

Doktora Tezi

**CUMHURİYET ÖNCESİ KADIN YAZARLARIN ROMANLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET VE KİMLİK SORUNSALI (1877-1923)**

AYŞEGÜL UTKU GÜNAYDIN

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Ağustos 2012

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**CUMHURİYET ÖNCESİ KADIN YAZARLARIN ROMANLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET VE KİMLİK SORUNSALI (1877-1923)**

AYŞEGÜL UTKU GÜNAYDIN

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Ağustos 2012

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Ayşegül Utku Günaydın, 2012

Anneme, babama ve tüm unutulmuş kadın yazarların anısına

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Berrak Burçak
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Dilek Cindoğlu
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Aksu Bora
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

CUMHURİYET ÖNCESİ KADIN YAZARLARIN ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KİMLİK SORUNLARI (1877-1923)

Günaydın, Ayşegül Utku
Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Prof. Talât Halman

Ağustos 2012

Meşrutiyet'in ilanından Cumhuriyet'e, kadın ve cinsiyet ilişkileri modernleşme paradigmasının doğal bir uzantısı olarak ele alınan ilk sorunlardan biri olmuştur. Fakat kadınlığın bir proje olarak ortaya konulmasına karşın toplumsal cinsiyet boyutunun temelli bir şekilde yeniden gözden geçirilmemesi, cinsiyet ve kimlik bocalamaları bağlamında yeni sorunlara yol açmıştır. Basın yoluyla açılan kamusal alanda kadınlar hem düz yazıları hem de romanları ile kadın sorununu ele almışlar ve böylece kimlik sorgulamalarının en önemli yansımaları geleneksel edebiyatın bir kolu ve bir alt damar olarak kendisini var eden kadın romanları aracılığıyla dile getirilmiştir. Yeni kadın kimliğinin aile dışına taşan sorumluluklarının kadınlar üzerinde yarattığı baskı mekanizmaları ve bu yeni kimlik karşısında bocalayan eril bakışın sorgulanması, ortak bir kadın duyarlılığını yansıtmakta ve bu edebiyatının mahiyetini ortaya koymaktadır. Yeni kadın kimliği, belli bir kadınlık değerine bağlı olarak rasyonelliği ve kadın direncini öne çıkarırken eş, sevgili, baba, akraba ve çevre olarak karşımıza çıkan ve toplumun tüm genel zihniyetini temsil eden eril kimliğin "yeni" kadın ile uzlaşım hâlinde olmamasının getirdiği sonuçlar yine kadın bakış açısıyla yansıtılmıştır. Yalnızlaşan ve mücadele eden, öğrendikçe derinleşen kız çocuk imgesi, Osmanlı toplumunun yeni yetişen aydın kadınıdır. Değişen kadına karşı ise "etkilenmiş" ya da etkilenmeye açık Osmanlı erkekleri vardır. Dolayısıyla kadın yazarlar romanlarında toplumsal bir dönüşüm için en temelden başlanıp öncelikle kadın ve erkek arasındaki ilişkinin yani cinsiyet kimliklerinin yeniden düzenlenmesi gerektiğini dile getirmişlerdir.

Tezde kadın romanlarındaki ortak tema, motif ve duyarlılıkları ortaya koymak amacıyla Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* (1877); Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* (1892), *Levâiyih-i Hayât* (1897-98), *Refet*, (1898), *Udî* (1899), *Enîn* (1910); Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895); Emine Semiye Hanım'ın, *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye* (1895), *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bîkes* (1897), *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Sefalet* (1897), *Muallime* (1899-1901), *Gayya Kuyusu* (1920); Fatma Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb* (1896-97); Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1905-06), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905), *Yaban Güllü* (1920) ve *Nedret* (1922); Halide Edib'in

Heyûlâ (1908), *Raik'in Annesi* (1909), *Seviyye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913) ve *Mev'ud Hüküm* (1918); Nezihe Muhiddin'in *Şebab-ı Tebah* (1911); Müfide Ferit Tek'in *Aydemir* (1918); Suat Derviş'in *Kara Kitap* (1920) ve Halide Nusret Zorlutuna'nın *Sisli Geceler* (1922) romanları ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatı, modernleşme, toplumsal cinsiyet, kimlik, baskı mekanizmaları, kadın duyarlılığı, öksüzlük, kadının yalnızlaşması.

ABSTRACT

THE QUESTION OF GENDER AND IDENTITY IN THE NOVELS OF WOMEN WRITERS OF THE PRE-REPUBLIC ERA (1877-1923)

Günaydın, Ayşegül Utku
Ph.D., Department of Turkish Literature
Thesis Advisor: Professor Talât Halman

August 2012

Womanhood and gender relationships have been one of the first questions taken up as the natural extension of the modernization paradigm between the declaration of the First Constitution and the Republic. Even though womanhood was declared to be a project, the fact that gender issues were never re-examined in a fundamental manner led to new problems vis-à-vis gender and identity. Opened up by the press, the new public sphere offered women the opportunity to discuss the woman question through articles and novels, and the most significant examples of inquiries concerning identity were expressed through one of the branches of traditional literature and through women's novels, a sub-genre that newly came into existence. The questioning of the oppressive mechanisms working on women and created by the responsibilities of the new female identity that went beyond the limits of the family, along with the male point of view floundering in face of this new identity, reflects a common female sensibility and sets forth the essence of this literature. The new female identity emphasizes rationality and the resilience of women, taking certain values of womanhood as its basis, and the female viewpoint is used to demonstrate the consequences of the dissonance between this "new" identity and the expectations of the male identity that represented the mindset of society in general, as personified by husbands, lovers, fathers, and relatives. The image of the isolated and struggling girl, who becomes more profound as she becomes more educated, is the symbol of the newly emerging intellectual woman of the Ottoman society. Opposite this woman in transition are the Ottoman men who are either already "impressed" or ready to be impressed. In short, the female novelists of the era express the need for a social transformation that would have to start at the very foundations of society and restructure the relationship between woman and man, i.e., sexual identities.

In discussing the common themes, motifs, and sensibilities of women's novels, the dissertation examines the following works: *Aşk-ı Vatan* (1877) by Zafer Hanım; *Muhâdarât* (1892), *Levâiyih-i Hayât* (1897-98), *Refet*, (1898), *Udî* (1899), and *Enîn* (1910) by Fatma Aliye Hanım; *Uhuvvet* (1895) by Selma Rıza Feraceli; *Terbiye-i*

Etfale Ait Üç Hikâye (1895), *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bîkes* (1897), *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Sefalet* (1897), *Muallime* (1899-1901), and *Gayya Kuyusu* (1920) by Emine Semiye Hanım; *Dilharâb* (1896-97) by Fatma Fahrünnisa Hanım; *Münevver* (1905-06), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905), *Yaban Güllü* (1920) and *Nedret* (1922) by Güzide Sabri Aygün; *Heyûlâ* (1908), *Raik'in Annesi* (1909), *Seviyye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913) and *Mev'ud Hüküm* (1918) by Halide Edib; *Şebab-ı Tebah* (1911) by Nezihe Muhiddin; *Aydemir* (1918) by Müfide Ferit Tek; *Kara Kitap* (1920) by Suat Derviş and *Sisli Geceler* (1922) by Halide Nusret Zorlutuna.

Keywords: Pre-Republic women's literature, modernization, gender, identity, mechanisms of oppression, female sensibility, orphanhood, isolation of women.

TEŞEKKÜR

Öncelikle tezimin her aşamasında yanımda olan, titizlikle metnimi okuyarak görüşleriyle her zaman ufkumu açan, üretme hazzıyla var oluş arasında kurduğu dinamiği bana aşılaman ve öğrencisi olmaktan büyük onur duyduğum Talât S. Halman'a teşekkür ederim. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'ne geldiğim ilk günden beri işine olan aşkı ile bana örnek olan, tez konumu seçmemde beni destekleyen Laurent Mignon'a şükran borçluyum. Çok zorlandığım zamanlarda bana ve çalışmama olan güvenini hissettirerek beni yönlendirdiği ve yalnız bırakmadığı için ona ne kadar teşekkür etsem azdır. Farklı yaklaşım noktaları ile tezime yapıcı eleştiriler getirerek metnimin boyut kazanmasına yardımcı olan, bir kadın akademisyen olarak titizliğini örnek aldığım Nuran Tezcan'a teşekkürlerimi sunarım. Argümanlarımı bir adım öteye taşımam noktasında beni cesaretlendiren, görüşleri ile ufkumu açan ve tezin daha da derinleşmesine büyük katkıları olan, gülyeryüzlülüğü ile çok heyecanlandığım zamanlarda beni sakinleştiren Berrak Burçak'a minnettarım. Jürimde olmayı kabul ederek ağustos sıcaklığında tezimi okuyan ve değerli görüşleriyle katkıda bulunan Dilek Cindoğlu, Aksu Bora, Semih Tezcan ve Emek Çaylı'ya çok teşekkür ederim.

Hayatımın her aşamasında olduğu gibi tez sürecimde de her zaman yanımda olan, sıkıntılı anlarımda elini her zaman omzumda hissettiğim, varlığıyla yaşamı daha anlamlı kılan kadim dostum, hemşirem, kız kardeşim Başak Çaka'ya şükran

borçluyum. Beraber çok şey paylaştığımız, gerçek dost Doğuş Özdemir ve Kerem Kural'a ne kadar teşekkür etsem azdır; bana olan emeklerini asla unutamam.

Son olarak çok büyük bir özveri ile maddi ve manevi olarak her zaman yanımda olan annem ve babama teşekkür etmek isterim. Onlar olmasaydı bu tez de olmayacaktı. Sanatına olan aşkını ve ruh derinliğini örnek aldığım, en büyük ilham kaynağım ve hayattaki tek sığınağım olan annem Gülçin Günaydın'a minnet borçluyum. Her zaman rasyonelliği ile bana örnek olan, sevgisini dolu dolu gösteren, edebiyatçı gözüyle yazılarımın ilk okuyucusu ve eleştirmeni olan babam Mustafa Günaydın'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|------------|
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT | v |
| TEŞEKKÜR | vii |
| GİRİŞ | 1 |
| BİRİNCİ BÖLÜM: 19. YÜZYIL KADIN EDEBİYATINA İLİŞKİN | |
| TARTIŞMALAR | 16 |
| A. Kadın Edebiyatı Minör Bir Edebiyat Sayılabilir mi? | 16 |
| B. Edebiyatta Kadın Duyarlılığı, Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Kavramları | 27 |
| C. Edebiyata Bakış Sorunu: 19. Yüzyıl Fransız ve Viktoryen Dönem Kadın Yazarların Edebiyat Geleneğindeki Konumları. | 43 |
| D. Osmanlı'daki Kadın ve "Terakki" Fikri Üzerine | 56 |
| İKİNCİ BÖLÜM: OSMANLI KADIN HAREKETİNİN TARİHSEL ARKA | |
| PLANI | 65 |
| A. Tarihsel Arka Plan | 65 |
| 1. I. Meşrutiyet Dönemi (1876-1908) ve Kadın | 65 |
| 2. II. Meşrutiyet Dönemi ve Kadın | 73 |
| B. Kadın Yazınının Ayrıştırıcı Öğeleri ve Osmanlı-Türk Romanı | 86 |

| | |
|---|------------|
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KADIN ROMANLARDAKİ ORTAK SORUNLAR (1877-1908) | 107 |
| A. I. Meşrutiyet Dönemi ve Kadın Romanlarında Baskı Mekanizmaları | 107 |
| 1. Anne Eksikliği ve Kadının Yalnızlaşması | 116 |
| 2. Evlilik ve Kadın-Erkek İlişkileri | 144 |
| 3. Zayıf Karakterli Erkekler, İhtiyatsız Baba, Kötücül Üvey Anne | 159 |
| B. Kadının Bireyselleşmesi | 176 |
| 1. Serbest Zaman Etkinliği, Sanat ve Kadının Çalışması | 179 |
| a. Kadın Okur ve Tersine Etkilenme | 193 |
| 2. Eğitim ve Cehalet Karşıtlığı ile Gelenek Çatışması | 198 |
| DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: II. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E KADIN YAZININDA BELİREN ORTAK SORUNLAR | 213 |
| A. Kadın-Erkek İlişkileri ve Evlilik | 213 |
| 1. Gizemleştirme, <i>Skopofili</i> ve Bir Fetiş Nesnesi Olarak Kadın | 235 |
| 2. Erkek Benliğinin Parçalanışı: Histerik Erkekler, Melankolik Kadınlar | 248 |
| B. Kadının Yalnızlaşması: Sembolik Olarak Doğa İmgeleri ve Ev Karşıtlığı | 272 |
| C. Modernleşme Sürecinde Kadın Kimliği | 294 |
| 1. Serbest Zaman ve Sanat | 317 |
| D. Bir Cehennem Alegorisi: Gayya Kuyusuna Düşen Kadınlar. | 324 |
| SONUÇ | 344 |
| SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA | 360 |
| ÖZGEÇMİŞ | 375 |

GİRİŞ

Cumhuriyet öncesinde kadın sorununun en etkin tartışma alanlarından biri, toplumu şekillendirmede önemli bir rol oynayan ve zihniyet değişimi tartışmalarının en iyi gözlemlenebildiği kamusal araçlardan biri olarak niteleyebileceğimiz Osmanlı basını idi. Kadına yönelik konuların, millî, iktisadi ve kültürel bir sorun olarak ele alınmaya başlanması, modernleşme ölçütlerinin kadın ile doğrudan ilişkilendirilmesi ile gerçekleşmiştir. Ekrem Işın'ın "Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat" (1988) başlıklı makalesinde belirttiği gibi 1844'e kadar erkeklere tanınmış bir hak olan nüfus sayımının kapsamına kadınların dâhil edilmesi, nüfus diliminde büyük bir alan kaplamaları nedeniyle temelde, tüketimin boyutlarını tespit etme girişimidir (22). Kadının modernleşmesi düşüncesi başta tamamen iktisadi olsa da bu tarihten sonra kadın olgusunun yavaş yavaş en önemli modernleşme parametrelerinden biri hâline gelmesi ve özellikle II. Meşrutiyet Dönemi'nde (1908-1912) sonuçlarını vermeye başlaması söz konusu olacaktır. Bu bağlamda yayın hayatına baktığımızda Tanzimat'la birlikte önemli gelişmeler olduğunu, 1839-1876 arasında özellikle de 1860 yılından sonra yayın sayılarının artmaya başladığını görmekteyiz. 1876-1908 yılları arasında ise kadın yayınlarındaki artış ivme kazanmış; içerik ve dergicilik açısından daha olgun ve çeşitlilik içeren yayınlar yapılmıştır. Kadınların kendilerinin çıkardığı ilk dergi, 1886 yılında yayımlanmaya başlanan *Şükûfezâr*'dır. Dolayısıyla modernleşme sorununa bağlı olarak farklı görüşlerle ortaya koyulmaya çalışılan,

kadının aile ve toplumdaki yeri, hak ve özgürlükleri tartışmaları, en açık biçimde Osmanlı basınına yansımıştır. Tanzimat kuşağı yazarlarının hemen hepsi bu konuyu gündeme getirerek kadın modernleşmesinin ölçütleri üzerinde durmuşlardır. Kadın dergilerinin konu açısından çeşitlilik kazanmasıyla kadın yazarlar, salt serbest metinlerle değil, edebî ürünlerle de dergi ve gazete gibi süreli yayınlar aracılığıyla kadına ilişkin sorunları dile getirmişlerdir. Kadını anlatan, kadına özgü sorunları dile getiren en önemli araçlardan biri de roman türü olmaya başlamış; böylelikle gazete ve dergilerde kadın yazarların romanları neşredilmiştir. Başka bir deyişle basın, kadın yazarların, roman alanında ürün vermelerini teşvik eden bir unsur olmuştur. Osmanlı kadın yazarları, reformların açtığı alanlardan yararlanırken bir yandan da bu alanların getirdiği güç dengelerinin yarattığı boşlukta kendilerine kamusal alanda yer edinmek için uğraşmışlardır. En küçük toplumsal birimlerden biri olan aile içindeki eşitsizliklerden başlayarak, kadın-erkek ilişkilerini tekrar gözden geçirmişler; sivil yaşama katılma, kamusal alanda daha fazla söz sahibi olabilme ve çalışma hakkı gibi konuları gündeme getirmişlerdir. Bunu, süreli yayınlarındaki serbest yazıları dışında, romanlarında da temel sorunlar olarak ele almışlardır. Fatmagül Berktaş'ın *Tarihin Cinsiyeti*'nde (2003) dediği gibi Osmanlı'da kadınlar, konaklar ve hayır dernekleri gibi alanlarda toplantılara katılarak, dergi ve gazeteler çıkarıp bu yayın organlarında tartışmaların doğrudan merkezinde yer alarak bir "kamusal alan" yaratılmasına ve onun genişlemesine katkıda bulundular (95). Çeşitli iletişim kanallarıyla varlıklarını ortaya koymaya, seslerini duyurmaya çalışan kadın yazarların Cumhuriyet'e kadar olan süreçte, edebî yapıtlarında yekpare bir kadın dünyasından söz edemeyiz. Yazarların Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilanına kadar farklı sorunları ele almaları söz konusudur. Dolayısıyla yapıtlarda kadınlığa ilişkin tektip bir dünya yoktur ama

dönemlere göre farklı yazarların yapıtları, toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunu açısından birbirleriyle çok önemli paralellikler taşımakta ve toplu bir bakış açısıyla karşılaştırmalı bir biçimde incelenmeyi gerektirmektedir. Kadın edebiyatının mahiyetinin ne olduğu ve buna paralel olarak bir kadın duyarlılığı ve estetiğinden söz edilip edilemeyeceği sorusu tezde ele alınacak temel sorunlardan biridir.

Aynur Demirdirek, *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi* (1993) adlı kitabında Cumhuriyet öncesi çıkan sekiz dergiyi ele alır. Kadın yazarların dilsel pratiklerinin özgüllüğü noktasından hareket eden Demirdirek'in, kadın ve erkek yazarların üsluplarını karşılaştırması sonucu yaptığı yorum önemlidir:

Bu haberlerdeki içten, kişiselleşmiş üslubun kadınlara ait olduğunu düşünmekle birlikte, gazeteciliğin yeni başladığı bu yıllara özgü bir anlatım biçimi olmadığından emin olmak istedim. Kadın gazeteleri dışındaki diğer gazeteleri incelediğimde, bu üslubun, o yılların haberciliğinin bir özelliği olmadığını gördüm. Kadınlar, kendileri için önemli buldukları her şeyi haber yapmış, olayları kendi kavrayışlarını dışarda bırakmaksızın yorumları ve tepkileriyle birlikte anlatmışlar.

(25)

Toplum için de yeni olan ve üslup açısından kuralları keskinleşmemiş bir alanda kadın yazarların, deneyimledikleri ve tespit ettikleri sorunları kendi bakış açılarıyla dile getirirken kadınlığa ilişkin farklı yanlarını vurgulamaları, kendi üsluplarını ortaya koymalarında yardımcı bir etken olmuştur. Demirdirek, kadın yazarların üslubu konusunda şunları söylemektedir:

Haberciliklerinde görüldüğü gibi, kadınların erkeklerden farklı yanlarına sahip çıkmaları, şefkati, duygusallığı güçsüzlük olarak

görmemeleri, yeni denedikleri işlerde kendi tarzlarını oluşturmalarına yol açıyor. Çünkü kadın ve erkeği soyut bir insanda birleştirmiyorlar. Kuralları, üslubu belirlenmiş alanlarda kadınlar ilk adımlarında kendilerine “mahsus” biçimleri güvenle ortaya koyuyorlar. Hareket ettikleri alan, gazetecilik gibi toplum için de yeni, kuralları yerleşmemiş bir alansa kendi biçimlerini oluşturmaları daha kolay oluyor. (25)

Demirdirek, kadınların kendilerine has bir üslup oluşturabilmelerinde, var olan kadınlığı sorgulamalarının ve zihinlerinde, daha iyi olduğunu düşündükleri bir toplumsal kadınlık tiplemesinin etkisi olduğunu ileri sürmektedir (25).

Serpil Çakır da *Osmanlı Kadın Hareketleri* (1996) adlı kitabında aynı konuda şöyle bir tespit yapar: “Aslında kullandıkları üslup farklılığından kadınlarla erkeklerin yazılarını ayırt etmek mümkündür. Erkeklerin yazdığı yazılar daha bilgiç, ders verircesine, kadınların yazıları ise samimi, isyan eden, çare arayan bir ifade taşımaktadır” (319). Hülya Argunşah, “İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi” (2009) adlı makalesinde, Osmanlının yeni bir medeniyet dairesine geçiş süreci ile Türk kadınının toplumsallaşmasının aynı zamanlara denk geldiğini söyleyerek özellikle ilk kadın yazarların roman ve hikâyelerinin, kadının toplumsallaşma ve kimlik kazanma yolundaki aşamalarına ve çekilen sancılara işaret ettiğini, kendi içinde çeşitli çözüm önerileri içermeleri nedeniyle toplumun nispeten kapalı olan bir tarafı konusunda kadınların birikimlerini, bizzat kendilerinin dile getirdiklerini vurgulamaktadır (1). Böylece değişim sürecinin bazı yansımaları, bu yapıtlardan takip edilebilmektedir. Kadın yazarların romanları

aracılığıyla kadınlığa ilişkin daha çeşitli deneyimler sunup sunmadığı, üzerinde düşünülmesi gereken bir sorundur:

Fatma Aliye ve arkasından gelen kadın yazarlarla, erkek yazarların yazarak telkin ettikleri kadın karakterlerden, kadın yazarların bizzat kendi gözlem ve tecrübelerini de ekleyerek yarattıkları kadın karakterlere doğru bir geçiş söz konusu olur. Bu elbette toplumdaki “kız evlat imgesi”nin değişimini yansıtmış, kadın okuyucular açısından da daha etkili olmuştur. Bundan sonra her şeyini ve en önemlisi güvenini yitirmiş erkek evlat, yerini yitirilen güveni kazanmış, dolayısıyla hayatı da kazanmış kız evlada bırakmıştır. Bu, kendisine güvenen ve kendisine güvenilen “yeni kadın”ın müjdesidir. (Argunşah 22)

Fanny Davis, *Osmanlı Hanımı* (2009) adlı kitabında kadın hareketinin hiçbir alanda edebiyattaki kadar başarılı olmadığını söyler. II. Meşrutiyet döneminde kadının, edebiyat geleneğindeki yerini sağlamlaştırılmaya başlamasının sonucu olarak Osmanlı'nın son dönemlerinde kadın yazarların artık erkeklere öykünme yeteneği ile ölçülmediğini, böylece öykünmeciden sanatçı ve düşünürüne dönüştüklerini söylemesi önemlidir (20). Bu dönem için Davis şöyle demektedir:

Türkiye’de kadın hareketi mayasının tutmaya başladığı bir dönemdi ve bu hiçbir alanda edebiyattaki kadar verimli olmadı. Kazanımlar yurt dışında bile fark edilmişti. Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında kadın yazarlar artık erkeklere öykünme yeteneğiyle ölçülüyordu. Kendilerini etkileyen bir duygu veya düşünce ya da kadın okuyucuları

uğruna geleneksel yazın dünyasından vazgeçmişlerdi. Böylece,
öykünmeciden sanatçı ve düşünürü dönüştüler. (258)

Dolayısıyla basının kamusal bir alan olarak taşıdığı etkinin farkına varan kadın yazarların, bunu kültürel bir silah olarak kullanmaları ve Osmanlı kadın hareketi içinde kadınların varoluş sürecine büyük bir katkıda bulunmaları söz konusudur. Burada yer verilen yazarların görüşleri, kadına özgü bir duyarlılık ve estetik olabileceği yönündedir. Kadın yazarların, erkek yazarlarla yaklaşık aynı dönemde roman yazmaya başlamaları, ele aldıkları konularda bir kadın duyarlılığı olabileceğini düşündürmekte ve bu konuyu incelemenin önemini göstermektedir.

Cumhuriyet'e kadar olan süre içinde bir dönemselleştirmeye giderek hangi kadın yazarların roman alanında ürün verdiğine bakacak olursak şunları söyleyebiliriz:

I.Meşrutiyet Dönemi'ni oluşturan 1876-1908 tarihleri arasında Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* (1877), Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* (1892), *Levâiyih-i Hayât* (1897-98), *Refet*, (1898), *Udî* (1899); Emine Semiye Hanım'ın, *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye* (1895), *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bîkes* (1897), *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Sefalet* (1897), *Muallime* (1899-1901), Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895), Fatma Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb* (1896-97), Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1905-06) ve *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905) adlı yapıtları yayımlanmıştır. Bu dönemde bazı kadın dergilerinde kadın yazarlar tarafından roman tefrika edilmeye başlanıp çeşitli nedenlerle romanların tamamlanamaması söz konusu olmuştur. Örneğin P. Fahriye Hanım'ın 1891 tarihinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 112. sayısında başladığı *Dilfikâr* beş sayı, 122. sayıda başladığı *Dilbeste* ise ancak bir sayı yayımlanabilmiştir. 1920-1921 yılları arasında yayımlanan *İnci Dergisi*'nin 14.

sayısında neşredilmeye başlanan Ayşe Hikmet imzalı *Şule'nin Defteri* romanı da 18. sayıda son bulur.

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e (1908-1923) kadar olan zaman diliminde Fatma Aliye Hanım ancak bir roman yazmıştır; *Enîn* (1910), aynı zamanda yazarın son romanıdır. Halide Edib, II. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıl, ilk romanı *Heyûlâ*'yı (1908) yayımlamıştır. Ardından *Raik'in Annesi* (1909), *Seviyye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913) ve *Mev'ud Hüküm*'ü (1918) yayımlamıştır. Hayriye Melek Hunç, *Zühre-i Elem* (1910), Nezihe Muhiddin, *Şebab-ı Tebah* (1911), Ulviye Macit, *Kadınlar Dünyası*'nın 49-87 sayıları arasında *Şermende*'yi (1913-14), Müfide Ferit Tek, *Aydemir*'i (1918), Emine Semiye Hanım ise uzun bir aradan sonra, son romanı *Gayya Kuyusu*'nu 1920'de *Dersaadet Gazetesi*'nde neşretmeye başlamıştır. Suat Derviş *Kara Kitap*'ı (1920), Güzide Sabri Aygün, *Yaban Güllü* (1920) ve *Nedret*'i (1922); Halide Nusret Zorlutuna ise *Küller* (1921) ve *Sisli Geceler* (1922) adlı romanlarını yayımlamıştır.

Kadın yazarların ele aldıkları sorunlar arasındaki ortak noktaları ve tezde izlenecek yöntemi belirlemeden önce dünya ve Türk edebiyatı çalışmalarının sorunlarından, yerleşmiş bakış açısının kadın yazarlar üzerindeki çalışmaları nasıl etkilediğinden söz etmek gerekecektir. Bu etkinin sonucu olarak nasıl bir bakış açısı ortaya koyulması gerektiği de belirlenmiş olacaktır.

Cumhuriyet öncesi döneme ve kadın yazarlara ilişkin var olan çalışmalara bakılacak olduğunda pek çok yönetsel sorunla karşılaşmaktadır. Bunlardan göze en çok çarpanı, kadın romancılar üzerine yayımlanan çalışmaların vardıkları sonuçlar bağlamında birbirlerini pekiştirmeleri ve önceden kabul edilmiş sonuçları tekrar etmeleridir. Diğer bir sorun kadın yazınının salt feminizm ya da Doğu-Batı sorunsalı

odaklı yani tek yönlü biçimde ele alınmalarındadır. Yapıtların sadece feminist olup olmadığını kanıtlama çabası, var olan ortak kadın duyarlılıklarını ve ortak sorunları arka plana iten unsurlardır. Dolayısıyla özellikle bazı metinlerin çok katmanlı yapılarının ikincil plana itilmesi gibi bir sorun doğurmaktadır. Edebî açıdan analizlere yeteri kadar yer vermemeleri de çalışmalarda gözlemlenen eksikliklerden biridir. Yapıtların tek tek ele alınması, dönemsel arka planı içine alan, toplu ve karşılaştırmalı incelemelerin olmayışı da yine alan çalışmalarındaki temel soruna işaret eder.

Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* (1996) kitabının “Kadınları Görünür Kılmanın Önemi” başlıklı bölümünde kadın üzerine yapılan çalışmaların yaklaşım bakımından eksikliklerinden söz ederek sorunları kategorize eder. Buna göre ilk sorun, özgün yani birincil kaynakların gözden kaçırılıp ikincil sayıda çok olan kaynaklarda yer alan bilgilerin sürekli yinelenmesidir; bu yaklaşım, verilen bilgilerin doğruluğunun kabul edilmesine yol açmaktadır (313). Çakır, bu noktada kadınlar açısından asıl dikkat edilmesi gereken unsurun, kadını kendi bakış açısıyla yansıtmak olduğunu söyler. Bu, kadın dünyasını ve sorunlarını onların gözünden anlamının önemine işaret eden önemli bir tespittir. Kadın hareketlerinin ve çalışmalarının unutulmasında ya da arka planda kalmalarındaki bir neden de her yeni toplumsal yapılanmanın, bir önceki dönemin üzerine inşa edildiği yapının algı ve değer sistemini perdelemesidir; Çakır’ın bu konuda, ideolojik yenilik getiren rejimlerin sürekliliği değil, kopuşu gündemde tuttuğu tespiti önemlidir (314). Dolayısıyla Cumhuriyet döneminde pek çok alan başta olmak üzere kadın adına yapılan reformlar çok önemli olmakla birlikte yeni ideolojinin geçmiş ile arasında bir kopukluk yarattığı da üzerinde düşünülmesi gereken bir noktadır. Bir diğer önemli sorun da kadın hareketleri ve

çalışmalarının bugünkü bakış açısıyla ve bugünün kazanımlarından bakılarak değerlendirilmesidir:

Geçmişteki kadın hareketine bugünkü kazanımlar açısından bakıldığında, bu durum bizi geçmişteki kadın mücadelesinin ve düşünce biçiminin küçümsenmesi ya da neden öyle olduğu gibi geçmiş hesap vermeye çağıran düşüncelere götürür. Bu nedenle incelenen dönemin, koşulları ile birlikte ele alınıp değerlendirilmesi, değişen tarihsel konumlarda yerel özgülüğü göz ardı etmeden evrenselliğin vurgulanması gerekir. (314)

Cumhuriyet öncesi kadın yazınının değerlendirilmesi, kanon tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Kanon sözcüğü kendi içerisinde değer yargısını ve seçme işini barındırmaktadır. Dolayısıyla neyin değerli olup olmadığına karar verme, yani ölçüt sorunu da bu tartışmanın doğrudan içinde yer almaktadır. Eserin üretildiği dönemde, edebiyat geleneği içindeki yeri, sonraki dönemlerde değer ve beğeni yargılarının değişebileceği gibi pek çok parametre yapıtların değerlendirilmesi noktasında karşımıza çıkmaktadır. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş* (Literary Theory-An Introduction 1996) kitabında “Edebiyat nedir?” sorusu başlığı altında edebiyat ile değer yargıları arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Edebiyatta neyin değerli neyin değersiz bulunduğu dair karar verilen zemin konusunda dahi bir değişkenliğin her zaman için olabileceğini söyler: “[B]u, ‘edebiyat kanonu’ denilen şeyin, yani ‘ulusal edebiyat’ın sorgu sual istemeyen ‘büyük geleneği’nin belli bir zamanda meydana getirilmiş bir kurgu olarak görülmesi gerektiği anlamına gelir” (28). Eagleton, değer ve ölçüt sorunu üzerine “Birilerinin onun hakkında dediklerinden ya da diyeceklerinden bağımsız olarak kendi içinde değerli bir edebiyat eseri veya

gelenek yoktur. ‘Değer’, geçişli bir terimdir: Özgül durumlarda belirli ölçütlere dayanarak, verili amaçlar ışığında bazı insanlar tarafından değer verilmiş her türlü şey anlamına gelir” (28) diyerek edebiyat değerlendirmeleri ve kanonla ilgili önemli bir tespitte bulunur. Eagleton’ın da dikkat çektiği önemli bir noktayı açmak gerekiyor. Bu noktada bir edebiyat eserinin, yazıldığı dönemde okuyucusu için ifade ettiği anlamı dikkate alma gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla okuyucunun ihtiyaçları da bu soruna dâhil olmaktadır. Bu ihtiyaçlarla ürün ortak bir noktada buluşmıyorsa yani okurun ihtiyaçlarına sosyal ve kültürel olarak cevap vermiyorsa, yazıldığı dönemde ya da sonraki zaman dilimlerinde bu ürünlerin, okur için ilgi çekici ve keyif verici olmaktan çıkması hatta unutulması söz konusu olabilir. Hans-Robert Jauss da okura dönük bir eleştiri yöntemini benimser ve yönteminin temel özelliği, edebiyat tarihinin okurların tepkisine göre yazılmasıdır. Bu bağlamda Jauss, değişen zaman dilimleri içersinde edebiyat zevkinde meydana gelen değişimleri açıklar. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1973) adlı kitabında Jauss’un yaklaşımını şöyle anlatır:

[Y]enilik getiren yani beklentilere uymayan bir eser o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur. Ne ki, zamanla bu yeni beklentiler de kanıksanır, aşınır ve o zaman Rus Biçimcilerinin dediği gibi alışkanlığı kıracak yeni formlar, yeni bir şiir dili, yeni stratejiler yaratılır. O hâlde eserin bir tek ve değişmez anlamı yoktur, okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır. Eleştirmen eserde hangi beklentilere cevap aradığını saptayarak o dönemdeki okurların tepkilerinin açıklamasını yapar. (247)

Jauss'a göre bir edebiyat eseri, hem yazıldığı tarihsel dönemin yani beklentilerinin ürünüdür hem de dönemin ihtiyaçlarını karşılıyorsa zamanına uygun bir eserdir. Dolayısıyla bugün Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatının neden arka planda kaldığını, zaman zaman "değersiz" görüldüğünü sorgularken bunun gibi birçok farklı parametreyi göz önünde tutmak gerekmektedir. Bu parametrelerden biri de kadın yazarların edebiyata katılım koşullarıdır. Roman, kadınlar kadar erkek yazarlar için de yeni bir tür olmasına karşın o döneme kadar ataerkil bir edebiyat geleneğinin varlığı söz konusuydu. Dolayısıyla bu edebiyatın, roman geleneğinin oluşmasına kadar neredeyse hiç tartışılmamış olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Diğer bir parametre ise kadın yazarların eğitim düzeyleri ve sosyal konumlarıdır. Kadın yazarlar romanlarını, gazete ve dergi yazıları ile cemiyet ve derneklerde yaptıkları konuşmalarının bir uzantısı olarak kaleme almışlardır. Dolayısıyla edebiyatı hem sosyal birikimlerini aktarabilecekleri bir alan hem de üst düzey eğitilmiş kadının sorunlarını paylaşabilecekleri bir iç döküş aracı olarak kullanmışlardır.

Kadın yazınının farklı bir estetiğe işaret edip etmemesi ve erkek yazınından ayrıştığı noktalar konusunda ise yine pek çok parametrenin devreye girmesi söz konusudur. Feminist eleştiri geleneği bu noktalardan referansla özellikle dil kullanımının cinsiyetle ilişkisini ele almış; patriarkal toplumlarda kadın ve erkeğin, konuşma ve yazı diliyle kurduğu ilişkinin farklılığı konusunu gündeme getirmiştir. Cinsiyetlerin deneyimlerini aktarmada dilin önemi yadırganamaz biçimde önemlidir. Buna göre dil, kişinin düşünce ve arzularının bir ifade aracıdır. Farklı kollara ayrılan feminist eleştiride pek çok eleştirmen aslında üç temel nokta üzerinde durmaktadır. Bunlardan biri Maggie Humm'un da *Feminist Edebiyat Eleştirisi*'nde (1994) söylediği gibi cinsiyetin dil yoluyla kurulduğu, dolayısıyla da yazı üslubunda görünür olduğu

düşüncesidir (21). Bu da üslupların cinsiyet ideolojilerini zorunlu olarak temsil ettiği anlamına gelir. İdeoloji, kendi içinde karşıtlık kavramını da barındırdığından aynı zamanda kişinin kendi deneyimlerinin karşıtlığıyla başa çıkma yöntemidir. Bir diğer sorun ise kadın eserlerini değerlendirirken eril normların kullanılmasıdır. Bu bağlamda kadın edebiyatına ait ürünlerin kanon dışında bırakılması ve değersizleştirilmesinde eril bakışın kriterlerinin kullanılmasına yönelik bir eleştiri geliştirilmiştir. Çünkü bu kriterlerin kadın edebiyatının göz ardı edilmesinde meşrulaştırıcı bir parametre hâline getirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla feminist eleştiri, kadın yazarların ve metinlerinin “görünmezlik”lerini temel bir sorun olarak ele almıştır. Bu düşünce de edebiyata ve edebiyat tarihine yeniden bakmayı kendiliğinden beraberinde getirmektedir.

Women and Language in Literature and Society (Edebiyat ve Toplumda Kadın ve Dil 1980) adlı kitabın ön sözünde Sally McConnell-Ginet, dilin kadının yerini betimler ve çerçevelerken erkeğin dünyasını korumada önemli bir rol oynadığını söyler. Fakat bu noktada da yazınsal dil ile yazınsal olmayan dilin kullanımındaki farkı öne çıkarmaktadır; buna göre yazınsal olmayan dil heterojendir, edebiyatta ise durum farklıdır:

Edebiyatta dilin kullanımları çok çeşitlidir. Salt dilin yapısı ve özellikleri değil, tür ve dönem gibi unsurların da devreye girmesi söz konusudur. Bu noktada yazarın büyük bir emekle kurmaya çalıştığı bir dil söz konusudur. Dolayısıyla bu unsurların ve kullanımların çeşitliliği bize cinsiyetin, dil ile çok çeşitli yollardan ilişkiye girdiğini göstermektedir. Gündelik dilde ise diğerleriyle iletişim kurmak ve

izolasyonu azaltmak için konuşurken flört ederiz, kızarız, rica ederiz, cesaret veririz. (xiii)

Dolayısıyla cinsiyet ve dil kullanımının birbiriyle yakından ilişkili olduğu fikri üzerinde dururken pek çok soru akla gelmektedir. Kadınların sosyal konumlarıyla başa çıkabilmeleri için dili nasıl kullandıkları ve şekillendirdikleri; deneyim, cinsiyet, statü, güç ya da ezilmişlik gibi kültürel olguların iki cinsin dili kullanımını nasıl etkilediği, bu sorunlardan bazılarıdır.

Jaqueline Mcleod Rogers, *Aspects of the Female Novel* (Kadın Romanının Boyutları 1995) adlı kitabında kadın karakterlerin genellikle dış dünyadan ziyade iç dünya ile ilgili olduklarını; gerçeği anlama ve gerçeğe bakışlarına değer katma eğiliminde olduklarını söyleyerek önemli bir tespit yapar. Buna göre:

Erkek karakterler her seferinde lineer bir şekilde yeni olay ve durumla karşılaşırken kadın karakterlerin deneyimleri, değişim yerine her seferinde tipik olarak aynılığa işaret eder. Böylelikle yeni bir şeyi kavramak, yeni bir içgörü kazanmak yerine “eski” bilgiyi yüzeye çıkararak hayata karşı yanıtını ya da yanıt verebilirliğini derinleştirir. Eril yazın, bir segmentten diğerine geçerek tümevarımcı bir gelişme çizgisi ile sonuca doğru ilerlerken kadın deneyimini en iyi anlatma yolu, tündengelimci bir gelişme çizgisi ile uyuşur. Nihai son, baştan itibaren açıktır. Okurun yapıttan alacağı zevk, sonuca ulaşım sonucu keşfetmek değil, deneyimi oluşturan patternleri keşfetmektir. (27-31)

Edebiyat ve dil ilişkisi bağlamında *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Otoritenin Kurgusal Metinleri: Kadın Yazarlar ve Anlatı Sesi 1992) adlı kitabında Susan Sniader Lanser, kadın yazarların, genel bir tavır olarak

romanlarında kişisel sesi (*personal voice*) kullanmadıklarını, bunun romandaki anlatıcı ile yazar arasında otobiyografik bir ilişki kurulabileceği endişesinden kaynaklandığını söyler: “Bu, kadın yazarın, yapıtının bir sanat olarak değil de bir iç döküş ve kendini anlatma aracı olarak görüleceği endişesine işaret eder” (20).

Lanser’ın üzerinde durduğu bu konu önemlidir. Cumhuriyet öncesi Osmanlı-Türk romanında, edebiyat geleneğinde yaygın şekilde görüldüğü gibi yazarın kurguda araya girmesi ve kendi sesini açıkça dile getirmesi, bundan kaçınmak bir kenara, kültürel bir silah olarak gördükleri romanlarda yazarın kendi sesine engel olmaması söz konusudur. Fakat bu, kadın sesi ve estetiği ile aynı şey değildir. Kadına özgü bir dilin ve estetiğin varlığını araştırmak için sistematik bir şekilde, erkek yazarlarla karşılaştırmalı olarak dilsel bir çalışma yapılması gerekmektedir. Dönemin genişliği ve erkek yazınındaki yapıt fazlalığı bu tez için dilsel çalışmayı mümkün kılmamaktadır. Bu nedenle salt konu ve temalara yaklaşımdaki farklılıklar üzerine gidilecek ve kadın duyarlılığın göstergeleri aranacaktır. Yakın okuma tekniği ve diyaloglar üzerinde durulması, kadın duyarlılığın yansımalarını görmek ve daha sonra yapılacak dilsel bir çalışma için önemli veriler sunarak bir altyapı hazırlayacaktır.

Susan Sniader Lanser’ın da dediği gibi: “Metin analizi, dildeki ifadelendirmeye ve anlama dikkat çeker; bu da dilin tarafsız olduğu mitini yıkarak dilin kültürel özelliklerini araştırmak için feministler için çok uygun bir metodolojik araç hâline” (48) gelmektedir. Yapıtlar bağlamında dilsel kullanımın en azından şu farklılıklara yol açtığını söyleyebiliriz: Modernleşme paradigmasının özellikle de eğitilmiş üst düzey kadın üzerinde yarattığı baskı mekanizmaları, kadın karakter yaratımında, erkek yazınından ayrılan ortak bir dil yaratmıştır. Batılılaşmaya ve birey olmaya çalışan kadının içinde bulunduğu “katicı” geleneksel yaşam ile uzlaşmaması ve her iki

cinsin de nasibini aldığı kimlik bocalamaları, çevresi tarafından anlaşılmadığını düşünen bir kadın tipi ortaya çıkarmıştır. Bu çerçevede bireyleşen ve yalnızlaşan kadının en önemli göstergeleri birbirine benzer şekilde kadın karakterlerin ruh hâllerine ve bedensel görüntülerine yansımıştır. Dolayısıyla o güne kadar yaygın olarak görünmez olan kadının kendi roman kurgusunun kahramanı hâline gelmesi ve sorunlarını bu romanlar aracılığıyla dile getirmesi söz konusu olmuştur. Erkek yazınında kadın kahramanlar daha geri planda bırakılarak erkek egemenliğini sarsmayacak, sınırları çizilmiş bir modernleşme kurgusuna dâhil edilirken; kadın yazınında merkez hâline getirilerek hemcinsinin sorunlarını daha derinlikli olarak dile getirebilecekleri bir kamusal alan yaratılmasını sağlamışlardır. Bu bağlamda tezde öncelikle yöntemsel açıdan tarihî arka planın getirdiği bir dönemselleştirme ve kadın sorununun boyutlarını sistematik bir biçimde ortaya dökme amacıyla ortak temaları kategorize etme ihtiyacı doğmaktadır. Bu ihtiyaçtan referansla Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'ndaki Cumhuriyet öncesi kadın çalışmalarına ilişkin yazılan tez ve makaleler ile *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*'nda (1992), süreli yayınlarda neşredilmiş romanlar taranmıştır. Emine Semiye'nin *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye* (1895-1896), *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bîkes* (1897), *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Muallime* (1899-1901) *Gayya Kuyusu* (1920), Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb* (1896-97), Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1905) adlı romanlarının çeviriyazımı yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYIL KADIN EDEBİYATINA İLİŞKİN TARTIŞMALAR

A. Kadın Edebiyatı Minör Bir Edebiyat Sayılabilir mi?

Bu bölümde kadın yazarların metinleri, “minör edebiyat” olarak ele alınabilir mi sorusu üzerinde durulacaktır. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* (1975) adlı kitaplarında minör edebiyatı, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyat olarak tanımlarlar; birinci özelliği ise dilin yersiz yurtsuzlaşmasından etkilenmesidir (25). “[İ]kinci özelliği, bu edebiyatlarda her şeyin siyasal olmasıdır.” (26). Burada Deleuze ve Guattari, majör edebiyatın bireysel sorunların, aile, evlilik gibi daha az bireysel olan başka sorunlarla birleşme eğiliminde olduğunu savunmaktadırlar (26). Üçüncü özellik ise her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır: “Yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey, başkaları hemfikir olmasa da, zorunlu olarak siyasaldır” (27). Bu noktada minör edebiyat kavramının salt sayısala ve az olana ilişkin bir tanım olmadığını belirtmek gerekmektedir. Azınlık olma durumu, sayıca az olmaktan değil, egemen ve başat olanın nesnesi olma durumundan kaynaklanmaktadır. Bu durumda sayıca fazla olsa da egemenliği elinde

bulundurmamak da minörlüğe işaret edebilmektedir. Dolayısıyla bu iki yazara göre kadın edebiyatı da “minör” olarak konumlandırılabilir. Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyatın niteliğine ilişkin olarak “Özne yoktur, yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır” (28) tanımlaması, bizim ele alacağımız kadın edebiyatı için de önemli bir tespittir. Deleuze ve Guattari, özne ve kolektif sözcelem düzenlemelerine ilişkin olarak Kafka’nın *Dava* romanındaki K’yı örnek verir: “K harfi, artık ne bir anlatıcıyı ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olma ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili gösterir” (28).

Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatının da kadın ve modernleşme bağlamında ele aldığı sorunları dile getirişi, dolaysız ve siyasal olana bağlanmaktadır. Yaratılan kadın karakterler kolektif bir faile yani kadınlık durumuna işaret etmektedir. Yapıtlardaki toplumsal cinsiyet ve kimlik parametrelerinin başat bir şekilde ele alınıyor olması da siyasal olana işaret ettiğini kanıtlamaktadır. Başka bir deyişle kadın yazarların hem kendilerinin hem yarattıkları karakterlerin kadına bakışları ve kadın sorununu dile getirişleri, kadınlık durumunu ve iktidar ilişkilerini sorgulamaktadır. Judith Butler, *Cinsiyet Belası* (1999) adlı kitabında Catharine MacKinnon’dan şöyle aktarır:

“Cinsiyetler arası eşitsizlik kişinin niteliği olarak durağanlaştırıldığında toplumsal cinsiyet biçimini alır; kişiler arasında bir ilişki olarak hareket ederken ise cinsellik biçimini alır. Toplumsal cinsiyet, erkekler ile kadınlar arasındaki eşitsizliğin cinselleştirilmesinin katılmış hâlidir” (17). Bu görüşe göre Butler, cinsel hiyerarşinin toplumsal cinsiyeti ürettiğini ve pekiştirdiğini vurgulamaktadır (17).

Cumhuriyet öncesi kadınların romanlarında da kadın için toplumsal cinsiyetin ve kimliğin yeni bir inşası söz konusudur. Yazarların, bu yeni kimliğin inşasına paralel olarak kurguladıkları kadın karakterler, kadınlığa ilişkin ortak bir değer sistemine

eklemlenmekle birlikte kadın temsiline çevresinde yarattığı algı ise zaman zaman hiç de istikrarlı bir mefhum olarak görülmediği yönündedir. Kadının gizemliliği, içsel olarak karanlıkta kalan, kolay çözümlenemeyen tarafı, onu sabitlikten uzaklaştırır; dolayısıyla tehdit edicidir. Bu, kadın yazarların bilinçli bir tercihidir ve üzerinde durulması gereken bir noktadır; çünkü kadının görünürdeki yani toplum yapısına uygun biçimlendirilmiş yapısına karşıt olarak—edilgen kaldığı durumlarda bile—kadının ikincil bir benliğine işaret eder. Toplumsal cinsiyetin bu tezde kadın yazarların kendilerine bakışta başat bir faktör olarak ele alınmasındaki önem, kadına ilişkin ortak duyarlılık ve deneyimlerin eril bakıştan farklı bir bakışa işaret edebileceği kuşkusudur. Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti* (2003) adlı kitabında tarih yazımında toplumsal cinsiyetin önemli bir analiz kategorisi olarak devreye girdiğine dikkat çekmektedir: “Toplumsal cinsiyet bir analiz kategorisi olarak tarih alanına sokulduğu zaman, aynı olayları kadınların ve erkeklerin farklı deneyimledikleri, toplumsal statülerin -yani, toplumdaki yerlerinin ve güçlerinin- farklı olduğu ve dolayısıyla çıkarlarının da farklı olabildiği gerçeği açığa çıkıyor” (30). Dolayısıyla dönemde majör edebiyatın içinde yer almasına karşın bir anlamda edebî bir getto içinde konumlanmış, Cumhuriyet sonrasında da bazı isimler dışında kanonun dışında kalmış kadın edebiyatını “minör edebiyat” olarak da değerlendirebileceğimiz sonucu ortaya çıkıyor. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*’da (Kendilerine Ait Bir Edebiyat 1977) şöyle demektedir:

Kadın yazarların ayrı bir geleneği vardır. Çünkü tarihte kadınlar aynı tür baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı bir biçimde algılamaları doğaldır; ama bu farklılık biyolojik bir ayırmadan kaynaklanmaz. Kadınların, toplumda

uğradıkları aynı türden baskıların yarattığı bir sonuçtur. Kadınlar toplum içinde bir alt kültür oluştururlar ve bundan ötürü kadın yazarların romanlarında dile getirdikleri yaşantılar, sergiledikleri davranışlar ve savundukları değerler arasında bir birlik, en azından bir benzerlik vardır. (11)

Bu çerçevede de bize kadın yazarların eserlerine toplu bir biçimde bakmanın, yazarları dönemlere ayırarak, ele aldıkları konuları kategorize ederek bu edebiyatın mahiyetinin ne olduğunu sorgulamanın önemi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda dilsel düzlemde kadın yazarlar arasında koşutluklar olup olmadığı; ortak bir kadın sesi oluşup oluşmadığı önemli sorulardan biridir. Sonuç olarak tüm bu tespitler, eksiklikleri gözlemlenen metodolojik yaklaşımlar, dönem açısından bu yazarlara hem karşılaştırmalı bir biçimde hem de bir dönem perspektifiyle bakılması sonucunu vermektedir.

Ellen Moers, *Literary Women* (Edebiyat Kadınları 1976) adlı kitabında kadın edebiyatını uluslararası bir hareket olarak görür; ana damardan farklı ama ona sıkı sıkıya bağlı, dipten giden ama hızlı ve güçlü bir akım olarak nitelendirir (10). Aynı şekilde Elaine Showalter da *A Literature of Their Own* (Kendilerine Ait Bir Edebiyat 1977) adlı çalışmasında kadın yazınının, var olan eril edebiyat geleneği içinde değerlendirilemeyeceğini söyler: “Kadın yazarın üzerindeki baskı kimi zaman onu yeni ve gizli yollar bulmaya iterek yapıtın daha yoğun, sembolik ve derin olmasını sağlayabilmiştir” (24). Showalter, bu noktada çok önemli bir soruna daha işaret eder ki bu da araştırmacıların ağırlıklı olarak kanon içinden ve “seçkin” olarak nitelendirilen kadın yazarlar üzerine çalışmalarınıdır. Yazar, bütünlüklü bir bakış

sağlamak için kadın edebiyatının minör temsilcilerine bakmak gerektiğinin altını çizer:

Geçmişte, araştırmalar, elit bir gruba odaklanarak çarpıtılmış; salt George Eliot, Virginia Woolf gibi isimlere eğilmek ise “sıradan kadın”ın gündelik yaşamdaki görünürlüğünü olumsuz yönde etkilemiştir; onun fiziksel deneyimlerini, kişisel stratejilerini ve çatışmalarını görünmez kılmıştır. Bu nedenle eğer edebiyatta kadının öz farkındalığını tanımlayacaksa zamanının perde arkasındaki, görünmez kadın yazarları ve onların tarihte diğeri yazarlarla kurduğı ilişkileri de görmemiz gerekir. (9)

Showalter, tüm bu gelişmelere bağılı olarak İngiliz edebiyatında, kadın edebiyat geleneğinin, “kayıp” olan, göz ardı edilmiş materyallerle Atlantis gibi büyüdüğünü söyler. Bu çalışmalar ise kadınlara ait bir yazın geleneğı olmadığını ileri süren John Stuart Mill ve onun gibi düşünönlere de bir cevaptır aynı zamanda: “Kadınlara uzun süredir kendilerine ait bir edebiyata sahiptiler” (10).

Minör edebiyat kavramı, doğrudan kanon kavramını da birlikte düşünmeyi gerektirir. Batı edebiyatında cinsiyet, etnisite, çok kültürlülük gibi sorunların yeniden ele alınmasıyla birlikte edebiyata bakış, yani bir başka deyişle edebiyata nasıl bakılması gerektiğı sorunu, araştırmacıların önemli bir çalışma alanı hâline gelmiş ve böylece edebiyat ve kanon ilişkisi üzerinde durularak kanonun ölçütleri, farklı boyutlarıyla tartışılmıştır. Edebiyat kanonlarının sınırlarının net çizilememesi, bu tartışmaların ana noktalarından biri olmuştur. Kanonu belirleyen sınırların belirsiz ve geçirgen olması sonucu süreç içinde bazı yapıtlar kanona dâhil olurken bazıları da bu belirlenen sınırın dışında tutulmaktadır. Kanonu belirleyen otoriteler tarafından bir

yapıtın onaylanması ve süreç içinde buna lâayık olduğunu kanıtlayarak kanon içinde kalması sonucu okur için de okunması “meşrulaşmış” bir yapıta dönüşmesi söz konusudur.

Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” (1986) başlıklı makalesinde üçüncü dünya edebiyatı gibi kanonik olmayan metinler üzerinde çalışırken, kanonlaştırmanın kendi stratejilerini kullanıp, bu metinlerin kanon metinleri gibi “büyük” metinler olduğunu kanıtlamaya çalışmanın yaratacağı sorunlardan söz eder. Ama aynı zamanda kanonun yoksullaştırıcı tarafına da dikkat çeker: “Kanonun amacı, estetik beğenilerimizi sınırlandırmak; küçük ama seçkin bir metinler bütünü üzerinden sınanabilecek zengin ve ince bir algılar yelpazesi geliştirmek; bizi başka herhangi bir şey okumaktan ya da kanon yapıtlarını farklı biçimlerde okumaktan caydırmak ise, o zaman insani olarak yoksullaştırıcıdır” (366-67). Jameson, Üçüncü Dünya romanının, okurun önüne doğrudan gelmediğini; beğenileri kendi modernizmleriyle şekillenmiş Batılı edebiyat otoriteleri tarafından sanki önceden okunmuş izlenimi verdiğini söyler; bir başka deyişle okur ile yapıt arasında “öteki” bir okurun varlığına işaret eder:

Göründüğü kadarıyla, bütün bunlar, okuma sürecini şöyle etkiliyor:
Beğenileri (ve başka pek çok şeyi) kendi modernizmleriyle biçimlenmiş Batılı okurlar olarak, popüler ya da toplumsal açıdan gerçekçi bir Üçüncü Dünya romanı önümüze doğrudan değil, ama sanki önceden okunmuş gibi geliyor. Kendimiz ile bu yabancı metin arasında, bir başka okurun, Öteki okurun varlığını seziyoruz. (367)

Jameson, “Bu Öteki ‘ideal okur’la şöyle ya da böyle gereğince örtüşebilmek, yani bu metni uygun biçimde okuyabilmek için; ayrı ayrı değerli bulduğumuz birçok şeyden

vazgeçmemiz ve bildik olmayan, bu yüzden de korkutucu bir varoluşu ve bir durumu—bilmediğimiz ve bilmemeyi yeğlediğimiz bir durumu— kabullenmemiz gerekeceği duygusudur bu” (367) diyerek “öteki” yapıtları alımlayış biçimlerimizin de önceden belirlendiğine dikkat çeker. Bu aynı zamanda, genel okur kitlesinden önce, onlar için yapıtları önceden değerlendiren ve niteliğine karar veren bir mekanizmaya işaret eder. Dolayısıyla bir yapıta artı değer atfetmek gibi o yapıtın değerini azaltmak da çeşitli sorunlara yol açabilmektedir. Bu bağlamda da okuduğumuz tüm dünya metinlerinin, okurlara araçlar yoluyla yani önceden değerlendirilerek ve okunması meşrulaştırılarak ulaştırılmakta olduğunu ve beğenileri sınırlandırma gayesini taşıdığını göz ardı etmemek gerekmektedir. Bu bağlamda özellikle son yıllarda Türk edebiyatı bağlamında tartışmaya açılan kanon ve kanonlaşma süreci konuları üzerine de farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bu tartışmalarda pek çok ortak sorunsal dile getirilmiştir; kanonun ne demek olduğu, Türk edebiyatında bir kanon olup olmadığı ya da olmalı mı gibi sorular tartışmaya açılmıştır. Kanonun katı kuralları, değer yüklü olması ve seçkinciliği savunması; devasa bir edebiyat havuzu içinden bazı metinleri öne çıkararak okuma biçimi ve yöntemlerini etkilemesi dünyada olduğu gibi kendi edebiyat geleneğimiz bağlamında tartışma konusu yapılmıştır. Bunda kanonun uluslaşma sürecinde millî kimliğin inşa edilmesinde araç olarak kullanılması temel noktayı oluşturur. Dünyada 1960’larda Amerika’da var olan kanonun ve edebiyat havuzunun yeniden gözden geçirilmesi ve kanon dışı kalmış bazı metinlerin bu kanona eklemlenmesi söz konusudur. Bunda kadın hareketlerinin, ırkçılık tartışması gibi konulardaki yaklaşımlarının önemli bir payı olmuştur. Bu sayede kanona kadınlar, eşcinseller, siyahlar gibi marjinalize edilmiş gruplara ait “gettolaştırılmış” metinler havuza dahil edilmiştir. Fakat burada temel sorun Gregory Jusdanis’in

Gecikmiş Modernlik (1991) adlı kitabında dediği gibi metinleri marjinalize edilmiş edebiyatçıların asıl kanon kırıcılığıyla uğraşmaları, kanonun edebiyat camiası içindeki etkilerinin ve işlevlerinin araştırılması gerektiğidir. Çünkü kanonun oluşturulma sürecinde bazı metinlerin dışarıda kalacağı kesindir. Belirleyici ölçütlerin ne olacağı sorusu çok tartışmalı hâle gelmektedir. “Estetik” denilen ölçütler ise düşündürücü olmaktadır:

Modernliğin farklılaştırıcı sürecinin bir ürünü olan kanon belli bir zamandaki edebi kullanımların toplamıdır. Millî yüksek edebiyat kurumuna ait metinlerin bir araya toplanması olarak kanon, bir cemaatin kendi hikâyesini anlattıkları için kurtarılmaya değer görülüp diğer kuşaklara aktarılan metinleri içerir. Bu metinler eleştiri nesnesi olur, okul müfredatlarına girer, edebiyat tarihlerinde kendilerine yer bulur ve antolojilerde şerh edilir. Edebiyat kanonu geçmişten gelen ve bugünle irtibatlandırılan metinlerden oluşur. Anıtlaştırılmış edebiyatın tarihidir. Geçmişle bugün arasında kopukluk gören parçalara ayrılmış burjuva toplumunda, kanon idealize edilmiş bir gelenek deneyimini kolaylaştırır. Artık var olmayacak bir zaman yüzünden hissedilen melankoliyi ifade eder. (82)

Dolayısıyla kanonlar, ulus inşasında ya da Jusdanis’in deyişiyle “millî kültürlerin inşasında” çok önemli bir rol oynarlar ve ayrıcalıklı bir yere sahiptirler. Jusdanis, Harold Bloom’un da desteklediği, iyi yapıtların kendiliğinden kanona girdikleri ve her zaman bu kanonun içinde kalacaklarını iddia eden görüşlere karşı çıkmaktadır. Jusdanis’in haklı çıkışındaki temel nokta şuradadır: Bir metnin kendiliğinden, estetik unsurları nedeniyle kanona girmesi, bunun değişmeyecek gibi düşünülmesi ve

bazı metinler için kanona girmenin kendiliğinden kazanılmış bir hak olarak sunulması. Bu da kanonun sanki kendiliğinden öyleymiş yanılması yaratacak kadar stratejilerini gizli bir yoldan izlediğini kanıtlamaktadır. Ayrıca dünyadaki bazı örneklere bakacak olursak kanonun ideolojik bir misyonu olduğu, buna bağlı olarak değer yüklülüğü ve bu değerlerin dönemden döneme ya da toplumdaki topluma değişebildiği görülebilmektedir. Örneğin daha önce kanon dışına itilmiş olan, unutulmuş bazı metinlerin T. S. Eliot tarafından tekrar gün yüzüne çıkarıldığını ve kanona dâhil edildiğini biliyoruz. Bu konuda iyi ve titiz çalışan ve editörlük kurumunun sağlıklı işlediği yayınevlerinin de kimi zaman kanon dışı metinler üzerinde çalışıp edebiyat camiası arasına kattıkları da bilinen örnekler arasındadır. Hilmi Yavuz'un 18 Şubat 2008 tarihli *Zaman* gazetesindeki "Edebi kanon, resmi ideoloji ve Nahid Sırrı (1)" başlıklı yazısında verdiği örnek dikkat çekicidir (<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=651197>). Yavuz'un yazısında belirttiğine göre bugün Batı kanonunun temel yapıtlarından olan Gustave Flaubert'in *Madam Bovary*'si yazıldığı dönemde başka popüler bir roman olan Ernest Aime Feydau'nun *Fanny* romanının gölgesinde kalmıştır. Bu da değerlerin, edebî algının değişebileceğini göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında Harold Bloom'un öne sürdüğü gibi teorik olarak bizden sonraki yüzyıllar, dönemin anlayışına paralel olarak bugün kanonun temel taşlarından olan yapıtlardan edebî bir zevk almazlarsa ya da metinler, o dönemdeki insanlara bir şey hitap etmez ise unutulacaktır.

Bu bağlamda Türk edebiyatı bağlamında kanon ve kanonlaşma süreci konularını düşündüğümüzde üç temel farklı bakışın olduğunu görüyoruz. İlki *Pasaj Dergisi*'nin 6. sayısında yayımlanan Jale Parla'nın kanon üzerine "Gelenek ve Bireysel Yetenek: Kanon Üzerine Düşünceler" (2007-2008) başlıklı yazısıdır. Parla, bu

yazıda edebiyat tarihimiz açısından bir kanonun gerekliliğini savunmaktadır. Parla, kanonun aynı zamanda olumsuz bir anlam taşıdığını da vurgulamakla birlikte kanon olmadan iyi bir edebiyat tarihi yazılamayacağını söyler (17). Bu görüşe göre kanon olmalıdır ki bunun üzerine tartışmalar doğmalı ve gerekirse yeniden düzenlenmelidir. Parla'nın yaklaşımı yani kanonu savunmak, bir yandan okuma havuzunu daraltan, bu anlamda hangi yöne gideceğini bilmeyen okur kitlesini yönlendirmek için yararçı bir yaklaşımdır. Fakat öte taraftan da hangi metinlerin dışlanacağı ve hangilerinin, ne gibi unsurlar göz önünde bulundurularak kanon havuzuna alınacağı gibi sorunları barındırmaktadır. Orhan Tekelioğlu ise *Doğu-Batı* dergisinde yer alan “Tekil Bir Kanonun İmkânsızlığı” (2003) başlıklı yazısında bizdeki edebiyat koşullarına göre tekil bir kanonun mümkün olmadığından söz etmektedir (65-77). Tekelioğlu'na göre çoğul kanonlar vardır ve tek bir kanon yaratmak Türk edebiyatı bağlamında mümkün görünmemektedir. Laurent Mignon ise *Pasaj* dergisinin 6. sayısında yer alan “Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar” (2003) başlıklı yazısında bizde Fransa ve İngiltere'deki gibi bir kanonun olmadığını ama Namık Kemal, Şinasi, Ahmet Mithat gibi yazarların eserleri başta olmak üzere bazı yapıtların kanon taslağını oluşturduğunu söylemektedir (36). Gerçekten de ortada belli bir takım metinlerin olduğunu, hatta edebiyat eğitimi veren üniversitelerde dahi bu metinlerin öncelikli olarak çalışıldığını; antolojilere, lise müfredatlarına ve kimi zaman 100 temel arasına sokulduklarını görmekteyiz. Bununla birlikte Mignon'a göre Türkiye'de “tersten” bir kanon olması söz konusudur; bu da azınlıkların majör dilde ürettikleri eserler ve bunların kanon dışında kalmaları durumudur (36). Johann Strauss'a da referans veren Mignon, Tanzimat sonrası gayrimüslim azınlığın ve kadınların ürettiği edebiyat ürünlerini örnek vermektedir. Bugün edebiyat

antolojilerine baktığımızda bunun bugün çok büyük bir sorun teşkil ettiğini görmekteyiz. İlk Ermeni harfli Türkçe metin olan Vartan Paşa'nın *Akabi Hikyâyesi*'nin bile İnci Enginün ve birkaç yazar tarafından yakın tarihte zikredilir olması söz konusudur. Bu yapıtların antolojilerin içinde nasıl yer alacakları bile sorun hâline dönmüştür. Mignon'un önerisi, yapıtlara Deleuze ve Guattari'den ödünçlediği "minör edebiyat" kavramıyla bakmaktır. Gayrimüslim edebiyatın kanon dışı bırakılmasını bu yapıtların "edebî değerlerinin düşüklüğü" ile gerekçelendiren görüşleri de Mignon'un çürüttüğü görülür. Sonuç olarak Türk edebiyatı tarihi gözden geçirilirken dinin değil dilin önemli olduğu düşünülmeli ve bu bağlamda yeniden ele alınmalıdır. Gayrimüslim Türkçe metinlerin yanı sıra, kanon dışında kalmış kadınların edebiyatına da bakılmalıdır. 1928 Harf Devrimi'nden sonra özel bir eğitimle Osmanlıca'yı okuyamayan bir kitle için bu metinlerin değerlendirilmesi, edebiyat araştırmacılarının inisiyatifine kalmaktadır; dolayısıyla yapılacak çalışmaların önemi daha da ortaya çıkmaktadır.

Şeyda Başlı da *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine* (2010) adlı çalışmasında Osmanlı romanıyla ilgili bugüne kadar yapılagelen "değer düşürücü" tanımlamalar üzerine odaklanır. Bu bağlamda Osmanlı romanlarındaki aşk hikâyelerine yapılan "yapay" ve "inandırıcılıktan uzak" gibi nitelermelerin, bu yapıtların değerlerinin düşürülmesinde meşrulaştırıcı etkisi olduğunu söylemektedir: "Roman karakterlerinin 'yüzeysel' oldukları, derinlemesine işlenmemiş olmaları, dolayısıyla 'gerçek' bir roman karakteri olmaktan çok belli bir nitelik merkezinde soyutlanarak 'tip'leştirildikleri yolundaki yargılar da bu meşruluğu desteklemektedir" (151). Başlı'ya göre Osmanlı romanının "taklit" ve "yapay" olduğu konusunda birleşen fikirlerin temel dayanak noktalarından biri de bu yapıtların doğrudan Fransız

gerçekçiliğinden etkilenmeleri ve geleneksel edebiyattan kopamamasıdır: “Osmanlı romanlarının Fransız gerçekçiliğine yakınlık gösteren nitelikleri, ‘taklit’ roman olduklarının doğrudan kanıtına dönüşürken, Osmanlı geleneksel edebiyatı ile ortaklık gösteren nitelikleri, ‘taklit’in ‘başarısız’lığının kaynağı sayılmaktadır” (151). Dolayısıyla yazara göre Osmanlı romanının doğuşunda hem Fransız gerçekçiliğinin hem de Osmanlı geleneksel edebiyatının önemli rol oynaması göz ardı edilmiştir. Dönemin kadın romanları ise bu bağlamda hem Osmanlı romanının geneline yapılan değer azaltıcı tespitlerden nasibini almış hem de zaten ana edebiyatın bir alt kolu, bir minör edebiyat olarak iyice görünmezleşmiştir. Bu da bütüncül bir kadın edebiyatı geleneği konusunda yapılacak tespitlerde zincirin bir halkasını dışta bırakmak anlamına gelmektedir.

B. Edebiyatta Kadın Duyarlılığı, Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Kavramları

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1983) adlı kitabında feminist eleştirmenlerin edebiyata iki ana yaklaşımından söz eder: Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri ve yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri (250). İlk kuram, daha ziyade erkek yazarların yapıtlarının, kadın okur tarafından değerlendirilmesine dayanır. Bu doğrultuda da özellikle Batı uygarlığının temelini oluşturan yapıtlarda kadın temsilinin nasıl oluşturulduğu üzerine çalışılmıştır. Kate Millet’in 1970’te yayımlanan *Cinsel Politika* (Sexual Politics) adlı yapıtı edebiyatta kadın imgelerinin ve egemen cinsiyetçi kodların yeniden üretiminin incelenmesi bakımından feminist edebiyat eleştirisi için büyük önem taşır. Millet, edebiyatta yer alan kadın mitinin ve

bunun altında yatan kültürel kodların yeniden değerlendirilmesi amacıyla eleştirel bir bakış açısı önermiştir. Millet, çalışmasında Henry Miller'dan Jean Genet'ye birçok erkek yazarın yarattıkları kadın temsilindeki estetik ve ahlaki ölçütleri ortaya çıkarmaya çalışır. Henry Miller, D. H. Lawrence gibi çağdaş yazından seçtiği yazarların yapıtlarında ataerkil geleneğin oluşturduğu kadın imgelerinin, kadının erkeğin karşısında edilgen özne olarak ve toplumdaki rolünün cinsiyetçi söylem içinde nasıl resmedildiğini yorumlamaya çalışarak bu yazarların karşı devrimci tavırlarını edebiyatta ortaya koyuşları sorunu üzerinde durur (45). Patriarkal sistem içinde kadının nasıl ötekileştirildiği ve edebiyat metinlerinde de erkek yazarların, egemen kültürün görme biçimleri ekseninde kendi oluşturduğu kadın imgelerini nasıl yansıttığını irdeler. Bunun yanı sıra şiddet ve cinselliğin birbirinden ayrıştırılmaz hâle gelmesini ve kadın bedeni ile iktidar arasında nasıl bir ilişki olduğunu açıklamaya çalışır.

Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiride ise kadın yazarların metinlerine mercek tutulmaktadır. Yaklaşımın temelinde yazarın, hemcinsinin sorunlarına bir kadın gözüyle bakması yer almaktadır. Bu konuda Aysu Erden *Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar* (2011) adlı kitabında “Kadın ya da erkek olsun, yazarların insana, topluma, ilişkilere bakışlarını anlamak ve incelemek çok önemlidir. Ancak kadın yazarların, özellikle toplumdaki hemcinslerine ve onların sorunlarına bakışını ve duyarlılığını incelemek ayrı bir önem taşımaktadır” (20) demektedir. Berna Moran, çalışmasında yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiriyi de ikiye ayırır: “Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemekte, ikincisi yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırmaktır”dır (254). Bunlardan ilki, kadına özgü bir edebiyatın varlığı sorunu üzerinde durur. Bu kendine ait edebiyattan yola çıkarak kadın edebiyatının

evrelerini kategorize etmeye; aynı şekilde benzer izlek, olay örgüsü, tekrar eden motifler ya da karakterler arasındaki benzerlikler üzerinde durmaktadır. Tüm bunların ise ataerkil düzenin yarattığı koşullarla ilişkisi saptanır. Virginia Woolf'un 1924'te yayımladığı *A Room of One's Own* (Kendine Ait Bir Oda) adlı çalışmasından sonra Ellen Moers'in 1976'daki *Literary Women* (Edebiyat Kadınları), Elaine Showalter'ın 1977'deki *A Literature of Their Own* (Kendilerine Ait Bir Edebiyat) ve Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın 1979'da yayımladıkları *The Mad Women in the Attic* (Tavan Arasındaki Deli Kadın) adlı kitabı, yazar olarak kadına yönelik feminist eleştirinin temel metinleri hâline gelmiştir. Dolayısıyla çalışmaların birleştiği temel nokta, kadınlara ait bir edebiyat geleneği olduğudur; çünkü kadınların tarihte hep aynı türden baskılara maruz kaldığını kabul edilir. Ama bu yaklaşımın da cinsiyet ayrımcılığına yol açan bir yöntem olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Bu konuda birleşilen ana nokta, kadınların dünyayı erkeklerden farklı algılamasının biyolojik bir ayrımdan kaynaklanmadığı; bunu yaratan temel olgunun, kadınların toplumlar tarafından yaklaşık aynı baskılara ve hiyerarşik ilişkilere maruz kaldığı düşüncesidir. Dolayısıyla hiyerarşi ve iktidar ilişkilerinden kaynaklı kadınların yaşadığı sorunlar, romanlara da benzer kadınlık deneyimleri, yaşam pratikleri ve olaylar karşısında benzer tavır alma biçiminde yansiyacaktır. Sonuç olarak kadınların yarattığı alt kültür ya da Deleuze ve Guattari'den yola çıkarak "minör edebiyat" olarak nitelendirebileceğimiz kadın edebiyatı, ortak bir duyarlılığı da yansıtacaktır.

Kadın duyarlılığı, Cumhuriyet öncesi kadın yazarların romanlarını ele almak için uygun bir kavram olarak görünmektedir. Kadınlara özgü bir dünya ve buna bağlı olarak özellikle kadını ilgilendiren deneyim ve yaşam pratiklerinin varlığını kabul etmek, kadına özgü duyarlılık kavramını da beraberinde getirmektedir. Bugün

feminizmin geldiği noktada kadınları ve deneyimlerini homojen bir olgu olarak algılamak yerine tek tek bireylerin deneyimleri ön plana çıkarılmaktadır. Çünkü homojenleştirmenin de getirdiği indirgeyici bir yaklaşım söz konusudur. Fakat bu tezde belli bir dönem aralığındaki kadın deneyimlerinin romanlara yansması ele alınacaktır. Tanzimat sonrası modernleşme parametrelerinin en başında tutulan kadın sorunu, yaşanan sancılarla ve var olan toplumsal sorunlarla romanlara, benzer ya da en azından birbiriyle bağlantılı şekilde yansmıştır. Dolayısıyla araştırmaya başlarken bu romanlarda bir kadın duyarlılığı olabileceği olasılığından söz edebiliriz. Bu noktada kadınlara ait bu dünya, nerede başlar, çerçevesi nedir gibi sorular akla gelmektedir. Cumhuriyet öncesi kadın romancıların ele aldıkları konulara bakıldığında baş karakterlerin aynı tipten ya da birbirine benzer baskılara ve sorunlara maruz kaldıklarını görürüz. Kadın sorunlarının, kadın yazarlar tarafından çok daha katmanlı bir şekilde ele alınmasının yanı sıra bu üretilen eserler arasında görünmez bir bağ olması da yine kadın duyarlılığının birer göstergesidir. Fakat bunu kanıtlamak için de romanlarda ortaya çıkan kadın duyarlılığın hangi noktalarda erkek yazınından ayrıştığını göstermek gerekecektir. Kadın yazarların her biri, kadın sorunları altında dallanıp budaklaşan ve farklı alt sınıflara ayrılan sorunları elbette aynı bakış açısıyla ele almamıştır. Fakat toplu bir biçimde ele alındıklarında sorunlara yaklaşımlarında ortak bir duyarlılığın izlerini hissettirmektedirler. Bunun varlığını kanıtlamak için de karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmaları gerekir. Tezde ele alınacak romanlar, Tanzimat sonrası yazılmış ilk romandan Cumhuriyet'in ilanına kadar olan bir süreyi kapsamaktadır. Bundaki en önemli neden Cumhuriyet sonrası, bu temel izleklerin devamıyla birlikte temasal bağlamda evrilmelerin söz konusu olmasıdır. Buna bağlı olarak da yeni kavramların edebiyat metinlerine dâhil olduğunu söyleyebiliriz.

Tanzimat sonrasında Cumhuriyet'e kadar olan zaman dilimi, uzun ve farklı süreçleri içinde barındırmakla birlikte kadın sorunları bağlamında ortak bir yaklaşım sergilemeleri, toplu bir şekilde ele alınabileceğini göstermektedir.

Kadın sorunlarını ilk ele alan erkek romancılarıdır. Sonrasında da kadına ilişkin konular, erkek yazarların hiç vazgeçmeyeceği temel izlekler arasına girecektir. Sorunlara yaklaşım bağlamında kadın yazarları, erkek yazarlardan ayıran temel noktalar, yani ortak duyarlılıklar konusunda şunlar söylenebilir: Örneğin kadının yalnızlaşması ve baskı mekanizmalarının kadın üzerinde yarattığı etkiler, bu duyarlılığın bir ürünü olarak kendilerini yapıtlarda gösterirler. Elbette, bu sorunu erkek romancıları da görmekteyiz. Fakat, yalnızlaşma olgusu, Tanzimat sonrası yazılan ilk kadın romanlarından itibaren hem tekrar eden önemli bir izlek olarak hem de kadının özne olarak merkeze alınması şeklinde karşımıza çıkar. Dolayısıyla baskıya maruz kalan, yalnızlaşan kadının bu sorunu, kadın psikolojisiyle birlikte ele alınarak daha baskın bir izlek olarak kadın romanlarında yer etmiştir. Kadın yazarların romanlarında rasyonelliğin daha ziyade kadın karakterle birlikte anılması; her türlü güçlük ve zorluklara karşı gösterilen kadın direnci de kadın duyarlılığının bir göstergesidir. Buna karşın Tanzimat romanının güçlü ve ideal erkekleri yerine edilgen, zayıf karakterli, rasyonellikten uzak erkek karakterler yer alır. Erkek karakterlerin kendi güçsüzlüklerini, eğitimsizliklerini, eşiyile arasındaki kültür farkını yine kadın üzerinde bir baskı aracı olarak kullanması söz konusudur. Dolayısıyla romanlarda kadının geleceği yönünde engel teşkil eden erkeklere ve yine hane içinde kadın üzerinde baskı oluşturan bireylere dikkat çekilmesi de bu ortak duyarlılığın göstergeleridir.

Ömer Lekesiz, “Kadın Öykücüler (1910-1990)” (2000) başlıklı makalesinde kadın yazar ayrımı konusunda en önemli gerekçenin bakış açısı, diğerinin ise ontolojik yani yaratılışsal olduğunu ileri sürmektedir. Kadın duyarlılığı konusunda özellikle 1950 sonrası edebiyatı için bu kavram yerine “bakış açısı”nın kullanılması gerektiğini söyler. Lekesiz, kadın yazarı, erkek yazardan ayıran en önemli unsurları şöyle belirler:

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

Lekesiz, tüm bu gerekçelerin “Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler” başlığı altında yaptığı ayrımın edebi anlamda bir cinsiyet ayrımı anlamına gelmediğini,

bilakis kadın öykücülerin erkek öykücülere göre söz konusu farklarını ön plana çıkaran bir inceleme tarzı olarak önem kazandığını söylemektedir.

İster aşk içerikli olsun, ister kadının bireyselleşmesi, eğitimi ya da çalışması konusunda olsun, aslında Cumhuriyet'e kadar yazılan kadın romanlarının en temel ortak noktası, kadının yalnızlaşması sorunudur. Dolayısıyla bu, kadının toplumda ne olduğu ve ne olmak istediği konusunda bir kimlik sorununu da beraberinde getirmektedir. Kadının toplumda nasıl algılandığı, ona yüklenen sorumluluklar ile kendi olmak istediği arasında kalan kadınların çektiği sancılar, belirgin biçimde yapıtlara yansımıştır. Erkek yazarların romanlarında ağırlıklı olarak kadının kim olduğu değil, ne olduğu üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla metinlerinde kadınların haklarını savunurken modernleşme ölçütlerini ve onun sınırlarını sürekli olarak tehlikeye işaret edecek şekilde vurgulamışlardır. Kız çocuğu, sevgili, eş, gelin ve anne rolleriyle kadın daha ziyade toplumsal kimliklerinin ve konumlarının doğal bir uzantısı olarak görülmüştür. Bu da kendilerinin telkin ettiği bir kadın modelini öne çıkarmalarına neden olmuştur. Kadın yazarlar için de zaman zaman bu bakışı sürdürdükleri söylenebilse de kadını özne olarak ele almaları, kendi deneyimlerine ve psikolojilerine ağırlık vermeleri, hem konuların çok katmanlı işlenmesine olanak tanımış, hem de altan alta zihniyet olarak kadın sorununa bakış konusunda toplumda istenilen düzeye erişilemediğini göstermiştir. Kadın yazarlar artık bir yüzünü Batı'ya dönmüş eğitilmiş kadın için geleneksel yaşamın kadın için olumsuz sonuçlar yaratması üzerinde durmuşlardır. Kadının yeni yaşam için gösterilecek özverilere ne kadar hazır olduğu da bu bağlamda ele alınan sorunlar arasındadır. Dolayısıyla bu döneme kadar görünmez olan kadın artık hem yazar hem okur hem sorunlarını tartışan bağımsız bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni kadınla birlikte erkeklerin, toplumun ve

geleneksel yaşamın da sorgulanması gündeme gelmiştir. Böylelikle “züppe” ya da aşırı alafangalaşmış erkeklerin yanı sıra özellikle II. Meşrutiyet döneminden sonra aydın erkek kesim ve kadına karşı olan tutumu, kadın yazarlar tarafından sorgulanmaya ve bazı noktalarda eleştirilmeye başlanmıştır.

Özellikle Fatma Aliye Hanım ve Halide Edib, genel toplumsal zihniyetin de ötesine geçerek zaman zaman aydın erkekleri eleştirmişlerdir. Kadınların özgürlükleri ve gelişmeleri yönünde tavır almış, eğitilmiş erkeklerin de kadın sorunlarına bakışlarının problemleri olduğu üzerinde durmuşlardır. Fatma Aliye Hanım’ın romanlarında aydın ya da “züppe” tipli olsun tüm erkekler zayıf karakterlidir. Halide Edib de özellikle *Seviyye Talip* (1910), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913) ve *Mev’ud Hüküm* (1918) romanlarında aydın erkeğin kadına bakışı konusu üzerinde durmuştur. Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* (2005) adlı kitabında Tanzimat dönemi aydınlarının kadın konusundaki yaklaşımıyla ilgili olarak şöyle önemli bir tespit yapar:

Toplumsal cinsiyetle ilgili tüm düşünce ve sembolik betimlemelerde tek bakış açısı, kendisini kadın ile birlikte algılamayı başaramayan erkeğe aitti. Erkeğin kendi içinde yuvalanan bu odak noktasının devamı ile bir kültür sisteminden diğerine geçişin yarattığı kimlik bunalımının betimlenmesi, ancak kadın evrenine yansıtılarak mümkün olabilmekteydi. Böylece yazar, baba, koca veya sevgili konumundaki reformcu erkekler, problemleri kendi bilinçlerinde, kendi tepkilerinde değil, kadınlarda inceliyorlardı. Buna koşut olarak, tasvir ve

düşüncenin öznesi durumuna getirilen kadınların ifade ettikleri de, kendileri ve yaşamları değil, erkeklerin arzu ve korkularıydı. (136)

Osmanlı aydınının, erkeği merkeze alarak, kadını düşüncenin ve problemlerin merkezi hâline getirmesi ama bunu yaparken aslında toplumsal kimlik rollerini sorgulamaması, kadın romanlarında kendisini kimlik sorunu bağlamında göstermiştir. Bu bağlamda Osmanlı aydınının kendi arzu ve korkularının yarattığı sivri okların kadın üzerindeki etkisi öne çıkmıştır diyebiliriz. Kimlik sorunsalı, romanlara kadının ailesi, çevresi gibi en yakınındakilerin onu nasıl algıladığı ve konumlandığına paralel olarak kadının bu konumlandırma karşısında aldığı etken ya da edilgen tavır bağlamında yansımıştır. Fatmagül Berktaş, “Arend’te Kimlik Politikasının Ötesine” (2011) adlı makalesinde kimlik konusunda şöyle demektedir:

Kamusal alanda önemli olan, başkalarıyla paylaştığımız verili kimliklerin yansıması olarak “ne” olduğumuz değil, bizi bu dünyada başkalarından ayıran ve benzersizliğimizi sergileyen “kim” olduğumuzdur. Verili kimlikler (ve sosyal statüler, ünvanlar vb.) sadece bizim “ne” olduğumuzu anlatabilir; “kim” olduğumuzu ise oluşturulmasında hiç dahlimiz olmamış verili kimlik tanımlarının kolaylığına sığınarak değil, bu dünyada özellikle görünür olduğumuz kamusal alandaki duruşumuzla, aldığımız tutumlarla, seçimlerimizle, kısacası eylemlerimizle ortaya koyarız. (19)

Dolayısıyla kim olduğu değil hep ne olduğu üzerinde durulan kadının bocalamaları romanlara yansımıştır. Kimlik sorunu konusunda özellikle Halide Edib’in romanları ön plana çıkmaktadır. Yazarın *Yeni Turan* (1912) romanında Kaya, yurdu ve Yeni Turan ülküsü için kamusal alanda çalışırken mutludur. Yeni Osmanlılar Partisi

başkanı Hamdi Bey tarafından zorla evlenmek zorunda kalıp politikadan ve kamusal alandan uzaklaşması, onu depresyona sokar ve hastalandırır. Bu noktada doktorun hastası için maddi ve manevi anlamda çalışması gerektiğini, eski hareketli yaşantısından uzak kalmasının onu hastalandırdığını söylemesi önemlidir (67). Kaya, bir kadın olarak baskı sonucu ideolojik anlamda tamamen farklı bir insanla evlenmesinin öcünü, karşı partinin en önemli ismi olan Hamdi Bey'i kendi ideolojisinden vazgeçecek kadar etkilemesiyle alır. Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* (1920) romanı da toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunsalı anlamında en öne çıkan eserlerden biridir. Hayat kadınlarının yaşam mücadeleleri ve toplumda dışlanmalarının, sıradan bir kadının hane içindeki hiyerarşik düzeni kırmaya çalışması ile paralel olarak anlatılması anlamlıdır. Kadına ait farklı yaşantıların ve kadın sorunlarının hem özel alan hem de kamusal alan üzerinden tanımlanması çok önemlidir. Çalışma ve serbest zaman etkinlikleri dışında aşk romanlarında da kimlik sorunsalı ortaya çıkar. Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905), *Yabangülü* (1920) ve *Nedret* (1922) romanlarında da bu sorun ele alınmıştır. *Yabangülü*'nde köylü bir ailenin kızı olan ve zengin bir konakta evlatlık olarak büyüyen Leylâ'nın, evlenmek istediği adamın annesi tarafından toplumsal konumu nedeniyle dışlanması anlatılmaktadır. Bu dışlanma, ona yabangülü ismi takılarak daha da perçinleştirilir. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* ve *Nedret*'te ise yasak bir aşka tutularak seven bir kadının, ilişki yaşamadığı hâlde çevresi tarafından yargılandığını ve bu yargılanmanın kadın üzerinde yarattığı vicdani rahatsızlığın uç boyutlarını görürüz. Dolayısıyla modernleşme düşüncesinin bir uzantısı olarak özellikle Tanzimat sonrasında tartışılmaya başlanan kadın sorunlarının, kültürel bir kavram olan toplumsal cinsiyet bağlamında kadın yazarların gözünden nasıl

yansıtıldığı, üzerinde durmayı gerektiren bir konudur. Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkekler arasındaki rolleri, davranış biçimleri ile zihinsel ve ruhsal özellikler bakımından ayırarak bu ayrımın nasıl olacağını kurallarını da ortaya koyar. Dolayısıyla hem erkeğin hem de kadının toplum içindeki ihtiyaçlarını, sorumluluklarını ve sınırlarını belirler. Bu nedenle de değişken bir parametredir. Toplumdan topluma ya da aynı toplumda farklı zaman dilimlerinde değişkenlik gösterebilir. Kadın açısından bakıldığında ise kadın üzerinde toplumsal cinsiyete dayalı sarsılmaz bir kurallar ve beklentiler bütünü yaratır. Dolayısıyla romanlarda yazarların, kadınların biyolojik cinsiyetlerinin dışında özellikle toplumsal cinsiyetlerine dayanan, toplumun kadına dayattığı rollerin kadın üzerindeki etkilerini nasıl ele aldıkları üzerinde durulacaktır. Romanlarda toplumsal cinsiyetle şekillenen ve kadına atfedilen rolleri bazen pekiştiren ama alttan alta toplumsal cinsiyet ön yargılarını eleştiren bir tutumun varlığı, üzerinde durmayı gerektirir.

Fatmagül Berktaş, “Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye” (2004) başlıklı makalesinde toplumsal cinsiyet kavramına ilişkin olarak şunları söyler:

Kadınlar ve erkekler arasında varolan ve kendi başına bir eşitsizlik ilişkisi içermeyen bir farklılığın (biyolojik farklılık), toplum ve kültür içinde eşitsiz, hiyerarşik bir farklılığa dönüştürülmesiyle, bugün “toplumsal cinsiyet” (gender) olarak kavramsallaştırdığımız verili (ataerkil) “kadın” ve “erkek” tanımları ortaya çıkar. Söz konusu ataerkil “kadın” ve “erkek” tanımları, birbirlerini dışlayacak biçimde ve birbirleriyle karşıtlık içinde oluşturulur. Bu karşıtlık, bir tarafın diğerine üstün ve egemen olduğu hiyerarşik bir karşıtlıktır ve daha başka birçok hiyerarşik karşıtlık için de bir model işlevi görür. Buna göre, erkeğin

aklı, uygarlığı ve kültürü temsil ettiği ve bu nedenle tartışmasız daha üstün olduğu varsayılırken; kadının bedeni, duyguları ve doğayı temsil ettiği öne sürülür. Böylece kadın bedene, maddeye, doğaya indirgenmiş, onunla birlikte de doğanın kendisi ve insanın soyu üretme yetisi küçümsenmiş olur. (2-3)

Toplumsal cinsiyet, cinsiyete bağlı olarak tanımlanan davranışların toplumsal bir inşa olduğuna işaret etmek için oluşturulmuş bir kategoridir. Dolayısıyla kimliğin inşasında da başat bir role sahiptir. Toplumsal normların, kalıplaşmış davranış biçimlerinin özelliklerini ortaya çıkarırken ideolojiyi de belirgin kılmaya yardımcı olmaktadır. Joan W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* (1988) adlı çalışmasında toplumsal cinsiyetin insanlar arası ilişki ve etkileşimlerin çeşitli biçimleri içeren karmaşık bağıntıları anlamak için önemli bir yöntem olduğunu belirtir:

“Toplumsal cinsiyet”, kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden “kültürel inşalar”a işaret etmenin bir yoludur. “Toplumsal cinsiyet”, erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin sadece toplumsal kökenlerini belirgin kılmanın bir yoludur. Bu tanımlamada “toplumsal cinsiyet”, cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategoridir. (11)

Yazara göre toplumsal cinsiyet, sadece farklı cinsler arasındaki iktidar ilişkilerine değil, bütün toplumsal iktidar ilişkileri arasındaki ilişkileri ele almaya yarayan bir kavramdır. Dolayısıyla cinsiyetler arası eşitsizliğin toplumsal bağlarına ve anlamlarına dikkat çekerek cinsiyetin sadece biyolojik olarak algılanmasını engellemektedir.

Toplumsal cinsiyet, cinsiyete bağlı iktidar ilişkisine işaret eden bir kavramdır.

Dolayısıyla bir toplumdaki cinsiyet düzeni, doğuştan gelen cins ayrımına değil, toplum tarafından oluşturulan bir düzene, cinsiyetler arası ilişkilere gönderme yapar. “Erkeklik” ve “kadınlık” da, doğuştan gelen cinsiyet ayrımı değil, toplumlarda inşa edilen ve birtakım stereotipler üzerine kurulu kimliklere işaret ederler. “Kadınlık” ve “erkeklik” ile toplumun yarattığı bu stereotipler üzerinden yarattığı beklentiler arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. “Kadınlık” ve “erkeklik”, aynı zamanda, toplumun en önemli dinamiklerinden biri olarak kendiliğinden ve doğalmış gibi sunulur. Zaten feminizm çalışmalarının sunduğu en önemli hizmetlerden biri de bu doğalmış gibi görünen ve aslında tamamen bir iktidar ilişkisine hizmet eden yani, bir diğerinin öteki üzerinde kurduğu tahakkümü ortaya çıkararak farklılıkların haklarını savunmaya yönelik bir disiplin olmasıdır.

Evelyn Fox Keller da *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler* (1995) adlı çalışmasında, toplumsal cinsiyetin özellikle de bir kültürde eril ve dişili tanımlamada oynadığı role dikkat çeker (19). Bu bağlamda aslında kültürün ortak inançlarını yansıtmaktadır. Bu ortak inançlar bütünü “toplumsal cinsiyet ideolojisi” (19) olarak adlandıran Keller’ın da belirttiği gibi kültürlerde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet algısı aslında o toplumun bireylerinin özlemlerini ve korkularını, dolayısıyla da toplumun genel niteliğini yansıtmaktadır (42).

Toplumsal cinsiyet sorunu bağlamında romanlarda kadının eğitim ve çalışma hakkı, serbest zaman etkinlikleri, kadının bireyselleşmesi ve kamusal alandaki haklarının artması, özel alan içinde kadına yüklenen sorumlulukların tartışılması, hane içi iktidar mücadelelerinin kadın yaşamı üzerindeki etkisi gibi konular ele alınmıştır. Eğitimden siyasete ve sivil örgütlenmeye kadar bazı konular da, kamusal alan üzerinden dile getirilmiştir.

Bunun dışında kadının özel alan içindeki konumu da sorgulanmıştır. Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895), Emine Semiye Hanım'ın *Terbiye-i Etfâle Ait Üç Hikâye* (1895), Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb* (1896) ve Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* (1910) romanında kadının ev içindeki rolü ele alınmıştır. Bu bağlamda kadına evlilik yoluyla yüklenen erkeği dönüştürme rolü olumsuzlanmıştır. Bunun yanı sıra çocuk eğitiminde kadının rolünün erkeğe oranla başat olması dolayısıyla batıl inanca ve modern bilime kapalı bir anlayışı sürdüren kadınların yaklaşımları eleştirilmiştir. Bununla birlikte kadınlar arasındaki hiyerarşi ve iktidar mücadelelerinin doğuracağı olumsuz sonuçlar bağlamında yine kadının özel alan içindeki konumu üzerinde durulmuştur. Böylelikle toplumsal cinsiyet dengesizliği ve ayrımı, romanlar üzerinden ilk defa kadın bakışıyla detaylı biçimde dile getirilmiş olur. Dolayısıyla bütün kadın yazarların romanlarını homojen olarak görüp erkek egemen söylemi yeniden ürettiğini söylemek, indirgemeci bir bakış açısı gibi görünmektedir. Kadınlar, hem özel alan içinde hem de kamusal alanda eşit şartlara sahip olmamalarını farklı şekillerde dillendirmişlerdir. Özellikle ev içinde kadın üzerinde oluşturulan baskı mekanizmalarının başat bir biçimde öne çıkarılıyor olması da bu görüşü kuvvetlendirmektedir. Kamusal alan ve toplumsal algı bir kenara aile içi fertlerin kadına verdiği düşük değer ile sürekli kadının edilgenleştirilmesi üzerinde bu kadar durulması, hane içindeki dengeleri ve kadını sindirme stratejilerini sorgulamak amacıyla. Tüm bunlar romanlardaki kadınların yaşamında birbirine benzer yansımalara neden olmuştur. Fiziksel ve ruhsal hastalanma, kendi içine kapanma ve yalnızlaşma, bu yansımalarından bazılarıdır. En büyük yansımalarından biri, kadınların fiziksel ve ruhsal özelliklerinde görülen belli başlı tekrar eden motiflerdir. Kadının baskı altında oluşunun en açık biçimdeki yansıması, kadınların bedenleri üzerinden

gösterilir. Hastalıklı, zayıf bünyeler, üzgün ve düşünceli görünüm, “gölgeli gözler” ve bunun gibi kadının bedeni üzerinden yapılan nitelendirmeler, ne olduğu ile ne olmak istediği arasında kalan kadını anlatmaktadır.

Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar* (2009) adlı kitabında cinsiyetler arası ilişkileri anlamak için salt erkek ve kadın arasındaki ezilen sömürülen ilişkisine bakmanın yetmeyeceğini, cinsiyet farklılığın toplumsal alanlara ve ilişkilere yansıdığına da üzerinde durulması gerektiğini belirtir. Böylece kadınların ezilmişliğini nasıl yaşadığını ele almanın yanı sıra, erkeklerin eril iktidar konumlarını nasıl sürdürdüğünü anlamının da önemli olduğunu söyler (15). Sancar, erkeklerin kendi cinslerinden bahsetmeyip kadın, çocuk, yabancı vb. hep başkası üzerinden konuşarak bu konuşma hakkını elinde tuttuğunu, böylelikle kendisini sorgu dışı bırakarak bir iktidar konumu elde ettiğini söyler (16). Bu noktada kadın yazarların yapıtlarına atıfta bulunmak gerekmektedir. Erkek anlatıcı seçen kadın yazarların romanlarında, hikâyenin merkezine bir veya birden fazla kadını yerleştirmesi ve buna göre olayları kurgulaması anlamlıdır; böylelikle geçiş dönemi ve modernleşme kaynaklı bocalamaları, kadın-erkek ilişkileri ve kimlik sorunu üzerinden tanımlayabilmişlerdir. Yazarın kadın olması, anlatıcının da konumunun sorgulanmasına olanak sağlar. Bunu özellikle Halide Edib’in eserlerinde görürüz. Erkek anlatıcının kendi kendisini sorgulaması, bir kadının ağzından erkeğin sorgulanmasından daha farklı sonuçlar ortaya koymaktadır. Halide Edib’in salt toplumsal ve edebî kaygılarla değil, hem eril iktidarın bu tahakkümü nasıl inşa ettiğini anlamak hem de eril zihniyete kendi kendisini sorgulatmak amacıyla erkek anlatıcılar seçmiş olabileceğini de düşündürmektedir. Özellikle *Seviyye Talip* (1910), *Yeni Turan* (1912) ve *Mev’ud Hüküm* (1918) romanlarına bakarsak bu düşüncenin daha da

kuvvetlendiği görülecektir. Bu üç roman da, yazarın diğer romanları gibi erkek bir anlatıcı tarafından aktarılır. Üçü de kadını merkeze alır ve her birinde kadına dıştan bir bakış söz konusudur. Kadın, olumlu olumsuz yönleriyle gözlenen ve yargılanan konumdadır. Tüm bu yargı süreci, anlatıcının dilinden aktarılır. Üç romanda da erkeğin kendi hırslarına, arzularına yenik düşmesi sonucu bir kadının yaşamını tümünden altüst etmesi söz konusudur. Seviyye Talip, toplumsal algı ve ön yargılarla mücadele edip bir kadın olarak göğüslediği sorunların sonucunda sevdiği adamla mutluluğu yakalamışken, anlatıcı yüzünden tüm yaşamı mahvolur hem de toplum gözünde karalanır. Bu son, toplumun aydın kesimi olarak nitelendirilen erkek entelektüellerinin de kadın konusunda yeterli olgunluğu erişmediğini göstermek amacıyla kurgulanmıştır.

Romanlardaki farklı kadınlık deneyimleri, salt kadın ve erkek arasındaki hiyerarşi ve tahakküm unsurlarını değil, kadınlar arasındaki ilişki dengelerini de anlamayı sağlar. Bu bağlamda da romanlardaki bazı kadın karakterlerin, gücü elinde tutan erkeklerle iş birliği yaparak, bu iktidardan pay çıkarması ve kendini ezilen kadından farklılaştırması dile getirilmiştir. Hane içinde kadınlar arasındaki iktidar savaşına bu kadar yer verilme nedenlerinden biri, eşitsizliğin salt kadın erkek arasında olmadığını göstermektir. Bir başka deyişle bu, iktidar ilişkilerinin ortak noktasını oluşturur. Kadınlar arasındaki toplumsal sınıf farkı, eğitim ve kültür de cinsiyet hiyerarşisinde önemli bir rol oynar. Romanlarda eğitimiyle, kültürüyle, giyimiyle ya da karakter özellikleri ve davranışlarıyla diğer bireylerden farklı olan, eğitilmiş kadının, kendi hanesinde ya da gelin gittiği evde bu cinsiyet hiyerarşisine maruz kalması söz konusudur.

C. Edebiyata Bakış Sorunu: 19. Yüzyıl Fransız ve Viktoryen Dönemi Kadın

Yazarların Edebiyat Geleneğindeki Konumları

Edebiyata bakış ve değerlendirilme konusu salt Osmanlı-Türk edebiyatına özgü değildir. Aynı sorunlar dünya yazınında da tartışılmaya gelmiştir. Dolayısıyla kadın edebiyatına bakıştaki ortak sorunları belirlemek hem bu edebiyatı değerlendirmede hem de estetik beğenilerin sınırlandırılarak “öteki” yapıtları alımlayış biçiminin nasıl inşa edildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda feminist edebiyat eleştirisi, özellikle 1960’ların sonunda başlayan politik bir hareketin uzantısı olarak doğmuş ve diğer edebiyat kuramları ile etkileşimli, disiplinler arası bir araştırma alanı hâline gelmiştir. Feminizmin önemi farklılıkların da bir güç olarak konumlanabilmesine yardımcı olmasındadır. Dolayısıyla bir yandan edebiyatta kadın temsili araştırılırken bir yandan da her dönemde unutulmuş kadın yazarların metinleri ortaya çıkarılarak tekrar değerlendirilmeleri yönünde bir çaba söz konusu olmuştur. Dolayısıyla feminist edebiyat eleştirisinin bir diğer önemli katkısı ise bütünlüklü ve toplu olarak kadın yazınına bakma çabasıdır yani unutulmuş kadın yazarlarla organik bir bağ kurarak toplu biçimde kadın edebiyatını anlamaya çalışmasıdır. Aynı zamanda yazar olarak kadın merkeze alındığı için kadına eril bakışın dışında bakmak için bir alternatif sunar. Aslında kadın edebiyatı tarihi üzerine düşünme, daha önceki bir tarihe, Virginia Woolf’un *A Room of One’s Own* (Kendine Ait Bir Oda 1924) adlı yapıtına kadar gitmektedir. Woolf, kadın edebiyatı tarihinin imkânları üzerine düşünürken kadın üslubunun erkek üslubundan ayrıştığına da inanmaktadır. Ardından Simone de Beauvoir, *Kadın “İkinci Cins”* (1949) adlı çalışmasında dile getirdiği ve bir dönem feminist eleştirinin manifestosu hâline gelen “kadın doğulmaz, kadın

olunur” (15) sözleri ile cinsiyet ile toplumsal cinsiyet kategorilerine işaret ederek toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyetin ötesinde toplum tarafından belirlenen bir olgu olduğunu söylemiştir. Daha sonrasında ise “kadın edebiyatı” kavramı ele alınarak kadına özgü bir yazın türü olup olmadığı üzerine tartışmalar geliştirilmiştir. Kadına özgü devreye girdiğinde de doğal olarak estetikle ilgili problemlerin de göz önüne alınmaya başlaması söz konusu olmuştur. Başka bir deyişle edebiyatta kadın imgelerinin nasıl yer aldığı tartışmalarının dışında kadına özgü bir dil, estetik olup olmadığı sorusu, yani biçim sorunu üzerinde durulmuştur. 1960’lardan itibaren edebiyatta her dönemde kadına özgü bir özbilincin ortaya çıkması konusu üzerine gidilmesi, sistematik bir edebiyat tarihi için psikolojiden antropolojiye ve tarihçilere kadar disiplinler arası bir yaklaşımla kadın yazarları işin içine dâhil ederek kadının politik, sosyal ve kültürel deneyimlerini tekrar inşa etme projesi önem kazanmıştır. Çağdaş feminist hareket, edebiyat tarihindeki cinsiyet ön yargısına karşı bir duyarlılık yaratmıştır. Bu da araştırmacıların bir alt tür olarak kadın edebiyat geleneğinin gelişimi ve evriminin anlaşılması gerektiği sağduyusunu aşılır. Bu bağlamda en önemli atılımlardan biri, kadın yazarlar tarafından yazılmış “kayıp” ya da unutulmuş eserlerin ortaya çıkarılması ve yeniden yorumlanması ile bu yazarların kariyer ve yaşamlarıyla ilgili dokümanların belgelenmesi işlemidir. Kadın yazarların yapıtlarını toplu bir şekilde ele alarak bu metinlerde, kadın yazının ortak bir duyarlılığa sahip olup olmadığı ve bu bağlamda belli motiflerin, temaların, sorunsalların bir süreklilik gösterip göstermediği sorusu üzerine gidilmiştir. Bu bir yönüyle kadının özbilinci ve gelişimi arasında ilişki kurarak majör bir topluluk içinde azınlık bir grubun kendini ifade etme yollarını nasıl bulduğu üzerine düşünme anlamına da gelmektedir.

Özellikle 19. yüzyıl Fransız edebiyatına ve Viktoryen döneme baktığımızda temel bazı ortaklıklar görebilmekteyiz. Edebiyat koşullarına paralel olarak kadın edebiyatına bakış konusunda şunları söyleyebiliriz:

Jean Bloch, “The Eighteenth Century: Women Writing, Women Learning” (18. Yüzyıl: Kadınlar Yazıyor, Kadınlar Öğreniyor 2000) başlıklı makalesinde 18. yüzyılda erkek yazarların, aydınlanmanın öncüleri olarak Fransız edebiyatında baskın bir konumda olduklarını söyler ve hem filozof, hem romancı hem başarılı tiyatro yazarları olarak tüm alanlardaki hâkimiyetlerinden söz eder (84). Ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru kadınlar, romancı olarak ortaya çıkmaya başlamışlardır. Kadının yazması için en elverişli alanlar ise eril edebiyat geleneğinin, akli kullanmayı gerektirmeyen, duyguların bir ifadesi olarak saydığı mektup, anı ve roman türleridir. Kadınların bu türlerde yazması, erkek yazarlar tarafından da desteklenir. Bu durumda söz edilen türlerin, duyguların bir ifadesi yani bir iç döküş olarak yorumlanması ile edebiyat içinde pek de saygın ve nitelikli yazı alanları olarak görülmemesinin de etkisi vardır. Erkek bakışına göre kadınların bu türlere yeteneği vardır. Bloch, mektubun çok uzun bir zaman dilimi, sorgusuz sualsiz Fransız edebiyat geleneğinin önemli bir parçası olduğunu belirtir ve böylelikle mektup-roman geleneğinde kadınların, türün en güzel örneklerini verdiklerini söyler (87). Aslında Elizabeth C. Goldsmith’in “Authority, Authenticity and the Publication of Letters by Women” (Yetke, Özgünlük ve Kadın Mektuplarının Yayınlanması 1989) başlıklı makalesinde belirttiği üzere kadınların mektup türünde örnekler vermesi daha önceki tarihlere, 17. yüzyıla kadar gitmektedir. Mektubun, kadının yazın alanında kendini göstermeye başladığı önemli bir tür olduğundan söz eden Goldsmith, mektupların, doğal, otantik ve benzersiz özellikleriyle değerlendirildiğini; konuşmaya benzer, içten, basit biçimiyle hızla tutulur

olduğunu, hatta kadınlar tarafından kaleme alınan mektupların, türünün en iyi örnekleri olarak kabul edildiğini belirtir:

Kadın mektupları konusundaki bu düşünce, kadın yazarların mektuplarını bu türde benzersiz bir yere koydu. Kadın yazınının özellikleri erkek yorumcular tarafından övüldü. Savruklukları, anlatımdaki serbestlikleri kısa sürede kadın diline/söylemine yeni estetik bir ehliyet kazandırdı ve 17. yüzyılın sonlarında kadın mektupları, türün en iyi örnekleri hâline geldiler. (47)

Martin Hall, “Eighteenth-Century Women Novelists: Genre and Gender” (18. Yüzyıl Kadın Romancılar: Tür ve Cinsiyet 2000) başlıklı makalesinde artık 18. yüzyıla gelindiğinde kadınların yazın alanında kendilerini duyurmaya başlamaları ile mektup-roman ve anı-romanda başarılı olduklarından söz eder. Bunda kısmen olumsuz bir yan da bulunmaktadır, çünkü kadınlar için diğer sanat dallarında çalışmak daha güçtür. Roman ise bunlar arasında kadınların yaratıcılıklarını ortaya çıkarabilecekleri bir alandır. Tabii, bu bir yayının kolayca basıldığı anlamına da gelmemektedir. Hall’un da belirttiği üzere pek çok 18. yüzyıl kadın romancısı, kalemleri sayesinde yaşamlarını sürdürebilmişlerse de dönem itibariyle erkek egemen ve muhafazakâr bir toplum yapısı hâkimdir (103). Bu bağlamda Hall’un, 18. yüzyılda kadın yazarların edebî bir gettonun içinde kaldıklarına dikkat çekmesi önemlidir: “Son kertede edebiyat alanı, erkek yazarların tekelindeydi. Bunun içinde kadın yazarların bir yerleri olsa da ve başarılarından söz edebilsen de edebî bir gettonun içinde kaldıklarını söyleyebiliriz” (103). Hall, “kadın sesi”nin 18. yüzyılda ortaya çıktığını iddia eder (105). Alexandrine de Tencin (1682-1749), Françoise de Graffigny’yi örnek verir. Tencin’in romanlarındaki kadınların değişimleri ve aydınlanmalarını buna kanıt olarak gösterir.

Yüzyılın ikinci yarısında ise daha çok roman basılmıştır. Konuların çeşitliliğinde de bir artış söz konusu olmakla birlikte bunlar, çocuk eğitimi ve bakımı, ebeveynlik gibi daha ziyade ev içi konulardır.

Elaine Showalter da *A Literature of Their Own*'da (1977) J.M.S Tompkins'ten aktararak, araştırıldığında aslında 18. yüzyılda İngiliz Edebiyatı'nda da kadın yazarların erkeklere oranla çok daha fazla edebî ürün ortaya koyduklarını söyler:

J.M.S Tompkins'in belirttiğine göre 18. yüzyılda mektup-romanların büyük kısmı kadınlar tarafından yazılmıştır. Minerva Press tarafından basılan bu türde yazılmış kitaplar karşılaştırıldığında, kadınların yazdıklarının erkeklerin basılı romanlarının iki katı olduğu bilinmektedir. Ayrıca Ian Watt da 18. yüzyıl romanlarının çoğunun kadınların kaleminden çıktığını belirtmiştir. (17)

Showalter, çalışmasında kadının eril edebiyat geleneği içindeki yerini anlatmak için çok önemli örnekler de verir. Bunlardan biri, Osmanlı romanında da görülen kimliğini gizlemek ve takma ad kullanmaktır. Bir diğeri ise kadın yazarların, duydukları çekingencilik ve baskı yüzünden yazma eylemlerini meşrulaştırmak için kendileriyle ilgili çarpıtma bilgi vermeleridir: Yazar, “İlk kadın yazarlar için mesleki rolleri çok da kolay değildi. 18. yüzyıl kadın romancılar, erkek eleştirmenlerin koruma ve desteğini sağlamak amacıyla “aciz kadın” rollerine bürünerek çok da “kadınca olmayan” yazma girişimlerini yumuşatmaya çalıştılar” (17) diyerek 1791'de Elizabeth Inchbald'ın *Simple Story*'nin ön sözünde zavallı ve sakat bir kadın olduğu yalanını söylediğini hatırlatır. Ayrıca o dönemde başka kadın yazarların da mektuplarında edebiyatçı olduğundan şüphe duyulan bir üne sahip olmaktansa hiç tanınmadan ölmeyi tercih ettiklerini söylemesi önemlidir. Buradan da görüldüğü üzere kadın yazarların

birçoğunda erkek eleştirmenler tarafından kötü edebiyatçı nitelemesiyle damgalanma korkusu vardır. Buna karşın Showalter'ın belirttiğine göre aynı dönemde erkek yazarlar, kadın deneyimlerini taklit etmişler; kimi zaman takma isim kullanarak duygusal romanlar yazmışlar; bazen çocuk bakımı, ev işleri ve yemek kitapları yazmışlardır (17).

Buradan çıkan sonuç da ancak 19. yüzyılın sonlarında kamusal ve sosyal hayatta önemli rol oynayan kadınların varlığından söz edebildiğimizdir. 1884'e kadar Fransa'da boşanmanın yasal olmaması kadının gündelik yaşamında önemli bir sorundur. Zina ile suçlanan kadın, kocasının istediği kadar hapis yatabilmektedir. 19. yüzyılla birlikte ise pek çok sosyal değişim hayata geçer. Burjuvanın yükselmesi, okur yazarlığın artması ve çalışan kesimin oluşturduğu kaldırıcı güç, kadınların konumunu da etkiler. Buna paralel olarak basın gücünün artması da söz konusudur ki bu da kadınlara kendi fikirlerini ifade edebilecekleri bir alan sağlamıştır. "The Nineteenth Century: Shaping Women" (18. Yüzyıl: Kadını Şekillendirmek 2000) başlıklı makalesinde Rosemary Lloyd, bu bağlamda *Athénee des Dames* (1808) gibi feminist dergilerin, toplumun fallokratik imajına meydan okuduğunu ve kadınlara alternatif görüşleri için forumlar açtığını söyler (122-23). Yüzyılın ikinci yarısında dergilerin sayısında bir artış olmuş ve böylelikle kadınlara kendi seslerini bulmaya yönelik bir imkân sunulmuştur. Kadınlar için bir diğer araç ise seyahat yazılarıdır. Bu tür yazılar da çok uzun bir süre edebî sayılmamıştır.

Jale Erlat ve Özlem Kasap, *Başlangıcından Günümüze Fransız Edebiyatında Kadın Yazarlar* (2011) adlı çalışmalarında 1848'den sonra kadının toplumsal hayata açılabilmesi için adımların atıldığını, kadın özgürleşmesinin toplumsal bir zorunluluk hâline geldiğini söylerler:

1848’de Cumhuriyetin yarattığı enerji, kadınlara haklarını almak için mücadele etme gücünü vermişti. Toplumsal hayatı kadınlara açmak, örf ve adetlerin çürümesini içinde barındırmıyordu. Özgürleşen kadın, yurttaş olarak sorumluluklarını yerine getirebileceği gibi, insan olarak da ailesine sahip çıkacak ve aile hayatı içinde üzerine düşeni yapacaktı. Kadının özgürleşmesi artık arzu edilmeyen bir olgu değil, sanayileşen Fransız toplumunda bir zorunluluktur. (26)

Tabii, bu zorunluluğun bir gereği olarak kadının erkekle eşit haklara sahip olması, oy, çalışma hakkı, boşanma özgürlüğü, eğitim gibi konuların da öne çıkması söz konusu olacaktır. 1948 sonrası Fransa’da çıkan dergilerde de kadının toplumsal konumu tartışılmıştır. Erlat ve Kasap, bu konuda kadının topluma açılımının salt ekonomik olduğunu, henüz siyasal boyuta ulaşamadığını belirtirler (27). Yazarların dikkati çektiği önemli konulardan biri de özellikle 19. yüzyılda kadının özgürleşmesi projesiyle beraber yalnızlaşması ve dönemin feminist düşüncesinin de bu yalnız kadın profili üzerine kurulu olduğunu söylemesidir:

1848 Devriminden hemen sonra yayımlanan *La Voix des Femmes* (Kadınların Sesi), *La Politique des Femmes* (Kadınların Politikası), *L’Opinion des Femmes* (Kadınların Düşüncesi) adlı yayınlar, işçilerin verdiği savaşımınla bağlantılıydı ve en önemli konulardan biri de ailesi olmayan yalnız kadının toplumdaki konumu ve durumuydu. XIX. Yüzyılın feminist düşüncesi bu kadın tipine sıkı sıkıya bağlı kalmıştı; kadınları bir arada tutan ve eyleme iten en önemli gerçeklik de buydu. (26)

19. yüzyıla gelinceye kadar kadının eril edebiyat geleneği içindeki konumu kabaca bu şekildedir. Fransız edebiyatı ve kadın yazarlar bağlamında edebiyata bakış sorunu konusunda ise şunları söyleyebiliriz: Diana Holmes *French Women's Writing 1848-1994* (1996) başlıklı kitabında 19. yüzyılın özellikle ilk 60 yılı için salt mevcut erişilebilir edebiyat tarihine bakıldığında kadınların çok az ya da erkek yazınına oranla daha az değerli ürünler verildiği gibi genel bir kanı olduğunu söyledikten sonra bunun sonuçlarını vurgular (125). Yazar, çalışmasının temel amacının kanon dışına itilmiş kadın yazarları tekrar ortaya çıkarmak ve kadın sesinin ortaya çıkışı üzerinde durmak olduğunu başta belirtmekte ve Fransız edebiyatının toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunsalının gözlemlenebildiği en iyi alanlardan biri olduğunu söylemektedir (8). Özellikle romanın, şiir gibi diğer anlatı türlerine oranla daha fazla sosyal sorunun ele alınabileceği bir tür olarak görülmesi de Osmanlı kadın yazarlarıyla benzerlik taşımaktadır. Bu temel çerçevede Fransız edebiyatında kadın yazarların konumuna bakıldığında, dönemsel arka planın etkili olduğu görülmektedir. Bu açıdan 19. yüzyıl Fransası da politik açıdan istikrarlı bir döneme işaret etmez. Politik rejimlerin değişmesi, bundaki en büyük etkenlerden biridir. Kilise yani dinin etkisi de cinsiyet üzerinde önemli bir rol oynamaktadır. Holmes de bu konuya değinmektedir:

19. yüzyılda kilise Fransız kadının yaşamında önemli bir etkiye sahipti. Aristokratların ve üst orta sınıfın kızları rahibeler tarafından eğitilirdi. Ergenlik dönemlerini yaygın bir şekilde, hem istek uyandırıcı dürtülerden uzak, güvenli bir alanda, evlenilecek genç bir kız olarak manastır okullarında geçirirlerdi. Devlet okullarının açılmasından önce kilise, eğitim açısından önemli bir ihtiyacı karşılıyordu ve ilköğretim için kadın-erkek öğretmen sağlıyordu. (11)

Holmes, Katolikler ve Cumhuriyetçilerin kadına bakışı konusunda yaklaşım olarak benzerlikler içerdiğini söyler. Ortak düşünce, doğası gereği kadının erkeğe oranla daha az rasyonel olması ve iki cins arasındaki zihinsel farklılıklardır. Buna göre kadının daha iyi eğitilmesinde, eğitim olanaklarının artırılmasındaki temel düşünce, kadının vefakâr anne modeline göre daha duyarlı olması ve evlilikte kocasına eşlik etmeye hazırlanmasıdır (13). Fransız edebiyatında özellikle yüzyılın sonuna doğru kadın yazarların sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Bunda 1870’lerde doğan kadınların Üçüncü Cumhuriyet’in reformlarından ve eğitimle ilgili sağlanan olanaklardan yararlanabilmelerinin de etkisi vardır. “Kadınlar için eğitim ve orta sınıf için serbest zaman olanaklarının artması, kadın okur sayısını hızla artıran bir unsur olmuştur; buna göre 1862’de Paris Kütüphanesi’ne kayıtlı kadın oranı yüzde 10 iken 1898’de bu oran yüzde 70’lere ulaşır” (19). 1878-1903 yılları, Fransa’da feminist toplantıların yapıldığı önemli bir zaman dilimine işaret eder. Holmes’e göre feminist basın, kadına kamusal alanda bir ses olanağı vermiştir. Kadınların özgürlük istedikleri alanlar ise aynıdır: çalışma hakkı, eşit eğitim, kamusal alanda varolma ve seslerini duyurabilme vb. (22). Dolayısıyla kadın hareketleri çerçevesinde kadın yazarların kendilerine özgü bir duyarlılık ve estetiği yapıtlarına ne kadar yansıttıkları sorusu, çalışmacıları, onların yapıtlarını ele almaya iten unsurlardan biri olmuştur. Burda Holmes’ün vurguladığı gibi romanlarda kimi zaman anlatıcı olarak erkek bir karakter seçilse de kadın karakterlerin itaat eden role uymamaları, akıl ve inisiyatif gibi kavramların öne çıkarılması, erkek anlatıcıya karşın kadınların anlatılarda merkezî bir yer teşkil etmesi (38) gibi unsurlar önemlidir. Çünkü bunlar aynı zamanda kadın yazını eril yazından ayırtıran öğelerdir. 1870 ile I. Dünya Savaşı arasında Fransa’da birçok feminist kuruluş ortaya çıkar. 35 adet feminist gazete 1871-1914 yılları

arasında varlık gösterir. Birçok alanda reforma ve gelişmeye karşılık en önemli alan, Osmanlı'da olduğu gibi kadının eğitimidir. Bu dönemde romanlardaki kadın karakterlerin sadece evlilik dolayımında ya da anneliğe ilişkin olarak temsil edilmek yerine eğitimi öne çıkaran, kendi başına yaşamını kurgulayabilen karakterler olarak temsil edilme istekleri (58) yine paralellik kurabileceğimiz önemli bir noktadır.

Viktoryen dönemin edebiyatına ve dönemin koşullarına baktığımızda da aynı sorunun tartışıldığını görmekteyiz. Kadın edebiyatı konusunda pek çok paradigmanın devreye girmesi ve kadın yazarların, eril yazının oluşturduğu gelenekle sürekli mücadele hâlinde olması söz konusudur. Nicola Diane Thompson, *Victorian Women Writers And The Woman Question (Viktoryen Kadın Yazarlar ve Kadın Sorunları 1999)* adlı kitapta, Viktoryen dönem romanları için bugüne kadar genel eğilimin kadın yazarları feminist veya muhafazakâr olarak sınıflandırmak yönünde olduğunu söyleyerek aynı soruna göndermede bulunur:

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

Bu ifadeyle yazar, konu ile ilgili olarak araştırmacının ideolojik kaygıları nedeniyle metinlere tam olarak hakkını verememesinin sonuçlarına işaret eder. Thompson'a göre düşülebilecek bu yanılgıdan ancak—romanın görünürdeki ideolojisi ne olursa olsun—diyalojik etkileşimleri ve birbirleriyle çarpışan sesleri yansıtacak olan plotlar ve metinlerin alt okumalarından çıkanlar değerlendirilerek kaçınılmazdır (4). Yazarın, ayrıca Viktoryen dönemde kadınların ürettikleri romanların, ideolojik çatışmaların bir

eritme potası olma eğilimi gösterdiklerini ve kadının doğasına, toplumsal rolüne karşı olan yaklaşımların bir keşfi ve araştırması olduğunu söylemesi, Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatı için de düşünebileceğimiz çok önemli bir analizdir. Buna örnek olarak Thompson, bazı Viktoryen dönem yazarlarından örnekler vermektedir: Margaret Oliphant ve Charlotte Yonge gibi yazarların da antifeminist olarak yaftalandıklarını, hâlbuki görünürdeki bu muhafazakârlığın altında, Viktoryen dönemle yüzleşen kadının görülebileceğini ve kadının empatik düşünen, anlayışlı kimliğinin farklı bir biçimde ortaya çıkmakta” (4) olduğunu iddia etmektedir. Viktoryen dönem kadın romancıların, yapıtları bağlamında birer sanatçı sayılmamış olmaları ve kanon dışı kalmaları da yine aynı soruna işaret etmekte ve Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatının değerlendirilişi konusunda paralellikler taşımaktadır. Bu örneklerden aslında kadın edebiyatının dünyada da hep daha “yetersiz” ya da “değersiz” olmakla suçlandığını, bu nedenle de ötelendiğini görmekteyiz.

Feminist çalışmanın önemli isimlerinden Elaine Showalter, İngiliz yazını bağlamında 19. yüzyılın kadın yazarların yüzyılı olduğunu söyler ve John Stuart Mill’in *The Subjection of Women*’da (Kadınların Bağımlılığı 1869) ileri sürdüğü, kadın yazarların erkeklerin gölgesinde hep birer taklitçi olarak kalacakları tezine karşılık kadınların yazın alanındaki kabiliyetini kanıtladığını ileri sürer: “Mill’in dediklerinin aksine ve çok yakın zamanda ortaya çıkmış feminist edebiyat manifestolarının yokluğuna rağmen pek çok roman okuyucusu, iki yüzyılı geçkin şekilde kadın edebiyatında silik ama ısrarlı bütüncül bir ses olduğu yönünde bir izlenime sahiptiler” (5). Showalter’a göre kadın geleneği içinden bazı yazarların öne çıkarılarak diğer minör edebiyatçıları görünmez kılmak, bu geleneğin sürekliliğini anlamada sorunlar yaratmaktadır. Minör romancıları göz ardı etmek birbirine sıkıca

bağlı kadın yazınının sürekliliğini anlamaya engel olacaktır. Dolayısıyla kadın edebiyatı geleneği, kadın yazarlar ile içinde buldukları toplum arasında hâlâ gelişimini sürdürmekte olan ilişkiler göz ardı edilmeden ele alınmalıdır. Bu noktada Elaine Showalter'ın İngiliz kadın romancılarını dönemlere göre nasıl kategorize ettiğini gözden geçirmek yerinde olacaktır. Buna göre 1840'tan günümüze kadar olan zaman diliminde Showalter'a göre üç evre söz konusudur: Bunlardan ilki "dişil" (feminine) evredir (12). 1840'larda başlayan ve George Eliot'un öldüğü 1880 yılına kadar olan bu evrede kadın yazarlar, erkek yazarların anlatım biçimlerini taklit ederler. Egemen geleneğin sanat standartlarını ve sosyal roller hakkındaki görüşlerini kabul ederek yazarlar. Fakat "dişil dönem" olarak adlandırılan bu birinci kategoride, yazara göre, kadınların salt erkek yazınına taklit eden yapıtlar ortaya koydukları yanılığın karşıt olarak kadınların yarattıkları deli kadın tiplmesiyle birlikte var olan patriarkal kültürle uyum sağlamış gibi görünen uzlaşımı yıkmaları söz konusudur (12-13).

İkinci evre "feminist" olarak adlandırılır. 1880'den 1920'ye kadar olan yani bir başka deyişle kadınların oy vermek hakkını kazanmalarına kadar olan dönemdir. Bu evrede kadın yazarlar, egemen geleneğin değerlerine karşı çıkarlar ve özerklik taleplerini de içine alacak şekilde azınlık haklarının savunmasını yaparlar. Son evre, "kadın" (female) olarak tanımlanır. 1920'lerden günümüze kadar olan süreci içeren bu dönemi yeni bir özbilincin kazanıldığı bir kimlik arayışı evresi olarak nitelendirilir. Tabii bu evrelerin kesin sınırlarla ayrılan kategoriler olmaması, zaman zaman birbiri içine girebilmesi ya da çakışabilmesi söz konusudur. Yani bir başka deyişle Showalter'a göre örneğin bir kadın yazar ilk dönem olan dişil evreye ait ürünler verirken bir yandan da eserinde ikinci döneme ait feminist öğeler bulunabilir (13-14). Bu da bize bu dönemselleştirmenin keskin biçimde geçişliliğe kapalı olmadığını

gösterir. Birinci evrede “içselleştirme”, ikincisinde “protesto” ve “hak savunması”, üçüncü evrede ise “kendini keşfetme” öne çıkar. İkinci evre olan “feminist” dönemde ise yazarlara yeni konuların kapıları açılmıştır. Bu yeni konuların kesiştiği nokta ise kadınlığı araştırma ve tanımlamadır. Bu dönemde kadın yazarlar, romanları yanlış kadınlığı göstermek için bir araç olarak kullanırlar. Son evrede yer alan 1880-1900 doğumlu Viktoryen kadın yazarlar ise “feminist” evreden “kadın” evresine geçmişlerdir. Bu evre, kadının kendini keşfetmesi üzerine kuruludur. Fakat her iki mirası da taşımıştır. Erkek egemen kültür ve toplumu reddeden kadın yazarlar, kendi alanlarında, daha ayırık duran bir edebiyat üretmeye koyulmuşlardır. Showalter’ın deyişiyle “Genel anlamda sosyolojik olmaktan ziyade psikolojik odaklı bir bakış hâkimdir. Edebi pratik, bu yazarlar için aynı zamanda sert ve acımasız erkek egemen dünyadan kaçıp sığınabilecekleri bir alandır” (33). Dolayısıyla doğuştan gelen bir cinsel tavırla kadın yazarları ele almak yerine, kadın yazarların özbilinçlerinin kendini nasıl bir edebî biçime dönüştürdüğü ve bu özbilincin süreç içinde nasıl değiştiği, nereye vardığı ve varacağına odaklanılmalıdır. Benimsedikleri düşünceler ve toplumsal roller açısından kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkların kadın yazınına yansımaları mümkün görünmektedir. Bu bağlamda belli temaların, sorunsalların ve motiflerin tekrar etmesi ve bunların tespit edilmesi, kadın edebiyatında bir sürekliliğin izlerini de gösterecektir.

D. Osmanlı'daki Kadın ve “Terakki” Fikri Üzerine

Osmanlıdaki kadın hareketinin feminizm olup olmadığı araştırmacılar tarafından bir tartışma konusu hâline getirilmiştir. Osmanlıdaki kadın hareketi, Batı kaynaklı kadın hareketleriyle temel noktalarda benzerlik taşısa da ayrıldığı pek çok nokta vardır. Bu ayrılma noktaları üzerine farklı tartışmalar, akademik çevrede gündeme getirilmiştir. İleri sürülen argümanların referans noktalarından biri, Osmanlı'nın Doğu eksenli bir toplum olması, diğeri İslâmiyet'tir. Fatmagül Berktaş, “Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm” (2002) başlıklı makalesinde kadınların ezilmesini salt, İslamiyet'e dayandırmanın yanlış olduğu fikrine katılmakla birlikte İslâm'ın dinsel alanın yanı sıra kültürel alana da sirayet etmesi ve başka şekillerde kendini göstermesi dolayısıyla Osmanlı feminizmi bağlamında üzerinde durulması gereken bir konu olduğunu söyler (351). Dolayısıyla şeriatın ataerkillikle özdeş tutulmasına karşıdır ve asıl örfün kendisinin ataerkil olduğu görüşünü savunur. Gelenek ve örfün kadının hakları üzerinde yarattığı sıkıntıyı Fatma Aliye Hanım'ın da yazılarında dile getirmesinin bu bağlamda önemli olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada farklı toplumsal koşulların devreye girmesi söz konusudur. Bir toplumda ortak ve gelişmiş bir feminist bilincin oluşması için evlilik dışında ekonomik özgürlüğünü sağlamış çok sayıda kadın grubuna ihtiyaç olmasını Berktaş, bir ön koşul olarak belirtir: “Gelişmiş bir feminist bilincin ortaya çıkması, kadınların evlilik dışında bir ekonomik alternatifine sahip olmalarına ve kendi emeğini kazanan anlamlı sayıda bir kadın grubunun varlığına bağlıdır. Ancak bu tür ön koşulların da varolması durumunda kadınlar, ataerkil sisteme karşı düşünsel ve toplumsal alternatifler oluşturabilirler” (348). Buna göre Batı'da 17. yüzyılda bu dayanışmanın tohumlarının

atılması ve sistemli bir feminist teorinin doğuşunun da 18. ve 19. yüzyıllara tarihlenmesi bir raslantı değildir: “Ekonomik, hukuksal ve siyasal iktidarın tümüyle erkeklerin elinde olduğu bir ortamda, zihinsel bakımdan en özgür, toplumun değişmesini isteyen kadınların bile, bu değişimin erkeklerin etkisi ve yardımı olmaksızın gerçekleşebileceğini tasavvur etmeleri mümkün değildi” (349).

Batı’da feminizmin en başta talep ettiği haklar ile Osmanlı’da kadın hareketi arasındaki paralellik en başta eğitim hakkı konusunda örtüşmektedir. Berktaş da öncelikle Batı’da feminizmin doğuşu ve burjuva devrimi ile “doğal ve evrensel haklar teorisi” arasındaki ilişkiye işaret eder. Buna göre burjuvazi, eşitlik ve özgürlük gibi kavramları yüceltirken kadının dışlanması söz konusudur; bir başka deyişle yeni temelleri atılmakta olan ulus-devlet kardeşliği salt “erkek kardeşliği”ne vurgu yapmaktadır (349). Dolayısıyla erkeğin kadın üzerinde doğal başka haklarının olması söz konusudur. Berktaş, bu nedenle kadınların yapabildikleri tek şeyin eğitim hakkı istemek olduğunu belirtir. Çünkü eğitim hakkı, doğrudan cinsiyet tanımlarına dayanmakta, ulus-devletin inşası için gerekli bir unsur idi. Biraz daha açmak gerekirse toplumda erkekleri yetiştiren kişinin anne figürü olması nedeniyle ulus-devlete vatansever, sadık evlatlar yetiştirmesi için kadına eğitim gerekmektedir. Ama tabii bu, erkeğin kadın üzerindeki haklarından vazgeçmesi ya da kadının siyasal haklar kazanması ve özgürleşmesi anlamına gelmez. Bu bağlamda gerçekten de Osmanlı’da siyasal hak talebine gelene kadar, kadının isteyebileceği en temel hak, Batı’daki gibi kendi eğitimiyle ilgiliydi. Bunun için erkeğin desteğini almak, kaçınılmaz bir zorunluluktur. Kadının bu temel ihtiyaçlarını istemesi içinse kabul gören cinsiyet rolleri çerçevesinde ataerkil cinsiyet söyleminin çok da dışına çıkamayan bir alan içinden seslenmesi söz konusudur. Kadının, gelecek kuşakların annesi olarak

görülmesi, onun vatanla ve dolayısıyla milliyetçilik kavramlarıyla beraber ilişkilendirilmesine de neden olmuştur. Böylelikle kadına yüklenen misyonlar aile dışına taşmıştır; fakat yeni kadın profiline, modernleşme ölçütleri ve sınırları erkekler tarafından belirlenen, eril kimliğin iktidarını ve kudretini sarsmayacak bir kimliğe dayandırılmak istendiği de açıktır.

Osmanlı kadın hareketiyle başlayıp Cumhuriyet'ten günümüze kadar devam eden bu “kadınlık” projesinin yarattığı “yeni kadın”, erkekler açısından da kimi çelişkilere sebebiyet vermiştir. Tanzimat sonrası kadın romancıların yapıtlarından başlayarak Cumhuriyet döneminde de “yeni kadın”ın hem aile dışına taşan sorumluluklarının kadının üzerinde yarattığı yükler ve baskı mekanizmaları hem de erkeklerin bu yeni kadın karşısında bocalayışı önemli bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır. Berktaş dönemin siyasal paradigmasına bağlı olarak gelişen kadın üzerindeki bu yeni yüklerden şöyle söz etmektedir:

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

Bu yükü ise en çarpıcı biçimde kadınların yazdıkları romanlarda görebilmekteyiz. Söz konusu, bir aşk romanı olduğunda bile kadın yazarlar, neredeyse ortak bir dille “yeni” kadın karşısında bocalayan, bu kadın kimliğine alışmaya çalışırken aslında kadının gelişimi yönünde bir engel hâline gelen eril zihniyete dikkat çekmişlerdir. Bu salt erkek karakterle değil zaman zaman toplumun tüm genel zihniyetine sirâyet etmiş eril

bir bakış açısı olarak kadının önüne, aşması gereken engeller ya da tehlikeler olarak çıkmaktadır. Dolayısıyla hem erkek karakterlerin hem de toplumun en küçük birimi olarak aile bireylerinin kadın üzerinde yarattığı baskı, belirgin biçimde bu yapıtlarda öne çıkar. Kadın, bu romanlarda birey olarak kendi varlığını kanıtlama çabası içindeyken bir yandan da önündeki tehlike ve baskılarla mücadele etmek durumundadır. Aslında burda alttan alta dikkat çekilen, değişmeye çalışan kadın için bu engellerin büyük bir güçlük oluşturduğu, erkeğin ve toplumun desteği olmadan bu sürecin çok yavaş ve meşakkatli olacağı, bu anlamda da çok fazla kurban verileceğidir. Erkeğin ve toplumun desteğinin kadın hareketindeki önemi üzerine kadın yazarlar, çıkardıkları dergilerde de sık sık söz etmişlerdir. Osmanlı kadın hareketinin öncülerinden Fatma Aliye Hanım, 5 Eylül 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de kaleme aldığı “ Bas Bleu’leden İbret Alalım” başlıklı yazısında, kadınların haklarını kazanmalarının kolay bir süreç olmadığından fakat gazete ve dergilerle kadın için açılan bu kamusal alanın kadın sorunları konusunda ilerlemede önemli bir rol oynadığını söyler (2-3). Ayrıca, kadınların aile ve toplum içinde çeşitli haklar kazanmasının erkeklerin yardımı haricinde mümkün olamayacağını belirtirken erkeklerden beklenen desteğin, sürecin doğal ve ayrılmaz bir parçası olduğunu söylemesi önemlidir. Yazarın dikkat çektiği başka bir önemli konu ise her toplumun maddi koşullarının ve özgül durumlarının hesaba katılması ve projenin sağlam temellere dayanması için bu kriterlerin baz alınması gerektiğidir. Bunlardan en önemlisi de Batı'nın ve Osmanlı'nın özgül koşullarını birbirine karıştırmamaktır. Bu bağlamda da Osmanlı müslüman kadınına düşen bazı görevler vardır. Buna göre Batı'nın “bablô”leri değil, İslâmın yetiştirdiği “büyük” kadınlar örnek alınmalıdır. Bu

yolda ise Fatma Aliye Hanım'a göre erkeklere de büyük görev düşmektedir. Yazar, yazısında şöyle demektedir:

Usûl-i Maîşet-i beşeriyyenin icabından mıdır nedir, temeddün eden milletlerin ulûm ve fûnûnda evvela erkekleri terakki eyledikleri ve kadınların da onlara peyrev oldukları görülüyor. Erkekler o hazineye girdiklerinin ibtidasında kendilerini takip eden kadınları kıskanıp o hazinenin cevherlerini onlardan sakınmak istiyorlar. Güya ki hakk-ı tekaddümü hod-kâmlıkla bir hakk-ı tasarruf ve temellük yerine koymak istiyorlar. Bu hep böyle olmuş böyle gelmiş şeylerdendir, ama böyle olmuş dememiş, böyle yapmışlardır demektir. Yoksa bu ilim ve fazlın sahibi olan Cenâb-ı Feyyâz mutlak hazretleri onu kullarının erkeğine dışisine hep birden ihsan buyurmuş olduğundan, bunu kadınlardan dirîğe erkeklerin iktidarı erişebilir mi? Şu kadar ki kadınları bu nimete nailiyetten tehire ve âlem-i ilm ü edebde kat'-ı mesâfelerini tas'îbe bâdî olabilecek kadar şeyler yapabilmişlerdir. Bugün Amerika ve Avrupa gibi kadınlarının talim ve terbiyesi erkeklerden hiç aşağı olmayan yerlerde dahi evvelce erkekler böyle yapmışlardır. Nihayetinde ise Avrupa'nın "Bablö"leri işte bir müellife, bir sanatkâr, bir muharrire namını almışlardır. Terakkiyât-ı medeniyyenin merâtib-i âliyyesine vâsıl olan o erkekler ise onları evvelki gibi tezyifle eğlenmek değil, takdir ve tahsinle iftihar etmekte bulunmuşlardır [...] Evet! Biz bablölere halef olmamalıyız! Biz eslâf-ı İslâm'dan gelmiş olan meşahîr ve nâmdârân-ı zenâna halef olmalıyız! Bize örnek olmak için kendi büyük ninelerimizin hâl ve şânı varken biz bablölere kendimize model

ittihaz etmemeliyiz, fakat bunun için de dediğim gibi yalnız kadınların gayreti değil, erkeklerimizin de himmeti lâzımdır. İşte bu himmet erkeklerimiz tarafından baş gösterdi. Kadınlarımız da daha ilk nüshasında gayretlerinin eserlerini gösterdiler, fakat mesele yalnız bu gazetenin çıkmasında ve kadınlarımızın da kalemlerini ellerine almasında değildir. Bunun hüsni suretle devam ve terakkisidir. (2-3)

Nicole A.N.M. Van Os, “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm” (2002) başlıklı makalesinde Halil Hamit’in 1910 yılında yayımladığı *İslâmiyette Feminizm yahut Alem-i Nisvan’da Musavat-ı Tamme (İslâmiyette Feminizm ya da Kadınlık Âleminde Tam Eşitlik)* adlı kitabına gönderme yapar ve II. Meşrutiyet döneminde üretilen ve kadının siyasal haklarını konu alan kitabın aynı zamanda bir modernleşme projesinin bir parçası olan kadının gelişmesi konusuna yaklaşımı göstermesi açısından da önemli olduğunu vurgular (335). Buna göre kitabın başlığında feminizmin karşılığı, “tam eşitlik” olarak verilse de kavrama daha farklı anlamlar yüklenmesi söz konusudur; Van Os, tam da bu kavrama verilen anlam üzerine odaklanır. Buna göre feminizmin tek bir anlamı yoktur. Yazar, çeşitli feminist yaklaşımları kabaca şöyle kategorize eder ve Osmanlı kadın hareketini “ailesel” ya da “sosyal feminizm” olarak tanımlar:

Birinci kategorideki feministler, toplum içerisindeki erkek ve kadın arasındaki temel eşitsizliği sorgulayıp, toplumun ataerkil yapısını kökten değiştirmek istiyorlardı. Her bireye, cinsiyeti göz önüne alınmaksızın, bütün toplumsal alanlarda eşit hak ve imkânların sağlanmasını istediler. Feminizmin bu akımı literatürde “radikal feminizm”, “siyasal feminizm” ve “bireysel feminizm” olarak tanımlanmıştır. Öte yandan diğer grup olan “ailesel feministler” ataerkil

toplumu kabul edip kadınların yerini bu var olan ataerkil yapıyı toplumun içersinde yükseltmek istediler. Onlara göre erkek ve kadın, farklı olmakla beraber birbirinin tamamlayıcısıydılar. Eşitliğin yerine eşdeğerliliği ya da farklı bir deyimle “farklılıkta eşitliği” savunuyorlardı. Feminizmin bu şekli “burjuva”, “liberal” ve “sosyal” feminizm olarak da tanınır. (335)

Dolayısıyla feminizmin başka bir ifadeyle kadın hareketinin, toplumların özgül koşullarına göre farklı formlarda ortaya çıkabilmesi söz konusudur. Bu bağlamda Batı’da kabul gören feminizm kategorilerinin kendi kadın hareketi tarihimizi değerlendirmede yer yer soyut kalması söz konusudur. Konuya paralel olarak Ayşe Durakbaşı, “Feminist Tarih Yazımı Üzerine Notlar” (1995) başlıklı makalesinde feminist çalışmalardaki sosyolojik soyut kategorilerin yetersizliğinden ve kadınların tekil yaşam öyküleri söz konusu olduğunda, bu öykülerin bu kategorilere sığmadığı konusunda çok önemli bir tespit yapar (217). Yazarın, Avrupalı feministler için birinci, ikinci ve üçüncü dalga feminizm kategorilerinin artık kabul görmüş ayrımlar olduğunu fakat bizim toplumumuz için bu kategorizasyonun çok şematik kaldığını dolayısıyla çok uygun olmadığını söylemesi önemlidir. Böyle bir niteliksel ayrıştırmanın pek çok çalışmada kullanılabileceğini öngörse de kendi tarihimiz açısından sosyal feminizm ve politik feminizm ayrımını yapmanın, kendi kadın hareketi tarihimiz açısından önemli olduğunu vurgular (218). Gerçi Van Os’un da belirttiği gibi ailesel feminizmin kadın ile erkek arasında temel bir farka işaret etmesi ve kadının aile içindeki yerini savunması gibi nedenlerle feminizm olarak kabul edilmemesi söz konusu idi (336). Bu yaklaşım ise ancak 1970’lerde yeniden yapılan feminizm tanımlarıyla değişmiş; kadın erkek rollerini adil bir cinsiyet düzeni içinde

tanımlayan bu girişimlerin de feminizm olarak tanımlanabileceği öne sürülmüştür.

Sorgulanan ve değişen bu tanımlarla Van Os, Osmanlı Devleti'nin son yarım yüzyılında Müslüman toplumda gelişen kadın hareketinin feminist bir hareket olarak ele alınabileceğini söyler:

Bu çerçevede Osmanlı Müslüman feministi denilebilen kişiler -erkek ya da kadın olsun- düşünce ve fikirlerinde, kadının yerinin cinsiyet düzenine göre öncelikle aile içinde olduğunu tartışmıyor, hatta kadının ailedeki yeri ve ondan doğan rol ve görevlerinin vatan, millet hatta ırk için ne kadar önemli olduğunu vurguluyorlardı. Nitekim bu kavramlara dayanarak bazı “feminist” olarak nitelendirilebilecek isteklerde bulunmaktan da çekinmediler. Bu isteklerden en önemlisi eğitim hakkıydı. (336)

Serpil Çakır ise bunu *Osmanlı Kadın Hareketi* (1993) adlı kitabında “kadın hareketi” olarak adlandırmaktadır. Aynur Demirdirek ise *Osmanlı Kadınının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi* (1993) başlıklı çalışmasında “ ‘Feminist’ sözcüğü o zamanlar, kadınlar için talepte bulunan, kadınlardan yana herkesi içine alacak şekilde kullanılıyor” (89) demektedir. Kadınlar kendilerini feminist olarak tanımlamamaktadır ama Demirdirek’e göre girişim ve çabalarının bir feminizm gayreti olarak nitelendirilmesine de karşı çıkmamaları önemlidir: “Avrupa’daki kadın hareketlerine tamamen katılmadıklarında, İslam kadınları olarak koşullarının farklılığının altını çizdiklerinde bile, feminizm sözünü kullanmama gibi bir yola başvurmayıp, Avrupa feministleri, ‘feministten feministe fark var’ gibi ifadelerle ayırıyorlar kendilerini” (89). Bu noktada farklı görüşler olsa da sonuç olarak kadınların kendileri için oluşan kamusal alanı iyi değerlendirdikleri, yazıları, dernek çalışmaları ve konuşmalarıyla

görünmez olan kadının görünürlüğünü sağladıkları ve kadın sorunlarını kendi dillerinden ifade etmeleri sonucu aslında var olan cinsiyet düzenini sorguladıkları ve erkekler tarafından kendilerine biçilen rollerle yetinmeyip daha fazlasını istemeye başladıklarını söyleyebiliriz. Bunun “musavat-ı tamme” yani tam eşitliği savunan bir feminizm olduğu tartışılrsa da dönemin bu konuda ipleri göğüsleyen kadınlarının içinde buldukları durumu unutmamak gerekmektedir. Hemcinsine kendi hakları için mücadele etmeyi ve birey olmasını aşlamaya çalışırken var olan eski düzenin katı ve yerleşmiş zihniyetini birden bire değiştiremeyeceklerini; bunun için önce toplumsal yapının ve eril zihniyetin değişmesi gerektiğini biliyorlardı.

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI KADIN HAREKETİNİN TARİHSEL ARKA PLANI

A. Tarihsel Arka Plan

1. I. Meşrutiyet Dönemi (1876-1908) ve Kadın

Modernleşme bağlamında kadın sorunu Cumhuriyet öncesine dayanan ve dönem için çözülmesi gerekli, kilit bir sorundur. Dolayısıyla kadın kimliğinin oluşturulması sorununun Cumhuriyet devrimlerinden önceye dayandığı konusunda tarihçiler de birleşmektedir. Ekrem Işın, “Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat” (1985) başlıklı makalesinde 1844’te nüfus politikaları ve tüketimin boyutlarını kadın dolayımında analiz etme ile başlayan yani temeli tamamen iktisadi olan kadın olgusunun, zihniyetin geçirdiği değişimle boyut kazandığını söyler: “Tanzimat yöneticileri, ortaya karamsar bir tablo çıkartan bu tüketici insan kalabalığını çeşitli düzeylerde üretici kılabilmek için maarif politikasına öncelik vermişler ve bu sayede kadın gündelik hayatta ağırlığını duyurabilmiştir” (22). İmparatorluk düzeninden Cumhuriyet’e geçiş sürecinde yaşanan kırılmaların toplumu çeşitli kutuplara bölmeye söz konusu olmuş, modernleşme sancılarının bu bağlamda özellikle de toplumsal cinsiyet ve kadın imgesi

üzerinden yansımaları olmuştur. Fatmagül Berktaş da “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı” (2002) başlıklı makalesinde hemen her toplumda, kırılmaların ve kopuşların yaşandığı dönemlerde yaşanan kaygıların simgesel olarak kadın kimliği üzerine yoğunlaşmasına işaret eder:

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

Oysa asıl sorunlu olan erkek kimliğidir ki kadın romanları ilk elden bu sorun üzerine gideceklerdir. Erkeği rasyonellik, kadını ise duygu ve doğa ile özdeşleştiren ataerkil ideolojiyi ve cinsiyet kimliklerini sorgulayacaklardır. Berktaş’ın çok haklı şekilde belirttiği gibi toplumdaki herhangi bir cinsiyetin kimliğini sorun olarak ele almak, diğer cinsin kimliği ile ilgili sorunları da gündeme getirmektedir (276). Bir başka deyişle erkek kimliği, kadın kimliğini; kadın kimliği, erkek kimliğini etkileyecektir. Aydın kesim, modernleşme sancularıyla kadın kimliğini bir zorunluluk olarak ele alırken, var olan, yerleşmiş erkek kimliğinin de sarsılmasını istememektedir. Dolayısıyla alttan alta kimliksel değişimlerin sadece biçimsel açıdan olmasını istemekte, diğer bir deyişle temel düzenin değişmemesi işine gelmektedir. Berktaş da

Batı modernleşmesinin en gerilimli sürecinin kadınla ilgili olduğunu, kadının ve dışıl olanın dışlanması üzerine kurulu bir insan ve yurttaş tanımlamasının yapıldığını söyler (276). Bir başka deyişle kadının konumu ve kadın kimliği eskinin farklı bir formda yeniden meşrulaştırılmasıdır. Buna karşın kadınların kendi hak ve özgürlüklerini ifade etmek için kaçınılmaz şekilde bir mücadele alanı oluştuğu da bir gerçektir. Kadının modernleşmesi ve eğitilmesi sorunu en başta iktisadi ve İslami vurgulu olsa da kadının basında yer almaya başlaması ve sorunların tartışılmasını sağlaması bakımından önemlidir. Akşin Somel, *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908)* *İslâmlaşma, Otokrasi ve Disiplin* adlı kitabında Abdülhamit'in "Kızların eğitiminin teşvik edilmesinin, sağlam dinî ve ahlakî değerlere sahip çocuklar büyüten ve onlara vatanseverlik aşıl原因an geleceğin annelerini yetiştirmek için elzem olduğunu" (234) düşündüğü için kadın eğitimine ağırlık verdiğini söylemektedir. Buna göre "Kız eğitimi politikası, imparatorluk tebaası arasında itaatkâr ve devlete sadık bireylerin artmasını sağlayacak, bir çeşit uzun vadeli yatırım olarak görülmeliydi" (234). Geleneksel ahlakın öğretilmesi temelinde bir eğitim anlayışı benimsenirken Abdülhamit devrinde buna İslam vurgusunun eklenmesi söz konusudur. Kadınların kendi hak ve özgürlüklerini elde etmek ve modern bir toplum yaratmadaki çabaları ve katkılarına bakacak olursak öncelikle 1858'de açılan kız rüştiyeleri ve bu kurumlara öğretmen yetiştirmek amaçlı kurulan darülmuallimatların, kadının dönüşümünde etkili olduğu görülmektedir. Eğitimin yanı sıra kadınların kendi çıkardıkları ve yine kadınlara seslendikleri bir alan olan basın, kadınlar için ikinci bir eğitim alanı olmuştur. Süreli yayınlar, kısa sürede kadın deneyiminin aktarıldığı önemli bir kültürel paylaşım platformu hâline gelmiştir. Bu dergiler aracılığıyla Zehra Toska'nın "Tanzimat Kadını: Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama" (1994)

adlı makalesinde belirttiği gibi aynı zamanda “Üst sınıfın özel imkânlarla çok iyi yetişmiş kadınları arasına yeni bir aydın grubu daha katılmış olur. Bu kadınların bazıları öğretmenliklerinin yanı sıra, dönemlerinde yayımlanan kadın gazete ve dergilerinde çoktan ustalaşmış hemcinsleri arasında ilk deneyimlerini kazanmaya çalışırlar” (199). Yayıncılığın gelişim çizelgesine baktığımızda 1831’de çıkan *Takvim-i Vekayi*’den sonra özel girişimle çıkarılan ilk gazete *Tercüman-ı Ahval*’dir (1860). Bu gazetenin diğer yayınların da çıkmasına öncü olduğu söylenebilir. 1868’de çıkan *Terakki* gazetesi, kadın hakları sorununu gündeme taşıyan ilk gündelik siyasi gazetedir. Eğitimin gereğinden, çok eşlilik gibi sorunlara yer vererek okuyucu mektupları yayımlamıştır. *Terakki* gazetesinin kadınlar için haftalık hazırladığı *Terakki-i Muhadderat*’ın ardından 1875’te *Ayine* ve *Mürebbi-i Muhadderat* yayımlanmaya başlanır. Tanzimat döneminde I, II. Abdülhamit döneminde ise 10 kadın gazetesi yayımlanır. Toska’ya göre II. Meşrutiyet’e kadar olan zaman dilimi kadınlar için, okur yazar kadınların yetiştiği bir aydınlanma dönemi olmuştur (200). Gerçi bu dönemde süreli yayınlar, genelde çocuk bakımı ve eğitimi gibi konulara yani daha çok ev içine odaklanmaktadır. Başlarda kadının eğitimi, çocuk eğitimi ile doğrudan ilişkilendirilmiş ve böylelikle kadın vatan kavramı ile özdeşleştirilmiştir. Erkek çocuğun da, kız çocuğun da yetiştiricisi yine kadındır; dolayısıyla kadın, toplumun temelidir görüşünde uzlaşmıştır. Bu dönemde çıkan süreli yayınlar, kadınlar için bir okul görevi olmayı üstlenmiştir. Kadınları her bakımdan eğitmeye, emzirme gibi kadın için en temel bilgiler konusunda dahi bilgilendirmeye çalışmıştır.

İktisadi ve kültürel kalkınmanın temelini eğitimin oluşturduğu düşüncesi ve bunun da özellikle nüfusça sayısı çok olan kadınlara işaret ediyor olması, II.

Abdülhamit’in eğitim konusuna önem vermesini sağlamış ve Mekteb-i Mülkiye gibi

pek çok orta ve yüksek dereceli okul, onun zamanında açılmıştır. Buna karşın Tanzimat döneminde yayın hayatında hissedilen baskı ve sansürün I. Meşrutiyet Dönemi'nde artması söz konusudur. Bu dönemde çıkan dergilerin bir kısmının devletin güdümünde ve devletin teşvikiyle çıkarıldığını da belirtmek gerekmektedir. Bu dönemde kadın dergileri artmakla birlikte uzun süreli de olamamıştır. 1868 yılında yayın hayatına başlayan *Terakki* gazetesinin 1869 yılında ek olarak çıkarmaya başladığı ve 1870 yılına kadar varlığını sürdürecektir olan *Terakki-i Muhadderat*, ilk Osmanlıca kadın dergisidir. Kadınların kendilerinin çıkardığı ilk dergi ise 1886 yılında yayımlanmaya başlayan *Şükûfezâr*'dır. Kadınlar tarafından yayımlanan ikinci dergi *Parça Bohçası*'dır (1889). Ardından 1895'te *Hanımlara Mahsus Malumat* ve en uzun süreli kadın dergisi *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895) yayımlanmaya başlanır. Konularda bir çeşitlilik hâkim olmaya başlamış, tefrika roman ve hikâye çevirileri ilk defa bu dergide yayımlanmıştır. Bu dönemde süreli yayınlar aracılığıyla kadın yazarların edebî anlamda da verdiği ürünlerde bir artış olduğu görülmektedir. Dolayısıyla roman da kadınlık deneyimlerinin aktarıldığı ve kadınların seslerini ilettikleri önemli bir kamu aracı olmuştur.

Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* (1996) adlı kitabında yayın tarihi açısından ilk kadın dergisi olan ve 48 sayı yayımlanan *Terakki-i Muhadderat*'ta (1869) kimliği belirtilmeyen imzasız kadın mektuplaşmalarına vurgu yapar. Bu mektuplar, kadına ilişkin sorunların kamusal alan aracılığıyla toplumsal bir boyuta taşınarak dillendirilmesi bakımından çok önemlidir. Çakır, Rabia adlı bir okurun yazdığı mektup ile "kadın" olgusunu yeniden tanımladığı ve bunu yaparken egemen söyleme karşıt fikirler ileri sürdüğü görüşündedir:

Şurasını iyi bilmek gerekir ki, ne erkekler kadınlara hizmetkâr, ne de kadınlar erkeklere cariye olmak için yaratılmıştır. Erkekler hüner ve marifetleri ile hem kendilerini, hem de hepimizi geçindirebiliyorlar da, biz niçin bilgi ve hüner kazanmaya kudretli olamıyoruz? El ve ayak, göz, akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsimizin ayrı oluşu mu bu hâlde kalmamıza sebep olmuştur? Bunu hiçbir sağduyu sahibi kabul etmez. Eğer öyle olmak gerekse idi, Avrupa kadınları da bize benzerdi. Bilgiden yoksun kalmamıza meşru örtünmemiz sebep gösteriliyorsa ona da taşrada bulunan kadınlarımızı göstermekle yetinirim. Çünkü onlar erkeklerine her çeşit hizmette yardım etmekte, erkeklerle beraber çalışmaktadırlar.

(24)

Mektupta görüldüğü üzere toplumsal cinsiyet kaynaklı ayrımcılık ilk defa gündeme getirilmiş ve kamusal alanda basılı bir şekilde tartışılmış olur. Kadının çalışma yaşamına katılması bu süreçte teşvik edilen en önemli konulardan biri olmuştur. Burda amaç hem kadının içinde bulunduğu koşulları düzeltmek, özgürleşmesini sağlamak hem de ülke ekonomisine katkı sağlamasıdır. Dernek ve yayın organları sayesinde kadın girişimciler tarafından ticarethaneler de açılmıştır.

Yaprak Zihnioğlu'nun, "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı'nın İki Büyük Düşünürü Fatma Aliye ve Emine Semiye" (1999) başlıklı makalesinde belirttiği gibi 1869-1908 yılları arasındaki dönemde, kadın dergilerinde dile getirilen sorunların başında "Aile yaşamında İslami yasalarla meşrulaştırılan eşitsizlikler, İslami usûlde boşanma ve erkeğin çok eşliliği, ikinci olarak da kadınların dış yaşama katılmalarını engelleyen âdet, gelenekler, giyimleri, kamusal alana çıkmaları üzerinde

halkın ve devletin baskı ve denetimleri ile çalışma yaşamına katılmaları” (337) gelmektedir. Zihnioğlu, makalesinde *Hanımlara Mahsus Gazete*’nin (1895-1908) yayımlandığı yıllarda öne çıkan kadın yazarlar olarak Fatma Aliye Hanım, kız kardeşi Emine Semiye ve daha sonraki kuşaktan Nezihe Muhiddin’in söylediklerinden yola çıkarak Osmanlı kadın hareketi üzerine bir değerlendirme ortaya koyar ve yayın hayatında kadınların güçlü bir duruma gelmesiyle birlikte “kadınlık” kavramının “kadınlık mefkûresi”ni de içine aldığını belirtir. Buna göre “ ‘Kadınlık mefkûresi’ kadınların yaşadığı sorunların anlaşılması, bilinç düzeyine çıkarılması ve çözüm önerileriyle birlikte kadınların toplumsal arzuları; ne olmak istedikleri, nasıl olmak istedikleri anlamına geliyordu” (336). Bu noktada kadınlık mefkûresi, doğduğu toplumun siyasal ve sosyal koşullarından bağımsız değildir. Bir yandan kadınlar için kadınlık cereyanının mahiyeti, bir yandan da toplumsal açıdan bu cereyanın nerede durması gerektiği sorusuna işaret etmektedir. Zihnioğlu, kadınlar açısından bu cereyanın mahiyetini kabaca şöyle ortaya koyar:

Osmanlı kadınlarının en temel arzusu modernleşme sürecinin başladığı Osmanlı toplumunda kendilerinden önceki kuşaktan öncü erkeklerin açtığı ‘terakki’ yoluna dâhil olmak, ‘yeni insan’ kavramı içinde, ‘hürriyet-i şahsiyelerini’ (kişisel özgürlüklerini-benliklerini) geri almış olarak ve ‘terakki ve tekamülü’ (ilerleme ve gelişmesi) gerekiyordu. Kadınlar sivil yaşamda, matbuatta, yeni yeni oluşmaya başlayan kamu yaşamında, siyasal ve düşünsel yaşamda ‘varolmak’ istiyorlardı. (337)

Bu noktada tabii kişisel özgürlüğe ulaşma isteği ve kadınlık mefkûresini yaşama geçirmeye çalışırken kadın yazarların genel olarak Batı karşısında Osmanlılığı ve İslamı savunduklarını da belirtmek gerekmektedir. Örneğin Fatma Aliye’ye göre

İslamiyet'in kendisi değil de, toplumsal âdetler ve gelenekler, kadın üzerinde temel baskı unsurlarını oluşturan nedenlerdir. Zihnioğlu da makalesinde kadın yazarların gelenek sorgulamasının asıl nedenlerine iner:

İslami yaşamın bazı âdetlerle bozulduğuna inanan bu düşünürler, geleneklerin kadınlıkla ilgili eleştiri noktasında duraklayıp bazen birbirine ters düşen tezleri savunurlar. Ananatın tümüyle reddi, İslamiyet kültürünün tümüyle reddi olacağı için bundan kaçınıp, geleneği âdet düzeyine indirgemeyi seçerler. Bu durumda kadınlar yararına bazı âdetleri benimseyip bazılarını dışlamaları mümkün olur. Bu ikiliği/paradoksu daha sonra Nezihe Muhiddin de yaşayacaktır. Muhiddin'in İslamiyet'in kadınlara ilişkin görüşlerini reddederken, İslam ailesinin geleneksel yaşayışını Beyoğlu'ndaki yaşama yeğ tutmasında bu ikilik ortaya çıkar. (341)

İkinci Meşrutiyet'le birlikte kadının ev içi konumuna verilen önem devam etmekle birlikte, kadınların aile dışında da, özellikle de Müslüman elit kesimin kamusal alanda kendilerine bazı roller biçmeleri söz konusu olmuştur. Gazete ve dergilerde çalışmanın ve seslerini bulmaya çalışmalarının yanı sıra özellikle Balkan Savaşı sırasında çeşitli yardım dernekleri ve cemiyetlerde faaliyetler göstererek kendilerini ifade yolları bulmuşlar; devlete manevi anlamda verilecek destek dışında somut olarak sosyal ve ekonomik yardımlarda bulunmak için önemli bir çaba harcamışlardır. Nicole A.N.M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm" (2002) başlıklı makalesinde bu girişimlerin öncelikli olarak feminist amaçlı değil, milliyetçilik güdüsüyle olduğunu belirtir (336). Fakat tam da bu noktada kadın hareketinin zaten milliyetçilikle paralel olan bir çizgide ilerlediğini, ancak bu söylemin içinden kendisine

bir alan açabildiğini de belirtmek gerek. Yazar, kadınların ev içinden kamusal alana taşınan bu gayretleri ve kendilerini ifade etmeye çalışma biçimleri hakkında şunları söyler:

Kadının aile içindeki yerine ayrı bir önem verilmişse de, kadınlar özellikle 1908'den sonra kendilerine aile dışında bir rol biçtiler. II. Meşrutiyet döneminde kadınlar hem birey olarak hem dernek kurarak Osmanlı Devletini'nin ekonomik ve askeri alanda güçlendirilip yükseltilmesinde katkıda bulunabilecekleri görüşündeydiler ve bu mücadelede yerlerini almak istediklerini açıkça ifade ettiler. Bu istekler doğrultusunda kurulan dernekler ve yapılan faaliyetler Osmanlı kadınlarına -dinsel canlanış hareketinin çerçevesindeki kurulan derneklerin yaptığı gibi- geleneksel cinsiyet düzeninin dışında olan bazı tecrübeler kazandırdılar. Nitekim bu faaliyetler, ilk amaçları feminist değil milliyetçi olduğu hâlde, yine de kadınların toplum içindeki yerinin değişmesinde yardımcı olmuştur. (Van Os 336)

2. II. Meşrutiyet Dönemi ve Kadın

II. Meşrutiyet, kadınların daha cesur bir biçimde kendi davalarına sahip çıktıkları bir dönemdir. Kadının çalışma yaşamına dâhil olması ve eğitim gibi konular üzerinde durulmuştur. Şehmus Güzel'in "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın" (1985) başlıklı makalesinde de vurguladığı gibi 1908 sonrası,

kadınların kurdukları dernekler aracılığıyla bizzat hak ve çıkarlarını korumaya çalıştıkları bir dönemi simgelemektedir (861).

İslam'ın değil, geleneğin, kadının gelişmesinde ve modernleşmesinde bir engel teşkil ettiği düşüncesi, Meşrutiyet döneminde açılan kimi kadın derneklerinin de kuruluş bildirilerinde yer almaktadır. Örneğin Zehra Toska, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Osmanlı Kadın Tarihinde İstanbul ve Önde Gelen Kadın Sımaları” (1994) adlı makalesinde, Ulviye Mevlan'ın başkanı olduğu Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin (1913) maddelerinden birinin “Kadınları toplum hayatına alıştırmak ve bizi mahveden gelenekleri yıkmak ve nihayet hürriyetimize tekrar kavuşmak” (19) olduğunu söylemektedir. Fatma Kılıç Denman, *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın* (2009) adlı kitabında bu dönemi çok seslilik ve hareketliliğin yaşandığı ve kadınlarla ilgili önemli değişikliklere sahne olan bir zaman dilimi olarak tanımlar ve *Mehasin* (1908), *Demet* (1908), *Kadın* (1911), *Kadınlar Dünyası* (1913), *Genç Kadın* (1918), *Türk Kadını* (1918) gibi dergilerin ortak teması olarak kadınların eğitilmesini ve sosyal hayata etkin olarak katılmasını gösterir (43). Bunda Jön Türk anlayışının büyük etkisi olmuş, kadınların hem basın yoluyla hem de çeşitli cemiyetler aracılığıyla kamusal alana daha fazla girmelerine katkısı olmuştur. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap* (2003) adlı çalışmasında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra kadına ilişkin olarak ilk etapta özgürlük talebinin gündeme geldiğini, ikinci olarak eğitim ve meslekî eğitimin yaygınlaştırılması ve kadının eğitimin tüm olanaklarından yararlanabilmesi ve kamu yaşamına katılmalarında giyim dâhil her türlü sınırlamanın kaldırılması konusunda taleplerin gündeme geldiğini belirtir (56). Bu talepler ise “döneme damgasını vuran ‘hukûk-i nisvân’ (kadın hukuku/hakları) ve ‘kadınlığın te’âlîsi (yükselmesi) kavramları altında toplanıyordu” (57).

Serpil akır, *Osmanlı Kadın Hareketi*'nde (1993) II. Meşrutiyet döneminde kadın dergileri içinde “feminist” olarak nitelendirilebilecek tek derneğin Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti olduğunu belirterek derneğin, yayın organı olan *Kadınlar Dünyası* ile kadınların sözcülüğünü üstlendiğini belirtir (57). Böylelikle dernek, dergiyi bir kamusal araç olarak görür ve önemli bir kültürel silah olarak kullanır. Derneğin etkinlikleri *Kadınlar Dünyası* kamuoyuna duyurularak kadınlara toplumsal yaşamla bütünleşmeleri ve çalışmalarını yönündeki teşviklerle yol gösterici bir misyon edinir:

Cemiyet, kadını sınımsız kuşatan geleneklere, kısıtlamalara, kadın-erkek eşitsizliğine, hukuksuzluğuna, eğitimsizliğe karşı bir mücadele başlattı. Bu amaçla gerek aile yaşamında gerekse toplumsal yaşamdaki ilişkiler ağında yeni bir düzenlemeye gitmenin gereği üzerinde duruldu. Kadının her alanda, hatta siyasette bile başarılı olabilecek yetenekte olduğu ileri sürüldü. (58)

Dolayısıyla taleplerin de giderek artması söz konusu olmuştur. *Kadınlar Dünyası*'nın 11 Mayıs 1913 tarihli 38. sayısında yayımlanan “Erkekler! Kadınlık Yalnız Meyve Değildir!” başlıklı yazıda “kadınlık” olgusuna vurgu yapılması önemlidir. Kadınlığın henüz gelişemediğinden söz edilmekle birlikte bunun kadınların doğal yeteneğinin olmamasına değil, tamamen toplumsal bir durum olmasına bağlanması önemlidir:

Kadınlar sanayide olsun, ticarete olsun, hatta idare-i umur-ı cumhurda olsun erkeklerden dún [aşağı] kabiliyette olmadıklarını teslim etmek lazımdır. Fi'lvaki muhit-i Osmanîmizde kadınlık henüz inkişaf

edememiştir. Fakat buna sebep biz Osmanlı kadınlarının istidatsızlığı değil, tarz-ı tabiyemiz suret-i maişet [hayat tarzı] ü hayatımızdır”¹ (382)

Bu iddiada ve yapılan tespitte “istidad” ve “hayat tarzı”na yapılan vurgu çok önemlidir. Kadının yaşam tarzına, hem geleneksel yaşam biçimine hem de kadına yüklenen rollere ve sınırları çizilen alana gönderme yapılmıştır. Kadının hareket alanını kısıtlayan egemen yapıya bir eleştiri söz konusudur. Bir başka deyişle kadın yazarların, eğitimin öneminin bilincinde olduğunu göstermektedir. Bunun, değişmekte olan ve taleplerini gündeme getiren kadın konusunda önemli ipuçları taşıdığını söyleyebiliriz. Dergi ayrıca, sahibinden tüm yazar kadrosuna ve okur mektuplarına kadar tümüyle kadınların sesini dile getiren ilk yayın olması dolayısıyla da önemlidir. İlke olarak yalnızca kadınların yazılarına yer verileceği belirtilmiştir. Bu gerçekten önemli bir ilkedir. 1913-1921 yılları arasında yayımlanan ve ilk yüz sayısı günlük, diğer sayıları haftalık olarak çıkartılan dergi, özellikle kadın sesini dile getirmek ve kadının toplumsal eşitlik için hak mücadelesinde kadınların bizzat kendilerinin cinsiyete ilişkin sorunları içselleştirmesi ve gelişmenin toplumsal düzeye yayılması amacıyla erkek yazarlara kapalıdır. Derginin ilk sayısında yayımlanan manifesto, yayının amaç, ilke ve çizgisini net bir şekilde ifade etmektedir. Bu bağlamda 17 Nisan 1913 tarihli birinci sayısında yer alan “Mukaddime” bölümünde Avrupa’dan örnek verilerek amaçlar şöyle belirtilir:

Cemiyet-i medeniye içinde, muhit-i insaniyet dahilinde kadınların dahi bir mevki, bir hakk-ı hayatı olabileceğini anlatmak istiyorlar. Velhasıl

¹ Metnin çevrimyazımı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları’nın iki cilt hâlinde yayımladığı ve Fatma Büyükkarcı ile Tülay Geçtürk Demircioğlu’nun hazırladığı *Kadınlar Dünyası* (1913-1921) adlı çalışmanın 1. cildinden alınmıştır.

kadınların erkeklerden cismen firkaları olduğu gibi hukuken dahi firkaları olup olamayacağını hâl ve tayin gayretindedirler. Biz Osmanlı kadınları, hem-sınıfımızın bu gayretine, açmış oldukları bu çığıra terbiye-i ictimaiyemiz, âdab ve âdatımız dairesinde girmek istiyoruz [...] Biz Osmanlı kadınları kendimize mahsus inceliğimiz, kendimize mahsus âdar ve âdabımız vardır. Onu erkek muharrirler bir kadının anlayabileceği ruhla anlayamazlar, lütfen bizi kendimize bıraksınlar, hayallerine baziçe buyurmasınlar!.. Biz kadınlar hukukumuzu kendimiz bizzat kendi ictihatımızla müdafaa edebilir. (*Kadınlar Dünyası* 1:3)

Burada özellikle kadın duyarlılığına ve sorunların dile getirilişinde kadın ile erkek arasındaki ayrıma işaret edildiği görülmektedir. Buna bağlı olarak “kadın sesi”ne gönderme yapılır. Bu, bize kadın yazarların düz yazılar dışında dergilerde tefrika hâlinde yayımladıkları romanlarda da kadın duyarlılığını yansıtabilmiş olabileceklerini düşündürmektedir. Yazarlar, baştan kadın duyarlılığını ve kadın dilini ayıran bir söylemin varlığına gönderme yaparlar. Bunun yanı sıra erkeklerin kadın sorunu konusunda aydınlanmaları ve bu doğrultuda kadına destek verip üzerlerine düşen görevleri yapmaları noktasında yazarların yine kadını merkez alıp onu öncü belirlemesi çok önemlidir. Bir başka deyişle, kendi hak ve özgürlüğü için kadının kendisinin mücadele etmesi gerektiği vurgulanır. Bu bağlamda “kadınlık dairesi”nde gösterilecek başarı ve yükselme sayesinde erkeklerin farkındalıklarının artacağına ve kadın konusunda üstlerine düşen görevleri yerine getirmeye başlayacaklarına dair bir inancı içerir:

Biz kadınlar milel-i kadime ve hazıra medeniyetleri arasında bambaşka mevkiler tutmuşuz. Erkekler bizi daima mahkûm, daima esir

etmişlerdir. Erkekler yüzünden asırlarca hatta dünya dünya olalı çekmekte olduğumuz zulmün def'ini bugün biz erkeklerin mürüvvetinden istemeye tenezzül eder miyiz? Biz kadınlar, kadınlık dairesinde göstereceğimiz teali ve mevcudiyet sayesinde erkekleri vazife-i âdemiyyetlerine ircaa icbar edeceğiz. (*Kadınlar Dünyası* 1:3)

Manifestodaki bir diğer önemli unsur, bugüne kadar yapılmış olan “kadın” tanımına karşı çıkıştır. Özellikle de yerleşmiş olan “kadın” tanımının kadın mücadelesi ve hareketini onaylamayan yazarlar tarafından topluma yerleştirildiği düşüncesi çok önemlidir. Çünkü burda kamusal bir işlev gören basının, çeşitli fikirlerin toplum yüzeyine yayılmasındaki önemli rolüne değinilmiştir. “Kadın” tanımı değiştirilmeye çalışırken bazı erkek yazarların kadını tanımlayışı, onu tasvir edişi, *Kadınlar Dünyası* yazarları tarafından “toplumu kandırma” olarak nitelendirilmiş ve şimdiye kadar olan erkeğin kadın tanımı reddedilmiştir. Bunun tamamen erkekler tarafından karşı cinse yüklenmiş nitelikler olduğunun altı çizilmiştir:

Bizi, iğfal eden muharrirlerin sözlerine artık ehemmiyet vermeyeceğiz. Kadınlar erkeklerin enis-i canı imiş, refik-i ömrü imiş, aklın iz'anın mütemmimi, yuvanın nâzımı, idarenin nazırı velhasıl şerik-i hayatı imiş, daha bilmem ne imiş!... Bunların hepsi yalan!... Muharrirlerin bu tarif ve tavsifleri yalan olmakla beraber ince olan hissiyatımızı ihtizaza getiriyor, bizi aldatıyor. Bu aldanma yüzündendir ki hukumuzu müdafaa edemiyor, daima erkeklere âtıl bir esir kalmışız. İnsanların dünyada şüyu bulduğu zamandan beri hâl bu minval üzeredir. Erkek, kadın daima ayrı ayrı hayat takip etmiştir [...] Biz zavallı kadınlar, erkekler nazarında daima bir meyve, bir meta hâlindeyiz. Amelimiz,

hakk-ı hayatımız tahdit edilmiştir. Hem de hiçbir zaman tam manâsıyla erkeklere enis-i can, refik-i ömr, şerik-i hayat olmadık. Yuvamızın nâzımını, idaremizin nazırını dahi değiliz. Biz kadınları daima ayrı bir “daire-i hayat” içinde sıkışmışlar, erkeklere esir, mahkûm eylemişlerdir.

(4)

Burada kamuyu yönlendirici işlevi dolayısıyla kadın hareketine karşı olan erkek yazarlara bir karşı duruş bulunmaktadır. Erkek yazarların, yerleşmiş kadın algısını pekiştirici yazılarının kadının toplumsal düzende geri kalmasına neden olan önemli etkenlerden biri olarak gösterilmesi dikkat çekicidir. Ev içine itilen kadının kendine ait alanda bile dilediği gibi özgür olamadığı, erkekler tarafından kadına atfedilen çeşitli tanımlamaları bile bu kısıtlamalar dolayısıyla tam anlamıyla yaşayamadığı vurgusu vardır. Âdet, gelenek ve kanunların dünyanın hemen her yerinde kadınları engellediği düşüncesi hâkimdir: “Her millet âdat ve kavaninine göre kadınlarını esir etmiştir” (3). Tüm bunların bir sentezinin, kadın romanlarının kurgusunu ve temelini oluşturan temel öğeler olduğunu söyleyebiliriz. Kadın daha, ev içinde bile istediği koşullara ve özgürlüğe sahip değildir. Bu nedenle eşliği, hayat ve fikir arkadaşlığını, anneliği, aile reisliğini tam anlamıyla yaşayamamaktadır. Kadın romanlarında kadın-erkek ilişkilerinin ve evlilik sorununun kadın bağlamında ele alınmasının temel nedeni de bu noktada düğümlenmektedir. Kadınlar, toplum düzenindeki eşitsizliğin ilk elden ailede ve ilişkilerde başladığını düşünmüşlerdir. Dergide yer alan manifesto bağlamında fikirlerin çoğaldıkça ve çarpıştıkça büyüüp geliştiğini benimseyen bir anlayış olması da üzerinde durulması gereken bir noktadır. Çünkü bu, aynı zamanda çok sesliliğe işaret etmekte ve çok sesliliğin kadın konusunda daha yapıcı adımlar sağlayacağı konusundaki inancı gösterir. Dolayısıyla bu yayının varlığı ile kadın yazarlar, hakları

için neden ve nasıl mücadele vereceklerini, konu hakkındaki rahatsızlıklarını kadın bakışıyla hemcinsileriyle paylaşmış olurlar.

II. Meşrutiyet sonrasında düzenlenen konferanslar da içerikleri bakımından çok önemlidir. “Beyaz Konferanslar” adı altında yapılan bu konferanslardan birinde Fatma Nesibe Hanım’ın söylevi, kadınlığın temel durumunu anlatır; bugünü hazırlayan zeminin değerlendirmesini yaparak kadınlık tanımını sorgular ve hatta yeni bir kadınlık tanımını gündeme taşır. *Kadın* dergisinin 1911 tarihli 14. sayısında da yayımlanan konferans metnini Serpil Çakır, şöyle aktarmaktadır:

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

Fatma Nesibe Hanım, kadınlığın bu durumunu, eski yaşam koşullarına ve onları yetiştiren annelere bağlar. Kanunların hep erkek lehine işlediği konusuna da dikkati çekerek kadınların ikinci sınıf insan olarak algılanmasının sonuçları üzerinde durur ve bu sistemin erkeklerin işine gelen bir düzen yarattığının altını çizer.

Cemiyetlerde ve Siyasî Teşkilatlarda Türk Kadını (1908-1960) adlı çalışmasında Leylâ Kaplan'ın da belirttiği gibi II. Abdülhamit'le birlikte I. ve II. Meşrutiyet dönemlerinde kız okullarının sayısı artırılması, 1914'ten itibaren Müslüman kızlara Dar-ül Fünun'a (Yüksek Okul) gitme hakkı tanınması, kadın konusunda yapılan önemli adımlardır (8). Ayrıca 1917'de aile hukuku kararnamesi ile Müslüman kadın için evlenme ve boşanmaya getirilen bazı haklar ile çok eşliliğin zorlaştırılması da yine kadının toplumsal hayatta bazı haklar elde edebilmesine yöneliktir. Bu dönemde basın ve basınla paralel olarak hareket eden dernek ve cemiyetlerin kadın haklarının yayılmasında payı çok önemlidir. Bu dönemde teşkilatlarında da çoğunun yardım amaçlı kurulduğunu söylemek gerekiyor. Bu hayır cemiyetleri özellikle II. Meşrutiyet döneminde amaçları değişerek kadın haklarını savunan cemiyetlere dönüşmüştür. Osmanlı Müslüman kadınlarının toplumsal rollerini değiştirmeyi amaçlayan cemiyetler, kadınlara eğitim hakkının sağlanması, meslek edindirerek çalışma yaşamına dâhil edilmesi, haklarının çoğaltılarak yeni toplumsal yaşama uyum sürecinde önemli bir işleve sahiptir. Sonuç olarak 1882'ye kadar nüfus sayımına bile dâhil olmayan kadınların özellikle 1900'lerin başından itibaren hem kadınlık hakları konusuna hem de siyaset gibi pek çok alana ilgilerinin belirgin şekilde arttığı görülür. Leyla Kaplan. "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi" (1999) başlıklı makalesinde yeni kadın kimliği konusunda ise şöyle demektedir:

Yeni bir kadın tipini benimsetmek dönemin kadın hakları savunucusu dernekler ve yayımların ortak amacıdır. Bu kadın tipinin belirlenmesi de daha çok Batılılaşma taraftarı kişilerin örnek olarak belirlediği tip olacaktır. Kılık ve kıyafeti kendisini sosyal hayattan mahrum etmeyecek, çalışan, eğitilmiş, vatansever, geleneklere ve kısıtlayıcı kurallara karşı mücadele edecek Batılı kadın tipi simgeleştirilmektedir. Fakat bu yapılırken kadının evinin ve ailesinin kadını, kocasına itaat eden fedakâr kadın tipinden uzaklaşmasına da müsaade edilmemektedir. Özgürleşen kadın başına buyruk, itaatsiz ve serbest bir hayat tarzını benimseyebilir korkusuyla batılılaşan kadını millîleştirmeye gayret edilmiştir. (470)

II. Meşrutiyet dönemine ait önemli belgelerden biri de Fatih Kerimî'nin *İstanbul Mektupları* adlı eseridir. Tatar Türklerinden olan ve *Vakit* gazetesinin baş yazarı olan Kerimî, Fazıl Gökçek'in kitaba yazdığı ön sözde belirttiği üzere 1912 yılında İstanbul'a gelmiş ve burda dört ay kalarak dönemin İstanbul'u ve Balkan Savaşı'na ilişkin gözlemlerini, gazetesine göndermiştir (IX). Kerimî'nin yazıları 1912 yılı içerisinde kitap olarak da basılır. Aslında Balkan Savaşı'nı takip etmek, izlenimlerini aktarmak için gelse de İstanbul'un sosyal ve kültürel hayatı ile de yakından ilgilenir; sivil halkın yaşamını gözlemler. Basını ve dergileri takip ederek, dönemin önemli siyasi isimleriyle görüşme fırsatı bulur. Türk ve Müslüman bir yazar olması hem de Osmanlı coğrafyasına dıştan bakan bir gözlemci kimliği taşıması nedeniyle Kerimî'nin yapıtı, II. Meşrutiyet döneminde İstanbul'un sosyal, kültürel ve siyasi tarihi açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Kerimî, dönemin üç önemli kadın yazarıyla ayrı ayrı görüşme fırsatı bulmuş, onlara dönem koşulları

içersinde kadınlığın ne durumda olduğunu sormuştur. Bu kişiler Fatma Aliye Hanım, Şair Nigâr Hanım ve Halide Edip'tir. Bu görüşmeler sırasında özellikle Fatma Aliye Hanım ve Nigâr Hanım'ın kadınlık üzerine söyledikleri dikkat çekicidir. Fatma Aliye Hanım ile görüşmeleri sırasında Fatih Kerimî, yazara, yeni bir eser yazıp yazmadığını sormuştur. Bu soruya karşılık olarak Fatma Aliye Hanım'ın, uzun süredir İslam bakışıyla kadınların hukuk ve vazifelerini ele alan bir kitap üzerine çalıştığını söylemesi; ardından da bu çalışmayı Türkiye'de, Türkçe olarak bastırmasının mümkün olmadığı yanıtını vermesi önemlidir. Kerimî, Fatma Aliye Hanım'ın eserini çok serbest yazdığını, dolayısıyla önce Fransızca olarak Avrupa'da bastırmak istediğini aktarmaktadır (265). Böylelikle Türklerin "elit" kesiminin eseri okuyup faydalanabileceğini düşünmektedir. Aynı zamanda Avrupa için de faydalı olacağına inanmaktadır. Kerimî'nin bu önemli eserin Türkçe basılması konusundaki ısrarına Fatma Aliye Hanım şöyle yanıt vermektedir:

Hayır efendim, olmaz. Nerede olursa olsun Türkçe olursa ehliyetli, ehliyetsiz herkesin eline düşer, başıma kıyametler koparır. Kadın ve aile meselesinde bizim erkeklerimizin fikrî seviyeleri maatteessüf çok düşüktür. Bana hücum etmeye başlarlar. Bundan önce de bazı makalelerim için ne kadar tehditler, imzasız mektuplar aldım, hakaretler işittim. Bizim erkeklerimiz Avrupa Darülfünûnlarında okuyorlar, profesörlük dereceleri alıyorlar, Kant ve Auguste Comte'lardan daha ileri filozof oluyorlar, sadece iki konuda fikir değiştirmiyor, olduğu gibi kalıyor. O da tesettür ve taaddüd-i zevcat meseleleridir. Bunlar ne kadar temeddün kazanırlarsa kazansınlar Müslüman kadınlarına hukuk ve hürriyet vermeye yanaşmıyor ve

Müslümanlara birden fazla kadın almayı mümkün kılan fikirlerini değiştirmiyorlar. İşte bunun için erkeklerin kadınlar hakkındaki fikirleri düzelmedikçe bizde erkeklerle kadınların bir araya gelmeleri mümkün olmuyor. Kadınların arasına, salonlara kabul edilebilecek İstanbul'da kaç erkek vardır bilemem. Lâkin çok az olduklarına şüphe yoktur. (265)

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

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

Türk kadınları, kapalılıktan kurtulacak, kendilerini idare edebilecek dereceye gelmediler. Hususen Türk erkeklerinin kadınlara bakışı çok yanlış. Onlar kadınlar konusunda kendilerine hâkim olamıyorlar, kadınlarla karışmalarına müsaade edebilecek erkek İstanbul'da parmakla gösterilebilecek kadar azdır. Bu yüzden şayet şimdi kadınlar

erkeklerden kaçmamaya başlasalar ve cemiyetlere katılsalar ne kadar rezaletler çıkacak? Türk milleti diğer milletlerin karşısında gülünç ve maskara olacak. Bu sebeple önce ilim ve marifetle silahlanarak erkekler de, kadınlar da kendilerine hâkim olacak dereceye ulaşınca kadar kaçgöçü kaldırmak doğru ve kadınlarla erkeklerin karışması muvafık değildir. Türk hanımları kendileri de açılmak istemiyorlar ve açılma taraftarlarından hoşlanmıyorlar. Şapka giyenleri değil, çarşaflarını birazcık yeni moda uyduran kadınları bile suçluyorlar. Toplantı filan yapacak olsan “Başımızı açmak için değil mi?” diye endişe ediyorlar. Erkekler de, hükümet de kadınlarımızın bu eski hâlinde kalmalarını istediklerinden bizde kadınlık meselesinin çabuk hâlli umut edilemez. Görüyorsunuzdur, bizde hükümet veya İttihat Terakki fırkası siyasî işlerde biraz baskıya başvurunca avamın fikrini okşamak için kadınlara yükleniyorlar, Müslüman kadınları “âdab-ı millîye ve kavaid-i İslâmiyeye muhalif dolaşmasınlar” diye polise emir veriyorlar. Böyle olunca biçare Türk kadınlarının durumu nasıl değişsin? (270-71)

Sonuç olarak II. Meşrutiyet dönemi, çeşitli önemli gelişmeler olmakla birlikte aynı zamanda kadınlığın ilerlemesi açısından engellerle de karşılaştığı bir dönemdir. Kadın yazarların temel olarak birleştiği nokta, iktidarın ve erkeklerin herhangi bir durumda doğrudan kadınlara yükledikleri ve istenilen gelişmenin bu şekilde sağlanamayacağıdır. Bu bağlamda ortak bir dille ifade ettikleri en önemli sorun kadınların gelişmesi için, erkek zihninin değişmesi gerektiği ve toplum olarak buna hazırlanma sürecidir.

B. Kadın Yazınının Ayrıştırıcı Ögeleri ve Osmanlı-Türk Romanı

Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap Nezihe Muhiddin, Kadın Halk Fırkası, Kadın Birliği* (2003) adlı kitabında dönem kategorileştirmesini şöyle yapar: İlk kadın mektubunun basında yer aldığı tarih olan 1868'den II. Meşrutiyet'e (1908) kadar olan zaman dilimini "Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı olarak, II. Meşrutiyet ve Millî Müdafaa dönemlerindeki kadın hareketlerini de II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi olarak niteler (21). Buna göre erken dönem, "kadınlık mefkûresi"ni yani "kadınların insan addedilme, sivil yaşama katılabilme, toplumun üyeleri olarak kamu alanında yer alma, toplumsal konumların yükselmesi taleplerini ve çözüm önerilerini yani kadınlık ideallerini betimliyordu" (22). II. Meşrutiyet Dönemi ise erken dönemde temelleri atılan kadınlık mücadelesinin ve kadınlık kavramının yükselişine işaret etmektedir (54). Tezde ele alınan romanlarda tespit edilen temaların ve kadınlığa ilişkin sorunların ne derecede kadın yazınına özgü olduğu, hangi ölçüde erkek yazarlarla kesiştiği ve ayrıldığı sorusu üzerinde durmanın önemi ortaya çıkmaktadır. Buna göre sorunların ne ölçüde kadınlara ait olduğu, değilse bunun yaptılarında nasıl farklılaştığı ve bir kadın duyarlılığını yansıtıp yansıtmadığı sorusuyla karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda konuların tespiti şu temel unsurlara dayanmaktadır: Erken dönem yani II. Meşrutiyet'e kadar olan ve "kadınlık mefkûresi"ni içeren zaman diliminde romanların temaları, kadın yazarların basında ele aldığı konularla büyük oranda kesişmektedir. Evlilik, kadın-erkek ilişkileri, çok eşlilik ve aldatma; evliliğin temelini kadın ve erkeğin fikir arkadaşılığının oluşturması; "zayıf karakterli" erkeklerin ve aile bireylerinin kadın üzerinde yarattığı baskılar ve bunun sonuçları ile eğitim, çalışma yaşamı, serbest zaman ve sanatın modernleşme sürecindeki kadının

bireyleşmesindeki önemi gibi konular, basınla paralellik taşımaktadır. Nüket Esen, “Türk Ailesindeki Değişmenin Romanımıza Yansımaları” (1992) adlı makalesinde 1870’li yıllardan Cumhuriyet’e kadarki süreçte “edebiyatta aile” başlığı altında, ele alınan sorunları kategorize eder ve kadın; çocuk; aile dışı fertler: evlatlık, cariye, hizmetkâr; para, otorite ve alafrangalaşma olmak üzere altı grupta toplar (661-773). Esen, zorla evlendirilme sorununun 1870-1924 yılları arasında hem erkek hem de kadın yazarlar tarafından sürekli ele alınan bir konu olduğunu söyler ve *Felsefe-i Zenân, Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat, Vah, Muhâdarât, Mürebbiye, Metres, Seviyye Talip* romanlarını örnek verir (661). Evlilikte çiftlerin birbirine uyumluluğu konusunda şu yorumu yapar:

Romanlarda, evlilikte zevklerin uyuşmasının, çiftler arasında fikir arkadaşlığının kadın ile erkeğin dost olması gerektiğinin önemi üzerinde de durulur. Bu fikri ilk işleyenler bir kadın yazar, Fatma Aliye Hanım ile Hüseyin Rahmi Gürpınar’dır. Daha sonra gene bir kadın yazar, Halide Edip Adivar bu konuya eğilir. (*Muhâdarât, Metres, Kırık Hayatlar, Seviyye Talip, Handan*). (662)

Ama örnekler Esen’in verdikleriyle de sınırlı değildir. Vartan Paşa’nın *Akabi Hikâyesi* (1851), Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharâb* (1896-97) adlı romanlarında da bu konuya önemli bir yer ayrılır. Kadın-erkek ilişkilerinin ele alınışındaki asıl fark, kadın yazarların bu sorunu hemcinsinin açısından ele almasında yatmaktadır. Evliliğin kadın ve erkek cinsi için getirdiği ortak sorunlar erkek yazarlar tarafında ele alınsa da geleneksel yaşamın özellikle toplumsal cinsiyet rolü bağlamında kadına yüklediği misyonlar, daha ziyade kadın yazarlarca üzerinde durulan bir konu olmuştur. İşte bu noktada Cumhuriyet öncesi kadın roman geleneğinin bir iç döküş özelliği taşıdığını

belirtmek gerekir. O güne kadar görünmez olan kadının perde arkasında kalan sorunları, romanlar aracılığıyla paylaşılmıştır. Özellikle de tanzimat romanının öncü yazarları, kadını kendi başına bir birey olarak değil; erkeğin, ailenin ve toplumun bir uzantısı olarak görerek sınırları çizili bir modernleşmenin gerekli kıldığı bir kalıba yerleştirmeye çalışmışlardır. Oysa değişen kadının geleneksel yaşamın getirdiği sorunlarla mücadelesi, kadın yazarlar tarafından ortak şekilde ve daha derinlikli bir boyutta ele alınır. Bunun yanı sıra modernleştikçe bireyleşen kadın kahraman da eril yazından ziyade kadın edebiyatında ele alınan konular arasındadır. İlk romanlara baktığımızda ideal kadının ya cariyelerden oluştuğunu ve erkeğe güdümlü şekilde yeni baştan yaratılarak evliliğe hazırlandığını ya da eğitim, zorla evlendirilme gibi sorunların dışında kalan kadın üzerindeki baskı mekanizmaları sorununun perde arkasına itildiğini görürüz. Erkek yazarlar, Batılılaşmanın getirdiği yeni kimlik arayışında bu yeni kimliğe uyum sağlayabilecek yeni bir kadın kimliğinin de peşindeydiler. Fakat beklentiye yanıt verecek kadın kimliğinin sınırları yine geleneksel yaşam biçimine dayalı çizilmiştir. Kadın yazarlar ise baş karakterleri bağlamında öğrendikçe derinleşen kadınları yapıtlarının merkezine oturtmuşlardır. Ayşe Saraçgil, çalışmasında erkek yazarların kadın erkek ilişkisini cariyelik ve kölelik sorunundan yola çıkarak erkeğe eş bulma bağlamında dönüştürerek yazdıklarından söz ederek önemli bir tespit yapar:

Romancılarımızın cariyeye köleler konusundaki tutumları, romantik aşk yaşama arzusu, aileyi yeniden ve çiftlerin karşılıklı sevgisi üzerine temellendirerek kurmak ve böylece modern toplumun oluşumunu mümkün kılmak gibi istekleri yüzünden iyice kaypak ve belirsiz bir hâl almaktadır. Nitekim romanlarda romantik aşkın çoğunlukla köle ve

efendisi arasında yaşamakta olmasının nedenini sadece kadın ve erkeğin birbirinden uzak tutulmasına ve kaçgöçün iki cins arasındaki karşılaşmayı zorlaştıran etkenlerine indirgeyemeyiz. (113)

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâhât-ı Bey ve Rakım Efendi* (1875), Namık Kemal'in *İntibah* (1876), Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1888) romanında ve daha pek çok yapıtta cariyelik kurumunun dönüştürüldüğü görülür. Erkeğin kendisine uygun, hem modernleşmeyi çok ölçülü yaşayacak hem eğitilmiş ve kültürlü hem de erkeğin otoritesine koşulsuz bağlı kalacak bir eş adayı bulamaması sonucu, satın alınan cariye'nin bizzat erkek karakterin yönlendirmesiyle şekillendirilerek uygun eş hâline getirilmesi söz konusu olur. Bir başka ifadeyle romanların erkek karakterleri, seçtikleri cariye'yi en baştan yaratarak kendilerine uygun bir eş hâline getirirler. Bu baştan yaratılan ve tamamen erkeğin yaşamına odaklı "ideal" kadınların birer birey olmamaları da önemlidir. Bu aynı zamanda erkeğin kontrol mekanizmasını elinde tutma arzusunu da yansıtır. Saraçgil de cariyelerin eş yapılması ile ilgili şu yorumu yapar:

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

Kadın yazarların romanlarına baktığımızda ise artık kadının başlı başına bir birey olması söz konusudur. Artık sembolik anlamda da bir "efendi-köle" ilişkisi yoktur.

Tam tersine eğitimli, kültürlü yani modernleşen ve dönüşen yeni kadın için eş bulmak zordur. Evlilik hayatında mutluluğu yakalamanın zorlukları, eş seçimi ve uyumu gibi konular böylelikle kadın bakışıyla ele alınmaya başlanır. Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* (1877) adlı eserinde ise kölelik ve cariyelik sorununa tümünden farklı bir bakış vardır. Köleliği, o güne kadar hiç ele alınmamış şekliyle ve bir kadın ağzından anlatmaktadır. Ayrıca efendi-köle arasındaki aşk ilişkisinin de baş kadın karakter tarafından şiddetli bir şekilde reddedilmesi söz konusudur. Sıradan bir aile kıızıken kaçırılarak satılan ve vatanından koparılan kadın karakterin, yurt sevgisi ve hasreti, onu yalnızlaştıran en önemli etmenlerden biridir. Diğer kadın romanlarına baktığımızda da efendi-köle ilişkisi üzerine temellenen bir yapı göremeyiz. Kadın karakterler, Tanzimat romancılarının ele aldıkları edilgen ve silik cariyeye tiplere benzemezler. İtaat ve geleneğe bağlılık söz konusu olsa bile kadın karakterlerin güçlü varlıkları ve birey oluşları, kadın erkek arasındaki ilişkiyi de dönüştürmüştür. Kadın erkek arasındaki ilişkinin tersine çevrilerek artık kadın gözünden anlatılması söz konusudur. Dolayısıyla Tanzimat romanlarında görülen erkek karakterlerin kendilerine uygun eş yaratmak amacıyla cariyeleri küçükten eğitmeleri ve evliliğe hazırlamaları fikrine karşıt olarak asıl bireyleşen eğitimli kadın için eş bulmanın güçlükleri dile getirilmiştir.

Anlatıcı için kadın karakterin seçilmesi de—tüm kadın yazarlar için geçerli olmasa da—kadın ve erkek yazınındaki ayrımlardan bir tanesidir. Çünkü kadın anlatıcı, iç monologlara, kadının düşünce ve hislerini aktarmasına daha fazla olanak tanımaktadır. Zaman zaman mektup tekniğinin kullanılması, kadın sesinin ve duyarlılığının daha çok öne çıkmasını sağlamıştır. Çünkü modernleşen kadın yalnızlaşmaktadır. Çoğu zaman bu kadın karakterlerin yakınında dertlerini

anlatabilecekleri kimseleri yoktur. Dolayısıyla yalnız ve desteksiz kadın için mektup, bir iç döküş ve paylaşım aracıdır. Kadın karakterler genellikle en samimi ve direkt olarak dertlerini mektuplarda dile getirirler.

Fatma Aliye Hanım, *Levâyah-i Hayat*'ta (1897-98), Emine Semiye, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 98 ve 138. sayıları arasında yayımlanan *Bîkes*'in (1897) "Mükâtebe" başlıklı birinci bölümünde, Güzide Sabri Aygün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde (1905), Nezihe Muhiddin *Şebab-ı Tebah*'ta (1911), Halide Edib, *Seviyye Talip* (1910), *Handan* (1912) ve *Son Eseri*'nde (1913), Müfide Ferit Tek, *Aydemir* (1918) romanında mektup tekniğini kullanmıştır. Mektup, erkek anlatıcı kullanıldığı durumlarda da kadın karakterlerin kendi seslerini duyabildiğimiz önemli bir araçtır. Emine Semiye'nin *Bikês* (1897) romanında iki kadın karakterin mektuplar aracılığıyla birbirlerinden uzakta kurdukları aile yaşantılarını mektup aracılığıyla paylaşmaları söz konusudur. Romanın daha bölümünde ise Bîkes karakterinin yalnızlık sonucu, ırmağa derdini açtığını görürüz. Fatma Aliye Hanım'ın *Levâyah-i Hayat* (1897-98) adlı yapıtı da mektup tekniği ile kaleme alınmıştır. Romanda altı farklı kadın, kadınlık deneyimlerini birbirleriyle paylaşırlar. Bu romanda sadece kadının konuşuyor olması önemlidir. Fatma Aliye Hanım, erkek karakterleri dışta bırakıp salt kadına, onun deneyimlerine ve iç sesine yer vermiştir. Kadın erkek ilişkileri konusunda elbette erkek yazarların da öne çıkan romanları mevcuttur. Ahmet Mithat Efendi'nin *Felsefe-i Zenân* (1970) hikâyesi de kadın karakterlerin özgürleşmelerini ve evlenmeden de bir birey olarak yaşabileceklerini konu almaktadır. Fakat sonrasında örneğin *Jön Türk*'te (1910) yazarın tavrının ve söyleminin değiştiği gözlemlenir. *Felsefe-i Zenân*'da kadının özgür ve kendine ait bir dünyası olması gerektiği söylenirken, yeni yerler görme, ufkunu genişletme amacıyla korunaklı

evinden ayrılan karakterin cezalandırılması söz konusudur. Bu bağlamda ne Namık Kemal'in Dilaşub'u, ne Ahmet Mithat Efendi'nin Canan'ı birey olabilmiş kadınlar değildir. Erkeğin korumasına ve yönlendirmesine muhtaçtırlar. Kendi his ve düşüncelerini dışavuracak kadar kendine güvenli kadın karakterler değildirler ve edilgendirler. Olaylar, onların merkezinde gelişmez. Erkek karakter ise kurgunun merkezinde yer alır. Bu kadın karakterler "ideal"dirler fakat ideallik kavramının temelinde itaat eden ve edilgen kadın tiplemesi yatmaktadır. Bu nedenle de kadınların, erkek karakterlerin gölgesinde kalması, erkek yazarlar tarafından şahıslarına kendilerini ifade etme olanağının verilmemesi söz konusudur. Oysa kadın romancıların yazmaya başlaması ve romanlarının merkezine kadın karakterleri alıp, kadın sorunlarına daha derinlikli eğilmeleri ile karakterler de farklı boyutlar kazanabilmiştir. Zaman zaman kadın anlatıcılar kullanılmasının yanı sıra iç monolog ve mektup tekniğiyle de kadının iç dünyası daha derinlemesine ele alınmıştır. Romanlardaki ana kadın karakterlerin, hep erkeği dönüştüren, erkek dünyasında saygı ve hayranlık uyandıran kimlikleriyle öne çıkarılmaları da yine kadın yazınının önemli ayırtıcı özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Kadının aile ve toplum içinde yalnızlaşmasının da başat bir olgu olarak bu yapıtlarda belirgin biçimde yer aldığını söyleyebiliriz. Kadının yalnızlık duygusu, erkek yazınına oranla kadın romanlarında tekrar eden bir motiftir. Ayrıca romanlarda kadınların erkek karakterler tarafından gizemleştirilmesi, hatta zaman zaman bir saplantı ya da bir fetiş nesnesi hâline getirilmesi de söz konusudur. Kadın, eylemleri ve dış görünümüyle erkek zihnini meşgul eden bir etkiye sahiptir. "Mahiyeti anlaşılmaz" olan ve erkek üzerinde merak duygusu uyandıran, zaman zaman da "korkutucu" etkiye sahip kadın karşısında genellikle erkeğin rasyonel düşünme yetisini kaybetmesi, kimlik bocalamaları ile

ilintilidir. Dolayısıyla erkek karakterlerin sağduyularını yitirmeleri sonucu âciz durumlara düşmelerine yapılan vurgu, erkek ve kadın kimliğinin sorgulanması adına önemli bir göstergedir. Bu, aynı zamanda kadın ve erkek karakterler arasındaki duygusal olgunlaşma bakımından ortaya çıkan farka işaret eder ve kadın yazarların yapıtlarında öne çıkan ortak konulardan biridir. Bir erkeğin duygusal olgunluğa kadın kadar kolay erişememesinin, kadın-erkek deneyimindeki farktan kaynaklandığına ilişkin belirgin göndermelerin olması da kimlik sorgulamasındaki görüşü kuvvetlendirmektedir. Yalnızlık, ortak kadınlık deneyimlerinin başında gelmektedir. Yalnızlık, ilk kadınlık deneyimi olan annenin kaybıyla başlar. Hayatını yönlendirecek yegâne önemli bir desteği kaybetmesiyle kadın, ilk yalnızlık deneyimini yaşamış olur. Yalnızlığa yol açan ikinci neden ise kadının karşısına çıkan zayıf karakterli erkeklerdir. Kadın ya evlilik içinde kocası yüzünden ya da imkânsız bir aşka tutulduğu ve arzularını gemlediği için yalnızdır. Kimi zaman da ihtiyatsız baba figürü, kötücül üvey anne, kayınvalide ve erkek kardeşler gibi aile içinde kadın üzerinde baskı yaratan unsurların, kadının kişisel gelişiminde ve yaşamında önemli birer tehdit aracına dönüşmesi söz konusudur. Bu faktörler kadının önüne aşılması gereken engeller olarak koyulur.

Erkek yazarlar bağlamında salt kadın sorununu ele almanın, kadın dünyasına inebilmeyi de sağladığını düşünmek, indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Örneğin Ahmet Mithat Efendi, pek çok toplumsal sorunu gündeme getirdiği gibi kadın ve kadınlığa ilişkin sorunları ele almış yazarlardan biridir; fakat bu, kadın dünyasına inebildiğini göstermez. Yazar, *Henüz On Yedi Yaşında* (1880), *Dürdane Hanım* (1881) gibi romanlarında adalet kavramını ve görünenin ardındaki sorunsalını öne çıkarsa da yaklaşımı, kadın yazarlardan farklıdır. Kadın erkek ilişkilerini diğer

yazarlar gibi daha egemen anlayış üzerine temellendirmiştir. Zaten kadın sorunlarını, kadın bakış açısıyla ele almak gibi bir derdi de olduğu söylenemez. Bu noktada dile getirmek, var olan sorunları ortaya koymak daha ön plandadır.

Kadın yazarların kadına yaklaşımıyla erkek yazarlarınki arasındaki temel farklar üzerinde dururken Batılılaşma kavramına da işaret etmek yerinde olacaktır. Çünkü Tanzimat sonrası roman türünün bu kavramla doğrudan ilintili olması söz konusu olmuştur. Erkek yazarların kadın sorununu daha ziyade Batılılaşma kavramı içerisinde ele aldıklarını, kadın yazarların yapıtlarında ise Batılılaşmanın erkek yazarlarınkine oranla tema anlamında cılız kaldığını söyleyebiliriz. Kadın yazarlar, ille Batılılaşmayı hedef almadan, doğrudan kadının dünyasına ve onun sorunlarına eğilirken, erkek yazarların daha farklı bir kaygı güttükleri ileri sürülebilir. Kadın sorunları, erkek yazarlar tarafından hep sınırları mutlak bir şekilde çizili şekilde ele alınmıştır. Kadın yazarlara baktığımızda ise kadın erkek arasındaki ilişki dengesinin dönüştüğü görülür. Örneğin Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında erkek karakterler hep ikinci plandadır. İlk Tanzimat romancılarının aksine kadın, kendi kendine yetebilen özelliklere sahip gösterilirken erkek karakter hep kusurludur; en “ideal” erkek tipleri bile kadının olgunluğuna erişememiş, bir yanları eksik kalmış kişilerdir.

İnci Enginün, “Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)” başlıklı yazısında kadın romancıların yarattıkları karakterlerdeki farkı şöyle vurgular:

Vatan yahut Silistre'nin Zekiye'si, *Taaşşuk-ı Talat u Fitnat*'ta Talât'ın annesi ve *Felsefe-i Zenân*'ın kadınları, kendi annelerinden farklıdır.

Daha sonra kadınlar gazete ve dergiler çıkartmış, kitaplar yazmışlardır.

Bu yol Nigar binti Osman (1862-1918), Fatma Aliye Hanım (1862-1936) ve Makbule Leman (1865-1898) ile açılmış Halide Edib'e

ulaşmıştır. Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında evlerinde mutsuz olan kadınlar, geçinimlerini sağlayacak imkânlar ararlar. *Udî* adlı romanında Fatma Aliye hayatını özel müzik dersleri vererek kazanan bir kadın canlandırır [...] Eğitilmiş kadının, aile içindeki ve sosyal hayattaki durumuna ilk dikkati çeken yazar Fatma Aliye Hanım'dır. Onu Halide Edib takip eder. Bu kadınlar yazarların Türk toplumu için hayal ettikleri kadınlardır. Fakat eğitim bu kadınları mutlu kılmamıştır. Bunun anlamı erkeklerin henüz böyle yetişmiş kadınları anlayacak seviyeye gelmemiş olmalarıdır. Toplum hayatında böyle yetişmiş kadınların yeri henüz hazır değildir. (834-36)

Erkek yazarların romanlarında, istisnalar dışında kadın, kendisinden beklenilene işaret eden kadın tipini yansıtır. Modernleşmenin nerede başlayıp biteceği ve kadının nerde durması gerektiği vurgulanır. Kadın yazarlar da aynı şekilde bu sorunu ele alsalar da, meseleyi kadın karakterler gözünde daha fazla içselleştirmeleri ve bu temel ana konuyu alt sorunlarla derinleştirmeleri söz konusudur. Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1983) adlı kitabında dediği gibi:

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı romanının kahramanı Fitnat, Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki Dilaşup, Ahmet Mithat'ın *Felâh Bey ve Rakım Efendi*'sindeki Canan, Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'indeki Dilber, erkek yazarların ideallerindeki melek huylu, güzel ve erkek egemenliği severek kabullenmiş kadınlardır. Tanzimat romancılarının işlediği karşıt tip, ölümcül kadın ise erkeğin egemen olduğu toplumda, otoriteye başkaldıran bağımsız kadını temsil ettiği için melek değil, bir şeytan olarak sunulur okura. (253)

İnci Enginün, “Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)” başlıklı yazısında erkek yazarların kadın sorunlarını ayrıntılı şekilde değil topluca gördüklerini belirterek önemli bir tespit yapar:

Tanzimat yazarları kadın konusunda oldukça muhafazakârdırlar.

Onların ortak dilekleri, sosyal ve siyasî konulardaki görüşlerini anlayıp paylaşacak anlayışlı bir eş, geleceğin aydın gençlerini yetiştirecek anneler olmalarını beklemekten öteye geçmez. Öğretmenlik, mürebbiyelik gibi işlerin dışında kadınlar herhangi bir meslekte düşünülmez. (834)

Dolayısıyla erkek yazarların bakışı, kadınları, eş, anne, gelecek kuşakların yetiştiricisi yani toplumun doğal bir uzantısı olarak görmekten öteye geçmemektedir. Bu nedenle de kadının arada kalmışlığı, giderek yalnızlaşması, erkeklerin kadını anlayacak olgunluğa erişememeleri gibi sorunları derinlikli işlememişlerdir.

Zeynep Kerman, “Romancılarımızın İdeal Kadın Tipleri” (1998) başlıklı makalesinde Namık Kemal’in ana kadın karakterlerinin devrin şartlarına göre iyi eğitim görmüş, aileleri için her türlü fedakârlığı yapan ve bu uğurda ölümü bile göze alan karakterler olduğunu vurgular (260). Fakat bu noktada Kerman, Namık Kemal’in biraz aşırılığa kaçtığını ve özellikle karakterlerinde zorlama unsurlar olduğunu belirtmektedir: “Namık Kemal’de ideal kadın kahramanla ideal erkek arasında fiziki portre dışında büyük fark olmadığını söylemek mümkündür” (260). Dolayısıyla Namık Kemal’in özellikle de kadın kahramanlarına kendileri olma fırsatı vermediğini bu nedenle de bireyleşemediklerini söyleyebiliriz. Bu nedenle “ideal kadın” tipleri hep edilgen kalmışlardır. Kadın romancılar bağlamında ilk defa Fatma Aliye Hanım ile birey olan kadın karakterlerin romana girmesi söz konusu olacaktır.

Diğer bir ayırım ise anlatıcı, kadın da olsa erkek de olsa yapıtların merkezinde kadın karakterlerin yer alması ve bütün kurgunun onun etrafında, yani kadının davranış ve eylemlerine göre şekillendirilmesidir. Erken dönem erkek romancıların yapıtlarında aşk ilişkileri için cariye ve gayrimüslim kadınları seçmeleri, Müslüman kadınların daha arka planda, edilgen kalmalarına ve zaman zaman seslerinin hiç duyulmamasına neden olmuştur. Dolayısıyla hem aşk ilişkilerinin erkek ve kadın karakteri aynı mekân içerisinde anlatma güçlüğü nedeniyle hem de kadının bir birey olarak ayakları üzerinde durması sorununu ele almak amacıyla kadın yazarların çalışma yaşamı, serbest zaman gibi farklı konulara da yönelmeleri söz konusu olmuştur. Böylelikle de kadınların iç dünyaları, duygu ve düşünceleri daha çok ele alınmıştır.

Taner Timur, *Osmanlı Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* (1991) adlı kitabında Namık Kemal ve Hüseyin Rahmi Gürpınar arasında otuz-kırk yıllık bir dönem farkı olsa da Gürpınar'ın diğer erkek yazarlar arasından sıyrılarak toplumsal cinsiyet sorununa daha farklı yaklaştığını ve hep kendisini kadının yanında konumlandığını belirtir: “Gürpınar daima ezilen kadınlardan yana tavır alarak, kendi çağının bir hayli ilerisinde bir pedagoji geliştirir. İçten ve duygulu bir feminist romancıdır” (35). Özellikle yazarın *Bir Muadele-i Sevda* (1899) ve *Sevda Peşinde* (1910) romanlarında kadın ve erkek ilişkilerini psikolojik ve toplumsal kanunlar çerçevesinde evrenselleştirdiğini söyler: “Sevda Peşinde’de toplumsal determinizmi ön plana çıkar[an] ve romantik aşkı yüceltmekle birlikte felaketle sonuçlandıran Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Bir Muadele-i Sevda*’da psikolojik determinizme ağırlık verir ve aşkın kanunlarını Bedia’nın kişiliğinde test eder” (35). Böylelikle Timur, yazarın iki yapıtındaki kadınların “özgür düşünceli, saygın ve aktif kahramanlar” (36)

olduğunu belirterek Gürpınar'ın kadın duyarlılığına yaklaştığını söyler. Bunun yanı sıra “yoksulluk”, “adaletsizlik” ve “kötümserlik” gibi kavramların da yapıtlarında egemen olduğunu belirten Timur, bunu son kertede insan doğasına bağlar:

“Gürpınar'ın yaklaşımında toplumsal adaletsizlikler, kadın ve erkek ilişkilerinin bozukluğundan, bu bozukluklar da insan doğasının kötülüğünden kaynaklanırlar” (47). Kadın romancıların kadın erkek ilişkisi üzerinde bu kadar durmalarının nedeni ise ilişkileri toplumdaki tüm düzeni inşa eden ana kurucu ögeler olarak görmeleridir. Dolayısıyla kadın sorunlarının sağlam bir düzlemde ele alınıp çözülebilmesi için en temel görülen insan ilişkilerindeki sorunların çözülmesi gerekmektedir. Oysa kadına yüklenen misyonlar, özellikle kadın erkek arasındaki ilişki dinamiği rayına oturtulmadığı müddetçe, kadın üzerinde salt bir baskı mekanizması oluşturmaktan ve kadını yalnızlaştırmaktan öteye gidemeyecektir. İşte kadın romanları, tam da bu düşünce üzerine inşa edilmiştir diyebiliriz.

Ömer Türkeş, “Osmanlı Romanı ‘Aşk ve Cinsellik Ütopyası’ ” (2001) başlıklı makalesinde roman geleneğinin merkeze aldığı aşk ve cinsellik konusunun, bocalayan Osmanlı aydınının aşk ve cinsellik ütopyası olduğunu iddia eder. Yazar, düşüncelerini Fredric Jameson'un “Tüm üçüncü dünya metinleri zorunlu olarak alegorik metinlerdir” düşüncesine bağlayarak bunun son kertede aşk ve cinsellikle ilgili bastırılmış duyguların alegorisi olduğunu ileri sürer (64). Türkeş'in çok yerinde ve önemli tespitleri olsa da özellikle kadın yazarların yapıtları bağlamında argümanlarının genelleyci olması söz konusudur. Şimdi bu analize geçmeden önce yazarın Osmanlı romanında ana hatlarını belirttiği noktaları gözden geçirmek gerekmektedir:

Türkeş, ilk dönem romanlarında Batı etkisi olmakla birlikte kamusal alanın kısıtlı, buna karşın özel alanın “kutsal” sayılması nedeniyle yazarların belli konular etrafında romanlarını kurguladıklarını ve bunun da aşk ve cinsellik odaklı olduğu tespitiyle analizine başlar. Romanlardaki toplumsal eleştirinin merkezi de bu kavram çiftine dayalıdır. Türkeş, bu içeriğin aynı zamanda Osmanlı aydınlarının içinde bulunduğu düşünsel ve ruhsal dünyayı sunduğu tespitini yapar ki bu, önemli ve üzerinde durulması gereken bir noktadır:

İlk görüşte âşık olmak, aşk için ölmek gibi motifler bu değerler sisteminin ürünleridir. Osmanlı yazarları çelişki ve çaresizlik içerisinde kalmışlardır. İçinde buldukları dönemi eleştirmek için Fransız romantiklerini taklit etmişler, ancak kendi Doğulu yaşam tarzlarının yerine koymak istedikleri burjuva aile yapısını eleştiren Fransız romantiklerinden aldıkları temalarla, bu varolmayan kurumu eleştirmek durumunda kalmışlardır. Üstelik sarılabilecekleri eski tip bir dünyevi aşk da yoktur ellerinde. (64-65)

Türkeş’e göre Osmanlı romanı, maddi gerçeklikten ziyade metinler arasında çıkarmıştır aşk ve cinsellik motiflerini: “Hayatlarında aşk ve cinselliğin -Batılı tarzda- bir karşılığı olmayınca, Osmanlı yazarları, bildikleri eski âşık hikâyeleri ile Batı’nın popüler aşk romanlarını harman ederek tarihin hiçbir anında ve hiçbir mekânında yaşanmamış ve yaşanması da mümkün olmayan bir aşk türü çıkarmışlardır ortaya” (65). Tanzimat sonrası romanlarda yer alan erkek ve kadın profillerine baktığımızda kadın romancıların yarattıkları kadın ve erkek karakterler, belli noktalarda erkek yazarlardan ayrılmaktadır. Ömer Türkeş, Tanzimat romanlarında Ahmet Mithat’ın *Dürdane Hanım*’ı hariç kadınları kötü yola düşüren çapkın erkek tipi göremediğimizi

ileri sürmektedir. Buna göre erkek karakterler, kadınlar karşısında saf ve çaresizdirler. Masum genç kızların düşmanı ise ya toplumsal koşullar ya da bizzat hemcinsi olduğunu söyler ve kadın yazarların bile bu erkek bakışından kurtulamadığını vurgular (66). Osmanlı yazarlarının iyilik-kötülük çatışmasını Doğu-Batı karşıtlığını vurgulamak için simgeselleştirirken, bu kavram çiftinin kadın bedeninde cisimlendiğini, erkek karakterlerin ise bu çatışmanın içerisine sokulmayarak, hep saf bırakıldığını ve kurban rolüne sokulduğunu söylemektedir (72). Tam da bu noktada kadın yazarlar tarafından neredeyse ortak bir şekilde dillendirilen bir sorundan söz etmek gerekiyor. Eğitilmiş ve geleneksel toplumsal normlara göre yetiştirilmiş iyi aile kızları için “züppe” ve şımarık yetiştirilmiş ve kültürel ve zihniyet açısından kadının seviyesine gelmemiş koca adaylarının bu kadın karakterler için yaşamlarını ve geleceklerini yıkıcı bir tehdit aracına dönüşmeleridir. Emine Semiye'nin *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Sefalet* (1897), *Muallime* (1899-1901) ve *Gayya Kuyusu* (1920); Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895), Fatma Fahrünissa'nın *Dilharâb* (1896-97) adlı yapıtlarında ve Fatma Aliye Hanım'ın neredeyse tüm romanlarında bu sorun, ana izleklerden biri olarak yer almıştır. Dolayısıyla Türkeş gibi kadın yazarların tümünden bu erkek bakışından kurtulamadıklarını ileri sürmek genelleyici yaklaşımdır.

Ömer Türkeş, Osmanlı romanlarında kadının düştüğü kötü durumların yaratıcısı olarak genellikle yine hemcinslerini gösterir. Buna Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* adlı romanını örnek verir. Baş karakter Fâzıla'nın başına gelenlerin sorumlusu olarak “kötü üvey anne” Câlibe'yi gösterir; bunda genç karısının karşısında edilgen bir görünüm çizen -kurban tipi- babanın da payı olduğunu da belirterek “kadın, kadının kurdudur Osmanlı kanonunda” (66) tespitini yapar. Fakat burda unutulmaması gereken, üvey annelerin varlığına neden olan babaların ihtiyatsız

tutumlarıdır. Babanın, gerçekleri göremeyerek kendisiyle genellikle parası için evlenen bir kadını hane içine sokması, onun ilk yanlış hareketidir. Ardından kızına olan güvenini yitirmesi, ona sırtını dönmesi söz konusudur. Dolayısıyla kadın yazarlar bu sorunu kadının kadına yaptığı kötülük bağlamında değil, kadın üzerindeki baskı mekanizmaları ve görünenin ardındaki temasıyla birlikte ele alırlar. Dolayısıyla erkeğin yargı sistemi sorgulanarak görünenin yanıltıcılığına kolayca kendisini kaptırması eleştirilir. Bu vurgular, kadın romancıların yapıtlarında metinlerin alt katmanlarına serpiştirilmiş birtakım eleştiri noktalarıdır. Metnin anlamsal katmanları tahlil edildiğinde yüzeyde, olaylara neden olan unsurların, kadınların birbirlerine yaptıkları gibi görünse de aslında görünenin ardındakine önem vermeyen, yeteri olgunluğa sahip olmayan erkek figürlere ciddi bir eleştiri olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra romanlarda, erkeğin kadını anlayacak olgunluk düzeyine erişmemesinin sorunsallaştırıldığını da unutmamak gerekir. Fitne, dedikodu gibi olgularla kadının diğer kadın üzerinde baskı kurmasının temel nedeni cehalet olarak gösterilmiştir. Bu aynı zamanda baş erkek karakter için de bir sınama mekanizmasıdır. Gerçeği araştırmadan kadın karaktere atılan suçlara inanıp inanmaması ya da kadına karşı doğrudan yargı mekanizmasını devreye sokması, erkek karakterler dolayımında öngörü ve sağduyu kavramlarının sorgulanmasını sağlamıştır.

Ömer Türkeş, son kertede kadın yazarların egemen erkek bakışını tekrarladıklarını savunur. Yazar, “Temiz aile kızının kocasını, bu kocanın vasıfları ne olursa olsun sevmesi gerektiği ve sevdiği, kocasına asla ihanet etmediği teması”nın (67) kadınlar tarafından sıkça işlendiğini vurgular ki, bu da kadın yapıtlarına toplu bir şekilde bakıldığında yeniden düşünülmesi gerek bir iddiadır. Kadın yazarların romanlarında kadın karakterlerin sevmeden evlenseler bile kocalarını sevmek için

büyük bir çaba gösterdikleri ama eşlerinin kusurları nedeniyle ya evliliğin yürümemesi ya da kadın karakterin hayatının mahvolması söz konusudur. Dolayısıyla tüm bu sorunlar, kadının geleceğinin ne olacağı teması altında ele alınmıştır. Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895) Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* (1920), Fatma Fahrünissa'nın *Dilharâb* (1896-97), Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* (1892) adlı romanlarında bunun örneklerini görmek mümkündür. Dolayısıyla kadın yazarların yaptığı vurgu, bu noktada ayrılmaktadır. Şeyda Başlı da *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine* (2010) adlı çalışmasında şöyle demektedir: “Erilleştirme kadın ve erkek karakterler için aşkın farklı biçimlerde yaşandığı kurgular aracılığıyla duygusal romanlarda tanımlanmış olan toplumsal cinsiyet rollerini dönüştürmektedir. Duygusal romanlar, dönemin toplumsal cinsiyetiyle ilgili uzlaşımsal beklentilerini ihlâl etmeyerek kadın ve erkek karakterlerin aşkı farklı biçimlerde algıladıkları bir anlatı sunarlar” (161-62). Bir başka deyişle kadın ve erkek karakterlerin aşkı alımlayış biçimindeki fark dışında bazı kadın yazarların romanlarında aşka ve kadına bakışın farklı biçimlerinin sunulduğunu söyleyebiliriz. Buna verilecek örneklerden biri de yasak aşkın kadın ve erkek yazarlar tarafından konu ediliş biçimidir. Ahmet Mithat Efendi'nin 1875 yılında kaleme aldığı *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanında da Müslüman bir kadının evlilik dışı bir ilişki yaşaması konu edilir. Ama Ömer Türkeş'in de belirttiği gibi zamanın basın-yayın organları tarafından eleştirilmiş ve bir daha Müslüman bir kadının ihanetini konu edinmemesi de kadın ya da erkek, yazarların sansür ve eleştiri noktasında çektikleri sıkıntıya işaret eder. Türkeş'in, Halide Edib de dahil olmak üzere “kanon içinde olup da evlilik dışı birlikteliğe izin veren Osmanlı Türk yazarına rastlanmaz” (69) ifadesi, sorunsalın yön değiştirmesi bakımından önemli bir tespitse de çıkarım açısından tekrar gözden geçirilmelidir. Özellikle de

Halide Edib'in Cumhuriyet öncesinde yazdığı ilk romanlar söz konusu olduğunda durum çatallaşmaktadır. Türkes, farkı yazarın *Seviyye Talip* adlı romanından yola çıkarak şöyle göstermektedir:

Fark, roman kahramanı Fahir'in karısı ile kıyasladığı ve aşkla bağlandığı Seviyye Talip'in yuva yıkan bir femme fatale veya bir sokak kadını olmamasındadır; kocasından ayrılıp Cemal ile toplumsal kurallara aykırı bir biçimde evlilik dışı yaşasa, fiziksel güzelliğini ve cinseliğini inkâr etmese de, Seviyye Talip "bakire kadar temiz"dir Fahir'in ve okuyucunun gözünde [...] Bu kez, geleneği tersine çevirmiştir Halide Edip. Seviyye de cezasız kalmamış, ama cinsellikle kirlendiğini ve kirlettiğini düşünen, eylemin yükünü taşıyamayan roman kahramanı, erkek olmuştur. Fahir tipi, aşk ve cinselliği doğu-batı karşıtlığı içerisinde yaşayan dolayısıyla yaşayamayan Osmanlı aydınına yönelik bir eleştiri olarak da okunabilir. (70)

Fahir'in zorla Seviyye'yle birlikte olup bu derece yücelttiği bir kadının geleceğini karartması, pek çok yazar tarafından Halide Edib'in erkek egemen söylemi yeniden ürettiği şeklinde yorumlanmıştır. Fakat roman bağlamında asıl dikkati çekilen sorun, modernleşen kadının önündeki entelektüel eril zihniyetin oluşturacağı tehlikedir. Romanın bitiriliş şekli de bunu kanıtlamaktadır. Roman, Seviyye'nin sonuna değil, Fahir'in sonuna ve vicdan olgusuna odaklanmıştır. Bu, toplumsal baskılarla mücadele eden ve bireyleşmeye çalışan "yeni kadın"ın önündeki temel engelin erkek bakışı olduğunu gösterir. Sözde, toplumu değiştirmeye çalışan, kadın sorunları için bir öncü rolünü benimsemiş bir zihniyetin yarattığı tehlikeye işaret eder. Bu noktada ilk romanlarında yasak aşkı yapıtlarının merkezine alan Halide Edib'in kadın

karakterlerini özne olarak konumlandırması ve bu karakterlerin, toplumsal normların dışına çıksalar bile kesinlikle kötülenmemeleri dikkati çeker. Seviyye Talip, toplum tarafından gayri meşru ilişki yaşadığı gerekçesiyle dışlansa da, bunun yanlış olduğu romanda sürekli vurgulanır. *Heyûlâ*'daki (1908) Selma, evli iken yasak bir ilişki yaşar, hatta âşığından hamile kalıp çocuğunu doğurur. Ama romanda kesinlikle erkek bakışı tarafından kötülenmez.

Osmanlı Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik (2001) adlı kitabında Taner Timur, Osmanlı romanının kimlik tartışmalarının daha ziyade edebiyat aracılığıyla yapıldığını bu nedenle tartışmaların yansımalarının bu yapıtlarda bulunabileceğini söyler. Taner Timur, “[B]üyük çoğunluğunda parazit bir rantiyeye sınıfını konu edinen, toplumun diğer kesimlerini yok sayan ve yanlış bir batılılaşma anlayışını eleştirirken meddah geleneğinin izlerini taşıyan karikatüral kahramanlar” (9) yarattığını ileri sürdüğü bu romanların romanesk bir dünyanın, “kibarzâde” sınıfının aşk maceralarıyla beslendiğini ve sosyal tarih açısından da aydınlatıcı işlevinin sınırlı olduğunu vurgular:

Osmanlı döneminde kimlik tartışmalarının büyük ölçüde edebiyat dolayımında yürütülmüş olmasının yanı sıra, edebiyatın bu tartışmalar aracılığıyla yeniden biçimlendirilecek bir alan sayılması bu savı destekleyerek romanda eril iktidar tarafından şekillendirilip denetlenecek bir alana işaret eden kadın karakterler ile edebiyatın bulunduğu toplumsal konum arasında bir koşutluk kurulmasını sağlamaktadır. (258)

Şeyda Başlı da buna benzer bir düşünceyle *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine* (2010) adlı incelemesinde aşk romanlarını iktidar ilişkilerinin bir metaforu olarak

okur. “Aşk Anlatısının Eğretilmeli Yapısı” başlıklı üçüncü bölümünde, ele aldığı on romanın ortak temel izleği olan aşkın yapıtlarda nasıl eğretilmeli bir anlatım sunduğu sorusu üzerinde durur. Buna göre aşk, yazarların siyasi ve edebî görüşleri farklılık taşısa da romanların üzerine inşa edildiği çok katmanlı yapının bel kemiği niteliğindedir (149). Düz anlam katmanında romanların hepsinin bir aşk hikâyesi üzerine temellendirilmelerini ise Başlı’nın belirttiği noktalar bağlamında kabaca özetlersek şöyle kategorize edebiliriz: Popüleştirme kaygısı, olay örgüsüne uygunluk, aşkın yazar ve okur açısından gizemli ve cazip bir alana işaret etmesi, aşk ilişkilerini romanlar aracılığıyla toplumsal düzleme taşıyarak nasıl yaşanması gerektiği konusunda örnek teşkil etme kaygısı (149-153). Ama en önemli etken, edebiyat dışı, politik, toplumsal ve kültürel meseleleri tartışmak için uygun bir altyapı teşkil sağlamalarıdır. Yani yapıtların bu şekilde, aşk anlatısı üzerinden eğretili bir anlatımı gerçekleştirebilmeleri söz konusudur. Başlı, edebî metinlerdeki aşk izleklerinin daha genel politik bir yapının metaforu olabileceği görüşündedir; böylece aşk anlatısını oluşturan öğelerin iktidar ilişkilerinin farklı biçimlerini yansıtan soyut kategoriler olduğunu ileri sürer (150). Başlı’nın da dediği gibi romanları aşk izleğiyle iktidar ilişkilerinin, çeşitli politik, kültürel görüşlerinin bir metaforu olarak okumak hem Osmanlı romanının çok katmanlı yapısına işaret etmek hem de bu yapı ile Osmanlı’da yaşanan kültürel dönüşüm arasındaki ilişkiyi ortaya koymak bakımından önemlidir: “Aşk anlatısının bu bağlamda ele alınması, toplumsal yapıyla birlikte bu yapının önemli taşıyıcılarından biri olan iktidar ilişkilerinin de değişime uğradığı bir tarihsel dilimde yazılmış olan Osmanlı romanlarının çok katmanlı yapısı ile toplumsal ve kültürel dönüşüm arasındaki ilişkinin netleşmesini sağlamaktadır” (150). Başlı’nın temel tezi, Batılılaşmanın yarattığı toplumsal dönüşüm çatışmalarını ele almak için

aşk ve kadın erkek ilişkilerinin uygun bir alan sağladığı yönündedir. Fakat kadın yazarlar bağlamında aşk ve kadın erkek ilişkileri konusunu iktidar ilişkilerinin bir metaforu olarak okumak, bazı noktalarda mümkün görünmemektedir. Kadın yazarların bir kısmı, gerçekten de kendi gelecekleri açılarından sorun oluşturan kadın erkek ilişkilerini, doğrudan ele alma biçimini seçmiştir. Dolayısıyla erkek yazarlar, sorunları daha ziyade modernleşme paradigması bazında ele alırken kadın yazarlarda bu metaforun ya daha arka planda kalması ya da kadın sorunu bağlamında evrilti olarak ele alınması söz konusudur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KADIN ROMANLARDAKİ ORTAK SORUNLAR (1877-1908)

A. I. Meşrutiyet Dönemi ve Kadın Romanlarında Baskı Mekanizmaları

Cumhuriyet öncesi kadın yazarların romanlarındaki temel ortaklıklardan biri, kadının yalnızlaşması temasıdır. Her romanda aynı biçimde dile getirilmese de bu yapıtlar, toplu şekilde değerlendirildiklerinde çok önemli sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Kadının yalnızlaşması teması özellikle öksüzlük, bir başka deyişle anne eksikliğinin karakterler üzerinde yarattığı etkinin yanı sıra zayıf karakterli erkekler ile aile içi figürlerin ve toplumsal normların kadının geleceği yönünde bir tehdit ve baskı oluşturması şeklinde öne çıkar. Kadın okudukça, eğitim ve görgüsü arttıkça yalnızlaşmaktadır. Bu yalnızlık kimi zaman hane içinde dışlanmayı da beraberinde getirir. Buna bağlı olarak tıpkı Tanzimat romanında erkek karakterlerin yetimlik durumu gibi kadın karakterlerin çoğunun öksüz olmasının ne anlama geldiği, üzerinde düşünmeyi gerektirir. Öksüzlük, salt anne eksikliğinden kaynaklanan yoksunluk duygusuna işaret etmez; simgesel düzlemde, değişen toplum düzenine tezat olarak kadının bireyleşme mücadelesinde desteksiz ve yalnız bırakılması anlamına da gelir. Kadının hissettiği yalnız bırakılma duygusu, her alanda kendisini gösterir. Önce

anneninin kaybıyla kadın, yeri doldurulamayacak bir boşluk duygusuyla karşılaşır. Bu, onun ilk kadınlık deneyimidir. Annenin kaybıyla, aile içi güç dengeleri de değişir ve kadın figür, bu dengeler içerisinde bireyselleşme mücadelesi verir. Yani annenin kaybı, kadının hem hane içinde hem de toplumda mücadele etmesi gereken pek çok sorunla yüzleşmeye başladığı ilk kadınlık deneyimini oluşturur.

Tanzimat sonrası, büyük bir çoğunluğu oluşturan kadın nüfusunun Osmanlı'nın kalkınma projesinde önemli bir faktör olarak görülüp kadın sorununun, modernleşmenin simgesi hâline gelmesi ile gelecekte vatanına bağlı, sağlıklı kuşaklar yetiştirilmesinde kadınlara önemli bir misyon verilmesi ve görevlerinin artması söz konusu olmuş, fakat bunun tam anlamıyla gerçekleşmesi için gerekli toplumsal altyapının ve genel algıyı temsil eden zihniyetin istenilen düzeye gelmemesi, kadın üzerinde gizli baskı mekanizmaları oluşturmuştur. Dolayısıyla annesizlik ve kadının yalnızlaşması da bu bağlamda düşünülmelidir. Erkek romancılar, genellikle baba eksikliğinin erkek karakterler üzerinde yarattığı etki üzerine yoğunlaşırken kadın romancılar öksüzlük temasını öne çıkarmışlardır. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (1990) adlı çalışmasında yetimliğin simgesel bir tema olarak Tanzimat romanında yer aldığını söyleyerek, erkek karakterlerle “baba otoritesi” arasında kurulan ilişki ile çökmekte olan bir yapı olarak Osmanlı arasındaki bağıntıya işaret eder. Buna göre modernleşme sancılılarıyla Osmanlı aydınlarının kaygan bir zeminde bulunduğunu, artık eskisi gibi mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine yaslanamayan ve dolayısıyla simgesel babasını arayan bir kültürel ortama dikkat çeker. Bir başka deyişle Osmanlı Batılılaşmasının ilk evreleri siyasal, hem de edebî söylem açısından yoğun şekilde bir baba arayışını yansıtmaktadır:

Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde, babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul, günahlarıyla da haneyi yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi, padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğulların Batılılaşmaya verdikleri ölçsüz ödünle toplumun çökebileceği tehlikesini anırtmaktadır. Bu simgesel yapıda ev, babanın mekânıdır; gelenekler ev içinde korunur. (100-01)

Babasızlığı telafi etmek ise çok iyi bir eğitime ve annenin tutumuna bağlıdır.

Yozlaşmış, geleneklerinden kopmuş, cahil babalar ise baba yoksunluğundan daha kötü bir duruma işaret ederler. Parla, baba eksikliği ve otoritenin kaybı bağlamında iyi bir örnek olan Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanı üzerinde durur:

Tanzimat yazarlarına göre egemen normlar ve üst-beni simgeleyen babanın yokluğunda iradenin de yok olması doğaldır, çünkü onların insan tanımında irade bireysel değil kolektiftir, yani gücünü bireyin kararlılığından değil camiacı normların doğru ve yanlışlarından alır. İşte bu yüzden ki doğallığı insan söz konusu oldukça reddeden Tanzimat düşününde normlara bağlı bir iradenin rolü, insanı doğadan ayıran çizgiyi belirginleştirmesi bakımından çok önemlidir. Onun için iradesiz bir genç adam olarak Ali Bey'in Mehpeyker'in cazibesine kapılıp sınırın öteki tarafına geçmesi, yani cinsel uyanışını toplumun onayladığı mekân ve kurallar içinde değil de, doğallığın egemen olduğu bir alanda gerçekleştirmesi, Ali Bey'in bu süreçte insanlığını da yitirmesi anlamına gelir. (91-92)

Kadın romancılar söz konusu olduğunda ise özellikle öksüzlüğün Jale Parla'nın erkek karakterler ile yetimlik arasında kurduğu ilişkiden farklı bir duruma işaret ettiğini söyleyebiliriz. Erkek karakterlerdeki baba otoritesinin kaybı, kadın romancılarda kadın karakterlerin öksüzlük duygusuna dönüşmektedir. Annenin kaybıyla kadın, artık hem aile içinden hem de aile dışından kendisine yöneltilebilecek tehditlere daha açık hâle gelir. Anne, deneyimlerini kızına anlatacak en önemli rehberdir. Kadın karakterler için sıcak ve gerçek ilk sevginin de anne tarafından kızına verilmesi söz konusudur. Bir başka deyişle anne, ilk ve en önemli sevgi objesidir. Annenin ölümü, iyi bir karakter olsa da babanın ihtiyatsız tarafını su yüzüne çıkaracak ve onun yanlış hareket etmesine neden olacaktır. İhtiyatsız olan ve ev yönetiminden anlamadığı iddia edilen babaların öngörüsüz davranıp yanlış bir evlilik yapması ve bu eylemin sonuçlarının kadın karakterlerin karşısına önemli bir tehdit aracı olarak çıkması, kadın romancıların metinlerinde sıklıkla görülen bir motiftir. Buna karşı biçimde annenin yaşaması söz konusu ise kötücül ve yozlaşmış olması, yani yine kadın karakter için bir engel hâline gelmesi söz konusudur. Bu nedenle anne eksikliği bazen gerçekten öksüzlükle, bazen de annenin, annelik işlevlerini yerine getirmemesiyle verilir. Kadın yazarların ana kadın karakterleri, hiçbir zaman annenin yarattığı boşluğu dolduramazlar da Parla'nın tespitinde olduğu gibi rehbersiz kalıp günahlarıyla haneyi yıkmazlar. Aksine rehber, kadının kendisidir ve bu yolda tek başındır. Dolayısıyla erkek romancılarda, baba eksikliği, daha ziyade Batılılaşma paradigması düzleminde ele alınırken öksüzlük teması, kadın yazarlar tarafından kadının yalnızlaşması bağlamında ele alınır. Babanın kaybı, otoritede açılan boşluğa işaret ederken, annesizlik, kadın karakterin kendisini her türlü iç ve dış faktöre karşı koruyan ve onu koşulsuz seven yegâne varlığın yokluğu karşısında kadının yalnızlaşması ve

çevresindeki tehditlerle daha çok mücadele etmesi gerektiği anlamına gelir. Ama bu, aynı zamanda erkek karakterlerde görülen otorite kaybına bir tezat olarak kadının olgunlaşmasına yardımcı bir unsurdur. Baş kadın karakterler, zayıf karakterli erkek figürlerin aksine, Batılılaşmayı ölçülü yaşayan kişiler olarak bunu salt eğitimlerinde bir araç olarak kullanan, mütevazı, kültürlü, olgun kişiler olarak çizilirler. Bu, ideal kadının örneğidir. Fakat ideal kadın için de yaşam kolay değildir. Kocasını, kaynanasını, aile içi diğer üyeler arasında kadın figür kendisini yalnız hisseder. Kimi zaman toplumsal sorunların, gelenek ve âdetlerin de kadının yalnızlaşmasında etkisi vardır. Bu durum, bazen kadında oluşan aidiyetsizlik duygusuna kadar varabilmektedir. Parla'ya göre babanın üst-beni simgelediği için yokluğu da doğal olarak iradenin kaybolmasına neden olacaktır. Yazar, bunun temel nedenini Tanzimat düşününün, iradenin bireysel değil, kolektif bir olgu olmasına dayandırır (91-92). Bu noktada örnekleri verilen zayıf karakterli, otoritesini yitirmiş erkek karakterlere tezat olarak öksüz kadını nasıl değerlendireceğimiz sorunu ortaya çıkıyor. Bir başka deyişle irade, insanı doğadan ayıran en önemli faktör ise temel ve başat özelliği irade olan kadın karakterler nasıl konumlandırılmalıdır? Kadın yazarlar, Tanzimat düşününe eklemlenmekle birlikte kadın yazarların romanlarına baktığımızda bu katı ve mutlakiyetçi düşüncenin kadın sorunları bazında evrildiğini söyleyebiliriz. Aslında Tanzimat romanında önemli bir olgu olarak ele alınan görünenin ardındakine önem verme konusu, kadın yazarlar tarafından yargı mekanizmasının sorgulanabilirliğini ortaya koymakta; kadını köşeye sıkıştıran mutlakiyetçi geleneksel sistemi alttan alta eleştirmektedir. Kadın karakterlerin, son kertede hep zayıf karakterli erkeklere ve kadın için baskı ve tehdit unsuru olarak geleneksel sistemin sürekliliğini sağlayan kişilere karşı mücadele veriyor olması da bunun bir göstergesidir.

Kadın üzerinde yaratılan diğerk baskı mekanizmaları ise erkekler üzerinden, aile içinden ve çevreden gelmektedir. Bu nedenle romanlarda zayıf karakterli erkeklerin kadının gelişiminde çoğru zaman bir engel olarak kurgulanması da baskı mekanizmaları ve kadının yalnızlığı düşüncesiyle beraber ele alınmalıdır. Baş kadın karakterlerin erdemlerine yapılan vurgunun aksine zaaf, iradesizlik, öngörüsüzlük ve ihtiyatsızlık, erkek karakterlerin ortak yönlerini oluşturur. Kadına yüklenen evlilik yolu ile erkeğı dönüştürme rolü de bu bağlamda sorgulanan temel sorunlardan biri olarak düşünölmelidir. Kültür farkının aşılamaz bir durum olduğunun altı çizilerek, salt kadının üzerine yüklenen bu misyon romanlarda eleştirilmiştir. Ana kadın figürün yaşamında ve olayların kurgusunda önemli bir konuma sahip baskıcı, çıkarıcı, ahlaksız üvey anne ile kayınvalide ve benzer kadın prototipleri ise romanlarda kadın karakterler karşısında bir baskı unsuru ve bir tehdit aracı olmaları dolayısıyla onu yalnızlaştıran faktörler olarak karşımıza çıkar. Bu karakterler, “iyi”ye karşı bir tezat oluşturmakla birlikte salt bir ikili karşıtlığı temsil etmezler. Kadın figürlerin eylemlerine müdahale eden, onu sürekli gözleyerek baskı altında tutan bu karakterler, toplumda değışmesi gerektiğı düşünölen geleneklere, toplumsal normlara, kadın üzerinde kurulan baskıya ve genel toplumsal algıya da işaret ederler. Fitne ve dedikodu yoluyla kadın üzerinde yaratılan baskının ise cehalet kaynaklı olduğru vurgusu yer alır. Dolayısıyla modernleşen kadın önündeki en büyük tehdit ve baskı mekanizmalarından biri de cehalettir. Bu göstergeler eşliğinde kadın yazarlar tarafından, tehditin aile içinden geldiğı durumlara ağırlık verildiğini söylemek mümkündür. Kimi zaman kocanın, kimi zaman erkek kardeşlerin ya da üvey annenin, kadın karakteri ya eğitimi, kültürü veya güzelliğı nedeniyle kıskanması ya da kötücül düşünceleri karşısında onu bir tehdit olarak algılaması ve kadının hane içindeki

hareketlerini kısıtlayarak bastırmaya çalışması da bunun bir göstergesidir. Kadını edilgenleştirme ve sindirme politikası, zaman zaman kadın karakteri evden atmaya kadar gitmektedir. Bu, aslında “yeni” kadın karşısında geleneksel bakış açısını sürdüren tahammülsüz toplumsal algıya işaret eder. Kadın dönüşürken, toplum yapısının ve zihniyetin aynı kalması, çatışmayı da beraberinde getirmiştir. Hane içinin, bu yapının simgesel bir prototipi olduğu düşünülürse, eril zihniyetin hâkim olduğu, geleneklere sıkı sıkıya bağlı ortam içinde kadının köşeye sıkışması, bireyselleşme mücadelesinde özellikle de ev içinden tehditlerle karşılaşması daha da anlam kazanmaktadır.

Sonuç olarak kadının giderek yalnızlaşması söz konusudur. Kadın pek çok şeyle mücadele etmektedir. Aile içindeki kıskançlık ya da iktidar ilişkileri arasında ezilmesi, bir istikbal kurma çabasındaki kadının önüne engeller koyulması söz konusudur. Dolayısıyla pek çok sorunla uğraşan kadın karakterlerin aile ve toplum içinde tek başına kalmaları ve giderek yalnızlaşmalarına dikkat çekilmiştir. Erkek karakterlerin ise bu kerte de yalnızlaşmaları, kaderleriyle baş başa bırakılmaları, yaşamla sürekli mücadele hâlinde olmaları söz konusu değildir. En azından kadınlarla karşılaştırıldıklarında önlerine koyulan aile içi ve toplumsal engellerin daha az olduğu görülür. Yalnızlaşan ve mücadele eden, öğrendikçe derinleşen kız çocuk imgesi, Osmanlı toplumunun yeni yetişen aydın kadınıdır. Değişen kadına karşı ise “etkilenmiş” Osmanlı erkek aydınları vardır. Batı ve Doğu’nun evliliğinden doğan iki çocuktan biridir ikisi de. Kadın yazarların romanlarında etkiye asıl açık olan eril zihniyet, kadın ise etkiye kapalı, sağduyulu ve rasyonaliteden taviz vermeyen, akli, duygunun ve etkilenmenin önüne koyan bir kimliği temsil eder. Özgürleşen ve bireyselleşen yeni kadın, erkek için bir rol-modeldir aynı zamanda. Kadın karakterlerin

aile içinde dışlanmaları, aslında değişen, yeni kadının simgesel boyutta, toplum içindeki öksüzlüğüne işaret eder.

Kadın üzerinde yaratılan baskı mekanizmalarının başında erkek karakterlerin zayıflığının yanı sıra kadın cehaletiyle birlikte dedikodu ve fitne gelir. Bu nedenle fitne ve dedikodu ile cehalet ve baskı arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Yaşar Çabuklu, *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik* (2007) adlı çalışmasında Cathy Greenfield ve Peter Williams'tan alıntılarla dedikodunun bireysel yaşamları kontrol eden bir mikro gözetim biçimi olduğunu söyler (40). Romanlar bağlamında dedikodu yoluyla gerçekleştirilen fitne, baş kadın karaktere ya da ideal kadına yöneliktir. Kadını dışlayan, bulunduğu konumda onu sıkıştıran ve üzerinde baskı mekanizması kuran ana sistemlerden biridir. Bu nedenle özellikle de eğitimli ya da en azından olgun kadının geleceği yönünde bir tehdit olarak karşımıza çıkar. Sürekli gözetim altında tutulan kadının dedikodu ve fitne yoluyla konumu ve sosyal statüsü zedelenmeye çalışılır. Bir başka deyişle kadın üzerinden gerçeği deforme etme yoluyla söylemler üretmek başkalarının gözünde ya da toplum nazarında kadını kötü duruma düşürme söz konusudur. Çabuklu, kitabında dedikodunun 18. yüzyıldaki işlevi ve gözetim altında tutulmasıyla ilgili olarak şunları söyler:

18. yüzyıldan itibaren kadınların konuşması artan bir şekilde gözetim altında tutulmaya başladı. Sosyal ortamlarda kadınlardan ağzı sıkı olma, ölçülülük ve sessizlik bekleniyordu. Kadının “boşboğazlığı”, “sözel ölçsüzlüğü”, ondaki “cinsel ölçsüzlükle” ilişkilendirilmekteydi. 19. yüzyılın büyük romancıları dedikoduya formel bir yapı kazandıracaklardı. Kadının sözlü kültürünün bir parçası olan dedikodunun gerile(til)mesi ve -eril- yazılı kültürün gelişmesi

modernliğin özel alanı kamusal alandan ayırma çabalarıyla ilişkiliydi.

(34)

Dolayısıyla dedikodu yoluyla spontane bilgi üretiminden korkulması söz konusudur. Romanlarda baş kadın karaktere yüklenen özelliklerden biri, dedikodu ve fitneye karşıt biçimde konuşmasında da ölçülü olmasıdır. Fazla konuşma, daha ziyade cehalet, dedikodu ve fitneye ilişkilendirilmiş; ideal kadına ise akılcılık, az ve öz konuşma gibi değerler yüklenmiştir. Nitelikli ya da bilimsel bir tartışma esnasında karşısında kadın-erkek kim varsa ona kendi fikirlerini söyleyebilen kadın yüceltilmiştir. Buna karşın boş ve çok konuşma, cehaletin bir göstergesi olarak olumsuzlanmıştır.

Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* (2005) adlı çalışmasında kadının ve buna bağlı olarak aile kurumunun modernleşmesi isteğine karşın Osmanlı erkeğinin kadını, entrikalarla yaşayan bir varlık olarak algılamaya devam ettiğini söyler: “Aile reisinin işlev ve kimliğinin değişmeye başlaması ile bu otoritenin zayıflaması, erkeklerin savunmasız bir şekilde, kadınların korkutucu gücüne maruz kalmaları korkusunu doğuruyordu” (105). Kadın romanları bağlamında ise bu sorun daha farklı bir biçimde ele alınmıştır. Entrika ile güç ve hiyerarşi savaşında kudrete muktedir olmaya çalışan kadın, erkek karakterleri etkilese de bunun yansımasını yine en çok kadınlar üzerinde görürüz. Bunun kaynağı, hem cehalet ve eğitimsizliktir hem de bütün toplumun geneline sirayet etmiş olan toplumsal algıdır. Saraçgil, hane içinde mutluluğu garanti edecek kişinin kadın olarak algılandığını söyler (105); fakat kadın romanlarında bu misyonun salt kadına yüklenmesinin, baş kadın karakterler dolayımında eleştirildiğini göz ardı etmemek gereklidir. Eşlerin birbirine uygunluğu

gibi temel koşulların oluşmadığı ortamlarda, kadın tamamen fedakâr bir role bürünse bile, bu yükün ağırlığı altında ezilmekte; mevcut durumu değiştiremesi, erkeğin dönüşüme karşı direnmesi gibi nedenler yüzünden de mutsuzluk kaçınılmaz olmaktadır. Dolayısıyla mutluluğu garanti etme gücünün salt kadının elinde olmadığı düşüncesi, açık biçimde dile getirilmektedir.

1. Anne Eksikliği ve Kadının Yalnızlaşması

Romanlarda öksüzlük teması, arka planda hatta çoğu zaman satır aralarında kalsa da annesizliğin karakterlerin gelişiminde oynadığı rol ve ruh hâllerine yaptığı etki ve bunun yanı sıra kurgudaki yeri, önemli bir simgesel motif olduğunu bize göstermektedir. Dolayısıyla romanlarda özellikle annesizliğin getirdiği sonuçları (baskı ve yalnızlaşma vb.) benzer motifler olarak görürüz. Anne figürü, kadın için ilk sevgi objesidir. Erkek, annenin kaybını, yerine başka bir kadın koyarak daha çabuk atlatsa da kadın için öksüz kalma durumu, bu ilk sevgi objesinin kaybını ifade eder. Annesizlik aynı zamanda karakterler için ilk kadınlık deneyimleridir. Annenin kaybıyla başka birinin ikame olması ve bu boşluğu doldurması ise mümkün değildir. Buna karşın annenin kaybı, kadına olgunluk kazandıran, onu rasyonelliğe iten en önemli ve ilk adımdır. Bundan sonra yürüyeceği yolda kadın, yalnız olacağını yaşadığı diğer deneyimlerle hemen öğrenir. Kendisini fitne ve cehaletin getireceği felaketlerden korumak zorundadır. Bu nedenle kadın, annenin kaybıyla ister üvey anne, ister akraba, ister zayıf karakterli eşler yoluyla olsun, yaşadığı ilk kötü deneyimle bunu çok çabuk kavrar.

İyi ve yardımsever anneyi bir tek Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* (1898) ve Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb* (1896-97) romanında gördüğümüzü söyleyebiliriz. Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında baba figürü genellikle edilgenleştirilmektedir. Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât* (1892), *Levâyah-i Hayât* (1897-98), Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895), Emine Semiye'nin *Bîkes* (1897) ve *Muallime* (1899-1901), Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1906) ve *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905) adlı romanlarında öksüzlük temasına yer verilmiştir.

Muhâdarât'ta (1892) annenin kaybı, baba figürünün ihtiyatsız tarafını ortaya çıkararak önemli bir unsurdur. Romanda öksüzlüğün getirdiği sonuçlar, önemli bir izlek olarak yer eder. Annesini küçük yaşta kaybeden Fâzıla, babası Sâi Bey'in yeniden evlenmesi sonucu, haneye katılan üvey anne tarafından baştan itibaren bir tehdit olarak görülür. Romanda baba figürü, eş seçme konusunda dikkatli davranmamıştır. Bunun sonucu olarak da aile içi dengelerin ve otoritenin el değiştirmesi söz konusu olur. İyi niyetli olmasına karşın ihtiyatsız baba figürü, evlendiği kadının yol açacağı felaketleri sezemeyen, öngörüsüz bir kimliktir aynı zamanda. Yaşamlarına girdikleri andan itibaren Fâzıla'nın geleceği konusunda bir tehdit unsuru hâline gelen üvey anne figürü, kadın karakter için mücadele etmesi ve aşması gereken bir engeldir. Bu, kadın figürünün olgun kimliğine sabır ve dirayet gibi özellikler kazandırsa da hane içinde kadını yalnızlaştıran bir öğedir aynı zamanda. Hane içine katılan Câlîbe, bir yandan ev içinde güce muktedir olurken bir yandan da kendisi için rakip gördüğü Fâzıla'yı saf dışı ederek ev içindeki iktidar dengelerini değiştirmeye çalışır. Fâzıla için annesiz kalmak bundan sonra çekeceği tüm sıkıntıların kaynağıdır. Artık ev içinde onu ve kardeşini koruyacak kimse kalmamıştır. Dolayısıyla Fâzıla, annenin kaybından sonra üvey annenin eve gelişiyle yaşadığı ikinci deneyim sonucu, bundan sonra yaşamında

desteksiz ve yalnız olacağını dolayısıyla güçlü durmak zorunda olduğunu çok iyi anlar. Şefik ise annesi öldüğünde bir yaşında olduğu için onu hatırlayamamaktadır. Annesinin fotoğrafıyla ilk kez karşılaştığı zaman “Çok güzel! Ne kadar da tatlı bir bakışı var! Ah keşke annemizin bakışı olsaydı. Kendisinden o kadar da korkmazdık. Ya da bizim de bu kadar güzel ve tatlı bakışlı bir annemiz olsaydı” (51) diyerek bir anne sıcaklığı duyumsadığı bu imge ile kötücül üvey anneleri arasında bir karşılaştırma yapar. Fâzıla, bunun üzerine “Şimdi eskisi kadar mutsuz olmayacağız. Seni dünyaya getiren annenın yüzünü artık öğrendin. Ben de artık izinden yürüyecek, örnek alacak birini buldum” (51) diyerek kardeşini teselli eder ve sonrasında iki kardeş boş kalan tüm vakitlerini annelerinin resmini seyretmekle geçirirler.

Annesizliğin getirdiği olumsuzluklar erkek çocuğu etkilese de asıl sonuçlarının kız çocuk üzerinde gözlemlenmesi söz konusudur. Bunda hem yaşça büyük olması hem de cinsiyeti etkilidir. Kadın olması, üvey anne tarafından rakip olarak görülmesini ve iktidara muktedir olma konusunda potansiyel bir tehlike olarak algılanmasına neden olur. Bunun bir sonucu olarak da Fâzıla, üvey annesi Câlibe'nin üzerinde yarattığı baskı nedeniyle gittikçe yalnızlaşır. Bu noktada önemli olan, bir kadın direnci geliştirerek bu baskıya karşı durmaya çalışmasıdır. Fâzıla, kadın direnci sayesinde kendine başka bir yaşam yolu bulmayı başarır. Romanın sonunda tüm gerçekleri ortaya çıkararak kendisini aklar ve kadın direncinin mükâfatını alır. Kadın karakterlerin farkındalık düzeylerinin fazla olması sonucu öngörülerini sayesinde yanlış buldukları el değiştiren bu yeni otoriteye başkaldırmaları ya da kendilerine yapılan haksızlıklara ses çıkarmaları, dışlanma nedenlerinden biridir. Bazen bu dışlanma, kadın karakterin salt farklı olmasından da kaynaklanabilmektedir. Kadının eğitimi,

güzelliği veya sadece farkındalık yeteneğinin fazla olması bile farklılık yaratan birer unsur olarak görülebilmektedir.

Yazarın *Levâiyih-i Hayat* (1897-98) romanı üçü evli, ikisi bekar beş kadının birbirlerine evlilik, kadın erkek ilişkileri ve eğitim gibi konularda yazdıkları mektuplardan oluşur. Roman boyunca mektup tekniği kullanılması, kadınların içten bir şekilde ortak sorunlarını okura açmalarını ve deneyimlerini paylaşmalarına olanak sağlamıştır. Roman karakterlerinden Fehame, Mehabe'ye yazdığı mektupta öksüz olmasının getirdiği sorundan bahseder. Fehame, annesini küçük yaşta kaybettiği için anneannesi tarafından büyütülmüştür. Evlilik konusunda kendisine söz hakkı tanınmayan Fehame, anneannesinin maddi çıkarları yüzünden kendisini evlendirmesi sonucu mutsuz bir evlilik yapmıştır. Fehame, mektubunda arkadaşına içini şöyle döker: “Ah keşke büyükannem yalnız kendi keyfini, kendi zevkini düşünmeseydi de beni o yoldaki heveslerine engel gibi görerek böyle yapmasaydı... Evladının bir tanecik yadigârı, yetim, öksüz bir kızcağıza hangi büyükannenin zulmedeceğine ihtimal verilebilir” (15-16). Kadın-erkek ilişkilerine ve evliliğe bağlanan bu sorunların bir kolu olarak kadının yalnızlığı temasının işlendiğini görürüz. Eş ile kadın arasındaki iletişimsizlik ve erkeğin kayıtsızlığı, kadını yalnızlaştıran en önemli etkenlerden biridir. Fehame, ailesinin seçtiği bir adamla evlenmiştir ve bu ilişkisinde mutlu değildir. Fehame'nin Mehabe'ye yazdığı mektuplarda, bu kadın karakterin ne kadar yalnız olduğuna, eşi ile arasındaki iletişimsizliğin ve erkeğin kayıtsız tutumunun kadını nasıl yalnızlaştırdığına tanık oluruz. Fehame, kadın dostunun telkin edici sözlerine mektubunda isyan eden sözlerle yanıt verir:

Her taraftan acı acı zehirler verildiği için başka türlüünü göremiyorum.

Tabii, bunlar bende haz yerine nefret uyandırmaktan başka bir şeye

neden olmuyor. Dertlerimi dökcek, senin gibi bir arkadaşın, kardeşin sevgisi olmasa nerdeyse dert denilen şeyin de anlatılabilir, dökülebilir olduğunu bilemeyeceğim! Çünkü kederli olduğuma dikkat eden, bunu merak eden birini görmedim. (14)

Dolayısıyla mektup, kadın için dertlerini döküp paylaşma girebildiği neredeyse tek alandır. Fehame, mektuplarında evliliklerde söz sahibi olan aile bireylerinin tavır ve seçimlerini de eleştirir. Kimi zaman aile bireylerinin kendi bencillikleri ya da başlarından bir an önce defetmek için genç kızların hayatlarını mahvettiklerini söyler. Düşüncesine göre kendisi de büyükannesinin isteklerine kurban gitmiş ve sonunda yalnızlığa mahkum olmuştur:

Kendi keyfinden başka bir şey düşünmediği için eşime kızabilirsin, ama acaba kendi keyfine, kendi isteklerine beni feda eden yalnızca o mu? Ah keşke büyükannem yalnız kendi keyfini, kendi zevkini düşünmeseydi de beni o yoldaki heveslerine engel gibi görerek böyle yapmasaydı [...] Sen evlendikten, kendine eş, yoldaş bulduktan sonra büyükannem beni kendi yanına aldığı zaman çektiğim sıkıntıları, o koca konağın içinde hepsi boş olan odaların hiçbirine sığdırılamayıp, bastığım suç, kımıldadığım kabahat, sustuğum miskinlik olduğu zamanlarda bu türlü dertlerimi kimseye dökemedim. Çünkü buna kimsenin inanmayacağını daha o yaşta anlamıştım. Evladının bir tanecik yadigârı, yetim, öksüz bir kızcağıza hangi büyükannenin zulmedebileceğine ihtimal verilebilir. (15-16)

Fatma Aliye Hanım'ın yapıtında hiçbir erkek karaktere yer vermemesi, romanı daha da özellikli kılmıştır diyebiliriz. Mektup, bu romanda hem kadınların hislerini dolaysız

anlatabildikleri bir alandır hem de birbirinden farklı kadınların deneyimlerini kendi ağızlarından görebilmemize olanak sağlayan bir araçtır. Birbirinden uzakta yaşayan beş farklı kadının kendi çevrelerinde dertlerini anlatabilecekleri kimseleri olmaması da yalnızlıklarını mektuplar aracılığıyla paylaştıklarını göstermektedir.

Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvat* (1895) romanı ise iki kuşaktan kadınlık deneyimlerini merkeze alır. İlk kuşağın kadını olan Sabiha, geleneksel biçimde büyütülmüş bir kadındır. Dolayısıyla geleneksel yaşamın kadın önüne koyduğu engelleri olduğu gibi kabul eden bunun sonucunda da başkalarının kurbanı olarak hayatı mahvolan bir kadını canlandırır. Romanın ikinci bölümünde ise kızı Meliha bu "kadınlık kaderi"ni dönüştürür ve geliştirilen kadın direnci bağlamında iki kadın kuşak arasındaki fark ortaya koyulur.

Romanda Mürşit ve Adil, birbirine tamamen zıt yaşamlar süren iki erkek karakterdir. Mürşit, kendini tamamen zevk ve sefa âlemlerine kaptırmış; farklı odalıklarından farklı çocukları olan bir adamdır. Adil ise Mürşit'in aksine çalışkan ve dengeli bir kimliğe sahiptir. Adil için aşk ve evlilik kutsaldır, bu nedenle tek eşliliğe inanmaktadır. Küçüklüğünden beri Sabiha ile evlenmek isteyen Adil'in bu arzusunu annesine açmasıyla, kısa bir süre sonra görücüye gidilir. Sabiha'yı beğenen Dilber Hanım, Adil'in Sabiha'yı sevdiğini bildiği hâlde, onu diğer oğlu Mürşit'e almaya karar verir. Dolayısıyla romanda Dilber Hanım ve yardımcısı Kamer, hem oğulları Adil'in hem de gelin olarak alacakları Sabiha ve doğacak çocukları için bir tehdit unsuru olarak romanda konumlanırlar. Bu bağlamda her ikisi de kötücül karakterlerdir. Adil şehir dışında iken ondan habersiz nişan yapılır. Adil'le evlenmeyi bekleyen Sabiha'ya bu konudaki düşüncesi sorulmaz. Genç kadın, evliliğinde hiçbir söz hakkına sahip olmamasına üzülmemekte ve bunu annesiz olmasına bağlamaktadır.

Annesi olsa her şeyin daha farklı olacağını, zorla evlendirilmesine izin vermeyeceğini düşünür: “Ah nineciğim onun için ağlıyorum ya! Zavallı anneciğim sağ olmuş olsaydı beni elbette istemediğim bir adama vermeye kıyamazdı” (64). Zorla evlendirilen Sabiha, şımarık kocasına katlanmaya ve evliliğini sürdürmeye çalışır. Zaman içerisinde Dilber, Sabiha’yı kendi için bir tehdit olarak görür ve onu evden atmanın yollarını arar. Oğluna yeni cariyeler alarak onu tekrar çok eşliliğe alıştıırır. Romanda Sabiha, kayınvalidesi ve Kamer tarafından sürekli baskılanmaktadır. Sabiha’ya hiçbir söz hakkı tanımamakla birlikte kendi istekleriyle gelin olarak aldıkları kadın karaktere sürekli kötü muamele ederler. Sabiha’ya sürekli olarak değersiz olduğu hissettirilir: “Madem ki paşanın karısı bulunmuşsun... Madem ki paşanın sayesinde yaşıyorsun onun mahsun olduğu zaman ağlamaya, onun sevinçli zamanında gülmeye mecbursun!...” (91) denilerek kadına bir birey, bir insan ve en önemlisi bir kadın olarak değer verilmediği vurgulanır. Sabiha için bir döküş ve rahatlama aracı olan musiki ve ud çalmak da kayınvalidesi tarafından yasaklanır. Böylece hem baskının dozu artırılır hem de Sabiha’nın bir kadın olarak yetenekleri ve olumlu tarafları perdelenmeye çalışılır. Dolayısıyla kadın, kendisini geliştirme ve bireysel serbest zaman etkinlikleri konusunda da engellenmiş olur. Bu bağlamda romanda geleneksel yapının ve eğitimsiz aile bireylerin bir kadının geleceğinin önünde büyük bir tehdit oluşturabildiği düşüncesi yatmaktadır. Zayıf karakterli eşlerin de bunda önemli bir payı bulunmaktadır. Mürşit ne karısıyla ne de çocuklarının eğitimiyle ilgilenir. Adil ise kendisine oynanan tuzağa kolaylıkla düşmüş ve gururu nedeniyle daha fazla durumu kurcalamamış, durum karşısında edilgen kalmayı tercih etmiştir. Bir zaman sonra kayınvalide, Sabiha ile Adil’in Mürşit’i aldattıkları yalanını uydururarak Sabiha’yı kızı Meliha ile birlikte sokağa attırır. Bu olay üzerine o güne kadar hep

sessiz kalan Sabiha, ilk kez isyan eder: “Lanet o adama ki, aslını, neslini, düşüncelerini, ahlakını anlamadan bir kızla evlenir... Lanet o kocaya ki, yirmi sene nikâhı altında bulunan bir kadının cevherindeki ismetini görmez, anlamaz da, bir takım garaz ve fesatçı kimselerin iftirasına kurban eder!...” (134). Fakat sonuç olarak Sabiha, o güne kadar kendisine yapılan haksızlıklara boyun eğmiştir. Bu nedenle de hayatının mahvolmasına engel olamamıştır. Meliha ise annesinin bu kadar kolay şekilde evden kovulmasını anlayamaz. Sabiha'nın kızının sorusuna verdiği yanıt anlamlıdır:

Serbestsin!.. İşte kızım! Bu hane içindeki nüfuzum, bu sözle son buldu!.. Karılığın ne kuvvetli, ne itibarlı, ne değerli bir sıfat olduğunu anla!.. Anla ki, ben bu evin sahibesi değil, belki sahibinin bir eğlencesi, bir esiri imişim... Beni her rütbeden indirmeye bir söz yetti. Bu evde bir saniye fazla durmakta, buranın bir nefesinin havasını almakta hakkım yoktur!.. (139-140)

Böylelikle henüz kamusal alan sorununa gelmeden, ev ile özdeşleştirilen kadının daha hane içinde söz sahibi olamadığı düşüncesi yansıtılır. Bu bağlamda ev, kadın için huzur ve güven kaynağı olmanın aksine onun üzerinde baskı oluşturan mekanizmanın yeşerme alanı olarak ortaya çıkar. Kadına bir birey hem de kadın olarak değer verilmemesi eleştirilmiş olur. Ev içi alan, Adil gibi okumuş ve bir yüzünü Batı'ya dönmüş bir karakter için de huzursuz edicidir. Sabiha ile aralarındaki fark, kadının geleneksel sistem içinde gelin gittiği evde kimsesiz ve desteksiz kalmasıdır. Adil'in kaçma şansı varken kadının böyle bir özgürlüğü yoktur. Ev içi alan, geleneksel ve köhnemiş sistemin canlılığını koruduğu yegane mekândır; dolayısıyla hem kadın karakteri hem de eğitilmiş erkeği dışlamaktadır.

Romanın ikinci yarısında ise Adil'in her şeyi öğrenerek ölmek üzere olan Sabiha'nın vasiyeti üzerine kızı Meliha'yı yanına alarak Beyrut'a gitmesi ve kendilerine yeni bir yaşam kurmaları anlatılmaktadır. Adil, manevi kızıyla kendisinden yaşça büyük dostu Seyit Ahmet Elganim Hazretleri'nin konağına taşınır. Bu kısımda Meliha, romanın merkezine yerleşir. Adil, manevi kızının eğitimiyle yakından ilgilenir. Onu önce Amerikan kolejine gönderir, daha sonra eğitimine yurt dışında devam etmesini sağlar. Adil, Sabiha'nın durumundan yola çıkarak bir kadın için kendi başına ekonomik olarak ayakları üzerinde durmanın önemini Meliha'ya anlatır ve onun bir meslek sahibi olması için çabalar. Önce Seyit Bey daha sonra da Adil'in ölümü üzerine tüm para Meliha'ya kalır. Meliha, ismini Zeliha bint-ül Ganım olarak değiştirerek İstanbul'a yerleşir ve kardeşleriyle yeniden bir araya gelir. Annesinin evlilik konusundaki kötü deneyimi nedeniyle kesinlikle evlenmemeye karar veren genç kadın, tüm zamanını ve varlığını kardeşlerine vakfederek sürdürmeyi tercih eder.

Gürsel Aytaç, "Türk Romanında Feminist Söylem" (2007) adlı makalesinde Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895) romanını feminist romanların ilki olarak gösterir ve yapıt üzerine şunları söyler: "19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı Türkiye'sinde kadının dünyası, evlilik kurumu, cariyelik vb. konular etkili tablolarla verilirken, Meliha figürü, dönemin "kendini kurtarmış", eğitilmiş, bilinçli genç kızını temsil eder" (394). *Uhuvvet*'te iki kuşaktan kadınlık deneyimlerine tanık olunur ve aralarındaki farklar ortaya konur. Özellikle eski kuşakta kadının sözü neredeyse hiç geçmemektedir. Aynı şekilde boşanma problemine de bu noktada işaret edilir. Aytaç, romanla ilgili şöyle bir tespit yapar:

Feminizmin *Uhuvvet*'te gün ışığına çıkan ilk kıpırdanışların niteliği, kadınların evlilik kurumu ve cariyelikte çektiklerini dile getirmesi; kendini yetiştirme imkânına (amcası sayesinde olsa da) ulaşmış bir genç kızın (miras yoluyla da olsa) ekonomik bağımsızlığına kavuşunca kurtuluşu evlilik kurumuna girmemekte buluşu, kendini kardeşlerinin yetişmesine vakfetmesi gibi bir tablodur. (394)

Nurullah Çetin ise "II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1978-1908)" başlıklı yazısında romanla ilgili şu yorumu yapar:

Batılı anlamda bir yenilik dönüşümü taraftarı olan yazar, eskidiğine inandığı geleneksel kurum ve yaklaşım biçimlerini özellikle olumsuz boyutlarını öne çıkararak yerici bir üslûpla eleştirirken; batılı anlamdaki yeni değerleri temsil yetkisine sahip kişileri ve onların sergiledikleri davranış, duyuş ve düşünüş biçimlerini de önerici bir üslûpla takdim etmektedir. Romanın merkezinde bir aile dramı, haksızlıklar ve zulümler sonucu hayatı karartılmış mutsuz bir kadının trajik sonu, birbirinden koparılmış ve dağılmış kardeşlerin sonunda birbirlerine kavuşup mutlu bir şekilde hayatlarına devam etmeleri ve sıcak kardeşlik duyguları yer alır. (38)

Dolayısıyla aslında romanda öne çıkan en önemli tema, iki kuşak arasındaki kadın direnci farkının gösterilmesi ve bu direncin olumlanmasıdır. Meliha'ya sahip çıkmanın, annesiyle aynı kaderi paylaşmaması için eğitim görmesini ve meslek sahibi olmasını sağlayanın da bir erkek karakter olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Adil'in kendi kuşağından olan Sabiha'ya veremediği desteği, gelecek neslin kız çocuğuna vermesi anlamlıdır. Meliha da bu misyonu devralıp kendisini kardeşlerine örnek bir kadın tipi

olarak yetiştirir. Annesinden miras kalan kaderi dönüştüren kız çocuğunun bir anlamda geleneksel anne mitini yıkarak kadınlık için örnek model hâline gelmesi söz konusudur. Burada eril zihniyetin kadın konusundaki düşüncelerinin olumlu anlamda evrilmesini onaylayan bir bakış açısı vardır. Bu bağlamda kadın sorununda erkek desteğinin önemi de ortaya çıkmaktadır. Meliha, annesinin yolundan gitmek yerine eğitim sayesinde bir direnç geliştiren yeni kadın tipinin temsilidir. Anne karakteri Sabiha'ya ev içinde varoluş imkânı tanınmamıştır; önünde ise onu şekillendirebilecek bir örnek yoktur. Dolayısıyla küçük çıkışları dışında kendisinin bir kurban olduğunu farkındadır. Eğitimsizlik, cehalet ve bu ikisinden kaynaklı fitne ve dedikodu kadın için en büyük tehlikedir. Meliha, cehalet ve eğitimsizliğin olduğu yerden uzaklaştığı ve kendisini bireysel olarak geliştirdiği anda ancak annesinin kaderini dönüştürebilir. Bu bağlamda kişiliğinden taviz vermemesi önemlidir. Gülsemin Hazer “Selma Rıza'nın Uhuvvet Romanında Kurmaca Yapı” (2011) başlıklı makalesinde bu konuda önemli bir tespit yapar:

Meliha'nın en önemli özelliği, kadınlığından hiç ödün vermeden, erkeksi herhangi bir özellik kazanmadan kendini çevresine kabul ettiren ve hayranlık uyandıran bir tip olmasıdır. Bu durum yalnızca devri için değil, kendinden sonraki dönem için dahi ileri sayılabilecek bir adım olarak değerlendirilebilir. Selma Rıza, toplumsal düzendeki adaletsizliğin kardeşlik, dostluk umdesinin harekete geçmesiyle düzeltilebileceğinde ısrarlıdır. Bu durumda kadın, kişilik ve kimliğinden bir şeyler kaybetmek zorunda da kalmamalıdır. Bunun en somut örneği, neredeyse bir kadın olarak kusursuz çizilmiş olan Meliha'nın çevresindeki kişilerle kurduğu ilişkilerde ortaya çıkar. (882)

Romanın adı ve sonu kardeşliğe ve sevgiye bağlanması bakımından önemlidir. Bu kadın kardeşliği, kadının toplumsal hayatta görünürliğini sağlayan, haklarını savunan ve bir birey olarak huzurlu bir şekilde yaşamasını sağlayacak en büyük sözleşmedir. Bunun için de kadına ilk önce bir insan ve birey olarak değer verilmelidir; aile yapısı, kadın-erkek ilişkileri yeniden düzenlenmeli, geleneksel sistemin aksayan ve artık kabul görmemesi gereken yönleri değiştirilmelidir.

Emine Semiye'nin *Bîkes* (1897) romanında da aynı temayı görmek mümkündür. Romanda üzerine atılan bir suç ile kimliğini değiştirerek yaşadığı konaktan kaçan ve başka bir konağa hizmetçi olarak giren; kimsesiz olduğu için çevresi tarafından “Bîkes” adıyla çağrılan Memune'nin hikâyesi konu edilir. “Besleme” olduğu gerekçesiyle kitap okuması ve kanun çalması kiskanılır ve ev içinde diğer çalışanlar tarafından hor görülür. *Uhuvvet* romanında olduğu gibi bu, kadın figürü değersizleştirme çabasıdır. Hane içinde iyice yalnızlaşan kadın karakterin dertlerini ırmağa anlatması dikkati çeker. *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 98. ve 138. sayıları arasında yayımlanan roman, “Mükâtebe”, “Muhasabe”, “İmâte”, “Su-i Zan” ve Tebyîn-i Hakikat” olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Roman iki aile arasındaki ilişkileri, kadının yalnızlaşması, aile ve eğitimde annenin rolü, hane içi iktidar ilişkilerinin sorgulanması gibi konuları ele alır. Anne figürleri, romanda neden sonuç bağlamında olay örgüsünün odak noktasında yer alır. Dolayısıyla annenin yokluğu kadar, eğitimsiz ve kötücül annenin yol açabileceği felaketlere dikkat çekilmiştir.

Romanda Müstakim ve Müstefid Bey çocukluk arkadaşı olan ve biri kentte, diğeri köyde yaşayan iki dosttur. Müstefid'in oğlu Racih'i Müstakim'in kızı Me'mune'yle, Müstefid'in cariyeden olma kızı Teveccüh'ü ise Müstakim'in oğlu

Mûtî'yle nişanlarlar. Müstakim'in karısı Gülşen, ahlaksız ve kötü bir anne figürü olarak çizilmiştir. Bu nedenle de Te'siye dışında çocuklarıyla arası kötüdür. Gülşen'in kendi hatası yüzünden küçük kızları Te'mine denize düşerek boğulur. Bu olaydan Me'mune'yi sorumlu göstermesi üzerine genç kız, süt annesini de yanına alarak evden kaçır ve bir konağa hizmetçi olarak girer. Romanın bundan sonraki bölümleri, Me'mune'nin Racih'le tekrar bir araya gelmesi ve üzerindeki suçtan kurtulup kendini aklamaya çalışması üzerine kuruludur. Fakat bu süreç, diğer kadın karakterlerin yarattığı engeller yüzünden kolay olmaz.

Romanda annenin hane içindeki rolünün önemi ortaya koyulmuştur. Bu etkiyi artırmak üzere hikâyenin başında iki ailenin de baba figürlerinin öldüğünü, hane idaresinin erkek çocuklara ve anneye kaldığını görürüz. Romanda eğitimsiz annenin varlığının yokluğundan çok daha kötü olduğu sonucuna varılmaktadır. Me'mune, çalıştığı evde kimliğini sakladığı için kimsesiz sanılmakta, bu nedenle Bîkes olarak çağrılmaktadır. Romanın ana kadın karakterine verilen bu isim, sembolik olarak da kadının kimsesizliğine, yalnızlığına, yaşamında desteksiz ve tek başına kalmışlığına işaret eder. Müstefid'in kızı Teveccüh ve Bîkes, anne eksikliğine dair romanda şöyle dertleşmektedirler: “Bîkesciğim! Sen bîkessin ben de bir öksüzüm. Birbirimizin hâlimden anlarız. Hatta söylemeden mahzun bakışlarımız derd ü dermanımızı yekdiğerimize efhâm ediyor” (122:5). Bîkes, bencil ve kötücül bir annenin kurbanı iken Teveccüh ise annesizliğin eksikliğini çekmektedir. Sonuç olarak her ikisinin de kendisini öksüz ve kimsesiz hissetmesi söz konusudur. Kadriye Kaymaz, *Gölgedeki Kalem Emine Semiye* (2009) başlıklı çalışmasında genç bir kadının toplum içinde konumlandırılışında annesinin ve ailesinin önemine işaret eder:

Nesebin babaya atfedildiği zamanın toplumunda babası asil bir insana yaklaşım, annesi cariye veya hafif bir kadın olsa bile müspettir. Ancak toplumun namus, ahlâk, ev idaresi ve çocukların terbiyesi gibi konularda anneye yüklenen sorumlulukların herhangi birinin noksanlığından kaynaklanan durumlarda babanın değil annenin suçlandığı bir gerçektir. (126)

Bu durum romanda özellikle Müstefid'in kızkardeşi Şahide'nin, Teveccüh ve Bîkes arasında yaptığı karşılaşmada görülür. Şahide asil bir babaya sahip Teveccüh gibi bir kızın sevgilisi olduğuna kanaat getirmez ama Bîkes gibi "ceddi belli olmayan" birinin kocasını aldattığına hiç sorgulamadan hükmeder.

Romanda Şahide'nin kızı Cevahir de dayısının oğlu Racih'e âşıktır. Sevgisi karşılıksız kalan genç kız, hastalanması üzerine hava değişimi için Narda'ya gönderilir. Racih de onu yalnız bırakmamak için yanında gider. Tesadüfen Bîkes'in çalıştığı konağın yanına taşınırlar. Zaman içinde Racih, gerçekte nişanlısı olan ama kimliğini bilmediği Bîkes'e âşık olup onunla evlenir. Cevahir, Bîkes'in suçsuzluğunu öğrenip onun aslında Me'mune olduğunu anlasa da tehdit yoluyla konuşmasını engeller. Ölmeden önce de vasiyet olarak mezarının evlerinin bahçesine yapılmasını, öldüğü odanın ise karı kocanın yatak odası olmasını istediğini söyler. Birbirlerini sevseler de tüm bunlar, evliliklerinde karı kocanın ilişkisini etkileyen, onları mutsuz eden faktörlerdir:

Cevahir cidden mükemmel bir intikam almıştı. Çünkü Bîkes hiçbir vakit Me'mune olduğunu meydana çıkaramayacak bu cihetle ne pederinin şevkatine ne de zevcinin hürmetine nail olamayacaktı. İşte bedbahtlığı ve o hanedeki horluğu daimi olacak, Bîkes'likten

kurtulamayacaktı. Diğer taraftan Racih de işkence içinde emrar-ı hayat ediyordu. Bütün gün halasının izhâr ettiği göz yaşlarıyla enînleri Racih'e fena bir surette tesir eyliyor; hanesine giderken önünden geçtiği ve yatak odasında bulunurken temaşa ettiği Cevahir'in kabri biçare gence mühîb manzaralar irae ediyordu; çılgıncasına sevmekte olduğu zevcesini bilâ-ihtiyar incitiyor sonra pişman olarak hüngür hüngür ağlıyordu. Hülâsâ Racih de Bîkes de hayatta oldukları hâlde ölmüş gibiydiler. (124:2)

Dolayısıyla evlilikte sağlanacak huzur ve mutluluk için salt karı kocanın birbirlerini sevmelerinin yetmediği fikri üzerinde durulmuştur. Romanda Müstefid'in kızkardeşi Şahide de fitneci bir anne figürü olarak çizilmiştir. Kızı Cevahir'i Racih konusunda hep yanlış yönlendiren anne, kızı öldükten sonra da Bîkes ve Racih'e duygusal anlamda işkence etmeye devam eder; Bîkes'i suçlar, Racih'i de duygusal olarak sömürür.

Romanda öne çıkan bir diğer önemli sorun, görünenin ardındaki kavramı ve ön yargıyla ilişkilidir. Tanzimat sonrası romanlarda genellikle üzerine atılan suçlar yüzünden hep kendisini aklamaya çalışan kadın karakterleri görmemiz de bu iki kavramla doğrudan bağlantılıdır. İktidar elde etme ya da çıkar ilişkileri nedeniyle kadınların çoğunlukla kötü niyetli başka kadınlar tarafından kötü duruma düşürülmeleri ya da suçlanmaları söz konusu olsa da işin aklanmaya geldiği noktada çözüm, erkek karakterlerin bakışında düğümlenmektedir. *Bîkes* romanının dördüncü bölümünde olaylar çözüme ulaşmadan önce Racih, halası Şahide'nin sözüne inanarak karısının kendisini aldattığını sanır. Gözleriyle görmeden, anlatılanlara inanmak istemese de karısına kötü davranır ve hatta ona vurarak işin içine ilk defa şiddeti de

dâhil eder. Ardından pişmanlık duysa da halasının sözüne kanıp Bîkes’le karısının sevgilisi sandığı Mûtî’yi öldürmeye çalışır. Mûtî ise dinleyip anlamadan yanlış bir fikre kapılmaması gerektiği konusunda onu uyarır. Olaylar çözülüp Bîkes aklandığında ise Racih ondan af diler ve roman mutlu sonla biter.

Romanda “Bîkes” olarak evli olmanın, Me’ mune’nin üzerinde yarattığı baskı üzerinde de durulmuştur. Bir hizmetçi olarak tanınması, ev içinde sürekli horlanmasına ve kendisine kötü davranılmasına sebep olmaktadır. Bu da kadını yalnızlaştıran, içine kapanmasına neden olan faktörlerden biridir. Bîkes’le dertleşen Teveccüh onun bu zor durumunu şöyle dile getirir:

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

Romanda Emine Semiye kadın ve kimsesizlik temasını öne çıkarmıştır. Romanın adını Bîkes olarak koyması da bu bağlamda düşünülmelidir. Eğitimli kadın için hayat zor ve mücadeledir. Annenin eksikliği ya da eğitimsiz kötücül anne, kadının geleceği yönünde çok önemli bir rol oynar. Bu bağlamda annenin asilliği çok önemlidir. Aksi durumda varlığı, yokluğundan çok daha kötü sonuçlara yol açar. Bununla birlikte hane içinde ya da dışında çıkar ilişkileri nedeni ile yapılan haksızlıklara kadının boyun eğmemesi ve kendisini savunması gerektiği fikri aşılır. Bîkes’in, tehdit ve korku nedeniyle uzun süre kimliğini saklamasının olumlu sonuç vermemesi de bu görüşü

destekler. Kadriye Kaymaz, *Gölgedeki Kalem Emine Semiye* (2009) adlı çalışmasında romanda itaatın yergisinin yapıldığını söyler: “[B]aşlarına geleni savmak için katlanmak ve razı olmaktan başka bir şey yapmayan kadın karakterler, yine bu tavrın cezasını türlü eziyetler, ölümler, horlanmalar, yanlış anlamalar ve iftiralarla fazlasıyla çekmektedirler. Dolayısıyla kadınlar bir şekilde hâkim otoriteye karşı çıkmayı öğrenmek zorundadırlar” (128).

Kadının dışlanarak yalnızlaşması ve aile içinde yabancılık çekmesi, Fatma Aliye Hanım’ın hemen hemen tüm romanlarında ele aldığı bir konudur. Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* (2005) adlı çalışmasında yalnızlık temasına göndermede bulunur. Fatma Aliye Hanım’ın romanların üzerinden kadının ataerkil yapının içine düşerek yalnızlaştığını ifade eder:

Fatma Aliye, romanlarında özellikle üst tabaka Osmanlı kadınlarının dünyasını, bu dünyada yaşayan öksüzlerin, kölelerin zor ve dramatik hayatlarını tasvir eder. Ataerkil yapıların içine düştüğü zayıflamanın kadınlar açısından bir özgürlük başlangıcı olarak değil, geleneksel himayelerin kaybı, bir terk edilme, düşmanca bir dünyada yapayalnız kalma endişesi olarak algılandığını hissederiz. (138)

Yazarın *Refet* (1896) romanı, taşrada zevceleriyle yaşayan Hayatî Efendi tarafından bir cariye olarak İstanbul’dan taşraya götürülen Binnaz’ın, eşi öldükten sonra diğer zevceler ve akrabalar tarafından dışlanıp, kızı Refet’le ortada kalması üzerine İstanbul’a dönmeleri ve yeni bir hayat kurmaya çalışmalarını anlatır. Çok eşliliğin aile içinde yarattığı huzursuzluk ve yozlaşma daha romanın başında önemli bir sorun olarak karşımıza çıkar. Bu sorunun aile içinde yarattığı geçimsizlik, Binnaz

ve kızının akrabaları tarafından dışlanmasına neden olur. Farklı olan kadının aile içinde ötelenmesi, uyum sağlama çabalarının boşa çıkması, yazarın yapıtlarında tekrarlanan bir motiftir. Romanda Binnaz, İstanbul usulü terbiye görmesi ve diğerlerinden farklı giyinmesi nedeniyle diğer aile bireyleri tarafından sevilmez: “Hane halkının kıyafetine pek yabancı kalan bu ana kızı, efendiden başka hane halkı pek yabancı bulurlarmış” (18). Bu noktada Binnaz’ın uyum sağlama gayretlerine vurgu yapılması, son kertede ise bu çabaların boşa çıkması söz konusudur. Akrabalık ilişkilerinin yozlaşması, aile içi çekememezlik, yapıt bağlamında ele alınan önemli sorunlardan biridir. Fatma Aliye Hanım, böylelikle insan ilişkilerindeki ikiyüzlülüğü önemli bir izlek olarak neredeyse tüm yapıtlarına yerleştirir. Kadının aile içinde dışlanmanın nedeni ise genellikle görgü ve terbiyedir. “Bunun asıl sebebi ise, birkaç defalar İstanbul’a gelmiş ve bazen de haylice müddet oturmuş olan Hayatî Efendi’nin İstanbul usûlünce terbiye görmüş bir cariyeden hoşlanmasıydı” (18). Modernleşen, terbiye ve eğitim gören kadının sayıca az olması, onu yalnızlaştırırken, buna karşın toplum yapısındaki zihniyetin bu değişime karşı tahammülsüz olduğu görülür. Bu nedenle Fatma Aliye Hanım’ın romanlarında hep aile içinde, eğitimi, görgüsü ve bilgisi nedeniyle dışlanmış kadın figürleri görürüz. Birey olmaya çalışan kadın figürün ezilmesi, entrikalara kurban edilerek istikbali önüne engeller çıkarılması, yazarın ısrarla üzerinde durduğu izleklerden biridir. Kadın karakterlerin aile içinde dışlanmaları, aslında değişen, yeni kadının simgesel boyutta, toplum içindeki yetimliğine işaret eder. Bu nedenle, Fatma Aliye’nin kadın figürleri, aileleri olsa da hep öksüz ya da yetim kalırlar. Bu nedenle de “garip”, “bî-kes”, “mazlum” gibi sıfatlarla nitelendirilirler. Bu, salt anne ya da babasız kalmaya işaret etmez; aynı zamanda toplumsal boyutta bir öksüzlük durumudur. Bu nedenle kadın figürler, aile

içinde de kimsesiz ve yalnız başınadırlar. *Refet*'te Binnaz, çaresiz taşradaki ailesinin yanından ayrılarak yeni bir yaşam kurmak üzere İstanbul'a gider. Akrabalarından beklediği ilgiyi ve yardımı ise göremez. Romanın bu bölümünde de yine insan ilişkilerindeki yozlaşmaya vurgu yapılmıştır. İnsan ilişkilerindeki ikiyüzlülüğü daha iyi yansıtmak için Fatma Aliye Hanım, yetişkinler ile çocukların masumluluğu arasındaki tezatı kullanır. Böylece çocukların doğallık içeren masum tavırları ve affedici özellikleri ile yetişkinlerin ilişkilerindeki yozlaşma arasında bir karşıtlık ilişkisi kurularak aslında yitirilen insani ögeler ve ikiyüzlülük kavramları dile getirilir. Fatma Aliye Hanım, çocukların birbirleriyle oyunlarını uzun uzun tasvir eder (28). Akrabalarının kendilerine sırt çevirmesi üzerine Binnaz ve Refet, yeni tanıştıkları Mürüvvet Hanım'ın evine sığınır. İlk kadın dayanışması böylece sağlanmış olur. Mürüvvet Hanım sayesinde Nezaket Hanım'la ve mahallenin diğer sakinleriyle tanışır:

Binnaz, bu mahallede gördüğü bu muavenet ve şefkate taaccüp ediyordu. Bu mahallenin komşularında yek-dîğeri için o kadar hakikat ve gayret mevcut idi ki, içlerinde bir keyifsiz bulunsa; mahalle halkı ona hizmetkâr olur. Bir işleri, dikişleri olsa, yek-dîğerine muavenete koşarlardı. Eski adamların söyledikleri "Ev alma, komşu al" sözünün hikmeti bu mahallede pek anlaşılıyor idi. (39)

Mürüvvet Hanım'ın mahalleliyi örgütlemesi sonucu, herkes imkânı ölçüsünde Binnaz ve Refet'e destek olur. Böylelikle yetersiz beslenme nedeniyle hastalanan Refet'i iyileştirmeye çalışır. Bu arada Binnaz, diğer kadınların yaptıkları işlere bakarak çalışmaya karar verir; çamaşır ve temizliğe giderek çalışmaya başlar. Zaman içerisinde Refet, büyür ve Rüşdiye'de okumaya başlar; ardından Dârü'l Muallimât'ı

bitirip öğretmen olmaya ve düzenli bir gelir kazanmaya karar verir. Kendi kendini geçindirecek kadın için bedenini kullanarak yapacağı işlerin, uzun ömürlü olmayacağı, hayatının her devresini kimseye muhtaç olmadan sürdürmek isteyen kadın için en ideal mesleğin öğretmenlik olduğu vurgusu vardır. Bu nedenle Refet, kendi gibi insanların her daim çalışması gerektiğini düşünerek hayat planını buna göre yapar:

Evet nahîfim, zayıfım de; onun için değil mi? Evet! Ben de bunun için kendime birkaç ay veyahut memulümün gayri birkaç sene dayanabilecek iş yerine ihtiyar olduğumuzda dahi iştigâl edebilecek ve ikimizi de geçindirebilecek bir iş istiyorum. Bunun için de bu muallimeliği muvâfık görüyorum. İhtiyar da olsam, bu vazifeyi ifa ederim. Bir müddet kalkamayacak hâle gelsem, o kadar müddet emeğe mukabil; tekaüdiye var! Alacağım maaşla ikimiz de geçinebiliriz. (51)

Refet'in kişiliğine ilişkin öne çıkan özellikler gururlu, inatçı ve azimli olmasıdır. Genç kız, okul sıralarında çalışkanlığı ile varlıklı ailelerin kızlarının da dikkatini çeker. Kısa sürede emeği ve çalışkanlığı ile popüler olur ve varlıklı arkadaşlarına ders vermeye başlar. Sonuçta kadın direnişi ve ittifakı sayesinde anne ve kızın hayatları kurtulur. Refet, kendisini toplum nazarında da kanıtlamak imkânı bulur. Dolayısıyla kadın direncinin mükâfatını alarak ödüllendirilmiş olur. Roman, iki farklı kuşağın kadını olan bir anne ve kızın dayanışma ve hayat mücadelesi hikâyesidir. Gelecek kuşağın kadını, annesinin önüne geçerek ondan kalan kadınlık mirasını dönüştürmüştür. Bunu hem anne kız dayanışması ile hem de diğer kadınların destekleri ile başarabilmişlerdir. Bunun karşılığı olarak Refet de başka yaşıtı olan genç kızlara yardım ederek dayanışma mirasını sürdürmüştür. Dolayısıyla Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet*

romanında hayalini kurduğu “kadın kardeşliği” sözleşmesi, bu romanda hayata geçmiş; dayanışma, sevgi ve mücadelenin getireceği olumlu sonuçlar vurgulanmıştır. Yalnızlaşan kadının da bu kardeşlik ve dayanışma sayesinde tek başına olmadığını hissetmesi ve bu duygudan kurtulması söz konusu olacaktır.

Kadının yalnızlaşması olgusuna dikkat çeken başka bir yapıt ise Fatma Fahrünnisa'nın *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika ettiği *Dilharâb* (1896-97) romanıdır. Romanda, dönemin yapıtlarına benzer şekilde yansıyan, evlilik yolu ile kadına yüklenen erkeği dönüştürme görevi sorgulanmıştır. Bu çerçevede, alafranga tarzda, şımarık yetiştirilmiş bir oğulu değiştirmesi amacıyla yapılan görücü usulü evlilik mutsuzlukla sonlanır. Roman kahramanı Mazlume, hem kocası hem de hane halkı tarafından dışlanır. Gelin gittiği bu evde hiçbir zaman kendisini aile kurmuş gibi hissetmez: “Birkaç gün sonra Mazlume daha layıkıyla latîf ve ünsiyet hâsıl edemediği şu aile içinde kendisini pek bigâne, pek yalnız bulmaya başladı. Hemşiresi Nebile'nin sözleri ne kadar doğru imiş” (96:2). Romanda yemek yeme kültürlerinden giyime ve adap kurallarına kadar pek çok konuda Mazlume ile gelin gittiği hane halkı arasındaki farkın vurgulanması önemlidir. Bu yolla salt kadın erkek arasındaki hiyerarşi dengeleri değil, kültür ve yaşama farkının da sorunlara yol açtığının altı çizilir. Örneğin Mazlume'nin, hane halkının yemek kültürüne bile yabancı kalması söz konusudur:

Razi'nin peder ve maderi ve hevaheri bu hâlleri ile çoktandır me'lûf olduklarından belki de bidâyeten müsebbibi kendileri bulduklarından pek tabî görerek kim bilir kaç gün evvel tabh olunarak tazelene tazelene öğlene kadar muhafaza edilmiş tekrar, ali el-tekrar kaynata kaynata lezzeti bozulmuş diğer it'âmeyi tenâvül ederler, fakat Mazlume o

yemeklerden aldığı ilk lokmalardan sonra ne kadar gayret etse midesine söz geçiremediğinden tenâvül etmekte devam eyleyemez. Nihayet iştahsızlıktan bahs ile elini çeker sonra ekmek, yumurta vesaire gibi mamullerden, göçen pederinden müntakil bir meblağ-ı cüz'iyeden tedarik eylediği şeylerle tagdi eder; ancak yemekleri kabil-i ekl olacak derecede taze bulduğu günler taam edebilir idi. (98:4)

Mazlume daha dört beş günlük gelirken Razi içki ve akşam sefalarına yeniden başlar. Bu, Mazlume'nin çaresini bulamadığı bir hakikattir onun gözünde. Kadının yalnızlaşması sorunu dışında maddi sömürü de romanda ele alınan konulardan biridir. Evin reisi Hâmi Efendi, Mazlume'yi maddi anlamda sömürmek ister. Ev idaresine katkıda bulunması gerektiğini söyler: “Benim hâl-i vaktimi görüyorsun ya, beş yüz kuruştan ibaret bir takaid maaşı, sizi layık olduğunuz surette iâşeye kifayet etmiyor bile. Binaenaleyh muavenet-i nakdiyyenize arz-ı ihtiyaç etmeye mecburiyet hissediyorum” (100:2) diyerek Mazlume'den para ister. Mazlume bunun, kocasının ev içindeki masraflara katılması için söylendiğini sanır. Fakat Hâmi Bey Razi'den para istemediğini, gelinin masraflara katılması gerektiğini açıkça belirtir ve servetinin bir kısmını kendilerine vermesini söyler. Razi'nin değişmeyeceğini anlayan Mazlume'nin öngörülü davranıp duruma karşı çıkması, bir kadın direnci gösterdiğini kanıtlar:

Cesaretimi afv ediniz efendim, fakat vicdanınıza müracaatla size sorarım ki: İnfâk ve iâsemize farzen zimmeti olan cümlemizi merfihen idareye kâfi bir miktarda maaşa mahyâmatıma mı dest-res olup da onun akl-i kalîlini bile bil-lüzum ailesinden dirîğ ederek hariçte sarf eden kimse iâneye layık olur mu? Ama o bizi de iâşeden cidden acz buluna idi bu babda hiçbir güne fedakârlıktan çekinmezdim; fakat şimdi asla!

Hatta milyoner olsam yine asla!.. Demek ki bana zâtım için değil servetim için talib olmuşlar öyle mi? İffet, ismet, hüsn-ü muşeret, bütün bunlar nazar-ı ehmiyet sakatmış öyle mi? Yazık, pek yazık.
(100:3)

Mazlume'nin yalnızlığını ve sıkıntılarını kayınvalidesi ve görüncesi ile paylaşma isteği ve bu yoldaki girişimleri de sonuçsuz kalır. Bu bağlamda aslında romanda genç bir kadın için gelin gittiği evde huzur ve saadeti yakalayabilmesinin koşulu olarak aile içi dinamiklerin önemine dikkat çekilmiştir. Mutluluk için salt karı koca arasındaki sevgi ve anlayışın yetmediğine, aile içi diğer bireylerle de asgari düzeyde bir uyumun sağlanması gerektiğine işaret edilmiştir. Yeni gelin için gittiği hanenin yabancı bir evden çıkıp aile evine dönüşebilmesi için kadının kendisini bu ailenin bir üyesi gibi hissetmesi ön koşuldur. Kadın özellikle de gündüzleri ev içindeki zamanının çoğunu kocası ile değil, aile içindeki diğer kadınlarla geçirdiği için bu ilişki dinamiklerinin de önemi ortaya çıkmaktadır. Çeşitli çıkar ilişkileri ya da hane içi iktidarı elde tutma hevesi, kıskançlık gibi nedenler, eve dâhil olan genç kadınlar için zaman zaman önemli bir baskı mekanizması hâline gelebilmekte veya kadının geleceği ya da kişisel gelişiminde engel teşkil eden bir unsur olabilmektedir. *Dilharâb* romanında Mazlume, gelin gittiği evde kendini yabancı gibi ve çok yalnız hissetmektedir. Ev içindeki diğer kadınlarla diyalog kurma arzusu da yine onun yalnızlığına işaret eder:

Mazlume, kendi kendine diyordu ki: Niçin çektiğim ızdırabat-ı kalbiyeden kayınvalideme, görünceme renk vermek istemiyorum. Onlar, kederime iştirak edecek samimi dostlar olmasalar da hiç olmaz ise iki kişi ile hasbihal ederek tahfif-i keder eylemiş olurum. Hem kayınvalidem, kızı için zerre kadar üzülecek, sıkılacak diye ne kadar

korkuyor; yalnız Hüsna Hanım insan, yalnız o genç, yalnız o kadın değil ya! Ben de insan, ben de genç, ben de kadını! Elbette bana da acırlar. (104:3)

Burda da yine kadın figürün kendi evinde öncelikle bir insan ve bir birey olarak görmek istediği değere vurgu yapılmıştır. Özellikle de eğitilmiş ve olgun kadının “züppe” ve şımarık yetişmiş erkeklerin hayatına bir araç olarak sokulması, onları kurban durumuna düşürmek dışında herhangi olumlu bir duruma vesile olmamaktadır. Tüm bunların doğal bir sonucu olarak romanda Mazlume’nin dertlerini paylaşma isteği sonuçsuz kalır. Bu noktada kadın ne yaparsa yapsın temelde cahil ve şımarık yetiştirilmiş erkeği değiştirememektedir. Üstelik kadın da bu eşler nedeniyle kimi zaman eğitiminden, bireysel etkinliklerinden vazgeçmek durumunda kalmaktadır. Bu da kadınların kişisel gelişimlerine sekte vuran en önemli nedenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tam da bu düşünceyle ilintili olarak eşlerin, kültür farkı ile zevklerinin uyuşmaması sorunu, romanda ele alınan konulardan biridir diyebiliriz. Kadının kendi serbest zaman etkinliklerinden ailesi için vazgeçtiği taktirde de evliliğin yürümeyeceğinin altı çizilmiştir. Dolayısıyla erkeği değiştirecek olan eşler değil, anneler, aile yapısı ve eğitimidir.

İlk Türkçe kadın romanı olan Zafer Hanım’ın 1877 tarihli *Aşk-ı Vatan* adlı yapıtında ise cariyelik, esirlik, zorla evlendirilme, vatan aşkı gibi konuların dışında yalnızlık temasına yer verilmiştir. Romanda birbirine paralel iki farklı aşk teması işlenmiştir. İlki, İspanya’dan kaçırılıp Ahmet Paşa’ya satılan Loranza diğer adıyla Gülbeyaz’ın vatan aşkı; diğeri, aileleri yüzünden evlenmeleri engellenmiş Marya ve Roberto’nun aşklarıdır. Roman, bir yalı odasının penceresinde anlatıcı-yazarın gündeğümünü izleyişi ve yalnızlıktan iç çekişlerini anlatmasıyla başlar. İspanya’dan

kaçırılarak esir olarak satılan ve Laz Ahmet Paşa'nın konağında bir cariye olarak yaşamaya başlayan Refia ile dostlukları, birbirlerine anlattıkları kadınlık deneyimleri ile devam eder. Refia, kendi yaşadığı konağa esir olarak satılan Gülbeyaz'ın, eski adıyla Loranza'nın hikâyesini paylaşır. Bu hikâyeye paralel olarak da Marya ve Roberto'nun aşkları anlatılır. Romanda bir kadın dayanışması dikkati çeker. Refia ve anlatıcı, hem kendi hem de tanıdıkları kadınların hikâyelerini aktararak kadınlık deneyimlerini paylaşırlar. Bu, hem bir iç döküş hem de deneyimlerin paylaşılması yoluyla yalnızlıktan kurtulma çabasıdır. İkisinin de kadın olarak hayatlarına kendi rızaları dışında başkalarının müdahale etmesi söz konusu olmuştur. Dolayısıyla bu ortak yönler, iki kadın arasındaki paylaşımı ve dayanışmayı artıran bir unsurdur.

Romanda yalnızlık, esaret ve özgürlük tutkusu bağlamında doğaya ilişkin imgelerin kullanıldığını görürüz. Anlatıcının denize bakan odası, yalnızlığının bir göstergesi ve dört duvar arasında, tabiata uzaktan bakarak geçirdiği hayatının bir uzantısı olarak simgesel bir düzlemde kullanılmıştır. Oturduğu yalının duvarları, onu doğadan, dolayısıyla tabiiyetten ve özgürlükten ayıran en keskin çizgilerdir ayrıca:

“Yalı duvarlarının koruyucu bakışlar fırlatan gölgeleri denize vurdukça insanın gözünü kamaştırır” (29). Doğadan ayrı geçen günleri, hüznün ana kaynağıdır:

“[H]üzünlenişim, geçip giden günlerimi, tabiatın güzelliklerinden yararlanamayarak yitirmiş olmamda, içimin hazlarla dolmasının da, bundan böyle tabiatın tatlarından pay alarak yaşama isteğimden kaynaklandığını anlamaya başladım” (31). Aynı şekilde Refia Hanım'ın hikâyesini anlattığı Gülbeyaz da satıldıktan sonra bir hapis hayatı yaşamaktadır. Bu bağlamda Gülbeyaz'ın odasında bulunan pencere de özgürlükle ilişkilendirilir. Deniz, özgürlüğü ve denizaşırıyı, Gülbeyaz'ın memleketini temsil etmektedir. Gülbeyaz'ın (Loranza) hikâyesinde vatan aşkı öne çıkar. Romanın bu ilk

kısmında evinden, çevresinden, geleneklerinden tamamen koparılan ve yeni çevresinde dil problemi yüzünden kimseyle anlaşamayan ve yalnızlaşan bir kadının dramı anlatılır. Buna paralel olarak Marya ve Roberto'nun aşklarına ve zorla başkalarıyla evlendirilmeye çalışılmalarının kötü sonuçlarına yer verilir. Dolayısıyla her iki aşta da bir süreliğine mahrumiyet ve ayrı kalma söz konusu olmuştur. Loranza (Gülbeyaz) ile Marya okuldan sınıf arkadaşıdır. Loranza annesini yeni kaybetmiş, babası Kont Ferdinando ve erkek kardeşi Antonyo ile yaşamaktadır. Okula geliş gidişlerinde Kont Ferdinando, kendinden yaşça çok küçük olan, kızının arkadaşı Marya'ya âşık olur. Babasının bu ihtiyatsızlığı Loranza'nın dilinden şöyle ifade edilir: "Daha okula gidip gelirken ona tutulup âşık olan babamın sabır ve karar kuşu temkin kafesinden uçup gitmişti" (65). Bir gün Marya, kontun konağına bir davete çağrılır. Tüm bunlardan habersiz Roberto ile Marya ise birbirlerini uzun zamandır sevmektedirler; fakat Roberto'nun babası, ikisinin evliliğine kesinlikle karşıdır. Davete Marya ve babası dışında Roberto ve ailesi de katılır. Bu görüşme sırasında Kont Ferdinando, babasından Marya'yı ister; kendi kızıyla da Roberto'yu nişanlar. Ailelerine karşı çıkamayan gençler, birbirlerine başkalarıyla evlenmeyeceklerine dair söz verirler. Marya düğün günü kilisede kendisini bacağından vurur. Onu dışarda bekleyen Roberto ise şaşkınlıktan, ayarladığı araba ile yalnız başına kaçır. Marya tedavi görürken kont ve Loranza bir gün yolda saldırıya uğrarlar. Bunun sonucunda Loranza kaçırılır ve esir olarak satılır; kont ise adamlar tarafından öldürülür. Roberto da bu sırada yurt dışında denizcilik okur ve sonunda babasının da izniyle geri dönüp Marya ile evlenir. Babasının zayıf karakterliliği, zaafi ve ihtiyatsızlığı Loranza'nın dilinden şöyle ifade edilir:

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

Zorla evlendirilme ve yaş farkı gibi konulara dikkat çekilmesinin yanı sıra romandaki her iki baba figürünün ihtiyatsız ve sağduyusuz tavırları ele alınır. Romanda vurgulanan bir ortak nokta da Loranza ve Marya'nın öksüz olmalarıdır. Loranza, genç yaşta kaybettiği annesinin ardından babasının ihtiyatsız tavırlarının kurbanı olurken, Marya da küçük yaşta hem öksüz hem yetim kalır. Onu yetiştiren ve biraz da açgözlü Vasi'nin çıkarlarına kurban gider. Dolayısıyla romanda iktidarı elinde bulunduran baba figürlerinin zaafları ve gençlerin gelecekleri yönünde bir engel oluşturmalarına dikkat çekilmiştir. Zehra Toska, romanın ön sözünde Tanzimat dönemi yazarlarının evlilikle ilgili olarak yaptıkları sorgulamaları Zafer Hanım'ın evrenselleştirdiğini söyler: “Roman Osmanlı okuruna, gençlere söz hakkı tanımayan buyurgan yapının sadece Osmanlıya has olmadığını, genç kızlarının okur yazar olmasına, erkekli kadınlı bir arada yaşamalarına karşın Batı toplumlarında da benzerliklerin yaşandığına işaret ediyor” (19).

Romanın baş karakterlerinden Gülbeyaz'ın tecrit edilmiş bir şekilde vatanından uzak bir yaşam sürüyor olması, kendi dilini konuşamaması, sevdiklerinden, kültüründen ve âdetlerinden uzakta olması, mutsuzluğunun ve yalnızlık hissinin temel nedeni olarak gösterilmiştir. Romanın bu ilk kısmında

evinden, çevresinden, geleneklerinden tamamen koparılan ve yeni çevresinde dil problemi yüzünden kimseyle anlaşılamayan ve yalnızlaşan bir kadının dramı anlatılır. Romanda Laz Ahmet Paşa'nın Gülbeyaz'ı odalık olarak almak istemesi, ona pahalı mücevherler vermesi, Gülbeyaz'ın ise bunları reddetmesi söz konusudur. Süs ve güzellik bile, dört duvar arasında esaret hayatı yaşarken Gülbeyaz'a anlamsız gelir: “[B]eğendirecek ve gösterecek kimi bulayım?... Tek başıma odalarda ağırlıklarla dolaşarak başımı ağrıtmak, sonra onları ayna önüne ya da yastık üzerine koymak zorunda kaldıktan sonra neye yarar bunlar. Ah! Hani o sevgili vatanım, yakınlarım, dostlarım ve kendimi beğendirmek istediğim güzel dantellerim nerede!..” (103).

Gülbeyaz, yalnızlığı ve hüznü görünüşüyle tüm konakta dikkat çeker:

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

Gülbeyaz'ın odasındaki pencere, onun için kamusala açılan bir kapıdır. Sokağı ve denizi gördüğü bu pencereye bakarak özgürlük hayalleri kurar. Dolayısıyla romanda doğa imgeleri ile özgürlük arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur: “Bu köşkün bir yönü uzaktan denize; diğeri bahçeye ve bir diğeri de sokağa bakıyordu. Gülbeyaz sokak tarafındaki odaları seçmişti. Buradan Beykoz dağlarına doğru bakar, yurt özlemiyle ağlardı. Onu avutmak mümkün değildi” (99). Dolayısıyla bu romanda da ev içi alan, kadını baskı altında tutan, özgürlüğünü elinden alan mekân olarak karşımıza çıkar. Kadın romancıların ortak bir şekilde dile getirdikleri temel konulardan biri, evle yani

mahrem alanla özdeşleştirilen kadının daha bu alan içinde kendisini güvenli, huzurlu ve mutlu hissedememesidir. Bu yüzden kadının kamusal alandaki görünürlüğü ve toplumsal hayata karışmasından önce ev içindeki sorunların halledilmesi gerektiği vurgulanır. Sonuç olarak Marya'nın sevdiği adama kavuşması, Gülbeyaz'ın ise konaktan kaçmayı başarması, kadın açısından umutlu bir sona işaret eder. Gülbeyaz, paşanın isteklerine karşı direnmiş ve bunun sonucundan da emeline ulaşarak vatanına kavuşmuştur.

2. Evlilik ve Kadın-Erkek İlişkileri

Kadınların seslerini basın yoluyla duyurmaları ile kadın sorunu çerçevesinde ele alınan başlıca konulardan biri evlilik ve kadın-erkek ilişkileri olmuştur. Kadının aile içindeki yeri tartışılarak kadın sorunlarına kadın açısından bakılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla aşk anlayışına da yeni yaklaşımların getirilmesi söz konusudur. Kadın erkek ilişkileri bağlamında zorla evlendirilme, çok eşlilik, aldatma ve boşanma gibi sorunlar dile getirilmiştir. Çok eşlilik ve aldatma, aslında Cumhuriyet'e kadar olan kadın yazınında sık sık dile getirilmiş konulardan biridir. Yılmaz Daşcıoğlu ve Okan Koç, "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar" (2009) başlıklı makalelerinde konuyla ilgili şu yorumu yaparlar:

Evlilik ve aile teması toplumdaki değişimin de en önemli göstergelerinden biridir. Evlilikte aile içi ilişkiler özellikle kadın cephesinden değerlendirmeye tâbi tutulur. Kadın erkek ilişkilerinde gittikçe değişen yeni bir aşk anlayışı doğmuştur. Kırım Savaşı'nı

izleyen yıllarda kadın artık haremın ayrılmaz bir parçası, bir köle ve cinsel nesne olmaktan kurtulmaya, karşı cinsle olan ilişkilerinde daha aktif bir görüntü çizmeye başlamıştır. (834)

Bu yapıtları, toplu olarak ele aldığımızda gerçekten de kadın yazarların kadın-erkek ilişkileri ile kadının aile içindeki konumuna, erkek yazarlardan farklı bağlamlar dâhil ettiğini söyleyebiliriz. Kadınların zorla evlendirilmeleri, bunda hiçbir seçim hakkının kendilerine tanınmaması üzerine erkek yazarlar da ürünler vermiş olsa da kadın yazarların bu konu üzerinde çok daha fazla durdukları görülmektedir. Kadın yazarların, erkek yazarlardan sorunu dile getirişteki farkları, kadının erkeği dönüştürücü yönüne yapılan vurgunun yarattığı sorunlardır. Toplumsal kodlar ve gelenek yoluyla kadına evlilikle birlikte erkeği aile kurmaya hazırlayıcı, onu dönüştürücü ve olgunlaştırıcı bir rol verilmiştir. Kadının kendisinden beklenen bu dönüştürme rolünü üstlenmesinin yarattığı sorunlar, romanlarda kadın bakışıyla anlatılmıştır. Ortak nokta, kadının modernleşmesi ve bir birey hâline gelmesine karşın erkek figürlerin bu hazırlık sürecini tamamlayamamalarına, yeterli olgunluğa erişememelerine yapılan vurgudur. Yazarlar tarafından tek taraflı olduğu müddetçe evliliklerin mutsuz son ile biteceği düşüncesi neredeyse ortak bir şekilde ileri sürülmüştür. Dolayısıyla ekonomik etkenler, çiftler arası uyumsuzluk, aldatma ve boşanma gibi nedenlerden, evliliğin kadın için bir korku hâline gelmesi söz konusudur. Aşkın yıkıcı ve kadını kötü durumlara düşürücü bir olgu olduğu da zaman zaman dile getirilmiştir.

Nüket Esen, “Türk Ailesindeki Değişimin Romanımıza Yansıması” (1992) başlıklı makalesinde 1870-1924 yılları arası yazılan romanlarda evlilik ve çiftler arası sevgi konusunun ele alınışı üzerinde durur ve Fatma Aliye ile Hüseyin Rahmi

Gürpınar'ın dışında Halide Edib'in *Seviye Talip* (1910) ve *Handan* (1912) romanlarını örnek vererek "Bu romanlarda bir evliliğin mutlu olup olmaması, evli çiftin ortak zevkleri, dostlukları olup olmadığına, bir şeyleri paylaşıp paylaşmadıklarına bağlıdır" (663) tespitini yapar. Ama bu konuda yazan daha fazla kadın yazar ve eser olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Fatma Aliye'nin *Muhâdarât* (1892), *Levâyah-i Hayât* (1897-98), *Enîn* (1910), Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharâb* (1896-97), Emine Semiye'nin *Bîkes* (1897), Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* (1895) romanında bu sorun gündeme getirilmiştir.

Fatma Aliye Hanım'ın *Levâyah-i Hayât* (1897-98) romanında evlilik ve kadın-erkek ilişkileri önemli bir tema olarak öne çıkar. Emel Kefeli "İki Farklı Toplumda Kadın ve Evlilik Temalarını İşleyen İki Mektup Roman: *İki Gelinin Hatıraları* ve *Levâyah-i Hayât*" başlıklı makalesinde romandaki karakter isimlerinin birbirinden farklı evlilikleri temsil ettiğini söyler:

Rezin (sözlük anlamı vakarlı, temkinli, ağır başlı); Mehabe (ululuk, azamet); Fehame (ululuk, fahimlik); Sabahat (güzellik ve letafet) ve Müeyyed (kuvvetlendirilmiş, sağlam) beş ayrı evliliği temsil ederler. İsim sembolizasyonunun yapıldığı eserde kadın kahramanların isimleri ile yaşamları arasında ilginç bir paralellik gözlenir. (313)

Romandaki üç evli kadından bir tek Mehabe mutludur. O, kendi deneyimlerinden yola çıkarak bir kadının mutluluğu ile evliliği eş değerde görmektedir. Fakat romanın asıl işaret ettiği tema tam da bu noktada gizlidir: Ne kadınlık ne de kadın bireylerin deneyimleri homojen değildir. Dolayısıyla evlilik, mutluluk getirebildiği kadar üzüntü, keder ve pek çok sorunu da beraberinde getirebilmektedir. Hatta romandaki oranlama göz önüne alınacak ve dönemin koşullarına bakılacak olursa, koşullar

nedeniyle evlilik kadın için önemli mutsuzluk kaynaklarından biridir. Örneğin Fehame, önceki romanlarda da görüldüğü gibi salt kayınvalidesinin oğlunu eve bağlamak için gelin alınmış bir kadındır. Sonuç ise başarısızdır: Genç adamlar, “çirkin ve sefil hayatlarından” vazgeçmemektedir. Çünkü “bayağın” eğitimsizlik ve cahillikle ilişkili olduğu fikri vurgulanmaktadır. Bazı kadınlar, geçim kaynakları olması dolayısıyla şanslıdır; fakat Fehame gibi pek çok kadın da çocukları ya da maddi koşullar nedeniyle kocasına katlanmaktadır. Fehame için irade dışı evlilik, bir kadın için geleceğinin satılması anlamına gelmektedir. Böylelikle kadınların geleceklerinin olmayacak, uygunsuz evliliklerle satıldığı düşüncesi, kadının kendi seçimine önem verilmesine dikkat çekilmesi açısından önemlidir. Fehame'nin düşüncesine göre kişisel irade ve seçim sonucu yapılan evlilik katlanılabildir ama irade dışı yaptırımlar, kadının yapacağı büyük bir fedakârlık anlamına gelmektedir. Bu fedakârlığın olumlanmaması ise yine romandaki başka önemli bir düşünceye işaret eder: “Evsak-ı hayatiyeden senin de lâyük olduğun hissene istemeye hakkın vardır. Sen öyle yalnız fedakârlık ile mahkumiyete, sairlerinin kaprislerine vakf-ı vücuda munhasır bir şey değilsin. Sen takdir olunmaya, sevmeye lâyük bir şeysin” (57-58).

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

Aman ya Rabbi! Ben bu kadar zaman böyle budala bir adam ile yaşamışım! Utanmaya başladım. Hakikaten onun bu kadar ahmak olduğunu bilmiyordum [...] Bir zaman bu adamı sevebilmiş olduğuma mahcup oluyordum. Sevdiğim zaman onun zekâsını da düşünmeyerek sevmişim ki o muhavere esnasında öğrendiğim gabavetini de işte şimdi anlıyorum. Ben onu zevcim, refik-i hayatım diye sevmiştim. Bir zamandan beri onu sevmek ihtimali kalmamış idi. Şimdiden sonra ise onunla geçinmek tahammülü de kalmadı [...] İnanır mısın onun bana karşı olan hıyanetlerini böyle işitmekten ziyade kendisini bu kadar gafil, idaresiz görmek bana daha ziyade soğukluk verdi. O işittiğim muhasebe artık bu adamın daldığı, meclup olduğu uykusunu, rahatını feda ettiği şeyleri bana öğretti. O müstekreh şeylere olan meyl ü rağbeti kendisinden ikrahımı mucip oldu. (79-80)

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

Öyle bir kararlılıkta yalnız eşinizden ayrılık meselesini düşüneceksiniz. Eğer söylediğiniz gibi arada sevgi de kalmamışsa artık onu da düşünmeyeceksiniz. Çocuklarınızı istediğiniz gibi büyütme, eğitimleri ve terbiyeleri için gereken harcamayı yapmaya gücünüz var. Onlar babalarının yanından ayrıldıktan sonra eski yaşantılarından daha kötü bir durumda olmayacaklar. Ne siz cefaya tahammül edemediğiniz için onları sefaletle sürükledim diyerek vicdan azabı çekersiniz, ne de onlar yarın size “Bizi niçin geçim sıkıntısına düşürdün, bizi niçin cahil

biraktın?” diye çıkışabilirler. İlerde “Bizi niçin babasız bıraktın?” diyecek olurlarsa o zaman bunun nedenlerini ve mazeretlerinizi anlatan cevabınız, sizin haklı olduğunuzu göstereceğinden mahcup da olmazsınız. (31)

Romanda kadının iyi bir eş ve anne olmak için eğitilmesi gerektiği fikri eleştirilir. Bu, dönem için de ilerici bir yaklaşımdır. Nebahat İtimad’a yazdığı mektupta “[B]u tahsil ve çalışma, bu emek ne için? Bir gün gelip de eş, yoldaş olacağımız adama kendimizi beğendirmek, dinletmek, onun takdirini kazanmak için değil mi?” (39) diyerek bir zamanlar eğitimi için çok çabalanmış ablasının evlendikten sonraki hâlini gösterir. Dolayısıyla eğitimin boşa harcanması eleştirilir. Eğitimin, “kadının kendisi, tam insan olabilmesi ve yaşadığı dünyayı anlayabilmesi” (41) için gerekli olduğunun vurgulanması, kadının eğitimini vatanın geleceği ile özdeşleştiren dönemin anlayışına da eleştirel bir bakış açısı getirir.

Romanlarda eğer bir değişim yaşanacaksa bunun en çok kadın karakterler dolayımında gerçekleşmesi önemli bir noktadır. Nüket Esen “Türk Ailesindeki Değişmenin Romanımıza Yansımaları” (1992) adlı makalesinde “Ailede zaman içinde en çok değişiklik kadınlarla ilgili konularda görülür. Evli çiftler arasında dostluk ilişkisinin de olması gerektiği önceleri daha çok kadın romancılar tarafından hissedilir ve işlenir. Erkek romancıların bu konuya eğilmeleri kadınlar toplumunda birçok hakkı kanunen elde ettikten sonra, 1930’lardan sonradır” (663) demektedir. Kadının erkeği eğiteceğine ve dönüştürüceğine olan inançla karar verilen evliliklerin çoğunun mutsuz bir şekilde ya da ayrılıkla bitmesi, kadın yazarların ortak şekilde üzerinde durdukları bir sorun olmuştur. Kadın yazarların ortak bir dil birliği içinde öne çıkardıkları olgu, kadınların başta sevmeseler de evliliğe uyum sağladıkları, gelişen zaman içinde

kendilerini kocalarını sevmeye adamlarına karşın, erkek figürlerin bu dönüşümü kesinlikle yaşamamalarıdır.

Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında özne olan kadın karakterlerin aşk ile kurdukları ilişkinin temelini sağduyudan alması çok önemlidir. Böylelikle zamansız yaşanan aşkın kadınların kendilerini o güne kadar var eden ilkelerini ve özsel niteliklerini olumsuz yönde etkilemesine dikkat çekildiğini söyleyebiliriz. Fatma Aliye Hanım'ın kadın karakterleri aşk karşısında ihtiyatlıdır. Evlilik öncesinde, bir erkeği sevseler de, bu, rasyonelliklerini kaybedecek dereceye hiçbir zaman varmaz. Dolayısıyla bir kadının ancak evlendikten sonra sevdiği adama bağlanması; öncesinde ise duygularını kontrol etmesi ve baskılaması önerilir. Bunun altında evlilik öncesi kadının aşktan kaçmasının, kadınların iyiliği yönünde olacağı vurgusu yatar. Böylelikle kadın, aşkın sonradan kendi geleceği yönünde bir tehdit aracına dönüşmesini de engelleyecektir. *Muhâdarât* (1892) romanında kadın için aşkın nasıl bir tehdit unsuruna dönebileceği şöyle anlatılır:

O bir kere tatlı tatlı insanı kendisine köle yaptıktan sonra; ondan sonra erkeğe bir kadında, kadına da bir erkekte kendini gösterir ki işte o zaman ondan korkmalı ve kaçmalısın! Yoksa o aşk insanı her şeyden geçirir. İnsan hoşlandığı işleri yapamamaya başlar. Elin ayağın işten güçten kesilir. İnsanları çılgına çeviren, âşıklarının güzel yüzleri, hoş endamları mıdır sanıyorsun yavrum. Aşk ne kadar soğuk çehreleri ve eğri büğrü bedenleri güzel gösterip de insanı onlara âşık eder de zavallı âşıkları, “Adam, bu da sevilecek şey mi? Ne kadar da budalaymış” diye herkesin diline düşürür. Alemi kendisine güldürür. Senin gibi

miniminileri de işte böyle ağlatır! Uykusuz bırakır! Ondan uzağa kaçmalı! (233-34)

Fâzıla, bu sözlerle kendi kadınlık deneyimlerinden yola çıkarak aşkı tanımlar. Zorla evlenmek durumunda kaldığı kocası Remzi ile yaşadıkları nedeniyle aşkı, bireyi körelten, iş yapmasına engel olan bir his olarak tanımlar. Roman sonunda ise tekrar birini severek aşk konusundaki düşüncelerinin bir kısmının değişmesi anlamlıdır. İkinci kez evlenmeye karar verdiği Şebib karakteri, onun bir kadının yeniden bir adamı sevebileceğinin de bir kanıtı olarak gösterilir. Bu bağlamda Fatma Aliye Hanım, romanın kurgusunda kendince önemli gördüğü birkaç noktanın altını iyice çizmek ister. En başta roman okurları arasındaki farkı gözeterek bunu, salt okurun yorumuna bırakmak istemez. Bu konulardan biri, bir genç kızın tekrar tekrar sevebileceği olgusudur (177). Fatma Aliye Hanım, “hiç kimsenin önem vermediği” bu konunun çok önemli olduğunu vurgular. Kadınlığın homojen bir olgu olmadığından yola çıkarak bunu kanıtlamaya çalışır:

Aslında burda hiç kimsenin önem vermediği bir konu var. O da bir genç kızın sadece ilk sevdiğinden başka hiçbir kimseyi sevmeyeceğinin sanılmasıdır. Bir kere kadınların hepsinin aynı derecede duygusal olduklarını düşünmek büyük yanılıdır. Kızların, kadınların bazıları da Fâzıla gibi hislerine hakim olmayı bilenlerden olabilir. Kalplerine hoş gelen şeylerin mantıklı olup olmadıklarını da düşünürler. (173)

Fâzıla, evlendikten sonra eski nişanlısı Mukaddem’le ilgili duygularının ne kadar “yersiz” olduğunu anlar. Remzi’den ayrıldıktan sonra ise Şebib’i sever. Bir başka deyişle Fatma Aliye Hanım, kadın okuruna gerçek aşkın ancak eş ile yaşanabileceğini

vurgulamak istemiştir. İki sevgi arasında romanda karşılaştırılmalar yapılması da bu savı kanıtlamaktadır.

Çok eşlilik romanda, hem yuvaların yıkılmasına yol açan hem de erkeğin iradesizliği bağlamında ele alınan önemli sorunlardan biridir. Bu bağlamda Fâzıla'nın, kocasının çok eşliliğine bir tepki olarak söyledikleri önemlidir. Serzenişi de içeren bu söylemde kocasının tavrını, yaşama bakışını ve yetişme tarzını küçümseme söz konusudur:

Mesela bir erkeğin karısından üstün bir şeyi olur. Gerek güzelliğinden, gerek bilgisinden, kültüründen, akıl ve zekâsından ya da asalet fazlası olur ki o erkek bir karı daha alabilsin. Eğer iki karı da o erkekteki üstünlüğü dolduramayacak olursa erkek yine fazla kalırsa, o erkek bir daha alabilir. O üç kadın bir yere geldiği hâlde yine erkeğin değerinde bulunmaz ve ona denk gelmezlerse, o adamın bir dördüncüyü de alma hakkı vardır. O dört kadının dahi o erkeğin kıymetine varamazsa, artık o erkeğin de ondan sonra odalık namıyla pusulanın aşağısına doğru istediği kadar hesap yürütmeye hakkı vardır. Lakin gelelim bize! Seninle bana bir fiyat biçilmeye kalkışılrsa, acaba benimle kıyas olunabilir misin hiç? (204)

Fâzıla'nın kocasıyla yaptığı konuşma, evli bir erkek için cariye almanın usûl ve sınırından söz etmesi bakımından önemlidir. Bu sınırın hatları Fâzıla tarafından aslında çok ince bir çizgi ile çizilir. Çok eşliliğin ancak kadının çok yetersiz olduğu durumlarda hoş görülebileceği belirtilerek bunun da ancak belli sınırlar içinde kabul edilebileceği vurgulanır. Bu bağlamda aslında çok eşlilik onaylanmayan bir kurumdur. Zaten Fâzıla'nın söylediklerinde de yergi ve taşlama ağır basmakta; sözlerinden

kocasını açıkça iğnelediği anlaşılmaktadır. Fâzıla'nın kendisi ve kocası arasında yaptığı kıyaslama ve Remzi'ye kendisini hak etmediğini cesurca söylemesi, direncinin bir göstergesi olması bakımından önemlidir.

Evlilik konusuna Fatma Aliye'nin 1896 tarihli *Refet* romanında da yer verilmiştir. Kendisini güzel görmeyen Refet, evliliği düşünmemekte, kendini çalışarak topluma kanıtlama niyetindedir. Bir kadın olarak kendini kanıtlayarak yapacağı işlerle seilmeyi hayal eder. Erkekler, onun için genellikle zevcelerini vücutları pörsüdükçe terk eden vefasızlardır. Bu nedenle Refet, bir kadın olarak başka yollardan seilmeyi aklına koyar:

Keşke ben de güzel olaydım, diye hatıra gelmemek mümkün değil!
Lâkin servet yoksa; gayrete iki elimle sarılmak istiyorum. Bir zevc yüzünden ev bark bulmak için güzelliğim yoksa alınımın teriyle ev bark idare edebilmek; servet ve güzelliğe nispet vermek istiyorum. Herkese kendini sevdirmek, herkes tarafından hürmet görmek, yalnız güzellikle olmayıp; çalışmakla, kazanmakla, talim ve tefennün ile de olacağını göstermek istiyorum. Bu sevilmenin, bu rağbet görmenin; öyle kaybedilebilecek, çalınabilecek bir servet ile! Ve âlem-i nev-civânîye mahsus zevâl-pezîr güzellikle olan gibi olmadığını anlatmak istiyorum.

(54)

Bu bağlamda romanda, her kadının evlenmesi gerektiği gibi bir zorunluluğun olmadığı fikri hâkimdir. Aşk ve sevgi başka türlü de yaşanabilmektedir. Refet de bunun bir örneği olur. Bir kadın olarak mesleği ile seilmeyi başarır. Bu düşünceye paralel olarak romanın sonunda Refet'in, tüm zorlukları aşarak nesilleri yetiştirecek

başarılı bir öğretmen hâline geldiğini görürüz. Kendisini toplum nazarında kanıtlayarak saygıdeğer ve sevilen bir insana dönüşür.

Emine Semiye'nin, 3 Ağustos 1896-12 Ocak 1897 tarihlerinde, Mütalaa gazetesinin 1-24. sayılarında yayımlanan *Mükâfat-ı İlahiye* romanı, eğitim, yanlış evliliğin getirdiği sıkıntılar, maddi sömürü gibi konuları ele alır. Roman, “İki Hemşirenin Talihi”, *Hissiyat-ı Duzahî*”, “Bir Masumenin Teessüratı”, “Ümit”, “Hâlef-i Nez”, “Teessüf”, “Mükâfat-ı İlahiye” ile “Yetim Hakkı” olmak üzere sekiz bölümden oluşur. Emine Semiye, *Hiss-i Rekabet*'te (1896) olduğu gibi romanında yabancı karakterlere yer verir.

Mükâfat-ı İlahiye, anavatanlarına dönmekte olan Mareşal dö Korej'in kızları Jülyet ile Alis'in yaşamlarını ve evliliklerini kurgunun merkezine alır. Roman, Cezayir'den Marsilya'ya doğru giden bir vapurda başlar. Yolculukları sırasında Jülyet, Alis'e hiçbir koşulda eğitimini yarım bırakmamasını öğütler. Alis için ise mutluluğu yakalamak, birincil gayedir ve bu gaye, eğitimden önce gelmektedir. Bahtiyar olmanın kendi hakkı olduğunu, tahsil için ise küçük olduğunu söyleyerek bunları gerçekleştirmek için daha çok zamanı olduğuna inanmaktadır (14:6). Vapurda konuşulanlar ve Jülyet'in öğütleri, romanın ana temasını da oluşturur. Fransa'ya döndükten sonra iki kardeş kısa aralıklarla evlenirler. Jülyet, güzel bir evlilik yaparken, Alis aceleci davrandığı için şımarık, içki ve kumar düşkünü Alber ile evlenir ve mutsuz bir evlilik yapar. Çok genç yaşta evlenmesinin de yanlış karar vermesinde büyük bir payı vardır. Peşi sıra iki çocuğu olması, eğitimine tekrar dönmesine engel olur. İçki ve kumar düşkünü olan Alber, zayıf karakterli bir adamdır ve Alis'i sürekli maddi anlamda sömürerek ona kötü davranır. Dolayısıyla evlilik yaşamı ilk günden itibaren Alis için bir kabusu döner. Alber'in çıkarıcı ablası Sekondin

de Alis'e hayatı zindan etmek için elinden geleni yapar ve Alber'i sürekli Alis'e karşı doldurur. Genç kadın, hastalığa yakalanan kızı öldükten sonra, kocasından ayrılacağını babasına bildirir. Alber de bu sırada ablasının yanına taşınır. Sekondin, Alber'i başından def etmek için Mareşal'i kızının Alber'le barışması konusunda ikna eder. Evliliklerinin bundan sonraki kısmı, Alber'in değişmemesi ve ablasının doldurmasına gelmesi nedeniyle zaman içinde daha da kötüye gider ve karı kocanın arası iyice açılır; sonunda tamamen ayrılırlar. Bu sırada Alis'e zaman zaman parasal yardım yapan teyzesi ölmek üzereyken oğlu Luiyal ve Angel'e göz kulak olmasını; öldükten sonra ise mali işleriyle ilgilenmesini vasiyet eder. Yaşam bundan sonra Angel için çok daha zorlu bir hâle gelir. Hem geçinmek hem de oğlunu eğitmek için uğraşır. Alis, evliliğinde bir cehennem azabı yaşarken yakışıklı bir adam ile çirkin bir kadının mutlu evliliklerine tanık olması onu derinden etkiler. Alis'in zihninden geçenler, romanda evliliğin saadet de felaket de getirebileceğini anlatan en iyi örnektir:

Saadet-i zevciyât hazain-i cihan ile de satın alınmaz. Çünkü o bir hediye-i ilâhiyedir. Çünkü o bir nimet-i maneviyedir. Bir zevcin ezâsı zevceye bütün evzâk-ı âlemi unutturmuş. Diğer zevceye say'ü ameli öğretmiş. Bizi böyle bir saadete nail olmak için mal ü mülkünü fenaya hazır! Diğer saadetinin devamı ve bekâsı için hâlinden bin beter sefâlete kâil! Dünya ah dünya ne garip tezadlar izhâr ediyorsun! (10:7)

Zaman içinde Alber'in içki yüzünden durumu iyice kötüleşir. Alis'in hayalinden özürler dileyerek sefalet içinde ölür. Romanın sonunda teyzesinin oğlu Luiyal, Alis'e kendisiyle evlenmek istediğini bildiren bir mektup gönderir. Alis, dul ve çocuklu bir kadın; Luiyal ise hiç evlenmemiş genç bir adamdır. Alis bu durumdan endişe duysa da

gerçekten sevildiğine emin olunca eniştesinin de onaylamasıyla yeniden evlenir ve mutluluğu tekrar yakalamasıyla roman sonlanır. Kötü kalpli Sekondin, yetim hakkı yediği için ilahî adaletle cezalandırılır (24:8).

Romanda, genç yaşta eğitimini bırakarak evlilikte aceleci bir tutum sergilemenin, bir kadın için ne gibi kötü sonuçlar doğuracağı konusu ele alınmıştır. Evlilik, bir kadına saadet getirebildiği gibi mutsuzluk ve felaket de getirebilmektedir. Bu nedenle evlilikte yapılacak seçimin önemine dikkat çekilmiştir. Alis, bu eyleminin sonuçlarını maddi ve manevi anlamda fazlasıyla öder. Dirayetli ve kararlı tutumu sonucunda ise mükafatlandırılır. Kocasının hiçbir zaman değişmeyeceğini anlayıp ikinci birleşme talebini kesin bir yanıtla reddetmesi ve kendisini çalışmaya, oğlunun eğitimine ayırması da bu görüşü desteklemektedir. Bu bağlamda aile baskısı ve akrabalık ilişkilerinin kadın üzerinde kurduğu baskının sonuçları öne çıkar. Alis, çok daha önce kocasının değişmeyeceğini görüp ayrılmak istese de aile baskısı nedeniyle bunu gerçekleştiremez. Fakat sonrasındaki kararlı tutumu ve gösterdiği kadın direnci, mutlu olmasının da en büyük nedeni hâline gelir. Romanda ayrıca dul ve çocuklu bir kadının tekrar, hem de daha önce hiç evlilik yapmamış bir adamla evlenmesi önemlidir. Böylece kadın ve evliliğe bakış konusunda da “modern” bir yaklaşım olumlanmış olur.

Emine Semiye'nin *Hiss-i Rekabet* romanı ise evliliklerde kadın erkek arasındaki güven ilişkisi, ön yargı ve kıskançlık konusunu ele alır. 31 Ağustos 1896-8 Ekim 1896 tarihlerinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 76-81. sayılarında yayımlanan romanda, *Mükâfat-ı İlâhiye*'deki gibi yabancı karakterler yer alır. Romanın baş karakteri Klaris'in, teyzesinin oğlu Edvar ile yaptığı evliliğin ertesinde kıskançlık hislerine kapılması ve ardından gelişen olaylar konu edilir. Başka kadınların kendisini

dolduruşa getirmesi nedeniyle kocasının kendisini aldattığı yönündeki söylentilere inanan Klaris'in evliliğinde kıskanç bir tavır alarak aile huzurlarının tehlikeye girmesi anlatılır. Dolayısıyla romanda eşler arasında karşılıklı güvenin sağlam bir evliliğin temeli olduğu ilkesi öne çıkarılır. Sevgi temelli kıskançlık, bir dereceye kadar olumlanır. Fazlasının, ilişkiyi ve evlilikteki huzuru bozacağı düşüncesine yer verilir. Bu nedenle kadın, çevresindekilerinin söylediklerini tartarak dikkate almalıdır.

Emine Semiye'nin *Sefalet* (1897) romanında da kadın-erkek ilişkileri konusunda yazarın açıkça ortaya koyduğu eleştirel bir tutum söz konusudur. Evlilik öncesinde bir kadının sevgisi konusunda ölçülü olması gerektiği yönünde vurgular olduğunu söyleyebiliriz. Romanın baş karakteri Sabite, Hayati ile evlenmek üzereyken, nişanlısına karşı duyguları yoğun olsa da, rasyonel ve sağduyulu davranmaya çalışır. Kadının duygularını nasıl kontrol altına aldığı şöyle verilir: "Sabite Hayati'yi hayat-ı mesudânesinden ziyade seviyorsa da, kibri yahut hicabı, sevdasını kalbinin en derin köşesinde saklamaya onu mecbur ediyordu. Hayati ise yalnız kaldıkça ilân-ı muhabbetten geri durmuyor, vakıa cevap alamıyorsa da, nişanlısının tatlı nigâhını mukabele-i bi'l-misl makamında kabul ediyordu" (113). Hayati'nin para için Kesbiye ile evlenmesi, Sabite'nin aşk konusundaki rasyonel tutumunu haklı çıkarır. Sabite, bu yolla kendisini daha fazla acı çekmekten korumuş olur. Hayati'nin zayıf bir karakteri olduğunu, evlilik için uygun bir aday olmadığını anlar.

Sabite, Mahir ve Kesbiye'nin kendisine oynadığı oyunlar sonucu, evini ve tüm malını mülkünü kaybetmiş bir kadındır. Gündelik yemek ihtiyaçlarını bile zor karşılayan genç kadın kendisiyle birlikte yardımcısı Gayret Kalfa ile biri kötürüm diğeri bunak iki yaşlı kadına bakmak durumundadır. Eski nişanlısının da kendisini

para için Kesbiye ile evlenip yüz üstü bırakması sonucu, yılmadan tüm zorluklara göğüs gerer. Kadın direncinin en önemli göstergeleri, Sabite'nin en kötü durumda bile kendisini ezdirmemesi ve başkalarına boyun eğmemesinde görülür. Bunun mükâfatı olarak romanın sonunda mal ve mülkünü geri kazanarak kendisini çok seven Müştak Bey'le huzurlu bir evlilik yapar.

Fatma Aliye Hanım'ın *Udî* (1899) romanı, temel olarak kadının kendi ayakları üzerinde durması ve çalışmasını konu alsada evlilik ve kadın-erkek ilişkilerine de yan bir tema olarak yapıtta yer verilir. Bedia, kocasının kendisini aldattığını öğrendiğinde büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Gittiği bir düğünde hanendelik yapan bir kadının kolunda kendi bileziklerini görmesi sonucunda hem kandırıldığını hem de kocası tarafından soyulduğunu anlar. İnsanlar içinde bunu fark etmiş olması, Bedia'nın "kadınlık gururu"nu daha fazla kırar. Bu şekilde yaşamına devam etmeyi kendisine yakıştıramaz ve tüm zorlukları göğüsleyerek kocasından boşanır. Romanda bir musiki ustası olarak anlatılan Nazmi Bey'in gençliğinde işret meclislerine fazla katılması ve karısını aldatması, oğlu Şebib'e ise kötü örnek olması söz konusudur. Nazmi, kızının aşk yüzünden acı çekmesini istemediği için ona küçüklüğünden itibaren ibret verici hikâyeler anlatır. Baba figürünün kızını aşktan tamamen soğutmaya ve böylelikle kızını korumaya çalışmasının boşa bir çaba olduğunu görürüz. Nazmi Bey'in ölümüne yakın, Bedia Mâil adında yakışıklı, fakat züppe bir delikanlıyla evlendirilir. Zayıf karakterli bir adamla evlenmesi sonucu Bedia, hayalinde kurduğu aşk ve sevgiyi evliliğinde bulamayacaktır. Kocasından aldatıldığını ve kandırıldığını öğrenen Bedia, insanlardan uzaklaşarak kendi içsel yolculuğunu yaşamaya başlar. Bu içsel yolculuk kadının hem bireysel gelişiminin hem de kendisini keşfişinin öyküsüdür. Bu keşfişin musiki ve ud aracılığıyla gerçekleşmesi de önemlidir. Tıpkı *Refet*'te

olduğu gibi kadın karakterin sevgisini başka bir yöne çevirmesi ve mesleğindeki gelişimi ile tam bir tatmin yaşaması söz konusudur. Musiki ve ut, erkeklere ve insanlara olan güveni kırılan Bedia'nın en yakın dostu hâline gelir. Başlarda önemli bir iç döküş aracı iken ut ve musikinin felsefesi, Bedia'yı dönüştürür. Müzik, hem kendi ayakları üzerinde kalmasını sağlayacak bir iş kapısına dönüşür hem de kadının kendini ifade biçimi olarak önemli bir serbest zaman aracı hâline gelir. Bedia'nın musikiyi bir serbest zaman etkinliğinden geçim kaynağına dönüştürerek gösterdiği kadın direnci, onun bu bireysel etkinlikte bir usta hâline gelmesini sağlamakla birlikte tekrar yakalayacağı mutluluğun da temelini oluşturmaktadır. Musikide derinleştikçe, felsefesine iyice hâkim olacak ve ut çalmak, salt bir iç döküş aracı olmaktan çıkıp çok daha önemli bir noktaya yerleşecektir.

3. Zayıf Karakterli Erkekler, İhtiyatsız Baba, Kötücül Üvey Anne

Tanzimat sonrası kadın edebiyatında baş kadın karakterlerin erdem ve özellikleri, üzerinde çokça durulan bir konudur. Böylelikle “yeni” ve “ideal” kadının portresi de çizilmiş olur. Bu erdemler karşısında kadının önüne çıkarılan aile içi kötücül, ihtiyatsız ya da zayıf karakterli kadın veya erkek bireyler, “yeni” kadın karşısında eski bakış açısını sürdüren toplumsal zihniyeti de simgelemektedir. Baskıcı, fitneci, ahlaksız üvey anne, kayınvalide ve benzer kadın prototipleri de yine zayıf karakterli erkekler gibi romanlarda “iyi” karakterlerin önünde bir baskı unsuru ve bir tehdit aracı olarak karşımıza çıkar. Bu noktada aile bireylerinin kadının geleceği yönünde tehdit oluşturması sorununu, geleneksel yaşam biçiminin sorgulanması

şeklinde de yorumlayabiliriz. Romanlarda yan figürlerin, baş kadın karakterlerin yaşamında bu kadar merkezî bir role sahip olması, çevrenin modernleşen kadınla uzlaşım hâlinde olmamasından kaynaklanır; doğal olarak bu da, geleneksel yaşam biçiminin kimi zaman açık kimi zaman daha örtük biçimde sorgulanmasını sağlamıştır. Betül Coşkun “Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak Tanzimat’tan Cumhuriyet’e” başlıklı makalesinde bu yan karakterlerin işlevine ilişkin şu yorumu yapmaktadır:

Modernleşmenin modern ve ahlâklı annelerin eliyle gerçekleşeceğine inanan kadın romancılar, moderniteye direnerek sosyal mesuliyetini yerine getirmeyen geleneksel anne/kadın modelinin aleyhtarıdır. Bu karakter üzerinden geleneğin sorgulaması yapılmaz ama geleneğin bünyesinde şekillenen karakterin de “yeni” gerçeği karşısında hükmünü yitirdiği/yitirmesi gerektiği söylenir. (933)

Aile içinde ya da çevre yoluyla kadın üzerinde fitne, dedikodu ve hile ile baskı mekanizması kurulması sorunu, Fatma Aliye Hanım’ın *Muhâdarât* (1892), *Levâiyih’i Hayat* (1897-98); Emine Semîye Hanım’ın *Terbiye-i Etfâle Dair Üç Hikâye* (1895), *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bîkes* (1897), *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Sefalet* (1897), *Muallime* (1899-1901); Selma Rıza Feraceli’nin *Uhuvvet* (1895); Fatma Fahrünnisa Hanım’ın *Dilharâb* (1896-97) romanlarında önemli yan temalar olarak karşımıza çıkar. Hepsindeki ortak nokta, eğitilmiş yeni kadının aile içinde ve dışında, geleneksel sistemin önüne koyduğu pek çok sorunla mücadele etmek zorunda kalmasıdır. Boyun eğmeyen, kendisine kötü davranan kişiler karşısında sinmeyen, yaşadığı olaylar karşısında bir kadın direnci geliştiren karakterlerin romanların sonunda çoğu zaman mükâfatlandırıldığı görülür.

Muhâdarât (1892), Fatma Aliye Hanım'ın ilk romanıdır. Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'inde muhâdarât sözcüğü, "akılda tutulan hikâyeler, faydalı bilgiler" (672) olarak geçmektedir. Özellikle kadın okuru hedefleyen Fatma Aliye Hanım'ın romanına verdiği başlık anlamlıdır. Çünkü okuru için yararlı olabileceğini düşündüğü "eş seçiminde kişisel irade", "evlilik", "sevgi", "aldatma", "yeniden sevme" ve kadının "bireyleşmesi" gibi konuları yapıtının kurgusuna yerleştirmiş; bazı konularda kadını dikkatli olmaya teşvik etmiştir.

Romanın ana karakteri Fâzıla'dır. Annesini küçük yaşta kaybeden Fâzıla, kardeşi Şefik ve babası Sâi Efendi ile konakta yaşar. Sâi Efendi, çocukların bakımı ve ev idaresi için yeniden evlenir. Üvey anne Câlibe'nin yaşamlarına dâhil olmasıyla Fâzıla'nın tüm hayatı değişir. Câlibe'yle birlikte konağa kardeşi Nabi Bey ile eski âşığı Süha Bey de taşınır. Sâi Bey ile parası için evlenen Câlibe, eski âşığı Süha'yı kontrol altında tutmak, onunla gönül ilişkisine devam etmek ister. Fâzıla'yı ise oyunlarını bozacak bir rakip olarak görür ve onu evden göndermenin yollarını arar. İlk işi, iftira yoluyla Fâzıla ile Mukaddem'in nişanını bozmak olur. Sağduyulu bir kadın karakter olduğu için uydurulan yalana Fâzıla inanmasa da, Sâi Bey karısının her söylediğini koşulsuzca kabul eden, ihtiyatsız bir adam olduğu için bu evlilikten vazgeçer. Bu arada Câlibe'den intikam almak isteyen Süha da Fâzıla ile evlenme niyetindedir. Kaçacak yolu kalmayan Fâzıla, Süha ya da Nabi'yle evlenmemek için karşısına çıkan ilk talip olan Remzi Bey ile evlenmek zorunda kalır. Remzi, gösteriş düşkünü, yoz bir adam olmasına karşın evlendikten sonra Fâzıla, kocasını sevmeye çalışır. Burada kadın açısından önce kabullenme ve ardından gayret olgusuna işaret edilmektedir. Bu özveri, aynı zamanda kadın karakterin bir erdemi olarak gösterir. Fakat tüm bunlar evlilikte mutluluk için yeterli değildir. Sürekli başka kadınlarla olan

Remzi “bayağılıklarından” vazgeçmemektedir. Fâzıla, boşanmayı çok kez aklından geçirmiş olsa da toplumsal baskı nedeniyle buna cesaret edemez. Ancak kocasının hiçbir zaman değişmeyeceğini anladığı andan itibaren Fâzıla, evden ayrılmaya karar verir. Babası da kendisine sırtını döndüğü için baba ocağına dönme şansı olmayan genç kadın intihar etmek için kocasının evinden çıkıp deniz kenarına gider. Fakat canına kıymayı bir zayıflık olarak görür ve kimliğini değiştirerek kendisini esir pazarında sattırır; ardından Beyrut’taki bir konağa hizmetçi olarak girer. Fâzıla’nın intiharı bir kurtuluş yolu olarak görmekten vazgeçmesi ve direnmeye karar vermesi de kadının, birey olma mücadelesinde önemli bir adımdır. Dolayısıyla kadın direnci ile bireyleşme arasında da doğrudan bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Bu sırada Mukaddem, kendisine atılan iftiranın ardından Fâzıla’nın evlenmesini kabullenemeyip hastalanmıştır. Bir doktor eşliğinde Beyrut’a hava değişimi için giden genç adamın yaşamı, tesadüfler yoluyla sevdiği kadınla yeniden kesişir. Haftasonları sık sık mesire yerlerine giden konağın kızı Enise, Mukaddem’i uzaktan görür ve genç adama âşık olur. Dadısına beğendiği adamı gösterdiğinde Mukaddem’i tanıyan Fâzıla, onunla gizlice görüşmeye gider. Enise ile Mukaddem’in arasını yapmaya çalışır. Mukaddem ise hâlâ Fâzıla’ya âşık olduğu hâlde sırf ondan ayrılmamak için Enise ile evlenmeye razı olur. Bu olaydan bir süre sonra konağın çalışkan ve başarılı oğlu Şebib, yurt dışından döner. Şebib, kadınlarla hiçbir şekilde ilgilenmeyen, salt işindeki yükselişe ve başarıya odaklanmış bir genç olarak çizilmiştir. Kadınlara, onların fikirlerine hatta varlıklarına hiçbir şekilde değer vermeyen bir adamın Fâzıla ile birlikte tamamen değişmesi söz konusu olur. Fâzıla’ya âşık olduğunu anlayan Şebib, ona bu durumu açtığında genç kadın, eski kimliğini açıklayamadığı için beklemesi gerektiğini söyler. Romanın sonunda gerçekler ortaya çıkar ve Fâzıla kendisini aklar. Babasıyla barışır ve

ardından Şebib’le evlenip mutlu bir yuva kurar. Mukaddem de Fâzıla sayesinde karısını ve kızını sevmeyi öğrenir. Câlibe ve Nabi’nin foyaları ortaya çıkarak konaktan atılırlar.

Kadının gelişiminde erkek karakterlerin çoğu zaman bir engel olarak karşımıza çıkması düşündürücüdür. *Muhâdarât*’ta (1892) yer verilen erkek karakterler ortak yönler taşısa da her birinin zaafi üzerinde ayrı ayrı durulduğu dikkati çekmektedir. Calibe’nin kardeşi Nabi, kendi deyişiyile “idare edecek bir eş değil”, kendisini “besleyecek” (74) zengin bir kadın arayışındadır. Çocukluğunda annesi tarafından çok şımartıldığı için ahlaksız ve yalancı olarak yetiştirilmiştir. Süha ise eğitilmiş ve kültürlü bir gençtir. Onu, zaafılarından yararlanarak ahlaksızlığa iten ise Câlibe’dir. Dolayısıyla Süha’nın, romanın sonunda Câlibe’den kurtularak kendine yeni ve mutlu bir hayat kurması anlamlıdır. Kendisini, ait olmadığı bir yaşam biçiminden kurtarabilmesi sonucu, karakter sonunda arzuladığı mutluluğa kavuşturulmuştur. Romandaki diğer önemli erkek karakterlerden biri olan Mukaddem’in zaafi ise Fâzıla’dır. Mukaddem, aslında ideal ya da ideale yakın bir profil çizmektedir. Fakat bu algının romanın ilerleyen bölümlerinde değişmesi söz konusu olur. İlk aşkı olan Fâzıla’nın evlenmesi durumuyla başa çıkamayan genç, rasyonelliğini kaybederek histerikleşir ve sonunda da hastalanır. Çok uzun bir süre Fâzıla’nın desteğine ve ilgisine muhtaç olarak yaşar: “Çocuk gece sabahlara kadar ağlıyor. Uyumuyor. Hizmetçiler sabahları gözyaşlarından sırlıklam olan yastıklarını gösteriyorlar” (124). Fâzıla’nın ise aşka ve sevgiye bakışı tamamen farklıdır. İlk gençlik zamanı Mukaddem’le nişanlı iken bu aşkı kendi zihninde şöyle değerlendirir: “Mukaddem Bey’i beğeniyordu. Her hâlini seviyordu da! Fakat zeki kız çıldırmasıya aklını, fikrini, hayalini sürekli onunla doldurmayı evlilikten sonraya saklıyordu. Aşk denilen kahraman, şu genç kıızı

tamamıyla yenip de istediği gibi kullanamıyordu” (126). Fâzıla karakteriyle Fatma Aliye Hanım, rasyonel olmanın, aşka çok kapılmamanın gerekliliğini vurgulamıştır. Bu tutumundan kazançlı çıkan ve bu yolda erkeğe örnek olan da yine kadındır. Fâzıla sayesinde Mukaddem’in olgunlaştığını, karısını ve çocuğunu sevmeyi öğrendiğini görürüz. Romandaki diğer hiçbir erkek, Fâzıla kadar güçlü bir kimliğe sahip değildir. Genç kadının kocası Remzi, salt çevreye güzel ve iyi eğitilmiş bir kadınla evlendiğini göstermek için evlenmiş, yoz bir adamdır. Bu nedenle karısı ile arasında hiçbir kültürel ve duygusal paylaşım yoktur. Görüntü için yapılan bu evlilik, Remzi’nin evlendikten sonra birlikte yaşamaları için hazırlattığı konağa benzemektedir:

Bir sürü para harcanıp meydana getirilen evin düzeni dahi Fâzıla’yı sıkıyordu. Salonu, odalarının düzeni, ilk bakışta her ne kadar göze çarpar gibi gözükse de, içeride biraz oturduktan sonra dikkate değer bir şey kalmıyordu. Çünkü bunların hepsi göze görünmek için alınmıştı.

(169)

Fatma Aliye Hanım, bu biçim ve içerik tezatlığını romanın ana eksenine oturtur. Salt yüzeysel Batılılaşmanın eleştirisini vermekle kalmaz, bunu özellikle Fâzıla aracılığıyla kadın sorununa bağlar; çünkü yüzeysel Batılılaşmanın acısını en çok eğitilmiş ve kültürlü genç kızların çekmesi söz konusudur. “Bayağılıkları”nı aşması için Fâzıla eşine örnek olmayı ümit eder; fakat “Fâzıla neyi sevse, Remzi ondan hoşlanmıyordu. Remzi’nin eğlendiği şey, Fâzıla’nın sıkıldığı şeydi” (172). Kocasıyla ortak bir paylaşımına girebilme adına Fâzıla, hoşlanmadığı şeyleri bile yapar. Hatta en önemli serbest zaman etkinliği olan kitap okumaktan ve piyano çalmaktan bile taviz verir (176). Böylelikle ait olmadığı bir kültüre ayak uydurmaya çalışır. Tüm bu çabalara karşın evlilikteki sorunların çözülememesi, yetiştirilme farkının yarattığı

kültürel uçurumdan kaynaklanmaktadır. Aşılması mümkün olmayan bu durum romanda “Fâzıla farklı bir şekilde terbiye görmüş olan bu adama eş olmak için büyütülmüş, Remzi ise başka tarzda bir kadınla yaşamak üzere terbiye görmüştü” (173) şeklinde açıklanır. Dolayısıyla Fâzıla kocasını ne kadar değiştirmeye çalışsa da başarılı olamaz. Aslında Remzi’nin belli bir tip erkeği temsil ettiği, Fatma Aliye Hanım tarafından kadın ve erkek olmak üzere kişilerin sınıflandırıldığını söyleyebiliriz. Remzi’den yola çıkılarak yozlaşmış ve modernleşmeyi sindirememiş, salt görüntüyle ilgilenen bir sınıf erkeğin tanımı yapılmaktadır:

Bu gibi erkekler, evlilik hayatını, yaşadığını sadece kendisinin iddia ettiği bir kadını hiçbir hata kabul etmeden hareket eden bir makine gibi görürler. Belki de eşlerinin cansız olduklarını düşünürler! Hatta bunlar eşlerine katlanamayacak derecede yaptıkları zulümlerini para ve hediyelerle örtmek isterler ki onlara da öylelikle gönülleri hoş edilen lazımdır. (179)

Buna karşın Fatma Aliye Hanım’ın ana kadın karakterleri, sağduyuyu hiçbir zaman elden bırakmazlar. Zayıf, güçsüz kalan erkeğe destek olan, onu ayağa kaldıran konumundadırlar. Yazar, baş kadın karakterlerine “akıl”, “zekâ”, “sağduyu” ve “ihtiyatlılık” gibi nitelikler yükleyerek küçüklükten itibaren hayatın türlü güçlükleriyle mücadele etmeye hazırlanan bireyler yaratır. Dolayısıyla kadın karakterler, diğer kadın romancıların yapıtlarında görüldüğü şekilde Fatma Aliye Hanım’ın romanlarında “mistik” ve “gizemli” olanı temsil etmezler. Bu ancak yan karakterlerde gözlemlenebilecek bir özellik olarak karşımıza çıkar. *Muhâdarât*’taki hiçbir erkek figür, Fâzıla’daki çok yönlü yapıyı bir arada taşıyamaz. Her birinin farklı eksikliklerinin olması söz konusudur. Erkek figür bağlamında olumlu bir dönüşüm söz

konusu olacaksa bile bu, kadın karakter aracılığıyla, onun desteği ve varlığı sayesinde olabilir. Yapıtlarda kadın, eril zihniyet gibi salt gördüğüne inanan kişi değildir. Dolayısıyla görünenin ardındaki ortaya çıkarılmasında kadın figürlere yapılan vurgu, kadının, herhangi bir yargıya varmadan önce, olayların arkasında yatan nedenleri iyi analiz edebilen kişi olmasıyla ilgilidir. İyi yetiştirilmiş Fâzıla ve Münevver Hanım gibi kadın karakterlerin insanları daha iyi gözlemledikleri ve tanıdıkları; buna karşın erkeklerin, iyi eğitilmiş de olsa farklı etkenler nedeniyle bu tahlili her zaman iyi yapamaması söz konusudur. Bu düşünceye bağlı olarak Tanzimat romanlarında biçim ve içerik karşıtlığının başat bir biçimde yer alması, görüntü ve estetiğin simülatif yanına yani sahteliğine ve geçiciliğine vurgu yapmak içindir. Örneğin üvey anne Calibe'nin “çok çekici ve insanı korkutan bir güzelliği” vardır. Câlibe, dış güzelliğin yanıltıcı ve tehdit edici yanını simgeler. “Bu kadar güzel bir kadının çirkin ahlaklı ve yalancı olması” (13) da beklenmez. Dolayısıyla görünüşe aldanan baba figürünü de kolaylıkla kandırabilecektir. Romanda her ne kadar iyi niyetli olsa da otoritesini ve öngörüsünü kaybetmiş bir baba figürü yer almaktadır. Dolayısıyla olayların gidişatında tamamen edilgen bir rol oynar. “Herkesi kendi gibi zanneden” (20) Sâi Efendi'nin kandırılmayı “aklına bile getirmemesi” ile karakterin ihtiyatsızlığına ve saflığına vurgu yapılmaktadır. Bu nedenle ilkinde “şans eseri” iyi bir kadınla evlenen Sâi Efendi'nin ikincisinde yanılması kaçınılmaz olacaktır:

O zamana kadar çocuklarına nasıl bakıldığını düşünmek değil, hem çocuklarına anne, kendisine eş olmakla beraber hem de sürekli bir şeyler için uğraşıp didinen eşi kendisini de çocuk gibi alıştırmıştı. Adamcağız bir paltosunu bile kendi giymemiş, yemesi, içmesi, giyinmesi bir saat makinesi kadar düzenli gitmiş. Yıkanmış, taranmış,

giyinmiş çocuklarını okşayıp öpmekten başka bunların bakımını, büyütülmesini düşünmeye muhtaç olmamıştı. (21-22)

Romanda Fâzıla'nın erkek kardeşi ise yaşı küçük olduğu için, annesi yerine geçen Fâzıla tarafından büyütülmeyi bekleyen, dolayısıyla ablasına muhtaç bir erkek olarak yer alır. Şefik büyüdüğünde de onu iktidar ve söz sahibi bir erkek figür olarak göremeyecek olmamız roman içinde anlamlıdır. Böylelikle bilinçli bir şekilde Fatma Aliye Hanım'ın tüm erkek karakterleri, Fâzıla karşısında “eksik” ve “otorite”den yoksun kişiler olarak kurgulanmıştır. Kardeşine annelik eden, babasına geç de olsa doğruyu gösteren Fâzıla'dır. Firdevs Canbaz da *Fatma Aliye Hanım Romanlarında Kadın Sorunu* (2010) başlıklı çalışmasında yazarın romanlarında kadın karakterlerinin karşısına zayıf erkekleri koyduğunu söyleyerek umutsuzca âşık olanların hep erkek karakterler olduğunu, kadın figürlerin ise âşık olmadıklarını, güçlükler karşısında yılmadıklarını belirtir. Bu noktada Canbaz'ın yorumuna bir eklemeye bulunmak gerekmektedir; o da kadın figürlerin âşık olsalar da, sağduyu ve rasyonelliği elden bırakmamaları ve yaşamlarına devam etmeleridir. Erkek figürlerde ise yaşamdan kopma derecesinde bir zaaf ve bağımlılığa vurgu vardır:

Muhâdarât'ta Şebib, dürüst, çalışkan, kadınlarla ilgilenmeyen belki de “ideal” bir erkek olarak çizilir. Ancak Fâzıla evlilik teklifini reddedince Şebib'in intihar etmeye kalkışması, onun ideal bir erkek tipi olmasını engeller; çünkü Fâzıla'ya göre intihar, “miskinlerin, zayıfların, korkakların ihtiyâr eylediği bir şeydir”. Romandaki diğer olumlu erkek Mukaddem ise olanları kaldıramayarak verem olur. Görülmektedir ki başlangıçta romancı tarafından olumlu çizilen ve neredeyse örnek olarak gösterilebilecek olan bu iki erkek, birisi vereme yakalanarak,

diğeri de intihara teşebbüs ederek okuyucuya zayıf gösterilerek değerden düşürülmüştür. Bir kadın yazar tarafından romandaki erkeklerin bu şekilde zaafarla çizilmiş olması, örnek kadın Fâzıla'nın olaylarda belirleyici rol oynayarak öne çıkmasını pekiştirmiştir. (36-37)

Bu noktada “örnek” ya da “ideal” olabilecek erkek karakterlerin zayıf taraflarına yapılan vurgu, salt kadın karakterin roman içinde daha çok öne çıkmasını sağlamak için değil, aynı zamanda aydın erkek zihniyetinin kadın ve kadın sorunları karşısındaki henüz olgunlaşmamış ya da istenilen düzeye gelmemiş tutum ve anlayışlarına işaret etmek amacıyla. Canbaz da Fatma Aliye Hanım'ın bu kadın karakterler aracılığıyla dönemin aydın erkeklerini eleştirdiğini vurgular: “Erkekler zihinlerinde ve romanlarında ideal kadını tanımlamaya ve çizmeye çalışmakta, genç kızları ve kadınları bu yönde telkin etmekteyken, toplumsal vasıflarda bir kadını mutlu edecek erkeğin olmadığını da sorgulamalıdır” (38-39). Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında yarattığı tüm kadın karakterleri göz önünde tutarak asıl dile getirilmesi gereken şey, yazarın karakterlerine, Tanzimat yazarlarının romanlarda tipikleştirdikleri kadın karakterlerden farklı özellikler yükleyerek daha yüzeysel biçimde ortaya koyulan bu özelliklerin kadın karakterler bağlamında açılanması için uğraşmasıdır. Fatma Aliye Hanım'ın kadın karakterlerinin en büyük farkı bağımsızlaşmaları ve özellikle kendi istikballeri söz konusu olduğunda başına buyruk tavırlarıdır. Nüket Esen, “Türk Ailesindeki Değişimin Romanımıza Yansımaları” (1992) başlıklı makalesinde Fatma Aliye Hanım'ın kadınları konusunda şunları söyler: “[R]omanlarında alttan alta başkaldıran, güçlü, tuttuğunu koparan kadınlar çizmiştir. Doğrudan kendi sesiyle konuştuğu zaman, yani makalelerinde, daha tutucu;

kurmaca dünyasının koruyuculuğu içinde, yani romanlarında ise, daha aykırı olabilme cesaretini bulan bir yazardır” (93).

Romanda Mukaddem Bey’in annesi Münevver Hanım, Fâzıla dışında dürüstlüğü, iyi ahlaklılığı ve olgun kimliği ile öne çıkan diğer bir karakterdir. Karakter, adına uygun olarak Fâzıla ve Şefik’e hem öğretmenlik hem de annelik yapmıştır. Sâi Bey ve Münevver Hanım arasında geçen diyalog, erkek karşısında kadının ev yaşamını idame ettirmedeki becerisine işaret eder. Kadın, yeri geldiğinde çocuğu için hem anne hem baba konumundadır. Baba figürleri ise genel olarak romanlarda bu beceriden yoksun, edilgen karakterler olarak betimlenirler:

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

(41)

Bu bağlamda eşleri ölmüş kadın ve erkek figürün arasında romanda bir ikili karşıtlık kurulduğu görülür. Durumları aynı olsa da kadının olaylar karşısındaki dirayetine ve güçlü duruşuna vurgu yapılırken, Sâi Bey bağlamında erkeğin aciziyetine ve olaylara tek başına göğüs gerememesine işaret edilmiştir. Kadının hem kadın hem de erkek rolünü başarabilmesi söz konusu iken erkek için kadının yokluğu, doldurulamaz bir boşluk olarak gösterilmektedir. Nüket Esen de “Türk Ailesindeki Değişimin Romanımıza Yansımaları” (1992) başlıklı makalesinde kadınların otorite bağlamındaki aile içindeki yerlerine işaret eder: “Tek başına ev idare eden kadınlar genelde tek başına ev idare eden erkeklerden daha güçlüdürler. Zira erkekler karıları

ölünce evdeki başka kadınların oyuncuğı hâline gelebilirler. Oysa aile reisi olan kadınların otoritesi çok sağlamdır” (210).

Hanımlara Mahsus Gazete’nin 88 ve 113. sayıları arasında yayımlanan Fatma Fahrünnisa Hanım’ın *Dilharâb* (1896-97) romanı da doğrudan kadın sorunlarını ele alır. Mazlume adlı, kendini yetiştirmiş, kültürlü ve olgun bir genç kızın, görücü usulü, evlendirilmesi ve bunun sonucu yaşadığı hayal kırıklığı ve çektiği sıkıntılar konu edilir. Dilharâb sözcüğü gönlü kırılmış, yıkılmış anlamına gelmekte ve baş karakterin çaresiz durumuna işaret etmektedir. Bir kadın için evlilik, gelecekte mutluluğunun ya da mutsuzluğunun ana kaynağı olarak görülür. Dolayısıyla irade dışı, görücü usulü yapılan evlilikler genellikle kadınların mutsuzluklarına neden olmaktadır. Romana ismini veren dilharâb da Mazlume’nin evlilik ile hayallerinin yıkılmasını simgeler.

Roman, evlilik hazırlıkları içinde olan Mazlume’nin korkusunu anlatarak başlar. Genç kız, eşlerin karakter ve kültürlerinin birbirine yakın olması gerektiğine, bu nedenle de birbirlerini tanımaları gerektiğine inanmaktadır. Sadakat ise onun için gerçek olamayacak bir ütopyadır: “Bazı genç kızların gözlerini kamaştırın gelin olmak, teli pullu libaslar giyinmek onu umacı gibi korkutur idi. Çünkü taifei gören kâffesi hakkında su’zan ediyor hiçbir yaşında vefa-ı sadakatın mevcudiyetini me’ mûl etmiyor idi” (89:2). Evliliğe ve sadakate ilişkin olarak çevresinden duydukları ya da kitaplardan okudukları onu evlilikten korkutan temel etkenlerdir. Duyduğu ya da gördüğü deneyimleri doğrularcasına evlendirildiği Razi ile çok zorlu bir evlilik hayatına dâhil olur. İki aile arasındaki kültür farkı, düğünde de kendisini belli eder. Gelen misafirler iki ailenin birbirine hiç denk olmadıklarını alenen dile getirirler (95:3). Anlatıcı tarafından da “Fihakika, her iki cihet beynindeki fark-ı azimeti görmek için pek dikkatli olmaya lüzum yok idi” (95:3) denilerek bu görüş onaylanır.

Memur Hâmi Efendi'nin oğlu Razi, 30 yaşında, kendisine tanınan eğitim olanaklarını iyi değerlendirememiş, sefahat ve eğlence düşünüşü, yozlaşmış bir geç adamdır. Hâmi Bey, oğlunu düştüğü sefahat ve rezillikten kurtarmak, eve bağlamak amacıyla evlendirmek ister. Evlenirse hâl ve tavırlarının da değişeceğine inanmaktadır. Cahil anne-baba, oğullarının züppe ve şımarık tutumunun kendi verdikleri eğitimle ilgili olduğunu hiç düşünmezler ve onu değiştirme görevini eve gelecek geline yüklerler. Halbuki şımarık yetişme biçimi yüzünden Razi, ailesini de hor görmekte; eve sürekli içkili gelip onlara da kötü muamele etmektedir. Roman, kendisine küçükükten beri verilen eğitim nedeniyle böyle bir karakterin değişmesinin pek mümkün olmayacağı fikri üzerinde durmuştur. Dolayısıyla bu örnekte de eğitimsiz ve cahil erkek modeli, kadın için önemli bir mutsuzluk kaynağı hâline gelir. Romanda, dönemin kadın yazarlarının gerek gazete ve dergilerdeki düz yazılarında gerek romanlarda vurguladığı gibi kültür ve yetişme farkının özellikle de kadınlar açısından olumsuz bir durum yarattığı fikri üzerinde durulmuştur. Ayrıca kadın evlilik yoluyla sadece eşyle evlenmemektedir. Eşyle birlikte hane içindeki diğer bireylerin tavırlarına karşı da ihtiyatlı ve dikkatli olmak zorundadır. Bu bağlamda sadece kadın ve erkek arasındaki hiyerarşik dengeler değil, kadınlar arasındaki iktidar ilişkileri de sorgulanmıştır. Dolayısıyla kadınlar arasındaki hiyerarşi mücadelesi, kadınları ezen, üzerlerinde baskı mekanizması kuran en önemli faktörlerdir.

Dilharâb romanında Mazlume, görücü usulü evlendirildiği kocası Razi, kayınvalidesi Vesile ve görünçesi yüzünden evliliği boyunca çok büyük sıkıntılara maruz kalır. Akşam saatlerinde yemeğin bittiği söylenerek ya da farklı sebepler uydurularak sofraya oturmasına izin verilmez. Evin kadınları dışarda gezerken Mazlume'yi evde hizmetçi gibi çalıştırırlar. Buna rağmen Mazlume, örnek olacak

davranışlar sergilerse hane halkının ona olan davranışlarını değiştirebileceğini

kendisine telkin eder:

Bir eli istediğiniz kadar havada sallayalım, diğer ele şiddetli bir surette temas etmeyince ondan bir seda hâsıl olur mu? Yeni ailem ne kadar huysuz ve hırçın olur ise olsun benden hüsn-ü muamele, itaat ve fâzıla olarak hâlim-i sabirâne bir sükûnetten başka mukabele görmezse huysuzluğu, hırçınlığı ne sebeple izhâr edebilecek? Ben hemen müsterih yaşayabilmek için kâffesini memnun edecek muhabbet ve hürmetlerini celb edecek surette kendime bir hatt-ı hareket tayin edip râ'yetkâr vazife-şinâs bir kadın olmaya çalışacağım diyor idi. (96-2)

Fakat Mazlume, tüm çabalarına karşın ne kocasının ne de hane halkının tavırlarını değiştirebilir. Ailesi tarafından değişmesi umuduyla zorla evlendirilen Razi, karısını bir türlü sevemez. Her gün evden gönderilmesi için huzursuzluk çıkartır.

Kayınvalidesi ve görünçesi ise her adımını izledikleri kadının üzerinde, davranışları ve hakaret dolu sözleri ile bir baskı mekanizması oluştururlar. Hane içinde Mazlume, sürekli dışardan izlenen, gözetlenen konumundadır. Kocasının dışında hane içindeki kişilerin de kendisine cepe alması, Mazlume'yi yalnızlaştıran en temel unsurdur.

İstemeyerek gelin edilmesi üzerine zihninden geçen düşünceler, genç kadının ne kadar baskı altında olduğunu da gösterir:

Rüzgârın önüne katıp istediği cihette idare eylediği bir cism-i hafif gibi teslimiyet-i kamile ile etbâ' ettiği ahkâm-ı kaderin kendisini sevk eylediği şu âdî, yabancı hanede zevci tarafından kendisi için tefriş ve ihzâr edilen odanın ateşin renk mefruşat ve mezinâtı içinde gelincik çiçekleri arasına kazara düşmüş nev-şüküfte bir kameliya goncasını

andıran Mazlume, hatırat ve tefekkürât-ı mebhûs-ün-anhın tesirat-ı melâl-i bahşâsında tahlîs-i girîbân edemeyerek gelinlik elbisesinden evvel telbîs edeceği kisve-i hüzn ve melâlin henüz taht-ı tazyik ve işkencesinde bulunuyor fakat hissiyat-ı derûniyesinden renk vermemek için olanca kuvvetiyle cebr-i nefis ediyor idi. (94:2)

Romanda Mazlume ne kadar olgun ve fedakâr bir karakter olarak çizilmişse Razi'nin mizacı onun tam tersi yönündedir. Mazlume kayınvalidesine sıkıntılarını açmak ve ondan öğüt almak istediğinde “Razi daha cahildir, çocuktur kızım. Ne çare bu hâllerine tahammül etmeli. Bir gün olur, hepsi geçer” ya da “Ne yapayım a kızım? Evladımdır ama ahlakına dâhilem yok ki” (104:3) şeklinde sözler duyar. Bu üzgün döneminde Mazlume'ye destek olan en önemli kişi annesidir. Kızının mutsuz olduğunu ve damadının değişmeyeceğini görünce Mazlume'yi almak için konağa gider ve kızına yapılan eziyetler için hane halkından hesap sorar:

Beğenilmediyse hemen aldığının ertesi günü söyleyeydiniz de getirdiğiniz gibi yine götürüydük. Yedi, sekiz ay bu kadar ezâ ve cefa ettikten sonra mı beğenmeyip sevilemeyeceğini anladınız. Zavallı yavrucuğumun çekmediği meşakkat, görmediği mihnet kalmadı da bize bile harf-i vahid şikâyette bulunmadı [...] Allahtan korkmazlar, peygamberden utanmazlar. (106:3)

Annenin bu konuşması hane halkı ve Razi üzerinde de etkili olur. Razi, Mazlume'ye sözler verir. Fakat bir süre iyi davrandıktan sonra ilişkileri eski hâline döner. Genç çift ayrılır, Razi başka bir kadınla evlenir. Mazlume, bu süreçte türlü duygusal güçlükler çekse de rasyonelliğini kaybetmez; yeni durumuna alışmaya çalışır. Bunun sonucunda

ise ilahî adaletle mükafatlandırılır. Romanın sonu, ezilen fedakâr, olgun kadınların bu hâlini sorgulaması bakımından önemlidir:

Aff, vazifeşinâs bir zevce şefkatli, rikkatli bir valide müstakîm muktedir bir aile reisi olmak üzere âlem-i vücuda gelen her nev’i mezîyet-i faziletin nisvaniyeyi câmi’ şu mükemmel kadının ve diğer nice emsalinin sonradan nail-i bahtiyarî olsalar da böyle hüsrân ve âlâm içinde geçen duran hayatlarını kim ve ne tazmin edecek ve bu mesullerin mûcibi harabiyet-i dîl ve ömürleri olanları halka, mahkuka bilhassa vicdanlarına karşı uhdelerine tertib eden ağır ağır mes’uliyetlerinden nasıl ne türlü tahlîs-i girîbân edebileceklerdir?
(113:4)

Emine Semiye’nin *Sefalet* (1897) romanında öne çıkan üç erkek karakter de kusurlu yönleri ile dikkat çeker. Romanın baş kişisi Sabite karşısında hepsi “zayıf karakterli”dirler. Sabite, Hayati, Mahir ve Kesbiye, birlikte büyümüş dört gençtir. Mahir, Ruhi Bey ve Zümrüt Hanım’ın akrabalarından evlatlık olarak aldıkları bir çocuktur. Sabite ise, Ruhi Bey’in Bihterin adlı cariyyeden kızıdır. Büyüdüklerinde Mahir, mirası için Sabite’yle evlenmek ister. Fakat bu sırada evlilik için Hayati adında daha güçlü bir aday vardır. Bu evliliği engellemek için Mahir, türlü oyunlar çevirir ve sonunda ailenin tüm mal varlığı Sabite’ye kaldığı hâlde mirası kendisine mâl edip Sabite’yi konaktan attırır. Hayati ise Sabite’yi sevdiği hâlde mirasını kaybetmesi üzerine Kesbiye ile evlenir. Sonrasında ise yaptığı yanlış evliliğin bedelini ağır biçimde öder. Romanda Sabite’nin nitelikleri ve erdemleri öne çıkarılır:

Hilkaten terbiyeli olduğundan, kimseyi incitmez ve herkesle hoş geçinirdi. Malik olduğu hasâil-i âliyyeye bir hâli, irâs-ı nakîsa ediyordu.

O da hemen tekebbür derecesine varan tavr-ı vakurânesi idi; fakirlere acır, ihsanı sever, büyüklerine karşı asla hürmetsizlikte bulunmazsa da, enzarındaki âsâr-ı azamet, etvarındaki ağırlıkla birleşince, yalnız cariyelerini değil, büyüklerini bile karşısında hürmete mecbur ederdi. Yoksa kalben daima munsifâne, lisanen herkese mültefitâne bulunurdu.

(112)

Onun bu tavırlarını ailesi “akıl ve kâmillik” olarak nitelendirirken, Sabite kendi özellikleri arasında en çok “vakarlılığını” sever. Romanda kadın karakterin, ele alınan diğer romanlarda olduğu gibi, hayatındaki asıl darbeyi aile içinden yemesi önemlidir. Tümünden parasız kaldığı, karnını bile güçlüğüle doyurabildiği zor zamanlarında ise dadısı Gayret dışında kimseden yardım görmez. Bu anlamda yine bir kadın dayanışmasına işaret edildiğini söyleyebiliriz. İki kadın bu zorlu zamanı güçlü durmaya çalışarak atlattılar. Genç kadın parasını geri alana kadar uzun bir fakirlik dönemi yaşar. Bu dönemde hem kendisine hem de akrabası olan iki yaşlı kadına bakmaya çalışır. Romanın sonunda Sabite, miras davasını kazanarak servetine kavuşur ve kendisini çok seven Müştak Bey’le evlenir. Romanda Sabite’nin başına türlü zorluklar gelse de sağduyusunu korumak ve yılmamak için gösterdiği gayrete dikkat çekilir. En fakir zamanlarında bile kadınlık gururu, tutunduğu en büyük daldır. Erkek karakterler ise Sabite ile karşılaştırıldıklarında başlarına gelen herhangi bir zorlukta hastalanan, rasyonel düşünme yetisini kaybeden “zayıf” karakterlerdir. Romanın en başından beri Sabite’ye âşık olan Müştak, sevdiği kadından olumsuz yanıt alınca benliğini kaybedecek kadar hastalanır: “Tabipler bu dehşetli sükût devam ederse, dimağ-ı fiilini icradan muattal kalacağı cihetle hastanın şule-i zekâsı kâmilen sönüp abdal olacağını söylüyorlardı” (80). Hayati de aynı şekilde Sabite’yi yüz üstü bırakıp

Kesbiye ile evlenmesinin cezasını çeker. Mutsuz evlilikleri hem kendisinin hem de Kesbiye'nin sonunu getirir.

B. Kadının Bireyselleşmesi

Kadının bireyselleşmesi sorunu, iki Meşrutiyet döneminde de ele alınan en temel konulardan biridir. Kadının bireyselleşme sürecinde aile yaşantısındaki ilişki zincirinin de farklılaşması söz konusu olmuştur. Güç dengelerinin değişmesi ve kadının daha çok söz hakkına sahip olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Modernleşme sürecinin aile yaşantısındaki otoriter gelenekleri zayıflattığı ve güç dengesini değiştirdiği açıktır. Zaten kişinin bireyselleşmesi ve kendine özgü bir dünya kuruşunda bu dengelerin değişmesi ve otorite gücünün paylaşılmasının da payı bulunmaktadır. Bu süreç, daha ziyade eğitilmiş ve varlıklı ailelerden kadınların yaşantısında belirgindir. Değişimin ivme kazanmasıyla otorite gücünün kısmen de olsa aile içinde paylaşılması, kadının serbestisinin artması ve ona daha çok söz hakkı tanınır olması söz konusudur. İnci Enginün, “Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)” başlıklı yazısında Tanzimat sonrası yeni fikirlerin edebiyata yansımaları üzerinde durur. Bunları insan anlayışının değişmesi, aklın yüceltilmesi, yeni bir medeniyet fikri, örflere karşı çıkış, kadın haklarının dile getirilmesi, esaret, çocuk eğitimi, din ve gayrimüslimler, aşırı batılılaşma ve taklit sorunu olarak kategorize eder. Buna paralel olarak zihniyetteki değişimin ilkin kendisini kader kavramında gösterdiğini söyler. Buna göre örneğin Şinasi, Nef'î'deki kader kavramını dönüştürmüştür (1999: 831). Enginün, Şinasi'nin kader kavramını, Nef'î'nin “Kader

dedikleri halkın murad-ı Hakk'tır / kim Ezelde etti bizi her umûrda tahyîr” dizesinden yola çıkarak yazdığı nazirede şairin pasif insan anlayışını tersine çevirdiğini, bunun yerine iradeli, çalışkan ve dünya üzerindeki yerini bilinçli olarak konumlandıran insana dönüştürdüğünü söyler (831). Kadın yazarlarda ise aklın yüceltilmesi, daha ziyade kadın üzerinden yeniden tanımlanmış, kader olgusu ise görünenin ardındaki kavramıyla bağlantılı biçimde ele alınmıştır. Buna göre görünenin çoğu zaman yanıltıcı olduğu üzerinde durularak, özellikle kadın üzerinden geliştirilen ön yargı ve baskı mekanizmaları sorgulanmıştır. Eğitimli ve kültürlü kadın, bir başka deyişle modernleşen kadının önündeki en önemli engellerden biri gerçeğin araştırılmadan kadının yargılanması olmuştur. Kader olgusu ise biraz daha dönüştürülerek edilgenlik yerine kadın direncini olumlayan bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Modernleşme süreci ile yeni kadın kimliği ile bu kimliğe uygun bir değer felsefesinin de romanlarda yer alması söz konusu olmuştur. Kadın karakterler, bu değer sisteminin bir parçası olarak yaratılmışlardır. Buna göre kadınlar ahlaklı, çalışkan, olgun, rasyonel ve bir yüzünü Batı'ya dönmüş ve birey olmuş kişilerdir. Nurullah Çetin, “Tanzimat Dönemi Türk Romanı” (2002) başlıklı makalesinde Fatma Aliye Hanım'ın, romanlarında özellikle genç kızların örnek alabilecekleri, ahlaklı, çalışkan, azimli ve erdemli kadınlara yer verdiğini söyler:

Ref'et (1896-1897 adlı romanında her türlü imkânsızlık, yoksulluk, yetimlik, çaresizlik ortamlarından çıkıp gelen, azmiyle, iradesiyle, kararlı mücadelesiyle dürüst, çalışkan, ahlâklı, bilgili, kültürlü bir kızın öğretmen oluş ve hayatını çalışarak kazanma süreci sergilenir. Bununla kızların ve kadınların hayatlarını kuşatan tüm olumsuzluklara teslim olmayıp onlara karşı mücadele ederek, eğitim görerek sosyal hayatta ve

çalışma hayatında nasıl onurlu bir yer edinebilecekleri vurgulanır ve Ref'et bunun örnek tipi olarak sunulur. Aynı yazarın *Udi* (1897-1898) adlı romanı da namusuyla çalışma hayatında tutunmaya ve sorumlu olduğu kişilere bakmaya çalışan örnek kadın tipini öne çıkarır. Bu romanda da mesleği olan ve çalışan bir kadının namusunu, ahlâkını, onurunu koruyarak ayakta durabileceği sergilenir. Ayrıca *Muhâdarât*'taki Fâzıla tipi de örnek bir kişiliğe sahiptir. (44)

Sadece Fatma Aliye Hanım değil, diğer kadın romancılar da aynı şekilde romanlarının merkezine yerleştirdikleri bu kadınları ortak bir değer sistemine eklemlendirirler. Kadın romanları bağlamında “kadınlık”, “olgunluk” ve “tecrübe” ile yaşam pratikleri arasında da doğru orantılı bir bağ dikkati çekmektedir. Çünkü bu karakterler toplumdaki iktidar ilişkilerinin merkezinde yer alan ve onlarla mücadele eden kimlikler olarak sunulmaktadır. Kadınların yaşam pratikleri ve tecrübeler konusunda kadın yazarlar tarafından erkek karakterlerden daha ilerde tutulması dikkati çeken ve neredeyse ortak bir şekilde ele alınan bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Kendini geliştirmenin ve iyi bir eğitimin kadının gayretiyle gerçekleştirilebileceği düşüncesi de roman bağlamında öne çıkan sorunlardan biridir. Tüm bunlarda ise kadının yalnız olması, mücadeleye tek başına göğüs germesi söz konusudur. Kadınlık deneyimlerinin aktarılması ve kadın dayanışması ile bu bireylerin pek çok sorunu çözebilmeleri de önemlidir. Bu deneyim ve dayanışma sayesinde bireylerin çoğalması, farklı özelliklerle donanması söz konusudur.

Kadının modernleşmesinin ve bireyselleşmesinin en önemli göstergelerinden biri ise serbest zaman etkinlikleridir. Kadınların hem kendi kişisel gelişimleri için hem de haz aldıkları etkinlikleri yapmaları yani bireysel tatmin üzerinde durulması bu

bağlamda önemlidir. Serbest zamanın bir diğer işlevi ise yalnızlaşan kadın için bir iç döküş aracı olmasıdır.

1. Serbest Zaman Etkinliği, Sanat ve Kadının Çalışması

Serbest zaman (leisure), modernleşme, dolayısıyla bireyselleşme ile ilintili bir kavramdır. Tezde bu kavram, isteğe bağlı, arta kalan zaman dilimini değerlendirmek olarak ele alınacaktır. Serbest zaman, bireyin çalışma, yemek ve uyku gibi zorunlu ihtiyaçları dışında kendi kişisel tatmini için seçtiği etkinliklerle kendi iradesine bağlı olarak özgürce uğraştığı zaman dilimlerine işaret eder. Kavram aynı zamanda kişi iradesi kavramıyla da ilintili olduğu için birey olma, özgürleşme ve modernleşme olgularını da beraberinde getirmektedir. Kavrama ilişkin olarak kişinin iradesinin yanı sıra Filiz Aydoğan'ın *Medya ve Serbest Zaman* (2000) adlı çalışmasında dediği gibi biyolojik ihtiyaç ve toplumsal yükümlülüklerden arta kalan zamanda bireyin toplumsal rollerinden sıyrılarak daha özgür hissetmesi önemli bir noktadır: “Serbest zaman, bireyin, dış gerçekliğinin ona yüklediği rollerden sıyrılıp kendisini özgür olarak tanımlayabildiği ve hissedebildiği, kendisini ve toplumsal gerçekliği eleştirel bir biçimde sorgulayabildiği bir alandır” (15).

Tanzimat sonrası kadın romanlarında serbest zaman etkinliği, kadının modernleşmesi ve birey oluşu gibi kavramların yanı sıra yalnızlaşma ögesi ile de birlikte ele alınmıştır. Yani bir başka deyişle serbest zaman hem kadının eğitimliliğine ve modernleşmesine işaret etmekte hem de modernleşme paradigmasının yarattığı bir çelişki olarak kadının yalnızlaşmasının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadının kendisini yabancılaşmış ve yalnızlaşmış hissetmesiyle doğru orantılı biçimde serbest zaman etkinlikleri bir iç döküş eylemi ve kişinin kendisini teselli ettiği bir alan olarak da karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir deyişle kadının yalnızlığının dışa vurumudur. Kadın karakterlerin romanlarda kendilerine seçtikleri serbest zaman etkinliklerinin, bireysel uğraşlar olması dolayısıyla da kadının bu zaman diliminde kendisiyle baş başa kalması söz konusudur. Bu noktada 19. yüzyılda özellikle üst sınıfın statü göstergesi olarak da serbest zamanın Tanzimat sonrası romanlarda önemli bir yeri olduğunu söylemek gerekiyor. Dolayısıyla serbest zamanın kültürü tanımlayıcı işlevi dışında eğitilmiş üst sınıf kadının kimliğini tanımlamaya yardımcı bir kavram olarak düşünülmesi gerekmektedir.

Kadın yazarların romanlarında kadın karakterler için serbest zaman etkinlikleri, önemli bir vakit geçirme aracı ve modernleşme ögesi olarak öne çıkarken, erkek karakterlerin serbest zamanla uğraşlarının neredeyse yok denecek kadar az olması düşündürücüdür. Serbest zaman etkinlikleri daha ziyade kadın bağlamında ele alınmış bir olgudur ve genellikle kitap okuma (ağırlıklı olarak roman, şiir ya da düşünce kitapları), müzik, resim gibi etkinliklere yer verilmiştir. Erkek karakterlerin ise serbest zamanlarını daha ziyade içki, kumar, gece hayatı gibi eğlenme bazında değerlendirdiklerini görürüz. Bu da bir bakıma kadının gelişirken erkeğin yozlaştığını göstermektedir.

Sandra Hebron, “A Social History of Women’s Leisure” (Kadının Serbest Zamanının Sosyal Tarihi 1990) adlı makalesinde kavramı, serbest zaman, mekân ve cinsiyet ayrımı bağlamında ele alır ve evin kadın ve erkek için ayrı anlamlar taşıdığına dikkat çeker (42). Bu bağlamda romanlara baktığımızda kadının serbest zamanını ev içi mekânda geçirdiğini söyleyebiliriz. Özellikle II. Meşrutiyet ve Halide Edib’le

birlikte kadının serbest zamanının ev dışı alana taşınması söz konusu olmuştur. Romanlarda serbest zaman etkinliğinin bir iç döküş aracı olarak öne çıktığı durumlarda eğitilmiş kadının, kendisi için çoğu zaman baskı mekanizmasının doğduğu alan olan ev içinde, bir kaçış aracı olarak bu etkinliklere sığındığını görürüz. Tabii Fatma Aliye Hanım'ın *Udi* ve *Refet* romanlarında olduğu gibi bu etkinliklerin tamamen modernleşmeye ve bireyleşmeye bağlanması da söz konusu olabilmektedir.

Ekrem Işın, "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat" (1985) başlıklı makalesinde klasik dönem ile 19. yüzyılda değişen serbest zaman etkinlikleri arasındaki değişimi ortaya koyar:

Klasik dönemde gündelik hayatın insan ögesi, temelde bir mümin olma özelliğini korur. Bu özellik, insanın temel etkinliklerine de yön vermiştir. Örneğin insanın eğlenme biçimi gibi az çok kişisellik barındırması gereken etkinliklerde bile, sistemin dinsel çerçevesi kendine özgü ritüel'lerini devreye sokar. Doğum, ölüm ya da düğün gibi gündelik hayatın önemli olaylarında dinsel ritüel, insanlara belirli bir davranış kalıbı sunar ve buna uymayı ilke olarak ortaya koyar. (544)

Işın, buna karşın 19. yüzyılda İstanbul'da gelişen eğlence kültürünün, geçmişin kolektif etkinliklerine karşı, kişisel yönü ağır basan bir gündelik zaman geçirme anlayışı doğurduğunu söyleyerek eğlence kültürü ile bireysellik arasındaki ilişkiyi vurgular (550). Cumhuriyet'e kadar olan kadın yazınının genelinde bireyselliğin öne çıktığını söyleyebiliriz. Kolektif eğlenme ve vakit geçirmenin dışında bireysel yapılan etkinliklere bir vurgu vardır. Örneğin müzik, kadın için sadece bir statü göstergesi değil, bir iç döküş ve kendini anlatma çabası olarak çizilir. Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1905) romanında kadın karakterin en büyük bireysel etkinliği ut çalmaktır.

Ut, çok rahat ve açık bir biçimde duygularını dile getiremeyen kadın için önemli bir ifade aracıdır. Kadın, konuşarak paylaşamadığı şeyleri ancak bu yolla dillendirmektedir.

Fatma Aliye Hanım'ın *Udî* (1899) romanı, kadın, serbest zaman ve çalışma konularını temel alan bir romandır.² Kocasının kendisini aldattığını öğrendikten sonra boşanarak kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadının hikâyesidir. Kardeşi Şem-î, annesi ve babasıyla yaşayan Bedia'nın küçüklüğünden beri en büyük tutkusu musikidir. Bunda babasının da bir musiki meraklısı olmasının etkisi büyüktür. Kızının ilgisini keşfeden Nazmi Bey, Bedia'yı müzik konusunda derinleşmesi için yönlendirir; böylece ilk öğretmeni de kendisi olur. Kanun ve kemanla müzik hayatına başlayan Bedia'nın udu keşfetmesiyle yaşamında içsel bir dönüşüm gerçekleşir. O dönemde Şam'da yeni yeni tanınan ve kadınlar arasında neredeyse hiç çalınmayan bu aleti, ustalıklı çalmak için büyük bir gayret gösterir. Aslında ut gibi yaygın olmayan bir aleti çalmaya başlayarak kadın olarak da bir ilki gerçekleştirmiş olur. Bu bağlamda aslında tüm romanın bir kadının yaşamını müzik ve onun felsefesi üzerine kurmasını anlattığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla bir dönüşümün romanıdır *Udî*. Bedia, evliliği sırasında da kocasının işleri nedeniyle pek çok ülke gezer. Bu gezilerde musiki konusunda edindiği bilgileri ve gözlemleri, kendi müzik yaşamı için olumlu yönde kullanır. Mâil Bey ile Kahire'de altı ay kalan Bedia için bundan sonra yapacağı seyahatler, birey olarak kendini bulma süreci ve musiki konusunda yapılan içsel yolculuklardır aynı zamanda. Gezip gördükçe müzik konusunda dünyadaki

² Yazarın *Udî* romanı ile çağdaşı olan erkek yazarların romanları, 2007 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde hazırladığım "Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezimde kapsamlı biçimde ele alınmıştır.

gelişmelerden yeterince haberdar olmadığını fark eden Bedia, kendisini daha çok geliştirmesi gerektiğine kanaat getirir. Bedia, Kahire’de udu tarihine ilişkin bilgiler edinir: “Udî olarak kendi sanatkârlığının orada hiç mesabesinde kaldığını gördü. Daha, daha!.. Çok çalışmak gerektiğini anladı” (49). Bunlar bir yönüyle içsel yolculuklar olmakla birlikte, müziğin modernizasyonu anlamında da ona perspektif kazandırıcı bir rol üstlenir.

Bedia, kocasından ayrılıp kendi başına ve kadın kimliğiyle varlığını sürdürmeye karar verdiğinde yaşamı tümünden değişir. Çünkü o güne kadar ev içi alanda, sınırlı bir dünyada yaşayan ve buna bağlı olarak da dış dünyaya ait bilgileri, ağabeyi, babası ve kocasından alan Bedia, bundan sonra kendi gözlem ve deneyimleri ile “gerçek” bilgiye kendisi ulaşmak durumundadır. Kocasından ayrıldıktan sonra Bedia, kardeşi Şem-î’nin yanına Şam’a taşınır. Kendisini ut çalmaya adanmış genç kadın, hava değişimi için İstanbul’a gittiğinde musikinin geldiği üst noktayı görür. Şam’ın aksine İstanbul’da notanın ne kadar önemsendiğine tanık olur; ardından sanatında kendini geliştirmek üzere alanında kendisini kanıtlamış üstaplardan dersler aldığını görürüz. Bu, aynı zamanda müzik yaşamında da bir kırılmaya işaret eder. Udu nota ile çalmaya başlaması, gelişiminde önemli bir aşamayı temsil eder. Ustasından musikinin felsefesine ilişkin bilgiler edinmeye çalışır. Bilgi edindikçe derinleşir, derinleştikçe müziğinde de ustalaşır. İstanbul, Bedia’nın yaşamında farklı ve aynı zamanda zorlu bir dönemi temsil eder. Ağabeyinin ölümü üzerine evin geçimini sağlamak Bedia’ya kalır. Genç kadın, bundan sonra Şem-î’nin yetim kalan kızı Mihriban ve kahyâları Rüstem’e de bakmak zorundadır. Sorumluluğunu yüklediği iki insanı mağdur etmemek hem de kendisini geçindirmek amacıyla Arabî udu ustası olarak ders vermeye başlar. Kısa bir süre içinde usta bir öğretmen olarak ünü tüm

İstanbul'a yayılır. Dolayısıyla romandaki kadın karakterin, müzik ile kendisine ait bir zaman dilimi yaratabildiğini söyleyebiliriz. Musiki ile ilgileniş, sadece boş zamanı değerlendirme etkinliği olarak değil, meslek olarak da icra edilebilecek kertede sürekli geliştirilmeye çalışılan bir yetenek olarak karşımıza çıkar. Bu noktada kadın karakterin bir müzik aletini usta biçimde çalışıyor olması ve çalgının felsefesini musiki ile harmanlaması, kimlik sorunsalı açısından da romanı önemli kılmaktadır. Çünkü musiki kadın kimliği açısından bir varoluş sorunsalı olarak öne çıkmaktadır. Romanın sonu, verdiği mesaj açısından, daha da dikkate değerdir çünkü müzik icra ederek para kazanan bir kadının, meslekî anlamda deforme olmamak için bu işi daha sonra salt kendisi ve sanat için yapma gayretini ortaya koyduğunu görmekteyiz. Romanın sonunda kadın karakterin, musikiyi para kazanılacak profesyonel bir meslek olmaktan çıkarıp tekrar bir serbest zaman etkinliğine dönüştürmesi, bazı eleştirmenlerce Fatma Aliye Hanım'ın "muhafazakâr" tutumuna ve kadının zorunlu olmadıkça çalışmasına olumlu bakmadığı şeklinde yorumlanmıştır. Fakat bu görüş, metne ve yazara yapılan bir haksızlık olarak yorumlanabilir. Çünkü romanda emek ve üretimin karşılığı üzerinden "etik" sınırlar çerçevesinde kazanılacak bir yaşama ve üretimle gerçekleşecek bireysel tatmine yönelik belirgin bir anlayış söz konusudur. Musikinın tekrar bir serbest zaman etkinliğine dönüştürülmesi ise tamamen modernleşme ile ilintilidir. Bedia, meslekî deformasyonun kendisine ve sanatına vereceği zarardan kaçınmak amacıyla, parasal sorunlarını hallettiği noktada bunu tekrar salt kendi ile baş başa kalabileceği ve sanatını rahatlıkla icra edebileceği bir etkinliğe dönüştürmüştür. Bu noktada Tanzimat'ın ve dönemin ideolojisiyle biçimlenen seçkin yaşam biçimine ve tüketime odaklı yaşama karşıt bir söylem bulunduğunu da söyleyebiliriz. Üretim karşılığı edinilen bireysel tatmin ve üretimin dönüştürülmesine yönelik vurgu, bu

nedenle önem taşımaktadır. Ana kadın karakter için çalışmak, kadın kimliğiyle tercih edilen bir yaşama biçimi olmasa da geçinmek zorunda olan bir kadın için başkasına muhtaç olmadan yaşamak, kendi ayakları üzerinde durmak “kadınlık gururu” için de birincil bir unsurdur. Bedia, salt bu anlayışla kocasına meydan okuyarak kadın kimliğiyle kendi başına ayakta durabileceğini göstermek istemiştir. Müzik, bir süre sonra bir serbest zaman etkinliği olmaktan öte bir konuma taşınır. Müzik ile gelenek arasında sıkı bir ilişki kurulur. Geleneğe eklenen bir modernleşme söz konusudur. Dolayısıyla *Udi*, modernleşmenin salt simgesel düzlemde gözlemlendiği bir Batılılaşma alımlayışının karşısında yer alır. Yüzeysel modernleşmeyi, züppe karakterlerle ikili karşıtlıklar üzerinden ele alan romanlardan ayrılır. Bunun yerine geleneği dönüştüren ve modernizme eklemleyen bir kadın karakter aracılığıyla ele alınması söz konusudur. Bedia’nın udu çalmayı musikinin tarihiyle eş zamanlı olarak öğrenmesi, geleneğe eklenme noktasında daha da anlamlı hâle gelmektedir. Bu, aynı zamanda sanat uğraşısı için eğitim, birikim ve kültür gibi çok farklı etmenlerin bir arada bulunması gerektiğine işaret eder. Dolayısıyla gerçek bir sanatkâr olmak için geleneğe, kültürel birikime büyük önem verilir. Bu noktada bireyin kendisini sürekli olarak geliştirmesi, temel bir ilke olarak sunulur. Sanat yapmak ya da icra etmek, seçkin bir eylem olarak gösterilir. Dolayısıyla Bedia, musikinin kadın meclislerinde, eğlence amaçlı icra edilmesine karşıdır. Kocasını Mâil’in kendisini aldattığı dansçı Helula’yı ve sazende olan annesini bir sanatkâr olarak görmez. Bedia’ya göre musiki bireysel ve ulvi bir etkinliktir. Hatır için arkadaşlarına çalsa da, eğlence amaçlı toplu yerlerde, değerini azaltacağı düşüncesiyle müziğini icra etmekten kaçınır. Helula ve Naome gibi müziği bir eğlence ve ticaret aracına dönüştürenlere karşı durur. Onun için sanat sadece sanat için icra edilmelidir.

Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* (1898) romanı, salt kadın karakterleriyle öne çıkan bir romandır. Yapıtın ana izleği, kadının çalışarak kendi geçimini sağlaması ve kendi ayakları üzerinde durmasıdır. Bir başka deyişle kadın azminin öyküsüdür. Bu bağlamda romanda tek bir kadın karakterden yola çıkılmaması, kendi parasını kazanarak geçinmek zorunda olan bir grup kadının ele alınması ve tamamen kadın dayanışmasına odaklanılması, onu yazarın diğer romanlarından ayırmaktadır. Fatma Aliye Hanım, art arda yazdığı *Refet* (1898) ve *Udî* (1899) romanlarında kadının çalışarak özgürleşme temasını dile getirir. Fatma Aliye Hanım, *Refet*'in başında gerçek bir karakterin hayat hikâyesinden yola çıktığını, hakikati kopya edeceğini bildirerek yazar olarak tamamen tarafsız bir konum alacağını belirtir. Bu noktada yazarın, romanda yaşamlarını anlattığı kadın karakterleri—baş karakter Refet de dâhil— kusurlu yanlarıyla yansıması dikkati çeker. İdealleştirme olsa da “Hakikati kopya edeceğiz. Sâhib-i sergüzeşt ne ise, onu göstereceğiz” (17) söylemini gerçekten de romanda uyguladığını, kadın karakterlerin kimi kusurlu yanlarını olay akışı içinde belirtmekten geri kalmadığını söyleyebiliriz.

Çalışma yaşamı ve yaşam mücadelesi konu alınırken toplumsal yaşam içinde kadına ilişkin pek çok sorun da alt başlıklar hâlinde romanda karşımıza çıkmaktadır. Akrabalık ilişkilerindeki yozlaşma, kadının toplum içinde yalnızlaştırılması, yaşamak için verilen bireysel mücadele ve azim, kadın dayanışması, eğitim ve serbest zaman etkinlikleriyle kadının derinleşmesi ve toplum nazarında kendini kanıtlaması, hukuksal hakları konusunda bilgi edinerek miras konusunda haklarına sahip çıkması gibi pek çok sorun ele alınmıştır. Tüm bunlar öğrendikçe derinleşen kadının kendi haklarına sahip çıkarak kendi geleceğini kontrol altına almaya başladığını gösterir.

Kadının çalışması ve düşünme etkinliği, en çok olumlanan kavramlar olmakla birlikte bu ikisi ile güzellik arasında da bir ilişki kurulduğu görülür. Anlatıcı tarafından da güzel bir kız olmadığı vurgulanan Refet'in çalışırken ve özellikle de düşünürken birdenbire değiştiği belirtilir. Dolayısıyla derinleştikçe bir kadının asıl iç güzelliğinin ortaya çıkacağı fikri üzerinde durulur. Romanda Refet, bilim ve faziletten söz ederken şöyle tasvir edilir:

Refet düşünüyordu. Düşündükçe yüzündeki bu letâfet artıyordu.

Refet'in o hâlde düşündüğü şeylerin pek güzel, pek ulvî şeyler olduğu bundan anlaşılıyordu. Sanki Refet'in zihninden geçen ulvî tefekkürâtın nûrâniyyeti, gözlerinden lema-pâş ve kalbindeki hissiyât-ı merdâne ve faziletkârâne onun çehresine münakis olmakta idi. O hâlde, o anda Refet güzel olmuş idi. Taaccüp olunmasın! Tecrübe kılınsın! Ne kadar güzel olmayanlar vardır ki; bir takım hissiyât-ı hüsne ve tefekkürât-ı aliye ile mütehassis ve mütefekkir buldukları zamanda; hoş ve lâtif olurlar. Tavırlarına; o anda düşündükleri ve hisseyledikleri şeylerin, ulviyyetin şân ve heybeti münakis olur. (56-57)

Alıntıdan da görüleceği üzere, akılcılık, bilgi ve bilgiden doğan fazilet kavramları, romanda yüceltilmiştir. İnsanın düşünme yetisini kullanabilme oranı ile güzellik arasında da bir koşutluk kurulmuş ve böylece bedensel güzelliğin yanıtıcı ve geçici olduğu, düşünceye ve bilgiye bağlı zihinsel güzelliğin önemi ortaya konulmuştur. Romanda kadının çalışırken ve düşünürken güzelliğinin nasıl ortaya çıktığı ise şöyle dile getirilmektedir:

Bir sanatkârı güzel görmek isterseniz; onu sanatı başında görünüz! Bir ressamın en güzel resmine mâlik olmak isterseniz; şövalesi önünde,

fırçası elinde olduğu ve işine dalmış bulunduğu anda bir fotoğrafını çekiniz. Hiç de câlib-i nazar olmayan bir piyanist, piyanosunun başına geçtiği ve artık zihni parmaklarının husûle getirdiği ehviye ile meşgul ve gözler, baktığı noktanın tayini müşkil bir surette dalgın bulunduğu zaman; öyle bir letâfet ve öyle bir melâhat alır ki, o kadın sanki başka birisi imiş gelir. Güya mûsiki perîsi orada keşf-i cemâl eylemiş zannolunur. Lâkin bunun için cidden piyanist, artist olunmalı! Sanata âşık bir sanatkâr olmalı! O sanatkârları o anda güzel eden nedir? Ressamın fırçasının hareketi, piyanistin parmaklarının oynaması mı? Fakat niçin âdi bir nakkaş ve âdi bir piyano çalan; o ve sanatı ve o hâlâveti alamıyor? İşte bunun gibi her düşünen de Refet'in o anda aldığı letâfet ve melâhati alamıyor ve Refet de her düşünüşünde o tavır ve vaziyeti bulamıyordu. (57)

İrfan sahibi olmanın önemi üzerinde durur Fatma Aliye Hanım. Bir işte, sanat ya da felsefe konularında derinleşmeye dikkat çeker. Salt öğrenileni uygulama ve icra değil, yapılan işin felsefesinin, duygu derinliğinin kavranılması önemlidir. Düşünülen şeylerin, kişiye güzellik olarak yansması ile de kadın için biçimsel güzellikten ziyade ruh güzelliğinin öneminin kadın okurlara anlatılma gayesi vardır. Refet, yazar tarafından belli ölçülerde idealleştirse de karakterin kişisel zaaflarına da değinmekten geri kalmaz. Karakterin olumsuz özelliklerinin de yansıtılması önemlidir. Refet, kendini çirkin bulduğu için evlilik gibi bir hayali yoktur. Düşünür ve fikirlerini paylaşırken onun güzelleştiğini fark eden annesi Binnaz Hanım, Refet'i ayna ile yüzleştirerek aslında onu güzel olduğuna inandırmak ister. Refet, ayna ile yüzleşmeyi reddeder bunun yerine kendini kanıtlayarak aynanın aksettirdiklerini yani güzelliği

yenebileceğine inanır: “Bize kendimizi gösterecek olan âyîne-i sefâlettir. Biz aksimizi ancak orada görebiliriz. Lâkin ben de ona bakmayacağım! (Yumruğunu sıkıp, ayağını yere vurarak) Onu ayağımla basıp kıracağım! Çiğneyip, geçeceğim!” (62). Romanın sonunda ise Refet, artık kendine güvenli genç bir kadına dönüşmüştür.

Fatma Aliye Hanım çalışma konusunda kadın ve erkek eşitliğine de vurgu yapar ve kadınlığın homojen olmadığını, dolayısıyla kadınların da tektip algılanmaması gerektiğini dile getirir:

Zannolunur ki, kadınlar umûmen melâhat ve letâfet hususunda kendilerini beğenmekte ve kendilerinden başka güzel görememekteler. Bu zann doğrudur ama umûmiyyeti hakkındaki kısmı doğru değildir. Pek çok şeylerde veyahut her şeyde kadın ile erkeğin farkı olmadığı gibi bu meselede dahi yoktur. Nev-i rical dahi, kendi fezailine cümleden evvel kendileri hayran oldukları için değil midir ki; “kişi noksanını bilmek gibi irfân olmaz” denilmiş? Noksanını bilmek erkekler için dahi irfân addolunuyor ki, bu da nedretinden neşet eder. İşte kadınlar miyânında dahi; bazı Refet’ler bulunabilir. Hem de vardır ki; noksanını bilerek, sahib-i irfândırlar. (55-56)

Bir işle meşgul olmak ya da serbest zamanı verimli değerlendirmek, romanlarda olumlanan bir davranış biçimidir. Bu yolla kişinin sinir hastalıklarından ve dedikodudan da uzak kalacağı düşüncesine yer verilmektedir. *Muhâdarât*’ta (1892) hizmetçisi Reftar’ın Câlîbe’ye “Sinir hastalığının daha çok kibar olan ve iş yapmayan bayanlarda görülmesinin nedeni buymuş demek ki efendim” (82) demesi yazarın, serbest zamanını iyi değerlendirmemek ve çalışmamak ile kişinin psikolojisi arasında kurduğu ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir. Çalışmak ve serbest zamanı

değerlendirmek, Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında kadının çok yönlü kişiliğini ortaya çıkaran, psikolojisini düzelten ve bir birey olarak kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayan bir olgu olarak sunulur. Yazarın *Muhâdârat* romanında bir iş ile düşünsel ya da bedensel meşguliyetin kişiyi dedikodu ve fitne gibi davranış biçimlerinden koruyacağı ve aslında kişiyi iyi bir insana dönüştüreceği söylenir:

Her insan için bir işte çalışmak farz olduğundan, insanların kimi çiftçilik, kimi sanatkârlık, kimi gemicilik ve kimi ilim bilim, velhasıl herkes bir şeyle uğraştığı hâlde, işsizler tadına doyulamayan okumak, yazmaktan mahrum olduklarından dedikodu ve fitnelikle uğraştıkları bilinen bir şeydir. İşte bu “dedikodu” denen çirkin şeyin de kadınlar nezdinde aylaklıktan ileri geldiği doğru değil midir? (188)

Sinirin ilacı da iş olarak gösterilir. Üvey anne Câlibe'nin sinir hastalığının boşluktan ve herhangi yararlı bir iş ile meşgul olmamasından kaynaklandığı üzerinde durulur: “Onun ilacı yürümekmiş. Yürüyerek sokağa çıkmak, evde hizmet edip gezinmek gerek diyor. Biz de onu yapmıyoruz” (82).

Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb* (1896-97) romanında kadının yalnızlığı, içe kapanışı bağlamında serbest zaman etkinlikleri ve eğitimde gösterilen kişisel çabalar önemli bir rol oynar. Romanın baş karakteri Mazlume, okumaya ve öğrenmeye meraklı bir kızdır. Babası Saffet Efendi, “Kadınlara tahsil-i ilm ve fenn lüzumsuzdur” (3) düşüncesiyle kadının evlilik için hazırlanması gerektiğine inanmaktadır. Bu nedenle kızı Mazlume'nin rahatı konusunda ondan hiçbir şey esirgemese de okumasını gereksiz bularak eğitim konusunda bütün çabasını oğullarına sarf etmiştir. Buna karşın Mazlume'deki “maarife olan meyil ve istidat kendisini cahil kalmaktan muhafaza” (3) eder. Kendisine erkek kardeşleri gibi eğitim olanakları tanınmasa da

bireysel çabalarıyla önce okumayı söker; okuyamadığı yerleri mektepli kardeşlerine sorarak öğrenmeye çalışır. Genç kız, öğrenmeyi bir hırs hâline dönüştürerek elinden kitabı düşürmez olur. Babasının kütüphanesinden aldığı kitaplar sayesinde Fuzulî'yi keşfeder. Yengesinin piyano çalışını izleye izleye biraz piyano çalmayı öğrenir. Boş zamanlarında ise dikişle uğraşır:

Mazlumede hep mehasin-i meyl-i muallî pek ziyade olduğu gibi henüz ve marifet namıyla dünyada mevcut olan şeylerin -iktidarının teallik edebildiklerini- ta'lim etmeye dahi fevkalade hevâhişgir olduğundan mesela kimse tarafından kendisine bilhassa ta'lim edilmediği hâlde valide ve hemşiresinden göre göre ne biçim dikiş nakış vesaire gibi el işlerini öğrenerek az zamanda o derece meleke ve resuh peyda eylemiş idi ki valide ve hemşiresi dikiş ve biçim hususunda kendisine müracat eder olmuşlar bir vakit ki küçük şakirdlerini üstad-ı itihâz etmişler idi.

(90:4)

Romanda bilginin içselleştirilmesi üzerine de önemli göndermeler bulunmaktadır. Bilginin kendi başına bir şey ifade etmediği, kişinin daha önceki bilgileriyle harmanlanıp yorumlanması gerektiği vurgulanır. Bu nedenle yüzeysel eğitim ve bilginin bir değeri yoktur. Salt gösteriş için ezbere bilgi edinmek olumsuzlanarak, kişinin içselleştirerek edineceği bilgiye önem verilir. Buna ilişkin olarak romanda çeşitli örnekler de verilir. Örneğin bir şiiri ezberden okumanın değil, okuduktan sonra ondan çıkarılan anlamların önemli olduğu belirtilir. Bir kadınla herhangi bir konuda konuşurken verdiği bilginin değil, o bilgiden kendi idraki, zekâsı ve dikkati ile neler çıkardığının önemli olduğunun altı çizilir (90:4).

Mazlume, ev içindeki yalnızlığını, dışlanmaktan ve kötü muamele görmekten kaynaklı üzüntüsünü, ya şiir okuyarak ya da piyano çalarak geçirmeye ve kendisini teselli etmeye çalışır. Daha önceden de çok zevk alarak yaptığı serbest zaman etkinlikleri, gelin olarak gittiği bu yeni evde bir süre sonra kendi dünyasına kapanarak üzüntüsünden uzaklaşması için önemli bir iç döküş ya da kaçış aracı hâline gelir. Ev içinde hakaret duymamak için genç kadın çareyi odasına kapanmakta bulur:

Pek teselliyete muhtaç olduğu zamanlar gel benim yar-ı vefadarım refik
teselliyetmedarım diyerek Nedim, has ve kadimî Fuzulî Divanı ile
odasına kapanır, oturur; nişâne-i ferih ve meserret addedilen âlât-ı
darbın ağlarken icra olunduğuna yahud icra olunurken ağlandığına bir
misal göstermek istiyormuş gibi bârân-ı belâ gibi eşk-i çeşmini isâle
ede ede “Bir Katre İçen Çeşme-i Pür Hûn-i Fenâdan” şarkısını kim bilir
kaç yüzüncü defa olarak piyanoda çalar, müteakiben “Mihneti Kendine
Zevk Etmedir Âlemde Hüner” şarkısını çalarak sonra biraz teselliyat
bulur münşerih olur idi. (102:4)

Tanzimat sonrası kadın yazarların romanlarında serbest zaman etkinlikleri, kadının bireyselleşmesi ve modernleşmesinin göstergelerinden biri olmasına karşın aynı zamanda kadının yalnızlaşmasının da en önemli yansımalarından birini oluşturur. İçeride kapanan, hane içinde ya da bulunduğu ortama yabancılaşan, dışlanan ya da aşk acısı çeken kadın, kendini sanat yoluyla teselli eder. Serbest zaman etkinlikleri kadını baskı altında tutan “ev”e karşı birey olarak kendisini var edebildiği tek alandır.

a. Kadın Okur ve Tersine Etkilenme

Kadın romanları bağlamında serbest zaman etkinliklerini değerlendirirken ele alınması gereken konulardan biri yeni kadın kimliği ile ortaya çıkan “okuyan kadın” profili ve etkilenme endişesinin tersine çevrilmesidir. Kadın, Tanzimat döneminin ilk yapıtlarında okudukça etkilenen ve bunun sonucundan olumsuz olarak etkilenen karakterler olarak çizilmişlerdir. Daha önce Jale Parla’nın *Babalar ve Oğullar Osmanlı Romanın Epistemolojik Temelleri* (1990) ve Nurdan Gürbilek’in *Kayıp Ayna, Kör Şark* (2004) ve *Benden Önce Bir Başkası* (2011) adlı kitaplarında dile getirdiği gibi kadınlar Tanzimat yazarları açısından etkilenmeye en açık kişilerdir. Gürbilek, “Erkek Yazar, Kadın Okur” (2004) başlıklı makalesinde Tanzimat yazarlarında etkilenme endişesini detaylı bir şekilde ele alır. Etkilenme probleminin romanlarda daha ziyade kadın okur üzerinden sorunsallaştırılıp ortaya koyulduğunu, romanları okudukça kadın okurun “başkası olma arzusu”na erkek figürlerden daha fazla kapıldığını söyler ve bu bağlamda kadının okurluğu ile züppe erkeklere düşkünlüğü arasında da bir bağ kurar (22). Fakat Gürbilek, yazısında kadın yazarların yapıtlarının bu düşünceye uyup uymadığı sorusunu sorsa da bu romanları dışta bırakır. Bu noktada özellikle bazı kadın yazarların okur ve endişelenme meselesini erkek yazarlardan farklı bir biçimde ele aldığını söyleyebiliriz. Örneğin Fatma Aliye Hanım’ın, romanlarının öznesi olan kadın karakterlerini, etkilenmeye kapalı olarak çizmesi anlamlıdır. Bu bağlamda kadın ve çevresi konusunda da ikili karşıtlık kurulduğunu söyleyebiliriz. Çevre, etkilemeye ne kadar açık ise, kadın karakter, etkilenmeye o kadar kapalıdır. Bu aynı zamanda, kurgulanan kadın karakterlerin en karakteristik ve en olumlu yönleri olarak, romanlarda sürekli vurgulanır.

Muhâdarât'ta (1892) roman, Fatma Aliye Hanım için devrin yazarlarına koşut olarak insanlığa ve ahlaka hizmet eden, en iyi öğretici kamu aracıdır. Bu nedenle roman, yazar için kesinlikle bir eğlence aracı değildir. Özellikle de kadın okur hedeflendiği için kitaplar aracılığıyla çeşitli kadınlık deneyimleri anlatılmakta ve bunlardan okurun ders çıkarması beklenmektedir. Romanda Fatma Aliye Hanım'ın özellikle kadın okura seslendiği ve onu hedeflediği açıktır. Yazara göre sanat, doğanın bir taklididir ve edebiyat da aynı şekilde gerçeğin yansıtılmasından başka bir şey değildir: “En çok satılan kitaplar roman oluyor. Gençlerin, öğretici ve hikâye tarzındaki yazılanlardan öğrendikleri malumat o kadar güzel akıllarında kalıyor ki, öğretmenleri bunları kendi metotlarıyla binlerce kere ezberletseler bu kadar kalıcı bir şekilde öğretemiyorlar. Peki elimizde böyle bir metot varken vazgeçelim mi?” (89) sözlerinden de romana yüklediği kamusal işlev anlaşılmaktadır. Bunda en çok satan kitapların romanlar olmasının da etkisi büyüktür. Dolayısıyla roman, çok büyük ve etkili bir kültürel silahtır fakat bu noktada da okuma edimi yani romanın nasıl okunması gerektiği sorunu gündeme gelir. Fatma Aliye Hanım'a göre okuma edimi bazı ön koşullar gerektirmektedir:

Hiçbir roman iyiliği kötülük ve kötülüğü iyilikmiş gibi göstermez. Sadece hata onu yanlış anlayandır. Bir bilgi sahibi, bir kötülüğü yaptırmak istediklerini anlayıp bunu engelleyebilirse bilgi sahibi okuyucu da yağmurun her şeyi temizlediği gibi kötülükleri de kendi ve herkes için iyiliğe çevirmiş olur. (99)

Özellikle kadın okur hedeflendiği için kitaplar aracılığıyla deneyimlenmiş davranış biçimleri ve olayların sonuçları ders çıkarılacak şekilde aktarılır. Böylece kadın, bu metinler sayesinde bizzat kendisinin kötü bir deneyim yaşamasına gerek kalmadan,

toplum içinde hâli hazırda yaşanmış olaylardan ders alabilecektir: “Her türlü hile ve düzeni yazmak, okumak yasak olsa asla ondan bahsetmezdik. Fakat bunların yasaklanması için yazılan nice kitaplar, verilen öğütler, hatta tutulan dinler bile bu olayları izah edip nasihat vermediği için dünyada böyle olaylar eksik olmuyor” (56). Fatma Aliye Hanım, “[B]unları anlatmak zorundayız” derken hayata yeni başlayan kadınlar için yazdığını da belirtmektedir. Bu bağlamda da birbirine iki zıt kadın okur profili üzerinde durur:

Bu kızların her ikisi de o romanları okudukları hâlde her biri onlara ayrı ayrı anlamlar vermişler. Başka başka hükümler çıkarmışlardı.

Romanlar birini ikaz ve diğerini etkisi altına alarak kötü bir olaya yöneltmişti. Romanlar hep birdi. Fakat okuyan kafalar başkaydı... İşte Fâzıla'nın kuvvetli ve keskin olan aklı ve zekâsı roman dersinde kendisine öğretmenlik ve babalık görevini yerine getirmiş, Fevkiye ise o zamana kadar her istediği olmuş ve dilediği önüne getirilmiş, hiçbir arzusunun olamayacağını öğrenememiş bir şımarık kız olduğundan romanı da kendi keyfine uydurmuştu. (*Muhâdârat* 99)

Yazarın zekâ ile öğretmen ve babalık görevi arasında kurduğu ilişki önemlidir.

Toplumdaki ve aile içindeki baba, tam olarak işlevini yerine getiremediği için kadının rehberi, kendi zekâsı olmak zorundadır. Bu noktada âdetler ve din de tam anlamıyla kadına rehber olamayacaktır. Bu nedenle okuduğu romanlardan ve kitaplardan akıllıca ders almak onun görevidir. Yazarın, romanın işleviyle ilgili uzunca üzerinde durduğu yapıtında, romanlardan gerekli dersi çıkarabilmek için bireyin o güne kadar edinmiş olması gereken bir altyapının gerekliliğine işaret etmesi çok önemlidir. Bu birikim, romanların doğru algılanması için bir ön koşuldur. Özellikle kadın okuru merkeze alan

Fatma Aliye Hanım için roman, kadın okurun çevresindeki insanlara ve tehlikelere karşı uyanık olmasını sağlayıcı bir araç olarak görülmektedir. Romanın aynı zamanda kişiyi ahlaklı olmaya özendirilmesi ve insanı uyanık olmaya davet etmesi (97) söz konusudur. Buna bağlı olarak romanda “farkındalık”, çevreye ve kandırılmaya karşı “uyanık olmak”, “kadının kendini geliştirmesi” ve “bireyleşmesi” konuları üzerinde durduğu söylenebilir. Baş figürün hiçbir şekilde etkilenmeye açık olmaması ve romanları hep doğru değerlendirmesi söz konusudur. Fatma Aliye Hanım’ın romanlarında etkilenmeye açık kadın ve erkek figürlerin karşısına ise mutlaka rasyonellikle bağını koparmayan bir kadın figür yerleştirilmesi anlamlıdır. Merkeze yerleştirilen bu figür, iyi okurun da temsilcisidir bir anlamda. Okumayla olan bağı doğru yönde kurduğu için kitaplar yoluyla dış etkilenmeye açık değildir. Bunun aynı zamanda sağlam, ayakları yere basan, etkilenmeye kapalı “yeni kadın” a işaret ettiği ileri sürülebilir. Kadın okur ve okuma endişesi konusu II. Meşrutiyet sonrası yazılan romanlarda da görürüz. Fatma Aliye Hanım’ın *Muhâdarât* (1892) romanı dışında *Udî* (1899) *Refet* (1898), *Enîn* (1910), Emine Semiye Hanım’ın *Gayya Kuyusu* (1920), Fatma Fahrünisa’nın *Dilharâb* (1896-97) ve Halide Edib’in ilk dönem romanları bunların içine dâhil edilebilir.

Emine Semiye Hanım’ın *Gayya Kuyusu* (1920), romanında etkilenme endişesi çok daha farklı ve eleştirel bir noktaya işaret etmek amacıyla kurgulanmış gibi görünmektedir. Eğitim ve kültürünün yanı sıra bir mirasyedi olan ve kadınlara düşkünlüğü ile öne çıkan Safâî Bey’in konağında kitaplık ve okuma eylemleri, romanda önemli bir noktaya işaret eder. Safâî Bey, Emile Zola’nın *Nana*, adlı romanını etkilenmesi amacıyla gizlice 12 yaşındaki Yekta’nın odasına koyar. Yekta ile birlikte olmayı hayal eden Safâî Bey’in amacı, Yekta’nın romandan etkilenmesini

ve baştan çıkmasını sağlamaktır. Buna karşın etkilenme gerçekleşmez. Safaî Bey, verdiği romanlardan etkilenmeyen Yekta'yı zorla iğfal edilerek genç kızın tüm yaşamının felaketi hâline gelir. Olay sonrası genç kızı sokağa attırır ve “hayat kadını” olmasına neden olur. Böylelikle yazar, roman aracılığıyla kadın ve etkilenme endişesi arasındaki ilişkiyi tersine döndürmüş; asıl tehlikenin dıştan değil, içten geldiğini ifade etmiştir. Zola'nın özellikle *Nana* romanının seçilmesi de anlamlıdır. *Nana*'da karşımıza çıkan burjuva ahlakının yozlaşması ile Osmanlı aydınının yozlaşması arasında bir paralellik kurularak yozlaşmada asıl etkinin dış kaynaklı değil, içten geldiği düşüncesi yer alır. Safaî Bey, Yekta'yla birlikte olmayı kafasında planlamış ve olayın gerçekleştiği zamandan birkaç saat önce odasına çekilip Fransızca roman okumuştur. Burada asıl olarak kadından yönelik bir endişe değil, etkilenerek yozlaşan “yeni eril düşünce” eleştirilmiştir. Ayartılmak istenen kadının odasına roman bırakma izleğini de böylece tersine döndürmüş olur yazar. Gürbilek, Tanzimat romanında kadın-kitap-etkilenme üçgeninin daha çok ima yoluyla kurulduğunu ve kadınlara aşk, intikam, ihanet, intihar gibi kritik kararlarında hep romanların eşlik ettiğini vurgular (“Erkek Yazar, Kadın Okur” 28). *Gayya Kuyusu*'nda ise “sakıncalı” bazı romanları okuyan kadının ahlakı bozulur düşüncesine karşı çıkmıştır. Bir yanda odasına saklanan romanı okuyarak etkilenmesi ve baştan çıkması beklenen 14 yaşında bir genç kız yer alırken, diğer yanda olayların Safaî Bey'in kurguladığı gibi gitmemesi, yazarın okuyan kadın ve endişe arasında kurulan ilişkiyi eleştirdiğini gösterir. Bu, Tanzimat romanlarında yer alan “etkilenmiş kadın”ın bir ironisidir aynı zamanda.

2. Eğitim ve Cehalet Karşıtlığı ile Gelenek Çatışması

Kadın romancıların eserlerinde Osmanlı aile yaşantısı içinde dinsel etki, kendini din-dışı öğelerle birlikte de göstermiştir. İslamın değil, batıl inancın ve kadının modernleşmesi önünde kısıtlayıcı bir etken olan bazı kültürel normlar ile geleneğin sorgulanması gerekliliğinin kadın yazarlar tarafından dile getirilmesi çok önemlidir. Bu bağlamda manevi ihtiyacın bir parçası olan batıl inançlar ve hurafelerin, kadının eğitiminde ve modernleşmesinde bir engel olduğu düşüncesinin öne çıktığını söyleyebiliriz. Ekrem Işın, “19. yy’da Modernleşme ve Gündelik Hayat” makalesinde “Geleneksel Osmanlı mahallesindeki aile yaşantısı üzerindeki dinsel etki, daha çok biçim değiştirmiş ve manevi içeriği bazı durumlarda din dışı öğelerle de beslenmiş bir yaptırımdır. Bu bütüncül manevi baskı, hurafe içerikliydi. Batıl itikatların her zaman canlı kaldığı ortam, mahallenin içe dönük dünyasıydı” (548) diyerek din dışı öğelerin aile içinde nasıl bir yaptırım gücüne sahip olduğunu vurgular. Işın’a göre “Hurafe, gerçeği değişik kalıplar içinde sunar. Gerçeğin bilgisini edinmek isteyen kişi, bu kalıpların manevi içeriklerine inanmak ve geleneksel yaptırımı kendi hayatına uygulamak zorundadır. İşte pratik açıdan bu uygulanabilirlik olgusu, aile yaşantısı içinde hurafenin gücünü pekiştirmiştir” (548).

Özellikle din dışı öğelerin yaptırım gücünün doğurduğu sorunları Emine Semiye’nin romanlarında görmekteyiz. Gelenek ve bazı âdetler de kadın yazarlar tarafından romanların kurgularına yerleştirilerek eleştirinin merkezini oluşturmuştur. Gelenek bağlamında çocuk eğitimi de kadın yazınının ele aldığı konulardan biridir. Emine Semiye’nin *Terbiye-i Etfâle Ait Üç Hikâye* (1895-96), *Bîkes* (1897), *Sefalet* (1897-98), *Muallime* (1899-1901) adlı yapıtlarında eğitim önemli bir tema olarak ele

alınmıştır. Geleneğin eleştirisini, II. Meşrutiyet'ten sonraki romanlarda da görmek mümkündür. Halide Edib'in hemen hemen bütün ilk dönem romanlarında geleneğin baskıcı yapısının eleştirisi söz konusu olacaktır.

Emine Semiye Hanım'ın 30 Aralık 1895-9 Temmuz 1896 tarihleri arasında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de neşrettiği *Terbiye-i Etfale Dair Üç Hikâye*, çocuk eğitimi konusunu temel alır. Gazetenin 35-69. sayıları arasında yayımlanan roman, üç bölümden oluşur. Yazar, "Mukaddime" bölümünde çocuk eğitiminde alafanga mı yoksa alaturka eğitimin mi kullanılması gerektiği sorusuna birbiriyle bağıntılı üç hikâye ile yanıt vereceğini söyler. Alafanga eğitim alan erkek çocukların dinden uzaklaştığı, kızların ise edeb ve namus kavramlarını "ahmaklık" ve "budalalık" olarak gördüğü; baskı, korku ve hurafelere dayalı yapılan alaturka eğitimin de aynı şekilde kötü sonuçlar doğuracağı, dolayısıyla orta yolun bulunması gerektiği, romanın ana düşüncesini oluşturur. Akraba olan üç ailenin, birbirleriyle kesişen yaşamlarına mercek tutan Emine Semiye, birinci hikâye "Hafv"ta, korku temasını ele alır. Çocuk eğitiminde kullanılan korkutucu öğelerin yanlışlığı üzerinde durulur. Çocukluğun ilk evrelerinde korkuya karşı geliştirilen tepkilerin ise, kişinin karakterine sinip onu yaşam boyu etkileyeceği görüşü öne çıkar. Öykünün odak noktasında yer alan Hanife Hanım'ın ilk çocuğu Mutekid, dadısı Zevkyar tarafından umacı ve cin peri hikâyeleriyle büyütülür. Her istediği yapıldığı için şımarık yetiştirilen Mutekid, yaramaz bir çocuk olduğu için korku unsuru, yetişme biçiminin bir parçası olur. Mutekid bir süre sonra bu hikâyelerden iyice etkilenecek sessiz bir çocuk hâline gelir ve "nevroz" teşhisi konulur. Geceleri kabuslarla uyanan çocuğun hastalığı ilerleyerek "espazmoz"a dönüşür. Doktorlar korkutulmaması gerektiğini öğütse de Mutekid'in yetiştirilme biçiminde bir değişiklik olmaz. Hanife Hanım, komşularının oğlunun

çiçek hastalığına yakalandığını duysa da aşı yaptırmayı ısrarla reddeder. Misafirlikte hastalık kapar Mutekid'in yüzü delik deşik kalır. Bundan sonra Mutekid, hem asabi hem de çirkin bir çocuk olarak iyice içine kapanır. Evlilik çağına geldiğinde ise kendisine gelinlik kız bulmak çok zorlaşır; para karşılığında birçok talip kandırılmaya çalışılsa da Mutekid'i gördükten sonra hepsi kızını vermekten vazgeçer. Bunun üzerine, Pembe Nine'nin evlatlığı olarak yetişen kimsesiz Safdil'i gelin olarak alırlar. Hanife Hanım'ın ikinci çocuğu Fevziye ise Mutekid'in dadısına tezat bir biçimde zeki ve merhametli Feraset tarafından hurafelerden ve korkutucu baskı unsurlarından uzak şekilde büyütülür. Aslında o da cahilce bir terbiye almasına karşın sağlıklı, akıllı ve sağduyulu bir genç kız olarak yetişir. Bu niteliklerinin, onun gelecekte mutlu bir aile kurmasını ve aynı şekilde sağlıklı iki genç kız yetiştirmesini sağlayan en önemli faktör olduğu üzerinde durulur romanda. Mutekid ise annesi Hanife Hanım ile onun yardımcıları ve çevresi yüzünden evliliğinde de mutlu olamaz. Romanda Hanife Hanım'ın çevresindeki kişiler "dalkavuklar" olarak nitelendirilir. Aile işlerine sürekli karışan bu kadınlar, hane içi dengelerin de bozulmasına neden olur. Mutekid ve Safdil'in yeni doğan kızları Fatîne'nin eğitimi konusunda Hanife Hanım, bütün ipleri eline alarak Safdil'i korkutma ve baskı yoluyla edilgen bırakır. Hanife Hanım'ın diğer çocuğu Fevziye ise Cedid Bey'le mutlu bir evlilik yapar. Cedid Bey, tam anlamıyla alafanga eğitim almış, zarif ve akıllı bir adamdır. Fevziye ise aldığı alaturka eğitim ve yetişme tarzı nedeniyle mutaasıb olmasına karşın sağduyulu bir kadındır. Dolayısıyla bu nitelikleri, onu bulunduğu çevreye ve kocasının yaşam tarzına alışmasını sağlayan en önemli unsurlardır. Aynı şekilde Cedid Bey'in de sağduyulu olması, karşılıklı olarak her ikisinin de birbirlerine saygı duymalarını ve yaşam tarzlarına karışmamalarını sağlar. Bu farklılık karşısında ortaya koyulan karşılıklı anlayış, karı

kocanın birbirlerinden birçok şey öğrenmesini sağlayan en önemli unsur olarak gösterilir romanda:

[Fevziye] hane sahibi olduktan sonra tarz-ı muayeseşinde bildiği gibi tertip etti. Fevziye zevcinin sözünü dinler zevcesi de ona hürmet eylerdi. Cedid'in alafrangalığa olan meyili Fevziye'yi alafranga etmiş Fevziye'nin ibadete olan muhabbeti de Cedid'in kalbindeki hiss-i diyaneti uyandırmıştı. Kandil akşamları Cedid hanesine avdet eylediği zaman zevcesini başını örtmüş mushaf-ı şerifi okumakta olduğu hâlde buluyordu. Fevziye'nin sesi pek hazin ve me'yus idi. Tam tecvîd üzere tilâvet-i Kur'an etmiş Cedid Bey'i de müteessir ediyordu. Cedid bir köşede edibâne oturarak zevcesini dinlemeğe dalardı. Hanesi içinde gözleri ibadete, kulakları tilâvet-i Kur'ana alışmıştı. Kendisi de leylî mübarekede zevcesine peyrû olmak hevesini ibraz etmeye başladı.

(59:4)

Fevziye ile Cedid'in Dürri ve Mihri adında iki kızları olur. Hanife Hanım, torunlarının eğitimine karışmak istese de karı-koca, Mukekid ve Fatîne'nin kötü eğitilmesinin sonuçlarından ders alarak buna izin vermezler:

Zira Hanife Hanım Efendi torunlarını kendi bildiği gibi büyütmek istediği hâlde Cedid Bey çocuklarının terbiyesini bizzat deruhteye çalışıyordu. Mesela büyük validenin getirdiği işlemeli kitabı genç peder, kaldırıp itiyordu ve çocuklarına vakitsiz yiyecek yedirmiyor, onları umacıyla korkutan dadı ve dayeleri tekdîr ediyor. Fevziye'ye gelince alafranga usülden haz etmiyor ise de zevcini kırmak ve

darılmak istemediğinden zevcine itaat, validesine de göz yaşlarını izhâr ediyordu. (38:5)

Hanife Hanım, torunlarının eğitime karışamayınca Mutekid ve Safdil'in kızları Fatîne büyütülürken yetişme biçimleri ve eğitimleri konusunda hakimiyet kurmak ister. Bu, kadın karakter için aynı zamanda bir iktidar mücadelesi ve hane içinde gücü elinde tutma isteğiyle ilişkilidir. Safdil, bir anne olarak kendi çocuğunu yetiştirme aşamasında varlığını hissettirmek istediği an, konakta kayınvalidesi ile arası açılır. Hastalanır gerekçesiyle çocuğu yaz kış kat kat giydirdikleri; üstünü hiç değiştirmedikleri için pislikten ve güneşe çıkmamaktan Fatîne'nin vücudunda kalıcı izler ve hastalıklar kalır. Fatîne, babası Mutekid'le aynı kaderi paylaşır:

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

Dolayısıyla cehaletin, batıl inançların doğuracağı sonuçlar uç örneklerle verilmiş olur. Romanın ilk bölümünde eğitim konusu üzerinde durulurken batıl inançları dinin bir parçası gibi göstermek eleştirilmiştir. Böylece İslam ile batıl inanç, hurafe ve cehaletten kaynaklanan davranış biçimleri arasındaki ayrım keskinleştirilir. Zaman

zaman İslam'a dayandırılan ya da kaynağı İslam olarak gösterilen davranış kalıplarının din ve inançla ilgili olmadığı, salt cehaletten kaynaklandığının altı çizilir. Sonuç olarak Fatîne, hem vücudundaki izler ve hastalıkları yüzünden hem de şımarık yetişme biçiminden kıskanç ve sağlıksız bir kız olarak yetişir. Bedensel deformasyonu, yaşlılarıyla kendisini kıyasladıkça genç kızda bir kıskançlık duygusu oluşturmakta, aldığı kötü eğitimin de etkisiyle annesinin bir kopyası olarak fitneci ve kötücül bir kadın olarak yetişmektedir. Fakat bunun tüm sorumlusu olarak ailesi, özellikle de kız çocukların eğitiminde önemli rol oynayan anne figürü eleştirilir:

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

Fatîne'nin yetiştirilme biçimi hem karakterini biçimlendiren hem de sağlıksız yetişmesine neden olan bir unsur olduğu için genç kızın geleceğini de şekillendiren temel etkidir. Fatîne büyüdükçe tıpkı babası gibi kendisine eş adayı bulunmakta zorlanır. Zengin bir ailenin kızını gelin olarak maddi çıkar sağlamak amaçlı görücüye gelenler, Fatîne'nin vücudundaki izleri ve hastalıklı bünyesini görünce kaçarlar:

Fatîne hergün görücüye çıktığı hâlde gelen bir daha gelmiyordu. Zavallı kızcağzın nafîle yere, yakası yüksek elbise diktiriyordu [...] Yumruları iyileşmişse de âsârı en görünecek yerlerde kalmıştı. Bu âsârlar bedbaht kızcağzın kuvve-i hayaliyesinde beslediği hevesleri ve parlak bir

izdivaca nâil olamayacağına birer delil idi. İşte gelin görücüleri Fatîne'nin zayıflığını kusur buluyor ve boynundaki âsârların mazallah nüksünden korkuyorlar, bir hastalık olmasın melahatıyla bir daha gelmez oluyorlardı. (41:4)

Hanife Hanım'ın çevresindeki “dalkavuk” olarak nitelendirilen kadınlardan biri, komşusunun babasız büyümüş, genç, yakışıklı ve eğitilmiş oğlu Sabri'yi kandırarak Fatîne ile evlenmeye ikna eder. Sabri, evleneceği kadının karakterini öğrenmek istese de gözünü para bürüyen komşunun kendisini kandırması sonucu, düğün gününe kadar evleneceği kadını göremez. Romanda, evlilikte karı-kocanın karakterlerinin birbirlerine uygunluğu, eğitim ve kültürlerinin eş değerde olmasının önemi vurgulanmıştır. Bu bağlamda da sadece para için yapılan evlilikler eleştirilmiştir. Sabri için görücüye giden iki kadın, Fatîne'yi gördüklerinde üzerindeki takılar gözlerini öyle kamaştırır ki kızın ne yüzüne bakmak ne de karakterine ilişkin sorular sormak akıllarına gelir. Bu durum romanda şöyle dile getirilir: “Görücüler bir taraftan Fatîne'nin mücevheratına baktıkça gözleri kamaşıyor, diğer taraftan layık olmadıkları derecesinde iltifata boğuldukça şaşkına dönüyorlardı. Velhasıl kızın yüzüne bakmak akıllarına gelmiyordu” (42-4). Damat, düğün günü Fatîne'yi görünce korkunç bir pişmanlık yaşasa da karısını evliliği boyunca sevmeye çalışır. Fakat bu konuda da konaktaki kadınlar, karı-kocanın arasının açılmasına neden olur. Fatîne'yi yöneterek kocasına karşı dolduruşa getirirler ve boşanmalarına neden olurlar. Boşandıktan sonra kocasını gerçekten sevdiğini anlayan Fatîne hastalanır; bunun üzerine Sabri'yi konuşmak için konağa çağırırlar da genç adamdan olumsuz yanıt alırlar. Üzgün olan Fevziye'nin her dediği konakta yapılmaya çalışılır.

Fatîne'ye küçüklükten itibaren haset, kıskançlık gibi duygular ellerinde büyüdüğü kadınlar tarafından aşılır. Hem fiziksel hem de ruhsal anlamda sağlıklı bir çocuk olarak yetişir. Genç kızın, çevresindeki “dalkavuk” kadınlar yüzünden ve terbiye sistemi nedeniyle bu hâle geldiğini, arada anlatıcı olarak araya girerek vurgular Emine Semiye Hanım. Buna tezat olarak Fevziye ve Cedid Bey'in kızları ise ölçülü bir modernlik anlayışıyla yetiştirildikleri için kültürlü, mütevazı ve olgun kimliklere sahip olurlar. Cedid Bey, kızlarını isteyen görücülere “Onların çeyiz ve elmasa ihtiyaçları yoktur. Onları isteyenlere kızlarımın çeyiz olarak terbiyeleri, mücevher olarak da güzellikleri var. İşinize gelise alınız gelmezse bırakınız ben hazinelerimin kıymetini biliyorum” (44:6) yanıtını verir.

Emine Semiye Hanım, romanlarında geleneksel aile yapısının kadın ve erkek bireyler üzerinde yaptığı baskı ve cahilce yapılan kontrolcü yapının yaratacağı kötü sonuçlar üzerinde durur. Ev içinde özellikle çocuk yetiştirme konusunda kadının otorite ve gücü vurgulanarak, bunun eğitimsiz kişilerin elinde korkunç bir güce dönüşeceği, kız ve erkek çocukların geleceklerini olumsuz biçimde etkileyeceği fikri zaman zaman uç örneklerle verilir. Örneğin romanın birinci kısmında, Emine Semiye Hanım, kurguya gotik öğeler dâhil ederek etkiyi artırmaya çalışır. Hanife Hanım, hem üzgün olan Fatîne'nin moralini düzeltmek hem de cin perilerle konuştuğunu söyleyen komşuları Eşref Nine'ye oyun oynamak amacıyla bir gece düzenler. Amacı konakta çalışan kadınlara çeşitli korkunç kostümler giydirterek yaşlı kadını korkutmak ve ona bir ders vermektir. Fakat oyunları istedikleri gibi gitmez ve küçüklükten beri cin peri hikâyeleriyle büyütülmüş, sınırları zayıf olan Mutekid'in ölümüne neden olurlar:

Bahs etmekte olduğumuz o gece, cariyeler gündüzden boyanmış
korkunç kağıd yüzükleri, yüzlerine geçirip başlarına da mahsusen imâl

edilmiş kırmızı renkli çingiraklı külahları giydiler. Fatîne Hanım'ın odasının karşısındaki odanın önündeki koridora dizildiler. En önde Memnune Hanım acaib ve mahûf olan şekli ve kıyafetiyle duruyor, elindeki kırbacı da ara sıra sallıyordu. Onun hey'et-i müthişesi çocukluğumuzda dinlediğimiz masallarda bulunan o acûze mevhûmelere benziyordu ki elindeki yılanı kamçı makamında isti'mâl ettikçe altındaki sihirli küp uçarmış. İşte bu sahte cinler alayını görüp yek nazarda ürkmemek akıllı adamların bile harcı değildi. Bir de kaldı ki itikâd-ı batıl icabı korkmasın. Eşref Nine'ye hazırlanan intikam tuzağı zahiren bir eğlence ve bir oyun olmak üzere telakki edilebiliyorsa da pek dehşetli bir oyundu. (46:5)

Emine Semiye, eğlence anlayışları bile aşırıya kaçan, sonucunu görmeden hareket eden ve sürelik fitnelik peşinde koşan hane kadınlarının yol açtığı felaketi böyle dile getirir. Eşref Nine'yi korkutacakları sırada nine, Mutekid'in odasına gitmiştir.

Dolayısıyla korkutma ânında ikisi birliktedir. Eşref Nine, Mutekid'i korumak istese de başarılı olamaz:

Bu gece cariyelerle perilerin kavgası var. Köşedeki gelini kaçırmak istiyorlar. Mutekid Bey'in elinden tutarak korkma beyim gel. Destur tütü iki tarafa da içine tükürerek mabeyn kapısının önüne vâsıl oldu. Tam kapıyı açar açmaz birdenbire hâlli valli huuu diye hücum eden ecinni alayını görünce bir kere hay diyerek yere düştü. Eşref Nine daha metin çıkıp ve olanca sedasıyla haykırıp itimadâd eyledi. Kızların kahkahaları arasında yere düşenin Mutekid Bey olduğunu fark eden olmadı. Fatîne de hemen dışarıya fırlayıp dehşetli eğlenceden hissedar olmak istedi.

Öyle ki biraz sonra konağı çınlatan bu kahkahalar feryâd ve figânlarla yol oldu. Zira zavallı genç peder, kızının eğlencesi uğruna kurban olarak yere düşer düşmez terk-i hayat eylemişti. (46:5)

İlk öyküde Hanife Hanım'ın ve büyükannenin hane içi iktidar hırsına işaret edilir. İki kadının aile içinde ve çocuklar üzerindeki otoritelerini kaybetmeye tahammülleri yoktur. Bu nedenle Hanife Hanım salt kendi istediği olmuyor diye kendi çocuğunun kötü sona sürüklenmesine neden olur. İkinci öyküde de yine annesi yüzünden geleceği kararın Muhsine'nin hikâyesi anlatılır. Salt iktidarla ilgilenen bu kadınların çocuk eğitimi konusundaki bilinçsiz ve zaman zaman da kayıtsız tavırları eleştirilir.

İkinci öykü "Felaket", Cedid Bey'in kızkardeşi Mücedded Hanım'ın ailesini ve yaşanan felaketleri konu alır. Cedid Bey gibi alafranga yetiştirilen Mücedded, Hidâyet Bey ile evlenir. Muhsine adındaki kızlarını da kendisi gibi alafranga eğitimle büyütme ister. Fakat aşırıya kaçtıkları için çocuk kendi ana dilini uzun süre öğrenemez. Hidâyet Bey, ölen amcasının oğlu Kahraman'ı da evde oğlu gibi büyütür. Kızıyla evlendirmeyi planladığı için eğitimine önem verip Avrupa'ya eğitime yollar. Kahraman ile Muhsine arasında yaş farkı çok olduğu hâlde kendisine söz verildiği için Kahraman, Muhsine'nin büyümesini bekler. İki genç birbirlerini sevmelerine karşın Mücedded Hanım, kızının kesinlikle Kahraman'la evlenmesini istemez ve onları ayırmak için türlü oyunlar çevirir. Hatta Muhsine'nin de başka bir görücüye ümit vermesini sağlar. Bunu fark eden Kahraman, Muhsine'yle evleneceğine yemin eder ve bir gece gizlice evlerine girerek Muhsine ile beraber olur. Bu beraberlik sonucu Muhsine hamile kalır. Olay duyulunca iki genç aceleyle evlendirilir. Nikahtan sonra kendisine yapılanlar yüzünden Kahraman'ın Muhsine'ye tavrı tümenden değişir. Bebeğin de kendisinden olduğuna inanmadığı için karısı ve çocuğunu parasız bir

şekilde yalnız bırakır. Bir süre sonra hastalanan Muhsine, ölüm döşeğindeyken aile üyeleri arasında yapılan yüzleşme ile olayların iç yüzü anlaşılır. Fakat Muhsine kısa bir süre sonra annesinin kurbanı olarak ölür. Muhsine ölüm döşeğindeyken Fevziye, Mücedded'e "Kızınızın asıl sebep-i felâketini ararsanız ona verdiğiniz terbiyedir. Kendi kabahatlerinizle başkalarını mesul addetmeyiniz" (58:4) diyerek her şeyin sorumlusunun Mücedded olduğunu yüzüne söyler.

İkinci kısımda Muhsine'nin eğitim konusu detaylı bir şekilde işlenir. Mücedded Hanım, alafrangalığa ve gösterişe düşkün olduğu için kızını çok küçük yaştan itibaren Fransız dadılarıyla büyütür. Kendisi de Fransızca'ya merak saldığı için kızıyla hiç Türkçe konuşmaması, Muhsine'nin ana dilini öğrenmesine engel olur:

Bunun üzerine bir Türk lalası tutuldu. Muhsine de kaba saba bir Türkçe tekellümüne muktedir oldu. Mücedded Hanım, kızının sebebiyle epeyce Fransızca tekellüm edebiliyordu. Bu cihetle Muhsine lisan-ı mâder-zâdını validesinden öğrenememişti. Büyüdüğü zaman bile babasına papa anasına da mama demekten vazgeçemiyordu. (48:3)

Muhsine tabiat olarak iyi ve akıllı bir kız olarak çizilir. O, kendisine verilen eğitimin kurbanıdır. Muhsine'nin kendi karakterindeki sağduyuluk ve iyi niyet olmasa bu kadar serbest yaşamasının sonucu olarak başına daha büyük felaketlerin gelmesinin kaçınılmaz olacağı fikri üzerinde durulur. Bunun temel nedeni ise annesinin çocuk eğitiminde asıl gözetmesi gereken kurallara karşı kayıtsızlığıdır.

Üçüncü bölüm "Zekâvet", Cedid'in kızları Mihri ile Dürri'nin hikâyesini anlatır. İlk önce Cedid'in büyük kızı Mihri, Müeyyet'le evlendirilir. Müeyyet, kendi ailesine zıt olarak alafranga yetişmiş, efendi bir genç adamdır. Kızkardeşleri,

kendilerine imkân sunulduğu hâlde okumayı, kadına yakıştıramadıkları için eğitimsiz kalmışlar, Müeyyet ise kendisini yetiştirmiştir:

Zekâvetinin hüsn-ü terbiyesine yardımını olmuştı. Yoksa içinde büyüdüğü ailenin terbiyesine kalsaydı yaman bir hâle duçar olacaktı. Hemşirelerini sever ve onlara tahsilin lüzumunu anlatmak isterdi. Onlardan red ve cerh ile mukabele gördükçe yahu hakk, beni siz akılda ve siz fikirde bir zevceye düşürmekten muhafaza buyursun duasını ediyordu. (39-5)

Mihri, başta gelin gittiği eve alışmakta zorluk çekse de gösterdiği gayret, romanda takdir edilir. Kadirşinaslığı, söz dinlemesi, nezaketten taviz vermemesi, kendisinin ev içinde kabul edilmesini ve sevilmesini sağlamıştır. Mihri evledikten sonra Dürri de genç ve eğitilmiş bir delikanlı olan Muhlis Bey’le evlendirilir. Dürri’nin doğum yapacağı gün Mihri’nin de ikiz bebekleri olacağı haberi gelir. Damatlar, Cedit Bey’e çocuk eğitiminde hangi usulü benimseyeceklerini sorarlar. Aile çevresindeki farklı örneklerden Cedit Bey, buna ne yanıt vereceğini bilemez. Alafranga eğitimin de alaturka eğitimin de doğurduğu sonuçları gözden geçirir. Bu soruya asıl cevap ise Cedit’in küçük oğlu Sırrı’dan gelir. Sırrı, “Hayrül-Umur” hadis-i şerifini okur ve her şeyin fazlasının zarar olduğunu, orta yolu bulmak gerektiğini söyler. Oğlunun verdiği akılla Cedit Bey, çocuk eğitimi ve terbiyesinde aşırıya kaçmamak gerektiğini dile getirir: “Çocuklarınızı ne alaturka ne de alafranga büyütünüz. İki ortası terbiye ediniz. İlk terbiyeyi validelerine terk ediniz [...] Onların kalbine terbiyenin asıl ve esasını Fevziye gibi dindar ve faziletperver bir kadın rekz etti. Matlub hâsıl oldu” (69:5). Sonuç olarak Emine Semiye, kadınların salt ev içi iktidarda güce muktedir olmak için çocuklarının eğitimi konusunda körü körüne batıl itikatlara bağlı

kalmalarını, asıl konularda kayıtsız kalıp, çocuklarının gelecekleri yönünde bir engel teşkil etmelerini eleştirir. Romanda insan yetiştirmede aile kurumunun önemi öne çıkarılarak anne ile hane içindeki diğer kadınların rolleri sorgulanır. Çünkü ilk eğitim anne tarafından verilmektedir. Bu noktada babanın rolü, özellikle de kız çocukları konusunda pasiftir. Dolayısıyla anne, sağlıklı kız ve erkek çocukların yetişmesi için birincil öneme sahip kişidir. Çocuğun fiziksel ve ruhsal sağlığının ve buna bağlı olarak geleceğinin sorumlusu yine aynı şekilde annedir. Dolayısıyla Emine Semiye'nin sağduyu ve bilinç kavramlarının önemini ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Anne tarafından gösterilecek sağduyunun çocuklara da aşılacağına dair bir inanç bulunmaktadır. Bu, Fevziye ve Cedit'in evliliğinde olduğu gibi farklı kültürlerden ve yetişme tarzlarından gelen eşler arasında karşılıklı anlayışı ve uzlamayı sağlayacak en temel unsurdur. Hatta karı-kocaların birbirlerinden farklı şeyler öğrenmesini sağlayan ve onları aslında daha da olgunlaştıran bir öğedir.

Emine Semiye Hanım'ın *Muallime* romanı da çocukların eğitimi için eve alınacak öğretmenlerin hangi niteliklere sahip olması gerektiği konusunu temel alan bir romandır. 16 Mart 1899-15 Mayıs 1901 tarihlerinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin *Hanım Kızlara Mahsus* adlı ekinde yayımlanmıştır. Yapıt, cehalet ve gösteriş düzeyinde kalan alafrangalık kaynaklı insan ilişkilerindeki yozlaşmayı da ele alır. Romanın merkezinde Behbûde adlı muallime yer alır. Macit adında evli bir adamın kendisiyle birlikte olmak için üzerinde kurduğu baskı ve tehdit nedeniyle kendi yaşadığı evden kaçan ve alafanga bir yaşam biçimini benimsemiş bir konağa öğretmen olarak giden bir kızın yaşamı ile çevresindeki insanların birbirleriyle olan yozlaşmış ilişkilerini, cehalet, eğitim gibi konular bağlamında ele alır. Behbûde, hem geleneklerine bağlı hem de bir yüzünü Batı'ya dönmüş bir kadındır. Hem resim,

müzik gibi sanat dallarıyla ilgilenmektedir hem de teoloji, felsefe konularında kendisini yetiştirmiştir. Doğrudan okulda eğitim alamamış olsa da babasından, büyüklerinden ve hocalardan aldığı eğitimin yanı sıra öğrenme hevesi ile kendi kendisini yetiştirmiş; konaklarda ders vererek öğretmen olarak başarısını kanıtlamıştır. Romanda Behbûde bağlamında bir kadının kültür ve eğitimi için salt okulun değil, kişinin kendi gayretinin de önemli olduğu vurgulanır. Behbûde'nin bu olgun ve öğretmen kimliğine tezat olarak diğer erkek ve kadın karakterlerdeki cehalet ve bu cehaletin getirdiği yozlaşma, kötü sonuçlarla öne çıkarılır. Behbûde'nin kız kardeşi Şahende ve gittiği konağın hanımı Saadet Hanım'ın karakterlerindeki zayıflık ve cehaletleri yüzünden düştükleri durumlar, ana temayı kuvvetlendirmek için kurguda yer alır. Behbûde'nin tam tersine eğitimine önem vermeyen Şahende, cehaleti yüzünden hiçbir gayret göstermeden fitnelik ve kurnazlıkla istediklerini elde etmeye çalışan çıkarıcı bir kadındır. Saadet Hanım'ın en yakın arkadaşı olarak cahil Saadet Hanım'ın zayıflıklarından yararlanarak onu kötü şekilde yönlendirir ve kocasını başka bir adamla aldatması için teşvik eder. Şahende'nin de amacı ise Saadet Hanım'ın kocası Muhassıl Bey'i elde etmek ve onunla evlenip servetine ortak olmaktır. Şahende'nin oyunları sonuç verir ve Saadet Hanım, kocası tarafından Sehil adında bir adamla yakalanır. Şahende de bu sırada Muhassıl Bey'in zaaflarından yararlanmaya çalışır. Romanın sonunda bütün kötülük yapan insanlar cezalandırılır ve Behbûde Muhassıl Bey'le evlendirilir.

Kadriye Kaymaz, *Gölgedeki Kalem Emine Semiye* (2009) adlı çalışmasında yazarın, *Muallime*'nin başına yazdığı ön sözden alıntı yapar; buna göre Emine Semiye, kitabı yazma amacını şöyle açıklamaktadır:

[E]nzar-ı kari'âta (Muallime) namıyla millî ve ahlâki diğeri bir hikâye arz ederek aileler nezdine alınacak muallimelerin ne gibi evsâfı hâiz olmaları iktizâ edeceğini ve hususan genç kızların usûl-i terbiyesi gibi en mühim bir maddeyi vâzih bir surette beyan ve tafsil etmeyi münasib gördüm. Muallime romanının bir faidesi vardır ki o da nev'-i beşer seyyiâta ne kadar fehmin olur ise olsun yine onların içinde hatalarına nâdim ve pişman olarak kesb-i ıslâh edeceklerin kesretle mevcudiyetini gösterecek olmasıdır. Bu meseleye dair mukaddemâ hemşire-i edebiyemiz ismetlü Fatıma Fahrünnisa Hanımefendi Hazretleriyle sebk eden muhâberemizde arz ettiğim gibi tasfiye-i ahlâk maksadı gözetilerek yazılmış romanların ahlâkın ifsâdına değil taassud-ı aslî olan tezhibine hâdim olduğunu (Muallime) namıyla tasavvur ve tasvîr ettiğim şu eser-i hakîrâne ile isbâta çalışacağım. Cenâb-ı Hakk muvaffak buyura. (174-75)

Emine Semiye Hanım'ın ön sözde de belirttiği üzere, bir aile için çocuklarının eğitimi ve terbiyesi, en büyük sevap ve iyilik sayılmaktadır. Bu nedenle ailelerin hem kendileri hem çocuklarının hem de vatanlarının geleceği için yapacakları en hayırlı işin çocuklarına iyi eğitim vermek olduğu fikri vurgulanır. Eğitim, cehaleti ve kötülüğü yenebilecek bir güçtür çünkü. Aynı zamanda iyi insan olmanın da yolu iyi bir eğitimden geçmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

II. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E KADIN YAZININDA BELİREN ORTAK SORUNLAR

A. Kadın-Erkek İlişkileri ve Evlilik

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan süreçte de kadın yazarların ele aldıkları konuların başında kadın-erkek ilişkileri ve evlilik gelir. Önceki dönemde yazılan romanlarla karşılaştırıldığında bu temada da belli başlı dönüşümlerin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Önceki dönemden farklı olarak daha fazla aşk temalı romanın yayımlanması söz konusudur. Buna göre evliliklerin bir kısmı, genellikle önceki bölümde tartışıldığı gibi zorla yapılan evlilikler değildir. Böyle olmasına karşın imkânsız veya yasak aşkın konu olarak romanlara girmesi söz konusu olacaktır. Bunun yanı sıra yaşanan evliliklerin bir fikir arkadaşlığı üzerine kurulu olmamasının getirdiği sorunlar da yine kadın erkek ilişkileri bağlamında ele alınan konulardandır. Bu temayı özellikle Halide Edib'in romanlarında görmekteyse de Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* (1910), Nezihe Muhiddin'in *Şebab-ı Tebah* (1911) Güzide Sabri'nin

Yabangülü (1920), Halide Nusret Zorlutuna'nın *Sisli Geceler* (1922) romanlarında da karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* (1912) adlı romanı, dönemin varlıklı ailelerinde yetişmiş iyi, eğitilmiş kadın ve erkeklerin eş seçimini, bu seçimde kadın üzerinde oluşan psikolojik baskıyı konu alır. Romanın baş karakteri Sabahat, annesi küçük yaşta öldüğü için ablası Sabite Hanım tarafından büyütülmüş, dayısının konağında yaşayan varlıklı bir genç kızdır. Konakta, dayısı Ekrem Efendi ve cariyeleri Piraye'nin yanı sıra Sabahat'in yeğeni Rifat, üvey kardeşi Nebahat ile yurt dışındaki eğitimlerini tamamlayıp yanlarına taşınan dayılarının oğulları Suat ve Nihat ile birlikte yaşar. Aile içi dinamikler konu olarak ele alınırken bu yaşama koşut olarak yan komşularının kızı Fehime'nin yaşamına da odaklanılır. Romanın merkezinde yer alan Sabahat, kadınların evlenmeden önce eşlerini tanımaları gerektiğine inanmakta bu yüzden de eş seçiminin bir kadın için çok önemli olduğunu düşünüp evlilik fikrinden korkmaktadır. Olay örgüsü de Sabahat'ın bu görüşüne paralel olarak kurgulanmıştır. Sabahat, teoride kadın-erkek ilişkileri konusunda ne düşünüyorsa, ne gibi tereddütleri ve soru işaretleri varsa teker teker gündelik yaşamında bunlarla karşılaşır. Yaşadıkları, bir anlamda teoride düşündüklerini haklı çıkarır şekildedir. Sabahat, çocuklukta birlikte büyüdüğü dayısının oğlu Suat'la nişanlandırılır. Suat, yurt dışında iyi bir eğitim almış ve ardından yurduna dönerek Sabahat ile evlenmek istediğini dayısına bildirmiştir. Sabahat'in ise evlilikle ilgili kuşkuları vardır. Evlilik için en önem verdiği şey, eşlerin karşılıklı olarak karakterlerinin uyumlanması ve sadakattir. Sabahat ve Suat'ın evlilikleri, aile tarafından da onaylanır. Her şey çok yolunda görünmesine karşın Sabahat hiçbir zaman kendisini aşka kaptırmaz. Kuşkularında da haklı çıkar. Sabahat ve Suat'ın hem ilişkilerini hem de varlıklarını kıskanan üvey kızkardeş Nebahat, Suat'ın zaaflarından

yararlanarak onu kandırır ve ilgisini kendisine çeker. Dikkatli, gözlemci ve ihtiyatlı bir kadın olan Sabahat, Suat'ın zaaflarını ve başka kadınlara olan ilgisinin farkına varır. Yaşadığı hayal kırıklığı sonucunda ise bir daha asla evlenmeyi düşünmeyerek kendisini bilim ve felsefeye verir. Nişanlıyken aldatılan ve evliliğe olan inancını tamamen yitiren bu kadın karakter dışında komşuları Fehame de romanın merkezindeki diğer kadın figürdür. Ailesi tarafından zorla evlendirilen Fehame, eşiyle ilişkisinde mutlu değildir. Kocasını iç güveysi olarak Fehame'nin yaşadığı konağa yerleşir. Fehame, mutsuz evliliğinin yanı sıra aile içi ilişkilerle de mücadele etmektedir. Evlilikte kadın ve erkeğin karakterlerinin birbirine uygunluğu, evlilik öncesi birbirlerini mutlaka tanımaları gerektiği ve sadakat olgusu birincil plandadır. Bir kadının sadece geçinme kaygısıyla evlenmesi, onaylanan bir eylem değildir: “Emin ol ki eğer benim servetim de olmasa idi benim kalbimi parçalayacak, haysiyet-i nisvanyemi ezecek bir zevcin hanesindeki debdebe ve daratı terk eder hizmetkârlığa kadar iftikâr ederdim” (213). Romandaki Rıfat karakteri de Sabahat gibi evlilikten korkmaktadır:

İzdivacı oyuncak zannedenlerden değilim. O hususta kendimi nasıl düşünürsem alacağım kadını da düşünürüm. Bir kadını bedbaht etmek, onun hayatını zehirlemek, istikbalini mahvetmek istemem. Evet! Alacağım kadının güzel olmasını hem de kendi tab ve mizacıma göre güzel olmasını isterim. Lâkin ne kadar güzel olsa yalnız hüsn-i cemali cihetiyle mükemmeliyetine kanaat edemem. Ben onun maneviyatının da güzel olmasını isterim [...] Bir de emcizemiz tevafuk etmelidir. Ben neden hoşlanırsam onun da hoşlandığı şey olmalıdır. O kadar ki benim sevdiğim rengi o da sevmeli. Onun mahzuz olduğu musiki parçası

benim de mütelezziz olduğum olmalı. Biz yalnız birbirimizi sevmek değil yekdiğerimiz de aynı şeyleri sevmeli! (206)

Rıfat, evlilikle ilgili diğerk erkek karakterlerin üzerinde durmadığı çok önemli bir noktaya değinmektedir. O da karşılıklı sevgidir. Başka bir deyişle erkeğin, kendisine eş olacak kadının hislerini ve geleceğini düşünmesi önemlidir:

Birdenbire parlayan bir aşk devamsız olur. İnsan sonradan maşukasının kusurlarını, mizacına tevafuk etmeyen hâllerini gördükçe soğur. Lâkin beğenmekle hem de ahval ve etvarını da beğenmekle başlayan muhabbet tedrici fakat ebedî olur. İşte ben zevcem olacak kadını böyle bir muhabbetle sevmek isterim. Bu kadar da değil onun tarafından da sevilme isterim. (207)

Halide Edib'in *Seviyye Talip* (1910) romanında Fahir-Macide, Numan-Nimet ve Seviyye-Cemal olmak üzere üç farklı çiftin evliliği yansıtılır. Fahir, Numan ve Nimet'in ilişkilerini "Ciddî bir aşk yahut şefkatten çok, taklit edilmiş Avrupa benzeri bir arkadaşlık" (25) olarak niteler. Fahir ve Macide'nin ilişkilerine bakıldığında ise önemli bir eksiğin olması söz konusudur. Bu bağlamda kültürel farklılığın yarattığı sorunların yanı sıra eşlerin birbirlerinden çok ayrı karakterler olmalarının getireceği sorunlara dikkat çekilir. Çünkü bu, özellikle de evliliğin ilerleyen aşamalarında çift arasında bir sorun olarak belirlemektedir. Fakat romandaki en önemli noktalardan biri, Macide'nin daha sonrasında bu kültürel açığı kapamaya çalışmasıdır. Bu çabaya rağmen Fahir'in Seviyye'ye âşık olmasıyla ikilinin ilişkilerindeki kopukluk daha da artar. Romanda en ideal ilişki, Seviyye ve Cemal'e aittir. Fahir, bu çifti her gördüğünde ilişkilerindeki uyuma özenir: "Anlaşan, sevişen bir çift! Herkes ne yapıyordu Tanrım? Herkes ruhları birbirinden uzaklaştıran küçük dargınlıkların

toplamından, hayatın kalpleri soğuktan, yoran ayrıntılarından nasıl kurtulup kalpleriyle, ruhlarıyla ilişki kuruyorlardı?” (38). Fahir, Seviyye ile Cemal arasındaki sevgiyi, bağlılığı ve çiftin birbirlerine olan saygılarını kıskanır.

Seviyye, ilk kocası Talip Bey’in reddetmesi nedeniyle boşanamamış bir kadındır. Bu süre içinde ise Cemal Bey’i sever. Onunla sevgi ve saygıya dayalı bir karı-kocalık ilişkisi kurar. Bu nedenle çevreleri tarafından “gayri meşru” ilişki yaşadıkları gerekçesiyle dışlanmaktadırlar. İlişkilerine bakıldığında ise birlikteliklerinin temelini, karşılıklı sevgiye dayandığı ve her iki bireyin de kişisel haklarına saygı duyan bir düzen üzerine kurulduğu görülür. Romanda, çevredeki insanların Seviyye’yi aşağılaması eleştirilir ve bu, toplumun ikiyüzlü tutumuna bağlanır: “İkiyüzlü oldun mu, efendim, bu memlekette istersen en ahlâksızlıktan çekinme, bağışlarlar. Fakat herkesten başka düşünme gücünü kendinde buldun mu, işte bunu hiç bağışlamazlar” (48). Herkesten farklı yaşayanlar karşısında takınılan bu ön yargılı tutum eleştirilirken namus kavramı da tartışılır. Fahir’in arkadaşı Numan’ın bu konuda söyledikleri önemlidir:

Benim İngiltere’de geçirdiğim yıllara değil, sizin bu gibi meselelerde burnunuzdan öteyi görmeyen dar fikirlerinize, ikiyüzlü, aldatmakla yapılan her kusuru görmeyip de göreneğe baş kaldırmış, fakat namuslu, kardeşlerimiz, karılarımız kadar namuslu bir kadına saldırılarına acıyoruz. Emin olunuz ki namusundan emin olduğu bir kadın hor görülürse bir İngiliz benden önce karşı koymağa [çalışır]. (26)

Seviyye, Talip Bey’le on iki yıl süren evliliğin ardından ilk defa kendisi için bir adım atarak boşanmak ister. “[B]ir gün, bu uzun uykusundan uyandı, kocasının kişiliği onu yaşatmak için yetmiyordu. Bununla beraber, kim bilir, ne seçkin hayallerinin,

güvenlerinin yıkıldığını görmüştü; fazla olarak onu, kendinden aşağı olan ve mutlu kılamayan bir adama bağlayacak bir çocuk da yoktu” (45). Kocasını boşanmayı kabul etmeyince Seviyye, babasının yanında altı ay kalır. Bu sürenin sonunda herkes gibi yaşamak hakkına sahip olduğunu düşünür ve içinde bulunduğu duruma baş kaldırır (46). Kocasına, boşanmayı kabul etmezse vicdan bakımından kendisini hür sayacağını belirtir. Romanda Seviyye'nin toplumdan ziyade ilk olarak kendisine inanması üzerinde durulmaktadır:

Seviyye'de kendi namusu ve doğruluğuna inanan sağlam bir kanaat var! O evliliğin sade aşk üzerine kurulacağı iddiasında. Başka kadınları alçaltabilecek şu hareketinde bile o kadar sağlam bir ağırbaşlılık var ki, kırk yıl aynı hayatı takip etmiş bir kadın bile, en küçük ayrıntısına kadar bütün hayat tarzında, onun kadar düzenli bir namusluluk ve temizlik göstermemiştir. (46)

Seviyye'nin kendine inanıp, toplumda karşılaşacağı tüm sorunlara baştan göğüs girmesi ve bunun sonucunda mutluluğu yakalaması, yapıtta kadının kendi tercihlerinin arkasında durması, yaşamını kendi arzu ve isteklerine göre kurgulaması yani kadının bireyselleşmesi teması bağlamında ön plana çıkarılmıştır. Fahir, Seviyye konusunda daha en baştan ikiyüzlü davranır. Seviyye'nin arkasından onu ve yaşamını hor görücü sözler söyler. Bunun altında Seviyye'ye olan tutkusunu gizleme dürtüsü de vardır. Kocasının Seviyye'ye âşık olduğunu anlayan Macide ise kendisini bir dost, bir anne olarak gören Fahir'in “aşk sadakası”nı (91) kabullenmez. “Bende hiçbir şeyin yok edemeyeceği bir dulluk hissi kacalacak” (91) diyerek yaşadıkları bu kırılmanın ertesinde bundan sonra yalnız olacağını hisseder ve kendisini geliştirmeye, vatanına ve çocuğunun eğitimine adar.

Evlilik, romanda tartışılan bir kurumdur. Bunun yansımalarını Fahir'in ilişkiler üzerine düşünüşlerinde görebilmekteyiz. Son kertede Fahir, evliliği toplumsal bir sözleşme ve bir siyaset olarak görmeye başlar: “Demek ki evlenmeler her türlü bağları koparan, hatta bazen milyonlarca insanın niteliği ile kurulmuş bir siyaseti, bu suretle bütün bir memleketi tersine çeviren şu insan güçsüzlüğü pek, ama pek korkunç bir şeydi!” (62).

Seviyye'nin diğer kadınlardan farklı oluşu, toplumsal baskıya, gelenek ve göreneklere meydan okuyuşu, kendi geleceği için kararlar alarak tüm sorunlara göğüs germesi sonucu mutluluğu yakalamış olması, Fahir'i asıl etkileyen unsurdur. Seviyye ile Cemal arasındaki sevgi ve saygı temelli ilişkiye de gıpta ve kıskançlıkla bakar. Bu durum, yavaş yavaş Seviyye'yi bir takıntı hâline getirmesine neden olur:

[O]nu ne güzelliği, ne de sesi için sevdim. Ondan ne kadar güzel, seçkin, göz kamaştırıcı kadınlar görmüştüm. Onu düşünce duyguma yakın olduğu için de sevmemiştim. O zanbak göz kapakları arkasına gizlenen, esrarlı ve ışıklı kişiliğine, belki alınyazımın en yaman dakikası beni götürmüş, ona taptırmıştı. Anlıyorum ki kesin olarak sevmekte “niçin ve nasıl” yoktur. (66)

Bir kadının “hayatını kendi düzenleyerek” (71) kendi mutluluğu için savaşması, bir yandan toplumsal baskılara karşı mücadele ederken bir yandan da onurunu koruyarak ayakta kalmaya çalışması gibi etkenlerin temel olarak Fahir'i etkilediğini söyleyebiliriz. Romanın sonu ise üzerinde ayrıca düşünmeyi gerektirir. Roman boyunca diğer kadınlara alttan alta örnek teşkil eden, onurunu her koşulda korumuş ve birey olmuş bir kadının sevdiği adama derin bir sevgisi ve bağlılığı olduğu hâlde cezalandırılması söz konusudur. Arzu ve ihtiraslarını baskılayamaz hâle gelmesiyle

Fahir, Cemal'in evde olmadığı bir gün Seviyye'ye gider ve onunla birlikte olur. Fahir'in kocasına zarar vereceği korkusuyla Seviyye karşı koyamaz ve tehdit karşısında direnci kırılır. Fahir'in bu derece yücelttiği bir kadının geleceğini karartmasının anlamı, modernleşen kadının önündeki eril zihniyet tehlikesine işaret etmek amacıyla. Bu da bir yandan toplumsal baskılarla mücadele ederken bireyleşmeye çalışan "yeni kadın"ın önündeki engelin erkek bakışı olduğunu gösterir. Bu eril zihniyet, sözde, toplumu değiştirmeye çalışan, kadın için bir öncü rolünü benimsemiş bir zihniyettir. Roman, alttan alta kadının önündeki bu tehdit edici bakışın varlığına gönderme yapmaktadır:

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

Romanda öne çıkan asıl olgu, birey olmuş bir kadının cezalandırılması değil; onu kötü duruma düşüren eril zihniyetin yarattığı tehlikedir. Böylelikle Halide Edib, özellikle kadın sorunları için mücadele veren aydın kesimi eleştirmiş olur. Romanın sonunun Seviyye ile değil de Fahir'in vicdani muhakemeleri ile bitirilmesi de bunu kanıtlamaktadır.

Halide Edib'in *Raik'in Annesi* (1910) adlı romanı, evlilik, aldatma, çocuk eğitimi, modernleşme ve kadının yalnızlığı gibi konuları ele alır. İstemediği bir kadınla evlendirilmemek için Heybeliada'ya tatile giden Siret'in burada karşılaştığı bir aile dramı anlatılır. Siret, adada gördüğü Refika ve oğlu Raik'ten çok etkilenir. İlk

andan itibaren derin etkisi altında kaldığı anne ve oğul, adanın diğer sakinlerinden farklıdır. Kadının vakurluğu, nezaketi ve oğluna verdiği terbiye, Siret’i kadın-erkek ilişkileri üzerine düşünmeye iter ve bu aileyi gözlemlemeye başlar. Refika’nın evliliğinde çok mutsuz olduğunu, kocası tarafından sürekli aldatıldığını öğrenir. Genç kadın ise buna tepki koyarak kocasının evinden ayrılmış ve babasının evine yerleşmiştir. Bir süre sonra Refika’nın, amcasının oğlu Mansur’la yakınlaştığını fark eden Siret, kendisi de ona âşık olmasına karşın Raik’in geleceği için kocasıyla arasını düzeltmeye and içer. Bu nedenle Refika’nın her adımını izler. Onu tanımak, gizli gizli hareketlerini takip etmek ve bu merak uyandırıcı kadının zihninden geçenleri bilmek için önleyemediği bir his duyar içinde. İdeal erkek özelliklerini taşıyan anlatıcı, Refika ile birlikte olup mutlu olabileceği hâlde, çifti birleştirmeyi kendisine görev edinir. Kocasına dönmeyi kesinlikle düşünmeyen Refika’ya bu yolda fikrini değiştiren unsurun erkek bakışı olması önemlidir. Bu noktada kendi arzu ve duygularından feragat eden eril bakışın varlığını yadsımamak gerekmektedir. *Seviyye Talip*’te (1919) *Handan*’da (1912) ya da *Yeni Turan*’da (1912) olduğu gibi bencil ve salt kendini düşünen bir aydın yoktur bu romanda. Halide Edib, diğer romanlarında aydın fakat kendi arzularını bastıramamış, bencilliğini yenememiş ve kadın karakterlerin geleceği yönünde bir engel ya da tehdit unsuru olan aydın kesimi eleştirmiştir. Siret’in farkı ise bencilliğini yenmiş bir aydın olmasındadır.

Siret, Refika’yı ilk defa oğlu ile birlikte çamlıkta yani doğanın içinde görür ve ilişkilerindeki doğallığa hayran kalır; dolayısıyla Refika, daha ziyade onun gözünde anne kimliği ile öne çıkar. Salt Raik’in annesi olarak değil, arzu ettiği tüm özellikleri bu kadına yükleyerek aynı zamanda onu toplumun annesi olarak görür. Bu nedenle de cinselliğini ve arzularını bastırır. Bu bastırmayı, insan olmanın, aydın bir zihniyetin

temel koşulu olarak görür. Siret'e göre insanı insan eden şeylerden biri de bencillikten sıyrılmaktır. Siret bu bağlamda Mansur'la arasında bir karşılaştırma yapar. Bu karşılaştırmada Mansur, onun gözünde zayıf karakterli, kadınların zaafından yararlanan eril zihniyeti, kendisi ise kadınlığa ve topluma hizmet edecek fedakâr bir aydını temsil eder.

Romanda Refika, çok yalnız bir kadın olarak betimlenmiştir. Kocasını "ne kadar kaba ve anlayışsız ise o, o kadar duygulu, sevimli, zeki bir kadın"dır (147). Bu noktada evlilik konusunda eşlerin mizaçlarının birbirine benzer olması gerektiği vurgulanmıştır. Refika'nın babası, kızı ve damadının evliliklerinin yanlışlığını vurgular. Kızının bir "Katolik gibi" boşanmaktan korktuğunu ve gençliğini boşa harcadığını düşünmektedir:

"[A]zizim, kalben, fikren birbirine benzemeyen iki kişinin evlenmesi kadar fena bir şey olamaz. Meselâ Rauf'la Refika. İşte ruhları yabancı iki vücudun birleşmesi... Sonuç iyi olmadı. Halbuki ben Rauf'u suçlamam. Nihayet, tabiat ve yaratılışının isteklerine kapılmaktan kendini alamıyor ama biçare çocuk..." (156)

Anlatıcının Refika'yı asıl sevme nedeni ise kadının ahlaklılığı, yalnızlığı ve gizemli kimliğidir. Siret'in Refika'ya duyduğu büyük hisler, aynı zamanda kendisini onun hayatına sokulmaktan alıkoyan temel unsurdur. Dolayısıyla imkânsızlığı yaratan temel olgu Siret'in Refika'yı sevmesinin asıl nedenini oluşturur. Refika'nın bir Katolik gibi boşanmaktan korkması, Siret'i hem üzen hem de onu Raik'in annesine bağlayan saygı ve sevginin anahtarıdır (157). Refika, ideal Türk kadını temsil etmektedir. İsmi de buna paralel olarak Refika olması anlamlıdır. O, gelecek nesillerin hem annesi hem de erkeğe bir refikadır:

Refika! Bütün ümit, hayal ve isteklerimi bende toplayan yüz, anne ve eşliliğin bu kadar temiz, bu kadar içten bir çekicilikle bu kadar ışıktandıran nurlu gözler, şefkatli, arkadaş, vefalı ve yumuşak kalbinle yeminini unutmuş bir haine karşı bile verdiği sözde duran, evini, barkını yalnız bekleyen büyük kadın! Güzelliğin kadar az bulunan ruhunla hep Raik'in cinsi diye erkeklerin fenalıklarını görmek istemeyen anne! Kardeş, dost, âşık, çocuk, ana, baba insan sevgisinin her yanı ile sevmeye değer varlık! (158-59)

Anlatıcı, Refika'ya ideal Türk kadını temsil ettiği için ona simgesel bir anlam yükler. Raik'in geleceği, sağlıklı kuşakların yetişmesi anlamına gelmektedir. Raik, "bütün mutlu yaşayışı bu iki insanın duygularına bağlı zavallı [bir] çocuk!"tur (160). Bu nedenle Refika kendisiyle ya da Mansur'la değil, kocasıyla yeniden bir hayat kurmalıdır. Refika'nın kocasını terk edip başka bir adamla gitmesi, Siret'in bütün insanlığa ve iyiliğe olan inancını yıkacaktır. Sonunda Siret'in dedikleri ağır basıp kadın karakter çocuğu için kocasına dönmeyi seçse de romanda öne çıkan noktalardan biri Refika'nın arada kalmışlığı ve sıkışmışlığıdır. Kocasının vefasızlığı, hem sevgi ve saygısının bitmesine neden olan hem de onu affetmesini zorlaştıran temel etkidir. Kendisine daha uygun biriyle yaşam hayalleri kurmakta fakat boşanmak ve toplum gözünde karalanma korkusu onu engellemektedir. Refika'yı ikna eden unsur ise kocasının af dilemesi değil, Siret'in Raik'le ilgili söyledikleridir. İnsanların zaaf ve kötülüklerini henüz anlayacak yaşta olmayan, yetişkinlerin birbirlerine karşı geliştirdikleri savunma stratejileri arasında kalan Raik'in bu durumunu tarafsız bir gözle anlatması, Refika'yı asıl ikna eden şeydir.

Halide Edib'in 1912'de *Tanin* gazetesinde tefrika edilen ve aynı yıl kitap olarak da basılan *Handan* aşk, sevgi ve evliliğin sorgulandığı bir romandır. Yapıt boyunca mektup tekniği kullanılmıştır. Bu mektuplar, Refik Cemal, Server, Neriman, Handan, kocası Hüsni Paşa ve Handan'ın babası Cemal Bey arasındaki yazışmalardan oluşur. Tekniğin yapıtın tümüne yayılması çok önemlidir. Çünkü roman, ne kadar ağırlıklı olarak Refik Cemal'in, arkadaşı Server'e yazdığı mektuplardan oluşsa da bu teknik, tüm karakterlerin kendilerini ifade etmesine olanak veren, kendi dillerinden olayları anlatmalarını sağlayan bir araç olmuştur. Roman, Refik Cemal'in Server'e Neriman'la evlendiğini haber veren mektupla başlar. Daha ilk mektuptan itibaren Handan, tüm yazışmalarda, üzerine konuşulan ve ilgi odağı hâline getirilen kişidir; zekâsı, eğitim ve kültür olarak donanımı ve tavırlarıyla hem erkek hem de kadın karakterlerin ilgi merkezi bir konumdadır.

Refik Cemal'in Neriman'la evliliği, en başta "saadet" ve "huzur" üzerine kurulu gibi görünse de iki kişinin zihinsel anlamda birbirlerini tamamlamamaları, kurdukları ilişkideki en temel eksiklik olarak açığa çıkacaktır. Bu eksiklik, daha evliliğin en başında kendisini belli etse de Refik Cemal'in Handan'la kuracağı "fikir arkadaşlığı", bu eksikliğini bir uçuruma dönüştürür. Neriman'ın gözleri "saf" ve "gölgesiz"dir (16). Bir başka deyişle hareketleri tahmin edilebilir ve bu nedenle güven verici ama aynı zamanda Handan'la karşılaştırıldığında gizemsiz ve düz bir karakterdir. Kadınların aşkı temel alan romanlarında, hüznü, kederli, manalı bakışlar, baş kadın karakterlerin karmaşık ruhsal yapısına ve derinliğine işaret ederken "saf" ve "gölgesizlik", tam aksine karakterdeki eksik bir niteliğe gönderme yapar. Refik Cemal, Server'e evliliğinin ilk ayından olumlu söz ediyor gibi görünse de "yeknesaklık", "aynılık", "tekerrür" (19) gibi sözcükleri sık kullanması, daha

sonrasında karı koca arasında derinleşecek uçuruma dikkat çeker: “[B]azen istiyorum ki Neriman bu sakit ve durgun tebessümünden, bana takdir ve muhabbet yollayan ebedî nazarlarından sıyrılsın, benim kendi haricinde alınımı gamlandırın çizgileri, ruhumu sarsan her şeyi parmakları arasın bulsun” (24). Handan, Refik Cemal’le Neriman’ın evliliklerindeki boşluğu dolduran en büyük unsur hâline gelir. Hiçbir şekilde başka bir kadını, karısı ölse bile sevemeyeceğine şiddetle inanan Refik Cemal’in bu düşünceleri Handan’ı tanımasıyla tamamen değişir. Neriman ile arasındaki kültürel fark, büyük bir sorun olmaya başlar:

[O] herkes gibi bu memleketin yetiştirdiği bir ruh değil, bir ot, bir çiçek bir şey! Memleketin hayatından -ne kadar elim, ne kadar siyah, ne kadar inkıraz 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 nazârî bulduğu bu şeylerle iştigalimi anlamıyor. Çarkları artık levsten, ihtimalden ve kan pıhtılarından dönmek istemeyen ve belki bir gün zordan kırılacak olan bu memleketin makinesini görmüyor. Kendi yeşil ve sakın yuvasının haricinde bir şey bilmek istemiyor. (23)

Refik Cemal, Neriman karakteri üzerinden iyi eğitim alıp bunu kendisi ve toplumun gelişimi için kullanmayan kadınların memleketin durumuna karşı kayıtsızlığını eleştirir. Neriman, İngiliz eğitimi almış bir kadındır. Fakat evlendikten sonra gündelik işlerin dışında bir şeyle ilgilenmemesi, Refik Cemal tarafından duyarsızlık olarak nitelendirilir. Handan ise romanda bir “vatanperver” ve Refik Cemal’in hayalini kurduğu, “erkek fikirleri”ni paylaşabilen bir kadın olarak çizilmiştir. Romanda Refik Cemal yoluyla entelektüel kesimin, kendisiyle fikir arakadaşlığı yapabilecek bir

kadına duyduğu özlem dile getirilmiştir. Buna karşın Handan, ne Nâzım ne de Hüsni Paşa tarafından anlaşılabilmiş bir kadındır:

Bu anlaşılmaz, yalnız, küçük kadının hayatına kendi hodkâm arzularını koyanlara hiddet ettim. Zavallı Nâzım bile bu kadından ne istemişti? Onu kuru bir sosyalist, bir maksat, bir nazariye için çalışacak bir dimağ, bir makine gibi görmek istemişti. Hâlbuki bu küçük, pürhayat kadında sevmek ve sevilme için, beşeri, zayıf fakat büyük ruh temasları için bir hak vardı. Sonra Hüsni Paşa belki onu cümle-i asabiyesinde kalbine girmeden hükmetmek istemişti, onun belki pek kıymetli bir şeyini, kalbini yine sevmek, yaşamak, dolmak için çırpınan kalbini görmeden geçmiş idi. (105)

Romanda Handan'ın kadınlıktan çıkarılıp kendisini seven erkekler tarafından bir araç hâline getirilmesi eleştirilmiştir. Kadın karakterin Nâzım tarafından salt siyasi bir emel hâline getirilmesi, Hüsni Paşa tarafından ise kadın ruhunun görmezden gelinip salt bir "fetiş" nesnesine indirgenmesi olumsuzlanmıştır. Bu nedenle Handan karşısına kendisini yalnız kendisi için sevecek biri çıktığında ilk defa eksiksiz olarak sevecektir. Çünkü "Nâzım ona ebedî bir nedamet yükü, Hüsni Paşa da bir azap kâbusu" (105) bırakmıştır. Hüsni Paşa, Handan'ı "güzel ve iştiha-amiz dakikalarında yenecek, koklanacak ve başka zamanlar ihmal edilecek bir meyve, bir çiçek" (36) olarak görür. Buna karşın kadını, memleket idealleriyle eş tutmak da eleştirilmiştir. Handan, sevdiği hâlde, Nazım'ın evlilik teklifini bu yüzden reddeder. Ona göre "maksat" evlilik şart değildir; yuva kurmak için gerekli olan temel unsur karşılıklı sevgidir: "Bana teklif ettiği bu izdivaçta eksik bir şey vardı: Beni maksadıyla evlendiriyordu, kendiyle değil! Ne bir rikkat kelimesi, ne bir şefkat nazarı! Hatta bazı zamanlar bana bakarken

gözlerinde peyda olan isimsiz güzel bir şey bile yoktu. Beni görmüyor gibi idi” (70). Dolayısıyla Nâzım’ın aşkında doğal olmayan, eksik yanlar bulması, sevdiği adamı reddetmesindeki en büyük etkendir. Handan, kendisini salt kendisi için sevecek, “kadınlığına” hitap edecek, “kadınlığını” besleyecek bir adam aramaktadır. Nâzım’ın aşkını “uzak bir hurafat kahramanının, bir Jüpiter’in, vazifeşinas bir Roma imparatoru heykelinin aşkına” (72) benzeterek bu ilişkideki durağanlığı ve yapaylığı sorgulamaktadır. Tüm bu örnekler, değişen, zihnen ve fikren erkekle eşit seviyeye ulaşan kadın karşısında, gelenek ve öğretilen normlar karşısında bocalayan eril bakışı gösterme amacı gütmektedir. Nâzım’ı reddederek, kendisinden çok farklı olan Hüsnü Paşa ile evlenmesi noktasında ise şunlar söylenebilir: Handan, maksat evliliğini, aşksız bir evlilikten daha tehlikeli bulmuştur. Nâzım’a evlilikte neler aradığını söyleyip aslında ona istediği sevgi sözcüklerini söylemesi için şans tanımıştır. Nâzım’ın evlilik teklifine karşı Handan’ın “Fakat bu izdivaçta seven yalnız ben değil, siz de olmalısınız” (71) cevabı bunu kanıtlamaktadır. Hüsnü Paşa’nın başlarda kendisine gerçekten bir kadın gibi davranması da evlilik için onu seçmesinde etkili olmuştur.

Romanda Handan’ın Hüsnü Paşa’ya yazıp da göndermediği mektuplar, bir kadın olarak onun iç döküşleridir. Bu mektuplardan birinde, ilişkileri boyunca kendisini bu evliliğe adadığını ve onunla yaşamının bir ihtiyaç hâline geldiğini söyler. Ama ardından bunu Hüsnü Paşa’nın kimliğinden bağımsızlaştırması ve “[b]u kendi kendine olmadı; ben öyle istedim, öyle yaptım” (124) diyerek bu ihtiyacı bilinçli şekilde kendi kendisine yarattığını söylemesi, iradesine işaret etmesi bakımından önemlidir. Handan’a göre bu, kendi isteğinin bir sonucudur. Dolayısıyla kocasının

yüzüne söyleyemese de yazdığı mektuplarda Handan, Hamdi Paşa'yı değersizleştirmektedir.

Halide Edib'in ilk dönem yapıtlarının neredeyse tümünde aşk teması üzerinde durulmuştur. Bu noktada yazarın romanlarında öne çıkan çok önemli bir unsurdan söz etmek yerinde olacaktır: Yaratılan ana kadın karakterler, kusurlarına karşın hep yüceltilmiştir. Evli bir adama âşık olan Kâmuran (*Son Eseri*) ve Handan, boşanmadan başka bir adamla yaşayan Seviyye, evli iken başka bir adamdan hamile kalan Selma (*Heyûlâ*) romanlarda kesinlikle kötülenmez. Aksine kadınların ahlaklılıklarına daima vurgu vardır. Dolayısıyla ahlak kavramının yazar tarafından dönüştürüldüğünü; toplumsal ahlak ve değer sisteminin eleştirildiğini görürüz. Yaptıklarının ahlaksızca bir şey olmadığı, onurlarını hep korudukları, toplumda başka birçok onursuz ve ahlaksız davranış varken bu kadınların değerli olduklarının altı çizilmektedir. Dolayısıyla görünenin ardındakine önem verilmeye başlanması ile ahlak ve toplumsal değer yargılarının sorgulanması bu dönem metinleri için çok önemli bir özelliktir.

Halide Edib'in 13 Eylül-12 Aralık 1913 tarihlerinde *Tanin* gazetesinde tefrika edilen ve ilk baskısı 1919'da yapılan *Son Eseri* adlı romanı da hem imkânsız bir aşkı merkeze alması bakımından hem de kadın ve bireyselleşme bağlamında önemli bir romandır. Romanın 1939'daki baskısında yazar, bazı değişiklikler yapmıştır. Bu değişikliklerden biri de romanın bitişiyle ilgilidir. Edib, ikinci baskıya "Saadet Köşkü" başlıklı bir bölüm eklemiştir. Ressam Müfide Tek'e ithaf edilen roman, Kâmuran adlı ressam bir kadın ile yazar Feridun Hikmet'in birbirlerine duydukları ümitsiz aşkı konu alır. Bu mutsuz aşk, aynı zamanda yazar Feridun Hikmet'in sevdiği kadına ithaf ettiği *Son Eseri* adlı romanın da ana konusudur. Bir başka deyişle romanın anlatıcısı, aynı zamanda romanın yazarı Feridun Hikmet'tir. Yapıtı okurken hem Feridun Hikmet'in

bu romanı yazma serüvenine hem de kırık bir aşk hikâyesine tanık oluruz. Halide Edib, roman kahramanının genç bir kadın olduğunu en başta söylemektedir. Yani hikâye her ne kadar erkek bir anlatıcının ağzından dile getiriliyor olsa da asıl hikâyesi anlatılmak istenenin kadın olduğuna dikkat çekilir. Romanda Feridun Hikmet'in gözünden kadın ve erkeğin evlendikten sonra birbirlerine bakışı gibi çeşitli sorunlar göz önüne serilmiştir. Bu noktada Halide Edib'in erkek anlatıcılar aracılığıyla, onların gözünden kadın algısını keşfetme çabası önemlidir. Yazar, Feridun'un kadınlara, evliliğe ve aşka bakışını bir erkek gözünden yansıtmaya çalışır. Feridun, ev içinde edilgin bir kimlik gösterir; böylece ev içinde kendisini tıpkı bir izleyici olarak tasvir eder. Çocuklarına ilgisi bile, dışardan onları gözlemlemekten ileri gitmez. Bir tek küçük kızı ile kurduğu ilişki dikkat çekicidir. Nerime'nin masumluluğu ile Kâmuran'a duyduğu saf aşk arasında bir bağlantı kurulur. Romanda, gerçek anlamda bir iletişimin olmaması, çiftlerin birbirini anlamaması ve karşılıklı olarak buna çaba göstermemeleri üzerinde durulmuştur. Feridun mizaç olarak kendisinden çok farklı olan Mediha'yla evliliğini şöyle tanımlar:

[T]â ilk günlerden beri Mediha'yı aptal ve mütecessis bir balığın gözü önünde mütemadiyen sallanan ve mütemadiyen kaçan, olta ucuna bağlı bir yeme benzetirdim. Balık psikolojisi insanınkinden herhâlde pek başka değil. Çünkü balık oltayı yalnız aç olduğu için değil önünden kaçtığı için yutar. Her ne ise ben de Mediha denilen iğneye bağlı yemi yutmuş bulunuyorum. İğne öyle bir içime batmış ki, onu çıkarmak imkânı artık, kalmamıştır. Fakat ucundaki yem de benim maddî olmayan hiçbir açlığımı doyumadı. Fikir ve his noktasında karımla biz iki yabancıyız. Onun için Feridun Hikmet'in manevî hayatı ve

ihtiyaçları hiçbir mâna ifade etmez. Gündelik hayatımızın ister istemez paylaştığımız haricî ihtiyaçları ve vak'aları istisna edilirse onunla müşterek bir tek emel yahut fikir yoktu. (79)

Evlilikte fikir arkadaşlığının önemi, diğer Tanzimat metinlerinde olduğu gibi Halide Edib'in bu romanında da vurgulanır. Feridun, karısıyla düşünsel anlamda paylaşacak ortak bir yön bulamaz. Evliliğindeki bu eksigi ise yazma uğraşı ile kapamaya çalışmaktadır. Yazıyı, bir “cankurtaran simidi” olarak görerek eksik kalan varlığının tamamlayıcısı olarak addeder. Feridun, Kâmuran'ın hayatına girmesiyle hayatında yepyeni bir dönem yaşamaya başladığını hissederek. Genç kadınla ilgili yaptığı benzetmeler hep ulviyete ve kutsiyete işaret edecek şekilde dinsel temalıdır. Onun hayatına girişini, inancı olmayan bir adamın gönlüne ilâhî bir haberin gelmesine ve Mesih'in nefesiyle ölü bir vücuda yeni bir ruh aşılmasına benzetir (80). Romanda kadın ve kadınlıkla ilgili, erkek gözünden önemli noktalara işaret edilmiştir. Özellikle de Kâmuran bağlamında kadınlık yüceltilen bir olgudur: “Adem'i cennetten kovduranın Havva olduğunu söylerler. Ben derim ki, insanı bir tek tekrar kalp ve fikir cennetine eriştirebilecek kudret kadındır” (82). Romanda kadının aşk ile olgunlaşması da yan izleklerden biri olarak karşımıza çıkar. Kâmuran'a yurt dışı seyahatinde eşlik eden Madam Angelz, Feridun'la konuşmalarında ulvi aşka gönderme yapar. Bunu yapmaktaki amacı bu aşkın “temiz” kalması için alttan alta Feridun'u uyarmaktır: “Hiçbir erkekle temas etmeden aşkı tadan kadın... Kadın olmadan ana olan kız. Bu mefhum biz Katolikler'e Protestanlar'ın hiçbir zaman anlayamayacakları mistik bir aşk mefhumu vermiştir. Yalnız bir Katolik kadın hem bekâretini muhafaza eder, hem de aynı zamanda aşk kadehini son damlasına kadar içebilir” (148). Feridun, bu konuşmalardan sonra maddi aşkın, manevi aşkın yanında değersizleştiğine inanır.

Sevdiği kadını Meryem’e benzetir ve böylece sevgisi daha da kuvvetlenir: “Benim için Meryem, Madam Angelz değil Kâmuran’dı. Fakat onun sözünde bir erkek için dikkate değen bir tek hakikati bu akşam anladım. Sevgilimiz ancak hem ana, hem tapınılan ve hiçbir temasla kirlenmeyen, bozulmayan bakir bir kudret olduğuna inandığımız zaman aşkımız tamam oluyor” (148). Saf aşk teması, Feridun’un Kâmuran’a yazdığı mektupta da karşımıza çıkar. Bu mektuplarda Feridun, Dante’nin Beatrice’ye duyduğu “saf” aşk imajını kullanarak yine ulvi aşka gönderme yapar. Genç adamın Kâmuran’la aşk yaşamasına engel olan nedenlerden biri vicdandır. Romanda kızı Nerime, aynı zamanda onun vicdanını temsil etmektedir; dolayısıyla üzerindeki etkisi çok büyüktür. Feridun zaman zaman Nerime ile Kâmuran’ı da özdeşleştirmektedir. Nerime ölüp de onu kaybettiği zaman, Kâmuran’ı da tamamen kaybetmiş hisseder. Nerime, bir yandan vicdanı temsil ederken aynı zamanda Feridun için kişinin kendisini feda etmesini, bencilliklerden kendisini sıyrıp başkaları için yaşamasını ifade etmektedir:

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

Dolayısıyla Feridun, romanın başında daha kibirli ve kendisini düşünen bir karakter iken bu bencilliğinden aşk ile kurtulur. Fakat bunda Kâmuran’ın aldığı tavır da önemlidir. Genç kadın Feridun’a gönderdiği mektuplarda erkek bencilliğine vurgu yaparak onun kendisiyle yüzleşmesine neden olur. Feridun, evli olduğu için hem ayrılmaktan korkmakta hem de Kâmuran’a olan aşkıdan vazgeçmemektedir.

Kâmuran ise kendisini zor duruma sokan bu ikiyüzlü tutum karşısında, statüsünü bozmak istemeyen erkek bakışını reddettiğini açık biçimde dile getirir:

Bugünkü Feridun mazinin bağlarını hem kuvvetle hissediyor, hem de onlara can simidi gibi sarılıyor. Mamafih, bu Feridun tecrübeleri ve hisleri de tamamen reddedemiyor. Darılmazsanız ben buna biraz orta yaş zihniyeti diyeceğim... İhtiyatkâr, hiçbir tehlikeye atılmadan yürümek isteyen, tehlikeye atılmadan sergüzeşt isteyen bir zihniyet. Siz evinizde, eski bağlarınızın arasında emin ve rahat oturacaksınız, ben de kendimden size sade istediğiniz kadar bir hisse vereceğim... Ama ben yaşta ve hiç yaşamamış bir insan bu kadar ölçülü hareket eder mi edemez mi bunun mesuliyetini üzerine almayı düşünmüyorsunuz. (107-108)

Halide Edib'in 1908 yılında yazdığı ilk romanı *Heyûlâ*, evlilik, gayri meşru ilişki ve kadın sorunları bağlamında cesur ögeler taşıması nedeniyle diğer yapıtlarından biraz ayrılmaktadır. Birbirine geçmiş yaralı bir aşk hikâyesini ele alan romanda ilk defa kurgunun merkezinde yer alan bir kadın karakterin yasak bir ilişkiye girdiğini, evli iken sevgilisinden hamile kaldığını ve bebeğini aldirmaya karşı çıkararak çocuğunu doğurduğunu görürüz. Buna karşın romanda baş karakter Selma'nın, yargılanmadan arada kalmışlığının ve çıkmaz durumunun nedenleri üzerine gidilmesi önemlidir. Selma, bir yüzünü Batı'ya dönmüş, eğitilmiş bir kadındır. İyi piyano çalmakta, musikiden müthiş bir zevk almaktadır. İlk gençlik aşkı Şahap, heykeltıraş ve psikolojiyle ilgilenen bir adamdır ve Selma üzerinde derin bir etkisi vardır. Paris'te Selma, baş ağrıları nedeniyle Şahap'tan "hipnotizma" tedavisi görmüştür. Dolayısıyla erkek karakterin kadın üzerindeki psikolojik etkisi romanda biraz da bu ögeyle

açıklanır. Şahap, ilişkilerini sürdürebilmek için Selma'nın üzerinde baskı kurarak onu sevmediği bir adamla, Haşim'le evlenmeye zorlar. Evlendikten sonra eski âşıklar görüşmeye devam eder. Fakat, bu durum Selma'nın üzerinde vicdansal olarak çok büyük bir baskı yaratır ve hastalanmasına neden olur. Şahap ise tamamen erkek bencilliğini kadın üzerinde kullanan bir karakter olarak üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmeyen, kibirli bir adam olarak çizilmiştir. Kendisi de bir doktor olan Ziya, Selma'nın Şahap'a olan ilgisini bir süre sonra keşfeder. O da aynı kadına âşık olsa da ona, yargılamayan bir tutumla yaklaşmaya çalışır. Bunda Selma'nın mektuplarını gizli gizli okuyup kadının iç dünyasına girmesinin etkisi çok büyüktür. Dolayısıyla ne Şahap ne Haşim, gerçekten Selma'yı anlayabilmiştir. Ziya, Selma'nın son mektubunu okuduğunda Şahap'la kendisi yüzünden tartıştığını öğrenir. Mektupta Selma, duygularını şöyle dile getirmektedir:

Hiddet ediyorsun, beni reddediyorsun sebep? Ziya'yı seviyormuşum, buna gülerim. Hep maksat çocuğunu tanımaya, beni bu rezalet ve muhakkak sefaletten kurtarmaya muvafakat etmemek değil mi? Beni tanıyanların bulamayacağı karanlık, unutulmuş bir köşeye gömmeni istedim. Bana çektirdiklerine mukabil çok mu? Hayır çocuğumu -velev ki henüz doğmamış olsun- öldüremem. Merhamet! Biliyorum ki yanına gelsem beni bakışlarıyla son bir alçaklığa davet edeceksin. Artık takatim yok, gözyaşlarım da yok, sana karşı muhabbetim de. Fakat zannettiğin gibi başkasını sevebilecek bir kabiliyet de ruhum da yok. Bütün varlığım, soğuk, geniş bir beyâban. Geleceğim, fakat rezaletime ortak olduğunu kabul edip bir hissene kabul edeceksin. Yoksa dönersem, her şeyi Haşim'e söyleyeceğim. (123-24)

Mektuptan anlaşıldığı üzere Şahap, Selma'nın kendinden olan çocuğunu aldırmasını istemekte ve Selma da buna karşı çıkmakta, hatasının payını üstlenmesi gerektiğini söylemektedir. Bu noktada Ziya'nın bir "maksat adamı" olarak betimlenmesi söz konusudur. Fakat Selma'nın altını çizdiği nokta önemlidir. Kendisinin sanki bir maksat adamına âşık olması gerektiği gibi "ikiyüzlü" bir tutumu eleştirdiği görülür. Selma, Ziya'nın iyiliğinden, olgun kimyasından etkilense de bu, hiçbir zaman aşk boyutuna varmaz. Çünkü genç kadın gerçekten de Şahap'ın etkisi altındadır. Bu bağlamda "yüceltilen kadın" ve "maksat adamı"nın birlikteliğini idealleştiren tutumun eleştirildiği, ikiyüzlü bulunduğunu söyleyebiliriz. Ziya, Selma'nın mektuplarını okudukça, gerçeklerin iyice farkına varır. Bunun üzerine kendi kendisine şöyle der:

Bir kadına ölümden beter eziyet ediyorlar, çocuğunu öldürmesi emrediliyor. Sonra bunu cezalandıracak bir kanun yok. Mutlak onun maskesini kaldırmalı, ama nasıl? Kocasına hıyanetini ilan mı etmeli? Bu Haşim'e nasıl söylenilir, işin içinde bir de çocuk hayatı var. Artık zihnim çılgın bir buhran içinde kaynıyor, dünyada en çok sevdiğim bir kadının hem hayatı, hem de namusu tehlikede. Ben bir yabancı gibi âciz bekliyorum. (124)

Selma, üzerindeki tüm baskıya rağmen çocuğunu aldırılmayı reddeder. Doğan çocuk ise kısa bir süre sonra ölür, dolayısıyla aslında hayata gelen simgesel anlamda ölü bir kız çocuğudur. Haşim'in, karısının kendisini aldattığını anlaması üzerine ise olaylar yargı mekanizmasının devreye girmesiyle daha değişik bir hâl alır: Haşim'in "Yoksa sen de mi kadınların faziletine inanan ahmaklardansın" (126) sözüne karşılık Ziya'nın, "Selma kadınların en tapılmaya layık, hatta kusuruna rağmen en saygıya değeni değil mi?" (127) yanıtını vermesi önemlidir. Dolayısıyla kadın, "kusuru"na rağmen asla

kötülenmez, hâlâ saygıdeğer ve sevmeye layık olarak görülür. Bu bağlamda Selma'nın “kabahati”, “karşı konulamaz bir tesirin altına girmesi” (127) ile açıklanır. Doğan çocuk sekiz gün sonra ölür. Dolayısıyla romanda gayri meşru ilişkinin ürünü bir çocuğun yaşamasına izin verilmez. Bebeğin kız çocuğu olması da bu nedenle anlamlıdır. Çünkü yasak bir aşkın ürünü olan bir kız çocuğunun geleceğinin iyi temeller üzerine kurulamacağı düşüncesi söz konusudur. Buna karşın Selma, ölene kadar Ziya için kadınların en yücesi, en sevmeye değerli olarak kalmaya devam eder.

1. Gizemleştirme, *Skopofili* ve Bir Fetiş Nesnesi Olarak Kadın

Kadın, romanlarda olduğu ve olmak istediği arasında kalmışlığının ve yalnızlığının bir yansıması olarak hep düşüncelidir. Erkek için bir “bilmece”, bir “muamma”dır; başka bir deyişle anlaşılması güç olandır. Kadınların bu özellikleri, erkek karakterleri kendisine âşık eden hem temel etkenlerden biridir hem de onları diğer kadınlardan ve erkeklerden farklı kılan, temel ve ayırıştırıcı bir unsurdur.

Romanlarda kadın karakterlerin biçimsel ve ruhsal tasvirlerinde ortak bir dilin olduğundan söz edebiliriz. Bu bağlamda kadın karakterlerin hastalıklı ve solgun görünüşleri, kadının yalnızlığına işaret eden göstergeler olarak karşımıza çıkar.

Kadının, olmak istediği ile olduğu konum arasında sıkışması ya da imkânsız bir aşk söz konusu ise arzunun bastırılması durumu, kendi içine kapanmasına, hastalıklı ve solgun bir görünüme sahip olmasına neden olur. Romanlarda karşımıza çıkan bu biçimcilik simgesel boyutlarıyla üzerinde düşünmeyi gerektirir. Dolayısıyla biçim ve beden morfolojisi, kadınların ruh durumları ve iç dünyaları ile onu hep gözleyen ya da

gözetleyen konumda olan erkeğin bakış açısını anlamamıza olanak sağlar.

Romanlarda kadın karakterler gizemlileştirilirler. Bu gizemlileştirme, kendileri tarafından değil, erkek karakterler tarafından yapılır. Kadının zaman zaman erkek tarafından bir saplantı ya da fetiş durumuna getirilmesi söz konusudur. Bunu, neredeyse tüm aşk romanlarında görürüz. Kadın, romanların hem öznesi hem de bu nedenle izlenen ve sürekli gözetlenen kişisidir. Kadın, erkeğin dünyasına girdiği ilk andan itibaren onda çok derin bir etki bırakır. Bir noktadan sonra da onun bütün eylemlerinin nedeni hâline gelir. Erkek, başka bir kadınla evli bile olsa bu ideal kadını tanıdıktan sonra hayatı tamamen değişir. Kadının varlığı, karşısındaki erkek için en büyük hediye hâline gelir. Onu izlemek, onunla ilgili haber almak, en büyük zevk aracına dönüşür. Ortada genellikle imkânsız bir aşk olduğu için acıyla dolu bir zevktir bu. Dolayısıyla erkek karakter, bu etkilenmenin sonrasında ya salt kadının varlığı ile yetinmeye çalışır ya da histerikleşerek ruhsal ve fiziksel olarak sağlığını kaybeder. Sevilen kadın ile ona duyulan aşk romanlarda ulvileştirilmiştir. Bu ulvileştirme, onu ve en önemlisi kadının toplumsal konumunu koruyacak temel bir ilkeye dönüşür. Fakat burada söz konusu olan, yanılsamaya dayalı bir kadın imgesinin olmamasıdır. Başka bir deyişle kadın, salt erkeğin kadına yüklediği özelliklerle var olan, altı boş bir karakter değildir. Erkeğin ideal kadını gördüğü ilk andan itibaren duyduğu büyülenmeye benzer derin etki, kişi olarak erkeğin kendisinin farkına varmasıyla da ilintilidir. Kadının yüzüne baktığı andan itibaren gerçekleşen bu büyülenme, kendi kimliğinin farkına varmasıyla eş değerdir. Koşulların imkânsızlığı ise aşk/umutsuzluk ikiliğini beraberinde getirir. Kadının sürekli gözetlenmesi, kusurları olsa bile neredeyse tapılacak mistik bir varlık hâline getirilmesi ve erkeğin bundan duyduğu kişisel zevk, Freud'un *skopofili* kavramını çağrıştırmaktadır. Laure Mulvey, "Görsel

Zevk ve Anlatı Sineması” (1975) adlı makalesinde bazı durumlarda bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olduğunu söyleyerek Freud’un *skopofili* kavramını “diğer insanları nesne olarak almakla, onları denetleyici, meraklı bakışın hedefi hâline getirmekle ilişkilendirdiğini” belirtir (281). Skopofiliyle burda kastedilen izlemekten kendini alamama durumu ile bundan zevk alma eylemidir. Görme arzusunun engellenememesi, insan formuyla büyülenmek ve bunun bir zevk aracına dönüşmesi durumu söz konusudur. Mulvey, kavramı Hollywood sineması üzerinden yorumlar ve Lacan’ın çocuğun ayna evresinde, karşısında gördüğü imge üzerinden özdeşim yoluyla ego ideali kurması ile beyaz perdede izleyicinin, karşısında gördüğü idealleştirilmiş kişiyle özdeşim içine girerek narsistik bir haz duyması arasındaki bağlantıyı ifade eder (283). Fakat kavram, kendi içinde eril bakışı temsil etmektedir. Bu nedenle Mulvey, özellikle geleneksel sinemanın kadını, erkeğin arzu nesnesi olarak konumlandığını, böylelikle etken ve edilgen iki karşıt kimlik yaratarak ataerkil düzenin dili içinde kodlandığını ifade eder (280). Fakat romanlar bağlamında değerlendirdiğimizde farklı olan durum, erkeğin kadını cinsel tahrik nesnesi olarak görerek bundan zevk alması değil, bilakis kadının “erkeksi” duruşu, aklı ve bilgeliğinin erkek üzerinde bir zevk hissi yaratmasıdır. Ayrıca kadının, erkeğe göre tanımlanmaması, tam tersine onun düşüncelerini ve inançlarını alaşağı ediyor olması da romanlarda bu eril bakışın kırıldığını göstermektedir. Skopofili, kavram bazında genel olarak eril bakışı temsil etse de ele aldığımız romanlar bağlamında kadının edilgen olmadığını, hatta kadının erkeğin benliğini parçalayarak özne konumuna geçtiğini söyleyebiliriz. Erkek karakterlerin eylemlerinin nedeni, bu odak noktasındaki kadındır. Erkeklerde uyandırdığı aşk, sevgi, korku, tedirginlik hisleri, eylemlerinin neden sonuç ilişkisini oluşturur. Kadımlarla ilişkilendirilen gizemliliğin ise farklı boyutları

vardır. Bir yandan ne olduğu ile olmak istediği arasında sıkışan kadını yansıtır; bazen de kadının derinliğine işaret eder. Bazı durumlarda da ne yapacağı kestirilemeyen kadın, erkeği tedirgin eden, var olan düzeni alaşağı edeceği korkusu yaratan bir varlıktır. Gizemlilik, öncelikle ideal kadının güzelliğinin bir yansımasıdır. Erkek tarafından bir “bilmece” hâline gelen kadın, erkeğin onu ne kadar keşfettiğinin göstergesidir. Bu nedenle aslında kadınla ilgili keşfedilen olguların yüzeyde kalışına ve kadını tanımaya yetmediğine işaret eder. Bu nedenle gizem, eril bakışın kadını daha çok anlaması gerektiği düşüncesiyle ilintili olarak kadına yüklenen en önemli özelliktir. Dolayısıyla da aslında bir kadın direncinin göstergesidir. Kadın, bunu bilinçsiz gerçekleştirse de bu yolla erkeğin kadınlıkla ilgili kalıplaşmış mitlerini yıkar, onu kadın ve kadınlıkla ilgili daha fazla düşünmeye zorlar. Başka bir deyişle gizemlilik, kadın mizacının ya da bulunduğu konunun doğal bir uzantısı gibi sunulsa da, tekrar eden bir motif gibi romanlarda yer alıyor olması, karakterlerin kadınsal bir tepkisi olarak verilmiştir. Yani kadın, üzerinde yaratılan baskı mekanizmalarına doğal bir tepki olarak gizemlilik, kendi içine kapanıklık gibi yansımalarla yanıt vermektedir. Tanzimat romanının çekici ve gizemli “meşum kadın” tipinin de bu anlamda evrildiğini, gizemliliğini ideal kadına kaptırdığını söyleyebiliriz. Meşum, kötücül ama güzel ve çekici kadının, cehaletin kurbanı olduğuna inanılır. Buna karşın ideal kadın, gizemli, yalnız ve erkeğin gözünde tam bir “muamma”dır. Kadının romanlarda gizemleştirilmesi, *skopofili* (görsel anlamda duyulan narsistik haz) ve kadının fetiş hâline getirilmesi ile ilgili şunları söyleyebiliriz:

Güzide Sabri Aygün’ün *Yabangülü* (1920) romanı Leylâ ile Feridun’un aşkını konu alır. Feridun’un annesinin Leylâ’yı soylu bir kız olarak görmemesi, iki sevgilinin bir araya gelmesini engelleyen temel unsurdur. Gururu kırılan genç kadının Celâl

adında sakat bir adamla evlenmesi, Feridun'un aşk ve evlilik hayallerini tümünden yıkarak onu hastalandırır. Bunun sonucu olarak da giderek Leylâ'yı bir saplantı hâline getirir. Romanın sonunda Celâl'in ölümü üzerine iki sevgili birbirine kavuşsa da yapıt temel olarak, bu ayrı kalışın hikâyesini anlatır.

Leylâyı ilk gördüğü andan itibaren genç kadın, Feridun üzerinde hipnotik bir büyülenme etkisi yaratır. Romanda özellikle doğa içindeki Leylâ'nın görüntüsü Feridun üzerinde, doyulmaz bir zevk hissi uyandırır:

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

Leylâ, Celâl'le evlendiğinde ise Feridun her gün yalının önüne sandalla giderek pencere önünde duran sevgilisini uzaktan izler ve hülyalara dalar. Gerçek hayatta sevdiği kadınla bir araya gelmesi imkânsız olan Feridun, onu izleyerek teselli bulmaya çalışır:

Feridun artık kendini unutmuştu. Nerede olduğunu bile fark edecek hâlde değildi. Pancuru açık kalmış bir pencerenin önünde, elmaslar içinde parlayan başını bir tarafa dayamış, hareketsiz ve sakin görünen bir kadın denize doğru bakıyordu. Feridun çıldırmış gibi, ne yaptığını

düşünmeden küreklere asılarak rıhtıma yaklaştı. Tamamen pencerenin hizasına geldiği zaman küreklerin şırıltısıyla kadın biraz uzandı. Bir iki dakika öylece durdu. Aşkın gayri mer'î cazibesi bütün mevcudiyetine hâkim olmuş gözleri karanlık suların üstünde bir noktaya takılmıştı [...]

Ertesi gece bu hâl yine tekerrür etmişti. Mehtap daha müsait, daha ışıklıydı. Feridun sandal ile aşkının hayalini ziyaret için yine o pencerenin önünde durdu. Kadın orada idi. Daha ziyade uzanmış, onu bekliyor gibi bir vaziyet almıştı. Genç adam o dakikada o kadar mes'ut, o kadar kendinden geçmişti ki artık hayattan başka bir şey istemiyordu. Şimdi bu gözlerden ziyade, ruhların birleşme, kavuşma ânı olmuştu.

(79)

Dolayısıyla Feridun için sevdiği kadını uzaktan izlemek hem karşı konulamaz bir hazza işaret eder hem de su metaforu simgesel olarak birleşmelerini ifade eder.

Romanın ikinci yarısında Leylâ'nın kocasının ölümüyle eski sevgililerin kavuşmaları için yeniden bir fırsat doğar. Fakat Leylâ'nın aşkından kendini içkiye ve gece hayatına veren Feridun hastalanarak bir süredir kendini bilmez şekilde meczup gibi yaşamaktadır. Feridun'un bu hâlini gören Leylâ, onu tedavi için konağına aldırır. Bilincini kaybeden ve kimseyi hatırlamayan Feridun'u heyecanlandırmamak için tedavi süresince odasına giderek kapı önünden gizli gizli sevdiği adamı seyrederek:

“Leylâ için her gün kapının önünde durup gizlice onu seyretmek hayatının en tatlı bir zevki olmuştu” (104). Bu bağlamda romanlarda genellikle izlenen ve izlenilmesinden zevk alınan kişinin kadın olduğunu ama *Yabangülü*'nde olduğu gibi tersi durumların da görülebildiğini söyleyebiliriz.

Halide Edib'in ilk romanı *Heyûlâ*'da (1908), Ziya, bir tiyatro çıkışı sokakta gördüğü Selma'ya âşık olur. Tesadüfen eski dostu Haşim'in evine gittiğinde, gördüğü ilk andan itibaren derin etkisi altına girdiği bu kadının, arkadaşının karısı olduğunu anlar. Evlerine gidiş gelişlerinde bu gizemli ve heyûlâ gibi dolaşan kadını uzaktan izlemeye başlar. Onun evin bahçesinde yer alan kameriyede yalnız başına oturuşu, kimseyi yanına yaklaştırmayan gizemli kimliği genç adamı kendisine çeker. Bir süre sonra Selma'nın, kocasını heykeltıraş Şahap'la aldattığının farkına varır. Bir gece Selma'nın Şahap'ta olduğunu öğrenen Ziya, evin penceresine yaklaşip içeriyi gözetlemekten kendini alamaz. Şahap, o sırada Selma'nın giysisini çıkarmakta ve model olarak taburenin üzerindeki duruşunu ayarlamaktadır:

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

(118)

En başta pencerenin pervazından izlediği kadının görüntüsüyle kendinden geçen Ziya, ardından gördüğü bu sahne ile çıldırarak gibi olur. Tanık olduğu bu sahne sonrasında Selma, bir an için Ziya'nın gözünden düşse de sonrasında yazdığı mektupları okuyunca kadın olarak hislerini anlama fırsatı bulur ve onu kadınların en yücesi ve sevmeye değer olanı olarak görür.

Halide Edib'in *Son Eseri* (1913) romanında ise anlatıcı Feridun Hikmet'in, Kâmuran'ı doğa içinde resim yaparken izlemekten büyük keyif alışına tanık oluruz. İkisi de sanatçı oldukları için bu yaratım anına tanık olmak, Feridun için büyük bir zevk kaynağıdır:

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

Feridun, evli olduğu için gerçekte yaşanamayacak bu imkânsız aşkın üzerinde yarattığı etkiyi, özellikle de doğa içinde Kâmuran'ı izleyerek farklı bir haz kaynağına dönüştürür:

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

Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* (1910) romanında ise yan konaktaki Fehame'ye âşık olan Rıfat, bahçede çalılıkların arkasından sevdiği kadını izleyerek teselli bulmaya çalışır:

Ta gözleri hizasına gelen bir çam dalları aralığı sanki panorama dürbünü imiş gibi ona karşısında bir levha gösteriyordu. Bu aralıktan kendisinin görünmek ihtimali yok idi [....] Bilâihtiyar o levhayı seyreyliyordu. Sandalyenin vaziyeti kızın yüzünü Rıfat'tan tarafa bulunduruyordu [....] Antrdö danteller ile gayet sanatkârane dikilmiş beyaz muslinden bir bluz giyinmiş, ufak bir dekolte sinesinden biraz yerini meydanda bırakmış idi [....] Uçları yukarı doğru dönük, kara, uzun kirpikler arasındaki gözlerin şekli pek güzel! [....] Rıfat'ın yalısından öbür cihete tecavüz eylemiş duvarın diğer cihetine doğru uzanmış olan gül dalındaki bir gülü, kız kokladı [....] Rıfat kızın gözlerinin içini yakından gördü. Rıfat'ı görmediği hâlde Rıfat'a doğru bakıyordu [....] Genç kızın nazarı bir sinyal elektrik gibi Rıfat'ın bütün mevcudiyetine nüfuz eyliyordu. (218-220)

Fehame başka bir adamla evlendirildiğinde Rıfat, “İşte aşk ve sevdamin seng-i mezarı!...” (305) diyerek “artık başkasının olan bir kadını gözetleme[nin] caiz olmayacağını” (305) kabul eder.

Modernleşme ölçütlerinin tartışılması ve çeşitli alanlarda kadının sesini duyurmaya başlaması ile kadının hareket alanının artması, kontrol alanının da genişlemesine neden olmuştur. Dolayısıyla “kadın” a ilişkin algı, 19. yüzyılda onun şüpheli bir kimliğe bürünmesi yönündedir. Kadının edilgenliğinin kırılması ve bireyselleşmeye başlaması ile bir tehdit unsuru hâline gelmesi, istikrarsız bir varlık

olarak algılanması söz konusudur. Kadının gizemliliği ve erkek tarafından bir tehdit olarak algılanışı, kadın edebiyatçılar tarafından öne çıkarılan temalardandır.

Dolayısıyla cinsiyet morfolojisi, çeşitli ortaklıklar içeren kadın yazınının kurgusunda üzerinde durulması gereken konulardan biridir. Erkek karakterler tarafından kadınlığın saf ve yekpâre bir olgu olarak düşünülmesine kadın yazarların tezat örnekler vererek karşı çıktığını söyleyebiliriz. Özellikle de II. Meşrutiyet'ten sonra yazılmış romanlardaki kadın figürlerde gizem unsurunun daha fazla yer aldığı söylenebilir. Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1905), Ölmüş *Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905), Nezihe Muhiddin'in *Şebab-ı Tebah* (1911) gibi yapıtların yanı sıra Halide Edib'in Cumhuriyet öncesi ilk romanlarında çok önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar. Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatında, romanlarda yer alan kadın karakterlerin erkek için gizemli olmakla beraber korkutucu olması da üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Kadının yapısına içkinleştirilmiş olan gizemlilik ve ne zaman ne yapacağını bilememeye gelen korku dürtüsü, erkek karakterlerin kurgulanması açısından da düşünülmelidir. Güzellik ile gizemlilik arasında da sıkı bir ilişki vardır. Güzellik hem içsel yani ruhani güzellik olarak hem de biçimsel şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ortada umutsuz bir aşk var ise kadınların ilgisiz tutumları, erkeği histeriye sürükler ve rasyonelliklerini kaybetmelerine neden olur. Romanlardaki kadın karakterlerin başlıca özelliklerinin sükûnet ve dalgınlıkla ilişkilendirilmiş olması da göze çarpan özelliklerden biridir. Dolayısıyla kadın, erkek açısından merak uyandırıcıdır. Erkek karakterlerin kadını tanımlama ve onu anlama çabası da bu bağlamda romanlarda öne çıkar.

Hastalıklı ve solgun görünüşleri, bir yandan kadının yalnızlığına işaret etmektedir. Ayrıca arzunun bastırılması durumu ya da vicdani muhakemeler de

kadının bu hastalıklı ve solgun görünümünde etkili unsurlardır. Biçim ve beden dili, içerikle ilgili bize önemli ipuçları sağlar; karakterlerin iç dünyalarına ilişkin bilgiler sunar. Özellikle kadının gözleri, erkek için bir fetiş nesnesi hâline gelmektedir. Kadın gizemi, derinliği temsil etmekle birlikte erkek açısından korkuya da işaret eder. Kadın ve ona duyulan aşk, sonunda varoluşsal bir soruna dönüşür.

Güzide Sabri Aygün'ün *Nedret* (1922) romanında, aynı ismi taşıyan baş karakter, çok güzel ve gösterişli bir kadın olmamasına karşın, çevresindeki erkeklerde derin etki bırakan bir özelliğe sahiptir. Bakanda daha çok bakma isteği uyandıran, cazibeli ama aynı zamanda tehlikeli bir histir bu: “Sesinde ahenkli bir hüznün, gözlerinde esrarlı bir mana var. İnsan boyuna bakmak ve dinlemek istiyor... Doğrusu çok cazibeli, çok tehlikeli” (98). Bu tesir, salt erkekler üzerinde değil, kadınlar üzerinde de etkilidir. *Nedret*'le zıt karakterde olan Muallâ, genç kadının karakterler üzerinde yarattığı etkinin farkındadır ve her fırsatta “Yine bu hasta ruhlu kızın bütün kasvet ve meskeneti, sirayet eden bir illet gibi hepimizin üzerine tesire başladı” (98) gibi sözler söyleyerek bundan hoşlanmadığını dile getirir.

Kadının gizemliliği, Fatma Aliye Hanım'ın baş kadın karakterlerinde sık görülen bir özellik değildir. Onun baş kadın karakterleri, davranışları ve söylemleri ile daha net bir duruşa sahiptirler ve daha ziyade erdemleriyle öne çıkarlar. Fakat örneğin *Enîn*'de (1910) güçlü bir yan karakter olarak çizilen Fehame, kadın-erkek tüm insanlar üzerinde gizemli bir etki yaratır. Bu bağlamda da göz ve bakışlar, kadının gizemliliğini yansıtan en önemli faktörler olarak karşımıza çıkar: “Lâkin insan durup da onun gözlerine bakamıyor. Hele kendisi baktığı vakit insanın üzerinde herkesin baktığından başka bir tesir hâsıl ediyor” (200) şeklinde tasvir edilir. Fehame'nin dışardan nasıl algılandığına ilişkin tanımlamalarda “acayip bir şey”, “acayip bir

güzellik” (200) şeklindeki yorumlar dikkat çekmektedir: “Mavi ile yeşil renkteki gözlerde ne kadar elvan-ı gun-â-gun ve ne kadar mana-yı nâ-mefhum var idi. Genç kızın zekâsını, irfanını, vakarını sanki hep bu gözler izhar ediyordu. Daha tarif olunamayacak, anlatılamayacak bir takım esrar, ahval-i ruhiye o gözlerde bulunuyordu” (220).

Halide Edib’in romanlarında kadın karakterler, erkeklerin benliklerini kuşatıcı bir etki yaratırlar. Bu kadınların genellikle ne düşündüğü ve bir sonraki adımları, erkekler tarafından tahmin edilemez. Dolayısıyla Edib’in kadın kahramanlarının içine kimseyi sokmadıkları, kendilerine ait bir dünyaları vardır. Tüm bunlar, erkek üzerinde bir gizem ögesidir ve erkeğin, kadını bir saplantı hâline getirmesinde etkilidir. Kadınların bağımsız yapıları, erkek karakterler üzerinde ön yargılı bir şaşkınlığa neden olsa da erkekleri âşık eden asıl bu gizemli tavırları ve kendine özgü kişilikleridir. *Handan* (1912) romanında Refik Cemal, Handan’ın neler düşündüğünü çözemez. Bu, onda merak uyandırıcı bir unsur hâline dönüşür: “Yalnız, yalnız hissediyorum ki benim ruhumda bu şekilde bir silsile-i efkâr ve ihtisasattan başka bir şey yokken onun dimağının arkasında, ruhunda bilmem daha şahsiyetlerinin nerelerinde meçhul fezalar, hayatlar, benim bilemeyeceğim şeyler var!” (36-37). Romandaki erkek karakterler, etki alanına girdikleri bu kadının üzerlerindeki nüfuzdan rahatsız olurlar. Bu nedenle ilk başta onu kötülemeye çalışırlar. Gerçekte ise bu çaba, kadının etki alanından korkup onu yok sayma girişimidir. Handan’ı sevmek “müstevli bir hastalık gibi”dir (177).

Halide Edib’in *Raik’in Annesi* (1909) romanında da Refika karakterinin erkekler tarafından gizemli ve anlaşılmaz olması söz konusudur. Çevresindeki erkekler onu “Bu kız yalnız kocası için değil hepimiz için bir bilmece” (169) şeklinde

nitelendirirler. Romanda ayakları en yere basan Siret karakterinin de ilk andan itibaren Refika'nın derin etkisi altına girdiği görülür. Kadının gizemliliği ve tam olarak anlaşılammaması ona karşı saygı uyandırırken bir yandan da sonraki adımının ve yapacaklarının kestirilememesi erkek karakterler üzerinde tedirginlik yaratır. Refika Siret'le konuşmalarında kocası için “İstedğim adamla evlenmek için ya serbestliğimi versin, yahut o, benim kalbimi, haklarımı, onörümü nasıl aşağılık kimseler arasında sürükledi ise ben de onun adını çamurlara [sürüklerim]” (190) diyebilecek cesurlukta bir kadındır. Kadın, anlaşılması güç olandır ve aynı zamanda—ne kadar ideal kadın özelliklerini kendisinde toplasa da—ne yapacağı kestirilemeyendir. Yazarın *Heyûlâ* romanındaki Ziya karakterinin dediği gibi “kadınlık daima bir muamma!”dır (105). Ziya'da bu muamma duygusunu oluşturan ve Refika'nın eylemlerini önceden tahmin etmesini engelleyen faktörlerden biri, kadın karakterin ona söylediği şaşırtıcı sözlerdir. Genel anlamda sessiz ve ağırbaşlı bir kadın olarak çizilen Refika'nın, kendisine evliliği hakkında verilen öğütlere verdiği sert yanıt da bunun bir göstergesidir:

Hayatın en iyi yıllarında kalbimin mutluluğa, iyiliğe, en duygulu, insanlara en emin olduğu bir zamanda karşıma çıktı. En temiz fikirlerimi kirletti, en samimi güvenlerimi yanlış anlayışlara çevirdi. [...] Sevmek, hayattan lezzet almak, haz duymak kabiliyetimi öldürdü. En verimli yerden geçen ve ansızın gelen bir belâ kasırgası gibi, bütün iyilikle ilgili duyularımı, yıllarca kavurdu, mahvetti; karşımda yıllarca vefasızlık, küçüklük, kendini beğenmişlik ile dolu benim varlığım, saadet ve sükûnetim hiç yokmuş gibi, benden af ve bağlılık diliyor...

Öyle mi? Azıcık geç kaldı sanırım [...] Artık namusun yalnız “bir kelimededen” ibaret olduğunu, benim de kabul etmeğlim gelir. (190)

2. Erkek Benliğinin Parçalanışı: Histerik Erkekler, Melankolik Kadınlar

Özellikle Meşrutiyet sonrası aşk romanlarının daha fazla yazıldığını, kadın ve rasyonellik bağının devamıyla birlikte hasta ve melankolik kadın ile histerik erkek tipinin de arttığını söyleyebiliriz. Kadın yazarların romanlarında kadının ve kadınlarla birlikte erkek figürlerin ruhsal anlamda hastalanmaları, bastırılma nedeniyle toplumsal çelişkiler ile kendi arzuları arasında kalmaya işaret eder. Kadınların bu romanlarda iç dünyalarına kapanarak melankolikleştikleri hatta zaman zaman gündelik hayattan kopup ev işlerini yapamayacak derecede hastalanabildikleri görülür. Kimi zaman da yaşadıkları durum sonucu melankolikleşmelerine rağmen rasyonelliklerini yitirmezler. Her iki durumda da değişmeyen ortak nokta, erkek karakterlerin histerikleşerek rasyonellik bağlarını yitirmeleri ve kimliklerinin çözülüşüdür.

Romanlarda kadınların biçimsel ve ruhsal olarak tasvirlerinde ortak bir dilin oluşması söz konusudur; dolayısıyla biçimciliğin ön planda olduğu görülmektedir. Romanlar arasında kadının erkeği aşırı biçimde etkilediği ve yavaş yavaş erkeğin benliğinin parçalandığı örnekler bulunmaktadır. Klair Kahan, *Passions of The Voice* (1995) adlı kitabında histerinin 19. yüzyılda salgın bir hastalık şeklinde önemli bir yer işgal ettiğini belirtmektedir. Buna göre histeri, genellikle kadının cinselliğini bastırmasından, yaşayamamasından kaynaklanmaktadır (10). Aynı durum zaman zaman “kadınsı” özellikler taşıyan erkek karakterlerde de görülebilmektedir. Kendini

açık şekilde ifade ve temsil edememe durumu, arzuların tatmin edilememesi, bu duruma kaynak teşkil eden nedenlerden biridir. Viktoryen dönem kadın edebiyatçılarının metinlerinde başat bir şekilde yer alan histerinin, modernleşmeyle ilgisi olduğu da bazı eleştirmenlerce savunulmuştur. Bu bağlamda histerinin aslında dönemsel değişimin sıkıntısına işaret ettiği şeklinde çeşitli tespitler yapılmış; politik ve entelektüel dönüşümün sembolik bir yansıması olarak da görülmüştür. Bu bağlamda “yeni kadın”, aslında tehdit edicidir. Hasta kadın, arzuları konusunda edilgen olsa da gizliliğinin, deliliğinin ve ne yapacağını kestirelemesi durumu, erkek karakterler üzerinde tedirginlik yaratan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bazı yapıtlarda kadın, var olan düzeni alaşağı edeceği korkusunu da alttan alta vermektedir. Kadın karakterlerin yüceliklerinin ve iyi ahlaklılıklarının yanı sıra kusurlarına da atıfta bulunulması, kadının insani yönüne ve mükemmel olmak zorunda olmadığına işaret eder. Erkeklerin kadına atfedilen duygusallık, histeri gibi kavramlarla “kadınsılaştırılıp” kadın karakterlerin ise genellikle erkekle ilişkilendirilen rasyonellik gibi kavramlarla “erkesileştirilmelerini” patriarşinin bir eleştirisi olarak da okuyabiliriz. Yeni kadın kimliği akılcılık ve olgunluk gibi kavramlar üzerine kurulurken bu düzeye erişemeyen eril kimlik böylelikle bazı yapıtlar aracılığıyla sorgulanmış olur. Özellikle Halide Edib’in romanlarında sert bir figür olarak çizilen erkek karakterlerin dönüşerek kadınsı hatta bazen annelik özellikleriyle donanması ve kimliklerinin kadın karşısında erimesi söz konusu olabilmektedir. Yazar hep erkek anlatıcı kullandığı için romanları, erkeğin kadını nasıl algıladığı ve saplantı hâline getirdiğine ilişkin daha fazla veri sunmaktadır.

Romanlarda hasta veya melankolik kadın figür karşısına doktor olarak erkek bir karakter koyulduğu zaman genellikle, doktorun hastayı tedavi etmede başarısız

olması, hatta bu süreçte aşkın etkisiyle doktorun da hastalanması söz konusudur. Susan Sontag, *Bir Metafor Olarak Hastalık* (1988) adlı çalışmasında hastalıkların daima bir toplumun bozuk veya adaletsiz olduğu ithamını yaşatmaya yönelik metaforlar olduğunu ve hastalık imgeleminin, toplumsal düzenden duyulan kaygıyı ifade etmek için kullanıldığını belirtir (77). Bu bağlamda önceki ve bugünkü yüzyılın iki “gizemli” hastalığı olan verem ve kanseri ele alarak, bu hastalıkların edebiyat gibi sanat dallarındaki yansımalarından söz eder. Buna göre verem aşırı karşıtlıkların hastalığı olarak yorumlanır: “Kurşuni bir dolgunluk ve ani kızarma, hastanın durgunluk ve aşırı aktivite arasında gidip gelmesi gibi. Hastalığın inişli çıkışlı seyri, prototip verem belirtisi olan öksürükle anlatılır. Hasta şiddetli bir öksürük nöbetiyle sarsılır, sonra toparlanır, derin bir nefes alır, soluklanır ve yeniden öksürür” (16). Solgunluk, zayıflama, ateş, sık geçirilen nöbetler, romanlarda da görülen semptomlardan bazılarıdır. Kadın yazarların romanlarında hastalık her zaman için verem olmasa da hepsinin benzer ortak özellikleri olduğu dikkati çeker. Sınır ve buhran atakları, hastalığı tamamlayıcı öğelerdir. Hava değişimi ile hastanın şifa bulacağına dair inanç, romanlarda tekrar eden bir motiftir. Sontag’ın da belirttiği gibi hastalığın mitolojisinden türetilen bir algı söz konusudur; verem metaforik olarak ruhun hastalanmasıdır ve ruh ile beden arasındaki yavaş ve sessiz savaşın soylu, sessiz ve vakur bir ölümü getirmesiyle sonlanır ve eğer bir kadının hastalığı söz konusu ise “veremli hasta güzelleşir, tinsel bir yetkinliğe erişir” (21-22). Erkeğin hastalandığı durumlarda ise böyle bir yüceltmenin olmaması, buna bağlı olarak da soylu ve huzurlu bir ölümün gerçekleşmemesi, kadın yazarların romanları bağlamında dikkat çekicidir. Erkeğin hastalanması ve bu hastalanmayla birlikte “benliğini kaybedişi”, başka bir deyişle rasyonelliğini yitirmesi söz konusu olur. Dolayısıyla erkeğin hastalığı çoğu

zaman zaaf ve zayıflıkla ilişkilendirilirken kadınların hastalanması, onu baskı altında tutan koşulların bir sonucu olarak doğal bir süreçmiş gibi sunulur. Romanlarda verem ya da diğer hastalıklar, ölümlle eş değer tutulmuşlardır. Eğer hastalanma söz konusu ise bunun mutlak ölümlle noktalanacağı kesindir. Çünkü hastalık, kişinin bulunduğu durumun, çıkmazının bir parçasıdır. Dolayısıyla kişi, baş edemeyeceği bir durumla karşı karşıyadır; hastalığının temel nedeni psikolojiktir ve üzerinde oluşan baskının yükünü taşıyamamaktan kaynaklanmaktadır. Sontag da edebiyatta verem ve ölüm arasında kurulan ilişkiyi şöyle açıklar:

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

Sontag, hastalık metaforunun kadın açısından stilize bir imge yarattığını ve zaman içinde ideal kadın görünümü hâline geldiğini söyler:

“Romantik ıstırap” olarak bilinen yazınsal ve erotik davranış biçimlerinin çoğu veremden ve onun metafor yoluyla dönüştürülmesinden türemiştir. İstırap hastalığının başlangıç belirtilerinin stilize bir biçimde betimlenmesiyle romantik bir nitelik kazanmış (aynı şekilde, bitkinlik ve kuvvetten düşme de özleme dönüşmüştür), gerçek ıstıraba boş verilmiştir [...] Çekici bir zaafiyeti, üstün bir duyarlılığı

simgeleyen veremli görünüm git gide kadınların ideal görünümü
durumuna gel[miştir]. (34)

Romanlarda ümitsiz aşk ya da sevgilinin kaybı, kadın veya erkek diğer karakterde derin bir melankoliye neden olur. Buradaki melankoli, kişinin geleceğine dair ümitsizliğini ifade eder. Sevgilinin varlığı ile varoluş anlam kazandığı için kaybında da yaşamın anlamı tümden yitmektedir. Diğer bir melankoli kaynağı ise baskı ve arada kalmışlıktır. Yasak ya da imkânsız aşk nedeniyle arada kalmışlık ile karakterin üzerinde oluşan baskı mekanizmaları da yine aynı şekilde melankoliye yol açmaktadır. Bu bağlamda romanlarda melankoli, hastalık metaforu ve erkek benliğinin kadın kimliği karşısında çözülüşüyle ilgili şunlar söylenebilir:

Halide Edib'in *Heyûlâ* (1908) romanının baş karakteri Selma, özellikle sonbaharda derin bir melankoliye kapanan, sık sık sinir nöbetlerine tutulan bir kadındır. Kocası Haşim, yılın bu dönemlerinde bir "heyûlâ"ya dönen Selma'yı, iyileştirmesi için eski arkadaşı doktor Ziya Bey'i konağa getirtir. Ziya, Selma'yı bu hastalıktan kurtaramaz çünkü hastalığın kaynağı Selma'nın Şahap'la yasak bir ilişkide olmasıdır. Hem başka bir adamı sevmesi hem de evli olması yüzünden çektiği acı, kadın karakteri hastalandıran ana nedendir. Özellikle sonbaharda melankolik hâlinin nüksetmesi ise Haşim'in bu dönemde yanlarındaki konağa taşınması ile ilişkilidir.

Romanda Ziya'nın Selma'yı tiyatro çıkışları dışında, kendi mekânında ilk defa gördüğü yer, bahçedeki kameriyedir. Burda karşılıklı birbirini görme eylemi söz konusu değildir. Ziya, izleyen konumundadır. Kameriye ise kadına ait olan, gerçek anlamda kadının yalnız kalabildiği, düşüncelerinin saf olarak dışa çıktığı neredeyse tek mekândır. Selma'yı kameriyede gören Ziya, kadının yalnızlığına üzüldü ve onun oradaki hâline âşık olur: "Biraz ötede yarı solmuş, yarı yeşil yapraklarla çevrili bir

kameriyenin en aydınlık bir noktasında, bol elbiseli bir kadın ayakta duruyordu. Hatta kameriyenin en karanlık köşesine yüzünü çevirmişti” (99). Kadının yalnızlığı ile bu seçilen mekânların aralarında önemli bir ilişki olduğu gözlenir. Romanlardaki erkek karakterler, kadının hep “yalnız” hâlini severler, onun bu yalnız hâlinin yarattığı gizemden etkilenirler. Bazen de *Heyûlâ*’da (1908) ve *Mev’ud Hüküm*’de (1918) olduğu gibi “hasta” kadına âşık olurlar: “Bizim Selma’nın şairâne yaradılışı vardır. Böyle boş köşelere çekilir, dedi. Bilmem neden kalbimde bir acı duydum. Oracıkta o kadın, bana pek yalnız göründü. İstiyordum ki o adam koşup, o narin vücudu, o soğuktan, karanlıktan alsın, pencerelerden dışarı duran hayali sıcak odalara götürsün” (99). Romanda, kocası Selma’yı “Yalnız yatar, yalnız kalkar, hürriyetine dokunulmazsa çok yumuşaktır” (102) sözleriyle tanımlar. Selma’nın bu durgun ve sessiz hâli ise Ziya’yı büyüler: “Hanım sükûtun en cazibeli bir tecellisi. Sanki mahmurluk, dalgınlık bir kadın şeklini almıştı da, her ufak hareketi, her rüyamsı bakışıyla etrafındaki eşyaya bile bir uyku saçıyor. Ona bakınca gözlerimi kapayıp gamlı, hüznü şeyler düşünmek, her şeyi bir hüznü duvarı arasından görmek için büyüleniyordum” (100). Melankolik kadının genellikle sessizlikle ilişkilendirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla gerek beden diliyle gerek tavırlarıyla kadının, diğer karakterler üzerinde bir gizemlilik hâli yarattığı görülür. Bu sessizlik hâli ise, aynı zamanda bir korkuya, bilinmeyene ve her an tahmin dışı hareket edebilecek bir kadının eylemlerinin erkek üzerinde yarattığı tedirginliğe işaret eder. Çünkü kadın, hem cezbedici hem de hem de erkeği tedirgin edici bir güçtür: “Garip bir asabî hastalık, arada buhranlar gelir. Ondan sonra böyle heyûlâ gibi dolaşır, bizi görmez gibidir. Etrafindakilerden habersizdir, geçtiği vakit pek tabîdir” (100). Kadın, erkek üzerindeki tedirgin edici etkisine karşın, varlığı ile vazgeçilmezdir. Örneğin Selma,

Ziya için kendisini “gündelik hayattan onu daha yüksek bir âleme çeken” (100) yegâne varlıktır. Kadın karakterin erkeği götürdüğü bu dünya, onun daha önce hiç hissetmediği bir duyguya işaret eder; “yüksek” ama aynı zamanda hüznün ve keder doludur.

Güzide Sabri'nin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde (1905) Fikret, imkânsız bir aşk nedeniyle derin bir melankoliye kapılır. Çünkü sevdiği adamın “bir zevc ve aynı zamanda bir peder olması husul-i saadetlerine azîm bir mânia”dır (14). Bunun üzerine şiddetli buhranlar ve nöbetler geçirir: “Ah! Ben yaşadığımdan bî-haber şu ömr-i sefilî sürüklüyorum. Ona edebiyen veda ettiğim günden beri hayat, nazarımda hiçbir subh infilâkı olmayan ıssız, muzlim bir çölden ibaret kalmıştır” (25). Bu imkânsız aşk sonucu Fikret'in sevdiği adamdan tamamen ayrı kalması, geleceğinden de ümidini kesmesi anlamına gelir. Kendi geleceğini kapkaranlık görür: “Ah! benim emellerim, benim sabah ümidim, böyle ebediyyen karanlık, ebediyyen siyah mı kalacaktı?” (24). Fikret, evli olan Nejat'tan uzaklaşmak için sevmediği, kendinden yaşça büyük bir adamla evlenir. Artık “Hayatın lezzetinden ebediyyen mahrum kalan” (22) Fikret, için tek bir teselli vardır, o da “zevc[i] olacak vücudun ihtiyar” (35) olmasıdır. Böylelikle gelecekle ilgili tüm ümidini kaybeden Fikret için yaşlı bir adamla evlilik, sessiz ve aşktan uzak bir hayat demektir. Fakat bu sefer de evliliği boyunca başka bir adamı seviyor olması ve kocasının bunu sezmesi sonucu yaşadığı vicdan azabı, kadın üzerinde büyük bir baskı yaratır: “Zevcimden, bu muhterem adamdan, ye'simi ketmederken ne müthiş azâb çekiyorum. Vicdanım bu azabın bâr-ı girânı altında eziliyor. Onun nevâzişkâr ve müşfikâne müsâmahasına karşı ölmek istiyorum. İsticlâb-ı memnuniyetim için bütün fedakârlıklarda bulunuyor, acaba benden ne bekliyor?” (25). Dolayısıyla Fikret'in üzerindeki baskı

mekanizmalarının karakterde yoğun bir suçluluk psikolojisi yarattığı gözlenir. Hissettiği bu baskı, hastalığının ilerlemesinin de en önemli nedenidir. Karakterin bir süre sonra içinde yaşadığı yoğun hisleri taşıyamaması söz konusu olur. Fikret'in hastalığının ilerlemesi sonucu giderek ölüme yaklaşması, Nejat üzerinde de derin etkiler yaratır. Fikret'i kaybettikten sonra hastalanarak uzun süre yaşamdan kopuk şekilde yaşar. Nejat'ın bu hâlleri, yazarın *Nedret* romanında da anlatılır. Nejat, uzun süre "ölüm derecesinde denecek bir hâlde, katiyyen kendisi bilmeyecek bir hâlde" (145) kalır. Romanda aynı şekilde Nejat'ın oğlu Nihat, Nedret'i sevdiğini anladığı andan itibaren hastalanmaya başlar. Çünkü daha önce Nedret'i sevmediğini babasına söylemiş ve bu nedenle babası da Nedret'i Kemal'le evlendireceğini herkese duyurmuştur. Fakat *Nedret* (1920) romanında kadın karakterin, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'ndeki (1905) Fikret'e göre çok daha güçlü olması söz konusudur. Nedret, derin bir hüzne kapılsa da bunu dışarıya belli etmemeye çalışır ve yeni duruma kendisini alıştırmaya çalışır. Burada güçsüz ve daha zayıf olan erkek tarafıdır. Nedret, Nihat'ın kendisini sevdiğini anladığı an ise hemen duygularını ortaya dökmez; bir süre Nihat'a kendi çektiği gibi acı çektirerek ders verir. Güzide Sabri'nin *Münevver* (1905) romanında ise sevgilinin gerçekten ölüm yoluyla kaybı sonucu melankolik bir durum söz konusudur: "Bazen gülerken ağladığı da olurdu. Söz söylerken edasındaki yeise kapılmamak imkânsızdı. Onda bu hâllerle mahsun ve masum bir cazibe vardı. Onu tanıyanların hepsi Münevver gülmeden ziyade ağlarken güzel oluyor derlerdi" (6). Alıntıda da görülebileceği üzere melankolik hâlin ve hastalığın estetize edilmesi söz konusudur. Romanın baş karakteri Münevver, bu kayıptan sonra yaşamdan tüm ümidini keser ve kendisini ölmeye hazırlar. Bu nedenle

hastalık, kendisi için bir kurtuluş, sevgiliye kavuşmak anlamına gelir. Melankolik durum, sevilen kişinin kaybıyla varoluştan vazgeçmeye dönüşür.

Serol Teber, *Melankoli* “Normal Bir Anomali” (1997) adlı kitabında melankolik insanın özbenliğinin zamanı ile dış dünyanın zamanı arasındaki farklılaşma sonucu sürekli içi boşalmış bir şimdiki zamanı yaşamaya mahkûm oluşundan ve bu durum sonucu çektiği acıdan söz eder: “Toplumsal olanakların yitirildiğinin, ütöpillerinin bittiğinin görülmesi/sanılması sonucu, varoluşun yokoluşa dönüşme sürecinin acısı ve korkusu yaşanmaya başlanmaktadır [...] Yaşam anlamsızlaşmakta, varoluşun anlamı kalmamakta[dır]” (255). Kişinin, çeşitli baskı mekanizmalarıyla insan ilişkileri bozuldukça, bu durum insanı yalnızlaştırmakta, kendi içine dönmeye itmektir. Yalnızlık ve içe dönme, yoğun baskı ve vicdan ile duyguların bastırılması sonucu ortaya çıkarak kişiyi melankoliye sürüklemektedir:

Kendi dünyasına/mekânına çekilen/bağlanan insan, bu kez de burasını mutlaklaştırmakta; düzen dışı yaşamak isterken, kendi kurduğu düzenin tutkulu ve baskıcı savunucusu olmakta; otoriteye karşı çıkarken, kendi kendisinde otoriter bir kişiliği ortaya çıkardığı görülür. Konunun politik-psikolojik irdelenmesi, baskıcı toplumlara başkaldırı olarak ortaya çıkan melankolik kişiliklerin giderek baskıcı/disiplinli düzen yanlıları olmaya başladıklarını sergilemiştir. (302)

Romanlarda kadın karakterler bağlamında melankolinin kişilerin ruhsal özelliklerinin yanı sıra beden dillerinde ortaya çıktığı gözlenmektedir. Bakışlar ve göz, bu noktada melankolinin olduğu kadar olgunluğun da önemli bir göstergesidir. Ana kadın figürün hep sır dolu, manalı bakışları hem onun derinliğine işaret eder hem de hüznünün önemli bir göstergesidir. Hüzünlü, melankolik bakışlar, soluk yüz, kadının çektiği

ızdırabın en önemli yansımalarıdır. Melankolik durum ise genellikle imkânsız bir aşk nedeniyle ya da kadın üzerinde yaratılan baskı mekanizmalarının yarattığı bir durum olarak da karşımıza çıkar. Susan Sontag'ın *Bir Metafor Olarak Hastalık* (1998) kitabında dediği gibi hüznün, insanı ilginç kılan bir unsurdur ve “hüznün dolu olmak, soylu bir inceliğin ve duyarlılığın göstergesidir” (36). Hüznün, aynı zamanda karakterlerin duyarlılığını gösteren bir ögedir.

Halide Edib'in 1917 yılında *Yeni Mecmua*'da tefrika edilen, 1918 yılında kitap olarak yayımlanan ve Emile Zola'ya ithaf ettiği *Mev'ud Hüküm* romanı, doktor Kasım Şinasi ile Sara arasındaki ilişkiyi merkeze alır. Kasım Şinasi, Avrupa'daki eğitimi bitince İstanbul'a dönmüş ve iki yıl içinde en tanınan doktorlardan biri hâline gelmiştir. Kasım Şinasi, “ideal” bir erkek tipidir; sakin, azimli ve çalışkandır. Meslek olarak doktorluğu seçmesi de çalışkanlığına ve sebatkârlığına işaret eder. Yengesinin üvey kardeşi Sara'yı tanınmasıyla bu gizemli kadına ilgi duyar. Sara, çapkın ve yakışıklı bir adamla evlenmek uğruna tüm ailesini karşısına almış bir kadındır: “Kasım Şinasi, çapkın ve yakışıklı, fakat sevdiği bir adamla evlenmek için ailesine karşı koyan bu kadının, çirkin ve cılız amcasıyla evlenebilen yengesinden daha normal ve dikkate değer olacağını düşünüyordu” (15). Sara, başına buyruk, yengesine oranla daha bağımsız bir kadın profili çizmektedir. Kasım Şinasi, kocası Sururi'nin ölmesi üzerine zor durumda kalan Sara ile evlenir. Hatta kadının kocasından kaptığı zührevi hastalığı tedavi eder. Fakat geçirdikleri yüzünden Sara, ruhsal açıdan sinirleri zayıf bir kadındır. Annesinin de sinir hastalıkları yüzünden çıldırarak ölmesi, onda travmatik bir korku yaratmıştır. Kasım da karısının bu korkusunu bildiği için Sara'nın aklını yitirmesi durumunda yaşamını kendi elleriyle sonlandırmaya daha en baştan karar vermiştir. Sara'ya tutkusu giderek artan Kasım, Sururi'nin kardeşi Kâmi'nin

hayatlarına girmesiyle iyice kıskançlaşır. Balkan Savaşı'nda iken karısının kendisini aldattığına inanan genç adam, olayları sorgulamadan, en başta tasarladığı gibi aşırı dozda morfin şırınga ederek Sara'nın ölümüne neden olur. Romana adını veren mev'ud hüküm, erkekte olan bu karar mekanizmasına işaret eder. Roman boyunca Kasım'ın doktor kimliğiyle insanları ve toplumu nasıl gördüğü ve nasıl hüküm verdiği aktarılır. Romanın sonunda karısı ile ilgili hükmü, hiç sorgulamadan vermesi bu bakımdan önemlidir. Verdiği hükümden pişman olsa da artık geri dönüşü yoktur. İnci Enginün'ün *Halide Edib Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi* (1995) adlı çalışmasında dediği gibi roman, “kıskançlık gibi çok ilkel bir duygunun, Kasım gibi Batı ölçüleriyle yetişmiş, müsbet kafalı, dengeli bir insanın bile nasıl tesiri altına al[dığını]” (176) işlemiştir. Kasım Şinasi'nin hem Sara'nın doktoru olup hem de ölümüne neden olması bağlamında romanda yaratılan tezatlık düşündürücüdür. Kasım Şinasi, bir doktor ve eğitimli bir erkek olarak romanın en başında akıl ve sağduyunun semboli iken kıskançlık duygusuyla bu rasyonelliğini yitirmiş; salt duyduğuna inanıp görünenin ardındakini araştırmaması ise onu geri dönüşü olmayan bir felaketin nedeni hâline getirerek karısının katili yapmıştır.

Romanda, Kasım Şinasi'nin muayenehanesi, kadınların bu toplumsal koşullarda ruh hâllerini ortaya sermesi açısından da önemli bir göstergedir. Kasım, hastalarının çoğunluğunun kadınlardan oluşmasının nedenleri üzerine uzun uzun düşünür. Çünkü fiziksel bir hastalıkları olmayan kadınların da onun muayenehanesine gitmesi söz konusudur. Bu bağlamda toplumsal koşulların ruhsal ve fiziksel olarak kadınları hastalandırmasına gönderme yapılır. Bunun nedeni olarak ise kadınlar açısından “sosyal hayatın azlığı, kapalılık, evlenme şartlarının fenalığı” (29) gösterilir. Bu nedenlerden en öne çıkanı ise eş faktörüdür:

Fakat bunların en fenası kocaların fenalığıdır. Bilmem, sosyal devrim denilen şeyi geçirirsek erkeklerin kadınlara karşı görüşleri değişir mi? Pek sanmıyorum. Bizde erkeklerin fakir kısmı karısını döver; orta kısmı baskı yapar, eve kapar, zengin sınıfı ilgisizdir, pek açık ve ilgisizce aldatır, çapkın ve kumarbazdır... Tabii bunların hepsi kadınları hasta yapmak için birer sebeptir. Verem, sinir yüzde doksan dokuzunda kökleşmiş bir hâldedir. Sonra bu hastalıklar onlarda tedirgin edici bir duygululuk yapar, kendileriyle çevrelerini ilgilendirmek istekleri hastalık derecesini bulur. Aşk dönemini ayrı tutuyorum. Çünkü o pek kısa bir zaman içindir. Bundan başka zamanlarda kadınlarla biricik ilgilenen insanlar -hasta oldukları vakit- doktorlardır. Bu ruh hâlinde olan insanlar tabii kendileriyle meşgul olunan zamanı sevdiklerinden kadınlarımız da doktorlarla ilişki kurmak için hasta olurlar. (29)

Burada Halide Edib, erkek karakterine çok önemli tespitler yaptırmıştır. Kadının ruhsal hastalıklarının temelinde kadının baskı altında oluşu yatar. Buna ek olarak kadının eve kapanmışlığı ve yalnızlığı en büyük problemi oluşturmaktadır. Kasım'ın hocası ve arkadaşı doktor Remzi, toplumsal sınıflarına göre kadınların sinirsel hastalıklarını şöyle kategorize eder:

Doktor bu memlekette fukara hasta kadının gözünde terbiyeli ve insan duygulu yalnız bir erkek, acısını gideren biricik kurtarıcı araçtır. Zaten fakirler bu memlekette en içten hastalardır. Pek zorda kalmayınca doktora gidemez. Orta sınıflarda doktor, biricik görülen erkektir. Şiirle ve büyü ile dolu bir yaratıktır [...] Zengin veyahut birinci sınıflara gelince, onların hastalığı çoğu zaman sinirdir. Bir doktor onlarca, kur

yapabilecek bir erkektir. Kocaların ilgisizliğini, hayatlarının heyecan ihtiyacını doldurur. (29-30)

Dolayısıyla yalnızlaşan kadınların çoğu övülmek, avunmak ve konuşup dertleşmek amacıyla doktora gitmektedir. Bu yüzden memlekette hastalık ve dokturluğun tam bir komedi olduğu ifade edilir (30).

Kocasının ölmesi üzerine iyice içine kapanan, zaman zaman hayatla ilişkisini koparan, kızını bile ihmal eden Sara, Kasım Şinasi ile evlendikten sonra gayret göstererek bu ilişkiyi yürütmeye çalışır. Sara'nın bu çabasına karşın bu sefer de Kasım Şinasi'nin karısının geçmişini kıskanması söz konusu olur. Kıskançlık, bir süre sonra Kasım Şinasi'nin sağlıklı düşünmemesine ve akılcı hareket edememesine neden olur. Başta kabul ederek evlendiği Sara'nın kişiliğini, zaptedemediği aşkı yüzünden silmeye çalışır:

Kasım Sara'nın yalnız hayatı ve sağlığı üzerinde değil, ev hayatlarında Sara'nın kişiliğini silerek yükseliyordu. Mutsuz fırtınalı bir hayatın bütün gürültü ve acısından sonra durgunluk isteyen Sara, yavaş yavaş sorumsuz bir çocuk gibi eviyle uğraşan kadınlığından da kaybederek Kasım'ın karşısında daha güzel, daha kesin surette çekici, yalnız gözü ve gönlü zevkle, mutlulukla kendinden geçiren bir resim derecesine iniyordu. (110)

Romanın başında ağırbaşlı, çalışkan ve dengeli bir adam olarak betimlenen Kasım'ın, kıskançlıkla daha da çok perçinlenen karısına olan aşkı, onu rasyonellikten uzaklaştıran bir etmen hâline gelir. Kasım, giderek duygularını kontrol etmekte zorlanır:

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

Dolayısıyla Sara ve Kasım Şinasi arasında fedakârlık ve bencillik bağlamında kurulan tezat öne çıkar. Sara, evliliğinin yürümesi için çeşitli fedakâlıklar yaparken Kasım Şinasi'nin sevgisi, giderek yıkıcı bir hâl alır ve kıskançlık bir süre sonra bencilliğe dönüşerek yaşamlarını kaçınılmaz bir felakete sürükler. Bu felaketin temelinde Kasım Şinasi'nin irade ve rasyonelliğini kaybetmesi yer alır.

“Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet” (2004) başlıklı makalesinde Hülya Adak, yazarın erken dönem eserlerinin hepsinin “üstün özellikleriyle dikkat çeken bir kadın üzerine kurulu” (162) olduğunu ileri sürerek “ideal kadın” kurgusunun pekiştirildiği yönünde bir tespit yapar. Fakat bu noktada yapıtlarda ideal kadının kusurlarının da öne çıkarıldığı ve bu kusurların onun insani özelliklerine işaret ettiği; tüm olumsuz özelliklerine rağmen bu kadınların sevilmeğe değer varlıklar olduğu vurgusu gözden kaçırılmamalıdır. Özellikle *Mev'ud Hüküm* (1918) ve *Heyûlâ* (1908) adlı romanlarda ana kadın karakterler, yüceltilmekle birlikte kusurlu yapıları da ortaya koyulmuştur. *Mev'ud Hüküm* romanında Sara, Kasım ve diğer erkek karakterler tarafından yüceltilse de bu tam anlamda bir idealleştirme değildir aslında. Sara'nın ev işleriyle ilgilenememesi, çocuğuna gerekli olan ilgi ve dikkati verememesi, bunun göstergelerinden biridir. Ayrıca bu düşünceyi pekiştirecek biçimde romanda Kasım'ın ve emekçi kadınların

Sara'ya daha eleştirel bir gözle baktığını görürüz. Buna karşın yapıtta baş kadın karakterin bir yandan yetim çocuklara benzetilmesi, diğer yandan “nimet” olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Son kertede ise kadına özgü özelliklerin, erkek karaktere geçmesi söz konusu olmakta, erkek anlatıcı yavaş yavaş romanın öznesi olmaktan çıkmaktadır. Böylelikle anlatıcı, kadının hikâyesini anlatan bir araca dönüşerek, kadın özne konumuna geçer. Adak da bu konuda şöyle bir yorum yapar:

Anlatıcı-yazar erkek olsa da, erkek âşık oldukça, yani ideal kadını yazdıkça genel anlamda kadınlıkla bağdaştırılacak her özelliğe sahip olacaktır. Kamusal alandaki kimliğinden sıyrılıp yalnızca kişisel/özel alanda kendini tanımlayacaktır, mantıklı ve rasyonel değil, histerik, çocuksu ve aşırı duygusal, kendini reddeden bir yapıya bürünecektir. Kadın ise yazıldıkça belirginleşecek, öznelenecektir. (177)

Halide Edib'in *Yeni Turan* (1912) romanı, erkek benliğinin kadın figür ile parçalanışı açısından önemli veriler sunan bir romandır. Romanın önde gelen karakterlerinden Hamdi Paşa'nın, Kaya'nın varlığı karşısında, kendi ideolojisinden, emellerinden vazgeçmesi söz konusudur. Fakat burda önemli olan erkek figürün salt, kendi toplumsal kimliğini yıkmasıyla kalmamasıdır. Kendi varlığının üzerine temellenen kimliğinin de kadın karşısında yıkılması söz konusudur. Asım, romanın anlatıcısı olarak dıştan bir gözle hem Kaya'yı hem de Hamdi Paşa'nın dönüşüm sürecini aktarır. Bu süreçte anlatıcının da dönüşmesi söz konusudur. Daha ilk sayfalarda Asım, hem kendi hem de Hamdi Paşa açısından yaşanacak duygusal, ruhsal ve ideolojik değişime dikkat çeker. Romanda, Samiye'ye erkeksi özelliklerin Halide Edib'in Cumhuriyet öncesi dönemde yazdığı diğer romanlardan daha fazla ve göze çarpar derecede yüklenmesi söz konusudur. Genç kızlık döneminde Samiye'nin

Hamdi Paşa karşısındaki cesur söylemleri, anlatıcıyı kışkıandırmakta ve yücelttiği tek kişi olan amcası karşısında kafa tutan bir kadını görmek aynı zamanda onu korkutmaktadır. Buradaki çok önemli noktalardan biri de kadın karakter olarak Samiye'ye yüklenen erkeksi özelliklerle birlikte korkutucu ve erkekler üzerinde baskın bir karakter olmasıdır. Korkuya neden olan asıl unsur Kaya'nın baskın bir karakter olmasının yanı sıra, bir kadın olarak erkek karakterler tarafından kolayca kategorize edilememesidir. Bu durum zaman zaman erkek karakterler tarafından "tuhaf" (16) olarak algılanır.

Hamdi Paşa ile Oğuz'un hayatını kurtarmak için yaptığı evlilik, Kaya'yı çalışma yaşamından ve sosyal statüsünden uzaklaştıran temel unsur olarak öne çıkar. Politik yaşamından ve kendi çevresinden kopmasının öcünü ise sessiz ve etkili bir şekilde alması dikkati çeker. Kaya'nın sinir sisteminin çökmesi ve hastalanması, tamamen istemediği ve düşüncelerine karşıt bir biçimde hareket etme zorunluluğundan kaynaklanır. Bir tepki olarak ev içinde kendini soyutlaması sonucu kadına ait olan gündelik işlerin dahi Hamdi Paşa tarafından üstlenildiğini görürüz. Dolayısıyla Kaya, Hamdi Paşa'nın kendi kimliğini kendi kendine yıktırtan, onu dönüştüren bir kadın olarak karşımıza çıkar. Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* (2005) adlı kitabında *Yeni Turan* romanıyla ilgili şöyle der:

Halide Edib'in hikâyesinde kadının cinselliğinden kaynaklanan gücü iki uçlu bir kılıç olarak beliriyor: Sadece erkekte ihtiras uyandırmaya yönelik olduğunda fitne kavramının ifade ettiği gibi olumsuz olan bu güç, yüksek bir idealin hizmetine girdiğinde, yumuşaklık, sevecenlik, içtenlik, sezgi gücü, vs. gibi nitelikleriyle büyük potansiyeller ihtiva

eden bir unsur hâline geliyor. Yazarın sözleriyle, “Türkiye’nin henüz bilinmeyen ruh ve dimağ yeteneği” (193)

Kadın ve erkek arasındaki rollerin değiştirilerek kadının üstlenmeyi reddettiği anaçlık ve kadınsı özellikler de böylelikle erkeğe geçmekte ve erkek karakterlerin bir dönüşüm geçirmeleri söz konusu olmaktadır. Kadın figürün erkek karaktere daha önce var olmayan bir hoşgörü kazandırdığını, kadınlık ve annelik özelliklerinin erkeğe geçtiğini şu örnekten de görmekteyiz: “O da, kendi tarafından şimdilik Kaya’yı fazla sıkacak surette bu duygularını göstermiyor, iddiasız ve kesin bir idare müdürü, koruyan bir ana gibi Kaya’nın maddi hayat düzenine bakmakla yetiniyordu” (63). Kadının ev içindeki geleneksel konumunu reddetmesi ve en katırcıl görünen erkek karakterin eşi için annelik özellikleri göstermesi söz konusudur:

Kocasına karşı sessiz ve nazik davranıyor; fakat bu evi benimsemek, yönetmek, buna hiç yanaşmıyordu. Bu ailede evi yönetme ve hayat arkadaşının bütün maddi rahatını düşünme görevi amcama kalmıştı. Bu görevine, seçimde kazanmak kadar önem veriyordu. Kaya’nın oturduğu odanın tozundan giydiği çamaşırın ütüsüne kadar her şey amcamın amir gözlerinden geçiyordu... Sonra Kaya’nın giydikleri de şimdi tamamen amcamın elinden geçiyordu. (61)

Kaya’nın kendine ait iç dünyasını dikkatle koruması ve hiçbir erkek karakteri bunun içine sokmaması, kadının da kendisine ait bir hayatı olduğunu vurgulaması bakımından önemlidir. Kaya, “karanlık ve tehlikeli bir saha gibi kendine kimseyi yaklaştı[rmaz]” (60). Bu noktada kadının erkek karşısındaki bilgeliği romanda öne çıkar. Kaya’ya bütün erkekler hayrandır. Onun bilgeliği ve derinliği, Oğuz da dâhil olmak üzere hepsinden üstün olarak çizilmiştir. Kendi yaşam biçimini ve statüsünü

feda ederek Oğuz'a yaşama şansı veren de odur. Fakat bu yaşam değişikliği, Kaya'nın sinir sisteminin çökmesine ve fiziksel olarak da hastalanmasına neden olur. Bunun üzerine doktorun Kaya'nın iyileşmesi için eski yaşam biçimine dönmesi gerektiğini söylemesi önemlidir. Bunu doktora söylettirerek hastalığının nedenlerini ve eski yaşam biçimiyle arasında kurulan ilişkiyi meşrulaştırmış olur. Buna göre hastanın eskisi gibi çalışma ortamına dönmesi, kamusal alana daha çok çıkması salık verilir. Özellikle de doktorun, bir birey olarak Kaya'nın eskisi gibi zihninin ve vücudunun yeteri kadar çalışıp çalışmadığını sorgulaması dikkat çeker. Çünkü *Mev'ud Hükiim* (1918) dışında ilk defa bir romanda sinirsel bir rahatsızlık geçiren bir kadının eski ve yeni yaşamı sorgulanır; kadının hangi istek ve arzularını baskıladığı, yaşamında neyin eksik olduğu, vücudunu ve zihnini eskisi gibi yeteri kadar çalıştıramamasının yarattığı travmatik etki, doktor tarafından ortaya koyulur. Evliliğin Kaya'yı kısıtladığı, sosyal statüsünden ve kamusal alanda yaptığı toplumsal işlerden ayrı kalmasının onu hastalandırdığı sonucu onaylanmış olur.

Erkeklerin kadınsı özellikler kazanmaları ve zaman zaman erkeğe annelik özelliklerinin biçilmesinin, bunun karşısında kadınların erkeksileştirilmesi ya da çocuksulaştırılmaları, üzerinde durulması gereken bir noktadır. *Heyûlâ*'da (1908), *Seviyye Talip*'te (1910), *Handan*'da (1912), erkeklerin kadınsı özellikler kazandığını, kadınların ise ya erkeksileştirildiklerini ya da çocuksulaştırıldığını görürüz.

Çocuksulaştırılma durumu var ise bu da genellikle kadının içinde bulunduğu çelişkili durumdan ve yaşadığı iç çatışmalardan kaynaklanır. Kadının konumu, erkek karakteri de etkilemekte, erkeğin kadını anlamaya çalışması ise ona kadınsı ya da annelik özellikleri kazandırmaktadır. *Yeni Turan*'da (1912) sert bir adam olan paşanın ağlarken tasvir edilmesi, karısına bir anne gibi davranmaya başlaması ve giderek

idealinden vazgeçmesi, romanda kadın sesinin ve arzularının yükselmeye başladığına işaret etmektedir. Kaya'nın ev içindeki tutumu ve davranışları, yaptıkları pazarlıkta Hamdi Paşa'nın da büyük bir bedel ödemesine yol açması bakımından ilginç sonuçlar ortaya koyar. Hamdi Paşa, bir süre sonra kendi kimliğinden ödünler verir. Ev içinde tüm rolleri değişirler:

Kaya'nın düşmanlık ve hırçınlık göstermeden, açılmaz bir sır örtüsüne sarılarak ılımlı ve ilgisiz davranması amcamı her gün artan ve büyüyen bir alışkanlık ve özlemlerle yiyordu. O da, kendi tarafından şimdilik Kaya'yı fazla sıkacak surette bu duygularını göstermiyor, iddiasız ve kesin bir idare müdürü, koruyan bir ana gibi Kaya'nın maddi hayat düzenine bakmakla yetiniyordu. (63)

İlk günden itibaren Kaya, yaşamak zorunda olduğu bu evi hiçbir zaman benimsemeyeceğinin sinyallerini verir. Hamdi Paşa ise Kaya konusunda, daha önce kendisinde hiç görülmemiş bir hoşgörüyü yaklaştırmaya çalışır; fakat bu da yetmez. Hamdi Paşa'nın prensipleri ve hisleri arasında kalışı, romanda şöyle ifade edilir: "Ne yapacaktı? Kalbi ile inançları ve bütün hayatının prensipleri şimdi karşı karşıya çıkıyordu" (71). Romanın sonunda Hamdi Paşa, kimliğini tamamen ayaklar altına alır ve kadın benliği karşısında kimliği parçalanır:

Kaya, yemin ederim, Yeni Turan cehennem bile olsa seninle gelirim!
Yemin ederim, Yeni Turan için Oğuz kadar çalışacağım, Oğuz'dan daha çok çalışacağım; Yeni Turan'ın en küçük prensiplerini koymak için hayatımla çalışırım. Senden bir şey istemeyerek çalışırım. Yalnız seninle geleyim, ne sıfatla istersen geleyim. (125)

Kaya, romanda odak noktası olması dolayısıyla her hareketi diğer erkek karakterler tarafından gözlenen bir kadındır. Çevresindeki erkekler üzerindeki etkisi anlatıcı Asım tarafından hem bir erkek gözüyle hem de bir dış gözlemci olarak aktarılır. Romanda Kaya, Hamdi Paşa gibi Asım'ı da derinden etkiler. Asım, politikayı, kendi deyişle “vatanseverliği” (13) her şeyin üzerinde tutmaktadır. Amcasının, muhaliflerin en güçlü adayı olması nedeniyle Yeni Turancıları sevmeyen Asım'ın bu fikirleri, Kaya ile değişir. Aslında kadının ne kadar önemli ve vatan işlerindeki etkileyici ve dönüştürücü rolü olduğuna dikkat çekilmektedir. Asım, daha ilk satırlarda körü körüne, irdelenmeden inandığı politik görüşünün alaşağı olacağını sinyalini verir. Başka bir deyişle kendisinin de şaşıracağı ve farkında olmadan değiştiği bir sürece işaret eder. Kaya'nın cesur söylemleri, anlatıcıyı kışkırtmakta, yücelttiği tek kişi olan amcasına kafa tutan bir kadın görmek onu şaşırtmakta; kadınlar konusundaki düşüncelerini tümünden yıkmaktadır.

Romanın, hikâyenin merkezindeki karakterlerin ağzından değil de daha dışta kalan biri tarafından anlatılması da önemlidir. Böylelikle Halide Edib, olan olaylara ve hikâyenin merkezindeki Kaya'ya daha nesnel bakıldığı izlenimini pekiştirmek istemiştir. Hülya Adak, “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet” (2004) başlıklı makalesinde, kadının fiziksel görünümünün değil, karakterinin, eğitim ve aklının erkek üzerinde tahrip edici bir etki yarattığını söyler (170). Bu saptama doğru olmakla birlikte kadınların fiziksel görünümünün karakterlerinin, ruhsal durumlarının ve sosyal konumlarının bir parçası olarak inşa edildiğini söylemek gerekmektedir. Dolayısıyla fiziksel görünüm, erkek anlatıcılar tarafından önemli değilmiş dile getirilse de tahrip edici güçte çok önemli bir rol oynarlar. Kadın karakterlere erkesi özellikler fazlasıyla yüklense bile

kadınlıklarıyla, kadın kimlikleriyle ön plandadırlar. Adak, makalesinde erkek anlatıcıların, bir süre sonra kendi benliklerini reddettiklerini, ideal kadını yücelttiklerini söyler:

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

Romanlarda kadınların değer sistemi, net biçimde ortaya konulmaktadır. Bu anlamda yapıtlar da birbiriyle örtüşmektedir. Bu değer sistemine göre bir yüzünü Batı’ya dönmüş, buna karşın geleneklerinden kopmamış, kendi başına birey olmuş kadın karakterin varlığı gözlenir. Rasyonellik, kadınlık gururu, olgunluk ve fedakârlık, kadının değer sisteminin temel unsurlarıdır. Bu özellikleriyle kadın çoğu zaman erkek için rol-modeldirler. Erkek bencilliğine ve zayıf karakterliliğine karşı olarak bu değerler sisteminin önemi de ortaya çıkarılmış olur. Dolayısıyla romanlarda erkek bencilliğine karşı bir kadın direncinin varlığından da söz edebiliriz.

Yaşar Çabuklu 18. yüzyılda güzellik ve nezaketin kadının güvenlik ve mutluluğunun kaynağı olarak görüldüğünü ve bu nedenle kadının erdemli bir güzelliğe sahip olmasının onun erkek nezaketine mazhar olmasının başlıca koşulu olduğunu söyler. Fakat bu, aynı zamanda cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren, kadını erkek karşısında edilgen bir konuma sürükleyen bir yaklaşımdır (154). Bu bağlamda kadın romanlarını değerlendirecek olursak yapıtlarda ortaya konulan baş kadın karakterlere

güzellikten çok eğitimsellik, kültürlülük, olgunluk, zekilik ve rasyonellik gibi hep akılla ilintili yakıştırmaların yapılması dikkati çeker. Kadın zaman zaman güzeldir, zaman zaman da alıcı bir güzelliğe sahip değildir ama geleneklerine bağlı olsa bile mutlaka bir yüzünü Batı'ya dönmüş, zeki, kültürlü, bilime ve öğrenmeye meraklı bir karakterdir. Kısacası kadın, kendi başına bir bireydir. Tüm bu özellikleri onu çevresindeki diğer kadın ve erkeklerden farklı ve üstün yapar. İnci Enginün, “Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)” başlıklı yazısında Tanzimat sonrası akıl kavramının yüceltilişiyle ilgili olarak şunları söyler:

Akıl, eski edebiyatımızda, özellikle mistik lügatte, sınırlı oluşu, kâinatı ve Tanrı'yı anlamada yetersiz kalışı dolayısıyla küçümsenmiştir. Şinasi bu anlayışa “Münacaat”ında Tanrı'nın varlığını akılla ispatlayarak karşı çıkmıştır. Şinasi din tarihini de adalet kavramını da aklın bir ürünü olarak yorumlamıştır. Kanunlar adaletin kitabıdır. Şinasi “akıl ve kanun” kelimelerini de över ve onları toplumu düzenleyen en önemli iki güç olarak değerlendirir. Bunlar II. Meşrutiyet'te slogan olarak da kullanılmıştır. Kadın ve adalet kelimelerinin fazla kullanılması, onların zamanla içini boşaltmıştır. (832)

Kadın yazarların ise akılcılık olgusunu dönüştürerek kadın üzerinden yeniden tanımladıkları görülür. Dolayısıyla yaratılan kadın modeli, kadın erkek tüm insanları derinden etkileme gücüne sahiptir. Kadın yüklenen bu yeni özellikler, modernleşmenin bir parçasıdır. Dolayısıyla romanlara bakıldığında ideal kadının, güzellikten ziyade akılla ilişkili kavramlarla bu etkiyi yarattığı söylenebilir. Bu bağlamda güzelliğin gelip geçiciliğe işaret ettiği ve yanıltıcı olduğu gerçeğine gönderme yapılır. Nezâket, eğitim, kültür ve zekâ, aynı zamanda ölçülü ve iyi bir

insan olmanın da şartı olarak sunulur. Romanlarda özellikle de kadın cehaletinin, uç örneklerle korkunç bir şey olduğuna işaret edilmesi de tamamen bu bakış açısıyla ilintilidir. Yaşar Çabuklu, *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik* adlı çalışmasında 18. yüzyıla gelindiğinde görgü kurallarının özgürlük, bireysel otonomi, sanat ve bilimle bir arada tutulduğunu söyler (153). Nezaket de, eğitim, kültür ve zekâ da Cumhuriyet öncesi kadın romanlarında bireyselliğin, modernleşmenin ve iyi insan olmanın temel koşulu olarak yer alır. İyi insan olmak Meşrutiyet döneminin temel fikirlerinden biridir. Füsun Üstel “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın ‘İcad’ı” (2002) başlıklı makalesinde şöyle der:

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

Görünenin ardındakine önem verilmesi, bu dönem yazarlarının ele aldığı en önemli kavramlardan biridir. Bu nedenle bir insanı tanımanın zorluğu üzerinde durularak ihtiyat kavramı öne çıkarılır. İhtiyat, kadın erkek kimsenin göz ardı etmemesi gereken bir kavramdır. Çünkü bunun temelinde görünenin yanıltıcı olduğu düşüncesi yatmaktadır. Görünenin yanıltıcılığı ise daha çok yüzeysel modernleşme ile birlikte düşünülmesi gereken bir kavramdır. Buna göre eğitilmiş ve kültürlü üst sınıf kadının kendisine uygun, duyarlı, erkek bencilliğinden sıyrılmış bir hayat arkadaşı bulabilmesi kolay değildir. Erkek bencilliği de daha bireysel olma bağlamında modernleşmenin

olumsuz bir yansıması olarak görülebilir. Dolayısıyla bunun erken bencilliğinden sıyrılarak, geleneklerden kopmadan, sindirerek içselleştirilmesi için pek çok parametrenin gerekmesi, eğitilmiş kadının kendisine eş aday bulmasında güçlük yaratan faktörlerdir.

Erkek benliğinin kadın karşısında parçalanışına başka bir örnek de Suat Derviş'in *Kara Kitap* (1920) romanıdır. *Kara Kitap*, Suat Derviş'in 1920'de basılan ilk romanıdır. Romanda ölümcül bir hastalıkla mücadele eden Şadan'ın son günleri üzerinden genç kızın yaşama arzusu merkeze alınır. Ölüm korkusu, biçimsel deformasyonların ve hastalığın insan psikolojisi üzerinde yarattığı etki ve varoluşsal sorunlar başat bir biçimde romanın kurgusunda yer alır. Şadan'ın ağzından anlatılan romanda dayızadesi Hasan üzerinden de kırık bir aşk hikâyesine yer verilir. Şadan ne kadar hayata umutla bağlı ise çirkin ve kambur bir adam olan Hasan, hayata o kadar öfkeli. Sakatlığı yüzünden kendisini sevmeyen, tedirgin ve huysuz bir karakterdir. Sürekli olarak çeşitli varoluşsal ve hakikat problemleri üzerine düşünmesi sonucu, kendisini kütüphanesine ve yazıya adamıştır. Romanda erkek ve kadın olmak üzere her iki karakterin fiziksel engellerinin ikisi üzerinde yarattığı farklı etkiler üzerinde durulmuştur. Kadının rahatsızlığı, onu yaşama daha çok bağlarken Hasan'ın kamburluğu, cüce oluşu ve Şadan'a olan ümitsiz aşkı, hayata karşı arzularının elinden alınmasına bir isyan şeklinde kendisini varoluşsal sorunlar biçimine dönüştürmüştür. Romanda biçimsellik ve algı sorunsalları da bu bağlamda ele alınan konular arasındadır. Mekân ile insan psikolojisi arasında da sıkı bir ilişki kurulmuştur. Konak içinde yaşayan insanların matem havasında oluşları, kişiler arasındaki iletişimsizlik ve bunun karakterler üzerinde yarattığı etki ele alınmıştır. Şadan için konak, eskiliğiyle ve sükûnetiyle ölüm kokmaktadır. Evi hep karanlık, eski ve ölüm kokuyor diye

nitelediği konaktan ayrılıp İstanbul'a gitmeyi ve yaşlılarıyla olmayı arzular. Hasan, eğitilmiş ve entelektüel bir adam olmasına karşın çirkinliğinin ve bedensel deformasyonunun verdiği acı ve kendinden tikslenme duygusu ile Şadan'a olan sevgisini büyük bir saplantı hâline dönüştürür. Şadan ise yaşamak ve yaşlılarıyla beraber olmaktan başka bir şey düşünmemekte, Hasan'ın varlığını görmemektedir. Hasan için bu durumun büyük bir üzüntü ve hırçınlık hâline gelmesi sonucu, genç adamın benliği kadın figür karşısında parçalanır. Genç adam çıkış yolunu, ölümden bulur ve soğuk bir kış günü kendisini karların arasına bırakarak intihar eder.

B. Kadının Yalnızlaşması: Sembolik Olarak Doğa İmgeleri ve Ev Karşıtlığı

Aşkın temel izlek olduğu Tanzimat sonrası kadın yazarların romanlarında, bahçe, koruluk, orman, deniz kıyısı gibi ev dışı ve doğaya ilişkin imgeler sıklıkla yer alır. Doğa ile aşk ütopyası arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Genellikle karakterlerin ruh durumlarına, aşk için verdikleri kişisel mücadelelere, arada kalmışlığa ya da sembolik olarak âşıkların birleşmesine işaret eden motiflerdir. Doğaya ilişkin öğeler hem aşkın saflığına hem de "karanlık", "bilinmeyen", "gizemli" yönlerine işaret etmesi bakımından önemlidir. Ayrıca doğa, yasak aşkın ifşasının yaşandığı alanlar olması dolayısıyla da kendi içinde bir ikili karşıtlığı içerir. Bu bağlamda doğa ile özellikle kadın duyguları arasında koşutluklar kurulduğunu söyleyebiliriz. Hem "el değmemişliği" yani saf güzelliği hem de ne zaman, nasıl davranacağı belli olmayan bir "vahşilik"e işaret eder. Âşıkların birbirlerine açıldıkları, en mahrem duygularını ortaya koydukları mekân ya mektup ya da doğadır. Doğa ile

birlikte aşkın da yüceltilmesi söz konusudur. Buna karşın ev içi alan, kadın için çoğu zaman baskıyı temsil eder.

Kadının ev içinde mutlu olmaması, yalnızlığını yaşayabildiği, kendi kendine kalabildiği ya da gerçek duygularını dışa vurabildiği alanın ev dışı bir mekân olması, bunun da mutlaka doğa imgelerine sıkı sıkı bağlı olması düşündürücüdür. Daha ziyade ev ile ilişkilendirilen kadının ev dışında rahat etmesi, bunun tekrar eden bir motif gibi yapıtlarda yer alması anlamlıdır. Çünkü ev ile kadının kendini ifade ettiği dış mekân arasındaki bu ikili karşıtlık, kadının ev içi huzursuzluğunun işaretidir. Kadının bulunmak zorunda olduğu mekân, sorumlulukları da çağrıştırmaktadır ona. Dış mekân ise, bu sorumlulukların bir nebze unutulduğu ya da kadının gerçek anlamda kendisiyle ve duygularıyla baş başa kalabildiği bir alandır. Dış mekânlar bazen de kadının gündelik yaşamında saklamak durumunda olduğu duygularını dışa vurma arzusunu ve bu cesareti bulduğu alanlara işaret eder.

Halide Edib, romanlarında doğa imgelerini sıklıkla kullanan yazarlardan biridir. Bunlar arasında bahçe, koruluk ve kamerye önemli mekânlar olarak karşımıza çıkar; âşık kadının çalkantılı, gel-gitli ruh durumunu temsil eder. Ana karakterin âşık olduğu kişiyle bir araya geldiği, yoğun duyguların karşılıklı biçimde dışa vurulduğu bir yer olarak sunulur. Ayrıca doğa, kadının yalnız başına, kendi duygularıyla baş başa kaldığı, salt kadına özgü bir mekân olma özelliği de gösterir.

Halide Edib'in *Son Eseri* (1913) adlı romanında Feridun'la Kâmuran'ın en önemli buluşmaları, ormanda ve su kenarında geçmektedir. Almanya'da otelin hemen yanındaki ormanda tesadüfen karşılaşmaları sonucu ilk defa el ele tutuşurlar, ilk defa ormanda öpüşürler: "Yanına gittim, oturdum, kolumu beline doladım, sonra olanca kuvvetimle başını omzum çektim, yumuşacık sıcak dudaklarımı uzun uzun öptüm..."

(156). Orman, bu iki karakterin en mahrem duygularını birbirlerine açtıkları ve bedensel olarak da yakınlaştıkları tek mekândır. Yasak bir aşk olması dolayısıyla vicdan acabı çeken Feridun, kendisini “yüksek bir tepeye koşarken ayağına diken batmış bir yolcu”ya (150) benzetir ve “dikenleri çıkarmadan yola devam etmenin imkânsız” olduğunu düşünür. Su, romanda kullanılan diğer bir metafordur:

Gözlerini kapadı. Ben de kürekleri bıraktım. Kâmuran’ın gözlerini aradım... Birbirini seven ve isteyen iki kalp... Bunların birleşmesine acaba mâni olacak kudret var mı? Yeter ki, birbirlerini uzaktan bile olsa görebilsinler. Ben bu akşam Kâmuran’ı gözlerimle sevdim. O kadar ki, onun narin vücudu kollarımın arasında olsa, aşkımın onu saran şiddetiyle bu kadar sarsılmayacaktı. Gözleri hem ateşten hem de etrafında dolaşa dolaşa nihayet alevin içine atılan iki pervane gibi dönüp dolaşıp gözlerime dalıyor... İkimiz de gözlerimizin günahkâr sırrını saklamak için önümüze bakıyoruz. (146-47)

Romanda bu anlar, aynı zamanda ikili arasında bir gerilimin yaşandığı sahnelerdir. Ormanda Kâmuran’ın sürekli yaprakları ezmesi de yaratılan bu gerilimin bir parçasıdır ve bir motif gibi her buluşmalarında tekrarlanır. Bu motifi, kadın karakterin akıl ve mantığını doğasına üstün getirmeye çalışması olarak yorumlayabiliriz:

Ormanlardaki sükût açıklıklarındakine hiç benzemez. İğne atsanız yere düşecek kadar sessiz olduğu zaman bile gizli bir hayat faaliyeti sezersiniz. Uzak ve vahşî ormanlarda bu gizli hayatın sessizliği, insana pusuya yatmış canavarların varlığını hissettirir. Şehirlere yakın ağaçlıklarda bile sükût insanı düşündürüyor. Bu sabah burada hiç insan dolaşmıyor; fakat gene bana yaprakların arasında beni seyreden

binlerce canlı mahlûk varmış gibi geldi... Hışıltı ben yürüdükçe arttı
[...] İçini görebilmek için dalları iki elimle açtım. Beyaz keten
iskarpinli iki kadın ayağı yerdeki dökülmüş yaprakları eziyor... (141).

Başka bir buluşmalarında Kâmuran yine yaprakları ezmektedir: Biraz sonra bizim
kütük kanepenin üstüne oturmuş; ayaklarıyla her zaman yaptığı gibi yerdeki
yaprakları eziyordu” (155). Böylece Kâmuran’ın aklıyla doğası arasında bocaladığını,
aklını doğaya üstün getirmeye çalıştığını görürüz.

Doğa imgelerinin, Halide Edib’in *Raik’in Annesi* (1910) romanında da önemli
göndermeleri vardır. Romanın anlatıcısı Siret’in doğayla kurduğu ilişki belirgin
şekilde öne çıkar. Siret’in kendisini en rahat hissettiği yer, yalnız başına doğa içinde
olduğu anlardır. Doğa, onun için huzur anlamına gelmektedir; toplumun
ikiyüzlülüğünden kaçabildiği bir alandır aynı zamanda. Anlatıcının Refika ve Raik’i
ilk gördüğü mekânın da doğa içinde olması anlamlıdır. Çünkü anne oğul arasındaki
ilişkinin masumiyeti ve içtenliği, toplum yüzeyine yayılan salt görüntü odaklı,
samimiyetsiz ilişkilerle de bir tezatlık oluşturmaktadır. Anlatıcı, anne ile oğul
arasındaki bu ilişki karşısında, doğallıktan büyüldüğünü belirtir. Doğa, Siret için
modernleşen kent hayatından kaçışı ve öze dönüşü temsil eder; bu nedenle kendisini
yalın ve kendi gibi hissettiği yegâne alandır. Çamlıkta dolaşmak, yeşilliklerin içinde
uyumak ve rüyalara dalmak, en büyük zevkidir. Bu yolla kendisini doğanın bir parçası
gibi hisseder. Aynı zamanda hiç tasvip etmediği, yüzeysel ve ikiyüzlü bir
modernleşmenin salt görüntü düzeyinde kalan yansımalarına da arkasını dönmek ister.
Buna karşın doğa, yasak duyguların ifşa olduğu, hesaplaşmanın yaşandığı da bir
alandır. Refika, Mansur ile balık tutmak için zaman zaman sandalda ya da çamlıkta bir

araya gelir. Aynı şekilde geleceklerini de çamlıkta konuşurlar. Romanın sonunda Siret ve Refika arasında varılan uzlaşma yine doğanın içinde gerçekleşir.

Nezihe Muhiddin, Cumhuriyet öncesinde yazdığı tek roman olan *Şebab-ı Tebah*'ta (1911), Fâzıl Bey ile Süheylâ Hanım'ın imkânsız aşkını konu alır. Süheylâ, kocası Necib ve Fâzıl arasındaki aşk üçgeni, yapıtın merkezindedir. Süheylâ ile Necib, şehirden uzakta, doğayla iç içe, yalıtılmış ve mutlu bir yaşam sürdürürler. Bunda Necib'in sağlık durumunun iyi olmamasının da etkisi vardır. Fâzıl ise Süheylâ ile Necib'in çocukluk arkadaşıdır. Yıllar sonra Fâzıl, okuldan yakın arkadaşı Necib'in Süheylâ ile evlendiğini ve şehirden uzakta bir çiftlikte yaşadıklarını haber alır. Genç adamın karı kocayı ziyaret için çiftliğe gitmesi ile üçünün de yaşamı, geri döndüremeyecekleri şekilde değişir. Fâzıl'ın hayatlarına girmesiyle aşk ve sevgi dengeleri tümünden değişir. Fâzıl'ı tekrar görene ve ona âşık olana kadar mutlu bir yaşam sürdürdüğünü düşünen Süheylâ, kocasıyla arasında büyük bir ruhsal boşluğun olduğunu anlar. Fâzıl'dan uzak durup kocası ile arasındaki ruhsal boşluğu telafi etmeye çalışsa da başarılı olamaz. Karı koca bunu hiç konuşmasalar da Necib'in üzüntüsü vücudunun direncini düşürür, onu günden güne zayıflatır. Romanın başında o güne kadar kadınlarla sadece gönül eğlendirmek için birlikte olan ve “çapkın” bir karakter olarak çizilen Fâzıl, Süheylâ ile dönüşür ve böylelikle gerçek aşkı tadar. Süheylâ, erkeklerle kolayca fikir arkadaşlığı yapabilecek nitelikte “farklı” bir kadın olarak çizilmiştir. Roman boyunca kadın karakterin “başkalığı” vurgulanır: “[O]nda öyle bir vakar-ı necibane vardı ki beni bilâihtiyar ihtirama mecbur ederdi. Yalnızlığı çok severdi. Bazen yanımdan kaybolarak bahçenin en karanlık, en kuytu bir yerine gizlenirdi” (9). Süheylâ, esrarlı”, “ulvi” gözleri ve gizemliliği ile Fâzıl'ı kendine âşık eder. O güne kadar gençlik hevesleriyle dolu çapkın bir delikanlı olan erkek karakter,

Süheylâ'nın hayatına girmesi ile daha yüce bir sevginin varlığına inanarak dönüşür:

“Lakin artık kirli, çamurlu mahluklar bendeki boşlukları dolduramıyordu.

Kameriyenin altında Virginie gibi latif, masum bir genç kızı düşünüyor, denize

baktıkça Graziella kadar saf, latif, mahmum-ı aşk bir bakireyi tasavvur ediyordum. Ah

bu kadın ihtiyacı benden hiç zail olmayacaktı” (7). Ruhsal boşluğunu tamamlayacak

“fedakâr” ve “şefik” bir kadına olan özlemine de Süheylâ'nın varlığı ile giderecektir.

Romanda Süheylâ'nın kocası Necib ise “kırılgan” ve “zayıf” bünyeye sahip bir

karakterdir. Çok sevdiği karısına kendisini layık göremez. Aslında fiziksel olarak

zayıflık, karısının ruhunda dolduramadığı eksikliğe ve onun karşısındaki acziyetine de

işaret eder. Romanda Necip saf bir insan olarak çizilirken kadın, gizemli ve derin bir

yapıya sahiptir. Fâzıl, ziyaret için evlerine gittiğinde Necib'i şöyle tasvir eder: “Genç

adamın sararmış çehresinde pembe bir tebessüm dolaşarak Süheylâ'yı ne kadar çok

sevdiğini, bu zayıf, mariz vücudunu ancak ona layık bir zevç olmak için yordüğünü,

genç kız için en muazzez emeller beslediğini anlattı” (10).

Süheylâ'nın Fâzıl'a duyduğu aşk ile kocası arasındaki “boşlukları” daha net biçimde görmesi kadın karakterin giderek içine kapanmasına ve yalnızlaşmasına

neden olur. Yaşadığı imkânsız aşk nedeni ile Fâzıl da bir süre sonra ruhsal

bocalamalar yaşayıp kendisini “hasta” gibi hissedecektir: “Artık ben bir hasta, bir esir

idim. Lakin mesut bir hasta, bahtiyar bir esir. Onun sözlerinde şifa bulmaya çalışan

hastalığımın ebediyete kadar imtidadını temenni ediyorum” (35). Fâzıl için aşk, hem

yüce bir duygu hem de “hummalı bir hastalık” ve bir “cinnet” hâlidir (27). Feridun ile

Süheylâ arasındaki gizli çekimi anladıkça Necib daha da hastalanır. Çünkü karı koca

artık aralarında kapatılamayacak bir uzaklığın varlığını fark ederler. Bu, hiç söze

dökülme de karakterlerin ruh hâllerini etkiler. Aslında, temelde kadın yazarlar

tarafından yaratılan erkek karakterlerin, ne karılarını ne de tam olarak sevdikleri kadınları anlamaları söz konusudur. Dolayısıyla bu romanda da kocasıyla kendi isteğiyle evlenen bir kadının, kendisini ruhsal olarak daha yakın hissettiği bir adama âşık olması üzerine, arada kalmışlığının bir sonucu olarak hiçbir şeyin eskisi gibi olmaması ve bundan çekilen vicdan azabı ile kadının giderek yalnızlaşması söz konusudur. Dolayısıyla yazarın evlilik kurumuyla ilgili genel kaygısı da ortaya çıkmaktadır.

Romanda doğa imgeleri sembolik olarak kullanılmaktadır. Süheylâ ile Fâzıl, ruhsal olarak birbirlerinin eşleri olduklarını, korulukta yaptıkları bir gezintide yani doğanın içindeyken anlarlar. Bu noktada Paul ve Virginie'nin şehirden uzakta, doğada yaşadıkları "saf" aşka gönderme yapılır. Fâzıl için Süheylâ ile birlikte olduğu her an ulvidir: "Karşımda bir tefekkür âlihesi gibi samit, bihareket duran bu vücud-ı semavinin etrafını ihata eden hava-yı kudsiyeti içinde, en ulvi perestişlerle yükseliyordum" (27). Başka bir örnekte ise doğa, duyguların gel-gitli durumuna işaret eder biçimdedir: "Karanlıklar içinde nazarlarımız birleşti. Birden o, beyaz bir bulut gibi oradan çekildi, şimdi karanlık, açık kalan pencere harekâtımı tarassut eden büyük, siyah bir göz gibi mahuf ve sabit bakıyor, yağdırdığı tufan siyah içinde beni boğuyordu..." (27).

Romanda su imgesi, gerçek dünyada birleşemeyen âşıkların ütopyik bir biçimde birleşmelerine işaret eder. Romanda Fâzıl'ın gördüğü rüya da Süheylâ ile sembolik olarak birleşmesini ifade etmektedir:

Hep birlikte büyük gölün etrafında dolaşıyorduk. Ben kalbimde müşevveş bir hisle esrarengiz karanlıklarla kuytulanan meşcereye bakarken Süheylâ'nın sada-yı istimdadını işittim. O, gölün sularına

düşüp kaybolan Necib’i göstererek suya atılmak istiyordu. Ben genç kadına mâni olmak için elini tuttum. Bir an için hayallerimiz gözlerimizden inikas etti. Onun elini tutarken Necib’in felaketini unuttur gibi olduğumdan kendimi telin ediyordum. O da sanki aynı şeyleri hissetmiş gibi beni çekti. İkimiz birden gölün içine düştük. (12-13)

Doğa, “mahrem” olarak nitelendirilen duyguların açığa çıktığı bir alandır. Ev içi mekânda daha huzursuz oldukları görülen Fâzıl ile Süheylâ’nın doğada yürüyüşleri, tüm duyguların üstü kapalı biçimde dile getirilişinde yardımcı bir unsur olarak karşımız çıkar. Ev içi alan, sorumluluk ve vicdanı temsil ederken doğa, bastırılan duyguların çözülmesinde önemli bir etken olma özelliği gösterir. Bu duygular romanda Fâzıl tarafından şöyle ifade edilir: “Ah, bugün ne kadar mahremane görüşmüştük! Sanki ruhlarımız birbirinin olmuştu. Artık Necib’i düşünmüyor, hissiyatımda hıyanete benzer bir cürüm bulamıyordum” (27). Doğada başlayan yakınlaşmanın izlerini, Fâzıl’ın iç monologlarında görürken Süheylâ’nın hislerini Feridun’a yazdığı mektuplarda dile getirdiğini görürüz. Anlatıcı Fâzıl olduğu için mektup, kadın karakterin kendini açık ve yalın bir şekilde ifade ettiği bir araç olarak öne çıkar. Yakınlaşmanın izlerine Fâzıl’ın iç monologlarında tanık olsak da duygularından ilk defa sözel olarak bahsedenin kadın karakter olması önemlidir. Süheylâ’nın yazdığı ilk mektupla birlikte hiç konuşulmamış olan bu gizli aşk, ilk defa kadın karakter tarafından meşrulaştırılmış olur.

Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi’nin (1905) devamı niteliğinde olan Güzide Sabri Aygün’ün *Nedret* romanında da doğa imgeleri ile karakterlerin ruh durumları arasında bir ilişki kurulduğu gözlenir. Koruluk, deniz ve ay, Nedret’in ailesiyle ilgili geçmişini ve kendisi hakkında öngördüğü ümitsiz geleceği yansıtan

imgelerdir. Karanlık, ıssızlık, sis ve gölge de Nedret'e geçmiş ve annesinin ümitsiz ve hazin biten aşk hikâyesini anımsatan imgelerdir. Nedret'in, annesinin talihsiz mirasını devralması ve bu yükün ağırlığı altında sıkışıp kalması, ruhsal durumuna koşut olarak doğa imgeleriyle birlikte verilmiştir:

Birdenbire yerinden fırladı. Panjurların arasında süzülen ay, bu geniş odaya nurlu çizgiler çizmişti... Genç kız, elleriyle beynini sıkarak dolaşmaya başladı... Sanki her karanlık köşeden üzerine doğru gelen birçok görünmeyen hayallerin arasında kalmış gibi garip bir korku içinde titriyordu [...] Sonra birdenbire koşarak pencerenin önüne gitmiş, panjuru açmış, odanın siyah havası ayın soğuk nurları ile yıkanmıştı... O zaman yorgun başını pencerenin kenarına dayamıştı.

(67)

Romanda doğa, saf ve temiz aşkı; ev içi ise dillendirilemeyen duygular nedeniyle karakterler üzerinde oluşan baskıyı ifade eder. Aşk itirafları ve karakterlerin birbirlerine kavuşmaları da buna paralel olarak yine doğada gerçekleşir. Sonuç olarak doğa, ev içinde hissedilen baskının kırılarak karakterlerin karşılıklı olarak en “saf” ve “tehlikeli” duygularının açığa çıktığı alanlardır. Özellikle kadının ev içinde yoğun şekilde hissettiği baskı ve yalnızlık duygusu onu dış mekâna, doğaya iten en önemli sebeptir.

Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*'nde (2004) Romantiklerin doğa ile kurdukları ilişki bağlamında şu önemli tespiti yapar:

Tarihin yapmacıklığının tersine, doğa karanlık, şekilsiz ve gizemli görünür; doğa kendini çizgileri belli, kesin biçimlerle yakalamalarına izin vermez, ama izleyiciyi yüce ve görkemli görüntüleriyle büyüler.

Romantiklerin doğanın güzelliğini tanımlamak yerine içine girerek doğrudan hissetmek istemelerinin nedeni de budur. Gece melankolisi bu her tarafı kaplayan doğanın içine girmeyi en iyi ifade eden duygu olduğundan, romantikler gece yürüyüşlerine ve ay ışığında kaygılı gezintilere meraklıydı. (312)

Eco, çalışmasında Romantiklerin zıtlıkları bir bütün hâlinde kullanmalarını şöyle açıklar:

Ne var ki, asıl orijinal olan farklı şekilleri birbirlerine bağlayan mantık dışında duyguların ve mantığın dayattığı ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (sonlu/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl/yürek) çözümlenmek değil, bütün bunları bir araya getirmektir: romantizmin gerçek yeniliği de bu çabadan doğar. (299)

Dolayısıyla romanlarda da bu zıtlıkları çokça kullanıldığını söyleyebiliriz. Ruh durumlarındaki gel-gitler, iniş çıkışlar, aşk-nefret, yaşam-ölüm, akıl-duygu arasındaki karşıtlıklar, romanlarda olayların ve karakterlerin sanki doğal bir yansıması olarak yer alır.

Halide Nusret Zorlutuna'nın 1922 tarihli *Sisli Geceler* romanı, millî mücadele döneminde İstanbul'un durumunu kırık bir aşk hikâyesi ile birlikte ele alır. Geniş bir aile içindeki yasak aşkı merkeze alan romanda ev içindeki mekânlar ve doğaya ilişkin öğeler, karakterlerin ruh durumlarını anlatmak için kullanılır. Yapıtı adını veren sisli geceler de bu bağlamda hem yasak aşkın metaforudur hem de o dönemde İstanbul'un durumuna işaret eden önemli bir simgedir. Romanın ana kadın karakterlerinden biri köşkün küçük kızı Mine, diğeri Fikret'in karısı Zehra'dır. Her ne kadar mutlu bir evde büyütülse de Mine'nin öksüz olmasından kaynaklı çocukluğundan beri yaşamında

oluşan boşluğun kimse tarafından doldurulamaması söz konusudur. Bu nedenle Mine, hırçın ve dengesiz bir kadın karakter olarak resmedilmiştir. Ruh durumu inişli çıkışlı, duyguları çözümlenemeyen, bir tarafı karanlık bir genç kızdır. Buna tezat olarak Zehra ise güvenilir, hareketleri önceden tahmin edilebilen bir kadın portresi çizer: “Bir tarafta Mine, sahici mine çiçeklerine benzeyen o güzel, hırçın küçük kadın; öbür tarafta, kalbi ebedî bir şefkat ve iyilik membaı olan ince ve içli Zehra!..” (123).

Mine'nin öksüz olması hem de kardeş gibi birlikte büyüdüğü Fikret'e olan gizli aşkı, davranışlarındaki dengesizliğin temel nedenlerini oluşturur. Aile bireyleri tarafından da onun bu ani neşeli ya da üzüntülü hâllerinin nedeni anlaşılabilir. Aslında Mine'nin tüm hırçınlığı sevilme ve ilgi görme ihtiyacından kaynaklanmaktadır: “Bu gülüşte istihzadan tahkire kadar bütün acı manâlar gizli gibiydi; öyle acayip bir gülüştü” (47).

Genç kızın gizli aşkından haberdar olmayan evin küçük oğlu Nüzhet de Mine'yi sevmektedir. Kırılgan bir yapıya sahip olan genç adam, kendisini sevmediğini bildiği hâlde Mine'ye olan tutkusu nedeniyle onunla evlenmek ister. O da diğer aile bireyleri gibi Mine'nin gel-gitli tavırlarına bir türlü anlam veremez. Genç kızın gizemi, onu daha da kendisine çeken bir özelliktir: “Bu muammalı çocuk ruhunda anlayamadığım şeyler oluyor. Ne anlaşılabilir bir kalbi var bu çocuğun... Bir genç kız değil bu, âdeta bir muamma, dört meçhullü bir muadele! Anlaşılmıyor ki” (76-77).

Ev içinde hissedilen baskı romanda önemli bir yan izlek olarak karşımıza çıkar. Evin birlikte zaman geçirilen alanları olan sofa, baskının en yoğun hissedildiği mekândır. Aslında köşkün kendisi, genç kadın için arzularını gemlediği, kendisini baskı altında hissettiği ve yalnızlaştığı yegâne alandır. Bu bağlamda dış mekân ile iç mekân arasında da bir karşıtlık kurulduğunu söyleyebiliriz. Mine'nin, bahçeden dönüp içeri girmek üzere köşke yaklaştığı anda içinde garip bir tedirginlik hissi duyması ve

“bir hırsız gibi ayaklarının ucuna basa basa yürümesi” (137) de bu düşünceyi pekiştirmektedir. Genç kız, bu hissi, teyzesinin odasının önünden geçerken de duyumsar; hissettiği “garip bir korku”dur (160). Annesizlik, Fikret’e duyduğu yasak ve gizli aşk, Nüzhet ve aile bireylerinin kendisinden beklentileri Mine’de büyük bir baskı yaratmaktadır. Bu, aslında tamamen gizli bir baskıya işaret eder. Ayrıca kendisini büyüten ailesine duyduğu minnet borcu da genç kadın üzerindeki baskılardan biridir. Bu his, onu sevmediği Nüzhet’le evlenmeye zorlar. Fakat, evlilikle birlikte yasak ve gizli aşkın kadın karaktere sorgulattığı vicdan ve namus gibi kavramlar, var olan baskının dozunu da artırır. Mine’nin günlüğü, iç döküşünün bir ifadesi olarak yaşadığı arada kalmışlığı ve üzerindeki baskıyı ifade eden en önemli araçlardan biridir. Kendi kendisine yaptığı sorgulamalarda bir kadın olarak namus, fazilet ve vicdan gibi kavramların insan yapımı, sunî şeyler olduğunu, insanlara “telkin edilen yalanlar” olduğunu düşünür: “Vicdan, namus, fazilet... Ne boş mefhumlar yarabbi, bunlar ne bomboş kelimeler... Bu saçmaları karşımda heyûlâ gibi dikili görüp de uykusuz geçirdiğim gecelere acıyorum; kalbimin sesini susturmak için sabahlara kadar çırpınıp terlediğim o nihayetsiz azab geceleri!.. Meğer ben ne budala imişim...” (167-68).

Namus: Aşkı anlamadan, zevki öğrenmeden ihtiyar olmuş bir bunağın icadı! Fazilet: Bunu da kim bilir ne gibi tesir altında arzularına muvaffak olmadan gençliğini kaybeden bir cadı uydurmuş... Vicdan ise hayâlden ibaret. Küçükten bize telkin edilen muzır yalanların beynimizde devam edip giden bir aksisedası... Bunlar hep boş ve gülünç. Dünyada yalnız bir hakikat var. Aşk!.. Başka hepsi yalan, hepsi

efsane, yalnız aşk doğru. Kalbin ve sınırların aşkı. Mantık çekiciyle
döğülmeyen, vicdan eleğinden geçmeyen tabî ve büyük aşk! (168)

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

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

Betül Coşkun, "Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma" (2011) başlıklı makalesinde romanda yer alan mekânların, yapıtın ele aldığı yasak aşkın gizlenmesi ve ifşa edilmesinde önemli rol oynadığını söyler:

Bu aşkın merkezindeki kahraman Mine'nin ev içindeki hareketleri, "sofa, merdiven, kapı ve bahçe" ya da tersi istikamette "merdiven, sofa, yatak odası, balkon" şeklinde gelişir. Bu Mine'nin merkezde olduğu üçlü aşkın gelişimine paralel bir istikamettir. Evin bu bölümleri "dış" ve "iç" şeklinde bir bütünlük gösterir. Balkon, pencere, kapı ve bahçe; evin dışarıya açılan kısımlarıdır. "Sisli gece"ler hep dışta, "bahçe"de geçer. Balkon, "sisli gecenin" seyredildiği yerdir. Dışa açılan mekânlar,

Bachelard'ın kapı için söylediği işlevi görür: “İstekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir [...] *Sisli Geceler*'de aile fertlerinin toplandığı sofa, Mine ve Fikret için geleneğin, vicdanın ve aile baskısının ifadesidir. Fikret ve Mine sofanın çekim alanından bahçede ve yatak odasında kurtulurlar. Dört sisli gecenin de yaşandığı bahçe, adım adım aşkın ifşası demektir. Fikret, “başından şimşek kadar hızla geçen bir düşüncenin zehrini”, yani kardeşinin nişanlısı Mine'ye olan zaafını birinci sisli gecede duyar. Mine'ye olan aşkını romanın sonunda, son sisli gecede kabullenir. Mine, yine bir sisli gecede Fikret'e olan duygularını genç adama hissettirir. (874)

Coşkun'un da belirttiği gibi yatak odası, duyguların ifşa olduğu mekândır. Ama aynı zamanda içinde bir tezatı da barındırır. Hem vicdanın bir kenara bırakılarak duyguların ifşa olduğu, içgüdülerin hareket ettiği bir mekân hem de yasak aşkın ortaya çıkmasıyla tekrar vicdanın devreye girdiği bir mekândır. Dolayısıyla duyguların saf biçimde ortaya koyulduğu bir alanı temsil eder; hem duyguların açığa vurulduğu bir mekândır hem de cinselliğin: “Mine'nin başı arkaya düştü, uçlarında küçük damlalar titreyen kirpikleri yavaş yavaş birbirine karıştı. Yarı açık dudakları şimdi bir karanfil kadar kızıl ve sıcak görünüyordu. Fikret birdenbire, eğildi ve dudakları Mine'ninkilere... degecekti, fakat değmedi” (200). Yasak aşklarının ifşa olduğu noktada Mine, Zehra'nın kucağındaki çocuğu alıp Fikret'e bırakarak, roman boyunca genç kadın için tehlikeli bir mekân olarak imlenen balkondan kendisini denize atarak

intihar eder. Betül Coşkun, makalesinde mekânların simgeselliği üzerine şunları söyler:

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

Bunun yanı sıra Mine ve Nüzhet’in pencere ile kurdukları ilişki üzerinde de durmak gerekmektedir. Pencere, iç mekân ile dış mekân arasındaki ince çizgiye işaret eder. Bu bağlamda karakterlerin tedirgin psikolojilerini yansıtır. Nüzhet’i roman boyunca pencere kenarında oturur ve düşüncelere dalmışken görürüz. Pencere, bir eşik işlevini görür, eylem ile eylemsizlik arasında geçirilen durağan sürece işaret eder. Aynı zamanda iki karakter arasındaki tezatı da belirginleştiren bir öğedir. Pencere, Nüzhet’in edilgenliğini ortaya çıkarır. Pencere önünde durarak bahçeye yani eylemlerin asıl gerçekleştiği ve duyguların açığa vurulduğu mekâna bakarak eylemsiz kalmaktadır. “Dirsekleri pencereye dayalı”, “pencereden kımıldamadı” gibi ifadelerle Nüzhet’in eylemsizliği ve karakterin durağanlığı üzerinde durulur. Mine’nin pencere ile kurduğu ilişki ise daha farklıdır. Pencere bir sınıra işaret eder ve kadın karakter, bu sınırın ötesine geçmeye eğilimlidir. Mine’nin “İnsan düşecek olduktan sonra en üst kattan düşmeli ki bir şeye benzesin!..” (12) demesi de en baştan itibaren okurun dikkatini balkona çeker. Romanın sonunda da bu sınırı geçtiği görülür.

Kadının yalnızlığı sorunu salt Mine bağlamında ele alınmamıştır. Fikret’le birbirlerini severek evlenen Zehra da bir süre sonra kocasının kendisine kayıtsız kalmasına üzülen evliliği içinde giderek yalnızlaşır. Fikret’in Mine’ye olan aşkı ifşa olduktan sonra kalbi kırılan kadın, kocasını affetse de aslında kendisine yapılanı hiçbir zaman unutmaz ve aynı çatı altında yaşamaya devam etseler de kendisini adayacak başka bir ulvi amaç bulur. Kendisini, kurduğu okuldaki kız çocuklarının eğitimine vererek onların mutlu birer yuva kurmaları için çalışır. Zehra, ideal Türk kadını temsil eder ama Mine de eylemleri dolayısıyla romanda kesinlikle olumsuzlanmaz. Dolayısıyla her iki kadın tipi de aşk konusunda mutsuz olur. Ancak Zehra, odak noktası değiştirip kendisini genç kızların mutluluğuna adanmış noktada kendisi için bir teselli yaratabilir.

Fatma Aliye Hanım’ın *Enîn* (1910) romanında da ev, kadın için baskının en yoğun hissedildiği alandır. Bu sefer anne ve erkek kardeşlerin kadın karakter üzerinde baskı oluşturması söz konusudur. Yazarın *Muhadârât* (1892) romanındaki anne eksikliği ve üvey anne figürü, *Enîn*’de (1910) yerini sevgisiz öz anneye bırakır. Bu bağlamda somut anlamda bir annenin varlığından söz edilebilse de sonuç yine aynıdır; anne eksikliği Fehame’nin yaşamında merkezî bir rol oynar: “Lütfiye Hanım’ın en çok sevdiği, düşündüğü kendisi idi. Kendisini o kadar çok sevdiği hâlde evlâdına muhabbeti olmadığı sabihü’l-vech ve ehl-i ismet olan bu kadının muhabbet-i maderânesinin pek zayıf bulunduğu tefekkür olunurdu. Fehame çocukluğundan beri bir nevaziş ve bir buse-i maderâneyi hatırlayamıyordu” (297). Fehame, bu eksikliği en yakın arkadaşı Sabahat ile gidermeye çalışır: “Sev kardeşim beni sev! Zira benim sevilmeğe pek ihtiyacım var! Bu ailede her şey var, para, mücevher, debdebe!.. Lâkin

muhabbet yok! Ben ise muhabbeti her şeye tercih ederim. Dünyada hiçbir şeye gıpta etmedim yalnız aileler arasındaki muhabbete gıpta ediyorum” (264).

Fehame'nin oturduğu konakta baba otoritesi yok gibidir. İktidar, anne ve iki erkek oğuldadır. Safi Bey'in evin geçimini sağlamak dışında evin idaresine hiçbir şekilde karışmadığı belirtilir. Kız çocuğun “el malı” (284) olarak görülmesi ve bu nedenle değersizleştirilmesi romanda eleştirilir. Özellikle de kız çocuklarının metalaştırılıp salt görüntü ile ilgilenme sorunu üzerinde durulur. Fehame'nin aile içindeki konumu yapıtta şöyle dillendirilir:

Fehame o hanede bir evlât değil bir süs, bir ziynet makamında idi. Canfesler, atlaslar, kadifeler, pırlantalar ile tahalli olunuyordu. Âdet yerini bulsun, Safi Efendi'nin kızı iyi tahsil ettiriliyor denilsin diye en mükemmel muallimlerden ders aldırıyor, lâkin çocuğun ne okuduğu ve çalışıp çalışmadığı ile iştigal olunmuyordu. (298)

Erkek kardeşlerinin de Fehame ile bir yarış hâlinde olmaları, onun ilim, felsefe ve musikide derinlik kazanmasını kıskanmaları ve gelişmesini önlemeye çalışmaları söz konusudur. Aynı imkâna sahip evin erkek bireyleri için “Senelerce ihtimam ve dikkat olduğu hâlde Safi Efendi oğullarını istediği gibi tahsil ettirmeğe muvaffak olamamış, havaî oğullar bir şey öğrenememiş idi” (298) denilmektedir. Fehame'nin erkek kardeşleri, kendilerine de aynı eğitim olanakları tanınan Fehame'nin bunu kişisel gelişimi için doğru yönde kullanmasını çekemezler ve kadın figürün karşısında, onu engelleyici bir tehdit unsuruna dönüşürler: “Fehame'ye Fransızca'dan pek ciddî eserler okuttu. Fehame'nin muallimesinden dahi istifadesi pek büyük oldu. Biraderlerinin en ziyade çekemedikleri şey Fehame'nin mükemmel tahsil görmüş, pek malûmatlı bir kız olarak meydana gelmesi idi” (299). Fehame, iki erkek kardeşinden

de “En büyük garezkârlarım, düşmanlarım kendi biraderlerim” (303) diye söz eder. Tüm bunlar aslında tek bir şeye işaret eder: İmkân verilen kadının erkekten çok daha ilerlemeci bir zihniyete sahip olduğu vurgusu yatmaktadır romanın alt okumasında. Aynı eğitimi gören kız ve erkek kardeşler arasında yaratılan uçurum derecesindeki kültür ve mizaç farkının öne çıkarılması, değişen ve derinleşen “yeni kadın” karşısında bu ilerlemeyi hazmedememiş, eril düşünceye işaret eder. Sonuç olarak kadının giderek yalnızlaşması söz konusudur. Romanda Fehame’nin de aile içinde yalnızlaştığını, hatta aile bireylerine yabancılaştığını görürüz. Dolayısıyla ev içi, kadın üzerinde baskı oluşturan ve onu mutsuzluğa iten yegâne alandır: “Fehame kendisine pek yabancı bir âlemde bulunuyor, onu da diğerleri kendilerine yabancı buluyorlardı” (301). Kadın karakterlerin aile ilişkilerinin oluşturduğu dinamikte “farklı” oldukları için dışlanmaları, kıskanılmaları ve önüne engeller konulması, aslında aile ve toplum ilişkilerindeki ikiyüzlülüğe işaret etmektedir: “Hane içinde bulunanlar da Fehame’yi pek soğuk bulurlar ve münzeviyane bir surette kitaplarıyla meşgul olmak, odasının işiyle uğraşma gibi sairlerden ayrı yaşamasını kibir ve gurura verirler ve ‘Ne olacak erkekler terbiye etti sonra da gavur kızı!.. Hanımlık, kadınlıktan ne anlayacak derlerdi’ ” (301).

Yalnızlaşan ve dışlanan kadının yanında ise yine bir kadın figür bulunması da dikkat çekicidir. Kadın dayanışması, Fatma Aliye Hanım’ın romanlarında önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar. Aile veya başka nedenlerle dışlanan, yalnız kalan kadın kendine benzer başka bir kadın ile yardımlaşır; dertlerini onunla paylaşır. Bu kadınların farklı kadınlık deneyimlerini birbirleriyle paylaşmaları, paylaştıkça derinleşmeleri söz konusudur. *Enîn*’de, Fehame’yi avutan, ona asıl sevgiyi veren ne kocası ne de akrabalarıdır. Yalnızlığını ve sevgi ihtiyacını kadınlık deneyimlerini

paylaştığı, birlikte eğitimine devam ettiği Sabahat’la gidermeye çalışır. Kadının toplum içinde yalnızlaşmasına karşı geliştirilen kadın dayanışması teması görüldüğü gibi burda da karşımıza çıkmaktadır.

Güzide Sabri Aygün’ün *Yabangülü* (1920) romanında da evin kadın için gizli bir baskı mekanizmasına dönüştüğünü görürüz. Rahmi Bey’in yanında evlatlık olarak sevgi ile büyüyen Leylâ’nın yaşamı, babasının evliliği ile tamamen değişir. Üvey anne motifi, kadının yaşamında aile içinden gücünü alan ve bu nedenle kadın figürlerin yaşamını önemli ölçüde etkileyen bir güç olarak karşımıza çıkar. Bu figür, kadın karakterlerin yalnızlaşmasında, aile içinde dışlanmasında ve ötekileştirilmesinde önemli bir rol oynar. Romanlardaki baş kadın karakterler böylece içinde buldukları aileye yabancılaşırlar. Bu dışlanmadaki ana neden de yine baş kadın karakterin “farklı” olmasıdır; yani kültürel ve eğitim açısından üstünlüğüdür:

Pakize Hanım’ın kahır ve cefası, hiddet ve nefreti daha ziyade artıyordu. Leylâ’yı o kadar kıskanıyor, ona o derece haset ediyordu ki... O sırma gibi parlak saçlarını yolmak, o eşsiz gözlerini çıkartmak, âleme karşı onu çirkin ve menfur göstermek arzusu ile yanıyordu. Ah, bu kadar güzel, bu kadar müstesna olmasaydı... Bununla beraber mükemmel bir tahsil, mükemmel bir musiki, esaslı bir terbiye... Evet, Leylâ’nın sahip olduğu meziyetlerin hiçbiri kendisinden yoktu. Bunu anladığı için daha ziyade üzülüyor, daha ziyade harap oluyordu. Bir evlâtlık, âdi bir köylü olduğu hâlde kendisinden kat kat üstündü. Bu çekememezlik her dakika onu öldürüyordu. (15)

Babaların ihtiyatsızlığı, öngörülü olamamaları da bu bağlamda tekrarlanan bir izlek olarak karşımıza çıkar. Evin kalfasının Rahmi Bey'in bu tutumu karşısında söyledikleri önemlidir:

Bütün kabahat bizim efendide, diyordu, ne olacak dayısının yanında âdi bir besleme gibi büyümüş, terbiyeden, görgüden mahrum olan bir kızı hanım diye başımıza getirirse işte böyle evin içi altüst olur. Dünyada sonradan görmek kadar fena bir şey yoktur ah... rahmetli hanımefendiciğim, gözlerini aç da bak... Kırk yıllık evin barkın ne hâllere girdi. Kocan bu yaştan sonra gönül budalası oldu. (14)

Feridun'un annesi Süreyya Hanım, Leylâ'nın hayatında ikinci bir engel olarak karşımıza çıkar. Bu engel, Feridun ve Leylâ'nın geleceklerini doğrudan etkileyen çok daha önemli bir karşıt güçtür aynı zamanda. En büyük kusuru "kibir" olarak belirtilen Süreyya Hanım, asalet ve mevki nedeniyle tahakkümü seven bir kadındır. Bir köylü kızı olduğu için Leylâ'nın Feridun'la evlenmesine karşı çıkar ve oğluna haber vermeden Leylâ'yla konuşarak onu, oğlundan uzaklaştırır. Ona "yabangülü" yakıştırmalarını yaparak dışlamaya çalışır:

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

"Yabangülü" ifadesi de bu yabancılaştırma ögesinin bir parçası olarak romanda dışlanmayı, ötekileştirmeyi temsil eder ve yine kadının yalnızlığına işaret eden önemli

bir unsur olarak romanda yer alır. Feridun'un annesinin evlenmelerine izin vermemesi nedeniyle ümitsizliğe kapılan Leylâ, karşı komşuları, sakat Celal Bey'in evlenme teklifini kabul eder. Bir kaza sonucu bir kolu ve bacağı kesilmiş olan Celal Bey ile evlenmek, Leylâ için bir kaçıştır: "Ben de onu öyle olduğu için istiyorum ya. Yoksa kocaya varmak aklıma bile gelmez. Ben oraya bir hasta bakıcı gibi gitmek, hayatımı ona vakfedip yaşamak emeliyle kendimi teselli ediyorum" (52). Kalfanın ayaksız, sakat bir adamlarla hayatını mı zehirlemek istediği sorusuna hayatı hor gördüğü için böyle olmasını istediğini söyler (51). Leylâ için bu aynı zamanda Feridun ve annesi için yaptığı bir fedakârlıktır. Dolayısıyla Leylâ için Celal'le evlenmek, gerçek anlamda bir evlilik değil, bir anlamda hastabakıcılıktır. İktidarsız bir eş seçerek hem hayatına devam etmek hem de eski aşkını içinde yaşatma dürtüsü vardır. Kendi dışlanmışlığı ile Celal'in psikolojisi arasında bir yakınlık kurar: "Onun sakat vücuduyla benim şu zavallılığım arasında mânevî bir ünsiyet hâsıl olacağını zannediyorum" (52). Kocasına salt merhamet ve acıma hisleri duyar. Vaktinin çoğunu kocasına kitap okumak, piyano çalmak ve onu meşgul etmekle geçirir. Bunu bir görev bilinciyle yapmaya çalıştığı romanda vurgulanır (74). Fakat zaman geçtikçe "vazifenin yükü, hayatın resmiyeti altında bulunduğunu anlıyor, süs, ziynet ve ihtişam onu fena hâlde sıkıyordu" (80) şeklinde de Leylâ'nın evlilik yaşamında çektiği sıkıntılara değinilir. Ev, giderek kadının yaşamında bir baskı aracı hâline gelir. Bu noktada ise doğa imgelerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Ev içi, hem Leylâ hem de Feridun için baskıyı temsil ederken, doğa, ütöpik olarak çiftin birleşmesine işaret eder. Bu bağlamda örneğin romanda kullanılan su metaforu, gerçek yaşamda bir araya gelmeleri imkânsız olan sevgililerin simgesel olarak birleşmesini ifade eder. Sevdiği kadının bir başkasıyla evlenmesine dayanamayan Feridun için her gece Leylâ'nın

oturduğu yalının etrafında sandalla gezinmek, bir süre sonra genç adam için bir ihtiyaç hâlini alır:

Bir gece yalı o kadar aydınlıktı ki bütün pencerelerden dışarıya nurlar saçılıyor zannedilirdi. Feridun kürekleri bırakmış, sessiz ve mütehasir duruyordu. Ay bulutların arasında nur ve gölgeli bir ışık veriyor, deniz korkunç ve esrarlı bir sükûtun altında eriyordu. Şimdi bu, gözlerden ziyade, ruhların birleşme, kavuşma anı olmuştu. Birkaç dakika hareketsiz ve sakin durdular. Her tarafta aşkın esrarlı nefesini dinleyen bir sessizlik vardı. Bir gece evvelki gibi kadın yine yavaş yavaş içeri çekilirken denizin hafif dalgaları üzerinde siyah bir gölge gibi görünen sandal ağır ağır rıhtımdan uzaklaşmıştı. (79-80)

Feridun'un başka bir sandal gezisinde, Leylâ yine onu pencerede beklemektedir:

Nihayet bir gece pencerede durdu. Kulakları denizin şırıltılarına karışan kürek seslerini bekliyordu. On dakika sonra ufak dalgaların üstünde siyah bir gölge gibi görünen sandal rıhtıma doğru yaklaşmış ve pencere önünde durmuştu. O zaman aşkın sihriyle gıcıklanan ruhu meçhul bir lisanın sesine doğru koşmuş, gecenin siyah kanatları altında ruhların gizli ve sessiz birleşmesine deniz şahit olmuştu. (83)

C. Modernleşme Sürecinde Kadın Kimliği

Modernleşen kadının değişmesi ve kimlik konusu, ilk romanlardan itibaren karşımıza çıkan belli başlı önemli izleklerden biridir. Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*'nde (2003) şöyle demektedir:

Ataerkil ideoloji, daha ilk şekillenmeye başladığı andan itibaren, erkeği rasyonellik (akıl/zihin), uygarlık ve kültür ile; buna karşılık kadını irrasyonellik, doğa ve duygusallık ile özdeşleştirir. Tek tanrılı dinlerin ve Batı felsefe geleneğinin devralıp iyice sistemleştirdiği bu anlayışı Aydınlanma'nın Kartezyen "rasyonel insan" soyutlamasında yetkin ifadesine ulaşır. (152)

Cumhuriyet öncesi kadın yazınında kadın bedenine değil zihniyete vurgu yapılır. Nazan Aksoy, "Kadın Otobiyografileri ve Beden" (2006) adlı makalesinde "XIX. yüzyılın ortalarında kadın bedeni üzerindeki denetimini gevşeten devlet, modernleşmenin temel unsurunun kadın olduğunu açıkça kabul etmiş olur, kadının zihni eğitimi yavaş yavaş önem kazanmaya başlar. Böylece bedenin yanı sıra zihin de iktidarın ilgi alanına girer" (7) tespitini yapmaktadır. Zihnin iktidar alanına girmesi, kadın yazarları, karakterlerini kurgularken etkilemiştir. Özellikle ana kadın karakterlerde bedenin ikincil plana atılarak aklının ön plana çıkarılması söz konusu olmuştur. Kadının dışardan nasıl görüldüğü ve algılandığı, kadın yazar için önemli bir sorundur. Değişmeye başlayan toplumsal yapıyla birlikte kadını anlatmak, yazar için aynı zamanda kadının gündelik yaşamındaki çatışmaları uzlaştırma amacı güder. Kadının nasıl olması ve nasıl görünmesi gerektiği ona küçük yaşlardan itibaren öğretilir. Zihnin öne çıkartılması ise bedenin mümkün olduğunca soyutlanmaya

çalışılmasına neden olmuştur. Kadınların kendisine öğretilmiş olanla her zaman uzlaşamaması ve bu nedenle bazen bilinçsiz olarak farklı stratejiler geliştirmeleri söz konusudur.

Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* (2005) adlı kitabında Halide Edib'in kadın sorununa nasıl yaklaştığı ile ilgili önemli bir tespit yapar:

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

Bu bağlamda Halide Edib'in romanlarında yer alan baş kadın karakterler, kendilerine özgü kişilikleri olan kadınlardır ve bireydirlere. Zaman zaman kadın karakterlerin bağımsız, kendi başına buyruk tarafları, zekâları ve rasyonel düşünebilme yetileri, onlara “erkeksi” nitelermelerinin yapılmasına neden olmuştur. *Handan* (1912), Halide Edib'in Cumhuriyet öncesi yazdığı romanlar arasında bir kadın karakter için en çok “erkeksi” nitelermesinin yapıldığı romanlardan biridir. Romanda Handan'a erkeksi yakıştırmaları yapılsa da bir yandan dekolteli giyinişi, kıyafetleri ve bazı davranışları bu söylenenin aksine “kadınsı”lığına işaret eder. Küçüklükten genç kızlığa geçişte,

erkeklerin yanında büyümesi, bu nitelermelerin yapılmasında önemli bir etkindir. Dolayısıyla kadının bireyleşmesi ile “erkeklik” arasında bir ilişki kurulduğunu söyleyebiliriz. Romanın merkezine oturan Handan, farklılığı ile kadın erkek çevresindeki herkesin odak noktası olur ve sürekli gözlem altında olan karakterin güzelliğı ve davranışları sürekli tanımlanmaya çalışılır: “Evet, Handan pek iyi, nazik, akıllı bir kadın; fakat kadın da pek diyemeyeceğim. Lakırdı söylerken, düşünürken onun kadın olduğunu bile insan düşünemiyor” (34). Başka bir diyalog ise şöyledir: “Hem bilmez misin ki Handan’ın cinsiyetini kimse pek düşünmez, erkek gibi kız” (65).

Handan, Refik Cemal gibi yurt dışında eğitim görmüş aydın kesim için de alışılmışın dışında bir kadındır. Dolayısıyla Refik Cemal de bu kadına başta ön yargılı davranacaktır: “Handan’da, o yaşında bir kadında olması lazım gelmeyen bir kendine güveniş, bir kendinden mesul tavır var ki, bir genç kadında bu hâl bana hem isyan veriyor, hem de acımak! Kadınlar daima rakik, emin bir himaye altında olmalıdırlar, değil mi Neriman?” (34). Handan’ın, donanımı ve kültürüyle, eril düşüncenin kadına genel anlamda bakışını altüst eden bir kadın olarak kurgulanması bu bağlamda önemlidir. Bunu Halide Edib’in tüm baş kadın karakterleri için söyleyebiliriz. Handan, Kâmuran, Seviyye Talip, Selma, Sara ve Kaya ve Refika karakterleri, etraflarındaki eril bakışı tümenden altüst eden, ana erkek karakterleri dönüştüren kadınlardır. Bu nedenle yazarın baş kadın karakterleri, erkekler üzerinde şaşkınlık ve büyülenme etkisi yaratırlar. O güne kadar hiçbir kadın tanımına sığmayan bu derece etkili biriyle karşılaşmak ise büyük bir tedirginliğe yol açar. Etkilenmenin derecesi, erkek karakterleri korkuttuğı için en başta mesafeli yaklaşarak hatta kadını küçük gören sözler söyleyerek varlığının etkisini yok etmeye çalışırlar; fakat bunda başarılı

olamazlar. Bu kadınların kendi üzerlerindeki etkinin nedenlerini çözmeye çalıştıklarında ortak bir dille hepsi, bu karşılaştıkları yeni kadın zihnine ve kimliğine odaklanırlar. Buna göre, kadın salt görüntüsüyle değil, zihniyle, hâl ve tavırlarıyla hiç karşılaşmadıkları bir kimliktir. Sağlam karakterleri, birey oluşları, erkek üzerindeki etkili silahtır. Baskın kimlikleri, erkeğin kendi kimliğini sorgulamasına neden olur. Erkek karakterler bu nedenle kendi kimliklerini kaybetme korkusuyla bocalama yaşarlar. Kadının etkisinden ve baskın kimliğinden kaçmaya çalışsalar da başarılı olamazlar. Kadınlar, erkek karakterlerin kendilerinin belki de hiç tanımadıkları başka ve karanlık yüzleriyle karşılaşmalarına neden olurlar. Bu, kendilerine ait diğer yüzde erkek bencilliğinin su yüzüne çıkması söz konusudur. Karakterler bir yandan bu bencillikle mücadele ederler. Dolayısıyla erkek benliğinin kadın karşısında yavaş yavaş parçalandığına tanık oluruz.

Özellikle *Seviyye Talip* (1910), *Yeni Turan* (1912), *Handan* (1912) ve *Mev'ud Hüküm*'de (1918) erkeklerin mücadele ettikleri bencilliklerini kıramadıklarını görürüz. Bu bencillik ancak, *Raik'in Annesi* (1908) ve *Son Eseri* (1913) romanlarında kırılır. Bu romanlarda Halide Edib'in, erkek kibrini de kadın aracılığıyla yıktırır. Örneğin *Son Eseri* romanında Feridun, Kâmuran'a yazdığı mektupta bu konudan şöyle söz eder: "Aşkımız fanîlerin ölçüsüyle saadet denilen şeyi bilmedi. Fakat o bana sevinçten de, gözyaşından da çok süren, mühim olan bir şey verdi. Beni 'ben' dediğim zalim ve küçük şeyden kurtardı. Başkaları için yaşamının insanlığın tek hedefi, ferdin vâsıl olacağı son merhale olduğunu bana öğretti. Ve işte ben o merhaleye doğru gidiyorum" (182).

Handan (1912) romanında ise Refik Cemal, Server'e yazdığı son mektupta Handan ölüm döşeğindeyken bile kendi bencilliğine odaklanmıştı: "[H]asta Handan

gibi afiyette olan Handan da tamamen benim mi? [B]enim olacak Server anladın mı?

Öyle bir noktaya geldim ki ricat gayr-ı kabil. Gebermek kabil, ricat kabil değil.

Handan ricat etmek kabiliyetini kendinde bulacak mı bilmem?" (200).

Sürekli bir merakla gözlemlenen ve odak hâline getirilen kadının kendi iç dünyasına ve sosyal konumunda kendini nasıl gördüğüne bakıldığında ise karakterlerin genellikle ruhsal boşluklar içinde olduğu görülür. Bu ruhsal boşluklar ise çok çeşitli sebeplerden kaynaklanmaktadır. Kadının anlayamamış olmasını hissetmesi, bunun nedenlerinden biridir.

Halide Edib'in romanlarında tek bir ana kadın karakter öne çıkarken, diğer kadın karakterlerin, merkeze yerleşen kadın figürle kimi tezatlıklar oluşturması söz konusudur. Bu özellikle kadın ve kimlik olgusunu öne çıkarmak için seçilmiş bir yöntemdir. Romana ismini veren Handan karşısında Neriman, iyi eğitilmiş, fakat bu donanımını hem kendi için hem de yurt için faydalı bir şekilde kullanmamış bir kadın karakterdir. Refik Cemal, Handan'ı tanıdıktan sonra karısı ile arasındaki farkı daha iyi görmeye başlamış ve bu nedenle karısının "düz" bir kadın olarak kalmasını eleştirmiştir. Bunu fark eden Neriman, kendisini kültürel anlamda kocasına bir fikir arkadaşı olacak nitelikte hissetmez. Hatta bu yetersizlik hissinde işi, kocasına Handan'ın kendisine daha uygun bir eş olacağını söylemeye kadar götürür. Handan'ın, küçüklüğünden beri erkeklerin yanında yetişmesi, genç kızlık çağına geldiğinde de bundan taviz vermeyip erkeklerin sohbet ve tartışmalarına katılmış olması, onu tavırları bakımından da diğer kadınlardan ayırmaktadır. Handan için öğrenmek bir ihtirastır (41); bu nedenle genç kız olduğunda bile erkeklerin yanından kaçmaz; bilakis öğrenme açlığıyla iyice cinsiyetsiz görünüp erkeklerle fikir alışverişine girer. "Bilmek, daima bilmek, yalnız kitaplarda değil, tabiatta, insanlarda her şeyi,

görünmez şeyleri bilip anlamak için onda ebediyen susamış bir dimağ vardır. Fakat âlim kadınların kuru dimağı değil, Refik. Ondan bildiği şeyleri seven, derâguş eden bir şefkat, bir kadın kalbi vardır” (41). Handan’ın eğitim sürecindeki en önemli eğitmenlerden biri Nâzım’dır. Memleketin geleceği için öğrenmeye aç bir kadının bir erkek tarafından yetiştirilmesi ve bu sürece hazırlanması söz konusudur. Büyük bir özveriyle geceli gündüzlü çalışmalarının ve Handan’ın kendi gayretlerinin sonucu olarak bir erkek tarafından eğitilen kadın, onunla tartışabilecek ve hatta zaman zaman ona kafa tutabilecek seviyeye gelir. Bu noktadan sonra Nâzım’ın tüm söylediklerini kabul eden bir öğrenci olarak değil, kendi özgün fikirlerini ileri süren ve kendisini eğiten adama karşı çıkabilen bir zihin olarak kendisini kanıtlar:

Altı ayın nihayetinde bütün sevdiği şeylerin imtizacıyla daha mütenevvi fakat Nâzım’inkinden tamamen başka şahsiyeti meydana çıkıverdi. Geceleri artık Nâzım’ın kuvvetli sesine Handan’ın tatlı, manidar sesi de karışıyor, bazen de karşısındakini susturarak, münferit ve muzaffer devam ediyordu. Üç-dört ay da dersler böyle gitti. Fakat bu karşısında uyanan, kendisinin çizdiği muayyen hatları atlayan genç dimağa Nâzım’ın kızdığı zamanlar da oluyordu; bazı noktalarda tekrar kendi nokta-i nazarını kabul ettirmek için günlerce kaybolur, koltuğunun altında yığın yığın kitaplar konuşurlar, konuşurlardı. (68)

Handan’ın dine ve inanç sistemine bakışı bile farklıdır. Katırcıl kurallar yerine hümanist bir din bakış açısını içselleştirmiştir (45). Kendisini memleketinin ilerlemesi için adanmış bir kadındır:

Bu karanlık ve bedbaht memleketin başından başına dolaşarak benden evvel gelen büyük ve güzel ruhların insanlara mirası olan şeyleri

memleketimin insanlarının ruhuna akıtacağım ve ruhun bütün arzuları ve kabiliyetleri ile memlekete dökülecek. Sonra ruhumu alanlar da onu kendi ruhlarıyla daima bir nesilde ötekine verecekler, ben de her nesil yükselip büyüdükçe büyüüp yükseleceğim. (48-49)

Roman, düz okunduğunda Handan bu amacını Refik Cemal'e duyduğu aşk nedeniyle gerçekleştiremez. Ama ülküsünü gerçekleştirememesinde asıl olarak toplumsal koşulların elverişli hâle gelmemesi etkilidir. Kadın için öncelikle aile ve kadın erkek ilişkilerinin dönüştürülerek iyi bir zemine oturtulması gerekmektedir. Halide Edib biraz da bu nedenle Cumhuriyet öncesi romanlarında evlilik, aşk ve erkek bencilliği etrafında kadın erkek ilişkilerini ele almıştır. Zeynep Uysal, "Bir Toplum Projesinin Peşinde Halide Edip Adivar" (2006) başlıklı makalesinde bu konuda şöyle demektedir:

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

Halide Edib'in *Seviyye Talip* (1910) adlı romanı, üç yıl boyunca İngiltere'de kalan ve Meşrutiyet'in ilân edilmesiyle yurduna dönerek memleketini ve kadınlığın ilerlemesi yönünde kendini adamayı misyon edinmiş Fahir'i ve ümitsiz şekilde âşık olduğu Seviyye Talip'i merkeze alır. Döner dönmez işe karısını değiştirmeye çalışmakla başlayan Fahir, çeşitli bocalamalar yaşar. Ayrı kaldığı dönem ve aldığı eğitim, karısı ile arasında bir uçurum yaratmıştır. Karısının birdenbire değişmesini istediği için Macide, bu yeni yaşama karşı en başta büyük bir direnç gösterir. Bir yanda eski yaşamlarını korumaya çalışan, gelenek ve âdetlerine sıkı sıkıya bağlı annesi ile kocası arasında kalarak bocalar:

Çok zaman Macide'nin bu sessizlik seven, uysal, biraz da dümdüz görünüşünden başka bir kişiliği var mı, diye düşünmüştüm. Fakat hayır! 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 gülümseyen bir iki çiçek, ne de temiz, güzel, sizi anlamağa, sizi eve ısındırmağa hazır bir kadın görebilirsiniz. O daha arkasından iş entarisini çıkarmağa vakit bulmadan, siz eve gelirsiniz. Siz ona fikirlerinizden söz ederken onun kuruntulu gözleri konsolun üzerinde toz arar... (12)

Fahir, İngiltere'yi gördükten sonra kadın sorununun en önemli toplumsal sorunlardan biri olduğunu anlar. Ona göre kendisi, memleketi değişime hazırlayacak öncülerden

biridir. Bu nedenle değişime karısından başlar. Fakat Fahir'in kadın sorunlarına bakışında da kafasının karışık olması dikkat çeker. Bir yandan karısını değiştirmek için çok büyük bir mücadeleye başlar bir yandan da kadının gelişimi için toplum koşullarının elverişli olmadığını düşünür. Fakat aslında kendisinden ayrı tuttuğu toplumsal zihniyetin kendisinden çok da farklı olmadığını daha sonra anlayacaktır. Aslen Fahir'in de zihinsel bir dönüşüme ihtiyacı vardır. Bunu özellikle de karısı değiştikçe ve geliştikçe Fahir'in yaşadığı bocalamalardan çıkarmaktayız. Fahir, başlardaki iç monologlarında kadının konumuna ilişkin şöyle düşünmektedir:

Acaba bu hâli onlar nasıl anlıyorlar. Ulusun donuk, sıralar arkasında hareketsiz kalanları! Onlar da sonunda uyandı mı? Duvarlar arkasında bütün dünyaya ilgileri kocaları için olan kadınlar! O kocaların ruh hâllerine yabancı mı kalıyorlar? Zavallı kadınlar, ne kadar gevşek, ne kadar hareketsizdiler! Bundan da asıl sorumlu olanları çok sonra anladım ya... (13)

Fahir, Meşrutiyet'in ilân edilmesiyle kadınlık konusundaki ilerlemelere karşı ihtiyatlı bir tutum içindedir; hatta kadın sorununun gündeme gelmesine karşı olduğu noktalar vardır. Toplum şartlarının kadınlar için daha derin düşünmeye ve hareket etmeye uygun olmadığını düşünmektedir. Onun yerine erkeklerin bunun karşısında alacakları konumu izlemeye başlar.

Bana öyle geliyor ki, yurt bu bakımdan ikiye ayrılmış olacak: bir kısım müteassıb, bir kesin olarak bu şeyleri kökünden ezip mahvetmek isteyen eskiler... Öbür kısım kadınlar, daha hürriyeti iyi kullanabilecek bir eğitim görmeden, ahlâk olgunluğu geçirmeden, onlara kesin olarak bir hürriyet vermek isteyen züppeler! Bir kısmı

kadını esir yapacak öbür kısım ona süslü bir oyuncak gözü ile bakacak... Eğer kadına arkadaş ve gelecek neslin biricik annesi ve eğiticisi diye bakanlar ve onları o suretle yetiştirmek isteyenler varsa bunlar azınlıkta ya da nazariyesi bol, davranışı az olan yanda... (13-14)

Halide Edib erkek bakışına özel bir önem vermiştir. Özellikle seçtiği erkek anlatıcılar, modernleşme sürecindeki kadının yeni kimliğine bakışını yansıtması bakımından önemlidir. Bu bakış aynı zamanda olgunlaşmamış toplumsal konumu da göstermektedir. Örneğin Fahir, karısını önce biçimsel olarak değiştirmeye çalışır. Yeniliğe ilk kerte de biçimsel olarak bakması ve bunda sabırsız davranması dikkat çeker:

Bu kadar değişiklik geçiren yurdumun benden beklediği görev Macide'nin, Hikmet'in yüzü ile karşıma çıkıyor. Belki gelecekte yeni neslin kadınlarına okullar, geniş fikirler, sağlam düşünceler verecek; eğitim ve öğretimin araçlarını hazırlayacak. Fakat bizim gibi Avrupa görmüş gençlerin en büyük görevi evinde şimdiki zaman kadınlarını uyandırmak, onları hayata hazırlamak ve ulusun ilerlemesi için hayırlı işlere itelemek... (18)

Fakat bu eğitim ve değişim sürecinde karı-koca sıkça çatışma yaşarlar. Fahir, zaman zaman karısının ruh hâlini dikkate almadığı için kendisinin haksız olduğunu düşünse de yönteminde herhangi bir farklılık gözlenmez. Batı uygarlığını topluma uygulamayı isterken karısının gözünde “züppe”leşmektedir. Fakat bunda karısını anlamaya çalışmamasına, yöntemini sorgulamamasına ve aceleciliğine de vurgu olduğunu söyleyebiliriz. Romanda Fahir'in gözlemleme fırsatı bulunduğu İngiltere'deki kadınlar ile Türk kadınları arasında yaptığı kıyas önemlidir. Türk kadınlarının ancak gazete

okuyup mektup yazacak kadar okuma yazma öğrendikleri için diğer kalan zamanlarını ev odaklı işlere ayırdıklarını ve sosyal sorunlarla hiç ilgilenmediklerini söyler. Fahir'e göre kadınlar, eğitilmedikleri sürece kendilerine verilen haklardan tam anlamıyla yararlanamayacaklardır. Bu nedenle de kadın, kendi haklarını kendi savunabilmelidir. Halide Edib'in bir kadın yazar olarak bir erkek karaktere bu analizleri yaptırması önemlidir; çünkü kadının eğitimi ve bunun sınırları konusunda bir kutuplaşmanın yaşanması ve farklı görüşlerin savunulması söz konusudur. Dolayısıyla kadının kendi haklarını savunabilmesinin yanı sıra eril düşüncenin de değişmesi gerektiği yönündeki düşünceye işaret etmektedir. Yasemin Tümer, "II. Meşrutiyet Dönemi Fikir ve Edebiyat Hayatında Kadın Eğitimi" (2001) adlı yazısında *Seviyye Talip* (1910) romanında Macide'nin bir zaman sonra artık kendi aklını kullanmaya başlamasını ve kararlarını mantık dâhilinde vermesini şöyle yorumlar: "Yazar, bu romanın kadın kahramanı Macide ile Türk kadınına imkân verildiği takdirde yeteneğini geliştirip Türk toplumuna nasıl faydalı olabileceğini göstermeye çalışır (71). Romanda Macide'nin değişiminin birden olmaması önemlidir. Aldığı eğitimi hazmetmesi için belli bir süre geçer. Romanın sonunda birey olmuş bir kadına dönüşür. Bu kırılmadan sonra ise dünyaya farklı gözle bakması söz konusudur. Kendini çocuğuna adayan yalnız ama kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadındır artık Macide. Kendisine bu kadar misyon yüklemiş olan Fahir'in ise Seviyye Talip'i tanınması ve ona âşık olmasıyla tüm hayatı altüst olur. Ulvi amacında da başarısızlığa uğrar. Bu bağlamda da romanda en dikkati çeken unsur, değiştirmekte bu kadar zorlandığı ve çatışmalar yaşadığı Macide'nin, bir süre sonra eğitimine kendi şevk ve isteğiyle devam ederek devraldığı misyonu nihayete erdirmesindeki başarısıdır. Seviyye'ye âşık olan Fahir, bir süre sonra karısıyla ilgilenmeyi de bırakır. Macide ise kendisini geliştirmenin

yollarını bulur. Hatta zaman zaman okumak için ev işlerini bile aksatmaya başlar. Bu bağlamda Macide, geleceğin kadını temsil etmektedir:

Macide ciddî, tasarılarında kararlı, yalnız muhakemesi doğru değildi. Dürüst hissedip dürüst görmeğe alıştırlırsa, şüphesiz, şu buhranlı devirde gerekli kadınlardan olacaktı. Macide'nin düşünce terbiyesi ile bu kadar uğraşmam, millî ve sosyal bir ihtiyaç ve tecrübe üzerine kurulmuştu. Bu, bir ilerleme şekli ki, duvarlar arkasında gelecek neslin terbiyesiyle başlıyor. (34)

Süreç içinde Macide gerçekten de değişir. Hatta yer yer Fahir'den daha açık görüşlü fikirleri, karı-koca arasında çatışmaya neden olur. Fahir, "Macide'nin durgun hayatında, vevv kişiliğine karşı olsa bile, şu ateşli değişmeyi görmek istemiyordum" (47) diyerek tahmininden hızlı değişen ve gelişen Macide'nin bu konumundan zaman zaman rahatsız olduğunu kendine itiraf eder. Macide kendini eğittikçe oğlu Mehmet'in eğitimiyle de daha fazla ilgilenmeye başlar; ona inandığı doğrular için savaşmayı öğütler. Fahir, Seviyye'ye olan âşkının bir saplantıya ve zaafa dönüşmesi nedeniyle kendisini başarısızlığa uğramış hisseder. Burada özellikle de eril zihniyetin zaafına vurgu yapılmaktadır. Kadının hayatını da kendi hayatıyla birlikte ülkülerini de mahveden kişi Fahir'dir:

Herhâlde ben, kendimi küçük bir ölçü diye alıyorum. Avrupa'dan, çevreme yenilik ve mutluluk vermek düşüncesiyle gelmiştim! Macide'nin yaşamını değiştirecek, bilgi seviyesini yükseltecektim. Yazık! Hayatımı değiştirdim, fakat yeni bir mutluluk vererek değil. Aksine, eski sessizliğini, inanışını aldıktan sonra, yerine de bir şey veremeyerek, onu, elleri boş, hâlimden memnun olmayan, başboş,

şaşkın bir keder ile hasta bıraktım. Nasıl olurdu da artık bana yeni hayatın temsilcisi adama inanırdı. Bütün memleketi, bizim hayatımızın büyük çapta bir örneği olarak görüyorum. Hâlbuki suç ne bende ne de memleketin yenicilerinde idi. Hepimizin iyi niyeti, çabası, fedakârlığı toplum zaaflarının, insanlığın yenemediği suçların önünde darmadağın oluyordu. (117-18)

Bu bağlamda *Seviye Talip* romanı yan kadın karakterin dönüşümü bağlamında yazarın diğer yapıtlarından ayrılmaktadır. Romanda modernleşme bocalaması yaşayan Macide'nin, kocası tarafından çok sık eleştirilirken, romanın sonunda en büyük dönüşümü yaşayan karakter olması önemlidir. Romanın sonu da buna uygun olarak Macide'yle bitirilir. Çünkü o, kendi kendini geliştirmiş, “Anadolulu” Türk kadını ve onun eriştiği bilinç noktasını temsil eder. Macide bağlamında kadının zaman ve olanak tanındığında ilerlemeci zihniyetine de vurgu yapılmıştır.

Nüket Esen “Seviye Talip’te Kadın Yazarın Sesi” (2006) adlı makalesinde Halide Edib’in romanını Elaine Showalter’ın *A Literature of Their Own* (Kendilerine Ait Bir Edebiyat 1977) adlı çalışmasında kadın yazarlar açısından tespit ettiği dönemler üzerinden ele alır. Bu bağlamda *Seviye Talip*’i, Showalter’ın Feminine/Kadınsı dönem (1840-1880) olarak adlandırdığı ve kadın yazarların ataerkil söylemi içselleştirip erkekleri taklit ederek yazdıkları zaman dilimine yerleştirir. Esen, ayrıca aynı yazarın “Feminist Criticism in the Wilderness” (Issızlıkta Feminist Eleştiri 1981) başlıklı makalesi ile Toril Moi’nin *Sexual/Textual Politics* (Cinsel/Metinsel Politika 1985), Sandra Gilbert ve Susan Gubar’ın *The Mad Women in the Attic* (Tavanarasındaki Deli Kadın 1979) adlı çalışmalarında tüm bu düşünürlerin kadın edebiyatı hakkındaki ortak vurgularına dikkat çeker:

Bunlardan biri kültürel farklılıktır. Erkekle kadın arasındaki kültürel farklılık, kadının erkekten ayrı bir dünyası olmasından, aynı toplum içinde kadını oluşturan çevrenin ve kültürün farklı olmasından kaynaklanır. Kadınlar hem erkek egemen kültürün içinde var olurlar hem de ayrı ve susturulmuş, mahrem bir kadın kültürü içindedirler. Bu dünya, çocukları, akrabaları, komşuları ve kadın arkadaşlarından oluşur. Bu yüzden kadın edebiyatı çift seslidir. Hem genel kültürün hem de ayrı kadın kültürünün sesini içerir. Erkek söyleminin hem içindedir hem dışında. (141)

Kadına ait, erkekten farklı bir dünya olduğu görüşü nedeniyle kadınlara ait metinlerin de biri egemen, diğeri susturulmuş iki hikâye barındıracağı iddiası, düşüncenin temel noktasını oluşturur. Bu nedenle görünen yani yüzeyde yansıtılan düşüncelerin dışında, kadına ait, erkek egemen söyleme doğrudan olmasa bile alttan alta karşı çıkan, sesi daha az duyulur bir metin daha vardır. Esen, *Seviyye Talip*'i Showalter'ın birinci dönemine yerleştirirken, Halide Edib'in romanı için "Erkek söylemini, o günkü toplumun genel değerlerini kabul eden, onları savunan bir ses var. Ama bu görüşlere yeni bir şeyler de ekleniyor, özellikle kadınlar konusunda bazı yenilikler öneriyor" (142) diyerek yazarın özellikle de "arkadaş kadın" (142) kavramını bir yenilik olarak bu döneme eklediğini ileri sürer:

Sonuçta *Seviye Talip* romanında bazı gelenekler eleştirilip, kadınlarla ilgili bazı yeni öneriler getirilse de genelde zamanın toplumsal kurallarını kabul vardır. Mesela, sıradışı bir hayat yaşamaya kalkan Seviye olumlu anlatılsa da romanın sonunda kötü duruma düşer, karalanır. Ama gene de iki kadını, Seviye ve Macide'yi yücelten,

erkeği, Fahir’i aşağılayan bir romandır bu; alttaki kadın sesinin sık sık duyulduğu bir roman. (146).

Nüket Esen ve Ömer Türkeş gibi eleştirmenler, yapıtta kadın her ne kadar yüceltilse de, Seviyye karakterinin cezalandırılmasını erkek egemen söylemin yeniden üretimi ya da en azından toplumsal kuralların kabulü olarak yorumlamışlardır. Fakat bu sonda erkek bakışının eleştirisi olduğu düşüncesi gözden kaçırılmıştır. Örneğin Esen, her ne kadar romanda olumlu anlatılsa da sonuçta kural bozucu, sıradışı bir ilişki yaşadığı için Seviyye’nin sonunun romanda kötü bittiğini söyler: “Zayıf olan, saçmalayan, ahlaka aykırı davranan Fahir’dir. Seviye ve Macide ne istediklerini bilen, ahlaken sağlam, güçlü kadınlardır. Bu iki kadının mutluluğunu da yine Fahir bozar” (145). Oysaki roman boyunca Seviyye, eylemleri ve kendine güvenen kadın kimliği ile roman karakterleri arasında merkezî bir role sahiptir. Macide bile kendisine onu örnek alarak değişmeye çalışır. Fahir, kendisini tehdit ederek birlikte olana kadar her şey iyi gitmektedir. Zaten romanın bu noktada sonlandırılması da anlamlıdır. Seviyye’nin o gece yaşananlardan sonra hayatının mahvolduğunu hissetsek de neler olduğu anlatılmaz. Çünkü romanda asıl önemli olan ve dikkat çekilen nokta Fahir’in sebep olduğu bu felaket nedeniyle çekeceği vicdan azabıdır. Halide Edib, bu nedenle kadının kötü sonuna değil, ona sebep olan erkeğin vicdani duygularıyla hesaplaşmasına dikkati çeker. Romanda Macide’nin modernleşme çabası bağlamında kadının hem çevresine adapte olarak zamana ayak uydurması hem de öğrenme çabası ile kendini geliştirme yeteneği üzerinde durulmuştur. Bu, gerçekten de kadın romanları bağlamında çok önemli noktadır. Kadının birey olma ve zamana ayak uydurarak ölçülü bir şekilde modernleşmesi, romanlarda her zaman kolay bir biçimde gerçekleşmese de kadın karakterlerin, erkek karakterlere oranla bulunduğu ortama

daha rahat uyum sağlaması; en başta tereddüt etse de modernleşme sürecinin önemli aşamalarını kendi başına yürütmesi önemli bir göstergedir. Bu modernleşme sürecinin aşamaları, eğitimle başlamaktadır. Kadının aldığı eğitimi ölçülü bir şekilde gündelik yaşamına taşıması söz konusudur. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a* (1983) adlı kitabında Halide Edib'in ilk yapıtlarında yarattığı yeni kadın imgesinin Türk romanı açısından bir yenilik olduğunu söyler:

Bu imge toplumda birbirine karşıt olarak algılanan bazı değerleri uzlaştırdığı için önemliydi. İslam-Osmanlı geleneklerine göre ev kadını olarak yetiştirilmiş, kapalı, basit, cahil kadın, aydın kesimin gözünde geri kalmış bir uygarlığın simgesi gibiydi. Beri yandan, Batılılaşmış “asrı” kadın da köklerinden kopmuş, değerlerini şaşırılmış, serbest davranışları kuşku uyandıran bir kadındı. Adıvar'ın kahramanları işte bu çelişkiyi kendilerinde uzlaştırmakla bir özleme cevap veriyorlardı. Çünl  bunlar hem Batılılaşmış hem de ulusal değerlerine bağlı kalmış, hem okumuş ve serbest hem de namus konusunda çok titiz, ahlakı sağlam kadınlardı. Gerektiğinde bir erkek gibi spor yapan, ata binen bu kadınlar dişiliklerini de korumayı başarmışlardı üstelik. (119)

Halide Edib'in *Yeni Turan* (1912) romanında ütöpik bir milliyetçilik projesi ile birlikte Samiye'nin kendisine Kaya Hanım diyor olması da bu bağımsız ve birey olmuş kadın imajını güçlendirmek amacıyla. Kendisine, toplumsal statüsüne yakışacak, onun politik ve vatansever bir kadın kimlik olarak duruşunu sağlamlaştıracak bir ad seçmiş olması birey olmuş, bağımsız kadına işaret eder. Soğuk ve kibirli tavırlar, büyüklük, onurluluk, başına buyruklu , azim ve irade de yine

Kaya'ya yüklenen sıfatlardır. Ayrıca biçimsel açıdan bakıldığında solgun yüz, saçların gölgelendirdiği gözler, derinlik, uzaklık (16) kadına atfedilen özelliklerden birkaçıdır. Bu romanda ayrıca kadının çalışma yaşamına, kamusal alanda kendini ifade edişine dair pek çok yeni oluşumlardan Yeni Turan projesi bağlamında söz edildiğini, yeni kadın tipinin ve kadın kimliğinin sorgulandığını da söylemek gerekmektedir. Ama buna karşın, Halide Edib, diğer romanlarına oranla Kaya'yı daha erkeksi özelliklere bürümüş ve görünüş açısından da dikkat noktasını oraya çekmemek için güzel bir kadından ziyade orta yaşlı, olgun, zeki, yönetici kimlikli olarak betimlemiştir. Bu noktada kadının liderlik vasfını taşıyor olması ve politika ile iç içe olup bir kadın harekâtının başında olmasıyla doğrudan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Gürkan Gözütok, 'Yeni Turan'da Millî Kimlik Sorunu' (2010) başlıklı makalesinde Osmanlı aristokrat sınıfı kadınlarını asalak ve tüketici olarak gören Halide Edib'in milliyetçi feminizmle yeni bir kadın kimliği yaratma çabasında olduğunu söyler. Fakat bu kimlikte kadının tamamen erkekleştirildiği ve kadın kimliğinin yok sayıldığı görüşündedir:

Halide Edib'in Türkçülük fikriyle aynı zamanda dile getirdiği milliyetçi feminizm söyleminde sosyal hayata katılmış ve erkekle eşit yaşama koşullarına kavuşmuş milliyetçi kadın kimliği, aslında kadınsılıktan çok uzakta, kadını erkekleştirmeye ve hatta tümüyle kadın kimliğini yok saymaya yönelik bir kadın kimliğidir. (436)

Bu yeni kimliğin oluşturulmasında kadının erkesileştirildiği doğru olmakla birlikte kadın kimliğinin tümden yok sayılması, indirgemeci bir yaklaşımdır. Kaya, kendine aldığı addan giyimine, hâl ve duruşuna kadar erkeksi özellikler gösterse de tüm eylemlerini bir kadın kimliği ile yapar. Çevresindeki erkekler, onun akli, zekâsı

dışında kadınlığına da hayrandırlar. Kadın olmasının bir uzantısı olarak Kaya'nın gizemli, anlaşılmaz ve karanlık yönüne yapılan vurgular da bunu kanıtlamaktadır. Samiye'ye yüklenen erkeksi özellikler, onun erkekler üzerinde otorite kurabilen bir karakter olmasını sağlar. Bunun yanı sıra kadın figürün erkekler tarafından net bir şekilde kategorize edilememesi, tanımlanamaması da bu etkiyi artıran bir unsurdur:

Bu bakışta katiyen, kadın ya da erkek, insana cinsiyet hatırlatan bir şey yoktu. Bu iki göz, kuvvetinden habersiz olduğu için direnilmesi zor iki isimsiz güçtü! Hissettim ki, Yeni Turan'ın hatta biraz da kendimi karıştırdım, bütün yeni Türkiye'nin bu kadının gözlerinde Türkiye'nin henüz bilinmeyen ruh ve dimağ yeteneklerinden söz eden bu iki ışığından güçlü, ne topu, ne de tüfeği var! (29)

Bedeni ve fiziksel görünüşü, Kaya'nın zihninin ve yeni kadın kimliğinin bir parçası, bir uzantısı olarak verilir. Dolayısıyla alıntıdan da görüleceği üzere, bir kadın kimlik olarak duruşu, gözlerindeki geleceği tasarlayan ışık, simgesel anlamda kurulacak yeni düzenin aslen kadın üzerinden gerçekleşeceği vurgusunu taşır. Romanda sayfalarca Kaya'nın kitleler önünde konuşmalarına yer verilir. Kaya, kendine ait bir dünyası olan, toplum içinde statüsü saygın bir kimliktir.

Yeni Turan'da kadının politikadaki ve toplumdaki dönüştürücü etkisinin öne çıkarılması önemlidir. Dolayısıyla romanda Yeni Turan ideolojisi, kadın sorunu ile iç içe geçirilerek verilir. Yeni Turan ülküsünün en tepesinde yer alan kişi, Oğuz olarak gösterilse de Kaya ve Kaya gibi Yeni Turan kadınlarının bu yoldaki rollerinin çok daha önemli olduğuna dikkat çekilir. Özellikle Kaya'nın Yeni Turan ülküsündeki rolünün önemi, Asım ve Hamdi Paşa tarafından dile getirilir (48). Kaya'nın kitleleri Oğuz'dan çok daha fazla etkileme gücü olduğu, hatta seçimleri kazandıracak olan

kişinin asıl olarak Kaya olduğu ve onsuz Yeni Turan'ın zayıf kalacağı fikri üzerinde durulur.

Halide Edib, kadını romanlarında toplumsal kimliğinden bağımsız olarak ele almamış, bir eş, anne ve çalışan kadın rolleriyle erkeğe arkadaş bağlamında toplumun doğal bir uzantısı olarak görmüştür. Ama burda dikkat edilmesi gereken nokta, kadın bir yazar olarak kadının çelişkilerine, psikolojisine daha fazla yer vermesidir.

Toplumda olduğu ve olmak istediği arasında bocalayan kadına işaret ederek, aydın eril kimliği sorgulamıştır. Özellikle *Handan* (1912) *Son Eseri* (1913) ve *Seviyye Talip*'te (1910) mektup tekniğinin kullanılması, aslında romanlarda odak noktası olan kadınların kendi dillerinden kendilerini ifade etmelerini sağlayan önemli bir araçtır. Dolayısıyla Halide Edib, bu yöntemle hem erkek anlatıcılar aracılığıyla erkeğin kadını nasıl algıladığını anlamaya çalışmış hem de izlenilen ve odak noktası hâline getirilen bu kadınları, mektup tekniği ile kendilerini ifade etmelerini sağlamıştır. Aslında Halide Edib, erkek anlatıcı yoluyla eril tahakkümün inşasını sorgulamıştır. Berna Moran da *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a* (1993) adlı kitabında, Halide Edib'in anlatıcılarını erkek olarak seçmesindeki önemli nedenler üzerinde durur: "Bu ilk romanlarda ön planda gelen kadın kahraman olduğu ve yazar onu bir erkeğin gözüyle değerlendirmek istediği için romancıların anlatıcısı olarak bu kadına âşık ya da hayran bir erkeği seçer" (118). Mektup tekniği konusunda da şu önemli tespiti yapar: "Bu yöntem anlatıcı rolündeki erkeğin kadına hayranlığını, ondan etkilenişini, onu değerlendirişini, ona beslediği duyguları ve içine düştüğü ikilemi okura dolaysız olarak sergileyebilmek için uygun bir yöntemdir" (118). Moran, erkek anlatıcıların genellikle romanın merkezindeki kadınla ilgili olarak daha onu tanımadan ilk izleniminin olumsuz olmasının nedenini kadının etkileyici ve

büyüleyici kişiliğine vurgu yapma amaçlı oluşuna bağlar. Aynı şekilde romandaki iç çatışma ve mutsuz sonların da kadının üstün özelliklerini, gücünü ve yüksek ahlak anlayışını öne çıkarmaya yönelik olduğunu söyler (118). Bu noktada asıl amacın eril zihniyetin eğitimi, bağımsız ve birey olmuş kadın konusundaki çeşitli ön yargılarını öne çıkarmak olduğunu belirtmek gerekmektedir. Kadın yazarlar, seçtikleri kadın karakterler üzerinden görünenin ardındakine ve ön yargıya işaret ederler. Hülya Adak ise “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet” (2004) başlıklı makalesinde erkek anlatıcının metnin güvenilirliğini sağlamak amacıyla seçildiğini söyler.

Tüm romanlar ideal kadın karakterleri ön plana çıkarmak için yazılsa da, anlatıcı hiçbir zaman “bu kadın” veya kadın değildir.

“Otobiyografik” olan bu romanlarda, “ben”in her zaman için erkek tarafından sahiplenilmesi, otobiyografik öğeleri gizleme işlevini görür. Ayrıca, bu “erkek anlatıcı” Halide Edib’in ilk romanlarına kadar sadece Fatma Aliye tarafından kırılmış olan, erkek romancılığının getirdiği bir geleneğin devamı olmakla birlikte, metinde bir güvenilirliğin göstergesi de olabilir. Güvenilirliği anlatıcının ve çoğu zaman yazarın cinsiyeti belirlediği için, “kadın anlatıcı”nın ifadesi okur tarafından belki de aynı güvenilirliğe layık görülmecektir. Okur daha alışılmış olan erkek anlatıcıya güvenecek ve onunla daha kolay empati kuracaktır. (163)

Adak, Halide Edib’e kadar Fatma Aliye Hanım dışında erkek anlatıcı geleneğinin kadın romancıları tarafından sürdürüldüğünü söyler fakat Zafer Hanım’ın *Aşk-ı Vatan* (1877), Selma Rıza Feraceli’nin *Uhuvvet* (1895), Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharâb* (1896-97) ve Emine Semiye’nin bazı romanlarında kadın anlatıcının kullanıldığı

unutulmamalıdır. Dolayısıyla var olan göstergelerden yola çıkarak Halide Edib'in, erkek anlatıcısı, eril tahakkümün inşasını anlamak ve bunu okura sunmak için erkek anlatıcılar seçtiğini söyleyebiliriz. Bu yolla erkeğin kadına bakışını ortaya koymaya çalışmış ve özellikle de eğitilmiş, aydın eril zihniyetin kadına bakışını eleştirmiştir.

Kadın kimliği ve bireyleşme konusu, II. Meşrutiyet sonrası yazılan romanlarda da devam eden bir izlek olarak karşımıza çıkar. Örneğin Müfide Ferit Tek'in 1918 tarihli *Aydemir* romanı da kadın kimliğini vatan için çalışma olgusuyla beraber ele alır. Roman, Türkçülük hareketini yaymayı misyon edinen ve bu amaçla Rus sömürgesi Doğu Türkistan'a giden Demir ile mücadelelerini İstanbul'da sürdüren Hazin'in hikâyesini anlatır. Hazin 23 yaşında, annesi doğumda ölmüş öksüz bir kızıdır. Babaları Nedim Paşa tarafından Hazin ve kardeşi Nevin Paris'te okutulur. Hazin, sanat eğitimi alırken Nevin tıbbi seçer. Genç yaşta Hazin ve Demir birbirlerini severler. Demir, kendini maddi aşktan uzak tutarak Türkçülüğü yaymayı ve memleketi için çalışmayı ulvi bir amaç olarak görüp bunu en büyük aşk saymıştır. Fakat bu sırada babasıyla yakın bir ilişkileri olan Padişah'ın ısrarıyla Hazin, sevmediği Neyyir ile zorla evlendirilir. Roman, İstanbul'un aydın kesiminde Turancı fikirlerin tartışılarak uygulama alanı olarak Türkistan'ta bu fikirlerin nasıl gerçekleştirileceği sorunu üzerine odaklanır. Hazin ve Derin arasındaki yaşananamış bu aşk, romanın önemli izleklerinden birini oluşturur. Celal Metin'in "II. Meşrutiyet Türkçü Ütopya: Yeni Hayat" (2008) başlıklı makalesinde dediği gibi "*Aydemir*'de çok kuvvetle savunulan iki tema vardır: Biri iki insanın birbirine duydukları maddî aşk; diğeri de ülkelerine, uluslarına ve insanlarına duydukları mistik aşk. Her iki aşk da bütün olumsuzluklara rağmen temiz kalmış, ancak mutlu sonla bitmemiştir" (85). Demir,

hem ülküsü hem de sevdiği kadını unutmak amacıyla Doğu Türkistan'a gider.

Gitmeden önce Hazin'e vatanı için çalışmasını, kendisini bu amaca adanmasını öğütler:

Siz de Türklüğü seviyorsunuz, biliyorum; fakat ben istiyorum ki siz yalnız onun hayatıyla yaşayınız. Bütün ömrünüzde onun istikbalinden maada düşünceniz, onun saadetinden maada emeliniz, aşkınız, sevgiliniz, ihtiyacınız olmasın! Onun her zaafını seviniz, her büyüklüğü karşısında secde ediniz. İşte o zaman Türklüğün muaazzam, fakat soğuk hayatını, kendi küçük göğsünüz üstünde ısıtacağınızı zannedersiniz! (41)

Böylelikle Demir'in gidişiyle Hazin de İstanbul'da onun telkin ettiği çalışma hayatına başlar. Taraftarlar toplar, cemiyetler kurar ve gazeteler çıkarır. Ardından da Demir'le hayalini kurdukları okulu açar. Amaçları salt öğretmen yetiştirmek değil, memleketin her sahasında terakki için çalışacak idealist kadınlar yetiştirmektir. Bu okul aynı zamanda, Hazin için Demir ile aralarındaki aşkı, millet ve vatan aşkına dönüştüren daha soyut bir aşkı temsil eder:

Bizdeki mekteplerin hemen hepsinin hedefi kız öğretmenler yetiştirmektir. Hâlbuki cemiyetin, yalnız kız öğretmen suretindeki mürebbiyeye değil, her terakki sahasında, her günkü yaşayışında, kadın irşadına ihtiyacı vardı. Bilhassa sefaletlerinde, acılarında cemiyet, kadın sevgisi arıyor, yaralarını bağlayacak kadın eli istiyordun. Niçin Avrupa'da olan o fedakâr, o güzide kadınlar bizde bulunmasın! Orada onların ekserisi en yüksek tabakaya mensup hanımlar, aile reisleri oldukları hâlde binlerce hayır cemiyetleriyle uğraşmaya vakit buluyorlar ve bütün ıstırap çekenlere annelik ediyorlar. İşte bize de

böyle insaniyet ve şefkat mümessili kadınlar, cemiyete hizmet etmeyi ihtiyaç hâlinde duyacak alicenap hanımlar lâzımdı. Hazin bu boşluğu doldurmayı düşündü. (57)

Romanda Hazin'in çalışmaları detaylı biçimde anlatılmaz. Daha ziyade fikir ve ülkülerin dile getirilmesi söz konusudur. Celal Metin, "II. Meşrutiyet Türkçü Ütopya: Yeni Hayat" (2004) başlıklı çalışmasında şöyle der:

Yazarı[n] kadın olmasına bağlı olarak, Türk kadınına Turancı ideallerin gerçekleştirilmesinde Türk erkeğine eşitlenen bir rol ve yer verilir. Kadın imgesi sosyal hayatın içindedir, edilgen kimliğine rağmen onun manevî varlığı ve toplumu derinden ve geri döndürülemeyecek biçimde dönüştürme gücünün olduğu keşfedilmiştir. Geri ve cahil bir toplumda eve hapsedilen kadının sosyal hayata nasıl dâhil olacağı sorunlaştırılmaz; verili kabul edilerek kadınların sosyal ve kültürel faaliyetlere yönlendirilmesi esas kabul edilir. (86)

Romandaki ana tema, ülkü ve ideallerdir. Siyasi öğelerin romana açıkça yansımaları söz konusudur ama Murat Belge'nin "Müfide Ferit'in 'Aydemir' Romanı" (2003) adlı makalesindeki tespiti bu noktada önemlidir. Belge'ye göre Halide Edib ve Müfide Ferit'in "ırkçılıkları" kadıncadır:

Ama Müfide Ferit'in, hem de "ırkçılık" gibi, milliyetçiliğin epeyce daha aşırı bir biçimini işlediği bu romanında "militarist" denebilecek bir tavır takınmadığını görüyoruz. Ondan önce çığırını açan Halide Edip için de aynı durum geçerlidir. O da, "Yeni Turancı"larına -kadın, erkek- biraz üniforma giydirir, biraz "disiplin" uygulatır, ama bunlar roman boyunca "militarist" denebilecek boyutlara hiç gelmezler. Orada

da ırkçılık, son analizde, mazlum bir düşünce ve hareket olarak sunulur.

(94)

1. Serbest Zaman ve Sanat

Serbest zaman etkinlikleri ve sanat, hem bir yüzünü Batı'ya dönmüş eğitilmiş yeni kadın kimliğinin önemli bir göstergesi olarak hem de karakterlerin ruh durumlarına işaret eden önemli öğeler olarak karşımıza çıkar. Fatma Aliye Hanım'dan Halide Edib'e uzanan kadının sanatsal uğraşlar aracılığıyla olgunlaşması olgusu, kadının kimliğini yansıtmaya bağlamında dönüşmüştür. Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* (1898) ve *Udi* (1899) romanları ile Halide Edib'te artık serbest zaman etkinlikleri ve sanat kadının kendisini bir ifade aracına dönüşür.

Halide Edib'in özellikle *Handan* (1912) ve *Son Eseri* (1913) romanlarında sanat, karakterler için bir iç döküş ve önemli bir kendini ifade aracıdır. Handan, kendisi doğrudan bir sanatla uğraşmasa da iyi bir sanat alımlayıcısıdır. Yurt dışında olduğu süre içinde de sık sık müze ve galerileri gezer; sevdiği sanatçıların tabloları karşısında uzun vakitler geçirir. Kendi ruh durumu ile bu sanat yapıtları arasında ilişki kurar. Bu sanat amaçlı gezilerde kendisine eşlik eden Refik Cemal, kadın karakterin tablolar ile kurduğu diyalogu ve ilişkiyi gözlemledikten sonra kendi kendisine şu yorumu yapar: "Anlıyorum ki, Schopenhauer'ın dediği gibi, güzel sanatlar Handan için zincirli, dikenli hayatında bir azatlık. Sevdiği tabloların önünde bir sandalye atıp otururken gözlerindeki ışıklar tamamen kendi muhitinden, kendi hayatından sıyrıldığını gösteriyordu" (115-16). Romanda Handan ve Refik Cemal beraber

National Gallery'ye giderler. Handan en çok İngiliz Romantik ressam William Turner'ın tabloları önünde durur. Turner'ın peyzajları ile kendi ruh hâli arasında bir ilişki kurduğu görülmektedir. 18. yüzyılın romantik ve izlenimci ressamlarından Turner, peyzajlarında doğa olaylarına insani duyguların yansımalarını katarak ışığı ve renkleri simgesel olarak kullanmıştır. Doğanın bitmek tükenmek bilmeyen gizemi ile insanın kendi gizi arasında ressamın bir ilişki kurduğunu söyleyebiliriz. O güne kadar peyzaj sevmeyen Handan, Turner'ın tablolarındaki gizemi keşfeder: “Ben şimdiye kadar peyzaj sevmeydim, diyordu. Fakat bu günlerde hayatın galeyanlarından, hayatın nihayetsiz tecellilerinden tamamen yoruldum. Bu harekette bile bence yorucu ve yeknesak bir gadir var. Peyzajlar beni dinlendiriyor, ruhuma sükûnet veriyor” (116). Fakat, burda Halide Edib'in Handan'a Turner'ın peyzajları ile kurdurduğu ilişkiyi biraz daha açmak gerekiyor. Peyzajlarda Handan'ı çeken, sadece bu tablolarda sükûneti bulması değildir. Kendi ruh durumunun gel-gitliği ile peyzajlardaki acıyla karışık hareket ve coşkulu ruh hâli arasında bağıntı kurmuştur. Bu bağlamda özellikle Turner'ın seçilmesi önemlidir. William Turner, manzara resimleri bağlamında sanat tarihinde bir kırılmaya işaret eder. Kompozisyonları durgun manzaraların aksine hareketlidir. Yüce ve dehşetli doğa olaylarına yer veren ressam bu doğa olaylarından yola çıkarak dalgalı ve gel-gitli duygu ve ruh durumunu yansıtır. *Sanatın Öyküsü*'nde (1993) E. H. Gombrich de Turner'ın tablolarında öne çıkan doğa ve insanın ruh durumu arasındaki ilişkiye işaret eder: “Turner'da doğa her zaman, insanın heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Öz denetimimiz dışına çıkan güçler karşısında küçük ve yenik duyarız kendimizi” (390). Dolayısıyla Handan da Turner'ın peyzajlarındaki bu ruh durumu ile kendi arasında paralellik kurmuştur. Kendisini öz denetimi dışındaki güçler karşısında yenik, arada kalmış hissetmektedir. Handan

Turner’ın insanın doğa olayları karşısındaki hissettiği mutluluk ve acı hissiyle de özdeşim kurar. Sanat ve ruh durumu arasındaki ilişki dışında sanatın, kadının modernleşmesi ve bireyselleşmesi bağlamında da yapıtta önemli çıkımlar yapılmaktadır. Handan’ın iyi bir sanat alımlayıcısı olması, onun entelektüel kimliğini pekiştiren bir unsurdur. Bu bağlamda sanata gerçekten kafa yorarak sanattan anlamının önemi Handan ve Neriman arasında yapılan karşılaştırmada da görülür. Neriman, aldığı iyi eğitim sonucu güzel piyano çalabildiği hâlde onu düz bir şekilde icra etmekten öteye gidememiş, Handan ise sanatı düşünsel anlamda kimliğinin bir parçası hâline getirmiştir.

Halide Edib’in *Son Eseri* (1913) adlı romanında da sanat, kadın karakter bağlamında hem duyguların ve arada kalmışlığın bir ifadesi olarak hem de modernleşmenin bir uzantısı olarak ele alınmıştır. Kırık ve imkânsız bir aşkı ele alan romanda Feridun Hikmet, yazma hayatında uçurum noktasına gelmiş bir yazardır. Ressam Kâmuran’a âşık olması, uzun bir süredir yaşamında ve yazı hayatında tekdüze bir yaşam süren Feridun’u tekrar yazmaya iten ana sebeptir. Genç kadına duyduğu aşk ile yeni romanının da başladığını hisseder. Aynı şekilde Kâmuran’ın sanatı da yaşadığı bu ümitsiz aşk ile değişerek en büyük ilham kaynağı hâline gelir. Romanda Kâmuran’ın tabloları, karakterlerin ruh durumlarına işaret eden çok önemli semboller olarak karşımıza çıkar. Dante Gabriel Rossetti (1829-1882) gibi 19. yüzyıl ressamlarından kopya ettiği tablolar ile resme başlayan Kâmuran, yazar Feridun Hikmet’e duyduğu aşk ile bu aşkı soyutlaştırarak daha simgesel biçimde yaptığı resimlerde dile getirme olanağına sahip olur. Bu noktada Dante Gabriel Rossetti’nin seçilmesi anlamlıdır. Rossetti, hem Viktoryen dönem şairi hem de ressamdır. Şiirlerinde ve pek çok resminde aşkı ana tema olarak ele alır. Rossetti’nin acı çeken,

üzgün görünümlü kadın portreleriyle Kâmuran arasında önemli bir paralellik kurulmuştur. Yıldız Kılıç, “Kutsal Damozel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi” (2010) başlıklı makalesinde ressamla ilgili şu yorumu yapar: “Rossetti, kendisini ve yaşadığı dönemin bilinçaltını deşifre eder: ‘Aşk şairi ve aşk ressamı’ için kadını yorumlamak kendisini de var eden toplumun duygusal kimliğini keşfetmek ve dışı vurarak maddileştirmektir” (40).

Stephen J. Spector, “Love, Unity and Desire in the Poetry of Dante Gabriel Rossetti” (Dante Gabriel Rossetti’nin Şiirinde Aşk, Birlik ve Arzu ve 1971) başlıklı makalesinde, sanatçının şiirlerinde de aşk ve arzunun önemli bir izlek olduğunun altını çizmekte ve Rossetti’nin yarattığı karakterler için aşkın, kişinin kendi yarattığı hapishanesinden bir kaçış olduğunu dile getirmektedir. Buna göre aşk, kişinin kendi sınırlarını aşmayı sağlayan bir araç olmakla birlikte kendi başına bir ilüzyon yaratmaktadır:

Sevgili, kendisini bu değerın zemini yani ana kaynağı olarak görmez, bu değeri asıl âşık olunan kişide ya da bu karşılıklı ilişkide bulmaktadır. Bir ilişkide, âşık kişi için dış dünya salt sevgiliden ibaret olsa da aşk, kendi dışında bir gerçekliği doğrulamak için öznel ve nesnel dünya arasında bir temel hâline gelir. Aşk, sevgilinin başkalığını, farklılığını doğrular ve bunu öne çıkarır. (433)

Kâmuran romanda, “Kutsal Damozel” ve “Lilith” gibi resimleriyle ünlü ressamın ızdırap çeken kadınlarının kopya resimlerini yapar. Feridun Hikmet, Kâmuran’ın evindeki atölyesine gittiğinde özellikle Rossetti’den kopya olarak çalışılmış kadın portreleri önünde durur ve bunlardan birini şöyle betimler: “Vücudu iskelet gibi uzun, yassı, kafa at kafası gibi, kemiklerin hepsi meydanda. Gözler çökük... Sonra bu surat

ve vücut ağrı çeken bir kadının gibi” (52). Feridun’un, Rossetti’nin ızdırap çeken kadınları ile Kâmuran’ın ruh durumu arasında bir ilişki kurduğu görülür. Rossetti, 19. yüzyılın önemli simbolist ressamlarından biridir. Viktoryen çağın toplum ve kadın üzerinde yarattığı baskıyı, kadın ve estetik konusunu resimlerinde dönüştürerek dile getirmiştir. Dolayısıyla Halide Edib tarafından özellikle seçilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Yıldız Kılıç, “Kutsal Damozel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi” (2010) başlıklı makalesinde ressamın “Damozele” şiiri ve tablosu hakkında şu yorumu yapar:

“Damozele”, “romantik” kadın imgesidir; uzak bir ideal, ama aynı anda tüm kadınları temsil eden kanlı canlı bir kadın figürüdür. Victoria dönemi orta sınıfın oluşturduğu ideal kadın kavramı, kişiyi her anlamda kurallarla kısıtlayan sistematik “yararcı” sosyal söylemdir. Kadınlar, aktif yaşamdan ırak, önce babanın daha sonra kocanın çatısı altında “el üstünde” bir konuma yüceltildiği ima edilen, ancak gerçekte “el altında” sürdürülen, tüm haklardan ve hürriyetten uzak bir yaşama mahkumdular. Aynı dönemin şairlerinden Coventry Patmore’un sıkça tekrarlanan tanımlamasıyla, “evdeki melek”, yani “yüceltilen” kadın, ataerki orta sınıfın gücünü, asalet anlayışını, hatta ulaşmayı hedeflediği aristokrat sınıfa eşitliğini sergileyebileceği bir gösterge olarak görüyordu kadını. Kadın, evi ve malları gibi, erkeğin sadece bir uzantısıydı. Rossetti, “Kutsal Damozel” şiirinde, “evdeki melek” tanımıyla alay edercesine, kadını mecazi anlamda “melek” olmaktan gerçek anlamda melek konumuna taşır. Şairin eğretilmesi sosyal

yapının çıkarları doğrultusunda oluşturduğu kadın tanımlanmasını, açıkça olmasa da eleştirmektedir. (41-42)

Kâmuran'ın Rossetti'den kopyaladığı portreler dışında kendi resimlerinin merkezine oturttuğu kadın figürleri de bu hüznü ve melankoliyi taşımaktadırlar. Yapıtlarda acı ve ızdırap duygusu hâkimdir. Aynı zamanda seilmeyi hiç tatmamış bir kadının hüznüdür bu:

Fakat bu portrenin bana Kâmuran hakkında öğrettiği yeni şey gözleri. Bu içimi karıştırdı. Bu gözler, yaşamamış, sevmemiş ve seilmemiş bir kadının gözleri. Bunlara bakarken ekseriyetle hiç sevmediğim bir kelimenin hakiki manasını bana sezdirirdi. Bakire. Bu kelimenin ifade ettiği kadın her erkeğe biraz korku verir zannediyorum. Tanımadığım bir yere girmişim gibi bu resmi yadırgadım” (53-54).

İnci Enginün, “Romanlarda Resim ve Ressamlar” (2009) başlıklı yazısında *Son Eseri*'yle ilgili şöyle demektedir:

Izdırap tablolarıyla ünlü Rossetti resimleriyle Kâmuran'ı etkilemiştir. Aşk ızdırabıyla yanıp tükenen Kâmuran, sevdiği Feridun Hikmet ile kızının resimlerini yapar. Böylece tanıdığı muzdarip Meryem ve İsa tablolarının çehreleri yerine bu baba ile kızı koyar. Eserlerini yeniden gözden geçiren Halide Edib, bu romanın çok farklı olan ikinci baskısında bu bölümü eserinden çıkarmıştır. (423)

Halide Edib tarafından ikinci baskıda eklenmiş olan “Saadet Köşkü” ve “Saadet Köşkü Sahipleri” başlıklı kısım, Kâmuran öldükten sonra Ahmet Şerif adlı bir gazetecinin Asım Bey'le yaptığı söyleşi ve resimleri üzerine yaptıkları yorumlardan oluşur. Kâmuran'ın “Saadet Köşkü” ve “Ay Işığında Kaktüsler” adlı iki ayrı tablosu,

genç kadının iki ayrı dünyasına işaret etmektedir. Bu resimlerden biri Kâmuran'ın kendi ütopyasını dışı vuran bir yapıttır; diğeri ise yaşamının somut gerçekliğini temsil etmektedir. “Kaktüsler” ise ressamın romana da ismini veren son eseridir. Ahmet Şerif adlı gazeteci ressamın ölümünden sonra köşkü gezerken bahçenin bir kısmını kaplayan kaktüsleri görüp bunlar arasından birini çarmıha gerilmiş bir insan yüzüne, bir diğeri acı çeken bir kadın vücuduna benzetir: “Kayalara tırmanan, sarılan, ucu bucağı olmayan yeşil yılanlar gibi kol kol uzanan kaktüsler var. Sıra ile birbirinden uzun, dikenli birer yeşil sırtık gibi boyları köşkün damını aşan kaktüsler var. Sonra ancak eşlerini deniz diplerinde tasavvur edeceğimiz korkunç, karmakarışık şekilli, ahtapota ve bilmem daha ne gibi deniz mahlûkatına benzeyenleri var” (193).

Dönemin diğeri romanlarında sanat daha geri planda olmakla birlikte hem modernleşen kadının kimliğinin bir parçası hem de yalnızlaşan kadının bir iç dökme aracı olarak karşımıza çıkar. Örneğin Fatma Aliye Hanım'ın *Enîn* (1910) romanında da sanat, önemli bir serbest zaman etkinliği olarak karşımıza çıkar. Fehame için ut çalmak bir iç döküş aracıdır:

Gittikçe parlayan ruh-nevaz nağmeler kaybolmağa, derin, elim esvat-ı şikayat işitilmeğe başladı. Ud inliyor, giryeler, eninler isale ediyordu. Ah bu kız udu nasıl bir lisan-ı musiki ile söylüyordu. Sanki kendi ıstırabına, âlâmına onu tercüman etmek istiyordu. Hazret-i Mevlana'nın “Eğer bu neydeki dudaklar bende olsa idi ben de onun gibi neler söyledim” buyurmuş olması gibi sanki lisanla ifham ve ilam olunamayacak birçok hâller, enînler onunla söylenmek isteniyordu. (223-224)

Romanda Piraye, Sabahat ve Fehame'nin ut alışları karşılaştırılır. Böylelikle sanatta derinleşmenin önemi ve musikinin felsefesi ne çıkarılır (223). Yzeysellik ile musikinin felsefesini içselleştirme kaygısı arasındaki ayırım vurgulanır. Müzik aleti, aynı zamanda kadının ruh hâlini betimleyici bir unsur olarak verilir: "Müzik hayat kavgasının ve ıstırapların yansımından, sıkıntı çekenlerin, çaresizlerin şu içinde bulunduğumuz havaya karışan feryadından, azap çeken ruhun şikyetlerinin yansımından başka nedir? Müzik hayatın çığlığı değildir de nedir?" (38). Son kertede sanat, kadın karakterlerin mizacını ve kimlik olarak farklarını da vurgulayıcı bir araç olarak kullanılmıştır.

D. Bir Cehennem Alegorisi: Gayya Kuyusuna Düşen Kadınlar

Emine Semiye Hanım'ın 8 Temmuz-13 Eylül 1920 tarihlerinde *Dersaadet Gazetesi*'nin 1-60. sayıları arasında tefrika hâlinde yayımlanan *Gayya Kuyusu*³ adlı romanı, izlek olarak hayat kadınlarının sorunlarını temel alır ve bu sorunları kamusal alana taşır. Romanın, yazarın ve diğer kadın edebiyatçıların metinlerinden farkı, toplum dışına itilmiş—bugün beden işçisi olarak niteleyebileceğimiz—hayat kadınlarının yaşam mücadelesini, romanın merkezine yerleştirmesidir. Bu yolla yazar, kadına ilişkin önemli bir sorunun nasıl toplumsal bir yaraya dönüştüğü üzerinde durur.

³ Roman zerine hazırladığım "Emine Semiye Hanım'ın *Gayya Kuyusu* Romanında Mekân ve Beden İlişkisi" başlıklı alışma, 8-10 Eylül 2011 tarihinde Kültür Araştırmaları Derneği'nin düzenlediği Kültür ve Mekân Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş ve Aralık 2011'de sempozyum kitabında yayımlanmıştır.

Ana karakterin, hayat kadınları arasında sokakta geçirdiği birkaç ay, roman boyunca detaylı bir şekilde anlatılır. Kamusal alan, yapıtta bir yüzleşmenin gerçekleştiği mekân olması dolayısıyla da önem kazanmaktadır. Mekân aynı zamanda yapıttaki diğer kadın karakterler için de dönüştürücü bir unsur olarak öne çıkar. Kadın, mekân ve kimlik arasındaki ilişkinin mekân üzerinden kadın sorunlarını ve duyarlılığını nasıl yansıttığı, önemli bir sorun olarak yapıtta belirir. Bununla birlikte kamusal alanın kadının özgürleşimindeki işlevi ile edebiyat aracılığıyla kadına ait mahrem bilgilerin ifşası yani kamusallaştırılması da yine çok önemli bir sorunsal olarak öne çıkmaktadır. Yapıtta toplumsal bir sorun olarak ortaya koyulan hayat kadınlarının yaşadıkları sorunlar üzerinden kadın bedeni ve kamusal algı arasındaki bağıntı da bu bağlamda üzerinde durulması gereken noktalardan biridir.

Roman, “Pembe Nine”, “Cilve”, “Rezin Hanım”, “İki Hemşire Gibi”, “Mazlumane Bir Sükût”, “Büyükannem İçin”, “Hakk-ı Hayattan Hariç”, “Ebedî Sükûn”, “İbret Hisseleri” ve “Netice” alt başlıklarından oluşur. Ana karakterlerin yaşadığı dönüşüm göz önüne alındığında ise yapıtın temel olarak iki bölüme ayrıldığı söylenebilir: İlk bölümde olaylar, İstanbul kibarzâdelerinden Uşşaki Bey’in oğlu, mirasyedi Safai Bey’in konağında geçer. Safai Bey, konakta karısı Münime Hanım, oğlu Neriman, kızı Eltaf ve onun bakımıyla ilgilenen on iki yaşındaki Yekta, annesi Şehnaz, Dilsuz kalfa, Pembe Nine ve diğer çalışanlarla birlikte yaşamaktadır. Hastalanan Şehnaz, Dilsuz kalfanın ihmalkârlığı sonucu ölünce kızı Yekta, evin küçük kızı Eltaf’ın bakımıyla ilgilenmeye başlar. Büyüdükçe de kadınlara düşkün olan Safai Bey’in iyice dikkatini çeker. Safai Bey’in bir gün evde kimse yokken Yekta’ya tecavüzü, bütün olayların akışını değiştirir. Olayın üstü hemen örtülerek Pembe Nine’ye götürülme bahanesiyle Yekta, konaktan atılır. Bir süre sonra şuurunu

kaybeden Yekta'nın satıldığını, hayat kadını olarak çalıştırıldığını görürüz. Romanın bundan sonraki bölümünde Yekta ile birlikte hayat kadınlarının dramına ağırlık verilir. Bu ailenin hikâyesine paralel olarak anneanesi ve kayınvalidesiyle birlikte yaşayan Rezin'in yaşamına mercek tutulmaktadır.

Oğullarını eve bağlamak amacıyla genç kızı zorla kuzeni Turhan'la evlendirmişlerdir. Turhan, evlendikten sonra da eski yaşamına devam ettiği ve eve neredeyse hiç uğramadığı için, Rezin evliliğinde mutlu değildir. Erkeği evliliğe hazırlama ve onu aile yaşamına alıştırmaya görevinin sadece kadına yüklenmesi sorununa bu romanda da yer verilmiştir. Kültür, eğitim ve yetiştirilme farkı ise genellikle aşılaman bir sorun olarak belirir. Rezin, ev içinde de sürekli kayınvalidesi tarafından baskılanmakta; ev dışına çıkmasına izin verilmediği ve hareketleri sürekli kısıtlandığı için çeşitli sıkıntılar çekmektedir. Romanda Rezin'in hikâyesindeki ağırlık noktası, ev dışına çıkabilmek ve kendi özgürlüğünü kazanabilmek için sürekli aile büyüklerine karşı verdiği mücadeleye ayrılmıştır. Kamusal alan, karakterin dönüşümünde önemli bir rol oynar. Bir ay boyunca Yekta ile diğer hayat kadınlarının yaşamına tanıklık ederek yapıtın sonunda Eltaf'ın vasiyeti üzerine Gayya Kuyusu romanını yazmaya söz verir. Yekta'nın düşünlük zamanı tuttuğu günlük notlar dışında, Eltaf'ın ona ekledikleri ve Rezin'in kendi tanıklıklarından yola çıkılarak romanın yazılmasına karar verilir. Böylelikle Rezin'in kurgusunu yapıp kaleme alacağı roman, üç ayrı kadının duygularını dillendirecek bir araca dönüşür.

Roman, Pembe Nine'nin Eltaf ve Yekta'ya "Gayya Kuyusu" adlı hikâyeyi anlatmasıyla başlar. Pembe Nine, romanı aktaran asıl kişi olmasa da yapıtta bir hikâye anlatıcısı olarak öne çıkmaktadır. Romana ismini veren hikâye, kız çocuklarına ahlak konusunda kıssadan hisse çıkarmaları amacıyla anlatılan, ahiretin yanı sıra dünyada da

çekilecek azaba işaret eden bir cehennem alegorisidir aslında. Pembe Nine, bir kadın olarak kendi deneyimini, toplumsal bir sorun düzleminde sunmaktadır. Nine, genç bir kız iken arkadaşlarına uyup ince bir yaşmakla, eğlenmek için aile eşrafından gizlice bir mesire yerine gidişini, ardından yaptığı eylemin babası tarafından kınanıp bu tür davranışların özellikle de genç kızları gayya kuyusunda azap çekmeye itecek biricik neden olarak göstermesini anlatır. Tövbe edene kadar çektiği cehennem azabı, Pembe Nine'nin bir genç kız iken yaşadığı en önemli kadınlık deneyimidir. Gayya kuyusunun etkisinden kurtulamayan genç kız, ahiret korkusu dışında, toplumsal normlara uymadığı gerekçesiyle de gündelik yaşamında büyük bir kınanma ve dışlanma korkusu yaşamıştır.

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

Ahirette en günahkârları, zebaniler oraya atarlar; sonra efendiceğizim onlar zakkum ve katran suyunda yüzen haşeratın sokmalarına, ısırmalarına bağıra, çağıra yanarlar, yanarlar... Artık can havliyle kuyunun kenarlarına tutuna tutuna tam ağzına gelince zebanilerin başlarına indirdikleri topuzlarla sersemleyerek tekrar dibine düşerler.

Yine öylece yanarlar ve çıkmaya çabalarlar ama kurtuluş yok!

(*Dersaadet* 1:2)

Pembe Nine'nin kendince amacı alafranga eğitim ve kültürün yaşatacağı yozlaşmaya engel olmaktır. Bir cehennem tasviri olan gayya kuyusu, genç kızların toplumsal ahlak kurallarına uymadıkları takdirde çekecekleri acıya ve ezeli azaba işaret eder.

Dante'nin cehennem kurgusunda, şehvet düşkünlerinin birlikte azap çektikleri kat gibi gayya kuyusu da mekân olarak daha ziyade iffet, namus gibi kavramlar dolayımında cinsellik odaklı eylemlerin sonucuna işaret eden, dinsel ve toplumsal ahlak kurgusuna dayalı bir mekândır. Gayyâ, "cehennemde bir kuyu veya dere"dir (Devellioğlu 283).

Gündelik dilde de mecazi anlamıyla kullanılan sözcük, belalı ve içine düşenin kolay kolay bir daha çıkamayacağı bir durumu anlatır. Romanda buna paralel olarak gayya kuyusu, bu âlemde çekilen azabı imleyen bir cehennem alegorisi olarak kurgulanmıştır. Kendi eylemlerinin bir sonucu olarak değil de, başka insanların kurbanı olan genç bir kızın, kendisini gayya kuyusuna düşmüş olarak nitelemesi ve cehennem azabını somut olarak dünyada yaşaması söz konusudur.

Romanın en önemli özelliklerinden biri yapıt boyunca ele alınan bütün sorunsalların odak noktasını kamusal alan ve kadın sorunlarının oluşturmasıdır. Kamusal alan, romanda farklı göstergelere işaret eden kilit bir öge olarak öne çıkar. Kadın sorunları ise bireyselden toplumsala uzanan yaraların kamusal alana dayandırılması ile çağdaşlarından ayrışmaktadır.

Gündelik hayat ve kamusal alan, modernleşme parametrelerinin en iyi gözlemlendiği alanlardan biri olması dolayısıyla bazı kadın yazarların nezdinde tekrar keşfedilecek bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekrem Işın, "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat" başlıklı makalesinde kamusal alan dolayımında

şehir olgusunun yazarlar tarafından yeni bir gözle görülmeye başlandığını söyler ve bu bakışta yeni bir keşif duygusu olduğunu belirtir:

19 yy. gündelik hayatının bu yeni tipi, en azından zamanını geleneksel mekânların dışında geçirebilecek bir gerekçeye sahipti artık. Bu nokta son derece önemlidir; çünkü Osmanlı insanı nesnelere çekimine kapılarak kendi bireysel tarihinde ilk defa oldukça farklı bir gerekçeyle sokağa adımını atmıştı. Dolaştığı yer artık geleneksel mekânlar arasında sınırlı bölge değil, gündelik hayatın kendisiydi. Böylece Osmanlı insanı kazandığı bireysel dinamizm sayesinde yüzyıllardır yaşadığı İstanbul'u yeni bir gözle keşfetmeye başladı. Bu keşfin en önemli sonucu, modern Osmanlı düşüncesinin eleştirel olarak filizlenmesidir. (552)

İşin'in bu tespitini, Emine Semiye'nin bir olgunluk dönemi ürünü olarak kaleme aldığı son roman olan *Gayya Kuyusu*'nda görebilmekteyiz. Bir keşfetme duygusu ile romanda İstanbul'un çeşitli semtleri ve sokakları anlatılır. Böylece daha önceki yapıtlarına kıyasla kamusal alanın çok boyutlu olarak kurgulanması ve kadının dönüşümünde birden fazla soruna işaret etmesi açısından da farklı bir yaklaşımla yazıldığını söyleyebiliriz. Yapıtın en başında kamusal alan, Batılılaşmanın kadın üzerinde yarattığı sorunu imleyici bir biçimde ele alınmıştır. Geleneksel normlara göre yetiştirilmiş Pembe Nine tarafından kamuya açık bir eğlence yerine izinsiz ve gösterişli bir kıyafetle çıkmanın ahlaki açıdan kadını değersizleştireceği vurgulanmıştır. Buna karşın eğitilmiş ve kültürlü yetiştirilmiş Rezin'in kamusal alana daha çok çıkma ve sosyalleşme için verdiği mücadelenin romanda öne çıkarılması anlamlıdır. Rezin bu hakkı elde edebilmek için tasvip etmediği pek çok şeyi

kabullenmekte, aile büyüklerinin refakatinde, türlü eziyetlere katlanmaya razı olmaktadır. Bu sayede Rezin, hayat kadınlarını bir ay boyunca gözleme ve onlarla konuşma fırsatı bulur. Kamusal alan, Rezin'in hayatının dönüm noktalarından birini oluşturur. Konak yaşantısının dışında çok farklı hayatlar olduğunu ve büyük zorluklar içinde yaşam mücadelesi veren kadınların nasıl toplum dışına itildiklerini görür. Ayrıca zorla evlendirildiği ve ayrılma cesareti bulamadığı kocasının tutuklandığına kamusal alanda şahit olması da romanda çok önemlidir. Kamusal alanda gerçekleşen bu eylem sonucunda, Rezin'in büyük bir rahatlama yaşaması ve kocasından artık ayrılabilceğini söylemesi dikkati çeker. Olayın kamusal alanda gerçekleşmesi, boşanmayı önceleyen, aile büyükleri ile toplum nazarında bu olayı meşru kılan bir unsurdur; dolayısıyla Rezin'in yaşamında dönüştürücü bir role sahiptir.

Kamusal alanın, yapıt düzleminde hem kadın hem de erkek karakter için farkındalığı artırıcı bir işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Bir kadın olarak Rezin'in özgürleşmesinde kamusal alan önemli bir rol oynar. Rezin, yapıt boyunca aile büyükleri karşısında kendi özgürleşmesinin mücadelesini verir. En başta bunun için daha fazla fedakârlık yapması ve daha çok örtünmesi gerekse de, bu mücadelenin sonuçlarını kendi yaşadığı dönüşümde fazlasıyla görür. Birey olarak kendisini kabul ettiriş mücadelesi kolay olmasa da sonunda kendisini savunmayı öğrenir. Böylece kamusal alan, Rezin'in farkındalığını ve toplumsal duyarlılığını artıran bir araç hâline dönüşür. Daha önce varlıklarından bile habersiz olduğu hayat kadınlarını, ilk defa ön yargısız şekilde, doğrudan onların ağzından ve onları gözlemleyerek yakından tanıma fırsatı bulur. Böylelikle kamusal alan, dış dünyaya ait olan bilgilerin ve gerçeklerin dolaysız olarak edinilebileceği mekân olarak karşımıza çıkar. Çünkü mahrem alan içindeyken dış dünyaya ait bilgi, kadına hep aracılar yoluyla verilmektedir. Tanzimat

romanlarında genellikle kadının dış dünyaya ait bilgisi ancak kadınların bir araya gelip eğlence düzenledikleri meclislere dayanmakta ya da aile otoritesinin merkezinde yer alan baba figürü ya da erkek kardeş tarafından ona sağlanmaktadır. Bu durum özellikle kadının kamusal alana çıkamamasından kaynaklanır. Dış dünyaya ait bilgiler, mekânı ve uzam duygusunu kuvvetlendirmekle birlikte roman kişilerinin kendileri üzerinden dış dünyayı nasıl tanımladıkları ve dolayısıyla kendilerini nasıl konumlandıklarını göstermektedir.

“Osmanlı Ailesinin Sosyolojik Evreleri: Kuruluş, Klâsik ve Yenileşme Dönemleri” başlıklı makalesinde İsmail Doğan, Osmanlı aile yapısında erkeğin, kadın karşısındaki rolüne dikkat çeker ve bu bağlamda erkeğin, dış uzama ait bilgileri taşıyan konumunda olduğu tespitini yapar:

Osmanlı kent erkeğinin aile içinde geleneksel rol ve işleviyle, daha çok da dinî değerlerle şekillenen bir aile reisliğinden söz edilebilir. Erkek, kadının toplumsal hayattaki sınırlı konumu nedeniyle ailenin dışarıya ve toplumsala açılan tek penceresidir denebilir. Toplumsal hayatın aileye etkisi bu tek pencere ile sınırlıdır. Bu durum erkeğin ailedeki konumunu daha da güçlendirmektedir. Erkeğin bu çerçevede iki işlevi bulunmaktadır. Birincisi aile dışı etkinlikler, ikicisi aile içindeki geleneksel rol. (386)

Gayya Kuyusu'nda kadınla ilgili daha fazla sosyal yaraya değinerek sorunların boyutunu ev dışına taşımak amacıyla kamusal alana daha fazla yer verme gayreti gösterildiğini söyleyebiliriz. Böylelikle kamusal alan dolayımında hem toplumun ikiyüzlülüğüne dikkat çekilmiş hem de modernleşme parametrelerinden biri olan

kamusal alan, kadın dolayımında bir özgürleşme ve bireyselleşme mücadelesine bağlanmıştır.

Romanda kadının bireyselleşmesine işaret eden en önemli unsurlardan biri de serbest zaman etkinlikleridir. Kadının hem kendi kişisel gelişimi için hem de haz aldığı etkinlikleri yapması yani başka bir deyişle bireysel tatmin üzerinde durulduğu görülür:

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

Burada Rezin'in serbest zamanını çalışarak ve üretim yaparak değerlendirmek istemesi ve bunun karakterin dönüşümünde yarattığı etki üzerinde durmak gerekmektedir. Rezin, hem kendi dükkânında hem kendi evinde evlenecek genç kızlara çeyiz hazırlayarak para kazanmaktadır. Yapıtta kadının çalışması olumlu bir unsurdur. Yangından sonra maddi anlamda zor duruma düşen ailesine yardım

etmektedir. Bu, aynı zamanda Rezin'in aile içindeki statüsünü de olumlu yönde dönüştüren bir unsurdur. Para kazandıkça kendinde daha çok söz söyleme hakkı bulması ve kayınvalidesinin onaylamadığı davranışlarına itiraz edebilmesi, bu dönüşümü göstermesi açısından önemlidir.

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

Bu nev'i fena olduğu kadar mevkiî de uğursuzdu. En adi fahişeler kendilerine mesken edindikleri çeşme önünde bitlenirler, o yüzlerini, yaralarını sabunsuz yıkayarak orasını daha pisletirlerdi. Bu menfûr çeşme önü, aç kaldıkları akşamların enînlerine makus olduğu gibi kendileri kadar süflî dostlarının da pazarlık mahallî idi. Adî neferler, üstleri, başları hırpanî, şüpheli kimseler... orada kadınlık uluyetini titreten ne adî pazarlıklar da bulunuyordu. (*Dersaadet* 47:3)

Emine Semiye, hayat kadınlarının zorlu yaşam mücadelelerini, doğallık ve gerçeklik kaygısı ile vermeye çalışır. Ama bu kısımda tek vurgulanmak istenenin hayat kadınlarının yaşadıkları zorlukları yansıtmak olmadığını söyleyebiliriz. Bu kaygının yanı sıra yazar tarafından görünenin ardındaki olgusuna dikkat çekildiğini ve başka insanların eylemlerinin kurbanı olan kadınların da aynı duruma düşebileceğinin vurgulandığını söyleyebiliriz. Romanda, genel olarak kadınların kendi eylemlerinin bir sonucu olarak bu duruma düşmeleri söz konusu iken Yekta'nın konumu, bir tezat oluşturur. Emine Semiye, bu tezi kuvvetlendirmek için yapıtta Zola'nın romanlarına simgesel bir anlam yüklemiştir. Kadriye Kaymaz *Gölgedeki Kalem Emine Semiye* (2009) adlı çalışmasında Emile Zola'nın adı verilmeyen romanının, *Gayya Kuyusu*'nun kurgusunda okura ipucu verdiğini belirtir, ardından Zola'nın *Nana* adlı yapıtıyla benzerlik kurarak varlıklı ve eğitimli aileler içindeki yozlaşmaya işaret edildiğini vurgular:

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

Yaşanan ahkaki çöküşü vurgulama yöntemlerinden biri de yapıtın sonunda yer verilen mezarlık sahnesidir. Mezarlık, romanda yüzleşmenin yaşandığı mekân olması dolayısıyla üzerinde durulmayı gerektirir. Münime Hanım, o güne kadar susup sakladığı tüm gerçekleri, küçük oğlunun önünde Safai Bey'in yüzüne karşı söyleme

cesareti bulur. Yekta'nın hiçbir suçu olmadığını, onu bu hâle sokan kişilerin kendileri olduğunu söyler. Romanda bu itirafların ve yüzleşmenin ev dışı bir mekânda gerçekleşmesi de yine yaşanan toplumsal ahlaki çöküşü vurgulamak amacıyla.

Romanda gerçeklerin ortaya çıkması ve Yekta'nın masumiyetini kanıtlamak için onun yaşamını kaleme alan bir roman yazma düşüncesi de aslında görünenin ardındakine önem verilmeye başlandığını göstermektedir. Mahremiyetin ifşası yani bireyseli kamusal alana açma düşüncesi önemli bir karardır. Biyografik özellikler taşıyacak olan roman, Yekta'nın yaşamını temel alacak olsa da aslında bir kadınlık durumunu toplumsal vicdanla yüzleştiren bir kamu aracına dönüşmektedir. Çünkü burda herhangi bir yaşam hikâyesi değil, hem kadın nazarında hassas ve mahrem bir durumun ifşası hem de ön yargı ile toplumun ikiyüzlülüğüne bir eleştiri söz konusudur. Bu doğalcılık kaygısına bağlı olarak yapıtta hayat kadınlarının özellikle de yaşam hakkı üzerinde durulur. En insani ve temel ihtiyaçlarını karşılayamayan kadınların, sokakta onlara acıyan birkaç kişinin önlerine attıkları yemek artıklarını “fahişe kabı” denilen kaplardan yemeleri ve çeşme başında çamurlu sularla banyo yapışları canlı bir biçimde tasvir edilmiştir:

Halime Hanım, malul vücudlarından başka bir cübbeye malik olmayan bu sefil kadınlara merhamet elini uzatmakta çekinmemiştir. Her ne kadar eskisi gibi kudreti yoksa da Allahın verdiği rızktan ne kalırsa fahişeler kabı tesmiye ettiği toprak çanağa döker, ekmek parçalarını da bir kağıda kopararak onlara uzatır, sonra onlara sabun kırıntıları da atardı. Fahişeler iyi pişmiş nev yemeklerini çöplenirlerken “Allah, sizi bizim gibi dünya cehennemine düşürmesin. Rızkınızı bol bol helalinden versin” diyerek candan dualar ediyorlardı. (*Dersaadet* 48:3)

Rezin, hayat kadınlarına neden çalışmadıklarını sorduğunda kimsenin onlara iş vermediklerini ve toplum tarafından dışlandıklarını söylemeleri, bu sosyal yaranın boyutlarına işaret eder: “Biz hayvanlardan daha alçağız, görüyorsun ya. Vesikamız olduğu için sokaktaki süprüntüleri yiyoruz... Allah büyük hanımcımız. O kadar pişmanız ki. Önümüze köpeğine atar gibi bir lokma ekmek veren kimseye esir olacağız ama bizi kimse nev’ine almak değil, acımak bile istemiyor” (48:3) şeklinde yanıt verirler ve isteseler de çalışmalarının olanaksızlığına işaret ederler.

Romanda hayat kadınları anlatılırken koşullarına dikkat çekmek için hep beden üzerinden bir tanımlama ve betimleme yapılmıştır. Zayıflıktan kemikleri çıkmış bakımsız ve hastalıklı görünen kadınlar, yemek yerken hayvanlara benzetilmiştir:

[...] sabah fahişelerin, zerzevatçıların attıkları sebze süprüntülerini ve manav sergileri önündeki kavun, karpuz kabuklarını açlık yüzünden hayvan hırsıyla yediklerini, kasapların fırlattıkları kemik parçalarını köpeklerden daha çabuk kapıştıklarını görüyorlar ve insan şeklindeki bu hayvanlığa kalplerini sızlatan bir hayretle teessüf ediyorlardı [...]

1332 tarihinde süpürge tohumu hatta çöpleriyle yoğrulmuş vesika ekmeklerini en sağlam mideler hazm edemezken hakk-ı hayattan hariç bırakılan sokak fahişelerine vesika verilmemiş her biri merbût olduğu hancıdan mes’ul addedilmiş bu bedbahtlar, iğrenç vücutlarını satamadıkları akşamlar, tabiî para getiremiyorlar, ekmek yerine hancıdan temiz bir dayak yiyerek cami avlularında, تنها sokaklardaki duvar diplerinde, çeşme önünde kıvrılıyorlardı. (*Dersaadet* 47:3)

Bu noktada, Emine Semiye’nin hayat kadınlarını hep bedenleri üzerinden anlatmasının, betimlemelerinde “sefil”, iğrenç” gibi kelimeleri kullanmasının,

özellikle de kadınların yemek yemelerini hayvana benzetmesinin aşağılama amaçlı olmadığını belirtmek gerekiyor. Burda yazarın asıl gayesi durumun ciddiyetine işaret etmek ve gerçekçilik boyutunu artırmaktır. Romanda hayat kadınlarının dayak yemesi ve öldürülmeleri sorununa da değinilmiştir. Cilve adlı hayat kadını, Bülbül Deresi'nin belalı mahalinde başı ezilmiş, karnı deşilmiş bir vaziyette bulunur (48:3). Hayat kadınlarının, erkekler tarafından şiddete maruz kalmaları, kimi zaman satıcıları tarafından öldürülmeleri sorunundan da söz edilmiştir. Bazen de zührevi bir hastalık kaparak ya da kötü yaşam koşullarına bünyelerinin dayanmaması sonucu yaşamlarını kaybettikleri görülür. Bu bölüm romanda "Hakk-ı Hayattan Hariç" olarak adlandırılmıştır:

Çeşme başı yaranları, bazen Cilve'nin hikâyelerini dinler, bazen de illetlerinin ızdıraplarıyla inerken erkek nev'inden sayılan birtakım haşerat onları zorla sürükleyip götürüyorlar, ekseriya da para yerine dayak veriyorlardı. Hülâsa bu zavallılara hürmet eden bir çift erkek gözü bulunmuyor. Bunlar, cemiyet-i beşerden, hatta hayvanların malik olduğu yiyip içmek gibi hakk-ı hayattan bile hariç sayılıyorlardı.

(*Dersaadet* 51:3)

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

Alem bizi düşüneceğine kadınlık ulviyetine hürmeten bu bedbahtları düşünsün. Ben onları sefil eden sergüzeştlerini de hayli tedkikat

yaptım. Kendi vicdanım önümde erkekliğimden utandım. Vaktiyle ehl-i iffet olan bu zavallıları bu dereceye indiren bizler değil miyiz? Hiç olmazsa onları açlığa sokak ortalığında yanmağa mahkum etmemeliyiz. Hayır azizim hayır buna çareler bulmalıyız. (*Dersaadet* 60:2)

Alıntıdan da görüleceği üzere, Emine Semiye, kadınlığa ilişkin bir sorunu erkek bir karakterin ağzından dile getirerek toplumsal vicdan sorunsalını öne çıkarmaktadır. Yazarın meseleyi, son kertede insanî şartlara ve insanın temel ihtiyaçlarına çekmesi ve bunu özellikle de kamusal alanda göstermesi önemlidir. Böylelikle yargılamak yerine sorunun nedenlerine ve çözümlerine dikkat çekilir. Sonuç olarak Cumhuriyet öncesi ilk kadın romancılarından biri olan Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu*'nda kadına ilişkin sorunları bir kadın duyarlılığı ile ele aldığını ve bunu özellikle kamusal alan üzerinden gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.

Kadının sokağa ya da "kötü yol"a düşmesi konusunda erkek yazarlar da romanlar kaleme almışlardır. Bunlar arasında özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin adalet kavramıyla öne çıkan *Henüz On Yedi Yaşında* (1881), Mehmet Celal'in *Bir Kadının Hayatı* (1891) romanlarını sayabiliriz. *Henüz On Yedi Yaşında* hayat kadınlarının zorlu yaşam koşullarını ele alması bakımından Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* romanıyla karşılaştırmaya elverişli bir romandır. Böylelikle iki romandaki temel bakış farkı da ortaya koyulabilir:

Ahmet Mithat, romanın ön sözünde bir gerçeği, roman aracılığıyla ortaya koyma düşüncesinden söz eder. Bu romanda da adalet ile gerçek arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Bir genelevde çalışan 17 yaşında bir Hıristiyan kızı olan Kalyopi'nin Ahmet Efendi tarafından bulunduğu ortamdan kurtarılması süreci anlatılır. Bu süreçte arkadaşı Hulusi Efendi ile karşı çıktıkları fuhuş sisteminin nedenlerini araştırmaları ve

çözüm bulma arayışları konu edilmiştir. Burada Ahmet Efendi'nin mesleğinin avukat olarak seçilmesi, adaleti ve yargıyı temsil etmesi bakımından dikkate değer bir noktadır. Ahmet Efendi'nin kötü koşullarda yaşayan birçok kadın arasından Kalyopi'yi seçme nedeni ise genç kızın çok küçük yaşta olması ve masumluğudur. Diğer kadın karakterler olan Ahu, Agavni ve genelevin çalıştırıcısı Maryonko Dudu ise fırsatçı ve açığözlü kişiler olarak öne çıkarlar. Özellikle Maryonko Dudu, kendi çalışanlarını eve bağlı tutmak için sürekli sömüren bir güç olarak romanda yer alır. Bu nedenle de çalışan kadınlar emeklerinin karşılıklarını tam olarak alamazlar. Dolayısıyla sömüren-sömürülen ilişkisi bağlamında adaletsizliğe dikkat çekilir. Kalyopi bir yandan Ahmet Efendi'ye kendi yaşam öyküsünü anlatırken bir yandan da genelevde çalışan kadınların başlarından geçen "ibret verici" olayları aktarır. Ahmet Efendi, bu konuda herkesin üzerine düşen görevi yaptığı takdirde adaletin sağlanacağını düşünmektedir. Dolayısıyla memleketi kurtaracak olan, tekil çabalardır. Ahmet Efendi, bir yandan genelevlerin mi insanları oraya gitmeye yönelttiğini yoksa insanların mı bu tür yerlere gitme eğilimlerinin olduğunu sorgular. Bu noktada da masum kadınların herhangi bir şekilde bu yerlere düşmüş olduklarını görür. Ahmet Efendi, birer hapis hayatı yaşayan ve hepsi de azınlık olan bu kadınların durumunu, hükümetlerine, gelenek, görenek ve ahlak anlayışlarına bağlar. Onun düşüncesine göre genelevler, Batı uygarlığının yayılmasıyla artmaya başlamıştır: "Ey Frenkler! Türkiye'de esareti men edeceğiz diye birtakım medeniyetperverane ve hürriyetperestane sözlerde bulunursunuz! Hâlbuki bizde hiçbir esir böyle kerhanelerde erazil-i avama ferşpa olmak için satılmaz. İşte size asıl esirler ki anaları babaları fuşş ile telvis için satılıyorlar" (124). Sonuç olarak da Hıristiyan toplumların dırahoma

geleneğinin kadınları müşkül durumda bıraktığı ve fuhuşa neden olduğu, onu beslediği görüşü ağır basar:

Demek istediğim şu ki İslamda hamdolsun bu habaset ekall-i killele azdır. Hatta ahali-i müslime nezninde mevcut olan fuhşun başlıca mebnası, melâîn-i nisvânın o yolda zevk aramalarından ibaret olup bu hasabeti, bir kesb ve kâr ittihaz edenler ise her memlekette sürülmüş olan dört beş erzel karılardan ibaret olup onlar dahi mezarlık aralarında şurada burada icra-yı mel'anet ederler. Hıristiyanlarda ise fuhşun meydana almasına asıl sebep kızların kocaya verilmesi hususunda muhtaç görüldükleri dirahoma maddesidir. (122)

Bu noktada bir diğer unsur toplumun ön yargı, gelenek ve adalet anlayışı çerçevesinde “öteki”ye nasıl bakıldığıdır. Örnek olarak Kalyopi'nin bir müslümanla evlenip mutlu bir yaşam sürerken eşinden ayrılması yolunda halkın tehditlerine maruz kalmasının, onun geneleve düşüşünde çok önemli bir payı olması verilebilir. Ön yargıların, toplumsal koşulların bireylerin yaşamını nasıl etkilediği ve yalnız suç kavramına yatkın olanların değil masum bir insanın da toplumsal koşullar yüzünden kötü duruma düşebileceğinin altı çizilmektedir. Buna paralel olarak romanda Kalyopi'nin geneleve düşüşü toplumun hoşgörüsüz tutumuna, yobazlığa ve babasının katırcıl tutumuna bağlanır. Ahmet Efendi'nin bu konudaki yorumları ise önemlidir:

Bir hükümet, kendi mülkü dahilinde bu misillü hâlleri zaten istemez. Hükümetler, milletin babasıdır. Bir baba, kendi familyası, halkı için bu yoldaki fenalıkları tecviz eder mi? Ama böyle herkes murdar mahallere lüzum görür ve gösterirse bunu hâhiş-i umumiyyenin zaruri gösterdiği bir şey olmak üzere hükmeder. Fakat dediğim gibi yüzde

altmış nispetinde efkarı bunların aleyhinde görürse geride kalan ekalliyetin hiç ehemmiyeti kalmaz. (124)

Henüz On Yedi Yaşında (1881) ile *Gayya Kuyusu* (1920) arasındaki en önemli farklılardan biri, Emine Semiye'nin hayat kadınlarını Müslümanlar arasından seçmesidir. İki yapıt arasındaki tarihsel fark fazla olmasına karşın, Emine Semiye, bunu tüm kadınların durumuna ilişkin bir sorun olarak ele almıştır. Özellikle de üst sınıf ailelerdeki yozlaşmanın getirdiği felaketsel odaklanmıştır. Dolayısıyla bir sınıfın ya da bir milletin sorunu olmaktan çıkarıp daha geniş bir düzleme taşımıştır. İç içe kurguladığı farklı kadınlık deneyimleriyle en önemli kadın sorunlarını da böylece kadın duyarlılığı ile dile getirebilmiştir.

Kamusal alan üzerinden ele alınan bir diğer konu, geçim kaynağı olmayan fakir kadınların çektiği sıkıntılardır. Bu konuda Emine Semiye'nin (1897) *Sefalet* romanı ile Mehmet Celâl'in *Bir Kadının Hayatı* (1891) adlı yapıtı, belli noktalarda birbirine benzeşmekte, kadın direnci bağlamında ise farklılıklar göstermektedir. Her iki romanda da başkalarının kurbanı olarak kadının düştüğü "sefil" koşullar kamusal alan üzerinden ele alınmaktadır. *Sefalet* romanında, akrabalarının oyununa gelen Sabite'nin tüm mirasının elinden alınması ve beş parasız şekilde yaşam mücadelesi vermesi anlatılırken *Bir Kadının Hayatı*'nda Melek adlı genç bir kadının sevdiği adam tarafından kandırılarak işgal edilmesi ve iki çocuğu ile birlikte sokağa atılması anlatılır. Romanlardaki temel fark, baş karakterdeki kadınların hayata karşı genel tavırları ve kadın direnci bağlamındadır. Melek'in bakmakla yükümlü olduğu iki çocuğu gibi Sabite de hem yardımcısı Gayret'e hem de akrabası olan iki yaşlı kadına bakmakla yükümlüdür. Melek, sokakta çocukları ile dilenirken dış dünya ile kendi durumları arasındaki uçurumu gözler önüne sererken, salt kendisini kurban olarak

nitelendirmekte ve bir kadın direnci yerine teslimiyet fikriyle soruna yaklaşmaktadır. Sabite karakteri ise en kötü durumunda bile “kadınlık gururu”ndan kesinlikle taviz vermez ve kimseye boyun eğmez. Başına gelen sorunlarla hep mücadele etmeye çalışır; bu kadın direncinin mükâfatı olarak romanın sonunda ödüllendirilir. Mehmet Celâl’in romanındaki Melek ise ilahî adalet sayesinde olduğu durumdan kurtulur. İki karakterin olaylar karşındaki farklı tavırları da bu bağlamda ortaya koyulmaktadır. Sabite, nişanlısı Hayati’yi sevse de ihtiyatlı davranarak bu aşka kendisini fazla kaptırmamıştır. Kadın karakterin bu tavrındaki haklılığı, nişanlısının kendisini bırakıp başka bir kadınla evlenmesinde gösterilir. Bu sayede Sabite, Melek’in düştüğü durumdan kendisini kurtarabilmiştir. O, başkalarının kötülüklerinin kurbanı olarak Melek ise, zayıf karakterli bir erkeğe güvenip evlilik öncesi ilişki yaşaması sonucu bu duruma düşmüştür. Romanın ilk bölümünde, dilenerek geçinmeye çalışan Melek ve iki çocuğunun zorlu yaşam mücadelelerine yer verilir. Toplumdan soyutlanışları, “öteki” ve toplumda “görölmek istemeyen” olarak tanımlanmaları da yine kamusal alan üzerinden yapılır. Toplumun kıyısına itilmiş, sürekli olarak insanlar tarafından aşağılanan bu kadın karakter, kendisine tamamen “karşı” bir dünya ile sürekli bir mücadele hâlinindedir. Sokaklarda dilendiği için aşağılanan Melek kendi kendisine şöyle der: “Nefrin, Nefrin!... Adât-ı belde, görenek!... İşte karşısında titrediğimiz bir ejder!... Zehirden daha müthiş, yangından daha muhrik, zelzeleden daha muhrip, tufandan daha mahûf!... Cemiyet-i beşeriyenin kolerası, cihânın veremi denilse sezâdır!..” (42). Burada Melek tarafından toplumsal âdet ve göreneklerin eleştirisi yapılır. Fakat kadının sorgulamaları yüzeyde kalmaktadır. Melek herhangi bir direniş göstererek bu durumu dönüştürmeye çalışmaz. Sınıfsal ayrımların, ahlaksal ikiyüzlülüklerin farkında olması ona kendi içinde küçük isyanlar yaşamaktadır. Kendi

hayatını dönüştürebilmek adına tek eylemi iki kere intihar etme eğilimi göstermesidir. Sabite ise rasyonel tutumunu kaybetmemeye gayret gösterir. Bu noktada romanda kadın dayanışmasının önemi de ortaya çıkmaktadır. Yardımcısı Gayret, Sabite'yi hiçbir zaman yalnız bırakmaz; böylece sıkıntıları birlikte göğüslemeye çalışırlar. Bu bağlamda karakter isimlerinin de simgesel olarak kullanılması söz konusudur. Gayret, Sabite'nin sağduyusunu ve olaylara göğüs gererek gayret etmesini temsil etmektedir.

SONUÇ

Temelleri çok daha öncesinden atılmaya başlansa da ana kırılmalar bağlamında Tanzimat ve Meşrutiyet'in ilanı ile ivme kazanan modernleşme olgusu, pek çok toplumda olduğu gibi öncelikle kadınlık projesini bu değişimin en önemli göstergelerinden biri olarak sunmuş ve bu da kadınların kendi hakları için mücadele edecekleri bir kamusal alan yaratmıştır. Bir başka deyişle yeni Türk aydınının kimlik arayışında kadınlar, bir proje olarak modernleşme sürecinin en önemli göstergelerinden biri hâline gelmiştir. İmparatorluk düzeninden Cumhuriyet'e geçiş süreci ve yeni kimlik arayışları, hem çeşitli bocalamalara hem de toplum içinde çeşitli kutuplaşmalara neden olmuş; bunun en doğal yansımaları ise cinsiyet ilişkilerinde ve cinsiyet kimliklerinde kendisini göstermiştir. Çünkü kadınlık hem modernleşmenin doğal bir uzantısı hem de kimlik arayışının ayrılmaz bir parçası olarak, ele alınacak ilk sorunlardan biri olmalıydı hem de cinsiyet ilişkileri bağlamında eski düzenin farklı bir formda sürmesini sağlayacak şekilde bir süreklilik göstermeliydi. Dolayısıyla bu kadınlık projesine bağlı olarak yeni Türk aydınının gözünde kadın, vatan ve milliyetçilik ile ilişkilendirilen, yeni nesilleri yetiştirecek bir anne ve erkeğin fikir arkadaşıydı. Tüm bunlar yeni Türk aydınının kadını toplumun doğal bir uzantısı olarak eş, anne gibi kimliklerinden bağımsız düşünmediğini ve sınırları çizilmiş bir kadın kimliğine işaret ettiğini gösterir. Çünkü kadına erkek kimliğini ve rolünü

sarsmayacak bir rol biçiliyordu. Kadınlığın bir proje olarak sunulup daha en başında toplumsal cinsiyet boyutunun gerektiği gibi ele alınmaması ve erkek kimliğinin sanki kadın kimliğinden bağımsız bir olgu olarak düşünülmesi, erkekler açısından da çeşitli çelişkilere sebebiyet vermiştir. Bu çelişkilerin en önemlileri, kendileri için bu sürecin doğal bir uzantısı olarak açılan kamusal alanda kadınlar tarafından dile getirilmiştir. Sözünü ettiğimiz kamusal alanın sınırları, kadınların dergi ve gazete gibi yayım organlarında tartışmaların doğrudan merkezinde yer almaları ve bunun yanı sıra çeşitli dernek ve cemiyetler kurup bu alanlarda kadın sesini duyurmaya başlamaları ile genişletilmiş olur. Bu değişim sürecindeki kimlik sorgulamalarının en önemli yansımalarının ise romanlar aracılığıyla yapılmış olduğunu söyleyebiliriz. Gazete ve dergilerdeki yazılar dışında özellikle romanlarda kadın yazarların bu yeni kadınlık projesi ile ilgili çelişkilerini, yeni kadın kimliği karşısında asıl erkek kimliğini ve aile içi iktidar ilişkilerini sorunsallaştırmaları söz konusu olmuştur. Romanın kurmaca bir tür olması ve alt katmanları ile simgesel bir anlatıma olanak tanınması da yazarların hemcinslerinin sorununu kadınca bir bakış ile ele almalarını mümkün kılmıştır. Erkek yazarlar, elbette kadın sorunlarını romanlarda ele alan ilk kişilerdir; fakat romanın Osmanlı'da kadın ve erkek yazarlar tarafından benimsenip kaleme alınan bir tür olması, birbirine yaklaşık zamanlara tekabül etmektedir. Dolayısıyla Batı'daki gibi köklü ve erkek egemen bir roman geleneği henüz oluşmadan, hemen hemen aynı zamanlarda yazmaya başlamaları, araştırma için de önemli bir zemin hazırlamıştır. Bu durumun, romanın bizdeki gelişiminin farklılığını ortaya koyması, kadınların kendi sorunlarını farklı bir biçimde, kadın duyarlılığı ile ele almış olabilecekleri yönünde bir soru doğurarak kadın yapıtlarını toplu bir biçimde inceleme için de imkân sunmuştur. Yapılan araştırma sonucu, kadın yazarların gerçekten de belli başlı konuları, sözünü

ettiğimiz kimlik ve toplumsal cinsiyet sorunu etrafında ele aldıkları görülmüştür. Romanlardaki konu, tema ve motifler bağlamında gözlemlenen ortak öğeler de bu sorunsallaştırma biçiminin temel göstergelerinden biridir. Kadın romanları, geleneksel edebiyatın bir kolu, bir alt damar olarak kendisini var etmiştir. Modernleşme projesinin oluşturduğu “yeni kadın”ın aile dışına taşan sorumluluklarının kadın üzerinde yarattığı baskı mekanizmaları ve kendisine yüklenen bu misyonların altında ezilmiş kadın ile bu yeni kadın karşısında bocalayan erkek kimliği üzerine yoğunlaşılması da kadın duyarlılığın bir göstergesidir. Kimliklerin yarattığı bu yükü ve karşılıklı bocalama hissini ise en çarpıcı biçimde kadınların yazdıkları romanlarda görebilmekteyiz. Söz konusu, kadınlar tarafından yazılmış bir aşk romanı olduğunda dahi, ortak bir dille kadının kendisine yüklenen misyonların altında ezilmesi, buna karşın karakterlerin bir kadın direnci ile elinden geldiğince zorluklarla baş etmeye çalışması dile getirilmiştir. Eril kimliğin ise yeni kadın kimliği karşısında ya tamamen bocalayarak onunla uzlaşamaması ya da benliğinin bu güçlü kimlik karşısında parçalanmaya başlaması ile rasyonelliğini yitirmesi söz konusu olmuştur. Bu noktada tedirginliğin yarattığı çelişkinin, erkek açısından bir paranoyaya ve bencilliğe dönüştüğünü, bunun sonuçlarını ise yine ya kadına yönelterek ya da kendisini yok ederek çıkardığını görürüz. Temel olarak kadın üzerinde yaratılan baskı mekanizmaları ve bunun romanlardaki sonuçları hakkında şunları söyleyebiliriz:

Kadın yazarlar, yeni kadın kimliğinin getirdiği bir değer felsefesine bağlı olarak baş kadın karakterlerini yaratmışlardır. Kadınlığa ilişkin bu değer sistemine göre yeni kadın, bir yüzünü Batı’ya dönmüş, kendisine sunulan eğitim olanaklarını sonuna kadar kullanmış, kültürlü ve olgun bir kimliğe sahiptir. Gerek serbest zaman etkinlikleri, gerek çalışma yaşamı ya da kamusal alandaki statüsüyle birey olmuş ve

dolayısıyla da bireysellik kazanmış bir kadın vardır artık. Bu bağlamda kadın ve akıl olgusunun öne çıkarıldığını, bir kavram çifti gibi birbirinin ayrılmaz parçası olarak romanlara yerleştirildiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla hep eril kimlikle ilişkilendirilen rasyonellik kavramı, yeni kadın kimliğinin en önemli niteliklerinden biri hâline gelmiştir. Bu rasyonellik özelliği, kadın direncinin doğal bir uzantısı olarak yansıtılmıştır. Eğitimli, olgun ve fedakâr kadın için yaşam hiç de görüldüğü gibi kolay değildir. Çünkü toplumsal tüm bocalamaların sonuçlarının kadın üzerinden çıkarılması, dolayısıyla da tüm sivri okların bu yeni kadın kimliğine yöneltmiş olması söz konusudur. Böyle bir ortamda ise kadının tutunacağı dal kendi rasyonelliği ve kadın direncidir. Bu bağlamda kadının uyum sağlama yeteneği ve karşılaştığı güçlüklerle baş edebilme potansiyelinin de romanlarda öne çıkarılmış olduğunu söyleyebiliriz. Buna karşın çeşitli bocalamaların yaşandığı bir süreçte bir kadın direnci olsa dahi elbette bazı kurbanların verileceği, mutsuz sonların yaşanabileceği fikri de zaman zaman dile getirilmiştir. Kadın duygusal fırtınalar yaşadığında bile akılcılık kavramına tutunmaktadır. Kadın kimliğinin karşısına konulan eril kimliğin ise giderek rasyonellikten uzaklaştığı ve bunun tedirginliğini ise yine kadına yönelterek perdelemeye çalıştığı görülmüştür. Eş, baba, ağabey, akraba ve çevre olarak karşımıza çıkan eril kimlik, yeni kadın kimliği ile bir uzlaşım hâlinde değildir; bilakis, aşına olmadığı bu kadın konusunda çekinceli ve şüphelidir. Kadın, romanlarda erkek karakterler tarafından ulvileştirme derecesinde yüceltilse bile son kertede eril kimlik açısından birbirine zıt duyguların oluşturduğu tedirginlik ve bocalama hisleri öne çıkar. Tedirginliğin yarattığı sonuçları ise kadın üzerinden eş ise bencil davranarak ve onu aldatarak, sevgili ise histerik bir paranoyaya bürünerek benliğinin parçalanışıyla, ağabey veya akraba ise çekememe duygusuyla kıskanarak, baba ise ihtiyatsız davranıp

kızına güvenmeyerek gerçekleştirir. Özellikle I. Meşrutiyet dönemi romanlarında ortak nokta olarak kadının modernleşip bir birey hâline gelmesine karşın erkek figürlerin bu hazırlık sürecini tamamlayamamaları ve yeterli olgunluğa erişememeleri sorunu öne çıkarılmıştır. Bunun en önemli yansımasının ise görücü usulü evlilikte yaşanması söz konusudur. Çabanın tek taraflı olduğu müddetçe evliliklerin mutsuz son ile biteceği düşüncesi neredeyse ortak bir şekilde ileri sürülmüştür. Dolayısıyla kadın yazarlar ortak bir dil birliği içinde kadınların başta sevmeseler de evliliğe uyum sağladıklarını, gelişen zaman içinde kendilerini kocalarını sevmeye adamalarına karşın, erkek figürlerin bu dönüşümü kesinlikle yaşamamalarını sorun olarak ele almışlardır. Bu bağlamda kadın, ne kadar erkek için rol-model olsa da, temel altyapının hazırlanmaması ve erkeği dönüştürmek için salt kadına yüklenen bu misyon eleştirilmiş olur. İstenilen dönüşümü gerçekleştiremeyen şımarık ve alafanga yetiştirilmiş erkek karakterler, eğitilmiş ve geleneksel normlara göre yetiştirilmiş kadının geleceği önünde önemli bir tehdit aracı olarak görülmüştür. Bu bağlamda kadın, kendisine tanınan eğitim ve kültürel olanakları sonuna kadar kullanırken, erkek karakterlerin zihinsel olarak değişen kadın karşısındaki yeni rolüne tam olarak hazırlanamaması, iki cinsiyet arasındaki temel sorunu oluşturmuştur. Bu bağlamda I. Meşrutiyet dönemi romanlarında şımarık, alafanga züppe ve zayıf karakterli erkekler öne çıkarken; II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'a kadar yazılan romanlarda eğitilmiş ve kültürlü fakat zayıf karakterli ya da bencilliği ile arzu ve tutkularını kadın üzerinde bir baskı mekanizması olarak kullanan aydın erkek kesim eleştirilmiştir. Fatma Aliye Hanım, Emine Semiye, Halide Edib ve Halide Nusret Zorlutuna gibi yazarlar, erkek bencilliğini kadının bireysel var olma savaşında bir tehdit unsuru olarak görmüştür. Diğer yazarların yapıtlarında ise erkek doğrudan bir tehdit olmasa

da karakterlerin rasyonelliklerini kaybetmeleri ve benliklerinin parçalanışı söz konusudur. Bir başka deyişle erkek karakterler, kadına oranla daha güçsüz görünürler; zorluklarla mücadele etmek yerine hayattan vazgeçmeyi ya da benliklerinin yavaş yavaş yok oluşlarına izin vererek bir teslimiyet gösterirler. Yapılan analizlerde Halide Edib'in tüm baş kadın karakterlerinin çevrelerindeki eril bakışı tümenden altüst eden, ana erkek karakterleri dönüştüren kadınlar olduğu görülmüştür. Bu nedenle yazarın baş kadın karakterleri, erkekler üzerinde derin bir etkilenme yaratırlar. Bu etkilenme, şaşkınlıkla karışık bir duyguyu içerir. O güne kadar hiçbir kadın tanımına sığmayan bu derece etkili biriyle karşılaşmak karakterlerde büyük bir tedirginliğe yol açar. Bu da erkek karakterlerin kadına en başta mesafeli yaklaşmasına neden olur. Kimi zaman varlığı altında ezildiği kadını küçük görmeye çalışarak bu etkiyi yok etmeye ya da üzerini örtmeye çalışırlar; buna karşın başarılı olamamaları anlamlıdır. Erkek karakterlerin benliğini parçalayacak kadar kuvvetli olan olgu ise kadın zihnidir. Buna göre, kadın salt görüntüsüyle değil, zihniyle, hâl ve tavırlarıyla daha önce hiç karşılaşmadıkları, insan üzerinde derin etkileri olan kuvvetli bir kimliktir. Kadın karakterlerin bireysellikleri, erkek üzerindeki en etkili silahtır. Kadın zihninin en önemli yansıması ise erkeğin kendi kimliğini sorgulamasıyla yaşanır. Bu sorgulama kaçınılmaz olarak gösterilir ve tüm erkek karakterler bu nedenle kimliklerini kaybetme korkusuyla bocalama ve büyük bir kaygı yaşarlar. Kadın, erkeğin kendisine doğrudan bakması için bir ayna görevi görür ve erkek daha önce kendisinin de tanımadığı başka karanlık bir yüzüyle karşılaşmış olur. Bu, kendilerine ait diğer yüzde erkek bencilliğinin su yüzüne çıkması söz konusudur. Karakterler bir yandan bu bencillikle mücadele ederler. Yazarlar, bu erkek bencilliğinin aşıldığı takdirde sağlıklı ilişkiler kurulabileceği düşüncesindedirler. Toplumsal koşullar olgunlaşana kadar

kadın da aşkından feragat edecektir. Dolayısıyla ele alınan romanlarda “ideal” ve “yüce” kadının karşısında zayıf karakterli ya da bencil erkekler yer aldığı tespit edilmiştir. Bu noktada aslında ideal gibi görünen erkeklerin de zayıf tarafları olduğu görülmüştür. Hatta zaman zaman eğitilmiş, olgun görünümüne aydın erkeklerin de bu bağlamda kadının hem bireyselleşmesi hem de geleceği yönünde tehdit unsuru hâline gelmesi söz konusudur. Bunun romanlarda bir motif gibi sürekli karşımıza çıkması, kadın yazarların, özellikle de kendi kimliğini oturtmaya çalışan aydın kesimin bakışını eleştirmek istediği sonucunu vermektedir. Erkek kimliğinin—kendisi de kadınlık projesine destek verdiği hâlde—yeni kadın karşısında bocalama nedeni korkudur. Bir başka deyişle kadın kimliğinin erkek tarafından tam olarak anlaşılammış olması, kadının bir “muamma”, bir “bilmece” olarak kalması ve kadının bağımsız güçlü duruşu yani, toplumsal cinsiyet ilişkilerini alaşağı edeceği kaygısıdır. Kadın kimliği, tedirgin edicidir; çünkü erkek tarafından tam olarak adlandırılmayan, karşısında şaşkınlık yaşadığı ve bunun sonucunda da davranışlarını, eylemlerini önceden kestiremediği bir kimliği temsil eder. Kendi benliğinin bu kimlik karşısında erimesi ve kadının rasyonelliği karşısında kendi rasyonelliğinin çözülüşü, bu bocalayışların ana nedeni olarak gösterilir. Kadın yazarların bu bağlamda “etkilenme endişesi”ni tersine çevirip eril kimliğe yöneltmeleri çok önemlidir. Daha önce Jale Parla’nın *Babalar ve Oğullar Osmanlı Romanının Epistemolojik Temelleri* ve Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna, Kayıp Şark* (2004) ve *Benden Önce Bir Başkası* (2011) adlı kitaplarında dile getirdiği gibi Tanzimat yazarları açısından kadın etkilenmeye en açık kişilerdir. Buna tezat olarak kadın romancıların yaptıklarının öznesi olan kadın karakterlerini, etkilenmeye kapalı olarak çizmeleri anlamlıdır. Kadının çevresi etkilenmeye ne kadar açık ise, kadın karakter, buna o kadar kapalıdır. Aksine kadın, etkileyen, eril kimliğe nüfuz

eden taraftır. Bunda yine rasyonel tutumunun büyük etkisi vardır. Dolayısıyla etkilenme endişesinin tersine çevrilerek kadın karakterlerin önemli birer özelliği olarak sunulması ve romanlarda tekrar eden bir motif olarak kullanılması, kimlik bocalamasının yönünü de tersine çevirir. Bu nedenle kadın, hep sağduyuyu ve ihtiyatı temsil ederken erkek, ihtiyatsızlığı, bencilliği, ön yargıyı ifade eder. Romanlarda kadın bağlamında görülen ortaklıklardan biri ana kadın karakterlerin kusurlarına karşın hep yüceltilmesidir. Toplum tarafından onaylanmayacak ya da hoşgörülle karşılanamayacak durumlarda bile kadınların değerli oldukları fikri hâkimdir. Dolayısıyla yeni kadın kimliğinin ya da ideal kadının insani yönüne vurgu yapılarak kusurlu olmasının doğallığı üzerinde durulur. Toplumun ikiyüzlülüğüne karşı biçimde, dışlanan kadınların da onurlarını korumalarına vurgu yapılarak değerlendirilirler.

Kadın üzerindeki baskı mekanizmaları salt erkek karakterle değil toplumun tüm genel zihniyetine sirâyet etmiş eril bir bakış açısı olarak kadının önüne, aşması gereken engeller ya da tehlikeler olarak çıkmaktadır. Dolayısıyla erkek karakterlerin dışında toplumun en küçük birimi olarak aile bireylerinin, akrabaların ve çevrenin kadın üzerinde yarattığı baskı mekanizmaları da belirgin biçimde bu yapıtlarda öne çıkar. Kadın, bu romanlarda birey olarak kendi varlığını kanıtlama çabası içindeyken bir yandan da kadın direnciyle bu baskılarla mücadele etmek durumundadır. Baskı mekanizmaları zaman zaman kadının geleceği önünde bir tehlikeye dönüşmektedir. Dolayısıyla aslında burda alttan alta dikkat çekilen, değişmeye çalışan kadın için bu engellerin temel ve sınırları az çok belli bir alana yayıldığı, fakat bir yandan da kadın için büyük bir güçlük oluşturduğu; erkeğin ve toplumun desteği olmadansa bu sürecin çok yavaş ve meşakkatli olacağı, bu anlamda da çok fazla kurban verileceği

düşüncesidir. Bu nedenle ilk önce kadın-erkek arasındaki ilişkinin tekrar gözden geçirilerek kimlik rollerin sorgulanması, bununla birlikte aile, akraba çevre vb. insan ilişkilerinin de bir dengeye oturtulması gerekliliği ortaya çıkar. Kadın romancıların kadın erkek ilişkisi üzerinde bu kadar durmalarının nedeni budur. İnsanlar arasındaki iletişim ve ilişkiler ağı, toplumdaki tüm düzeni inşa eden ana kurucu öğelerdir. Dolayısıyla kadın sorunlarının sağlam bir düzlemde ele alınıp çözülebilmesi için en temelden başlanması gerekliliği vurgulanır. Oysa kadına yüklenen misyonlar, özellikle kadın erkek arasındaki ilişki dinamiği rayına oturtulmadığı ve erkek bencilliği kırılmadığı müddetçe kadın üzerinde salt bir baskı mekanizması oluşturmaktan ve kadını yalnızlaştırmaktan öteye gidemeyecektir. İşte kadın romanları, tam da bu düşünce üzerine inşa edilmiştir diyebiliriz.

Kadın üzerinde baskı mekanizması yaratan ikinci temel unsur, aile, akraba ve çevre faktörüdür. Aile içi iktidar dengeleri ve çıkar ilişkileri, sağduyuyu temsil eden baş kadın karakter için önemli bir baskı aracıdır. Zaman zaman babanın ihtiyatsız tavrı yüzünden üvey annenin ya da kayınvalide, akraba gibi figürlerin bu çıkar ilişkilerinden yararlanmaya çalışarak ya da fitne ve dedikodu yoluyla kadını sindirmeye yönelik bir baskı türü icad ettiğini görmekteyiz. Dedikodu ve fitne, kadın üzerinden farklı söylem biçimleri yaratarak gerçeği deforme etme yoluyla kadın karakterleri karalama ve onu toplum nazarında kötü duruma düşürerek geleceklere konusunda önemli bir karar mekanizması oluşturmaktadır. Dolayısıyla dedikodu ve fitne, cehaletin ve yozlaşmanın da bir göstergesidir. Kadın ya da erkek tüm kötücül karakterlerin eylemlerinin iktidar temelli çıkar veya cehalet kaynaklı olduğu düşüncesi romanlarda görülür. Dolayısıyla fitne, dedikodu, yozlaşma ve cehalet ile baskı arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Ön yargı, ihtiyatsızlık ve sağduyusuzluk

kavramları ile baskı arasında da yine aynı şekilde başat bir ilişki kurulmuştur. Kadın, romanlarda sürekli gözlenen ve gözetim altında tutulan kişidir. Hep diğer roman kişilerinin merkezinde yer almaktadır. Hem erkek karakterler tarafından hem de varsa diğer aile bireyleri ya da çevre tarafından odak hâline getirilir. Dedikodu ve fitne, kadını gözetim ve baskı altında tutmanın da bir aracıdır. Fitne, dedikodu ve gerçeğin deformasyonu yoluyla kadının ev içindeki konumuyla birlikte sosyal statüsü de zedelenmeye çalışılır. Bu noktada zaman zaman kadının hayat arkadaşı olan eşlerin, eş adaylarının ya da babanın ihtiyatsız tutumu bağlamında bu kişilerin görünenin yanıltıcılığına çabucak aldanmaları ve ön yargı mekanizmaları sorgulanır. Yazarlar kadın bağlamında akli yücelterek akıl ve cinsiyet ilişkisini tersine çevirmiş olurlar. Kader olgusu ise görünenin ardındaki kavramıyla bağlantılı biçimde ele alınmıştır. Buna göre görünenin çoğu zaman yanıltıcı ya da aldatıcı olduğuna vurgu yapılarak, özellikle kadın üzerinden geliştirilen ön yargı ve baskı mekanizmalarını sorgulamışlardır. Dolayısıyla modernleşen kadının önündeki en önemli engellerden biri gerçeği araştırmadan kadının yargılanması olmuştur. Kader olgusu ise biraz daha dönüştürülerek edilgenlik yerine kadın direncini olumlayan bir yaklaşımla ele alınmıştır. İlahi adalet düşüncesi devam ederken kadının kendi güvencesini salt kadere bırakmaması, hem sabır yoluyla direnmesi hem de eylemleri ile müdahale etmesi olumlanmıştır. Kadın yazarların alttan alta vurguladıkları, kadının pek çok zorlukla mücadele ettiği gerçeğine paralel olarak kendisine yapılan haksız eylemlerde en yakınındaki erkekten destek beklentisidir. Oysa ideal erkeklerin bile görünenin aldatıcılığına kolay inanır olması, kıskançlığın bencilliğe dönüşmesi ve duyguların rasyonelliğe baskın gelmesi gibi durumlar yüzünden ihtiyatsız ve sağduyusuz davrandıkları bunun da kadını yalnızlaştırdığı görülmüştür. Dolayısıyla kadın

yazarların, Tanzimat romanlarında öne çıkan “görünenin ardındaki” düşüncesini dönüştürerek kadın sorunları bağlamında ele aldıklarını söyleyebiliriz.

Kadın yazarların roman geleneğinde bu yapıtları birleştiren ana temanın kadının yalnızlaşması olgusu olduğu ileri sürülmüştür. Buna göre kadın hep yalnızdır; aile içinde de kimsesiz olduğunda da. Kadının yalnızlaşmasının nedenleri olan baskı mekanizmaları ve nedenlerinden bu kısma kadar söz edilmiştir. Kadının yalnızlaşma olgusu, baskı mekanizmalarının yanı sıra kadının toplumsal boyuttaki annesizliği ve yalnız başına bırakılmışlığıyla da ilgilidir. Bu durum, simgesel biçimde kadının ya küçük yaşta öksüz kalmasıyla ya da kötücül veya cahil annenin kendisine verdiği zararlar bağlamında yine başka bir anlamda annesizlikle verilmiştir. Kadının, yaşam yolunda ilk sevgi objesini ve kendisine deneyimlerini aktaracak ilk rehberini kaybetmesi, kadının yalnızlaşmasının ilk göstergesi olarak ortaya çıkar. Erkek karakterler, bu boşluğu başka bir kadının varlığı ile ikame edebilse de kadın için açılan ruhsal boşluk, kimse tarafından kapatılamaz. Öksüzlük kadını, hayatta karşılaşacağı güçlüklerle karşı daha açık olmasına ve baskılara daha fazla maruz kalmasına neden olan ilk etkidir. Kadın yaşayacağı ikinci kötü bir deneyimde annesiz yani desteksiz ve yalnız bırakılmasının yarattığı sonuçları hemen fark edecektir. Annenin kaybı ve ardından yaşanacak diğer deneyimlerle yalnızlaşma hissinin, kadının yaşamındaki güçlükler ve baskılarla giderek artması söz konusudur. Dolayısıyla yalnız ve desteksiz olduğunu fark eden kadın, tüm sorunlarla kendi başına mücadele etmesi gerektiğini anlar ve annenin kaybı ile sonrasında yaşadığı deneyimlerle bir kadın direnci geliştirmeye başlar. Bu nedenle öksüzlüğün kadını aynı zamanda olgunlaştırıcı bir unsur olduğu görülmüştür. Annenin kaybıyla çocukluktan kadınlığa bir geçiş ve kadınlığın getireceği başka sorunlarla yüzleşme söz konusudur.

Tanzimat romanlarında görülen babanın kaybıyla haneyi yıkma olgusu, kadın romancıların baş karakterleri bağlamında evrilmiştir. Kadın, haneyi yıkmaz, bilakis, karşılaştığı tüm zorluklara karşı mücadele ederken “iyi bir kız evlat” olduğunu kanıtlamaya çalışır. Kadının yalnızlaşmasının karakterler üzerinde bazı göstergelerinin olduğu gözlenmiştir. Ortaya çıkan sonuç şöyledir:

Romanlarda her halükârda odak hâline getirilerek merkezî bir konuma yerleştirilen kadın karakterlerin ya erkek tarafından gizemleştirildiği, gizemleştirilmediği durumlarda ise kadının çektiği sıkıntılar nedeniyle üzgün, solgun ya da melankolik bir hâl aldığı görülmüştür. Kadının ruh hâli ve bedeni üzerinden yapılan tanımlamaların, yalnızlaşmasının en önemli göstergelerinden biri olduğu sonucuna varılmıştır. Kadın, en başta çevresi yani en yakınları tarafından anlaşılammaktadır. Kadının dertlerini paylaşabileceği kimse ya yoktur ya da sınırlıdır. Yalnızlaşma olgusu, yer yer kendisini yabancılaşmaya kadar götürebilmektedir. Dolayısıyla romanlardaki tüm bedensel ve ruhsal betimlemeler, kadının yalnızlaşması teması üzerinden yapılmıştır. Bu bağlamda gizemliliğin romanlarda farklı boyutları olduğu görülmüştür. Gizemlilik, bir yandan olmak istediği ve ne olduğu arasında sıkışan kadının görüntüsünü temsil eder; zaman zaman da kadının derinliğine işaret eden bir unsur olarak kullanılmıştır. Bazı durumlarda da kadın gizemi, ne yapacağı kestirilemeyen, yani olası eylemlerinin tahmin edilemezliğinin erkek üzerinde yarattığı etkiye işaret eder. Fatma Aliye Hanım gibi bazı romancılar, kadın gizeminin kadını akılcılıktan uzaklaştırıp salt duygu ile nitelendirileceği endişesiyle kadın gizemi yerine daha baskın bir şekilde rasyonelliğe vurgu yaparlar. Fakat bu durumlarda da en azından kadının çektiği sıkıntılar sonucu içine kapanması ve üzüntüsünün göstergelerinin kadının bedensel ve ruhsal

görüntüsüne yansıdığını belirtmek gerekmektedir. Tüm bu unsurların da kadını farklılaştırıcı, diğerler karakterlerden ayırıştırıcı özellikler olduğu unutulmamalıdır. Romanlardaki kadın karakterlerin başlıca özelliklerinin sükûnet ve dalgınlıkla ilişkilendirilmiş olması kadının derinliğine işaret eder. Erken olgunlaşmış kadının hayata daha ağır başlı, temkinli ve mesafeli yaklaştığını göstermektedir. Gizemliliği kullanan yazarlar, bunu kadını farklılaştırmak için de ele almışlardır. Bunun yanı sıra gizem, ideal kadının güzelliğinin de bir yansımasıdır. Çünkü bu yeni kadın kimliği derin ve anlaşılması kolay olmayan karmaşık bir yapıya işaret eder. Bunun yanı sıra gizemlilik, erkek tarafından bir “bilmece” hâline getirilen kadının, aslında erkek tarafından ne kadar anlaşıldığının ya da anlaşılmasının da bir göstergesidir. Eril kimlik, kadını tam olarak konumlandırmakta, onun gerçek hislerine ve düşüncelerine hâkim olamamaktadır. Dolayısıyla düşünceli, üzgün, melankolik ya da içine kapanık kadın, anlaşılmayı bekleyen kadının temsilidir diyebiliriz.

Kadın gizemi, yeni eril kimliğin kadınlıkla ilgili kalıplaşmış mitlerini, yerleşmiş düşüncelerini yıktığı için, aslında bir yanıyla bir kadın direncinin de göstergesi olarak karşımıza çıkar. Çekilen sıkıntılar sonucu oluşan gizem, melankolik durum, içe kapanıklık ya da hastalık, kadının durumunun doğal bir yansıması olsa da iç çatışmasının, uzlaşamamasının dolayısıyla da direncinin bir göstergesidir; bu aynı zamanda onun kadınsal bir tepkisidir de. Ayrıca bu kadınsal hâlin, erkeği kadınlıkla ilgili daha fazla düşünmeye zorlaması da anlamlıdır. Kadınlık, üzerine düşünülmesi istenen, anlaşılmayı bekleyen yeni bir duruma işaret eder. Bu bağlamda gizemlilik ile ilgili en önemli sonuç, Tanzimat romanının çekici ve “meşum kadın” tipinin gizemliliğini ideal kadına terk etmesidir. Tanzimat romanında meşum kadın, kötücül olduğu kadar gizemli ve çekicidir. Dolayısıyla erkek üzerinde çok derin bir etkilenme

yaratır. Kadın romanlarında bu gizemlilik ve çekicilik hâli, yeni kadın tipine yansıtılır. Meşum ve çekici kadın, cehaletin, eğitimsizliğin kurbanı olarak görüldüğü için değeri de azaltılmış ve fonksiyonu kadın bazında evrilmiş olur. Meşum kadın, kadınlık bağlamında cehalete, erkekler bağlamında ihtiyatsız tutuma işaret eden bir araç olarak kullanılmış olur. Zaman zaman kadın gizemi, derinliği temsil etmenin dışında erkek açısından korkuya da işaret eder. Özellikle aşk romanlarında kadın, gizemliliği sonucu erkek karakterler tarafından bir saplantı hâline getirilir. Ortada imkânsız ya da umutsuz bir aşk olduğu takdirde kadının rasyonel tutumu, karşısında olaylarla başa çıkamama durumu erkeği histeriye ve paranoyaya sürükler. Kadın ve ona duyulan aşk giderek varoluşsal bir soruna dönüşür. Kadın açısından bakıldığında ise imkânsız aşk sonucu arzunun bastırılması durumunda vicdan mekanizmasının ağır basması ile arada kalan kadının hastalanabilmesi veya melankolik bir yapıya bürünmesi söz konusudur.

Romanlarda modernleşmeye bağlı olarak kimlik ve yalnızlaşma sorunsalı etrafında öne çıkan diğer bir konu serbest zaman etkinlikleri, eğitim ve kadının çalışmasıdır. Boş durmamak, herhangi bir sanat koluyla ilgilenmek, kadına ait bir serbest zamanın olması, olumlanan düşünceler arasındadır. Romanlarda serbest zaman etkinliklerinin temel olarak iki farklı bağlamda ele alındığı tespit edilmiştir. İlki kadının birey olma olgusunu pekiştirici bir unsur olarak kullanılmasıyla; ikincisi ise kadının yalnızlaşmasının temel göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Kadının birey olması ve giderek bireyselleşmesi bağlamında da serbest zaman etkinliğinin dönüştürülmesi konusu ele alınmıştır. Serbest zamanın kadınlar tarafından bir iş kapısı hâline getirmesi kadın özgürlüğü bağlamında olumlanmıştır. Kadın, para kazandıkça kendisine güveni gelmekte, kendisini baskı altında tutan aile bireylerine karşı söz söyleme cesareti bulmaktadır. Kadın, çalışarak bireyleşmekte ve özgürleşmektedir.

Bunun yanı sıra çalışma, modernleşme sancıları çeken, değişen toplum düzeninde memleket sorunlarında da kadınların daha aktif olarak rol alması gerektiği düşüncesi bağlamında, üzerinde durulan bir konu olmuştur. Kadının bu aktif rolü olmadan yeni toplum düzenine geçilemeyeceği düşüncesi hâkimdir. Dolayısıyla kadın, vatan ve milliyetçilik ile de ilişkilendirilir.

Serbest zaman etkinlikleri, aynı zamanda kadının yalnızlaşması bağlamında da ele alınmıştır. Eşi, aile bireyleri, çevresi tarafından baskılanan ve bu nedenle gittikçe bulunduğu çevreye yabancılaşan ve yalnızlaşan kadın için serbest zaman etkinlikleri, bir iç döküş aracı hâline gelir. Çoğu zaman dertlerini paylaşacak kimsesi olmayan kadın, yalnızdır ve bu yalnızlığını okuma, resim, müzik, dikiş vb. serbest zaman etkinlikleri ile gidermeye çalışır. Bu etkinlikler sırasında kadının hep yalnız başına olması da anlamlıdır.

Kadının arada kalmışlığı ve yalnızlığı bağlamında ev içi mekânlar ile doğa imgeleri arasında kurulan karşıtlık, romanlarda öne çıkan bir diğer önemli sorunsaldır. Ne olduğu ile olmak istediği arasında sıkışan kadın için ev içi mekân ile doğa imgeleri, bu ruh hâlinin ve yine yalnızlığının önemli göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Mekân ile bastırılmış duygular arasında önemli bir ilişki kurulmuştur. Ev içi mekân, baskıların yoğun hissedildiği bir alan iken doğa, arzuların tetiklendiği, kadının kendini daha özgür hissettiği alanlardır. Romanların sonları bağlamında ev içi, doğaya üstün gelse de doğanın hep yüceltilmiş olduğu unutulmamalıdır. Ev içinde tedirgin bir ruh hâli içinde olan kadın, doğa içinde de bastırmaya çalıştığı duygularının çözülmesi ile bu sefer ev içinden farklı bir tedirginlik yaşar. Fakat ev içi, doğrudan sorumlulukları çağrıştırdığı için kadının sıkışmışlığı ve baskı altında oluşuna işaret eder; doğa ise olmak istenilen alanı temsil eder. Aşkın merkeze alındığı romanlarda

doğa, saf ve temiz aşkı; ev içi ise dillendirilemeyen duygular ve kadının sıkışmışlık hissi nedeniyle karakterler üzerinde oluşan baskıyı ifade eder. Çoğu zaman aşk itiraflarının ve karakterlerin birbirlerine kavuşmalarının doğa içinde gerçekleşmesi de bu noktada anlamlıdır. Bir çözümlenin yaşandığı alanlar olması dolayısıyla sonuç olarak doğa, ev içinde hissedilen baskının kırılarak karakterlerin karşılıklı olarak en “saf” ve “tehlikeli” duygularının açığa çıktığı alanlardır.

Sonuç olarak kadın yazarların yarattıkları kadın karakterlerin erkek yazarlarınkine oranla daha çeşitli deneyimler sunduğu ve daha samimi bir dille sorunları anlattıkları görülmüştür. Erkek yazarlar aracılığıyla sınırları belli bir kadınlık projesinin ele alınması ve bu bağlamda da aslında kendi telkin ettikleri bir kadınlığın dile getirilmesi söz konusu iken kadın yazarların romanlarıyla kadının kendi deneyimi, gözlemleri ve tahayyül gücü ile kadın bakış açısıyla sorunların daha derinlikli ele alınması sağlanmıştır. Dolayısıyla romanlarda yeni erkek kimliği ile karşılaştırıldığında kendine güvenen ve birey olmuş kadınların merkezîleştirilmesi söz konusu olmuştur. Kimi zaman görülen mutsuz sonlar, modernleşme sürecinde kadının bir birey olarak kendini kanıtlama çabası içinde yaşanan bocalamaları sembolize etmektedir. Güvenilir ve kendisini kanıtlamış yeni kız evlat ya da gelecek kuşakların annesi figürü, toplumsal ve ikili ilişkilerin sorgulanmasıyla bu uzun hayat yolunda kendisine destek olacak bir eş aramaktadır artık.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Adak, Hülya. “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”. *Kadınlar Dile Düşünce*. Der. Sibel Irzık ve Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Adivar, Halide Edib. *Heyûlâ* (1908). 1. Baskı. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974.

_____. *Yeni Turan* (1912). 5. Baskı. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973.

_____. *Raik'in Annesi* (1909). 5. Baskı. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973.

_____. *Handan* (1912). 4. Baskı. Haz. Mehmet Kalpaklı ve G. Ezgi Korkmaz. İstanbul: Can Yayınları, 2007.

_____. *Son Eseri* (1913). 1. Basım. Haz. Mehmet Kalpaklı ve S. Yeşim Kalpaklı. İstanbul: Can Yayınları, 2008.

_____. *Mev'ud Hüküm* (1918). 2. Baskı. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1968.

_____. *Seviyye Talip* (1910). 3. Baskı. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1967.

Ahmet Mithat Efendi. *Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrir-i Osmaniye'nin Neşeti*. Haz. Müge Galin. İstanbul: İsis Yayınları, 1998.

_____. *Henüz On Yedi Yaşında*. Haz. Kemal Bek. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2005.

_____. *Fatma Aliye: Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu*. Çev. Bedia Ermat.

İstanbul: Sel Yayıncılık, 1994.

_____. *Dürdane Hanım*. Haz. M. Fatih Andı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Aksoy, Nazan. “Kadın Otobiyografileri ve Beden”. *Virgöl* (Aralık 2006): 6-12.

Albayrak, Sadık. *Meşrutiyet İstanbul’unda Kadın ve Sosyal Değişim*. İstanbul: YeditepeYayınları, 2002.

Alighieri, Dante. *İlahi Komedya*. Çev. Rekin Teksoy. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007.

Argunşah, Hülya. “İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi”. İzmir: Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi Kitabı, 2009.

Aydoğan, Filiz. *Medya ve Serbest Zaman*. İstanbul: Om Yayınevi, 2000.

Aygün, Güzide Sabri. *Münevver* (1905). 6. Basım. Semih Lûtfi Erciyas Suhulet Kitabevi, 1938.

_____. *Nedret* (1922). İstanbul: Semih Lûtfi Erciyas Suhulet Kitabevi, 1938.

_____. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905). 1. Baskı. Haz. Zeynep Berктаş. İstanbul: Lacivert Yayıncılık, 2010.

Aygün, Güzide Sabri. *Yabangülü*. Semih Lûtfi Erciyas Suhulet Kitabevi, ty.

Aytaç, Gürsel. “Türk Romanında Feminist Söylem”. *Türk Edebiyatı Tarihi* 4. Cilt. Ed. Talât Sait Halman. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007. 393-399.

Başlı, Şeyda. *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Belge, Murat. "Müfide Ferit'in 'Aydemir Romanı' ". *Kitaplık* (Temmuz 2003): 89-96.

Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

_____. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*. Ed. Mehmet Ö. Alkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: 348-361.

_____. "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt .3. Ed. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: 275-285.

_____. "Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye". *Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.

_____. "Arend'te Kimlik Politikasının Ötesine". *Dipnot 7: (Ekim Kasım Aralık 2011): 5-22*.

Beauvoir, Simone de. *Kadın "İkinci Cins" Genç Kızlık Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.

Bloch, Jean. "The Eighteenth Century: Women Writing, Women Learning". *A History of Women's Writing in France*. Ed. Sonya Stephens. England: Cambridge University Press, 2000. 84-101.

Butler, Judith. *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Canbaz, Firdevs. *Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu*. Ed. Ayşe Tuğba Ayman. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.

_____. "Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği ve Ütopik Metinlerde Kadın". *Varlık*. (Kasım 2011): 9-16.

Connell, R.W. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Coşkun, Betül. “Halide Nusret Zorlutuna’nın Romanlarını Kronotopik Okuma”.
Turkish Studies 6/1 (Kış 2011): 883-898.

_____. “Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak
Tanzimat’tan Cumhuriyet’e”. *Turkish Studies*. 5/4 (Güz 2010): 930-964.

Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Çetin, Nurullah. “Tanzimat Dönemi Türk Romanı (1860-1878)”. *Hece*. 65/66/67
(Mayıs/Haziran/Temmuz 2002): 21-33.

_____. “II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1978-1908)”. *Hece*. 65/66/67
(Mayıs/Haziran/Temmuz): 34-52.

Danielle Clarke ve Elizabeth Clarke. *This Double Voice: Gendered Writing in Early
Modern England*. New York: St. Martin’s Press, 2000.

Daşcıoğlu, Yılmaz ve Okan Koç. “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve
Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”. 4/1 *Turkish Studies*. (Kış 2009):
799-900.

Davis, Fanny. “Mimarlık ve Güzel ve Sanatlar” *Osmanlı Hanımı 1718’den 1918’e Bir
Toplumsal Tarih*. Çev. Bahar Tırnakçı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
237-263.

Demirdirek, Aynur. *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi*.
Ankara: İmge Yayınları, 1993.

Denman, Fatma Kılıç. *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın*.
İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2009.

Derviş, Suat. *Kara Kitap* (1920). 1. Baskı. Haz. Zehra Toska. İstanbul: Oğlak
Yayınları, 1996.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi,
2003.

Doğan, İsmail. “Osmanlı Ailesinin Sosyolojik Evreleri: Kuruluş, Klâsik ve Yenileşme Dönemleri”. *Osmanlı Ansiklopedisi 5. Cilt*. Ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999. 371-8.

Durakbaşa, Ayşe. “Feminist Tarih Yazımı Üzerine Notlar”. *Kadın Araştırmalarında Yöntem*. İstanbul: Sel Yayınları, 1995: (217-221).

_____. *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Eco, Umberto. *Güzelliğin Tarihi*. “Romantik Güzellik”. Çev. Ali Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2004. 299-328.

Emine Semiye. “Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye”. *Hanımlara Mahsus Gazete*. 18 Kanunuevvel 1311 (30 Aralık 1895)-27 Haziran 1312 (9 Temmuz 1896).

_____. “Hiss-i Rekabet”. *Hanımlara Mahsus Gazete*. 19 Ağustos 1312 (31 Ağustos 1896)- 26 Eylül 1312 (8 Ekim 1896).

_____. “Mükâfat-ı İlâhiye”. *Mütalaa*. 22 Temmuz 1312 (3 Ağustos 1896)-31 Kanunuevvel 1312 (12 Ocak 1897).

_____. “Bîkes”. *Hanımlara Mahsus Gazete*. 23 Kanunusani 1312 (4 Şubat 1897)-13 Teşrinisani 1313 (25 Kasım 1897).

_____. *Sefalet* (1897). 1. Baskı. Haz. Kadriye Kaymaz ve Zeynep Berктаş. İstanbul: Antik Dünya Klasikleri, 2010.

_____. “Muallime”. *Hanımlara Mahsus Gazete* “Hanımlara Mahsus Kısım”. 4 Mart 1315 (16 Mart 1899)- 2 Mayıs 1317 (15 Mayıs 1901).

_____. “Gayya Kuyusu”. *Dersaadet* 8 Temmuz 1336 (8 Temmuz 1920)-13 Eylül 1336 (13 Eylül 1920).

Enginün, İnci. *Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.

_____. “Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)”. *Osmanlı* Cilt 9. Ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999: (829-840).

_____. “Romanlarda Resimler ve Ressamlar”. *Türk Edebiyatı*. 423 (Ocak 2009): 16-20.

Erden, Aysu. *Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*. İstanbul: Hayal Yayınları, 2011.

Erlat Jale ve Özlem Kasap. *Başlangıcından Günümüze Fransız Edebiyatında Kadın Yazarlar*. Ankara: Bilge Su Yayınları, 2011.

Esen, Nüket. “Türk Ailesindeki Değişimin Romanımıza Yansıması”. *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 660-676.

_____. “Tanzimat Romanında Yazarın Konumu”. *Gösteri* (Mayıs 1986): 16-18.

_____. “Seviye Talip’te Kadın Yazarın Sesi”. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 140-146.

Fatma Fahrünnisa. “Dilharab”. *Hanımlara Mahsus Gazete*. 14 Teşrin-i Sani 1312 (26 Kasım 1896)-22 Mayıs 1313 (3 Haziran 1897).

Fatih Kerimî, *İstanbul Mektupları*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001.

Fatma Aliye. *Muhâdarât*. Haz. Emel Aşa. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1996.

_____. *Ahmed Cevdet Paşa ve Zamanı*. İstanbul: Pınar Yayınları, 1994.

_____. *Çok Eşlilik*. Haz. Firdevs Canbaz. Ankara: Hece Yayınları, 2007.

_____. *İslam Kadınları*. Haz. Ayhan Pekin ve Âmine Pekin. İstanbul: İnkılab Basım Yayım, 2009.

- _____. *Levâ-yih-i Hayât* (1897). 1. Baskı. Haz. ve Çev. Tülay Gençtürk Demircioğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002.
- _____. *Refet* (1898). 2. Baskı. Haz. Nurullah Çetin. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2007.
- _____. *Udî* (1899). 1. Baskı. Haz. Ferit Ragıp Tuncor. İstanbul: Selis Kitaplar, 2002.
- _____. *Enîn* (1910). 1. Baskı. Haz. Tülay Gençtürk Demircioğlu. İstanbul: Boğaziçi Yayınevi, 2005.
- _____. “Bas Bleu’lerden İbret Alalım”. *Hanımlara Mahsus Gazete*. 2 [15 Rebülüevvel 1313 (5 Eylül 1895)]: 2-3.
- Fatma Fahrünnisa. “Dilharâb”. *Hanımlara Mahsus Gazete*. 14 Teşrin-i Sani 1312 (26 Kasım 1896)-22 Mayıs 1313 (3 Haziran 1897).
- Gilles Deleuze ve Félix Guattari. *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Goldsmith, Elizabeth C. “Authority, Authenticity and the Publication of Letters by Women”. *Writing The Female Voice Essays on Epistolary Literature*. Ed. Elizabeth Goldsmith. Boston: Northeastern University Press, 1989: 46-59.
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. Çev. Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Gökçek, Fazıl. “Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi İle İlgili Bazı Tespitler”. *Türk Yurdu* (Mayıs-Haziran 2000): 126-132.
- Gözütok, Gürkan . “ ‘Yeni Turan’da Millî Kimlik Sorunu”. *Turkish Studies*. 5/2 (Bahar 2010): 410-448.
- Günaydın, Ayşegül Utku. “Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2007.

- _____. “Emine Semiye Hanım’ın *Gayya Kuyusu* Romanında Mekân ve Beden İlişkisi”. *Mekân ve Kültür*. Der. Emine Onaran İncioğlu ve Barış Kılıçbay. İstanbul: Kültür Araştırmaları Derneğın Yayınları, 2011.
- Gürbilek, Nurdan. “Erkek Yazar, Kadın Okur”. *Kör Ayna, Kayıp Şark. Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 17-50.
- _____. “Kadınısılaşma Endişesi”. *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 51-74.
- _____. *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Güzel, Şeyhmus. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Toplumsal Değişme ve Kadın” *Tanzimattan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* 3. Cilt. İletişim Yayınları, 858-864.
- _____. “1908 Kadınları”. *Tarih ve Toplum* (Temmuz 1984): 4-12.
- Hall, Martin. “Eighteenth-Century Women Novelists: Genre and Gender”. *A History of Women’s Writing in France*. Ed. Sonya Stephens. England: Cambridge University Press, 2000. 102-119.
- Hazer, Gülsemin. “Selma Rıza’nın Uhuvvat Romanında Kurmaca Yapı”. *Turkish Studies* 6/3 (Yaz 2011): 875-893.
- Hebron, Sandra. “A Social History of Women’s Leisure”. *Women’s Leisure, What Leisure*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1990. 38-57.
- Holmes, Diana. *French Women’s Writing 1848-1994*. Ed. Janet Garton. London: Athlone Press, 1996.
- Humm, Magie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Çev. Özge Altay ve diğeri. Haz. Gönül Bakay. İstanbul: Say Yayınları, 1994.
- Işın, Ekrem. “Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat”. *Tarih ve Toplum* (Mart 1988): 150-155.

_____. "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat". *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* 2. Cilt. İstanbul: İletişim Yayınları. 539-565.

İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası (1869-1927). Haz. Zehra Toska ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.

Jameson, Fredrich. *Modernizm İdeolojisi*. Çev. Orhan Koçak ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Mili Edebiyatın İcad Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

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

Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurттаşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Kaplan, Leyla. *Cemiyetlerde ve Siyasî Teşkilatlarda Türk Kadını (1908-1960)*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 1998.

_____. "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi". *Osmanlı* Cilt 5. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999: (466-473).

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

Kefeli, Emel. "İki Farklı Toplumda Kadın ve Evlilik Temalarını İşleyen İki Mektup Roman: *İki Gelinin Hatıraları* ve *Levâ-yih-i Hayat*". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 10 (1998): 309-316.

Keller, Evelyn Fox. *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Kerman, Zeynep. *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.

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

Kırkpınar, Leyla. *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Kadın*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Kurnaz, Şefika. *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

_____. “İkinci Meşrutiyet Basını (1908-1918)”. *Millî Eğitim Dergisi*. (1989): 49-55.

Lanser, Susan Sniader. *Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Lekesiz, Ömer. “Kadın Öykücüler (1910-1990)”. *Hece* 47 (Ekim Kasım 2000): 129-130.

Lloyd, Rosemary. “The Nineteenth Century: Shaping Women”. *A History of Women’s Writing in France*. Ed. Sonya Stephens. England: Cambridge University Press, 2000. 120-146.

McConnell-Ginet, Sally. *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger, 1980.

Mehmed Celâl. *Bir Kadının Hayatı*. İstanbul: Anka Yayınları, 2001.

Metin, Celal. “II. Meşrutiyet Türkçü Ütopya: Yeni Hayat”. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. (Eylül 2008): 75-90.

Mignon, Laurent. “Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar”. *Pasaj Dergisi*. 6 (Güz 2008): 35-43.

Millett, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.

Miles, Rosalind. *The Female Form Women Writers and the Conquest of the Novel*.

New York: Routledge& Kegan Paul, 1987.

Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday&Company, 1976.

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

_____. “Sinekli Bakkal”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991: (117-135).

Muhiddin, Nezihe. *Şebab-ı Tebah* (1911). 1. Baskı. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.

Mulvey, Laure. “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”. *Sanat ve Cinsiyet*. Ed. Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Ortaylı, İlber. *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.

Parla, Jale ve Sibel Irzık. *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

_____. “Gelenek ve Bireysel Yetenek”: Kanon Üzerine Düşünceler”. *Pasaj 6* (Kasım 2007-Mayıs 2008): 11-18.

Ramazanoğlu, Yıldız. *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Kadının Tarihi Dönüşümü*. Ed. İstanbul: Pınar Yayınları, 2000.

Rogers, Mcleod Jaqueline. *Aspects of The Female Novel*. “Romantic Women Writers: Voices and Countervoices”. Ed. Paula R. Feldman ve Theresa M. Kelley. University Press of New England, 1995.

Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. “Cinsiyet Farklarını ve Cinsiyete Dayalı İktidar İlişkilerinin Anlamak”. İstanbul: Metis Yayınları, 2009: (175-188).

Saraçgil, Ayşe. *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*. Çev. Sevim Aktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Scott, Joan W. *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. Çev. Aykut Tunç Kılıç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own British Women Novelists From Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

_____. "Edebiyatta Kadın Geleneği". *Kadın Araştırmalarında Yöntem*. Çev. Ayşe Banu Karadağ ve diğer. İstanbul: Sel Yayıncılık, ty. 165-187.

Somel, Selçuk Akşin. *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908). İslâmlaşma, Otokrasi ve Disiplin*. Çev. Osman Yener. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Sontag, Susan. *Bir Metafor Olarak Hastalık*. Çev. İsmail Murat. BFS Yayınları, 1988.

Spector, Stephen J. "Love, Unity, and Desire in the Poetry of Dante Gabriel Rossetti". *ELH*. The Johns Hopkins University Press. 38 (Eylül 1971): 432-458.

Şemseddin Sami. *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*. Haz. Yakup Çelik. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

Teber, Serol. *Melankoli "Normal Bir Anomali"*. Ankara: Say Yayınları, 2009.

Tek, Müfide Ferit. *Aydemir (1918)*. 1. Baskı. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2002.

Tekelioğlu, Orhan. "Edebiyatta Tekil Bir Kanonun İmkânsızlığı Üzerine Notlar". *Doğu Batı*. 22 (Şubat, Mart, Nisan 2003): 65-77.

Thompson, Nicola Diane. *Victorian Women Writers and The Woman Question*. England: Cambridge University Press, 1999.

Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Yayınları, 2002.

_____. *Osmanlı Kimliği*. İstanbul: Hil Yayınları, 1986.

Toska, Zehra. “Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama Tanzimat Kadını” *Tarih ve Toplum* 124 (1994): 197-204.

_____. “Haremden Kadın Partisine Giden Yolda Kadın Dergileri Gündemleri ve Öncü Kadınlar”. *Defter* 21 (Bahar 1994): 117-142.

_____. “Fatma Fahrünnisa Hanım’ı Tanır mısınız?” *Gösteri* (Mart 1999): 32-33.

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

Türkeş, Ömer. “Osmanlı Romanı ‘Aşk ve Cinsellik Ütopyası’ ”. *Tarih ve Toplum*. 208 (Nisan 2001): 63-72.

Türkiyede Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. Der. Hülya Durudoğan ve diğer. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2010.

Uysal, Zeynep. “Bir Toplum Projesinin Peşinde Halide Edip Adivar”. *Doğu Batı* 35 (Şubat/Mart/Nisan): 87-107.

Üstel, Füsun. “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın ‘İcad’ı”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. Ed. Mehmet Ö. Alkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.166-179.

Van Os, Nicole A.N.M., “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. Cilt 1. Ed. Mehmet Ö. Alkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: (335-347).

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

Yavuz, Hilmi. “Edebi kanon, resmi ideoloji ve Nahid Sırrı (1)”. *Zaman*. (18 Şubat 2008) (<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=651197>).

Yılmaz Daşcıoğlu ve Okan Koç. “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”. *Turkish Studies*. 4 (Kış 2009): 799-900.

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

_____. “Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvanı’nın İki Büyük Düşünürü Fatma Aliye ve Emine Semiye”. *Tarih ve Toplum* (Haziran 1999): 4-12.

Zorlutuna, Halide Nusret (1922). *Sisli Geceler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

Ayşegül Utku Günaydın, 1979'da İzmir'de doğdu. 2001 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden, 2003 yılında aynı üniversitenin İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı'ndan mezun oldu. Aydın Doğan Vakfı 13. Genç İletişimciler Yarışması'nda en iyi röportaj dalında "Eşekli Kütüphaneci" adlı yazısıyla birincilik ödülü aldı. 2007 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden "Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı ve aynı yıl üniversitede doktora çalışmalarına başladı. 2009-2012 tarihleri arasında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Türk Dili I-II, Mitoloji ve İkonografi, İkonografi ve Semboller derslerini verdi. İlgi alanları, 19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatı ve kadın çalışmalarıdır. Bu konularda *Varlık*, *Pasaj*, *Millî Folklor* gibi dergilerde makaleleri yayımlanan Günaydın, serbest yazar olarak Türkiye'deki müzelerin sesli rehberlerine içerik hazırlamaktadır.