POTENTIALS OF WOMEN'S WRITING:

A GYNO-CRITICAL READING IN TURKISH LITERATURE (1895-1950)

BİLGE ULUSMAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2023

POTENTIALS OF WOMEN'S WRITING:

A GYNO-CRITICAL READING IN TURKISH LITERATURE (1895-1950)

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Turkish Language and Literature

by

Bilge Ulusman

Boğaziçi University

2023

KADIN YAZININ İMKANLARI:

TÜRKÇE EDEBİYATA JİNO-ELEŞTİREL BİR OKUMA DENEMESİ

(1895-1950)

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Doktora Tezi

Bilge Ulusman

Boğaziçi Üniversitesi

2023

Potentials of Women's Writing:

A Gyno-Critical Reading in Turkish Literature (1895-1950)

The thesis of Bilge Ulusman

has been approved by

Assist. Prof. Olcay Akyıldız (Thesis Advisor) _____

Assoc. Prof. Fatih Altuğ _____

Assoc. Prof. Zeynep Uysal _____

Assoc. Prof. Pelin Aslan Ayar (External Member) _____

Assoc. Prof. Aynur Soydan Erdemir (External Member) _____

January 2023

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Bilge Ulusman, certify that,

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature……

Date……...

ABSTRACT

Potentials of Women's Writing:

A Gyno-Critical Reading In Turkish Literature (1895-1950)

This thesis makes a gyno-critical reading of women writers' stories and novels -after the modern literary genres occured- from *Hanımlara Mahsus Gazete* in which the constitutive discourse of women's writing has gained a sudden intensity in late Ottoman period up to the demands of parity (*müsavat-ı tamme*) in Second Constitutional Era and the pathriarcal tutelage in the early modern Turkish Republican period. For this reason, this study tries to determine the common themes, images and narrative strategies of the excluded women's writing by male-dominated literary canon and the "antithetical mirror" of Ottoman intellectuals or state feminism. Thereby this thesis seeks for an alternative representation of women's writing to established literary historiographies and periodisation; and tries to make women writers' challenge strategies to patriarchal sexual politics and conversion of literary genres or narrative functions clear.

ÖZET

Kadın Yazınının İmkanları:

Türkçe Edebiyata Jino-Eleştirel Bir Okuma Denemesi (1895-1950)

Bu çalışma modern anlatı türlerinin dolaşıma girmesiyle birlikte, Türkçe edebiyat sahasında kadın yazarların ürettiği hikaye ve romanları, kadın yazınının bir kurucu söylem oluşturduğu ve *Hanımlara Mahsus Gazete* ile ivmelenen 1895 sonrası geç Osmanlı döneminden başlayarak, II. Meşrutiyet döneminin "müsavat-ı tamme" talepleri ve erken Cumhuriyet döneminin eril vesayet açmazı dolayımıyla 1950 yılına dek birlikte okumaya çalışır. Erkek egemen edebi kamu ve kanonun dışında kalmış yahut modernleşme periyodundaki Osmanlı entelektüelinin ve Cumhuriyet rejiminin sunduğu devlet feminizminin "çarpık ayna"sına sığmayan kadın yazınının, ortak izlek, imge ve anlatım stratejilerini tespit ederek bir jino-eleştirel okuma denemesi sunar. Böylece mevcut edebiyat tarihi yazımlarına ve dönemselleştirmelere alternatif oluşturabilecek bir temsilin imkanlarını arar. Kadın yazarların ataerkil cinsel politikayla mücadele için geliştirdikleri yöntemleri, edebi türlerde yarattıkları dönüşümleri ve anlatısal imkanları görünürleştirmeye çalışır.

CURRICULUM VITAE

NAME: Bilge Ulusman

DEGREES AWARDED:

PhD in Turkish Language and Literature, 2023, Boğaziçi University

MA in Turkish Language and Literature, 2016, Boğaziçi University

BA in Philosophy, 2014, Anadolu University

BA in Turkish Language and Literature, 2014, Boğaziçi University

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Gyno-criticism, feminist theory, gender studies.

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Turkish Literature Instructor, Kadir Has University, 2020 – present

Research Asistant and Coordinator, UNESCO Chair on Gender Equality and Culture, Maltepe University, 2018-2020.

Editor, Maya Publishing, 2015-2018.

AWARDS AND HONORS:

TUBİTAK PhD Scholarship, 2016-2022.

TDK MA Scholarship, 2014-2016.

Marmara University, Pedagogical Formation Degree, 2016.

Highest Honors List, Anadolu University Philosphy Programme, 2014.

EU Erasmus Programme, London University, SOAS, 2012.

PUBLICATIONS:

Journal Article:

Ulusman, B. (2019). *Mahur Beste*'de erkeklik inşası ve ötekinin ifşası. *Masculinities: A Journal of Culture and Society, 12 Autumn.* s. 130-153.

Ulusman, B. (2019). Logosantrik bir dil projesi olarak Servet-i Fünun'un *Mai ve Siyah*'taki tezahürleri: *Mai ve Siyah*'ta dil arayışı ve modernitenin cinsiyeti. *Söylem Filoloji Dergisi 4(1),* s. 25-43.

Ulusman, B. (2019). Son dönem osmanlı erotik yazınında eril fantezinin inşası: Patolojik bir vaka ve ahlaki bir sapma olarak "mu'âşakat-ı nisaiye", *KaosQueer+, Sayı 8*.

Conference Proceedings:

Ulusman, B. (Mayıs 2019). Geç Osmanlı döneminden erken Cumhuriyet dönemin arzu politikaları: "Livâta" ve "Sihâk"ın edebi temsilleri. *Edebiyat ve Siyaset Sempozyumu, Sabancı Üniversitesi ve Metis Yayınları,* (Minerva Han, İstanbul).

Ulusman, B. (2019). Son dönem Osmanlı erotik yazınında heteronormativitenin inşası: "Cinsel özgürleşme" anlatısının eril öznesi. *SPoD ve Hrant Dink Vakfı, 9. Bahar Semineri,* (HDV, İstanbul)

Ulusman, B. (2019). Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanında tür oyunları: Türün işlevleri ve türler arası geçişlilik. *Yeditepe Üniversitesi Edebiyatımızda Oyun Sempozyumu,* (Yeditepe Üniversitesi, İstanbul).

Ulusman, B. (Ekim 2018). "Erkek" yazarların ürettiği metinlerde lesbos kültü ya da "estet-dekadanlar": Son dönem Osmanlı erotik yazınında lezbiyen temsilleri üzerine karşılaştırmalı bir okuma denemesi. *Boğaziçi Üniversitesi Lisansüstü Konferansı* (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul).

Ulusman, B. (2018). Tanzimat'tan modern Türkiye Cumhuriyeti'ne, alternatif bir edebiyat tarihi: Osmanlı coğrafyasında farklı etnik ve dini kimliklerden kadınların yazı deneyimleri, *ODTÜ Öğrenci Kongresi*, (Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara)

Ulusman, B. (2016). Bay Muannit Sahtegi'nin maşist ontolojisi: Diyalektik bir sapma olarak eril tahakküm ve arzudan sadizme erkek şiddeti. *2nd International Conference on Men and Masculinities* (İstanbul).

Ulusman, B. (2015). *Mahur Beste*'de erkeklik inşası: Behçet Bey'de eksiklik vurgusu ve tamamlanma arzusu. *Yeditepe Universitesi Edebiyatımızda Melal Konferansı* (Yeditepe Universitesi, İstanbul).

Translations:

Kolektif. (2022). *Yüzüm kızarabilseydi kızarırdı: Dijital becerilerdeki toplumsal cinsiyet uçurumunu eğitim yoluyla aşmak*. Maltepe University-UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000382901

Kolektif. (2017). *Kadın ressamların başyapıtları*. (Çev. B. Ulusman). İstanbul: Maya Yayınları.

Kolektif. (2017). *Da Vinci'den Picasso'ya 60 büyük ressam*. (Çev. B. Ulusman). İstanbul: Maya Yayınları.

Kolektif. (2017). *İtalyan Rönesansı'nın başyapıtları*. (Çev. B. Ulusman). İstanbul: Maya Yayınları.

Kolektif. (2017). *Victoria evleri*. (Çev. B. Ulusman). İstanbul: Maya Yayınları.

Stephen, A. (2015). *Filozoflar ne söyledi, biz ne anladık?* (Çev. B. Ulusman). İstanbul: Maya Yayınları.

Moore, G. (2015). *Beyin egzersizleri*. (Çev. B. Ulusman). İstanbul: Maya Yayınları.

Moore, G. (2015). *Hızlı beyin egzersizleri*. (Çev. B. Ulusman). İstanbul: Maya Yayınları.

Other Publications:

Ulusman, B. (2020). Kimin kanonu: Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet döneminde kadın sanatçılar. *Toplum ve Bilim, 151*. s. 124-136.

Ulusman, B. (2016). *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda türün işlevleri: Eril tahakküm ve söylemin aracı olarak günlük türü*. (Unpublished MA thesis). Boğaziçi University, İstanbul, Turkey.

TEŞEKKÜR

“Libertas perfundet omnia luce.” Şüphesiz, üniversitelere en çok yakışan sloganlardandır: “Özgürlük, ışığıyla her şeyi aydınlatır.” Bu tezi yazmayı ve yayınlamayı mümkün kılan Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarıma ve Boğaziçi direnişine, saygı ve şükranla.

“if they ask me my identity
what can I say but
I am the androgyne
I am the living mind you fail to describe
in your dead language
the lost noun, the verb surviving
only in the infinitive
the letters of my name are written under the lids
of the newborn child”

(Adrienne Rich, “The Stranger”)

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ 1

1.1 Jino-eleştirel okuma üzerine: “Kadın yazını”, “kadın yazısı” yahut yazarlık endişesiyle mücadelede ortaklaşan anlatısal arayışlar..... 11

1.2 Geç dönem Osmanlı modernleşmesinin kadınlık tahayyülleri: “Çarpık ayna”nın akisleri..... 24

BÖLÜM 2: GEÇ DÖNEM OSMANLI KADIN YAZININDA HOMOSOSYAL BAĞ TALEBİ..... 56

BÖLÜM 3: II. MEŞRUTİYET’İN İMKANLARI: YENİ BİR CİNSEL POLİTİKAYA DOĞRU 141

BÖLÜM 4: “KARA SEVDA ROMANLARI” NE ANLATIYOR? AŞKIN DİYALEKTİĞİ YAHUT MÜSAVAT-I TAMME..... 198

BÖLÜM 5: ULUS ANLATISI MI POLİLOG MU? KURULUŞ DÖNEMİ KADIN YAZININDA ERİL VESAYET ELEŞTİRİSİ 301

BÖLÜM 6: CİNAİ ANLATILARDA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİ..355

6.1 “Macera anlatıları”nda cinayet suçları: Kadının meşru müdafaa hakkı ve mahpus kadın dayanışması..... 356

6.2 Gotik anlatıların tekinsiz evlerinde kadın cinayetleri..... 378

BÖLÜM 7: SONUÇ..... 395

EK A: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) 403

EK B: KADIN YAZININDA KURMACA METİNLER SÖZLÜĞÜ 408

KAYNAKÇA..... 447

BÖLÜM 1

GİRİŞ [1]

Geç dönem Osmanlı coğrafyasında verilen kadın hakları mücadeleleri ve kadın yazını üzerine akademik nitelikli yayınların üretilmesi; 1980 sonrasında Türkiye'de güç kazanan kadın hareketinin desteğiyle, kadın mücadelesinin tüm arşiv eksikliklerine ve etnik dışlayıcılık handikabına rağmen bir tarihinin çıkarılması çabasıyla, özellikle de 1990 yılı sonrasında yoğunlaşır. Öncü bir çalışma olarak 1989'da Emel Aşa'nın "1928'e Kadar Türk Kadın Mecmuaları" başlıklı yüksek lisans tezi, erkek müellif ve imtiyaz sahiplerinin yayınladığı kadınlara yönelik dergi ve gazeteleri de dahil ederek tespit ettiği yirmi yedi süreli yayın üzerinden, "Abdülaziz Devri"nden, "Harf İnkılabı"na dek uzanan dönemi kronolojik olarak ele alır; *Vakit Yâhud Mürebb-i Mukadderât*'tan (1875) *Türk Kadın Yolu*'na (1925-1927) uzanan bir hat çıkarır (Aşa, 1989, s. 22-23). Ardından Aynur Demirdirek'in *Şükûfezar*'dan (1886) *Kadınlık*'a (1914), kadın yazarlara alan açan dergileri edebi kamunun gündemine taşımak üzere giriştiği *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi* (1993) adlı incelemesi ve Serpil Çakır'ın Osmanlı kadın hareketini, dönemin hukukî zeminini de hatırlatarak; eğitim, giyim ve beden politikaları, siyasete katılım gibi boyutlarıyla birlikte, dergiler ve dernekler üzerinden ele aldığı *Osmanlı Kadın Hareketi* (1993) metni, ilk çalışmalar olur. 1994'te, Zehra Toska'nın "bir kadının yazdığı ilk roman" olarak okura sunduğu Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* (1877) metniyle tanışılır ve Kadın Eserleri Kütüphanesinde yürütülen çalışmalar, ilk bibliyografyaların hazırlanması, arşivlerin bir araya getirilmesi gibi büyük katkılar sağlayarak literatürü genişletir.

[1] Bu çalışma, TÜBİTAK BİDEB 2211/A Yurtiçi Doktora Burs Programı kapsamında desteklenmeye hak kazanmıştır.

"Osmanlı kadını" kimliğini yalnız Müslümanlık ve Türklük anlatılarına mündemiç okuma temayülünü kırarak, 2006'da Lerna Ekmekçioğlu ve Melissa Bilal'in Ermeni kadın yazarlara odaklanması, geç dönem Osmanlı coğrafyasında kurmaca üreten Ermeni kadınların "adalet feryadı"ndan da haberdar olmamızı sağlar. Üretildikleri dönem için, bugünün tahayyülüyle öngörülemeyecek kadar "radikal" talepler içeren kadın yazını ve onunla paralel olarak ivmelenen kadın hareketi tarihine, Shahrzad Mojab'ın *Devletsiz Ulusun Kadınları: Kürt Kadını Üzerine Araştırmalar* (2005); Rohat Alakom'un *Kürd Kadınları Teali Cemiyeti* (2019); Mithat Kutlar'ın *Nuriye Ulviye Mevlan ve Kadınlar Dünyası'nda Kürtler* (2010) adlı çalışmaları, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri* (2017) başlıklı derleme ve Elmas Zeynep Arslan'ın Hayriye Melek'i görünürleştiren Çerkes Kadınları Teâvün Cemiyeti odaklı çalışmalarıyla birlikte Osmanlı coğrafyasında yaşayan ve yazan Kürt, Rum ve Çerkes kadınlar da dahil olarak bu mücadele tarihini güçlendirirler.[2] Ne var ki feminist edebiyat tarihi yazımlarıyla, Türkçe edebiyatta feminist okuma denemeleriyle, biyografik incelemeler ve güncel bibliyografya çalışmalarıyla bu literatür genişlemeyi sürdürüyor olsa da, hem geç dönem Osmanlı hem de modern Türkiye coğrafyasında paralel bir zamansallık, hatta belki mekansallık içerisinde eyleme geçen kadın mücadelelerinin ve edebi metin üretimlerinin, taşıması kaçınılmaz kesişimselliklerinin izini sürerek birlikte okumanın imkanları yeterince zorlanmış değildir.

Kurmaca metinlere odaklanan mevcut edebiyat çalışmaları ise, bütünlüklü ve karşılaştırmalı okumalar yahut kanona alternatif üreten dönemselleştirmeler geliştirmez. Oysa bu çalışma dahilinde tartışmaya açılacağı üzere, jino-eleştirel yaklaşımın sunacağı birlikte okuma denemeleri, kanon dışı bırakılan kadın yazını

[2] Detaylı ve güncel bir bibliyografya için: Serpil Çakır, "Türkiye'de Kadın Tarihi Çalışmaları Bibliyografyası", 2017, s. 30-90, *Sanatın Gölgedeki Kadınları* içerisinde.

üzerine bütünlüklü bir analiz yapmaya; özellikle de modern anlatı türlerinde üretimin başladığı geç Osmanlı döneminin erkek egemen edebiyat kamusuna ve eril kanonuna rağmen kadın yazarların yazma edimiyle ilişkilenmesini sağlayan stratejileri ve kurdukları metin içi hakikatleri mümkün kılan anlatısal oyunları tespit etmeye olanak sağlar. Böylece görünürleşen kadına yazınına özgü ortak deneyim ve anlatısal pratikler, edebiyat tarihi çalışmalarına yeni kanallar açmayı vaad eder. Buradan hareketle, bu çalışma, mevcut literatüre, jino-eleştirinin olanaklarından yararlanan bir okuma denemesi eklemeye çalışacaktır. Çalışmanın kapsamı, kadın yazınının kurmaca anlatılar üretmesine alan açan, ilk uzun ömürlü mecmuası *Hanımlara Mahsus Gazete*'yle (1895-1908) birlikte sürekliliği kırılmaksızın ve birbiriyle diyaloğa girerek üretilen metinlerden başlayarak, 1950'ye dek uzanır. Bu sayede literatürün, mevcut edebiyat tarihlerinin atfettiği dönemselleştirme ve modernist anlatıya yüklenen türsel kırılmayı baz alarak ürettiği 1950 sonrasına odaklanan çalışmaların görünürleştiremediği; arşive erişim sıkıntıları, Latin harflerine geçişin yarattığı sınırlılıklar ve tefrikalarda kalarak unutulan kurmaca metinler, bu çalışma kapsamında hatırlanır, kadın yazınının kurucu söylemini ve bu söylemin seyrini izlemek mümkün olur. Böylece mevcut literatürün, Osmanlı kadın hareketi ile 1980 sonrası ivmelenen kadın hareketi arasında bir boşluk olduğu varsayımıyla ıskaladığı, "[b]irinci dalga ile ikinci dalga kadın hareketi arasındaki" "suskunluk dönemi" olarak andığı (Çayırcıoğlu, 2022, s. 11) 1950 öncesi kadın mücadelesinin, kurmaca metinlerin anlatısal düzlemlerinde nasıl sürdüğü de takip edilebilir.

Kadın yazarın erkek egemen edebi kamu ve eril kanonda varolmak, yazma ediminin faili olmak üzere verdiği mücadele, yalnız edebiyat tarihinin seyriyle değil; kadın hareketinin siyasi mücadele tarihiyle de birlikte düşünülmelidir. Zira bir kadın olarak yazmak, Türkçe edebiyatta modern anlatı türlerinin gelişimi itibariyle; aynı

zamanda bir "müsavat" (eşit hak) talebini de beraberinde getirir. Bu bağlamda, bu çalışmanın yapısal olarak, kronolojik bir seyri, kadın yazınının eril kanona karşı verdiği mücadaleyi ve kazanımları takip etmemesi kaçınılmazdır. Ancak kadın yazınını kadın hareketiyle birlikte okuma çabasının getirdiği kronolojik ilerleme gayreti, yetersiz kalır. Zira özgün anlatım stratejileriyle edebiyat tarihinin sarkacını ileri taşıyan, kronolojik yapıda gedikler açan metinler de üretilmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmanın yakın ve birlikte okuma metodolojisini de belirleyen jino-eleştirel yaklaşım, kadın yazarların metin dışı hakikatte verdiği varlık ve müsavat mücadelesini, Türkçe edebiyatın kendine özgü koşullarını ve kadın yazınının ürettiği ortak izlek, imge ve anlatısal stratejileri birlikte düşünmeyi sağlar. Böylece tarihsel arka plan, bir diğer değişle metin dışı hakikatin belirleyiciliği, jino-eleştirel okuma sürecine dahil olur; ancak kronolojiyi askıya alan tematik ve türsel ortaklıklar da belirginleştirilmeye çalışılır. Örneğin, modern anlatı türlerinin henüz ortaya çıktığı Geç Osmanlı Dönemi edebiyatında, türsel çerçeveler henüz kuramsallaşmamışken, "hikaye" ve "roman" sözcükleri birbirinin yerini alabiliyor ve gazetelerde tefrika edilen edebi metinlere, tanıtım-tenkit yazılarına ya da kitaplaşan metinlerin iç ve dış kapaklarına metnin "tür"ü henüz not düşülmüyorken; Erken Cumhuriyet Dönemi'nde türsel atfın çeşitlendiğini ve hem bir satış stratejisi hem de bir edebi değer ölçeği olarak önem kazandığını görürüz. Dolayısıyla metne atfedilen türün ("içtimai roman" mı, "popüler roman" mı; "ulus anlatısı" mı, "kara sevda anlatısı" mı; "aşk ve macera romanı" mı yahut "polisiye roman" mı olduğunun) önem kazanması ve metnin alımlanmasında belirleyici olmasıyla birlikte, kronolojik ve tematik perspektifin yetersiz kalması, türsel çerçeveyi de araştırmanın kapsamına dahil eder. Böylece kadın yazınının türün işlevlerini kullanarak açtığı hareket alanı ve türsel çerçevelerde yarattığı dönüşümler de anlam kazanır; çalışma kapsamında değerlendirilir.

Bu amaçla birinci bölüm, ""Kadın Yazını", "Kadın Yazısı" Yahut Yazarlık Endişesiyle Mücadelede Ortaklaşan Anlatısal Arayışlar" alt başlığıyla, tezin teorik çerçevesini sunan jino-eleştiri yöntemini tanıtır, bu yöntemin sunduğu imkanları tartışmaya açar ve Türkçe edebiyattaki jino-eleştirel okuma eksikliğini tespit eder. Ardından gelen "Geç Dönem Osmanlı Modernleşmesinin Kadınlık Tahayyülleri: "Çarpık Ayna"nın Akisleri" başlıklı alt bölüm ise, Kate Millet, Elaine Showalter, Susan Gilbert ve Sandra Gubar'ın öncü çalışmalarıyla işaret ettikleri ve kadın yazarların yazma edimiyle ilişkilerini belirleyen eril söylemin "kadınlık" tahayyülüne dair, Geç Dönem Osmanlı kurucu erkeklerinin vesayeti devralarak inşa ettikleri "çarpık ayna"nın (*antithetical mirror*, Gilbert ve Gubar, 1979) bir analizini sunmaya çalışır. Böylece Türkçe edebiyat söz konusu olduğunda, kadın yazarların, modern anlatı türlerinin üretimine nasıl bir "çarpık ayna"nın yahut temsiliyet krizinin aksiyle başladığını; kendi yazarlık ve kadınlık deneyimlerini, hangi metin dışı hakikat üzerine inşa ettiklerini gösterir. Bu bağlamda kurucu (erkek) Osmanlı entelektüelinin doğrudan inşa amacı güden kurmaca dışı metinlerinden, Şemseddin Sami'nin *Kadınlar* (1879) başlıklı risalesi, Cenab Şahabeddin'in 1896 yılında *Servet-i Fünun*'da yayınlanan "Esalib-i Nisvan" [Kadınların Üslupları] ve "Kadın Nasıl Olmalıdır?" başlıklı yazıları, Fatma Aliye'nin zeyl yazdığı Mahmud Esad'ın "Taaddüd-i Zevcât" (1898) başlıklı yazıları, Baha Tevfik'in Odette Laguerre'den 1911'de Osmanlıcaya çevirdiği *Feminizm: Alem-i Nisvan*'a eklenen mukaddime, Muslihiddin Adil'in *İktisat Dersleri* kitabı içindeki "Feminizm" bölümü (1912), Selahaddin Asım'ın *Türk Kadınlığının Tereddisi yahut Karılaşmak* (1913) metni, Celal Nuri'nin *Kadınlarımız* (1915) metni ve Necmettin Sadık'ın *Türk Kadını* dergisinde yayımladığı "Bizde Feminizm" (1918) başlıklı yazısı ele alınır.

Bu teorik girişi ve kadın yazınının modern Türkçe edebiyat üretimine başladığı tarihsel arka planı, "Geç Dönem Osmanlı Kadın Yazınında Homososyal Bağ Talebi" başlıklı ikinci bölüm takip eder ve modern anlatı türünde kadın yazınının öncü/kurucu metinlerinin üretildiği *Hanımlara Mahsus Gazete*'yi başlangıç kabul ederek, geç dönem Osmanlı kadın yazınında ortaklaşan izlekler ve anlatım stratejilerini açımlamak üzere, Makbule Leman'ın "Tashih" (1895), Behice Ziya'nın *Pakize* (1895-96), Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap* (1896-1897), Fatma Aliye'nin *Refet* (1897), Halide Edip'in "Bir Günahkar Kadının Jurnalinden" (1906) ve "İmzasız Mektuplar" (1910), Ulviye Macit'in *Şermende* (1913), Fahrünnisa Fahrettin'in *Talihsiz Bir Kadının Sergüzeşti* (1922) metinlerini birlikte okumaya girişir. Bu metinlerde belirginleşen homososyal bağ talebinin, kadın yazınına özgü bir kurucu söylem ürettiği, kadın yazınının odağına sistematik bir ataerki eleştirisi yerleştirdiği savunulur. Kadın yazar-anlatıcıların tercih edildiği, müdahil anlatıcıların bir "kadın bakış açısı" geliştirdiği, kadın karakterler arasında anlatma, dinleme ve kayda geçme pratikleriyle kurulan kadın belleğinin inşa edildiği bu metinlerin, "yazma endişesi"ni yenme işlevi tartışmaya açılır. Kadın yazınının bu metinlerle oluşturduğu ortak ve kurucu söyleminin, bir önceki bölümde işaret edilen "çarpık ayna"yla girdiği diyalog, eleştiri ve talepler üzerinden izlenir.

"II. Meşrutiyet'in İmkanları: Yeni Bir Cinsel Politikaya Doğru" başlıklı üçüncü bölüm ise, geç dönem Osmanlı kadın yazınının II. Meşrutiyet'in ilanının ardından kat ettiği yola işaret ederek; hem bir kolektif mücadele mekanı olarak beliren kamusal alan hem de kurucu (erkek) entelektüelin "modern mahrem"e (Göle, 1991) dönüştürmeyi tasarladığı özel alandaki kadın failliğini ele alır. II. Meşrutiyet'in vaad ettiği "Hürriyet, Müsavat, Uhuvvet" söyleminin kadın özneleri ve kadınlık deneyimlerini dışlayan vesayetçi yapısına karşı, kadın yazınının geliştirdiği ortak hamleleri görünürleştirir. Bu sayede, Halide Edip'in *Seviye Talip* (1910), Nezihe

Muhiddin'in *Şebab-ı Tebah* (1911) ve "Ümit ve İntizar" (1918), Sadiye Vefik'in *Muhaberat-ı Hakikiye* (1913), Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* (1920), Gülsüm Niyazi'nin "Güzel Fahire Hanım" (*Son Basamak* (1925) başlığı altında yayınlanan toplu öyküler içinde)) metinleri aracılığıyla, II. Meşrutiyet'i odağına alan bu anlatılarda belirginleşen mevcut cinsel politikaya yönelik eleştiriler ve yeni bir cinsel politika arayışı, bu arayışın hukuki çerçevesi ve dönemin kadın hakları mücadelesi dolayımıyla analiz edilir. Kurulan "yeni" (*cedid*) nizamın ve yükselen matbuat kapitalizminin, kadınları vatandaşlıktan dışlayan söylemine karşı, metin dışı hakikatin Beyaz Konferanslar gibi kadın dayanışmalarında ve metin içi hakikatlerin adalet arayışlarında nasıl belirginleştiği, birlikte okunur.

Dördüncü bölümde ise, "Kara Sevda Anlatılarında Aşkın Diyalektiği yahut Müsavat-ı Tamme" başlığı altında, erkek egemen kanonun "ucuz roman", "hissi roman" yahut "kara sevda romanı" türüne hapsederek görünmez kıldığı aşk anlatılarının, geç dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet modernleşmesinin "makbul kadın"larını eğitme misyonu üstlenen bir "adab-ı muaşeret" (Güneş, 2005) inşasını değil; bilakis "kadınsız inkılab"ın (Zihnioğlu, 2003) sunmadığı müsavatın eleştirisini ürettiği savunulur. Bu metinlerin, geç dönem Osmanlı modernleşmesinin, yanıtı kurucu erkeklerin tekeline bırakarak sorduğu "Kadın nasıl olmalıdır?" (Cenab Şahabeddin, 1896) sorusuna, bir "yeni kadın" tanımı inşa etmeye girişen ataerkil cinsiyet rejiminin ürettiği beden politikasına ve Freudiyen "eril libido" varsayımına (Kristeva, 1987) eklemlenen arzu politikasına karşı çıktıkları iddia edilir. Kadın yazınının, aşk anlatılarının türsel çerçevesi dolayımıyla, bir söz birliği geliştirerek, "erkek tahakkümü"nü, "erkek hodbinliği"ni, mükerrer bir iğfal ve şiddet deneyimini görünürleştirerek, eleştirel bir "erkek aşkı" temsili kurdukları gösterilir. Temsil edilen kadın karakterlerin ve erkek karakterlerin birbirinden ayrılan aşk deneyimlerinin ve

arzu pratiklerinin, kadın yazınındaki kara sevda anlatılarını bir toplumsal cinsiyet eleştirisinde ortaklaştırdığı savunulur. Bu bağlamda Güzide Sabri'nin *Münevver* (1902-1903), Sadiye Vefik'in *Bir Günahkar Geceden Sonra* (1921), Halide Nusret'in *Küller* (1921), Belkıs Sami'nin *Aşkımı Öldürdüm* (1926), Mükerrem Kamil'in *Sevgim ve Istırabım* (1934), Suat Derviş'in *Kadın Aşksız Yaşamaz* (1935), Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası* (1938) ve "Gel Seninle Dertleşelim" (1940), Kerime Nadir'in *Gelinlik Kız* (1944), Muazzez Tahsin'in *Mağrur Kadın* (1946) ve Peride Celal'in *Dar Yol* (1949) metinleri, kadın karakterlerin arzu duyan birer özneye dönüşmesi, aşkta "müsavat" talebi, kadının ev içi emeği üzerine kurulu evlilik kurumunun eleştirisi, nihayet kamusal alanda çalışma hayatına katılan kadın karakterlerin uğradığı erkek şiddeti ve ulus inşasının yücelttiği "milli vazife"nin aşka tercih edilmesinin getirdiği trajedi gibi ortaklıklar üzerinden okunur. Tüm bu metinlerin erkek egemen kanon ve edebi kamu tarafından hangi saiklerle "kara sevda/aşk romanı" türüne hapsedildiği tartışmaya açılır.

"Ulus Anlatısı mı Polilog mu? Kuruluş Dönemi Kadın Yazınında Eril Vesayetin Eleştirisi" başlıklı beşinci bölüm, Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* (1923), Müfide Ferit'in *Pervaneler* (1924), Halide Nusret'in *Sisli Geceler* (1922), Rebia Arif'in *Kadın Tipleri* (1935) ve Şükûfe Nihal'in *Yalnız Dönüyorum* (1938) romanlarına odaklanarak; kadın öznelerin henüz hukuki temsil mekanizmasından dışlandıkları bir tarihsel dönemde, edebi metinlerde ulusal temsil üstlenmenin etik ve pratik açmazlarını sorgular. Dönemin *Cumhuriyet, Son Posta, Vakit* gibi tirajı yüksek gazetelerinde yayımlanan anketlere konu başlığı olan "Türk kadını mühlik midir?" (*Son Posta*, Haziran-Temmuz 1932) yahut "Kadın erkekle bir olabilir mi?" (*Cumhuriyet*, Nisan 1933) retorik sorusunun, bu anlatılarda nasıl yanıtlandığını göstermeye çalışır. Ulusal alegoriler bağlamında bir kurucu metin olarak *Nutuk*'un

(1927) belirleyiciliğinde üretilen kanonik milli anlatıların sınırlarını aşan, bu romanları birer poliloğa dönüştüren eril vesayet eleştirisini tartışmaya açar. "Milli roman" addedilen bu metinlerdeki ortak talep ve şikayetleri tespit eder. Böylece kadın yazınının ürettiği ulusal alegoriye mündemiç olan erkeklik eleştirisi, anti-militarist hamle ve devlet feminizmiyle girilen müzakere görünürleştirilmeye çalışılır.

"Cinai Anlatılarda Toplumsal Cinsiyet Temsilleri" başlıklı son bölümde ise, kadın yazınında beliren ortak izleklerin, türün işlevlerinden yararlanarak anlatısallaşma imkanı bulması, önceki bölümlerde "aşk romanı" ve "milli roman" türleriyle girilen müzakerelere paralel biçimde, "macera romanı" ve "gotik roman"ın türsel çerçevelerini işlevselleştiren metinler üzerinden, iki altbaşlığa ayrılarak incelenir. "Macera Anlatılarında Cinayet Suçları: Kadının Meşru Müdafaa Hakkı ve Mahpus Kadın Dayanışması" altbaşlıklı birinci kısım, kadın kahramanların işlediği cinayetleri bir araya getirirken; "Gotik Anlatıların Tekinsiz Evlerinde Kadın Cinayetleri" başlıklı alt bölüm ise, kadın yazınında temsil bulmuş, erkek karakterler tarafından işlenen cinayetleri birlikte okur. Kadın yazınında beliren bu "cinâi" anlatıların, kadınlar tarafından işlenen meşru müdafaa cinayetlerini anlatısallaştırırken macera romanı çerçevesinin; erkekler tarafından işlenen kadın cinayetlerini anlatısallaştırmak üzere ise gotik roman türünün işlevlerinden yararlandığı öne sürülür. Bu amaçla, kadın yazınında temsil edilen nefs-i müdafaa cinayetlerinin, klasik polisiye romanın "Katil kim?" sorusuna odaklanan ve katilin kimliğini metnin sonuna saklayan merak öğesi yerine; kadının failliğini henüz metnin başında ilan ederek, tüm metni, bu meşru müdafaa cinayetinin müsebbibi olan ataerkil geleneğin eleştirisine ayıran bir macera romanı çerçevesinde sunmasının anlatısal işlevleri vurgulanır. Bu bağlamda odaklanılacak metinler, Halide Nusret'in "Sahibini Öldüren Kadın", "Nişanlısını Öldüren Kadın" ve "Eşini Öldüren Kadın" ("Öldüren Kadınlar Serisi" üst

başlığı altında tefrika, 1923) hikayeleri, Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* (1929), Mebrure Sami'nin *Çöl Gibi* (1933) ve Halide Edip'in *Yolpalas Cinayeti* (1936) romanlarıdır. Kadın yazınının bu çalışma boyunca ön plana çıkan belirgin izleklerinden biri olan erkek şiddetinin kadın cinayetlerine uzanan temsili ise, "gotik anlatı"nın karakteristik atmosferinden yararlanılarak metne taşınır; "modern mahrem"in tekinsizliği, kadın yazınını, gotik roman dolayımıyla yeni bir anlatı zemini kurmaya yönlendirmiştir. Halide Edip'in "Kabala'nın Cadısı" (1922), Suat Derviş'in *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), Nezihe Muhiddin'in *İstanbul'da Bir Landru* (1934) ve Güzide Sabri'nin "Zeliha" (1938) metinleri, kadın yazınında gotiğin metruk şatolardan modern "hane"lere, gerçeküstü canavarlardan yaşayan erkeklere taşınarak üretildiği metinler olarak birlikte okunur.

Tüm bu yakın ve birlikte okumalar ışığında, sonuç bölümü, Türkçe edebiyatta henüz olanakları değerlendirilmemiş jino-eleştirel yaklaşımın işlevini teslim ederek; kadın yazınının modern anlatı bağlamında kurucu söylemini oluşturduğu geç Osmanlı döneminden modern Türkiye'nin kuruluş dönemine uzanan bir güzergâhla, yeni bir kanonun, yeni bir dönemselleştirmenin, yeni bir edebiyat tarihi yazımının imkanlarını zorlar. Kadın yazarların eril kanonun fallogosantrik dilinin ve anlatı pratiklerinin ötesine geçen ortak hamlelerini, birlikte düşünmeye çalışır. Bu amaçla, çalışmaya eklenen "Kadın Yazınında Kurmaca Metinler Sözlüğü" şüphesiz büyük eksiklerle; fakat ileride yapılacak çalışmalarla genişletilmesi ümid edilerek, kadın yazarların 1950'ye dek, hikaye ve roman türünde üretmiş oldukları metinlerin toplu bir dökümünü sunmaya çalışır. Zira kadın yazınına dair bibliyografya eksikliği sürmektedir. Mevcut literatür, daha ziyade yalnızca bir kadın yazarın edebi üretimine odaklanır ve ne yazık ki kütüphane katologlarına henüz dahil edilememiş, kadın eserleri arşivlerine girememiş, tefrikalarda kalarak unutulmuş yahut dil bariyeri

nedeniyle taranamamış kurmaca metinler, bu bibliyografik araştırmalara giremez. Özellikle de geç dönem Osmanlı, erken dönem Türkiye kadın yazınının, bugün yürütülen ve literatüre büyük katkı sunan projelere rağmen, oldukça eksik bir dökümünü çıkarılabilmiştir. Bu bibliyografya eksikliği, aynı zamanda bir temsiliyet eksikliği de yaratarak edebi kamuyu ve edebiyat tarihi yazımını da doğrudan etkiler. Benzer biçimde 1950 öncesinde yoğun olarak süren tefrika geleneğiyle edebi metinlerini yayınlayan Rebia Arif, Mükerrem Kamil, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Suat Derviş, Peride Celal gibi yazarların; ancak basılı nüshalarına erişilebilen, kitaplaşmış metinleri üzerinden, hem yanlış tarihlendirilmiş hem de muhteviyatça çok eksik bir külliyatları sunulur. Bu tespitler doğrultusunda, bu çalışma, 1895-1950 aralığında yayınlanmış pek çok öykü ve tefrika romanın toplu bir dökümünü sunmak üzere; erişime açık süreli yayınların taranması, mevcut akademik çalışmaların hatalı tarihler düştüğü metinlerin izinin sürülmesi ve sahaflarda karşılaşılan edebi metinlerin incelenmesi gibi cılız çabalarla birlikte topladığım tüm kadın eserlerini, yayın tarihleri ve yayınlandıkları mecraların bilgisiyle birlikte, "Kadın Yazınında Kurmaca Metinler Sözlüğü" başlıklı ekte, araştırmacıların ilgisine ve katkısına sunar.

1.1 Jino-eleştirel okuma üzerine: "Kadın yazını", "kadın yazısı" yahut yazarlık endişesiyle mücadelede ortaklaşan anlatısal arayışlar

"Kadın yazarın içine düştüğü dilin erkeklerce kurulmuş
ve yazılmış bir dil olduğunu, tüm belleğimizin taraflı
bir biçim aldığını hayretle izledim. Yazarlık gövdeyle değil
beyinle yapılıyordu ama erkeklerce örülmüş bir dildi miras aldığımız.
"Kadın yazar-erkek yazar değil, sadece iyi yazar vardır"
gibi bir kabul, bu tek taraflı dilin riskini de kabul anlamına gelir."
(Leyla Erbil, "Deliliğe Düşkün Bir Yazarım", 2013)

"Erkeklerin söyleminin oyun alanından uzaklaşıp
kadınların kendi dünya tasavvurlarını oluşturduğu diyara

geçen her kadın, başkalarının yükünden kurtulmanın,
söylemek istediklerini başka bir dile çevirerek aktarmayı
bırakmanın getirdiği o olağanüstü hissi bilir."
(Adrienne Rich, "The Conditions forWork:
The Common World of Women", 1977)

Harold Bloom'un *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) metninde kavramsallaştırdığı "etkilenme endişesi", selef(ler)inin metinlerini okuma ya da "yanlış okuma" (*misreading*) hamlesiyle birlikte Ödipal kompleks yaşadığı varsayılan erkek yazarın, "yazma edimi"yle ilişkisini açımlamaya çalışır. "Etkilenme"yi bir "sapma" olarak okur ve bir iktidar formu olarak düşündüğü yazarlığı, hegemonik bir sistem içinde tasarlar. "Daha az yeteneği olan"ların, seleflerini idealize ettiğini; tahayyül gücü yüksek olan yazarlarınsa seleflerinin yazdıklarını temellük ettiklerini; fakat karşılığında sonu gelmeyecek bir borçlanma hissi yaşadıklarını iddia eder (1973, s. 5). Ancak yazma ediminin Ödipal kompleks üzerinden eril bir perspektifle tasarlanması, kadın yazarların edebiyat geleneğinden ve kanondan ihraç edilmesinin de bir yansıması olur. Eril düzemde inşa edilen "etkilenme endişesi", monolojik ve dışlayıcı bir "yazma edimi" temsili sunar. Bloom'un patriarkal teorisine karşı ilk itiraz, Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın 1979 tarihli *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* incelemesinde, "Kalem metaforik bir penis midir?" sorusunu yöneltmeleri ve "kadın yazar"ları yazma edimine yönlendiren motivasyonları tartışmaya açmalarıyla yükselir. Gilbert ve Gubar'ın tespiti, kadın yazarları, kalemi (sembolik düzlemde penisi, bir diğer değişle mevcut cinsiyet rejiminin failliğini), ellerine almaya yönlendiren motivasyonun, yazarlığın "mistik mülkiyeti"ni (2016, s. 53) sahiplenen selefi öldürme ihtiyacı değil; kanonik eril anlatıların kadın bedenini marjinalleştirerek hapsettiği "evdeki melek" ya da "tehlikeli bir öteki" imgesine sıkışmanın yarattığı reflekstir (s. 142). Bu okumaya göre, kadın yazarın üretim süreci, erkek yazarların metinlerindeki kadın imgeleri

üzerine düşünmek ve bu aynadaki çarpık temsile bakmakla başlar. Gilbert ve Gubar, tanrının dünyaya babalık etmesi gibi, yazarın da metnine babalık ettiği fikri etrafında kurulmuş ataerkil düşüncenin; yazar, tanrısal konum ve aile babalığı pozisyonlarının tümüyle simgesel bağlar kuran "author" kavramı üzerine inşa edildiğini düşünürler (s. 46).

Kadın yazarların 19. yüzyılın kültürel kod ve sembollerinin aynasından kurtulmaları ve yazma edimini benimsemeleri, erkek yazarların metinlerinde kendi temsilleriyle karşılaştıkları anda, bir epifani hızında gerçekleşmez. Yazma edimini eril alana yerleştiren edebi geleneğe karşı, kimi stratejiler geliştirerek bu faillik alanına girmeye çalışırlar. Erkek müstear adları almak ya da "makbul kadın" (*the proper lady*) karakterler üretmek, bu stratejilerin başındadır. Ancak Gilbert ve Gubar'a göre, bu stratejilere rağmen, kadın yazarlar için yazma eylemi hala münferit bir durumdur; bir selefe bağlı olmamak, kadın yazarı ötekilik duygusuna iter, izole eder, toplumsal cinsiyet rollerini aştığı oranda "kadınlık" alanından dışlanmasına (*unfeminizing*) neden olur. Bu ötekileşme, erkek yazardaki "etkilenme endişesi"nin, kadın yazarda bir "yazarlık endişesi" olarak belirmesine ve yazma edimini önceleyecek bir selefi olmadığı için kadın yazarın hiçbir zaman üretme başarısı gösteremeyeceği varsayımına neden olur (s. 143). *The Madwoman in the Attic*'te Gilbert ve Gubar'ın ele aldığı metinlerden çıkardıkları sonuç, "yazarlık endişesi"yle baş etmeye çalışan kadın yazarların metinlerinde gizlenmiş bir kurgunun bulunduğu ve metnin temel izleğininse kadın öznenin kendini inşa çabası olduğudur. Bu metinlerde "Ortodoks olay örgüsü geri çekilmekte ve arka planın anonimliği içerisinde şimdiye dek bastırılmış bir başka olay örgüsü ortaya çıkmakta[dır]" (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 127). Erkek yazarın bir temsil sorunu içerisinde, kadın özneye tuttuğu aynadaki çarpık görüntüyü sahiplenmekten vazgeçen kadın yazar, metnini, kendi varlığının inşa ve

temsili için bir alan olarak işlevselleştirmeye başlar. Benzer stratejiler kullanarak birbirlerinin metinleriyle yakınlaşırlar. Bu "benzerlik", Gilbert ve Gubar'a göre, kadın yazarların, kadın karakterlerin özerkleşmesine imkan sunmayan erkek yazarların metinlerindeki "çarpık ayna"dan kaçma hamlesidir (s. 135).

Elaine Showalter ise, "yazarlık endişesi"ne değil, kadın yazınının iç dinamiklerine; kadın yazarların ürettiği metinler arasındaki stratejik ortaklıklara odaklanır. *A Literature Of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977) ile erkek-egemen kanona alternatif bir edebiyat tarihi sunar ve kadın yazınını, lineer bir çizgi halinde ele alarak üç tarihsel döneme ayırır (*feminine, feminist, female phases*). Ancak daha sonra, tarihi dönemselleştirme fikrine yeni bir perspektif getirerek, edebiyat eleştirisine "jino-eleştiri" (*gynocriticism*) kavramını kazandıracaktır (1979). Showalter'a göre, "Kadın yazınını, tarihsel dönemlerin ve etnik ayrılıkların ötesinde, birbirine bağlayan bir dizi imge, metafor, konu ve olay örgüsü vardır ve bunlar metinlerarası bir zenginlikle birbirine bağlıdır." (Allen, 2011, s. 141, çeviri bana ait). Erkek yazarın kalem ve fallus sembolleri üzerinden benimsediği yazma edimi; kadın yazarlar için metinlerarasılığın sunduğu bir "ağ" ve "örme eylemi"yle (*texting*) sembolize edilerek benimsenir (Allen, 2011, s. 142). Bu tartışma bağlamında "feminist" kavramının yerine "womanist" kavramını öneren Alice Walker ise, jino-eleştiri yöntemini, siyahi kadın yazarların metinlerine uyguladığı *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (1983) çalışmasını yayınlayacaktır. Böylece Bloom'un yazma edimini eril bir perspektiften kurmasına karşı kadın yazınının "tanınma" mücadelesiyle geliştirdiği refleks, bir yandan homojen bir anlatı sunmaya çalışan feminist tarih yazımlarının; bir yandan da homojenlik iddiası gütmeyen; ancak metinlerin birbirleriyle diyaloglarını önemseyen bir perspektifle jino-eleştiri teorisinin gelişimini sağlamıştır. İlişkiselliğin jino-eleştirel

okumadaki belirleyici rolünü vurgulamak adına, Showalter'ın "Feminist Criticism in the Wilderness"ta (1981) yaptığı bir tartışmayı hatırlamak yerinde olacaktır. Showalter, feminist eleştirinin, baskın eril söylemin tamamen dışında kalan bir metin arayışını yersiz bulur. Kadın yazınında mevcut ataerkil yapının giremediği bir art alan (*wild zone*) bulmaya çalışmak, fantezi içeren bir soyutlama çabasıdır. Bunun yerine, kadın yazarların metinlerinde baskın ve bastırılmış seslerin diyaloğunu izlemek, kadın yazınının kendi sesini dile getirme stratejilerine odaklanmak gerekir (Showalter, 1986, s. 263).

Gilbert ve Gubar'a göre 19. yüzyıl kadın yazarlarının eril kanonda kendilerine yer açabilmek için başvurduğu erkek müstear kullanımı ve "makbul kadın" karakter üretiminin yanında, bir başka strateji de kadınlara kendi kimliklerini ve yaratıcı edimlerini yansıtabilecekleri, alternatif bir varlık alanı açmaktır ve bunu "deli kadın" imgesi üzerinden sağlarlar (Gilbert ve Gubar, 2016). Böylece bu imge, kadın yazar için, toplumsal kodları aşabilecek ancak bunun için yargılanamayacak bir karakter kurgusunu olanaklı kılar. Showalter'ın *The Female Malady*'de vurguladığı gibi, anti-psikiyatrinin gelişmesiyle birlikte, delilik, kişisel bir siyasi eylem, baskıya karşı tepkisel bir sendrom olarak okunmaya açıktır ve doktor-hasta arasındaki güç ilişkisi, ataerki ve kadın özne arasındaki hiyerarşiye benzer. Erkeğin kültür ve rasyonaliteyle ilişkilendirildiği matriste; kadın, doğa ve delilik ile ilişkilendirilmiştir (Showalter, 1985). Gilbert ve Gubar'a göreyse, 19. yüzyıl itibariyle kadın yazarlar bu imgeyi kullanarak birbirleriyle "delilik" üzerinden bir metinlerarasılık (*mad intertextuality*) kurarlar. Bu bağlamda başvurulabilecek bir başka eleştirel yaklaşımsa Monika Kaup'a aittir. Kaup, Gilbert ve Gubar'ın "mad intertextuality" tespitini indirgemeci bularak, "kadınlık" ile "delilik" arasındaki kültürel yapının her dönemde dönüştüğünü iddia eder ve jino-eleştirel bir okuma için, bu paradigma dönüşümlerini de incelememiz

gerektiğini söyler (Kaup, 1993, s. 12). Kaup'a göre, okur, Gilbert ve Gubar'ın okumasıyla sınırlandırılmamalıdır; homojen bir delilik imgesi varsayımıyla yönlendirilmemelidir. Bu noktada kadın yazınına post-yapısalcı bir okuma yapmak gerektiğini öneren Kaup, kronolojik bir yaklaşımla, 20. yüzyıl başında üretilen modernist metinlerden 1970'lerde üretilen metinlere, kadınlık ve delilik arasındaki kültürel yapının hangi dönüşümlere uğrayarak, hangi imgesel kaymalarla birlikte kullanıldığının dönemsel bir haritasını çıkarır (Allen, 2011, s. 146).

Bu bağlamda getirilebilecek ilk eleştiri, Roland Barthes'ın "yazarın ölümünü" ilan ettiği post-modern dönemde, "kadın yazarın imzası"ndan hareket eden ve biyolojik kimliğin sunduğu "potansiyel"e odaklanan bir okumanın ne kadar geçerli olabileceğidir. Fakat Nancy Miller'ın çıkarımını bu bağlamda bir savunma olarak kullanabiliriz. Miller, post-yapısalcı teorisyenlerin yazarın cinsiyetine odaklanan bir okumayı yadırgamalarına ve Foucault'nun kavramsallaştırmasıyla yazarlığa bir "aşkın anonimlik" (1969) getirilmesine şöyle karşı çıkar:

> Postmodernizmin yazarı ve yazarı karşılayan erkek özneyi öldürme kararının, kadın yazarları ve onların genç öznelerini bağlaması gerekmez. Çünkü kadınlar, erkeklerle aynı orijine, kuruma ve üretime dayanan bir kimliğin tarihselliğini taşımaz. Erkekler gibi "benlik", "ego" ve "cogito"yu yüklenmiş hissetmezler. Çünkü kadın özne kanunen "polis"ten çıkarılmış, merkezsizleştirilmiş, kökensizleştirilmiş, kurumsal alandan dışlanmıştır. Kadın yazarın tamlık ve metinsellikle; arzu ve otoriteyle ilişkisi, erkek yazara atfedilen evrensel pozisyondan yapısal anlamda önemli farklar gösterir. (Miller, 1988, s. 106, çeviri bana ait).

Böylece Miller, post-yapısalcı eleştirinin, bir metni kimin yazdığının ya da kimin okuduğunun bağlayıcı bir değişken olmadığı yönündeki varsayımına karşı çıkarak, jino-eleştirel bir pozisyon alır. Çünkü jino-eleştirel yaklaşım, yazma ve okuma deneyimlerinin, yazan ve okuyan öznenin cinsiyetine bağlı olarak değiştiğini iddia eder. "Öznenin vefatı"nın, kadın öznenin hak mücadelesinin yükselişe geçtiği bir dönemde ilan edilmesi, Sibel Irzık'a göre de "rastlantısal" olamaz:

> Öznenin ölüm ilanının çok saygın yayın organlarında yer alması ve ölüm nedeninin zaten hiçbir zaman varolmamışlık olarak teşhis edilmesi ile kadınların nesne konumundan kurtulup özne konumuna geçme taleplerinin güçlenmesi aşağı yukarı aynı döneme rastladı. Birçok feministin gözünden kaçmayan bu kuşku verici rastlantı, feminizmin "postmodern durum" içindeki bugünü ve geleceği açısından büyük önem taşıyor. … Bu karikatürleştirilmiş öyküde, feminizm postmodernist kuramlarla ilişkisinde hep edilgen, hep düzeltilen konumunda. Örneğin şu anda karşı karşıya bulunduğu öznesiz, "büyük anlatılar"dan yoksun, her türlü farklılığın yüceltilip her türlü bütünlüğün reddedildiği kültürel ortamda hem bir kuram hem bir siyaset olarak kendi olanaklılığını sorgulamak, en azından yeniden kanıtlamak durumunda. (Irzık, 2011, s. 35-36)

Yukarıdaki pasajda da vurgulanan "postmodernizmin feminizmi yutması tehlikesi" (Probyn, 1990, s. 178), kadın öznenin eril vesayetin sınırlarını çiğneyen siyasi girişimlerini de peşinen önlerken; kadın yazınında "yazarsal niyeti" (*authorial intention*) ya da eril dile meydan okuyacak bir öznelliği tartışmayı da imkansız kılar. Oysa jino-eleştiri kuramı, bu öznelliğe, özerkliğe bir alan açarak; kadın yazarın cinsiyetinin eril kanon ve eril kanonun fallogosantrik diline direnerek varolma mücadelesini görünürleştirir.

Nancy Miller'ın Barthes eleştirisi ise, yazarın metinsellikten dışlanmasından ibaret değildir. Miller radikal bir tavırla, metinlerarasılık fikrini de reddeder. Barthes'ın etimolojik açıdan metni, "örmek" (*texting*) edimi ile ilişkilendirmesi Miller'a göre sorunludur. Metni bir "hypology"[3] olarak ele almak, ağı ören örümceğe bir faillik (*agency*) atfetmeyi önler (Allen, 2011, s. 152). Zira mitik anlatılarda örümcek figürü, Arachne ve Athena arasındaki iktidar savaşı ve Athena'nın Arachne'yi cezalandırarak "başsız" bir gövde haline getirmek için bir örümceğe dönüştürmesiyle ilintilidir. Bu nedenle kültürel olarak kadın kimliği ile ilişkilendirilen *örme* eylemini failliğin imhası olarak okuyan Miller, metinlerarasılığın kadın yazara

[3] "Hypos" kökü, "örümcek ağı" anlamına gelir. Barthes'ın "metinlerarasılık" kavramını açımlarken kullandığı metinler arasında bir "bağ" olduğu fikrinden hareketle Miller, Barthes'ın yaklaşımının edebi metni bir "hypology" olarak tanımladığını düşünür (Miller, 1988, s. 64).

atfedilmesini de yazan öznenin imhası olarak değerlendirir ve kadın yazınını metinlerarası bağlantılarla (ortak anlatım stratejileri, imgeler, metaforlar ve olay örgüleriyle) okuma fikrini reddeder. Kadın yazarların metinlerini Barthes'ın ifadesiyle, "her şey daha önce yazılmış, her şey daha önce okunmuş" gibi değil; daha önce hiç yazılmamış, ilk defa okunacakmış gibi ele almayı önerir (s. 152-155). Ne var ki Allen'ın da vurguladığı gibi, okuyan özneler olarak, bilinçli ya da bilinçdışı metinlerarası bağlar taşıyan bir metni, "ilk defa okumak" (*first-time reading*) gerçekdışı bir talep gibi görünür. Bu teorik tartışmayı genişletmeyi amaçlamakla birlikte, bu çalışmada metinlerarasılık, jino-eleştirel yaklaşımın bir parçası olarak işlevselleştirilecek ve kullanılacaktır.

Bu noktada, Kristeva'nın klasik semiotiğin ötesine geçerek, yazıyı ve metinlerarasılığı, "pheno-text" ile "geno-text" arasındaki gerilim üzerinden ele aldığını da hatırlamak yerinde olur. Kristeva'nın yaptığı kavramsal ayrıma göre, "pheno-text", baskın toplumsal söylem ve yapıları içerir; doğrudan patriarkayla ilişki içindedir. "Geno-text" ise, dişillik atfedilen bir alan açarak dil öncesi, yani sosyal öğrenme öncesi anne-bebek ilişkiselliğini yansıtır (Kristeva, 1980). Bu da feminist teorisyenleri, dişil (*feminine*) bir yazının, yani "geno-text"in potansiyelini düşünmeye yönlendirir (Miller, 1988). Kristeva "geno-text" kavramını, biyolojik bir "kadın yazar" tahayyülü üzerine kurmamış olsa da, bu potansiyel, jino-eleştiri yaklaşımı içinde de kullanılabilir ve kadın yazınını bir "geno-text" olarak ele alıp Kristeva'nın önerdiği post-yapısalcı okumayla, ortak bir dil ve söylemin varlığını tartışabileceğimiz bir zemin yaratılabilir. Böylece kurulabilecek yeni edebiyat tarihleri yahut alternatif kanonlar; Mary Daly'nin *Beyond God The Father: Toward a Philosophu of Women's Liberation* (1973) ve *Gyn/Ecology: The Metaetics of Radicak Feminism*'de (1979) eril tarih yazımlarına (*his-story*) eleştiri getirerek ürettiği "kadın tarihi" (*herstory*) yazımı

da mümkün hale gelebilir. Hélène Cixous'nun kadın yazını çalışmalarına alan açan "Le Rire de la Méduse" (1975) metninde de vurguladığı üzere, Sigmund Freud'un ürettiği cinsiyetçi psikanaliz terminolojisinin "kara kıta"[4] (*dark continent*) ilan ettiği; tanınmayan, keşfedilemeyen ve temsil edilemeyen kadın varlığı, kendi hakikatiyle birlikte görünürleşebilir (Cixous, 1976, s. 877). Ancak bu sayede, edebiyat tarihi yazımlarında kadın yazınının "kahkahasını" (*rire*) duymak mümkün olabilir.

Jino-eleştirel okuma, yeni stratejilerin keşfine de imkan sunabilir. Örneğin 20. yüzyıl Afro-Amerikan edebiyatında, standart dilin dışında kalan siyahi yazarların başvurduğu anlatım stratejileri üzerine çalışan Henry Luis Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* çalışmasında, Barthes'ın *S/Z*'de oluşturduğu kategorilerden hareketle, "konuşucusal metin" (*speakerly text*) kavramını üretir ve bu kavramı, sözlü anlatımın yarattığı illüzyon olarak tanımlar (Gates, 1988, s. 181). Metni, yazı dilinin değil, konuşma dilinin olanaklarıyla kurmak, dilbilimsel yapıları ve taşıdıkları sembolik düzlemi ihlal etme; böylece yazı diline içkin net bir bakış açısını üstlenmek ve sunmak yerine, kaygan ve diyalojik bir söylem taşıma olanağı sunar (s. 192). Esasen tüm bu teorik üretim ve kadın yazınını özgül koşulları içerisinde değerlendirmeyi sağlayacak bir terminoloji oluşturma çabası, Cixous'nun kadınları eril tahakküme rağmen kendi dillerini ve metinlerini kurmaya ("*sexte*"=*female sexed text*, 1975); bir "kadın yazısı" (*écriture féminine*) üretmeye davet etmesiyle başlar ve şüphesiz gelişmeye devam eder.

Anlatıdaki söylemin "kadın yazısı" açısından olanaklarını düşündüğümüzde, Dale M. Bauer'in *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community* metninin Mikhail Bakhtin'i hatırlatması önemlidir. Bauer, çalışmasının "Gender in Bakhtin's

[4] "The Dark Continent is neither dark nor unexplorable." (Cixous, 1976, s. 884). Metnin İngilizce çevirisine çevrimiçi erişim için: https://www.jstor.org/stable/3173239

Carnival" başlıklı birinci bölümünde, kadın yazarlar tarafından baskın söyleme karşı, monolojik bir anlatıda kurulamayan söylemin, diyalojik bir anlatıda kurulabilme olanağını hatırlatır. Diyalojik bir söylem, edebi geleneğin dışladığı tüm ötekiliklerin ve marjinal seslerin kendine yer bulabilmesini sağlar. Yazma edimi, muhalif bir dilsel düzeyde gerçekleşir. Böylece Bauer'e göre, Barthes'ın yıkımına direnmek ancak eril otoritenin inşa ettiği yazarlık modelinden kaçmak; Bakhtin'in kavramsallaştırdığı "çift-sesli söylem" (*double-voiced discourse*), çok seslilik (*heteroglossia*) ya da karnavalesk anlatı ile mümkün olabilir (Bauer, 1988, s. 11-17). Bu noktada Showalter'ın uyarısını da hatırlatmak gerekir: Kadın yazını da tek bir söylemin değil, farklı kadın yazarların ürettiği farklı söylemlerin kesişme noktası olmalıdır. Patricia Yaeger, Showalter'ın bu yorumunu bir adım ileriye götürerek, kadın-odaklı (*feminocentric*) bir söylemin ve kadın yazınının gelişebilmesi için, yalnızca kadın yazarların değil, yerinden etmeye çalıştıkları söylemlerin de metne taşındığı bir diyalojinin oluşturulması gerektiğini söyleyecektir (Yaeger, 1984, s. 959). Yaeger'dan esinlenerek, bu çalışma kapsamındaki metinler üzerinden göstermeye çalışacağım bu diyalojiyi tartışmaya açmak, kadın yazınında özerklik talebi ve kadın öznenin inşası bağlamında değerli veriler sunabilir.

Bu noktada, lineer ve ilerlemeci bir kadın yazını çizgisinin var olduğunu düşünmemekle birlikte, kurmaca metinleri ele alan bölümler üzerinden yapılabilecek, metinlerarasılık ile birbirine eklemlenen, birbiriyle diyaloğa giren, Allen'ın kavramını ödünç alırsak "palimpsestik bir benlik" (*palimpsestic-self*, 2000, s. 162) okumasının, kadın yazınını değerlendirirken işlevsel olacağına inanıyorum. Kadın yazınına bu bağlamda bir "ortaklık" getiren ise, bu "palimpsest"e daha önce eklenmiş anlatım stratejileri, izlekler ve imgelerdir. Bu çalışmanın sunacağı yakın okumalarla birlikte, bu strateji, izlek ve imge kullanımlarının tespit edilmesi amaçlanır. Böylece

başvuracağım birincil metinlerin, kendi anlatım stratejilerini belirlerken, fallus-merkezci semboliğin ötesine geçen yeni bir dilin imkanlarını arayıp aramadıkları; bu arayış dahilinde ortak anlatısal stratejiler, izlekler ve imgeler, yapısal/biçimsel paralellikler taşıyıp taşımadıkları; "kadın yazar" ve "kadın özne"nin inşasına nasıl katkıda bulundukları üzerine bir değerlendirme yapmak mümkün olabilir. Bu çalışmanın jino-eleştiri perspektifi, homojen bir anlatı kurmak ya da salt feminist bir edebiyat tarihi yazımına ulaşmaya çalışmaksızın, birincil metinlerin sunduğu verilerle, kadın yazınının serüvenine dair yorumlar getirmeye çalışır. Yazma ediminin kadın özne tarafından hangi motivasyonlarla benimsendiği ve nasıl inşa edildiği üzerine tespitler üretmeyi ve yeni sorular sormayı dener. Gilbert ve Gubar'ın "Kalem metaforik bir penis midir?" sorusunun, toplumsal normların yazma edimini erkek yazarların iktidarına bırakan iç dinamiklerine işaret etmesi gibi; yeni sorular, yeni tespitlerin önünü açabilir. Bu varlık savaşı, 1971'de Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesinde şöyle dile gelir:

> Sanat, koşulları belli bir toplumsal çerçevede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir koşullar, toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir. (Akt. Antmen, 2014, s. 14)

Nochlin'in sanat tarihi üzerine geliştirdiği radikal analiz, gözardı edilen kadın sanatçıların tarihini çıkarma hamlesiyle takip edilir. 1970'lerde bir dizi kadın sanatçının biyografisi yazılır, üzerine incelemeler yapılır, katologlar üretilir (s. 14). Bu çalışmalar yalnız kadın sanatçıların tarihini değil; kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkinin de analizini sunar (s. 18). Sanatsal üretimde "kadın duyarlılığı" ve bu varsayımsal duyarlılığın "sanatsal imkanları" üzerine pek çok tartışma yürütülür. Ancak Gloria Orenstein'a göre "kadın duyarlılığı" kavramının doğasını sorgulamak yerine; onu, kadın sanatçılar için yaratacağı özgürleştirici yeni bir eğilimin imkanı

olarak değerlendirmek ve işlevselleştirmek gerekir. (s. 33) Aynı "özgürleştirici hamle" imkanı, yazma edimi söz konusu olduğunda, kalemi eline alan kadınlar için de geçerlidir. Bu hamleye olanak sağlayan feminist eleştiri, Gilbert ve Gubar'a göre bir "revizyonist gereklilik"le ortaya çıkmıştır. "Metinsellik, cinsellik, tür ve toplumsal cinsiyet, psiko-seksüel kimlik ve kültürel otorite arasındaki bağlantıları her zaman karanlıkta bırakan bütün gizli soruların yanıtlarının kodunu sökmek ve bunları gizeminden arındırmak" da, feminist eleştiri ile mümkün olabilir (Showalter, 1981, s. 179-205). Fakat şunu da sormak gerekir: Kadın yazarın her hamlesi, Gilbert ve Gubar'ın varsaydığı gibi bir özgürlük talebi taşır mı; yoksa Toril Moi'nin getirdiği eleştirinin Türkçe edebiyat sahasında da bir karşılığı var mıdır? Toril Moi, Gilbert ve Gubar'ın çalışmasını yorumlarken Elaine Showalter'ın sunduğu üç tarihsel evreyi (*feminine, feminist, female phases*) hatırlatarak, şu eleştiriyi sunar:

> Gilbert ve Gubar kadınların tüm yaratıcı üretimlerini, feminist bir kendini ifade etme biçimi olarak okur; oysa tüm kadın yazını geleneği, feminist bir edim içermek zorunda değildir. (Moi, 1982, s. 217, çeviri bana ait).

Bu bağlamda jino-eleştirel okumanın, feminist bir tarih yazımı refleksine kapılmaması gerekir. Kadın yazını üzerine yapılan çalışmalar, Linda Hutcheon'ın vurguladığı gibi, milli tarih yazımlarının yöntemlerini devşiren bir tarih yazıcılığına dönüştürülmemelidir:

> Ulus devletler gibi, tüm marjinal gruplar, geçmişi, kendilerine bir kimlik, bir gelenek bulmak ve kendilerini anlamak için kurcalarlar. Bu marjinal grupların tarihleri hiçbir zaman kesintileri vurgulamaz. Edebiyat tarihleri yalnızca bir süreklilik anlatısı kurmakla kalmaz; aynı zamanda buna bir meşruiyet de sağlar. (Hutcheon, 1998, s. 407, çeviri bana ait)

Linda Hutcheon, feminist edebiyat tarihi yazımında da, milli edebiyat tarihlerinde kullanılan stratejilerin işlediğini söyler. Yani feminist tarih yazımı da "olayları" merkeze alır, bir "süreklilik" yaratmaya çalışır ve geçmişe bakarak kendine bir "kimlik" ve "gelenek" atfeder. Margaret J. M. Ezell'ın feminist edebiyat tarihleri ve

antolojilerine bakarak çıkardığı sonuç, kadın yazınının istemsizce de olsa marjinalleştirildiğidir. Hutcheon da bu çıkarıma katılarak, kadın yazını tarihlerinin mutlaka bir "deha kadın" ya da bir kırılma noktasına dayandırılan, çizgisel anlatılar kurmaya çalıştığını iddia eder (s. 415). Ancak bir meşrulaştırma çabasına girmeden, her metnin kendi özerk varlığını ilan etmesine olanak sağlayarak, kadın yazınına homojen bir söylem atfetmeden yapılacak bir okuma denemesi, yeni sorular sormayı ve yerleşmiş okuma pratiklerinin dışına çıkacak perspektifler edinmeyi sağlayabilir.

Bu bağlamda, yukarıda değindiğim, Toril Moi'nin Gilbert ve Gubar'a getirdiği "Kadın yazını geleneği, feminist bir edim içermek zorunda değildir." (1982, s. 217) eleştirisini önemsiyorum. Kadın yazınının, daha ziyade, önce Lacancı mono-seksüel rejimi yıkıp, kadın öznenin erkeğin asimetrisi olarak değil, münferit bir özne olarak inşasını tamamlamak ve ancak bu yolla yıkılan fallus-merkezciliği de terk ederek normatif olmayan bir kimlik algısına açılmakla özgürleşebileceğini düşünüyorum. Monique Wittig'in *Straight Düşünce*'de savunduğu gibi, "kadınlık", heteronormatif düzenin istikrarını sağlayan taraflardan biridir; bu cinsiyetlendirilmiş matris kırıldığı anda, "kadınlık" da ortadan kalkacaktır (2013, s. 45). Bu nedenle, "kadın yazar" ve "kadın özne" inşası bağlamında, "kadınlık" kategorisini inşa etmeye çalışan metinlerle birlikte, heteronormatif cinsiyet rejimini lağveden ve yeni cinsel politikaların inşasına olanak sağlayan metinler de bu çalışmaya dahil edilmiştir. Bu perspektifle, Türkçe edebiyatta "kadın özne" ve "kadın yazar" inşası, dönüşümsel bir güzergah olarak ele alınacaktır.

1.2 Geç dönem Osmanlı modernleşmesinin kadınlık tahayyülleri: "Çarpık ayna"nın akisleri

Bu alt bölüm, modern anlatı türlerinin Osmanlı coğrafyasında üretilmeye başlanmasının ardından dönüşen "yazarlık" imgesine atıfta bulunarak, aynı zamanda "entelektüel" konumunu da temellük eden erkek yazarların, nasıl bir "kadınlık" tahayyül ve inşa ettiklerini göstermeye çalışır. Böylece Gilbert ve Gubar'ın tespit ettikleri, 19. yüzyılda erkek yazarların kadınlara tuttukları "çarpık ayna"nın, modern Türkçe edebiyattaki tezahürünü görmek mümkün olur. Çalışmanın odaklanacağı birincil metinleri tartışmaya açmadan önce, bir toplumsal cinsiyet olarak "kadın"lığın inşasında etkili olan bu "kurucu" söylemi analiz etmek, bir perspektif kazanmak adına anlamlıdır. Bu yolla kadın yazarın konumuna ve diline sirayet eden söylemin temellerini, dönüşümlerini ve sınır ihlallerini tespit etmek mümkün hale gelir. Bu bağlamda, toplumsal inşa ve eğitim misyonu üstlenmiş Osmanlı entelektüellerinin kurmaca dışı metinleri; Şemseddin Sami'nin *Kadınlar* (1879) başlıklı risalesi, Cenab Şahabeddin'in 1896 yılında *Servet-i Fünun*'da yayınlanan "Esalib-i Nisvan" [Kadınların Üslupları] ve "Kadın Nasıl Olmalıdır?" başlıklı yazıları, Fatma Aliye'nin zeyl yazdığı Mahmud Esad'ın "Taaddüd-i Zevcât" (1898) başlıklı yazıları, Baha Tevfik'in Odette Laguerre'den Osmanlıcaya çevirdiği *Feminizm: Alem-i Nisvan*'a eklenen mukaddime, Muslihiddin Adil'in *İktisat Dersleri* kitabı içindeki "Feminizm" bölümü (1912), Selahaddin Asım'ın *Türk Kadınlığının Tereddisi yahut Karılaşmak* (1913) metni, Celal Nuri'nin *Kadınlarımız* (1915) metni ve Necmettin Sadık'ın *Türk Kadını* dergisinde yayımladığı "Bizde Feminizm" (1918) başlıklı yazısı gibi açık bir inşa amacı güden metinler ele alınmıştır.

Şemseddin Sami'nin *Kadınlar* (1879) başlıklı risalesi, Osmanlı coğrafyasında, kadınların insan hakları üzerine yazılmış ilk metin olma iddiasıyla ve İstibdat

Dönemi'nde, Mihran Matbaası'nda basılarak "Maarif Nezaret-i Celilesi'nin ruhsatiyle" yayınlanır. Metinde sansür ve otosansürün etkisi, söylemin meşrulaştırılması için İslami epistemolojinin kullanılması, hak taleplerine çizilen sınırlar ve Şemseddin Sami'nin metne düştüğü dipnot üzerinden okunabilir. Risalenin üçte biri, İstibdat rejiminin, metnin yayınına onay vermesi için çıkarılmıştır: "İhtar: Örtünme bahsi daha hayli düşünceler içerip pek ayrıntılıysa da, basımına ruhsat alınabilmesi için, bu risalenin üçte biri nisbetinde olan düşüncelerin atlanmasına mecburiyet hasıl olmuştur" (Şemseddin Sami, 1996, s. 83). Şemseddin Sami metnini nicel bir eşitlikten bahsederek açar. "Tüm türlerin dişilerinin erkeklerine takriben eşit olduğunu", "kadınların insan türünün yarısı olan bir nüfusu teşkil ettiğini" (s. 11) vurgular. Bu nicel eşitlik vurgusu, "kadın sorunu"nun azımsanamazlığına bir atıf olarak okunabilir. Ancak Şemseddin Sami, metnine sağlamak istediği meşruiyeti, pragmatik bir perspektifle, "kadın" kategorisini modernleşme hareketinin manivelası olarak kurmasına borçludur. "Erkekleri yetiştiren, yani insan topluluğunu terbiye edenler" kadınlardır; o halde "ilerleme ve kurtuluşun tek yolu" da kadınlar olacaktır (s. 11). Osmanlı entelektüelleri için "yeryüzü ahalisinin bu yarısını" gelişmeye sevk etme çağrısı, modernleşmenin zorunlu kıldığı bir refleks halinde gelişir. Şemseddin Sami'nin çizdiği kadın hakları sınırlarına meşruiyet katan bir diğer hamlesi de, metnini iki kısım halinde kurgulamış olmasıdır. Önce kadınların "ödev"lerinden bahseder. "İnsan topluluğunun kadınların yerine getirebileceği düşünsel hizmetten yoksun kalmaması" için, "çocuk büyütmek ve ev idaresine bakmak gibi başlıca görevlerinden başka, diğer bir işle de uğraşmaya vakit bulabileceklerini", toplumsal fayda için kendilerini geliştirmeleri gerektiğini savunur (s. 29). Ne var ki bu ödevleri yerine getirebilmek için kadınlara kimi haklar sağlanması gerektiğini teslim eder. Böylece

metnin ikinci kısmı, meşru bir zemin üzerine kurulan yeni bir hukuk, yeni bir kültür anlayışını içerir:

> Her bir kadın, görevlerini yerine getirebilmek için okuyup yazmaya, aritmetik, muhasebe, ekonomi, tıp, fizik bilgisi ve kimya ile diğer bilimlere az çok aşina olmaya muhtaç olduğu gibi, -güzellik ve hoşluğu bozup etkisiz bırakan- bozuk konuşmadan ve hatadan da kurtulmak için edebiyat, coğrafya, tarih ve diğer bilimlerden habersiz olmaması gerekir. Bu bilimlerden yoksun bir kadın, görevlerini hakkıyla yerine getiremeyeceği gibi, *bilgili bir adamın eşi olmaya* da layık olamaz. (Şemseddin Sami, 1996, s. 28-29, vurgu bana ait)

Tanzimat dönemi entelektüellerinin idealize ettiği "zevcelik" ve "valideliğin" yansıması, Şemseddin Sami'nin metninde de hissedilir. Modernleşmenin sunduğu imkanlar, matbuat, pozitivist felsefe, bilimsel gelişme ve icatlar, makineleşme ve kentleşme, bilgi üretimine dayanan yeni bir "ideal insan" yaratmıştır. Her konuda malumat sahibi olma gayesindeki Tanzimat entelektüelinin bilgi fetişi, "bilgili bir adamın eşi olmaya layık" bir kadın tahayyülünü de beraberinde getirir. Yalnız bir partner olarak değil, "genel ahlakın temel direği" (s. 13), "aile denilen ve insanı canavarlıktan çıkarıp uygar bir duruma sokan kutsal bağın düğümü" (s. 13) olarak kadın, "modernleşmenin mihenk taşı"na dönüşmüştür (Göle, 2011, s. 49). Ancak kutsiyet, kadın olarak varoluşta değil, annelik kurumunun işlerliğine hizmet etmektedir:

> Çocuklar, annenin bedeninin birer uzvu gibidir, annelerinin ruhuyla yaşarlar. … Kadın, anne olduktan sonra, melek niteliğini korumak için, kendi güzellik ve hoşluğuna muhtaç değildir. Anne olmak niteliği yeterlidir! … İşte kadının doğası, dünyadaki hak ve görevi budur. (Şemseddin Sami, 1996, s. 20)

Bu dönemde "talak" (boşanma) henüz gündemde olmasa da, "çocuğun annenin bedeninin bir uzvu" olduğu düşüncesi, ilerleyen yıllarda gündeme gelen "talak sonrası çocuğun aidiyeti" tartışmalarının da odağına yerleşecektir. Fizyolojinin kadın bedeninin morfolojik bir uzantısı olarak tanımlayacağı çocuk, hukuki düzlemde, toplumsal cinsiyetin kadınlığı eviçi emek ve bakım ile ilişkilendirmesi sonucunda "annenin uzvu"na dönüşecektir. Bu savunu, Türkçülüğün belirginleşmesiyle, ileride

değineceğim ve kendisi de bir hukukçu olan Celal Nuri'nin 1915 tarihli metninde en belirgin halini alacaktır.

Betty Friedan'ın *The Feminine Mystique*'te (1963) kurduğu terminolojiyle düşünürsek, kadınlara yüklenen dişil vazifenin, bir çeşit müennes marifet varsayımıyla meşrulaştırıldığı açıktır. "Kadın" mefhumu, simgesel düzlemde doğrudan ve yalnızca "anne"ye işaret ediyor gibidir:

> Kadınların adeta insan fabrikası hükmünde olmasıyla, kadınların eğitilmesiyle, gelecek için bütün insan türü eğitilecektir (Şemseddin Sami, 1996, s. 26).
>
> İnsanların fabrikası annelerin kucağıdır! (s. 35)
>
> Yaratıcı Tanrı, çocuk büyütüp terbiye etmek niteliğini kadınlara vermiş[tir]. (s. 41)
>
> Kadınlar doğaları ve yaradılışları gereği çocuk büyütüp terbiye etmek özelliğine sahiptirler; kendilerinin birinci görevi de budur (s. 42).

Bu simgesel özdeşleştirmenin içerdiği tahakküm, kadın kategorisine bir dizi toplumsal cinsiyet rölünü de böylece aktarır:

> İnsan topluluğu, aile denilen ufak topluluklardan oluşmaktadır. İnsan topluluğunun saadeti, ailelerin saadetine bağlıdır. … Aile demek, kadın demektir. (s. 22)
>
> Erkekler gündüzün işlerine gidip, akşam evlerine döndüklerinde, yiyeceklerini, içeceklerini, çamaşırlarını, giysilerini, her bir rahat ve ihtiyaçlarını hazır bulmak isterler; hep bu şeyleri, bütün zorunlu gereksinmeleri sağlayan kadınlardır. (s. 22)

Kadının bu "ödev"leri "layıkıyla" yerine getirmesi için eğitim alması fikri, Şemseddin Sami'ye göre bu nedenle meşrudur. Ne var ki bu mantık yürütme, kadınlara eğitimi bir "hak" değil, bir önkoşul olarak sunar. Şemseddin Sami'nin kurduğu ödev ahlakı, modern bir "anne" olarak, kadının yüklenmesi gereken sorumluluk bilincini beraberinde getirir. Cehaletten kurtulmak, kadınların haklarından değil, ödevlerinden biridir:

> Eğitimsiz kadın […] kızlık, zevcelik, annelik nimet ve lezzetlerinden mahrum kalır ve daha doğrusu bu tatlı nimetleri kendi eğitimsizliğinin ve fenalığının etkisiyle zehre dönüştürür! (s. 21)
>
> Erkekler ancak eğitimli kadınlarla birlikte olarak mesut ve bahtiyar yaşayabilirler. (s. 26)
> Bir adamın kendisini bulunduğu mertebeden aşağıya inmeye mecbur eden bir kadına sevgisi olsa da, hakkında hürmet ve saygısı olamaz. (s. 29)

Böylece kurulan kamusal baskıyla, kadının ne kadar eğitim alırsa alsın, kapasitesinin sınırları önceden çizilmiş, "erkek aklın" karşısında eksik kalmaya "tabiatı gereği" mahkum edilmiştir:

> Çocuk, erkek öğretmenlerin eline düşmezden evvel, terbiye ve bilgisinin birinci dersini evinde annesi tarafından; ikinci dersini bir ilkokulda yine bir kadın öğretmenden almalı, sonra esas dersleri erkek öğretmenlerden dinlemelidir. (s. 42)

Bu hiyerarşik konumlandırma, Şemseddin Sami'nin diğer meslek önerilerine de yansır. "Kadınların doğal eğilimlerinin bulunduğu" (Şemseddin Sami, 1996, s. 31) terzilik, -cerrahlık dışında- hekimlik ve hastabakıcılık, eczacılık yapmaları, küçük esnafın alışveriş defterlerini tutmaları yeterlidir.

Öte yandan, metin, bu "eşit olmayan yaradılış" düşüncesini pekiştirecek bir hamleyle, "Çok sevdikleri için çok kıskanırlar, küçücük bir şeyden etkilenip ağlarlar, en adi bir sözle kendilerini kaybedip şaşılacak derecede öfkelenirler. İyilikleri de kötülükleri de aşırı dereceye vardırırlar." (s. 14) gibi cümlelerle, dönemin edebi metinlerindeki *hakikati* de pekiştiren bir "kadın histerisi" inşa eder. "Zevk, şehvet, kıskançlık, kin ve öfke gibi huylar kadınlarda erkeklerden daha güçlü bulunduğu inkâr olunamazsa da, eğitim böyle huyları dizginle[yecektir]." (s. 17). Tam da bu gerekçeyle, kadınların eğitim almasından endişe edilmemesi gerektiğini, aksine, eğitimin kadınları "aşiftelerin yaptığını yapmaktan ve söylediğini söylemekten" (s. 17) alıkoyacağını iddia eder. Şemseddin Sami'nin bu metnini, İstibdat Dönemi atmosferinde kadınların eğitim hakkına meşru bir zemin yaratabilmek için tümüyle

pragmatik bir ikna metni olarak mı okumak gerekir, yoksa esnetilebilecek sınırlar, kurucu metinlerin tahakkümüne mi kurban gitmiştir; risaledeki erkek aklın ne doğrudan ne de dolaylı dışavurumunda, bu hakikati saptamak mümkün değildir. Ancak bu dönemde Osmanlı entelektüellerinin ürettiği ve bu bölümde birlikte okumaya çalışacağım diğer tüm metinlerle birlikte, Şemseddin Sami'ye *Kadınlar* başlıklı bir metin yazdıran temellük ve vesayet, İslami epistemolojiyle iç içe geçmiş bir ataerkil geleneğin sürekliliğini sağlamaktan öteye geçmez. Böylece bu risalenin ürettiği "hukuk-ı nisvan" söylemi, her ne kadar metin "ödevler" ve "haklar" ikiliğiyle yapısal olarak bölünmüş görünüyorsa da, yalnızca "ikinci cins"in (Beauvoir, 1949, "*le deuxième sexe*") "ödev" tanımına modern/yeni (*cedid*) bir düzenleme getirir.

Cenab Şahabeddin'in 1896 yılında *Servet-i Fünun*'da yayınlanan "Esalib-i Nisvan" [Kadınların Üslupları] ve "Kadın Nasıl Olmalıdır?" başlıklı yazıları da benzer bir kadınlık tahayyülü çizmektedir. Keza kadın yazını da Şahabettin'in birkaç satırlık değerlendirmesiyle "samimi" ve "asabi", "zayıf", "hatalı", duygulu fakat argümandan ve kanıttan yoksun, hatta taşkın metinler olarak okunur:

> Alelıtlak muharrerat-ı nisvanda daha ziyade rikkat ve nezaket, buna mukabil daha ziyade eser-i ihmal ve müsamaha görülür. Kadın üslubu daha samimi, daha asabi, fakat daha perişandır. Onların yazdıklarında daha az dimağ, daha çok kalp… Çok his, az fikir… Az intizam, çok tesir… Delail ve berahin hiç yok gibi. Siham-ı infialat ise mebzul… Bir ziya-yı samimi, bir hararet-i samimiye var. Asar-ı kalemiye-i nisvan; zarif, parlak, hafif, cinaslı, kinayeli, kabil-i inhina, tevriyeli, alelekser sarf ve nahve karşı hatalı olur. (Cenab Şahabeddin, 1896, s. 6)

Keza Cenab Şahabeddin, 1896'da Paris'te toplanan kadın kongresinin haberini de eril ve müstehzi bir "üslup"la verecektir:

> Bütün bu sakalsız bıyıksız mütebahhiratın, bu uzun saçlı, uzun çoraplı, korseli, fistanlı, hükemanın ruhunda çırpınan bir istifham-ı inkari cümlesi vard, s. Avamil-i akliye itibarıyla erkekler kadınların fevkinde midir? Bu hepsinin fikrinde galeyan etmekte fakat hiçbirisinin dudakları arasına kadar

> gelememekteydi. İnkar etmek istedikleri şey bir hakikat-i fizyolojiye olduğu için bu fikirlerini gizliyorlar[.] (Cenab Şahabeddin, 1896, s. 10)

Kadınların eşitlik talebini, beyhude bir "fizyolojik hakikati" inkar etme çabası olarak tanımlayan Cenab Şahabeddin, bu "fizyolojik farkı", kadınların "sakalsız ve bıyıksız"lığıyla kristalize ederken de, yukarıdaki alıntıda kurduğu "üslup farkı"na hizmet eder. İnsiyak ve iştiyakta, kadın ve erkek arasında kurduğu bu ikili zıtlık, geç dönem Osmanlı entelektüelinin heteronormal cinsiyet rejiminin sayısız yansımalarından biridir.[5]

Mahmud Esad'ın 1898'de *Malumat* gazetesinde üç ayrı yazı halinde tefrika ettiği "Taaddüd-i Zevcat" başlıklı dizi ise, modernleşmeyle birlikte özgül bir dönüşüm sürecine giren Osmanlı toplumsal yapısına odaklanan bir *backlash* metnidir. Her ne kadar erkeklerin çokeşliliğini gerekçelendirme ve tek eşlilik taleplerine bir yanıt verme amacıyla yazılmış gibi görünse de, temel sorunsalı, dönüşen kültür ve medeniyet dairesi değişimidir. Fatma Aliye ise, bu yazılar üzerine kimi sorular sorarak Mahmud Esad'a bir mektup yazar ve aynı yıl içerisinde *Taaddüd-i Zevcat Zeyl* başlığıyla bu mektuplaşmayı kitaplaştırır. Burada dikkat çekici olan, Fatma Aliye'nin bu basıma, Mahmud Esad'ın *Malumat*'ta yayınladığı tahakküm kurucu ilk üç yazıyı dahil etmemesidir. Böylece Fatma Aliye'nin metni olan *Zeyl*, yalnızca bir sorgulama/itiraz metni olarak kendini ilan eder. Tüm bu metinleri 2007'de bir araya getirerek yeniden basıma hazırlayan Firdevs Canbaz, yazdığı önsözde, "Fatma Aliye'nin Mahmud Esad'a duyduğu saygıya" ve tartışmanın "entelektüel seviyesi"ne, "iyi bir polemik ve mantık" içerdiğine (Haz. Canbaz, 2007, s. 11) vurgu yapsa da, Fatma Aliye'nin

[5] Elbette bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte *Servet-i Fünun* ve benzeri tirajı yüksek dergilerde kadın yazarların kumaca ya da kurmaca dışı metinlerinin varlığını sorgulamanın yanında, kadın imgesinin nasıl üretildiğini ve tüketildiğini görmek adına, kullanılan görsellere (özellikle de istibdadın sansürüne rağmen basılabilen "müstehcen" kadın levhalarına) ve erkek yazarların şiirlerindeki kadın temsillerine bakmanın da, geç dönem Osmanlı eril yazınında kadın imgesinin bir temaşa ve nümayiş malzemesi olarak dolaşıma sokulduğuna dair yeni ve bütünlüklü veriler sağlayacağını düşünüyorum.

tartışmaya girmek yerine retorik yöntemini kullanması, Mahmud Esad'ı dini ve kültürel normlarını pozitivist bir zeminde kanıtlamak zorunda bırakan stratejik bir hamledir. Mahmud Esad'ın bir fikir teatisine girmek istemediği ise, hem yazdığı yanıt mektubunun yeni bir söylem üretmeyip kendini tekrara direnmesi, hem de "[G]erek şu bahse ve gerek kadınlar bahsine suret-i katiyede nihayet vermekliğime müsaade buyrulması niyazıyla hatm-i makal eylerim." (2007, s. 96) cümlesiyle mektuplaşmayı kesmesinde görülebilir.

Mahmud Esad, 1898 tarihli yazılarıyla, "kadınlar bahsine" (s. 96) girmek niyetinde değildir. Öyle ki, "taaddüd-i zevcat" tartışmasını dahi, bu dönemde üretilen "hukuk-ı nisvan" bağlamında değil bir medeniyet çatışması olarak ele alır:

> Ehl-i İslam ile muarızları beyninde en ziyade muhtelefüfih mesaildendir. Din-i İslam ve sahib-i şeriat aleyhisselam hakkında öteden beri muarızları tarafından itirazat telkih edile edile birkaç meseleye indirilmiştir ki onların da üssü'ı-esası taaddüd-i zevcattır. (s. 36)

Modernitenin talep ettiği paradigma dönüşümün aksine, Mahmud Esad erkeğin çokeşliliğine, tarihsel ve sosyolojik bir süreklilik anlatısı kurarak meşruiyet sağlamaya çalışır. "Taaddüd-i zevcat" pratiğini, şeriat tarihinden de geriye, önce Roma hukukuna, ardından da "ibtida-yı hilkat"e (Haz. Canbaz, 2007, s. 36) götürür. "İnsanlar öteden beri kesirü'z-zevcat olarak yaşamışlardır." (s. 37) ancak bu "öte", belirli bir tarihi kırılmaya, olaya ya da olguya işaret etmez. Erkeğin çokeşliliği, "tabiat-ı beşeriyede meknuz ve belki tabiat-ı hayvaniyede merkuzdur" (s. 37). Mahmud Esad'ın da diğer metinlerde olduğu gibi, yalnız Osmanlı deneyimini değil, tüm beşeriyette hakim olan ve süreklilik anlatısı içinde kurulan bir ataerkil sistemi resmetmesi dikkat çekicidir. Judith Butler'ın "evrensel ataerki varsayımı" (2012, s. 47) olarak işaret ettiği bu süreklilik anlatısı, ataerkil sistemin, tüm paradigma değişimlerine karşın, yürürlükte kalmasını sağlayan çarpıtılmış kamuoyu olarak işler. Simone de Beauvoir'ın öncü

çalışması *İkinci Cinsiyet*'te Hegel'in *Phenomenology of the Spirit*'te kurduğu terminolojiyi ödünç alarak "kadın özne"ye uyguladığında ulaştığı sonuç, tarihsel bir hakikate değilse de, fenomenolojik bir akıl yürütmeye ulaşmamızı sağlar: "Olmak" sözcüğü, dinamiktir. Tözsel bir anlam taşımaz. "Olmak", o hale gelmiş olmaktır (2019, s. 25-30).

Ne var ki bu Mahmud Esad'ın yazılarında "olmak", modern bireyin varoluşuna da Hegelci bir perspektifle zemin hazırlayan "bilinç" ve "özbilinç" inşalarına dayanmaz. Modernitenin merkezinde "insan" olmasına karşın, Mahmud Esad, hem beşeriyette hem hayvanatta geçerli "tabiat" yasalarına odaklanır. Buradaki strateji, erkek çok eşliliğini, hayvan çokeşliliği üzerinden meşrulaştırmaktır. "Taaddüd-i Zevcat" başlığı taşıyan bu yazı dizisinde, ironik biçimde, "cinsellik" ya da "cinsel ilişki" kavramları hiç kullanılmaz. Yalnız insanların değil, hayvanların cinsel ilişkileri de, "izdivaç" ve "tenasül" kelimeleriyle karşılanır. Bu durumda dişi hayvanlara da "zevcelik" atanacaktır: Örneğin "tavuklar ve koyunlarda terbiye (yavruların bakımı) *zevceye* aittir" (s. 38). Mahmud Esad bu sorunlu analojiyi ısrarla savunur:

> Varid-i hatır olabilir ki; siz insanları hayvanlara kıyas ediyorsunuz, behemiyet derekesine tenzil eyliyorsunuz, akıl ile ve nice mevahib-i ilahiye ile mümtaz olan insanları behaime kıyas etmek maalfârıktır. … Zannımıza göre bu sual sırf vehim ve hayalden ibaret bir şeydir. Vezaif-i tagazzi (beslenme) ile vezaif-i tenasülde (üreme) insanların hayvanattan hiç farkı yoktur. (40-41)

Beşeriyetin hayvanattan farksız kurgulanışı, cinselliğin yalnızca tenasül içgüdüsüne indirgenmesinin sonucudur. Metnin, İslami epistemolojinin homosantrik perspektifine rağmen, hayvanları örneklem olarak alması, insan cinselliğiyle hayvan cinselliği arasında bir analoji kurması, elbette kasıtlı bir saptırmadır. Zürriyet (üreme), bir "matlub-ı ilahi" olarak, hayvanlarda olduğu gibi, insanlarda da çok eşliliği meşrulaştırır:

> Zaten izdivaçtan maksat zürriyet değil mi idi. Bu hasıl olduktan sonra madem ki terbiyesi münhasıran zevceye ait oluyor, zevce onunla meşgul iken zevç muattal duracak değil ya, o da diğer dişiler ile diğer zürriyetler yetiştirmek ile meşgul olur. (Haz. Canbaz, 2007, s. 39)
>
> İzdivaç'tan maksat tenasül-i zürriyet, beka-yı nevdir. Matlub-ı ilahi budur. (Haz. Canbaz, 2007, s. 41)

Fakat Mahmud Esad'ın beşeriyet-hayvanat analojisi üzerinden kurmaya çalıştığı meşruiyeti kıran mantık hatası, dişi hayvanların çokeşliliğini atlıyor olması ve çok eşliliği yalnızca "taaddüd-i zevcat", yani "çok karılılık" olarak düşünüyor olmasıdır. Ancak yeniden üretim mekanizmasının, cinselliğin "maksadı" olarak kurulduğu bir akıl yürütmede, kadın ve erkeğin konumlarının hiyerarşik yapılanması kaçınılmazdır:

> Kadınlar ile erkekler esasen müsavi değillerdir ve hiçbir vakit müsavi olamazlar! Erkek kuvve-i faile, kadın kuvve-i münfailedir; erkek müşevvik, kadın müteşevviktir. Erkek müessir, kadın müteessirdir. Fail ile münfail, müşevvik ilemüteşevvik, müessir ile müteessir hiçbir vakit bir olabilir mi? … Kaide-i adalet ve müsavat budur. (s. 47)
>
> Kadınlar ayda laakal on gün, yani işe yarayacakları vaktin sülüsü kadar bir müddet zarfında tab'an muamele-i zevciyetten memnu ve mahrum kalırlar. Erkek ise bu gibi bir maniadan azadedir. Bir kadının böyle manialı günlerinde vahidüz-zevce olan zevci tahammül edebilirse diyecek yok. Lakin kuvve-i reculiyeti galip olur da sabır ve tahammül edemez bir hale gelirse ne yapmalıdır? Onun için ya zevcesine o halinde takarrüb veyahut fuhuş irtikabından başka tarik kalmaz. Böyle bir halde bulunan zevcesine takarrüb etmek hem şer'an hem tab'an gayr-i caizdir. (s. 43-44)

Mahmud Esad'ın da bu bölümde ele alınan diğer kurucu metinlerde olduğu gibi cinselliği, heteronormatif ve üreme odaklı kurguluyor olmasına karşın, diğer metinlerden ayrıldığı nokta, erkeğin çokeşliliğini savunuyor olmasıdır. Bu perspektif farkı, diğer Osmanlı entelektüelleri, modernite ve modern hukuka dair büyük bir inanç taşıyorken; Mahmud Esad'ın İslam kültür ve geleneğini ve Şer'i hukuku idealize etmeyi sürdürmesine dayanır. Mahmud Esad'ın bu dönemde, Şer'i hukuk karşısında medeni hukukun daima kaybedeceğine dair bir öngörüsü vardır. Bu da, Osmanlı modernleşmesine rağmen, İslam'ın terk edilmeyeceğine duyduğu inanca, bu dönemde Türklüğün hala Müslümanlık üzerinden kurulmasına bağlanabilir:

> Bir kanun-ı mevzu insanın mintarafillah nail olduğu hukuk-ı tabiyesini elinden alamaz. Mukteza-yı zemin ve zaman olarak insanlar müteaddid kadınlarla evlenemeyecek bir hale gelebilirler: lakin hiçbir vakit o iktidar ellerinden alınamaz; nasıl ki alınamadığı âtide gösterilecektir. (Haz. Canbaz, 2007, s. 41)
>
> Taaddüd-i zevcat demek, Müslümanlık demektir; Müslümanlık demek de taaddüd-i zevcat demektir. (Haz. Canbaz, 2007, s. 77)

II. Meşrutiyet'in liberal atmosferi, İttihat ve Terakki rejiminin ürettiği yeni ideoloji ve moderniteyle birlikte gelen "medeniyet dairesi" dönüşümü, Mahmud Esad'da görülen Müslüman-Türk imgesinde bir çözülme yaratmaya başlar. Tanzimat aydınının "Şer'i hukuka geri dönüş"te aradığı idealin yerine, bu dönemde Osmanlı entelektüeli, İslamiyet'in Türk toplumunda yarattığı yıkımdan kurtulma idealini koyuyor gibidir. Selahaddin Asım'ın 1913 tarihinde önce *Türk Kadınlığının Tereddisi yahut Karılaşmak* metni, Müslüman kimliğine alınan bu mesafenin en net biçimde izlenebileceği metinlerdendir. Psikoloji gibi sosyolojinin de 20. yüzyıl başında Osmanlı entelektüelleri tarafından önem kazanan birer bilim halini alması ve yükselen pozitivist felsefenin etkisiyle "bilim"le kurulan ilişki, Osmanlı entelektüellerinin topluma bakışını doğrudan dönüştürecektir. Hem bir temsil hem de bir inşa metni olarak okuyabileceğimiz *Türk Kadınlığının Tereddisi yahut Karılaşmak* metninde Selahaddin Asım, İslami inanç sisteminin karşısına, "sosyoloji bilmi"nin verileriyle çıktığını ilan eder. Din-bilim açmazı, bu metinde bir ikili zıtlık olarak kurulur ve şamanist inanç ve geleneklerden uzaklaşıp İslam dinini benimseyen Türk nüfusun, bu din değiştirmenin ardından sürekli bir "düşüş"e geçtiği savunulur. Bu düşüşün, kadınlar üzerindeki yansıması, "tesettür, nikah, talak, zevcelerin taaddüdü, veraset, çocuğun babaya aidieti, cariye ve odalık" (s. 31) konuları ekseninden okunur. Selahaddin Asım'ın tesettüre yönelttiği eleştiri açıktır:

> Bizi cemiyet ve medeniyette yarım bırakan, içtimâî uzviyetin bir yarısını hasta ve felçli hale getiren, kadını medenî hayatın yüzüne çıkmağa liyâkatsiz gösteren, hülâsa, sosyoloji huzurunda bizim zavallı içtimâîyet ve medeniyetimizi gülünç ve maskara mevkiine oturtan ve bu suretle hayatımızı,

> millî ve ırkî, ilmî ve fennî her türlü tekamülden men ve tevkif eden, anayı ve evladı, zevce ve zevci, kız kardeş ve biraderi hayat sahasında birbirinden ayıran hep tesettürdür. … Bu sebeple bizde sosyolojik manasıyla içtimâî hayat yoktur. Yalnız ve yalnız "kümes hayatı" mevcuttur[.] (Selahaddin Asım, 2021, s. 39-40)

> Tesettür, … en nihayet kadınları büsbütün vazifesiz bırakarak erkeklerden de nefretlendirmiş ve bu hal hemen ekserisini menfi, her yönden, vazife ve zevk yönünden de menfi, bedbaht bir yaşayışa sevk etmiştir. Bu maddi ve manevi vazifesizlik ve işsizlik, kendilerine gösterilen bu ihmal ve kayıtsızlık, … kadınlarımızı (binefsihi ve bizatihi) zevk ve sefahate, şehvetin tatminine sebebiyet vermiştir. Çünkü hayatın umumî ve tabiî varlıklarından, vazife ve ihtiyaçlarından, zevklerinden istifade edemeyenler açık bir şekilde hususî ve gayrıtabiî vasıtalara başvururlar. … İşte bu suretle tesettür, erkekler tarafından yapılan aşağılama ve sebep olunan nefret dolayısıyla kadınlarda "sevicilik" denilen en büyük karılaşmak tezahürlerinden birini vücuda getirmiştir. Bu hadisenin asıl sebeplerini araştırmazdan evvel, en açık ve maddi bir alameti vardır ki o da seviciliğe her milletten ziyade bizim kadınlarımızın müptela olduğudur. … Bunun da sebebi … erkeksizliktir. (s. 55-56)

Tesettürün bir toplumsal zorunluluk olmaktan çıkarılmasının savunucularından Kılıçzade Hakkı'nın, yine bu dönemde, homoerotik arzuyu tümüyle tesettüre bağlaması ise, Selahaddin Asım'a göre haksızdır. Kılıçzade Hakkı, *İtikadât-ı Batılaya İlân-ı Harb: Tesettür Meselesi* başlıklı metninde, livatanın sebebini de toplumsal kaç-göçte aramış, "Tesettür meselesini halledelim ki bazı genç erkeklerimizi kadınlık vazifesinin yerine getirilmesinden kurtaralım." (s. 56) çıkarımına ulaşmıştır. Selahaddin Asım bu tespiti kendi metninde yeniden tartışmaya açarak, "seviciliği" (ya da bu dönemde kullanılan diğer atıflarla, "sihak" ve "muaşakat-ı nisaiye"), yani kadınlar arası arzu ve aşkı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı "sosyolojik bir olgu" olarak okurken; erkekler arası arzu ve aşk, doğrudan "fizyolojik, psikolojik ve daha ziyâde patolojiktir" (s. 56). "Livata" ve "sihak"a bakışındaki bu fark, Selahaddin Asım'ın seviciliği homososyal bir bağlanma "problemi" olarak görmekten öte algılayamamasında yatar. Çünkü cinselliği penatrasyon ya da duhul odaklı bir edim olarak kurgulayan heteronormatif bakış, kadınlar arası cinselliği ancak "yok" tahayyül edebilmektedir. Kadın cinselliği arzudan azade ve annelik mefhumu üzerinden

görünmezleştirilen bir hal alır. Livata bir arzu ve cinsel yönelim "patoloji"si olarak bireysel; sihak ise bir "erkeksizlik" ve "mefkuresizlik" histerisi olarak toplumsal addedilir:

> Sevicilik, gerek tesettür ve gerek başka sebeplerle ferdî, ailevî ve içtimâî vazifesizlikten, yalnızlıktan … ortaya çıkan "erkeklere nefret"den meydana gelir. (Selahaddin Asım, 2021, s. 59)
>
> [Seviciliğin] tabiî zevkle hiç alakası yoktur; hastalıklı bir zevkin, bir hırsın tecellisinden ibarettir. (s. 60)
>
> Halbuki diğeri [livata], doğrudan doğruya tıbba, tedaviye ait bir meseledir. Tesettürün bununla alakası pek az ve ehemmiyetsizdir. (s. 59)
>
> Esasen bu mesele [livata] tıpta ruhî, dimağî ve asabî bir hastalık olduğu kabul ve tasdik edilmiştir. (s. 59)

Tesettürün kadınları toplumsal hayatın dışında bırakarak "mefkuresiz" hale getirmesi, İslam dininin de reddiyle sonuçlanır. Selahaddin Asım bu noktada radikal bir söylem üreterek, medeni hukuk-şer'i hukuk tartışmasında konumunu netleştirir: "Hayat hiçbir zaman dinî, yani sun'î düstürlarla idare ve müdafaa olunamaz." (s. 61), bu nedenle modernleşmenin ve sosyal bilimlerin sunduğu pozitivist akıl yürütmenin önündeki dinî gerekçelendirmelerden vazgeçilmelidir. Selahaddin Asım'ın ideali, "şehvetsiz ve hürmetkâr bir cemiyet hayatı"dır (s. 84) ve bu topluma yön verecek olanlar da "içtimâî vazifesi" gereği, kadınlar ve analardır. Kadın özgürleşmesinin bu metnin odağına oturmasının nedeni, ideal toplum fantezisinin işlerliğinin, kadınlara yüklenmiş olmasıdır:

> [K]adınları[n] emniyetsizlik, kayıtsızlık, haysiyetsizlik, ihmal, vazifesizlik ve benzerlerinden ibaret olan menfi şeylerle erkeklerden nefreti, erkeksizlikten mütevellit ruhî ve uzvî hırs ve şehveti ikaz ederek onları karılaşmanın en büyük âmil ve belirtilerinden birisi olan sevicilik, daha bazı sebeplerle müştereken çocuk düşürmek, yani analığı ve zevceliği yapmamak için müthiş bir felakettir. Seviciliğin en büyük görünüm ve belirtisi, en büyük netice ve muhassalası zevcelik ve analıktan, çocuktan kaçmaktır. Sevici olan kadının en büyük düşmanı çocuktur. … Sosyoloji ve psikolojide bu bozulmaz bir hakikattir ki kadın, ailevi, içtimai, hukuki herhangi bir sebeple karılaşınca, insanlık ve

> analıktan açık bir şekilde uzaklaşır, kendi varlığına karşı menfi ve hastalıklı bir mahiyet kazanır. (s. 73-74)

Halbuki "annelik" kadınların üstlenmesi gereken birincil bir toplumsal vazife olarak inşa edilir. Tüm hak ve "kutsiyet"leri de bu pronatalist bakış üzerine kurulur:

> [A]sıl mesele anası ve kadını alçak ve mağlup olan milletlerin –mesela bizim gibi- haysiyet ve vakar, kibir ve azamet, gurur ve namus hisleri, kabiliyetleri, lüzumu derecesinde bir insan metanet ve kuvvetine sahip olamamasının vaziyetidir. Çünkü bütün bu asil ve necip varlıklara asıl timsal olan, onları heyekelleştiren, vazifeleri icabı kadınlar ve analardır. (s. 71)

Böylece, cinsiyetsiz bir "annelik" idealize edilecektir. Tesettür de homoerotik arzu ve aşk da, kadını "dişileştirdiği", "karılaştırdığı" için reddedilmektedir. Oysa "kadınlık kutsiyet ve gururu" (s. 65), bir kadını erkekten ayıran "vazife"yle, "analık" pozisyonuyla, toplumsal cinsiyet rolüyle korunabilecektir.

Metnin bir bölümüne adını da veren kadınlar arası "aşıkça mektuplaşma" tespiti, geç dönem Osmanlı toplumunda matbuattaki gelişmelerle kağıt ve mürekkebin yaygınlaşarak evlere girmesine ve eğitimli üst sınıf kadınlarının da "yazma edimi"nin öznelerine dönüşmesine yönelik bir eleştiri geliştirir. "Kadının "sevk-i tabiî" ile şuursuz olarak kendisinin insan ve anadan evvel, karı ve dişi olduğu" yönünde bir "alçaklık ve sefalete düşmesi"yle açıklanan aşk mektuplarındaki arzu failliği, Selahaddin Asım'a göre kabul edilemezdir (s. 68), "karılığın, dişiliğin zevki ve şehevî çırpınmalarına süreksiz, iradesiz, asabi ve hırslı meyillerine mağlup olarak yaz[ılmışlardır]" (s. 69). Kadınların da failliği ele aldığı yeni kamusal ve özel alan deneyimleri, Selahaddin Asım'a göre bir "hovarda kadın" tipi ortaya çıkarır. Örneğin, yine bu dönemde kamusal alan ihtiyacıyla ortaya çıkan "mesire" yapıları ve "çayır hayatı", bu "hovarda kadın"ın varlığına zemin hazırlar (s. 169). Mesireler, Osmanlı kamusalına yeni bir mekansallık sunarken, Selahaddin Asım bu kamusal alan dönüşümünü, "hayvani ve asabi görünümlerinin kucağında birleşmek" (s. 170)

yoluyla, "hayvani ve asabi, yani cinsel bir içtimai hayat ihdas et[mek]" (s. 171), "zevk ve fuhşu umumi olarak temik etmek" (s. 171) gibi sonuçlar doğran bir "birleştirme tarzı"nın icadı olarak değerlendirir. Göksu, Kağıthane, Kuşdili ve Yoğurtçu'nun; Şehzadebaşı, Direklerarası, Şişli ve Beyoğlu'nun sunduğu kamusal alan deneyiminin, "Türk ve İslam cemiyetinde" daha önce hiç görülmemiş bir "müşterek kadın" (s. 172) ürettiğini iddia eder. Geç dönem Osmanlı yazınında, edebi metinlere yeni bir mekânsal düzlem sağlayan, kadının ve erkeğin hane dışında bir araya gelebildiği yeni bir mekansallık üreten parkları, "jeolojik mevkileri gereği seçilmiş, boğucu, kavurucu ve şehevi mekanlar" (s. 174) olarak özetler. Bu dönemin edebi metinlerinde yeni bir anlatısal yöntem olarak diyalog kurulumuna imkan veren bu karşılaşmalar ve kamusal alanda bir araya gelme sahneleri, Selahaddin Asım'a göre, bir "şehvet sinemeası"ndan, "köpek takibi"nden (s. 176) ibarettir. Halbuki yeni bir tür gibi evrimleştiği düşünülen "hovarda kadın"ların, "kendilerinin zevkini temin etmek için" (s. 189) cinsel ilişkiye girmeleri, Asım'ın çizdiği "içtimai kadın" idealine aykırıdır:

> Çünkü bazı hastalıklı tipler müstesna olmak üzere, bütün kadınlar fizyolojice kocalarıyla yetindikleri gibi kendilerinin hem muhafazakâr olmaları, hem de bu ihtiyaca fazla doymamaları sebebiyle, onların bu fiilleri ilmen başka bir amile atfolunamaz. (s. 189)

> Kadın metin ve karakterli olursa, … erkek zaruretle ahlakî bulunur. Evlilikte bile bu nev zevk ve şehvet bayağılıklarını kadın tamir ettiği ve en nihayet önünü alıp giderdiği, erkek bu meselelerde kadına göre harekete mecbur kaldığı gibi cemiyette de bu arınma ve yücelmeyi ancak kadın kurup devam ettirebilir. Çünkü erkek her şeyde olduğu gibi bilhassa bu hususta hırslı, kaba ve saldırgan olduğu halde, kadın hilkat ve tabiatı icabınca daima nazik ve muhafazakâr olduğu için cemiyetin hayvanlığını yasaklayıp kontrol altına alabilir, insanlığını düzenleyip idare edebilir. (s. 214)

Tam da bu nedenle, "hilkat ve tabiatı icabınca daima nazik ve muhafazakâr" olan kadın, Selahaddin Asım'ın idealize ettiği içtimai hayatın mihenk taşına, kurucu ve koruyucusuna dönüşür. Modernite "birey"e odaklanıyorken, Selahaddin Asım'ın modern toplum idealinde, içtimai yaşamın esası birey değil, ailedir. Aile toplumun

"üretici kolları" (s. 108) olarak işler, "kutsal bir esas" taşır. Aileyi modern toplumun temeline oturtan bu pronatalist hamleye göre, "vatan kadını", bu manevi yurdun kurucusudur (s. 114); kadınlar "manevi yurdun tesisinde amil ve tesirlidir" (s. 112). Bir "kadın sorunu" tanımlayarak, "Türk kadınlığının tereddisi"ni ele alma çabası da, yeni bir *hakikat*in dayattığı pragmatik bir refleks olarak okunabilir. Selahaddin Asım'ın metninde bu hakikatin dışa vurumu, şu cümleyle özetlenebilir: "Vatan kadınını yaratmadan, manevi yurdu tesis etmek imkan haricindedir" (s.114).

"Vatan kadınını yaratmak" ise, şüphesiz, yine eril tahakkümün vesayet alanındadır. Selahaddin Asım'ın bütünlüklü bir anlatı sunmaya çalıştığı "sosyolojik" metni, bu tahakkümü kaybetmemek için stratejik bir hamle daha yapar ve geç dönem Osmanlı kadın hareketini görmezden gelir:

> [K]endilerinin insan olarak medeniyet huzuruna çıkmalarını, dişilik ve karılıktan kurtulup aile ve cemiyet anası olmalarını ve bu suretle müspet ve gelişmiş bir rol yerine getirerek onların da medeniyetin sahipliğini kazanmalarını en ziyade yine kendilerinin istememeleri, hatta fiilen bile muhalefet olup engel teşkil etmeleridir. En aciz ve zavallı bir köle bile, hürriyetini geri almaya istekli iken ve hatta bir bülbül bile serbestisi uğrunda çırpınarak kafesinde ölürken, bizim kadınlarımızın her türlü şahsiyeti, insanlığı ölerek alçak bir hayvanlıkla, cemiyet ve medeniyet içine katılmaktan, yani insan ve hakiki ana olmaktan kaçınmaları, korkmaları kadar feci bir olay dünyada pek azdır. (Selahaddin Asım, 2021 s. 90-91)

Halbuki Selahaddin Asım'ın bu metni yayınladığı 1913 tarihine değin, Elbis Gesaratsyan'ın 1862'de "Ermeni kızlarına davet!" sloganıyla çıkardığı ve cinsler arası eşitsizliği eleştiren Ermenice kadın dergisi *Gitar*, kendini feminist olarak tanımlayan Sırpuhi Düsap'ın tümü feminist çizgideki üç romanı[6], 1886'da çıkan ve Münif

[6] Bu yayınları, 1907'de Ermenice bir kadın dergisine dönüşen *Çiçek (Dzağig*), 1908'de çıkan ve kadınların sorunlarına eğilen *Demet*, 1909'da kadın dergisi olarak yayınlanan *Mehasin* gibi pek çok yayın takip eder ve bu yayınların içinde Osmanlı coğrafyasındaki feminist mücadelenin temellerini atan pek çok düşünce üretilmiştir. Ancak bu metinleri görünmez kılan faktörlerden biri de Müslüman-Türk kadınına odaklanan modernleşme hareketinin gayri Müslüm kadınları yok saymasıdır. Osmanlı modernleşmesi, bu bağlamda, yüzünü Batı'ya dönen ancak yükselen milliyetçiliğin etkisiyle, kendi tebaasındaki Müslüman-Türk kimliği taşımayan modernleşme hareketine sırt çeviren ikiliğin de çatışmasıdır.

Paşa'nın kızı Arife Hanım'ın sahibi olduğu *Şükûfezar*, 1895'te yayın hayatına başlayan ve kadın hakları üzerine dönemin kronotopu içinde radikal, kurmaca ve kurmaca dışı yazılar içeren *Hanımlara Mahsus Gazete* kadın mücadelesinin birer parçası olarak varlığını ve taleplerini beyan etmiştir.

Selahaddin Asım'ın pragmatik yaklaşımı, başka konularda da hissedilebilir. Örneğin, şer'i hukuk-modern hukuk ikiliği bağlamında tartışılan "çocuğun aidiyeti" sorunu; evlilik kurumu içerisinde ve evliliğin sonlandırılması halinde, çocuğun velayetinin hangi ebeveyne ait olacağı konusu, aynı pragmatizm ve heteronormatif cinsiyet rejimi dahilinde çözülecektir: Çocuğun, yalnızca anne ile "doğal ve bedensel bağ" (s. 124) içinde olduğunu düşünmek, hem kadının cinsiyet rollerini pekiştirmesi hem de "piçliği engellemesi" (s. 124) açısından işlevseldir. "Talaktan sonra da analığı, çocuğa ve topluma bağlamak için" (s. 128) pragmatik bir hukuki hamledir. Kadının, evliliği sonlandırması durumunda da, bedeninin morfolojik bir uzantısı olarak, çocuğu yalnızca kendine bağımlı; kendisini ise yalnızca bir "anne" olarak tanımlaması sağlanmalıdır. Selahaddin Asım bu tahakkümü, gizlemeksizin ortaya koyar:

> Bir kere tabiat ve uzviyette, hayatta; fizyoloji ve psikoloji itibariyle çocuk en ziyade kadına aittir. İkincisi gerek ferdi ve gerek içtimai hayatın ihtiyaç ve vazifeleri, kudret ve istidatları dolayısıyla atavik ve örediter olarak çocuk yine kadına aittir. Üçüncüsü bunların neticesi olarak ailede çocuk, terbiye ve idare sesebiyle yine kadına aittir. (s. 124)
>
> Boşanmadan sonra da analığı çocuğa ve cemiyete sabitleyip bunda karar kılmak için bu suretle hareketten başka hiçbir imkan ve ihtimal mevcut değildir. … Her halde ananın ailevi ve içtimai varlığını, hayatını muhafaza ve müdafaa için, her zaman analığı çocuk üzerinde sürdürmek, aile dahilinde ve haricinde olsun, yine kadının evladına sahip olunmasını temin etmek şarttır. (s. 127-128)

Aksi halde kadın, "mefkûresiz" kalır ve "karılaşır": "Nihayetinde bir kadın bir erkek görünce, her türlü insani ve medeni büyüklüklerini, vazifelerini, kadınlık kutsiyet ve gururlarını unutarak yılış[maya] ve karılaş[maya]" (s. 65) meyyaldir. Bunun önünü

almak da erkek Osmanlı entelektielinin vesayetindedir. Ancak bu metinde, "karılaşmak", yalnızca kadınların cinsel özgürleşme talebi dolayımıyla kurulmaz. "Soyolojik bir olguya" işaret etmek iddiasıyla, Osmanlı toplumunun "şehevi" ve "idealsiz" kamusal hayatına işaret eder. Yeniden üretim mekanizmasına hizmet etmeyen cinsellik, bir "hayvani ihtiyaç" olarak tanımlanır. Burada dikkat çeken, metninin temel odağını cinsel deneyimin "sınırları" üzerine oturtan Selahaddin Asım'ın, "cinsellik" ya da "cinsel ilişki" sözcüklerini kullanmaktan tümüyle kaçıyor olmasıdır. Cinsel edim ve pratikler bu metinde yalnızca "hayvanileşmek", "hayvanlaşmak", "hayvan katına düşmek", "şehvetin esiri olmak", "rezalet", "hırs ve hayvanca arzulama humması" gibi ifadelerle olumsuzlanır. Kadının "dişiliğini" terk ederek, "medeni bir toplum anası" haline gelmesi ideali de, yine, "hayvanlığını üzerinden atmak" (s. 90) ifadesiyle karşılanacaktır. Metnin söylemine içkin olan ve cinsellikle kurulan sağlıksız ilişkiye dayalı bu "iğrenç" unsuru, sürekli bastırılan ancak tahrik edici etkisiyle yüzeye çıkan bir gösterge halini alır. Metnin, patolojik olduğu düşünülebilecek bu bastırma, utanç ve kaçma refleksi, Dror Ze'evi'nin "sapkın Osmanlı cinselliği" oryantalizmi ve reddi üzerine kurduğu tezi anımsatacak niteliktedir (2006). *Türk Kadınlığının Tereddisi*'nde yalnızca homoseksüel cinsel pratikler değil, başlı başına cinsel edim patolojik bir hal almış gibidir. Bu bağlamda Selahaddin Asım, Mahmud Esad'ın kurduğu beşeriyet-hayvanat analojisini reddederek, cinselliği doğrudan insanlık dışı bir edim olarak tanımlama noktasına gelir. Metinde bir obsesyon halini alan cinsel haz, yalnızca ödev ahlakını kıracağı için değil, patolojik derecede "hayvani", "ilkel" ve modernleşme anlatısının dışında kaldığı için olumsuz atfedilir. Metnin temel sorunsalı, "Türklük" mefkûresinin Osmanlı Devleti yönetiminde çöküşe geçtiğidir. Osmanlı Devleti'ne dini kültür, şeri hukuk ve toplumsal işleyiş üzerinden topyekûn bir eleştiri niteliği taşır. Metnin odağı kadın

haklarının, aile kurumunun işlerliğinin arttırılması amacıyla yeniden düzenlenmesi gibi görünse de, Selahaddin Asım'a bu metni yazdıran motivasyon, Osmanlı kültürüne açık bir redd-i miras talebidir. Dönemin paradigma değişimleri düşünüldüğünde, Selahaddin Asım'ın bu hamlesinin, radikal değil, bilakis tipik olduğu kabul edilebilir.

Osmanlı modernleşmesi sürecinde, Türklük mefkuresine zarar verdiği için "gayr-i tabii" bulunan dönüşümleri, İslam kültürüne atfeden yaklaşımlar olduğu gibi, oryantalizmle yüzleşmenin yarattığı oksidentalizm de yeni tepkisellikler üretecektir. Toplumsal mefkûresizliğin menşeinin Batı'ya atfedilmesi, bu dönem metinlerinde sıkça karşılaştığımız bir başka reflekstir. Baha Tevfik'in 1911'de yayınladığı *Feminizm: Alem-i Nisvan* metnine bir önsöz hazırlayan Meclis-i Ayan üyesi Beserya Efendi, feminizmi Osmanlı topraklarına hiç uğramayacak bir Batılı illet olarak tanımladığında (Baha Tevfik, 2015, s. 76), Osmanlı coğrafyasında 1840'lar itibariyle başlamış bir kadın hakları mücadelesi ve feminist yayın hayatı, halihazırda mevcuttur. Ancak yok saymak, bir politik refleks olarak yürürlüktedir. 1911'de Baha Tevfik, Odette Laguerre'den Osmanlıcaya çevirdiği (ancak yapılan eklemelerle çevirinin ötesinde telif bir metne dönüşen) *Feminizm: Alem-i Nisvan*'ı yayımlarken, bu politik refleksin farkında olarak, metni meşrulaştırmak amacı taşıdığını düşündüğüm birkaç ekleme yapar. Bunlardan biri, Şer'i hukukun kadın hakları konusunda oldukça hoşgörülü olduğunu takdir etmeye çalışan ve Baha Tevfik'in pozitivist eğilimine tümüyle aykırı olarak dini literatüre dayanan, "İslamiyet ve Feminizm" başlıklı uzun bir layiha; bir diğeri de bir mukaddime gibi çevirinin başına eklenmek üzere Meclis-i Ayan üyelerinden Ulah asıllı Besarya Efendi'nin yazdığı önsözdür. Besarya Efendi, Müslüman-Türk söylemine angaje olmuş bir tavırla, milli ahlak ve İslam dini açısından feminizmin kabul edilemez olduğunu vurgulamaya çalışarak, yalnızca bu muzır cereyandan haberdar olmak adına bu kitabın basımını desteklediğini ifade eder (Baha

Tevfik, 2015, s. 73-78). Besarya Efendi'nin bu dönemde Osmanlı coğrafyasında yazılan feminist metinlere ve kurulan kadın hakları derneklerine dair hiçbir tanıklığı yok gibidir; aksine, 1911 yılında, hala, feminizmin Osmanlı topraklarına uğramadığından çok emindir:

> [Bu kitapla] biz dahî Garb âlemini mühim bir mikyâsda rahatsız ve bîzâr eden bu yeni tezâhür-i ictimâ'iyyeden kesb-i ma'lumât edeceğiz. … [K]endilerince meşru' ve elzem add edilen hukukun istihsâli i.i yazı yazı ile, konferanslarla, erkekler hakkında nefreti veya hiç olmazsa lâ-kaydîyi davet etmek maksadiyle İngiltere'de müteşekkil cem'iyyât-ı nisvâniyenin propagandalarıyla iktifa edildiğini ve bazen sevimli kadınların daha mü'essir vâsıtalara, daha maddî ve hattâ bizim için acıklı delîllere müraca'at ettiklerini göreceğiz. (Baha Tevfik, 2015, s. 27)
>
> Meselenin [feminizmin] pratik yönüne ve onun uygulanmasına gelince, bu gibi şeylerden bizim pek çok uzak olduğumuz gün gibi aşikardır. Toplumsal çevremiz, kökleşmiş milli adabımız ve burada açıklanmasını gereksiz gördüğüm diğer bazı düşünceler, böyle cereyanlardan, öyle mücadelelerden bizi tamamıyla bigane bulundurur. Onun için bütün Batı Avrupa'nın esaslarını, toplumsal yapısını altüst etmek mahiyetine sahip olan "feminizm" tehlikesinin ilelebet sınırlarımızın dışında kalması muhakkaktır. […] Hayır efendiler, telaşa falan mahal yok, çünkü bu meseleden gece gündüz söz edilse bile, onun, memleketimiz, toplumsal durumumuz üzerine zerre kadar tesiri olmayacağından emin olmalıyız. Hiç kimsenin yaşamadığı bir çölde vaaz verenin ne kadar tesiri varsa, "feminizm" meselesinin bahsi de bizde aynı nispette tesire sahip olabilir. (s. 76)

"İki nev' kadın vardır." der Beserya Efendi: "Tabî'ati tahrifle kendisini çirkinleştiren, bütün tezyînâta bir suret-i mükemmelde vâkıf olduğu hâlde, hesâbın birinci kelimesini bilmeyen, hayâtdan, ihtiyâcât-ı beşeriyyeden tamamiyle bî-gâne ve bî-haber olan, kalbleri bayağı medh ü senâya, en iğrenç tabasbus ve temelluka açık olduğu hâlde, hissiyât-ı âliyye, efkâr-ı münevvere için mesdûd bulunan" (s. 32) bir kadın imgesi çizer ve bu tahayyülü "kukla kadın" olarak tanımlar. Oysa Beserya Efendi'nin kadın ideali, geç dönem Osmanlı entelektüellerinin pro-feminist kadın tahayyülünün bir yansıması olarak, kadınlara milli bir "mefkûre" yükleyecektir:

> Diğer taraftan vazifesini, â'ile ve cem'iyyetdeki mevki'ini lâyıkıyla idrâk edecek derecede ruhen ve kalben kuvvetli olan, mübâreze-i hayâta cesâretle giren … göz yaşından ziyâde sebât ve metânet gösterip merdâne gayretler sarf

> eden evladına iyi bir mürebbiye ve zevcine kıymetdâr bir şerik olan kadınlar vardır. (s. 32)

Pronatalizm etkisi, kadınlara yalnız hakları değil, "hakları ve vazifeleri" (s. 33) olduğunu hatırlatır; kadınlara sunulacak eğitim hakkını, "ana kucağını cehalet ve bilgisizlikten temizlemek" (s. 33) amacı üzerinden kurar.

Baha Tevfik ise, "hayatı Roma kanunlarıyla anlamaya çalışan ampirik fikirlerin" (s. 102) terk edilerek pozitivizmin benimsendiği bir döneme geçildiğini vurgulayan; dönüşümü "kainatın bile boyun eğdiği seçilim kanunları"nda bulan bir perspektif ile İslamî literatürün yardımını almak ve geleneksel İslâm'a alternatif bir İslamiyet algısı sunmak arasında sıkışmış gibidir. Şer'i hukukla çeliştiği düşünülen feminizme, İslam hukuku dairesinde uygulanabilir bir hareket alanı açmaya çalışır. Bu pragmatik çaba, diğer metinlerin söyleminde de kendini gösteren heteronormativite, kadının "tabiyatı"na biçilen Selahaddin Asım'ın ifadesiyle "muhafazakarlık" ve tözsel olarak kadın kategorisine atfedilen içselleştirilmiş bir namus varsayımı üzerine kurulur:

> Kadın hayata ilişkin pratik uygulamalarda, erkeğin mevcudiyetine ekleniyor; aile hayatında kadının maddi mevcudiyeti, erkeğin toplumsal hayatta ırz ve namus mevkiini tayin ediyor. (s. 103)

Baha Tevfik'in bu risalede kurduğu tarih anlatısı, "Museviliğin ve İseviliğin kadim adetlerinin yarattığı trajediyle kız evlatlar boğazlanıyor"ken (s. 105), "İslamiyet'e içkin ve hep varolagelmiş bir feminist hassasiyet" yaratır. "Feminizmin hassas ve hayırsever felsefesi", Baha Tevfik'e göre, "en makul dönüşümler ile İslam şeriatinde tekâmül etmiştir" (s. 106). Avrupa'nın Rönesans'a kadar süregelen hukuku, İslamiyet'in tanıdığı hukuk-ı nisvandan çok daha geride kalmıştır (s. 108).

Bu noktada İslamiyet'e ve Müslümanların dini metinlerine alternatif bir okuma sunmaya girişen Baha Tevfik, referans verdiği ayetleri kadının insan hakları

perspektifinden yorumlayarak "fırsat eşitliği" sunan bir İslam dini tasvir eder. Bu okumasıyla, Kur'ân-ı Kerîm'in "yalnızca harp ve cihattan ibaret bir strateji metni" olmadığını, günümüz medeni kanunlarının konu edindiği haklar kapsamında "denklik" vadeden hukuki bir metin olduğunu iddia edecektir (s. 114). Oysa eğitici bir misyon üstlenen bu metinlerde öncelikli amacın, feminizmin İslamiyet'teki uygulanabilirlik koşullarını aramak değil, feminizmin neliğine dair bilgi sunmak olması gerekir ve Muslihiddin Adil bunu tercih edecektir. Muslihiddin Adil'in *İktisat Dersleri* (1912) başlıklı metni içerisinde yer alan "Feminizm isti'nâs nedir?" bölümü, şöyle bir feminizm tanımı sunar:

> Feminizmden maksad kadınların da erkekler gibi bütün mesâlik-i aliyye ve sanâiyye ve hattâ siyâsiyyeye dâhil olabilmeleridir. Avrupa'da ve bi'l-hâssa İngiltere ve Amerika'da meşâhir-i muharrirîn-i nisvân erkeklerin kendilerine takaddümünü iddi'â eden muharrirlere karşı kadınların da erkekler kadar kesb-i ma'rifet ve fazîlet etmekde oldukları, erkeklerin nisvâna ne kadar ihtiyâcı varsa, kadınların da ricâle ancak o derece muhtâc bulunduklarını îzâha çalışmışlardır. … Feminizm tarihi, târih-i hürriyet ile tev'emdir. … Avrupa'da bi'l-hâssa şu son elli altmış sene zarfında feminizm pek vâsi' bir sâha-i inkişâf bulmuş[tur]. (Muslihiddin Adil, 2017, s. 113)

Muslihiddin Adil ayrıca, feminist kadın yazarların kazanımlarını da tarihe kaydeder ve Miss. Öjeni, Polin Roland, Anais Segalas, Adel gibi "kadın esâtize-i muharrirîn, nisvanın himmet ve mu'âvenetlerinden" (s. 114) söz eder. Kadınların da yazan birer özne olarak, "usta yazarlar" olarak anılması dahi, metnin yazıldığı tarihte Osmanlı coğrafyasında dolaşımda olan söylem düşünüldüğünde, anlamlıdır.

Muslihiddin Adil'in "feminizm"i bir iktisad meselesi, bir "mes'ele-i mühimme-i ictimâ'iyye" olarak değerlendirmesi ve "feminizm"i kavramsal olarak kullanıma sokması, öncü bir harekettir. Kadını aile kurumuna hizmeti üzerinden tanımlayan diğer metinlerin aksine, Muslihiddin Adil'in Avil de Sainte-croix'den alıntıladığı "Vâlidelikle kadınlara tahmîl edilen ızdırâbâta hangi erkek tahammül edebilir?" (s. 115) sorusuna yer vermesi de radikal bir hamle olur. İktisat bağlamında

kadınların iş gücüne yönelen bu perspektifin, feminist hareketin kamusal ve iktisadi hayatta eşit haklara sahip olma talebi de, böylece "ma'kûl" kabul edilir: "Görülüyor ki taksîm-i a'mâle i'tirâz eden bu zevâtın iddi'aları pek de gayr-i ma'kûl değildir." (s. 117) *İktisad Dersleri*'nde Muslihiddin Adil'in diğer Osmanlı entelektüellerinden ayrıldığı bir nokta da Avrupa'ya bakışıdır. Bahsi geçen diğer metinler, "hukuk-ı nisvan"ı, İslami referanslarla temellenen bir ödev ahlakı üzerinden kuruyor ve Avrupa'yı bir kötü uygulama örneği olarak sunuyorken; Muslihiddin Adil Avrupa'yı örnek alan, aile kurumuna hizmeti değil, modernleşme sürecinin getirisi olan bireysel gelişimi önceleyen bir perspektif taşır. Mikro sosyoloji çalışmaları yürüten ve bireyci bir yaklaşım benimseyen Muslihiddin Adil, böylece döneminin diğer erkek entelektüellerinden ayrılacak, "kadın sorununu" üreme odaklı cinsellik ve aile kurumu idealizmi üzerinden değil, "taksîm-i a'mâlde ta'dîlât" talebi üzerinden dillendirecektir. "Taksîm-i a'mâlde ta'dîlât" ise, doğrudan, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden düzenlenmesini gerektirir.

Fakat bu talep geç dönem Osmanlı modernleşmesi sürecinde hukuki ve toplumsal bir zeminde karşılığını bulamadığı gibi, modern Türkiye'nin sekülerleşme ve uluslaşma sürecinde de politik ajandanın dışında bırakılır. Örneğin, önce Osmanlı Meclis-i Mebusan'ında, rejim değişikliğinin ardından da TBMM bünyesinde milletvekilliğine atanarak yasama ve yürütme konumlarını işgal eden Celal Nuri, hukukçu kimliğinin etkisini de hissettiren *Kadınlarımız* başlıklı metninde, 1913 yılında henüz ortadan kalkmamış Türk-İslam sentezi idealinin içinden konuşmayı sürdürecektir: "Bu kadar yaygara çıkaran, camları kıran, İngiliz suffragettelerinin hiçbir talepleri yoktur ki şeriat-ı İslamiye 1331 sene evvel kabul etmiş olmasın." (2017, s. 19). Celal Nuri, rejim değişikliğine kadar, dini bir anlatıyı esas alan İslami geleneği, "İslam hukuku" olarak temsil etmeye devam eder. Kitabın kapağındaki *Kadınlarımız*

üstbaşlığını, *Müslüman ve Türk Kadınları* altbaşlığı tamamlar. Önerilecek hukuk-ı nisvan da, "1331 sene evvel" yürürlüğe girmiş olan İslam hukuku olur. Mukaddime, Müslüman-Türk bir potansiyel muhataba seslenir. "İslamiyetle katiyen alakası olmayan mutlakıyet ve esaret-i fikriye"yi (s. 35) ilga eden II. Meşrutiyet rejimine övgülerle açılır:

> [Şimdi] mevzubahis ettiğim meselelerden bundan beş sene evvel birini meydana koysa idim, adeta recmedilirdim. Devletimiz bir devlet-i ebed-müddet, hükümetimiz yedi kralın velinimeti iken tedenniyattan nasıl bahsedilir; […] kadın meselesi mevkı-i muahezeye konabilir mi? Bunlar, hiç şüphesiz eskiden kurcalanamazdı. Değil devr-i mutlakiyetin sonlarında, binnisbe, hürriyet-i matbuatın riayet gördüğü Abdülaziz devrinde bile millet bu gibi mübahasâta dayanamazdı. […] Giriftâr-ı tahkir olmak şöyle dursun, her taraftan takdirlere, tahsinlere nail oldum. İşte bu intibah ve teyakkuza güvenerek bugün muhterem karilerimizin ve hususiyle kendilerinden İslam'ın istihalesi için pek büyük işler beklediğimiz ulema-yı kirâmımızın pîş-i nazar-ı muahezenelerine daha ince, daha nazik, daha ivicâclı [girift] kadın meselesini vazediyoruz. (s. 34)

Celal Nuri, beş sene önce söylenemeyenin şimdi söylenebildiğini iddia ederken, bu beş sene içinde yaşanan paradigma değişimi, düşünce özgürlüğünde değil, modern milliyetçiliğin ivme kazanmasındadır. Nitekim kendisi de, birkaç satır sonra bunu ilan eder: "Kadınları mütekamil olmayan millet, mütekamil bir millet olamaz" (2017, s. 36). Yeni rejimin talep ettiği "millet", artık Osmanlılık fantezisini terk edip milli bilinci yeni nesle aktarma sorumluluğunun yükleneceği "kadın" nüfusunu, nasıl işlevselleştirebileceğini fark etmiştir. "Milletleri yetiştiren acaba kadınlardan başka bir şey midir?" (s. 36). Bu "işlev" beklentisi, hukuk-ı nisvan hareketliliğinin manivelası gibidir:

> Kadın ulviyet-i secâyâsı [üstün karakteri], kadınlığını derk etmesi, haysiyetini bilmesi ile bizzat, bil-fiil kendi namusunun nigehbânı olmalıdır. Aksi halde, bir kadın, her fırsattan istifade ile tıynetini ibraz eder. Millet ve cemiyete ise bu nevi kadınların pek büyük zararı olur. … İşte böyle [namuslu] kadınlar, kadınlığıyla müftehir ve nısf-ı nisanın rolü ne olduğunu bilir ve haysiyetini müdrik bnât-ı Havva ile milletimizi bir sâhil-i selâmete îsal edebiliriz. (s. 37)

> Türkleri ve alelumum İslamları isad etmek istiyor isek ameliyata yalnız ordudan, donanmadan başlamamalıyız. Hatta terakkiyata mekteplerden bile bed etmek doğru değildir. Her şeyden evvel kadınlaımızı ıslah etmeliyiz ki, onlar da çocukları, çocuklar da büyüdüklerinde devlet ve milleti ıslah etsinler. Bir bina yapıldığı vakit çatıdan başlanmaz, evvela temel kazılır. Kadın mebnayı beşerin rükn-i rekînidir [sağlam direğidir]. (s. 39)

Celal Nuri'nin mukaddimede açıkça orta koyduğu üzere, resmedilen "kadın sorunu", bir hak arayışının, hukuki reform sürecinin ürünü değildir. "Bir bina" inşa etme sürecine giren Müslüman-Türk milletinin, "temel"i sağlam tutma endişesinin bir aksidir. Böylece gerek İslami epistemoloji, gerek modern psikolojinin terminolojisiyle, kadın "millet"in bir bileşeni olarak ödev ahlakına çağırılır:

> Kadın nedir? Kadın, kainatın menşei olan kuvve-i fâtıranın nısfıdır. Âlem ancak bir kuvvetin temâdisi ile devam ediyor. Bu kuvvet de ikiye münkasımdır. Bu nısıflardan biri müzekker, diğeri müennenstir. … Bunlardan biri olmasa, ölüm … âleme istila ederdi. (s. 41)
>
> Kadın, erkek, psikoloji ve fizyoloji itibariyle birbirine müsâvîdir. Bunlardan her biri aheng-i kâinatın idamesi için lazım gelen sermayeyi getiriyor. (s. 41-42)

Yeniden üretim odağında kurulan heteronormatif cinsiyet rejimi, diğer metinlerde olduğu gibi, Celal Nuri için de kadını "kutsal" ve dolayısıyla "mesul" kılan fizyolojiyi öne çıkarır:

> Hayat, erkekten ziyade kadından fedakarlık talep ediyor. Binaenaleyh bu itibarla kadın, erkeğin fevkında bir mevki-i ihtiramdadır. Fizyoloji noktasında kadının vazife-i beşeriyesi daha büyüktür. Bu vazifeyi mukabil, onun bir fazla hakkı vardır ki, o da, kadının erkek tarafından mazhâr-ı müzâheret olmasıdır [desteklenmesidir]. (s. 42)

Uluslaşma sürecinde, modern cumhuriyetin kurucu ideologlarında daha belirgin bir hal alacak olan profeminizmin inşasındaki pragmatizmin bu dönemde yerleşmeye başladığı, tüm bu metinle ışığında savunulabilir. Profeminizmin verdiği "desteğin" hareket noktasının, hukuki eşitsizliği yaratan toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmek olduğu, bu metinde de açıktır:

> Kadın fizyoloji sahasında beşeriyete verdiği bu fazla verginin ecrini psikoloji sahasında buluyor: Güzellik, aşk, şefkat, ulviyet-i ruhiye hep bu kabildendir. (s. 43)
>
> Sonraları meyiller, hissler, kıskançlıklar peyda oldu. Aşk başladı. Muamelât-ı cinsiyyeyi insani bir hale ifrağa, kadınlar başlamışlardır. (s. 108)
>
> Kadının cemiyet-i beşeriyede ve âlem-i say u âmelde bir mevkii vardır. Âlem-i tabiat, ona bir vazife tahmil etmiştir. (s. 175)

Bu "fizyolojik fark", bir diğer deyişle biyolojik cinsiyet kabulüne bağlı olarak, yukarıda bahsettiğim evrensel ataerki yanılsamasının dayandığı süreklilik anlatısı, Celal Nuri'de de devam edecektir. Pozitivist Osmanlı entelektüeli, pozitivist düşüncenin tümüyle aksine bir mantık yürütmeyle, hiçbir neden-sonuç ilişkisi ya da tarihsel kırılma aramaksızın, "Kadın ezelden beri mağdur olmuştur." (s. 72) tespitinde ısrar eder. Öte yandan, "ezelden beri" kadın bedeninin morfolojik bir uzantısı, bir "uzvu" olarak tahayyül ettikleri çocukları sahiplenmeyi ve eğitmeyi bir uygarlaşma belirtisi olarak okumaya başlar. Bu nedenle kadınların (annelik potansiyeli üzerinden kadınların) ve çocukların eğitimi bu dönemde önem kazanır. Hayvanlarda ya da ilk ilkel topluluklarda, medeniyetin gelişmemesinin nedeni, "çocukların metruk bırakılması"dır (s. 77). Medeniyeti kuracak olan "aile" kurumu, bu vazife-i tenasül için bir araya gelir:

> Eğer yavrular doğar doğmaz bakılmaya muhtaç olurlarsa bu halde meydana aile gelir. Yok, bunlar, an-ı tevellüdlerinde kendi işlerini validelerine muhtaç olmadan görebilecek kabiliyette iseler, o zaman bir aile zuhur etmez. (Celal Nuri, 2017, s. 83)

Bakım işlevi üzerine bir araya gelen aile, mevcut medeniyetini yeni nesle aktarma fırsatı bulur, bu da beşeriyeti hayvanattan ayırır.

Celal Nuri'ye göre, Avrupa'da aile kurumunun ve kadın haklarının durumu, "Müslümanlara nisbetle pek aşağıdadır" (s. 94). Osmanlı coğrafyasına göre, Avrupa'da "maişetin darlığı" daha yoğun hissedilir. "Maişetin darlığı hasebiyle genç

kızlar sokaklara düşmekte, orospu olmaktadır" (s. 98). "Amele haneleri"nin maddi durumu kötüye gittiği için "aile teşkil etmek müşkilleşmiştir" (s. 99). "Hulasa-i kelam inkılabat-ı maddiyye, inkılabat-ı nisaiyeye neden olmuştur" (s. 101). Avrupa'daki feminist mücadele tarihine dair kurulan bu anlatı, Osmanlı coğrafyasında bu mücadeleyi gerektirecek bir "maişet darlığı"nın olmadığı varsayımıyla desteklenir. Osmanlı coğrafyasında kadının ihtiyaç duyacağı şey, aile kurumu içerisinde "vezaif-i tenasüliye"sini en namuslu ve faydalı biçimde sürdürebilmesi için "terbiye" edilmesidir:

> Şimdilik, kadının ehem vezaifi ailededir. Sevaik-ı iktisadiye henüz bizde, umumiyeti itibariyle, kadını mübareze-i hayat merekelerine atmıyor. Onun için kadına erkekten ayrı bir terbiye vermekle mükellefiz. Kadının vazifesi taayyün ettikten sonra ona nasıl terbiye vermeli? Bu cihet, pedagoji mütehassıslarına ait bir meseledir. Bize şimdilik, siyasi kadınlar, teknisyen kadınlar pek o kadar lazım değildir. Her şeyden evvel valideye, zevceye, mürebbiyeye, insal-i âtiyeyi yetiştirecek kadınlara muhtacız. İşte mesele bundan ibarettir. (s. 112)
>
> Şimdiye kadar nisvânımıza yutturulan Avrupa terbiyesi iyi neticeler vermemiştir. (s. 113)
>
> [Avrupa'daki] Serbest hayatı öğretemeyiz. Öğretecek olur isek, "désenchanté" bir millet halketmiş oluruz. … Bu yalnız kadın meselesi değil, bütün Türklük ve Müslümanlık meslesidir. Türklüğün de, İslamlığın da istikbali, buna vabestedir. (s. 114-115)

Celal Nuri'nin burada detaylandıramadığım fakat bütünlüklü bir dünya tarihi anlatısı çıkarmaya çalışan hukuk-ı nisvanın tekamülü anlatısından sonra, vardığı sonucun, hukuki ıslahat değil, "terbiye" ihtiyacı olması, bu metni de Butler'ın işaret ettiği "evrensel ataerki yanılsaması"na hapseder. 1924'te modern Türkiye'nin ilk anayasası şekillendirilirken aktif görev aldığını bildiğimiz Celal Nuri, kuruluş döneminin hukuk-ı nisvan projesinde nasıl bir ideoloji izleyeceğini, 1913 tarihli *Kadınlarımız* metinde zaten ilan etmiştir:

> Bunda [kadınların terbiye edilmesinde] hükümetin menfaatı vardır: çünkü kendisi için bundan karlı bir şey olamaz. İyi bir terbiye-i umumi ile fikirlere

> açılmış güzel bir yol ile kışlalar, hapishaneler, zabıta, adare-i adliye-i cinâiye için heder olan bu kadar mebaliğ tasarruf olunabilir. (s. 117)

"Kadınların terbiyesi" ve "aile" odağındaki tartışmalarla birlikte, kurumsallaşmaların ve kanunlaştırmaların hız kazanması da elbette rastlantısal değildir. Örneğin Celal Nuri'nin de *Havâic-i Kânûniyyemiz* [Yasal İhtiyaçlarımız] metniyle[7] talep ettiği gibi, bir yanıyla kadınların taleplerini tanıma zorunluluğu ve sınırlama tahakkümü, bir yanıyla da yıllardır süren savaş halinin yarattığı yıkım ve iş gücü ihtiyacıyla kadınların kamusal alana çıkmasının kaçınılmazlığı, İslam ve Osmanlı tarihinde öncülü olmayan bir hukuki düzenlemeyi beraberinde getirir: Hukûk-ı Âile Kararnâmesi. Böylece 1917 yılında, bir "aile hukuku" tanımlanır ve bu alana dair uygulama ve denetimler, şer'i hukuk ve şeyhülislamlık kurumunun idaresinden çıkarılarak Adliye Nezâretine devredilir (Aydın, 1998, s. 314). Diyebiliriz ki 1917'de devletin aileyle kurduğu bu yeni ilişki, ilerleyen yıllarda daha geniş ağlarla denetlenecek ve aile tümüyle bir devlet kurumuna dönüşecektir.

1910 yılı itibariyle Ziya Gökalp ile birlikte modern içtimaiye dersleri veren ilk Osmanlı "sosyolog"larından Necmettin Sadık da, bu yazısız eril mütabakatın uzlaştığı kadınlık tahayyülünü ve denetim imkanları yeni yeni keşfedilen "aile hukuku" mekanizmalarını kullanarak, 1918 yılında, *Türk Kadını* dergisinde yayımladığı "Bizde Feminizm" başlıklı yazısıyla, Osmanlı kadınları arasında giderek yaygınlaşan ve gözardı edilemeyecek derecede yükselen feminist harekete ve müsavat taleplerine, kimi "yerel" sınırlar çizme çabasına girer. "Bizde feminizmin" ne olması gerektiği üzerine bir tanım geliştirmeye çalışarak, Batı feminizmi ile Türk ve İslam kadınları için münasip olacak bir feminizm arasına sınır hatları çekmeye çalışır. "Her milletin, mazisi[ne], seciyesi[ne], örf ve adetleri[ne], manevi duygu ve kültürü[ne] tâbi

[7] Metnin çeviriyazısı mevcuttur: Celal Nuri İleri. (2017). *Kanunî İhtiyaçlarımız.* (çev. A. Şahin). İstanbul: On İki Levha Yayınları.

olduğunu" vurgulayarak bir "hakiki feminizm" tanımı sunar. Bu tarihsel dönemecin ardından, artık, "Türk kadınlığının terakkisi, Türk ailesinin terakkisinden ayrılama[yacaktır]" (Akt. Aykut, 2020, s. 64). İleride Cumhuriyet ideolojisinin niçin bir "devlet feminizmi"ne ihtiyaç duyduğunu anlamak ve devletin feminizmi temellük etme girişimlerini tarihsel bağlamı içinde değerlendirebilmek için, geç Osmanlı entelektüellerinin "hakiki kadın" ve "hakiki feminizm" inşalarını takip etmek önemlidir:

> Hakiki feminizm hiçbir zaman kadınlığın şu iki hakiki ve mukaddes gayesini unutmamıştır: Aile ve ahlak. Ailenin inhilali [dağılması] milletin inhilali demektir. […] Ailede, hayatta kadının erkekle müsâvata [eşitliğe] doğru gitmesi, kadınların faal hayata karışmaları hep ailenin lehine olmalıdır. […] Hiçbir vazife kadınların ailedeki vazifelerinden daha mühim ve daha tabii olamaz. Her ne olursa olsun bir mesleğe girerek aile haricinde yaşamak sevdası kadınların âtıl kalmasından daha tehlikelidir. […] Türk kadınlığının terakkisi, Türk ailesinin terakkisinden ayrılamaz. (Akt. Aykut, 2020, s. 64)

Görüldüğü üzere "kadın", geç Osmanlı döneminde ailenin, erken Cumhuriyet döneminde de yine bir aile olarak tahayyül edilen ulusun hem vazgeçilmez unsuru, hem de esiridir. Bu tahayyülde kadının aile dışında bir yaşam alanının olmadığı; hem ev hem de yurt bağlamında domestisitenin kadın üzerine kurulduğu açıktır. İleride Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'nda, Türklük anlatısına bir süreklilik sağlamak amacıyla kuracağı "eski Türk toplumlarında kadın" imgesi de[8], bu dönemde üretilen metinlerle beslenecektir, onların kurucu tahakkümünden yararlanacaktır.

Tüm bu metinler birlikte okunduğunda, pek çok alanda "kurucu" konumunu temellük eden entelektüel Osmanlı erkeklerinin yazısız bir eril mütabakat içinde olduğu söylenebilir. Yukarıdaki tüm alıntılar, hukuktan psikolojiye, sosyolojiden edebiyata her alanda, kurucu erkeklerin ürettiği, dolaşıma soktuğu ve büyük bir keyifle tükettiği "kadın" tahahüyülünü pekiştirir. Osmanlı entelektüellerinin tahayyül ettiği,

[8] Bu temsil için özellikle de "Türk Feminizmi" ve "Rahti (Cinsel) Ahlak" başlıklarına bakılabilir: Gökalp, Z. (2014). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

ataerkil yapı ve ahlakı tehdit etmeyen, modernizmin temelindeki gibi bireyselci değil, aksine korporatist bir ideolojiye sahip, devlet feminizmini[9] benimsemiş "kadın", denebilir ki ancak Kemalist rejimle birlikte kurulabilecektir. Tüm bu kurucu metinlerin ideal toplum fantezilerindeki İslami kültüre dayalı cinslerarası ayrışmanın lağvedilmesi (*disegregation*), Kemalist rejimin laikleşme süreciyle ve ancak bir cinsiyetsizleştirme (*degendering*) ve yeniden cinsiyetlendirme (*regendering*) projesiyle mümkün olacaktır. Bu bağlamda, Ayşe Durakbaşa'nın *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*'de altını çizdiği kadın imgesini hatırlamak yerinde olacaktır:

> Genelde bir "ideal insan"ın niteliklerini yeniden tanımlayan çoğu ulusal devrimin aksine Kemalist devrim bir "ideal kadın"ı yüceltir. Yeni yeni doğan Kemalist paradigmada kadınlar, Batılılaşmanın öncüleri, laikliğin taşıyıcıları ve medeniyet tercihindeki dramatik değişimin şahitliğini yapan aktörler olurlar. (2017, s. 27)
>
> Türk modernleşmesinin temel ilkeleri, en iyi şekilde ulusal kalkınmayla kadınların özgürleşmesi arasında kurulan zımni eşitliğin görülmesiyle anlaşılabilir. (s. 30)

Modern cumhuriyetin ürettiği bu "ideal kadın" tahayyülünün, muhteviyat farklılıkları olsa da Osmanlı modernleşmesi sürecinde temellendirildiği açıktır. Bu nedenle, Nilüfer Göle'nin *Modern Mahrem*'de vurguladığı gibi, bugün "modernite"yi, ekonomik gelişme, siyasal iktidar biçimleri ve kentleşme gibi sosyo-politik olgular üzerinden okumaya çalışsak da, Osmanlı coğrafyasındaki modernite deneyimi, "mahrem" alandaki dönüştürücü etkisiyle karakterini bulur (2011, s. 56). Osmanlı entelektüeli, modernleşme hareketini, "mahrem"de bir dönüşüm talebiyle yürütür ve evrensel ataerki varsayımına dayanan bir "kadın sorunu" tanımlayarak, bir dizi hukuki

[9] Ayşe Durakbaşa, Kemalist ideolojinin "devlet feminizmi"ni de "aşan bir feminizm, bir "Kemalist feminizm" yarattığını söyler ve bunu şöyle açıklar: "Kemalist sosyalizasyon, Türk kadınlarında bireyselliğin ilk tohumlarını atmış, böylelikle kadınlar, cinsiyet statülerini değiştirmeye çalışırken kendilerine bir etik tanımlamaya zorlanmışlardır." (2000, s. 150). Bu "etik" yükümlülüğü, Osmanlı entelektüelinin kadına dayattığı "ödev ahlak"ının bir diğer tezahürü olarak okunabilir.

ve kültürel düzenleme önerir. "Mahrem"in doğrudan hanenin kadınlarına işaret ettiği İslami epistemoloji ve ataerkil sistemin içinde, kamusalı oluşturan tekil mahremleri düzenlemek, Osmanlı entelektüelinin tek çıkış yolu gibidir. Bu perspektif, "özel alan"la özdeşleştirilen aileyi "modern mahrem" kabul ederek toplumsal adalet sorununun dışında gören klasik liberalizmin, geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türkiye'deki tezahürü olarak kuruluyor gibidir.

Bu metinlerde özellikle sosyoloji ve psikoloji gibi sosyal bilimlerin (aksak da olsa) etkisinin hissedilmesine ve "kadın sorunu" bağlamında kimi "olgu"lara işaret edilmesine karşın, hiçbir metin olguların eleştirisiyle ilgilenmez. Artık terk edilen bir medeniyetin yasını tutar yahut eleştirisine odaklanırlar. "Aile" ve "evlilik" kurumlarının birer olgu olarak ele alınmaması ve yeni medeniyetin "kutsal"ı olarak dokunulmaz kılınması, sosyal bilimlerin sağladığı varsayılan meşruiyet üzerine kurulur. Öyle ki, Mahmud Esad'ın bir *backlash* metni olarak okuyabileceğimiz "taaddüd-i zevcat" savunusu dışında, diğer tüm metinler, kadın haklarının temelini, sosyal bilimlerde arar, sosyal bilimlerle gerekçelendirir. "Sosyoloji", "fizyoloji" ve "psikoloji" sözcükleri, bu metinlerde sürekli tekrar edilen birer *leitmotive* halini almış gibidir. Tıpkı "aile", "vazife-i tenasül" ve "annelik" gibi. Modern içtimâiyat (sosyoloji) kullanılarak toplumun temeline aile yerleştirilir; modern fizyoloji, "tabiatı gereği" kadını "annelik"e atar ve modern psikolojinin heteronormatif perspektifiyle toplumsal cinsiyetler belirginleşir. Modernleşme deneyimi, heteronormalleşme deneyimiyle iç içe geçerek "ideal kadın"ı üretecektir. Tüm bu kurucu metinlerin, belirgin biçimde, yalnızca bir "Müslüman-Türk kadın" imajına odaklanmaları, geç dönem Osmanlı entelektüelinin, "modern mahrem"i, bir "milli mefkure" olarak inşa ettiğinin göstergesidir. Bu bağlamda, Osmanlı-Türk modernleşmesi deneyiminin, Avrupa modernleşmesinin aksine, "birey"i değil, toplumu ve aileyi, toplum ve aile

kurumları üzerinden de simgesel bir gönderme ile “kadın”ı dönüştürmeye odaklanıyor olması, ilginç bir tespittir.

BÖLÜM 2

GEÇ DÖNEM OSMANLI KADIN YAZININDA HOMOSOSYAL BAĞ TALEBİ

"El, ayak, akıl, göz gibi vasıtalarda
bizim erkeklerden ne farkımız var?
Biz de insan değil miyiz?"
(Rabia Hanım, 1868)

"Biz ki saçı uzun, aklı kısa diye
erkeklerin hande-i istihzasına hedef olmuş bir taifeyiz,
bunun aksini ispat etmeye çalışacağız.
Erkekliği kadınlığa, kadınlığı erkekliğe tercih etmeyerek;
şahrah-i say-u amelde mümkün olduğu kadar
payendaz-ı sebat olacağız."
(Şükufezar, 1886)

"Biz ne yapalım,
her tedennimizin altından
bir erkek parmağı çıkıyor."
(Evliyazade Naciye, 1909)

Mevcut çalışmalar ve erişim olanaklarımız dahilinde, kadın yazınının modern Türkçe anlatı kronolojisini Zehra Toska'nın 1994'te yayına hazırlamasıyla haberdar olduğumuz Zafer Hanım'ın 1877 tarihli *Aşk-ı Vatan* metni ve ardından on iki yıllık uzun bir sessizliği bozan ancak yazarını öğrenemediğimiz, "Bir Hanım" imzasıyla 1890'da yayımlanan *Rehâyâb-ı Zafer*[10] ile başlatabiliriz.[11] Bu öncü metinleri Fatma Aliye'nin yine "Bir Hanım" imzasıyla, 1891'de Ahmet Mithat'la birlikte yazdıkları *Hayal ve Hakikat* ve nihayet 1892'de kendi imzasıyla yayınlayabildiği *Muhazarat* takip eder. 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin (1895-1908) yayın hayatına

[10] Ahmet Mithat, Fatma Aliye'nin vasiliğini temellük ettiği bu dönemde, *Rehâyâb-ı Zafer* üzerine de "Bir Muharrire Daha" başlıklı bir yazı yazar (*Tercüman-ı Hakikat*, 9 Nisan 1891) ve "Müellifin bir hanım olması bizim için ne kadar mucib-i ehemmiyet olduğunu tafsile hacet görülür mü? Makbule Leman, Fatma Aliye, Hatice Cemile Hanımefendiler gibi sahibat-ı aklamımızın bizi ne derecelerde ihsan-ı şevk ü şevketle mütehassıs etmekte[dir]." diyerek "beğenilerini" de not düşer (Enginün, 2009, s. 323). Fakat Ahmet Mithat'ın eril vesayetinin nasıl bir baskı ve sansür mekanizmasına dönüştüğü ileride örneklenecektir. *Rehâyâb-ı Zafer'in* günümüze ulaşan yalnız bir nüshası bulunur; ancak henüz edebiyat kamusuyla paylaşılmamıştır.

[11] Bu iki romanın arasına Nigar Hanım'ın *Tesir-i Aşk* (1883) metnini de yerleştirmek gerekir; ancak üç perdelik bir trajedi olarak yazılan bu oyun, yazıldığı dönemde yayınlanabilmiş değildir.

başlaması ise, kadın yazınının ivmelenmesine; bir başka deyişle, yazmak isteyen/yazan kadınların, metinlerini yayınlayacakları bir mecra bulabilmelerine vesile olur. Kadın yazını bağlamında, Makbule Leman'ın 7 Ocak 1891'de *Tercüman-ı Hakikat*'te "neşri caiz görülen"[12] "Nevş ü Nema" başlıklı edebi metnini de göz önünde bulundurarak, *Hanımlara Mahsus Gazete'*ye kadar bir kadın yazarın imzasıyla yayınlanabilmiş yalnız beş modern kurmaca örneği tespit edebiliyorken, 1895 sonrasında hareketli bir yayın sürecine girildiğini görürüz. *Hanımlara Mahsus Gazete* bu bağlamda öne çıkarak, jino-eleştirel okumalara da olanak sağlayacak bir kadın sesi, kadın yazını temsili sunar. *Hanımlara Mahsus Gazete*'yi, diğer öncüllerinden ayıran da, bu temsil olanağıdır. Aşağıda değineceğim "kadınlara yönelik" olarak tanımlanan yayınlar ve bir önceki bölümde işaret edilen kurucu Osmanlı entelektüelinin eril vesayetini sürdüren yayınlar, erkek imtiyaz sahiplerinin, erkek yazar kadrolarıyla üstlendiği modern mahrem dönüşümünün yayın organları olarak işlerken, *Hanımlara Mahsus Gazete* bilakis "kadınlara ait" bir sesin temsiliyle, edebiyat kamusu için bir veri havuzuna dönüşür[13]. 1895-1908 yılları arasında, dönemin kadın dergilerinin en uzun soluklusu olarak yayınlanan dergide yer alan kurmaca metinler, hem niceliği hem de niteliğiyle, dönemin diğer yayınlarından ayrılır. Örneğin Makbule Leman'ın "metaforik bir penis" (Gilbert ve Gubar, 1979) olarak imlenen babanın kalemini ele

[12] Makbule Leman'ın bu dönemde *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin edebiyat bölümünde yayınlanması için gazeteye gönderdiği metinlerin yok sayılmasından şikayet eden mektubu, Ahmet Mithat'ın "Leman Hanım'a Cevab" başlıklı yazısıyla birlikte, 2909. sayıda yayınlanır. Ahmet Mithat'ın, sansürlenen kadın yazarların neşir hakkını arayan Makbul'e Leman'a verdiği yanıt, erkek egemen edebiyat kamusunun iktidar ve temellüğünün de ilanıdır: "Varakanızın zeylinde bazı evrak-ı mersulenizin gazeteye geçirilemediğinden dolayı beyan-ı şikâyet eyliyor iseniz de teemmül buyurunuz ki neşrini tecviz etmediğimiz varakalarınız hakikaten neşri tecviz edilmeyecek şeylerdendir. Bir takımı yalnız hakkımızdaki takdirat ve tevcihatınıza dairdir ki bu babda Mustafa Derviş'i dahi gücendirmiş olduğumuzu düşünmelisiniz. Bir takımı ise vakıa yalnız edebiyat cihetinden pek âli hissiyat üzerine yazılmış ve asar-ı tabiata hayret suretinde kaleme alınmış iseler de bizce kadınların o yolda tercüme-i ahsas etmeleri henüz avdet olmamıştır. Her ne zaman neşri zamanımızca caiz görülecek şeyler gönderir iseniz neşrinden geri durmayız." (Yayman, 2019, s. 358).

[13] İmren Gece'nin *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 1895-1908 aralığındaki tüm sayılarını tarayan "*Hanımlara Mahsus Gazete*'de Edebî Faaliyet" (2014) başlıklı çalışmasında saptadığı telif roman sayısı 10, telif hikaye sayısı ise 96'dır.

geçirme isteği taşıyan bir kız çocuğunun, geleneğin ve ataerkinin temsili olan baba figürünü "tashih" etme anlatısı olarak okuyacağım "Tashih" (1895) adlı hikayesi, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de kendine alan bulabilmiştir. Emine Semiye'nin ilk romanı olan ve ataerkine karşı kadınlar arasında homososyal bir bağın yokluğunun eleştirisi odağında değerlendirilebilecek *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikaye* (1895-96) başlıklı romanı 70 sayılık bir tefrika halinde *Hanımlara Mahsus Gazete'*de yayımlanır. Fatma Fahrünnisa'nın yazar-anlatıcısının bir politika metnine dönüştürdüğü; ataerkil pazarlık, erkek şiddeti ve "evlilik felaketi" anlatısı olarak okuyacağım *Dilharap* (1896-97) metni de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de 21 sayı tefrika edilir. Keza yine Bint-i Safvet Rana'nın üç sayı süren *Ahretlik* (1896)[14] ve P. Fahriye'nin dört sayı devam eden *Dilfikar* (1901)[15] başlıklı metinleri, "Çamlıca'da Güzide" adıyla Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver* (1902-1903)[16] romanı da bu dönemde *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanma imkanı bulur. Bu romanların pek çoğunda, yazan fakat yazdıklarını kendine saklayan, okuyup değerlendirecek birini bulmayı bekleyen kadın karakterlerin varlığı da, erkek egemen edebiyat kamusu içinde var olmaya çalışan kadın yazarların izdüşümü olur. Kadın yazarların eril vesayetin "çarpık ayna"sında yüzleştikleri kadınlık inşasının içerisinden, yazma edimiyle ilişkilenebilmeleri bir yana, yazdıklarına alan açan yayınlar ve yayıncılara erişimlerinin de eril vesayetin denetiminde olduğu açıktır. "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)" başlıklı proje kapsamında taranan dergiler üzerinden, kadın yazarların daha ziyade "*Hanımlara Mahsus Gazete, Kadın Yolu* ve *Süs* gibi kadın dergilerinde yer bulabildikleri" (Haz. Tutumlu ve Serdar, 2019, s. 9) tespit edilir. *Kadın Yolu* (1925) ve

[14] Tefrika bilgisine erişim için: https://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/4896
[15] Tefrika bilgisine erişim için: https://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/4974
[16] Tefrika bilgisine erişim için: https://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/10679/5137/M%C3%BCnevver%20form.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Süs (1923) çok daha geç bir dönemin matbuatının ürünleri olsa da, Tutumlu ve Serdar'ın yorumuna, bu dergilerin önemli bir öncülü olarak Emine Semiye'nin ikinci romanı olan *Mükâfat-ı İlahiye*'nin (1896-97) 24 sayı tefrika edildiği *Mütalaa* dergisini ve Behice Ziya'nın 19 Eylül 1895-5 Mart 1896 tarihleri arasında 16 sayı boyunca tefrika ettiği, dönemin "kadın okur" imgesini dönüştürerek bir "kadın yazar" imgesi kurduğu *Pakize* adlı romanını yayımlayan *Maarif* dergisini de ekleyebiliriz. Ne var ki modern kurmaca türler bağlamında kadın yazınına alan açan dergiler, bu örneklerle sınırlı kalır.

Elbette kadın yazınına alan açan bu dergilerin öncülü olarak, *Şükûfezar*'ı (1887) da anmak gerekir. Beş sayı yayınlanabilen *Şükûfezar*, imtiyaz sahibi ve yazar kadrosu kadınlardan oluşan ve okur mektupları dolayımıyla başka kadınların seslerine de yer vermeye çalışan ilk dergi olarak, II. Meşrutiyet sonrası matbuat kapitalizmiyle türeyecek diğer "kadınlara yönelik" dergilerden ayrı bir konuma, bir "temsil" politikasına sahiptir. Zehra Toska, derginin imtiyaz sahibi Arife Hanım'ın yazdığı "Mukaddime"yi, "bir Türk kadını tarafından kadın-erkek eşitliği konusunda yazılmış ilk metin" addeder (1999). Ancak dergide okur mektupları, denemeler ve şiirler dışında, modern kurmaca türlerini göremeyiz. Keza yine, 1869'dan 1870'e kadar 48 sayı yayınlan *Terakki-i Muhadderat, Vakit yahut Mürebbi-i Muhadderat* (1875), 1876 tarihli *Ayine*, 1879 tarihli *Aile*, 1882'de iki sayı yayınlanan *İnsaniyet* ve *Hanımlar*, aynı adlı gazetenin eki olarak yayınlanan *Mürüvvet* (1887), *Parça Bohçası* (1889), *Hanımlara Mahsus Malumat* (1895) ve *Alem-i Nisvan* (1906) adlı dergilerin de, kadın yazınına *Hanımlara Mahsus Gazete* örneğindeki gibi, modern kurmaca bağlamında belirgin bir alan açtıklarını görmek mümkün olmaz. Üstelik eril vesayet de devrededir. Örneğin "kadınlara yönelik" dergilerden *İnsaniyet*'in sahibi ve tek yazarı Mahmud Celaleddin'dir. Yılda 12 sayı çıkacağını bildiren dergi, ikinci sayının ardından, henüz

hiçbir kadının sesini duyurmadan kapanır (Haz. Keşoğlu, 2019, s. 147). Bu girişimden beş yıl sonra Mahmud Celaleddin bu kez *Mürüvvet* adıyla; fakat yine erkek yazarların tekelinde bir "kadın dergisi" ile yayın sahasındaki vesayetçi anlayışı sürdürür[17]. Kadınların sesine yer verilmediği gibi, "kadın"lığın inşası misyonu da erkek yazarlarca temellük edilmiştir. "Hanım Kime Denir?" başlıklı yazının, "hanım"lığı "iffet dairesinin sınırlarını" çizerek tanımlaması, eril vesayetin temsili bir örneğidir (Haz. Kılıç, 2019, s. 89). Bir önceki bölümde işaret edilen kurucu metinlerin kadınlara tuttuğu "çarpık ayna", "kadınlara yönelik dergi"lerde de belirginleşir. *Mürüvvet*'in "kadın tarihi yazımı" hamlesi de bu bağlamda okunabilir:

> Tahririne mübâşeret ettiğimiz gazetenin şu kadınlar kısmında kârielerimize dünyayı göstermek istiyoruz. Bu halde kendimize tayin ettiğimiz mesleği ilan etmeliyiz ki umûr-ı tahrîriyyemizin esâsını vaz' etmiş olarak dâima o kayıt ve vazife ile mukayyed olalım. … Avrupa'da basılan kadın jurnallerinin en güzîdelerine de hesabü-z zaman abone olmak ve onlardan … tercüme etmek … hevesimiz arzumuz tezâyüd etti. Bir kat daha gözümüzü açtık. Bu işe her yüzden dört elle sarıldık. (Haz. Kılıç, 2019, s. 35)

Böylece *Mürüvvet,* kadınların dünyadaki ahvaline dair haber vereceğini, "lazım gelirse kadınların avukatlığı hizmetinde" bulunacaklarını, bunun da bir "vazife-i meşru" olduğunu (s. 36) duyurarak yayın hayatına başlarken, esasen, eril vesayeti meşrulaştırmaktadır. Zira bir "meslek", bir "vazife" olarak benimsenen bu vesayet, "ideal Müslüman kadın"ı üretmek üzere, "İstanbul'da Memâlik-i Osmaniye'de, diyâr-ı ecnebiyede bulunan tâife-i nisânın mezhep ve millet farkı gözetilmeyerek, isimleri beyan olunarak" ve "zuhûr-u Havva'dan bu âna kadar meşâhîrü'n-nisâdan her kim olsa" (s. 66) tüm neşriyatının bir edebiyat dizisi halinde yayınlanacağını duyurmuş olsa da, sunulan "kadın tarihi" Âişetu's-Sıddîka, Afiretü'l-Âbide, Hafsa binti Hamdûn gibi İslam tarihi karakterleriyle sınırlı tutulmuştur.

[17] *Mürüvvet* dergisinin çevrim yazısına erişim için: Neslihan Kılıç. (2019). *Osmanlı Basınında Muhafazakâr Bir Kadın Dergisi: Mürüvvet*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Dolayısıyla eril kanona, erkek egemen yayın dünyasına "eklemlenme" çabasındaki kadın yazarların, bu dergilerin açtığı alan sayesinde yazdığı, görünür hale geldiği yönündeki okumalar, bilakis kadın yazarların sesine alan açmayan bu eril vesayeti ıskalamaktadır. Örneğin, yine *Terakki-i Muhadderat* gibi, "muhadderata", yani Müslüman kadınlara "hizmet etme", "hikmet sunma" gibi şiarları mukaddimelerine ekleyerek yayına başlayan bir "kadın dergisi" olan *İnsaniyet*'te, "Osmanlı"yla "Ecnebi"ye; "Zevc" ile Zevce"ye kurmaca diyaloglar yazan dergi sahibi Mahmud Celaleddin, birer varsayımsal prototip üretir. Potansiyel okuruna coğrafya öğretmek isteyen, "Bir Zevc ile Zevce Beyninde Mükâleme" başlığı altında, diyalog üzerine kurduğu metni, zevcin zevceye, erkeğin kadına sorular sorduğu, malumatını ölçtüğü, yanlışlarını düzelttiği, eksiklerini kapattığı ve her şeye rağmen erkeğin kadını "taltif etmenin yolunu bildiği" bir derse dönüşür. Bu egemen bakış ve eril dil, derginin hedef kitlesi olarak belirlediği kadınları rahatsız eder. "Lisân-ı âşina bir hanım" müstearıyla dergiye gelen bir okur mektubunun getirdiği eleştiri bu temsiliyet krizini, ironik bir dille şöyle ilan eder:

> İnsaniyet sahibi [iki anlamı da kastediliyor olmalı] efendiye,
>
> Gazetelerde insaniyeti bize [kadınlara] mahsus kılan i'tilaf-nameden ne kadar hazzettiğimi beyana muktedir olamam. Kadınlar ki insaniyet düşkünü biçarelerdir. Onları memnun etmek isterseniz! Size ihtar ederim. Sakın daha ilk nüshanızda ahlak dersi vermeye kalkmayınız.
>
> Bundan evvel bizim için bir gazete çıkmış idi [*Terakki-i Muhadderat* kastediliyor olmalı]. Elbet siz de bir nüshasını olsun görmüşsünüzdür. Zira hakkımızda kullandığı lisan ta cennet-mekan Sultan Mahmud Han Gazi devrinde iken sinini doldurmuş bir kadıncağız bir şeyler mırıldanıyordu. Ne söylüyorsun valide diye sordum. Kızım dost ağlatır düşman güldürür diye nasihatle karışık kendisinden yaşlı bir darb-ı mesel yad etmesin mi. … Ben de gülerek valide, erkekler bizim her şeyimizi tersine alıyor da bu sözlerini alt üst edelim de tabi'atça bir mana çıksın dedim. (Haz. Keşoğlu, 2019, s. 177)

Dönemin "kadın dergileri"nin cinsiyetçi dilinden ve eril perspektifinden şikayet eden, bunları "mahuf [korkunç]" ve "örümcek yuvası" (s. 195) addeden kadın okur, daha önce *Terakki-i Muhadderat*'a gönderdiği ancak yayınlanmayan mektupları nedeniyle,

bu mektubunun yayınlanacağından şüphe ettiğini de belirtir. Aynı şüphe ve şikayet, "Mektepli Bir Kız" müstearıyla gelen bir başka okur mektubunda da karşımıza çıkar. Makbule Leman'ı tanıdığını ve yazdıklarını okuduğunu söyleyen bu mektup, Mahmud Celaleddin'i Makbule Leman'ın yazılarını yayınlamamakla suçlar, hesap sorar:

> Yanyalı Makbule Hanım *Hazine-i Evrak*'ta [Mahmud Celaleddin'in yine bu yıllarda çıkardığı bir diğer dergide] hıfz ediniz diyerek bir şey yazıp Serafim Efendi Kıraathanesi'ne erkeklere verip yolladı idi size. Teslim olunmuştur elbet.
>
> A mübarek zat, Hazine-i Evrak'a bunu koymayıp da şi'ire müte'alik bir şeyleri mi tercih ettiniz! … Benim öfkem şu ki: O kâğıt dediğim gibi size teslim olundu. Ondan sonra birkaç kere Hazineniz [derginiz] çıktı. İla maşallah içinde olanları da gördük. Makbule Hanım'ın makalesini olur olmaz erkeklerimiz dürüst okumaya da muktedir olamamaları memuldür [beklenir]. Gerçekten zarif olan bu eseri neşretmemek neden? Neşet etmiş ise beyan buyurun. Kadınlık kabahat miymiş, biz de bilelim. (s. 192)

Ardından B. Afife'nin ve Makbule Leman'ın metinlerinden bahseden okur mektubu, kadın yazarların her gün daha fazla engellendiklerini, "Gittikçe iyi olacak yerde fena oluyoruz. … Teşvikten vazgeçtik, bari [kadınlar] men' olunmasalar. Hevesimizi kırıyorlar efendim." diyerek ilan eder (s. 192). *Tercuman-ı Hakikat* gazetesine gönderdiği kadın-erkek eşitsizliğinden yakınan bir diğer yazısının yayınlanmadığını ve yine bir kadının metninin, bir erkeğe isnat edilerek yayınlandığını da öğreniriz:

> Bir şey yazıyoruz, pederimize göstersek okumaz. Okusa da uzun uzadıya ona dair bahse hiç girişmez. … *Tercuman-ı Hakikat*'e bir mektup yazmış idim. [Babası] "İmzanı koyma kızım." buyurmuşlar idi. O mektubumda erkeklere dair pek çok haksızlıklardan bahsettiğim için mi ismimi siyanet etti [gizledi]? İsmimi değil ya, beni siyanet etti demektir. Birkaç günler baktım. Zuhur etmedi [Yazı yayınlanmadı]. Halbuki *Tercuman-ı Hakikat'*te nev-zuhurlar her zaman çoktur. Benim yazdığımı gazeteye kabul etmediler diye pek mahzun oldum. (Haz. Keşoğlu, 2019, s. 192)

Yok sayılma bu mektubun sahibinden ibaret de değildir. Burada kadın yazarlar arasında bir homososyal bağa da işaret eden, bir haberleşme ağı görürüz. Kadın yazarların metinlerini önce birbirleriyle paylaştıklarından, kalem arkadaşlıklarından, metinlerinin yayınlanması için erkek egemen matbuata mektuplar veya

kıraathanelerdeki tanıdıklara emanet edilen kağıtlarla ulaşma çabalarından haberdar oluruz. Ancak metnin edebi yahut fikri değeri ve yayıncıya ulaşması da, kadın yazarın imzasıyla yayınlanabileceğini garanti etmez:

> Tarafdarı oldukları erkeklere isnad ile böyle bir güzel eseri, kadınlardan ummamış demek oluyor. Bunun üzerinedir ki tuhaf tuhaf erkek isimleriyle birkaç def'a mezkur gazetede [*Tercuman-ı Hakikat* kastediliyor] asarımı okuyup cebr-i mafat ettim. (s. 193)

Dolayısıyla tüm bu kadın dergilerine ya da kadınlara alan açtığı varsayılan, böyle bir amaç beyan ederek kadın okurlara seslenen erkek egemen basın-yayın organlarına, şu spekülatif soruları sormayı sürdürmek gerekir: Peki ya yayınlanmayan metinler kadın yazınının tarihini nasıl etkilemiştir? Kızlarının imzalarını gizleyen pederler neyi sansürlemiştir? Kadın yazarların metinlerini, erkeklere; erkek müstearları üzerinden "erkekliğe" isnat eden yayıncılar, edebi kamuyu nasıl bir temsilden mahrum bırakmış, edebiyat tarihlerini niçin manipüle etmiştir?

Eril kanon ve edebi kamunun tüm bu sansür ve yazma edimini temellük eden baskısına rağmen, sundukları "çarpık ayna"yla oluşan temsiliyet açmazı, yukarıda bahsedilen "kadınlara yönelik" dergilerin aksine bir "kadın dergisi" olarak *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin kurmaca metinlere açtığı alanla birlikte, yeni bir döneme girer. Kadın yazınının 1895 sonrası ivmelenen üretimi, kurmaca dışı metinlerdeki hak arayışına, eşitlik talebine ve bir kadın tarihi yazma girişimlerine paralel olarak işlemeye başlar. Bu bağlamda bu bölümde ele alacağım Makbule Leman'ın "Tashih" (1895) adlı hikayesi, Behice Ziya'nın *Pakize* (1895-96), Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap* (1896-1897), Fatma Aliye'nin *Refet* (1897) romanları, Halide Edip'in "Bir Günahkar Kadının Jurnalinden" (1906) ve "İmzasız Mektuplar" (1910) hikayeleri, Ulviye Macit'in *Şermende* (1913) ve Fahrünnisa Fahrettin'in *Talihsiz Bir Kadının Sergüzeşti* (1922) metinleri üzerinden, eril kanonun üretmediği kadınlık temsilleri

görünürleşecektir. Bu metinleri seçerken, olabildiğince farklı temsilleri yansıtmalarına dikkat ettiğimi belirtmem gerekir. Öte yandan yine de, tüm bu metinlerde beliren ortaklıklar, bu çalışmaya teorik zemin sağlayan jino-eleştirinin okuma pratiklerinden yararlanmaya olanak sağlar. Öyle ki tüm bu metinlerde belirginleşen üç refleks, eril kanonun "çarpık ayna"sından kurtulma girişimindeki kadın yazınının paralelliklerini de belirginleştirir: Kadınlar arasında bir homososyal bağ talebi ve romantik dostluklar; müdahil kadın yazar-anlatıcı kullanımlarının bir kadın bakış açısı kurmaktaki işlevi ve bir modern mahrem olarak anlatıya giren ev içi mekâna yerleştirilen kadın karakterlere ait odaların, yazı masalarının, günlüklerin ve mektup ağlarının oluşturduğu kadın belleği, geç dönem Osmanlı kadın yazının en dikkat çekici paralellikleri olur.

Öncelikle tüm bu metinlerin, protogonist pozisyonuna da yerleşebilen kadın karakterler dolayımıyla, kadınlar arası bir "homososyal bağ" çağrısı yaptıkları görülür. Bu bağ kimi zaman muhafazakar pederlere karşı hane içindeki kadın temsilleri ile, kimi zaman da hane dışından anlatıya dahil olan kadın karakterler aracılığıyla üretilir. Kimi metinlerde homososyal bağın yokluğundan yakınılır; kimi metinlerdeyse varlığı sayesinde tüm bir olay örgüsünün nasıl dönüştüğü gözlenir. Kimi metinlerde homososyal bağ, kadın karakterler arasında kurulamasa dahi, müdahil kadın yazar-anlatıcılar devreye girerek bu çağrıyı metnin potansiyel okuruna yöneltir. Bu dönemin metinlerinde beliren "ilahi adalet" beklentisi, kadın yazınında metni kapatmaz; bilakis bu bölümde örnekleyeceğim kadın yazar-anlatıcılar, metinlerini, kadınlar arasında kurulan yahut kurulacak homososyal bağa emanet ederek nihayetlendirir. Müdahil anlatıcıların bu metinlerdeki işlevi, didaktik bir pozisyondan "ideal kadın" temsilini iletmek değil; kadın karakterlerin hareket alanını genişletecek meşru zemini üretmek ve metin dışı hakikatin bir parçası olarak metne sızan ataerkinin eleştirisini sunmak yoluyla belirir. Yine tüm bu metinlerde kadınlar arası anlatma-dinleme pratikleri,

homososyal bağı da belirginleştiren bir kadın belleği anlatısı kurar. Kadın karakterlerin odalarına giren yazı masaları, mektuplar ve jurnallerle günlük pratiklerine dahil edilen yazma edimi, pederlerin elinden alınan kalemler, annelerden kızlarına, bir kadından diğer kadına aktarılan deneyimler, kadın belleği üretiminin edebi metinlerdeki yansıması olarak dikkat çeker. Bu bağlamda, bu bölüm, modern kadın yazınının erken dönem örneklerinde ortaklaşan kadınlar arası homososyal bağa odaklanacak; bu homososyal bağı kurmayı sağlayan bir anlatısal araç olarak kadın bakış açısıyla metne giren müdahil anlatıcıları ve bir kadın belleği inşa etme girişimini tartışmaya açacaktır.

Serpil Çakır, "Osmanlı'da Kadınların Mekanı, Sınırlar ve İhlaller" başlıklı yazısında devletin "mekan" üzerindeki denetiminin "kadınların sınırları zorladığı, modernleşmenin başladığı yıllarda daha da arttığını" (2009, s. 77) söylerken, modernleşmeyle dönüşen yasal ve kurumsal yapılanmanın kadınların aleyhine işlediğini, modernleşme projesinin toplumsal cinsiyetin inşasını önemli bir mesele olarak ele aldığını, aile ve kültür politikalarının ataerkil geleneğe göre düzenlendiğini gösterir. "İktidarın mekanda kurgulandığını" ve bunun da "fermanlar" aracılığıyla yapıldığını iddia eder (s. 79). Fermanların, kanunların aksine hızlıca tüketilebilir, yeniden üretilebilir, sıklıkla düzenlenebilir bir denetim sistemi olarak işlemesi, devletin özel ya da kamusal her mekana sızabilmesini sağlıyor gibidir. Tanzimat sonrası modernleşme süreci bir yandan yeni Osmanlı kamusalını üretirken, bir yandan da bu kamusalın sınırlarını çizmeye, kadınları ortaya çıkan bu yeni "özgürlük" ediminden dışlamaya çalışmaktadır diyebiliriz. 1888'de Mecelle'nin "makarr-ı nisvan" (kadına ait yerler) tanımı getirmesi ve Çakır'ın işaret ettiği fermanların kadınları kaymakçı dükkanlarından, dondurmacı dükkanlarından, büyük bir kısmı kısıtlanan cami ve mesire alanlarından, haftanın bir günü hariç diğer günlerinde evden çıkmaktan; atlı araba, tramvay, banliyö trenleri, kayıklar ve Şirket-i Hayriye

vapurlarını belirli koşul ve saatler dışında kullanmaktan menetmesi, "iktidarın mekansallaşması"nın en belirgin örnekleridir (s. 81). Çakır'a göre, "Temel haklar fermanı 1839'da Tanzimat'la ilan edilmiş, 1876'da ilk parlamento açılmıştır; ancak erkeklerin kadınlar üzerinde paternal hakları olduğu, kadınların toplumsal sözleşmenin tarafı olmadığı biçimindeki aydınlanmacı söylemin ikircikliği de benimsenmiştir" (s. 94). Bu ataerkil varsayım, yalnızca kamusal mekan kısıtlamaları doğurmaz. Tanzimat sonrası Kanun-ı Ceza, kadınların artık "toplumsal bir kurum"a dönüşen aileye karşı işlediği suçları da tanımlar. Ailenin kurumsallaşması, özel alan kısıtlamalarını da beraberinde getirir. Konakların haremliği ve selamlığı birbirinden ayıran yapısı, çıkmaz sokak düzenlemeleri ve yüksek bahçe duvarları da, "makarr-ı nisvan olarak tanımlanan mutfak, kuyu başı, avlu ve bahçeler"i (s. 80) mahreme ayırarak özel alanı kamusaldan kesin sınırlarla böler. Ne var ki mekandaki ve yeni kamusalın düzenlenmesindeki tüm bu kısıtlamalar, 1868'de *Terakki Gazetesi*'nin açtığı kanalla başlayarak, kadınların kurmaca dışı metinlerinde gittikçe artan eleştiri oklarının hedefi olsa da,[18] bu bölümde ele alınacak metinlerde de görüleceği üzere, kadın yazarların kurmaca metinlerinde daha ziyade hane içi mekan ve bu mekanın yeniden düzenlenmesine dair talepler baskındır. Geç dönem Osmanlı kurmaca kadın yazınında, kadınların kamusalla ilişkisinin izlerine rastlamak güç olsa da (yahut bu ilişkiselliğin "yokluğu" başlı başına bir veri olsa da), şu gerçeği de gözden kaçırmamak gerekir: Kadın yazınının özel alana ait sorunlara odaklanması, ilk bölümde iddia ettiğim gibi modern/milli aileye ve aile dolayımıyla da "kadın"a odaklanan geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türkiye modernleşmesinin çizdiği yeni sınırları yıkmaya yönelik bir hamle olarak okunmalı; "özel olanın daima politik de olduğu" unutulmamalıdır.

[18] 1868'de *Terakki*'ye "Okumuş Hanımlar", "Üç Hanım", "Mektepli Kız" gibi müstearlarla gönderilen mektuplar, kamusal alandaki kısıtlamalar üzerinden patriarkal düzeni eleştirerek "eşitlik" talep eden ilk metinlerdir (Çakır, 2009, s. 96).

Dolayısıyla bu bölümde incelenen tüm metinler, geç dönem Osmanlı modernleşme hareketinin eril tahayyülle inşa ettiği "mahrem"e karşı, kadın yazınının yeni bir özel alan inşası ve siyasi hak talebi olarak okunmaya müsaittir.

Bu bağlamda, bu bölümde, Nicole Van Oss'un "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm" başlıklı makalesinde öne sürdüğü, "Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında gelişen Müslüman kadın hareketi, dinsel canlanış hareketinden esinlenen ailesel feminizmdir"[19] tezi tartışmaya açılacaktır. Zira kadın yazınının ortak izleklerini çıkarmaya girişen pek çok çalışmanın sıraladığı görücü usulü evlilik eleştirisi, romantik aşk talebi, eğitim hakkı, çocuk terbiyesi, talakın ve çok eşliliğin reddi gibi okumalar dahi, başlıbaşına, "ailesel feminizm" üretmenin ötesine geçerek mahremi dönüştürmeye, politik bir mecra olarak özel alanda eşitlik talep etmeye açılır ve böylece ataerkinin kadınlar üzerindeki doğal paternal hakkını lağvetme girişimine evrilen bir "siyasal hak" arayışı üretirler. Bu dönemin kadın hareketiyle iç içe ilerleyen kadın yazınını bir "ailesel feminizm" tanımına hapsetmek, tespit hatasıdır. Keza kadın yazını yukarıdaki izlekler dışında, pek çok ortak eleştiri, paralel talep ve mükerrer imgeler üretir. Bu dönemde kadınlar arasında kurulması hedeflenen bir "homososyal bağ" talebi ve eşzamanlı olarak "kadınlık"ın bir cinsiyet kimliği olarak inşası, kadın yazınının en temel izlekleridir. Zira "müessese-i nisvân" olarak dile gelecek bir "kadınlık" tahayyülü belirir ve kadınların hem kurmaca hem de kurmaca dışı metinlerde birbirlerine yaptıkları "çağrı", bu tahayyülün bir hakikate, bir praksise dönüşmesi talebidir. Öte yandan 1895 itibariyle sayıca da artarak yayınlanan kurmaca metinlerde, kadın karakerlerin "yazı masası" sahibi olma talebi, genç kadınların

[19] Nicole Van Oss, "ailesel feminizm" tanımını, "radikal feminizm"in karşısına koyarak, "ataerkil toplumu kabul edip, kadınların yerini bu var olan ataerkil yapılı toplumun içerisinde yükseltmek isteği" (2001, s. 35) olarak tanımlar. Fakat bu bölümde yaptığım değerlendirmeler, geç dönem Osmanlı kadın yazınının, bilakis, ataerkinin karşısında konumlandığını ve aile ideolojisinin eleştirisine odaklandığını göstermeye çalışır.

kendilerine ait bir oda ve yazıhaneye erişmeye başlaması, okumak ve okudukları üzerine konuşmak için refikalık eden kadınlar, ortak birer *leitmotive* halini almıştır. Dergilerde kadın yazarların kavramsallaştırdığı "kadınlık mefkuresi", "alem-i nisvan", "nisvan-ı İslam", "tarih-i nisvan", "hareket-i nisvan" gibi birçok yeni mefhum, kurmaca metinlerin metin içi hakikatlerine de zemin oluşturur.

Makbule Leman'ın 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımlanan "Tashih" adlı metni de, bu bölümün odaklanacağı diğer kurmaca metinlerle paralel biçimde, kadınlar arası homososyal bağın, okuma-yazma edimi üzerinden kurulduğu bir metindir. "Tashih" adlı hikaye, "erkeğe benzeyen kadınlardan hiç hoşlanmayan" (Haz. Çiçekler ve Andı, 2009, s. 195) Kıymetî Beyefendinin, okur-yazar olmayan bir kadınla evlenmeyi tercih etmesi, keza yetiştirdiği kız çocuğunun da eğitim almasını yasaklaması; fakat günün birinde "cahil" zevcesinin "cehaleti" nedeniyle dolandırılıp tüm varlığını kaybedince, karar değiştirip kadınların da okuma-yazma öğrenmesi gerektiğine ikna olarak, kendisini "tashih" etmesini hikaye eder. Makbule Leman, Emine Semiye'de de bir benzerini göreceğimiz ünlem kullanımlarıyla, ters yüz etmek istediği bir toplumsal yargıyı mübalağa ve ironiyle metnine taşır. Erken dönem Türkçe romanlarda sıkça rastladığımız kimi unsurlar, ikili zıtlıklar, karikatürize karakterler, tesadüf unsurları ve neticede kadınların eğitim ve çalışma hakkı talebini reddeden eril bakışın çıkarması gereken "ibretlik ders", bu hikayede de dikkat çeker.

Metin, doğrudan Kıymetî Beyefendiye söz vererek açılır:

> - İstemem efendim istemem. Hayatıma iştirak edecek bir kadının mesleğime iştirak etmesini hiç kaldıramam. Yazı takımımı, kalemlerimi, kâğıtlarımı kullanan kadına demek ki paltomu, fesimi de giydirmeli de ben soyunup dökünüp hanım olmalı. Oh canım! Kıyamete kadar kadın yüzüne hasret kalsam yine böylesine ünsiyet edemem. Erkeğe benzeyen kadından hiç perim hoşlanmaz! (s. 195)

Kıymetî, metni açan bu düşüncesini kendine saklamaz, özellikle de "komşu hanımlara nakleder" ve böylece kadınların görüşlerinden de haberdar oluruz. Bir kısmı Kıymetî Beyefendiye karşıyken, bir kısmı ise "Dosta düşecek erkek! diye beyi alkışlar" (s. 195). Metin bu noktada temkinli giderek her iki radikal temsili de gösterdikten sonra, orta yolu bulacak bir karakter sunar. Pesendide Hanım, eğitim hakkını meşrulaştırmak üzere, "kadınlar hiç olmazsa sözün manasını anlayacak kadar okuyup yazmış olmalı", "çünkü kadının okuyup yazması, zevcinin mesleğine müdahale değil, onun umûr-ı beytiyyesini hüsn-i idâre içindir!" (s. 195) düşüncesini savunur; ancak Kıymetî'yi ikna edemez. Böylece metin Kıymetî Beyi ikna edecek, kadınların eğitim hakkını meşrulaştıracak bir ibretlik deneyim üretmeye odaklanır. Bu bağlamda bir "uzlaşı"dan ziyade, ikna metni olarak işler.

Kıymetî Bey "okumak ve yazmak gibi zıddıma giden ve gayritabii olan bir şey yapmasın da varsın ne yaparsa yapsın!" (s. 196) diyerek, okuma-yazma dahi bilmeyen Semine Hanım'la evlenir, Fatine adında bir kızları olur ve "çocuğun henüz hâlî bulunan zihnine okumak yazmak fikirlerinin ilka edilmesinden ictinaben Pesendide ile uzun uzun yalnız kalması" (s. 197) yasaklanır. Kıymetî Bey üzerinden ataerkil geleneğin "makbul kadın" tanımına uymayan Pesendide Hanım'ın Fatine'yi "etkilemesinden" korkulmaktadır. Ne var ki tüm tedbirlere rağmen Fatine beş yaşına geldiğinde, bir okuma-yazma iştiyakı; Kıymetî Bey'e göre "tuhaf bir hali" olduğu fark edilir:

> Ne zaman pederinin elinde kalem görse, tehâlükle atılıp almak istiyor.
> Kıymetî Bey kemal-i telaş ile "Cız… Kızım… Cız… Oynama bırak, fenadır … diye ateşe saldıran çocuklara edilen muamelelerle … kızcağızı men ediyor, fakat nafile, … zira kızı hevesinden geçirmek ihtimali müşkilce görünüyor.
> İlla okuyacağım, illa elifba cüzü isterim diyor da dediğinden dönmüyor.
> -Kızım sana dantelli boncuklu esvap yapalım.
> Hayır istemiyor. Mutlaka elifba cüzü istiyor. (s. 197)

Nihayetinde "çatlayacak kadar ağlayan" çocuğa, "alayım ama okuma" (s. 197) şartıyla bir kitap alınır; fakat Fatine babasından gizlice, "kendisini tedris etmesi ricasıyla", kitabıyla birlikte Pesendide Hanım'a başvurur. Eve döndüğündeyse kitabını "ziyanından korkulan kıymetli mücevharat gibi sakl[ar]" (s. 197). Fatine'nin ne annesinin ne de bir başkasının etkisi altında kalmaksızın, okumayı öğrenme ve babasının elindeki kalemi alma isteği; fakat babanın kalemi "cız", "fenadır" diyerek bir ateş benzetmesiyle yalnızca kendi kullanımına saklaması; Gilbert ve Gubar'ın terminolojisiyle, kalemin "metaforik bir penis" gibi imlenmesini anıştırır. Bir kadının yazmaya teşebbüs etmesi, 19. yüzyılın eril edebiyat kamusu nezdinde bir "ahlaksızlık"tır; erkeklerin vesayetindeki bir alana girme hamlesidir. Yazma ediminin erkeklere özgü bir alan olduğu düşüncesi, bölümün girişinde geç dönem Osmanlı matbuatında kadın olarak yazma deneyimini anlatan okur mektuplarında ya da Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye'yle ilgili düşüncelerinde yansımasını bulur. Ahmet Mithat'ın yazdığı Fatma Aliye biyografisinde, kadın yazar parodoksal biçimde, "yazar" kimliğiyle değil, "okur" kimliğiyle imlenir (2014, s. 205). *Fatma Aliye Hanım: Yahut Bir Muharrire-i Osmaniyenin Neşeti*, eril bakışın kadın özneyi "tanımak" için, Deniz Kandiyotti'nin ifadesiyle "cinsiyetsizleştirme" (1992, s. 351), kadınlığından soyutlama girişimi olarak okunmaya da müsaittir. Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye'ye mektuplarında da bu "kadınlıktan dışlama" (*unfeminizing*) çabası, "Siz bizim mahfil-i muharrirince bir *kadın değilsiniz*." (2014, s. 100) cümlesiyle alenen dile gelmiştir. Fakat Makbule Leman'ın "Tashih" metni, Fatine'yi, ahlaklı bir kadın olmak yahut kalemi ele geçirmek arasında bir tercih yapmak zorunda bırakmak yerine; eril geleneği yıkmaya, geleneği kendini "tashih" etmek zorunda bırakmaya çalışır.

Metin önce bir tesadüf öğesine başvurarak Fatine'ye bir özgürlük alanı açmak üzere, Kıymetî Bey'i metnin mekan ve olay örgüsünün dışına çıkarır. İşlerinde pürüz

çıkan Kıymetî dört aylığına İstanbul'dan ayrılıp Çanakkale'ye giderek evden uzaklaşır. Bu süre zarfında Fatine ve Pesendide arasında homososyal bağ üzerinden kurulan işbirliği devam eder, Fatine'nin tedrisi sürer. Pesendide kendi hanesini, Fatine'ye özgürlük sağlayan bir mekan olarak açar. Kıymetî Bey'in "erkeğe benzeyen", "yazı takımı, kalem ve kağıt kullanan bir kadın" olarak "makbuk kadınlık"tan dışladığı Pesendide, bilakis metnin ideal kadını olarak Fatine'nin kalemi ele geçirme talebini onaylar. Keza Makbule Leman da erkek egemen basın-yayın kamusunda kalemi ele geçirme çabasını bir "kadın yazar deneyimi" olarak yaşamaktadır ve metaforik bir anlatıyla da kurmacalaştırır. Fatine'nin annesi Semine ise, yalnızca domestik alanda, ev içi emekle meşgulken tasvir edilir. Kıymetî'nin iş seyahati nedeniyle evin gelir-gider hesabı geçici ve mecburi olarak Semine'ye emanet edilmiştir; fakat okuma-yazması olmayan bu "kusursuz zevce" (s. 196), evin aşçısının kurnazlığıyla hem Arabi hem Rumi hesapla çifte maaş vermiş, Kıymetî'nin borç vererek senet düzenlediği iki kişi tarafından da dolandırılmıştır. Kıymetî eve dönüp durumu fark edince, "Ayıp ayıp! Bu kadar cehalet olur mu?" (s. 200) serzenişiyle Semine'yi tahkir eder. Kadın kendisini "Siz benim okumadığımı bilmiyor musunuz?" diyerek savununca da, Kıymetî metnin *climax*'i olarak da okuyabileceğimiz bir epifani anı yaşar ve kendini "tashih" ederek, kızının eğitim almasına izin verir:

> -[Semine'ye] Evet, öyle ya, biliyorum. Hiç okumuyorsun, fakat niçin okumuyorsun! Şey… Niçin okumadın? Vaktiyle niçin okumadın? Benim başıma bu belayı getirmek için mi? … Bundan bir müddet sonra idi ki … "Fatine!" diye haykırdı. …
>
> -Kızım hadi git, Pesendide Hanım'a ihtiramat-ı mahsusamı arzettikten sonra seni mektebe kaydettireceğimi, gecelerde ve Cuma tatillerinde lütfen derslerinin müzakeresine himmet ve gayret buyurmalarını istirham namına temenni ve niyaz eylediğimi anlat. (s. 200)

Ne var ki zaten Pesendide Hanım kendi görüşü doğrultusunda Fatine'nin eğitimine yardımcı olmuş, Kıymetî Bey'den gizlice bir yıldır kendi evinde ve anlıyoruz ki

karşılığında bir ödeme almaksızın, yalnızca homososyal bağlarının bir uzantısı olarak, Fatine'ye öğretmenlik yapmıştır. Kıymetî Bey bunu öğrendikten sonra da fikir değiştirmez, kızının eğitim almasından yanadır ve metin, bu tezi meşrulaştırmasını sağlayan ibretlik hikayeyi hatırlatarak kapanır:

> -Babacığım…
> -Vay, babacığım ne demek? İtiraz mı ediyorsun!
> -Hayır babacığım. Bir şey söylemek istiyorum, ama korkuyorum.
> -Korkma söyle!
> -Ben zaten okuyorum babacığım. Bir senedir ki Pesendide Hanım'dan ders alıyorum.
> -Ya! Öyle mi! Aferin kızım, aferin; oku benim hanım kızım oku! Tekellüm eden [konuşan], ayak üstünde gezen bilcümle mahlukat için okumak yazmak, teneffüs ettiğimiz hava kadar lazım olduğunu bilerek çalış! Hatta geceleri sabaha kadar uyumayarak çalış, ta ki benim gibi bir biçare senin yüzünden bir hayli ziyana duçar olduktan sonra tashih-i fikre mecbur olmasın! (s. 202)

Böylece "Tashih" bir erken dönem metni olarak gündemine aldığı kız çocuklarının ve kadınların okuma-yazma, "kalemi ele geçirme" talebi karşısında eril geleneğin temsili olan Kıymetî Bey, sabit fikrini değiştiren, kendini tashih eden bir pozisyon alarak, kalemin kadınlara devrini meşrulaştırır. Babasının kalemini almak isteyen Fatine'ye "ateşe saldıran" bir çocuk gibi, "cız, bırak, fenadır" (s. 197) diyen Kıymetî, bir yandan kızının bitmeyen arzu ve talebini karşılamak için ona ilk cüzünü almak zorunda kalmış, öte yandan "cahil" bir kadının aile hayatına verebileceği zararı da gözeterek işlevsel bir hamleyle kendini tashih etmiştir. Böylece metin, hem yeni yetişen neslin talebini ve Pesendide gibi eğitimli kadınların bu talebe verdiği desteği dile getirmiş hem de kadınların eğitim hakkına karşı çıkan cinsiyetçi ahlaka meşru bir gerekçe sunmuştur. Metni açan da, kapatan da Kıymetî Bey'in konuşmasıdır; fakat metnin başında yapmaktan çekinmediği "kadın" tanımı da, metnin sonunda "tashih-i fikre mecbur" kalmıştır. Fatine kalemi almıştır; fakat bu onu "erkeğe benzeyen bir kadın" yapmaz; çünkü artık kalemin devri meşrulaşmıştır. Cinsiyet sınırı ortadan kalmış, "konuşan ve ayak üstünde gezen her mahlukat"ın okuma-yazma hakkı, bir gerekçeye

bağlanmıştır. Kadın yazınının bu dönemde kurmaca ve kurmaca dışı metinlerde, paralel biçimde ilerleyen hak mücadelesine bir örnek olarak, "Tashih" hikayesinin yayınlandığı dönemde, yine *Hanımlara Mahsus Gazete*'de "Kızların Tahsili Hakkında Bir Mütalaa" başlığıyla yayınlanan bir yazı dizisi sürmektedir. Kadınların eğitime erişim talebi, "erkeklerin iktidarı"na rağmen şöyle dile gelmiştir: "Cenab-ı feyyaz-ı mutlak hazretleri onu [ilim ve fazlı] kullarının erkeğine dişisine hep birden ihsan buyurmuş olduğundan bunu kadınlardan diriğe erkeklerin iktidarı erişebilir mi?" (Haz. Çiçekler ve Andı, 2009, s. 28). Nitekim, Kıymetî Bey'in de iktidarı, bu talebi baskılamaya yetmemiştir. Metni açan tiradının tahakkümü, yine metin tarafından, kurgulanan kadın karakterler ve olay örgüsüyle yıkılmıştır.

"Tashih"te, Fatine'nin annesiyle hiçbir diyaloğunu, ilişkilerine dair, çocukluğuna dair, annesinin "terbiye-i etfal" düşüncesine ya da Fatine'nin *bildungs* sürecine dair hiçbir bilgi edinememiz de dikkat çekicidir. Fatine'nin doğduğunu öğrendikten sonra kendisini izlediğimiz tek sahne, "pederinin elinde kalem görüp almak istediği" (s. 197) sahnedir. Oysa Pesendide Hanım'la ilişkilerine tanıklık ederiz. Metnin kısa bir hikaye oylumunda olması nedeniyle, Pesendide'nin yaşına, evli olup olmadığına ya da ev içi yaşantısına dair bilgi sahibi olamayız; fakat, Fatine'yi desteklemesini ve bir yıl boyunca evinde eğitim verebilmesini sağlayan, kendine ait bir alana ve eğitime erişebilmiş olması, metnin temel vurgusudur. Bu imkanların paylaşıma açılmasını sağlayansa, homososyal bağın varlığı olarak okunabilir. Metin içi ilişki ağlarına dikkat ettiğimizde, üç hat çıkarabiliriz: Kıymetî-Semine, Fatine-Pesendide ve Fatine-Kıymetî. Homososyal bağın, anne-kız arasında kurulması yerine, Pesendide ve Fatine arasında kurulması, her ikisinin de kadınların eğitim hakkı konusunda aynı görüş ve talebi paylaşıyor olmalarına bağlanabilir. Semine Hanım'ınsa ne böyle bir talebi vardır ne de kızına önayak olma çabası. Üstelik alınan

"ibret"in, Semine'de de bir epifani etkisi yaratıp yaratmadığını da göremeyiz. Anlatı, Semine'yi, eril perspektifin "kusursuz eş" temsili olarak kurgulamış ve onun da tashih edilmesi gerektiğini göstererek, Semine'nin anlatısal işlevini tamamlamıştır.

1888'de "Mehtapta İhtisâsâtım" adlı deneme yazısı *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yayımlanan Makbule Leman, bir kadın yazar olarak, dergideki durumunu şöyle hatırlar: "Ben bundan on iki, on üç sene mukaddem meydan-ı matbuatta ilk hatve-yi müteredditânemi attığım zaman kendimi pek tenhalık içinde bulmuş ve kuvvetim kesilecek bir hâle dûçâr olmuştum"[20] (Akt. Uğurcan, 2019, s. 19). Makbule Leman'ın daha sonra *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin kadın yazarlarıyla kurduğu homososyal bağa ve bu bağın kadın yazınını nasıl güçlendirdiğine tanıklık etmeden önce, eril bir alanda tek başına kalemi ele geçirme çabası verdiğini görürüz. Ancak buna rağmen, tıpkı "Tashih"te kurduğu Fatine karakteri gibi, Makbule Leman da yazmaya yönelen bir iştiyak taşımaktadır: "Fakat bir hiss-i derûn, bir arzû-yı terakkî sanki bir üstadın şâkirdine hitabı gibi âmirâne bir surette bana, "Git, Git!" diyordu. İcabet ettim. Oh, isabet ettim. Git gide ne şanlı şerefli bir cemiyete vâsıl oldum" (s. 19). Makbule Leman'ın bırakmadığı kalem, başka kadınlarca da tutuldukça, kadın yazarlar arasında, eril otoriteye karşı hayatta kalma mücadelesinde ortaklaşan bir homososyal bağ gelişir.

Makbule Leman, on dört yıl süren ve muhtemelen daha pek çok kurmaca metin üretmesine engel olan hastalığı neticesinde, henüz otuz üç yaşında hayatını kaybeder. Makbule Leman'ın kurmaca üretimi devam etseydi, istibdadın ardından yazınının ne kadar özgürleşebileceğini, nasıl dönüşümler geçireceğini öngöremeyiz; fakat yaşadığı ve yazdığı dönemde metinlerinin sansüre uğradığını takip edebiliyoruz. Fatma

[20] Bu yazı *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 19 Ağustos 1311/31 Ağustos 1895 tarihli ilk sayısında yayınlanır. *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin kadın yazarlar arasında nasıl alımlandığını, kadın yazını için açılan alanın nasıl karşılandığını göstermesi açısından da önemlidir.

Aliye'nin Ahmet Mithat'ın kurucu/koruyucu tahakkümü altında uğradığı sansürlerden, Fatma Aliye'ye yazdığı mektupların yayınlanmasıyla haberdar olduğumuz gibi[21], Makbule Leman'ın *Tercüman-ı Hakikat*'te yazılarını yayımlatmak için Ahmet Mithat'a başvurmasıyla başlayan sürecin de bir dizi eril sansür içerdiğini görüyoruz. Matbuat alanında henüz kadın hareketini ve taleplerini yansıtacak bir kanal bulunmaması, geç dönem Osmanlı kadın yazınının erkekler dolayımıyla okura ulaşmasına neden olur. Makbule Leman-Ahmet Mithat ilişkisini, Sema Uğurcan şöyle özetler:

> Makbule Leman ile Ahmet Mithat Efendi arasında da mektuplaşmalar olmuştur. Mektuplaşma, 1883-1884 yıllarında Makbule Leman'ın *Tercüman-ı Hakikat*'e bendler yollamasıyla başlamış, Makbule Leman bu muhabereyi istedikçe devam etmiştir. Ahmet Mithat, onun *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanması için çok cerbezeli bir dille metinler yazdığını, kendisinin bunları dengelemeye-frenlemeye çalıştığını, hepsini gazetesinde yayımlamadığını söyler. (Uğurcan, 2019, s. 25-26)

Yine Uğurcan'a göre, Ahmet Mithat, Makbule Leman'ın hastalığını öğrendikten sonra, bir pişmanlık yaşar. Çok sert bir tavırla reddettiği metinler için, daha nazik bir ret yazabileceği konusunda Fatma Aliye ile dertleşir ve Makbule Leman'a bir iade-i itibar için, Fatma Aliye'ye "Leman ne olursa olsun Fatma Aliye Hanım'dan sonra fahr-ı Osmaniye olmaya müstahak bir muharrirdir. Bundan dolayı takdire şayandır" yazar (Uğurcan, 2019, s. 27). "Gerek hastalığı ve gerekse kocasının kıskançlığı sebebiyle daha evvel *Tercüman*'a yazmaktan da men olmuş idi de ne kadar üzülmüş idi." diyerek, Uğurcan'a göre, "vicdan azabı çeker" (s. 27). Ne var ki "zekası ve hisleriyle fevkalade, ilgi çekici" addolunan Makbule Leman, Ahmet Mithat'la yazışmalarını

[21] Bu mektuplaşmalar, Fatma Aliye'nin yazdığı mektuplardaki büyük bir eksiklikle birlikte 2011 yılında yayınlanmıştır (Ahmet Mithat. (2011). *Fazıl ve feylosof kızım: Fatma Aliye'ye mektuplar*. (Haz. İnceoğlu ve Berktaş). İstanbul: Klasik Yayınları).
Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye üzerindeki vesayeti üzerine ayrıca Nüket Esen'in okumalarına da bakılabilir:
Esen, N. (2014). *Hikaye anlatan adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 99-100.
Esen, N. (Ekim 2016). Bir Osmanlı kadınının yazarlığı: Fatma Aliye. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, *14*. s. 59-69.

kesmiştir. Bu kararında *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin yayına başlaması ve Makbule Leman'ın yeni bir alan bulmasının da etkisi olduğunu düşünebiliriz. Zira edebiyat kamusunda, kadın yazarlar için artık Ahmet Mithat'ın tahakkümüne ihtiyaç kalmayacak bir döneme girilmiştir. Ancak Ahmet Mithat "vicdan azabı"nı değilse de, eril söylemini sürdürür. Fatma Aliye'ye yazdığı bir mektubunda, hem Fatma Aliye'yi tahakkümüne tâbî kılmak hem de Makbule Leman'a iletileceği düşüncesiyle, matbuat alanınaki tüm bir eril hegemonyayı özetleyebilecek şu tehditkâr cümleleri kurar:

> Her kadının mutlaka bir Ahmet Mithat'ı vardır. Onunla istişare etmeksizin hiçbir şeyi meydan-ı intişare koymaz. Binaenaleyh Makbule Leman dahi bu yolda hareket etse elbette isabet etmiş olur idi. Ama böyle hareket etmemiş, yine ziyânı yok. Zaten yazdığı şeylere imzasını koymuyor zannederim. Bu suret bir dereceye kadar kendi namını muhafazaya medar olabilir. (Haz. İnceoğlu ve Berktaş, 2011, s. 305)

Fatma Aliye'ye yazılmış bu mektuptaki Makbule Leman yorumunu da göz önünde bulundurursak, Uğurcan'ın "vicdan azabı" tespiti, ne yazık ki gerçek dışı görünür. Ahmet Mithat'ın duygusu daha ziyade çiğnenen otoritesini tekrar kurma arzusudur. Kendisiyle birlikte hareket etmeyen, onun sansür taleplerine biat etmeyen bir kadın yazarın, metnine imza koyamayacak bir pozisyona düştüğünü ima etse de, kadın dergilerinde yayınlanan imzasız metinlerin ya da müstear kullanımlarının, kadın hareketine katkı sağlayan birçok "radikal" fikri gündeme getirme işlevi taşıması, başlı başına bir başarıdır. Ahmet Mithat'ın "yayınlanabilirlik" terazisinden geçemeyen, bu dönemde yazan pek çok kadın yazar gibi kendi adını kullanamayan, hatta erkek müstearlarla yazan kadınlar, "her kadının mutlaka bir Ahmet Mithat'ı olması" gerekliliğini yıkma mücadelesi verir. Seslerini duyurabilecekleri yeni mecra arayışlarına girer, bir yandan devam eden istibdat baskısına rağmen yeni dergi ve dernek girişimleriyle kadın mücadelesini sürdürürler. Ahmet Mithat ise daha sonra, Makbule Leman'ı maruz bıraktığı sansür dayatmalarını şöyle meşrulaştıracaktır:

> Zekası, hisleri pek fevkaladedir. Gazetede neşr olunmak üzre bana öyle mektuplar, öyle makaleler göndermiştir ki ben neşirlerine cesaret edememişimdir. Mücerred bir kadın kaleminden çıkmış oldukları için cesaret edememişimdir. Zamanımızın hali malum ya? Sap yiyip saman savuranların bini bir paraya! Bir kadının istihsasat-ı şairanesini müstehakk olduğu hürriyet-i efkar u güftarla meydana koymasına asrımız ne manalar verir? (Haz. İnceoğlu ve Berktaş, 2011, s. 31)

Ahmet Mithat kendi sansürünü meşrulaştırmak için defaatle, tehditkar bir söylem üretir. İstibdat döneminde yayın organları üzerinde bir denetim olduğu açıktır. Fakat Ahmet Mithat, denetimden dönen, izin verilmeyen metinlerden değil; bizatihi, kendisi bir sansür mercii halini alarak ve özellikle de bir "kadın" yazarın toplum tarafından hoş karşılanmayacağı yönündeki ahlaki sınırları üreterek neşredilmeyen metinlerden bahsetmektedir. Burada Ahmet Mithat'ın "asrımızın düşüncesi" (s. 31) olarak işaret ettiği, bu edebi metinlerin potansiyel tüketicileri, İstanbul'un kurucu ve eril entelektüel otoritesinden ibarettir. Dolayısıyla kadın yazınına çizilen sınır da, yine bu otoritenin belirleyicisi olduğu farazi bir sınırdır.

Makbule Leman'ın nasıl alımlandığına dair elimizdeki bir başka veri de, Tevfik Fikret'in Makbule Leman'ın ölümü üzerine yazdığı yazıdır. Tevfik Fikret *Sabah*'ta yayımlanan bu yazısının sunuşunda, on altı yıldır edebi becerisiyle öne çıkan bir yazar olarak Makbule Leman'ın Osmanlı edebiyatına büyük katkılar yaptığını dile getirir ve "bizim kadınlarımızın da Avrupa kadınları gibi maarif-i edebiyye ve fenniyete müstait [kabiliyetli] olduklarını ispat eylemiş", nisvanı-ı Osmaniyenin şan-ı fikrisini bir hutbe-i beliga ile ila etmiş [yükseltmiş]" olduğunu ekler (Uğurcan, 2019, s. 197). Ahmet Mithat'ın 1890ların başında eleştirdiği, sansürlediği Makbule Leman metinleri, 1897 tarihli *Sabah*'taki bu sunuş yazısında övülür, Leman'ın "dürüşt hakikatler" üzerine yazdığına ve bu sert gerçekliğin Osmanlı kadınlarının düşünce dünyalarını geliştirdiğine işaret edilir (s. 197). Tevfik Fikret1880lerin başında ilk metinlerini yayınlamaya başlayan kadın yazarların varlığına dahi ihtimal verilmediğini, bu

metinlerin kadın müstearı kullanan erkekler tarafından üretildi düşüncesinin hakim olduğunu; ancak *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin açtığı kanalla edebiyat kamusuna dahil olan kadın yazarların bu önyargıyı yıktığını şöyle anlatır:

> On altı, on yedi sene evvel, *Hazine-i Evrak'*ta birkaç kadın imzası da görülüyor. O zaman bunlar nam-ı müstear yahut erkekler tarafından yazılan makalelerin sonlarında kadınların namına izhar edilmiş [kadınlar yazmış gibi gösterilmiş] birer arzu-yı iştihar gibi telakki ediliyor idi. *Hanımlara Mahsus Gazete* bu şüpheyi, bu sütre-i hakikat-puş-ı tereddüdü [tereddüdün gerçeği örten örtüsünü] ortadan kaldırdı: Birçok didar-ı şaşaa-bar-ı irfan birden mütecelli oluverdi. … [Bu] eserlerden çoğunun kimlere ait olduğunu artık meclub-ı iştibah olmaksızın tayin ediyoruz. (Uğurcan, 2019, s. 198)

Tevfik Fikret, Makbule Leman'ın rahatsızlığından fırsat buldukça "sevdiği kalemine sarılarak bize o gördüğümüz, beğendiğimiz, seve seve okuduğumuz satırları yaz[dığından]"ve "neşriyat aleminde birçok takdirat-ı hürmetkarane topladığından" (s. 199) bahseder. Birkaç gün sonra *Servet-i Fünun*'da yayınlanan yazısında da, Makbule Leman'ın vefat haberini "hanımlarımızın mesai-i kalemiyeleri" üzerine bir musahabe yazarken aldığını, hatta Makbule Leman'ın epeydir bir eserini paylaşmadığından yakınıp kendisini yazmaya davet edeceğini söyler (s. 207). "Kadınlık"la ilgili fikirlerini bu yazıya da aktarır; ne var ki ataerkil söylemi tekrar etmek ve kadın yazınını, edebi kanonun merkezindeki erkek yazarların periferisinde konumlandırmaktan öteye geçmez. Tevfik Fikret'e göre "her lisanın edebiyatında kadınların bir tesir-i nezahet ü rikkati görülür; çünkü "her şeyden ziyade onlardaki [kadınlardaki] şefkatin, şefkat ve ismetin, bir parça da galiba ninelik fikr-i mukaddesesinin [mukaddes annelik fikrinin] doğurduğu" bir hal tanımlar (s. 206). Tevfik Fikret'in burada kadınlara yazın sahasında açtığı alan, "terakki"de kadına biçilen rolden farksızdır:

> Kadınlık; ebna-yı beşerin fıtraten kendisine medyun olduğu bir riayet ve meclubiyeti, ta nine-evlat hislerinin kalb-i meşum-ı beşeriyette ilk ihtizaza geldiği dakikadan itibaren görmeye başlanmıştır. Ve bu, kadınlığın, o hilkat-i nahife-i mübeccelenin [yüce zayıf yaratığın] ezeli bir telafi-i noksanı, bir

> mükafatıdır. Mamafih kadınlar bugün yalnız valide-i muhtereme-i beşeriyet değil, hem de hamide-i medeniyet [medeniyeti himaye eden] olmak üzere telakki ediliyorlar. … Artık hep teslim ediyoruz ki hayatımızı onlar temin etmeseler bile, teyzin ediyorlar [süslüyorlar]. Medeniyetin ziyneti sanatsa, sanatın ziyneti kadındır. (s. 206)

Tevfik Fikret, "kadın", "o zayıf yaratık", fıtratından gelen temizlik, dikkat ve şefkatle, dünyamızı süslediği gibi edebiyatın da süsüdür, der. Makbule Leman'ın da *M'akes-i Hayal*'de (1896) bir araya gelen külliyatına, makaleleri ya da hikayeleri üzerinden değil; daha ziyade şiirleri üzerinden beğenilerini sunmayı tercih eder. Hikayelerde dile gelen geleneksel baba figürü üzerinden ataerki eleştirisi, kadının kalemi ele geçirme talebi ve makalelere taşınan pek çok kadın sorunu, bu beğeni yazılarında "görünmez" bir haldedir. Tevfik Fikret'in asla tesadüfi olmayan bu seçerek övme gayreti, Makbule Leman'ın ölümünün ardından yazan Ali Muzaffer ve Mehmet Celal'de de görülür. Osmanlı entelektüeli Makbule Leman'ı seçerek beğenmiş, beğenmediğini görmezden gelmiştir.

Ali Muzaffer *Tercüman-ı Hakikat'*e ölüm haberi üzerine yazdığı yazıda, önceleri *Hazine-i Fünun*'a Makbule Leman imzasıyla gelen manzumatın ve fıkaratın, bir kadına ait olabileceğine ihtimal verilmediğini; ancak Makbule Leman'ın zamanla kendini tanıttığını ve kabul ettirdiğini anlatarak başlar[22]. "Osmanlı Edibeleri" başlıklı bir külliyat oluşturulduğunu ve üçüncü cildin Makbule Leman'a ayrılacağını da bu yazıda bildirir. Ancak kurucu erkeklerin giriştiği bu kadın yazını tarihi girişiminin akıbetini takip edemediğimiz gibi, yayınlanmış bir çalışma da göremeyiz. Ali Muzaffer, Makbule Leman'ın "Nesrinin de şiirinin de mükemmel" olduğunu; "fakat nesrinden ziyade şiirinin takdir edildiğini, sevildiğini" söyler (Uğurcan, 2019, s. 203). Şiirleri Tevfik Fikret'e göre "rakik" [ince], Mehmet Celal'e[23] göre yine

[22] *Tercüman-ı Hakikat*, 4 Teşrinisani 1314.
[23] *Terakki*, 29 Teşrinievvel 1314.

"müdekkikane" [incelikle, dikkatle] yazılmıştır; zira kadınlığın fıtratında bu inceliğin olduğu, kadınların böylece edebiyatı "süslediği" varsayılır. Mehmet Celal'e göre, Osmanlı kadınları için bir örnek teşkil etmesinin sebebi de, yine kadınlığından geldiği varsayılan "meydan-ı matbuatta ilk hatve-i müterediddiane"sini [ilk tereddütlü adımını] "tevazuyla" atmış olmasıdır (s. 213). Böylece kurucu erkeklerin Makbule Leman okuması, hikayelerindeki radikal talepleri görmezden gelerek, şiirlerindeki "inceliğin" övgüsüne yoğunlaşır.

Makbule Leman'ın hemcinslerinde bıraktığı izlenim ise bambaşkadır. Yine vefatı dolayısıyla *Hanımlara Mahsus Gazete*'ye yazan Fatma Aliye[24], ileride tarihin Makbule Leman'ı incelikli anlatımıyla ya da tevazuuyla değil, terakki-i nisvanın öncüsü olarak hatırlayacağını, "muktedir" ve "alim" bir muharrire olduğunu yazacaktır:

> İleride tarih-i Osmanlı kadınlarının şu devr-i terakki-i maarifinden bahs eylendiğinde matbuata hizmeti sebk eden nisvanımızdan bahis sahaifin en başında yazılacak olan isim "Makbule Leman"dır ki kadınlarımız daha ne kadar terakki eyleseler, Leman'dan daha çok muktedir ve alim muharrireler meydana gelse, bu şerefi kimse ondan almayacaktır. Bu hakk-ı tekaddüm onundur. (s. 225)

Ayrıca Fatma Aliye, Ahmet Mithat'ın kendisine verdiği önceliği, Makbule Leman'a teslim ederek, "Türk-Yunan savaşı için *Tercüman-ı Hakikat* ve Servet-i Fünun'un birlikte çıkardığı "Nüsha-i Fevkalade"de" yayımlanan yazısında, "yeni edebiyatın ilk kadın yazarı olma şerefini Makbule Leman'a verir" (Uğurcan, 2019, s. 28). Keza *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin yayın müdürü Şadiye Hanım da, Makbule Leman'dan "kadınlarımız için büyük iftihar sebebi" (s. 227) olarak bahseder. Emine Semiye ise kadın yazını içerisinde kurdukları homososyal bağlarını, Makbule Leman'la ilk buluşmalarının hatırası üzerinden şöyle aktarır:

[24] *Hanımlara Mahsus Gazete*, 5 Teşrinisani, 1314.

> Asarının meftunu olduğum Makbule Leman … "Sizi [Emine Semiye'yi] *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikaye*'nin muharriresi Emine Vahide iken takdir etmiş, sevmiş idim." sözleriyle başlayarak yeni bir muharrire hakkındaki taltif-i nevazişkaranede pek ileri varmıştı. (s. 234)

Bu görüşmede saatlerce kadın yazını üzerine konuştuklarını, ardından Emine Semiye'nin kendisini Makbule Leman'ın "bila-ihtiyar aguşuna fırlattığını" öğreniriz (s. 236). Bu kucaklaşma, ataerkil bir metin dışı hakikatin erkek egemen edebi kamusunda, "kadın yazar" olarak varolmaya çalışan iki radikal kurmaca yazarının *Hanımlara Mahsus Gazete* sayesinde bir araya gelişlerinin de kutlandığı bir kadın dayanışması pratiğidir. Keza Nigar Hanım da "Tashih" hikayesine atıfla, Makbule Leman'ın "bir fikr-i sakimi "tashih" ettiğini" [sakat bir fikri düzelttiğini] (s. 246) yazar. Makbule Leman henüz hayattayken gerçekleşen kadın muharrireler arasındaki yazışmalarda ise, birbirleriyle kadın yazarlar olarak kurdukları bağı, "kardeşim", "sevgili edibem"[25], "enisim", "mukaddes edibe", "mihriban-ı kadim"[26], mefhar-ı nisvan-ı İslam"[27] gibi hitaplarla aktardıklarını görebiliriz. Dolayısıyla kadın yazını, kendi metin içi hakikatini kurmaya çalışırken; metin dışı hakikati yıkmak/"tashih etmek" üzere bir homososyal bağ üreterek, birlikte hareket etmektedir.

Fatma Aliye'nin 1889'da "Bir Hanım" imzasıyla yayınladığı *Meram* çevirisiyle, Behice Ziya'nın 1890 tarihli *Ahval-i Alem* çevirisi sayesinde, iki kadın çevirmen edebiyat kamusuna ilk kez girer. Fakat çevirmen ve gazeteci kimliğiyle tanınan Behice Ziya Kollar'ın *Pakize* romanı, tefrika edildikten sonra kitaplaşmadığı gibi, dönemin edebiyat kanonuna da girememiş ve Tefrika Projesi dahilinde yeniden hatırlanmadan önce kaybolmuş gibidir. Henüz edebiyat çalışmalarının odaklanmadığı kadın yazarlardan biri olarak Behice Ziya'nın, 1909'da *Yeni Gazete*'de tefrika edilen *Vazife* başlıklı bir romanı daha vardır; ancak henüz bilmediğimiz bir nedenle, sekizinci

[25] Makbule Leman, *Hanımlara Mahsus Gazete*, 26 Teşrinisani 1314.
[26] Nigar Bint Osman, *Hanımlara Mahsus Gazete*, 10 Kanunuevvel, 1314.
[27] Emine Semiye Bint Cevdet, *Hanımlara Mahsus Gazete,* 24 Kanunuevvel, 1314.

tefrikada yine "mabadı var" notu düşülmesine rağmen, roman yarım kalır. Behice Ziya'nın (eldeki verilere bakılarak) bir külliyat teşkil etmemiş görünmesi, bu unutuluşun bir sebebi olabilir; fakat açıklamaya yetmeyecektir. Zira Şemseddin Sami *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, Nabizade Nazım *Zehra,* Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası* romanlarıyla kanona kurucu metinler olarak eklemlenirken, Behice Ziya'nın bu kurucu konumu temellük etmemesinin yahut edememesinin, erkek egemen edebiyat kamusunun sansür mekanizmalarıyla bir bağı olmalıdır.

Behice Ziya'nın *Pakize* (1895-96) romanında da olay örgüsü, günlük pratiklerine okuma ve yazma edimlerini dahil edebilmiş ve bu edimler dolayımıyla metindeki diğer kadın karakterlerle homososyal bağlar geliştiren, 20 yaşında bir kadın karakteri odağına alır. Romana da adını veren bir protogonist olarak Pakize, yalnız okumayan, aynı zamanda yazan, matbuat alanında egemen olan geleneksel/eril düşünceyi reddeden ve bu eril perspektifle yazan erkek yazarlardan da şikayetçi olan, kadın hakları üzerine düşünen bir kadın karakter olarak imlenir. Pakize, üst sınıf yaşantısı içerisinde, geleneksel aile kodlarını taşımayan bir aileyle; kendine ait bir odası ve yazı masasıyla tanıtılır; üst sınıf konak yaşantıları içerisinde resmedilen "makbul kadın" karakterlerden ayrışan, radikal hamleleriyle dikkat çeker. Bu "ayrışma", metnin eleştiriye açacağı makbul kadın karakterlerle Pakize arasında karşılıklı bir tahkir duygusu yaratır. Pakize'nin zeki ve "müşkülpesent" bir karakter olarak kurulduğu açıktır. Ne var ki metin, bulunduğu muhitin makbul genç kadınlarıyla arkadaşlık kurmak istemeyen Pakize'yi haklı gösterecek sahneler üretir; dedikoducu, evlilik meraklısı, okumayan, sorgulamayan kadın karakterler arasında Pakize'nin isyanı ve idealizmi, belirgin bir ikili zıtlık yaratır. Pakize'nin metin boyunca iletişim kurduğu karakterler, yalnızca babası ve okuma-yazma pratikleri üzerinden yakınlık kurduğu iki kadın arkadaşıdır.

Metin açılırken, Pakize bizi elinde bir kitapla karşılar. Bu sırada "fevkalade zeki ve malumatllı bir adam olan" (Haz. Tutumlu ve Serdar, 2019, s. 80) babası Neyyir Bey, her sabahki mutadıyla kızına bahçeden topladığı bir demet çiçek getirir. Pakize babasına koşar, onu pek çok öper, iltifatlarına "şuhane kahkahalar"la cevap verir ve diyaloglardan oluşan açılış sahnesiyle baba-kız arasındaki (bu dönem romanlarında pek aşina olmadığımız) yakın ilişkiye dair bilgi edinerek metne başlarız. Metinde anlatı zamanı yalnızca şimdiye odaklıdır. Pakize'nin geçmişine dair sadece birkaç cümleye rastlarız. Annesini dört yaşındayken kaybetmesinin ardından, Neyyir Bey "Pakize için hem peder hem de valide olmayı" (s. 78) denemiştir. Metnin toplumsal cinsiyet rolleriyle oynayan, onları silen yapısı dikkat çekicidir. Neyyir Bey, bir "baba/otorite figürü" yerine, Pakize'nin arkadaşı olarak sunulur. Bir diğer bilgi de Pakize'nin 17 yaşına kadar sürekli olarak tahsil gördüğüdür. Böylece metin bize Pakize'nin büyüme sürecini, Osmanlı toplumunda kız çocuklarının toplumsal aşama olarak kaydettikleri "ferace giymeye başlama", "hüsn-i terbiye" olacak bir eviçi eğitim alma, "görücülere görünme" gibi toplumsal pratiklerden üzerinden gösterme çabasına girmeksizin, okuyan ve yazan genç bir kadına odaklanır. Dönemin toplumsal yapısı düşünüldüğünde radikal addedilecek bir biçimde, 20 yaşındaki Pakize'nin evlenmemiş olması şöyle açıklanır:

> Kendisine talip olanların hiçbiri arzusuna zerrece uygun olmadığından ve babasına sözü geçtiğinden hepsini reddetti. Pakize mutluluğu evlilikte arayan bir takım saflardan değildi. Arzusuna uygun bir eş bulamasa da hiç olmazsa tek kalmaktan yakınmayıp düşüncesinin tamamıyla aksi bir fikir sahibinin hükmü altında bulunmamayı mutluluktan sayardı. Hatta arkadaşlarıyla bu konuya dair bahse giriştiği zaman yalnız sırmalı entari giyip elmaslar takmak sevinciyle her türlü adama razı olan hanımlar derlerdi ki "Sen gereğinden fazla kibirli ve müşkülpesentsin! Senin arzu ettiğin gibi bir koca bizim memlekette bulunmaz. Vah zavallı sana acıyoruz, ömrün ziyan olacak! (s. 81)

Bu noktada, bir tanrısal anlatıcıyla başlayan metin, müdahil anlatıcının aniden araya girmesiyle, kız çocuğu karakterleri etrafında gelişen romanlara da eleştirel bir göndermede bulunur:

> Hikayeye başladığımız zaman Pakize yirmi yaşında, yani hayatının en şaşaalı bir mevsiminde bulunuyordu. Bazı kimseler on beş yaşındaki bir kızı ömrünün nevbaharında bir kadın addederlerse de bence o yaştaki kızlar henüz çocuk olduğu ve hiçbir ahval ve harekatlarında ciddiyet olmadığı için romanda o yaşta bir çocuktan bahsetmek doğru olamaz. … Hatta biraz daha taassup ederek derim ki "On beş yaşındaki çocuk kendine refik-i hayat düşünecek kadar cin fikirli olmamalıdır[.]" (s. 79)

Böylece metne elinde bir kitapla giren Pakize'nin kendine ait bir oda ve yazı masasıyla kurduğu yaşantının rastlantısal olmadığı; müdahil anlatıcı dolayımıyla kadın yazarın da, kız çocuklarını nevbaharında evlilik kurumuna hapseden metin dışı hakikatin ve metin içi inşanın karşısında konumlandığı netleşir. Metin, kadın protogonistinin 20 yaşında ve bekar bir genç kadın oluşuyla dahi, radikal bir adım attığının bilincindedir; bunu ilan etmek için müdahil anlatıcı kullanımını işlevselleştirir.

Pakize'nin annesini dört yaşındayken kaybetmiş olması da, Pakize'nin ev içi yaşantısını ve dolayısıyla metni, geleneksel bir "makbul kadın" imgesinden sıyırarak yeni imkanlara açar. İdeal eş ve ideal anne modelinin tekrarı yerine, genç bir kadının kendine kurduğu özel alanı, okuma ve yazma pratiklerini takip ederiz. Pakize'nin babası Neyyir Bey yeniden evlenir; fakat yeni eş, ne bir üvey anne mitini tekrar eder ne de metinde Pakize'nin karakterini ve eylemlerini şekillendiren bir bağlayıcılığı vardır. Nimet Hanım, Neyyir Bey'in eşi olarak tanıtılıp unutulmuş gibidir. Bu hamleyle *Pakize*, kadınların eviçi emeğini vurgulayan, iyi eş, iyi anne misyonunu pekiştiren dönem romanlarından belirgin bir farkla ayrılır. Bu kasıtlı "unutuluş"un ardından anlatıcının odağı, eviçi pratikleriyle sergilenen bir "aile" yaşantısı olmaktan çıkar, tümüyle metnin protogonisti Pakize'ye yönelir. Olay örgüsü, Pakize'nin takip ettiği gazeteler, bu gazetelerde yayınlanan fikir yazılarına dair eleştirileri, kendi kalemi

ve defteri ile bir genç erkek yazarın kadın hakları konusunda yazdığı revizyonist yazıları dolayımıyla gelişen hayranlık üzerine gelişir. *Pakize*'nin okumak, yazmak ve aynı fikirleri paylaştığı bir başka yazara hayran olmak üçgeninde karakterize edilen bir kadın kahramana odaklanıyor olması, elimizdeki külliyata bakarak, bir ilktir. Pakize, okumanın, yazmanın ve arzu duymanın failliğini ele geçirebilmiştir.

Metin boyunca Pakize'yi elinde bir kitapla buluruz. Bu dönemde çevirileriyle de popülerleşen Georges Ohnet'nin *Chant du Cygne* romanını, üstelik daha önce defalarca okumuş olmasına rağmen, "edebi gücüne hayran olduğu" için yeniden okur. Fransızca ve İngilizce bilmektedir. Neyyir Bey'in "*L'Illustration, Graphic* gibi yabancı gazetelerle, Türkçe yayımlanan gazetelerin hemen hepsine abone olması" (s. 80), Pakize'nin bu gazetelerle tanışmasını da sağlayacaktır. Köşklerinin bu dönemde Osmanlı kamusalında önemli bir mekana dönüşen Çamlıca'da olduğunu öğrenmemize rağmen, Pakize'nin "gezip dolaşmaktan, kalabalık yerlerden hoşlanmadığını", "en çok zamanını okumaya ayırdığını" (s. 80) okuruz. Pakize'nin kamusal alana hiç çıkmaması da dikkat çekicidir. Bunun, Behice Ziya için anlatı evrenini kısıtlamak, kamusal alan deneyiminin henüz yeni (belki de yeterince deneyimlenmemiş) olması gibi pratik gerekçeleri olabilir. Ancak metnin, anlatı evrenini Pakize'nin odasıyla sınırlayan yapısının verdiği imkan sayesinde, Pakize'nin kendine ait bir odası, bu oda içerisinde okuma ve yazma edimlerine ayrılan vakit ve yine kitaplar aracılığıyla diğer kadınlarla kurduğu bağ, metnin odağı olur.

Pakize'nin odasında bir yazı masası olması da dikkat çeker. Bunu öğrendiğimiz sahne, aynı zamanda bu dönemde genç bir kadın okur olarak Pakize'nin dönemin gazetelerinde erkek yazarların kadınlar hakkında yayınladıkları metinlerin tahakkümüne ve bir kadın okur tarafından nasıl alımlandıklarına dair temsili bir örnek sunar. Pakize, gazeteyi eline alıp yazının başlığı gördüğünde, "yine kadınları tezyif

eden bir yazıyla" karşılaşacağını öngörerek okumaya başlar. Pakize'nin bu isyanı, geç dönem Osmanlı edebiyat kamusunun erkek hegemonyasının, bir kadın yazarın metnindeki tezahürüdür. Üstelik bunu bir kadın okur/kadın karakter üzerinden gösterir:

> Pakize, pederinden ayrılıp odasına girdiği zaman dadısını o günkü gazeteleri getirmiş, yazıhanenin üstüne yerleştirmekte buldu. Hemen gazetesini alıp edebiyat kısmına şöyle bir göz gezdirdi. Kadınlar ve muhabbete dair bir makale nazar-ı dikkatini celp eyledi. Bakalım yine Türk kadınlarını ne yolda tezyif etmişler, diyerek sandalyesine oturdu. (s. 82)

Ne var ki söz konusu yazı, Pakize'nin düşündüğü gibi kadınları aşağılayan, küçük düşüren bir yazı değildir. Bu kez, olağanın aksine, ilk kez bir erkek yazarın makalesi, Pakize'yle aynı fikirleri taşıdığını beyan eder. Bu beklenmedik durum Pakize'yi şaşırtmıştır:

> Muharrir Pakize'nin zannı gibi münasebetsiz şeyler yazmamış, bilakis pek makul fikirler beyan etmişti. Gazetenin dört sütununu işgal etmiş olan makaleyi birkaç kere okudu, yüzünde gayriihtiyari ve taaccüp emareleri görüldü. İmzaya bakmak ancak dördüncü defanın nihayetinde hatırına geldi. Bu makale genç kıza ziyade tesir etmişti! Müşkülpesent Pakize'yi hayran eden zatın ismi Rıfat'mış. Kim olabileceğini düşünmeden bir daha okudu. … Türkçe yazılan şeyler Pakize'yi bu kadar düşündürmemişti. (s. 82)
>
> Mümaileyh makalesinde kadınların okuyup yazma, hem de ciddi okuyup yazma bilmeleri elzem olduğundan ve böyle kadınların memleketimizde nedretinden bahsetmiş, daha bundan başka pek çok sözlerle adeta Pakize'nin efkarını kağıt üzerine koymuştu. (s. 94)

Böylelikle Pakize, ilk defa bir erkek yazarın kadın hakları üzerine düşüncelerini kendi efkarına yakın bulur ve makalenin yazarına da bir takdir beslemeye başlar. Bir süre sonra Pakize "Rıfat" imzalı bu yazının, refikası Şeref'in ağabeyi olduğunu da öğrenir ve Şeref vasıtasıyla Rıfat'ın başka yazılarını okuyup onları da beğenir. Fakat burada metnin önemli bir hamle yaptığını; Nurdan Gürbilek'in "Erkek Yazar, Kadın Okur"'da (2005) vurguladığı ilişkilenişin kırıldığını da görürüz. Pakize yalnızca yazar Rıfat'ı okumakla yetinmez, Rıfat da Pakize'nin yazdığı bir metni okur. Böylece metin, yalnız erkeğin değil, kadının da "yazar" olduğu ve erkeği "okur"

konumuna yerleştirdiği bir kırılma üretir. Kadınların edebi üretimin yalnızca tüketicisi olmadıklarını, üretici konuma geçebileceklerini metin içi hakikatte de inşa eder. "Kadın okur" imgesi, bu dönemin kanonik metinlerinde sıkça rastlayabileceğimiz bir konumdur; ancak "kadın yazar" imajının metne girmesi, radikal bir kırılmadır. Gürbilek "Erkek Yazar, Kadın Okur"da, Tanzimat dönemiyle birlikte, erkek yazarların ürettiği Türkçe edebiyatta "okuduğu romandan fazlasıyla etkilenmiş" kadın karakterlere rastladığımızı hatırlatır (2011, s. 275). Erkek egemen edebi kanonda, Gürbilek'in de vurguladığı gibi kadın karakterler "roman" türünün tüketicisi konumundadır. Kadın okurların "etkiye açık" okuma pratikleri üzerinden imlenen bu popüler romanlardan biri olan ve 1870'te Türkçeye çevrilerek tefrika edilen *Paul ve Virginie* metni, erkek yazarların kurmacalarında, *Şıpsevdi*'nin alafranga hayranı Lebibe'den, *Sergüzeşt*'in Kafkasyalı esiri Dilber'e değin pek çok kadın karakterin elindedir (s. 277). Ne var ki Behice Ziya'nın *Pakize*'sinde "aşk romanlarının tesiri altında bir kadın" imgesi yoktur. Pakize okuduğu bir romanın etkisiyle değil, bir düşünce yazısının muhteviyatından etkilenerek yazarının mizacına hayranlık duymaya başlar. Kurmaca değil, *Tercüman-ı Hakikat*'te yayınlanan, "kadınlar ve muhabbete dair bir makale" (Kollar, 2019, s. 82) Pakize'yi hayran bırakmıştır. Bahsedilen makalenin bu dönemde *Tercuman-ı Hakikat*'te yayınlanan bir makaleyle benzerliği var mıdır; yoksa tümüyle metin içi hakikatin bir ürünü olarak, yokluğunun eleştirisi üzerinden mi metne girer, elbette öngörülemez. Fakat İffet'in "edebiyat kısmı şayan-ı merhamet dereceyi buldu! Gittikçe adileşiyor!" (s. 84) dediği, Pakize'nin "Bakalım yine Türk kadınını nasıl aşağılamışlar" (s. 82) diyerek okumaya koyulduğu bu gazeteye, her iki kadının da eleştirel bir perspektifle yaklaştıkları açıktır. Metin boyunca başka vesilelerle de Pakize'de gördüğümüz bu entelektüel süzgeç ve eleştiri kabiliyeti, okuduğu metinlere yaklaşırken de işler ve Pakize'yi salt bir "etkilenme"

hali yaratan *Paul ve Virginie* efektinden, yani "kadın okurun doğasında olduğu varsayılan Bovarizm"den (Gürbilek, 2011, s. 280) kurtarır. Üstelik Pakize'nin yalnızca kurmaca metinler okumadığı, Fransızca ve İngilizce gazeteleri de takip ettiği ve yine erkek yazarların metinlerinde yaygın olan "babasının/erkek kardeşinin kütüphanesinden yararlanan kadın karakter"in yerini, kendisine ait bir oda, kütüphane ve yazı masasına sahip bir kadın karakterin alması, dikkate değer bir temsiliyet farkıdır.

Bu metinde kadınlararası bağlar da, birlikte okuma, okudukları üzerine konuşma, birbirleriyle kitap paylaşma gibi eylemlerle kurulur. Pakize, kendisini müşkülpesent ve evde kalacağı için zavallı addeden genç kadınların sözlerini "adi" bulur, "onlarla dost olamaz"ken (Kollar, 2019, s. 81), İffet ve Şeref'le arkadaşlıkları metnin temel vurgularındandır. Bu üç arkadaş "haftada laakal üç defa" (s. 81) bir araya gelirler. Özellikle bu üç genç kadını bir araya getiren, homososyal bağlarını güçlendiren, diğer kadınlarla yapamadıkları okuma, yazma ve fikir teatileridir. Bu ortaklığın elzemliği buluşma sahnelerden biriyle şöyle aktarılabilir:

> İffet yine bir gün köşke gelmişti. Genç kız doğruca Pakize'nin odasına koşarak hemen kitaplara sarıldı. Diyordu ki:
>
> - Aman Pakize, Illüstrayon'ları göreyim bakalım yeni bir şey var mı? Benim okumadığım güzel kitaplar buldun mu? Bu ne? Ha! Jurnalinmiş. Galiba çoktan beri bir şey ilave olunmamış, sayfalar boş duruyor. (s. 84)
> - Aman …'nın edebiyat kısmı artık şayan-ı merhamet dereceyi buldu! Gittikçe adileşiyor!
> - Bir şey fena olmayınca iyileşmezmiş! Bak bugünkü makaleyi okursan sözümü tasdik edersin. … (s. 84)

Ardından İffet, Pakize'nin önerdiği makaleyi okur. Sonra bir de her ikisi için Pakize aynı metni yüksek sesle okur ve üzerine konuşmaya başlarlar. Pakize, İffet ve Şeref arasındaki bu fikir alışverişi ihtiyacı, geleneksel kadın prototipi için alışılmışın dışında; hatta anlaşılamazdır. Nimet Hanım bu şaşkınlığını şöyle ifade eder:

> Canım siz nasıl gençsiniz? Ben sizin yaşınızdayken koşar, gezer, şarkı çağırır, velhasıl bastığım yeri bilmezdim. Siz seksen yaşındaki kadınlar gibi bir yerde büzülüp saatlerce kımıldamıyorsunuz. … Size darılıyordum kızım, Millet Bahçesi'ne gidip gezdiğiniz olmaz mıydı? (s. 88)

Osmanlı modernleşmesinin kadınlara sunduğu (fakat elbette sınırlandırılmış) kamusala çıkış izniyle memnun olmak, Pakize, İffet ve Şeref için yeterli değildir. Pakize'nin talebi, kamusalın sınırlarını belirleyen eril otoritenin ve bu otoritenin kadınlık tahayyülünün dönüştürülmesidir.

Bu metinde diyaloglar kadar, belki de onlardan daha işlevsel bir yöntem olarak jest, mimik ve fiziksel teması da seyrederiz. Öpüşmek, metinde homososyal bağa işaret eden ve sürekli tekrar eden bir eyleme dönüşür. Neyyir Bey'in ifadesiyle İffet, Şeref ve Pakize'nin "kemal-i safvetle öpüşmeleri" (s. 91) şu sahnelerle tekrar eder:

> - Haydi İffet, bağa çıkalım, zavallıların [çiçeklerinin] iştiyaktan boynu bükülmüştür. Buselerimin bir kısmını da onlar için saklamıştım. İşte dudaklarımı yakmaya başladı. Çabuk! Çabuk koşalım!
> İffet refikasının boynuna sarılarak dedi ki:
> - Dur, evvelce ben hisseme isabet edenleri alayım. (s. 86)

Bir başka sahnede, kameriyede, Pakize başını İffet'in göğsüne dayar:

> Nihayet İffet, Pakize'nin alnında öperek:
> -Susalım validen geliyor, dedi.
> Pakize kendinden o derece geçmişti ki İffet'in sözünü bile işitemedi. (s. 88)
>
> Bu gece rüyamda validemi gördüm. Beni öpüyordu. (s. 99)
>
> O kadar meşgulüm ki şu havadisi sana bizzat getirip bu vesileyle sevimli dudaklarını öpemedim. Ah, mümkün olsa da seni deraguş etmek için kollarımı, öpmek için dudaklarımı şu kağıda laffetsem!
> Senin Şeref'in (s. 109)
>
> [Y]anımda olsan da seni öpe öpe teşekkür etsem. (s. 113)

Metnin İffet, Şeref ve Pakize arasında kurduğu homososyal bağ, Lillian Faderman'ın *Erkek Aşkının Ötesinde, Rönesanstan Günümüze Kadınlar Arasında Romantik Dostluk ve Aşk* (1988) başlıklı incelemesinde kurduğu terminolojiyi ödünç alarak tanımlarsak, bir "romantik dostluğa" işaret eder. Faderman'ın tespitiyle, 18. yüzyıl kadın yazınında kadınlar arası arzu ve aşk, Amerikan edebiyatından İngiliz edebiyatına, Alman

edebiyatından Fransız edebiyatına değin, ortaklaşan bir ifade biçimi halini alan "romantik dostluk"ta ortaklaşır (s. 10). Bu tespiti, birinci bölümde işaret etmeye çalıştığım modernleşmeyle birlikte belirginleşen heteronormalleşme söylemiyle birlikte düşünecek olursak, erkek yazarların egemenliğindeki geç dönem Osmanlı erotik edebiyatında bir eril fantezi aracı haline gelen "mu'âşakat-ı nisaiye"nin, kadın yazarların metinlerinde Faderman'ın işaret ettiği üzere bir duygudaşlık, yoldaşlık, kadın bedeninin metne girmesiyle yaratılan erotizm, "romantik dostluk" ve "ruh kardeşliği" anlatısıyla ifade edilmesinin gerekçeleri daha iyi anlaşılabilir. Kadınlar arasında, fikir ortaklığıyla oluşan bir cinsel gerilim eşliğinde kurulan bu bağ, eril kanonun fallogosantrik söyleminin ötesinde bir erotizm yaratacaktır. Metnin İffet ve Pakize arasında yarattığı erotizm, metin boyunca sönümlenmeden sürer; fiziksel temasla birlikte, okuma edimi dolayımıyla kurulan homososyal bağ ile de pekişir. Fikir ortaklığı yahut duygudaşlık, bu erotizmin tetikleyicisine dönüşür.

Metnin fallogosantrik söylemden uzak erotizmi, Pakize'nin Rıfat'a duyduğu arzuyu da yine bir "fikir ortaklığı" üzerinden kurar. Rıfat'ın gazetede yayınlanan eleştirel yazısı, eril otoriteyi dönüştürme ve mevcut kadınlık tahayyülünü yıkma girişimi taşıması nedeniyle Pakize'nin takdirini kazanmıştır. Pakize'nin Rıfat'ın kendisiyle aynı düşünceleri taşıyor olmasıyla başlayan hayranlığı, önce yalnızca bir "takdir ve beğeni"den ibarettir. "Mamafih onu hemen sevecek kadar sadedil değildir" (s. 104). Ancak Rıfat Bey'in de kendisine ait bir metin okumak istemesiyle başlayan ve Şeref dolayımıyla gelişen diyalogları, Pakize'nin duygu durumunu değiştirir. Zira Rıfat Bey, Pakize'nin "İhanet" metnini okur ve çok beğenerek takdirlerini iletir. Bu beğeni, Pakize'nin arzularını harekete geçirmiş gibidir. Takdir ettiği bir edibin takdirini almak, Pakize'nin idealize ettiği eşit ilişkinin kurulması için uygun bir zemin hazırlar. Ardından Pakize'nin Çamlıca'da Rıfat Bey'le karşılaşmasıyla sağlanan

bedensellik, bu takdiri bir arzuya dönüştürür. Rıfat Bey'i ilk kez gören Pakize, jurnaline "Zannediyorum ki Rıfat Bey, dünyadaki erkeklerin en mükemmelidir. Ben ömrümde bir erkeği bu derece mükemmel bulacağımı ümit etmezdim." (s. 106) yazar. Arzusunu yazıya geçirir:

> Ben Rıfat Bey'i sevmeye başladım! … [S]evdiğimi aşkımdan haberdar etmeye vakar-ı azametim mani olacak! (s. 107)
>
> Gönlüm yüzüne bakmak istiyor, vakar-ı nisvan [kadınlık gururum] benim şu arzuma mani oluyordu. … İsterse felek nail-i emel olmadan ümidimi, gönlümü vücudumu zulmet-i abad-ı nisyana atsın! (s. 108)

Pakize'nin arzularını tetikleyen de yine Rıfat'ın metinleridir: "Şeref Hanım ara sıra biraderinin asarından bazı şeyler getirir, Pakize bunları okudukça, genç edibi daha ziyade şevk ile sever" (s. 108). Metin bu noktada, eril kanonun, kendini evlendirileceği erkeği sevmeye adayan ve saklayan "makbul kadın" karakterlerinden ayırarak, Pakize'ye bir arzu faillliği yükler ve Rıfat'ı tanımadan önce de arzularının uyanmış olduğunu ancak henüz yöneltebileceği bir muhatap bulamadığını hatırlatır:

> Pakize serapa aşıktır diyebiliriz. Fakat aşk-ı safını vakfedeceği adamı intihap edemiyordu. Kimi sevsin? Seyir mahallerinde yüz bin kadına boyun eğen beyleri mi? Asla Pakize böyle alayişe kapılacak kadar sadedil değildir. Öyle adamlar kadınları mahv ve perişan etmek için insan şeklinde halk olunmuş birtakım canavarlardır ki fikirlerince kadınları huzuzatlarını istikmale vasıta zannederler. Cansız kitaplar, hissiz zannolunan çiçekler böyle insanlardan daha mukaddes, daha şayan-ı muhabbet değil midir? (s. 89)
>
> Mutlak pederi kendisini bir adama verecek. O adam, kadınları insan addetmeyen efkar-ı atika eshabından birisi yahut bunun aksi olarak bütün bütün alafranga olursa? Veya kadınların mütalaa ve tahrirle iştigal etmesini münasip görmeyen, izdivaçlarının ertesi günü kitaplarına düşman olacak, kıyafeti medeni, fikri adi bir şık beye tesadüf ederse? (s. 93-94)

Pakize'nin odaklayıcılığında yazılmış yukarıdaki yoğun pasajlar, eril kanonun mesire yerlerine yerleştirdiği "cezbedici/şeytan kadın" imajını ters yüz ederek, bir "cezbedici/şeytan erkek" imajı üretir. Üstelik Ahmet Mithat'ın *Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrire-i Osmaniyenin Neşeti* (1893) "otojinografi"sinde (Adak, 2006) de rastladığımız, kadın yazarların evlilik kurumuyla birlikte yazma ve okuma

ediminden uzaklaştırılma baskısı da, belirgin bir kaygı olarak, kadın yazar-anlatıcının gündemine girmiştir. Pakize'nin entelektüel bir süzgece sahip olduğu ve Osmanlı entelektüelinin "makbul kadın" kurgusunun karşısında, kendisinin de bir "makbul erkek" kurgusu ürettiği açıktır. Bir kadın karakterin arzulanan pasif özne konumundan, arzu duyan aktif bir özne pozisyonuna geçmesi de bu bağlamda dikkat çekicidir. Fakat Çamlıca'da göz göze gelmeleri ve birbirlerine metinlerini göndermeleriyle arzusunu açık ettiğini düşünen Pakize, yanılmıştır. Rıfat Pakize'nin ilgisini fark etmez yahut zaten bir başka kadına ilgi duyduğu için, bir evlilik kararı almıştır. Pakize bunu öğrenince "yazıhanesinin gözünde kilitli" (s. 100) tuttuğu defterine "Ben mahvoldum! Sevdiğimi aldırdım! Ölmek istiyorum." (s. 111), "Fakat onu unutamayacağım, hayali gönlümden ebediyete kadar silinmeyecektir." (s. 114) yazar. Bu noktada Pakize'nin aşkını baskılayan, Rıfat'a engel olmaktan men eden tek duygu, "gururu"dur. Pakize'nin arzuları nedeniyle toplumsal bir baskı değil, Rıfat'ın ilgisizliği karşısında bir "gurur" hissediyor olması önemlidir. Böylece Pakize'nin duyguları bir yazı masasının çekmecesindeki jurnalde saklı kalır. Rıfat'ın evliliğinin ardından bir rahatsızlık geçiren Pakize, sedyeyle taşınırken yanından geçen; ancak kendisini tanımayan Rıfat'ı bu son görüşünde, tümüyle ümidini keser, iyileştikten sonra da bir başkasıyla evlenir. Pakize hala Rıfat'a aşıktır; fakat bu aşkla hastalanıp ölmek yerine, iyileşip yaşamaya devam etme kararı almıştır.

Pakize'nin Rıfat'a aşkı nedeniyle evliliği reddetmek yerine bir başkasıyla evlenmesi nedeniyle, metnin kapanışıyla ilgili, Pakize'nin sınırlara tabi olduğu şeklinde okumalar yapılsa da[28], aksi iddia edilmelidir. Öyle ki, kadın yazınının ilk kurmaca metinlerini ürettiği bu erken dönemde, Fatma Aliye'den Emine Semiye'ye,

[28] Bu metin üzerine henüz akademik yayın yapılmamış olmakla birlikte, Mesut Oktay'ın yazısı ve Şeval Şahin'le Reyhan Tutumlu'nun yaptıkları röportaj, bu kapanışın metne uygun olmadığı, Pakize'nin bir kabulleniş ile biat ettiği yönündedir.

Hayganuş Mark'tan Zabel Asadur'a pek çok kadın yazarın metinlerinde "aşık olmak için evlenmeyi bekleyen" kadın karakter anlatıları okur; kadın yazarların bu dönemin hakikati içerisinde radikal kabul ettiğimiz "romantik aşk" talebini, "aşk ve sevgi duymak için kocalarını beklemek" üzerinden kurduğunu görürüz. Bu "romantik aşk" tanımı hatırlandığında, Pakize'nin evlendiği adama değil, okuyup hayranlık geliştirdiği bir yazara aşık olmasının, başlı başına radikal bir hamle olduğu es geçilmemlidir. Bu hamle, Rıfat'ın evliliğinin ardından, Pakize'nin bir başkasıyla evlenmesi, doğan oğluna "Rıfat" adını vermesi ve böylece Rıfat'ı sürekli "kolları arasına alıp öperek", "ben dünyada yalnız Rıfat'ı sevmek için yaşıyorum!" cümlesinin simgesel değeriyle de tamamlanır. Pakize aşık olduğu adamla evlenememiş, ancak evlendiği adama aşık olmak gibi bir zevcelik misyonuna da tabi olmamıştır. Aşk, evlilik kurumu çatısı altında bir "görev" değil, tabii seyrinde, özgür, sınırlandırılamayan, vazgeçilemeyen bir tutkudur. Fakat Ahmet Mithat'ın *Hayal ve Hakikat*'te bir doktora koydurduğu "isteri" teşhisine, bu metinde müsaade edilmemiş; yaşam, devam etmiştir. Behice Ziya'nın yarattığı "huzursuzluk", "*Hayal ve Hakikat*'te kadının evlenmek yerine kıraat ve mütalaata meyyal olmasına isteri teşhisi koyan Ahmet Mithat"tan (Gürbilek, 2011, s. 294-295) çok farklıdır. Pakize'nin sapkın bir aşk nöbetiyle isteri yaşadığını iddia etmek yerine, arzularının uyanışını seyreden, kendini gözlemleyen, erkek egemen matbuat dünyasının kadınlık temsil ve inşasından rahatsızlık duyan, isyan eden bir kadın karakterle karşılaştığımızı göz ardı etmemek gerekir. Yazı masasının başına geçen, müşkülpesent, hodbin ve platonik bir aşkla tutkulu karakter, bu kez bir erkek değil, bilakis kadındır.

Pakize'nin faili olduğu karşılıksız aşkın ve metnin "mutlu son"la bitmemesi, kadın karakterin histeriye meyyal olması yerine, estetik tutarlılık ve toplumsal hakikatle yüzleşme çabası olarak da okunabilir. Jale Parla'ya göre "Türkiye'de

kadınlarca yazılmış kadın *Bildungsroman*ları mutlu sonla bitmezler" (Der. Irzık ve Parla, 2011, s. 181). Parla bu savını şöyle gerekçelendirir:

> [T]üm direnişine karşın kadınlar yenik düşer. Bu anlaşılır bir şey: Bu kültürde kadınlar ne denli doğru seçimler yaparsa yapsın, kendilerine biçilmiş yaşam ve rollere ne denli direnirse direnşin, istedikleri yaşamları kurabilme olanakları yoktur. Aslında gelişim öykülerinin mutlu sonu, … *Bildungsroman* kuramcıları tarafından da sorunlu görülmüş, bireyin topluma direnişini ya da bireysel değerlerle toplumsal değerlerin çatışmasını anlatan bu öykülerdeki uzlaşımcı mutlu sonlar, estetik tutarlılığa (*poetic justice*) uygun bulunmamıştır. … [N]itekim toplumsal gerçekleri çok derinden kavrayan kadın yazarlarımız da buna tevessül etmemişlerdir. (s. 181)

Jale Parla'nın bu çıkarımı yaparken odaklandığı metinler, Peride Celal, Adalet Ağaoğlu, Ayla Kutlu, Erendiz Atasü, Latife Tekin, Perihan Mağden ve Aslı Erdoğan'ın romanlarıdır. Fakat bu tespit, geç dönem Osmanlı kadın yazını için de yeniden düşünülebilir.

Pakize'nin duygu durumunda, metnin gerekçesini açıklamadığı, fakat kaybedilen annenin yasına bağlanabilecek bir melankoli de vardır. Ancak *Pakize*'nin Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi metinlerinin ürettiği "babasız erkek karakterler" yerine, "annesiz bir kadın karakter" koyması da işlevsel bir hamledir. Mesut Oktay bunu "Behice Ziya'nın annesizliği yaygın figür oluşu dolayısıyla kanona uymak maksadıyla kullandığı izlenimi oluşuyor." (2019) biçiminde yorumlasa da, bu metinde Pakize'ye yakın bir "olgun kadın" karakter (anne, hala, teyze, hizmetli) olmamasının bir işlevi olduğu düşünülebilir. Jale Parla'nın tespitiyle, geç Osmanlı döneminin erkek-egemen kanonunda belirginleşen bir ortak izlek olarak "babasız oğullar", bir vesayet kriziyle boğuşup yollarını kaybederken; kadın yazınında beliren "annesiz kızlar" özgürleşme imkanı buluyor gibidir. Pakize, yaşamak, düşünmek ve karar almakta kendi iradesiyle bir mücadele içindedir. Kimseye akıl danışmaz, fikrini almaz. Refikaları da annelerini kaybetmiş, geleneksel kadın prototipiyle bağlarını koparak okumaya yönelmiş kadın karakterlerdir. *Pakize*'nin bir *bildungs* hikayesi sunmaması,

metni, bu dönemde özellikle de Emine Semiye'nin ve Fatma Aliye'nin romanlarının odağındaki "terbiye-i etfal" öğretisinden kurtarır; tümüyle genç bir kadına ve onun okur-yazarlık üzerinden kurduğu kimliğe, ilişkilere ve hayat görüşüne odaklar. Behice Ziya'nın metni bu bağlamda bir kırılma noktasıdır. Keza, Nehir Hanım'ın Fatma Aliye'deki gibi bir "üvey anne" motifini tekrar etmiyor olması, Pakize'nin *Muhazarat*'taki Fazıla gibi, üvey annesi nedeniyle hayatı kabusa dönen bir kadın değil, özgür bir kadın olmasına olanak sunar. Bu metindeki üvey anne Nehir Hanım ise, Pakize'nin arkadaşlık etmek istemediği, metindeki "makbul kadın"ların, ev içi bir temsili gibidir. Modernleşen Osmanlı kadınının kamusal alana çıkış talep ve hevesini taşır. Fakat özel ve kamusal alandaki yaşantısını eril otoritenin sınırları dahilinde kurar, kabule hazırdır, sorgulamaz. Ne var ki Pakize henüz bir "müsavat-ı tamme"nin sağlanmadığı bu eril kamusala çıkmak değil; iç dünyasında kalmak, okumak, yazmak, yazı masasını bir mekana dönüştürmek, kalemi nihayet ele geçiren Osmanlı kadınını mesire alanlarında değil, yazıhanesinde resmetmek, homososyal bağlarını da bu mekanda kurmak niyetindedir.

Bir öncülü olarak kabul edebileceğimiz Makbule Leman'ı "fahr-i nisvan-ı İslam, fazıla-i muhtereme, edibe-i muazzeze" (Uğurcan, 2019, s. 216) olarak anan Fatma Fahrünnisa da *Hanımlara Mahsus Gazete'*nin sağladığı alan aracılığıyla kurmaca metinlerini yayınlamaya başlayan ilk kadın yazarlardandır. 1896'da tefrika edilen *Hüdavendigar Vilayetinde Kısmen Bir Cevelan*, "bir Osmanlı kadını tarafından yazılan ilk seyahatname"dir (Altuğ, 2017, s. 9). Bunu hikaye ve makaleleri takip eder. *Dilharap* romanı ise, yine *Hanımlara Mahsus Gazete*'de 26 Kasım 1896-3 Haziran 1897 tarihleri arasında yirmi bir parça halinde tefrika edilir. Fatma Fahrünnisa'nın "[a]hlaki yazıları, Şura-yı Devlet reisi tarafından beğeniyle karşılanır ve bir şefkat nişanına layık görülür" (s. 11); fakat kurmaca metinleri, "ahlaki yazıları" denli ilgi

görmemiştir ki tefrika olarak kalır, kitaplaşmaz, kanona giremez. Oysa *Dilharap* hem anlatısal oyunlarıyla hem de metin dışı gerçeklikle girdiği diyalogla, edebiyat kamusuna ve toplumsal/siyasal yaşantıya dair pek çok veri içermekle kalmaz; anlatı teknikleri de dikkate değerdir. Diyalog, iç monolog, bir üst kurmaca unsuru olarak yazar-anlatıcı, Mazlume karakteri üzerinden bir odaklayıcı ve müdahil anlatıcı kullanımıyla pek çok anlatısal aracın işlevlerinden yararlanır. Yazar-anlatıcının mukaddime bölümünde ağırladığı kadın misafirleriyle sohbetleri, kadın okurların edebiyat kamusuna dair düşüncelerine, değişen okur beğenilerine, edebi zevklerine dair bir fotoğraf sunar. Kadın okurlar "Bir vakitler Eugene Sue, Xavier de Montepin ve diğerlerinin eserlerini, sinirlerini fevkalade etkileyip rüyada bile azap verdikleri halde okumaktan vazgeçemediklerini hatırladıkça şaşmak"tadırlar (s. 22). Kendisinden bir roman almak isteyen arkadaşı da, yazar-anlatıcının kütüphanesinde roman bulunmamasına şaşarak, "Kadına ait olan kütüphanenin romansız olması… Hiç de inanılacak şey değil." (s. 21) der. Böylece metin, dönemin "kadın okur" imajına yönelik bir eleştiri ve dönüştürme hamlesi de içerir. Bu mukaddime, metnin diliyle bir "evlilik felaketi" yaşayan kadın arkadaşının, yazar-anlatıcıya başvurarak, hayat hikayesini yazmasını istemesiyle kapanır. Ne var ki yazar-anlatıcı bir roman yazarı değildir, romanların sunacağı "ibretlik" hikayelerin toplumu dönüştürme işlevine de inancı yoktur:

> -Yani başınızdan geçenleri yazarak ibret alacak bakışlara sunmalıyım öyle mi?
> -Evet! Yazı aleminde seçtiğiniz yol hemcinslerinize her ne suretle olursa olsun bir hizmet eylemek değil midir? … Siz de kadın cinsinin mutluluğuna, bahtiyarlığına hizmet etmiş olursunuz, sizin de isteğiniz gerçekleşmiş olur. (Fatma Fahrünnisa, 2017, s. 28-29)

Fakat yazar-anlatıcı, romanların etkisinin "yalnız okundukları anla sınırlı kaldığını, yanıcı maddeye bir kibrit çakımıyla oluşan alevin söz konusu maddenin bitmesiyle sönmesi gibi eserin etkisinin yok olduğunu" (s. 25) gözlemiştir; Tanzimat dönemiyle

birlikte Osmanlı edebiyatına hakim olan "eğitim misyonu", yazar-anlatıcıya göre gerçek dışı bir beklenti, işlevsiz bir eğitim yöntemidir. Fakat nihayetinde kendisi de bir "roman" yazmaya girişen yazar-anlatıcı, aslında roman türüne değil; mevcut eril kanonun, Gürbilek'in ifadesiyle, "erkek yazar, kadın okur" dolayımıyla sunduğu metin içi hakikate mesafelidir. Oysa yazar-anlatıcının ürettiği metin, *Dilharap*, eril kanonun reflekslerini, temsil politikasını ve "makbul kadın" imajını tartışmaya açan, aile ideolojisi, erkek şiddeti ve "evlilik felaketi"ni kurmacalaştıran bir politika metnine dönüşecektir.

Anlatı, Mazlume'ye "görücü gelmesi" ile açılır ve bu sahne boyunca Mazlume'nin "validesi tarafından emrolunmuş", "itaate mecbur" (s. 32), "iktidardan mahrum", "itaat ediyor", "ses çıkarmıyor" (s. 33) olduğu vurgulanır. 17 yaşındaki Mazlume ise isteksizdir, "kederli", "hüzünle dolu"dur; çünkü "evlilik meselesini korkutucu" bulmaktadır (s. 33). Fakat "tereddüdünün sebebi olan görüşlerine bakılmaksızın, … naz etmek ile suçlanacağını" düşünür (s. 34); çünkü metnin eleştiri oklarını yönelttiği toplum, "halk" böyledir:

> Halk acayiptir. Eğer o gün Mazlume'de zerre kadar üzüntülü bir yüz görülse, asıl sebebini araştırmaya lüzum görmeyip, derhal yanlış yorumlamaya kalkışarak akıllarınca bin türlü hükümler, manalar verirler, kendi kendilerine verdikleri hükümlerin, manaların da hakikatin ta kendisi, tam isabet olduğuna hemen candan ve gönülden ikna olurlar. (s. 59)

Oysa Mazlume, evliliğin korkulacak bir nen olduğuna karar vermiş, "uzun uzun düşünmelerle akıl yürüterek bu neticeye varmıştı[r]" ve "erkek kısmının tamamı hakkında kötü düşün[ür]" (s. 35). Çevresindeki erkeklerin kadınları maruz bıraktığı psikolojik şiddeti gözlemleyerek bu sonuca ulaşmıştır. Fakat Mazlume'nin "evlilik korkusu", bir "evlilik karşıtlığı"na dönüşemez, zira çocuk yaşta ve validesine itaate mecbur vaziyettedir. Anlatıcı Mazlume'nin bir "çocuk", bulunduğu durum gereği "biçare bir çocuk" olduğunu tekrar ederek, 17 yaşında bir çocuğun evlendirilmesiyle

ilgili düşüncesini de ilan eder, odağına aldığı ailenin görüşlerini eleştirir. Mazlume'nin ailesi Yanya hanedanı mensubu, varlıklı bir ailedir; fakat imkanları olmasına rağmen "kadınların ilim ve fen öğrenimi lüzumsuzdur şeklindeki boş fikir" (s. 36) nedeniyle kız çocuklarının eğitimine değil yalnızca terbiyesine dikkat ederler. Ne var ki Mazlume de, "Tashih"teki Fatine gibi okumaya "eğilimli"dir, eline geçen her kitabı "heceleyerek sökmeye" çalışır, "azim" ve "emek"le okumayı ve yazmayı kendi kendine öğrenir, *Fuzuli Divanı*'nı okuyacak dereceye gelir (s. 36). Mazlume'deki bu iştiyak ve insiyak, metnin tefrikası başlamadan iki ay önce *Servet-i Fünun'*da yayımlanan "Kadın Nasıl Olmalıdır?" yazısıyla Cenab Şahabeddin'in tarif ettiği ideal kadının bir yansıması gibidir. Yazar-anlatıcı da araya girerek bu benzerliğe dikkat çeker:

> Servet-i Fünun'a yazılan şu sözler Mazlume'nin hakiki bir tarifiydi: "Hocasını şaşırtan zeki, ateşli bir öğrenci gibi!.. Mesela siz bir kadına bir meseleden bahsettiğiniz sırada, o kadın doğaçlamayla o meselenin ince bir noktasına dair sizden açıklama isteyivermeli, siz kadının bilgisine değil, zekasına, dikkat ve idrakine, fikrinin çevikliğine hayran kalmalısınız. Arada sırada ezberden bir beyit, bir mısra okuyabilmeli, fakat okumanın sırasını o beyitten, o mısradan iyi bilmelidir." (s. 38)

Burada "hoca" konumundaki erkeğin tahakkümü, kadını henüz bir "öğrenci" konumuna atar ve ona "açıklama" yapmayı, bugünün terminolojisiyle erbilmişliği (*mansplaining*) de böylece meşrulaştırır. Kadının "bilmesi" gerekmez; yalnızca "hoca"sını, erkeği, dikkatle takip etmelidir. Cenab Şahabeddin'in bu yazıyla kurduğu tahakkümü ve "kadınlık" inşasını, yazar-anlatıcı benimsemiş görünür; eril fantezinin kurduğu bu ideal kadın prototipinin bir örneği de Mazlume'dir. Fakat yazar-anlatıcının Cenab Şahabeddin'le girdiği bu diyaloğun işlevi, onu onaylamak değil, ileride göreceğimiz üzere, Osmanlı entelektüelinin inşa etmek istediği "ideal kadın"ın bir karşılığı olsa dahi, ona eşlik edecek "ideal bir erkeğin" toplumda karşılığının

olmadığını göstermektir. Böylece yazar-anlatıcı da bir "erkeklik" tahayyülü geliştirerek, ataerkinin eleştirisini yapma olanağı bulacaktır.

Dikişte, piyanoda, Kur'an okumada, tüm meziyetleriyle mükemmel bir "kız çocuğu" olarak çizilen Mazlume'nin ardından, metin Râzî'ye odaklanır. Râzî, "büyük mektepler"den diploma almış; fakat "cahil ve adi bir adamın evladı olmayı" (s. 41) kabullenemeyen, züppe bir karakterdir. "Evlenmeyi hür yaşayışına engel sayar"; fakat "kendi idaresinden aciz" (s. 44), olduğu için ailesiyle yaşamaya, onlardan bakım almaya devam eder. Kağıthane'de gördüğü "mavi gözlü bir dilber"e, Güzide'ye aşıktır, mesirelerde görüşmeye devam eder, sayfalarca aşk mektupları yazar (s. 42). Keza Güzide de ona bir çekmece "aşk mektubu" göndermiştir. Burada müdahil anlatıcı bir parantezle araya girerek, bir meşruiyet krizini daha çözer:

> (İşte ihtiyar kadınlarımızı, kızların güzel yazı öğrenmelerine itiraz etmekte haklı gösteren şey bu suiistimal meselesidir [mektuplaşmalar], evvelce şöylemiştim yine söylerim ki kızların eline kalemi vermekle beraber, … ilim eğitimi de verilmelidir. …) (s. 43)

Böylece yazar-anlatıcı "suiistimal"in okuma-yazma bilgisi nedeniyle değil, kadınların eğitimden men edilmesiyle ilgili olduğunu not düşerek, metin boyunca okur-yazar kadın karaktere gelebilecek tüm reddiyelere meşru yanıtlar bulmaya çalışır. Metnin tüm olası eleştirilere karşı bir otosansür ve meşruiyet çabası gözeterek ilerlemesi, bu dönemde, kadın yazınının ortak bir refleksidir.

Ne var ki "kaderin sevki"yle, Râzî'nin evdeki yükünden kurtulmak için oğullarını evlendirme çabasına giren ailesi, "vilayet soylusu bir zatın mirasçısı" olduğu için Mazlume'ye "görücü" gider, oğullarının bir resmini bırakırlar. Fakat Mazlume müstakbel zevcini merak edip fotoğrafına bakma hevesi duymadığı gibi, "evlenmekten sonsuza dek kaçınmak" arzusundadır:

> Mazlume: Görüp de ne yapacağım ablacığım? Validem biraderim gibi müşfik ve hayrımı isteyen hamilerim benim için onaylayıp seçtikleri bir eşi ret mümkün müdür? Eğer onlara itaatsizlik cesaretini kendimde bulsam, bu isyanı evlenmekten tamamen ve sonsuza dek kaçınma suretinde icra eylerdim.
> [Ablası] Nebile: Ne tuhaf fikrin vardır Mazlume! Sanki ne için? Bir kadın hamiye daima muhtaçtır. (s. 50)

Mazlume'ye göre Nebile de, "zeka, zihin açıklığı, ahlak güzelliği, işbilirlik, … itaat ve eşlik hizmetinde benzeri az bulunur" bir "makbul kadın" olmasına karşın, bir "evlilik felaketzedesi"dir (s. 50). Yine de kocasına tahammülü bir "zevk" addeder; çünkü metnin eleştiri getireceği ataerki, toplumsal cinsiyet rolleri dolayımıyla bunu gerektirir. Fakat Mazlume ablasının tahammül ve itaatten duyduğu "zevk"i yadırgar:

> Mazlume: Ya öyle mi, Allah versin! Memnun oldum. Demek ki kendimi [Nebile'nin evliliğinin bir felaket olduğunu düşünerek] nafile üzüyormuşum! Fakat kardeşçiğim, herkes siz fikirde olmaz, ben bu yoldaki hal, hareket ve davranışlara tahammül etmek kuvvetini, mihnetini kendime zevk etmek kudretini kendimde bulamıyorum. Hem de haydi farz edelim ki mutlu oldum. Herhalde, izdivaç nice büyük bir rahatsızlığa katlanmak, büyük bir fedakarlığı göze almak demektir. Mesela, her şeyden önce hayatımı hür bir şekilde geçirmekten mahrum olacağım.
>
> Nebile: Neden? İnsan evlenince esir mi olur?
>
> Mazlume: Öyle gibi bir şey. Huy ve yaşayışı, tavır ve adeti doğal olarak kendiminkine muhalif ve aykırı bir kimse ile eşlik bağını kurduktan sonra da onun keyfine uymaya mecburiyet. Mesela kalkmak isterken oturmaya, okumak isterken konuşmaya, düşünmek isterken gülmeye, belki gülmek isterken mahzun durmaya mecbur olmak, esaret değil de nedir? Ya o hükmü altında bulunacağım tabii çeşitli ve art arda gelen mesuliyetler… (s. 51-52)

Mazlume'nin evliliğin kadına yüklediği toplumsal cinsiyet rollerinden şikayetçi olması, "hayatını hür bir şekilde geçirmesine", "okumak isterken konuşmasına", "rahatsızlığa" neden olan ataerkil evlilik kurumunu, "zevk" değil bir "felaket" olarak tanımlamasını da beraberinde getirir. Fakat Nebile'ye göre Mazlume'nin "garip bir felsefesi var"dır, "tasavvur ettiği zorluk ve güçlükler … pek tabii bir adet"tir, "zevkli bir meşguliyet"tir (s. 53). Nebile, "Daimi hayat arkadaşın olacak kimse gönlünün beğendiği olmalıdır." (s. 53) diyerek Râzî'nin fotoğrafını Mazlume'ye yeniden uzatsa da, Mazlume'nin talebi, evleneceği kişiyi görüp beğenme fırsatı değil,

"evlenmemek"tir. Zira çevresindeki istisnasız tüm evliliklerin, istismar ve şiddet içerdiğini gözlemlemiştir ve buna maruz kalan kadınlardan "evlilik felaketzedeleri" olarak bahseder. Metin "makbul kadın" imajı üzerine kurduğu evliliklerin dahi bir felakete dönüştüğüne, kadınları ezen bir erkek şiddeti ve aile ideolojisine işaret eder. Dolayısıyla metnin genç dönem Osmanlı kadın yazınına atfedilen "görücü usulü evlilik eleştirisi" okumasının, çok daha ötesine geçtiği gözden kaçmamalıdır.

Mazlume'nin evlilik kurumu eleştirileri, çevresindeki kadınlar tarafından rağbet görmez, iştirak bulamaz. Üstelik Mazlume'nin *Pakize* metninde gördüğümüz gibi homososyal bağları da yoktur. Diyalogları domestik alanda, hane içindeki karakterlerle sınırlanmıştır; metin boyunca bir refikası olduğunu görmeyiz. Annesi ile iletişimi, ebeveyne itaat şiarıyla kısıtlıdır. Kız kardeşiyle diyaloğu da "Ne tuhaf fikrin vardır Mazlume!" (s. 50), "Garip felsefen var Mazlume!" (s. 52) gibi cümlelerle kesilir, bir fikir teatisine, düşünce birliğine, kız kardeşlik bağına dönüşemez. Nebile, Mazlume için toplumsalın aynası, "makbul kadın" inşasının bir örneğidir. Oysa bir "kadınlık mefkuresi" taşıyan Mazlume, Nebile'nin felaketi için de üzülür; ancak Nebile'nin toplumsal cinsiyet rolünü "zevkle" kabullenme hali, Mazlume'yi Nebile'den uzaklaştırır. Mazlume'nin "tuhaf felsefesini" öğrenmemiz için kurulan abla-kardeş sahnesinden sonra, aralarında metin boyunca yeni bir diyalog gelişmez; kadınlık tahayyülü konusundaki görüş ayrılıkları, kız kardeşlik bağlarını da koparmış, bu iletişim kanalını kapatmıştır. Mazlume, Râzî ile gönülsüz evliliği boyunca yaşayacağı sorunları, ne annesiyle, ne de kız kardeşiyle paylaşabilir. Fakat kadın karakterler arasındaki bu iletişimsizlik, metni bir başka ihtiyaca odaklayacak; Mazlume'nin bir homososyal bağ talebi geliştirmesine vesile olacaktır.

Mazlume'nin annesi, evlilikle birlikte kızının "bedensel ve ruhsal bezginliğini" (s. 72) gördüğü halde "çare olamayacağı" (s. 72) için görmezden gelmeyi tercih eder.

Râzî'nin kız kardeşi Hesna, "yengesine özel bir şey alınıp alınmadığını gözleyen, kıskanç" (s. 70) bir karakter olarak aktarılır. Evin hizmetçisi Eda da, "arsız, şımarık ve yılışık" (s. 72) bir kadın olarak Mazlume'ye hemdert olamaz. Ziyarete gelen komşu Nedime ise, aslında kendisi Râzî'ye ilgi duyduğu için Mazlume'ye gizli bir düşmanlık besler ve onu üzmek maksadıyla Râzî'nin Güzide'ye aşık olduğunu; fakat ailesi Râzî'yi kabul etmediği için evlenemediklerini Mazlume'ye anlatır. Mazlume mağrur görünmeye çalışınca da "[Y]üreği mi yok? Taştan mı yapılmış? Yoksa kadın değil mi nedir?" (s. 82) diyerek Mazlume'yi "kadınlık"tan bir kez de Nedime dışlar. Kayınvalide Vesile Hanım da ataerkil ailenin sürdürücüsüdür, Mazlume'ye "Râzî daha çocuktur kızım, ne çare bu hallerine tahammül etmeli!" (s. 86) diye salık verir. Oysa Mazlume "Validesi değilim ki terbiyesinden sorumlu olacağım; bu yaştan sonra onu terbiye ve ıslaha ben memur olmadım ya!" (s. 67) düşüncesindedir. Üstelik bu "tuhaf felsefesi"ni bu kadınlara karşı da savunacak ve bir hemcins dayanışması talep edecektir:

> Niçin çektiğim kalp ızdırabından kayınvalideme, görümceme renk vermek istemiyorum? Onlar kederimi paylaşacak samimi dostlar olmasalar da … yalnız Hesna Hanım insan, yalnız o genç, yalnız o kadın değil a! Ben de insan, ben de genç, ben de kadınım! Üzüntülü halimin kaynağını bilseler, elbette bana da acırlar. (s. 85)
>
> (Hesna'ya hitap ederek) Biraderiniz bu yaşta [Râzî 31 yaşındadır] çocuk sayıldıktan sonra sizlerle ben hemen onun yarı yaşında bulunduğumuz için bebek sayılırız, ne yapsak ayıplanmayıp kınanmaması lazım gelir ama, acaba niçin daima kabahat bize atfolunur? (s. 86)

Mazlume ataerkine karşı Hesna'yla aynı dertten muzdarip ve aynı safta olduğu düşüncesiyle, desteğini alacağını umarak, düşüncelerini ona açmayı dener; fakat Hesna'da Mazlume'yle dayanışmalarını sağlayacak bir homososyal bağ mefkuresi eksiktir. Bilakis "sakat düşüncelerle" (s. 86) Mazlume kendisinden daha mutsuz göründüğü için "adeta bir tatmin ve memnuniyet hissi" (s. 87) içindedir.

Talep ettiği homososyal bağın kurulamadığını gören Mazlume, bu kez yazar-anlatıcı tarafından "zavallı" sıfatını da yüklenir ve ev içiyle bir iletişim kanalı kuramayan Mazlume'yi "sokağa bakan bir köşe penceresinin önünde oturmuş" (s. 87) buluruz. Ne evle ne de sokakla bir iletişimi yoktur, "elinde bir kitap tutar", fakat düşünceleri okumaya odaklanamayacak kadar dağınıktır. Evliliğin psikolojik şiddeti ve bunu paylaşabileceği refikalar bulamamak, Mazlume'yi okumaktan da alıkoymaktadır. Tümüyle iletişime kapandığı bu anda, bir kırılma yaşanır. Mazlume'nin ataerkine itiraz ve homosoyal bağ talebi, kayınvalidesi Vesile Hanım'a o anda değil; fakat "saatler geçtikçe" ve üzerine düşündükçe "pek ziyade tesir eylemiş"tir (s. 87). Böylece Vesile Hanım oğluyla konuşma kararı alır; ancak Râzî herhangi bir eleştiriyi kabul etmediği gibi "İstemiyorum efendim zor ile değil a!" diyerek Mazlume'nin "def edilmesine" karar verir (s. 87). Ertesi gün Mazlume'nin ailesine haber gönderilir ve kızlarını "geri almaları" istenir. Tüm "makbul kadın" meziyetlerine karşın, mutsuz ve müsavatsız evliliğine itiraz eden Mazlume'yi, annesi, "Takdir-i ilahi böyleymiş! Elbet adil Allahımız seni mükafatsız, layık olanları cezasız bırakmaz!" (s. 87) diyerek teselliye çalışır. Bu noktada metin, homososyal bağı inşa edememiş ve ataerkil evlilik kurumunu dönüştürememiş olarak, bir "ilahi adalet" beklentisi üretiyor gibidir; fakat metnin asıl talebinin ilahi adalet olmadığı ileride görülecektir.

Râzî, Mazlume'yle talakının, nafakayla beraber kendisine 100 liraya mal olacağını hesaplayınca, boşanmak yerine, Mazlume'yi bir "hizmetçi" olarak evde tutmaya karar verir. Bunun üzerine Mazlume'nin erkek kardeşiyle bir ataerkil pazarlığa girişir ve erkek kardeşin "arabuluculuğu" ile, "bir aile limanını yıkmaması" için Mazlume yeniden Râzî'nin evine gönderilmek istenir (s. 96). Mazlume elbette erkek kardeşine itiraz eder:

> -Niçin yeniden o yakıcı ateşe atılmamı gerekli buluyorsunuz? Vücudum size ağır geliyorsa beni denize atıveriniz de bir çeşit intihar demek olan o maddi ve manevi ızdıraplara kendi kendimi maruz bırakmamı teklif etmeyiniz. … [O]rada ruhum azap çekiyor, hem de nasıl azap çekmek, aralıksız, elemli… Ah bilmem ki nasıl anlatayım birader? (s. 97)

Mazlume sekiz ay süren evliliğinde maruz kaldığı psikolojik şiddeti, bu ataerkil pazarlığın taraflarından birine anlatabilecek, maruz kaldığı şiddeti tanımlayabilecek bir dilin imkanlarını aramaktadır. İtirazı ve savunusu, erkek kardeşini ikna eder; fakat Râzî bu kez de Mazlume'nin amcasıyla "gerekirse yeni bir ev almayı ve hatta Mazlume'nin evine içgüveyi olmayı" da kabul edeceğini söylediği yeni bir pazarlık kurar. Erkek kardeşin sağlayamadığı eril tahakkümü, amca sağlar ve Mazlume'nin kutsal aile birliği için Râzî'ye geri dönmesi "emredilir" (s. 99). Mazlume bu emre itiraz etmez; çünkü kendisi de ataerkil geleneğin bir parçasıdır. İtiraz ve taleplerine karşın, ittifak kurabileceği bir aile üyesi ya da destek alabileceği homososyal bağları yoktur. Tahakkümü altında olduğu ataerkinin kurduğu hakikati, verdiği hükmü tümüyle reddedemez. Amcasının "emri"nden sonra, reddetmeyi arzu da etmez. Bu noktada yazar-anlatıcı devreye girerek Mazlume'ye karşı da muhalif bir tavır alır:

> [A]rtık kendi vicdanına karşı "Ben reddetmekte o kadar ısrar ettim, bu emir üzerine artık kabul etmekte zorunlu kaldım" diyebilecekti. İnsan tabiatı gariptir, insan kendini daima –isterse kişisel meselelerde olsun- himayeden kurtulmuş ve özgür görmek ister de, böyle durumlarda da sorumluluğu bir başkasına yüklemekten memnun olur. (s. 99)

Anlatıcının, Mazlume'nin odaklayıcılığından konuşmayı bırakması ve ona da eleştirel bir pozisyon almasıyla birlikte, Mazlume'nin "biçare" ve "zavallı" yerine; "tâbî", "bende" (s. 10) olarak imlendiğini görürüz. Mizacında da belirgin bir değişiklik olur. Metin, bu dönemde "kadın okur", "aşk romanı okuru olarak kadın" imgesi üzerinden tartışılan "Kadınlar roman okumalı mı?" sorusuna referansla, romanlardaki kurguyla hayattaki hakikatlerinin farkını idrak etmiş bir kadın karakter olduğu (s. 97) vurgulanan Mazlume'yi bir aşk romanı okuruna dönüştürür; Mazlume Râzî'ye geri

döndüğünde "aşk romanlarının hakikati yansıtmayan fantezi dünyası"nda yaşamaya başlar (s. 106). Böylece "15-20 gün, mutluluk sarhoşluğu içinde" (s. 108) geçer. Fakat hakikat, Râzî'nin nafaka ödemek zorunda kalmamak için Mazlume'nin kendisini terk etmesini beklediğidir. Hesna ve Vesile de Râzî'yle işbirliği içindedir:

> Vesile: [Razi'ye] Daha ne yapayım evladım! Evin içinde [Mazlume'nin] kedi kadar hükmünü bırakmadık, ufak bir şeyi bahane ederek aşağılamaktan geri durmuyoruz, yapayalnız evde bırakıp bırakıp gidiyoruz, hatta yemeye bile çağırmayıp aç bırakıyoruz, daha nasıl baskı olur? (s. 120)

Mazlume maruz kaldığı tüm şiddete boyun eğerek evlilik akdini bozmaz. Metnin başında kız kardeşi Nebile'ye "evliliğin mesuliyetlerine" ve erkek şiddetine "tahammül" edemeyeceği için evliliğe karşı olduğunu söyleyen Mazlume, ataerkil pazarlık ve kutsal aileye tâbî bir "bende"ye (köleye) dönüşmüştür. Tüm baskılara rağmen Râzî'yi terk etmez. Sonunda Râzî ödeyeceği nafakayı da göze alarak, kendisine tümüyle itaat eden "makbul kadın" Mazlume'den kurtulmak üzere, Mazlume'yi ailesinin evine bırakıp döner, ertesi gün gelen mühürlü kağıtla, Mazlume evliliğinin bittiğini öğrenir.

Mazlume'nin ayrılığının ailesi tarafından nasıl karşılandığını göremediğimiz gibi, anlatıcı, Mazlume'nin evliliğine dair hissini, fikrini paylaşmasına da alan açmaz; zira Mazlume'nin metnin başında çekindiği gibi bir "evlilik felaketzedesi"ne dönüşmesinin müsebbibi, yine Mazlume'nin kendisi, bu evliliği sürdürmeye gayret etmesi, Râzî'ye gösterdiği "tahammül"dür. Müdahil anlatıcı araya girerek bunu defaatle tekrar eder. Ancak tekrar edilenlerden bir diğeri de, Mazlume'nin hemcins dayanışması, homososyal bağ talebidir. Bu bağlamda Mazlume'nin Râzî'yle evliliğine geri dönüşü de, Gilbert ve Gubar'ın George Eliot okumalarında yararlandıkları Freudiyen "bastırılmışın geri dönüşü" kavramı üzerinden değerlendirilebilir (2016, s. 556). Mazlume de aynı "hapsedilmişlik" duygusu içerisindedir, Gilbert ve Gubar'ın

işaret ettiği rahatsız mekanlar, gönülsüz kabuller Mazlume'nin ev içi yaşantısını da tanımlar. Fakat edilgenliği tercih etmiş görünen, çaresiz kadınların, bu "meleksi teslimiyet"inin ardından, "hakkını arama" hamlesi gelecektir. Mazlume de Râzî'ye geri döndükten sonra evde ataerkiyle işbirliği içindeki diğer kadınlara, Vesile ve Hesna'ya serzenişlerini dile getirecek, dayanışma talep edecektir.

Mazlume'nin ardından Râzî, aşık olduğu Güzide'yle evlenir ve ona da psikolojik şiddet uygulamayı sürdürür. Zira mutsuz evliliğin yahut "evlilik felaketinin" kaynağı Mazlume ya da Güzide değil, Râzî dolayımıyla ataerkidir. Mazlume'nin bu mutsuz evliliği haber aldığında, kendi adına sevinmesi beklenmiştir; fakat aksine, Mazlume eril sömürüyü kavramış, bu habere toplumsal cinsiyeti dolayımıyla üzülmüştür:

> Hemcinsimden birinin felakete uğraması haberinden memnun olacak kadar beni vicdansız mı zannediyorsun? … Fakat benim gibi o azaplar içinde ve vücudu, kalbi, az bir zamanda pek çok yıpranmış, çektiği acıların kalbinde açtığı yaralar daha iyileşmemiş bir kadın, hemcinslerinden birinin aynı felaket haline maruz kalmasına … üzülmekten kendini alamaz. (s. 123)

Aslında metnin bir prolepsis gibi sunduğu "ilahi adalet" sağlanmıştır; fakat bu Mazlume'yi tatmin etmediği gibi, yazar-anlatıcının bu metni yazmaktaki "asıl maksadı" da başkadır. Mazlume "evlilik felaketi"ne neden olan ataerkini eleştirmekte ve dönüşüm için de hemcinsleriyle bu itirazlarını paylaşmak, kadınlar arasında bir homososyal bağ kurmak talebindedir. Mazlume'vle Râzî'nin hikayesi, ibretlik bir anlatı, münferit bir olay değildir. Dolayısıyla bu hikayedeki ilahi adalet, katharsis yaratacak bir kapanış sağlamaz. Mazlume'nin "maruz kaldım" diyerek şikayetçi olduğu ataerkil pazarlık ve erkek şiddeti, yazar-anlatıcıya göre bir hikaye değil, "olgu"dur. Bu noktada yazar-anlatıcı, romanını bir politika metni gibi işletir ve ilahi adaletle yetinen, ibretlik bir kapanış sunmak yerine, romanı bir soru sorarak bitirir. "Makbul kadın" buradadır. Peki, "makbul erkek" nerededir?

> İlahi adaletin Mazlume'yi mükafatsız bırakmadığı bahsi, hikayenin yazılış sebeplerinden uzak olduğundan, burada ondan bahsetmeye lüzum göremem; gelelim asıl maksada!
>
> İffetli, vazifesini bilir bir eş, şefkatli, merhametli bir valide, dosdoğru, kudretli bir aile reisi olmak üzere varlık alemine gelen, kadınlık erdemlerinin her türlü meziyetlerini toplayan şu mükemmel kadının ve diğer nice benzerlerinin, sonradan mutluluğa erişseler de böyle hüsran ve elemler içinde geçen hayat devrelerinin harap olmasına yol açanlar, yaratıcıya, mahluka, özellikle vicdanlara karşı üstlerine düşen ağır ağır mesuliyetlerden, nasıl, ne türlü yakalarını kurtarabileceklerdir? (s. 124-125)

Yazar-anlatıcı, metnin *climax*'i olarak okuyabileceğimiz bir noktada, Mazlume'nin amcasının "emri"ni ve "makbul kadın"lığı kabul ederek Râzî'yle evliliğine geri döndüğünde bu "evlilik felaketi"nin mesuliyetini Mazlume'ye yüklemiş ve kadın protogonistine tavır almış görünse de; metnin "asıl maksad"ı, "makbul kadın" tanımını üreten ataerkine, erkekliklere bir eleştiri getirmektir. "Mesuliyet", yazar-anlatıcının "Halk gariptir!" isyanında ifade bulan ataerkil geleneğe, Mazlume'yi toplumsal cinsiyet performansıyla değerlendiren topluma, şiddet gören bir kadının sığınma talebini geri çeviren aile kurumuna, karar alıcı pozisyonundaki erkek karakterlere aittir.

Fatma Aliye'nin 1897'de *Tercüman-ı Hakikat*'te 37 sayı boyunca tefrika edilen *Refet* başlıklı romanı ise, kitaplaşma imkanı da bulan metinlerdendir; 1898'de yine Ahmet Mithat'ın vesayeti dolayımıyla yayınlanır. Kadın yazınının erken döneminde gördüğümüz kadın karakter/kadın anlatısı odağı, bu metinde de olay örgüsü ve karakterizasyonun belirleyicisidir. Yine, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin açtığı alanda ön plana çıkan kadın yazar-anlatıcı, kadınlar arası homososyal bağ, ataerkinin tespiti ve eleştirisi, *Refet*'te de metni belirleyen unsurlardır. Metin bir "cariye" olan Binnaz'ın, Anadolu'da yaşayan bir tüccar tarafından "odalık" yapılmak üzere İstanbul'dan taşraya götürülmesi, "taaddüd-i zevcat" nedeniyle maruz kaldığı harem içi şiddet ve bu şiddetten kurtulmak üzere, kızıyla birlikte İstanbul'a kaçmasıyla açılır.

Böylece metni bir anne-kız macerasına dönüştüren olay örgüsü, bir yandan Binnaz'ın özgürlüğüne kavuşma mücadelesini de imleyecektir. Zira bir odalık olarak götürüldüğü topraklardan, daha önce cariyelik yaptığı Dersaadet'e, özgür bir kadın olarak döner. Fatma Aliye'nin harem içi şiddet üzerinden cariyeliğe yönelttiği bu eleştiri, kendi yazın süreci için de bir kırılmadır[29]. Binnaz'ın metin boyunca göreceğimiz en radikal hamlesi ve Refet'e sunacağı özgürleşmenin tetikleyicisi, bu kaçış olacaktır. Bu atılımın ardından, harem içinde tasvir edilen kadınlar arası hegemoni ve şiddetin yerini bir kız kardeşlik ve homosoyal bağ anlatısı alır. Mürüvvet, Nezaket, Cazibe, Şahap ve Şule karakterleri dolayımıyla kadınlar arasındaki dayanışma, olay örgüsünü şekillendirir, mekanı belirler. Kadınların kadınlara açtığı evlerde, kadınların kadınlara sağladığı imkanlarla, bir erkek karakterin ya da erkek egemen bir hanenin belirleyici baskısı lağvedilir.

Metni bir anne-kız hikayesine dönüştüren bu hamle, erkekliğin de temellük edilmesiyle bir *climax* oluşturacaktır. Modernite, üretim, tüketim ve faillik gibi pek çok kavramı açmaya müsait bu pasaj şöyle kurulur:

> O cadde [Koska Caddesi'nden Aksaray'a doğru inen cadde] üzerindeki insan kalabalığı sanki dere gibi cereyan ediyordu. O cereyan içinde ne kadar süslüler, ne kadar pırtıllar, ne güzeller, ne kadar da çirkinler vardı. Fırınların, şekercilerin önünde erkek kadın birikmiş, fırıncılar simitleri bağlamaya, şekerciler tartıp sarmaya yetişmek için telaş ediyorlardı. Yayalar atlara, arabalara çarpmamak için bakınıyorlar, iki taraftaki yaya kaldırımları üzerinden omuz omuza gidiliyordu. Bu ne cereyan, bu ne heyecan, bu ne tenevvü-ü elvandı [renk çeşitliliği]. (Fatma Aliye, 2012, s. 101)

Kadın yazınında ilk örneklerden biri olan bu modernite deneyimi, bu kez bir kadın karakter dolayımıyla ve "makbul kadın"/fail kadın ikiliğinin sınırlarına da referanslarla aktarılır. Refet, makbul kadınlık dairesinin sınırlarını "meşru"

[29] Örneğin *Nisvan-ı İslâm* metninde, Osmanlı coğrafyasında kurumsallaşan cariyeliğin, sınıflı toplum yapısı içerisinde olağanlaştırılarak kabulü, dikkat çekicidir (Esen, N. (Ekim 2016). Bir Osmanlı kadınının yazarlığı: Fatma Aliye. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, *14*. s. 61).

gerekçelerle esnetmeye çalışacaktır. Metnin, "kendi mahallelerinde çarşıya çıkmak ve kendini herkese öğretmek, çarşı pazar dolaşmak istemez" (s. 99), "bir genç kızın mahallede kendi vakarını muhafaza etmesi fikrinde"dir (s. 99), "sokakta yiyecek almayı sevmez" (s. 102)[30] gibi cümlelerle Refet'i anlatarak (*telling*) tanıtsa da, Refet'in ilk "modern özne"lik deneyimi gösteren (*showing*) sahnenin güçlü bir anlatımla kuracağı meşruiyet, bu dönüşümü kaçınılmaz kılacaktır. Bir "kandil günü"nde, kalabalık, üreten ve tüketen bir cadde ve moderniteyle tanışma anı, Refet'i de büyüleyecek ve "modern erkek özne"nin pozisyonunu alarak, caddedeki tüketime katılacaktır. Zira metin, Refet'in yaşadığı haneye, eve "kandil simidi" götürecek bir erkek karakter yerleştirmemiştir:

> Refet bu defa dahi öylece nefsini köreltmek istedi. Ve o azimle bir iki adım attı. Sonra birdenbire durdu. Hatırına gelen bir şey kendisini durdurmuştu. … Refet'in gözü önüne kendisinin sakin bulunduğu [yaşadığı] hane geldi. Orada kadınlar, çocuklar vardı. Fakat o evin erkeği yoktu. … Nefsini köreltmeye, gönlünün arzularını yenmeye alışkın olan Refet o andaki arzusuna mukavemet edemedi [karşı gelemedi]. Etmek de istemiyordu. Cebinden bir çeyrek çıkardı, simitçiye uzatıp, "Beş çörek onluktan." dedi. (s. 102-103)

Böylece Refet "modern erkek özne"nin özgürlük alanındaki failliği ve bu faillik dolayımıyla da "erkek" pozisyonunu temellük eder, "kandil simidi"ni alarak eve götürür:

> Binnaz sürur ve iftihar [mutluluk ve övünç] yaşları döküyordu. Refet'i görünce kollarını açarak "Kızım, yavrum, evimin erkeği!" dedi. Refet de validesine doğru yürüdü. Lakin her defa olduğu gibi bu kere dahi kendisini validesinin kolları arasına atmadı. O da kollarını açtı. Binnaz'ı kolları arasına alarak yüzünden öpüyordu. (s. 104)

Bu temellük, metnin temelindeki kadın dayanışması sayesinde erkek karakterleri "gereksiz" kılma hamlesiyle birlikte düşünülmelidir. "O evin erkeği yoktu[r]"; fakat gereği de yoktur. Metnin farklı kriz anlarında ürettiği bu fail kadın imgesi,

[30] Dönemin kamusal alan pratiklerini ve "makbul kadın" sınırlarını, tarihsel bağlamı dahilinde düşünebilmek adına, 1888 tarihli Mecelle'nin "makarr-ı nisvân" (kadınların bulunabileceği yerler) tanımına ve bu dönemde üretilen fermanlara bakılabilir: Serpil Çakır, "Osmanlı'da Kadınların Mekanı, Sınırlar ve İhlaller", *Cins Cins Mekan* içinde, 2009.

Anadolu'dan Dersaadet'e göçün ve yoksulluğa rağmen eğitime/diplomaya/mesleğe erişimin de hareket noktasıdır.

Bu failliği mümkün kılan meşru zemin ise, anlatısal oyunlar ve müdahil anlatıcının hamleleriyle sağlanır. Örneğin Refet'in refikası Şule'nin de eğitimine devam edebilmek için maddi desteğe ihtiyacı vardır ve bunun sağlayıcısı olarak, "tekke şeyhi" bir dayının görüşü de metne ekleniverir:

> Bana ilim ve fazla olan aşkından bahsediyorsun. Kızcağızım! İslamiyet'te ilmi talep edenlerden esirgeyenlerin ağızlarına ateşten gem vurulacağını Peygamber Efendimiz söylemiştir. Ya tahsil-i ilim arzusunda bulunanları ben bundan nasıl men etmeye ağzım varabilir? Hazreti Resul beşikten mezara kadar tahsil-i ilmi emrediyor. Ben ki onun ümmetiyim, nasıl onun aksini sana nasihat edebilirim? (s. 116-117)

"Tekke şeyhi" dayı dolayımıyla alınan bu icazet, metnin eğitim talebine meşru bir zemin arayışıdır (Esen, 2016, s. 63). Üstelik, metin dışı hakikate referansla, 1870 sonrası kurulan Darülmuallimat'lar için artık yeterince, yetişmiş, kadın muallimin mevcudiyeti de anımsatılır. Metin bir hamle yapmadan önce zeminini hazırlama, potansiyel okurunu ikna etme gayretindedir. Bu gayretin bir diğer örneği, kurucu metinlerin dayattığı makbul kadın tahayyülünün karşısına bir ideal erkek tahayyülü yerleştirebilmek adına, Mürüvvet Hanım'ın ismiyle müsemma karakterizasyonunda göze çarpar. Mürüvvet Hanım'ın "hakikaten bir ev kadını" (s. 44) olduğuna, sayfalarca süren yatak serme becerileri, titizlik, temizlik, yemek pişirme sahneleri, avlunun düzeni, evin nasıl döşendiği gibi olumlamalarla ikna olduktan sonra, Binnaz'la Refet'e desteği de makul ve meşru bir eyleme dönüşür. "Kar gibi beyaz" (s. 43), "sabun kokusu temizliğine şahadet eyleyen" (s. 43), "mürüvvetkar [iyiliksever] bir kadıncağız"ın (s. 43) meşru olmayan, "makbul kadın"lığı aşacak bir eylemde bulunacağını ummayız. Anlatıcının kurduğu meşruiyet manipüle edicidir. Ancak bu noktada, metin bu makbul kadın temsiline eşlik edecek bir makbul erkek tahayyülünü

de Mürüvvet Hanım'ın yanına iliştiriverir. Mürüvvet'in Binnaz'ı karşıladığı, köprüye çıkıp tramvaya bindikleri, Yüksekkaldırım'a bilet alıp eve geldikleri gün, yemekleri evde hazır bulurlar:

> Mürüvvet kilerindeki teldolabın kapağını açtı, "Aferin kocacığım! Bak beni ne güzel düşünmüş! İşte bir soğanlı kavurma yapmış, bir de kabak pişirmiş. Oh ne ala! Bu beni düşündüğü içindir. Belki geç gelirse yemekleri hazır bulsun, diyedir. … Ah benim hakikatli kocacığım!" … Gayur [çalışkan] kadın böyle söylenerek mangala biraz kömür koydu. (s. 45)

Mürüvvet'in bir "iyilik" yapmak üzere karşıladığı ve evini açtığı bu kadınlara, "çalışkan" bir kadın olarak da sofra kuruvermesi, bir makbul kadınlığı olumluyor görünürken, beraberinde bir makbul erkeklik tahayyülünü de metne sızdırır.

Metnin bir başka meşruiyet inşası da ulema dolayımıyla sağlanır. Refet'in yaşamsal giderlerine ve eğitimine destek vermeyen akrabası Mucip, bir "Hristiyan tüccar"ın "hesap bilen karısından aldığı hizmeti" (s. 197) öğrenince, kendisi de Refet'in eğitiminden faydalanmak ister ve bu düşünceyle "Refet'in kabul etmeyeceğini de asla hatırına getirmeyerek", "kendiliğinden bir hesap yapar" (s. 198):

> "Refet çamaşırımı yıkar, çamaşırcı parasından da kurtulurum, hesap tutar, yazılarımı yazar. O vakit bin kuruş maaşlı bir katip kullanmaya hacet kalmaz … Yemeği pişirir, o yüzden de karlı çıkarım." … Mucip, Refet'e bir karı diye değil, mahiye [aylık] kendisine sekiz yüz veya bin kuruş getirir bir irat [gelir] nazarıyla bakıyordu[r]. (s. 198)

Böylece Makbule Leman'ın "Tashih" öyküsünde, bir erkeği zarara uğratması yerine eğitim alması yeğlenen kız çocuğu, yetişmiş, Darülmuallimat'ı da bitirmiş ve aynı pragmatist eril zihniyetin "hizmet" talebiyle yeniden karşılaşmıştır. Fakat kız çocuklarının eğitimini, erkeklerin menfaati için meşrulaştıran ataerki, artık bu "eğitimli" genç kadınların "hizmet"ini almaya muktedir olamayacaktır:

> -[Mucip] Benim seni tezevvüce [evlenmeye] talip olmaklığım senin için pek büyük bir nimettir. Sahib-i servet olmaklığım ile beraber yaşım da pek büyük değil. Vakıa seni kucağımda hoplatırdım. Ama o zaman ben de pek yaşlı değildim. Sen yirmi üç yaşındasın. Ben de kırk beş varım. Erkek için o kadar yaşlı addolunmaz. Senden küçük bir sinde [yaşta] kız istesem de verirler.

-[Refet] Hiç durmayınız, verdiklerini alınız. Ben teehhül etmeyeceğim [evlenmeyeceğim]!

-[Mucip] Niçin?

-[Refet] Ooooo… Orası sizin vazifeniz mi ya?

-[Mucip] Evet, vazifem zahir.

-[Refet] Efendi! Hukukuma taarruz ediyorsunuz!

-[Mucip] Senin velin değil miyim? Seni böyle kendi aklının hükmüne mi bırakacağım sanıyorsun? …

-[Refet] Ağzını topla! Artık çok oluyorsun! … Sana öğren de öyle söyle diyorum! (s. 200-201)

Bir kadın ve erkeğin arasındaki diyaloğu doğrudan gösteren *(showing)* bu diyalogla birlikte, Mucip'in "hizmet" için evlilik talebini reddeden Refet, erkek failliğini temellük ettiği gibi, kendi "hak"larının da bilincinde, Mucip'e sınır çizebilmektedir. Mucip "öğrenip de öyle söylemek" üzere, gidip bir ulemaya "Refet'i cebren evine getirip getiremeyeceğini ulemaya danış[ır]" ve "böyle bir hak ve salahiyeti bulunmadığını" (s. 204) öğrenir. Ancak metin bununla yetinmeyerek, kadının kalemi ele geçirmesini ancak ve ancak ataerkine hizmet yoluyla meşru gören erkek aklı, yeni bir "makbul erkek" tahayyülüyle de sınar. Kurucu Osmanlı entelektüelinin, *Refet*'le aynı tarihte yayınlanan Cenab Şahabeddin'in "Kadın Nasıl Olmalıdır?" (1896) yazısının başlığında simgeleşen tenkit ve inşasına karşı, *Refet* de ancak birkaç sahneyle metne girmesine müsaade ettiği erkekliği, tenkit edecektir:

-[Refet] Lakin yorulmayınız efendi! … Çünkü siz benim küfvüm [dengim] değilsiniz.

-[Mucip] (Gözlerini açıp hiddet ve hayretle) Ne dedin, ne dedin? Aslımız bir, bir familyadanız. … [N]eden küfvün olamıyor muşum?

Refet ayağa kalkıp vakurane bir tavırla iğrenilen bir şeyden bahsederken yapıldığı veçhile dudaklarını bükerek:

-[Refet] Çünkü siz cahilsiniz! dedi. (s. 206)

Metnin bu sahneyle birlikte kadın yazını adına kat ettiği yol, kurucu Osmanlı entelektüelinin kadınların eğitimini kendilerine uygun bir refika bulabilmek adına

meşrulaştıran ve "makbul kadın"ın yokluğu üzerinden kuran çarpık aynayı kırmaktır diyebiliriz. *Refet*'in geniş kadın karakter kadrosunun, her birinin kız çocuklarının eğitimini hem homososyal bağlar dolayımıyla hem de tüm maddi imkanlarıyla desteklemesi, erkek failliğinin gereksiz kılınarak metinden lağvedilmesi ve kadın karakterler tarafından temellük edilmesi dikkate değerdir. Metnin üstlendiği kadınlık deneyimlerinin temsili, Refet ve Şahap üzerinden farklı ekonomik sınıfların, Kastamonulu bir halazade dolayımıyla taşranın ve dahi "Hristiyan tüccarın karısı" üzerinden farklı dinlere mensup kadınların, eğitim talep ve haklarında kesişecektir. Bu bağlamda *Refet* Fatma Aliye külliyatında üzerine en az çalışılmış metin olmasına rağmen, bu külliyatın belki de en radikal parçasıdır.

Hanımlara Mahsus Gazete'nin 1895 yılında açtığı alanda yayın imkanı bulan bu anlatılar, kısa süre sonra bir kesintiye uğrar. Gerekçesi "maddi yetersizlik" olarak sunulur. 1904'te yayın müdürlüğü Fatma Şadiye'den Ziya Şakir'e geçer. 1905'te imtiyaz sahibi Mehmed Tahir devlet desteğine başvurur ve "tahsisattan bir miktar para gönderilmesine karar verilmiştir"; fakat 580 sayılık kesintisiz yayın hayatı 1906'da sekteye uğrar (Çiçekler ve Andı, 2009, s. 14). Bu süreçte makalelere ve tefrikalara ara verilerek, neredeyse "sadece bir resimli dergi hüviyeti" alır ve kısa süre sonra yayından kalkar (Öztürk, 2020, s. 533). Oysa kurmaca dışı metinlerin kadın hareketindeki lokomotif işlevi bir yana, tefrika edilen romanların ve yayınlanan öykülerin de bir okur kitlesi oluşturduğu açıktır. Tefrikalar beğenilir, kimileri kitaplaşır, kimileri başka dillere de çevrilir. Hem takrizler, hem okur mektupları hem de çeviri talepleri bir potansiyel okur eksikliği çekilmediğinin göstergesidir. Örneğin Makbule Leman'ın "Tashih" ve "Nedem" öyküleri 1903 ve 1904'te, Behice Ziya'nın *Pakize* romanı ise 1907'de Boşnakçaya çevrilerek *Behar* dergisinde de yayınlanır (Haz. Altuğ, 2021, s. 11-12). Keza *Münevver* romanı yine *Hanımlara Mahsus Gazete* kanalıyla tefrika

edilen Güzide Sabri de Sırpça ve Ermeniceye çevrilerek okunur. Nitekim, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin kadın yazar kadrosu da, yazmaya devam etmiş; fakat yayınlamaya ara vermiş görünür. Örneğin Halide Edip, 5 Ekim 1899-26 Temmuz 1900 tarihleri arasında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrikası devam ederken yarım kalan *Çingene Kızı* romanının ardından "sessizliğe bürün[üyor] ve 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yayın dünyasında yoğun bir faaliyete giriş[iyor]" görünse de (Adıvar, 2020, s. 160), 1911'de kitaplaştırarak yayınladığı *Harap Mabetler*'in, aradan geçen on yılın metinlerini bir araya getirdiği, metinlere düşülen yazım tarihleri üzerinden (1903-1911) takip edilebilir. Bu dönemde yayınlamaksızın yazan kadınların tespiti, belki de imkansız bir arşiv çalışmasına davet ediyor olsa da, yayınlanabilmiş metinler üzerinden okunacak bir edebi kamu anlatısının temsiliyetine, daima bir soru işareti düşmek elzemdir.

Yazıldıkları dönemde yayınlanamayan ve 1911'de *Harap Mabetler* başlığıyla toplu halde basılan Halide Edip öyküleri de, bu bölümde ele alınan diğer kurmaca metinlerle diyalojik bağlar taşır. Tefrikanın/yayın sürecinin mi yahut romanın/yazım sürecinin mi yarım kaldığını henüz bilemediğimiz ve el yazısı nüshası da bugüne dek edebiyat kamusuyla paylaşılmamış olan *Çingene Kızı* romanının ardından yazdığı bu ilk öykülerde, anlatıcıların kendilerini kadın olarak ilan etmesi, Halide Edip'in erkek anlatıcılarla devam edeceği yazın serüveni bağlamında da dikkat çekicidir. Burada değinmek istediğim "Bir Günahkar Kadının Jurnalinden" ve "İmzasız Mektuplar" başlıklı öyküler, otobiyografik anlatı türleri aracılığıyla, anlatıcı sesini ve anlatıcı konumunun tüm otorite ve imkanlarını kadın karakterlere yükler. "İmzasız Mektuplar"da Nermin'in Lami'ye yazdığı mektubun anlatı zamanı 16 Nisan 1899'a işaret ederken, yazım tarihi olarak 20 Mayıs 1910 notu düşülür. Bu iki tarih arasındaki 11 yıllık fark, bir anlatısal oyun mudur; yoksa Halide Edip 11 yıl önce yazdığı ancak

yayınlamadı bir öyküyü yeniden gözden geçirerek, revize tarihini mi eklemiştir, yorumlanmaya açıktır. "Bir Günahkar Kadının Jurnalinden" adlı öyküyeyse, Halide Edip bir yazım tarihi eklememiş yahut bu tarih elimize ulaşmamıştır. Ancak 1903, 1905 ve 1906 tarihli üç günlük sayfasından oluşan metnin bir retrospektif çıkarma çabasında olduğu gözetilirse, metnin 1906 tarihinde yazıldığı düşünülebilir.

"Bir Günahkar Kadının Jurnalinden" adlı öyküde üç farklı tarihe ait bu günlük sayfaları, metni de üçe böler. Her bir bölüm, günlük sahibinin aradan geçen yıllar içerisinde dönüşen halet-i ruhiyesini, beklentilerini, yeni taleplerini aktarır. Günlük sayfaları yalnız tarih notuyla birbirinden ayrılmaz; 1, 2, 3 rakamlarıyla numaralandırılarak bölümlendirilir ve her bölümde, her yeni günlük sayfasıyla, anlatıcının yeni bir "hiss-i müphem"iyle karşılaşırız (Adıvar, 2000, s. 108). Günlük dolayımıyla metne giren yazar-anlatıcımız, "kadınca bir merhamet" ve "kadınca bir ıstırap-ı vicdan" (s. 107-108) taşıdığını söyleyerek cinsiyetini ilan etmiş olur. Merhamet ve ıstırabının sebebi, karşılıksız aşkı nedeniyle ölen bir genç adamdır. Yazar-anlatıcının bu ölümün ardından duyduğu suçluluk ve merhameti, otobiyografik anlatının sağladığı "otobiyografik sözleşme" *(autobiographical pact,* Lejeune, 1971) yanılsaması nedeniyle tümüyle samimi ve hakiki buluruz. Bu ölümün sebebi kadın yazar-anlatıcımız değil, histeridir; üstelik erkek yazınının sıklıkla başvurduğu histerik aşığın cinsiyeti ters yüz edilmiş ve histeri tanısı bir genç adama konmuştur. Günlük türünün sunduğu anlatısal imkanlar, yazar-anlatıcımızın merhametli fakat "bütün aşklara barit kalan benliğini" (s. 108) meşru kılar:

> Sesimi bütün boşluklara, boşlukların arkasına kadar işittirsem de bütün mekana kalbimdeki feveran eden bu ateş-i hakikati hissettirebilsem. Bu aşktan, acıdan, eziyetten, lezzetten daha kuvvetli olan hissi, en görünmez yerlere ihtifayla kainatımı karalayan, hayatımın en ince noktasını tahrip eden bu elemli hakikati unutmak için bitsem, yok olsam, her zaman için ölsem. Mustarip olabilmek, beni muhit olan eşyayı hissedebilmek, bana kendimi unutturabilecek genç bir neşe hissetmek… Hayır, hayır! Kalbimde vücudumu kanıma damla damla

> yakan ateşle bile ısıtamadığım soğuk evler, harap mezarlar, zaten taşıyamadığım bu yükü çok, hem pek çok ağırlaştırıyorlar. (s. 106)

Böylece kadın anlatıcının, histerik aşığının ölümü üzerine tuttuğu yas, bir "neşe hissetmek"ten dahi kendini alıkoyan "ağır yük", metnin muhatabını günlüğün sahibesine yakınlaştırır; bu ölümün kadın anlatıcımız için bir "ceza şekli"ni (s. 107) aldığına ikna oluruz. Bu "kadınca bir merhamet" ve "kadınca bir ıstırap-ı vicdan" (s. 107-108) vurgusu, eril kanonun "şeytan kadın" imgesiyle hesaplaşıyor gibidir. Zira geç Osmanlı döneminin eril kanonunda bu denli aşık olunan kadınların tümünün şeytanileştirilmesi, rastlantısal olamayacak bir söylem ortaklığıdır.

1903 tarihli bu bölümü, 1905 tarihli ikinci bölüm takip eder. Günlükteki bu zamansal sıçrama, iki yılın ardından yazar-anlatıcının merhamet ve yasının istikrarına da işaret edecektir. Yeniden inşa edilen kadınlık ve erkeklik algısı da bu zamansal sıçramayla tekerrür eden olay örgüsü dolayımıyla pekiştirilir: Zira birinci bölümdeki "histerik erkek" imgesi, burada da tekrar eder ve bu kez bir başka genç adam, yine, yazar-anlatıcımıza aşık olmuştur. Anlatıcı "sevdazede genç bir başı daha gömmek, iki mavi nur [göz] daha söndürmek" (s. 110) kaygısıyla merhametini tekrar dile getirir. Bu noktada metnin çizdiği kadın ve erkek imajındaki tezatlık dikkat çekicidir: Kadın anlatıcı kendine "vakur" (s. 106), "merhametli" (108) ve çizgileri artan yüzüyle, genç yaşta olgunlaşan bir insan imajı çizerken; histerik aşık erkek karakterlere mütemadiyen bir "çocukluk" atfederek, "biçare çocuk" (s. 107), "zavallı çocuk" (s. 109), "zavallı beliğ, aşık gözlerin intikam-ı manevisi" (s. 107), "çocuk gibi ağlamak hevesi" (s. 108) gibi ifadeleri mütemadiyen tekrar eder. Karşılıksız aşkın erkek karakterlerde yarattığı histerinin tarifi de yapılır:

> Beni ilk gördüğü an, ilk lakayt nazarımla çehresini bir humret kaplamış, elleri, sesi, bir çocuk gibi titremişti. O dakikadan itibaren o gözler ümitsiz, zebun, meyus bir aşkın âlâmını bana hıçkırıklarla anlatmış, o ses en tabii bir şey söylerken bana sıcak, çılgın bir meftuniyeti ağlamıştı. Aşk kelimesini hiç

> ağzına almamıştı. Fakat ben onun mariz iptilasının acılarını, arzu dalgalarının ruhunu vücudundan ayırırcasına sarsıp altüst ettiğini biliyordum. Beni daima semalar kadar yüksek bulurdu. Kalbinin darabanından, parçalanmasından onu günlerce bihuş ve hasta görürdüm. (s. 108)

Böylece histerinin çocuklaştırdığı ve iktidarını kırdığı erkeklik, ikinci bölümde de tekrarlanır. Üstelik eril kanonun ve geleneğin kadına atfettiği "günahkârlık", öykünün başlığında yeniden inşa edileceği izlenimini yaratırken, metin bunun tam aksini yaparak, kadın karakteri temize çeker. Anlatıcı, tüm merhametine rağmen, ikinci bölümdeki genç aşığa da yaklaşmaz; elini, kendisi için "mariz bir iptilayla", "o yerlerde sürünen genç başa" uzatmaz (s. 109). Karşılıksız aşkıyla ölen genç adamlar için yastadır. Eskiden "pek şen"ken, durgunlaşmış; yüzünde çizgiler belirmiştir (s. 111). Bu "tedavisi müşkül" mutsuzluğunu tanımlarken, "histeri" teşhisini, kendi dolayımıyla ve bir hekim farkındalığıyla, erkek karaktere koyuyor gibidir:

> [R]uha bir kere atalet ve yaşamaktan usanmak geldi mi vücut da ona itaat ediyor. İnsanın hayatta en çok lezzet aldığı şeyler, hatta en vecd-aver dakikalar bile birdenbire yavan, beyhude bir kıyafete bürünüyor, sevdiği çehrelerden mana-i sevda siliniyor, kendini hayata rapteden bağlar çözülüyor, birdenbire insan bikes kalıyor. (s. 110)

Bu farkındalık, metnin hem "histerik kadın" hem de "günahkar kadın" imgelerini ters yüz etmesini sağlıyor gibidir. Kadın yazar-anlatıcının kurduğu bu yeni "kadın" temsili, eril kanonun tuttuğu "çarpık ayna"yı kırma hamlesiyle çok değerlidir. Henüz kadının duyduğu arzu ve aşk dile gelebilmiş değildir; ancak kadın karakter, erkeğin duyduğu arzu ve aşkın "günahkar" sorumluluğundan azat edilir.

Bu yeniden inşa hamlesinin ardından, üçüncü bölüm yeni bir kadınlık tahayyülü sunarak metni kapatacaktır. 1906 tarihli bu bölümde, yaşadığı deneyimlerin ardından dönüşen bir kadın imgesiyle karşılaşırız. Bu bağlamda öykü bir çeşit "büyüme anlatısı" gibi işleyerek, kadın karakterin bir toplumsal cinsiyet eleştirisi getirmesine ve "çarpık ayna"daki aksiyle yetinmeyerek bir faillik arzuladığına işaret etmektedir:

> Nihayet ister seksen yaşında olayım ister yirmi dört, hayatın gaye-i lezzetini, gaye-i elemini içmiş değil miydim? Hayatın verebildiği bütün ezvakı bilmiyor muydum? İlk kadın olduğumu hissettiğim dakikadan beri şiddetle istediğim her şeye nail olmamış mıydım? Evet, sevilmek isterdim. Fakat sevilmenin bütün manasıyla, hatta bütün dehşetiyle sevilmemiş miydim? Belki beni çok kimse sevmemişti. Fakat seven birkaç kişi ölümlere kadar sevmemişler miydi? Omuzlarımı silktim. Sevilmek artık beni eskisi gibi tehziz, tehyiç etmiyordu. Artık bu oyundan bıkmıştım. Ben sevmek istiyordum. Eskiden beni sevenlere karşı hissettiğim rikkati, minnettarlığı ve en sonundaki o tabii arzularımı sevmek diye kabul edemezdim. Bunun için şimdi fazla tecrübekardım. Şimdi sevmek istiyordum. Birdenbire, senelerden beri giyinmek ve güzel görünmek için tuvalete sarf ettiğim zamana acıdım. Ne beyhude uğraşmıştım. Kendim sevmedikten sonra! (s. 111)

Geç dönem Osmanlı kadın yazınının ortak eleştiri ve taleplerini yansıtması adına ikonik addedebileceğimiz bu pasaj, tüm bir Divan şiiri geleneğini, Rita Felski'nin işaret ettiği modernleşmenin eril cinsiyetini, Tanzimat ve Servet-i Fünun anlatılarının ortaklaştığı kadın temsilini tecrübe edilen bir geçmiş, yürünen bir yol gibi kat ederek eleştiriyor gibidir. Kadın karakter "kadın olduğunu hissettiğim ilk dakikadan beri" benliğini sevilmek, beğenilmek, arzulanmak üzerine kurduğunu fark eder. 1906 tarihli, anlatı zamanının "şimdi"sinde, "her istediği[n]e malik" (s. 114) ve "arzuları[n]ı yerine getirmeye hazır, hayvanca sever bir adamla" (s. 115) yaşıyor olmasına rağmen mutsuzdur. Daha önce Güzide Sabri'de de gördüğümüz ve istibdat yönetimi tarafından sansürlenen bu "kadın mutsuzluğu", ileride daha detaylı tartışacağım bir faillik talebi içermesi nedeniyle politiktir. Bu bağlamda, kadın anlatıcının günlüğüne düştüğü "*Şimdi* sevmek istiyordum. *Birdenbire*, senelerden beri giyinmek ve güzel görünmek için tuvalete sarf ettiğim zamana acıdım." cümleleri, mutsuzluğu, arayışı ve faillik talebini beraberinde getiren bir epifani anı gibi sunulsa da, metin dışı hakikatin kültürel ve siyasal birikiminin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

"İmzasız Mektuplar" (1910) başlıklı öykü ise, "Nermin'den küçük kardeşinin kocasına mektup" (s. 130) notuyla başlar ve yine bir kadın karakterin, yazar-anlatıcı konumunu kullandığı, tek bir mektuptan oluşur. Mektubun alıcısı Lami'nin yanıtını

görmeyiz; zira onun yazacaklarına ve Nermin'i teyit etmesine ihtiyaç bırakmayacak bir "otobiyografik sözleşme" illüzyonu, bu metinde de devrededir. Nermin'in başından geçen olayları, kendisine atılan iftirayı, kocasından gördüğü şiddeti ve kocasının, yine bir erkek histerisi neticesinde, intihar edişini anlattığı mektupla, metin içi hakikatin inşası, bir kadın anlatıcıya verilmiştir. 1910 tarihli bir metin için, zina iftirasını reddetme hürriyetinin kadın anlatıcıya verilmesi, bir erkek yahut tanrısal anlatıcı dolayımıyla doğrulanmasına ihtiyaç duyulmaması ve Nermin'in beyanına imkan veren bir anlatı türü olarak mektubun işlevselleştirilmesi dikkat çekicidir. Bu metin de, bu bölümde ele alınan diğer metinler gibi, mutsuz bir evlilik yaşantısının içinden tutulan bir kadın belleği kaydı gibi işler. Nermin, on üç yıllık, mutsuz bir evliliğin içinden yazmaktadır. Ancak *Dilharap*'ın aksine, bu metinde "kaynana istibdatı"nın yerini, bir homososyal bağ alır. Nermin "kaynanasının halim ve müşfik gözleri"nin (s. 131) de "şahitlik ettiği", tanıdığı bir eril baskı ve psikolojik şiddetin mağdurudur:

> [H]ayatımı zehirleyen bu adamın –oğlu olsa bile- aranılacağına [özleneceğine] ihtimal vermiyordu. Kendi bile İstanbul'a gittiği zaman, ayrıldığı oğlu olduğu halde ikametini temdit eder, avdet edince bana itimatkar bir tebessümle, "Başım dinlendi kızım," derdi. (s. 132)

Nermin'in, kocası Macit'in kendisine duyduğu "aşk"ı tanımlama biçimleri de dikkat çekicidir. Bu "aşk"a mündemiç görünen kıskançlık ve şiddetin, "zehirli", "iptila", "erkek gayzı" gibi sözcüklerle anlatılması, hem anlatıcının 20. yüzyıl başında yaptığı bu "erkeklik" tarifini görmek hem de "histerik erkek" imgesini, naif histerik kadın aşıktan bambaşka bir yerde, şiddetle birlikte konumlandırmak adına, kadın yazını için bir kırılma, bir ilk addedilebilir:

> "hayatımı basit fakat tahammül edilemez bir ateş ve hırçınlıkla zehirleyen bir adam" (s. 133)
> "maddi fakat bir cinnet derecesini alan iptila" (s. 136)
> "bütün varlığını kavrayan, belki de içine biraz erkek gayzı karışan çılgınlıklar" (s. 136)

> Sırf madde ve hevesten ibaret olan bu dimağda nasıl çılgın bir şüphe, bir saçma [kıskançlık ve iftira] dolaşıyordu. (s. 132).

Macit dolayımıyla imlenen "erkeklik" tanımına, yine Macit dolayımıyla askerliğin de eklemlenmesi, henüz militarizmin kanon kurucu bir paradigmaya dönüşmediği bu erken dönem metinlerinde karşımıza çıkan bir diğer dikkat çekici malzemedir. Ayrıca metnin, iki farklı "aşk" deneyimi üretmesi ve iki farklı erkek prototipi kullanması da, kadın yazınına yarattığı olanaklar bağlamında önemlidir. Neriman'ın kocası Macit, zehirli bir erkekliği hem "kılıç kuşanma", "devre çıkma" gibi hegemonik edimlerle askerlik mesleği üzerinden hem de evliliğinde başvurduğu sistematik şiddetle temsil ederken; Saime'nin kocası Lami ise, "samimi, derin, vefakar şefkat"i (s. 135), "nezaket"i ve yazarlık mesleği ile imlenir. Nermin'in anlatısını olanaklı kılan bu mektubun da Lami'ye yazılması, diyaloğun ve "kendini anlatma" ihtiyacının Lami'ye yönelmesi de önemlidir. Zira Nermin, bu diyaloğu Macit kur(a)mayacaktır:

> Fena ve kaba bir tavırla arkasında sakladığı kamçıyı muayeneye başladı. Fena bir sesle, "Bu kamçıyı Eliza için almıştım. (Eliza benden evvel sevmiş olduğu bir kızın ismiydi ki şimdi sevgili atına o ismi vermişti.) Kısmet başkasınaymış," dedi.
> Gururumun elim bir takallüsüyle doğruldum. İstihfafkar ve cesur, "Beni mi döveceksin?" dedim.
> "Evet," dedi.
> "Ne hakla?"
> "Çünkü sen namuslu bir kadın olmaktan kaldın, hatta insan olmaktan da!"
> Zapt edemediğim bir tehevvür ve isyanla, "Yalancı, müfteri!" diye haykırdım.
> Macit birdenbire geri çekildi, mülayimleşen bir sesle, "Kızkardeşinin kocası Lami'yle hiçbir münasebette bulunmadığına yemin eder misin?" dedi.
> O vakit bu alçaklık karşısında bütün bütün kendimi kaybettim. On üç sene ne nazarım ne de bir küçük hareketimle hıyanet etmemek için parçalandığım bu adamın şu emniyetsizliği beni kudurtuyordu.
> "Etmeyeceğim," dedim. "Bu kadar alçak olduğuna kail olduğun bir kadına nasıl hitap ediyorsun, nerede kılıcın ve tüfeğin?
> "Hala gurur," dedi, sonra hırıltıya benzer bir feryatla yastıktan sarkan saçlarımdan tuttu, çekti. Siyah, yılankavi bir kamçının kalktığını gördüm. (s. 139)

Ardından metin, bu fiziksel şiddeti sahneleyerek anlatmayı sürdürür. Erkek şiddetinin kadın yazınında sahnelenerek temsil edildiği bu çarpıcı örneğin, kadın karakterin aczi

yahut kabul etme zorunluluğu değil; aksine "inatkar ve mütekebbir mukavemeti" (s. 139) olarak sunması da önemlidir. Nermin'in "Nerede kılıcın ve tüfeğin?" sorusunda cisimleşen "erkeklik" eleştirisi, "müfteri!" haykırışı, ancak buna rağmen "yemin et"meyi reddedişi ve böylece şiddetin gerekçesinin iftira ve gurur sarkacında belirsizleşerek, salt bir erkekliğe indirgenmesi, metni hem yazıldığı dönem hem de Halide Edip'in edebiyatı adına çok önemli kılar.

Macit, anlatının başından itibaren bir prolepsis gibi metinde dolaşan kılıç, tüfek, kırbaç, askerlik, kışla, çılgınlık, iptila gibi sözcüklerin nihayetinde, Nermin'i öldüresiye bir şiddetin ardından kanlar içerisinde yerde bırakır ve elinde "basit bir dimağ için kâfi addedilecek bir delail" (s. 140) olan iftira mektubu ile yatağa uzanarak, revolveriyle "şakağından beynini del[er]" (s. 140). Şüphesiz, bu intihar da şiddetinin ve intikamının bir parçasıdır. Bu intihar Nermin'in "ebediyen teşhiri" (s. 140) olur; zira kocasının "namussuz" ilan ettiği bir kadın, elbette toplum tarafından da "telin" (s. 140) edilecektir. Bu noktada anlatı, kadın belleği anlatıları adına son ve çok güçlü bir hamle daha yaparak, yalnızca eril toplumsal yapıyı değil, eril tarih yazımını da eleştirir: Zira, "Şair Lami'nin hayatını yazanlar karısının kardeşini sevdiğini ve bundan dolayı kocasının intihar ettiğini yazacaklar. Bunu süsleyecek; fakat sizi [Lami'yi] mazur gösterecekler ve yalnızca beni [Nermin'i] mesul tutacaklardı[r]" (s. 140). Böylece metin, tarih yazımının eril perspektifle inşa edilen bir kurmaca olduğunu da yakalamış ve bu eril tarih yazımının üzerine kendi tarihini yazma çabasına girişmiş bir kadının mektubuna evrilmiş olur.

Ulviye Macit'in 1913'te *Kadınlar Dünyası*'nda tefrika edilen *Şermende*[31] romanı ise homososyal bağın anlatma-dinleme pratikleri üzerinden güçlü bir örneğini

[31]Tefrikanın çevrimiçi nüshasına erişim için https://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/5077

sunar. Anlatı zamanını bir akşamla sınırlayan metin, *flashback*'lerle Şermende'nin çocukluğundan itibaren 20 yıllık yaşantısını bir gömülü hikayeyle (*embeded story*) sunarken, iki kadının hayatı, belleği ve duygulanımları iç içe geçer. Şermende, adını bilmediğimiz fakat "kadın" olduğunu öğrendiğimiz anlatıcıyı, telaş ve hüzün içinde ziyaret ederek, ona derdini anlatmaya başlar. Böylece metnin odağına yerleşen bu iki kadın karakter de bir diyalog içerisinde, dolayımsız olarak konuşma imkanı bulur. Şermende, yıllardır görüşemediği refikasına, metnin kadın anlatıcısına, başına gelen bir olayı anlatmak için başvurmuştur. Anlatacağı olay, romanın *climax*'ini oluşturacakmış gibi bir merak unsuru oluşturulur, anlatı çeşitli olaylarla kesintiye uğrar, Şermende'nin bilinçakışı ve anlatısal sapmalarıyla geciktirilir. Metnin tefrika ediliyor olması nedeniyle "merak" unsurunu kullanmaya çalıştığı açıktır. Fakat metnin vurgusu, potansiyel okurunu hayrete düşürecek bir olay örgüsü kurmak, bir *climax* sunmaktan ziyade, bir olay neticesinde duygu durumu karışan Şermende'nin, metnin kadın anlatıcısıyla konuşma ihtiyacı; bu kadınlar arası diyaloğun verdiği rahatlama duygusu ve dayanışma halidir.

Metin, bu bölümde ele alınan diğer metinlerde de rastladığımız bir mekansallık kurarak açılır. Kadın anlatıcı "Odamda yalnızdım." (s. 175) cümlesiyle başlar. Kadın karakterlerin bir yazı masası, bir kütüphane barındıran, "tefekkür ve tasavvur"la (s. 175) meşgul olabildikleri, yazdıkları, okudukları ve diğer kadınlarla buluştukları bu odaların metinlerdeki varlığı, kadın yazınının bu dönemde ürettiği "kendine ait bir oda" ihtiyacının yansımasıdır. *Şermende*'nin kadın anlatıcısını da kendine ait bir odada, yalnız ve "Hayat nedir?" (s. 176) sorusuyla meşgul, okurken buluruz. Bu sırada gelen Şermende şöyle sunulur:

> [B]u kızla muarefemiz [tanışıklığımız] mektepte başlamıştı. … [Şermende'ye] diğer refikalarımdan ziyade meclubdum [bağlıydım]. Bir dakika yanımdan ayrılmasını istemez, her haline, her muamelesine başka başka meftun olurdum.

> İki kardeşten büyüğünün küçüğü hakkındaki hissi, muhabbeti nasıl tabir ve tefsir olunursa benim de suret-i incizab ve muhabbetim [tutku ve sevgimin şekli] o dereceydi. (s. 180)

Aslında metin boyunca, gömülü hikayenin yaratması beklenen "merak" unsuruna, Şermende ve kadın anlatıcı arasındaki romantik dostluğa mündemiç bir cinsel gerilim de işaret eder. Anlatıcı, "peçesini çıkarmasını teklif ettiği", "teklifatını kabule icbar ettiği" [zorladığı] (s. 179), ardından kendi "muavenetiyle üzerinden çarşafını çıkarttığı" (s. 182) Şermende'nin bedenini tasvir ederken, "simasındaki cazibe"den, "yüzünü görenleri kalben celp ve cezbeylediği"nden, "şahane gözlerinin nazar-ı cazibedarı"ndan duyduğu "tesir"i de (s. 180-181) anlatır:

> [Aradan geçen altı yılın ardından] [Ş]imdi pek başkalaşmış, birkaç kat daha güzel olmuştu. Boyu daha uzamış, omuzlar nispet dairesinde tevessü eylemişti. Miyanındaki [belindeki] narinlik o ulviyet-i endama, o vaz-ı dilkeşe [gönlü cezbeden genişliğe] başka bir letafet veriyordu. (s. 181)

Anlatıcının Şermende'yi izleme ve tasvir edimleri, Şermende'nin "yekdiğerimizin kucağına" sarılmasıyla kesilir. Şermende "vaz-ı şuhane ve dilaşubane" [şen ve gönül alıcı bir tavırla] (s. 182) konuşmaya başlar. Birbirlerini unutmadıklarını, "muhabbetlerinin büyük, ebedi, mütekabil [karşılıklı] ve payidar [kalıcı]" (s. 183) olduğunu öğreniriz. Yine bu bölümde ele aldığım, Behice Ziya'nın *Pakize* romanında da öne çıkan "romantik dostluk", bu metinde de, Faderman'ın işaret ettiği erotizmi çağrıştırır. Bu erotizm, geç dönem Osman yazınında, özellikle de II. Meşrutiyet'in yarattığı atmosferde ivme kazanan erkek yazarların egemenliğindeki erotik edebiyatın temsiline soyunduğu "mu'âşakat-ı nisaiye"ye [kadınlar arası aşka] atfedilen eril fantezilerden tümüyle azade bir temsil içerir.[32] Erotik Osmanlı edebiyatının eril fantezi simgeleri olarak sunduğu harem, hamam ve beyaz eşarp gibi atıflarının yerini, muhatabın simgelerle değil, sezgilerle takip edeceği bir anlatı alır. Fallogosantrik

[32] Erkek egemen geç dönem Osmanlı erotik edebiyatında "sihak" yahut "mu'âşakat-ı nisaiye" temsilleri için "Son Dönem Osmanlı Erotik Yazınında Eril Fantezinin İnşası: Patolojik Bir Vaka ve Ahlaki Bir Sapma Olarak Mu'âşakat-ı Nisaiye" başlıklı yazıya bakılabilir (Ulusman, 2019).

söylemi dönüştürmeye girişen bu hamle, erotizmi, sembolizm yerine sezgiselliğin kurduğu, yeni bir söylem üretir. Faderman'ın 19. yüzyıl metinlerinde "kardeş ruhların aşkı" ifadesiyle karşılandığını tespit ettiği bu romantik dostluk, geç dönem Osmanlı kadın yazınında da "kardeşlik" ve "refikalık" atıflarıyla imlenir. Birbirine "hayran", "meftun", "meclub" [bağlı] iki kadının romantik dostluğu, *Pakize*'de olduğu gibi *Şermende*'de de birbirine ihtiyaç, birbirinin sırrını tutma, anlatma-dinleme gibi pratiklerle belirginleşir. Eril kanonun fallogosantrik sembolizmini lağveden bu yeni söylem, pek çok sözcüğün sembolik değerini de değiştirecektir.

Şermende "sır"rını anlatıcıya açma ihtiyacındadır. Anlatıcı ise Şermende'nin bu sırrının neden olduğu kedere, "sizi sevdiğim için iştirak etmek isterim." (s. 185) diyerek ortak olur. Anlatıcı, Şermende'nin iç çekişleri nedeniyle "göğsünün kabarıp inmesi, kalbimde derin bir yara açtı" (s. 187) der ve bu iştirakle refikasının derdini dinlemeye koyulur. Kendisinin de "kalbi meraretler, elemlerle dolu"dur (s. 186); fakat ne yaşadığını metin boyunca öğrenemeyiz; çünkü anlatıcı bir "dinleyici" pozisyonuna çekilmiştir. Fakat kendi okurunu da unutmayarak, müdahil anlatıcı formuyla araya girip Şermende'nin anlattıklarına ilişkin yorumlarını da sunar. Şermende'nin anlatı anındaki duygu durumlarını ve mimiklerini tespit etmeye çalışır, izler, gözlem halindedir. Fatih Altuğ'un da metni hazırlarken eklediği önsözde değindiği gibi, Şermende ve anlatıcı arasındaki diyalog bir "terapi seansına" dönüşmüş gibidir (Haz. Altuğ, 2021, s. 12). Anlatıcının müdahil araya girişleri ve Şermende'nin anlatısını tırnak işaretleri içerisinde sunuyor olması, kendi anlatıcı pozisyonunun ve ben anlatısının otoritesini kurması bağlamında, Altuğ'un "terapist" anlatıcı atfı çok işlevseldir. Fakat Şermende ve anlatıcı arasında anlatma-dinleme edimleri, danışan-danışman pozisyonları arasındaki hiyerarşik konumlanmadan ziyade bir işteşlik çabası, bir simetri olduğu; metnin bir müşterek ses, his ve sır yaratmaya çalıştığı da

gözden kaçmamalıdır. Nitekim anlatıcı Şermende'yi anlatmaya teşvik için metin boyunca "refikam", "kardeşim", "güzel Şermende" hitaplarıyla ve "Ağlamak lazımsa beraber ağlarız! Gülmek lazımsa beraber güleriz." (s. 218) diyerek telkine çalışır.

Şermende, anlatıcının açtığı alan ve "iştirak" talebiyle, gömülü hikayesinin anlatıcısı konumuna geçer:

> Sizden [anlatıcıdan] hiçbir halimi ketmetmeyeceğim [saklamayacağım]. Keşf-i raza [sırrın ortaya çıkmasına] büyük bir ihtiyacım var. Bugün şu havada buraya gelmekliğim de o ihtiyaçtandır. İnsan kalben bir sır peyda ederse mutlaka bir mahrem-i raz [sırrını paylaşacak birini] aramaya mecbur oluyor. Bu ebna-yı beşerde cibilli bir hal. İşte ben de size bütün esrar-ı kalbimi söylemek emelindeyim. (s. 188)

Ardından Şermende "Şergüzeştime mektep aleminden başlamak icap ediyor." diyerek anlatısını çocukluğundan başlatır. "Hayat-ı aile"sini anlatır. Kimi zaman dikkati dağılır, gözü bir nesneye takılır ve bilinç akışıyla anlatısal sapmaya uğrar, kimi zaman ağlar ve yüzünü yıkamak için anlatıyı keser. Fakat "[B]aşladığım hikayeyi ikmal edeceğim. Çünkü buna şiddetle ihtiyacım var!" (s. 201) der ve tefrika yeni bir sayıda devam eder. Bu kesintiler tefrika stratejisi olarak çok iyi işlediği gibi, metindeki gerilimi tırmandırırken sıfırlayan, metnin muhatabını beyan edilecek "sır"dan ziyade, anlatma deneyiminin kendisine odaklayan bir hamle de içerir.

Şermende de tıpkı anlatıcı gibi "Bir gün odamda yalnız bulunuyor, kitap okumakla meşgul oluyordum." (s. 206) cümlesiyle, geç dönem Osmanlı kadın yazınının, kendine ait bir odada, yalnız, kitap okumakla meşgul genç kadın imajını tekrar eder. Bir diğer mükerrer izleğe dönüşen kadınlararası homososyal bağ ise, Şermende'nin Beyrut'a gidişiyle birlikte tanıdığı üç kadın ve özellikle de aralarında "pek samimi, pek ciddi bir muhabbet" gelişen (s. 226), "üç gün içinde [Şermende'yi] kendisine bu derece meclub eden [bağlayan] güzel Sahire"yle (s. 228) yeniden kurulur. Şermende, kadın anlatıcı, kadın anlatıcının kızı, kadın anlatıcının pencereden sokağa

bakarken gözüne takılan kadın dilenci, kadın dilencinin kızı ve "hizmetçi kız"la, metnin gördüğü ve gösterdiği tüm karakterlerin yalnız kadınlardan müteşekkil bir dünya sunması da dikkat çekicidir. Bunun, "modern mahrem"in harem-selam ikiliğine değil, bir temsil ihtiyacına dayandığını iddia etmek mümkündür. Zira *Şermende* yalnız "mahrem"in sınırları içerisinde yaşanan günlük pratiklerden ibaret değildir. Kadıköy'den Beyrut'a kamusal alanla ve sokakla ilişki içerisinde, gözlem ve tasvir gücü yüksek bir metin olmasına karşın, olay örgüsü ve karakterizasyonunu kadınlar üzerine kurmayı tercih eder. Homososyal bağın ve romantik dostluğunsa zaman zaman iç içe geçen belirsiz sınırlarının ve kaygan zemininin sunduğu özgürlük, birinci bölümde vurgulanan modernleşme ve heteronormalleşme anlatısının baskısından kaçarak metne sızmaya çalışır.

Şermende'yi yedi saat durmaksızın konuşarak anlatma ihtiyacına iten ve kedere boğan olayın ne olduğu öğrenmeyi beklerken, çocukluğu itibariyle kurduğu otobiyografik anlatıda karşımıza çıkanlar da beklentiyi yükselterek, bu "olay"ın bir felaket olacağı düşüncesini yaratır. Şermende'nin anlatısı babasının kaybı, annesinin kaybı, teyzesinin Şermende'yi evlendirme baskısı, abisinin arzusuyla Kadıköy'den ayrılarak Beyrut'a taşınmaları gibi pek çok kırılma anı sunar; ancak *climax* bunların hiçbiri değildir. Şermende'yi anlatma ihtiyacına iten, müstakbel zevcinden gelen bir aşk mektubudur. Metin, bir "felaket", bir kayıp, yıkım, yas vakası beklerken, bir aşk mektubuyla, kurduğu "merak" unsurunu sönümlendirmiş görünür. Ancak bu kadınlar arası romantik dostluk anlatısı içerisine sızan, erkek imzalı bir aşk mektubunun niçin bir yıkıma dönüştüğünü, metnin verdiği prolepsislerle yakalamak mümkündür. *Dilharap*'ta "evlilik felaketi" olarak tanımlanan ve kaygı duyulan mutsuz, uyumsuz bir kadın-erkek ilişkisi, *Şermende*'de de şöyle tasvir edilmiştir:

> Vakit vakit teyzemin, biraderimin, dadımın ilhac ve ibramıyla [baskı ve zorlamasıyla] görücülere çıkıyordum. Bu hal bana pek güç geliyordu. Çare ne? Artık büyümüştüm. Nazar-ı ailede gelin olmak, kadınlık alemine delalet eylemek zamanım gelmişti. … Nokta-ı nazarım, zemin-i muhakemem pek başkaydı. Cereyan eden ahvalse bana pek garip geliyordu. İnsanın her suretle hüküm ve teessüratı altında zebun eden adet ve görenek namına icra edilen ahval tetkik edilecek olursa ne hayret-efza neticeler görülür. (s. 207-208)

Şermende'nin evlilik kurumunun kurulma yöntemi itibariyle kadını aciz kılan, aşağılayan, bedenini tetkike girişip tefekkürünü yok sayan "görücülük" geleneği üzerinden erkek akla getirdiği eleştiri, bir mutsuz evlilik tahayyülüyle somutlaştırılır:

> Beğenilirsem bir fincan kahveye feda edilmiş olacaktım! … [Z]evcemin ahlak ve tabiatıyla meşrep ve ahlakım beyninde tevafuk ve itilaf hasıl olmayacakmış, bu münasebetle her gün bir ölüm azabı geçirmeye ve sonunda aşiyane-i pedere avdete mecbur olacakmışım … Böylelikle geçen her devre-i izdivacın, o beş on aylık zaman-ı muaşeretin semeresi olmak üzere dünyaya bedbaht bir çocuk gelecekmiş. (s. 208)

"Evlilik felaketi"nin bu olası senaryosu, bir yanıyla erken dönem metinlerinde yükselen görücü usulü evlilik eleştirisini yinelerken, bir yanıyla da aile ideolojisinin altını oyar. Mutsuz bir evlilikle kurulan aile, yeniden üretimin de "yaralayıcı" ve "zehirleyici" (s. 209) olduğu bir kuruma dönüşür. Fakat metin, kadınlar ve erkeklerin bu konuda hemfikir olmadıklarını da vurgular. Şermende abisinin kendisini "eşraftan bir zata vereceğini" (s. 236) öğrenince "evlilik" kavramı üzerine konuşmaya başlarlar; ancak "nokta-i nazarları arasında pek büyük bir fark ve tezat" (s. 237) vardır. Buna rağmen ataerki işler ve Şermende'nin "korkuları başına gelir", abisinin seçtiği müstakbel zevç, Şermende'nin tefekküründe "servet-i samandan ibaret" bir adamdır (s. 237). Carole Pateman'ın *The Sexual Contract*'te (1988) kurduğu terminolojiyle ifade edersek, Şermende'nin kısıtlı perspektifinden sunduğu anlatıda vakıf olamadığımız bir "ataerkil pazarlığın" evlilik kurumu dolayımıyla kurduğu bir bağ olarak "erkek kardeşliği", Şermende'nin geleceğini belirlemiştir. Ataerkil pazarlığın evlilik kurumu üzerinden yaptığı bu modern alışverişin "cinsel sözleşme"si, Şermende'nin anlatısında henüz adını dahi bilmediğimiz bir "zengin zat" ile

Şermende'nin evliliğini kararlaştırmıştır. Bu sözleşmenin Şermende'de yarattığı yıkım, anlatı boyunca kullanılan diğer tüm yas ve travmalardan daha büyük bir felaket olarak sunulur. Anlatıcı da bunu şöyle kaydeder:

> Bu esnada [nihayet "sır"rını açarak bu istenmeyen müstakbel zevçten gelen mektubu uzatırken] Şermende'nin heyecan ve ızdırabı o dakikaya kadar gözümün önünde birkaç defa geçirdiği asabi nöbetlerin [anne-babanın ölümü ve İstanbul'dan ayrılması anlatırken yaşadığı duygu durumun] hiçbirisiyle kabil-i nispet ve kıyas değildi. (s. 239)

Anlatıcının bu çıkarımı, metnin başında sunduğu önermeyle birlikte düşünülmelidir. Anlatıcı, Şermende ona konuşma ihtiyacıyla geldiğinde, "Hükm-i ezeliye, mukadderata karşı sabır ve teslimiyetle mutavaat etmeyip de büsbütün teessürata mağlup olunursa neticede vücudu harap etmekten başka bir şey hasıl olmuyor." (s. 186) diyerek Şermende'yi teskine çalışır. Yaşanan tüm kayıpları ve tutulan yasları, "Acz-i beşer! Müteharrik bir makineden hiç farkımız yok." (s. 186) gibi çıkarımlarla karşılar. Ölümü tabii bir hal olarak düşünüp karşılamayı öneren anlatıcı, Şermende anne-babasının kaybını anlatırken, muhakkak bu kayıplardan daha büyük bir başka felaket beklentisi içerisindedir. Metnin muhatabını da böyle yönlendirir: "Kızcağızı bu hale getiren sebep, yalnız pederinin irtihalinden [ölümünden] mütehassıl melal olabilmesine pek de ihtimal veremiyordum." (s. 201) der ve nihayet metnin sonunda aldığı ve bir "evlilik felaketi"nin habercisi olarak, müstakbel zevçten gelen ilk somut hamle olan aşk mektubuyla, Şermende'nin duygu durumunun gerekçesini anlar; heyecan ve merakı sukut-ı hayale uğramaz, aksine bu aşk mektubunun vahametini kavramıştır. Şermende için seçilen müstakbel zevcin bir aşk mektubu dolayımıyla attığı bu adım, Şermende'nin iradesi dışında kurulacak evliliğin de habercisidir. Anlatıcı da yaklaşan evlilik felaketinin ayırdındadır, metni "Zavallı Şermendeciğim!" diyerek kapatır. Ölümler ve göç, Şermende için yası tutulabilir vakalardır; ancak evlilik, üstelik sevemeyeceğinden emin olduğu bir zevç ile heteronormatif bir evlilik,

felakettir. Metnin sunduğu bu kapanış, evlilik felaketinin doğurabileceği tüm psikolojik ve cinsel şiddeti anıştırarak, "her gün bir ölüm azabı geçirmeye", mutsuz bir evlilikten istenmeyen bir "bedbaht çocuk" dünyaya getirmeye ve "sonunda aşiyane-i pedere avdete" "mecbur" kalmanın gerilimini, Şermen'denin hayatının "kıyas kabul etmez" en büyük acısı olarak sunar.

Fahrünnisa Fahrettin'in 1922 tarihli *Talihsiz Bir Kadının Sergüzeşti* de, iki mutsuz evliliğin ardından "erkeklere itimat edilemeyeceğini" (s. 314) tecrübe eden Fazilet'in yaşantısı, bu yaşantıyı kaydettiği bir günlük ve bu günlüğü "ömrünün sonuna kadar birlikte taşımak ve hıfz etmekle" (s. 315) kurduğu bir kadın belleği anlatısı olarak okunabilir. Fazilet'in ilk eşi Nevzat, iş için gittiği İzmir'de Fazilet'i aldatarak bir başka kadınla yaşamaya başlar. Kızı Hale'yle ilgilenmeyi unutur ve "pederlik" vazifesi üzerinden de eleştirilir. Bir gün yine Kordonboyu'nda Sakız Gazinosu'nda yemeğe çıktığı sevgilisi Anjel'i, Toma Reis adlı bir başka aşığı takibe başlar. Nevzat revolveriyle gezdiği için, "Toma'dan korkusu yoktu[r], onun silah taşımadığını görmüştü[r]" (s. 293). Anjel üzerinden tetiklenen hegemonik erkeklik, ertesi gün basılan gazetenin haber diliyle "Nevzat Bey'in, metresini kendi eliyle eski dostuna vermek istemeyerek" (s. 294-295) Toma'yı öldürmesiyle sonuçlanır. On beş sene kürek cezası alarak hapse girer. Fazilet aldatıldığını öğrenmesiyle birlikte Nevzat'tan boşanır, kendisine ilan-ı aşk eden, Fazilet'i henüz tanımadan rüyalarında görmeye başlamış, Fazilet'in aşkıyla "hatırına gelen bir erkeği kadın zannederek ona "Fazilet!" diye hitap eden", "kah gülen kah ağlayan", karşılıksız aşkı nedeniyle "haftada bir iki defa kendisini kaybederek entarisini yırtan ve boğazını sıkan" (s. 320) histerik şair Muhsin Bey'le evlenir. Fakat bu histerik erkeğin de kendisini aldatmasıyla, ondan da boşanır, kızı Hale'nin maddi desteğiyle, yaşamına yalnız devam eder. Evliliklerini biri Nevzat'a, diğeri Muhsin'e dair olmak üzere, iki ayrı

defterde kaydedip saklamıştır. "Yazı masası"nın üzerinde, "siyah bezlerle sarılmış iki ceset gibi daima gözünün önünde" (s. 322) tutar. Bir kadının belleğini tutma ve saklama hamlesiyle, bilinir kılmak ve unutmamak gayesi vurgulanır:

> [İ]nsanlar her gün bin türlü felaketle mahv u perişan oluyor; hayvanlar kısa ömürleriyle toprak üstünde sürünüp dilsiz ve sağırlar gibi bir şey söylemeden ve işitmeden kendi alemlerinde haşroluyor; kuşlar üstümüzde uçtukları için beşeriyetin kolları kurşun menzilinden öte tarafa erişemeyecek kadar kısa kaldığından, asuman içinde yaşayan mevcudat-ı tairenin herkesçe malum sanılan hayat-ı ruzmerreleri [her günkü hayatları] gayrı mekşuf [bilinmez] kalıyor… (s. 322)

Deneyimlerini yazmak, evlilik hayatını, günlük yaşamını kaydetmek ve tam de bu günlük yaşantının içinde erkeklerle ilişkilerini, toplumsal cinsiyet rollerini ve "erkeklere itimat edilemeyeceğini", mekşuf kalmaktan, bilinemezlikten kurtarma ihtiyacı metne hakimdir. Fazilet Hanım'ın ölümünün ardından, annesinin yaşadığı konağa dönen kızı Hale, bu günlükleri okuyacak mıdır yahut metin böyle bir aktarım iması içerir mi; yoruma açıktır. Bu günlüklerin, bu bölümde ele alınan diğer metinlerdeki gibi basılmak üzere bir başka kadına emanet edilmesi gündeme gelmez; fakat Fazilet'in kendine ait bir odasının, kendine ait bir yazı masasının, yazma edimiyle ilişkisinin metne girmesi ve bir günlüğe evlilik yaşantısı üzerinden aktarılan deneyime değer yüklenmesi anlamlıdır. Üstelik Fazilet bu iki mutsuz evlilikten, belleğini koruyarak çıkmış olmasına rağmen, hem aşkına karşılık bulamayan "histerik erkek" Muhsin Bey hem de Fazilet'in öldüğünü öğrenen Nevzat Bey aklını kaçırarak bimarhaneye yerleştirilmiştir. Böylece eril kanonun "çarpık ayna"sında (Gilbert ve Gubar, 1979) kadınlara atfedilen histeri ve delilik, kadın ve erkek temsillerinin yeniden inşa edildiği kadın yazınında yeni bir hakikatle, kadın belleğiyle lağvedilir. Fazilet'in kızı Hale ile arasında kurulan maddi ve manevi dayanışma ve yazma edimi, kadınlar arası homosoyal bağın ve kadın belleğini kaydetmenin yarattığı büyük tarihsel kırılmayı da görünür kılar: Kadınlığın ve anneliğin eleştirisinin sunulduğu kanonik

metinlerin aksine, erkekliğin ve pederliğin eleştirisini gündeme getirmenin vaktidir. Kadın yazını böylece, bir temsiliyet krizinin çözümünü de üretecektir.

Kadın belleği yahut tarihin bir kadın perspektifiyle kaydı, dolayısıyla da tarih yazımı, bu dönemde kadın yazını için temel mesele ve uğraş alanlarından biridir. Geç dönem Osmanlı kadın yazarlarının kurmaca dışı metinlerinde de bir kadın tarihi yazma hamlesi görülür. Fatma Aliye'nin 1899-1901 yılları arasında *Malumat*'ta tefrika edilen *Namdaran-ı Zenan-ı İslamiyan* metninin "Osmanlı kadınlarının yaşadığı dönüşümün bir tahaddüs değil, teceddüt olduğunu söylemesi" ve "yoktan var edilen değil, vaktiyle çok kuvvetli olan ama cehaletle bastırılan, unutturulan kadın deneyimlerini hatırlatması" (Ed. Altuğ, 2021, s. 13) bir kadın belleği oluşturmak için atılan ilk adımlardandır. Fatma Şadiye'nin 1905-1908 yılları arasında hazırladığı biyografiler ve Emine Semiye'nin 1911'de *Emir Çoban Kızları Yahut İki Kadında Aynı Talih* başlıklı metni de bu saiklerle üretilir. Halide Edip'in 1913'te *Mektep Müzesi* dergisinde yayınlanan konferans metni, tarih yazımı çalışmalarında kadın yazarların henüz yeterince yol alamamasından duyulan yeis, eleştiri ve umut şöyle dile gelir:

> Osmanlı kadınlarının terakki yolundaki mesailerinin henüz bir tarihçesi olmaması, onların bir şey yapmamış olmalarını intaç etmez. … Bu tarihçeyi torunlarımız bir konferans dolduracak kadar uzun ve iftiharla yaptıkları zaman, elbet bizim aciz fakat hüsn-i niyet ve samimiyetle dolu bin müşkilâtla elde edilen mücadelemizden de bahsedeceklerdir. (Akt. Serpil Çakır, 2016, s. 21)

Bir kadın tarihi yazma çabalarının bu dönemde belirginleşmesi, elbette rastlantısal değildir. Kadınların yazmaya ve yazdıklarını yayımlayacak daha fazla mecraya erişmeye başlamalarının ötesinde, modernleşme hareketine içkin olarak gelişen cinsiyet kategorileri ve "hürriyet, müsavat, uhuvvet" söylemi içerisinde, kadınlar da kendi temsiliyetlerini kendileri üstlenmek istemektedir. 1913'te yayına başlayan *Kadınlar Dünyası*'nın ilk sayısının mukaddimesinde Osmanlı kadın hareketini temellük etmeye çalışan erkek entelektüellere verilen yanıt, bu önemli tarihsel

kırılmayı özetler. Kadınlar hukuk-ı nisvanı kendileri inşa etmek, tarihlerini kendileri yazmak talebindedirler ve bunu şöyle ilan ederler:

> Evet, Osmanlı erkeklerimizden bazıları bizi, biz kadınları müdafaa ediyorlar, görüyoruz, teşekkürler ediyoruz!... Hatta Doktor Abdullah Cevdet Bey gibi kendisini sınıfımızın bir vekil-i müdafii farz edenlere dahi tesadüf ediyoruz. İfrat-ı zahmetine acıyoruz.
>
> Biz Osmanlı kadınları kendimize mahsus inceliğimiz, kendimize mahsus âdat 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 edebiliriz.
>
> 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 âdemiyetlerine ircaa icbar edeceğiz. (Haz. Yılmaz ve Demircioğlu, 2009, s. 4)

Bu mukaddimenin önemi, kadın muharrirlerin, erkek muharrirlerin tahakküm ve temellük ilişkilerine açık bir reddiye sunuyor olmasıdır. Kumaca dışı metinler bu itirazı yukarıdaki gibi dillendirirken, kurmaca metinler de, bu bölümde göstermeye çalıştığım üzere, yeni metin içi hakikatler inşa ederek, mevcut metin dışı hakikate meydan okurlar. Kurmaca metinlerde çeşitli biçimlerde tezahür eden şikayet ve talepler üzerinden ataerkil sistemin adını koymaya çalışan kadın yazını, ortak izlekler ve anlatım stratejileriyle yeni bir temsiliyet politikası arayışına girer. Bu arayışın kadın yazınının metin içi hakikatine, anlatısal oyunlarına ve diline yansıması kaçınılmazdır. Tüm bunlar, kadın yazınını ve Fransız feminist eleştiri ekolünün terminolojisiyle bir "kadın yazısı"nı (*écriture féminine*, Cixous, 1975) analize girişmenin, özcü (*essencialist*) bir kavrayışla değil, "politik" bir arayış ve üretimin çözümlemesiyle ilintili olduğunu gösterir.

Bu bağlamda, şikayet, talep ve inşa mekanizmalarını birlikte işleten geç dönem Osmanlı kadın yazınını, Nicole Van Oss'un "ailesel feminizm" okumasına hapsetmek,

ataerki ve erkeklikle girişilen bu mücadeleyi yok saymak olur. Bu metinlerin, eril kanonun ürettiği "modern mahrem"de bir "ailesel feminizm" kurma çabasında değil, aksine aile ideolojisiyle mücadele halinde olduğu açıktır. Üstelik eril kanon ve erkek egemen Osmanlı entelijansiyası da bunu sezmiş durumdadır. Örneğin Fatma Aliye'nin *Levayih-i Hayat*'ı (1897-1898), talaklara [boşanmalara] ve birlikte yaşayan kadın karakterlere yer verdiği gerekçesiyle Ahmet Mithat'ın sansürüne uğrar ve büyük bir kırpmanın ardından yayınlanabilir. Fatma Aliye'nin boşanmayı talep eden kadınlarla yıktığı aileleri, Ahmet Mithat "onarma" çabasına girecektir:

> [T]alak hakkında söylediğim şey romanda talaklar hiç vukua gelmemesi için değildir. Çokluğu içindir. Dört nikahta üçü talaka müncer oluyor. … İki münzevi kadını dul olarak hayrat ve tetebbuat ile yaşatmak istiyor iseniz, birisinin kocasını öldürünüz. Kocasından ve binaenaleyh erkek nev'inden teneffüren yaşatacağınıza kocasına olan muhabbeti hıfz ederek yaşatınız. Bu hayali değil tabii olur. (Haz. İnceoğlu ve Berktaş, 2011, s. 161)

Ahmet Mithat'ın kadınları aile kurumuna kurban etme önerisi, politik ve yazınsal inşanın işteşliği üzerinden Kate Millet'ın *Sexual Politics*'ini (1970) anımsatır. Millet'in erkek yazarların metinlerinde işaret ettiği cinsiyetçi steriotipleştirmenin Türkçe edebiyattaki tezahürünü izleyen bütünlüklü bir çalışma henüz yapılmamıştır. Fakat Millet'ın erkek yazınına yönelttiği temel eleştirileri hatırlarsak, kadın yazınının motivasyonlarını kavramak da kolaylaşır. Kate Millet, erkek yazarların sunduğu toplumsal cinsiyet temsillerini irdelerken, çarpıtılmış birer kadınlık ve erkeklik imgesi üretildiğini iddia eder. Bir önceki bölümde göstermeye çalıştığım üzere, Osmanlı entelektüelinin de modernleşme ve heteronormalleşme paradigmaları ekseninde toplumsal cinsiyet rollerini inşa misyonu üstlendiği açıktır. Bu inşa ve temsil, Gilbert ve Gubar'ın *The Madwoman in the Attic*'te (1979) işaret ettiği gibi "kadınlara tutulmuş bir çarpık ayna" işlevi görür. Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye'ye sunduğu ideal ve tabii (gerçeğe uygun) roman, iki risk birden yaratıyor gibidir: Kadın yazar yeni bir temsil sunmak istediğinde sansürlenebilir ya da eril kanonun sunduğu temsili içselleştirebilir.

Tüm bunlarla "çarpık ayna" metaforunu yeniden düşündüğümüzde, yeni bir temsil yaratabilmek için kadın yazını hem sansürle, mevcut eril normlarla ve okurun ufkunu belirleyen ataerkil toplumsal yapıyla; hem de eril kanonun sunduğu temsili içselleştirme tehlikesiyle mücadele etmek zorundadır.

Gilbert ve Gubar'ın bu çıkarımlarını, geç dönem Osmanlı kadın yazını söz konusu olduğunda da göz önünde bulundurmak gerekir; fakat tarihsel ve coğrafi bağlamın kendi stratejilerini doğuracağı da açıktır. Bu bölümde ele aldığım metinlerin, Gilbert ve Gubar'ın işaret ettiği "kadınlıktan dışlanma" ve "yazarlık endişesi"ni işlevselleştirerek olay örgülerine dahil ettiklerini ve bu "selefsizlik" kaygısının yerini Gilbert ve Gubar'ın değinmediği bir "homososyal bağ talebi"nin aldığını düşünmek yerinde olacaktır. Kadın yazarlar bu metinlerde yalnızca kendilerini bir kadın olarak var etme kaygısının ötesine geçer ve bir "kadınlık mefkuresi"ne, ataerki karşısında bir deneyim ve duygu müştereğine vurgu yapmaya çalışırlar. Elbette bir "yazarlık endişesi" taşırlar; örneğin Pakize'nin yazdığı metinlerin, bir erkek yazar Rıfat tarafından beğenilmesi, tüm bir görme-görülme ve onaylanma duygulanımlarını tetiklemiştir. *Dilharap*'ın yazar-anlatıcısı, yazmaya muktedir olamayacağını düşünen bir kadın arkadaşının hikayesini yazmaya girişir. "Tashih"te ise "kalemi ele geçirme çabasına" doğrudan bir atıf vardır. Kadın olarak yazmak bir dizi endişeyi tetikler ve sınır ihlalini gerekli kılar; fakat geç dönem Osmanlı kadın yazını bu endişeyi işlevselleştirerek, yazma edimini günlük bir eylem haline getirmiş; türsel çeşitlilikten yararlanarak kadın karakterin mektuplarını ve günlüklerini de anlatıya dahil etmiştir. Bu anlatılarda kadın karakterlerin muhakkak bir odası ve her odanın bir yazı masası vardır. Günlük, mektup, köşe yazısı, hikaye yahut roman dolayımıyla "yazma edimi", kadınlık mefkuresi inşasının bir parçası olarak sunulmuştur. Bu bağlamda Gilbert ve Gubar'ın jino-eleştirisinin temelindeki "*mad intertextuality"* ("delilik" üzerinden

kurulan metinlerarasılık) okumasının yerini, geç dönem Osmanlı kadın yazınında bir "yazan kadın" imgesinin aldığını söyleyebiliriz.

Daha önce *The Madwomen in The Attic*'de (1979) "Kalem metaforik bir penis midir?" diye soran Gilbert ve Gubar, *No Man's Land*'de (1988) bu kez "Kalem metaforik bir silah mıdır?" (s. 3) sorusunu gündeme getirdiklerinde, toplumsal cinsiyetler arasındaki mücadelenin 19. yüzyılda politik bir hal aldığını", "kadınların da erkeklerin kurduğu hegemonyaya karşı bir savaş başlatarak temsiliyet ve yaşam haklarını geri alma talebi geliştirdiklerini" iddia ederler (s. 65, çeviri bana ait). Böylece "kalem, cinsiyetlerin kendi alan ve otoriteleri için bir savaş aracı"na (s. 5-6, çeviri bana ait) dönüşür. Eril kanonun çizdiği kadın imgesinin lağvedilmesi de bu iade-i itibar mücadelesinin haklı kazanımı olacaktır. 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatının sansür organlarını ve erkek egemen matbuat dünyasını da göz önünde bulundurduğumuzda, "kadın yazar" ile varlığını gerçekleştirmesine ve temsiliyetini kazanmasına aracı olan "metin" arasında neredeyse diyalojik bir bağ kurulmuş gibidir. Kadın yazar, hem kendini var etmek için metne ihtiyaç duyar; hem de yazma edimi sonlandıktan sonra, eril kanon, baskı ve sansüre rağmen metnini var etmek için mücadeleyi sürdürmek zorundadır. Bu bağlamda, bu bölümde ele aldığım geç dönem Osmanlı kadın yazınının, kadın yazar-anlatıcı kullanımıyla sağladığı kadınlar arası anlatma-dinleme-yazma pratiğini, metnin temeline yerleştirmesi dikkate değer bir ortak hamledir.

Nancy Miller'ın "merkezsizleştirilmiş, kökensizleştirilmiş, kurumsal alandan dışlanmış" (1988, s. 106, çeviri bana ait) kadın yazarın, yazma edimini ve yazma an'ını metin eleştirisinin dışında bırakamayacağımızı savunması, kadın yazarın yazarken duyduğu endişe ve yazdıktan sonra vermek zorunda kaldığı mücadeleye dayanır. Bu bölümde incelenen tüm kurmaca metinlerde "yazan kadın" imgesi bir *leitmotive* halini

almış; metnin üretim süreci, neredeyse tüm metinlerde bazen bir çerçeve hikayeyle, bazense kadın ana karakterin yazarlığına göndermelerle kuguya dahil edilmiştir. Kadın yazınının bir "yazarlık endişesi"ne kapılması ve iade-i itibar mücadelesi olarak tanımlayabileceğimiz politik bir hamleye başvurması, kaçınılmaz bir deneyim olarak görülmelidir. Zira "yazar" (author) sözcüğünün taşıdığı tüm göstergebilimsel değerler dahi (*otorite, sahiplik, mülkiyet, kuruculuki fallik ve eşdeğeri kılıçla birlikte cinsellik*; Gilbert ve Gubar, 2016, s. 46-49), ataerkini yeniden üretir. Gilbert ve Gubar'ın "19. yüzyıl kadın edebiyatında gizlenmiş olan ana kurgu, kadının kendi öz-tanımını arayışının öyküsü[dür]" (s. 127) çıkarımı, bu bölümde incelediğim metinler için de geçerli ve işlevseldir. Üstelik bu arayışa homososyal bağlar arayıcılığıyla metindeki kadın karakterlerin de katıldığı ve böylece bir "kadın" tahayyülü üretildiği düşünülebilir. Bir başka deyişle, bireysel değil, toplumsal cinsiyet üzerinden sınıfsal bir arayış, "hakk-ı hayat" ve iade-i itibar talebi karşımıza çıkacaktır.

Tüm bu metinlerin kurgusunda ortaklaşan, temel bir hamle görürüz: Kadın yazarlar, eril kanonun metinlerinde temsil ettiği izdivaç talebi bekleyen, histerik aşk nöbetleri neticesinde hasta yatağına düşen, cariyelik kurumunun hapsettiği evlerde gelin edilmeyi yahut özgürlüklerine kavuşmayı bekleyen pasif, çaresiz ve tam da bu nedenle fantezi unsuru haline gelen "namuslu" ve müslüman kadın karakterleri, kendilerine ait bir odaya ve o odanın içerisine yerleştirilmiş bir "yazı masası"nın başına taşırlar. Bazen mektup yazmak, bazen günlük tutmak, bazen yalnızca gazetelerini okumak için yazı masasına oturan kadın karakterler, birlikte okur, birlikte düşünür, anlatır, dinler ve çözüm üretirler. Bu homososyal bağın kurulamadığı anlatılarsa, yine bu eksikliğin altını çizer. *Pakize*'de kadın karakterler arasındaki homososyal bağ, yazı masasının çevresinde ve okuma edimi dolayımıyla gelişir. *Dilharap*'ta genç kadınların "evlilik felaketi"nden kurtulmalarının yolu, evdeki diğer

kadınlarla işbirliğidir. "Tashih"te homososyal bağ geleceği kurar, kız çocuklarını da mücadeleye dahil eder. *Şermende* ve *Talihsiz Bir Kadının Sergüzeşti*'nde de kız çocukları metinlerde dolaşır, annelerinin yanında saf tutarlar. Böylece "ailesel feminizm" üretimine ya da ataerkiyle uzlaşıya indirgenen geç dönem Osmanlı kadın yazınının, aslında, "mahrem"i dönüştürmeye ve politik bir mecra olarak "özel alan"da eşitlik talep etmeye odaklandığını; bunun da ataerkinin kadınlar üzerindeki "doğal paternal hak" varsayımını lağvetme girişimiyle özetlenebilecek bir "siyasal hak" arayışı olduğunu iddia etmek mümkün olur. Kadın yazarların kurmaca dışı metinlerde kavramsallaştırdığı "kadınlık mefkuresi", "alem-i nisvan", "nisvan-ı İslam", "tarih-i nisvan", "hareket-i nisvan" gibi birçok yeni mefhum, kurmaca metinlerin, metin içi hakikatlerine de yön verir.

Bu dönemde eril kanon "sanki ataerkil sistemin toplumsal bilincinin bir kaydı" (Maggie Humm, 2002, s. 76) gibi işlerken, kadın yazını da bu toplumsal bilincin hem eleştirel bir kaydını hem de sınır ihlali ve alternatif imkanlarını metinlerine taşımıştır. Eril kanon ve anlatının sınırlarını ihlal eden bu girişimleri yorumlarken, ataerkil tarihsel bağlam ve kültürel uzamla birlikte düşünme çabasının yarattığı farkı, Virginia Woolf ve babası Leslie Stephan'ın, Charlotte Bronte'nin "histerik" kadın karakterlerini yorumlarken düştükleri anlaşmazlık çok iyi özetler: Stephan, Bronte'nin "histerik" kadınlarının, "kadınlara özgü dengesizliğin bir göstergesi" olduğunda ısrarcıdır; fakat Virginia Woolf, "Bronte'nin sözdizimsel düzeni altüst etmesini, tamamlanmamış cümlelerini ve duygusal boşalımlarını; yazan bir kadının yalıtılmışlığının ve kültürel bir uzamdan yoksun bırakılmışlığının göstergesi" olarak okur (s. 19). Bu yaklaşım farkı, feminist edebiyat eleştirisine ve kadın yazınını jino-eleştirel bir perspektifle birlikte okumaya duyduğumuz ihtiyacın en net ifadelerinden biri gibidir. Böylece yazma ediminin kendisi, dil dolayımıyla edindiğimiz cinsel

politikayı yine dil yoluyla taşıdığımız, aktardığımız ve belki de ihlal ettiğimiz bir eylem olarak belirir. Politik olanın, yazınsal olanda (metinde) belirme anında, geç dönem Osmanlı kadın yazınının ortak refleksi, bir "müdahil anlatıcı"ya başvurmak olmuştur diyebiliriz. Bu bölümde incelediğim metinlerde, açık ya da ilan edilmemiş bir biçimde "kadın" olarak pozisyon alan anlatıcılar (kimi zaman da yazar-anlatıcılar), bir "kadın bakış açısı" sunmaktan çekinmezler. Kadın karakterler, tüm bu olay örgülerinde, ataerkinin gazabına uğrarlar. Kadın yazınında daha sonra da devam edecek olan ve bir "bakış açısı" olarak beliren ataerki eleştirisi, geç dönem Osmanlı edebiyatında bir "müdahil anlatıcı" dolayımıyla desteklenmiştir. Ancak bu metinlerde kullanılan müdahil anlatıcıların, eril kanonun kurucu bir tahakküm de içeren, misyoner ve didaktik anlatıcılarından farklı bir işlev taşıdığı da görülmelidir. Osmanlı coğrafyasında modernleşme hareketine paralel biçimde gelişen modern kurmaca türlerinin üretimiyle birlikte tanıştığımız geleneksel yazardan ayrışan "modern anlatıcı"nın, özellikle de Tanzimat döneminde belirginleşmediğini düşünebiliriz. Zira Nüket Esen'in Ahmet Mithat örneği üzerinden tespit ettiği üzere, yazar henüz ne metindeki varlığından ve bu varlığın "yazar" (*author*) sözcüğü dolayımıyla taşıdığı otoriteden vazgeçebilmiştir, ne de bu iktidarın sunduğu imkanları temellük etmekten (Haz. Esen ve Köroğlu, 2006, s. 59-60). Bilakis "anlatıların etkileyici ve eğitici olabilmesi için inanılabilir olmasına", "gerçeklik iddiasına" yaslanan bir metin üretme yoluna başvurulmuştur (Esen, 2014, s. 125). Yazarın metinde belirmesiyle, anlatıcının güvenilirliği, yazarın kimliğine emanet edilmiştir. Ne var ki bu anlatıcıyı yazara eşitleyen refleksin, yalnızca potansiyen okuru modern anlatıya alıştırmak yahut realist bir edebi metin üretebilmek gibi yazarsal kaygıları içermediğini; ayrıca kurucu vesayetin üstlendiği misyonu metne taşıyan bir anlatısal araç olarak işlevselleştiğini de anımsamak gerekir. Dolayısıyla modern Türkçe edebiyatının ilk örneklerindeki bu

"teknik sorun"u iptidailiğe bağlamak yerine, gerekçeleri ve eril kanona sunduğu imkanlar yeniden düşünülmelidir. Erken dönem kadın yazınının müdahil anlatıcıları ise, eril kanonun müdahil anlatıcılarından ayrışarak, metin içi varlıklarını, kadın karakterlerin anlatısına olanak sağlayan bir anlatısal düzlem yaratmak adına ilan ederler. Eril kanonun anlatısallaştırmadığı hikayelere alan açarlar. Kadın karakterlerin anlatılarının dinlenmesine, yazılmasına ve okunmasına, bir "kadın yazar-anlatıcı" vasıtasıyla olanak sağladıklarına işaret eder; onları eril kanona rağmen meşrulaştırmaya çalışırlar. Kadın yazar-anlatıcılar ve kadın karakterler, birbirlerine anlatır, birbirlerini dinler, birbirlerini yazarlar.

Böylece geç dönem Osmanlı kadın yazınında homososyal bağ talebine ve "kadın"lığın bir toplumsal cinsiyet kimliği olarak eleştirel temsiline odaklanan bu metinlerde, *Hanımlara Mahsus Gazete'*nin 1895'te açtığı kanaldan başlayarak, 1922'ye uzanan bir tarihsel bağlam dahilinde, eril kanonun kadın karakterleri hapsettiği metin içi mekansallığın kırılması ve kadın karakterlere verilen "kendine ait oda"lar, yazı masaları, "ele geçirilen kalem"ler, kadınlar arasındaki anlatma-dinleme pratikleri, okuma ve yazma edimleri üzerinden kurulan homososyal bağlar, kadın karakterler arasındaki "romantik dostluk"lar (Faderman, 1988), "histerik kadın" ve "okur olarak kadın" imgesini ters yüz eden histerik erkekler ve yazar kadın karakterler; bu dönemin metinlerinde yalnızca bir "görücü usulü evlilik eleştirisi" tespit eden okumalara hapsedilemezler. Belirgin bir "modern mahrem" eleştirisi, kadın karakterlerin boşanma yahut evlenmeme talebi, "evlilik felaketi" veya "kaynana istibdatı" dolayımıyla aile ideolojisinin eleştirisi ve hane içindeki kadınlarla dayanışma çağrısı, metinlerde dolaşan ve annelerinin yanında saf tutan; fakat bu annelerin temsil ettiği geleneği de aşan kız çocukları, "annelik" misyonunun karşısına bir "pederlik" misyonu yerleştirilmesi, geleneksel pederlerin eleştirisi, profeminist

pederlerin inşası, histerik erkek aşkının şiddete dönüşme tehlikesi, açıkça sahnelenen erkek şiddeti ve yeni "erkeklik" tahayyülleri gibi ortak izlekler ve imgeler, bu metinlerin kadın yazınına ve daha geniş bir ölçekte geç dönem Osmanlı kadın hareketine yaptığı katkının göstergeleridir. Bu bölümde bir temsil sunabilmek adına değinebildiğim tüm metinlerle birlikte, geç dönem Osmanlı kadın yazını, kendi anlatısal araçlarını üretmiş; yeni ve politik bir metin kurarak, "kadın yazar" olarak varolma savaşı vermiş; follogosantrik bir dilin, erkek egemen bir matbuatın ve selefsiz kaldıkları modern edebi türlerin dünyasında, "yazarlık endişesini" yenmeye çalışmıştır. Gelecek bölümlerde ele alacağım metinlerin, geç dönem Osmanlı kadın yazınıyla tüm anlatısal kırılmalar, sosyo-kültürel paradigma değişimleri ve siyasal talep çeşitlenmelerine rağmen, diyalojik bağlarını kopar(a)mamalarının gerekçesi de, burada aranabilir.

BÖLÜM 3

II. MEŞRUTİYET'İN İMKANLARI:

YENİ BİR CİNSEL POLİTİKAYA DOĞRU

"Biz uzun bir ısrar ile çalışacağız; yakın bir istikbâl
bu müessese-i nisvânın ilk katını teşkil edecek."
(Fatma Nesibe Hanım, 1911)

"Biz kadınlar, erkeklerin nazarında
daima bir meyve, bir meta halindeyiz.
Amelimiz, hakk-ı hayatımız tahdit edilmiştir."
(Kadınlar Dünyası mukaddimesinden, 1913)

"Korkmayalım, korkacak isek yaşamayalım.
Vuralım… Hiç dinlenmeyelim. Vuralım… Yıkılsın."
(Mükerrem Belkıs, 1913)

"Bugün kadınlık uyanmıştır. Bir hak sahibi,
bir insan olduğunu anlatmaya çalışmaktadır.
Kendisi için, cemiyet-i beşeriyenin saadeti için
hür yaşamak istiyor." (Ulviye Mevlan, 1918)

Sotirios Hristidis'in 1908'de çizdiği ve II. Meşrutiyet'in Fransız İhtilali'nden esinlenen "Hürriyet, Müsavat, Uhuvvet" sloganını yaygınlaştıran afiş[33], geç dönem Osmanlı modernleşmesinin ve II. Meşrutiyet'in sınırlarını yeniden çizdiği özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin cinsel politikasını da ilan eder: Arka planda fesiyle, sarığıyla, genciyle, yaşlısıyla tümü erkek resmedilen bir İstanbul halkı bu siyasi dönüşümü coşkuyla kutlarken; ön planda Midhat Paşa, Prens Sabahaddin, Fuad Paşa ve Namık Kemal, önlerinde yere çökmüş bir kadını (şüphesiz vatan ve hürriyetin dişil temsilini) zincirlerinden kurtarmaktadır (Eldem, 2006). Erkek Osmanlı entelektüelinin, kadının özgürleşmesi bağlamında üstlendiği bu vesayet, birinci bölümdeki kurucu metinlerle

[33] Afiş *Toplumsal Tarih* dergisinin 151. sayısına da konu olmuş ve basılı kopyası böylece yeniden dolaşıma girmiştir.
Çevrimiçi bir kopyasına erişim için: https://libguides.brooklyn.cuny.edu/hist3554/home

de işaret etmeye çalıştığım bir inşanın sonucudur. Her şeye "yeni" (*cedid*) bir nizam veren kurucu ve politika üreten entelektüelin, "yeni kadın" için sunduğu tanım da, "kadınlara mahsus" bir hürriyet, müsavat ve uhuvvet sınırı çizecektir. Bu vesayetçi cinsiyet rejiminin sunduğu "müsavat" (*eşitlik*) kavramı, ataerkil geleneği devralarak erkek özneye hitap eder. Kadın özneyi tanımayan bu "müsavat" anlayışı öylesine belirginleşir ki, kadın yazarların dönemin dergilerinde ürettikleri mücadele metinlerinde, "müsavat-ı tamme" (*tam eşitlik*) gibi alternatif bir kavrama ihtiyaç duydukları, hak taleplerini eşitlik kavramını pekiştiren, yeni bir kavram üreterek dile getirdikleri görülür[34]. Dolayısıyla bu eşitsizliği ve temelindeki eril vesayeti görmeyen II. Meşrutiyet okumaları, Balkan ve Cihan Harbi dönemlerinin, Osmanlı cemiyetinin erkek tebaasını cepheye gönderdiği ve kadın tebaasını da erkeklerden boşalan kamusal alana yerleştirerek özgürleştirdiği yanılgısına düşebilir. Örneğin Zafer Toprak'ın işaret ettiği gibi "Seferberlik nedeniyle erkeklerin askere alınmaları ve cepheye sevk edilmeleri kadınlara istihdam alanı açacak, Osmanlı kadını bir sokak özgürlüğü" yaşayacaktır (2014, s. 5). Ancak bu "sokak özgürlüğü"nün halen eril vesayetin kontrolünde olduğu, devletin cinsel politikasıyla denetlendiği ve bir iş gücü olarak işlevselleştirildiği açıktır. Bu dönemde Harbiye Nezareti'nin girişimi, Enver Paşa'nın himayesi ile Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyye'sinin (s. 6) kadın işçilere evlilik şartı getirmesi dikkat çekicidir (Karakışla, 2015, s. 189-193). II. Meşrutiyet'e mündemiç "yeni insan" projesinin cinsel politikası, ataerkini muhafazadan vazgeçmez. Keza Füsun Üstel'e göre, "Müslüman ve zımmi ayrımını bir kez daha [Tanzimat ve Islahat Fermanları'nın ürettiği söylemi tekrarla] ortadan kaldırarak hukuki statülerini eşitleyen Tabiiyet-i Osmaniye Kanunnamesi, kadın ve

[34] Bu dönemde kadınların yazma edimini, bir kamusala açılma girişimi, bir hak talebi aracı olarak kullandıklarını da unutmamak gerekir. Bu noktadan hareket eden bir okuma önerisi için: Bostancı ve Tekin. (2021). "Osmanlı Kadınının Kamusal Alanda Yer Alma Aracı Olarak Süreli Yayınlar: *Şehbal* Mecmuası Örneği". *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 47,* s. 317-334.

erkeği eşitlemez." (Üstel, 2020, s. 166). Örneğin evlilik kurumu söz konusunda olduğunda, kadının değil, erkeğin uyruğu belirleyicidir. Keza boşanma kararında da, *Seviye Talip*'te bir örneğini göreceğimiz gibi, kadının değil, erkeğin beyanı esastır. Sevdagül Kasap da "yönetim şeklinin erkek meclisleriyle, erkek aklıyla yürütülmesinin meydana getirdiği problemler"in temelini, "erkek egemenliğinin süregelmesinin yanı sıra, II. Meşrutiyet döneminin, siyasi atmosfer olarak da sözü erkeklere vermesi"nde görecektir (Kasap, 2020, s. 29). Meşrutiyet ilanının hemen ardından yapılan seçimlerde "kadınların ne seçme ne de seçilme hakkı olmamasına rağmen, "Genel Seçim" ibaresi kullanılabilmiştir." (Çakır, 2016, s. 44).

1911'de on dizilik bir konferans halinde bir araya gelen kadınların düzenlediği "Beyaz Konferanslar"da, Fatma Nesibe Hanım'ın aşağıdaki konuşması, kadınların II. Meşrutiyet'in de ötekisi olarak yaşamaya devam ettiklerini ve eril devletin "vatandaşlık" statüsüne geçemediklerini tarihe şöyle not düşecektir:

> Ben bu memleket kadar, kadınını ihmal eden bir cehennem bilmiyorum! Burada her şey kan ve zulmet renginde… Her yerden küf ve cehl kokusu geliyor. Her köşede mazinin, belahatin zincir sesleri var! Bütün bunları ihzar edenler [meydana getirenler] yine erkeklerdir. … Şüphesiz, kadın unutuluyor! (Kasap, 2020, s. 30)

Sevdagül Kasap'a göre, bu konferanslarda "açıkça eleştirilen eril devlet yapısı"nın en belirgin yansımalarından biri, II. Meşrutiyet'in vaat ettiği yeni, özgürlükçü ve canlı kamusal yaşama, kadınların dahil olamaması, kamusal alanda artan taciz ve diğer sözlü saldırılarda "devletin ve polisin hiçbir şekilde kadını korumayan, güvenilmez bir yapı" teşkil etmesidir (s. 30). 1911 tarihli konuşmasında Fatma Nesibe bu güvenilmez, eril devlet yapısını şöyle eleştiriye açar:

> Bir kere bize verilen terbiyede müthiş bir sakâmet [yanlışlık] var: Zannediyoruz ki bu sefil tecavüzlere karşı sükût ve tahammül etmek bir icab-ı namustur; zannediyoruz ki, erkeklerin terbiyesizliği bir hak, bizim sükûtumuz bir vazifedir. Hayır hanımlar, … bizler hukukumuzu metanetimizle, tecavüzleri yumruklarımızla müdafaa etmekle mükellefiz. Niçin sükûtumuz bir icab-ı

> namus, bir vazife olsun? Niçin kadınlığımız bir hakaret görsün de biz tahammüle mecbur olalım? (s. 30)
>
> İtiraf ederim, mesele biraz müşkül görünüyor; evet, hükümetinden, meşîhatinden [şeyhülislamlık] tutunuz da en adi polis efradına varıncaya kadar, kadınlarını taht-ı şüphede [şüphe altında] bulunduran bir memlekette insanın metaneti sarsılmamak mümkün değil. Medeni yerlerde halk, polise, mahkemeye, hükümete müracaat ettiği halde himaye olunacağını bilir. Fakat bizde, şüphesiz burası, daha hâl-i vahşette bulunduğu için olacak, muhafaza-i hukuk için vaz olunan her korkuluk, zulm yapılırken sessiz ve cansız durur ve adalet zamanında derakab bütün heyecanıyla parmaklarını uzatarak "Def ol!" diyen bir heykel tard halinde canlanır. İşte bunun içindir ki hükümetten ve memurlardan korkarız, onlara müracaat değil, onlardan kaçar ve bir işimiz düşmemesine dualar ederiz. (s. 31)

Yukarıdaki pasajlarda Fatma Nesibe Hanım'ın devlet hukukunun kadınları "tanımadığı" yönündeki tespiti, bu konferanslarda kadınların yeni bir hukuk arayışında ve bu mücadele için de bir "müessese-i nisvan" (s. 29) kurma teşebbüsünde olduklarını gösterir. II. Meşrutiyet'in Fransız Devrimi'nden devşirdiği "hürriyet, müsavat, uhuvvet" sloganına "adalet"i ekleme ihtiyacı, böylelikle Beyaz Konferanslar'da da belirir. Böylesine topyekûn ve belirgin bir devlet eleştirisi, kadınları tanımayan eril hukukun bir "hâl-i vahşet" hukuku gibi işlediğinin tespit edilmesi, geç dönem Osmanlı kadın mücadelesinin birikimleriyle birlikte beliren ihtiyaç ve taleplerin tarihsellendirilmesi bağlamında çok değerlidir. Bu talepler neticesinde, 1917 tarihli "Hukuk-ı Aile Kararnamesi" ile evlilik, boşanma ve miras gibi konularda, kadınları, şer-i hukuka nispetle özgürleştiren düzenlemeler[35] getirilmesi, bu hak mücadelesinin çıktılarındandır. Bu mücadelenin güzergâhı, Beyaz Konferanslar'da şöyle çizilir:

> Dünyanın her köşesinde dikkat ediniz, bir inkılabın bidayetinde bulunuyoruz. Emin olunuz, bu inkılap, bir erkek ihtilali gibi kanlı ve vahşi olmayacak. Bilakis nezih ve nispeten sessiz, lakin mutlaka semeredar olacak. (s. 29)
>
> Biz uzun bir ısrar ile çalışacağız; yakın bir istikbal, bu müessese-i nisvânın ilk katını teşkil edecek. … [T]egallübler, tahakkümler, cinayetler hep bitecek! (s. 28-29).

[35] Kız çocuklarında evlilik yaşının 9'dan 17'ye çıkarılması ve talakı (boşanma kararını) devlete bildirme zorunluluğunun gelmesi, bu gelişmelerdendir.

Bir önceki bölümde ele alınan metinlerde beliren, ataerkine karşı bir dayanışma çağrısı ve kadınlar arası homososyal bağ talebi, bu dönemde kurmaca metinlerden ve dergi yazılarından çıkarak kamusalda verilecek bir hak mücadelesine, günlük pratiklere taşınıyor gibidir. Beyaz Konferanslar bu bağlamda kadın hakları mücadelesinin tarihinde önemli bir kırılma teşkil eder ve konuşma metinleri, *Kadın* (İstanbul, 1911) başlıklı süreli yayında, "tarihin ilk şikayeti" vurgusuyla on dizi halinde, 1911'de yayınlanır.

Ebru Aykut, Osmanlı entelektüelinin "kadın meselesi" söz konusu olduğunda benimsediği tavrı, II. Meşrutiyet döneminde artan sosyal Darwinizm etkisiyle şöyle yorumlar:

> Osmanlı matbuatında erkek münevverlerin "kadın meselesi" üzerine kaleme aldıkları yazılarda doğal ayıklanma tezinden mülhem bu esastan [hayatta kalmak için mücadele esasından] ziyade, evrim sürecinin terakki fikriyle ilişkili zamansal boyutu öne çıkar. Bu yazılarda tekamül kaidelerine atıflar, toplumsal değişim ve ilerlemenin hem kaçınılmazlığını hem de yavaşlığını vurgulamak, yani kadınlara bir yandan umut vaat etmek, diğer yandan taleplerinin hayata geçebilmesi için gereken koşulların henüz olgunlaşmadığını, dolayısıyla sabırlı olup beklemeleri gerektiğini tebliğ etmek üzere retorik bir araç olarak işlev görüyordu. (s. 62)

Sonraları Osmanlı matbuatında Darwin teorisi üzere yayınlanacak ilk metnin, *Sosyal Darwinizm* (1920) başlıklı bir kitabın da yazarı olan Necmettin Sadık, 1918 tarihli "Bizde Feminizm" yazısında, kadınların siyasi haklarına "vakti gelince" kavuşacağı söylemini yiner (s. 64). Bu söylemin Cumhuriyet rejimi tarafından da devralınacağı ve Nezihe Muhiddin öncülüğünde siyasi hak talebi için harekete geçen Kadınlar Halk Fırkası girişiminin engelleneceği de hatırlanacak olursa (Zihnioğlu, 2015), II. Meşrutiyet'le vaat edilen "hürriyet, müsavat ve uhuvvetin" kadınlara rağmen ve kadınlar aleyhine işlediği açıktır. Keza Ulviye Mevlan'ın 1915'te *Kadınlar Dünyası*'na yazdığı "Hayat-ı Cemiyyette Kadın" başlıklı yazı, "istibdat"ın kadınlar için hala yürürlükte olduğunu vurgulayarak açılır, kadınların da "hayat-ı içtimayeye

dahil olması" talebini gerekçelendirir ve kadınları mücadeleye davet ederek kapanır: "Artık hepimiz anladık ki kadın: evde yemek pişiren, çamaşır yıkayan, ortalık süpüren ve bir erkek ezvâkına esir olan bir varlık değildir. Herkes de idrak etti ki kadın elim bir istibdat altında kalmaya mahkûm olmaz." (Koç, 2018, s. 288).

Bu dönemde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin yayın hayatına son verilmesi ve kadın yazınına açtığı alanın kaybedilmesi de belirleyici bir gelişme olarak okunabilir. Örneğin Behice Ziya ikinci romanı *Vazife*'yi (1909) bu kez *Yeni Gazete*'de tefrika etmek ister; fakat bu girişimin yarım kaldığı bilinmektedir[36]. 1910 tarihli ve "Asu" imzasıyla *İştirak*'ta tefrikasına başlanan *Kahraman Kız* başlıklı romanın da tefrikası yarım kalmıştır[37]. Keza "İzmir'den Ayşe Hafize" imzasıyla tefrika edilen *Balıkçının Hikâyesi* (1914) adlı bir romana erişimimiz de tefrikanın yarım kalması sebebiyle mümkün değildir[38]. Bugün erişim sağlayabildiğimiz metinlerin tefrika edilen değil, ancak doğrudan kitaplaşarak basılan metinler olması dikkat çekicidir. Tefrikalarla ilk ve yoğun örneklerini gördüğümüz kadın yazınının *Hanımlara Mahsus Gazete* sonrasında bu belirgin özelliğini yitirmesi; ilk bakışta II. Meşrutiyet sonrasının yoğun gündemi ve siyasal çalkantılar (31 Mart Vakası, *Serbesti Gazetesi* yazarı Hasan Fehmi suikastı, Balkan Harbi gibi tarihi gelişmeler) nedeniyle sağlanamayan istikrara bağlanabilir. Öte yandan İstibdat rejiminin ardından matbuatın hareketlendiği ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla 300'e yakın yeni gazetenin yayın hayatına başladığı[39] düşünülürse, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin yayın politikasını sahiplenerek, kadın yazınına alan açma hedefiyle kurulan ve herhangi bir siyasi kuruluşun (bu dönemde

[36] Bu metnin Osmanlıca orijinal nüshasına ulaşmak, TÜBİTAK projesi dahilinde yapılan çeviri ve yayın planı nedeniyle mümkün değildir: https://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/5197
[37] Romanın tefrika edilebilen bölümüne erişim için: https://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/5027
[38] Romanın tefrika edilebilen bölümüne erişim için: https://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/4919
[39] Uygar Kocabaşoğlu. (2010). *"Hürriyet"i Beklerken, İkinci Meşrutiyet Basını*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

sayıca artan dernek, cemiyet ve birliklerin) yayın organına dönüşmeksizin, kapsayıcı bir gazeteyle karşılaşamamak, kadın yazını adına üzücü bir alan kaybı olur.

Keza bu dönemde yayıncılık sektöründe yaşanan patlamayı, eril özneyi merkeze alan bir "özgürleşme" anlatısına indirgemek, gelişen matbuat kapitalizmini ve tekelleşmeyi görmeyi de engeller. Arda Odabaşı'nın *Osmanlı Matbuat Kapitalizmi ve Milliyetçilik (1913-1914)* başlıklı çalışmasında vurguladığı üzere, kadın dergileri arasındaki polemikler davalara dönüşüp mahkeme salonlarına taşınırken, mükerrer olarak karşımıza çıkan "taklitçilik suçlamaları, promosyon ödülleri, Leon Lütfi ve Naci Kasım gibi yayıncılar"dır; üstelik bu karşılaşmalar "doğaldır da, çünkü söz konusu olan aynı piyasa ve onun çoğu kez aynı aktörleridir" (2021, s. 328). Hemen hepsi erkek yayıncı ve yazarların denetimindeki II. Meşrutiyet dönemi kadın dergilerinin de "piyasa beklentisini gözeterek" (s. 329) çıkarıldığı söylenebilir. Odabaşı 1914 sonrası beliren kadın ve çocuk dergileri furyasını; Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Hanımlar Heyeti'nin 1913 Şubat'ında beş bine yakın kadının katılımıyla gerçekleşen, Halide Edip, Fatma Aliye ve Nigar Binti Osman'ın da konuşmacı oldukları toplantıların, erkek yayıncıları "matbuat kapitalizmi"ne tahrik edişiyle açıklar (s. 329). Ancak yayıncılar kadın hareketine değil, potansiyel kadın okur kitlesine yönelmiştir. Çocuk dergileri ile kadın dergilerinde aynı yayıncıları ve aynı yayın politikalarını görmek de, bu bağlamda önemli bir veri sunar. Dolayısıyla kadın dergilerindeki nicel artışın, kadın mücadelesi ve edebi üretim adına niteliğin de artmasını sağladığını düşünmek, yanıltıcı olacaktır. II. Meşrutiyet'in cinsel politikası, matbuat kapitalizmi dolayımıyla daha fazla kadına ulaşıyor olsa da, yayınların muhteviyatı, çoğunlukla, eril vesayeti sürdürmektedir.

Bu dönemde dikkat çeken dergilerden biri *Demet* (1908) olur. *Demet* hem kadın hareketine dair yazıların yayınlanabildiği hem de kurmaca metinlere yer veren

bir dergidir. Üstelik kadın yazını adına yeni bir kesişimsellik, yeni bir kadın edebiyatı tarihi de üreterek "Osmanlı Meşahir-i Nisvanı" başlıklı bir yazı dizisi ile Ermeni kadın yazarları tanıtır, metinlerini Türkçeleştirerek yayınlar. Bu dizi, II. Meşrutiyet'in "uhuvvet" vaadinin yarattığı "serbesti" sayesinde "iki halkın birbirlerini tanıyabilmeleri" niyetiyle Sarkis Srent'in 1913 tarihli *Ermeni Edebiyatı Numuneleri*[40] girişiminden de önce atılmış, kadınlar arası homososyal bağın Müslüman-Türk aksını da kıran bir "kadınlık" tanımı sunması bağlamında oldukça önemlidir. Ne var ki *Demet*'in yayın hayatı kısa sürer, yedinci sayının ardından dergi kapatılır. Burada, daha sonra kitaplaşacak olan *Raik'in Annesi*'ni yayınlamaya başlayan Halide Edip'in tefrikası da yarım kalacaktır. *Demet* dergisinin yayın çizgisine paralel olduğunu düşünebileceğimiz bir başka II. Meşrutiyet girişimi, *Kadın* dergisiyle başlar. Yine meşrutiyet yanlısı bir Jön Türk dergisi olarak 1908-1909 yılları arasında, "İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Kâbe-i Hürriyeti Selanik"te yayınlanmaya başlar (Haz. Denman, 2010, s. 3) ve otuz sayı ardından tiraj yetersizliği sebebiyle kapanır (s. 15). Zira okur sayısı, Meşrutiyet basınının beklentisi nezdinde artmamış; tirajı yükseltebilmek için çekilişle hediye dağıtmak, bilmece yayınlamak yahut dikkat çekecek musavver yayınlar yapmak gibi mali külfeti yüksek hamleler denenmiştir (s. 8).[41] Öte yandan bu dergiyi Latin harflerine aktararak yayına hazırlayan Fatma Kılıç

[40] "*Ermeni Edebiyatı Numuneleri* dönemin sekiz ünlü Ermeni yazarından on dört öykü içeriyor. Mütercim: S. Srents imzalı çeviriler Kasım 1912-Mart 1913 arasında birer-ikişer hafta arayla *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanmış. Srents, izleyen aylarda, dönemin dört ünlü Osmanlı aydınından (Abdullah Cevdet, Harutyun Şahrigyan, Süleyman Nazif ve Şahabettin Süleyman) aldığı beğenceleri ve öykü yazarlarının biyografilerini de ekleyerek *Numuneler*'i Ahmed İhsan ve Şürekası matbaasında bastırmış. … 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet'in sağladığı serbesti ortamında, Ermeni ve Türk halklarının birbirlerini anlamaları yönünde atılmış küçük bir adımdır *Ermeni Edebiyatı Numuneleri*. Şahrigyan'ın da işaret ettiği gibi, iki halkın edebiyatları çeviri çalışmalarıyla birbirlerinin dillerine aktarıldıkça "karşılıklı" özveriyle olgunluğa erişilebilecek ve ortak bir vatan uğruna birlikte çalışılabilecektir." Ne var ki, Sarkis Srents, çok değil, *Numuneler* basıldıktan bir buçuk yıl sonra, 24 Nisan 1915'te diğer tüm Ermeni aydınlarla birlikte tutuklanarak ölüm yolculuğuna çıkarılmaktan kurtulamamıştır." (Sarkis Srents, 2012, s. 14-16)

[41] Bu dönemde gelişen matbuat kapitalizmine dair detaylı incelemeler için:
Irvin Cemil Schick. (Ocak-Şubat 2009). "Osmanlı Döneminde Matbuat Kapitalizmi", *Virgül 126*.
Arda Odabaşı. (2021). *Osmanlı Matbuat Kapitalizmi ve Milliyetçilik (1913-1914)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Denman'a göre, *Kadın*, adıyla dahi, potansiyel okurunu kadınlar olarak belirleyen dönemin diğer dergilerinden ayrılır:

> Kadınlara yönelik dergi ve gazetelerde kullanılagelmekte olan "muhadderât", "hanım" gibi isimleri başlığında kullanmayı tercih etmeyen *Kadın*, ilk mesajını kendi adıyla veriyordu. "Kadın" kelimesinin bir dergi adı olarak kullanılması, tarihsel zamanlama açısından dikkat çekicidir. O zamana kadar ev içi hizmetlerinde çalışan, çamaşır, yemek ve temizlik işiyle meşgul olanlara "kadın" ve bunları çalıştıran, hizmetlerinde kullanan orta ve üst sınıf kesime de "hanım" deniyordu. Fransa'da aynı tarihte yayınlanan *Femina* ismindeki kadın dergisiyle benzer bir yaklaşıma dayanan bu isimlendirme, *Kadın*'ın ideologlarının bu popüler Fransız dergisinden ilham almış olabileceğini akla getiriyor. *Femina*'ya sık sık atıfta bulunarak, ondan haber aktarılması, ilgiyle takip edildiğini de gösterir. Latince "kadın" demek olan "femina"ya benzer özelliklere sahip olan Arapça "nisâ" ve "ünsâ"nın yerine Türkçe karşılığının kullanılmasını, yine *Kadın*'ın kadrosuyla oluşan "yeni lisan" akımının yayın organı *Genç Kalemler*'in bir habercisi olarak yorumlayabiliriz. (s. 3-4)

Denman'a göre Cumhuriyet modernleşmesinin çekirdek kadrosunu da teşkil eden ideologlar arasında *Kadın* dergisinde izini sürebileceğimiz kadınların da dikkate alınması gerekir. Keza kız okullarına "devrimin kızlarının ideolojik eğitimi" (s. 6) için ücretsiz dergi gönderilmesi gibi uygulamalar da derginin bir propaganda amacı taşıdığını belirginleştirir.

Osmanlı coğrafyasında öncü bir özel teşebbüsle kurulan, kadınlara yönelik Bilgi Yurdu Dershanesi'nin yayın organı olarak 1917'de süreli yayın hayatına başlayan *Bilgi Yurdu Işığı* dergisi de "yeni kadın" idealine hizmet amacıyla bir buçuk yıl boyunca kesintisiz yayın yapmıştır (Haz. Keşoğlu, 2019, s. 14). Ancak dergi edebi metinlere alan açmaz; "erkek sesini duyuran" (s. 13), "ailesine, vatanına, milletine ışık saçan kadınlar" (s. 15) yaratmak amacında, kurucu eril söylemi tekrar eden kurmaca dışı yazılara yer verir. Kadınları kurmaca metin üretimine teşvik etmek bir yana, "Genç Kızlar ve Roman" vb. yazılarla "zihni, masal ve hikaye gibi garaib ve acaible mali bir cihan-ı hayalide gezdirmek" hoşa gidiyor olsa da, ebeveynlere, genç kızlarının erişeceği romanların "ahlaka" uygunluğunu tetkik etmesi ve önce kendilerinin

okuması öğütlenir (s. 251-252). Yine II. Meşrutiyet sonrası artan "kadınlara yönelik" dergilere eklemlenen *Mehasin* (1908), *Musavver Kadın* (1911), *Kadınlık Hayatı* (1913), *Seyyale* (1914), *Siyanet* (1914), *Hanımlar Alemi* (1914), *Kadınlar Alemi* (1914), *Erkekler Dünyası* (1914), *Kadınlık* (1914), *Diyane* (1920), *Genç Kadın* (1918), *Hanım* (1921), *Ev Hocası* (1923) ve *Firuze* (1924),[42] yayın hayatı çok kısa süren; dolayısıyla bir etki yaratamadan sönümlenen girişimlerden olur[43]. Kadın dergilerinin, özellikle de imtiyaz sahiplerinin de kadınlar olduğu (örneğin Hatice Semiha ve Rabia Kamile'nin yalnız bir sayı yayımlanabilen *Parça Bohçası* (1889) gibi) dergilerin tiraj düşüklüğü; bir başka deyişle sermaye eksikliği de kısa ömürlerinin gerekçesi olur. Bu dönemde *Demet, Mehasin, Kadın* gibi dergilerde yazıları yayınlanan, 1913 tarihli *Bir Pederin Hatası* romanının yazarı, Osmanlı Kadınları Cemiyet-i Hayriye-i Nisvan'ın da başkanlığını yapan Ayşe Zekiye, kadın dergilerinin gidişatı bu yönde olursa, "kadın yazarların adının matbuat dünyasından tamamıyla silineceği" ve "bu suçun erkek yazarlarda olduğu" düşüncesindedir (Der. Belkıs ve Kankaytsın, 2017, s. 343). Kadın yazarlar, yalnızca eril edebi kamuya dahil edilmemekten, sansürlenmekten, yayınlanmamaktan şikayetçi değildir; aynı zamanda kadın müstearlarıyla yazan erkek yazarlar da bir başka engel teşkil eder (s. 343-344). Kadın yazarlar bu dönemde bir yandan erkek egemen matbuat kapitalizminin içerisinde bir varlık mücadelesi verirken; öte yandan bu mücadeleyi verebilecekleri bir temsiliyet alanı açmak adına da sermayelerini yine kadın mücadelesine yatırırlar. Örneğin Ayşe Zekiye'nin, Asır Matbaası'nda kitaplaşan *Bir Pederin Hatası* (1913) romanının gelirini "kadınlar için

[42] Kadınlık Hayatı (1913), Erkekler Dünyası (1914), Ev Hocası (1923) ve Firuze (1924) dergilerinin yeni harflere aktarılmış bir toplu kopyasına erişim için: Haz. Birsen Talay Keleşoğlu, 2019, *Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Kadın Dergileri: Talepler, Engeller, Mücadele*, cilt 2.
[43] Dergilere ait bir dizin için: Toska, Z. ve diğerleri. (1993). *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası / 1869-1927*. İstanbul: Metis Yayınları.

kurulacak bir Sanayi Atölyesi girişimine" vakfedeceği, *Kadın* dergisinde yayınlanan tanıtım yazısıyla duyurulmuştur (Haz. Bulut, 2018, s.7).

Yukarıda adı geçen dergilerden, daha fazla kadın yazarın sesini duyurması, "Hanım Mektubları" köşesine gelen kadın okur mektuplarını[44] yayınlayarak bir sözlü tarih alanı açması ve "Hûban-ı Cihan" bölümünde Yunan mitolojisindeki kadın temsillerini gündeme getirmesiyle görece ayrılan *Hanımlar Âlemi*'nin ise, eril söyleme mükerrer "ulvi" bir amaçtan ziyade, "okumayı sevdirmek ve zevk-i mütalaayı tattırmak" amacıyla yayınlanması dikkat çeker. Ne var ki bir başka dikkat çekici unsur, dergiyi Latin harflerine aktaran dizinin editörlerinden Birsen Talay Keşoğlu'nun önsözünde de vurgulandığı üzere, dergide yayınlanan sayısız "kadın" illüstrasyonunun mahiyetidir: "Kadınların büyük kısmı ya yere bakmaktadır ya da uzak noktalara gözlerini çevirmiştir. Doğrudan gözlerini üzerimize çevirmez ve utangaç, hayalperest, mahcup bakarlar." (Haz. Şentürk, 2019, s. 14). Geç dönem Osmanlı coğrafyasının beden politikasını da yansıtan bu illüstrasyon kurguları, Keşoğlu'nun da Bourdieu dolayımıyla anımsattığı üzere, bir kamusal alan addebileceğimiz dergilerde kadın bedenine yüklenen sembolik anlamı da açık etmektedir. Kadın illüstrasyonlarına düşülen notların yarattığı normatif baskının kadın yazınındaki tezahürü, bu bölümde ele alacağım Gülsüm Niyazi'nin "Güzel Fahire Hanım" öyküsü gibi pek çok metinde, kadınların baş ettiği bir "işkence" olarak ve "güzel Fahire Hanım olmak, bilhassa ondan başka bir şey olamamak" (Gülsüm Niyazi, 2018, s. 69) tahakkümünün eleştirisiyle kurmaca metinlere de yansıyacaktır.

[44] *Hanımlar Âlemi*'nde yayınlanan okur mektupları üzerine henüz bir çalışma yapılmamış olsa da, incelenmeyi hak eder. Zira derginin kadın okurlarının hangi edebi metinleri okuduklarına, bu metinleri nasıl alımladıklarına, kamusal alanı nasıl deneyimlediklerine, nerelerde vakit geçirip nerelerden alışveriş yaptıklarına kadar, pek çok detayın sızdığı bu mektuplar, kadınlar arası ilişkileri ve kadınların II. Meşrutiyet sonrası yeni yönetimden taleplerini de gösteren birer belge olarak okunmaya müsaittir.

Kadınların ahvalinin, modernitenin bir ölçeğine dönüşmesinde, şüphesiz, kadınların, gelecek neslin inşasında belirleyici olan yeniden üretim mekanizmasının fizyolojik taşıyıcısı oldukları kabulü gizlidir. Giderek kurumsallaşan "aile" ve yeniden üretim mekanizmasının devlet denetiminde olması elzemdir. Tevfik Fikret'in "Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer" dizesinden, Abdülhak Hamid'in "Bir milletin nisvanı derece-i terakkisinin mizanıdır."[45] cümlesine, Cenab Şahabeddin'in "Kadın Nasıl Olmalıdır?" yazısından, ilk bölümde işaret edilen risale ve kitaplara dek, kurucu Osmanlı entelektüelinin bu inşa misyonunu üstlendiği açıktır. Ne var ki bu eril vesayet, II. Meşrutiyet'in Osmanlı vatandaşlarına sunduğu "hürriyet, müsavat ve uhuvvet"in yalnız eril özneye sunulmuş bir "yeni yaşam" olanağı olduğunu da açık eder: "Kadının vazifelerinin belirlenmesi meselesi, kadınları özne değil, nesne yap[ar]. Hristiyan kültüründeki 3K (*küche*=mutfak, *kirche*= kilise, *kinder*=çocuk) formülü, Müslümanlarda "iyi eş, iyi anne, iyi Müslüman" olarak ifade ve idealize edilir." (Denman, 2010, s. 22). Kadınlara, II. Meşrutiyet ve sonrasının solidarist politikalarından düşen pay, önce kurucu Osmanlı entelektüeli, ardından devlet feminizmi vesayetinde bir "3K" düsturu olur.

Kadın özgürleşmesini eril sınırlara tabi tutan cinsel politikaya rağmen, II. Meşrutiyet sonrasında üretilen kadın yazınının, kamusala çıkış olanaklarının genişlemesiyle birlikte yeni anlatısal imkanlar ürettiğini ve böylece yeni bir cinsel politikaya yönelen güzergahı da açtığını söylemek gerekir. Bu bağlamda bu bölümde ele alacağım Halide Edip'in *Seviye Talip* (1910) romanı, Nezihe Muhiddin'in *Şebab-ı Tebah* (1911) romanı ve "Ümit ve İntizar" (1918) başlıklı öyküsü, Sadiye Vefik'in *Muhaberat-ı Hakikiye* (1913) ve Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* (1920) romanları ile Gülsüm Niyazi'nin *Son Basamak*'ta (1925) bir araya getirdiği öykülerinden "Güzel

[45] Bu yazı *Kadın* (1908, Selanik) dergisinin 15. sayısında yayımlanır.

Fahire Hanım", dönemin kadın yazını bağlamında temsili metinler olarak incelenecektir. Bu metinlerin birlikte okunmasının sunacağı olanaklarla, kurmaca dışı metinlerde ve Beyaz Konferanslarda belirginleşen yeni bir cinsel politika arayışının edebi metinlerdeki tezahürü de görünürleşir. Böylece, bir önceki bölümde ele alınan metinlerde beliren homososyal bağ talebine; II. Meşrutiyet'in "hürriyet, müsavat ve uhuvvet" vaatlerine rağmen süren eril vesayetin eleştirisi, gelişen kamusal hayatın sunduğu karşılaşmaların olanakları, hane dışındaki kadınlarla yeni kesişimler ve mevcut cinsel politikaya itiraz da eklenecek; kadın yazınının bu dönemde yeni bir evreye geçtiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Halide Edip, II. Meşrutiyet'in sunduğu olanakları işlevselleştirmeyi başaran yazarlardandır.[46] Bu yeni kamusal alana, "kadın hakları aktivisti, gazeteci ve hatip olarak" (Adak, 2016, s. 5) dahil olur; *Tanin*'de yayınlamaya başladığı kurmaca dışı metinler ve kuruculuğunu da üstlendiği Teali-i Nisvan Cemiyeti'yle, dönüşen Osmanlı kamusalında belirleyici bir rol oynar. Hülya Adak'ın vurguladığı üzere, "1909'da katledilen Adana Ermenileri için yazdığı "Özür Mektubu"yla" (s. 18) devlet politikaları karşısında muhalif bir pozisyon alır. Kurmaca metinlerine de tezahür eden bu muhalefetin, eril tahakkümle girdiği diyalog ise II. Meşrutiyet sonrası romanlarından *Seviye Talip*'te (1910) de takip edilebilir. Bir önceki bölümde ele alınan *Harap Mabetler*'deki hikayelerinde işaret ettiği erkeklik ve eril şiddetin, *Seviye Talip*'te belirginleşerek, yeknesak bir eleştiriye ve yeni bir cinsel politikaya doğru evrildiğini iddia edebiliriz. Zira *Seviye Talip* yalnızca dönüşen "modern mahrem"i,

[46] Jino-eleştirel okuma, metin odaklı bir paralellik arayışını öneriyor olsa da, tüm bu metinlerin "kadın yazar"ların kadın olarak deneyimledikleri yaşam pratiklerinin bir parçası olarak kurulduğu aşikardır. Bu bağlamda kadın yazını, kadın yazarların otobiyografileriyle birlikte okunmaya da elbette açıktır. Halide Edip'in *Seviye Talip*'i üzerinden bir okuma örneği için:
Zeynep Uysal. (2006). "Bir Toplum Projesinin Peşinde Halide Edip Adıvar", *Doğu Batı Dergisi 35 (1).* s. 87-109.
Nazan Aksoy (2012). "Halide Edip Adıvar'ın *Seviyye Talip*'inde Kadın Kimliği". *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış-Berna Moran'a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları. 37- 45.

siyasal ve kültürel iklimi değil; aynı zamanda erkek Osmanlı entelektüelinin kadınların yeni pozisyonunu belirleme misyonunu nasıl temellük ve suiistimal ettiğini göstermesi bağlamında da radikal bir işlev üstlenmiştir. Modern Türkçe edebiyatta, II. Meşrutiyet'in yeni kamusal alan olanakları ve beklenti ufkuyla metin içi gerçekliğe yansıdığı ilk romanlardan biri olan *Seviye Talip*, "1909 sonbaharı ile 1910 kışı arasında" yazılarak, "1910'da, Bursa'da, Hüdavendigar Vilayeti Matbaası'nda" basılır (Haz. Cora ve Vanwesenbeeck, 2020, s. 11). Meşrutiyet ilanının hemen ardından, modernleşmenin güzergahını ve geç dönem Osmanlı modernleşmesinin cinsel politikasını çok iyi kavramış ve analiz eden bir metin olarak dikkate değerdir. Zira eğitimli Osmanlı entelektüelinin Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte temellük ettiği pozisyonu, net bir biçimde ve eleştirel bir temsille metin içi hakikate taşıyacaktır. Metnin olay örgüsü, "[n]ihayet Meşrutiyet ilan edilince … [m]emleketi görmek ihtiyacı ile" (s. 15) İngiltere'den İstanbul'a dönen Fahir'in, karısı Macide ve oğlu Hikmet'e dair fikirlerinin seyri, memleketin modernleşmesi ve terakkisi için çalışmak misyonuyla kurulan hegemonik erkekliğin histerik erkekliğe dönüşerek çözülmesi ve hem erkek anlatıcının verdiği özeleştiri hem de metnin ironisi dolayımıyla, erkek Osmanlı entelektüelinin eleştirel bir temsili üzerine kuruludur. Metne de adını veren Seviye Talip ise, Tanzimat ve Servet-i Fünun kanonlarının "ölümcül kadın" (*femme fatale*, Aksoy, 2012, s. 47) imajını tekrarlayarak ürettiği "aldatan", "cezbeden", "şeytani" kadın temsilini ters yüz edecek bir "ideal kadın" imgesi üretir ve Fahir'in anlatısını belirleyecek hiçbir eylemselliği olmamasına karşın, metnin merkezine yerleşir. Zira Fahir, metnin başında vaat ettiği memleketin mefkuresi için çalışma yahut ideal eş ve ideal peder vasıflarıyla Macide ve Hikmet'i modernleşme dairesine çekecek bir eğitim verme misyonlarını unutarak, Seviye Talip'e duyduğu karşılıksız ve saplantılı aşkla bir histerik erkek imajı çizer; hem yaşamını hem de "günlük"

formuna dönüşerek kaydedilen yaşam anlatısını Seviye Talip'e bağlar. Bir "şeytani kadın"ın belirleyiciliği (entrika, yalan ve cezbetme) olmaksızın histerik aşka kapılan erkek karakter dolayımıyla, eril kanonun çizdiği kadın prototipi de kırılır ve "babasız oğullar"ın mahvının mesuliyeti, kadınların omzundan alınarak, bilakis kendi omuzlarına yüklenir. Metni Osmanlı entelektüelinin eleştirel bir temsiline dönüştüren bu hamleyle, "erkek akıl" (Lloyd, 1984) lağvedilerek, Macide'nin kendi hüviyetini bulan özgürleşme sürecine de alan açılır.

Osmanlı modernleşmesinin, ataerkil sistem sayesinde entelektüel pozisyonunu kadınlardan önce temellük eden erkeklerin, ataerkil sistemi tekerrür eden eril vesayet rejimi, Fahir'de temsilini bulur.[47] Metnin, Fahir'in kendine münasip bir eş arayışı üzerine değil de; halihazırda evli bulunduğu Macide'den münasip bir eş yaratma fantezisi üzerine kurulması, önemlidir. Fahir'in "Bütün vaktim okumak, Macide'yle konuşmakla geçiyor; bunda bir muallim tavrı takındığımı hissediyorum." (s. 22) cümlesiyle metne sızan bu tahakküm, bir kadın anlatıcının serzenişiyle değil de; bir erkek anlatıcının içebakış ve özeleştirisi ile metne sızdığında, bir itirafa dönüşür. Fahir Macide'yi bir "ideal kadın" tahayyülü üzerinden, "erkeğini anlayamamak"la eleştirirken, kadınların terakkisi fikrine ise mesafelidir. Böylece ataerkil vesayeti sürdüren Osmanlı entelektüelinin ikiyüzlü eril fantezisini de metne taşır:

> Bu kadar tahavvül geçiren vatanımın benden beklediği hizmet Macide'nin Hikmet'in çehresiyle karşıma çıkıyor. Belki İstikbal gelecek neslin kadınlarına mektepler, geniş fikirler, salim düşünceler verecek, talim ve terbiyenin vesaitini hazırlayacak. Fakat bizim gibi tahsil görmüş gençlerin en büyük

[47] Fahir'in Macide'ye yönelen, "muallim tavrı" olarak özetlediği eğitme misyonuna, beğenmeme ve dönüştürme fantezisine ilişkin "narsistik kişilik" okumaları yapılmış olsa da; geç dönem Osmanlı modernleşmesinin cinsiyetini görmezden gelmek ve Fahir'in duygu durumunu "münferit bir vaka"ya indirgemek yerinde bir değerlendirme olmayacaktır. Fahir'in, metinde de açıkça ilan edilen vesayet görevini üstlenen, entelektüel erkeğin temsili olduğunu ıskalamamak ve ataerkini "münferit" bir vaka okumasıyla belirsizleştirmemek gerekir. Bahsedilen okuma için: Hilal Tülegen, (2018). "Seviyye Talip Romanı Üzerine Narsistik Bir İnceleme", *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi, Cilt 4, Sayı 8*, s. 248-262.

> vazifesi evinde nesl-i hazır kadınlarını uyandırmak, onları hayata karşı teçhiz ve milletin tekâmülü için hayırlı efale sevk etmek… (s. 22)
>
> Macide'nin terbiye-yi fikriyesiyle bu kadar meşgul olmam, milli ve içtimai bir ihtiyaç ve tecrübe üzerine mebniydi. Bu bir şekl-i terakki ki duvarlar arkasında, nesl-i müstakbelin istikamet-i hayatını tayin edeceklerin terbiyesiyle başlıyor. (s. 41)

Ne var ki Fahir'in bu pasajlarda kadınları ve çocukları aynı kategoriye koyan yahut kadını yeni neslin eğitiminden mesuliyeti nedeniyle "fikri terbiye edilmesi" gereken zevce olarak tanımlayan, üstelik eğitim vasıtalarının sağlanmadığını da teslim eden, erkeğin bir "muallim tavrı takınması"nı meşru kılan eril mefkuresi, kadınların topyekün başlattığı hareketle yüzleşmeye hazır değildir:

> Meşrutiyet'ten sonra kadınlarda büyük bir faaliyet görüldüğünü söylemişlerdi. Ben bu aralık bir kadın meselesi çıkmasına muterizim [karşıyım]. Fakat bu meseleye karşı erkeklerin noktainazarını, onların ittihaz edeceği hatt-ı hareketi şayan-ı tetkik görüyorum. … Kadın meselesi için vazıh bir fikrim ve arzum yok. Bu, beni içinden çıkılmaz bir muamma gibi yorar, esnetir. Zannediyorum ki şerait-i içtimaiyemiz kadınlar için derin düşünmeye müsait değil; bu teammuka gelmez ince meselelerden biri. (s. 16-17)

Burada Fahir'in ikiyüzlü tahakkümüne gerekçe gösterdiği "şerait-i içtimaiye", şüphesiz ataerkidir. Henüz bir medeni hukukun yürürlüğe girmediği, 1917 tarihli Hukuk-ı Aile Kararnamesi gibi aileyi ve evliliği kurumsallaştırarak düzenleyen bir hukuki vesaitin de bulunmadığını anımsarsak; toplumsal yasa, ataerkidir. Halide Edip'in 1908'de, Meşrutiyet'in yarattığı özgürleşme atmosferinde, *Tanin*'e yazdığı "Beşiği Sallayan El Dünyaya Hükmeder" başlıklı bir yazısında, bu eril vesayet ve tahakkümün farkında olduğu açıktır. Erkeklerin vesayetinde bir modernleşme değil, şahsi bir özgürleşme için eğitim imkanı talep eder:

> Kadınlar erkeklerden ayrı bir cemiyettir diye onları kûşe-i tekâsülde bırakmayınız. Bizim kadınlar şöyledir, böyledir diye yarım yamalak yazmaya yeltendiğimiz şeylere, Beyoğlu caddelerinde konuştuğumuz İngilizceye, Almancaya kapılıp da bizimle iftihar etmeyiniz. Bizi şimdi alıkoymak bize iyilik değildir. Biz mektep, mektep, daima mektep isteriz. (Haz. Balcı, 2019, s. 54)

Halide Edip'in II. Meşrutiyet sonrası gazete yazılarında bu tespit, talep ve tenkitlerin pek çok örneği mevcuttur. Dolayısıyla burada, Fahir karakteri dolayımıyla yazar Halide Edip'in düşüncelerini okuduğumuz varsayılmamalı; bilakis, yazarın karakter dolayımıyla Osmanlı entelektüelinin düşüncelerini metne taşıdığı ve bu sansürsüz temsilin, eleştiri malzemesi olduğu dşünülmelidir. Ne var ki Halide Edip'in üzerine yeterince çalışılmamış olan erken dönem roman ve öykülerinin gücü azımsanmıştır. Örneğin Hülya Adak'a göre, Halide Edip'in kurmaca dışı metinlerindeki "aktivist ses", milli mücadele yılları öncesinde yazdığı, ilk dönem romanlarında yoktur:

> Halide Edip'in Türk Ocakları'nda olduğu kadar, o dönem Hanımlara Mahsus Gazete, Resimli Kitap ve Tanin gibi gazete ve dergilerde kadınların eğitimi, kadının kamu hayatına katılması için duyurduğu aktivist sesi, bu ilk romanlarına yansımaz. Yeni Turan dışındaki erken dönem romanlarında [*Raik'in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910) ve *Handan* (1912) kastedilir, yarım kalan ilk romanı *Çingene Kızı* hesaba katılmaz] Halide Edip'in milliyetçi görüşlerinden de izler yoktur. II. Meşrutiyet'in ilanı, Trablusgarp ve Balkan Savaşları'nın tarihi ve siyasi gelişmelerinden bihaber sayılabilecek bu romanlar bireysel aşk ilişkileri üzerine kuruludur. (Der. Irzık ve Parla, 2011, s. 161)

Fakat Fahir'in eril kanonda eşi bulunamayacak bir Osmanlı entelektüeli temsili olarak sunduğu özeleştiri ve farkında olmadan metne sızdırdığı eril tahakküm ve erkeklik krizi anlarıyla, *Seviye Talip*, eril vesayetin eleştirel ve ironik bir temsilini sunarak politikleşir; Osmanlı modernleşmesinin eril karakterini tespit ve tenkit eden öncü metinlerden biri olur. Halide Edip'in "erkek anlatıcı" tercihini de bugüne değin yapılan tespitlerin ötesinde, işlevsel bir anlatısal araca dönüştürür. Yine Adak'a göre:

> "Otobiyografik" olan bu romanlarda [erken dönem romanları kastediliyor], "ben"in her zaman için erkekler tarafından sahiplenilmesi, otobiyografik öğeleri gizleme işlevini görür. Ayrıca bu "erkek anlatıcı" Halide Edip'in ilk romanlarına kadar sadece Fatma Aliye tarafından kırılmış olan, erkek romancılığının getirdiği bir geleneğin devamı olmakla birlikte, metinde bir güvenilirliğin göstergesi de olabilir. Güvenilirliği anlatıcının ve çoğu zaman yazarın cinsiyeti belirlediği için, "kadın anlatıcı"nın ifadesi okur tarafından belki de aynı güvenilirliğe layık görülmeyecektir. (s. 163)

Adak'ın okumasındaki tüm işlevlerin yanında, muhakkak vurgulanması gereken, *Seviye Talip*'in erkek anlatıcının itiraf anlatısına dönüşmesinin, kadın yazını adına yeni bir anlatısal imkan yaratacağı ve "özeleştiri"nin "güvenilirliği"ni de işlevselleştireceğidir. Üstelik Halide Edip'in bir önceki bölümde de örneklenen erken dönem öykülerinde, "kadın anlatıcı"lar kullanmaktan çekinmediği, "erkek anlatıcı geleneğini içselleştirmek" gibi bir refleksle yazmaya başlamadığı da açıktır. Böylece *Seviye Talip*, erken dönem kadın yazınının sunduğu ataerki eleştirisini, yine ataerkini içselleştirmiş bir erkek anlatıcının kendi jurnaliyle, ilk kez itiraf edilecek bir metin içi hakikatle iletir. Fahir'in içine düştüğü çelişkiyi itiraf ederek metne yansıtan anlatısal unsur bir "erkek anlatıcı"nın varlığı olsa da; bir erkek anlatıcıya bu vesayet ve tahakküm rejimini itiraf ettiren, şüphesiz, bir kadın yazardır. Nüket Esen'in "*Seviye Talip*'te Kadın Yazarın Sesi" başlıklı yazısına da kaynaklık eden jino-eleştirel okuma denemelerini anımsarsak, Elaine Showalter, Mary Ellmann, Sandra Gilbert ve Susan Gubar, kadın yazınındaki bu "çiftseslilik" (*double voiced*) konusunda hemfikirdir: "[A]taerkil söyleme uyan, onu onaylayan, hatta onu yüceltiyor gibi görünen bir ses ile, altta buna karşı çıkan, ataerkil söylemi eleştiren bir ses" (1998, s. 13). Ne var ki *Seviye Talip* söz konusu olduğunda, Showalter'ın birinci/dişil evreye atfettiği bu çiftsesliliğin bir adım öteye taşındığını; erken dönem kadın yazınının "kadın anlatıcı"larının başvurduğu bu anlatısal oyuna, bir "erkek anlatıcı"nın dahil edildiğini; üstelik ataerkil söylemi içselleştirmiş bu erkek anlatıcının, günlük formundaki metni bir itiraf anlatısına dönüştürdüğünü, ataerkil söylemin ilk elden itiraf edildiğini atlamamak gerekir. Böylece Halide Edip, "İmzasız Mektuplar"da (1910) ürettiği çiftsesli eleştiriyi, *Seviye Talip*'te bir itiraf anlatısına çevirir. Bu itirafın işaret ettiği erkeklik temsilinin kadın yazını bağlamında yarattığı kırılmayı, ileride açımlayacağım.

Macide'nin modernleşme ve özgürleşme süreçleri, birbirine koşut olarak, "modern mahrem"in (Göle, 1991) dönüşümü dolayımıyla gösterilir. Macide metne ataerkinin ürettiği toplumsal cinsiyet rolünü performe ederek girer; geleneksel annenin alışkanlık ve beklentilerinin sürdürücüsü olarak imlenir. Annenin varlığı Macide için ataerkil düzenin sürekliliğini sağlayan bir denetim mekanizması gibi işler. Macide'nin özgürleşme serüveni içerisinde, annenin kaybı da, simgesel bir kırılma olarak metne girecektir. Fahir'in İngiltere dönüşünde modern bir Osmanlı entelektüeli olarak Macide'yi yargılarken kurduğu temsil ve gözlemler; Fahir farkında olmadan toplumsal cinsiyet rollerinin de metne yansımasını sağlar:

> Macide'nin bu sükûnperver, muti, biraz da sathi görünüşünden başka bir şahsiyeti var mı diye düşünmüştüm. Fakat hayır! Onlar bir sınıf genç kızlardır ki gazete okuyabilecek, mektup yazabilecek kadar okur, yazarlar; sonra bütün zamanlarını ev hayatına hasrederler. Onlar için en tabii şey dikiş dikmek, ortalık süpürmek, yaygıları temiz, düzgün bulundurmak, ortalıkta döküntü bırakmamaktır. Bunlar istihfaf edilecek şeyler değildir. Fakat onların kadınlıklarında bir erkeği sıcak bucağına koşturacak bir şey yoktur. Ne köşelerde tebessüm eden bir-iki çiçek, ne de temiz, zarif, sizi anlamaya, sizi eve ısındırmaya müheyya bir kadın görebilirsiniz. O daha arkasından iş entarisini çıkarmaya vakit bulmadan, siz eve gelirsiniz. Siz ona efkar-ı hususiyenizden bahsederken onun endişenak gözleri konsolun üzerinde toz arar… (s. 14)

Kadınların eviçi emeği "istihfaf edilecek bir şey değil"dir; aksine, bu misyonu üstlendiği gibi, "erkeği sıcak bucağına koşturacak, anlayacak, ısındıracak bir kadın" olma misyonunu da üstlenmeli; tüm bu görevleri, kadınlığın bir parçası olarak kabul ve ifa edebilmelidir. Fahir'in "bu bir şekl-i terakki ki duvarlar arkasında başlıyor" (s. 41) diye tanımladığı Osmanlı modernleşmesi, "modern mahrem" olarak haneyi dönüştürmeye; hanenin ise İslami epistemolojinin tüm atıflarıyla "mahrem"e, kadına, işaret etmesiyle birlikte kadını dönüştürmeye odaklanır. Ne var ki mahremin modernleşmesinin önündeki engel, eril tahakkümün ta kendisiyken; yukarıda işaret ettiğim ikiyüzlü tavır, engeli kadınların "mizacına" bağlar. Mizacı şekillendiren,

geleneğin aktarımını sağlayan anne olarak imlenir. Fahir, Macide'yi "istediği tarzda bir kadın" yapmak için önündeki engelin, Macide'nin annesi olduğu düşüncesindedir:

> [O]na halamdan [Fahir'in halası, Macide'nin annesidir] ayrı yaşamamızı teklife karar verdim. Bunu kabul ettirebilirsem, galibiyet benim tarafımda kalacak; Macide, pek çabuk istediğim tarzda bir kadın olacak. Fakat onu ikna etmeli! Anasına o kadar şiddetle merbuttur ki… (s. 43)

Öte yandan burada geleneğin sağlayıcısı olarak imlenen anne, II. Meşrutiyet'in "Hürriyet, Müsavat, Uhuvvet" sloganının, erkeklerin tekelinde olduğunu teyit eden bir "kadınlık" temsili taşır:

> [Fahir'in halası/Macide'nin annesi:] "Zarar yok oğlum, hürriyet var…" diyordu.
> [Fahir:] "Hala! Nasıl, hürriyetimizden memnun musunuz?"
> O çoktan tenceresine dönmüştü.
> "Hürriyetten kadınlara ne oğlum?" dedi, "Erkekler düşünsün." (s. 19)

Fakat metin boyunca eviçi emeğiyle hanede var olan "anne"nin, yahut simgesel ifadesiyle geleneğin, Macide üzerindeki belirleyiciliğinin azalması, Macide'yi Fahir'in "istediği tarzda bir kadın" yapmaya yetmeyecektir. Zira Fahir'in bir muallim vesayetiyle fikrini terbiye etmek istediği Macide, annesinin etkisinden sıyrılmaya çalışarak okumaya ve düşünmeye başladıktan sonra, Fahir'in tahayyül ettiği yoldan çıkmış; kendi istidatları doğrultusunda hareket etmeye başlamıştır:

> Hele Meşrutiyet'in ilk aylarında yazılan her şeyi okumaya çalıştığından, yemek vakitleri bile elinde bir gazete bulunuyordu. … Ben artık Macide'nin elinden bir kahve içmek değil, söküğümü diktirmek için bile halamın mürüvvetine ilticaya mecbur oluyordum. (s. 50)

Fahir, İstanbul'a henüz döndüğünde bulduğu, tefekküratını anlayamadığı, arkadaşlık edemediği için şikayetçi olduğu zevcesinden, yine şikayetçidir. "Akşamlara kadar toplanmadan kalan oda"larında, (s. 50), "çocuğunu bile ihmal eden bir kadın!"la (s. 51), memnuniyetsizlik içindedir. Macide'nin "Garp'ın terakkiyatını kabul etmiş, medeni ve bütün manasıyla ırkının temayülatına sadık yeni Türkler"den (s. 49) biri olmasını salık veren Fahir, şimdi bu terakkiyatın kadınlara sunacağı özgürlük alanının

sınırlarını belirleyememekten endişelidir. Bu endişenin, Yaprak Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılap*'ta (2003) işaret ettiği, "kadınların terakkisi"nin vesayet ve tahakkümünü kaybetme endişesi olarak beliren tüm bir geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türkiye modernleşmesinin eril karakterini yansıttığını anımsamak gerekir. Bu yansımanın metindeki en belirgin tezahürü, Seviye'nin 12 yıllık bir evliliğin ardından boşanmayı talep ettiği, ancak tehditleri ve psikolojik şiddetiyle birlikte, bu boşanmaya onay vermeyerek Seviye'yi bu evliliğe hapseden Talip'le ilgili fikir teatilerinde açığa çıkar. Macide ve Fahir, Seviye'nin hikayesini Numan'dan aynı anda dinlerler; Seviye kendisinden ayrılmayan Talip'e rağmen, Cemal'e aşık olmuş ve onunla yaşamaya başlamıştır. Cemal bu durumu kabul eden "modern" bir erkek olarak imlenir. Keza Numan da Seviye'nin "iffetinden şüphe olunmaz" bir kadın olduğundan emindir. Talip'in zorbalığının, Seviye'yi "iffet" dairesinin dışına iten toplumsal baskının ayırdındadır. Macide de Numan'la hemfikir olacak, erkeğin lafzına bırakılan bir evlilik akdinin değil de, "aşkın en ulvi nikah" olduğunu, "iki kişiyi ondan başka bir şeyin bağlayamayacağını" (s. 55) savunacaktır. Böylece yine Fahir'in "kadın terakkisi" sınırlarını aşar:

> Yüreğimde acib bir korkuyla Macide'nin kolundan çektim:
> "Ne söylüyorsun Macide?" dedim. "Bütün cemiyet-i beşeriyenin kanunlarına isyan mı ediyorsun? İzdivacı bu kadar ince bağlara mı bırakıyorsun?"
> Macide cevap vermedi. Yalnız kolumdan çekerek elimi, elleri arasında, har, çılgın bir asabiyetle atan kalbine götürdü. Bilmem neden, Macide'nin sakit hayatında, velev şahsıma karşı olsa bile, şu ateşîn tahavvülü görmek istemiyordum. (s. 55)

Kadınların hürriyeti söz konusu olduğunda "cemiyet-i beşeriyenin kanunları"nı (s. 55), "şerait-i içtimaiyemiz"e (s. 17); bir diğer değişle ataerkil geleneğe bağlılığından vazgeçemeyen Fahir'in, "sakit" Macide'nin arzu duyan, "ateşîn" bir kadına dönüşmesinden duyduğu endişe, "erkek anlatıcı"nın dikkate değer itiraflarından biri olur.

Kadınlara yönelen bu seksist imgelem, Fahir'in itiraflarındaki özeleştirinin de sınırlarını belirler. Fahir, memleket mefkuresini üstlenen bir Osmanlı entelektüeli, "yeni hayatı temsil eden adam" (s. 141) olarak başarısızlığını eleştirebilmektedir; ancak tüm yaşananların "mesuliyet-i maneviye"sini (s. 134) kadınlara yıkmak yerine, kendisinin üstlenmesi için metnin kapanışına dek beklememiz gerekir:

> Demek ben o kadar alçak bir adamdım. Bir kadının ufak bir işaretiyle, memleketin mübareze-yi hayatında mevkim var zannederek yeni unsurun müşkül vazifesini nefsinde ifa etmeyi taahhüt eden ben, bir korkak gibi her şeyi bırakarak kaçacaktım. … Yarabbim, müceddidlerin ahlakına leke sürmek, memleketi kurtaracak bu unsuru zaafla düşürmek… Bundan büyük ihanet olur muydu? Vatana, zevceye, çocuğa, hatta istikbale ihanet! Zavallı, zavallı gençler! Hep daha metin daha iyi olmak için mübarezeleriniz bir kadın eliyle zirüzeber olacak mı? Aşk karşısında bütün mübarezeler böyle faydasız mı? (s. 88)

Burada Fahir'in belleğinin William Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra* oyunuyla bir metinlerarası bağ kurması da, yukarıdaki pasajda başvurduğu "kadın eliyle zirüzeber olma" anlatısına bir tarihsel süreklilik sağlar. Kadınlar, daima, savaşlarda mağlubiyete, medeniyetlerde çöküşe neden olan; "müceddidlerin ahlakına leke sür"en, "memleketi kurtaracak bu unsuru zaafla düşür"en varlıklar olarak imlenir. Oysa Fahir de, kendi sübjektif anlatısının imkanları ve "sıtmalı iptila-yı aşk"ının (s. 73) tesiriyle, "riyakar ve bayağı" (s. 77) bir insana dönüştüğünün, "mesuliyet-i maneviye"yi kadınlara yıktığının farkındadır:

> Kendimde, ahlakıma yabancı kalan, bir hilekarlık iptidası hissediyorum. (s. 70)
>
> Kendimi mücrim değil, mazlum bile bulacak kadar delail topluyorum. İnsan, nefsini haklı görmek için … ne kadar delailler bulabiliyor. (s. 102)
>
> Vicdanım birdenbire haykırdı: "Riyakar! Daha nerelere kadar sukut edeceksin? … Küçük insanların küçük kaçamaklarıyla mesuliyet-i maneviyenden kaçmak istiyorsun. Acaba bir fenalığı fenalık diye yapacak kadar da mı cesaretin kalmadı?" (s. 113)
>
> Zannediyorum ki yegane kusurum kendimi herkesten yüksek, herkesten temiz görmekti; bu öyle hodkam bir nahvet ki, şimdi, o eski mağrur Fahir'e karşı içimde şiddetli bir nefret uyandırıyor. (s. 134)

> Zannediyorum ki memleketin ruhunu, sıhhat-i maneviyesini tanzim edecek olan bizler, pek fena, pek elim bir muvaffakiyetsizliğe uğradık. Herhalde ben, kendimi küçük bir mikyas diye alıyorum. Avrupa'dan muhitime teceddüt ve saadet vermek fikriyle gelmiştim. Macide'nin hayatını değiştirecek, seviye-yi irfanını yükseltecektim. Heyhat! Hayatını değiştirdim fakat yeni bir saadet vererek değil. Bilakis eski sükûnetini, kanaatini aldıktan sonra, yerine de bir şey vermeyerek, onu elleri boş, hoşnutsuz, avare, şaşkın bir yeisle melül bıraktım. Nasıl olurdu da artık bana, yeni hayatı temsil eden adama itimat ederdi. (s. 141)

Nitekim, Fahir'in geç dönem Osmanlı modernleşmesinin eril aklı olarak Avrupa'dan muhitine dönen erkek entelektüellerin bir küçük örneği olarak yaşadığı bu "muvaffakiyetsizlik" hissi, metin boyunca erkeklik krizinin de tetikleyicisi olarak yüzeye çıkmaya hazırdır. Fahir önce Seviye ile birlikte olan Cemal'e karşı "kıskançlık" (s. 59) hissinden bahseder. Ardından Seviye'nin Numan'a gönderdiği mektubu okuyarak kocasının nihayet boşanmayı kabul etmesiyle artık "dul ve yalnız!" (s. 139) olan Seviye'nin "sahibi olma" (s. 139) fantezisi zuhur eder. Fakat Seviye'nin mektubu ilerledikçe, Cemal'le evleneceğini haber alır; Fahir'in aşkına ilgisiz kaldığını öğrenir. "Cemal'in yanında hiç … paçavra bile değil" addedilmek Fahir'in erkekliğini zedeler, onu "acib bir yeisle kır[ar]" (s. 139). Aylardır tüm iç çatışmasına rağmen vazgeçemediği yasak ancak "ulvi ve temiz" aşkı aniden sonlanır; "Artık yetişir, bu kadından bahsetmeyelim." (s. 139) diyerek İstanbul'a, eski yaşantısına, Macide'ye ve milli mefkureye dönme kararı alır. Ne var ki "muvaffakiyetsizlik" hissi sürer; annesinin ölümüyle geleneğin baskısından kurtulan Macide'nin "ideal kadın"a, "büyük bir şahsiyet"e dönüştüğünü gördükçe, ezilir, "ağlamamak için dağlara fırla[r]" (s. 143); bir bilinçaltı olarak tezahür eden rüyalarında da bu muvaffakiyetsizlikle uğraşacak; Seviye'nin kendisine ilgi gösterdiğini, "ruhuna", "cerihalarına [yaralarına]" baktığını (s. 144) görecektir. Halbuki yasak aşkı, karşılıksız ve tehlikelidir. Yolda Seviye ile Cemal'e rastlayıp, onları bir arada görmek, "muvaffakiyetsizlik", yetersizlik, "Cemal'in yanında bir hiç" kalmak, kırılgan erkeklik halini bir krize dönüştürür. Fahir'in "ulvi ve temiz" olduğunu iddia ederek kendini

aklamaya çalıştığı yasak aşkının "eski yeisli sükûneti bit[er]", Fahir "çılgın"a döner, "alçal[ır]" (s. 148). Bu krizi takip eden sahnede, Seviye'nin evine gidecek ve ona tecavüz edecektir. Günlüğüne, bu ziyaretteki niyetinin, aşkının bittiğini söyleyerek, erkekliğini onarmak; "Seviye'ye karşı hiçbir zaafı kalmadığını ihsas etmek" (s. 148) olduğunu yazmıştır; fakat bilakis, Seviye'nin kendisine karşı bir zaafı olmadığını fark edince yaşadığı erkeklik krizi, hem fiziksel hem de cinsel bir şiddeti doğurur. Seviye'nin Fahir'e "Buradan gidiniz." demesi üzerine, "muvaffakiyetsizlik" hissi tekerrür edecek, "Varlığımın en derin, en mahrem büyüklüklerine indirilen bu darbe-yi tahkirle birden çıldırdım. Mevcudiyetimi zerüzeber eden şu kadını parça parça edebilecek bir tehevvür [öfke], bir acıyla çehrem altüst, kapıya doğru yürüdüm." yazacaktır (s. 150). Fakat Fahir çıkıp gidemez; bu kez "muvaffak" olmak arzusuyla, önce Seviye'yi "parça parça edebilecek bir öfke", ardından Cemal'i parçalayarak, ezerek katletme isteğini doğuran "çirkin bir gayz ve haset" hisseder (s. 150). Bu şiddetin metne tüm vahşetiyle yansıması, Halide Edip'in yine 1910 tarihli "İmzasız Mektuplar" öyküsündeki eril şiddet anlatısıyla paralellik gösterir. Erkek şiddeti, burada da "parçalanmış beyin", "kanlara bulanmış kafa", "titreme", "çıldırma", "deli nefreti" (s. 150-151) gibi sözcüklerin tekrarıyla metne girecektir. Fakat cinsel şiddet, aynı açıklıkla temsil edilmez; sahnelenmez; ima edilir. Fahir, Seviye'yi "bir şeyn-i felaketle boyamıştı[r]" (s. 152). Bu tecavüz, yalnızca, erkek anlatıcının duygulanımları dolayımıyla metne girecek ve üstelik günlük formundaki bu özeleştiri ve itiraf anlatısının bir parçası olarak gizli kalacaktır. 30 Mart tarihi düşülen bu tecavüzün ardından, 7 Nisan tarihinde Fahir "Şüphesiz Macide hiçbir şey bilmiyor." (s. 153) notunu düşer; zira Seviye'nin maruz kaldığı cinsel şiddeti beyan etmesi, Fahir'i ifşa etmesi, metin içi hakikate göre mümkün değildir. Tecavüz, Seviye için bir "hatıra-yı hacalet" olarak kalacak, "ölümden fena küçüklüklerle didiklenerek" yaşamaya devam

edecektir (s. 152). Dolayısıyla cinsel şiddetin temsil ve sansür krizi, yalnızca erkek anlatıcının değil; metin içi hakikat dolayımıyla, ataerkil cinsel politikanın da kadını sessizleştiren baskısının yansımasıdır.

Fahir'in günlüğünün ardından metne eklenen "Hatime" bölümüyle, bir camideki toplu cenaze törenine geçeriz. Ölenlerin tümü, "şehit" olarak anılmakta; "Vatanın necatı için ölen kardeşlerimizin ruhuna Fatiha!" dendiğinde "binlerce kalp" bu şehitler için ağlamaktadır. Ne var ki bir tanrısal anlatıcının perspektifiyle metne giren bu "kahramanlık", "şehitlik" anlatısının iç yüzünde, Fahir'in bir tecavüz sonrası taşıyamadığı faillikle, ölmek üzere cepheye gittiğini bildiren itiraf metni vardır. Bir tecavüzün faili ilan edilmek yerine, "kahraman şehit" ilan edilen Fahir dolayımıyla, milli tarih yazımının erkek kahramanlar üzerine kurduğu hakikati de sorgular hale geliriz. Böylece "erkek anlatıcı", kendi ölümüyle sonlandırdığı "riyakar" bir hayatı, II. Meşrutiyet ve hemen sonrasındaki milli mefkure anlatısı içerisinde "doğrudan" anlatırken, yalnızca Hülya Adak'ın tespit ettiği işlevlerle değil, ayrıca geç dönem Osmanlı entelektüeli idealini bir erkek özne olarak lağvetme işleviyle de belirginleşir. İnci Enginün'ün de işaret ettiği üzere, "Fahir … Avrupa'dan dönerken hayal ettiği değişiklikleri yapmayı unut[ur]. Kendi şahsi tecrübesiyle kadınları asıl bedbaht edenlerin erkekler olduğunu anlar" (2009, s. 396). Metnin erkek anlatıcıya sunduğu bu içebakış ve özeleştiri imkanı, Fahir'in jurnalini bir itiraf metnine dönüştürür. Erkek anlatıcının sesi, kendi vesayet ve tahakkümünü lağvederek, nihayetinde kendini susturacaktır. Fahir, bu jurnali yazarak oğlu Hikmet'e özeleştirel bir "miras" bıraktıktan sonra, milli mefkure için değil; aksine utandığı bir yaşam sürdüğü için, cepheye gitmeyi ve ölmeyi tercih eder. Fahir'in modernleşme ve millileşme sürecinde, "ideal erkek" yahut vatanın ve metnin "kahraman"ı olarak değil; dînen meşru bir intihar yöntemi olarak cepheye gidişi oldukça ironiktir. Her ne kadar bu ölüm tarihe

bir "şehadet" anlatısı olarak kaydedilse, Macide oğlu Hikmet'e "Vatan için daima ölmeye hazır olacaksın. Tıpkı, tıpkı baban gibi." (s. 155) ilavesiyle nasihat verse de, Fahir kendi jurnaline niçin ölmeyi tercih ettiğini yazmıştır. Fahir'in temsil ettiği erkeklik, hiçbir işlevi, sosyal yararı ve geleceği olmadığı için, kendi kendini imha etmiş gibidir.

"Kadınlık" ise, yeni varoluş biçimlerini tecrübe etmeye açılır. Önceleri Numan'ın "hane"ye davet edilmesinden, İslami geleneğin harem-selam ikiliğinin tezahürü olarak haneye giren yabancı erkeklerden rahatsızlık duyan, kendi hanesine kimseye davet etmeyen ve bir başka hanedeki davete de icabet etmeyen Macide; tuvaletinin nasıl göründüğünü Numan'a danışabilecek (s. 63), evde Cemal'den piyano dersleri alabilecek (s. 56) bir özgürleşme sürecine girmiştir. Fahir'in "istediğim tarzda bir kadın" tanımını da böylece karşılar hale gelir. Fakat metin, tam da bu noktada, Fahir ve Fahir dolayımıyla da entelektüel erkeğin "ideal kadın" fantezisinin ikiyüzlülüğüne tekrar işaret eder. Macide, "Benimle evlenen dayızadem başkaydı, Avrupa'dan gelen kocam başka çıktı. Sen her şeyi başka görüyor, başka anlıyorsun. Terbiyelerimizin mecrası değişmiş. Ben sana uymak istesem annem güceniyor, anneme uysam sen beni sevmeyeceksin." (s. 48) diyerek işaret ettiği dönüşüme, içine düştüğü ikiliğe ve kocasına "arkadaşlık etmek" (s. 51) için kat ettiği terakkiye rağmen, aldatılmıştır. Zira Fahir'in mukaddes addettiği evlilik akdi için, yalnızca bir "ideal zevce" değil, bir "ideal zevç" de gereklidir. Kadınlar erkeklerin talep ettiği "ideal zevce"ye dönüşseler dahi, anlatı burada kapanmaz; aksine burada düğümlenir. Bir önceki bölümde, *Dilharap*'ın manifest kapanışında da eleştirildiği üzere, kadın karakterler nihayetinde bir "ideal kadın"a, "ideal zevce"ye, "ideal anne"ye dönüşseler dahi, kendilerine eşlik edecek bir "ideal erkek", "ideal zevç", "ideal baba" yoktur.

Böylesine asimetrik bir temsilin, kadınlar üzerindeki eril tahakkümün de bir temsili olduğunu düşünmek yerinde olacaktır:

> Macide'yi bir-iki sabah, Hikmet'in dersiyle meşgul buldum. Elinde elifba cüzü, saatlerce, harfleri öğretmekle meşgul olduktan sonra ona şifahi dersler veriyor. Masasının üstü terbiye-yi etfale ait İngilizce kitaplarla mali. Hayat-ı kalbiyesi boş ve cevapsız kalan bu zavallı genç kadın, daima kitapları arasında, günlerini hep yazmakla, okumakla geçiriyor; zayıflayan küçük yüzünde, arada beni ona acımaktan men eden, nurlu bir vakarla, büyüklükle yükseliyor. Bu sakit, nezih Macide'de, tanımakta müşkülat çektiğim büyük bir şahsiyet hissediyorum. (s. 142-143)

Böylece, II. Meşrutiyet'le birlikte, bir önceki bölümde kadın yazınının da mekânsal kurgusunu belirlemesi bağlamında işaret ettiğim, Mecelle'nin tanımladığı "makarr-ı nisvan"ın dışına çıkış ve hanenin/mahremin "modern mahrem"e dönüşmesi mümkün olacaktır. Macide'nin hane ile sınırlı yaşamı hanenin dışına çıkmış; kamusala açılmıştır. Günlük eylemleri de dönüşecek ve hane içiyle (eviçi emekle) sınırlı eylemselliğine, kamusal alan failliği (piyano dersleri, davetler ve "memleketi yiyen ihtilalle meşguliyet" (s. 153) gibi eylemler) de eklenecektir.

Fakat Nazan Aksoy'a göre, Halide Edip, kadın kahramanları konusunda "kararsız"dır, "toplum göreneğine boy eğer" (s. 49) ve Seviye Talip'i bir yandan bir "ideal kadın" olarak kurarken, öte yandan metnin sonunda onu cezalandırmıştır; zira kadının modernleşmesinin sınırları konusunda kararsızdır: "Romanda bu cezayı niçin hak ettiği sorusunun cevabı yoktur. Akla gelebilecek tek ihtimal, dönemin roman geleneğinden önce, yazarın bir kadının kocasından ayrılmasını uygun görememesidir." (s. 48) Bu nedenle "bağımsız kişilikli kadınları yaşatamamış, çareyi onları mahkum etmekte ya da öldürmekte bulmuştur." (s. 49). Ne var ki bu okuma metin içi hakikatin ataerkinin eleştirel bir temsilini üretiyor olduğu gerçeğini es geçiyor gibidir. Üstelik bu metinde yalnızca "Seviye'nin cezalandırıldığını" söylemek de eksik bir okuma olur; zira Seviye de, Macide de, Evelyn ve Samime de çeşitli biçimlerde eril şiddete

uğramış ve erkek karakterlerce suiistimal ve mutsuz edilmişlerdir. Bu nedenle, bu anlatının yalnızca özgürleşen kadınları cezalandıran geleneksel söyleme gayriihtiyari bir eklemlenme refleksinde olmadığını; bilakis tüm kadın karakterleri mağdur ve mutsuz eden bir erkekliğe; üstelik eleştirel bir erkekliğe işaret ettiğini düşünmek daha makul bir okuma önerisi olabilir. Nazan Aksoy, *Seviye Talip* okumasını gerekçelendirirken Elaine Showalter'ın "üç evre" değerlendirmesini alarak, doğrudan Türkçe edebiyata uygular ve dönemselleştirmeyle oynayarak Halide Edip'i de ilk evreye (1840-1880, dişil evreye) yerleştirir; "egemen edebiyat geleneğini, yani erkeklerce üretilen edebiyatı taklit etme, o geleneği içselleştirme" (s. 50) özelliğinin Halide Edip'te de bir "temel özellik" olduğunu ileri sürer. Fakat böyle bir dönemselleştirme, Halide Edip öncesi tüm bir Osmanlı kadın yazınını yok sayacağı gibi; modern Türkçe edebiyatın özgün dinamiklerini de gözetmeyen bir uygulama hatası olacaktır. Bu handikaba düşmenin en davetkar sebeplerinden biri de, kuruluş dönemi Türkiye'sinin yeni kimlik politikaları nedeniyle ürettiği redd-i miras söyleminin getirdiği arşiv ve erişim eksiği; Latin harflerine geçişin doğurduğu görünürlük, "varlık" problemidir diyebiliriz. Üstelik Halide Edip'in erken dönem öykü ve romanlarında, eril kanonun mukallidi olduğunu, "geleneği içselleştirdiği" düşünmek, burada analiz edilen metinlerin imkanlarını es geçer.

Bir önceki bölümde ele alınan metinlerde, erken dönem Osmanlı kadın yazını adına paralel bir hamle ile kadın anlatıcıların sunduğu erkeklik temsil ve tahayyüllerini görmek mümkünken, II. Meşrutiyet sonrası kadın yazınında "erkek anlatıcı" kullanımları da artacaktır. Bu bir yandan "mahrem"in temsiliyle kısıtlanan kadın yazarların II. Meşrutiyet'le birlikte dönüşen kamusal alan ve günlük yaşam pratiklerinin metne yansıması; bir yandan da varlığını ilan etmiş ve "yazarlık endişesi"yle yüzleşmiş kadın yazınının temsil cesaretine kavuşması olarak

düşünülebilir. Nezihe Muhiddin'in daima kadın yazınının imkanlarını genişleten, radikal hamlelerinden birini gördüğümüz 1911 tarihli *Şebab-ı Tebah* romanı da, kadın yazınına bir "erkek anlatıcı" ekleyecektir. Şüphesiz bu metin, bir erkek öznenin sesini kadın yazınına taşıma gayretiyle hareket etmez; bir erkek anlatıcı dolayımıyla mevcut toplumsal cinsiyet rejiminin ilanını sağlar ve bu bağlamda metni, Halide Edip'in *Seviye Talip*'indeki gibi, erkek anlatıcının itiraf anlatısına dönüştürür. Roman, Fazıl Bey'in Süheyla'nın ölümünün ardından yaşadığı yası, metnin mübalağa ile vurguladığı "infaz-ı ihtizar"ı, "batâet"i, "harab-ı metrukiyet"i, "ömr-i sefilane"yi anlatarak açılır ve Fazıl Bey'in "mevcudiyetim her dakika bir parça daha tevessü eden bir hava-yı zehr-i lakaydi içinde yüzüyor" dediği günün evveliyatını hikaye etmeye girişir (Haz. Zihnioğlu, 2006, cilt 1, s. 3). Fazıl, Süheyla'nın ölümü ardından anlatmaya giriştiği anılarını, Süheyla'yı "ihya etme" niyetiyle yazdığını söyleyecektir. Metnin retrospektif bir anlatıyla kurulması dikkate değer bir ayrıntıdır; zira anlatı zamanının şimdisi ile birkaç ay öncesi arasındaki tutarsızlığı belirginleştirecektir. Yaslı ve sadık bir erkek anlatıcının aşığının ölümü ardından yazacağı ihya metni, bu geriye dönüşle birlikte, "hevesat"a düşkün bir adamın yaşadığı sayısız aşk gibi Süheyla'yı da bir müddet sonra unutabileceğini ima eden, toplumsal cinsiyet kodlarını yeniden üreten bir itiraf metnine dönüşür.

Fazıl anlatıya başladığı gün, Süheyla'nın ölümünden on iki gün sonra, ölümü arzulayan "histerik" bir erkek olarak imlenir:

> Zannediyorum ki bütün kainat senin [Süheyla'nın] hicranından müşteki! Çiçekleri okşayan çimenlerin içinde gizlenen bir ah-ı hasirane, sanki benim matemime iştirak ederek inliyor. Ah Süheyla, ah! Pek çabuk kavuştuğun ölümü, o halaskârı niçin benim imdadıma göndermiyorsun? Ey dest-i halaskâr! Ey ecel! Sana bu kadar iftikar edenlerden niçin uzaklaşıyorsun? … Manevi marazların en mühliki, en kahharı olan aşk elbet beni de ölümün âguşuna atacak! Lakin dünyada bulunacağım birkaç gün seni hayalimde büsbütün canlandırarak yaşamak isterim. Belki eyyam-ı güzeştemin senin varlığınla

> süslenen şen, mesut dakikalarını ihya edebilirsem daha müsterih olarak sana kavuşacağım. (s. 4)

Ancak bu girişle birlikte, erkek anlatıcıya duyulan yakınlığın illüzyonu, hızlıca kırılıverecektir. Zira Fazıl'ın Süheyla'dan birkaç ay önce gelen ilk mektubu aldığında da, "genç bir simada köhne, yorgun bir kalp" (s. 5) tezatıyla, bir başka aşkın acısını çekmekte olduğu, ancak Süheyla'nın mektubuyla "sanki yeniden gençleşmiş" (s. 5) gibi hayata dönüşü anlatılır. Fazıl'ın ekseri yaslar ve yeniden doğmalarla geçen kalabalık gönül maceralarından haberdar oluruz:

> Benim yaşımdakilere çocuk deniliyor! Fersude ihtiyardan ziyade hayatın beyaban-ı meraretinde zevkten hicrana, hicrandan melale düşen ve bütün tahavvülat-ı dûhûru [devir değişiklikleri] en sonunda birer sinematograf sahnesi kadar lakaydane süzen bir adama çocuk demek ne büyük hata! … Acaba insanları aldatan bu gizli tezat mı? (s. 5)

Anlatıcının önce zevk, ardından hicran; fakat sonra yeniden bir zevk evresine sıçrayacağını, bunları "devir değişiklikleri" olarak gördüğünü ve nihayetinde tümünü "birer sinematograf sahnesi kadar lakaydane" bir seyir deneyimine dönüştürdüğünü bu satırlarla anlarız. Böylece Fazıl, "histerik erkek" aşkıyla açtığı anlatıyı, modern Türkçe edebiyatın Tanzimat ve Servet-i Fünun kanonlarından aşina olduğu "aldatıcı, acımasız, şeytani kadın" imgesiyle sürdürecektir; zira kendisindeki bu histerik "tahavvülat-ı dûhûr"un sebebi, şüphesiz, "kadın"lar ilan edilir:

> Şu son … iki senelik hayatım! Ve o zamanın genç, pür emel perileri! Muğfil [aldatıcı], nevazişkar mahlukları! Riyakar ve müstehzi kadınları! Hep, benim hissiyatımda bu inkılabat-ı mütevaliyeyi [birbiriniz izleyen değişimleri] hasıl eden hep onlar! İbtida [önce] ruhumu şiir-i bekâretleriyle beyaz bulutlara isad eden, sonra yılanlı tebessümleriyle mevcudiyetimi hevesat-ı hodgâmaneye düşüren, daha sonra levs-i riyaları ile hayatımı, kalbimi ezen medeniyetin hunriz kadınları! Kalbim onlara karşı o kadar lebriz-i intikam idi ki onları uzun müddet, uzun bir kış feramuş etmekle daha doğrusu etmeye çalışmakla kendilerinden ahz-ı sar ediyordum. Ne yapayım kalbim ancak bu kadarına müsait bulunuyordu. (s. 6)

Anlatıcı, "aldatıcı, yalancı, hoşa giden bekaretleriyle, bencillikleriyle acımasız" addedilen kadınlardan pek muzdariptir. Fakat uzak da kalamaz, ancak kısa bir süre

kadınlardan "öç alma" duygusuyla kendini çektikten sonra, yine, yeni bir gönül macerasına atılacaktır; "bu kadın ihtiyacı benden hiç zail olmayacaktı" (s. 7) der. Bu "devir değişiklikleri"nin tümünü anlatmaz, son macerası Süheyla'nın ölümü nedeniyle, yalnız Süheyla'ya odaklanacaktır; ancak "hikayelerimi uzun uzun yazsam kadınlarla dolu çılgın birer sergüzeştten başka bir şey olmayacak" (s. 6) diyerek, yine böyle bir hikaye okumakta olduğumuzu da sezdirir. Halbuki metin bize bu "aldatan/şeytani kadın" imajını ters yüz edecek; *Seviye Talip*'in erkek anlatıcısının da yaptığı gibi, Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar*'da (2004), Murat Gür'ün *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik 1908-1923'*te (2021) işaret ettiği erkek egemen kanonun ürettiği "aldatılan, temiz erkek" anlatısının, eril hakikatini açık edecektir.

Metne "Çerkes kızı" (s. 7) olarak giren Zerefşan'ın, ev içi hizmetini gösteren sahneler ve "bir evlat gibi sevildiği, tahsil ve terbiyesine dikkat edildiği" (s. 12) bilgisi dolayımıyla bir "cariye" yahut cariyelik kurumunun meşru bir uzantısı olarak "evlatlık" olduğunu anlarız. Zerefşan, kendisine "serbestane" (s. 7) davranan Fazıl'a aşık olmuştur, bunu elbette hiç dillendiremez; fakat bu saf aşkla, ince hastalığa yakalanarak hayatını kaybeder. Ne var ki metin, bu aşkın, bu kadının anlatısını duymamıza olanak vermez; tümüyle geri planda kalan, ancak ölümünün ardından varlığını anımsadığımız bir pozisyona iter. Zira, anlatı, erkek karakterin anlatısıdır ve egosantrik bir anlatıcı sesiyle aktarılır. Oysa Fazıl'ın cariye Zerefşan ile taciz, istismar ve fiziksel şiddetin sınırlarında gezen bir ilişkilenişi olduğu açıktır:

> Çoktan beri bu kızcağızın yüzüne bakmamıştım. Hakikaten nazar-ı dikkati celp edecek derecede büyümüş, güzelleşmişti. Yüzüne baktığımı görünce mahcup oldu, ben de pembeleşmiş yanaklarına bir fiske vurarak "İşte sana müjdelik. Ne söyleyeceksin bakalım?" dedim. O benim bu serbestane şakamdan büsbütün utanarak elime bir mektup verdi. (s. 7)

Böylece metnin başında gördüğümüz Zerefşan'ı da, tıpkı "narin İtalyan dilberi Margerita Francesco Bella" (s. 6), "afif, masum genç kız Virginie" (s. 7) veya "saf,

latif, mahmum-ı aşk bir bakire Graziella" (s. 7) gibi tanıyamayız. Zira erkek anlatıcı kendi aşk deneyimine odaklanan bir anlatı kurmuştur. Kadınlar, bu arzunun yöneldiği nesneler olarak tipleşir, karaktere dönüşemez ve anlatının dışına itilir. Fazıl, bu kez Süheyla'ya aşıktır ve metin bu aşk ekseninde kurulacaktır.

Zerefşan'ın müjdelik olarak "pembeleşmiş yanaklarına bir fiske" hak ettiği mektup, Fazıl'ın çocukluğundan beri görmediği Süheyla'dan gelmiştir. Bu mektupla birlikte, Fazıl çocukluk çağının cinsel uyanışını, Süheyla'ya yönelen cinsel fantezilerini, takibini, kıskançlıklarını da anımsar:

> Mesela o bahçede koşarken lacivert fistanının omuzlarına bir küme sarı ve yumuşak ipek yığını gibi yayılan mütemevviç, parlak saçlarının öteye beriye uçuşan huyût-ı zerrini arkasından temaşa eder ve ayaklarının çakıl taşları üzerinde hâsıl ettiği hafif sedayı ve onların zaraft-i revişindeki muntazam, mini mini hatveleri o zamanlar mahiyetini anlamadığım bir zevk-i mehasinperverane ile seyreder ve pek mütelezziz olurdum. (s. 8)
>
> [H]aberi olmaksızın kendisini takip eder ve koruların içinde bulurdum. (s. 9)
>
> [K]ıskanmaya başlamıştım. (s. 9)

Ailelerinin dostlukları dolayımıyla bir arada büyüyen Fazıl, Süheyla ve Necip'in çocukluklarına tanık olduktan sonra Süheyla ile Necip'in evlendiklerini öğreniriz. Necip, Süheyla'nın kuzenidir. Eğitim için Paris'e gidip döndükten sonra, aileleri evlenmelerini uygun bulur, Nacip "yorgun ve nahif [zayıf]" olduğundan, doktor tavsiyesiyle İstanbul'dan ayrılarak "münzevi bir köyde" yaşamaya başlarlar (s. 10). Bu evlilik akdi ve fiziksel mesafeyle birlikte, Fazıl'ın Süheyla'ya duyduğu ilgi de sonlanmış gibidir:

> Necip'i bütün kalbimle tebrik ettim. Bende hiçbir hiss-i rakibane uyanmadı. Çünkü ben o zaman hevesata daldığım bir devrede idim. Ciddi kadınlara yalnız ihtiram etmeyi bilirdim. Böylelerin aşk ve muhabbetten ziyade hürmet edilmeye layık olduklarına hükmediyordum. (s. 10)
>
> Onlara karşı beslediğim hürmet cidden pek büyük idi. Hiçbir zaman buhranlı zamanlarımda onları düşünerek hatıralarını kirletmedim. Süheyla'yı en saf ve ulvi dakikalarımda tahayyül eder[dim]. (s. 11)

Fazıl'ın bu pasajlarla kurduğu ikilik, Osmanlı modernleşmesinin "ideal kadın" söylemini tekraren, kutsal evlilik kurumuna hürmetle birlikte Fazıl'ın Süheyla'ya yönelen arzularını baskılamış gibidir. Süheyla'dan gelen ve "Kardeşim Fazıl Bey" diye başlayan davet mektubunun da "ciddi kadınlık" dairesinin içerisinden ve "bir eser-i nezaket" (s. 11) olarak yazıldığına şüphe yoktur. Ne var ki anlatıcının güvenilirliği konusunda endişeye düşeriz. "Ulviyet" ve "hürmet" beyanlarının aksine, mektubun geldiği gece Fazıl'ın gördüğü rüya bir aşk üçgenine işaret eder. Necip bir göle düşer, Süheyla Necip'i kurtarmak üzere suya atılmak isterken, Fazıl Süheyla'yı engeller. Elini tutar, "Necip'in felaketini unutur gibi" (s. 12) olur ve hep birlikte göle düşerler. Bu rüyayla birlikte Fazıl'ın arzuları da gün yüzüne çıkar ve birden itiraf eder: "Evet, gece bahçede mazinin tatlı hülyaları içinde yaşarken Süheyla'yı pek çok düşünmüştü[r].", "Necip'in mesudiyetine gıpta eder gibi" olmuştur, çünkü "şefik, fedakâr bir kadın kalbine şiddetli ihtiyaçlar"ı vardır (s. 13). Böylece iffet dairesine alınan, arzu değil, hürmet duyulacak ciddi kadınlardan addedilen Süheyla da bir arzu tetikleyicisine dönüşür. Zira Fazıl, yaslandığı resmi söyleme rağmen, metne bir an için giren kadınlar dahil, tüm kadınlara yönelebilen, sınırsız bir arzunun failidir. Bu düşüncelerle Süheyla ve Necip'in evlerine gitmek üzere yola çıktığında dahi, bu arzunun zuhurlarına şahit oluruz:

> Vapura binerken açık leylaki çarşaflı, narin, zarif bir kadına tesadüf ettim. Bu beni epeyce oyaladı. Geçen sene Moda'da, yeşil çimenler içinde bir menekşe demeti taravetiyle nazarlarımı okşayan leylaki çarşaflı genç kızı hatırlatıyordu. … Bol bol ağlayıp zehr-i hicranı döktükten sonra geniş nefes alanlar gibi müsterih, münbasit idim. (s. 13)

Böylece Fazıl'ın bir aşk acısını atlatarak çıktığı bu yolculuk, yine bir aşk acısı anlatısına dönüşecektir. Zira Fazıl'ın "devir değişiklikleri" mükerrer, gönül maceraları sayısızdır. Bu nedenle anlatmaya başlarken hedeflediği "yas ve ihya metni", bir itiraf metnine dönüşür.

Bu "nazik" ve "kardeşçe" davete icabetiyle, Fazıl'ın "benden hiç zail olmayan kadın ihtiyacı" (s. 7) diye tanımladığı arzunun tetiklenmesi ve bir aşk üçgenine sebebiyet vererek, prolepsis gibi işleyen rüyanın gerçeğe dönüşmesi, kaçınılmaz hale gelir. Fazıl, Necip'in varlığına ve metnin başında beyan ettiği "hürmet"e rağmen, Süheyla'yı arzulamaktan kendini alamaz:

> Yattığım müddetçe müfekkirem mazinin dilsiz gölgelerini araştırarak orada bir belirsizlik örtüsüne bürünüp gizlenen hatıraları canlandırıyordu. Şimdi mazinin füshatabad karanlıklarının hava-yi mahrumiyeti içinde Süheyla ile buluşmak ruhumu amik [derin] bir telezzüzle [hazla] sarsıyordu. (s. 15-16)
>
> Süheyla'yı gördüğümden beri o kadar garip hissiyatın zebun-ı televvünatı idim ki bunları layıkiyle tahlil ve teşrih etmek hiç istemiyordum. (s. 17)
>
> Onun teneffüs ettiği hava ile yaşamak! Oh!.. Bu beni çıldırtıyordu. (s. 21)

Üstelik Süheyla, Fazıl'ın "yasak aşk"ıyla gelişen bu aşk üçgenine ve sebep olacağı ölümcül felakete davet eden "femme fatale" bir kadın da değildir. Tıpkı Seviye Talip gibi, eril kanonun çizdiği "şeytani, aldatıcı" imajını ters yüz eden, mütefekkir, münevver ve iffetli kadın imajının temsilcisidir. Fazıl bu "ciddi kadın"ın (s. 10) farkındadır:

> O bizim musahabelerimize nadiren iştirak ediyordu. Onda mütefekkirlik ezeli, fıtri bir itiyat idi. … Gözlerindeki büyüklük, nadiren söylediği sözler, bütün safiyet-i ruhunun mana-yı masumunu tazammun ediyordu. (s. 19)
>
> Gündüz uyumak mutadım değildir. Lakin kendisinden ziyade hayaliyle daha serbest bulunduğum bir vücud-ı muazzezi [Süheyla'yı] tahayyül etmek için yalnızlığı seviyordum. (s. 19)
>
> Niçin, niçin mevcudiyetim onu oyalamıyordu? Ben onu böyle çılgınlıklar içinde temaşa ederken onun da beni bir parça olsun görmesi, benim mevcudiyetimden haberdar olması lazım değil miydi? Yine hodkâm olmuştum. (s. 22)
>
> Ben devam edecektim. Lakin Süheyla'nın bir reng-i ateşin iktisap eden mahcubane siması bütün cesaretime bir darbe-i kesel vurdu. (s. 23)

Bu noktada Fazıl'ın arzularının dile gelmesine engel olan Necip'in varlığı, "pederinin mühim bir işi için İstanbul'a gitmesiyle" (s. 21) ortadan kalkar ve olay örgüsü hızla evrilir. Fazıl'ın anlatısındaki "fart-ı teheyyüç", "taşkınlık", "çılgınlık", "nefs", "fart-ı

galeyan-ı behimiyet" gibi sözcük kullanımları sıklaşır ve Süheyla ile yalnız kaldıkları sahnelerin gerilimi artar:

> Demek beni bizar eden Necip'in vücudu idi? Şimdi nefsimi, daha doğrusu beşeriyetin hodkamlıklarını derin bir gayz ile telin ediyordum. (s. 21)
>
> Ah, ne cebin [alçak], ne fena bir insan olmuştum! Necip'in yanında ona bakmamayı bir fedakarlık, bir azab-ı vicdani zannediyordum. Halbuki şimdi müsterih ve mesut bu güzel vücudu hiçbir ıztırab-ı derun hissetmeksizin temaşa ediyor[dum]. (s. 23)
>
> Ah, bugün ne kadar mahremane görüşmüştük! Sanki ruhlarımız birbirinin olmuştu. Artık Necip'i düşünmüyor, hissiyatımda hıyanete benzer bir cürüm bulamıyordum. (s. 27)
>
> Bir cinnet-i garam [aşk cinneti] içinde sallanan ruhum maddiyetimi aciz ve teslimkar ona sürüklüyordu. (s. 27)

Ardından Fazıl bu aşk cinnetiyle Süheyla'yı görebilmek üzere gece yarısı penceresinin altına gider. Süheyla'nın bunu fark etmesiyle birlikte, zaten sezmiş olduğu ve kaçtığı arzu, ilan edilmiştir. Ne var ki İstanbul'dan dönen Necip, Fazıl ve Süheyla arasında bir "sevda-yı meşum" (s. 28) olduğunu anlar ve bu şüpheyle zaten "zayıf" olan bedeni "mahzun düşünüp sararır" (s. 44) ve hastalığı hızla ilerler. Bu noktada Süheyla'nın ikinci mektubuyla kadın karakterin sesini yeniden duyarız. Süheyla yine "ideal kadın" temsiliyle iffet dairesinin dışına çıkmama çabasındadır. Ancak metin burada "ideal kadın" prototipinin sınırlarını genişletmeye çalışıyor gibidir. Seviye Talip'in mutsuz bir evliliğin içerisinden çıkıp Cemal'e aşık olarak onunla yaşamaya başlamasında "iffeti zedeleyen" bir durum olmadığının vurgulanması gibi, Süheyla da "Necip'le arasındaki boşluğu" (s. 32) fark etmiş, bu evliliğin tatmin etmediği bir kadındır. Ancak Necip'in zayıflığı ve ona bakım vermek durumunda kalması, Süheyla'yı bu evliliğe bağlar. Fazıl'ın ilgisini fark etmesi ve kendisinin de ona aşık olma ihtimaline karşı bu yasak aşkı dizginlemek göreviyle, Fazıl'a "Ah, gelmeyiniz Fazıl Bey. … Benden kaçınız. Beni, Necip'i kurtarınız, ne olur?" (s. 34) yazar. Süheyla'nın "ulvi" ve "ciddi kadın" imajı böylece pekişirken, Fazıl'da da "erkeklik"in bir tetikleyicisi olur: Bu

mektupla birlikte Fazıl "Nedir bu mahkûmiyet? Acaba zincirlerimi kıracak kuvvete malik değil miyim? diye bağır[ır]; lakin hemen Süheyla'nın aks-i tevbihi [azarlama yankısı]" (s. 39) ile sakinleşir. Kendini teskin etmenin de bir yolunu bulmuştur: "O … mezelletlere [sefilliğe] düşmemek için benden, sırf benim erkekliğimin kuvvetinden, metanetinden emin olarak bana o mektubu yazmış ve muavenet istemişti." (s. 39) der ve "erkekliğinin kuvveti" ile, gidip Süheyla'yı görme arzusunu bastırır. Süheyla'dan gelen son mektup ise hem Necip'in yine bir histerik erkeklikle, Süheyla'dan şüphelenerek sürüklendiği ölümünü hem de bu ölümün ardından Süheyla'nın da kendi "ölümü[nü] kolaylaştıracak her türlü vesaite başvurarak" (s. 48) ölmek üzere olduğunu haber verir. Fazıl bu mektupla çılgına dönerek Süheyla'yı görmeye gitse de, cenaze töreniyle karşılaşır ve metin bu yas haliyle kapanır. Fazıl'ın da bu iki ölümün ardından öleceği düşünülse de; anlatının başına dönersek, Süheyla'nın kaybının ardından on iki gün geçmiş, anlatıcının üzüntüsü bir miktar teskin olmuş ve Süheyla'yı "ihya" için anlatmaya koyulmuştur. Ancak metnin merkezinde Süheyla değil, kendi "şebab-ı tebah"ı olduğunu görürüz. Zira olay örgüsünün belirleyicisi, Fazıl'ın "kadınlara, zarafete olan meclubiyet-i fıtriye"sidir (s. 41). Fazıl'ın karakterini ve anlatıdaki Fazıl karakterini oluşturan da, bu "kadın düşkünlüğü"dür. Ayşegül Utku Günaydın, "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. … O güne kadar gençlik hevesleriyle dolu çapkın bir delikanlı olan erkek karakter, Süheylâ'nın hayatına girmesi ile daha yüce bir sevginin varlığına inanarak dönüşür." (2012, s. 277) yorumunu getirse de; erkek anlatıcının metne sızan itirafları, bu yasın da daha önceki yaslar gibi geride bırakılacağına açıkça işaret eder. Fazıl daha önce yaşadığı aşkları da histerik erkeklik halinde deneyimlemiş, kendini "yıpranmış bir ihtiyar"a, yorgun kalpli genç bir sima"ya (s. 5) çeviren aşk deneyimlerinden

bahsetmiştir. Fazıl dönüşmez; ancak toplumsal cinsiyet kodlarının belirleyiciliği, Süheyla'nın yaşamını tümden değiştirir. Süheyla'nın şüphesi bile ölümlere neden olan "aşk" deneyimi, Fazıl için olağan ve mükerrer bir haslet halindedir.

Yine Nezihe Muhiddin'in, 1918 tarihli "Ümit ve İntizar" hikayesi ise, II. Meşrutiyet sonrası kadınların kamusal alan pratiklerini yansıtması açısından dikkate değer hikayelerindendir. Bu dönemin kadın yazınında sokakta, toplu taşımada, genişleyen kamusal alan imkanlarıyla, bir araya gelen kadınların temsili, anlatısal düzlemde yeni bir kapı aralar; kadınlar arası karşılaşma, kesişme ve bağların imkanlarını arttırır. Yeni deneyimler, yeni metin içi hakikatler sunar, alternatif olay örgülerine ve mekansallığın çeşitlenmesine imkan verir. Böylelikle homososyal bağ ağı da genişleyecek, haneden kamusala taşacaktır. "Ümit ve İntizar" hikayesindeki karşılaşma da kamusal alanda kurulan "kadınlığı yekdiğerine yaklaştıran umumi bir halet-i ruhiye, bir vasf-ı müşterek" (Haz. Zihnioğlu, 2006, cilt 4, s. 39) örneği olarak değerlidir. Metin, bir kadın anlatıcının Boğaziçi vapuruna binmesiyle başlar. Vapur öylesine kalabalıktır ki kamarada yer bulmanın güçlüğünü okuruz. Keza artık gazete bulmak da güçleşmiştir; hele Celal Nuri İleri'nin kurucusu olduğu, milli mücadeleyi destekleyen *Ati*, sabah biraz geç kalınca tükeniverir. Hikayenin Boğaziçi vapurunda karşılıklı oturan iki kadın karakteri de, düzenli birer gazete okurudur, sohbet de böylece, İspanyol nezlesi haberiyle açılır. Fakat yakınlığı doğuran ve anlatıcının "kadınlık hissini tahrik eden" (s. 40), sohbet ettiği kadının İspanyol nezlesinden daha derin bir derdini açmasıdır. Kadın karakter karşısında oturan kadın anlatıcıya, birden çözülerek, "Zevcim üzerime evlendi." (s. 40) diyecektir. Anlatıcıya göre taaddüd-i zevcata maruz kalan hemcinsi, "büyük ve ulvi bir ihtiyaçla söz söylemek, acılarını dökmek, tesliyet [avutulma] ve samimiyet aramak arzusu"ndadır; üstelik "her önüne gelene ifşa-yı vaz-ı mahremiyet edecek" biri de değildir, "burada cüzi ve külli farklarla

kadınlığı yekdiğerine yaklaştıran umumi bir halet-i ruhiye, bir vasf-ı müşterek var"dır (s. 40). İki kadın arasında hemen "mütezayit bir samimiyet" [artan bir samimiyet] başlar. Ataerkil geleneğin yarattığı mağduriyet, kadınlar arasındaki homososyal bağın temelidir. Anlatıcının kendi yaşam hikayesini bilmesek de, ataerki karşısında ister cüzi, ister külli farklarla kadın olarak varolmanın bir müştereği vardır; bu da kadın anlatıcıyı hızla yekdiğerinin yeisine ortak eder. Bu üç sayfalık, hikayenin başına da not düşüldüğü gibi, "küçük hikaye" ile, iki kadın karakterin hayatına vakıf olamasak da, birbirini hiç tanımayan iki kadının kamusal alanda, kısa bir vapur yolculuğunda kuruverdiği, hızla gelişen "mütezayit samimiyet", kadınlık müştereğinin başarılı bir temsilini yakalar.

Sadiye Vefik ise 1911'de *Kadınlar Dünyası*'nda "Ebedi Hüsran" başlığıyla tefrika ettiği öyküyle kurmaca üretimine başlar. Yine bu dergide başlayan "Bir Genç Kızın Defterinden: Kalbime Hitap" öyküsünün tefrikası ise yarım kalır; ancak Sadiye Vefik metni tamamlamıştır ve bu kopyayı 1913'te *Resimli Kitap*'ta yayınlama imkanı bulur. 1913 tarihli *Muhaberat-ı Hakikiye* ise kitaplaşarak, Resimli Kitap Matbaası'nda basılacaktır. Bu romanı, 1922 tarihli *Bir Günahkar Geceden Sonra* adlı roman ve 1924 tarihli bir öykü kitabı olan *İlk Aşkı* takip eder (Haz. Timuroğlu, 2021, s. 11). II. Meşrutiyet sonrası, kadınları kamusal alana açan "sokak"la, hanenin dışına çıkma ve yürüme ihtiyacıyla beliren yeni deneyim, *Muhaberat-ı Hakikiye'*de (1913) de ön plana çıkar. Sadiye Vefik, metne bir yazar-anlatıcı olarak dahil olur ve geçmişte okul arkadaşı olduğu üç genç kadının birbirleriyle mektuplaşmalarının eline geçmesi ve "bir "romana zemin olacak kadar ince" yazıldıkları, "bir köşeye atılmasına razı olamadığı" için bu mektupları yayınlamaya karar verir (s. 39). Sadiye Vefik bu çerçeve hikayenin ardından metinden çekilmiş görünür; anlatı art arda sıralanan mektuplarla sürer. Modern Türkçe edebiyatta kadın yazını adına, Fatma Aliye'nin oldukça

sansürlenmiş ve kısa bir kopyasını okuyabildiğimiz *Levayih-i Hayat*'ıyla (1897-1898) birlikte, ilk mektup-roman örnekleri olarak okuyabileceğimiz bir anlatısal yapı kuran roman, kadın karakterler Nevin, Feriha ve Şule arasındaki 25 mektuptan oluşur. Bu mektuplar dolayımıyla kurulan kadınlar arası homososyal bağ, hem olayların gidişatına yeni bir yön verir hem de anlatma, dinleme ve dayanışma pratikleriyle kadın karakterleri dönüştürür, özgürleştirir.

Feriha ve Şule, Heybeliada'da, anneleriyle birlikte, aynı hanede yaşayan, yirmili yaşlarında iki kardeştir. Babalarını kaybettikten sonra, ölmek üzere olan dayıları, bu aileyi oğlu Feridun'a "emanet" eder ve Feriha ile evlenmelerini "vasiyet" ederek hayatını kaybeder. Feriha'yla Şule'nin yaşantılarının seyrini belirleyip metinden ayrılan baba ve dayının ardından, "emanet" ve "vasiyet" söylemiyle aktarılan vesayet, Feridun'u da arzu etmediği bir sorumlulukla bağlamıştır. Halbuki Feridun, Feriha'yı değil, Şule'yi sevmektedir; ancak metnin hem kadın hem de erkek karakterler için arzunun dile gelişini sınırlayan istibdadı, bu yalın karışıklığın çözülüvermesini mümkün kılmaz. Arzunun dile gelemeyişinde düğümlenen anlatı, kadınlar arasındaki mektuplaşma pratiğinin sunduğu bir güvenli alanda, konuşmayı, dinlemeyi, birlikte çözüm üretimini ve açılmayı sağlayacaktır. Birer bilinç yükseltme buluşmasına dönüşen bu mektuplarda dile gelebilenler, olay örgüsünün seyrini aniden değiştirir; Feriha'yı Feridun'la arasındaki zorunlu bağı kırmaya ve Nezih'e duyduğu arzuyu ilan ederek kendi yaşantısına yeni bir yön vermeye telkin eder. Keza, bu sayede kırılan vesayet, Feridun'u da özgürleştirir ve Şule ile karşılıklı aşklarını meşrulaştırır, mümkün kılar. Burada dikkat çeken bir paralellik, babadan dayıya ve dayıdan da oğlu Feridun'a miras kalan vesayetin, II. Meşrutiyet'in ilanıyla eş zamanlı olarak ortadan kalması ve karakterleri özgürleştirmesidir. Metnin başında "İstibdat rejimi nedeniyle Avrupa'ya firar eden" ve evde adından hiç bahsedilmeyen Nezih'in II. Meşrutiyet'in

ardından İstanbul'a dönebilmesi ve Feriha'nın özgürleşme isteği de paralel biçimde ilerler; Nezih'in geri dönüşüne olanak sunan özgürleşme, Feriha'nın da zorunlu bağlarını koparma arzusunu ve geri dönen Nezih'e duyduğu aşkı tetiklemiştir. Dolayısıyla metnin *climax*'i II. Meşrutiyet'in ilanı olarak belirir. Yeni nesil, arzuları, vesayeti kıran kararları ile yeni bir hayata başlarken, vesayeti kuran baba ve dayının, II. Meşrutiyet'i göremeden öldüklerinin vurgulanması da simgeseldir.

Bir sonraki bölümde "kara sevda" romanları dolayımıyla daha detaylı biçimde değineceğim "mutsuz kadın"lık, İstibdat rejiminin de dikkatini çeken ve sansürleme gereksinimi duyduğu, politik bir ima içerir. Mutsuz kadın anlatısının metni taşıdığı arayış, dönüşüm ve talep örgüsü, şüphesiz mevcut vesayetin aleyhine işler. Bu nedenle ilk güçlü örneklerinden biri olarak okuyabileceğimiz Güzide Sabri'nin romanlarındaki "mutsuz kadın" temsilinin, II. Abdülhamit dönemi İstibdat yönetiminin baskıcı yayın politikasıyla sansüre uğradığı bilinir (Hikmet Münir, 1938, s. 7). Fakat yine II. Meşrutiyet'in ardından, tıpkı siyasi yayınların yahut pornografik Türkçe edebiyatın yaşadığı sıçrama gibi, "mutsuz kadın" anlatılarının da ivmelendiğini iddia edebiliriz. Kadın mutsuzluğunun dile gelişi, kadın yazını adına önemli bir kırılma noktası gibidir. Örneğin Fatma Aliye'nin ilk romanlarındaki ana karakterlerine şekil veren "kocasını sevme çabasındaki" makbul kadınlarda belirginleşmeyen bu mutsuzluk, beraberinde bir arayışı ve talep halini getirecek, bir tetikleyici olarak işleyecektir. Bu hem "makbul kadın" söyleminin belirlediği kadın failliğinin mevcut sınırlarını genişletir hem de kadın yazınındaki karakterizasyon, olay örgüsü ve mekansallığa yeni bir özgürlük ve özgünlük alanı açar. Sadiye Vefik'in *Muhaberat-ı Hakikiye*'sinindeki "mutsuz kadın"lığı da, bu anlamda bir dönüşümün müjdeleyicisi olarak okumak mümkündür. Metin açılırken mutsuzluğuna tanıklık ettiğimiz kadın karakterler, bu mutsuzluğun bir itici güce dönüşmesiyle birlikte "kader"lerini dönüştürerek, mutlu kadınlar olarak

metni kapatırlar. Mutsuzluğun dile gelişi, kadın yazını adına yeni bir imkandır. Feriha'nın ilk mektubu şöyle açılır: "Mutsuzum Nevinciğim, evet! Mutsuzum. Bu pek müthiş bir felaket olmakla beraber pek büyük bir gerçektir." (Sadiye Vefik, 2021, s. 41). Feriha'nın "felaket" bir "gerçek" olarak imlediği "mutsuzluk" ilanıyla açılan metin, kadın yazını bağlamında dikkat çekici bir örnek olarak belirir. Mutsuzluğun, memnuniyetsizliğin, tatminsizliğin ibareleri, Nevin'in mektubunda da paralel bir karşılık bulur:

> Daima yalnız daima vahşi bir kız olarak kalmaya mahkum olmadığımı babama haykıra haykıra söylemek istiyorum. Yirmi yaşında bir kız ki vahşi, hem de Amerika çöllerinde vakit geçiren bir kız kadar vahşi bir hayat geçiriyorum. … Adeta paralarcasına kıyafetlerimi çıkarttım. Vücudum baştanbaşa titriyordu. (s. 42-43)
>
> [H]ayatta şikayetçi olan zavallı ben! (s. 45)

Feriha'yı mutsuz kılan, dayısının vasiyeti üzerine Feridun'la evlenme zorunluluğu iken; Nevin'in mutsuzluğu ise Ayastefanos'ta, "öyle şuh genç kızlar ve erkeklerin" (s. 45) bulunmadığı, "vahşi bir çölde" babasıyla yaşayarak yalnızlaşmaktır. "Doğrusu aşksız geçen hayat kadar tatsız, ruhsuz, köhne bir hayat yok." (s. 52) diyerek ve muhatabını bularak dile gelmeyi bekleyen "saklı bir aşk ihtiyacı"na (s.62) işaret ederek, metni dönüştürecek kırılmaya, arzu edimine bir prolepsis verir. Keza Şule de "İhtimal Afif beni sevmeyecekmiş, öyle mi? Bunun ne önemi var? Sevilmekten çok sevmeye ihtiyacım var." (s. 67) diyerek, ataerkil geleneğin kadına devşirdiği "görülme" ve "beğenilme" gibi pasif pratiklerinin karşısına, aktif bir arzu edimi yerleştirir.

Osmanlı modernleşmesiyle birlikte dönüşen mekan politikası ve yeni kamusal alan pratikleri de metne yansır ve kadın karakterlerin günlük edimlerinin dönüşümü bağlamında kadın yazınındaki kamusal alan temsilinin güzergahına yeni bir yön verir. Nevin'in "vahşi bir çöl" olarak çizdiği, kamusal hayattan yoksun Ayastefanos'un

(günümüzün Yeşilköy'ünün) aksine, Feriha ve Şule'nin Heybeliada deneyimi hareketli ve dış dünya ile etkileşime açıktır. Metinde geçen kamusal alanlar, Heybeliada'daki Şafak Bahçesi, Çam Limanı ve Halki Palas'ın bahçesi ile Beyoğlu ve Moda Palas'tır. Bir önceki bölümde ele alınan metinlerin hane ile kısıtlı mekansallıkları, modernleşme periyodunda gelişen kamusal alanın da metinlere girmesiyle, yeni karşılaşma imkanları sağlar. Şule Şafak Bahçesi'nde "elinde bir Kodak'la" (s. 48) gezen, "biraz şair, biraz ressam" (s. 57) bir flanör prototipi Afif'le böylece tanışır. Nevin de Medih'i önce Beyoğlu'nda görecek, modern görme-görülme pratiklerinin tetiklediği arzuyla "ilk defa olarak kendimde böyle bir merak hissettim; aynada kendimi incel[edim]" (s. 98) diyecektir. Kamusal alan karşılaşmaları kadar, kadın karakterlerin tek başına yürüme sahneleri de dikkat çeker. Örneğin Şule "Bir çılgın gibi sokağa atıldım. Nereye gideceğimi bilmediğim halde yürüdüm. Yürüdüm, evet, o parlak ve sonsuz mavi gökyüzünün altında yürüyordum." (s. 48) der. Keza Nevin de "Kalbimde öyle uzayıp giden bir ferahlık vardı ki gezmek, saatlerce gezmek istiyordum." (s. 70) diyecektir. Mutsuzluk ve arzu sarkacında, özgürlük talebindeki kadın karakterlerin, yanlarında bir refakatçi olmaksızın "sokağa çıkma" ve "yürüme" eğilimi, sonraki bölümlerde de tekrar edeceğim bir hane dışı alan, kendine ait zaman ihtiyacıyla belirginleşir.

Geç dönem Osmanlı kadın yazınında, bu dönemde temsil edilebilen, görünürleşen "kadının arzusu", eril kanonun ürettiği aldatan, baştan çıkaran, şeytani "femme fatale" söyleminden yahut yine II. Meşrutiyet'le matbuattan kalkmış görünen İstibdat baskısının ardından patlayan erotik edebiyatın eril fantezisinin ürettiği "patolojik" kadın arzusu temsilinden[48] şüphesiz farklıdır. Kadın yazınında beliren bu

[48] Geç dönem Osmanlı erotik edebiyatının eril fantezisi üzerine kısa bir özet için: Bilge Ulusman. (2019). "Son Dönem Osmanlı Erotik Yazınında Eril Fantezinin İnşası: Patolojik Bir Vaka ve Ahlaki Bir Sapma Olarak Mu'âşakat-ı Nisaiye". *Kaos Queer + 8,* ss. 6-17.

arzu, Adem ile Havva mitinden modern anlatılara dek tekerrür eden baştan çıkarma imasını yahut Freudiyen bir fallus krizini dayatmaz. Özgürleşme talebine paralel biçimde, ne bir suçluluk ne de bir eksiklik imasına açılmaksızın, olağan bir insiyak olarak imlenir. Bir muhatap aramaz, kadın karakterin sevilmek değil, sevmek üzere yöneldiği, duygusal failliği imleyen bir arzu temsilidir. Henüz mahremden ayrılarak kamusala açılan kadının, ötekiyle karşılaşma isteğidir. Sahip olmayı yahut tahrip etmeyi içermeyen, bireysel bir deneyim olarak belirir. Böylece eril kanonun ürettiği temsili reddeden, kadının arzusunu tanıyan ve temsil eden bu metinlerin, yeni bir cinsel politika sunduğunu iddia edebiliriz. *Seviye Talip*'te evlilik kurumunun eril vesayetini yenen bu arzu, *Muhaberat-ı Hakikiye'*de de farkındalık ve özgürleşme talebiyle paralel gelişir; metin içi hakikatin olumladığı bir edim olarak imlenir.

Mektuplaşma yoluyla kurulan kadınlar arası dinleme, anlatma ve dayanışma pratiklerinin işaret ettiği homososyal bağ, *Muhaberat-ı Hakikiye'*de bir homoerotizm deneyimine de dönüşür. Metnin heteronormatif rejimin söylemini aşan bir temsiliyet üretmesi de dikkat çekicidir. Bir önceki bölümde Lillian Faderman'ın *Erkek Aşkının Ötesinde, Rönesanstan Günümüze Kadınlar Arasında Romantik Dostluk ve Aşk* (1988) başlıklı incelemesinde kurduğu terminolojiyi ödünç alarak işaret ettiğim "romantik dostluk", *Pakize* (1895-96) ve *Şermende* (1913) romanlarıyla benzer biçimde, *Muhaberat-ı Hakikiye'*de de belirginleşir:

> Gençsin, güzelsin. Ama nasıl, ilk bakışta vücudu titretecek derecede. (s. 43, Nevin'den Feriha'ya)
>
> Pencerenin önünde ilgisiz, makyajsız bulunmakta olduğunu söylüyorsun. Bunun ne önemi var? Sen çok güzelsin, demez miyim? Eğer kendi güzelliğini bilmiyorsan ben sana yalnız gözlerini tarif edeyim; hayretler içinde kalınacak kadar güzel bir yüz üzerinde ne ela, ne yeşil, başka bir renk; gözlerinin rengini belirlemek mümkün değildir. Eğer her zaman uzun siyah kirpiklerin gözlerini kapatmasa eminim ki o güzel gözlerin mecnunları bile etkiler ve büyüler. (s. 76, Feriha'dan Nevin'e)

> Güzel ellerinin temas ettiği o güzel, hoş kokulu mektubu saatlerce kokladım ve öptüm, öptüm. Sonra mektubu okumaya başladım. (s. 50, Nevin'den Şule'ye)
>
> Ah Nevin! Ah, senin yanında ellerim ellerinin içinde ağlamaya ne kadar ihtiyacım var, bilsen. Daima konuşmak, bütün kederlerimi anlatmak için beni teselli edecek, duygularıma ortak olacak şefkatli bir kalp, hassas bir ruh arıyorum sevgili Nevinciğim! Yalnız sen varsın. (s. 53, Feriha'dan Nevin'e)

Mektuplara yansıyan "romantik dostluk"ların homososyal bağ ve homoerotizm arasında salınan deneyimlenme biçimleri, Nevin, Feriha ve Şule'nin mektuplarını kapatırken düştükleri notlara da yansır. Dayanışma duygusu dolayımıyla kurulan yakınlık, heteronormatif söylemin fallus merkezli romantik arzu temsiline sığmayan bir homoerotik deneyimi de metne taşımış olur:

> Pek sevdiğim büyüleyici gözlerine, daima manalı gülümsemeler görülen kırmızı dudaklarına derin bir özlem ve sevgiyle sonsuz öpücükler gönderiyorum. (s. 42, Feriha'dan Nevin'e)
>
> Yanaklarını, dudaklarını uzat da birçok defa öperek sana gecen hayırlar olsun diyeyim güzel vahşi. (s. 55, Feriha'dan Nevin'e)
>
> Birçok defa parlak sarı saçlarından, pembe dudaklarından, yanaklarından öperim. (s. 62, Nevin'den Şule'ye)
>
> Pek sevdiğim gözlerini, dudaklarını uzat da dargın, yarım barışık, birçok defa öpeyim. (s. 75, Nevin'den Şule'ye)
>
> Ben de sana uzayıp giden ateşli öpücüklerimi mehtapla göndermek ve sunmak için pencereme koşuyorum! (s. 89, Nevin'den Şule'ye)
>
> Şimdi seyrettiğim manzara beni hüzne boğdu. Mektubu bırakıyorum. Dudaklarını uzat da şu saatte güzel bir hayalin saadetiyle titreyen dudaklarımla birçok defa öpeyim. (s. 91, Feriha'dan Nevin'e)

Keza metindeki erkeklik temsilleri de, heteronormatif rejimin sınırlarını aşmaktadır. Örneğin Nevin'in Beyoğlu'ndaki karşılaşmalarında dikkatini çeken ve tanıyarak aşık olduğu Medih, Nevin'in mektubunda şöyle betimlenir: "Aman efendim dehşet! Medih küçük, şuh, masum genç kızlara benziyor. Ne güzel şey! Yemin ederim, tapıyorum. … [E]n çok hoşuma giden tarafı yalnız kalınca bir çocuk gibi ağlıyor." (s. 122-123). Nevin'in romanın sonunda karşılıklı bir aşk ve arzu ilanıyla evleneceği Medih'in, Nevin'in arzusunu tetikleyen "çocuksu" karakteri ve "kadınsı" görünümüyle temsili dikkat çekicidir.

İlk romanı *Terbiye-yi Etfale Ait Üç Hikaye* itibariyle kurduğu anlatısal oyunlar ve anlatım tekniği çeşitliliğiyle romanın türsel işlevlerinden çok başarılı biçimde yararlandığını iddia edebileceğimiz Emine Semiye'nin 1920 tarihli *Gayya Kuyusu* metni ise, *Dersaadet* gazetesinde 31 parça olarak tefrika edilir (2020, s. 9). Metnin "sokak"la bağı ve kurduğu mekansallık, II. Meşrutiyet sonrası kadınların kamusal alana çıkış pratiklerinin genişlemesiyle birlikte derinleşmiştir. Anlatı zamanını II. Meşrutiyet'in hemen ardından başlatan metin, on bölümden oluşur ve her bir bölümde mekanı yahut zamanı değiştirerek yarattığı sıçramalarla, neticede hayatları kesişen, homososyal bağlarla birleşen kadın kahramanları ele alır. Emine Semiye'nin tüm romanlarında baskın olan "örfle tartışma" hali, bu metinde de tüm bir olay örgüsünü belirler. Kız çocuklarının eğitim hakkı savunusuyla birlikte, ebeveynlerin sunduğu aile içi öğrenme pratikleri de sürekli gündemde tutulur, "efsane"yle, "efkar-ı batıla" ile, örf ve adet baskı ve korkusu ile çocuk yetiştiren ebeveynin eleştirisi bu merinde de sürer. Müdahil anlatıcı, olay örgüsü akarken ataerkini tespit ve tenkit eden bir bakış açısıyla araya girmekten çekinmez. Muhatabının dikkatini, Emine Semiye'nin tüm metinlerinde sıklıkla ve işlevsel olarak kullandığı ünlem işaretleriyle (!) yönlendirir. Bu eleştirilere, Yekta karakteri dolayımıyla çocuk istismarı ve cinsel şiddet, Rezin ve Tarhan'ın evliliği üzerinden *Dilharap*'taki gibi bir "evlilik felaketi", kadını erkeğin "ıslah"ı için kullanan bir aile ideolojisi ve "hakk-ı hayattan mahrum bırakılan sokak fahişeleri" (s. 97) de eklenir.

Metnin olay örgüsü, Yekta, Eltaf ve Rezin adlı üç genç kadının ataerkiyle mücadelelerinde birbirleriyle ve diğer kadın karakterlerle kurdukları homososyal bağlarla ilerler. Bu ilişkiler ağında Yekta ve Eltaf ile Rezin ve Hulkiye Hanım arasında ise bir romantik dostluk kurulur. Metnin kapanışına doğru, Yekta'nın geride bir "evrak pakedi" halinde "hatıratını" bıraktığını öğreniriz; Eltaf da bu hatırata kendi notlarını

eklemiş ve "sıralayıp bir hikaye suretinde yazması için" Rezin'e teslim ederek "Ben öldükten sonra neşretmenizi rica ediyorum." demiştir (s. 119). Rezin'in bu hatıraları neşretmek için verdiği sözle birlikte, okuduğumuz metnin bu hatırat olduğunu düşünürüz. Bu, hem erken dönem kadın yazınında sıkça başvurulan ve bir "kadın belleği" oluşturma gayretini yansıtan, "kadın olarak yazma" yahut bir kadın yazara/anlatıcıya başvurma pratiğini tekrar eden, hem de metnin "gerçeklik" iddiasını güçlendiren bir anlatısal oyun olarak kullanılır:

> Evet iki gözüm [Eltaf'a hitaben], kaynanalarımın istibdadından kurtulduğum bir gün bu emrini mevki-i icraya koymayı yahut ki bir muharrireye koydurtmayı deruhte ederim. İfadem tatlı olabilir fakat hakiki bir roman yazacak iktidara malik değilim; malumatım pek sathidir. Yaşadığım muhitte zaten bundan fazla olamazdı! (s. 119)

Rezin'in yazma, üstelik bir roman yazma edimine ilişkin bir "yetersizliği", kadın olması nedeniyle değil, kaynanalarının istibdadı ve yaşadığı muhit dolayımıyla üstlenmesi, metne bu imanın eklenmesi elbette çok anlamlıdır. Öte yandan *Dilharap*'ta yazar-anlatıcıya başvuran kadın karakter, "Tashih"te okuma-yazmayı öğrenmek için Pesendide Hanım'dan yardım isteyen kız çocuğu Fatine, *Şermende*'de hikayesini anlatmak için bir kadın anlatıcıya başvuran kadın karakter ve *Pakize*'de kadın protogonistin okuma/yazma edimleri üzerinden kurduğu kadınlar arası homososyal bağ, bu metinde de bir *leitmotive*'e dönüşerek sürdürülür. Kadın karakterlerin kadın anlatıcı ve kadın yazarlara dönüşmesi kadar; kadınların anlatmak, okumak ve yazmak için birbirine başvurması da, kadın yazınının temel dinamiklerine işaret eder.

Homososyal bağın *Gayya Kuyusu*'ndaki inşası, hem eksikliğinin eleştirisi hem de varlığının güzellemesi aracılığıyla sağlanır. İlk bölümde bir çocuk istismarı prolepsisi ile başlayarak, yetim kalan Yekta'nın emanet edildiği Münime Hanım'ın evinde, Münime Hanım'ın eşi Safai Bey tarafından uğradığı tacizler, psikolojik ve cinsel şiddetler ile tecavüzün anlatısını okumaya devam ederiz. Üstelik henüz çocuk

yaşta olan Yekta metnin muhatabına sunduğu bu prolepsisleri kavrayamayacak durumda ve istismara açıkken, evdeki diğer kadınlar, dadı ve evin sahibesi Münime Hanım bu gidişatı sezmekte hatta somut delillerini de yakalamaktadır; fakat Yekta aile ideolojisine kurban edilir ve bu taciz, cinsel şiddet ve tecavüz, bir "aile sırrı"na dönüştürülür. Dadı ve Münime Hanım'ın Safai Bey dolayımıyla koruduğu aile ideolojisi, tıpkı metnin diğer bölümlerde Rezin ve Tarhan'ın "evlilik felaketi"nde de olduğu gibi müdahil anlatıcının hışmına ve eleştirilerine maruz kalır. Rezin'in de Yekta gibi aile ideolojisine kurban edilmesine aracı olan, yine evdeki kadınlardır: "Tarhan'ı eve ısındırıp bağlamak ve ahlaksızlığından vazgeçirmek maksadıyla henüz on üç yaşında bulunan, zavallı, nazik, hassas Rezin'i kurban eden" (s. 33) Tarhan'ın annesi Fitnat Hanım ve anneannesi Halime Hanım, elbette sükut-ı hayale uğrar; Tarhan da evlendikten sonra, tıpkı *Dilharap*'taki Razi karakteri gibi "ıslah olmayacak", alışkanlıkları ve eğilimleri değişmeyecektir. Ne var ki *Dilharap*'ta Razi ile evlendirilen Mazlume, evdeki diğer kadınlardan işbirliği talep eden, gördüğü muameleden şikayet eden bir itiraz geliştiriyorken, Rezin, "büyükannesinin koynunda yatmaya" ve "Tarhan'ı artık bir kardeş gibi telakkiye" yönelir (s. 33). Bu farkı yaratan, Fatma Fahrünnisa ve Emine Semiye'nin aile ideolojisine karşı farklı bakış açıları taşıması değildir. Bilakis, iki metin de aynı eleştirel dille "evlilik felaketi"ni ele alır; fakat *Gayya Kuyusu*'nda Rezin, kendine bir konfor alanı kurmuştur: Onunla yaşamayan, sanki varolmayan bir zevç ile evli durumdadır. Fitnat ve Halime Hanım, Tarhan'ın yokluğunda başka bir erkeğin Rezine talip olmaması yahut Rezin'in bir başkasına aşık olmaması için Rezin'ini "siyah, bol, uzun çarşaflarla" ve "boğucu" derecede kalın peçelerle örter, eve gelen erkek akrabalarla dahi görüşmesine izin vermezler (s. 35-36). Oysa Rezin'in bir erkekle yakınlaşma talebi yoktur, kendisine meftun olarak evlilik teklif eden erkekleri de Tarhan'ı sevmemesine ve nikahlarının

düşebilecek olmasına rağmen geçiştirir, reddeder. Rezin'in kocasını görmeden yaşadığı bu evlilikte bulduğu özgürlük, "kocalı bir kadın olduğunu unutmuş" (s. 34) gibi yaşamakla ifade edilir. Rezin'in görme ve görülme ihtiyacı, karşı konağa yerleşen, "Rezin'in uzaktan sevdiği bir genç kadın"a (s. 47), Hulkiye Hanım'a yönelmiştir: "Hulkiye'nin elbiselerine, giyinmesine, taranmasına meftun olduğu için onu her sabah uzaktan temaşa eder", "ona gittiği geceler bahtiyar olur" (s. 39), her sabah "mutadı üzere en yukarı katın arka odasına çıkarak pencereyi açar, yirmi ev aşırı yeni pembe konağın balkonuna bakar, balkonda yarı dekolte sabahlık elbisesiyle saçlarını dökmüş ve kendi gibi güzel pamuk kedisi kucağında sabah kahvaltısını yiyen" Hulkiye'yi temenna eder, Hulkiye de "temennalar yağdırarak" Rezin'i davet eder (s. 38). Fitnat Hanım bu durumdan rahatsız olsa da Halime Hanım her sabah gerçekleşen bu "işaretli konuşma"nın, "Rezin'in masumane seyrangahı [seyir yeri]" (s. 38) olduğunu düşünerek iki kadın arasındaki bu ilişkilenişe müsaade eder. Böylece metin, erkek egemen kanonun ilk bölümde işaret ettiğim "modern mahrem" idealiyle inşa ettiği domestisiteyi lağveden, yeni bir ev içi kurgularlar: Bir erkeğin bulunmadığı ve tam da bu nedenle mutlu bir hane. Özellikle de Aksaray yangınının ardından mal varlığını kaybederek çalışmak üzere kadınların kamusal alana çıkması, Şehzadebaşı, Kağıtçılar, Laleli, Kısıklı'da, bu üç kuşak kadının birlikte kahvelere girip bekar erkeklere yemek dağıtmaları, gezintileri, seyirleri, Rezin'in Fitnat ve Halime Hanımdan tek talebi olan "sokağa çıkma" eylemini kadınlar olarak gerçekleştirmeleri, dönemi adına radikal kadınlık temsilleridir. Fitnat ve Halime, Tarhan için Rezin'i feda etmiş ve taliplerini engellemek için türlü entrikalar çevirmişlerdir; fakat yangından sonra yaşadıkları yoksulluk onları medar-ı maişet için birlikte hareket etmeye itmiştir. Böylece aile mefhumları da dönüşür. Kirası ucuz olduğu için taşındıkları yeni muhitin sokakta yaşayan fahişeleriyle de bir duygu birliğine kuruverirler; zira metin boyunca

"mutaassıp" ahlak anlayışları vurgulanan Fitnat ve Halime, sokaktaki fahişlerle aynı safta, aynı dertten, ataerkinden mustarip olduklarını idrak etmiştir. Metinde geleneğin temsilini üstlenen motiflerden biri olan "hilye-i şerif" levhası da, ironik bir biçimde, Aksaray yangının sıçrayarak geldiği bu evde, Fitnat ve Halime Hanımlar "Hilye-i şerif bizi kurtarır, yanmayız." (s. 48) dedikten hemen sonra, alev alan ilk eşyadır. Muhammed'in tasvirini içeren bu levhanın, geç dönem Osmanlı geleneğinde Muhammed'in simgesel değeriyle birlikte düşünecek olursak, realite karşısında işlevsiz kalması ve yanarak yok olması, Emine Semiye'nin tüm külliyatında uğraştığı hurafe, batıl inanç, gelenek ve hatta ataerkinin işlevsizliğine ve lağvına bir gönderme olarak okunabilir.

Rezin'in Hulkiye Hanımla kurduğu romantik dostluk, Yekta ve Eltaf arasında da belirgindir. Metin, bir yandan bu iki genç kadının bedenini tasvir ederken bir erotizm yaratır, öte yandan Safai Bey'in Yekta'yı taciz ve istismarının bir delili olarak yastığının altına bıraktığı "kırmızı meşin zemine yalnız işlenmiş, süslü, resimli, fena bir kitabı" (s. 63) okuyup "ağız ağıza fısıldaştıkları kelimelerle gülüşüp kaynaşan" (s. 62), "çifte kumrular" (s. 116), "iki yâr-i vefakar kız" (s. 130) Yekta ve Eltaf'ın romantik dostluğunu sürekli olarak sekteye uğratır. Safai Bey'in Yekta'ya tecavüz etmesi, ev içerisindeki kadınlar tarafından bir aile sırrı olarak saklanır, Münime Hanım'ın savunusu ise, ataerkini yeniden üreterek Yekta'yı suçlamak olur:

> "Sen istemeyeydin, vaktiyle kendine celbetmeseydin, aklı başında, ruhu da kibar olan bir erkek bu kepazeliği yapmazdı!" tevbihiyle bütün kabahati bu mazlum kızcağıza yükleyerek affına yanaşmamıştı! (s.77)

Fakat anlatıcının eleştirel bakış açısı bu noktada bir hamle daha yapar ve tıpkı Osmanlı modernleşmesinin eril perspektifiyle "annelik" vasfı üzerinden kurduğu kadınlık performansı anlatısı gibi, *Gayya Kuyusu* da "babalık" vasfı üzerinden bir ideal erkeklik anlatısı inşa eder ve Safai Bey'i "peder olduğunu unutan bir mecnun" (s. 74) olarak

tanımladığı anda ideal erkek dairesinden de dışlar. Pederlik, annelik gibi performatif bir eylem olarak tahayyül edilmiş ve Safai'nin bakımını üstlendiği bir çocuk olan Yekta'ya, "babası makamında bulunduğu bir masumeye" (s. 74) uyguladığı cinsel şiddet ve tecavüz, onu "pederlik"ten de ihraç etmiştir. Yekta ise evden kovulur, yollara düşer; fakat karşılaştığı bir fahişenin para için Yekta'yı sokaktan geçen adamlara satıvermesiyle cinsel şiddet de tekrar eder. Yekta yaşadığı travmanın şokuyla hafıza kaybına uğrayarak kendini bilmez halde sokaklarda yaşamaya ve Cilve'nin çalıştırarak sömürdüğü bir biçimde fahişeliğe devam eder. Fakat metin Yekta'yı bu felaketlerin ardından unutmaz; aksine "erkeklik" eleştirisini netleştirecek güçlü bir sahne kurmaya doğru ilerler. Yekta'nın karşısına onun "latif simasının manidar çizgilerini" resmetmek isteyen bir "sanatkar" çıkarır. Üsküdar'da, Harem iskelesinde buluştuğu Yekta'nın resmini çizen ressam Samih, metnin başvurduğu bir tesadüf unsuru olarak Safai Bey'in çocukluk arkadaşıdır. Ressam Samih Bey Yekta'yı resmettiği süreçte onu gözlemlemiş ve "adilikleri nokta-i nazarından ikrah ettiğimiz bu kadınlara cemiyet-i beşeriye büyük haksızlık ediyor" kanaatine varmıştır (s. 131) ve kimi kadınların sergüzeştlerinde erkeklerin müsebbibi olduğu hayatları dinledikçe, "erkekliğimden utandım." (s. 132) diyecektir. Metnin bu çıkarımları bir erkek karaktere yaptırması, kadın yazını adına ilk güçlü örneklerden birini teşkil eder. Böylece bu metinde de "erkeklik" bir toplumsal cinsiyet kimliği olarak ataerki dolayımıyla kadınları ezen, "hakk-ı hayat"larını ellerinden alabilen bir iktidar biçimine dönüşür. Bu eleştiri dönemin kurmaca dışı kadın yazınında da gündemdedir. 1913'te yayın hayatına başlayan *Kadınlar Dünyası*'nda "hakk-ı hayat" kavramının[49] sıkça dile geldiğini görürüz. Kadınların çalışma hakkı da "hakk-ı hayat" dahilinde tartışmaya açılacak,

[49] Bu dönemde kurmaca dışı metinlerde öne çıkan bu kavrama ilişkin bütünlüklü bir çalışma için, Aynur Demirdirek'in *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi* metnine ve Sevdagül Kasap'ın "Beyaz Konferanslar" başlıklı yazısına (Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Feminizm cildi içerisinde, s. 27-32) bakılabilir.

tıpkı Rezin karakterinde gördüğümüz gibi, savaşların getirdiği ekonomik buhran, erkek işgücü kaybı ve kadınların işgücüne doğan ihtiyaç nedeniyle kadınların da çalışmasını savunmak kolaylaşacaktır. Osmanlı kadın hareketinin, Beyaz Konferans buluşmalarında daha da belirginleşen "müessese-i nisvân" kurma gayreti, kurmaca metinlerde bir homososyal bağ çağrısıyla tamamlanıyor gibidir. Elbette "kadınlık" da, "erkekliğe" karşı bir ittifak üzerinden kurulacaktır. Metin kapanırken iki kadının, Rezin ve Şadıman'ın girdiği diyalog, kadın yazınının "kadınlık" deneyimlerini aktarma ve ataerkiyle mücadele hamlesinin altındaki ortak motivasyonu da özetler. Tüm bu anlatılar, yazarlığa ve yazma edimine içkin bireysel motivasyonların yanında, bir "kadın" olarak yazmanın verdiği itkiyle, erkek okurda "utanma" ve bir epifani yaratmayı hedeflerken, kadın okuru da cinsiyet kimliğine ilişkin bir bilinçlenme, iştirak ve mücadeleye davet eder:

> -[G]enç kadınlığa ibretli dersler! Bunları [kadınları] bu hale koyan erkeklere ne dersin?
>
> -Lanet derim! (Emine Semiye, 2020, s. 133)

Böylece Tarhan'ın uyguladığı psikolojik ve fiziksel şiddet ile Safai'nin cinsel şiddeti bir "aile sırrı"na dönüştürülerek saklanmaya çalışılsa da, hem Samih Bey'in itirafı hem de kadın karakterlerin geliştirdiği homososyal bağlarla, metin belirgin bir erkeklik eleştirisiyle ve tüm karakterlerde bir dönüşüm yaratarak kapanır.

Kadın yazınına tezahür eden yeni bir cinsel politika arayışını bir başka yönüyle görünür kılan Gülsüm Niyazi'nin, 1925'te Orhaniye Matbaası'nda basılarak kitaplaştırdığı toplu hikayeleri, kadın karakterleri odağına alan sekiz metin içerir. "Güzel Fahire Hanım" adlı hikaye ise, kadın karakterin bir "uzlet" döneminin ardından toplumsal normlarla bağını atma, bir farkındalık ve özgürleşme anlatısı olarak belirir. Fahire, otuz yaşına dek "İstanbul'un en güzel kadını olarak yaşamış", ardından bir "uzlet" ile, toplumdan uzaklaşarak, tek başına bir hayat sürmüş ve yıllar sonra, "beyaz

saçlarla" Rana Hanım'ın davetine gelerek yeniden "meclis ve dostları arasına" dönmüştür (Gülsüm Niyazi, 2018, s. 65). Daha önce bir Hilal-i Ahmer balosunda tanıştıkları "Edib-i âzâm" Hikmet Bey de Rana Hanım'ın davetindedir. Metin, bu ikilinin yeniden karşılaşması ve aralarındaki sohbete odaklanır. Hikmet Bey, yalnız edip değildir, geç Osmanlı döneminde modernleşme hareketinin bir parçası olarak ilgi gören modern psikolojiye de merak salmıştır. Bu ilgi, Fahire Hanım'ın yaşadığı dönüşümün hikayeleşmesine imkan sağlayacak bir psikoterapi seansı sahnesi yaratır ve Fahire'nin ruhsal analizi dolayımıyla toplumsal cinsiyetin kadınlara yüklediği "güzellik" normunu lağvedecek bir eleştirel çözümlemeye açılırız. Bu noktada psikolojinin bir bilim değil, bir "sanat" olarak imlenmesi ve kamusal alanda, yıllar sonra karşılaşmış, bir yakınlıkları da bulunmayan bir kadınla bir erkeğin derin bir musahabeye girebilmesinin meşru zemini olarak sunulması dikkat çeker. Hikmet, Fahire'ye "Şüphesiz siz de teslim edersiniz ki, Hanımefendi, bu sanat, size bazı saygısız sualler sorabilmeme müsaittir, değil mi?" (s. 67) diyerek icazet alır ve "psikoloji sanatı"nın işlevselliğiyle Fahire'ye niçin toplumdan uzaklaştığı, güzel olduğunu duymaktan feragat ettiği üzerine sorular sormaya başlar. Fahire, "Mademki cevap vermemek hakkı daima benimdir…" (s. 68) diyerek Hikmet Bey'in pozisyonunun hiyerarşisini kıracak ve bu musahabeye başlamayı kabul edecektir. Ne var ki Fahire gelen sorular karşısında, evvela açılmak istemez, cevap vermek istemediğini söyler. Fakat "maalmemnuniye", "bir kadeh likörü bir cümlede [tek seferde]" (s. 68) içtikten sonra fikrini değiştirerek anlatmaya başlar:

> Evet… yegane hadise bende, benim kuvve-i müfekkiremde hasıl oldu. Her günkü adi vakaların hülasasının tesiriyle… bende yorgunluk, nihayetsiz bir yorgunluk, ezici bir bitabî vardı. Artık günden güne, güzel Fahire Hanım olmak, bilhassa ondan başka bir şey olamamak, beni müthiş bıktırıyordu.
>
> Şairlerin terennüm ettikleri, herkesin tesir ve füsununa iman ettikleri, güzel Fahire Hanım olarak kalmak için, bütün zevklerimi, tercih ettiklerimi, hülyalarımı, hatta hayatımı feda ettiğimi anlıyordum. (s. 68-69)

Fahire Hanım'ın tespit ettiği "şairlerin terennüm ettikleri, herkesin tesir ve füsununa iman ettiği" güzelliğin karşısına "kuvve-i müfekkire"yi koymasıyla, sosyal normun dayattığı ve konvansiyonel şiirin kadınlarda yarattığı "güzellik" baskısını, düşünme yetisiyle eleştirmeye başlamıştır. "Güzel olmak, bilhassa ondan başka bir şey olmamak", toplumsal cinsiyet sınırlarıyla belirlenmiş hareket alanının içerisinde, Fahire Hanım'da "hayatını feda ettiği" gerçeğini tetikler; kendi tercihlerinin, iştiyak ve hayallerinin böylece baskılandığını anlamıştır. Hikmet Bey'in yargılamaksızın dinleyen, konuşmaya teşvik eden kısa sorularının refakatiyle, kendini, hikayeye de adını veren "güzel Fahire Hanım" kalıbına sığdırmak için verdiği çabayı, geri dönüp baktığında şöyle yorumlar:

> - [Fahire Hanım] Kalbim, müfekkirem, ruhum uykuda mıydı? Bilemem. Güzel Fahire Hanım idim ve bunu en yüksek müsamerelere, toplantılara iştirak ederek, ne olursa olsun, herhangi bir halet-i ruhiye içinde olursam olayım, ispata çalışıyordum. Bunun bir işkence olduğu tasavvur ediyorsunuz, değil mi?
>
> - [Hikmet Bey] Bir işkence mi?
>
> - [Fahire] Kendi kendimi aldatmak mecburiyetinde kaldığım senelerden itibaren işkence başlamıştı. Evvela muvaffakiyet aşikardı. Çünkü insan kendisinden emindir ve saha-i hayali geniştir… Sonra şüphe başlıyor… ve sonra inkisar… Çırpınmak, masajlar yaptırmak, güzellik dârüssanaalarına koşmak… Şunun, bunun tavsiyelerine, gazete ilanlarına müracaat etmek ve artık boyalı bir mankenden başka bir şey olamamak… Her gün biraz daha aldatan ve aldanan bir manken… Oh! Artık tahammül edemiyordum! (s. 69)

Elbette yukarıdaki pasaj, geç dönem Osmanlı modernleşmesinin, yanıtı kurucu erkeklerin tekeline bırakarak sorduğu "Kadın nasıl olmalıdır?" sorusu ve bu "yeni kadın" tanımını kendi hakikatiyle yeniden inşa eden Cumhuriyet modernleşmesinin beden politikasının tezahürü olarak metne sızar. Serpil Çakır'ın "Osmanlı'da Kadınların Mekanı: Sınırlar ve İhlaller" başlıklı yazısında hatırlattığı fetvaların, geç dönem Osmanlı kadınlarının giyimi üzerine süregiden baskılarını, bu fetvaların sıklığını ve terzilere uygulanan cezai yaptırımları düşündüğümüzde, İslami epistemolojinin belirlediği bir tasarımla karşılaştığımız gibi, modern Osmanlı

entelektüelinin bu epistemolojinin kabuğunu kırmak istemesiyle birlikte beliren "yeni kadın" imgesinin yeni bir beden politikası ürettiği de aşikardır. *Seviye Talip*'te Fahir'in Macide'nin görünümünde yaratmaya çalıştığı dönüşüm, kadın bedeninin yeni kamusala nasıl açılacağı konusunda başarılı bir temsil sunar. Genişleyen kamusal, davetler ve balolar, kadın bedenine ilişkin yeni norm ve beklentileri de beraberinde getirmiştir. Filiz Yıldız'ın "Türkiye'de İlk Güzellik Yarışmaları ve Basının Öncü Rolü: Genç Cumhuriyet'in Asri Güzelleri" başlıklı incelemesi de, 1920'lerde beliren güzellik yarışmalarının "kadın modernleşmesinde erkeklerin özne rolünü ve basının yeni kadın tasarımındaki etkisini gösteren sembolik bir uygulama" olduğunu tespit eder (2019, s. 66). Kurucu erkeklerin kadınları yalnızca bir "devlet feminizmi" dolayımıyla düşünsel olarak değil, iç içe işleyen beden politikalarıyla da yeniden inşa ettiği açıktır. Bu inşa mekanizmasının bir aracı da, Fahire'nin işaret ettiği gibi, şüphesiz gazete ve mecmualar olmuştur.[50] Örneğin, bölümün girişinde anılan dergilerden biri olan *Hanımlar Âlemi*'nde yayınlanan illüstrasyonların ve bu illüstrasyonların altına düşülen "çirkin" yahut "güzel değil ama sevimli" (Haz. Şentürk, 2019, s. 14) gibi normatif notların, mecmualara konu olan "güzellik" tavsiyelerinin ve eril söylemin kadın bedeninin dönüştürülmesinde (mahremin modernleşmesinde, açılmasında, kamusala çıkışında) simgeleşen modernite algısının ezici tahakkümü, bu hikayenin metin dışı hakikati olarak anımsanmalıdır.

Fahire'nin "bir işkence" olarak imlediği normatif baskıyı idrak etmesi ve tahammülsüzleşerek uzun bir "uzlet"e çekilmesi, bir çözüm olarak sunulmaz. Aksine, Fahire bu davetle birlikte, hayata da geri döner; görme-görülme, beğenme-beğenilme edimlerini bu kez "mufavık tabiat ve zevkler" dolayımıyla deneyimler. Hikmet Bey

[50] Bu yarışmalara, *Cumhuriyet* gazetesinin haberleştirdiği ve Taksim Bahçesi'nde düzenlenen "en güzel baldır yarışması" da bir öncül olarak eklenebilir. Haberin cinsiyetçi dili dikkat çekicidir: "Memleketimizde İlk Defa Yaşanan Bir Müsabaka", *Cumhuriyet,* 6 Eylül 1925.

"Aşkı celp eden güzellik değil, sevimdir [sevme eylemidir]. … İşte bu gizli kalan güzellikler, şimdi sizde tezahür ediyor." (s. 70) diyerek Fahire Hanım'ı tasdik eder. Bu cümleyle birlikte, psikoterapi seansı da biter; "İşte, onlar, şimdi, tabiî mevkilerine" dönerler (s. 70). "Fahire Hanım, bütün konuştuğu müddetçe kendi kalbindeki derin ve şimdiye kadar kapalı kalan hissiyatı keşf-i teşrih edişine biraz mütehayyir [hayret etmiş] gibi[dir]" (s. 70). Bu noktada Hikmet Bey de "keşf-i teşrih"in hiyerarşisini kırarak kendi "hayatının acılıklarını, ihtiraslarını, muvaffakiyetlerini ona anlat[ır]" (s. 70) ve psikoterapinin hiyerarşisini, karşılıklı bir paylaşıma dönüştürür. Salondaki davetlilerden uzak bir köşede yapılan bu musahabe sırasında, Fahire Hanım, salondaki "eski rakibelerinin", "bütün hareketlerinde nazarları teshir etmek isteyen bir mücadele" olduğunu da "tetkik" etmiştir (s. 66). Salondakilerden uzaklaşan Hikmet ve Fahire'nin tefekkürleri de böylece ortaklaşır ve bu fikir teatisinin ardından buluşmaya devam ederek, birkaç ay sonra evlendiklerini öğreniriz.

Bu bölümde incelenen metinlerde, bir önceki bölümde kadın yazar-anlatıcılar dolayımıyla işaret ettiğim "kadın bakış açısı" bir adım daha ileriye taşınıyor ve bir cinsel politika güzergahı açılıyor gibidir. Örneğin *Gayya Kuyusu*'nda anlatıcı Üsküdar'daki Yeni Cami civarında yaşayan kadınların, sokakta kalan fahişelerle dayanışmasından bahsederken devleti eleştirmeden edemez:

> Açlık günlerinin buhranlı devresi olan 1332 tarihinde [1916'da], süpürge tohumu, hatta çöpleriyle yoğurulmuş vesika [devletin verdiği hak kağıdı] ekmeklerini en sağlam mideler hazmedemezken, hakk-ı hayattan hariç bırakılan sokak fahişelerine vesika verilmemiş, her biri merbut olduğu hancıdan mesul addedilmişti. (Emine Semiye, 2020, s. 97)

Emine Semiye'nin öncü bir hamleyle temsil ettiği fahişeler, devletin vatandaşlık tanımından ve bakım sorumluluğundan dışlanırken; eril kanonun "evdeki melek" tipiyle inşa ettiği, iffetli ve ideal kadınlarca sahiplenilmeleri ise, *Gayya Kuyusu*'nun kadın yazını adına attığı en radikal adımdır. Rezin karakteri aracılığıyla dile gelen

soru, eleştirinin ataerkine dönmesini sağlar: Rezin, "Bunları [fahişeleri] bu hale koyan erkeklere ne dersin?" (2020, s. 133) diyecektir. Osmanlı entelektüelinin idealize ettiği "iffetli" kadınlar da, devletin makbul vatandaşlıktan çıkararak vesika ekmeği dağıtmadığı "fahişe"ler de, erkek karakterlerin şiddetine maruz kalma deneyiminde ortaklaşırlar. Bu ortaklık, II. Meşrutiyet sonrası kadın yazınındaki "kadınlığı yekdiğerine yaklaştıran umumi bir halet-i ruhiye, bir vasf-ı müşterek" (Nezihe Muhiddin, 2006, cilt 4, s. 39) temsili inşa etmesi nedeniyle dikkate değerdir. *Gayya Kuyusu*'nda "ev"deki tüm kadınlar, "sokak"taki kadınlarla işbirliği içine girerek, metindeki erkek karakterlere, erkekliğinden "utanacak" bir epifani anı yaşatacaktır. Benzer epifani anları, *Şebab-ı Tebah* ve *Seviye Talip*'te de karşımıza çıkar. Bu dönemin metinlerinde, erkeklerden gelen bu "itiraf"lar dikkat çekici biçimde, sıkça kullanılır; erkekliğin eleştirisi bağlamında işlevselleştirilir. *Seviye Talip*'in bir erkek karakteri anlatıcı konumuna yerleştirmesine rağmen, Fahir'in sunduğu özeleştiri; erkeklik, şehitlik ve milli tarih inşasının altını oyacaktır. Bu bağlamda, Hülya Adak'ın, Halide Edip'teki "erkek anlatıcı" kullanımının işlevini, metindeki ideal kadının lehine seçim yapmaya, onu onaylamaya indirgeyen okumasını yeniden gözden geçirmeli (Der. Irzık ve Parla, 2011, s. 165); kadın yazınının Osmanlı entelektüelinin çarpık aynasında kendini var etme ve temsil çabasını, erkek anlatıcının onayına bırakmak yerine, bu eril vesayetin itiraf ve ifşası için işlevselleştirildiğini de teslim etmeliyiz. Öte yandan bu "erkek anlatıcı" kullanımları, itiraf anlatısı işlevinin yanında, Nazan Aksoy'un *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet* (2009) çalışmasında da vurguladığı "erkeğin toplumu, kadının ise kendini anlattığı" yönündeki geleneksel yargıyı da kıracaktır. Bu hamleyle birlikte, kadın yazını, modern Türkçe edebiyatta kendine giderek genişleyen bir temsiliyet alanı açar. Ataerki eleştirisi belirginleşerek sürer. Erkeklik temsilleri, profeminist pederler yahut ideal

zevçler yerine eleştirel erkeklikler halini alır. İdealin fantezisi değil, mevcudun eleştirisi, bu dönem metinlerinin realist metin içi hakikatinin en belirleyici refleksidir diyebiliriz. Bu bağlamda II. Meşrutiyet sonrası kadın yazınını, erken dönem modern kadın yazınından daha geniş imkanlar sunan, ataerkil düalizmin ilgasını talep eden metinler olarak değerlendirebiliriz. Ataerkil bir hakikatin içerisinde, yeni bir cinsel politika üretmek çok çetrefil bir hedef olsa da, kadın mücadelesini bir "hedef" söylemi yerine bir "güzergah" önerisiyle okuyan *Feminist Güzergah*'ı (Collin ve Kaufer, 2014, "*parcours feministe"*) da anarak, kadın yazınına yeknesak bir "hedef" okuması yapmak yerine bu güzergahı izlemeye çalışmanın, hem kadın yazınının kendi içindeki müşterekleri görebilmek adına daha verimli olacağını; hem de metinlere yapılacak aşırı okumaların, anokronik beklenti ve hayal kırıklıklarının önünü alacağını düşünüyorum.

BÖLÜM 4

"KARA SEVDA ROMANLARI" NE ANLATIYOR?

AŞKIN DİYALEKTİĞİ YAHUT MÜSAVAT-I TAMME

"Benim o adamı öpmem şart değildi.
Fakat istesem bile öpmeme imkan yoktu.
Bunun fecaatini anlıyor musun?
Ben o adamı öpemiyorum!"
(Suat Derviş, "Ben Bu Adamı Öpemem", 1931)

"Kalbimde eksik olan şey, yirmi yaşımın heyecanıydı!
Hayatımda eksik olan şey,
yirmi yaşımın en tabiî hakkı olan aşktı."
(Şükûfe Nihal, Çöl Güneşi, 1933)

"Hayatta iki defa evlenip ayrıldım.
İkisinde de bedbaht oldum.
Zaten evli kalsaydım,
bu kadar roman yazmama imkân yoktu."
(Kerime Nadir, Romancının Dünyası, 1981)

Bu bölümde ele alınan aşk anlatıları, üçüncü bölümdeki metinlerde sezilen mutsuzluk, arayış ve özgürleşme talebinin ardından, "aşk" izleği etrafında kadın karakterlerin arzu duyan birer özneye dönüşmesi, aşkta eşitlik talebi, kadının ev içi emeği üzerine kurulu evlilik kurumunun eleştirisi, nihayet kamusal alanda çalışma hayatına atılan kadın karakterlerin uğradığı erkek şiddeti, ulus inşasının yücelttiği "milli vazife"nin aşka tercih edilmesinin getirdiği trajedi gibi ortaklıklar üzerinden ilerler. Güzide Sabri'nin *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika da ettiği *Münevver*'le (1902-1903) başlatabileceğimiz bu kanal, edebiyat tarihi çalışmalarına daha ziyade "popüler roman", "adab-ı muaşeret romanı", "santimental roman", "ucuz roman", "hissi roman" başlıkları altında dahil edilir. Zira aşk anlatılarının potansiyeli üzerine özellikle 1980 sonrası üretilen feminist eleştirilerin, örneğin *Reading the Romance* (1984) metniyle Janice Radway'in yahut *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*'da (1986) yazıları derlenen Jean Radford ve Anne Clark gibi feminist eleştirmenlerin,

Amerikan ve İngiliz edebiyatının popüler kadın yazınına getirdiği yeni okuma imkanları, ne yazık ki Türkçe edebiyatta geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemleri bağlamında hala değerlendirilmemiştir. Aksine, mevcut okumalar, bu romanları eril kanonun dışında tutmaya ve değersizleştirmeye meyillidir. Bu okumalar yalnız Türkçe edebiyatın popüler kadın yazınını değil, bu metinlerin feyz aldığı düşünülen İngiliz ve Amerikan edebiyatı örneklerini de "adab-ı muaşeret" romanı olmaya ve "ideal kadın"ın üretimi misyonuna hapseder. Örneğin Aslı Güneş, "Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları" (2005) başlıklı tezinde, Güzide Sabri, Muazzez Tahsin ve Kerime Nadir'in; 19. yüzyıl yazarları Jane Austen ve Charlotte Bronte'nin etkisinde yazdıklarını, onların Türkçe edebiyattaki tezahürü olduklarını iddia eder. Bu paralellik iddiasının anakroni açmazı bir yana, Austen ve Brontë'nin metinlerini de "modern adab-ı muaşeret romanı" türü altında, aşkın muhafazakar bir oyun alanı olarak kısıtlandığı, ev içi emek üretmek zorunda olmayan aristokrat kadınların ideal zevce olma anlatısını sunan bir okumaya indirger. Güneş'e göre, "Popüler aşk romanları, medeni ulusun yaratılması için ihtiyaç duyulan Batılı adab-ı muaşeretin en stilize yorumunun yer aldığı metinler olmaları itibariyle Kemalist modernleşmenin "Adab-ı Muaşeret Romanları" olarak medenileşme seferberliğinde "kılavuz" rolünü üstlenirler." (2005, s. 3). Halbuki bu bölümde göstermeye çalışacağım üzere, bu aşk anlatıları, devlet söylemini, özellikle de erken Cumhuriyet döneminin Kemalist devlet feminizmini benimsemedikleri için kanon dışında kalırlar. Bu bağlamda, aşk anlatılarının kanondan dışlandıkları gerçeğini, "Cumhuriyet modernleşmesinin özel alan politikaları tartışılırken yalnızca "politik" metinlerin esas alınması, popüler aşk romanlarının, yani eviçi anlatıların, politik metinler olarak algılanmamaları"yla (s. 4) açıklamak yerine, "domestik" anlatıların da politika ürettiğini, üstelik devlet söylemine muhalif politikalar üretebileceğini

ıskalamamak gerekir. Bu bağlamda Didem Ardalı Büyükarman'ın *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Feminizm* cildinde sorduğu "Popüler Edebiyatın Köşe Taşı Kadınlardan Feminist Söz Çıkar mı?" sorusuna verdiği olumsuz yanıt da bu bölümde tartışmaya açılır[51]. Elbette, yaklaşık yüz yıl önce üretilmiş bu anlatıları "feminist" kabul edip etmeme yetkesini üstlenmenin yahut bu edebi metinlerin nasıl bir edebi kamuya mal olmak üzere yazıldığını, nasıl bir sansür ve otosansür mekanizmasıyla denetlenmiş olabileceklerini net biçimde tespit etmek, girift ve belki imkansız bir iş olsa da; bu çalışmanın, bu "popüler" tartışmaya eklemlenmek sorumluluğu alması gerekiyorsa, kadın yazınının ürettiği aşk anlatılarının, günümüzün "çatışan feminizmler" (*feminist contentions*; Benhabib, Butler vd., 1995) skalasında radikal bir eşitlik mücadelesi adına bilinçli bir pozisyon aldığı, aşağıdaki okumalar ışığında iddia edilebilir. Zira bu metinlerin, Ardalı Büyükarman'ın tespitiyle bir kültürel mit işlevi görerek, aynı hikayeyi tekrar ettiği ve karakterlerine bir "bekleme odası"nda Cumhuriyet'in gelecek güzel günlerini beklettiği (2020, s. 768) okuması; metinlerde beliren itiraz ve talepleri, kadın karakterlerin ele geçirdiği failliği görmezden gelme tehlikesi taşır. Milli kanondan dışlanan, "milli" ve "içtimai" addedilen romanların karşısına "hissi roman" kategorisinde sunulan bu metinlerin, kanonik metinlere ve dönemin ulusal alegorilerine eklemlenmeyi niçin tercih etmediği de, ne yazık ki henüz sorulmamıştır. Bu nedenle kadın yazınının ürettiği aşk anlatılarını yok sayan yahut

[51] "*Aşkımın Mezarı* yahut Popüler Edebiyatın Köşe Taşı Kadınlardan Feminist Söz Çıkar mı?" başlıklı yazının yaklaşımı şu yöndedir: "[P]opüler aşk romanları, Cumhuriyet ideolojisinin şekillendirmeye çalıştığı modern kadın imgesini desteklemiştir. Adicihi'nin dediği, "feminist olmak hamile olmak gibidir ya öylesindir ya değil" sözü önemlidir." (Ardalı Büyükarman, 2020, s. 772). Bu yaklaşım üzerinden, yazının kanaati, kadın yazarların aşk romanlarının "feminist" olmadığı; fakat "belki hafif feminist eserler olarak adlandır[ılabilecekleridir]" (s. 773). Benzer bir soruyu, yine aynı ciltteki yazısıyla soran Tülin Ural'sa, erken Cumhuriyet dönemi romanında "feminist söz"ün, "sınırlar içinde" ve "satır aralarında, aykırı kahramanların sesinde" üretildiğini savunur (s. 727). Halide Edip ve Suat Derviş'e odaklanan bir karşılaştırmalı okuma girişimiyle, Halide Edip'in metinlerini uzlaşmacı, Suat Derviş'inkileri ise cesur ilan eder (s. 728). Belki bu makayesenin, ilk metinlerini 1899'da yayınlayan Halide Edip ile 1921'de yayınlayan Suat Derviş arasındaki yaklaşık 20 yıllık nesil farkının ve Halide Edip'in 1911'de yayınladığı *Harap Mabetler*'in bu çalışmada analiz edilen hikayelerinde "cesur"ca temsil ettiği erkek şiddetinin hatırlanarak yeniden değerlendirilmesi düşünülebilir.

popüler kültürün bir uzantısı olarak okuyan çalışmaların ötesine geçerek, mevcut cinsel politikayı lağveden bu metinlerin yeniden değerlendirilmesi elzemdir.

Bu metinlerin belirgin bir ortak özelliği, "aşk"ı; sevgi ve sadakat gibi kavramların üzerinde konumlandırıyor olmalarıdır. Aşk, faillik içeren bir arzu edimi olarak, daima, ailelerin uygun bulduğu partnerlerle, denklik, arkadaşlık, sevgi ve sadakatle kurulmuş bir evliliğe tercih edilir. Aşk için evlilik kurumu terk edilir, ulusal inşanın bir parçası olan aile kurumu yıkılabilir; üstelik bu yıkım, bir "yasak aşk" yahut "aldatan kadın/erkek" imgesiyle olumsuzlanmaz; bilakis yeni kamusalın sunduğu hareket, tanışma ve karşılaşma pratiklerinin genişlemesinin, beğenileri, talepleri ve kadın-erkek ilişkilerinin seyrini değiştirmesiyle kaçınılmaz biçimde gerçekleşir. Metinlere sıklıkla giren boşanmalar, mağduriyet değil, mutluluk üretir. Geleneğin bir tezahürü olarak beliren eski eş yahut evlilik kurumuna karşı, geleneği aşmak isteyen, geçmişle bağını koparmak isteyen, özgürleşme talebindeki bir arzuyla karşılaşırız. Öte yandan "aşk" ve "marazi saplantı" birbirinden ayrılır; erkek karakterlerin kıskançlık krizleri, psikolojik şiddetleri ve intikam saplantıları, "aptal ve sefil katil"lere (Halide Nusret, 2019, s. 77) dönüşen, "zorba"lık (Kerime Nadir, 1960, s. 66; Berkant, 2015, s. 69) içeren erkeklikler eleştirilir. "Anlaşan kalpler için bir müsavatsızlık, bir cinsiyet farkı var mıdır?" (Mükerrem Kamil, 2017, s. 76) sorusuyla eşitlik talep edilir. Bu bağlamda aşk anlatıları, dahil edilmeye çalışıldıkları "santimental/hissi roman"lardan da ayrışarak, eleştirel söylemler üretirler. Metinlere sızan bu eleştirel söylem ve kadın bakış açısıyla birlikte, ilham aldıkları öngörülen "adab-ı muaşeret" türünden de farklılaşırlar:

> On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Batılı aristokrasinin davranış biçimlerini yansıtan Görgü Kitapları'nın (*Conduct Books*) sayısında hızlı bir artış görülür. Nancy Armstrong, Batı'daki Adab-ı Muaşeret Romanları'nın (*Novel of Manners*) ilk örnekleri olarak nitelendirdiği "Conduct Book"larda aristokrasinin bekâr kadınlarına yönelik, "serbest zamanı" dolduracak

> aktivitelerin ve iyi bir eş olmak için öğütlerin sıralandığını ve bu kitapların eviçi hayatla doğrudan ilgili olduğunu söyler (Armstrong, [1987], s. 66-67). Armstrong'a göre Görgü kitapları, Sosyal ve Ekonomik Sözleşme ile birebir bağlantılı olarak değişen Cinsel Sözleşme'nin en dolaysız anlatımıdır. (Güneş, 2005, s. 23)

Nancy Armstrong'un tespiti, kendi bağlamı için geçerli olmakla birlikte, kadın yazınının 20. yüzyıl başında ürettiği aşk anlatılarının, 17. ve 18. yüzyılın "adab-ı muaşeret" ve "görgü romanları"nın dinamikleriyle okunmaya çalışılması, yöntemsel bir hata ve yakın okumayı ihmal eden bir genellemeyle sonuçlanır. Bu nedenle, bu metinleri ele alırken, mevcut çalışmaların türsel atıflarına yaslanmak yerine, üretildikleri dönemde alımlandıkları ve edebi kamuya sunuldukları üzere, "aşk romanı" yahut "kara sevda romanı" başlığı tercih edilebilir. Zira bu metinler, üretildikleri dönemde çokça okunarak "popüler"leşmelerinin yanında, dahil edildikleri popüler roman janrından ayrılan; fakat muhalif söylemleriyle "milli" kanondan dışlanarak "hissi" atfı yüklenen metinler olarak göze çarpar. Ancak üretildikleri dönemin "popüler kültür"ünün ürünü yahut tezahürü olup olmadıkları tartışılmaksızın, dönemin eleştirmenleri ve bugünün edebiyat tarihi araştırmacıları tarafından "edebi yetkinlikleri" mimlenmiştir. Örneğin Rauf Mutluay, kadın yazınını hedef alarak, "aşk romanları"nı şöyle eleştirir:

> Romancılık için gerekli yetenek, üslup, muhayyile, sorumluluk, çaba, sanat gücüne sahip değillerdir. Piyasaya çalışırlar. Kimi yaşanmamış aşk düşlerini hikayeleştirerek, kimi yabancı dillerden ustaca konu uyarlamaları getirerek, kimi masallara alışmış insanlarımızın eğitimsiz kesimlerine çağdaş masal öğeleriyle dolu serüvenler sunarak ve hemen hepsi gazetelerin ayrılmaz bir parçası olan roman tefrikalarına göz dikerek ürün devşirmişlerdir. Unutmayalım ki bu yıllarda, tiyatroda bir iki sahnenin fakir tekelinde, radyo-televizyon yoksunluğunda batıya kapalı sınırların tekelliğinde, çeviri azlığının yarattığı eski alışkanlıklardayız. (Mutluay, 1976, s. 576-577)

Oysa Rauf Mutluay'ın kendi içerisinde de çelişen bu tahlili, okurların niçin "alternatif"i "aşk anlatılarında" aradığını çözümlemediği gibi, kadın yazarların metinlerinin niçin "aşk romanı" atfına hapsedildiğini de açıklamaz. Halbuki bu

metinlere kanonda ve edebiyat tarihlerinde bir yer açmak, başka janrlara dahil ederek okumak da mümkündür. Fakat bu türsel atıf ve değersizleştirme, kadın yazınına mündemiç muhalefetin yok sayılmasına da zemin hazırlar, eril kanon adına işlevsel bir tekelleşmeye olanak sağlar. Üstelik burada ele alınacak aşk anlatılarının "satmak" yahut "piyasanın ihtiyacını karşılamak" gibi bir üretim hedefleri olmadığı[52]; bilakis kadın yazarların bu metinleri yayınlayabilmek için de bir mücadele verdikleri ileride gösterilecektir. Dolayısıyla kadın yazını, ataerkil ikili cinsiyet rejimini sarsarak yeni bir cinsel politika ararken, bu metinlerin üretilmesini, salt bir rastlantısallık yahut potansiyel okurun beklenti ufkuyla açıklamak, yetersiz kalacak ve bu metinlerdeki özgürlük talebini görünmez kılacaktır. Oysa kadın yazınının, geç dönem Osmanlı itibariyle izlediği güzergahta, "aşk anlatıları"nın ürettiği eleştirel söylem, politik bir talep taşır. Metin dışı hakikati yakalayan, çözümleyen, eleştiren ve dönüşüm talep eden bu anlatıları, "sosyal hayatın gerçeğinden kopuk" (Yalçın, 2012, s. 239) olarak nitelemek, kabul edilebilir değildir.

Keza "popüler roman"ın, "kaçış edebiyatı" olarak değerlendirilmesi (Sağlık, 2010, s. 115), aşk anlatılarının neyden "kaçtığı" sorusunu da beraberinde getirir. Örneğin, "popüler aşk romanları"nın, bilfiil süren kurtuluş mücadelesi için "cephede" bulunan askerlerin tüketimine sunulan popüler erotik romanlarla benzer bir "kaçış" işlev taşıdığı düşünülebilir mi? Yoksa bilakis, kadın yazınının, "müstehcen avam edebiyatı"n[53] ürettiği eril fanteziyi yıkmak gibi bir gayesi olabilir mi? Bu aşk anlatıları,

[52] Örneğin, türün kurucu metni olarak anılan *Münevver*'in yazarı Güzide Sabri'yi, Nahid Sırrı Örik şöyle anar: "Kadın romancılar arasında bir zamanlar belki en geniş şöhrete sahip bulunmuş olan Güzide Sabri […], senelerden beri yazı hayatından çekilmiş ve zaten bu hayattan hiçbir zaman maişetini beklememişti. Tesadüfen yazdığını, tesadüfen de meşhur olduğunu söylemek pek doğrudur." (Nahid Sırrı Örik, 1946, s. 122). Örik, maişet derdiyle yazılmayan bu metinlerin, Güzide Sabri'nin kişiliğiyle uyumlu bir biçimde, "iddiasızca", "tevazula anlatılan gönül hikayeleri" olduğunu da not düşer (s.122-123).

[53] II. Meşrutiyet sonrası yaşanan ivmelenme ile erken Cumhuriyet döneminde üretilen popüler erotik edebiyata dair fikir edinmek için: Zafer Toprak, "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Müstehcen Avam Edebiyatı", *Tarih ve Toplum, 38*, Şubat 1987, s.25 ve Zafer Toprak, "Türkiye'de Müstehcen Avam Edebiyatı (1908-1928)", *Toplumsal Tarih, 285,* Eylül 2017, s. 50-63.

dönemin dayattığı "makbul kadın" sınırının ötesine geçer mi? Mevcut cinsiyet rejimini dönüştürme çabası üretir mi? Bu soruların yanıtlarını vermeye çalışan bu bölümle birlikte, kara sevda anlatılarının eril kanondan niçin dışlandığı da görünürleşecektir. Üstelik bu "yok sayma"ya dair, bu metinleri üreten kadın yazarların da ortak bir tespiti ve rahatsızlığı olduğu açıktır. Örneğin Muazzez Tahsin, bir kadın olarak "piyasa"ya girmenin, edebiyat kamusu tarafından kabul görmenin güçlüğünü deneyimledikten sonra, Beyrut'ta birlikte öğretmenlik yaptığı Halide Edip'e yazdığı 26 Ekim 1937 tarihli mektubunda, kabul görmediği erkek egemen edebiyat kamusuna serzenişte bulunurken; tanınma ve onayı bir hemcinsinden ister:

> Söyleyiniz bana, yazmakta devam edeyim mi? Yazılarım bir gün okunmağa değer şeyler olabilecek mi? Ne kadar korkuyorum bilemezsiniz. Romanlarımı takip eden karilerden birçok, birçok mektuplar aldığım, onlardan çok sevgi ve alaka gördüğüm halde; memlekette eli kalem tutan adamlardan bir tanesinin benim için iki teşvik veya tenkit sözü yazmamaları benim cesaretimi öyle kırıyor ki… Halbuki bugün memlekette tercüme ve adapteden başka eser yok gibi. … Vaziyet böyle iken, yazıları acemice ve fena olsa bile kendi ruhundan ve kendi kaleminden akıtan yeni bir romancı etrafından teşvik görmemeli mi? … İbrahim Hoyi selahiyetdar bir kalem değil, ben benim büyük bildiğim ve tenkitlerine kıymet verdiğim birisinin yazılarım hakkında bana açıkça fikrini söylediğini istiyorum. (Akt. Enginün, 1975, s. 27)

Muazzez Tahsin'in mustarip olduğu yok sayılma hali, ileride işaret edileceği üzere, kadın yazınının ortak bir derdidir. Muazzez Tahsin'in "tercüme yahut adapte" olmayıp, "kendi ruhundan, kendi kalemine akan" da, şüphesiz, bu kadınlık deneyimidir.

Popüler roman türüne hapsedilen anlatılara atfedilen hızlı ve özensiz üretim tespiti de, tüm aşk anlatıları için yerinde bir eleştiri olmaz. Dolayısıyla aşağıdaki genellemeci çıkarımlar kadın yazını için yeniden sorgulanmalıdır:

> Popüler romancıların roman yazma şekilleri de ilginçtir. Murat Sertoğlu, İstanbul'un Kadıköy yakasında otururdu. Vapurda gelirken, şimdiki yazar kasalarda kullanılan rulolara benzer kağıtlara yazarmış romanlarını. … [B]irçok popüler roman yazarı, Dumas ve Michel Zevaco'nun yaptığı gibi yardımcı yazar kullanmıştır. … Berna Moran'a göre ise, piyasada satış yapacak

> bir aşk romanı yazmak isteyen yazar, okurda ne gibi duygular uyandırmak istediğini önceden bildiği için, romanı araç-amaç ilintisine dayanır. (Sağlık, 2010, s. 181)

Ancak burada türsel atfın çerçevesini belirleyen üretim şekli, kadın yazarların otobiyografik anlatılarında dikkat çeken sorunları (yazmayı yasaklayan baba yahut koca figürünü, kadın yazar imzası taşıyan metne ödeme yapmaksızın tefrika eden erkek egemen yayın sektörünü, kadın olarak edebi kamuya girmenin omuzladığı eril tahakkümü) yok sayar; kadın yazınının üretim sürecine odaklanmaz. Oysa bu bölümde ele alınacak "aşk anlatıları"nı, Murat Sertoğlu, Ethem İzzet Benice, Vâlâ Nurettin, Esat Mahmut Karakurt gibi yazarların eril fantezi ve ataerkil gelenekle kurduğu popüler aşk romanlarıyla aynı potada eritmek mümkün değildir.[54]

Arzu Erekli de, "Medeni ya da Müslüman: Popüler Aşk Romanlarında Feyzâ Olmak" (2006) başlıklı, Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler'in "modern" yahut "İslami", benzer bir aşk romanı janrı içerisinden yazdıklarına odaklanan ve hem Kemalist modernleşme hem de siyasal İslam'ın kadın bedeninde bir dönüşüm hedefinde ortaklaştığını izlediği tezinde, yazıldıkları dönemde "hafif", "önemsiz" ve "kadınsı" (Erekli, 2006, s.1) kabul edilen popüler romanlara bakışın, 1980 sonrası feminist eleştiriyle yeni bir anlam kazandığını hatırlatır:

> 1980'li yılların başında Tania Modleski, Janice Radway, Jean Radford ve Ian Ang'in öncü çalışmalarının ardından, feminist kültür eleştirisi, popüler kültür

[54] Ali Algül'ün *Türk Yazınında Popüler Roman ve Mükerrem Kâmil Su'nun Romancılığı* başlıklı çalışmasında çıkardığı hatta göre, "Popüler aşk romanları Servet-i Fünûn'la doğar. Bilindiği üzere koyu bir sansürün egemen olduğu II. Abdülhamit Devri'nde edebiyatçılar siyasal, sosyal vb. konulara giremeyince suya sabuna dokunmayan romana yönelirler. Ercilasun, Safvet Nezihî üzerinden bu gelişmeyi şu şekilde açıklar: "Servet-i Fünun romancılarından olan Saffeti Ziya ile aynı yıllarda eser vermeye başlayan Safvet Nezihi bu tarz romanın ilk uygulayıcılarındandır. Kitap olarak basılan ilk örnek de Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* (1900) romanıdır. Marazî bir aşkı anlatan bu eser birkaç nesil okunmuş ve etkili olmuş bir romandır. O kadar ki Safvet Nezihi "Zavallı Necdet yazarı" olarak tanınmıştır. Safvetî Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı romanı ise aynı türde olmasına ve 1900 yılında *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmesine rağmen 1910'da yayımlandığı için daha sonraya ait sayılabilir" (Ercilasun, 1997, s. 439). II. Meşrutiyet yıllarında bu anlayışı sürdüren yazarlar bulunur. Cumhuriyet Devri'nde ise popüler aşk romancılığı önceki dönemlere göre daha özgürce ve daha bilinçli halde yapılarak yaygınlaşır." (Algül, 2021, s. 53-54). Fakat bu tarihsellendirme, aşk romanı türünü de eril kanonun tekeline devredip, kadın yazarlarca daha sonra sahiplenilen bir mukallit metin anlatısına terk ediyor gibidir.

> ürünlerini farklı bir gözle görmeye başladı. Kadınların bu ürünleri neden okuduklarını ve okurken nasıl bir haz aldıklarını çalışmalarının temeline oturtan feminist eleştirmenler, ataerkil toplumsal sistemi yeniden üretmekten başka bir işe yaramadıkları düşüncesi ile itham edilen bu ürünlerin kadınlar açısından bir "özgürleşme" ve "mevcut sistemi dönüştürme" gücünü de içlerinde barındırdıklarının farkına vardılar. (s.2)

İngiliz ve Amerikan edebiyatına getirilen bu perspektifin, Türkçe edebiyat için de yeni bir edebiyat tarihi imkanını aralaması mümkündür. Dolayısıyla bu bölümde ele alınacak metinler, bu perspektifle okunacak; geç dönem Osmanlı kadın yazınının "ev içi"nde, homososyal bağ talebiyle, kalemin temellük edilmesiyle, yazma, anlatma ve dinleme pratiklerinin bir kadın belleği anlatısına dönüşmesiyle zemin hazırladığı cinsel politikanın sürekliliği dahilinde değerlendirilecektir. Tarihsel bağlamlar kendi özgün anlatılarını üretirken, kadın yazınındaki "ev içi" anlatıların hamle ve talepleri de böylece görünürleşecektir.[55] Bu bağlamda, aşk anlatılarını temsilen, Güzide Sabri'nin türün öncüsü addedilen romanı *Münevver* (1902-1903), Sadiye Vefik'in *Bir Günahkar Geceden Sonra* (1921), Halide Nusret Zorlutuna'nın *Küller* (1921), Belkıs Sami Boyar'ın *Aşkımı Öldürdüm* (1926), Mükerrem Kamil Su'nun *Sevgim ve Istırabım* (1934), Suat Derviş'in *Kadın Aşksız Yaşamaz* (1935), Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası* (1938) ve "Gel Seninle Dertleşelim" (1940), Kerime Nadir'in *Gelinlik Kız* (1944), Muazzez Tahsin Berkant'ın *Mağrur Kadın* (1946), Peride Celal'in *Dar Yol* (1949) metinleri değerlendirilecek; bu anlatıların popüler kültürün bir uzantısı olarak işlemekten ziyade, popüler kültürün eril hegemonyasına karşı bir mücadele yürüttükleri ileri sürülecektir.

[55] Domestik anlatılar üzerine, yukarıda adı geçen tezinde Aslı Güneş, "Erkekler, kendi modernleşme istekleri doğrultusunda ve ölçüsünde kadını edebiyata dahil ederken, kadın deneyiminin dolaysız yansımaları, yani eviçi hayat anlatıları, zihinsel açıdan yetersiz görülen kadına bırakılır." diyecektir (2005, s. 6). Ancak bu tespitin de tartışmaya açılması gerekir. Zira mahremle yahut modern mahremin dönüşümüyle ilgilenen Osmanlı ve Cumhuriyet entelektüellerinin erkek egemen kanonik metinlerinde de ev içi eylemlerin ve ilişkilerin aktarımı mevcuttur. Bu bağlamda kanonik metinler ve kadın yazınının ürettiği, kanon dışı bırakılmış metinlerin karşılaştırmalı bir okuması hala yapılmamıştır. Oysa böyle bir okuma, kamusal alan kadar, şüphesiz evin içini de temsil ve yeniden inşa eden metinlerin ürettiği politikaların kesişen ve ayrışan yönlerine de ışık tutacaktır.

Güzide Sabri'nin ilk romanı *Münevver*, aşk anlatılarının öncüsü olarak değerlendirilebilecek bir hamleyle, metnin merkezine karşılıklı romantik aşkı yerleştirir. Hanımlara Mahsus Gazete'de sansürlenmeksizin tefrika edilebilen metin, kitap halinde basılacağında ise[56], İstibdat döneminin yayın sansürüne takılır.[57] *Münevver*, "uzaklık" ve "melal" sözcüklerinin mükerrer kullanımıyla, "Abdülhamid'in menfalarını hatıra getirdiği için", "Abdülhamid'i tenkit ettiğine hükmedilerek" sansürlenir (Hikmet Münir, 1938, s. 7). Zira Güzide Sabri'nin babası da İstibdat dönemi sürgünlerindendir (Özher, 2001, s. 3). Romanda sansüre uğrayan bu bölümler ancak İstibdat devrinin nihayete ermesiyle, 1908'de yeniden metne eklenerek yeni baskılara dahil edilebilir (İleri, 1987, s. 17) ve 1908 yılı içerisinde dört baskı yapar (Uraz, 1941, s. 228). *Münevver*'in topladığı okur ilgisini, 1905'te yayınlanan *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* takip edecektir. Güzide Sabri, rejim ve alfabe değişikliği sürecinde de üretmeye devam ettiği metinlerle, defalarca basılarak okur bulur. 1920 tarihli *Yabangülü,* 1922 tarihli *Nedret*, 1928 tarihli *Hüsran*

[56] Güzide Sabri külliyatı üzerine çalışan Şahika Karaca, *Münevver*'in 1899 yılında yayınlandığı (2004, s. 10) bilgisini aktarır. Abide Doğan ise, Münevver'in 1899'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilmesinin ardından 1901'de kitaplaştığını not düşer (1993, s.10, s. 17). Güzide Sabri de, metninin öncelikle *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrikalar halinde yayınlandığını ve gazeteyi beklerken duyduğu heyecanı, "Anılarımdan Birkaç Yaprak"ta anlatır (2022, s. 6). Dolayısıyla metnin öncelikle tefrika edildiğini, daha sonra kitaplaştığını düşünmek, Güzide Sabri'nin otobiyografik anlatısı doğrultusunda daha doğru olacaktır. Zira metnin 1905 tarihli bir baskısı Kadın Eserleri Kütüphanesi arşivinde erişilebilir olsa da, 1899 ya da 1901 tarihli bir baskısı, günümüze ulaşmış değildir. Güzide Sabri külliyatı üzerine kapsamlı ve güncel çalışmalar bulunmaması da, bu tarihsellendirmenin teyit edilmesini engeller. Örneğin Can Yayınları, Güzide Sabri metinlerini yeniden yayına hazırlarken, Önsöz'de, metnin tefrika tarihini 1899 olarak aktarır. Ancak "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi" projesi dahilinde *Münevver*'in *HMG*'de 10 Teşrinievvel 1902-13 Şubat 1903 aralığında 17 parça halinde tefrika edildiği tespit edilmiştir. Bu tarih öncesinde metnin bir başka basılı nüshası bulunana dek, metnin yayın tarihini 1902-1903 olarak anmak daha doğru olacaktır.

[57] Bu dönemde artan sansür, Ali Serdar ve Reyhan Tutumlu'nun "Tefrika Romanlarla Osmanlı/Türk Romanına Kanonun Ötesinden Bakmak" başlıklı çalışmalarında da gösterildiği üzere, II. Meşrutiyet'in ilanına değin, edebi kamunun suskunlaşmasına ve edebi üretimin (üretim sürüyorsa dahi yayın rakamlarının) azalmasına neden olur. Keza, Güzide Sabri'nin açtığı aşk anlatıları kanalında da bir kesinti yaşandığı, bu bölümde ele alınan temsili metinlerin kronolojik sıralaması üzerinden izlenebilir. Sedar ve Tutumlu'un, Franco Moretti'nin "uzak okuma" yöntemini kullanarak çıkardığı yayın grafiklerinin de gösterdiği üzere, "1901 yılından sonra tefrika roman sayısında keskin bir düşüş görülür. 1901 yılında *Servet-i Fünun* dergisinin sansür nedeniyle kapatılması, yine aynı yıl Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* ve Hüseyin Rahmi'nin *Alafranga* romanlarının sansüre uğraması gibi olguların dönemin edebî kamusunda yarattığı etkiler", edebi kamuyu baskılamıştır (2022, s. 204).

ve 1937 tarihli *Hicran Gecesi* Ermeniceye de çevrilir. Güzide Sabri'nin öykülerini topladığı *Gecenin Esrarı* (1934), 1941 tarihli *Necla* ve 1944 tarihli *Mazinin Sesi* romanlarıyla, 1946 yılında vefatına değin, yaklaşık elli yıllık bir edebi üretimi vardır. Hikmet Münir'in 1938 yılında *Yedigün*'de yayınlayacağı "Değerli Bir Kadın Romancı: Güzide Sabri" başlıklı yazı için verdiği röportajda, bu uzun süreli yayın hayatını "[E]skidik artık. Matbuatın Ahmet Mithat Efendisi olduk." (s. 7) cümlesiyle, hem nihayet erişilmiş bir kalemin temellük hissi hem de yeni ve milli edebi kanonun dışında bırakılma hissiyle anımsar. Keza Selim İleri, Güzide Sabri edebiyatını 1980'lerde yeniden keşfederken, 1946'da vefatından sonra, "yalnızca Nahit Sırrı Örik'in andığı" (1987, s. 18) bir romancı olduğu notunu düşer. Behçet Necatigil de 1960'ta yayınladığı *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğünde*, "[B]u ilk kadın aşk ve karasevda yazarımız … hemen herkes tarafından unutul[du]" (Necatigil, 1972, s. 154) tespitiyle, Güzide Sabri metinlerine alınan mesafeyi gösterir. Bu metinlerin yeniden yine bir "istibdat" döneminde, 1980 darbesinin ürettiği kültürel iklimde anımsanmaya ve okunmaya başlanması da dikkate değerdir. Güzide Sabri'nin külliyatı, yayınladığı ilk metinden itibaren, ne İstibdat rejimine ne İttihat ve Terakki politikalarına ne de Kuruluş Dönemi'nin milli kanonuna eklemlenmeyi tercih etmiştir. Yalnız sansürle değil, Cumhuriyet'in hedeflediği toplumsal bellekle örtüşmemesi nedeniyle de yok sayılan ve kanon dışı bırakılan "melal"inin, büyük bir okur kitlesi bulması ve metinlerinin yazıldığı dönemde defalarca basılarak, kiralanarak, talep edilerek tüketilmesi ise, edebi kamu ve kanonun okur tercihleriyle şekillenmediğinin net bir örneğidir. Öte yandan, kadın olarak yazmanın ve kadın yazarlığın serüvenine dair bir örnek de teşkil eder. Evlilik kurumunun kadın yazar için bir engele dönüşmesi Güzide Sabri için de söz konusudur, 1938'de Hikmet Münir'e verdiği röportajda, "kocasının, Güzide Sabri'nin adının duyulmasına müsaade etmediği için", "yazma hevesini gizli

tutmasını" (Özçelik, 2002, s. 12) dayattığını dile getirir. Eril tahakkümün sansürüyle, yazan fakat yayınlayamayan kadınların varlığına işaret eden bu röportaj, bir bağlamda kadın yazınının belleğine eklenecek bir biyografik veri de sunar. Fakat Güzide Sabri yazma edimiyle ilişkisini kesmemiş ve müstear adlarıyla da yazmıştır.[58] Hikmet Münir, Güzide Sabri'nin yazarlık serüveninin başlangıç hatırasını şöyle aktarır:

> Nihayet bir yolu bulunarak eser yazılıyor. El altından tabilere gönderiliyor. Eserin basıldığı haberi şayi oluyor. Kadıncağız, kitabı görmüyor. Kitabı görse de, okuyanları görmüyor. O bir gün kafesli bir pencerenin ve perdelerin ardında mahpus otururken, "Senin romanın, herkesin elinde!" diye müjdeliyorlar. Seviniyor:
> -Sahi mi? Ah, ne iyi!
> -Evet, inan vallahi! Beyazıt kahvesinde bütün gençlerin ellerinde senin kitabın… Vapurlarda, gazinolarda da öyle… Ve bu kitap bazı evlere kadar girebilmiş… (1938, s. 7)

Güzide Sabri'nin sansürle başlayan yazın hayatı, eril tahakküme rağmen sürer. Bu aşk anlatıları popüler aşk romanlarına atfedildiği gibi, tanınmak yahut piyasa romanı yazarak para kazanmak amacıyla yazılmış metinler değildir. Güzide Sabri de kendi yazınını "her şeye rağmen bir yazma arzusu" ile temellendirir; metinleri arasına uzun fasılalar girer; "hızlı ve özensiz bir üretim" atfı da söz konusu değildir. Güzide Sabri'nin potansiyel okurlarından ve onların beklentilerinden habersiz biçimde ürettiği aşk anlatılarında satmak gayesi değil; ancak İstibdat'ın baskıcı rejimine, yarattığı "melâl" atmosferine karşın arzu duyan özneler olarak varolmak girişimi belirgindir. Çoğunlukla metinlere adını da veren kadın karakterlerin, metnin odağında, eylem halinde, arzu duyan özneler olarak imlenmesi, Güzide Sabri'nin idealize ettiği bir kadınlık mefkuresinin de tezahürü olur. Tahakkümü deneyimleyen kadın öznenin özgürlüğü tahayyül etmesi, evlilik kurumuyla baskılanan arzuların aşk mefhumuyla yeniden üretilmesi; Güzide Sabri'nin kendi yaşamıyla tezat bir edebi üretim olarak, bir

[58] Şahika Karaca'nın "Güzide Sabri Aygün: Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma" (2004) başlıklı tezinde, müstear imzasıyla yayınlanan bu metinlere ulaşılabilir.

hak talebi anlatısını olarak değerlendirilmeye açıktır. Güzide Sabri üzerine ilk kapsamlı çalışma olarak okuyabileceğimiz 2004 tarihli tezinde Şahika Karaca, "piyasa romanı" olarak konumlanan Safvet Nezihi ve Vecihi'nin metinlerinin de Güzide Sabri edebiyatı gibi kanona girememiş ve "yeri belirsiz" metinler olduğu notunu düşer (s. 2). Fakat maalesef "popüler roman", üzerine yeterince çalışmamış bir alan olmakla birlikte, bu türün altında değerlendirilebilecek romanlarda kadın yazarların ürettikleri söyleme, bu söylemin erkek egemen söylemle ilişkisine değinen bir karşılaştırmalı okuma hala gündeme gelememiştir. Oysa bu metinlerdeki aşk anlatılarının ve beden politikalarının toplumsal cinsiyet odağında incelenmesi, feminist edebiyat eleştirisi alanında işlevsel veriler sunacaktır.

Münevver, İstibdat rejiminin sansürüne neden olan "melâl" ile açılır: "Uzak ve solgun dağlara sonbaharın sisleri çöktüğü, yaprakların sararıp yavaş yavaş döküldüğü zamanlar, ruhum garip bir melâl altında ezilir ve ağlamak isterim." (Güzide Sabri, 1938, s. 3). Metnin henüz ilk sayfasında bir araya gelen, "sonbahar", "sis", "acı", "renksiz", "bahtsız", "matem", "gam", "siyah", "ömrün zevali (yok edilmesi, sonu)", ümitsizlik", "tenhalık", "sükûnet" gibi sözcükler, metin boyunca birer *leitmotive* halinde sürecektir. Tüm bu sözcüklerin dönemin siyasi atmosferini yansıttığı şüphesizdir; Güzide Sabri, hemen her röportajında, yalnız roman karakterlerinin değil, kendi kişiliğinin de bir parçası haline gelen bu "melâl"in gerekçesinin, Abdülhamid'in "padişaha düşmanlıktan vazgeçmeyecekler listesi"ne (Yalçın, 1998, s. 21) eklenerek sürgün edilen babasına duyduğu özlem olduğunu defaatle dile getirir. Güzide Sabri'nin daha sonra yazacağı romanlarda da mükerrer olan, "Gençliğinin rüya dolu bir baharını görmeden hazanına geçmiş, baharları bir sis, hevesleri, emelleri erimiş" (1938, s. 5) bir kadın karakteri odağına alan *Münevver*, bu duygu durumun anlatılmasıyla açılır. Anlatıcının, romana da adını verecek baş karakter Münevver'e, "ıstıraplarının ne

olduğunu sorup anlayacak kadar eski bir ülfeti yoktu[r]"; ancak bir duygudaşlık ve kadınlar arası homososyal bağ aracılığıyla sormak, dinlemek, hikayesini yazmak niyetindedir. Böylece oluşan çerçeve hikayeyle, anlatıcının Münevver'le yakınlaşmasını, onu anlatmaya ikna etmesini ve Münevver'in "melâl"inin nedenini öğrenerek metnin muhatabına da aktarmasını bekleriz. Ancak bu noktada anlatıcı aradan çekilerek, anlatıyı Münevver'e bırakır ve "Anlatacağım dedi ve başladı:" cümlesinin ardından, doğrudan ana karakteri dinlemeye başlarız. Böylece Münevver, çocukluğuna dönerek kendisinden beş yaş büyük amcaoğlu Şefik ile aralarındaki ilişkiyi anlatmaya başlar. Çocukluk döneminde kurulan bu yakın arkadaşlık, ileride başlayacak "samimi ve saf bir aşkın" (Güzide Sabri, 1938, s. 24) da zeminini hazırlar. Kadın ve erkek karakterin romantik aşkın gelişebilmesi için ihtiyaç duyacağı görme-görülme, tanışma sürecine, metin dışı hakikati de gözeten, meşru bir alan sağlar. Dolayısıyla, popüler romanların çeviri ve adaptasyon furyasıyla, kendi coğrafyasının hakikatinden koptuğu yönündeki genelleme, Güzide Sabri külliyatının tarihsel ve mekânsal bağlamla doğrudan ilişkilenen metinleri için geçerli bir tespit değildir. *Münevver*'de, geç Osmanlı döneminin yaygın biçimde süren bir geleneği olarak metne sızan görücü usulü evliliğin eleştirisi ve "romantik aşk" talebi belirginleşirken, aynı hanenin içerisinde bir araya gelmenin sağladığı meşru zemin, eşit düzlemde kurulacak bir arzunun da sağlayıcısı olur: Münevver, "Artık yaşımız ilerledikçe kalbimizdeki muhabbetin hakiki manasını keşfetmeğe başlamıştık. Aramızdaki bu kuvvetli bağın bir aşk halinde tecelliye başladığını ve ruhumuzun bununla dolmakta olduğunu görüyorduk." (s. 27) der. Bu bağlamda *Münevver*'in, henüz 1902 tarihli bir metin olarak, ikinci bölümde ele alınan Behice Ziya'nın *Pakize* (1895) romanında olduğu gibi, bir kadın karakterin, bir erkek karakteri tanıyarak aşık olma macerasını anlatması, dönemin kanonu adına, öncü hamlelerden olur. Üstelik *Münevver*'i türsel olarak da

Pakize'den ayırarak bir "aşk anlatısı"na çeviren hamlesi, bu aşkın kadın karakter tarafından da "dile getirilebilir" bir duygu olarak metne girmesidir. Böylece modern Türkçe edebiyatta bir kadın karakterin ilk kez *Pakize*'yle (1895) deneyimlediği; ancak henüz dile gelemeyen ve bu nedenle karşılıksız kalmaya mahkum olan aşk, *Münevver*'le (1902-1903) birlikte, ilk kez dile gelmiş, muhatabına ulaşan bir arzu olarak, karşılıklı ve eşit bir düzlemde deneyimlenmiştir. Ancak çocukluk döneminde akrabalık bağının sağladığı meşru zemin de, Şefik'le Münevver'in yetişkinliğe geçmesiyle yetersiz kalır. "Baş başa olmaktan duyulan korku", "sıkılma", "cesaret edememe", metnin üretildiği tarihsel bağlamın mekan ve beden politikalarıyla anlatıya sızar. Bu bağlamda evlilik kurumunun "kutsal" değil de işlevsel bir "meşru zemin" olarak imlenmesi, döneminin edebi metinleri düşünüldüğünde, radikal bir hamledir: "Artık [nişanlanarak] Şefikle benim [birlikte] bulunuşum meşru bir hal almıştı." (Güzide Sabri, 1938, s. 30). Bu bağlamda metnin muhatabı olmayan bir aşk tahayyülü, evlilik fantezisi yahut ideal erkeğe dair geleneksel tanımlar üretmek yerine; doğrudan kadın karakterin aşk deneyimine ve bu aşka meşru zemin arayışına odaklanması, mevcut anlatı pratikleriyle birlikte düşünüldüğünde, radikal kabul edilmelidir. Keza metin "romantik aşk" anlatısıyla da, öncü bir "tarif" sunacaktır. Münevver'in aktardığı duygulanımlar, karşılıklı bir duygusal bağa ve paylaşıma işaret eder: "O benim ileri ruhum, hem şefkatli bir arkadaşım, çocukluğumun halis bir dostu, hayatımın saadeti idi." (s. 30), "[T]atlı tatlı konuşur neşelenir[dik]" (s. 31), "O benden, ben ondan ayrı bir şey mi idim?" (s. 31). Ne var ki bu romantik aşkın, ailelere ilan edilen evlilik kararı ile meşru bir zemine taşınması, kendisi de bir doktor olan Şefik'in vereme yakalanmasıyla sekteye uğrar. Şefik'in vereme yakalanmasının sebebi, metne de hakim olan "melâl" atmosferi ve istikbalin belirsizliğinin yarattığı endişe üzerinden analiz edilir:

> Gözlerini ve simasını bir keder bulutu kaplamış idi. Onda taşmak, coşmak isteyen ve derin kederler altında ezilirken, bunları tutmağa uğraşan insanların hali vardı. Fakat her şeyden ziyade onun endişesinin ben olduğumu anlıyordum. Beni üzmemek, beni meraka düşürmemek ve sonra… Sonra da istikbal!... Ah işte nasıl olacaktı? Bu meçhul!... Bunlar onu eziyor, harap ediyor ve bunları benden saklamağa çalıştıkça daha çok bitiyordu. Ben bunları zaman zaman ve her halinden anlayabilmiştim. (s. 33)

Dönemin edebi metinlerine de sıklıkla tezahür eden bu salgın hastalık, platonik aşık histerisinin ötesinde, İstibdat döneminin ruhuna, sonbahara, sokaklardaki tenhalığa, sükûnete, kasavet ve belirsizliğe atıflarla metin dışı hakikate bağlanarak işler. Mutsuz bir kara sevdanın nihayetinde değil; mutlu sona ulaşacağı tahayyül edilen karşılıklı bir aşkın meşru zemininde ortaya çıkıvermiştir. Böylece İstibdat, "melâl"in ve "taşmak, coşmak isterken, derin kederler altında ezilmenin" müsebbibi; veremin de kaynağı olarak imleniyor gibidir. Şüphesiz bu nedenle, Münevver'in evinin penceresinden sokağa, iç dünyadan dış dünyanın hakikatine bakarken yaptığı tasvirlerin sonbahara, sokağın tenhalığına ve sessizliğine, renksizliğe ve mateme yaptığı göndermeler, İstibdat rejimini rahatsız eder ve II. Meşrutiyet'e dek metinden çıkarılarak sansürlenir.

İstibdat'ın ilanının geç Osmanlı döneminin toplumsal hareketliliğinin yönünü aniden değiştirmesi gibi; veremle birlikte, mutlu sona ilerlemesi tahayyül edilen bu aşk hikayesinin olay örgüsü de aniden yön değiştirir. Münevver'in babası ile Şefik, Münevver'i üzmemek adına bu hastalığı ondan gizlemek ve Şefik'in bir başkasıyla evleneceğini söyleyerek Münevver'i uzaklaştırmak üzere bir iş birliğine girişir. Münevver'le "bir baba gibi değil, adeta bir arkadaş gibi görüşmek" (s. 42) isteyen babanın Münevver'i teskin edişi de, yalnız bir aşkın kaybına değil, özgürlüğün kaybı ve İstibdat'ın ilanına da açılabilecek bir pasajla metne taşınır:

> İnsanlar hayattan ve istikbalden her ümit ettikleri saadete nail olmuş olsaydılar, bugün dünyada hiç bahtsız ve biçare kalmazdı. Her emelin acı bir hüsranı, her saadetin yeise varan bir hicranı vardır. Hayat denilen bu sahne, işte bu gibi hadiselerle doludur. İnsanlara düşen vazife ise, böyle çetin ve buhranlı anlarda metin olmalarıdır. (s. 42-43)

Babanın tedbir ve teskinleri, otoritesini arttırarak sürerken Münevver'in iç monologları metne dahil olur. Zira artık baba, "adeta bir arkadaş gibi görüşme" düzleminden, kızını korumak adına otoritesini kullanan, "ilk defa olarak bir baba sıfatıyla emreden" (s. 64) bir pozisyona geçmiştir. Ancak Münevver muktedirden gelen emirle, kendi duygu ve arzularına gem vurulamayacağını ilan eder: "Emirle unutulacak olsaydı, babamın arzularını yerine getirmeğe çalışacaktım ve artık lazım olan da bu idi. Fakat buna imkan yoktu. Emir ve his!... Bunlar bir araya gelemeyen iki zıt mefhum!..." (s. 64). Metnin birer "mefhum" olarak ele aldığı "emir" ve "his" arasında, Münevver'in kararı, "his"ten yana olur. Ancak bu tercih, histerik bir aşığın saplantısı olarak sunulmaz; bilakis, Münevver kendisine söylenen yalanı pozitivist bir şüpheyle sorgulamaktadır: "Sebepsiz hiçbir şey olamaz." (s. 47), "Bunun sebebini de bilmek lazımdır." (s. 47). Aksi halde "sevmekten menedilmek" (s. 65) mümkün değildir. Nihayet babasının yazıhanesinin gözünde Şefik'in mektubunu bulur. Anlatıcının Münevver'e devrettiği pozisyon böylece Şefik'e geçer ve Şefik'in düşüncelerini, niçin böyle bir ayrılık kararı aldığını ve veremin kendisine hissettirdiklerini, onun anlatıcılığıyla, onun mektubundan okuruz. Ardından Münevver'in flashback anlatısına geri döneriz. Münevver hakikati öğrenir, Şefik'le konuşmak üzere adaya gider; ancak İstanbul'a hareket eden bir sandalın içerisindeki tabutu görür ve Şefik'in öldüğünü, yetişemediğini anlar. Ne var ki anlatı burada kapanamaz. Münevver metin boyunca "romantik aşk"ı tecrübe edebilen ilk kuşak olarak imlenirken; anne ve babası Münevver'in bu ölümle gelen melâlini anlayabilecek bir duygudaşlık kuramazlar: "Kızlarının vaziyetini hala anlayamamak gibi derin bir gaflet içinde"dirler (Güzide Sabri, 1938, s. 88), birkaç aylık matemin ardından bir başkasıyla evlenmesi için baskı yapmaya başlarlar. Evliliğin Münevver'e "teselli ve meşguliyet" vereceğine inanırlar. Münevver'e göre, aşık bir kadın için bir

başkasıyla evlilik, “Ne isabetsiz bir hareket!... Ne kadar boş bir fikir!...”dir (s. 88). Bu savunuyla birlikte metin, romantik aşkın olmadığı bir evlilik kurumunun “kutsal”lığına ve “kaçınılmaz”lığına mesafe alarak, sevmek için evlenmeyi bekleyen ideal kadın tipinden, sevmediği için evlenmeyi reddeden, aşkı ve arzunun failliğini deneyimlemiş bir kadın karaktere doğru yol alır. Fakat Münevver “bana acıyan, benim kederlerimi anlayan kimseler yoktu.” (s. 89) diyecektir. Bu noktada metin dışı hakikati temsil eden anne-babanın mutlak evlilik baskısına bir çözüm yolu, alternatif bir kapanış hamlesi olarak okuyabileceğimiz biçimde, Münevver de vereme yakalanır. Metnin “romantik aşk”a imkan sunabilmek için bundan başka çıkış yolu kalmamış gibidir. Bu nedenle Münevver’in olay örgüsü içerisinde vereme yakalandığı zamanın tespiti önemlidir. Münevver, Şefik’in onu bir başka kadın için terk ettiği söylendiğinde, bir histeri nöbetiyle değil; aşık olduğu Şefik’i kaybettikten sonra, aşık olmadığı biriyle evlendirilme baskısının ardından vereme yakalanır. Veremle birlikte evlilik ve aile kurumlarına katkısı kalmayan bir kadın olarak, üzerindeki evlilik baskısı birden lağvolur. “Veremli bir kadın” olarak, bir önceki bölümde bahsedilen 3K düsturunun dışına itilmiş ve evlilik mecburiyeti düşmüş olur. Bu hastalıkla yaklaşık iki yıl yaşayabilecektir; ancak zoraki evlilikten kurtulmuştur. Yine Behice Ziya’nın *Pakize* romanının kapanışını anımsayacak olursak, Pakize, kaybettiği aşkının ardından bir zoraki evliliğe mahkum edilmişken, *Münevver* bu kapanıştan kurtarılmış gibidir. Anlatıcı bu noktada metni devralır; bir yazar-anlatıcı olarak varlığını tekrar hatırlatır ve Güzide Sabri’nin otobiyografisine bağlanarak, metnin yazar-anlatıcısının Güzide Sabri olduğunu ilan eder. Güzide Sabri, hikayesini aktardığı Münevver’le son görüşmelerinin ardından İstanbul’dan ayrılarak, “yedi senedir yüzünü göremediği babasının” yanında gideceğini not düşer. Sekiz günlük uzun bir seyahatle Tokat’a vardığını, “ücra ve tenha bir kasabada” (s. 99) olduğunu söylemesiyle Güzide

Sabri'nin Tokat'a sürgün edilen babasının yanına gidişinden bahsedildiğinden emin oluruz. Tüm bir metne "melâl"ini yansıtan İstibdat ve sürgün böylece bir çerçeve hikayeye dönüşerek metin dışı hakikati de metne dahil eder. Yazar-anlatıcı bu ziyaretin ardından İstanbul'a döndüğünde Münevver'in öldüğünü öğrenir ve Münevver'in "Etmesin avdet melâl intizar/Geçme ömrüm geçmeden ey sonbahar" şarkısını söylediği ud, yazar-anlatıcı tarafından bir hatıra olarak devralınır. Metin bu simgesel göndermeyle, Güzide Sabri'nin babası hala sürgündeyken, yine İstibdat'ın sonbaharında, bir Eylül ayında kapanır.

Güzide Sabri'ye odaklanan yüksek lisans teziyle Sema Özher, Tanzimat döneminde başlayan edebi metin çevirileriyle birlikte bir "marazi aşk romanı" türü oluştuğunu; Güzide Sabri'nin de bu türe dahil olarak, "inandırıcılıktan uzak" aşk anlatıları kurduğunu iddia etmiştir (Özher, 2001, s. 1). Özher'e göre bu dönemde okur, çeviri romanlar dolayımıyla "evlilik öncesi flört ve kadın-erkek ilişkisini yakından tanıma" imkanı bulur (s. 4). Güzide Sabri metinleriyle birlikte popülerleşen aşk anlatılarının, edebi kamuya, dönemin cinsel politika normlarını aşan, deneyimlenemeyen bir duygunun varlığını keşfetmeyi sağladığı, bir katharsis deneyimi sunduğu muhakkaktır. Fakat "inandırıcılıktan uzak" kabulü, yeniden düşünülmelidir. Örneğin *Münevver*'in İstibdat'ın yarattığı sonbahar havası ve "melâl" neticesinde sekteye uğrayan bir mutluluk anlatısı ve kadın karaktere romantik aşkına sadık kalma/aşık olarak yaşama imkanı tanımayan evlilik baskısına bir çözüm olarak metni veremle kapatma hamlesi, şüphesiz anlatısal bir arayışın, eril kanonun anlatı pratiklerini aşma çabasının bir tezahürüdür. Bu metinlerde aşkın dönemin cinsel politikasıyla halihazırda imkansız kılınmış meşruiyeti, "verem" gibi mükerrer bir izlekle "inandırıcılık"tan uzaklaşmaz; bilakis hakikati arar niteliktedir. Güzide Sabri'nin metinlerinde daima bir "gerçeklik" kaygısı olduğu ve bunun çerçeve

hikayeler yahut röportajlar dolayımıyla okurla paylaşıldığı da düşünüldüğünde, Güzide Sabri külliyatını popülerleştiren bir unsurun da bu "gerçek bir hikayeyi anlatma" vurgusu/beklentisi olduğu açıktır. Öykülerini bir araya getiren *Gecenin Esrarı*'na (1934) "Anılarımdan Birkaç Yaprak" başlığıyla düştüğü notlarda da, sansüre rağmen "hayatın acı dönemlerini" ve "gerçeği" yansıtma gayesini vurgular. Yine aynı yazıda, Güzide Sabri, *Münevver* romanını Hüsniye adlı bir arkadaşının yaşam öyküsünden alarak tasarladığını açıklamıştır (2022, s. 6). Fakat Münevver karakterine ilham olan arkadaşının, verem olarak ölen aşığının ardından evlendirildiğini ve bir çocuğu[59] olduğunu da söyleyecektir. Kurmaca metne yaptığı müdahale ile bu istenmeyen evliliğin yaşanmaması ise, yukarıda sunulan analizi destekler niteliktedir. Güzide Sabri, veremi, mükerrer bir tesadüf olarak metnine dahil etmekten, "inandırıcı olmayan" bir anlatıya kaymaktan ziyade; aşka ve kadın karakteri Münevver'e bir özgürlük alanı açmaya çalışıyor gibidir. Böylece metin dışı hakikat, metin içi hakikatte dönüştürülmüştür.

Sadiye Vefik'in *Bir Günahkar Geceden Sonra* (1921)[60] başlıklı metni ise, mektup-roman formatından yararlanırken; anlatıyı Sema'nın mektuplarıyla sınırlayarak, bir kadının "yasak aşk"ını yalnızca kendisinin anlatımına bırakır, Sema'yı yargılayabilecek ikinci bir sesi yahut tanrısal bir anlatıcıyı metne dahil etmeyerek stratejik bir hamle yapıyor gibidir. Sema duygularını yedi ayrı mektupla ifade etme imkanı bulmuştur. Bu noktada metnin bir "günlük" formatı yerine "mektup" formatıyla kurgulanması, bu "yasak aşk"ın dile gelmesi için bir anlatı zemini oluşturur; günlüğün sınırlarını aşarak, bir başka kadına anlatılabilen, paylaşılabilir bir

[59] Hüsniye'nin zoraki evliliğinde doğan bu çocuğun yaşamını da ayrıca "Küçük Müveddet" başlıklı bir hikayeyle anlatısallaştırarak, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlayacaktır (Güzide Sabri, 2022, s. 6).
[60] Metnin bitiminde, "Son" notunun altına düşülen 12 Mart 1337 tarihiyle, romanın 1921'de yazıldığını söyleyebiliriz. Ancak *Yeni Şark* gazetesindeki yedi sayılık tefrikası, bir yıl sonra, 11-17 Mart 1338 aralığında karşımıza çıkar.

deneyime dönüştürür. Zira, bu bölümde ele alınacak diğer aşk anlatılarıyla benzer biçimde, "aşk, hudutsuz bir hürriyet içinde[dir], kanunu yok[tur]" (Sadiye Vefik, 2021, s. 131). Üstelik bu paylaşımın, geç dönem Osmanlı kadın yazınında beliren homososyal bağ talebine de yaslanarak, "müşfik bir kardeşle paylaşma ihtiyacıyla" (s. 131), iki kadın arkadaş Sema ve Semiha arasında kurulması hedeflenir. Sema İstanbul'da, Şişli'de; Semiha ise Napoli'dedir. Bu nedenle iletişimleri ancak mektup kanalıyla kurulabilmiştir. Fakat bu stratejik hamleyle kurulan mesafe ve zaman aşımı, Sema'nın yasak aşkını daha özgür kılar; Semiha'nın olası tepkilerinden soyutlar. Semiha, Sema'nın mektuplarının tek okuru olarak; bir bağlamda bu kurmaca metnin okurlarının da vermek isteyebileceği ahlakçı tepkiyi temsilen metne sızmak istese de, roman, Semiha'nın bu aşkı onaylamayan mektuplarına yer vermez. Halbuki Sema, Semiha'dan beklediği teskin ve dayanışmayı görememekten şikayetçi olacak; giderek yalnızlaşıp bir cinnete sürüklenecektir. Semiha'ya kendisini destekleyip yanına gelme çağrısını reddettiğinde "Sen hemen gelmiş olsaydın belki, belki kurtulabilecektim." (s. 136) yazar. Ancak bu homososyal bağ çağrısı yanıt bulamaz ve metnin ilan ettiği mağduriyet, Feriha'nın yahut Semiha'nın değil; bilakis Sema'nın lehine gelişir. Üstelik Semiha'nın "şiddeti giderek artan ve [Sema'ya] bu aşktan vazgeçerek Napoli'ye gelmesini" buyuran normatif mektuplarının, zamanla, Sema üzerinde "hiçbir tesir bırakmadığını", bu suçlayıcı söylemin hiçbir yararı olmadığını da okuruz (s. 139). Zira aşk, Sema'da "yeni bir benlik" (s. 139) yaratır, "hissinin düğümlerini açar" (s. 132).

Bu yasak aşkın meşruluğuna işaret edilen zemini, karakterleri uymayan Feriha ile Sabih'in mutsuz evliliğidir. Bu "aşksız" evlilikle birlikte, Feriha'yla arkadaş olan Sema ve Sabih arasında da bir iletişim kanalı açılmış olur. Geleneğin evliliği kutsayarak, makbul vatandaşlara birer milli mefkure olarak dayatması, Feriha ile

Sabih'in yollarını hasbelkader kesiştirmiştir; fakat bu iki yıllık evlilik süresince, anlarlar ki, Feriha'nın aksine, Sema ve Sabih'in "hisleri, kalpleri, düşünceleri bir hemşire-i ruh gibi birleşiyor[dur]" (s. 138). Sabih, aralarındaki uyumun "lekesiz bir emel, öldürülmemesi gereken, günahsız bir aşk olduğunu" (s. 136) söyler; ancak Sema Feriha'nın geleceği için Sabih'ten daha endişelidir. Onun Feriha'dan boşanarak "uzaklara gitme" (s. 136) teklifini kabul edemez. Birbirini sevmeyen, "birbirinden uzak yaşayan" bir çift olduklarını bilmesine rağmen, Feriha'nın Sabih'e karşı "pek cansız görünen rabıtasının [bağının] kırılmasının müsebbibi olmak" (s. 137) istemez. Sabih için bir erkek olarak ilan edilebilir olan yasak aşkın, Sema için dile gelişini engelleyen normlardaha katıdır. Feriha'yla evli olan Sabih, Sema'ya duyduğu arzuyu "günahsız" ve "lekesiz" (s. 136) olarak tarif edebiliyorken, Sema, bu karşılıklı aşkın dile gelişini metin boyunca "günahkar bir gece" olarak imler. Bu eşitsizlik ve arzunun kadının "günah"ına dönüştürülmesi, sürekli vurgulanacak ve bu yolla altı oyulacaktır. Sabih, Sema'ya aşık olmasıyla birlikte Feriha'dan uzaklaşma/boşanma kararı alabiliyor, sürekli Sema'nın adını sayıklayabiliyorken; Sema, bir "kardeş" olarak sığındığı, "teselli dilendiği", "fena düşüncelerine [yasak aşkına] arkadaş bulmak" istediği Semiha'dan dahi hakaret işiterek susmak ve geri çekilmek zorunda bırakılır (s. 139). Semiha dolayımıyla metne sızan toplumsal baskı, Sema'nın aşkını bir ahlaki ikileme dönüştürür. Bu ikilem ve buhranla birlikte, Semiha'dan da "teselli" bulamayan Sema, "eter"e başvurur. Eterle "sükûn bulur" (s. 139), "eter, bu şifakar ilaç olmasaydı, muhakkak delirecektim." (s. 143) der. Anne ve babası, Sema'nın yasak aşkından bihaber, sağlığının kötü gidişatını tümüyle etere bağlayarak önce nasihat eder, ısrar eder ve "sonra kavga eder gibi sertleş[irler]" (s. 144). Halbuki Sema'nın eter kullanma ihtiyacının kaynağı, ailesinin ve doktorun düşündüğü gibi bir "bağımlılık" değil, yasak aşkın ıstırabını hafifletmektir. Eter bu sükûnu veriyor olsa da, aşkı sürer. İradesinde ve

Sabih'e duyduğu arzuda hiçbir "tebdil" olmaz: Mektubuna "Bak sana şu mektubu yazmadan bir saat evvel ne kadar eter içtim, ne kadar çok kokladım, yine eski ben değil miyim? Yazımda bir tebdil var mı?" (s. 140) notunu düşer. Aşkı bir kara sevda halini alır, artık "visali muhal olan bu aşka tap[maktadır]" (s. 140). Tümüyle karşılıklı; fakat imkansız görünen bu arzuyla, Sabih de bir buhran yaşar, hastalanır. Doktor durumu Sema'dan saklayarak "ehemmiyetsiz bir tifo" olduğunu bildirse de, bilgimizin Sema'nın mektubuyla sınırlı olduğu bu anlatıda da, "verem"in bir aşk buhranı olarak tekrarlandığı anlaşılır. Sabih "Sema için öleceğini sayıklar" (s. 141) haldedir. Sema ise Sabih'i kaybetme endişesiyle "Artık dünyadan utanmıyorum, helkesin bilmesini, duymasını istiyorum. Feriha'nın bile yüzüne haykıracak kadar kendimde cesaret hissediyorum." (s. 145) yazabilecek bir özgürleşmeye kapı aralar. Feriha, bu yasak aşktan haberdar olmamasına rağmen, anlaşamadığı Sabih'i terk etmiş, hastalığını da "lakaydi içinde" (s. 143) karşılaşmıştır. Sabih'e aşık değildir ve metin bu geleneksel evliliği "kutsal" ilan etmez; aksine "karakterlerinin uyumsuzluğuna" yapılan vurguyla, kadınlarla erkeklerin birbirlerini tanıma evresinin işlevine işaret eder, aşk romanlarında ön plana çıkan flörtü meşrulaştırır. Sabih ve Sema'nın da birbirlerine iki yıllık bir tanışıklık sırasında, zamanla aşık olduklarının vurgulanması önemlidir. Ne var ki bu mutsuz evlilikten, mutlu bir yasak aşk da çıkamayacaktır: Sabih ölür. Bunu öğrenen Sema da "cinnet" geçirir. Böylece mektuplarla birlikte, anlatı da kesilmiştir. Fakat metnin ölüm ve cinnetle yaptığı bu kapanış, ne Sabih'i ne Sema'yı ne de aralarındaki yasak aşkı, ahlaki bir suça ve karşılığında ödenen ceza anlatısına dönüştürmez. Aksine, yasak aşkın istikrarına ve geleneği temsil eden mutsuz bir evlilik felaketine işaret eder. Kadın yazınında ilk kez *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905) ile temsil edilebilen yasak aşkın meşruiyeti, *Bir Günahkar Geceden Sonra* ile yeniden gündeme gelmiştir. İleride göstereceğim üzere, erken Cumhuriyet dönemi aşk

anlatılarında da, paralel bir meşru zemin üretimi ile anlatılara sızmaya devam edecektir. Bir aşk anlatısı üzerine kurulu olmayan ve geleneğin temsiline dönüşen "mutsuz evlilik"ler, kaçınılmaz biçimde, felaketle sonuçlanacaktır; zira aşk, "hudutsuz bir hürriyet" gerektirir; "kanunu yok[tur]" (s. 131). Sabih'in ölümü, bir ilahi adalet olarak değil; artık geçerliliği sorgulanan geleneksel evlilik pratiklerinin yarattığı yıkım olarak imlenir. Keza Sema da, şeytanileştirilen bir "femme fatale" değil, hemcinsi Feriha'nın "dul bir kadın" olarak yaşayacağı duygu durumun müsebbibi olmaktan çekinen, refikası Semiha'dansa teskin yerine hakaret duyduğu için cinnete sürüklenen, "saf" bir aşıktır. Metnin kurgusunu yahut kapanışı dönüştürebilecek olan, ya flörtün yaşanmadığı ve romantik aşka dayanmayan evliliğin hiç kurulmamış olması yahut boşanmanın meşrulaşarak aşkın yaşanabilir kılınmasıdır. Metnin felaketle yapılan kapanışı da, diğer ihtimallere yapılan bir vurgu, hayatta kalmanın ve mutlu olmanın mümkün olduğu bir toplumsal düzen talebi olarak belirir.

Kadın yazınında, erken Cumhuriyet dönemi aşk anlatılarında belirginleşen ortak izleklerden biri de erkek şiddeti olur. Halide Nusret Zorlutuna'nın *Küller*[61] (1921) adlı romanında, bir "yasak aşk" yahut "verem"in sekteye uğrattığı bir mutluluk değil; bilakis evlilik kurumuyla meşru bir zemine taşınan, karşılıklı bir aşk kurulur. Fakat evlilik kurumu içerisinde yaşanan karşılıklı aşk da, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir başka boyutunun tezahür etmesiyle sonuçlanır: Ev içi emek, eril tahakküm ve şiddet. Halide Nusret'in paralel bir eleştiri içeren öncü öykülerinin ardından gelen bu ilk roman, Halide Edip'in "Bir Günahkar Kadının Jurnalinden" (1906) ve "İmzasız Mektuplar" (1910) adlı öykülerinde, ardından *Seviye Talip*'te

[61] Halide Nusret odaklı bir çalışmada, *Küller*'in önce 1919'da *Ümit* mecmuasında tefrika edildiği notu düşülmüş olsa da (Türk ve Özbayrak, 2019, s. 20), mecmuaya erişim sağlanamadığı için bu bilgi teyit edilememiştir. Ayrıca romanın kapanışına düşülen tarih Rumi 1334/Miladi 1918'dir. Fakat ilk baskısı ancak 1921'de, Suhulet Kütüphanesi-Kader Matbaası'nda yapılabilmiştir.

(1910) ve Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu'*nda (1920) çizilen erkek karakterlerin "kıskançlık", kadına yönelen psikolojik ve fiziksel şiddet, hatta kadın cinayeti ve nihayet kendini de öldürmek üzere intihar girişimi izleklerinin mükerrer halde kullanıldığı bir metin olur. Kıskançlık-şiddet-cinayet-intihar örüntüsü, kadın yazınında erkek karakterlerin üstlendiği ortak bir olay örgüsü olarak defaatle belirir. Kadın yazarların kurmaca metinlerinde ortaklaşan bu çarpıcı metin içi hakikatin, dönemin gazete haberleri tarandığında göze çarpan bir metin dışı hakikate bağlandığı da açıktır. Keza yakın dönemde toplumsal cinsiyet odaklı çalışmalar dahilinde, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminde gazete haberlerine ve suç kayıtlarına yansıyan kadın cinayetleri üzerine arşiv çalışmaları da gündeme gelmeye başlamıştır.[62]

Yedi mektup ve dört ayrı tarihi kapsayan bir günlük bölümünden oluşan *Küller*, Ali Namık ve Suzan'ın aşk anlatısı üzerine kurulu gibidir. Fakat olay örgüsü, Suzan'ın ölüm nedenine dair bir gizemi de içererek ilerler. Bir aile sırrına dönüşerek hiç konuşulmayan bu gizemli ölümün on beş yıl sonra gündeme gelmesine neden olan, Ali Namık'ın 18 yaşındaki yeğeni, "merak ettiğini öğrenmeden duramayan", "çok çılgın bir kız" olan Naime'nin merakıdır. Anlatı zamanı, Naime'nin ilk mektubuna düşülen tarihle (12 Mart 1332), 1916'dır. Naime'nin mektupları, anlatı zamanında henüz bir Osmanlı vilayeti olan Beyrut'tan; Ali Namık'ın mektupları ise Roma'dan gönderilir. Ali Namık'ın tahsil için gittiği ve Suzan'la tanıştığı İstanbul'un da anlatıya dahil olmasıyla, metin, İstanbul, Beyrut ve Roma'nın atmosferlerinden yararlanan bir mekânsal ve tarihsel zemin üzerine kurulur. Örneğin Ali Namık'ın Mülkiye-i Şahane'deki öğrencilik yıllarını anımsamasıyla birlikte, İstanbul'un İstibdat yıllarına

[62] Ebrar Begüm Üstün'ün "Erken Cumhuriyet Dönemi Kadın Cinayetlerinin İstanbul Gazetelerine Yansıma Biçimleri (1923-1945)" başlıklı Yüksek Lisans Tezi'ne (2020) erişim için: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=yIIrNz01hRKTNByZxPXGnw&no=cXz_FV5s_WA7EKisriT3iA

gideriz. Bir "aşk anlatısı" olarak, "hissi roman" atfına hapsedilen ve ancak "popüler edebiyat"a dahil edilen *Küller*'de de, bu bölümde ele alınan hemen her romanda olduğu gibi, üretildiği tarihsel hakikate yönelen eleştiri, metne sızmıştır:

> O zaman âli mektepler, şimdiki gibi serbest değildi. Talebe daimi ve sık bir kontrol altındaydı. O kadar ki, insan uyurken bile rahat edemez, karşısındaki iki mel'un göz, nefeslerini sayıyor sanırdı. Biz bu cendere içinde yine delicesine işler yapardık ve çal yaka sürülmek, zincirlere vurulmak tehlikeleri altında (o zaman bu en büyük tehlikeydi, idamı sonradan öğrendik) "Sis"i ezberlemiştik. (Zorlutuna, 2019, s. 17)

Güzide Sabri'nin henüz İstibdat dönemi içerisindeyken kurduğu eleştirel söylem, 1901 doğumlu Halide Nusret'in metinlerinde de, geçmişe dönük bir İstibdat tanıklığı olarak belirir. Zira Halide Nusret'in babası, *Mürüvvet* gazetesi kurucularından Avnullah Kâzım da İstibdat rejiminin Sinop zindanında, tek kişilik bir hücrede ve zincir altında[63] tuttuğu muhaliflerdendir (Haz. Türk ve Özbayrak, 2019, s. 14). *Küller'*de metne sızan İstibdat dönemi, Halide Nusret'in kurmaca dışı yazınında da "çocukluğumun cehennemi" (s. 15) atfıyla, belirleyicidir. Bir özgürlük talebi içeren bu aşk anlatılarında, ataerkil geleneğin kadınlar üzerindeki "istibdat"ını imlemenin de bir aracısı olarak bu dönemin kurmacalarında yeniden belirmesi, dikkate değerdir.

Naime'nin mektubuyla açılan anlatı, Suzan'ın ölümünün bir aile sırrı olarak saklandığını ilan eder: "Ailemizin içinde hemen herkes sizden [Ali Namık'tan] korkuyor ve temin ediyorlar ki siz, ölen zevcenizden sonra, hatta çocuklarınızı bile sevmemişsiniz. … [Suzan] muaamma gibi bir kadınmış. Bir gece ansızın ölüvermiş." (s. 10). Naime bu "gizem"in sebebini merak etmektedir; fakat kimse bu konuda malumat vermediği için dayısı Ali Namık'a sorma cesareti gösterir ve "sergüzeşt"ini anlatmasını ısrarla talep eder. Ali Namık, çocuklarının bile "öğrenmeyi arzu etmediği" (s. 14) bu aile sırrını açmayı bir müddet sonra kabul eder ve bu itiraf, metnin de

[63] Bir İstibdat dönemi uygulaması olarak dikkat çeken zincirleme yöntemiyle, Avnullah Kâzım'ın bir fotoğrafı da erişilebilir durumdadır: https://tarihdergi.com/unutulan-bir-muhalif-avnullah-el-kazimi/

merkezine yerleşir: Ali Namık, Suzan'ın katilidir. Naime'ye Roma'dan gelen ilk mektup, Ali Namık'ın aşkının nasıl bir "iptila", bir "malik olma arzusu" olduğuna işaret ederek, bu "erkek aşkı"nı, Suzan'ın "saf aşk"ından ayırır:

> Her kadın gibi tebessüme tebessümle cevap vermemesi beni çok meşgul etmişti. O zaman çok güzeldim; gözlerime mağlup olmayan kadını ilk defa görüyordum. … [İ]ptilam da artıyordu. Ve bu, ilk zamanlarda aşktan ziyade bir inada benzerdi. Fakat sonra anladım ki, … bu küçük kıza malik [sahip] olamazsam öleceğim. … Ailem bu kadar erken teehhülü hiç istemedi. Onların fikrince bu rabıta, bizim ikimizi de bedbaht etmekten başka bir şeye yaramayacaktı. Benim sinsi haşarılıklarımı bilen herkes Suzan'a acıyordu. (s. 18)

Böylece başlayan evlilik, Ali Namık'ın kıskançlık krizleriyle bir psikolojik şiddete dönüşür. Suzan'ın "sabah giydiği esvabı akşam değiştirmesi", "karyolanın, dolabın, etajerin yerindeki değişiklik", "şahsiyetinin" de değişeceği sanrısıyla Ali Namık'ı "yormaya, harap etmeye" (s. 19) başlar:

> Bilmem şahsiyetine göre tuvaletini mi, yoksa tuvaletine göre şahsiyetini mi değiştiriyordu? (s. 19)
> Cehennemle cennet, Naime, mutlaka o kadının gözlerinde birbirine karışmıştı! (s. 20)
> Zahiren bana hürmetkâr, arzularıma muti [bağlı] görünürdü. (s. 20)

Ali Namık, mektup dolayımıyla temellük ettiği anlatıcı pozisyonuyla, hem yeğeni Naime'yi hem de romanın potansiyel okurlarını manipüle ederek metni açsa da, nihayetinde, aile içerisinde on beş yıldır bir "sır"ra dönüştürülerek saklanan cinayet suçu, yazı edimiyle birlikte, dozu giderek artan bir histeri ve hatırlama kriziyle, itiraf edilir:

> Ona dünyada hiçbir zevcin zevcesine beslemediği gibi derin bir itimat beslerdim; fakat bu payansız iyi hissin arkasında yine öyle payansız bir fena duygu vardı: Kıskançlık… Onu bazen rüzgardan ve güneşten, hareketlerini o kadar ateşli bir heyecanla kucaklayan çılgın gözlerimden bile kıskanırdım. Nihayet bu işitilmemiş gaddar hissin verdiği azapla çıldırarak onu öldürdüm! Müthiş, inanılmaz bir itiraf bu, Naime, Suzan'ı ben kendi ellerimle öldürdüm! (s. 23)

Böylece *Seviye Talip* ve *Şebab-ı Tebah*'taki erkek anlatıcı kullanımlarının sunduğu itiraf anlatısı, *Küller*'de de tekrar edilir. Anlatı yine bir erkek karakterin hatırlama ve

anlatma pratikleri üzerinden kurulur. Ancak erkek karakterin histerik anlatısı, metnin muhatabına yine, taraflı ve güvenilmez bir anlatıcıyla karşı karşıya olduğunu peşinen ilan etmiştir. Anlatının Suzan'ın karşılıklı aşkla kurulan evlilik kurumunda maruz kaldığı psikolojik şiddeti anlatması yerine; bu şiddetin Ali Namık tarafından itiraf edilmesi, şüphesiz, metnin edebi gücünü arttırır, anlatısal oyunları çeşitlendirir. Fakat Ali Namık'ın anlatısında Suzan'ın sansürleneceği, sesini duyamadığımız bu kadın karakteri tanımak için Ali Namık'ın mektuplarından sızan ipuçlarına daha dikkatli bir okuma yapmamız gerektiği de açıktır. Örneğin Ali Namık'ın itirafının ardından, işlediği cinayeti meşrulaştırmak üzere yazacağı mektuplar, "Hürriyet için onunla [Suzan'la] beraber çok çalışmış, büyük tehlikeler atlatmıştık." (s. 20) cümlesiyle, II. Meşrutiyet'in ilanı öncesi Suzan'ın muhalif kimliğine, "çalışma"larına dair hiçbir malumat vermeden, hızlı bir değiniyle geçerken; Suzan'a aşık olan yakın aile dostları, bu "aşk cinayeti"ne bir gerekçe gibi gösterilir ve mektupların odağına yerleştirilir, çokça vurgulanır. Ali Namık'ın on beş yıl aradan sonra, geriye bakarak sunduğu bu "sergüzeşt"i, seçerek hatırladığı ve anlattığı aşikardır.

Ali Namık da, *Seviye Talip*'in Fahir'i gibi, özeleştiri vermek ile histerik erkeklik kriziyle kendi eylemlerini haklı ve meşru görmek arasında gider gelir. Meşrutiyet ilanından sonra İstanbul'da kurulan yeni kabine, Ali Namık'a Dahiliye Nezareti'nde nazırlık teklif ettiğinde, Suzan'ın İstanbul'da nazırlık yerine, daha güvenli gördüğü Beyrut'ta mebusluk yapma önerisine "Peki!" der; halbuki "siyasi hayatının yegane büyük maksadını", nazırlık fırsatını kaçırdığı için "kin"le dolar (s. 22). Yine Suzan'dan şüphe ettiği bir anda, Suzan'ın "Neden bu kadar hodbinsin Namık?" sorusuyla, özeleştiriye girişir: "O vakit birden ne kadar fena bir benibeşer olduğumu gördüm. … Ben "merhamet" denilen membaın mübarek nuruyla yıkanamayan zavallı ruhuma hicapla bakarken, Suzan tekrar ağlamaya başladı." (s. 27)

der. Bu bağlamda Suzan'ın bu "aşk evliliği" dahilinde maruz kaldığı eril tahakküm ve psikolojik şiddetin dozu giderek yükseltilir; belirginleştirilir. Örneğin Suzan, Ali Namık'ın kıskançlık şüphelerini haksız çıkaracak biçimde, evlenmeden önce bir "macera" yaşamamış ve evlilik hayatı boyunca da aşkla bağlı olduğu Ali Namık'a "sadık" kalmış olsa da, hiçbir makul gerekçesi olmayan bu kıskançlık krizleri ve maruz kaldığı psikolojik şiddet üzerine, "artık Namık'tan başka hiçbir erkeğe çıkmama [görünmeme]" (s. 46) kararı alarak eve gelen misafirlerden de uzaklaşır. Anlatı zamanının II. Meşrutiyet'in ilanı dolayımıyla 1908'e işaret ettiği bir tarihsel bağlamda, Suzan'ın bu "Namık'tan başka hiçbir erkeğe görünmeme" kararı, artık geride bırakılmış bir harem-selam geleneğine atıfla, garipsenecek kadar radikaldir. Zira bu haneye Ali Namık'ın ve Suzan'ın çevresinden gelen ziyaretlerin ailece yapıldığı, 1888 tarihli Mecelle'nin "makarr-ı nisvan" sınırının artık aşıldığı, kadınlarla erkeklerin salonlarda, balkonda ve bahçede bir arada bulunabildiği gösterilmiştir. Suzan, bu yeni "modern mahrem"in içerisinde kendini "kapatma" kararı alacaktır. İstibdat karşıtı, muhalif ve nazırlık adayı Ali Namık'ın bu kapanmadan memnuniyet duyarak, aşkın bir göstergesi olarak alımlaması ise, mektuplarda dile gelmese dahi Suzan'ın bu kararının gerekçesinin, Namık'ın baskısı ve talebi olduğunu açık eder. Fakat metin, tam da bu abartılı "güven" telkinlerine, modern mahremde kadının yine geleneğe hapsedilmesine, Suzan'ın tüm dikkat ve itaatine rağmen öldürülmesiyle, erkek şiddeti eleştirisini belirginleştirmeye çalışıyor gibidir.

Suzan, Ali Namık'ın şüphelerini giderme talebi üzerine, evlilik öncesi yaşantısını, "sanat ve memleket aşkı"yla özetler. "Sevmek bence tehlikeli bir şeydi. Mahiyetini bilmeden, onun mühlik [öldürücü] bir esaret olacağını tahmin ediyordum." (s. 28) diyecek ve aslında kendi sonunu da böylece öngörecektir. Ali Namık'ın işlediği "planlı" cinayet suçu, kendi rahatsızlığı üzerine gelişir; kendisi öldükten sonra,

karısının yaşayacak olmasının yarattığı kıskançlığı gidermek için işlenir. Suzan, Namık'a "Eğer iyileşemezse, birlikte ölme sözü" vermesine rağmen, Ali Namık, yine hiçbir gerekçesi yokken, "Bukalemun bir yılan gibi her gün başka bir renge giren bu zehirli, güzel kadının samimiyetine artık itimat edemezdim!" (s. 51) der. Suzan'ı öldürmek üzere "kalbi titremeden" (s. 58) zehir temin eder:

> Onu öldüreceğim! Benim melek Suzanım, … hayat ve ışık saçan bu harikulade gözleriyle başka birine gülmemeliydi! Bu cinayeti bir kere düşündükten sonra artık her gün muhayyilemde biraz daha süslemeye başlamıştım: Onu sakit bir ölümle mesela bir şırınga yahut ıstırap vermeyen bir mayiyle öldürecektim. İnce vücudunun ellerimin altında soğuyup katılaştığını gördükten sonra da kendi beynime tabancayı sıkacaktım. Patlamış başımla onun ayakları dibine yuvarlanmakta vahşi bir zevk tasavvur ediyordum! Bu suretle, Suzan'ın katilinden intikam almış olacaktım! (s. 56-57)

Bu noktada metin, Ali Namık'ın iptilasını, "aşk"tan ayırır. Namık, "kati kararı" verdiğinde, "Suzan'ı "aşk" kelimesinin ifade edemeyeceği bir hisle, çılgın, taabbüdkâr [taparcasına]" (s. 58), "zalim", "kıskanç bir muhayyile ile", "insani duyguları yakan ateşli bir vehimle" (s. 63) sevdiğini söyler. Suzan'sa, Namık'ın bir revolver hazırladığını fark ederek, içindeki mermileri boşaltır, bir felaketi engelleme çabasındadır. Bu nedenle Namık, Suzan'ı zehirledikten sonra intihar edemez ve "melek Suzan"ın vasiyetiyle, hiç sevmediği, aksine kıskandığı iki küçük çocuğuna bakım vermek mecburiyetinde kalır. Metin kapanırken, Suzan, "kilitli bir ceviz çekmece"den çıkan, yirmi yedi yıllık hayatını kaydettiği yirmi defterlik hatıratıyla, mutlak bir biçimde, şüpheye yer vermeksizin aklanacak; daha sonra Namık'ın da anlayacağı üzere, bir "ideal eş", "ideal anne" ilan edilecektir. Böylece Suzan'ın kocası tarafından katledilmesi, kati bir suça dönüşür, "katil" sözcüğü defaatle tekrarlanır. Ali Namık'ın ailesinin haberdar olduğu halde bir "aile sırrı"na dönüştürerek sakladığı bu cinayet, bir yandan evlilik ve aile kurumlarının altını oyarken; öte yandan dozu giderek artan eril tahakküm ve psikolojik şiddeti kabullenmenin "saadet" değil, cinayet getirdiğini de vurgular. Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap*'ta yansıttığı "evlilik felaketi"

dolayımıyla sorduğu ironik soru hala gündemdedir: İdeal zevce buradadır; fakat ideal zevç nerededir? Geç dönem Osmanlı kadın yazınının görücü usulünden ve tahaddüd-i zevcattan kurtararak kurduğu "romantik aşk"ı, felakete dönüştüren, yine ataerkidir.

Belkıs Sami Boyar'ın[64] *Aşkımı Öldürdüm* (1926) romanı ise, Halide Edip'in *Seviye Talip*'inde (1910) kocasından boşanmak istediği halde dönemin hukukuyla hakları korunmadığı için erkeğin kararına ve beyanına tabi kılınan kadın karakterin, bu bağlamda özgürleştiği; kendi arzusuyla evliliğine son verebildiği bir metin olarak dikkat çeker. Metin dışı hakikate doğrudan bağlanan, bu hakikati eleştirel bir perspektifle yansıtmayı hedefleyen ve yeni talepler geliştiren kadın yazınının, bu kez bir "talak"ı konu edindiğini görürüz. Meclis'in Şubat 1926'da kabul ettiği yeni Medeni Kanun'la birlikte taaddüd-i zevcatın ve ancak erkeğin beyanıyla gerçekleşebilen "talak"ın yerini, tek eşli ve kadınlara da boşanma hakkı tanıyan bir evlilik düzenlemesi alır. Bu hukuki düzenlemenin hemen ardından, 25 Haziran'da tefrikası başlayan *Aşkımı Öldürdüm*'de, artık kadınlar için de hukuki bir hak olan "boşanma"nın anlatısallaşmasını görmek önemlidir. Bu kez mutsuz evliliği sonlandıran, bir kadın karakter olur. Metnin günlük formunda yazılması, anlatıcı-karakter Ferhunde'ye, on yıllık bir evlilik deneyiminin, bir kadın cephesinden anlatılması imkanını sunar. Metin popüler aşk romanları içerisine dahil edilse dahi, aşkı ve kavuşmayı/evliliği kutsayan bir anlatı kurmak yerine, bu "mutlu son" beklentisini lağveder; mutsuz bir evliliğin boşanmaya giden sürecine odaklanır. Üstelik bu evlilik de karşılıklı romantik aşk üzerine kurulmuştur; fakat erkek karakterin ataerkinin bir uzantısı olarak içselleştirdiği taaddüd-i zevcatın, hukuken meşru olmasa da yürürlükte olduğunu ve erkek karakterin psikolojik şiddetinin, kadın karakterin aşkını da sonlandırdığını/"aşkı öldürdüğünü"

[64] Belkıs Sami'ye dair edindiğimiz bilgi, ne yazık ki yalnızca kız kardeşi Halide Edip üzerine yapılan biyografi çalışmaları yahut *Mor Salkımlı Ev* otobiyografisindeki atıflarla sınırlıdır. Yaptığı çeviriler ve *Muhit* gazetesindeki kurmaca dışı yazıları haricinde, henüz ulaşabildiğimiz bir başka metni yoktur.

görürüz. *Aşkımı Öldürdüm*, bu bağlamda *Küller*'le benzer bir eleştirel söylem üretir ve Suat Derviş'in *Kadın Aşksız Yaşamaz*'ından (1935) Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası*'na (1938) uzanacak yeni bir aşk anlatısı kanalı açar: Karşılıklı aşk ve "kavuşma", metnin kapandığı bir nihayet değil, bilakis henüz açıldığı bir başlangıç noktası olur. "Müsavat" mücadelesi de, bu noktada başlar ve kadın yazınının ürettiği aşk anlatıları, kavuşmanın değil; bir eşitlik mücadelesinin anlatısına dönüşür. Bu nedenle "popüler aşk romanı" atfıyla bu metinlerin geleneksel romans yapısını sürdürdüğü yönündeki temelsiz tespit, hatalıdır. Bu metinler geleneksel romansın iki aşığınkarşılaşması, bir araya gelme mücadelesi ve mutlu son örgüsünü takip etmez; kendi olay örgülerini, kendi türsel söylem ve çerçevelerini üretirler. Kadın yazınının aşk anlatılarına özgü bu eleştirel söylem, aile ve evlilik kurumlarının ataerkil yapısını açığa çıkarırken; "macera" iki aşığın kavuşmasına müdahale eden dış unsurlar üzerine değil; bilakis erkek aşkının tehlikeleri üzerine kurulur. Böylece beliren ortaklıklar, kadın yazını adına özgün bir türsel yapı oluşturmuş olur.

Aşkımı Öldürdüm Ferhunde'nin ayna sahnesiyle açılır. Ferhunde, mutsuz halet-i ruhiyesini, "dudaklarındaki müstehzi kıvrım"a, duruşundaki "Dünya bu kadına vız gelir!" imasına, "kimonunun içinde bütün tenasübüyle görünen vücud"una (Belkıs Sami, 2020, s. 11) yakıştıramaz. Bu tezat, metin boyunca derinleşecek bir içebakışla (*introspection*) birlikte, evliliğini sorgulamaya başladığı ve kendine yeni bir yaşam kurma talebi geliştireceği bir arayışı da beraberinde getirir. Ferhunde metin boyunca, farklı durum ve mekanlarda, aynalarda kendini izlemeye, tahlil etmeye devam eder. Örneğin Ferit Bey yanındayken, "Salona girer girmez evvela aynaya baktım. Masa başındaki sohbetimiz yaramış. Yanaklarım kırmızı, gözlerim parlıyor." (s. 37) yazarken, kocası Fuat'ın Nadire Hanım'la flörtleştiği bir akşam, yine aynada, "sinir buhranı"nı ve "solgunluğu"nu tespit edecektir. Ayna dolayımıyla kendini, halet-i

ruhiyesinin seyrini izleyen Ferhunde, günlük dolayımıyla da bunları kayda geçmiş olur. Böylece bu mutsuz evliliğin bitişini getiren dönüşüm sürecine tanıklık eden bir anlatı kurulur. Yine, "mutsuzluk"la açılan bir metin, özgürlük ve mutluluk arayışıyla ilerleyecektir. Ayna dolayımıyla metne giren kadın bedeni, bir yandan da metnin mekan kurgusunu belirleyen balolar, davetler, konserler ve tiyatrolarla birlikte, erken dönem Cumhuriyet modernleşmesinin kadın bedeni üzerindeki dönüşüm tasarımını da metne taşır. Kadın karakterler, *Seviye Talip*'te Macide'den talep edilen dönüşümle başlayan bir "modern" görünme gayretindeyken, bir yandan "Güzel Ferhunde Hanım"da olduğu gibi bu "güzellik" talebinin eril tahakkümü altında ezilir; bir yandan da hala bağların koparılmadığı normatif ahlakın "korkutan" baskısına maruz kalırlar:

> Havva, günahtan evvel, meyve-i memnuya aç gözlerle bakıp ısırmaya cesaret edemezmiş. Mahaza, kenarından biraz kemirirmiş. Mesture'de de ilk Kur'an hecesinin verdiği bir korku var. Hoca Hanım ona, "Cehennem var." demiş. Bu cehennem korkusunu içinden çıkaramıyor. Açılıp saçılıyor, kırılıp dökülüyor, ama yine korkuyor. (s. 15).

Metnin Adem-Havva mitini hatırlama biçimi; elmanın Adem'e uzatılmadığı, Havva tarafından dişlenemese de "kemirildiği" anlatısı bir yana, bu arzunun harici bir kuvvetle baskılanması; kadınlar için bir "cesaret" açmazına dönüşmesi, şüphesiz metnin eleştirel tespitlerinden biridir. Üstelik kadın anlatıcımız Ferhunde, ataerkil geleneğin kadınlara yüklediği bu "korku" kadar, erken dönem Cumhuriyet modernleşmesinin kadınlara dayattığı "modern", "güzel", "moda"ya uygun olma kaygılarının baskısını da tespit edebilecek kadar eleştirel düşünmektedir.[65] Örneğin "musikiyle meşgul olmayan" gazetelerin, bir konseri birinci sütunlarına taşımasının

[65] Benzer bir temsil, Şükûfe Nihal'in Cumhuriyet'in kuruluş döneminde düzenlenen balolara değindiği *Yalnız Dönüyorum* (1938) romanında da belirir. Kadın karakterler katıldıkları balolarda ataerkil geleneğin dayattığı iç çelişkilerini taşımaya devam ederler: "Güzel giyinmişlerdi[r], vakur ve kibardı[r]lar. Gülünç tarafı, elbiseler dekolte olduğu halde başlar hala açılmamıştı[r]. Saçlar uzunlu kısalı, renk renk tüllerlerle örtülmüş, alaruz sarılmıştı[r]." (s. 136). Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bu kadınlık temsili, bir yandan kadınları milli mefkureye yahut "yeni hayat"a davet eden, ancak öte yandan sınırlar çizerek eril vesayetini sürdürmek isteyen erkek karakterlerin kadınları maruz bıraktıkları bir çelişkinin tezahürü olarak, bu anlatıya da sızmıştır.

sebebi tümüyle kadın solistin bedenine bağlanır: "Gazeteler güzel bir kadın resmi koymak fırsatını kaçırma"mışlardır (s. 19). Bu ikilik, metinde modern cemiyetin temsili olan erkek karakterler dolayımıyla da belirginleştirilir: Kocaların, bir yandan "erkekler karısını beğeniyor diye koltukları kabarır"ken (s. 14), öte yandan karılarını kıskandıkları; kadınların "sevgili ve sadık eşler" (s. 21) olarak kalmaları gerektiği; tek taraflı bir "namus" beklentisiyle sınandıkları, metin boyunca vurgulanır.

Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme gayretinin bir tezahürü de müzik dolayımıyla sunulur. Ferhunde'nin kocası Fuat, yazdığı ve bestelediği "Melike" şarkısıyla "muzafferiyet" kazanan bir bestekârdır. Fuat, "alaturka musikinin üstadı, Avrupa musikisinin kudretli bir amatörü" (s. 14) olarak, alaturkadan alafrangaya geçiş evresinde, viyolonsel prelüdleriyle, Batılı bir beste üretmeye çalışmıştır. Ancak Ferhunde'nin tenkidine göre, "bu beste ne alaturka, ne de henüz alafranga"dır (s. 20). İstiklal Marşı'nın Ali Rıfat Bey imzalı alaturka bestesinin terk edilerek, Osman Zeki Üngör'e tümüyle Batılı bir marş tekniği ile yeniden besteleme misyonu veren ve nihayetinde alaturka musikinin yasaklanmasına değin giden dönüşüm süreci[66], Fuat'ın sanat üretimini de etkilemiştir. Ancak metnin musikide tespit ettiği bu ikilik, erken Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin eril karakteri dolayımıyla, metindeki erkek karakterlerin "ruh"larındaki bir ikilik olarak da imlenir. "Melike'nin ahengi" de, "kah okşar, kah hırpalar; kah munistir kah şedit bir hamle ile pençeler" (s. 12). Fuat'ın ruhuyla özdeşleştirilen bu yeni beste, modern erkeklerin kadınlara; modern Cumhuriyet'in kadın vatandaşlarına yaklaşım biçiminin de bir aksi gibi gösterilir. Metindeki tüm kadınlara "serbesti" ve "mutluluk" vaat edilmiştir; ancak bu özgürlük ve mutluluğun sınırları, erkek karakterler tarafından sürekli denetlenir. Sınırı aşanlar

[66] Murat Meriç'in *Yüz Şarkıda Memleket Tarihi* başlıklı çalışması üzerinden, erken Cumhuriyet döneminin talep ettiği dönüşüm takip edilebilir ve İstiklal Marşı'nın bu iki farklı bestesi dinlenebilir.

yaftalanır, hırpalanır. Bu noktada metnin ürettiği eleştirel söylem, Ferhunde'nin "müstehzi" karakteriyle sağlanan bir tenkit ile sunulur. Ferhunde, "mutsuz" bir kadın olarak, davet edildiği konser, tiyatro ve ziyafetlerde "huzur" bulamayan; insanların "samimiyetsiz"liğinden şikayetçi, daha ziyade bir gözlemci pozisyonundadır. Böylece bir kadın bakış açısıyla çevresini gözlemleyen, "müstehzi" bir anlatıcının, erkeklik ve modern cemiyet eleştirilerini okuruz. Metinde defaatle tekrar edilen "müstehzi kıvrım", daima Ferhunde'nin dudaklarındadır. Fakat hem Fuat, hem de cemiyette Ferhunde'yi "itham eden" erkekler, bunu ayırt edemeyecek durumdadır:

> Yine dudaklarımda müstehzi kıvrımın belirdiğini hissettim. O [Fuat], bunun farkına bile varmadı. O, esasen benim hiçbir şeyimi anlamadı ki… (s. 14)
>
> Bütün erkekler budaladır, hatta en akıllı geçinenleri bile! İşte misafir odamda bulunanlar. Hepsi akıllı ve anlayışlı geçiniyorlar. Edebiyattan, musikiden, tiyatrodan ve asıl tuhafı siyasetten anlıyorlar! (s. 18)
>
> Halkın arasında beni itham edenler de bulunuyor. Bunu söyleyenler bilhassa erkekler. Bilhassa … yüz vermediğim erkekler. Zavallılar! … [D]iyorlar ki: "Bu kadına bir erkek lazım!" … Lazım olan erkeği o kendine bulmuş diyorlar. Bu kadarla da kalmayıp akıllarına gelen bir isim uyduruyorlar. . (s. 22)

Fuat'ın Ferhunde'yi solist Nadire Hanım'la aldattığının ayyuka çıkmasıyla birlikte, çevresindeki erkekler, önce Ferhunde'yle birlikte olmaya çalışır; reddedilince de bir erkeklik kriziyle Ferhunde'yi itham ederler, "hırslarını hiç olmazsa dedikodu ile çıkarırlar" (s. 22). "Kadını kamusal alana açma" gayretindeki modern, entelektüel erkek, bir çelişki içindedir. Fuat'ın evlilik dışı ilişkisi, bir "yasak aşk"a dönüşmeksizin, taaddüd-i zevcat geleneğine atıflarla yaşanabilir kılınır; metnin temsil ettiği cemiyet tarafından yadırganmaz, eleştirilmez. Fakat Ferhunde için bu "serbesti" asla söz konusu değildir. Örneğin, Ferhunde, ressam Cemal Bey'in atölyesindeki sergi hazırlığı yorgunluğunun üzerine, oturup bir çay içmeye karar verdiklerinde, yine bir suizanna uğrar. Üstelik yalnız "halk"ın değil, "Avrupa'dan gelen" Ferit Bey'in dahi Ferhunde'nin "namus"undan şüphe ettiğini fark eder: "Hissettim ki beyefendi, hakkımda suizanda bulunuyor. Olur şey değil beyefendi! Siz ki Avrupa'dan

geliyorsunuz, bir kadını, arkadaşıyla beraber gezerken görürseniz hemen aklınıza fena şeyler mi gelir? Erkekler, hepsi birbirine benziyorlar! (s. 30) diyecektir. Benzer biçimde, Paris'ten gelen artistlerin sahne alacağı bir bara gittiklerinde, yine, bir kadın olarak, Ferhunde itham edilir. "Olur şey değilsiniz, çapkın şarkılar söylenirken utanmıyorum, aktris çıplak erkekle dans ederken gözümü kapamıyorum diye beni görmezlikten geldiniz öyle mi?" (s. 35) diyerektepkisini gösterir. Bu tepki ve müsavat talebini sağlayan, Ferhunde'nin "samimiyet"ine itimat etmediği cemiyetin yargılarına "lakayd" kalmayı başarabilmesidir. Etrafındaki topluluğu, "halk" sözcüğüyle imleyen Ferhunde, bulunduğu cemiyeti, Modern Türkiye'nin de bir mikro örneği olarak eleştiriyor gibidir:

> Bu gece kendimi beğeniyorum. Bu benim için kafi. Çünkü uzun zamanlar var ki başkalarının fikrine emniyet vermiyorum. (s. 17)
>
> Fikrimde, hissiyatımda hür ve serbestim. Kimsenin fikriyle iş görmem ve kolay kolay azim ve irademi elimden kaybetmem." (s. 27)
>
> Kendi kendimle baş başa verip konuşmayı adet ettim. … Yaşadığım anların benden başka sahibi yok. (s. 11)
>
> Halkın söylediği sözlere ehemmiyet veremem. Ben de herhalde kocam kadar hür ve serbestim, hareketime sahibim. (s. 163)

Ferhunde bu sayede hem Fuat'ın sadakat beklentisine, hem kayınpederinin "namus" endişesine, hem de Ferit'in ithamlarına karşı, kendini savunabilecektir. Ancak metnin kadın yazını adına en radikal katkısı, bu bölümde ele alınan diğer romanlarda da vurgulanacak bir benzerlikle, kadın karakteri bir "evdeki melek"e dönüştürmeksizin haklı görebilmesidir. Ferhunde kendini savunurken, "Fakat ne melaikeyim ne de kahraman!" (s. 27) diyecektir. Keza bir "melaike" değil, arzularıyla, talepleriyle, şikayetleriyle var olan bir kadın olarak metni şekillendirir.

Ferhunde, tanıdığını düşünerek ve "aşk"la evlendiği Fuat ile on yıllık bir evliliğin ardından, "ilk sevda günlerinin çılgınlıklarının" (s. 12) geride kalması ve "kavgalar"la (s. 12) beraber, "iki yabancı"ya (s. 12); "lokantada karşılaşan iki ahbaba"

(s. 43) dönüştüklerini söyler. Artık aralarındaki "rabıta" kırılmıştır (s. 12). Fuat bir süredir "Melike" bestesine de ilham verdiği düşünülen Nadire Hanım'a aşıktır, Ferhunde'yse tüm erkeklerin "yalnız kendi nefsini ve zevkini düşünen hodbin"ler olduğuna, erkek aşkının geçici bir buhran olduğuna kanaat getirmiş, artık "gözleri[n]deki bağ çözülmüş"tür (s. 12). Bu eril arzunun "vücudunu çürütmeyen okşamalardan, etini dişlemeyen buselerden zevk duyma"dığını anlamıştır (s. 21). Evlilik kurumunun ataerkil yapısını ve ataerkinin meşrulaştırdığı taaddüd-i zevcat geleneğinin hala erkeğin lehine işlediğini fark etmiştir:

> İstiyordu ki o daldan dala konsun; bir kadının koynundan çıkıp ötekinin kolları arasına atılsın ve ben evimde bütün bunlara razı, "Ne derseler ona şakir, ne kılsalar ona şad" onu bekleyeyim, onun sevgili ve sadık karısı olayım. Hayatında yegâne ideali buydu. Eğer bunu kabul etseydim, birçok kadınlar gibi, bir taraftan keyfime bakıp onun hayatına göz yumsaydım, pekâlâ bir karı koca olarak yaşayacaktık. Fakat bunu yapamadım. (s. 21).

Erken dönem modern kadın yazınının erkeğin çok eşlilik talebine karşı verdiği mücadeleyi ve erken Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin vaat ettiği yeni medeni hukuku anımsarsak, İslami epistemoloji ve ataerkil gelenekten kopmayımodernleşmenin koşutu kabul eden; öte yandan bu eril vesayetten vazgeçemeyen kurucu entelektüelin trajedisi, *Aşkımı Öldürdüm*'e de bir ulusal alegori olarak sızarken; temsil edilen modern cemiyetteki erkek karakterlerin "modernite" algılarının, daima kadınların aleyhine işlediği açıktır. Fuat'ın babası "oğlunu canıgönülden itham edemediği" için "bütün hatayı Ferhunde'ye yükler" (s. 71). "Halk", Fuat'a tanıdığı "serbest"liği, Ferhunde'ye yakıştırmaz. Fuat, "en ufak tenkide tahammül edemez" (s. 20), "mahaza ender mahluklardan değildir. Muhitimizdeki herkes gibi, etrafımızda gördüğümüz erkeklerin birçoğu gibi. Kısaca söyleyebilirim: Her erkek gibi bir koca"dır (s. 21). Ferhunde, evlilikleri süresince, "onu tanıdıkça, … ondan biraz daha uzaklaştım ve nefret ederek, istikrah duyarak uzaklaştım. Aşkım ölüyordu. … Nihayet bir gün geldi ki hiçbir şey hissetmedim. Aşk ölmüştü." (s. 21)

diyecektir. Böylece "histerik kadın aşık" imgesini de lağveder; "romantik aşk"ın karşılıklı olmaktan çıkmasıyla birlikte, kendini tetkik etme işlevi gören günlüğüne "Bu adam artık bana hiçbir şey ifade etmiyor. Ne şefkat ne muhabbet ne de şehvet." (s. 20) notunu düşer. Aşk anlatılarında belirginleşen, bir odaya çekilerek halet-i ruhiyesini yazma hali, kadın karakteri tüm politik göndermeleri ile birlikte "domestik" olandan ayırır; toplumun baskısına kapalı bir monoloğun, içebakışın, mutluluk talebine götüren farkındalığın gelişmesini sağlar: "Kalkıyorum. Masamın başına geçiyor, defterimi açıyor, düşünceleri tespit etmeye başlıyorum." (s. 101). Ferhunde de bu yalnız kalma ve yazma edimleri sayesinde, "Birdenbire hatırıma bir şey geldi, beynimde şimşekler gibi bir sual çaktı: Ne diye bu adamla yaşıyorum? Niçin ondan ayrılmadım?" (s. 46) diye sormaya başlar. Bu farkındalığın ardından, Fuat'ın üç aylık bir konser seyahatine çıkmasıyla birlikte "her türlü kayıttan ve şeraitten azade, bir kuş gibi hür ve serbest yaşama"yı (s. 69) deneyimler ve nihai kararını verir:

> Eskiden, senelerden beri süregelmekte olduğum bu hayatı artık idame etmem imkansız. Bunu idrak ediyorum, bunu biliyorum. … Nasıl ve niye bu kızgın cehennem hayatını sürmüşüm? Beni buna mecbur eden şey nedir? Beni cehennem azabında yaşamaya icbar eden kimse yoktu. Fakat bundan başka türlü bir hayat görmemiştim, bilmiyordum. (s. 102)
>
> [B]eni hüsn-i rızasıyla boşamazsa, ikame-i dava ederim ve hakkımı müdafaa için lazım gelen her şeyi söylerim. (s. 121)

Şüphesiz, metin, bu "hür ve serbest yaşam" deneyiminin eksikliğiyle açıklanan eylemsizliğin, erken Cumhuriyet dönemi modernleşmesiyle ve medeni kanun değişikliğiyle kırıldığını da ima eder. Hiçbir mecburiyeti olmamasına karşın, "başka türlü bir hayat görmemiş" olmanın, bir diğer deyişle ataerkil geleneğin Ferhunde üzerindeki etkisi nihayet kırılır. Ferhunde kendini "bir ırmağın başından zorla tutulup çekilen ve demir bir kafese hapsedilen, ateşini dindirememiş bir ceylan"a (s. 103) benzetir. Fuat'se, bu boşanma kararını önce karısının "hiddet"ine verip ciddiye almaz, ardından "intikam" hırsına bağlar. Kayınpeder de bu evliliğin, Ferhunde bir başkasına

aşık olduğu için biteceğini ima eder; halbuki Ferhunde "hürriyetin tadını öyle almıştı[r] ki artık başka türlü hayata mütehammil değil"dir (s. 165):

> Bütün bu sabırsızlığım, sevincim, intizarım, Fuat gitsin de Ferit Bey gelsin diye değildi. Hayır, yalnız kalayım ve serbest kalayım diyeydi. Kim bilir belki bir zaman gelir, bu uzletten de bıkarım, usanırım, uzlet ve yalnızlık beni boğar, kimsesizlik canıma tak eder. O zaman "İmdat, yetişiniz, beni yalnızlıktan kurtarınız. Beni artık yalnız bırakmayınız! diye feryat eder, birini çağırırım. Fakat henüz buraya gelmedim. Daha henüz kimseye ihtiyacım yok. (s. 79)

Nitekim metin, bir evliliğin bitip bir diğerinin kurulmasıyla nihayete ermez. Ataerkil bir cemiyette evlilik kurumunun nasıl işlediğini, halihazırda büyük bir aşkla başlayan ancak Ferhunde için "cehennem"e dönüşerek biten bir evlilik dolayımıyla göstermiştir. Metnin bu nedenle Ferhunde ve Ferit arasında kurulacak yeni bir aşk ve evlilik anlatısıyla kapanmak yerine; beklenmeyen ve "deus ex machina" işlevi gören bir sona bağlanıverdiğini düşünebiliriz. Üstelik Ferit'in Ferhunde'ye uyguladığı cinsel ilişki baskısı sahneleriyle, "müsavat"a dayalı bir romantik aşkın imkansızlığının da imlenmesiyle, Belkıs Sami, metnini yeni bir evlilik kurarak kapatmak istemiyor gibidir. Ferhunde aniden meme kanserine yakalanır ve hayatını kaybeder. Ferit dolayımıyla, boşanmış bir kadının yeniden aşık olabileceği ve henüz ilk evliliğini yapacak bir erkeğin de "dul" bir kadınla evlenmek isteyeceği ihtimalleri olumlandıktan sonra, metin Ferhunde'nin ani ölümüyle kapanır.

Evlilik kurumunun "kutsiyet" atfını sarsan aşk anlatılarında, bireysel arzuyu ve aşkı yaşanamaz kılan "milli vazife" söylemi de tartışmaya açılır. İbrahim Hoyi, 1941'de *Son Posta*'ya hazırladığı "Kadın Romancılarımızla Mülakatlar" dizisi için Mükerrem Kamil ile yaptığı röportajda, "İlk eserinde [*Sevgim ve Istırabım*] bir hayli romantik olan genç romancımız, bu eserinde[67] realiteye döndüğünü sanıyor." diyerek

[67] Burada Mükerrem Kamil'in yakında yayınlayacağını söylediği roman, 1942 tarihli *Ateşten Damla* olmalıdır. Yine popüler aşk romanı atfına hapsedilecek bu romanda da savaş ve savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkisi odaktadır. Milli Mücadele kazanılmıştır; ancak militarizm metindeki tüm erkekleri mağdur eder; alil erkekler ve kadınlarla ilişkileri yine odaktadır. Dolayısıyla, metnin üretildiği

Mükerrem Kamil yazınını "romantik/hissi edebiyat"a hapsettiği halde, Mükerrem Kamil'in röportaj boyunca dile getirdiği, "romancılıkta güttüğü gaye", "cemiyetin ifadesi" olmak, metin dışı hakikati yansıtmaktır (17 Birinciteşrin 1941, s. 6). Halbuki "milli değil hissi" roman atfının dile gelmeyen gerekçesi, *Sevgim ve Istırabım*'da (1934) "milli vazife" coşkusunun altını oyabilecek bir antimilitarist refleks ve özgürlük talebinin yükseliyor olmasıdır. Bu bağlamda bu romanın yansıttığı "realite"nin niçin yok sayıldığı ve metnin "romantizm"e hapsedildiği tartışılmalıdır. Mükerrem Kamil külliyatının öne çıkan bir meselesi olan savaş mağduru, "alil" erkeklik, erkek karakterlerin günlük pratiklerinden istikballerine, tüm kararlarını ve eylemlerini şekillendiren bir hakikat olarak belirir ve pekâlâ üretildiği dönemin "realite"sini anlatısallaştırır. Savaş mağduriyeti, *Sevgim ve Istırabım*'da metnin olay örgüsünü de trajik biçimde belirleyen bir *climax* olarak odaktadır. Roman Gülseren ve Metin'in karşılıklı romantik aşklarıyla açılırken, Modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kadın ve erkeğe yüklediği "milli vazife", aşıkların kavuşması için atlatılması gereken bir engele dönüşür. Milli vazife "reddedilemez"dir ve daima bireyin yaşantısının önündedir. Karakterlerin bu kabulü içselleştirme süreci eğitim sistemi aracılığıyla bir *bildungs* anlatısı dahilinde gösterilir. Gülseren de Metin de modern Türkiye'nin eğitim kurumlarından geçerek bu "milli bilinç" anlatısıyla yetiştirilmişlerdir. Ne var ki, özellikle de Gülseren'in yatılı okul yılları üzerinden imlenen eğitim anlayışına rağmen, metin, eleştirel söyleme de alan açabilecektir.

Sevgim ve Istırabım Gülseren'in anlatıcı pozisyonuyla, "Ben bu tayyareciyi seviyordum. Ve hayatımda ilk defa babamdan saklı bir iş yapıyordum." (Su, 2017, s. 5) cümlesiyle açılır. Gülseren'in babası bir Cumhuriyet aydını, "gençliğini Avrupa

dönemin "savaş" mefhumu tanıklığı, şüphesiz Mükerrem Kamil'in okurlarına vaat ettiği gibi "realite"nin anlatısallaşmasıdır. Fakat dönemin edebi kamusu tarafından daima "romantik" metinler sınıfında bırakılır, "milli roman" sınıfına yükseltilmez.

şehirlerinde geçirmiş bir hariciyeci" (s. 6), "ağırbaşlı görünmekle beraber hayli çapkın bir adam", "yakışıklı olmasıyla büyük salon muvaffakiyetleri kazanmış" (s. 7) bir diplomattır. Ancak bir erkek için "muvaffakiyet" anlatılarına dönüşen aşk deneyimleri, kadınlar için "erkeklerin cazibesine kapılma" (s. 7) tehlikeleridir. Böylece metin, henüz başlarken, modern Türkiye'nin cinsel politikasının da, erkeklerin lehine işlediğini bildirir. Erkek karakter Metin, aşkını herkese ilan edebiliyorken, Gülseren "Eve geldiğim zaman babamın yüzüne bakmaktan çekiniyordum. Sanki o, gözlerime hayalini çizen tayyareciyi görüverecek, yüzümde gizli sevginin günahını okuyuverecek sanıyordum." (s. 6) diyerek yaşadığı baskıyı aktarır. Babasının belirlediği eğitim, spor ve kültür-sanat aktiviteleriyle ideal bir modern Türk kadını, "halis bir Türk kızı" (s. 8) olma yolunda yetiştirilirken, baskılanan arzularıyla kendi iç çelişkisini yaşayacaktır: "Bazen düşünürüm: Acaba benim ruhumda, sevgiye istidat yok mu? Bu düşüncem uzar, çocukluğumdan beri nasıl yaşadığımı gözlerimin önüne getiririm." (s. 6). Böylece Gülseren bugün hissettiği suçluluğun kaynağını, çocukluğundan itibaren maruz kaldığı baskıda bulacaktır: "Babam, icabında hayvan mürebbileri gibi sertleşmiş, sinirlerimi acı, kırıcı, ezici his talimleri ile terbiye etmiştir." der (s. 9). "Diplomat baba", şüphesiz Türkiye modernleşmesinin eril vesayetinin de bir sembolüdür:

> Babam, kısaca söylemek lazım gelirse sadece bir Türk'tür. Milletini kendine ülkü yapmış, inkılapçı bir adamdır. İstiklal harbinde çiftliği küçük milli kuvvetlerin adeta karargâhı haline girdi. Ve bana öyle gelir ki bugünün saadetinde, bugünün kurtuluş ve inkılabında benim babamın da küçücük bir hissesi, bir yardımı vardır. (s. 10)

Böylece temsili bir karaktere dönüşen "baba" figürünün Gülseren'in "terbiye"si için uyguladığı yöntem de, modern Türkiye'nin kadın tahayyülünün bir yansıması olur: "icabında hayvan mürebbileri gibi sertleşmiş" bir babanın/erkin denetiminde, "acı, kırıcı, ezici his talimleri ile" terbiye edilen kız çocukları, geleceğin makbul kadınları

olacak, taşıdıkları "terbiye"nin yeni nesle aktarımını da bir "milli vazife" gibi üstleneceklerdir. Ne var ki metin, bir yandan bu söylemin aracısı gibi görünürken; öte yandan bu söylemin işlerliğini sorguya açacak, lağvedecek, eleştirecektir.

Gülseren Eskişehir'de liseyi tamamladıktan sonra yüksekokul için İstanbul'a gönderilir. Gülseren ve Metin'i uzun süreli bir ayrılığa mecbur bırakan bu eğitim süreci de, hem dışarıdan dayatılan hem de içselleştirilmiş bir "milli vazife" bilinciyle kabul edilecektir. Halbuki aşk, milli vazife uğruna kesintiye uğramıştır ve Gülseren'in talebi bir an önce Eskişehir'e dönüp Metin'e kavuşmaktır. Fakat Gülseren'e yatılı okul yaşantısı boyunca öğretilen, aşkın "talebe hayatında affedilmez bir şey" olduğudur; Gülseren bu ikilikle boğuşur, "coşkunluğu, binbir vazife hissi ile düğümlenir" (s. 23). Yine de aşkın halet-i ruhiyesinde yarattığı "coşku", baskıya rağmen sürer:

> Seviyordum, sevdiğimi de biliyordum. Bir kadın zaferi ne zaman son hududuna erer derlerse ben, şüphesiz severken ve sevdiğine inanırken diyeceğim. Kalbimde bir kâinat değil, yüz bin kâinat vardı. Gönlümde erişilmez göklerin yıldızları parıldıyor, aşılmaz denizlerin enginliği kabarıyordu. (s. 15)

Gülseren'in "sevilmek" değil, "sevmek" üzerinden kurduğu ve militarist söylemin karşısına "bir kadın zaferi" olarak konumlandırdığı aşk, bu metinde de, kadının failliği odağında yaşanır. Keza kadın yazınının aşk anlatılarında, kadın karakterlerin arzulayan öznelere, faillere dönüşmesi anlatısallaşır, görünürleşir ve aşk, meşru bir deneyim ya da Şükûfe Nihal'in yukarıdaki epigrafta anılan ifadesiyle, "yirmi yaşın en tabiî hakkı" olarak kadın karakterlerin müsavat taleplerine eklemlenir.

Gülseren'in yatılı okul deneyiminin merkezindeki "milli vazife" söylemi, bir Cumhuriyet Bayramı kutlamasıyla da pekiştirilir. Bu törende İstiklal Savaşı, "kağnılar, silahlar ve esirler"iyle yeniden sahnelenir; Gülseren'e de bu kutlamada "Türkiye'nin yaratıcısı Gazi"nin üzerinde uçan, beyaz tüller ve mukaddes kanatlarıyla onu koruyan bir "ilahe" rolü verilir (s. 18). Gülseren'e biçilen bu rol, "tarihi kahramanların, bakire

ilahelerin namütenahiliğini" hissettiren büyük bir yüktür (s. 19). Gülseren rolü geri çevirmez; ancak bu tören sırasında dahi, Gülseren'in aklında, Metin vardır. "Bakire bir ilahe" sorumluluğu yüklendiğinde dahi, Metin dolayımıyla aşk ve arzuyu arar, talep eder. Nitekim tören alanında gözleri Metin'e kayacak; onu görecek ve görülecektir de. Bir başka törende, İstiklal Harbi'nde şehit olan tayyare bölüklerini anmak üzere düzenlenen 27 Ocak Tayyare İhtifali'ndeyse, bu kez Metin konuşmacıdır ve yaptığı konuşmada geçen "Türk kızı! Bugün senindir. Sen ona nişanlını verdin." (s. 24) cümlesi, metnin prolepsisi olarak belirirken, Gülseren "bu sesin inatçı tekerrürü karşısında haykırmak, sevgilisini görünmez tehlikelere karşı korumak ister" (s. 24). Ne var ki Metin'in aşk deneyiminin kendi aşk deneyiminden farklı olduğunu sezmeye başlamıştır: "O vazifesini belki benden daha çok seviyor. Hangara yaklaşırken, tayyareye dayanırken onun gözlerinde öyle bir ateş var ki! Acaba diyorum; acaba onun sevgisi yalnız vazifesi için mi müzap bir hale gelebilir?" (s. 33) diye sorar. Nitekim öyle de olur: Metin'in "milli vazife"ye bağlılığı, "nutuklar" ve "silahlar" ile coşan ruhu, Gülseren'den başkadır. Gülseren'in "coşan ruhu"nun kaynağı Metin'e duyduğu arzuyken; Metin'in ruhunda bu coşkuyu yaratan, milli vazife söylemi, nutuklar, silahlar ve emirlerle tetiklenen erkekliktir. Metin'in bir "makbul kadın" olarak seçtiği Gülseren'e "Biz muhakkak bir milli günde evlenmeliyiz." (s. 33) diktasıyla "milli gün" beklenirken gündeme gelen "Şark İsyanı", saadeti bir kez daha engeller. Gülseren "nihayetsiz bir boşluk içinde", "ümitsiz" bırakılmış; "vazifenin hakim eli yeni bir yol aç"mış ve olay örgüsünü de böylece dönüştürmüştür (s. 34). Hakim milli söylemin ne buyurduğu açıktır; Gülseren'in "sevgiyi tanıma", arzularını keşfetme deneyimine odaklanan ben anlatısı, Gülseren'in sözcükleriyle ifade edersek "bütün bu iyi şeyler", sekteye uğrar ve benimsenmemiş bir milli söylem, iktidardan komutana, komutandan Metin'e ve Metin'den Gülseren'e aktarılarak anlatıya şöyle taşınır:

> Ah bu mürteci Kürtler! Başı koparılmış bu çıbanı, kangrenleştirmeden kökünden temizlemek lazım. … Bu kanatlar [tayyareler] belki de birçok kan lekesi ile süslenerek dönecekler. Onları idare eden birçok kıymetli el belki kopacak. Fakat vatan mesut bir sabaha kavuşacak (s. 34).

Metnin, bir aşk anlatısında dikkat çekecek düzeyde brutal dili, sürekli tekrar eden "savaş", "kan", "silah", "ateş", "şehit", "ölüm", "kopmak", "kesilmek" sözcükleri, "milli vazife"nin olumlanmasını ve epik bir atmosfer oluşmasını değil; bilakis, bir kaygı halinin, aşkın ertelenmesinin verdiği hayal kırıklığının, arzuların baskılanmasının tezahürü olur. Gülseren'in Metin'e gitmemeyi teklif etme ihtimali, peşinen önlenir: Metin, "Gidiyorum. Vazife yalnız bence değil, senin gibi münevver bir Türk kızı için de elbet her şeyden üstündür." (s. 35) diyerek Gülseren'inin itirazını "münevver Türk kızı" dairesinde eritir. Metin'e "Bir eğlence mahiyetinde olan bu meseleyi kökünden hallediniz." emri verilmiş; Gülseren ise "Vatan kurtuluşunun mevzubahis olduğu bir dakikada Türk kızına düşen vazifenin, erkeğinin silahı karşısında hürmetle eğilmek" olduğu telkin edilmiştir (s. 36). Metnin "Şark İsyanı"yla ilgili tafsilatı, resmi söylemle sınırlı tutulur: "hain" ve "mürteci" ilan edilen Kürtler, bir hava saldırısıyla yok edilecektir. Ne var ki Metin'in resmi söylemi benimseyerek katıldığı hava saldırısı, hem istikbalini hem de ideolojisini dönüştürür. Uçağının düştüğü, pilot arkadaşının öldüğü, kendisinin de "alil" kalarak bir Kürt köyünde tedavi edildiği bu "savaş"ın deneyimiyle, belki "gazi" belki "şehit" olmak için "milli vazife" coşkusuyla gittiği Ağrı Dağı'ndan, "ne şu ne de bu, zavallı bir insan" (s. 74) olarak döndüğünü söyleyecektir. Metin, temsil ettiği militarist coşkuyu, eleştirerek geri dönmüştür: "Gülseren, senden ayrıldıktan sonra kaç defa ölümle baş başa kaldım. Vurdum, kırdım, öldürdüm, yaraladım. Bu boğuşma ilk devirlerin iptidailiği içinde, kanlı, korkunç bir şeydi." (s. 75). Böylece "modern" Türkiye'nin şanlı vazifesi, "iptidai" devirlerin "kanlı, korkunç boğuşma"larına dönüşür. Metin, kendi uçağının bombaladığı "mürteci Kürt" köyünde, uçağı arızalanıp paraşütle atlarken,

“yeşilliklerle, çiçeklerle süslü, şık, beyaz bir yuva”yı yıktığını; “elleri birbirinden çözülen iki başın hıçkırıklarla can verdiğini” görmüş ve bir kırılma yaşamış gibidir (s. 75). Metin’in hayatını, tayyaresinin az önce bombaladığı ve “kasırga” çıkararak yıktığı bir “yuva”nın, “masum Kürt kızı” kurtarır (s. 75). Bu noktada Metin’in kendisini de, “Kürt kızı”nı da “zavallı” ilan etmesi, bir kader birliğinde buluşturması dikkat çekicidir. “Hain Kürt” imajı ters yüz edilerek, “masum Kürt kızının yardımıyla” hayata dönen Metin, ona “bir büyük ağabey” olarak, beş yıl boyunca birlikte yaşamaya devam eder (s. 75). Şark İsyanı’ndan metin dışı hakikatin ürettiği resmi söylemdeki gibi bir kahramanlık ve “muvaffakiyet” anlatısıyla değil, metin içi hakikatin ürettiği “iptidailik”, “zavallılık” anlatısıyla, şöyle dönmüştür: “Kolum kesildi, tahtadan takıldı. Ayağımın biraz kısalmış sinirleri sebebiyle bastona dayanmadan yürüyemiyordum. Yaşıyordum. Fakat böyle bir torba kemik gibi sürünerek, eski gençliğimin hasretini çeke çeke…” (s. 75). Beş yıl boyunca, Metin’in “alil” olduğu için Gülseren’den saklanması ve bir başkasını sevdiğini söyleyerek onu kendisinden uzak tutmasının ardından, rastlantı unsuru devreye girer. Bir karşılaşma anı ile Gülseren her şeyi öğrenir. Metin’in alil kalarak girdiği erkeklik kriziyle, “Hayatına bir sakat adamın karışmasına senin ulvi kalbin taraftar olsa da bu alil vücudun sağlam dimağı muvafakat edemez.” itirazına karşın, Gülseren “Anlaşan kalpler için bir müsavatsızlık, bir cinsiyet farkı var mıdır?” sorusuyla, hem Metin’in erkeklik krizini lağveder hem de “milli vazife” hezimetinin engellediği aşkı mümkün kılar (s. 76). Metin’in koltuk değneğinin yerini alır, Metin de vücudunun ağırlığını Gülseren’e bırakmayı kabul eder, artık “şen ve mesut” olurlar (s. 77). Böylece, önce ataerkil geleneği temsilen babanın otoritesinin, ardından yatılı okuldaki eğitimin aşk yasağının, daha sonra “milli vazife” söylemini içselleştiren Metin’in “kahramanlık” fantezisinin ve nihayet sakatlıkla tetiklenen erkeklik krizinin engellediği aşk, Gülseren’in tüm bu eril

tahakkümü aşan failliği ile mümkün kılınır. *Sevgim ve Istırabım*, popüler aşk romanları bağlamında, "Kürt kızı" dolayımıyla milli ideolojiyi ve kahramanlığın yerini alan "zavallılık" hissiyle milli vazife bilincini sorguya açan, küçük fakat mühim gedikler açmıştır.

Paralel bir metin olarak işleyen Suat Derviş *Kadın Aşksız Yaşamaz* romanı ise, 1935 yılında, *Perşembe* dergisinde, 21 sayı boyunca tefrika edilir. Uzun bir aradan sonra 1953 yılında yeniden hatırlanarak ve adı *Her Şeyden Evvel Aşk* olarak düzenlenip 36 sayı boyunca *Gece Postası*'nda tefrika edilse de, 2019 yılına dek hiç kitaplaşmamış, tefrikalarda kalmış Suat Derviş romanlarından olur (Derviş, 2019, s. 288). Serdar Soydan'ın 2019 tarihli bu ilk baskıya eklediği "Suat Derviş'in *Yarın*'ı" başlıklı önsözde vurguladığı üzere, *Kadın Aşksız Yaşamaz,* modern Türkiye'nin yeni kamusalında, erkek egemen basın-yayın hayatında var olmaya çalışan Suat Derviş'in otobiyografik izlerini de taşıyan, "çalışma hayatındaki cinsiyet ayrımcılığı"na işaret eden yönleriyle, aşk anlatıları dahilinde önemli bir temsil sunar (2019, s. 14). Fakat metin, ne edebi kamunun dikkatini çekmiş ne de üzerine akademik çalışmalar üeretilmiştir. Anlatı, *Türk Petrol* şirketinde "ayda seksen lira maaşlı mütercim Bayan Cavide"nin (s. 290), iş yerindeki saplantılı aşığı Fahri, evliliğinden sıkılan ve kendisine ilan-ı aşk eden direktör Nazım ve "mesuliyetli bir vazife" için senelerce ortadan kaybolmuş asker Galip'le, her biri farklı bir şiddet içeren kadın-erkek ilişkilerine odaklanır. Metnin kadın protogonisti Cavide, varlıklı bir ailenin çocuğu, metnin kahraman bir gazi olarak imlediği "Kudret Paşa'nın kızı Cavide Kudret" (s. 301) olarak doğar, ancak giderek fakirleşen bu aileye ait konağı da satmak zorunda kalır, konağın müştemilatında bir kiracıya dönüşerek yalnız yaşamaya başlar. Anne ve abisi İzmir'e giderlerken, Cavide, iş imkanı için İstanbul'da kalmıştır. Bir yandan savaş dönemi yıkımıyla hızla fakirleşen ailesinin geçmişinin yasını tutar; bir yandan

da bu dönüşüme adapte olmaya, çalışma hayatında bir kadın olarak kendine alan açmaya çalışır. "Heidelberg'de tahsil almış", donanımlı bir kadındır. Ayda yirmi beş liralık, kırk liralık memurluklar da varken, Cavide, devletin vergi kesintisiyle beraber ayda altmış üç lira maaşla çalışmaya başlar. Metin, Cavide'nin dört yıldır tercümanlık yaptığı petrol şirketi dolayımıyla, "krizin verdiği telaş"tan (s. 291) işçi-patron ilişkilerine, sınıf farkı eleştirisinden "memur ve işçilerine hayat hakkı vermeyen insafsız patronlar"a (s. 330) değin pek çok tespit içerir. Üstelik bu eleştirel tespitler bir tanrısal anlatıcıya değil, Cavide'ye, Cavide'nin kamusal alan deneyimine aittir. Bu yeni kamusala bir "kadın" olarak dahil olma çabası, Cavide'nin temel varlık problemi olarak imlenir. Cavide, "vezneci Bay Nazif"in *mobbing*'ine maruz kalırken, aklında şu soru belirir: "Ellerimle mütemadiyen eteğimin pililerini kapıyorum. Şüphesiz hayatını kazanmak bir erkek için de çok güç; fakat bir kadın için çok iğrenç bir şey. Hiçbir zaman bir erkek için bu kadar kirli çukur, fena hadiselerle boğuşmak, böyle şeylere iş hayatında tesadüf etmek imkanı var mı?" (s. 344).

Metne, "yarı manyak, yarı müterediddi ve mariz bir iş arkadaşı" (s. 291) olarak giren Fahri ise, Cavide'ye "santimental bir aşk" (s. 296) duyar. Bu dönemde üretilen aşk anlatılarının erkek karakterlerinde belirginleşen savaş mağduriyeti, Fahri'nin de yaşantısının dönüm noktası olmuştur:

> -Ben on sekiz yaşımda iken harbe gittim Cavide. Eğer on sekiz yaşında iken harbe gitmeseydim… Tahsilimi bitirmiş olurdum. Tahsilimi bitirince bir petrol şirketinin muhasebe kâtipliğini etmezdim elbette. T.P. şirketi muhasebe kâtibi Fahri. Bütün bir hayatın ve bir gençliğin gayesi elbet bu değildi.
>
> -Fahri, diyorum, inanınız bana sizin halinize gıpta eden binlerce kişi vardır.
>
> -Benim halime gıpta… Ben hasta ve yarım olarak cepheden geri döndüm. Siz yirmi dört saat toprak altına diri diri gömülmenin fecaati nedir biliyor musunuz?
>
> -Fakat bunları unutmak lazım. Bu o kadar eski bir mazi ki… (s. 294-295)

Cavide'nin telkinlerine rağmen, Fahri sarsıcı savaş anılarını aşamaz; askerden fiziksel değil ancak psikolojik bir sakatlıkla, "hasta", "yarım" ve "hiçbir kadının sevemeyeceği bir erkek" (s. 295) olarak döndüğünü söyler. Bu eksiklik duygusu, bir cinsel iktidarsızlık imasına açılır ve Cavide'ye aşık olmasıyla birlikte Fahri'yi "asabi" (s. 296) bir insana dönüştürür. Bir gün Fahri'nin konuşma ricasıyla iş yerinden birlikte çıkarlar, Fahri Cavide'yi Taksim Bahçesi'nden Sipahi Ocağı'na, Harbiye Mektebi'nden Nişantaşı'na, Teşvikiye Karakolu yakınındaki evine kadar "çirkin bir gölge" (s. 302) gibi, konuşmaksızın takip eder. Cavide Fahri'den korkmaya başlar, tekinsizlik hisseder, "kabusta gibi"dir; fakat bağırmak istese de bağıramaz, yanında yürümesine "müsaade" etmek zorunda kalır. Fahri yine mükerrer monoloğuna başlamıştır:

> Bir aile sahibi olmaklığım için neyim eksikti benim? On sekiz yaşında iken ben de bütün on sekiz yaşındaki gençler gibi neşeli, sıhhatli bir hayattan ve istikbalden emindim. … Beni hiçbir kadın sevemez değil mi? Ben kadınlara yalnız iğrenmek ve gülmek duygularını telkin ederim değil mi? Ben her zaman böyle enkaz halinde değildim. Senelerce ölümle pençeleştikten sonra yirmi dört saat diri diri gömülmek nedir bilir misiniz? Bilmezsiniz elbette. … Diri diri gömülmek diyorum. Diri diri gömülmek ne demek? Toprağın altında yirmi dört saat diri kalınır mı? Ben öldüm ve hortladım. Hortladım. … Ben bir hortlağım. … Ben çok bedbaht bir adamım." (s. 302-303)

Bunları söylerken birden Cavide'nin kollarını tutan, omuzlarını sıkan Fahri, Cavide'yi korkudan titretecek kadar dehşete düşürdüğünü fark ederek af dileyecektir. Fakat Fahri'nin Cavide'ye duyduğu karşılıksız aşkla tetiklenen bu sinir krizi, iki iş arkadaşının arasına bir mesafe koyar. Cavide, Fahri'nin ısrarlı takibinden, uyguladığı fiziksel güçten ve asabiyetinden korkmuştur. Artık evinin içinde dahi takip edilmek endişesiyle tüm ışıkları açık bırakarak uyur. Çalan kapıdan ürkmeye başlar. Fahri ise, reddedilmiş olmanın eklediği "muvaffakiyetsizlik"le, yaşadığı sinir krizi, erkeklik krizi halini alarak Cavide'yi direktör Nazım'dan kıskanmaya başlar, hakkında

dedikodu çıkarır, asılsız mektuplar yazar ve nihayet işten atılmasına sebep olur. Bu duygu durumunu Cavide'ye şöyle açıklar:

> "Cavide," diyor, "beni dinlemek istemez misiniz?" Başımı ona çeviriyorum ve gözlerinin içine sert sert bakıyorum. "Hayır." diyorum.
>
> "Neden?"
>
> "Çünkü siz dostluk ve arkadaşlığa layık olmayan ahlaksız bir adamsınız."
>
> "Cavide" diye inliyor. "Cavide ben ahlaksız değilim. Ben bedbaht bir adamım." … Arkamdan koşuyor. … "Bana acıyınız. Beni affediniz."
>
> "Sizden iğreniyorum," diyorum. "İğrenç dedikodularınızla beni işimde rezil ettiniz."
>
> "Beni affediniz. Elimde değildi. Sizi seviyorum. Sizi kıskanıyorum. Ölecek gibi, öldürecek gibi. Fenalık… Ahlaksızlık yapacak gibi kıskanıyorum."
>
> "Çekiliniz yanımdan," diyorum, "sizi böyle küstahça konuşmaktan men ederim." (s. 341)

Böylece Fahri'nin karşılıksız aşkı, kadın yazınının ürettiği aşk anlatılarında beliren ortak bir izlek olarak değerlendirebileceğimiz "erkek aşkı"nı tekrar ederek, bir erkeklik krizi anlatısına dönüşür; erkek karakterin "aşk" pratiği, "Ölecek gibi, öldürecek gibi. Fenalık… Ahlaksızlık yapacak gibi" tehlikeli bir tahakküm de içermektedir.

Fahri'yle yükselen bu gerilimin ardından, Cavide'nin çocukluk arkadaşı, ilk aşkı Galip'le tanışırız. Galip gizli bir vazifeyle "tam beş senedir dünyayı dolaş"tıktan (s. 316) sonra, bir günlüğüne İstanbul'a gelmiş, Cavide'ye uğramıştır. Galip'in dikkatini hemen Cavide'nin kısa saçı, "örgülerinin eksikliği" çeker (s. 317). Cavide bir yandan sabaha kadar sohbet ettiği bu aile dostunu yeniden gördüğüne ne kadar sevdiğini düşünürken; öte yandan "örgü" sözcüğünün çağırdığı, unutulmuş eski bir hatırayı anımsama çabasındadır. Önce tatlı bir anı gibi anımsadığı bu sahnenin, nihayetinde Galip'in eril fantezisini açık eden bir fiziksel şiddet içerdiği de anlaşılacaktır. Galip "Senin ne güzel örgülerin vardı." der, "Bu örgüler siyah elmastan

örülmüş bir taç gibi başını sarardı." (s. 317). Cavide'yse bu örgülerin Galip'in eril arzusunu tetiklediğini, düşündükçe, daha da net anımsar:

> Simsiyah bir gece düşünüyorum. Havası fulya kokularıyla örülmüş bir bahar gecesi. Şırıldayan bir havuz fıskiyesi ve iki el… İki kocaman el, bir genç kız örgülerine dolanıyor. (s. 317).
>
> Uzun örgülerim vardı benim. Bir gün fulya kokan bir bahar günü, ıhlamur ağaçlarının altında, iki vahşi el bu örgülere geçti. Bu örgüleri parmaklarına doladı. Ve bu örgüleri acıtarak başımı kendine doğru çekti. Gece karanlıktı. Havuzun fıskiyesi şırıldıyordu. Kimse, kimse yoktu bahçede. Bir şey görmüyordum ama nefesinin sıcaklığını boynumda, kulaklarımın dibinde, sonra yüzümde ve ağzımda hissettim. … O beni hiç sevmedi. Hiç sevmedi. (s. 369)

Galip yeni görevinin talimatlarını almak üzere Ankara'ya giderek yeniden ortadan kaybolacak ve Cavide'de tetiklenen bu erotik/travmatik anı bir süre daha rafa kalkacaktır. Bu süreçte ise Cavide'ye "direktör Bay Nazım" ilgi duymaya başlar. Fahir'in dedikoduları ve Nazım'ın karısına gönderdiği mektuplar nedeniyle, Nazım önce Cavide'yi işten çıkarma kararı alır; ardından bu hamleyle onuru kırılan ve bir buhran geçiren Cavide'ye haksızlık ettiği için pişman olur. Zaten iyi gitmeyen evliliğini sonlandırarak Cavide'ye evlilik teklif eder. Cavide'ye duyduğu "merhamet", "sevgiyi doğurmuş"tur (s. 366). Cavide'nin "kırılmış izzet-i nefsini onarmayı, haysiyetini tamir etmeyi borç bilerek", ona "kalbini ve ismini vermek" ister (s. 366). Cavide'yi tanımadan önce "egoist ve fena bir adam"ken, ondan "insaflı olmayı öğrendiğini" söyler, Cavide'ye "sevgi, şefkat ve himaye" vaat eder (s. 367). Bu teklif Cavide'ye önce "memnuniyet" verir; "zelil bir köpek gibi kovularak çıktığı binaya, zaferle", "en iyi cins kürkler içinde, yılan derisinden iskarpinlerle, kendi derisi gibi bacaklarına yapışan iyi cinsten gergin ipek çoraplarla" geri dönme olanağı sunar (s. 367). Ancak metin boyunca kendini "realist" (s. 325) ilan eden Cavide, bu teklif üzerine de bir doğru-yanlış hesabı yapar; ne o Nazım'ı sevmektedir, ne de Nazım onu. Aralarındaki arzu içermeyen bir ilişkileniş, yalnızca bir dostluktur. Nazım Cavide'yi

"bir sevgiliden, bir aşıktan daha iyi düşün"mektedir (s. 370), fakat Cavide'nin talebi, aşık olduğu bir adamla birlikte olmaktır. Bu sırada aniden, Galip geri döner. Yedi aylık bir görevi tamamlamıştır. Bir süre seyahat etmeyecektir. Bu nedenle Cavide'ye yıllar önce yaşanan geceyi anımsatarak evlilik teklif eder. Cavide, kendisini yıllarca bekleten ilk aşkına tepkilidir:

> [E]rkek arkadaşlar neden böyle egoisttirler? Daima çocukluk arkadaşları olan kızların sevmemesini, sevilmemesini, ihtiyar bir teyze gibi bir şey kalmasını ve onların biraz nasihate, biraz dostluğa, biraz teselliye ihtiyaçları oldu mu, çılgın aşklarından yoruldular mı, gelip o küçüklük arkadaşını sahipsiz bulmak isterler. Kız arkadaş, kız kardeş, bütün hayatını bu arkadaşlığa vakfetmiş olan bir rahibedir sizin için. Onun kendi hususi hayatı olmamalı, değil mi? (s. 372)

Cavide bu cinsiyet ayrımının eleştirisini yaparken, Galip'in "kocaman eli" yine Cavide'nin saçlarındadır. Yeniden "Senin eskiden ne güzel saçların vardı. Uzun uzun iki örgün…" (s. 373) diye eril fantezisini anımsar. Cavide'ninse "içinde bir şey sızlıyor"dur, henüz çocuk yaştayken onu istismar eden Galip'in fiziksel şiddet içeren eril fantezisinin hatırası tekrar tetiklenir:

> Bir hatıra, fulya kokan bir gecenin hatırası damarlarımda canlanıyor. Şimdi parmakları saçlarımın tellerini adeta koparıyor. İki eli birden saçlarımı, başımı tutuyor ve beni kendine doğru çekiyor. Gece serin. Ateşler içinde yanan vücudum tıpkı nöbeti üzerinde bir sıtmalı vücudu gibi titriyor. Sıcak nefesini kulaklarımın dibinde, boynumda, şakaklarımda hissediyorum. (s. 373)

Ancak Cavide bu kez geri çekilir. Galip'in sevgisine inanmamaktadır. Galip'se "bu isyana hayret eder"ek (s. 373) öfkelenir:

> Sinirli sinirli "Bilemezsin tabii," diyor, "bilmeye mezun değilsin, anlamaya da muktedir olamazsın. Sen kadınsın. Kadınlar bilmek, anlamak için değil, erkeklerine inanmak için yaratılmışlardır. Erkek söyleyecek, kadın inanacaktır. Sana söylüyorum, seni seviyorum diyorum, işittin mi? Hayatımızı birleştirmek istiyorum."
>
> Başımdaki sıcaklık, kalbimdeki çarpıntı ve iliklerimde dolaşan ürperme artıyor. Ona *Hayır* diye bağırmak istiyorum. (s. 374)

Metin boyunca beliren eleştirel söylem, Galip'in ilan-ı aşk biçimiyle de, başarılı bir eleştirel erkeklik temsili üretir. Metin dışı hakikatin cinsel politikası, asker Galip,

direktör Bay Nazım, vezneci Bay Nazif ve muhasebeci Fahri karakterleri dolayımıyla, bir kadın olarak Cavide'nin aşk talebini, meslek hayatını ve hatta şehrin sokaklarındaki kamusal alan deneyimlerini sürekli denetlemekte, kısıtlamaktadır. Metin bir "aşk anlatısı" olarak alımlanmakla birlikte, eril tahakküme dönüşen aşkın, psikolojik ve fiziksel şiddet sınırında gezen bir erkek histerisi ürettiğini ilan eder. Bu kez "santimental aşk"ı değil, "realizm"i müdafaa eden bir kadın karakterle, Suat Derviş aşk anlatılarının da eleştirisini veriyor gibidir. Ne var ki Cavide'nin sarih bir eleştirel perspektifle incelediği Galip'e "*Hayır* diye bağırarak" özgürlüğünü ilan edeceğini düşündüğümüz anda, metin hiç beklenmeyen bir kapanış sunar. Cavide'nin toplumsal belleğin baskısıyla aklında dolaşan cümleler, "Aşk aptalca bir şeydir, fakat güzeldir. Kadın aşksız yaşamaz, yaşayamaz." (s. 375) diye fısıldamaktadır. Cavide içindeki bu sesi "Ben mi konuşuyorum? Bu ses benim sesim mi?" diyerek sorgular ancak kendisini de şaşırtan bir biçimde içselleştirilmiş cinsel politikanın dayattığı refleksle, Galip'e cevaben, "Ben de seni seviyorum." (s. 375) deyiverir. Galip'in tüm cinsiyetçi hakaretlerine ve bu kez "saçının tellerini adeta koparırcasına" (s. 373) uyguladığı eril fantezi şiddetine rağmen Cavide'nin verdiği bu yanıt, metni beklenmeyen, ani bir kapanışa[68] sürükler: Cavide, Galip'le evlenecektir. Cavide için ilk gençliğinde "nefesinin sıcaklığını boynunda, kulaklarının dibinde, sonra yüzünde ve ağzında hissettiği" ilk aşkına duyduğu arzu, belleğinde hala çok canlıdır. Fakat beraberinde getirdiği travmatik deneyimin ve Galip'in manipülasyonunun etkisi altında olduğu da aşikardır. Metnin bu noktada Cavide'ye sunduğu iki seçenek, Suat Derviş romanlarında öne çıkan bir açmaz olan aşk-para ikiliğinin bu metne de sızması olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda kadın karakterin aşkı tercih etmesi, dikkate değer bir simgeselleştirmedir. Cavide, direktör Nazım'la evlenerek sınıf atlayacağı, ekonomik

[68] Bu noktada bir tefrika aceleciliği yahut metin dışı bir başa etmenin devreye girdiğini düşünebiliriz; fakat yine de Cavide'de seçiminin Nazım'la değil de Galip'le evlenmek olması dikkate değerdir.

açıdan rahat bir yaşamı değil, Galip'e duyduğu arzuyu seçmiştir. "Mukayese daima bahriyelinin aleyhine" (s. 370) olsa dahi, Cavide'nin para sahibi bir dost yerine arzu duyduğu bir erkeğe yönelmesi, metin içi hakikat bağlamında, kadın cinselliği adına özgürleştirici bir hamle de olabilir. Cavide radikal bir tercih yapmış görünür. Üstelik "vazife günü geldiği zaman *Her şeyden evvel vazife, ben bir askerim* diyecek" ve Cavide'yi "fedadan bir an çekinmeyecek" bir zabite "hayatını bağladığının" (s. 376) da ayırdındadır. Fakat Nazım da bir zamanlar aşık olduğu karısından boşanmış; Fahri de aşık olduğu Cavide'yi kıskançlık krizi ve iftiralarıyla işten attırmıştır. Metindeki erkek karakterlerin aşk deneyimlerinin hiçbirini idealize etmek mümkün değildir. "Erkek aşkı", tıpkı ataerki gibi, evrensel bir varsayımın cinsiyetçi perspektifiyle değil; fakat mevcut pratiklerin sürdürdüğü bir gelenek halinde imlenir. Erkek karakterler aşkı erkeklik kriziyle girilen bir hırsa, resmi söylemin tanımladığı "vazife"ye yahut bir başka kadına feda edebiliyorken; metin, "kadın aşksız yaşamaz", daima aşkı tercih eder yahut aşk kadın karakterlerin de "en tabii hakkı"dır, diyor gibidir.

Safiye Erol da henüz "Dilara" müstearıyla *Milli Mecmua'*da yayınladığı erken dönem öykülerinde (Erol, 2021, s. 21) toplumsal cinsiyet eşitsizliği eleştirisini metinlerine taşımaya başlar. Örneğin "İlk Efendim Pomak Ali Efendi" (1927) ve devamı niteliğinde okunabilecek "Laz Sıtkı'nın Florya'da Hovardalığı" (1927) öyküleri, modern Türkiye'nin cinsel politikası "taaddüd-i zevcat"tan tek eşli resmi evlilik kurumuna geçiş yapsa dahi süren, ataerkil bir gelenek olarak erkeğin çok eşlilik/çok aşklılık pratiğini anlatısallaştırır. "Aleksandra Filipovna" (1927) ve "Dört Kişi" (1928) öyküleri, Safiye Erol'un daha sonra dahil edileceği "aşk anlatıları" janrına yaklaşan metinler olur, karşılıklı aşka odaklanır. Ekim 1940'ta *Politika Gazetesi*'nde yayınlanan ve elimize geçmiş en geç tarihli Safiye Erol öyküsü olan "Gel Seninle Dertleşelim" ise, ardından gelecek romanlarda da göreceğimiz izleklere paralel

biçimde, olay örgüsü bir aşk anlatısı etrafında gelişirken; bu aşkın kadın cephesinden ve metin dışı hakikatle diyaloğa girerek; eril hakikati eleştirerek sunulmasıyla, yeni Türkiye'de kadının içtimai hayatta hapsedildiği konumu yakalayan bir metin olur. Metin, anlatıcı-karakterin "memlekette eşi emsali az bulunan kadın arkadaşı" (s. 84) Doktor Handan'a rastlaması ve Handan'ın "Ben aşık oldum." (s. 83) diyerek musahabeye başlamasıyla açılır. Handan, Avrupa'da tahsil sürecinde arkadaşlık ettiği Turgut'u, memlekete döndükten sonra bir köprünün yapımı sürecinde, mühendis olmasına rağmen işçilerin arasında ve "alnının terini silerken" (s. 89) görmesiyle birlikte bu hareketin tesiri altında kalır. Turgut "amele arasında amele gömleğile ve başı açık dolaşır, bazan meslek aşkile kendinden geçer, bizzat amele gibi iş görür" (s. 89). Handan "bu kumral profile düşüp kaybolmuş", "ağır ağır ayılıp", "evvela bir kadın olduğunu hatırla"mıştır (s. 89-90). Zira "memlekete mevkuf", vazifeye adanmış hayatı, Handan'a bir kadın olduğunu unutturmuştur (s. 90). Bu aşkla birlikte, Safiye Erol metinlerinde sıkça tekrarlanan bir "bâsübâdelmevt" yaşanır; Handan, sanki ölüyken dirilmiştir. Aşk anlatılarında "bahar"ın gelişiyle, doğanın uyanışıyla da imlenen arzu, Safiye Erol'da yine bir "dirilme" imgesiyle anılır. Handan'ın Turgut'a duyduğu arzu, bir uyanışı imler. Bu uyanış, "memlekete mevkuf edilen" ve böylece cinsel arzudan da soyutlanarak cinsiyetsizleştirilen kadın bedenini de, aşka ve anlatıya dahil edecektir:

> Sonra kalbimi hissettim. Ölmüş sanılan bir kalbi yeniden keşfetmek tıpkı ölümü tadıp tekrar hayata erişmek gibi oluyordu. Sonra göğsüm genişler, boyum uzar gibi oldu. Sana yemin ediyorum; saçlarımın yumuşadığını, kirpiklerimin kıvrıldığını, gözlerimin parladığını, dudaklarımın kızardığını duydum. Bir dakika içinde güzelleştiğimi anladım. Yemin ederim mübalağa zannetme. (s. 90)

Mübalağasız, kamusal hayata katılmak pahasına feda edilen "kadınlık", ancak aşkla yeniden uyanır, "bâsübâdelmevt" gerçekleşir. Aşk yine karşılıklıdır, Turgut da Handan'ı sevmektedir. Ancak modern Türkiye'nin eril cinsel politikası da, ataerkil

geleneğin süregelen alışkanlıkları da, kadınları gönülsüzce davet edildikleri kamusal alandan uzaklaştırmaya meyyaldir. "Münevver kadınlar", tekrar evlerine dönmeli, iyi birer anne olmalıdırlar. Birlikte Avrupa'da tahsil görüp arkadaşlık ettikleri Turgut, Handan'dan on dört senelik doktorluk mesleğini bırakmasını talep eder:

> -Turgut kanaatkâr bir saadet istemiyor. Vazifemi terk etmeli, eve bağlanmalı, sadece onun karısı olmalı imişim. … Kısacası benim maceram pek çok münevver kadının başına gelen hadisedir. Bir tarafta kadını faaliyet sahasına atan; pişiren, ona müstakil bir şahsiyet veren hayatın seyri; diğer tarafta kadını sadece eşi yapmak isteyen erkek.
>
> Ben saadetten vazgeçtim. Mesleğimden vazgeçemem. … [K]ararım kati olduğu için çok bedbaht değilim. Turgut'un dahi bundan sonra çocukları doğacakmış; fakat benimkiler doğmuştur. Benim çocuklarım yüzlerce, binlerce, milyonlarca…
>
> Handan eliyle Anadolu tarafını işaret ediyor; bana memleketi dolduran çocuklarını gösteriyordu. Küçük bir hüzün fakat büyük bir zaferle. (s. 92-93)

Kadın yazarların bu dönemde ürettikleri metinlerin niçin "hissi" olmakla yaftalanıp, "içtimai" romanlara, milli anlatılara dahil edilmedikleri sorusunu yanıtlarken, kadın yazarların metinlerinde beliren eleştirel söylemin, erken dönem Türkiye modernleşmesinin iki yüzlü cinsel politikasını ayyuka çıkardığını da görmek gerekir.

Üretildiği dönemde bir aşk romanı olarak alımlanan *Ülker Fırtınası* (1938)[69] da içtimai roman-hissi roman ayrımıyla belirlenen kanonlaşmanın altında yatan gerekçeleri analiz etmek adına çok işlevseldir. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarıyla 1933 yılına işaret ederek başlayan ve beş yıllık bir zaman diliminde, İstanbul'un sosyo-kültürel yapısındaki dönüşümün, kentleşmenin, II. Meşrutiyet için çalışan geç dönem Osmanlı entelektüeli ile "Genç Türkiye" arasındaki kültürel ve siyasal çatışmanın, soyadı kanunuyla Türkleştirilen "levanten"lerin, bezik masası

[69] Safiye Erol üzerine ilk detaylı çalışmaları başlatan Halil Açıkgöz'ün araştırmaları, *Ülker Fırtınası*'nın yazımının 1935 yılında tamamlandığı; ancak Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilmek üzere üç yıl bekleyerek 1938'de yayınlanabildiği yönündedir. Metnin kitaplaşması ise, 1944 yılında mümkün olmuştur (Daha detaylı bilgi için: Açıkgöz, Halil (2002a). "Safiye Erol'un Kendi Kaleminden Hayatı." *Kubbealtı Akademi Mecmuası 31(4),* 13-22.
Açıkgöz, Halil (2002b). "Bir Hicran Hikayesi Safiye Erol'da Aşk." *Türk Edebiyatı, 348*, s. 44-50).

buluşmalarında otoritesini kaybetmeye başlayan eski Osmanlı diplomatı Hrant'ın, Maarif Vekaleti'nin artık Garplı bir Türk musikisi için Dresden'e gönderdiği heyetin, alaturka musikinin gazinolara düşmesinin, Türkiye'de modern psikolojinin kurucularından Fahrettin Kerim'in dolup taşan muayenehanesinin, yerli mallarını koruma kanunuyla zengin muhitin sofrasından eksilen Ren şaraplarının, Fransız peynirlerinin anlatısıyla, Kalamış'tan Maltepe'ye, Karaköy Palas'tan Cercle d'Orient'a İstanbul'da kamusal hayata dair tüm tanıklıkları ve eleştirel söylemiyle, *Ülker Fırtınası,* şüphesiz "içtimai" bir romandır. Metni, benzer "içtimai" meselelere değinmesi nedeniyle Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'si (1931) ve Tanpınar'ın *Huzur*'u (1948) ile birlikte değerlendiren bir okuma denemesi, aradaki farkın, metni kanon dışı kılan ataerki eleştirisi olduğunu tespit edecektir[70]. Zira *Ülker Fırtınası*'nı bir "aşk romanı" olmaya hapseden, bir kadın yazarın imzasıdır. *Cumhuriyet Gazetesi*'nde "Edebiyat Bahisleri" sütununda yazan Adile Ayda, "Safiye Erol bugünün en kudretli ve orijinal Türk romancısı olabilirdi… Eğer mühim bir kusuru olmasaydı." (5 Mart 1947, s. 2) diyecektir. *Ülker Fırtınası*'nda gördüğü "kusur" ise, "okuyucularının psikolojisini düşünmeye tenezzül etmemesi"; "kahramanını ölmeğe de yaşamağa da müsaid olmayan şerait içinde bir manevi açmazda bırakması" (s. 2) olarak tespit edilir. Halbuki metin, aksine, Nuran'ı psikolojik şiddet içeren bir erkek aşkının içerisinden kurtarmış, büyük bir başarıyla Türk Musikisi adına dikkat çeken çalışmaları sayesinde Maarif Vekaleti heyetiyle Dresden'e göndererek kapanmıştır. Nuran'ın Sermet'e bağlanan bir gelecek kurmaması ve nihayet bu iptiladan kurtularak kendini eski idealine, müziğe adaması, kadın karakteri özgürleştiren bir çıkış sunar.

[70] Tanpınar'ın *Huzur* ve Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası* romanları üzerinden karşılaştırmalı bir okumanın sunabileceklerine dair öncü bir yazıya şuradan ulaşılabilir: Olcay Akyıldız. (10 Haziran 2020). "Bu Ne Aşktır, Ne Arkadaşlıktır" Yüzyıllık Bir Yalnızlıktır Olsa Olsa ya da Edebiyat Tarihinin "Muammalı Bağlar"ı. *Çatlak Zemin*. Erişim Tarihi: 10.12.2022. https://catlakzemin.com/bu-ne-asktir-ne-arkadasliktir-yuzyillik-bir-yalnizliktir-olsa-olsa-ya-da-edebiyat-tarihinin-muammali-baglari/

Böylece *Ülker Fırtınası*, *Fatih-Harbiye*'de Şarklı erkeğe iade-i itibar için Şinasi'ye razı edilen Neriman'ın aksine, Nuran'ı, Sermet'in çok aşklı, Şarklı, tahakküm içeren aşkından kurtulabilmiştir.

Metin, bir üst kurmaca hamlesiyle, Nuran Yerli'nin "başından geçenleri yazmak isteyen bir muharrir"i kabul etmesi, yazılacak bu biyografik romana düştüğü "ilk söz", ardından muharririn yazdığı on üç bölümlük roman ve Nuran Yerli'nin bu romanı okuyup eklediği "son söz" olarak kurgulanmıştır. Muharrir bir tanrısal anlatıcı olarak belirir; fakat metin hemen her karakterin zihnine girer ve odaklayıcı kullanımları da oldukça belirgindir. Bu sayede Nuran Yerli'nin anlatıcılığıyla ulaşacağımız otobiyografik anlatının perspektif kısıtlılığı ve sübjektifliği de aşılır. Ancak Safiye Erol dolayımıyla metne sızan bir kadın bakış açısı, bu bölümde birlikte okunan tüm aşk anlatılarında olduğu üzere, bu metinde de belirginleşir ve ataerki eleştirisi metnin hakim söylemi olur. Odakta Nuran ve Sermet'in karşılıklı aşkı vardır; fakat "hükmü ancak karısı Dilruba'ya ve para ile tutulmuş hizmetkarlarına geçen" (Erol, 2019, s. 144) Numan Bey'in "erkekliğini yaralayan" karşılıksız aşkıyla intihara sürüklenişi de metnin bir diğer histerik erkek aşkı temsili olur. *Ülker Fırtınası*'nda "erkek aşkı", "Yahuda'nın İsa'ya duyduğu şiddetli aşk"a benzetilir: "Yahudaların ezeli nasibi budur: Bir daha yapılamayacak bir binayı yıkarlar ve sonra kendi elleriyle tahrip ettikleri şeyin hasretine dayanamayarak ıstırap içinde can verirler" (s. 18).

Roman, Viyana'da "pek yüksek bir sanat ve ideal aleminde yaşayan" Nuran'ın, tahsilini bitirerek yedi yıl sonra "vatan"a dönüşüyle açılır (s. 23). Nuran, "Garp kadınlarının dik ve canlı duruşunu" taşıyan, "kendi şahsına has yollardan yürümeye karar vermiş", "İstanbul'da genç bir kızın müstakil oturması hoş görülmediği" için, modern Türkiye'nin hala Şarklı toplumu nezdinde "garip" bir kadındır (s. 29-30). Bizans müziği üzerine çalışırken Ortodoks Kiliselerini gezer, "eski musikinin dar ve

dejenere kalıbı içinde ölür gibi çırpınan Türk ruhuna yeni ufuklar açmak", "yeni Türk musikisi için çalışmak" (s. 53) niyetindedir. Fakat Türkiye'ye dönünce alaturka musikiden haberdar olmak üzere katıldığı bir cemiyette Sermet'le tanışmak, bu ideali sekteye uğratır. Süreyya Bey, Sermet'i Nuran'a "tam bir Şarklı, mistik; fakat genç, tepeden tırnağa ateş ve hareket" (s. 31) olarak tanıtır. Ancak bu olumlayan eril bakışın aksine, Mehpare Hanım aynı Sermet'i şöyle tanımlayacaktır: "Tarif edilmez derecede aç, hırslı, dokunduğu şeyi alazlayan bir bakışla", "adeta işte seni içiyorum, işte seni bitirdim, der gibi bir hali vardı. … Olabilir, bir erkek güzel bir kadına gözünü fazlaca kaptırabilir; ama bu derecesi de vahşilik…" (s. 35). Bir saz cemiyetinde yaşanan bu tanışmanın ardından, Sermet, Nuran'a "Siz hakkımda ne kadar fena düşünürseniz düşünün, ne derseniz deyin. Fakat kaderinize küsün: Siz benimsiniz." (s. 38) der ve bu tahakküm içeren ilişkiyi böylece başlatır. Nuran'sa bir sanatkar olarak, bir yandan Sermet'in udundan dinlediği alaturka musikinin tesiri altında, Sermet'i beğenir; fakat bu cümle üzerine "korkulu bir cezbe içinde donup kal"mıştır" (s. 38). Böylece başlayan ilişkileniş, Sermet'in Nuran'dan gizlediği yüzü ile bir karşılıklı aşka dönüşür, "beraber yüzerler, yelken açarlar, tenis oynarlar" (s. 44). Sermet'in Nuran'ı birkaç gün birlikte kalmak üzere kiracı olduğu Kanlıca'daki yalıya davet etmesiyle, "en değersiz kadınların bile zorluk çıkarmalarına, nazlanmalarına alıştığı" bu teklife, Nuran'ın "çekinmeden, bekletmeden", "peki demesi", "tuhaf şey"dir, "düşünülecek şey"dir (s. 44). Fakat "Sermet'in düşünmeye, tahlil etmeye vakti, mecali yok"tur, "Nuran onun olmalı"dır (s. 44). Sevişen aşıkların "birleşmesi", hem Nuran'a hem de Nuran'ın hikayesini aktaran anlatıcıya göre "pek tabii bir netice"dir (s. 44). Ancak anlatıcı böylece metne giren cinsel arzu ve ilişkiyi "kalemimi uzatamıyorum, hatta gözlerimi kaldırıp bakamıyorum, hikayenin burasında bir boşluk bıraktım." diyerek anlatısına dahil etmez. Anlatıcının bu otosansürü, Safiye Erol'un, aşk romanlarına yüklenen

"ucuzluk" ve "pornografi" atfından kaçma çabası olarak okunabilir yahut "Nuran Yerli'nin Son Sözleri" bölümünde Nuran'ın da dillendirdiği gibi "aşkın saadet devrini", "iki ay süren bu zenit noktası"nı hatırlamak kendisi için de kabil değildir (s. 213). Bu anlatı, hem Nuran'ın belleği; hem de anlatıcının bu hayatı anlatısallaştırma perspektifi nedeniyle; aşkın "saadet devri"ne değil; "ıstırap devri"ne odaklanmıştır. Zira Sermet'in Nuran'a vaat ettiği aşk, iki aylık mesut devrin ardından, Nuran'ı bir "bâsübâdelmevt"ten sonra gelen bir "inkılab"ın eşiğine getirecektir (s. 215). Anlatıcı Nuran'ın anlatısındaki bu bellek kaybını şöyle not düşer: "Hafızasının bir bölüğü adeta sönmüştü. Bazen kendini zorluyor, en uzak geçmişlerini biliyor; fakat Sermet'le birleştikleri o güzel baharı bir türlü gözünün önünde canlandıramıyordu. Çok defa bu halin sebebini bulmak için kendini zorladı, içinden çıkamadı." (s. 46). Nuran, "onu [Sermet'i] öperken tepeden tırnağa kadar ıspazmozlar [kasılmalar] geçirdiği" (s. 46) "dehşetli iptila"yı (s. 215) atlattıktan sonra, bu arzu deneyimlerini unutmuştur. Zira "fevkalbeşer" bir an yaşandıktan sonra, "normal bir hayata" devam etmek mecburiyeti varsa, "muhakkak gördüğünü unutmalıdır" (s. 213). Bu, Nuran'da aşkın histeriye dönüşmesinin de önünü alan, bir çıkış yolu gibidir. Bu metinde aşk, içerdiği eril tahakkümle hatırlanır, anlatısallaşır.

Bu aşkın saadet devresini sonlandıran, Sermet'in "on dört senelik evli", "dört çocuk babası" bir adam olduğunun ortaya çıkması olur (s. 50). 1933'te başlayan anlatı zamanına göre, Sermet modern Türkiye'nin medeni kanununa geçiş öncesi, "eski nikah zamanında", Müzeyyen'i defalarca boşamış, başka ilişkiler yaşamış, tekrar Müzeyyen'e geri dönmüştür. Nuran'ın durumu öğrenmesi üzerine "küçük mantık manevraları"yla (s. 52), Nuran'ı bu evliliğin bittiğine, ayrılacağına inandırmaya çalışır; tahakkümle kurulan ilişki, tacizin sınırlarında, psikolojik şiddetle devam eder:

> Sermet genç kadını öpmek istediği zaman Nuran şiddetle çırpındı. Hayır, istemiyordu. ...
>
> -Olamaz mı, olamaz mı? Olur. Bak işte böyle, böyle ve de böyle olur. Ve hatta böyle daha iyi olur. Ne yapabilirsin Nurancığım? Kendini benden esirgemek için elinde ne vasıtaların var? Burası Kalamış deniz kenarıdır. Gecenin bu saatinde burada in yok cin yok. Sen benim lütfuma kalmışsın artık.
>
> Nuran her yerde ve her an için kendisinindir. Köşke kaçsa, Sermet duvarları aşacak, camları kıracaktır. Kalabalık bir cemiyetin arasına sokulsa, sanmasın ki Sermet skandal çıkarmaktan korkar. Sermet her yerde ve göğsünü gere gere ilan edecektir ki, … Nuran Sermet'indir. (s. 54)

Böylece aşk anlatılarında beliren ortak izleği tekrarlayarak, bu metinde de vurgulanan erkek aşkının psikolojik şiddet ve cinsel istismar yöntemleri, Nuran'ı bu ilişkiye bir süre daha mahkum eder. Nuran Sermet'e duyduğu aşkı "iman, teslimiyet, mesuliyet" gibi mefhumlarla analize girişirken; Sermet "beyaz dişlerini parlatan bir gülüşle coşar, sevgisinin zaferini dünyaya ilan etme" arzusundadır. Nuran'ı ikna etmek üzere Müzeyyen'den boşanarak kendisiyle evlenmeyi vaat eder. Müzeyyen'se Sermet'in eril arzusunun bir diğer mağduru olarak, metne mütemadi eviçi emek sahneleriyle dahil olur; uykuları "bugün fazla masraf yapmadan ne pişirsem" (s. 69) düşüncesiyle kaçar, defalarca çocuk düşürmekten bitap düşmüş halde; dört çocuğuyla birlikte Sermet'in taaddüd-i zevcat geleneğine bağlanarak talep ettiği çok aşklılığına katlanmaya çalışmaktadır. Metin, olay örgüsüne beklenmeyen manevralarla yön veren bu ataerkil geleneğin ve İslami epistemolojinin sürekliliğini, Şark-Garp ikiliği üzerinden de göstermeye çalışır. Nuran, "hiçbir zaman gevşek bulunmayan, daima anform", "estetik kanunları otomatik olarak işleyen" tabiatı ve kültürüyle, medeni bir Garplı iken (s. 74); Sermet'e duyduğu aşkı, maruz kaldığı şiddete katlanamayarak yenmeyi başaracaktır. Sermet ise, Nuran'ın yanında "sesinin bir perde fazla yükselmemesine, kullandığı tabirlere, ellerine, bacaklarına, her şeye" dikkat etmek zorunda kalan bir Şarklı olarak, Nuran'dan yorulup "Mezeyyen'le geçirdiği laubali, zahmetsiz hayatı" (s. 74), "kuvvetlice bir el veya dil şakasını kaldıran Müzeyyen'in hizmetini" (s. 75) özleyerek

bocalayacak; kah rahatlamak üzere Müzeyyen'e, kah muktedir hissetmek üzere Nuran'a koşacaktır. Üstelik Nuran'ı "cinsiyetinin en bilinmez derinliklerine kadar" yaraladığını "anlayamaz" (s. 105), "egoist erkek inadı ile, Nuran'dan eski kaynar sevgiyi, eski tapınır imanı bekler" (s. 106).

Metnin toplumsal cinsiyet eşitsizliğini vurgulamak üzere kullandığı düşünebileceğimiz bir diğer paralellik ise Sermet-Nuran ve Numan-Eglantin ilişkisindeki "ihanet" izleğidir. Nuran, Sermet'in kendisine yalan söylediğini öğrendiğinde, ondan uzaklaşmaya, bu ilişkiyi kesmeye çalışır. Bir kadın olarak, uğraştığı soru "Niçin inandım?", "Sermet'e sevgimin ve imanımın kaynağı neydi?" (s. 80) sorusu olur, nihayetinde onu bir "inkılab"a götüren bir içebakışa yönelir. Numan Bey de tıpkı Sermet gibi, halihazırda Şarklı bir kadınla evliyken, Garp'ı temsil eden bir kadına yönelen yasak aşkıyla, "Eglantin" (Yabangülü) ismini verdiği, kendisinden epey genç Camille'e aşık olmuştur. "Vahşileşerek sert bir kavrayışla kolları arasına aldığı" (s. 28) genç kadının bir başka sevgilisi olduğunu öğrenmesiyle, yeğeni Nuran'la aynı pozisyona düşer; gizlenen bir gerçeği öğrenmiş, aldatılmıştır. Ne var ki Numan Bey bir erkek olarak, Nuran'dan farklı bir tepki geliştirir:

> Numan, Eglantin'i o kadar eziyetli sorgularla sıkıştırıyordu ki çok defalar teminat vermekten, yeminler etmekten yorulup kesilen kadın, eli ayağı titreyerek sinirli hıçkırıklarla ağzına mendili kapıyor ve bir koltuğa düşüyordu. Numan artık sevgilisini ağlatmadan rahat edemez olmuştu. Kadının bazen saçlarını çekiyor, bileklerini incitiyor, bazen yüzünü tokatlayarak göğsüne yumruklar atıyordu. (s. 60)

Numan'ın aşk acısı, Nuran'ın aksine, bir "intikam" hissi doğurur. "Eglantin'in mazisini bilmek, sanki Numan'ın erkekliğini söndür"müştür (s. 95) ve Numan'da böylece tetiklenen erkeklik krizi, *Ülker Fırtınası*'nda da, yine, psikolojik ve fiziksel erkek şiddetini beraberinde getirecektir. Bu iki aşk ilişkisinin nihayeti de birbirinden çok farklı olur. Numan Bey önce "intikam" hırsıyla yazdığı hakaret içeren mektupların

ve şiddetin ardından Eglantin'den uzaklaşır. Fakat "başka kucaklara düşeceği" düşüncesiyle "kendi kendini yer"; nevrasteni yaşar, muhakkak "faal bir rol almak" istediği Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarına dahi katılamaz, "her şeye lakayd"laşır (s. 96), "üzerinde kloroformla bayılmaya benzer bir hal vardı"r (s. 62). Tedavi olmak üzere Fahrettin Kerim'in muayenehanesine kadar gider ancak "bekleme salonundaki kalabalığı görünce" (s. 119) derdini açmaktan utanarak geri döner. Kendini Hegel'in "korku nevrozu" ile tahlil etmeye çabalar; Eglantin'e çektiği hasret ve sevdiği şeylerden ayrılma korkusuyla, "süreksiz iştihalar" duymaya başlar (s. 120). Canı bir semti, bir yemeği, bir tanıdığı çeker; halbuki erişince hevesi söner. Ve nihayet Numan Bey, eşini ve çocuklarını düşünmeksizin, intihar eder. Böylece *Ülker Fırtınası*'nda da, "erkek aşkı", kadın karakterlerin aşk deneyimlerinden ayrışan, erkeklik krizi ve şiddeti tetikleyen bir "malik olma" fantezisi olarak belirir, histeriktir, tehlikelidir. Halide Edip'in erken dönem öykülerinde, *Seviye Talip*'te, Halide Nusret Zorlutuna'nın *Küller*'inde karşılaştığımız ve daha sonra kadın yazınında Gotik edebiyat türünün de anlatısal çerçevesini çizecek olan tahakküm-kıskançlık-şiddet/cinayet-intihar örüntüsü, bu aşk anlatılarıyla ilk eleştirel örneklerini verir.

Nuran'ın Sermet'e duyduğu aşk ise, uğradığı ihanetin ardından, kendini "o vücuttan ayrılarak tenkitçi bir göz gibi" izlese dahi, "gözünü karartan, başını döndüren zevkten" vazgeçemediği için cinsel bir arzunun hükmüyle sürmeye devam eder (s. 106). Nuran Sermet'i değil, Sermet'e duyduğu "inancı" yitirmenin buhranı içindedir (s. 134). Sermet'e "son ve kati tekliflerini" yaparak, Müzeyyen'le evliliğini bitirmesini ve radyolarda alaturka yayın yasağının ardından alkolün ve kavganın eksik olmadığı gazinolara kadar düşen alaturka musikiyi bırakarak, Garp musikisine yönelmesini talep eder. Ne var ki Sermet ikisinden de vazgeçemez. Selçuk'un tahliliyle, "hıyanet meselesi, basit bir şey değildir", "Şark erkekleri hala hıyaneti bir kabadayılık, bir

marifet sanırlar" ve "yüzde yüz Şarklı Sermet de Nuran'ı sevmiş, almış ve aklınca Nuran artık ölesiye kadar onun" sanmıştır (s. 168). Sermet Müzeyyen'i yeniden istemediği bir gebeliğe terk eder, gazinoda Letafet'le sevişir, otomobilde Eglantin'le öpüşür, "bir Rum kızı"yla Beyoğlu'nda görüşür. Böylece Nuran, Sermet'in onu dönüştürdüğü halden, "ince ruh nüanslarını halka duyuran bir artistken, sevişerek yaşamayı her şeyden üstün tutan bir dişi, bir Havva" (s. 155) olmaktan rahatsız olarak, kendi muhitine, ideallerine yeniden bağlanmaya başlar. "Şimdi yavaş yavaş kendini anlıyor ve bir işe değerinden fazla sermaye koyduktan sonra o işin kofluğunu anlayan; fakat geri dönemeyen bir sermayedara benziyor"dur (s. 192). Nuran'da "kala kala şehvani bir iptila" kalmıştır; "bu ihtiyaç büsbütün yabana atılacak bir şey olmamakla beraber", "her medeni insan gibi içtimai bir mahluk olan Nuran", Sermet'e duyduğu cinsel arzu ve "ihtiyaca", "layıkı kadar bir yer" ayırmaya başlar (s. 198). Sermet'i yalnızca yemek ve sevişmek üzere evine kabul eder, bu buluşmalar için evinde bir pavyon (kendi yaşam alanından ayrı bir alan) yaptırır, "Sermet eve değil, doğru bu pavyona alınır", "orada içkili bir akşam yemeği yer, birkaç saat sevişir" ve "Sermet gönderildikten sonra disiplinli bir çalışma programına devam eder" (s. 198). "Aşktan, imandan; tereddüde, menfi kanaate ve nihayet çırılçıplak bir maddiyata kadar düşmek"te Nuran "kendini suçsuz buluyor"dur (s. 198). Turan'ın bir gün "pavyon gecesi" olarak andığı bu buluşmaları yine Selçuk analiz edecek ve Nuran'ı savunarak "yirmi altı yaşında bir kadın, bu iş için konudan komşudan izin mi alacak?" (s. 201) diyecektir. Bu "aşkta saadet yok, ancak zevk var"sa, sorumlusu Sermet'tir ve Nuran'da zamanla Sermet'e duyduğu cinsel arzu da sönümlenecektir. Fakat Sermet tüm "adem-i mesuliyet, egoistlik ve hafifliği"yle, kendisini hayatından peyderpey çıkaran Nuran'a "en günahsız bir insan mazlumiyetiyle inle"meye başlar (s. 205). "Hezeyan, delilik, ölüm… Ateşli itiraflar, açık saçık teklifler, müşterek hatıralara dair çılgın, kudurmuş

tarifler"le, Sermet'in Nuran'a yazdığı mektuplar "mektup değil, Nuran'ın omuzlarını kavrayan bir el, aç bir bakış" gibidir. (s. 142). Üstelik artık evine de kabul edilmediği Nuran'ın bahçesinden ayrılmayarak hizmetli Hüseyin ağanın verdiği işleri yaptığı; tırpan, keser, çekiçle dolaşıp, Nuran'ı aldatmamış olsa birlikte yaşayacakları bu evin kapısından ayrılmaz olduğu için, herkes Sermet'e "acımaya" başlar. Sermet'i şekillendiren ataerkil toplum, yine Sermet'in lehine işler. Nuran, "Sermet benim maddi ve manevi varlığımla oynadı; fakat ne tuhaf, yine ona acırlar, beni kale alan yoktur." (s. 193) diyecektir.

Cumhuriyet modernleşmesinin de devraldığı ataerkil toplum ve metne hem garbı hem şarkı tanıyan bir kadın olarak dahil olan Camille'in "bütün erkekler egoist" (s. 150) cümlesiyle tezahür eden erkek aşkının şiddeti, Nuran'da bir "isyan"a (s. 196) dönüşür. Bir gün Kandilli'de tek başına bir sandalda kürek çekerken bu isyan yine dile gelir:

> Kime hitap ettiğini bilmiyordu; fakat muhakkak ki her şeye kadir, nasiplere hakim bir varlığa, isyanla yalvarıyordu: "Artık yeter! Nasıl ki, beni dağıttın, şahsiyetimi bir toz gibi üfürüp savurdun, artık beni topla! Bana bunun için mi kuvvet ve servet ve vasattan üstün gayeler vermiştin. Benim bel kemiğimi kırdın, mihverimi çektin aldın, artık beni topla. … Bana istidatlar, bana kudretler veren sen, rolümü oynamadan beni sahneden kaldıramazsın, kâdir rejisör. (s. 197)

Nuran bu aşkın ardından, bir Bektaşi tekkesine bağlı olan, "dede"lik mertebesine yükselmiş babası Ali Fethi Bey gibi "tok ve tamam bir saadet" içinde, "sakin" "kendi kendine kifayet edebilir olmak" (s. 135) arzusu duymaya başlar. Bir yandan babasının Allah inancını eleştirir; ikna olmaz, sorular sorar; öte yandan Ali Fethi Bey, metnin "her erkek egoisttir" genellemesinin dışında kalan, ataerkil geleneği sürdürmeyen bir erkeklik temsili olarak metne bir başka pencere açar. Ali Fethi, bir doktor ve askerdir; ancak Nuran'ın annesi Dilseza'yı kaybettikten sonra istifa eder, Maltepe'de şehrin hayhuyundan uzak, doğayı dinleyerek, bir "derviş" gibi yalnız yaşamaya başlar.

“Hayatta hiçbir şahsi hizmetini diğer bir insana gördürmemeyi düstur edindiğinden”, metindeki diğer erkek karakterlerin aksine, “yemek pişirmekten ütüye” eviçi emeği kendisi üstlenmiştir (s. 137). Nuran’ın yaşadıklarından haberdardır ancak şöyle düşünür:

> Yirmi beş yaşında bir insanın hayatına müdahale edemez, … her insan vicdanının gösterdiği istikameti seçmekte müstakildir. … Babalık hakkı, evladın mukadderatına hükmetmek değildir. Zaten babalık hakkı diye bir şey yoktur; yalnız babalık vazifesi vardır. (s. 138)
>
> Bir gencin olgunluk yolunda atacağı ilk üç adım: Sevmek, inanmak, aldanmaktır. Bu aldanmadan sonra genç insan bir kriz geçirir. Fakat bu buhran da geçer. Ruh, artık bu defa fani şeylere bağlanamaz. Tanrı’ya döner. Din, iman, prensip, ideal, ne dersen de. Her halde sarsılmaz bir temel. (s. 140)

Nuran, “fakir derviş” Ali Fethi’nin “mezheplerin ve kitapların fevkinde” (s. 135) bir inançtan bahsettiğini anlamış; Sermet’in baskısından özgürleşmesiyle birlikte artık “sıhhatli kanının dönüşünde, kâinatın nabzını duyar gibi” (s. 210) olmuştur. “Artık hayatta yalnız değildir ve yalnız kalmaz. Bir çift olmaya, kendine eş aramaya, hasret çekmeye yer kalmamıştır. Onu saran havanın, taşıyan toprağın, adımlarına istediği istikametin iznini açan hürriyetin kadrini bilmiştir” (s. 210). Böylece Nuran bir “panteizm”e açılırken, “Türk operası” için önemli bir isim olmaya, musikiyle yaşamaya devam eder. “Yahuda Sermet”i affeder; Sermet’in sandığı gibi “hıyanet gördüğü için aşka küsmüş” değil, “yeni bir hayat şekli yaratmak” için bir “inkılap” geçirmiştir (s. 215). Sermet’se, Nuran’ın onu sevdiği ve arzuladığı dönemde ona “sadakat” gösteremezken; Nuran onu hayatından çıkardıktan sonra, ona “taabbüdle” (kulluk ederek) bağlanacak, “eşiğinden” ayrılmayacaktır (s. 210). Ali Fethi Bey’in öğretisini sathi olarak anlamış; “kulağı basit bir Bektaşi akîdesine takılmış”tır (s. 210). Böylece Sermet’in aşk, rabıta ve inanç pratikleri, Nuran’dan tümüyle ayrıştırılarak imlenir. Yukarıdaki aşk anlatılarına paralel biçimde, kadın karakterlerin aşkı, arzusu

ve failliği özgürleştirici bir deneyim olarak pratik edilirken; erkek karakterlerin failliği daima bir tahakküm ve şiddetle iç içe temsil edilir.

Kerime Nadir'in aşk anlatılarında da benzer erkeklik temsilleri dolaşır. Önceleri yazı masasında biriken "birçok öykü ve beş romanın (*Yeşil Işıklar, Kalp Yarası, Solmuş Çiçekler, Gönül Hırsızı* ve *Hıçkırık*)" müsveddeleriyle öylece beklemek zorunda bırakılan; ailesinin yazmayı "yasakladığı" (2019, s. 20) Kerime Nadir, yayıncıların kapısını çalma cesareti gösterdiğinde de, erkek-egemen matbuat ve edebiyat kamusunun sansür ve psikolojik şiddetiyle baş etmek zorunda kalır. Zekeriya Sertel, Kerime Nadir'in "romanın[ın] adaptasyon olup olmadığını" sorgular (s. 27), Halil Lütfü romanın reklamı için para harcadıklarından yakınarak telif ücreti ödemeyişlerini meşrulaştırır; üstelik Kerime Nadir'e telif hakkı için ayrılamayan bütçe, Nazım Hikmet'e bu romanın "rötuşları" için ayrılmıştır (s. 28). Nazım Hikmet "pasajlardaki gereksiz ayrıntılar"ın üzerini kırmızı kalemiyle çizmiş, beş yüz sayfalık *Hıçkırık*'ı, yüz yetmiş beş sayfaya indirmiştir (s. 29). Halil Lütfi bu müdahaleyi "tefrikanın kaldıramayacağı bir uzunluk"la açıklasa da, böylece 1937 yılında *Tan Gazetesi*'nde tefrika edilmek üzere, Nazım Hikmet'in "el yazısı sayfalarla, o tek nüsha"ya yaptığı müdahale sonrası, roman bugün dahi elimize orijinal haliyle geçemez. Kerime Nadir'in "gaddarlık" diyeceği bu müdahalenin, yalnızca tefrika teknikleri gözetilerek mi, yoksa bir sansürü de içererek mi yapıldığını analiz etmek üzere bir karşılaştırmalı okuma yapmak, "tek nüsha"ya uygulanan müdahale nedeniyle mümkün değildir. Halbuki Halil Lütfi, yıllar sonra, 1958'de, iflasın eşiğindenken Kerime Nadir'den "araya hatırlı yayıncılar sokarak", ricacı olarak aldığı *Dehşet Gecesi* romanıyla, gazetesini iflastan kurtaracaktır (2019b, s. 18). Bir diğer ironik örnek, Kerime Nadir'e telif hakkını ödemek yerine, "sırf tanışmanın bir hatırası olarak istediği bir kumaştan bir tuvalet veya elle işlenmiş bir bluz hediye etme" teklifinin

gelmesi olur (2019a, s. 44). Tefrika ettiği ilk romanı *Hıçkırık* (1937), 1953 yılında sinemaya uyarlanıp seyirciden büyük bir ilgi gördüğünde, "dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın film ekibine Çankaya Köşkü'nde verdiği davette unutulan tek isim Kerime Nadir'dir" (2019b, s. 16). Nadir'in yasakla, sansürle ve telif hakkı ihlalleriyle başlayan yayın hayatı, metinlerinin okurdan gördüğü ilgi ve "gazetelerin tirajını yükselten" bir yazara dönüşmesiyle birlikte yeni bir seyir alır. Gazeteler arasında Kerime Nadir romanı yayınlamak üzere bir "rekabet" doğar (Yakın, 1999, s. 66). Matbuat kapitalizmi Kerime Nadir anlatılarını tiraj için kullanırken; keza sinema sektöründe de romanları senaryolaştırılarak büyük hasılatlar toplanır. Selim İleri'ye göre 1930'ların okuma-yazma oranı ve romana duyulan ilginin sınırlılığına rağmen, satışı yüzbinleri aşan *Hıçkırık*, "edebiyat sosyolojisi açısından bir başarı" olur (s. 10). Fakat erkek-egemen yayın dünyasında bir kadın olarak varolma çabasıyla verilen tavizler, zamanla yerini daha net bir eleştiriye bırakır. Kerime Nadir'in ürettiği metin ile sektörün tüketime sunduğu anlatı arasındaki fark, Kerime Nadir'in otobiyografisinde dikkat çeken örneklerle gösterilir, eleştirilir. Kerime Nadir, 1950 öncesi, çocukluğundan beri "evlerine giren tek gazete" olan Cumhuriyet'e gönderdiği romanlar "sudan sebeplerle" geri çevrilirken; 1950 sonrasında Kerime Nadir'e kendilerinin teklifte bulunduklarını not düşerken, *Cumhuriyet*'in yayın politikasındaki dönüşümü de tespit etmiş olur: Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle değişen atmosferde, *Cumhuriyet* gazetesi düşen tirajını yükseltmek için, Kerime Nadir'in "popülerliğine" başvuruyor gibidir (Yakın, 1999, s. 68).

Kerime Nadir, edebiyat tarihi çalışmalarına özensiz biçimde kaydedilmekten de şikayetçidir. Örneğin edebi kamuda bir rolü olan Behçet Yazar, *Yedigün*'de yayınlanan "Edebiyatçılarımızı Tanıyalım" yazı dizisinde, Kerime Nadir'in asıl adının "Mehlika" olduğunu yazarak, Kerime Nadir'in okurla arasındaki "güven bağı"nı

zedelemiş olur; üstelik bu malumatın doğruluğu da yoktur, kerime Nadir hiç müstear kullanmamıştır (2019b, s. 40). Bu hata, Murat Uraz'ın *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz* çalışmasında da tekrar eder, doğum yeri ve tahsil bilgileri de tümden "gerçekdışı"dır. Murat Uraz bu hataları kabul etse ve Kerime Nadir'e düzelteceğini vaat etse de "sözünü tutmaz" (s. 41). Kerime Nadir kadın yazarlar söz konusu olduğunda gösterilen bu özensizliği 1958'de yayınladığı otobiyografisinde de eleştirecektir:

> Sonradan bir süre İstanbul Maarif Müdürlüğü de yapan bu zat [Murat Uraz], Türk kitaplığına değişmez ve ölmez bir rehber olarak bıraktığı bu antolojinin eğer her satırını bu çeşit özsüz ve esassız bilgilere dayanarak yazmış idiyse, hem kendisine hem bizlere hem de bu eserden yararlanmak gafletine düşenlere yazık! (Kerime Nadir, 2019b, s. 40)

Nitekim bu hatalar, temel bir kaynağa dönüşen Murat Uraz'ın antolojisiyle, bugün Kerime Nadir üzerine yapılan çalışmalarda da doğrudan aktarılarak tekrar edilir. Böylece Kerime Nadir'in antolojilerden edebiyat tarihlerine ve akademik çalışmalara taşınan bu hatalı biyografisi, "bir başkasının" hayatını anlatan, Kerime Nadir'e ait olmayan bir "geçmiş" anlatısı kurar (s. 40)

Müdahaleler yalnız bunlarla da sınırlı kalmaz; kadın yazınının ürettiği aşk anlatılarında belirginleşen bir ortak izlek olan "histerik erkeğin intiharı" da, Kerime Nadir'in *Günah Bende mi?* romanından, yayıncı müdahalesiyle çıkarılmak istenmiştir. Ahmet Emin Yalman, "Romanın satır satır incelenmesine gerek yok; fakat romanı bir intiharla bitiremezsiniz." der ve basın kanununun yasaklarını gerekçe gösterir (s. 47). Kerime Nadir'e göre "romanın erkek karakterin [Haluk Giray] intiharıyla sonuçlanması zorunlu"dur; fakat "ne dese boş"tur (s. 48). Teslim ettiği metnin vaat edilen yayın tarihi gecikince, Kerime Nadir, Yalman'la görüşme talep eder. Yayıncı önce metnin kendilerine teslim edilmediğini iddia eder; sonra yine el yazısıyla tek nüsha yazılmış olan metnin kaybolmuş olabileceğini ima eder. Metin bir dolapta unutulmuş vaziyette bulununca, Kerime Nadir'le "Ya roman bulunmasaydı, intihar mı

edecektiniz?" diyerek alay eder (s. 49). Kerime Nadir'se Ahmet Emin'in olay örgüsündeki "düzeltme" talebine zaten uymamış, romanın sonunu değiştirmeden baskıya vermiştir. Ahmet Emin metni "okumadığı için", Haluk Giray'ın intiharını kimse fark etmez, metin orijinal haliyle yayınlanır. "I. Dünya Savaşı'nda, Sibirya'daki Rus garnizonlarında geçen bir mezalimi" anlatan *Günah Bende Mi?* romanı, militarizmin yarattığı yıkımla, "bunalımlarla kıvranan", "bütün ömrü ve vücudu yaralanmış" erkek karakterin intiharıyla kapanacaktır (s. 47).

Kerime Nadir'in 1942'de yazdığı, önce tefrikasına başlanan ancak yine "tefrika edilecek uzunluğu" aştığı gerekçesiyle, birinci faslın tamamlanmasının ardından tefrikası kesilerek 1943'te kitaplaştırılan *Gelinlik Kız* romanı, bu romanı takip edecek *Saadet Tacı* (1962, *Tercüman* gazetesinde tefrika) ve *Geciken Müjde* (1984) ile bir üçleme teşkil eder. Kerime Nadir romanları, "popüler aşk romanı" atfıyla kanondan dışlanması nedeniyle, döneminde okuru bol olan; ancak bugün üzerine yapılan akademik araştırmaların hem nicelik hem de nitelik açısından eksik kaldığı bir külliyat olur. Halbuki *Gelinlik Kız,* Selim İleri'nin ilgisiyle, yıllar sonra yeniden yayına hazırlandığında, İleri, Kerime Nadir romanlarının "satış arayışıyla" yazılmadığını, "satışın kendiliğinden geldiğini" teslim edecektir: "Bugünün *çok satan*larıyla *Gelinlik Kız* romancısını kıyaslamak çok yanlıştır" (İleri, 2005, s. 305). Selim İleri ayrıca çokça sinemaya uyarlanan ve yapılan senaryolaştırmaların romanla bağını kopardığı Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand yazınına, bir haksızlık yapıldığını da savunur:

> Edebiyat tarihlerimizin Türk romanları kronolojisine şöyle bir göz attığımızda -Kerime Nadir'in eserlerini oralarda bulamazsınız!- 1942'de yayımlanan tek yerli roman, Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi*'dir. Adı anılmayan *Gelinlik Kız* da, bugün gönül rahatlığıyla ileri sürebilirim, yazınsal emekler, değerler arasında sayılması gereken bir kitap. (Haz. İleri, 2002, s. 2)
>
> Edebiyat tarihinin bu iki yazara [Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand'a], özellikle de Kerime Nadir'e çok büyük haksızlık yaptığı kanısındayım. Kerime Nadir hiç de yabana atılacak bir romancı değil, mesela 1942'de yazılmış

> *Gelinlik Kız* adındaki roman, iddia ediyorum, Türk edebiyatındaki ilk ve çok önemli bir feminist roman. Bir genç kadının tek başına ayakta kalma mücadelesini altmış yıl önce yazmış Nadir. (aktaran Hızlan, 15 Aralık 2001)

İleri'nin iddiasındaki "ilk" atfı yahut bu romanın feminist bir politika taşıyıp taşımadığı yoruma açık olsa da, "piyasa kaygısıyla" üretilmiş bir roman olmadığı, Kerime Nadir'in yayın hayatı süresince mücadele verdiği eril hegemonyaya karşı eleştirel bir söylem taşıdığı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini vurguladığı açıktır. Zira Kerime Nadir, "Melodramların, aşk romanlarının yazarı diye anılır; ama o, bildiğiniz romantiklerden değildir. Aşkın karanlık tarafını anlatan, bir karanlık romantiktir" (Kerime Nadir, 2019b, s. 20) ve bu "karanlık taraf" bu bölümde ele alınan diğer aşk anlatılarıyla da paralellik gösterecek biçimde, erkek karakterlerin eril tahakkümünü ve erkek aşkının şiddetini yansıtan bir metin dışı hakikatin de eleştirel anlatısını sunar.

Gelinlik Kız'ın olay örgüsü, yine bir aşk anlatısını, kadın protogonistin dört farklı erkekle deneyimlediği; fakat metnin bu erkekler üzerinden ortak bir eleştiriye ulaşarak işaret ettiği "egoist" erkek aşkı üzerine kurar. Görücü usulü evlilik hala bir ataerkil gelenek olarak toplumsal pratiklere yansımaktadır. Metnin protogonisti Feyza'nın, babasını kaybetmesi üzerine birlikte yaşamaya başladığı anneannesi Güzide Hanım ve dedesi Sermet Paşa, geç Osmanlı dönemini temsilen, eski neslin sürdürmeye çalıştığı ve "Genç Türkiye'yi" temsil eden yeni nesle dayattığı ataerkil geleneğin taşıyıcısı olurlar. Feyza'yı içinde bulunmak istemediği ilişkilere mahkum eder; "Koca dediğin Uzunçarşı'ya ısmarlanmaz ya!" (Kerime Nadir, 1960, s. 294) telkinleriyle, Feyza'yı maruz kaldığı erkekliği ve ataerkini kabule zorlarlar. Ancak yeni nesli temsilen, birbirinden çok farklı mizaçlarda birer genç kadın olan Feyza ve Cavidan, görücü usulüne karşı ortak bir paydada birleşirler. Böylece metin genç kadınların eşitlik talepleri ve eski neslin dayattığı ataerki arasında bir çatışma üzerine kurulur. Nitekim metin, geleneğin aleyhine neticelenir; ne görücü usulü evlilik ne de

ataerki, kabul edilebilir bir işlerlik, geçerlilik taşımamaktadır. Feyza dolayımıyla modern Türkiye'nin genç kadınları için çıkış yolu, ataerkine mustarip ve müteessir olmak yerine, hür ve mesut yaşamak olarak imlenir. Metnin protogonisti ressam Feyza da, metnin başından itibaren, görücü usulüyle evlendirilmeyi reddetmiştir:

> -Beyhude yoruluyorlar. Biliyorsunuz ki ben evlenmek istemiyorum. Kendi işimden ve muhitimden ayrılamam. Bunu onlara açıkça söylemeliydiniz.
>
> Güzide Hanım endişeli ve üzgün cevap verdi:
>
> -Fakat kızım, sen çocukluk ediyorsun… Er geç bir yuva kurmak zaruretindesin. Asıl saadet böyle bir yuvanın ahengindedir. İş, güç, muhit vesaire ikinci derecede kalır. (Kerime Nadir, 1960, s. 7-8)

Feyza'ya göre ressamlığını, sergilerini engelleyecek bir erkekle evlenmek kabul edilemez olacağı gibi, kendisine engel teşkil etmeyecek bir erkek de bulunamayacaktır. Feyza "Lakin o adam nerede?" (s. 12) sorusuyla eleştirdiği erkekliğe metin boyunca bir alternatif bulamaz; uygun bir eş adayıyla, karşılıklı bir romantik aşk kuramaz. Zira metin erkekliği bir ataerki temsili olarak, metindeki tüm erkek karakterler üzerinden eleştirir; ideal bir erkek karakter üretmez. Feyza ise, metnin "ideal kadın"ı olarak yalnız kalacaktır. Böylece *Dilharap*'ta Fahrünnisa Fahrettin'in, *Refet*'te Fatma Aliye'nin, *Gayya Kuyusu*'nda Emine Semiye'nin ürettiği ideal kadının yalnızlığı, aşk anlatılarında da tekrar eder. Geç dönem Osmanlı kadın yazınında, ahlak ve eğitimi ile olumlanan ideal kadınlığa; erken dönem Cumhuriyet anlatılarında meslek ve modern yaşama uyum gibi meziyetler de eklenmiştir; ancak ideal kadının partneri olacak ideal erkeğin eksikliği hala devam etmektedir.

Feyza'nın ilk arzu deneyimi, üvey babası Akil Bey'in üvey oğlu Fuat'e yönelmiştir. Bu "üveylik" atfı, Akil bey ile Fuat'in erkeklikleri arasındaki çatışmanın da kaynağı olur. Akil Bey, Fuat'e çocukluğundan itibaren "gaddar ve barbar" davranır; onda bir "itaatsizlik" sezer (s. 29). Bir yandan, tüm çevresine, karısının bir başka evlilikten getirdiği bu çocuğun öz oğlu olduğunu beyan ederek, "hakikati herkesten

gizlemek" ve kendi erkekliğini korumak ister; öte yandan Fuat'e öfkesi dinmez, onu kabullenemez, çocuğa şiddet uygular, "haksızlık" eder (s. 31), "av tüfeği" dolayımıyla eril otoritenin Fuat'e devrine karşı çıkar (s. 30). Evdeki av tüfeğine yalnız kendisi malik olmak arzusundadır. Feyza ise, Akil Bey'in "bu güzel başa vurmaya nasıl kıydığına şaşar" haldedir; ilk gençlik yıllarında uyanan arzuları "sarı saçları menevişli" Fuat'e yönelmiştir (s. 30). Annesi Lamia Hanım Feyza'yı "hanım hanımcık oyunlarla meşgul etmek için uğraşıyor" olsa da, Feyza, "ne nasihat, ne ihtar" dinlemez, "ok atmada, top oynamada, koşmada Fuat'e yaklaşan küçük kızın, bu nevi oyunlarla şahlanmış ruhunu, bebek oyunları artık tatmin edemez olmuş"tur (s. 31). Birlikte geçirdikleri sekiz yılın ardından, Fuat tıbbiyeden mezun olur ve tahsil için Avrupa'ya gitmesi gerekir. Fuat bu ayrılığın öncesinde "kabiliyetini, zekasını ve ruhunu takdir ettiği", "kah bir erkek arkadaş gibi cesur, emin ve pervasız; kah hakiki bir kız kardeş gibi candan, müşfik ve himayekar" olan Feyza'ya ilan-ı aşk eder (s. 33). Fuat Avrupa'dan döndüğünde birlikte yaşamak üzere sözleşirler. Aşk yine kadının yapıcı duyguları, erkeğin yıkıcı arzuları ile deneyimlenir; Feyza'ya Fuat'in Avrupa'da tifoya yakalanarak öldüğü söylense de, Fuat sarhoş olduğu bir bar gecesinde, bir başka kadınla birlikte olur. Karşılıklı "romantik aşk"ı ve "sadakat"i kıran bu cinselliğin bedeli, tıbbi açıdan kürtajın mümkün olmamasıyla, doğacak bebek için kurulan mecburi bir evlilikle ödenir. Evlilik kurumu yine, "aşk"la olumlanarak değil, cinselliği meşrulaştıran bir mecburiyet olarak kadın yazınına girmiştir.

Feyza Fuat'ın kurmaca ölümü üzerine tuttuğu iki yıllık yasın ardından, bir sergiye gönderdiği "Bahar" adlı tablosunu görerek "takdirkâr"ı olan heykeltıraş Cüneyt Halet'le tanışır (s. 17). Üç yıl boyunca mektuplaşarak süren bu flört evresinde, Fuat'in sarı, kıvırcık saçları nedeniyle yalnız "sarışın sever" olduğunu düşünen Feyza, Cüneyt Halit'in "kumral" ve "çok yakışıklı" çehresini de beğenir (s. 21). Böylece

kadın yazınında "mektuplaşma"nın, kadınlar arası homososyal bağın aracı olma işlevi de genişler; aşk anlatılarında mektuplaşma, karşılıklı bir romantik aşkın aracı haline gelir. Cüneyt Halet bu mektuplarda kendini bir histerik aşık temsiliyle ifade eder. "Dünyada yapayalnız ve tesellisiz" kaldığından bahseder; "insanlık meydanı bomboş", "sevgi hiç yok" diye şikayet eder; "kırılıp incinmiş, ağlayamadan, avunamadan sürüklenmiş"tir (s. 23). Üç yıllık mektuplaşma evresini "tereddüt adı verilen cesaretsizlikle" geçirdiğini, "elinin boşta kalması korkusu" içinde olduğunu söyler (s. 48). Feyza'nın "evinin etrafını hırsız gibi tavaf edip" girmeye muktedir olamadığını anlatır (s. 54). Feyza bu histerik aşkı garipser, üç yılı "hicran ve ümitsizlik" içinde geçirme fikrini mantıklı bulamaz; Cüneyt Halet'in aşkı, Feyza için bir "muamma"ya dönüşür (s. 55). Cüneyt Halet, bir yandan Feyza'yı "gönül açıp dil dökerek" kendine aşık eder; öte yandan Feyza'dan muamma bir sebeple uzak kalması gerektiğini bildirir. Böylece uzayan flört evresi, karar verilen evliliğin de tehir edilmesiyle yıllara yayılır. Hâlbuki Cüneyt Halet'i tanımadan önce, ilkbaharda sonbahar tablosu resmeden Feyza, bu aşkın yarattığı heyecandan, Cüneyt Halet'e duyduğu arzudan, kamusal alanda buluşup yaptıkları sohbetten aldığı keyiften memnundur; evliliğin "bir muamma" nedeniyle ertelenmesinden bir şikayeti olmaz. Fakat Feyza'nın geleneği takip eden, "mutaassıp" ailesi, bir "netice" beklentisindedir. Feyza'ya uygulanan evlilik baskısı, köşkün olağan ve değişmez gündemi haline gelmiştir.

Cüneyt Halet'in bir "muamma" halini alan hakikatinin ortaya çıkmasını sağlayansa, kırklı yaşlarında bir uzak akraba olan Behzat Dayı'nın, henüz yirmi yaşına giren Feyza'ya duyduğu gizli ve saplantılı aşkı olur. Behzat, dile gelemeyen aşkın öfkesi ve kıskançlığı ile, Kadıköy iskelesinde Cüneyt Halet'le buluşmaya giden Feyza'yı takip etmiştir:

-[S]izi takip ettim. Nereye gittiğini, günü nasıl geçirdiğinizi öğrendim.

> Feyza elinde olmadan şiddetli bir lisanla:
>
> -Ne hakla? dedi.
>
> Herkesi daima hiddet ve şiddetiyle kırıp geçiren Behzat, … [s]igarasını karanlık boşluğa fırlattıktan sonra:
>
> -Çağınız ve taşıdığınız halet-i ruhiye, size ne nasihat ne de tehdit kabul ettirir. Bu mantığıma fazla bir söz ilave etmeyi lüzumsuz buluyorum. (s. 82-83)

Behzat "asabi"dir (s. 45), evde yeğenlerini "piçler" diyerek incitir (s. 37); tramvayda biletleri memurun "suratına fırlatır" (s. 43), öte yandan cinsiyetçidir de. Feyza'ya anlaşılamayan şiddetini açıklarken "tahlile muktedir olamazsınız. Bu ne yaşınızın, ne mizacınızın, ne de janrınızın harcıdır" (s. 83) diyecektir. Behzat'ın bir "janr" olarak ayırdığı "kadın"lık, Fazıl Bey'in dilinde de "cins-i latif" (s. 69) olarak belirir. Erkek karakterlerin dilindeki bu cinsiyetçi atıflar, şüphesiz, tahakkümü ve "himaye"yi de beraberinde getirerek ataerkil refleksi belirginleştirir. Nitekim Cüneyt Halet de ataerkil bir geleneğin uzantısı olarak; Cumhuriyet modernleşmesinin mahremi de modernleştirmesi ve cariyelik kurumunu lağvetme gayesiyle "besleme"lik/evlatlık kurumuna dönüştürdüğü suiistimalin faillerindendir. "Bundan on sene evvel, evlerinde büyüyen Mehpare ismindeki güzel bir besleme kızını iğfal etmiş" (s. 171); ancak durumu gizlemek adına Mehpare'yi evden kovarak bir pansiyona yerleştirmiştir. Bu "himaye" adı altında cinsel istismar, yıllarca devam eder. Cüneyt Halit bu süreçte başka ilişkiler de kurar; fakat Mehpare'nin bir başkasıyla görüştüğünü öğrenmesi üzerine "kıskançlık ve intikam hissi" ile, Mehpare'yi bir başkasıyla evleneceğine ve kendisini tümüyle terk edeceğine inandırmak ister (s. 172). Histerik erkeğin bu "intikam"ına aracılık etmek üzere de Feyza seçilmiştir. Behzat'ın gizli mektubuyla durumu öğrenen Feyza, ilişkisini bitirir; fakat Cüneyt Halet, Sermet Paşa'yı "nişanlısının kuruntu ve vesveselerle kendini harap ettiğine"; bir diğer deyişle histerik kadın aşık imgesine ikna eder; ailesi Feyza'nın bundan sonra yaşayacağı ilişkilerde de Feyza'yı haksız bulmaya meyyal olacaktır. Zira temsiliyetini üstlendikleri ataerkil

kültür, Cüneyt Halet dolayımıyla erkeğin istismarını, çok eşliliğini/çok aşklılığını ve tahakkümünü içselleştirmiş durumdadır. Cünety Halet'in sırrı meşru kabul edilir. Güzide Hanım bu bahsi kapatmaktan yanayken; Nuran "iğfal edilen genç kız için dava açılması"nı savunur (s. 196). Bu düşünce ayrılığı da, metnin sürekli paslaştığı nesil farkının; geç dönem Osmanlı'ya atfedilen eril gelenek ile, genç Türkiye'nin kadınlarının müsavat beklentisinin çatışmasını belirginleştiren sahnelerden biri olur. Aslında, metindeki tüm kadınlar evlilik kurumundan ve ataerkinden mustariptir. Fakat Sermet Paşa'nın eşi Güzide Hanım, geleneği asla kıramaz. Bir geçiş nesli temsili olan Nuran'sa şikayetlerini dile getirebilir; örneğin kocasına "Asıl kadınlar saçlarını süpürge edip hayatlarını hayırsız kocalara vakfediyorlar da, yine makbule geçmiyor. … [E]kseriyet kadınların aleyhinedir. İşte numunesi ben! Yıllar yılı ömrümü senin uğrunda çürüttüm. Halbuki şu kadar kıymetini bilmezsin." (s. 69) diyerek kendini savunur; fakat kızı Cavidan'ı da görücü usulüyle evlendirmekten vazgeçemez. Feyza'ya ataerkini kabul etmeyi telkine; evliliğin zaruretine itaate de devam eder. Nuran'ın ürettiği eleştirel erkeklik söylemi, Feyza'ya bir çıkış yolu sunmaya yetmez. Yeni cinsel politikayı üretme sorumluluğu da, ne anneanne Güzide Hanım'a ne de teyze Nuran'a; bilakis Feyza'nın temsil ettiği yeni nesle yüklenir.

Feyza bu aşkı, "büyük bir hastalık geçirmiş, ölümle pençeleşmiş, nihayet, bir mucize ile tekrar hayata dönmüş" olarak atlatır (s. 205). Ne erkek aşkına atfedilen kıskançlık ve intikam hislerini yaşar; ne de aşkı saplantılı bir hal alır. "Aşk sefili olacak yaratılışta" (s. 207) değildir. Yaşadığı deneyimin onu heyecanlandıran hatırasını, aşk mektuplarını ve birlikte çekilmiş mutlu fotoğrafları saklamayı ve hayatına devam etmeyi seçer. İki yılın ardından, "sıkıntılı bir rüyadan uyanmış gibi, kendisini mesut bulur" (s. 220), "iyileşmiş"tir (s. 221). Metin bu noktada Feyza'nın yeniden aşık olabileceğine işaret ederek, metni bir aşk histerisi yahut intihar anlatısından kurtarır.

Feyza "eserlerinden sitayişle bahsedilen, cemiyette methedilen bir ressam" olmuştur (s. 225). Fakat çalışmaları "görücü derdi"yle sekteye uğrar:

> -Şimdi yeni hazırladığın bir şey var mı?
>
> -Evet! Bitmek üzere olan bir "Gelinlik Kız" tablom var!
>
> -İşte bu mükemmel! Yalnız şu görücü derdinden bir türlü yakanı tamamen sıyırmaya muvaffak olamıyorsun değil mi?
>
> -Maalesef öyle.
>
> -Her şeye rağmen büyüklerimiz, bir genç kızın, saadeti yalnız izdivaçta araması lazım geldiğine kani bulunuyorlar.
>
> -Bu kanaate sahip olan sade büyükler değil. Bütün cemiyet böyle telakki ediyor. (s. 226)

Kadının evlilik kurumuna mahkumiyeti, ataerkil gelenekle birlikte modern Türkiye'nin de devraldığı bir telakki olur. Feyza'nın geleceğini de belirleyen metin içi hakikatte "bütün cemiyet", kadınların saadetini evlilik kurumuna hapsetmiş görünmektedir. Feyza'nın evlenmek istememesine rağmen, bu telakkiyle "mükemmel bir kısmet" (s. 228) bulunur; bu kez tanışarak ve sevişerek değil, görücü usulüyle evlenmesi dayatılır. Feyza'nın dedesi "Paşa Hazretleri", "Dağıstanlıya kız vermek" konusunda çekimser kalsa da, mühendis Kasım'ın "Türk tabiiyetinde" ve "Türk mekteplerinde yetişmiş" olması hasebiyle ikna edilir (s. 228). Feyza, evlenecekse dahi ancak bir "aşk izdivacı" tahayyül ederken; köşkteki ev halkından gördüğü baskıyla "tanımadığı bir adamın hayatına karışmak, hükmüne esir olmak" (s. 230) zorunda kalır. Bu süreçte yine görücü usulüyle evlendirilen Cavidan da "tatlı bir şey yiyormuş gibi damağını şaklatarak" (s. 234) Feyza'yı Kasım'ın yakışıklı olduğuna ikna eder; fakat aynı zamanda tüm erkekler "kıskanç, egoist ve hain" olduğu için Feyza'ya bu evlilikten önce eski aşklarına dair tüm hatıraları yakıp yok etmesi" gerektiğini de telkin eder (s. 240). Cavidan da evlilik kurumuna müdahil edilmesinin ardından, metnin başında eleştirerek tespit ettiği ataerkini, içselleştirerek sürdürmek mecburiyetinde kalmıştır.

Feyza mecbur bırakıldığı bu evlilik planından, Kasım'ı tanıdıkça kaçmaya çalışır. "Avrupa görmüş meslek sahibi bir adamın" bu denli "iptidai" oluşuna şaşkındır (s. 250). Ne var ki ataerki, tahsil, seyahat, dil ve etnisite ayırt etmeksizin metindeki erkek karakterlerin davranış kalıplarını belirliyor gibidir. Kasım Feyza'yla Avrupa'yı gezmeyi istemektedir; fakat çok "savruk"tur, günlük hayatın düzenlenmesiyle kadın ilgilenmelidir (s. 250). Feyza'nın natürmort değil, Avrupa müzelerindeki gibi nü resimler yapmasını talep eder; fakat "bilakis, kadında namus şarttır!" (s. 255). Feyza'yla "iftihar" itmek ister; fakat mahrem evraklarını da okur, zira karısının "gizli hiçbir şeyi olmamalı"dır (s. 267). Kasım'ın söylemini belirleyen bu ataerkil kabullere karşı, Feyza müsavat talebini sürekli gündeme getirir:

> - [Kasım] Hem ben çok kıskancımdır. Sevdiğim kadın bana münhasır olmazsa, iş fenaya varır.
>
> - [Feyza] Öyle mi? Fakat namuslu bir kadın, kendisini kıskançlığıyla iz'aç eden erkekle yaşamaktan hoşlanmayabilir. … Bu kadın iffetinden ve namusundan endişe ile mütemadiyen kendisini tarassut altında bulunduran o adama hatta hiç tahammül edemeyebilir. (s. 255)

Feyza evlilik kurumunun ataerkil yapısının, kadınlar için vaat edilen "saadet"in yerine "kaygı, itaat ve dert" getireceğinin bilincine varmıştır (s. 328). Evlilik kurumunun, kadının özgürlüğünün bitip, erkeğin hükmünün başladığı bir ilişkileniş biçimi dayattığını düşünür:

> Feyza, bütün bir gençlik çağının, rengarenk rüyalarla dolu, özgür devresini, yarından itibaren ebediyen arkada bırakıp, yepyeni bir aleme; kaygı, itaat ve dert yüklü bir aleme geçeceğini acı acı düşünüyor; şu son saatlerin her dakikasını doyasıya yaşamak bir daha dönemeyeceği bu alemin zevkine kanmak istiyordu. Şimdiye kadar nasıl olmuştu da bağımsız günlerinin kıymetini bilmemişti? Evet!.. Bir genç kız olarak yaşamak!.. Bu ne güzel, ne tatlı şeydi!.. Yabancı bir erkeğin adını taşımaya başlayacağı andan itibaren bu sıfatı, ömrünün iki devresi arasında yükselecek kalın duvarın arkasında bırakacak; ona bir daha hiç, ama hiç sahip olamayacaktı!.. İşte bir genç kız için, "saadet" adı verilen yapıyı kurmak uğrunda feda edilen değerler!.. (s. 328)

Böylece Feyza'yı temsilen, hem resmettiği son tabloya hem de romana adını veren "Gelinlik Kız" imgesi, metin boyunca eleştirilen ataerki ve evlilik kurumunun kadını

mahkum ettiği bir pozisyon olarak olumsuzlanır. Ne var ki Feyza hiçbir fikirde uzlaşamadığı Kasım'ı reddetmek istediğinde, Sermet Paşa Feyza'yı "öfkeyle susturur" (s. 264). Nuran da, rızası olmadığı halde Feyza'yı taciz eden, cinsel ilişkiye zorlayan Kasım'ın "haklı" olduğuna dair Feyza'ya "öğütler" verir: Kadın müsamaha göstermeli, erkeğin isteklerine karşı koymamalıdır (s. 266). Feyza, henüz bir karşılıklı aşk deneyimiyle tanıyamadığı ve "okuduğu romanlardaki ideal kahramanlara benzemeyen erkekler"i (s. 271), yengesi Nuran, amcazadesi Cavidan ve annesi Lamia dolayımıyla tanımaya çalışmaktadır. Çevresindeki kadınların tümü, Feyza'ya toplumsal cinsiyetin tarifini sunar, erkekliği yeknesak bir anlatı olarak kurar, eleştirir; ancak tabi olmanın kaçınılmaz olduğunu da telkin ederler:

> Demek ki her erkek böyle idi! Kadınlar izdivacı kabul ettiklerinde, tamamen bir erkeğin zevk ve arzusuna nefislerini terk etmeyi, onun sevk ve idaresinde yaşamayı kabul ediyorlar demekti. Bu bir nevi esaretti ki, sevmeyen bir kalp için zorbalık ve zulüm şeklinde tecelli edecek, bütün bir ömrün ziyanına âmil olacaktı. (s. 266)
>
> Koca dediğin Uzunçarşı'ya ısmarlanmaz ya! Hepsinin mayası birdir. (s. 294)
>
> Ayol bunların adı koca! İyi mal olsalardı lale veya sümbül diye çağırılırlardı. Münasebetsizliklerini hoş görüp geçmeli. Başka türlü geçim olmaz. (s. 295)

Feyza bir yandan kendisine öğretilen "erkeklik" ile tahayyül ettiği hayat arkadaşı arasında bocalarken, Kasım'ın tacizleri sürer. Feyza otomobilde Kasım'ın tacizine maruz kalacağını bildiği için tramvaya binmeyi, kalabalığa karışmayı planlamak zorunda kalır. Köşkte Kasım'la aynı odada yalnız kalmamaya dikkat eder. Fakat Kasım, taciz ve tecavüz sahneleriyle anlatısallaşan cinsel ilişki talebini, evlilik resmileştikten sonra, artık bir "meşru hak" olarak dayatmaya başlar:

> -[Kasım] Seni canım çekiyor. Sana malik olmak istiyorum. Buna da sevgi diyorum.
>
> -[Feyza] Pek güzel! Benim de seni canım çekmiyor, sana ram olmak istemiyorum. Böylece de seni sevmediğimi söylüyorum. (s. 278)

> -[Kasım] Feyza Hanımefendi! dedi. Ben ne ailenizin ananesiyle, ne de sizin şahsi keyfinizle alakadarım! İstediğim, her zaman söylediğim gibi, meşru hakkımın derhal bana verilmesidir. (s. 314)

Feyza için "tüyler ürpertici" bu "meşru hak" ifadesi, ailesi tarafından yine hoş karşılanır. Kasım haklıdır; talebi makul, hakkı meşrudur; cinsel ilişki için Feyza'nın rızasına, Kasım'a arzu duymasını beklemeye gerek yoktur. Evlilik kurumu, cinselliği, erkek için bir "meşru hak", kadın için bir hizmet, ev içi emeğin bir parçası olarak tasarlar. Feyza bir kez daha, destek göremediği ailesi tarafından bu evliliğe mahkum edilir. Kasım artık "intikam" hırsındadır, "garezkar"dır (s. 323), "gözleri cinayet tasarlayan bir adamın tehlikeli ve şüpheli halindeki manayı almış"tır (s. 327). Kasım'ın tecavüz göndermesi taşıyan bu "intikam" planını tetikleyense kırılgan erkekliğidir: "Sen beni bir kere kırdın! İstediğim anda arzuma, emrime tabi olmadın! Ben bir daha düzelemem. Anlıyor musun? Kırıldım ben, kırıldım…" (s. 333) diyerek uygulayacağı şiddetin altında yatan sözde "meşruiyet"i savunur. Feyza ise "sabaha kadar gözlerini kırpmaksızın, zihni bir fabrika faaliyetiyle işlerken, pusudaki düşmanına karşı teyakkuz içinde saatleri sayar" (s. 331), uyuyamaz. Bu sahnelerle birlikte metin, kadın yazını bağlamında ilk kez evlilik kurumuna dair böylesine etraflı bir analiz üretir; kutsiyet atfını tümden lağvederek evliliğe mündemiç eril tahakkümü, psikolojik şiddeti ve cinsel istismarı görünürleştirir. Feyza'nın bu "teyakkuz" gecesinde tecrübe ettiği duygunun ardından, "intikam"ın/tecavüzün gerçekleşmesine mahal vermeyen anlatı, bu geceyi Feyza'nın "hayatının tarihine korkulu rüya adıyla kaydeder"ek Feyza'nın özgürlük talebinin başlangıcı olur (s. 335). "Aile büyükleri"nin temsil ettiği ataerkinin tahakkümüyle "zekası felce uğrayan, şaşıran, alıklaşan, nutku tutulan" (s. 263) Feyza, artık "kendine gelmiş"tir (s. 335), "Kasım'ın yaşattığı işkenceler"i idrak eder (s. 369). Kasım'ı evden kovar ve avukata vekâlet vererek dava açar. Boşanma kararının onaylanmasının yanı sıra, Feyza'nın şikayetini haklı bulan mahkeme Kasım'a beş bin lira tazminat ve bir yıl evlilikten men cezası verecektir (s. 351). Feyza

zaten Kasım'ı kovduğu gün kendini "fiilen serbest" hissettiği için bu hükmen tahakkukla alakadar olmamıştır; fakat kararın açıklanmasıyla, "hemcinslerini bir sene olsun bu belanın şerrinden korumuş olmak", Feyza'nın "asabını kuvvetlendirir" (s. 351).

Metin kapanırken, Feyza yedi yıldır görmediği, henüz Avrupa'dan İstanbul'a dönen Fuat'le de karşılaşır. Fuat sadakatsizliği ve söylediği yalan için kendini affettirmek talebindedir. Artık erkeklerle ilişkilenmek istemeyen Feyza'yı "Eşleriyle mesut yaşayan kadınları düşün!" diyerek ikna etmeye çalışır. Oysa Feyza artık o evlilikleri de, erkekleri de tanımıştır:

> Mesut yaşayan kadınlar mı? Heyhat! O sadece görünüşten ibarettir. Hakikatte onlar daima erkeklerin tasarrufunda ve hükmündedirler. Mahşere kadar da hürriyetlerine ve haklarına bütün olarak sahip olamayacaklardır. Ah hepsi, hepiniz fenasınız! Zulme, işkenceye, barbarlığa müteallik gururdan başka neniz var? Eğer elinizdeki hakları suiistimal etmemiş olsanız ve adaletten ayrılmamış bulunsanız, beşeriyet böyle için için inlemezdi.
>
> -Amma Feyza?
>
> -Daha ne istiyorsunuz? Ölümden de muaf olmak mı? (s. 367)

Feyza "bundan sonraki hayatını tamamen eserleri arasında ve dört elle sarılacağı mesleği üzerinde geçirmekte kararlı"dır, tablosuna "kadınlık hissiyle" sarılır ve "Gelinlik Kız" adlı, evlilik sürecinde yarım bıraktığı tablosunu, tualde yarattığı genç kadınla konuşarak, ona yaşadığı deneyimleri anlatarak tamamlar (s. 372). Böylece metindeki diğer kadınların Feyza'ya anlattıkları ile, Feyza'nın "gelinlik kız"a, bir diğer anlamda metnin potansiyel muhatabına anlattıkları arasındaki farkı görürüz. Feyza ataerkil kabulleri kırmış, çevresindeki herkesin "makul" bulduğu erkek şiddetinin adını koymuş ve bu tahakküm ve eziyeti bir daha kabullenmemek üzere kendi anlatısını güncellemiştir. Metnin bu deneyim ve çıkarımı "aşk" pahasına, karşılıklı romantik aşkı imkansız kılarak yapması, kadın yazınındaki aşk anlatılarına dair temelsiz yargıları da kıracak bir örnek teşkil eder. Kerime Nadir'in davalar açtığı

senaristlerce, sinemaya uyarlanırken yekten dönüştürülen bu radikal metinleri, aynı adları taşıyan Yeşilçam filmlerinde ve edebiyat tarihlerinde temsil edilenden bambaşka birer hakikat taşırlar. Edebiyat tarihlerinde yok sayılarak yahut "popüler aşk romanı" türüne indirgenerek bugünün okurlarına ulaşmasının önü de kapanan Kerime Nadir külliyatı, daha ziyade Yeşilçam uyarlamalarıyla alımlanırken; Kerime Nadir bu uyarlamalardaki çarpıtmaları otobiyografisine şöyle taşır:

> Artık yazarın fikrini sormak modası geçmişti sanırım! Filmciler kendi ölçülerine göre, diledikleri gibi hareket ediyorlardı. Senaryoyu kendileri yazdıklarından ya da yazdırdıklarından, eserin yazarına artık söz düşmüyordu bu hususta. (Kerime Nadir, 2019b, s. 213)
>
> Birkaç ay sonra filmi sinemada gördüm. Film piyasasını tutmuş birkaç senaristten biri yazmıştı senaryoyu. Benim romanımla herhangi bir ilişkisi olduğu söylenemezdi. (s. 237)
>
> *Seven Ne Yapmaz*'ın ne senaryosunu gördüm ne de çekim çalışmalarına çağırıldım. Bu baylar ya beni hiçbir şey bilmez sanıyorlardı ya da çok şey bildiğimi düşünerek işlerine karıştırmak istemiyorlardı! (s. 239)
>
> Parçaları [*Son Hıçkırık*] seyrederken buz kesildim. Hiçbirinde benim romanımın herhangi bir sahnesine zerrece benzerlik yoktu. Eğer Arzu Film'in perdedeki övgülü reklamında benim adım geçmeseydi, yine romanımın adını çaldırdığımı sanacaktım. (s. 244)
>
> Ne yazık ki halkın bir kısmı Kerime Nadir'i yalnızca bu filmlerinden tanıyordu. Bir acı gerçek de buydu. Benim sevgili romancıklarım! Türk sineması en büyük çalımını sizin afişlerdeki adlarınızla yaptı ve bir dönemin en görkemli gişe rekorlarını sayenizde kırdı. Ama ne yazık ki bu furyada harcandınız! (s. 244)

Kerime Nadir'in "acımasız Yeşilçam" (s. 236) atfıyla andığı bu müdahale, metinlerin hem okurlar hem de araştırmacılar tarafından alımlanışını şüphesiz olumsuz yönde etkilemiştir. Kerime Nadir'in *Gelinlik Kız* romanıyla ilgili anısı, bu çarpıtmanın en ironik tezahürlerinden birini sunar. Dönemin sinema sektöründen Şeref Gür, Kerime Nadir'e *Gelinlik Kız*'ın yalnızca "adını" kullanmayı teklif etmiştir. "Eserin muhteviyatı" kullanılmayacak; bambaşka bir senaryo yazılacak ancak gişede Kerime Nadir'in popülerliğinden yararlanabilmek adına, filme telif karşılığında "Gelinlik Kız" adı verilecektir. Kerime Nadir elbette bu teklifi kabul etmez ve *Gelinlik Kız*

Yeşilçam'a asla taşınmaz. Zira bu metni senaryolaştırmak isteyen bir yapımcı çıkmayacaktır. Fakat bu müdahaleler düşünüldüğünde, Kerime Nadir külliyatının kanondan dışlanan tüm aşk anlatılarıyla birlikte, yeniden okunmayı ve feminist edebiyat tarihi okumalarında konumlandırılmayı beklediğini söylemek gerekir. *Gelinlik Kız* da, üretildiği metin dışı hakikat bağlamında, müsavat zemininde kurulacak bir heteronormatif aşkı imkansız bulan bir "aşk romanı" olarak dikkate değerdir.

1946'da yayınlanan *Mağrur Kadın* da, içerdiği eleştirel erkeklik söylemi ile aşk anlatıları bağlamında temsili bir okuma sunar. *Mağrur Kadın*'da anlatı, annelerini bir tren yolculuğu sırasında kaybeden iki kardeşin, "sözde evlatlık diye verilen çocukların sonları iyi bilindiğinden" karakola ve polise emanet edilmeyip, emekli öğretmen Münevver Hanım tarafından teslim alınmalarıyla başlar (Berkant, 2015, s. 12). Kız çocukları söz konusu olduğunda, cariyelik kurumunun meşru bir uzantısı olarak işlevselleştirilen "evlatlık" kurumunun (yahut "besleme" pozisyonunun) eleştirisiyle açılan metin, sınıflı toplum ve ataerki eleştirileriyle devam edecektir. Aşk anlatılarının hedeflediği kadın ve erkek arasında kurulacak olan "müsavat", Muazzez Tahsin metinlerinde ekonomik bir "denklik" beklentisini de beraberinde getirir. Zira bu denkliğin olmadığı bir ilişkileniş, kadının sömürülmesi yahut "kadınlık gururu"nun kırılmasıyla sonuçlanabilir. Muazzez Tahsin, "mağrur kadın" karakterlerini, böyle hiyerarşik bir diyalektin içinde bırakmayı tercih etmez. Gelenek, kadın karakterlerin "mağrur" benliklerini kırmaya ve itaate zorlasa da, kadın karakterlerin kendi iradelerini inşa etmiş, eylemlerinin tercih ve sorumluluğunu üstlenen, böylece kurulan benliklerinden de "gurur duyan" kadınlar olarak belirdiği görülür. *Mağrur Kadın*'da tekrarlanan "ekonomik denklik" açmazı, anne babasının ölümüyle Kantarcıların çiftliğinde bir "besleme" olarak yaşamaya devam eden on bir yaşındaki Meral'in;

babasının Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, meşhur bir ressam; annesinin Viyana'da eğitim almış bir piyanist olduğunun ortaya çıkmasıyla, metindeki hiyerarşik düzlem kırılır, sınıf farkı ortadan kalkar, Kenan ve Meral'in imkansız aşkı meşrulaşır. Fakat bu aşkı mümkün kılan tek dönüşüm, Meral'in sosyo-ekonomik pozisyonunun yükselmesi, ailesinin soyadını ve mirasını devralması ile yaşanmaz; aynı zamanda Kenan da dönüşüme zorlanır. Ataerkil geleneğin vesayetiyle üstlendiği "otorite", bir "utanca" dönüşür; vahşeti, öfkesi, çalışanlarına uyguladığı fiziksel işkenceyle imlenen Kenan, "Meral'in isyanları" sayesinde eril tahakkümünün bilincine varmış, "insanca davranmayı" öğrenmiş (s. 262), "dünyanın en iyi kalpli insanı" (s. 255) olmuştur.

Kantarcıların Gebze'deki çiftliği, Kenan'ın devraldığı ataerkil geleneğin yanında, erken dönem Cumhuriyet modernleşmesinin de bir temsili gibidir. Ailenin gençleri dünyayı dolaşır, Avrupa'da öğrenim görürler; ancak "kim olduklarını unutmaz", "ailenin iç düzenini bozmaz"lar (s. 15). "Bu eve okul desek yeridir", zira sınıfı, musiki ve jimnastik odaları, dikiş odası, tenis kortu, köşkteki piyano ve büyük kütüphaneyle, çiftlik, bir yandan yeni neslin üretim merkezi gibidir (s. 15). Çiftliğe, Ferdane Hanımla homososyal bağlarının bir kardeşliğe dönüşmesiyle birlikte taşınan; fakat aslında aileyle bir kan bağı bulunmayan öğretmen Münevver Hanım da burada yaşar; "memur ve işçilerin çocuklarını da okutur" (s. 15). Tren yolculuğunda annelerinin ölümüyle kimsesiz kalan ve Münevver Hanım'ın çiftliğe getirdiği iki kardeşten, sekiz yaşındaki Ferdi de, bir yandan Galatasaray'da eğitime başlatılır, bir yandan evdeki olanaklarla Münevver Hanım'ın tedrisatından geçer. On bir yaşındaki Meral ise "isyankar" bir çocuk, üstelik bir kız çocuğu olduğu için tehlike teşkil eder, yatılı okula yollanarak evden uzaklaştırılır. Çiftlikteki sınıflı yapıya, ekonomik hiyerarşiye, çalışanlara uygulanan psikolojik ve fiziksel şiddete rağmen, tüm çocuklara eğitimde fırsat eşitliğinin sağlandığının vurgulanması, erken dönem Cumhuriyet'in

eğitim politikasının tezahürü gibidir; ancak Kenan'ın temsil ettiği "zorbalığın" eleştirisinin önüne geçemez. Çiftlikteki yaşantı, bir "iç disiplinle", Kenan tarafından "idare" edilir (s. 15). Kantarcılar ailesine dahil olmayan, kimsesiz çocukların bu eve kabulü de, annesi Ferdane Hanım ve öğretmen Münevver'den ziyade, Kenan'ın inisiyatifindedir. Zira "Ferdane Hanım, Kantarcı ailesinin eski geleneğine uyuyor, genç oğlunu ailenin en yetkili adamı saymakta devam ediyordu[r]" (s. 23). "Bu disiplin babadan evlada [oğula] geçer", "kantarcıların gelinleri namuslu bir ailenin kızı olacak ve yapısı zayıf olmayacak[tır]. Amaç, Kantarcı soyundan dünyaya gelecek çocukların gürbüz olmasıdır" (s. 14). "Binalar en rahat ve modern bir şekilde döşenmiş olduğu halde, terbiye sistemi ve disiplin kuralları kesinlikle şaşmaz" (s. 15). Böylece modern Türkiye'nin mikro bir alegorisi olan Kantarcılar Çiftliği, metnin mekan ve hakikat düzlemini de belirler, sınırlar.

Çiftliğin idaresini üstlenen, vesayetin sahibi Kenan, "haşin ve sabırsız, kumanda etmeye alışmış, herkesin kendi emirlerine itaat etmek zorunluluğuna inanan" (s. 24), bu yolla da otoritesini koruyan bir erkek karakter olarak, kadın bakış açısı taşıyan anlatıcının eleştirel söylemiyle anlatısallaştırılır. Kenan'ın kadınlarla ilgili yargıları da nettir:

> Ben şahsen fazla bilgiçlik taslayan ukala kadınlardan nefret ederim. Hele kendisini başkalarından üstün tutan erkekleşmiş kızlara tahammül edemem. … Fakat bazı kadınlar kendilerini allame gibi göstermeye hevesleniyorlar. Sözde sade bir tavır arkasında erkeklerle boy ölçüşmeye kalkışıyorlar. Böyle devam ederse bir gün gelecek hanımlarımız erkeklere karşı üstünlük iddia edecekler ve isyan bayrağını açacaklar. (s. 52)

Metinde Kenan'ın cinsiyetçi fikirleri, bir suare için çiftliği ziyaret eden topluluğun sohbetinde de şöyle dile gelir:

> -[Hamdi] Senin gibi dünyanın dört bucağını dolaşmış, senelerce Amerika'da kalmış bir gencin böyle geri fikirler beslemesi beni çok şaşırtıyor. Hangi yüzyılda yaşıyorsun? …

> - [Kenan] Gerçi dünyanın dört bucağını dolaştım amma kadınlara ait fikirlerim değişmedi. Dışarıda rastladığım eğlence kadınlarından söz etmiyorum. Ben içimizde bulunan ve ciddi, temiz ailelere mensup genç kızların uygar dünyanın bütün şartlarına uymalarına rağmen, ruh, his ve terbiye bakımından her zaman temiz kalmalarına taraftarım. …
>
> - [Fahriye] Hayret edilecek fikirleriniz var Kenan Bey. Siz kadınların erkeklerle yan yana çalıştıkları, hatta savaş meydanlarına gittikleri bir devirde hala onların bir "inci" olmalarını istiyorsunuz. …
>
> - [Kenan] Böyle söylemeyiniz Hanımefendi, bir kadın sıfatıyla bunları söylemeniz doğru değil. Biz erkekler sizleri her zaman çok yüksek görmek isteriz. Hele bir genç kızın, ruhen ve ahlaken temiz olması onun için en büyük meziyettir. (s. 87-88)

Kenan'ın kadınları ahlaken yüksek görme talebi, şüphesiz ataerkil söylemi tekrarlayan cinsiyetçi perspektifinin yansımalarından biri olur. Öte yandan Cumhuriyet modernleşmesinin "makbul kadın"ını da tarif ediyor gibidir: "Uygar dünyanın bütün şartlarına uygun" ancak "ruh, his ve terbiye bakımından her zaman temiz kalmış" kadın tahayyülü, metin dışı hakikatin kadınlara dayattığı varoluş biçimini de özetler. Metnin bu tanıma radikal bir müdahalesi olmadığını düşünebiliriz; fakat şüphesiz eklemek istedikleri vardır. Meral'in "mağrur" karakteriyle bu çiftlikte kendine açmak istediği hareket ve özgürlük alanı, bu bağlamda Cumhuriyet'in "kadınsız inkılabını" (Zihnioğlu, 2003) da revize etmeyi gerektirir.

Meral, "himayesinde" bulunacağı Kenan'a karşı "borçlu" hissetmek, onu bir "efendi" kabul etmek üzere Münevver Hanım'a söz vermek zorunda bırakılır (s. 29). Münevver Hanım da Kenan'ı "fazla hükmedici ve sert" (s. 91) buluyor olsa da, eski kuşağı temsilen, Kenan'ın aile geleneği "zorba"lığını (s. 69) kabule meyillidir. Meral'se bir "besleme" olarak bulunduğu bu evde, henüz meslek edinip para kazanarak kendine ve bir "anne" rolüyle bakım verdiği erkek kardeşine bir yaşam kurana dek, Kenan'ın yanında "bilhassa büsbütün silik bir karakter olmak gerekeceğini" anlamıştır (s. 55). Ancak henüz ilk görüşte "vahşi bir kaplana benzetmiş olduğu o kibirli adamın karşısında iradesine hakim olamamaktan korkuyordu[r]" (s.

32), zira Kenan'ın tahakkümü altında tutulan iradesi, aslında bu "zorba"lığı reddetmek talebindedir. Münevver Hanım Meral'in zihninde dönen "kavgaları ve çelişkileri", "sözle ve misalle yenebileceğini" umar (s. 33), genç kadını defaatle telkin eder; fakat Meral'in haklı isyanı metin boyunca olumlanarak sürecektir. Kenan, çiftlikte çalışan, henüz çocuk yaştaki "uşak" Mehmet'i, "gözleri fırlamış, elinde kırbacıyla döverken" (s. 35), Meral "inatçı bir sesle", "isyan" eder; Kenan bu isyanı da "alnının damarları şişerek", "sinirli bir elin var kuvvetiyle" Meral'i de kırbaçlayarak bastırabileceğini düşünür(s. 36). Ancak Meral, maruz kaldığı bu fiziksel şiddetin üzerine de, yine "isyanla başını kaldırır", Kenan'a "ısrar ve tiksintiyle" bakar ve Münevver Hanım'a "Bugün öfkelenen bir adamın ne hale gelebileceğini anladım." diyecektir (s. 36). Meral, Kenan'ın işten attığı Mehmet'le ve ailesiyle ilgilenmeye devam eder; Mehmet'in babasının karısına ve çocuklarına uyguladığı fiziksel şiddeti de engellemeye çalışır. Münevver Hanım'ın Meral'de yaratmayı tasarladığı dönüşüm gerçekleşmez; ne Kenan'ın eril tahakkümü, ne Münevver Hanım'ın evdeki tedrisatı ne de yatılı okulda aldığı "ciddi terbiye ve öğrenim", Meral'deki bu "isyan"ı "değiştirmeye muvaffak olabilmişti[r]" (s. 39). Meral'in Kenan'a karşı verdiği bu varlık mücadelesi sürerken, Kenan, simgesel bir yenilgiyle, tenis maçında Meral'e yenilir. "İçimizde Kenan'ı yenebilecek kimse yoktur." (s. 71) cümlesiyle başlayan maçı, Kenan'ın sözcükleriyle ifade edersek, modern Türkiye'nin "erkeklerle boy ölçüşmeye kalkışan" (s. 52) genç kadınlarından biri kazanır.

Keza Kenan'ın bir "inci" gibi görmek istediği kadınlık idealinin aksine, bu metinde de kadın karakterin bir "evdeki melek" temsiline hapsedilmediği görülür. Meral bir "besleme" olarak bu çiftlikte maruz kaldığı "hizmetçi" konumuna (s. 65) ve psikolojik şiddete başkaldırmaya devam eder. Anlatıcı bu "iradeyi" şöyle çözümler: "Birdenbire içinde bir isyan duydu. Hayır, bugün bunlara meydan vermeyecek, aksine,

her şeye karşı koyacak bir irade kuvveti gösterecekti. … İçindeki şeytan nihayet başını kaldırmıştı." (s. 94). Fakat anlatının sunduğu, Meral'in maruz kaldığı tüm fiziksel ve psikolojik şiddet, "Meral'in içindeki şeytan"ı meşru kılar, olumlar. Metin, Kerime Nadir'in *Gelinlik Kız*'ında Cavidan karakteriyle, Peride Celal'in *Dar Yol*'unda Cenan karakteriyle olumladığı, "evdeki melek" kalıbına uymayan kadın karakter anlatılarına eklemlenir. Zira bu "isyankâr", kalıba sığmayan kadın karakterlerin "şeytani" hamleleri, metin içi hakikatte meşrulaştırılmış, gerekli kılınmış, metnin muhatabının da adalet duygusunu tatmin edecek hak talepleri olarak kurulur. Bu dönemde üretilen aşk anlatılarında kadın karakterlerin, mukadderat, talih yahut bir ilahi adaleti beklemek yerine, adaletlerini kendilerinin sağlamaya çalıştıkları belirgin bir ortaklık olarak düşünülebilir.

Meral'in bu isyan ve taleplerinin, metnin akışını ve Kenan'ı dönüştürecek bir potansiyel taşıması önemlidir. Kenan "öfkeyle" sebep olduğu haksızlıkları savunmak üzere Meral'e "Huy değişmiyor." demiştir; fakat Meral "[D]eğişir." (s. 112) diyecek ve nihayet Kenan'ı değiştirecektir. Üstelik Kenan, bu kırılmayla birlikte, uyguladığı zorbalığın "huy" değil, "Kantarcı ailesinin babadan evlada geçen büyük bir kusuru" olduğunu da idrak etmiştir (s. 147). Kendi içinde "saçma fikirlere saplanıp kalmamak", "yaşadığı devrin adamı olmak" (s. 154) üzere bir mücadeleye başlar. Zira metin, müsavatı, yaşanan devrin bir gereği olarak imler. Yalnız kadınların değil, erkeklerin de özgürleşmesinin bir önkoşulu haline getirir. Erkeklik Kenan'ı da ezen bir yüktür; Kenan, arkadaşı Hamdi'ye, beklenmeyen şöyle bir itirafta bulunur: "Bazen mücadeleden yoruluyorum, aile bağları beni sıkıyor, mecburiyetler beni boğuyor, altında eziliyorum. Ne sanmıştın kardeşim?" (s. 158).

Kenan'ın Meral'e duyduğu aşk da, bu kimlik mücadelesiyle paralel biçimde gelişir. Önce kendisine başkaldıran ancak daima bir haksızlığı önlemiş olan Meral'in

karakterini takdir etmeye başlar; ardından toplu bir eğlencede yaptıkları tangoyla, Meral'e arzu duyar. Ancak bir besleme olarak büyütülen Meral'in, aslında varlıklı bir ailenin torunu olduğunu bilen Ferhat, bu akışı bozar. Ferhat, yıllar evvel Meral'in annesi tarafından reddedildiği için taşıdığı "kin"i, Meral'i kaçırıp tecavüz ederek ve mirasını ele geçirerek alacaktır. Çiftliğe Kenan'ın muhasebecisi olarak girer, Meral'i kloroformla bayıltır; ancak çiftlikten çıkaramadan yakalanır. Ferhat, Kenan ve Meral'in kardeşi Ferdi arasında bir fiziksel mücadele geçer; Ferdi vurulur, Kenan bıçakla yaralanır, Ferhat ise dövülür. Ancak Kenan artık o denli değişmiştir ki; çiftlik çalışanlarına psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayan "zorba" Kenan, nefs-i müdafaa için Ferhat'a şiddet uyguladığında dahi, "bir insanı yaraladığı için azap duyar" hale gelmiştir (s. 245). Ferhat'ın tüm olanları itiraf etmesi ve çiftlikten uzaklaştırılmasıyla, Kenan'ın arzuları yeniden gündeme gelir. Kenan, Meral'e yaptığı ilk ilan-ı aşkta karşılık bulamamasına rağmen, "aşkının kuvveti gururunu yendiği" için Meral'le yeniden konuşur (s. 219). Metnin başında, bir odaya girdiğinde herkesin ayağa kalkmasını tabii bulan, otoritesini böyle "merasimlerle" kuran Kenan, artık bu hiyerarşiden "utandığını" söyleyecektir (s. 225). Kenan'ın dönüşümü ve Meral'in sosyal statüsünün de ailesinin bulunmasıyla birlikte yükselmesi, bu aşk için gerekli müsavat zeminini sağlar. Meral sosyo-ekonomik olarak da ezilmeyeceği bir ilişkiyi, bizatihi yarattığı dönüşümle birlikte mümkün kılmıştır. Metin Meral'in arzularını gündeme getirmez; fakat Kenan'ın eril otoritesinin kırılması ve Meral'e yaptığı "Beni değiştiren senin aşkındır." (s. 262) itirafıyla, metin boyunca Meral'e yüklenen mağrurluk, irade ve faillik talebi pekiştirilmiş olur. Bu aşkı yaşanabilir kılan, Kenan'ın arzuları değil; Meral'in isyanıdır.

Erkek aşkının histeri ve şiddet sarkacında temsili, Peride Celal'in romanlarında da belirgin bir izlek teşkil eder. Selim İleri'nin, 1949'da ilk baskısını yapan *Dar Yol*'u

yıllar sonra yeniden yayınlama önerisiyle 1996'da yapılan ikinci baskıya eklediği önsözde vurguladığı üzere, Peride Celal'in siyasi baskılarla Türkiye'yi terk etmek zorunda kalmadan önce ürettiği, erken dönem metinleri, çoğunlukla hatırlanmaz, pek çoğu bugün ulaşılabilir dahi değildir, tefrikalarda kalmıştır. Behçet Necatigil de, Peride Celal'in iki evreye ayırdığı külliyatını, "aşk ve serüven anlatıları" ile "sanat ve çözümleme yatırımlarıyla öncekilerden çok ayrı, Türk romanının gelişim çizgisi üzerinde ağırlığı olan" metinler olarak niteler (Celal, 2019, s. vii). Oysa bu "aşk ve serüven anlatıları" da, takip eden romanlardaki gözlem gücüne haizdir ve özellikle de kadın-erkek ilişkileri eksenindeki eril tahakküme, aşkın hiyerarşik diyalektiğine ve ataerkil tezahüre yönelmeyi tercih eder. Kadın yazınının izlediği güzergah, yeni Türkiye'nin cinsel politikasıyla yüzleşirken, toplumsal cinsiyet eleştirisinin belirginleşmesine olanak sağlayan "aşk anlatıları"nı memnuniyetle sahiplenmiş görünür. Kadın yazarlar, eril söylemin sunduğu temsili yekten dönüştüren bir "aşk" anlatısı üretirken; Peride Celal'in *Dar Yol* romanı, bu ters yüz etmenin de bir anlatısal oyuna dönüşerek metne dahil edildiği bir metin içi hakikat üretmesiyle, muhakkak anılması gereken bir metin olur. Peride Celal, kendi imzasıyla metne eklediği bir önsözle, erkek-egemen kanonun ürettiği aşk romanlarından ayrılan bir anlatı kurduğunu ilan eder. Metne bir karakter olarak sızan yazar Sedat Kemal, aynı zamanda eril kanonu da temsil ederek, "Meliha'nın güzelliği ve kocasının esrarlı ölümü etrafında" (s. 129) bir aşk romanı yazmak istediğini söylerken; Peride Celal'in bir yazar-anlatıcı olarak dahil olup ürettiği roman, "rüzgar gibi pervasız", "cinsiyetinin sürüklediği hedefe doğru yoklana yoklana gitmeye çabalayan, yarı vahşi, yarı deli" Cenan'ın (2019, s. 1), tacizler, istismar, aile sırları ve cinsel şiddetle sınanan kadınlık deneyiminin anlatısı olur. Metnin başında 18 yaşında bir "çocuk" olarak işaret edilen Cenan, tüm bu deneyimlerin, merakla arayıp bulmaların, özgürlük ve deneyim

talebinin nihayetinde, yetişkin bir kadına dönüşür; sorularının cevaplarını almış, meraklarını gidermiş, ne var ki hayal ettiğinden çok daha sert bir hakikatle karşılaşmış olarak yeni bir devreye girer. Metne eklenen Peride Celal imzalı önsöz, bu aşk anlatısının, Meliha ve Raif'in aşkını anlatmak üzere, Meliha'ya odaklanarak başladığını; ancak Cenan'ın romanı devraldığını söyler. Böylece metnin yazar-anlatıcısı Peride Celal, yazar Sedat Kemal'den bambaşka bir roman üretir. Bir "evdeki melek" olarak imlenen Meliha'yı değil; "çatı arasındaki küçük deliğinde" yaşayan, tavan arasındaki deli kadın imgesini anıştıran Cenan'ı metnin merkezine yerleştirir:

> Öyle ki bir müddet sonra onun, genç kızlıktan kadınlığa geçerken birçok hemcinslerinin geçirdiği şüpheler, korkular, isteklerle dolu, beklenmedik hadiselere ve mizacından gelen bir ateşle, heyecanlı bir roman halini alan hayatını yazmaktan başka bir şey düşünemez oldum. (s. s. 2)

Böylece metin, türsel olarak, aşk anlatıları içerisinde bir gedik açarken, ileride daha detaylı inceleyeceğim üzere Sedat Kemal'de temsil bulan eril kanonun roman anlayışının da dışına çıkacaktır. Protogonist konumunun Meliha'dan Cenan'a kaymasıyla birlikte, metin, Meliha'nın cezbeden güzelliği, evliliği, kocası Raif tarafından aldatılmasına rağmen, başarısız bir evlilik yapmış olmamak adına boşanmak istemeyişi ve nihayet Raif'in kurtulamadığı bu evlilik ve bir başka kadına duyduğu histerik aşk ile intihar etmesi üzerine kurulu bir aşk romanı olmaktan çıkar. Yazar-anlatıcının metne kadın bakış açısı ekleyen bir müdahalesi de "Cenan'ın Defterinden" kısımlarıyla yetinmeyip; 18 yaşındaki Cenan'ın tuttuğu günlükteki olayların, tanrısal bir anlatıcı tarafından yeniden anlatılmasıyla kurulur. Böylece, örneğin Cenan'ın ilk cinsel ilişki deneyimi, kendisi için romantik bir aşk hikayesiyken; tanrısal anlatıcı bu ilişkinin cinsel şiddet içerdiğini tespit edecektir. Bu sayede, henüz çocukluktan çıkan bir genç kadının, çevresinde bulunan, birlikte yaşadığı yetişkin erkekler tarafından nasıl istismar edildiği, "aşk anlatısı"nın nasıl bir tahakküm ve şiddet içerebileceği de gösterilir.

Cenan, "çatı arasındaki odası"nı (s. 3), "Odam küçücük ve pek biçimsiz. Rüyalarımı, hayallerimi onun içine kilitliyorum. Böylece rahatım. Benim kırkıncı kapım da işte bu küçük odanın kapısıdır. İçeri girer girmez bütün dünyadan ayrı, yapayalnız ve istediğim kadar serbestim." diyerek anlatır (s. 139). Annesi ve yaşlı bir kalfayla yaşadığı "aşı boyalı", eski köşkte geçen durgun hayat Cenan'a yetmez. Yeni uyanan arzularıyla; hareketle, sokakla, dünyayla, erkeklerle, cinsel deneyimle buluşmak ister. Metnin sürekli vurguladığı "aşı boyası" bu evi eski çağa ait bir mekan olarak imlerken, Cenan'ın bu evde hapsedildiği hayat da durağanlığı, dışarıya/yeniye/deneyime kapalı yapısı ve muhafazakarlığı ile aktarılır. Cenan'sa metnin üretildiği tarihte henüz bir köy hayatıyla sınırlı olan Kadıköyü'nün toprak, dar yolunda geçirdiği dar yaşamın sınırlarını aşmak arzusundadır:

> Zehra, Meliha? Onların kadınca halleri, yumuşak, ince güzellikleri beni iğrendiriyor. Öbürlerinin, erkeklerin arasında kendimi daha canlı hissediyorum. Onların oturup kalkışlarını, yüksek sesle konuşmalarını, tartışmalarını ve kavgalarını, zaman zaman kadınlara o yan bakışlarını, kızdıkları zaman yüzlerinin aldığı o sert manayı görmek, kocaman ellerine, kalın kumaşlar içindeki kuvvetli, sert vücutlarına sürünmek hoşuma gidiyor. Dolaştıkları yerlerden toplayıp getirdikleri sigara, toprak, sokak kokan havanın içinde yaşamayı seviyorum. (s. 11)
>
> Kalfa, Cicim, Zehra gibi o kül rengi, basit, kötü hayatın içinde. Benim hayatım bu olmayacak, bir gün muhakkak her şey değişecek… (s. 13)
>
> Daima bu bahçede, bu ahşap evde hapis olup küçük, tatsız bir hayatın içinde çırpınıp durdum. Şimdi ise boğuluyorum, siz bunu anlamıyor musunuz? (s. 17)
>
> Vücuduma bakıp da utanacak, iğrenecek bir şey yok. Giyindiğim zaman kötüleşiyorum. Bu da giyilecek pek az güzel şeyin olmasından. Bazen aynamın karşısında yaşamaktan, var olmaktan gelen kuvvetli, garip bir haz içindeyim. Derimin altında kanım sıcak akıyor, bütün vücudum güneşi içmiş gibi yanıyor. Sinirlerim vurmaya hazır kamçılar gibi gergin ve kalbim nasıl çarpıyor! Küçük bir kısrak gibiyim. Sıçrayarak oradan oraya koşmaktan, gürültü yapmaktan, yoluma çıkanları çiğneyip ezmekten kendimi zor alıkoyuyorum. (s. 141)

Oysa Nilüfer Kalfa'nın ev içi emek sahneleriyle, Cenan'ın yaşadığı evin günlük rutininin sınırları da çizilir. Bu detaylı sahneler, bir yandan kadın yazınının, ev içi emeğin hayatta ve dolayısıyla anlatıda işgal ettiği alanı gösterme eğiliminin tezahürü;

öte yandan Cenan'ın bu mükerrer günlük edimlerle süregelen yaşantıya katmak istediği merak ve serüven çabasının gerekçesi olur. Yan köşke taşınan yazar Sedat Kemal de böylece ilgisini çeker; ona yaşantısının en alelade olaylarını dahi bir merak unsuruyla hikaye ederek anlatmak, eğlenmek gayretindedir. Cenan, Sedat Kemal'in romanlarının "hareketsiz" ve idealist kahramanlarını gerçekdışı bulur. Yazarı tenkit eder: "Bu aynada kendimizi de görmeliyiz. Kendimizi, çirkin, kötü, melek yahut canavar, ama kendimizi bulmalıyız." (s. 131). Romanın Cenan karakteriyle, Cenan'ın ise Sedat Kemal'e tenkidiyle dile gelen bu eleştiri, metnin karakterizasyonuna ve olay örgüsüne de yön verir. *Dar Yol*'da anlatı, ne kadın ne de erkek karakterler idealize edilmeksizin ve toplumsal cinsiyetlerinin tüm tahakküm ilişkileri içerisinden sunulur. Cenan, "meşhur, büyük yazar" Sedat Kemal'in eril kanonun temsili olan romanlarındaki kadın tahayyülünü de tümüyle ters yüz eder:

> - [Cenan] Siz de beni acayip bir mahluk gibi görmekten bir türlü vazgeçemiyorsunuz!
>
> - [Sedat Kemal] Doğru söyledin. … Ben bir zamanlar kitaplarımda onları [kadınları] ne kadar iyi anlattığımı sanırdım. Onları nasıl tasavvur etmiş olduğumu düşünüyorum da! İnce, narin, en küçük bir hareketle havalanacakları sanılan tüy gibi, çiçek gibi zayıf mahluklar… Gözleri göklerde, yıldızlarda, kafaları çocuk hülyalarının karıştığı rüyalarla dolu… (s. 155)

Ancak ne Cenan bu kadınlık tanımına sığar; ne de bu tanımın geçerli olduğunu düşünür. Üstelik Sedat Kemal de, Cenan'ın eleştirilerini kabul edecek; kanonun ürettiği kadınlık temsilinin gerçekdışı bir fantezi, hatalı bir tasavvur olduğunu teslim edecektir.

Cenan, haneye girip çıkan, kendisiyle ve annesiyle ilgilenen, babasının ölümünün ardından kendisine "sınıfını geçsin diye hocalar tutan, hediyeler alan" (s. 27) teyze oğlu Raif'e hayranlık duyar; ilk cinsel fantezilerini de, tanıdığı ilk erkek olan Raif üzerine kuracaktır. Raif, Cenan henüz bir çocukken, Meliha'yla evlenir; fakat Cenan'ın aşı boyalı evlerinin tek ziyaretçisi olan Raif'e hayranlığı sürer. Raif'le

öpüştüğü bir rüyanın ardından, "Beni hiç olmazsa rüyalarımda rahat bıraksalar!" (s. 5), "Bütün bunları düşünmemem, düşündüğüm için kendimden utanmam lazım; biliyorum. Fakat elimde mi?" (s. 6) diyerek kendini savunacaktır. Arzu baskıyı, baskı yeniden arzuyu tetiklerken; Cenan'ı suçluluk duygusundan kurtaran arayışı ve özgürlük talebi metnin merkezine yerleşir. Üstelik metin ilerledikçe, Raif'in, Cenan'ın rüyalarını tetikleyen manipülasyonuna da tanıklık ederiz. Cenan günlüğüne, Raif'in "tatlı, sakin, inandırıcı sesi"nden (s. 35) duyduklarını şöyle aktarır:

> Kız sen ne zaman böyle büyüyüp serpildin! Eğer daha evvel olsaydı vallahi Meliha'yı değil, seni alırdım, sana aşık olurdum. … Ama bir zaman sonra deliliklerine dayanamaz, seni öldürür, gene Meliha'yı alırdım. Teyzekızı, sen bana benziyorsun, senin için de benim gibi, cıvıl cıvıl, ateşli, sıcak… (s. 35)

Henüz metnin başında ölüm haberini aldığımız Raif'in, Cenan'ın belleğinde kalanlarla öğrendiğimiz bu cümleleri, henüz "çocuk", "küçük" kabul edilen Cenan'ın muhayyel dünyasında elbette manipülasyona, suiistimale açık hale gelir. Cenan'ın, Raif'in kendisine duyduğu gizli aşk yüzünden intihar ettiğini düşünmesine sebep olan da, bu pedagojik açıdan yanlış hamlelerdir. Bu hata, Cenan'ın "hapsolduğunu" hissettiği aşı boyalı evde, tüm yakınları tarafından tekrar edilir. Kalfa, Cenan'ı gerçek dışı, korkunç masallarla büyütmüştür. Annesi Hayriye Hanım, bir yandan kızının büyüdüğünü kabullenemez, öte yandan Raif'in intiharı tüm detayları ve kan pornografisiyle Cenan'ın yanında konuşulur. Meliha, Cenan'ın çocukluktan çıkmak gayretiyle değiştirdiği kıyafetini, makyajını "Bu Arap zevki m?", "Gülünç oluyorsun." diye alaysar; halbuki Cenan "Niçin bunları söyleyip beni aşağılıyordu? Bilmediğim şeyleri öğretmek içinse bunun daha başka yolu yok muydu? Daha dost, daha müşfik olamaz mıydı?" (s. 232) diye günlüğüne dert yanacaktır. Keza Osman'a da "Sen de beni anlamıyorsun. Artık çocuk değilim ve çocuk kalmaktan nefret ediyorum. Bilgisiz, cahil, dünyadan habersiz yetiştiysem, bundan hepiniz mesulsünüz." (s. 259) diyerek hesap sorar. Fakat Cenan'ın bir özgürlük talebi olarak gelişen bu arayışları, sınır

ihlalleri, kadınların özgürlük mücadelesini de imleyerek sürekli baskılanır, yok sayılır. Romanın yaklaşık iki yıllık anlatı zamanında on dokuz yaşına giren Cenan, bir yandan metindeki erkek karakterlerce "çocuk", "küçük", "kız" gibi hitaplarla işaret edilir; öte yandan çevresindeki tüm erkeklerce "kadınlığı" ile bir fantezi malzemesi yapılır ve cinsel istismara uğrar. Cenan yaşının getirdiği gelişim evresi gereğince, "malum buhranlar"dan (s. 81) geçiyor, henüz "evdeki meleğe" dönüştürülmemiş zihniyle, merak ediyor, soruyor, araştırıyor, özgürlük ve varlığının tanınmasını talep ediyordur. Fakat bu arayış, metnin geleneği içselleştirmiş kadın karakterlerince baskılanırken, erkek karakterlerce eril fantezilerle suiistimal edilir.

Çok tanınan, çok saygı duyulan büyük yazar Sedat Kemal, Cenan'ı, Kadıköyü'nde bir köy evinde inzivaya çekilmesinin sebebinin "büyük bir aşk" olduğuna inandırmıştır; halbuki hakikat "kalp rahatsızlığı nedeniyle", "çapkın hayatını" geride bırakmak zaruretidir. Cenan'ın "inanmış, hayran bakışları" karşısında, "ihtiyarlığını, aczini saklamak" (s. 46) ister. Anlatıcı Sedat Kemal'in erkeklik krizini detaylıca tahlil eder: "duyduğu huzursuzlukta, tatmin olmamış, terk edilmiş olmasında, bu karanlık duyguda ve ihtiyarlık, hastalık korkularında, cinsi arzularından gelen hodbin, gizli bir öfke" vardır (s. 55). Zira arzuladığı bu "çocuk" karşısında, erkekliği kırılganlaşır. 50 yaşındaki Sedat'a, inziva mecburiyetiyle birlikte "kadınlar her zamankinden güzel" gelir, "kanı sıcak sıcak akıyor, birdenbire arzulu, heyecanlı ve acelesi olan bir kimse gibi içinden gelen bir dürtülüşle, dimdik, gitmeye, yola çıkmaya hazır doğruluveriyordu[r]" (s. 47). Bir fallik yeterlilik kriziyle birlikte beliren bu arzu, hem Meliha'ya hem de Cenan'a yönelir. Ne var ki artık otuzlarına yaklaşan yetişkin bir genç kadın olan Meliha'yı değil, on sekiz yaşındaki Cenan'ı hedef alır, onu istismara yönelir. "Güven duyulan büyük yazar"ın bu istismarı, Cenan'ın ailesi tarafından fark edilmezken; anlatıcı Sedat Kemal'in iç yüzünü tümüyle

açık eder ve odaklayıcı kullanımlarıyla zihnine girerek, bu eril fantezilerin tüm çarpıklığıyla "büyük yazar"ın dilinden metne yansımasını da sağlar. Cenan, Sedat Kemal için, "yarı çocuk, yarı kadın, vahşi, ihtiraslı, acayip bir küçük mahluk"tur (s. 50). İncir ağacına tırmanmış Cenan'ı gördüğü ilk anda, "Yirmi sene evvel olsa yanına tırmanır, kucaklar, öperdim; kız benim olurdu…" diye düşünür (s. 51). Cenan'la konuşurken sesine "kadınlarla konuşurken verdiği erkekçe manayı" ekler (s. 51), "zevkle ürperiyor[dur]" (s. 53). Keza "iyi sarılmamış bir pakedin ucundan görünen pembe ipek kombinezon"la (s. 128) hemen çıplak vücut hayaline dalar. Evine davet ettiği Cenan'a "günah işler gibi, annesinden, Nilüfer Kalfa'dan, hatta Bekir'den gizli" sigara vererek, "dudaklarına yerleştir[ir]", Cenan'ın acemice sigara içisini, dumanı üflemesini pornografik bir seyre dönüştürür (s. 60). Cenan'a şarap içirir (s. 65), Cenan Meliha'dan bahsederken, "Hani insanın şöyle alıp çıt diye, ortasından kıracağı geliyor, öyle güzel, öyle ince senin şu teyzekızın!" dediğinde, "gözleri aç kurtlar gibi parlayarak konuştuğu zaman Cenan'ın içinden geçen soğuk ürperti"yi fark etmez (s. 66). Cenan bir an Sedat Kemal'in arzulayan bakışlarından "beğenildiği" düşüncesiyle "hoşlanır"; hemen ardından "ürkmeye" başlar (s. 67). Sedat Kemal'se "Kız uyuyor, hiçbir şeyin farkında değil. Kadınlığın silkinişleriyle zaman zaman hakikatlere dokunuyor ama henüz uyuyor, hem de çocukluğun o sallantılı, avutucu, tatlı ve korkulu rüyaları içinde!" diye düşünür (s. 133). İstismarının dozu giderek artacaktır.

Metindeki erkeklik krizleri, erkek karakterler arasındaki hegemonik erkekliğin tetiklenmesiyle de belirir. "Kalp hastası", "ihtiyar" yazar, kendisi gibi Meliha'yı arzulayan genç adam Osman'la bir "boy ölçüşme" (s. 56) mücadelesi ve yenilgi duygusu içindedir:

> Bu adama [Osman'a] karşı içinde iki taraflı zıt duygular vardı. Onun uzun boyunu, erkek güzelliğini, yırtıcı kuşlarınkine benzeyen yeşil çakır gözlerini, dudaklarındaki mütecaviz, kendini beğenmiş tebessümü sevmiyordu.

> Otururken bütün bir odayı kaplayan uzun bacakları, aşı boyalı evdekilere karşı aldığı o fazla laubali "İşte sizin hepinize ben sahibim, hâkimim," diyen tavrı, iki cümle sonunda hemen söylemeyi unutmadığı, kızdırıcı olduğu kadar da zeki, güldürücü, alaylı, imalı sözleri… Bütün bunlardan nefret ediyordu. Belki bu haller Cenan'ın öfkeli hayranlığı, Meliha'nın durgun, mütebessim bakışları ve Hayriye Hanım'ın kayıtsız, şartsız kabul eden, cahil anlayışı ile karşılandığı için… (s. 56)
>
> Yazar gençliğinde, onunla boy ölçüşebileceği zamanlarda olsa … Meliha'yı [Osman'ın] elinden alıverir, küçük kızın [Cenan'ın] hayran, öfkeli bakışları altında onu [Osman'ı] küçük, silik, kötü bir hale koymasını becerirdi. Fakat şimdi hasta kalbi, kır sakallarıyla, bu imkansızdı. (s. 57)

Ellilerindeki Sedat Kemal'in, otuzlarındaki Osman'a yenilgisi, Meliha ve Cenan'a duyduğu karşılıksız arzuyu da bir öfkeye dönüştürür. "Yenilgisinin sebebi", Osman'a hayran olan on sekizindeki "Cenan'mış gibi, hiddetle kıza lanetler savurmaya koyul[ur]" (s. 59). Nereye yöneleceğini bilmeyen eril öfkesi, evdeki kalfa Bekir'e yönelir. Böylece erkeklik, bir hegemonik erkeklik bağı içinden eleştirilir. Anlatı boyunca, "Osman'ın ileriye doğru uzattığı bacaklar"la (s. 56, 86) imlenen otoritesi, bir "muvaffakiyet" (s. 87) duygusuyla iç içe ilerler. Sedat Kemal'in aksine, Osman, arzu ettiği her kadın gibi Meliha'ya da "malik" olacağına, "muvaffak" olacağına emindir (s. 88). Osman için Sedat Kemal, "Meliha ve Cenan arasında karar verememiş, ihtiyar bir çapkın"dır (s. 92). Ne var ki "Meliha'yı eline bırakmayacağım." düşüncesiyle, o da Sedat Kemal'le bir mücadeleye giriştiğini ilan eder (s. 92). Osman'ın cinsel arzusu da, Sedat Kemal'inki gibi olumsuzlanarak metne girer. Meliha'ya yönelen arzusu "pençesine alıp kavramak", "ezip geçecek kadar haşin, pervasız olmak" (s. 89), "kolay bir av gibi öyle yalnız, kendisine muhtaç görmekten gelen ateş" (s. 90), "insanı sinirlendirecek kadar mükemmel bir güzelliği elinin altında hissetmek" (s. 90), "dişisine saldırmaya hazır cins bir hayvanınki gibi arzu ve ihtirasla koyulaşmış gözler" (s. 165) gibi ifadelerle tarif bulurken; Cenan'a yönelen, pedofili olarak da değerlendirilebilecek cinsel arzusunuysa, "Ağzı sulanan kurtlar gibi yutkunuyorum. Nihayet bir çocuk! Utançlarını kırmak, nazını çekmek zahmete değmez." diye ifade

eder (s. 91). Benzer biçimde Ahmet de, Cenan'ın "bilmediği bir şeyi öğrenmek" merakıyla ilk cinsel deneyimlerini edinmek istediğinin farkındadır, Cenan'ı "kocaman ellerinin bütün ağırlığını omuzlarına yapıştırarak", "boğar gibi", "kuvvetli kollarıyla acıtarak" öper (s. 99-100). Karşılık bulamayınca "öfke dolu, sararmış, terli yüzü", "dövmek ister gibi sıkılmış yumrukları, ateş saçan gözleri"yle Cenan'ı "tiksindirir" (s. 174). Cenan'ın defterine böyle tezahür eden bu deneyim, Paris'e gidip ressam olmak isteyen; fakat Cenan'a duyduğu platonik aşk nedeniyle, "kendi zaafı ve acayip bir aşağılık duygusu içinde kahrolan" Ahmet içinse bir öfke tetikleyicisine dönüşmüştür. Yirmi üç yaşındadır, ve "bu iki adamın [Sedat Kemal'in ve Osman'ın] yaşları, tecrübeleri, onu adeta eziyor, ürkütüyor; onların yanında gençliğini bir kusur gibi görüyor[dur]." (s. 104). Böylece metinde dolaşan bu eril arzu ve erkek karakterler arasındaki "malik" olma mücadelesine Ahmet de dahil olur. Erkek karakterlerin dahil olduğu her sahnede öfkenin, hiddetin ve nihayet istismarın da metne sızması, metnin "erkeklik" temsili adına dikkat çekicidir.

Herkesin "çocuk"lukla imlediği Cenan, aşk romanı yazarı (s. 48) Sedat Kemal'in, romanlarındaki idealist karakterlerden, çizdiği aşk anlatılarından bambaşka bir eril arzu taşıdığını, fark edebilmiştir. "Büyük yazar"ın kendisine saldırmaya hazır bir "kurt" gibi baktığını söyler, keza Meliha'ya bakışlarını da eleştirir:

> Koço'nun Kahvesi'ne girdik. Meliha önden yürüyor, komşum yarı karanlıkta gözlerini onun bacaklarına dikmiş, bakıyordu. Yanına yaklaşıp kulağına eğilerek "Meliha'nın bacaklarına neden öyle bakıyorsunuz, ayıp değil mi?" diye fısıldadım. "Görürse size kızar. Gözleriniz zevkle kısılıp süzülmüş; … neden o!"
>
> "Demek sizin kadınlara bakışınız böyle…" diye devam ettim. "Afedersiniz ama tıpkı karnı aç küçük bir hayvan bakışı…" (s. 112)

Cenan'ın bu tenkitleri Sedat Kemal'i korkutmuyor gibidir. Ailesiyle zayıf bağları nedeniyle, Cenan'ın bu tespitlerini, sitemlerini, kimseye açamayacağını düşünür. "Onu evine çağırmak, yakından görmek için bahaneler üretmeye" (s. 134) devam eder.

Uzaklaşmak istese, bu yakınlığın "tehlikeli" bir hal aldığını düşünse, "sert bir baba tavrı" takınmayı kursa da, Cenan'ı görünce yine "kanı yanmaya" başlar (s. 208). Celile teyzesinin oğlu Cemal'le evlenme ihtimalini duyunca erkeklik krizi yeniden tetiklenir. Sevmediği biriyle, yalnızca yaşadığı hayattan kurtulmak, kaçmak üzere bu evlilik teklifini kabule meyleden Cenan'ı böyle bir evliliğin felaket getireceğine telkin etmeye niyetlenmişken, tetiklenen eril fantezisiyle, Cenan'ı öpmeye başlar:

> Yazar, neden sonra kızın yumuşak ipek derisinin üzerinde, omuzlarda, boyunda hırsla takallüs edip kenetlenen parmaklarıyla, gözleri, dudakları, bütün mevcudiyetiyle ona sahip olmaya, cıva gibi kayan, kıvrılan o taze, sıcak vücudu tutmaya, hakim olmaya çalıştığı esnada boğuk, haşin bir sesin "Bırakın beni, bırakın, bırakın, sakalınız batıyor, hem şu halime bakın!" diye bağırdığını duyarak kollarından kurtulup uzaklaşan kızın karşısında heyecan ve arzudan yüzü bembeyaz, gergin, soluk soluğa hareketsiz kaldı. … Kızı yakalamak, tokatlamak isteği içinde "Çabuk çık buradan!" diye bağırdı. (s. 217)
>
> Bütün bunlara sebep yalnız oymuş [Cenan'mış] gibi kızı büyük bir nefretle düşündü. Kendisini bir tehlikeden korumak, içindeki fenalığı önlemek ve kıza hakaret etmek ister gibi. "Yirmi yaşındayken de evdeki küçük ahretliği böyle sıkıştırıp öpmüştüm, fazla ehemmiyet vermeye değmez. Her zamanki saçma bir çapkınlık hikayesi… (s. 219)

İstismarı normalleştirerek kendini tehlikede olmadığına inandırmak isteyen "büyük yazar", Cenan'ın konuşması ihtimaliyle huzursuzdur ve kritik bir evresinde olduğu kalp hastalığı nüksederek hastaneye kaldırılır. Sedat Kemal'in ölüm haberini Cenan'ın günlüğünden, lakayt bir atıfla, "bitişik evdeki ölüm vakası" ifadesiyle öğreniriz (s. 299). Zira Cenan'ın gündemi bir başka istismar ile değişmiştir, artık "demir gibi soğuk ve sert" (s. 303) hissetmektedir. Cenan, Osman'ın Moda'daki pansiyonda Meliha'yla baş başa yemek yiyeceğini öğrenince, Meliha'nın yerinde olmak, büyümek, tanınmak, beğenilmek ihtiyacıyla, Meliha'ya yemeğin iptal olduğunu söyleyerek Osman'la buluşmaya kendisi gider. Cenan'ın bu hamlesi, metin boyunca maruz kaldığı baskının, talep ettiği özgürlüğün ve girdiği her odada uzattığı uzun bacaklarıyla hakimiyeti sahiplenen Osman tarafından onaylanmak, beğenilmek ihtiyacının tezahürüdür. Osman'a Meliha'nın gelmeyeceğini haber vermek üzere uğradığını söyler. Fakat

Osman, Meliha'yla sevişmek hayaliyle planladığı yemeğe Cenan'ın geldiğini görünce, "evvela dövmek ister gibi hücum eder", ancak "kızın kendisine tutulduğunu çoktan sezmiş" olduğundan, planladığı cinsel ilişkiyi, "Eğer sen benim kızım olsaydın…" (s. 125) diyerek "inatçı" karakterini eleştirdiği, "çocuk" Cenan'la yaşamaya koyulur: "Daha vapurda kızı ince elbisesinin altında beliren yuvarlaklıklar, taze gerginlikler, ateşli bakışlarla karşısında gördüğü zaman bir an içi gıcıklanıp başı döner gibi olmuştu[r]" (s. 272). Osman'ın odaklayıcılığı burada kesilir. Zira Osman için bu cinsel ilişki, "arzu dolu ilk an geçtikten, bir kadına sahip olup bittikten sonra" (s. 271), "zevksiz bir mücadele, yırtıcı okşamalar ve kötü, hayvanca bir zevk" (s. 272) olarak kalır, bir mahiyeti yoktur. Yalnız Cenan'ın "böyle cahil, bilgisiz olacağını tasavvur etmemiş"tir (s. 271). Oysa bu cinsel ilişki deneyimle birlikte Osman'ın da kendisine aşık olduğunu düşünen, "Beni sevdiğini söylemedin?" (s. 274) diyerek ilan-ı aşk bekleyen Cenan'ın günlüğünden, bu istismarın tüm detaylarını okuyabiliriz:

> "Kız ne tazesin sen, ne taze, ne beceriksiz şeysin sen! Yoksa benden korkuyor musun şimdi de?" diyen sıcak sesi… Ateş gibi yanan dudaklarının altında, kuvvetli ellerinin arasında cansız bir bebek gibi kalmıştım. Duyduğum korkunun içinde taş gibi, utançtan sersem bir haldeydim. Verdiği içki başımı döndürmüştü. Bakışları, kocaman boyu, kuvvetli kolları ürkütücüydü. "Mademki beni seviyor." diyordum. Beni fazla çocuk, acemi bulmaması, benimle tuhaf, eğlenceli bir şeyler oynar gibi hareket etmemesi için ağlamak isterken gülmüş, kaçmak isterken sokulmuştum. İçim kaskatı, kabil olduğu kadar pervasız, uysal olmaya çalışmıştım. (s. 289)

Osman'sa bu istismarın hemen ardından, bu akşam yemeğini reddettiğini düşündüğü Meliha'yı nasıl "elde edeceğini" düşünmeye başlar; "bu randevu için çektiği zahmeti düşündükçe, Meliha'yı şimdi her zamankinden daha şiddetle arzu[lar]" (s. 273) ve Meliha'yı cinsel ilişkiye ikna etmek üzere "evlilik teklifi"ni kullanmaya karar verir. Raif'in ölmeden önce Osman'a Meliha'nın "kendini beğenmiş bir kadın" olduğundan dert yanarken "Hatta aşkta bile, evet o anda bile!" şikayeti aklındadır ve Raif'le, ölmüş bir adamla girdiği erkeklik mücadelesiyle, Meliha'yı "pençelerinin arasına aldığı gün,

balmumu gibi eriteceğini, sıcak sımsıcak yapacağını" kanıtlama çabasındadır (s. 273). Meliha'yla gireceği cinsel ilişki, cinsel arzunun ötesine geçer; bir hegemonik erkeklik mücadelesiyle otorite ispatına kayar. Osman bu düşüncelerle Meliha'yı karanlık bahçede bir köşeye çekerek evlilik teklif ederken, Cenan, "birkaç saat evvel çıplak omuzlarına, gözlerine, ağzına eğilen arzu dolu çakır gözleri"n şimdi bir başka arzuyla parladığını görür, Meliha ve Osman az sonra "otların arasında şevişirler" (s. 292) ve Cenan kendini ilk defa "uykusundan korkuyla uyanmış bir çocuğa" benzetir (s. 289).

Romandaki bu iki istismar sahnesi, metne giren cinselliğin, bir popüler roman erotizmiyle değil de; eril pornografinin ürünü olan "yırtıcı" ve "vahşi" bir malik olma arzusuyla imlenmesi önemlidir. Böylece *Dar Yol*, "büyük yazar" Sedat Kemal'in yazdığı gibi popüler bir aşk romanı olma hedefiyle ve potansiyel okurunu erotizmle cezbetmek isteyen bir "ucuz roman" olarak değil; eril kanonun aşk anlatılarındaki söylemini ters yüz eden bir edebi metin olarak karşımızdadır. *Dar Yol* da, bu bölümde ele alınan aşk anlatılarında da belirginleştiği gibi, aşkı kutsayarak, evliliği metni kapatan bir mutlu son olarak idealize etmez. Aksine, Sedat Kemal'in tahayyülündeki aşk romanına konu olan Meliha ve Raif'in evliliği de bitmiştir. Raif, Meliha'ya, "ikimizi birleştiren, hapseden bu evlilik" (s. 146) bitmeli diyecektir:

> Kendini hapsettiğin küçük dairenin içinden biraz çık, beni faziletleri olduğu gibi kusurları da olan herhangi biri gibi düşün, beni kendinle beraber çıkardığın erişilmez yüksekliklerden indir (s. 145)
>
> Boşanma kelimesinden veba kelimesinden olduğu gibi korkuyorsun. … Terk edilmiş, istenmemiş bir kadın vaziyetine düşmektense ölmeyi tercih edersin değil mi? Böyle şeylere o kadar ehemmiyet veriyorsun ki! (s. 146)
>
> Ben senin düşündüğün gibi kusursuz ve mükemmel değilim. Benim de birçokları gibi sıkıntılarım, hodbinliklerim, hatta hayvanca arzularım, ihtiraslarım var. İşte bunlar senin hiç bilmediğin taraflarım. Bunu hiç düşündün mü Meliha? Kim bilir ben de seni ne kadar az tanıyorum… (s. 147)

Evlilik kurumu, bir erkek olarak Raif'e, bir başka kadına aşık olup boşanma özgürlüğünü sunarken; bir kadın olarak Meliha'yı bu evliliğe hapsetmiş, "boşanma

kelimesinden veba kelimesinden olduğu gibi korkar" hale getirmiştir. Ancak bu toplumsal cinsiyet rejimi, Meliha'yı baskıladığı gibi, Raif'in özgürleşmesine de olanak vermez ve Raif, bir sabah, Meliha'yla birlikte uyandığı bir yatakta, histerik bir aşkla bağlandığı "Kızıl saçlı kadın" Fatma için kendini şakağından vurarak intihar eder. İşlemeyen evlilik kurumunun, kadınları evliliğe mahkum eden ataerkil geleneğin, "aşı boyalı ev"in devrin gerisinde kalan baskıcı ve kapalı yaşantısının ve mevcut cinsel politikanın ürettiği eril tahakküm ve erkek şiddetinin anlatısıyla birlikte *Dar Yol,* "popüler aşk romanı" janrı içinde, şüphesiz dikkate değer bir metin olarak, kadın yazınına özgü ortak talep ve eleştirilere eklemlenir.

Tüm bu metinler, erkek-egemen kanondan dışlanarak aşk romanı janrına hapsedilen kadın yazınının Güzide Sabri'nin *Münevver* (1902-1903) romanıyla öncüsü olduğu ve erken Cumhuriyet döneminde de süren müsavat talebini, metnin merkezine yerleştirirler. Sundukları kadınlık ve erkeklik temsilleriyle ikili zıtlığa dayalı toplumsal cinsiyet rejimi geleneğini eleştirir; metin dışı hakikatte erkek entelektüelin ve modernleşme anlatısının kadınlara vaat ettiği eşitliğin sağlanamadığını tespit ederler. Bu anlatıların kadın ve erkek karakterleri arasında müsavat sağlanmadığı müddetçe, aşk da imkansız kılınır. Böyece "aşk romanları", ortak bir söz üreterek önce bir "erkek aşkı" tanımı geliştirir; metinlerinde bu söz öbeğini ortak bir *leitmotive* olarak dolaşıma sokarlar. Tanımladıkları bu "erkek aşkı"nı yapısökümüne uğratır; analiz eder, eleştirir, dönüştürerek yeniden inşa ederler. Kadın karakterlerin müsavat talebi karşılıksız kaldığında, aşkları bir histeriye dönüşmez; sonlanır. Mutsuz evliliklerin, müsavatsız aşkların içine düşen kadın karakterler, Belkıs Sami'nin simgesel ifadesiyle "aşkını öldürmeyi" tercih ederken; histerik erkek karakterler bilakis kadınları öldürmeye meylederler. İleride gotik anlatılar dolayımıyla göstermeye çalışacağım üzere, erkek aşkının içerdiği bu şiddet, kadın yazınının

ilerlediği güzergahta, bir "tür"ün de anlatısal çerçevesine dönüşecektir. Bu bağlamda aşk anlatılarının müsavat talebi, kadın karakterlerin yaşam hakkının da sağlayıcısıdır. Bir kutsiyet yahut sonsuzluk atfı yerine, aşkın/arzunun "sonluluğu" ve vazgeçilebilirliği, kadın karakterlere, müsavat içermeyen bir aşk ilişkisinin yahut aile ve evlilik kurumunun içinde kalmama özgürlüğü tanınır. Metin dışı hakikatin kadınlara sağlamadığı bu özgürlük, metin içi hakikatte üretilir. Bu bağlamda kadın yazınının aşk anlatıları, Cumhuriyet modernleşmesinin "makbul kadın"larını eğitme misyonu üstlenen bir "adab-ı muaşeret" kurgusunu değil; bu "kadınsız inkılab"ın sunmadığı müsavatın eleştirisini anlatısallaştırır. Julia Kristeva'nın *Aşk Hikayeleri* (*Histoires d'amour*, 1983) başlıklı incelemesinde vurguladığı, Freud'un "tek bir libido/erkek libido" argümanına, yalnızca erkeğin, eril olanın libido sahibi olduğu varsayımına dayanan literatüre yönelttiği retorik soru da, bu metinlerin arzu duyan kadın temsilleri üreterek kırdıkları "çarpık ayna"nın değerini netleştirecektir. Kristeva'nın *Aşk Hikayeleri* başlıklı incelemesinde değindiği Platon'dan Boudleaire'e dek tüm konvansiyonel metinlere, "Eros erkeğe, erile özgü müdür?" (s. 2016, s. 105) sorusunun sağladığı feminist eleştiri perspektifiyle yaklaşır. Bu nedenle, kadın yazınının ürettiği, kadın libidosunun varlığını ilan eden aşk anlatılarının niçin kanon dışı bırakıldığı yahut milli romanın yükselişi karşısında, milli mefkureden uzaklaşan "ucuz roman"lar olarak piyasaya sürüldükleri, edebiyat tarihçileri tarafından yeniden sorgulanmalıdır. Bu metinlerin nasıl alımlandığı belirleyen edebi kamunun, matbuat kapitalizminin, kadınların erkek-egemen yayın sektöründe maruz kaldığı yayıncı tahakkümünün ve dahi yukarıda Kerime Nadir'in serzenişleri dolayımıyla örneklendiği üzere sinema sektörü yapımcılarının etkisi, tartışmaya açılmalıdır. Bu bölümde adı geçen kadın yazarlarla paralel biçimde, "aşk romanı" yazarlığına hapsedilmekten şikayetçi olan Muazzez Tahsin'in 1941 tarihinde yaptığı, kadın

yazarların kanondan dışlandıkları tespiti ve bu durumu dönüştürme arzusu şöyle dile gelmiştir:

> Kadın ve erkek romancılar birbirleriyle pek alakasız. Vaktiyle meşhur Pen Kulübe benzer bir edebi kulüp yapalım, diye epeyce uğraştım. … Bence bir edebi cereyan yaratabilmek için edebiyatçıların birbirleriyle bir parça görüşmeleri, tanışmaları lazımdır. Bana öyle geliyor ki bu şekilde devam edersek, birbirimizle dost olacağımız yerde düşman olacağız. (Muazzez Tahsin, 14 Birinciteşrin 1941, s. 1)

Kadın romancılar ile erkek romancılar arasındaki bu hiyerarşi ve tanınma talebi devam ederken; "müsavat", yalnız aşkta değil, henüz kadın yazar ile erkek arasında da sağlanamamıştır. Tam da bu nedenle, kadın yazarın aşk anlatısının ("öteki"ne ilan edilen aşkın[71]), müsavat talebiyle birlikte tezahür etmesi çok anlamlıdır.

[71] Luce Irigaray, "When Our Lips Speak" (1980) metninde, ikili cinsiyet rejimi içerisinde yapılan bir aşk ilanının, bir "muamma" olan "öteki"ne seslendiğini söyler: "*I love you* is said to an enigma: an "other". An other body, an other sex." (Irigaray, L. (1980). *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 6: 1, s. 70). Bu bağlamda düşünüldüğünde, aşk anlatılarının yalnız kadın okurların tüketimine sunulan popüler adab-ı muaşeret romanları olmanın ötesine geçerek; düalist cinsiyet rejiminin tahakkümcü "öteki"sine seslenmesi ve müsavat talep etmesi, edebiyat tarihlerinin ve kanonun görmek istemediği bir politik bilinç taşımaktadır.

BÖLÜM 5

ULUS ANLATISI MI POLİLOG MU?

KURULUŞ DÖNEMİ KADIN YAZININDA ERİL VESAYET ELEŞTİRİSİ

"Yaltaklanmak ve dalkavukluk bizim için söz konusu değildir.
Biz hissen de fikren de müdafaa-i hukukçuyuz.
Hiç şüphesiz hak, azmin, fi'ilin ve liyâkatındır.
Onları bize [kadınlara] vermeseler bile, biz onları alacağız."
(Nezihe Muhiddin, "Türk Kadınının Hakkı", Vakit, 4 Haziran 1923)

"Geçmişin, Osmanlı hareketinin içinden süzülerek gelmiş
öncü kadınlarının çoğu, Cumhuriyet'i benimsedi ve destekledi.
Buna rağmen, bu kadınlar Cumhuriyet'in öz evlatları arasına giremediler.
Neden? Belki de onların Osmanlı'dan gelen kadın hareketinin
kesintisiz bir devamı olarak görülmeleri ve Milli Mücadele'nin sonrasında da
eylemlerini bıraktıkları yerden sürdürmek istemeleri yüzünden."
(Zehra Toska, 1998)

Benedict Anderson, kült çalışması *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*'nda (1983) "milliyet" kavramına ilişkin, "hala bu kadar kafa karışıklığına sebep olan ve üzerinde analitik bir konsensüs olmayan bir başka siyasi kavram yoktur" yazar (Anderson, 1996, s. 1). Modern Türkiye'nin kuruluş döneminde "misak-ı milli" söylemi dolayımıyla sınırları çizilen "ulus", "bir yandan ilerleme ve değişimi vurgularken, bir yandan da ezelden beridir değişmeden varolan" bir yapı olarak tahayyül edilir (Altınay, 2000, s. 14); "iktidar[ın] icraatleri ve söylemiyle" kurulur, belirlenir (Bora, 1999, s. 13). Fakat şüphesiz, feminist araştırmacı Sylvia Walby'nin de işaret ettiği üzere, "toplumsal cinsiyet ile milliyetçilik arasındaki ilişkinin yolu, kadınların ve erkeklerin militarizmle kurdukları farklı ilişkilerden geç[er]" (Akt. Kandiyoti, 1996, s. 48). Bu ilişkileniş farkı, eril vesayetin "vatan"ı kadına ve kadını "namus" kavramına eşitleyen perspektifine ve modern Türkiye'nin sunacağı "devlet feminizmi"ne rağmen, kadın yazınında yükselen talepler ve eleştiriler üzerinden izlenebilir. Bu bağlamda kadın yazınının, erkek egemen kanonun ürettiği ulusal

anlatılardan ayrılarak, milliyetçiliği inşa ederken lağveden, eril vesayetin üstlendiği iktidarı temsil ederken eleştiren; "milli mefkure"ye mündemiç olan eril tahakkümü tespit ederek devlet feminizmiyle yetinmeyen bir mücadele refleksi de geliştirdiğini teslim etmek gerekir.

Kadın yazınının "milli roman" atfıyla yayınlanan ve birer ulusal alegori olarak okuyabileceğimiz ilk metinlerinin üretildiği dönemde, kadınların siyasi parti girişimlerinin önünün kesildiği ve dönemin Kanun-ı Esasi Encümeni Reisi Yunus Nadi'nin imzaladığı yasa tasarısıyla, kadınların "aile reisine rey vermiş gibi telakki edildiği" bir "İntihab-ı Mebusan" kanununun yürürlükte olduğu muhakkak anımsanmalıdır (Zihnioğlu, 2016, s. 121). Kuruluş döneminde üretilen edebi metinlerde ulusu temsil eden kadın yazarların, aslında hukuki temsil mekanizmasından dışlandıkları; "aile reisi" tarafından temsil edildikleri bir metin dışı hakikatin özneleri olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla bu metinlerdeki edebi "temsil", hukuki düzlemde yok hükmündedir. Bu ironik çelişkiyle birlikte, bu bölüm, kadın yazınının modern Türkiye'nin devraldığı eril vesayeti eleştirerek, ulus anlatılarının konvansiyonlarını genişleten itiraz ve taleplerini görünür kılmayı amaçlar. Bu bağlamda, bu bölümde, erkek egemen milli kanona dahil edilmese de, yayınlandığı dönemin kapak, tanıtım ve tenkit yazılarında "milli roman"[72] atfıyla anılan, bir ulusal

[72] Bu atıf, Bilge Ercilasun'un da *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*'te tespit ettiği üzere, modern edebi türlerin Osmanlı coğrafyasında da üretilmesiyle birlikte; bir başka deyişle, edebiyat tarihlerinin "Tanzimat Dönemi edebiyatı" olarak dönemselleştirdiği tarihte başlar. Bu dönemin edebi üretimine düşülen "milli roman" yahut "milli hikaye" atfı, esasen, çeviri değil telif bir esere, "yerli" üretime yapılan vurgudur. Ancak zamanla bu "milli"lik atfının anlamı dönüşecektir. Örneğin Ziya Paşa "milli" olmayı, "tabii" olmakla; Namık Kemal'se "hakiki ve beşeri" olma kıstasıyla ölçecektir (Ercilasun, 2013, s. 307). Ardından *Servet-i Fünun* dergisinin açtığı kanalı "gayrımilli" kılan edebiyat kamusu tartışmalarıyla birlikte; sözcük "çeviri değil telif" imasını tümüyle terk eder ve bugünkü anlamına yaklaşan "milli edebiyat" ifadesi, ilk kez 1908'de Ali Canip tarafından kullanılır; 1911 tarihli *Genç Kalemler* ve *Türk Yurdu* gibi dergilerle de kavramsallaştırılır. "Milli roman" atfındaki bu "anlam kayması"nın, öncü ve en net ifadesiyle, Ali Canip'in *Genç Kalemler*'de yayınladığı "kurucu" bir yazıda karşılaşırız: *Aşk-ı Memnu*, şüphesiz çeviri değil telif; yani "yerli" bir roman olmasına karşın, Ali Canip'in "milli edebiyat" tanımından dışlanır; ideal örnekler, Refik Halit Karay yazınında bulunur (Haz. Parlatır ve Çetin, 1999, s. 134).

alegori olarak kurulan metinler ele alınacak; Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* (1923), Müfide Ferit'in *Pervaneler* (1924), Halide Nusret'in *Sisli Geceler* (1922), Rebia Arif'in *Kadın Tipleri* (1935) ve Şükûfe Nihal'in *Yalnız Dönüyorum* (1938) romanları birlikte okunacaktır.

Modern Türkiye'nin kuruluş döneminde üretilen ulus anlatılarının bir alt türü olarak beliren "Kurtuluş Savaşı anlatıları"nı, I. Dünya Savaşı anlatılarından ayıran, Erol Köroğlu'nun tespitiyle, I. Dünya Savaşı anlatılarındaki propaganda eksikliğidir:

> Dünya tarihinin bu ilk topyekûn savaşı, toplumsal alanın hemen her kesiminin savaşa göre düzenlenmesine yol açmış; bu doğrultuda, özellikle gelişmiş Avrupa ülkelerindeki kültürel sektörler, savaş çabasını desteklemek amacıyla ve hükümetlerinin yönlendirmeleri doğrultusunda propagandaya yönelik üretimde bulunmuşlardır. Ne var ki az gelişmiş ve çok-etnili bir yapıya sahip olan Osmanlı İmparatorluğu, henüz ulus-devlet oluşumunu tamamlayamamış olduğundan, bir milli akım yelpazesi içinde çeşitli biçimde konumlanan Osmanlı-Türk entelijansiyası, cephe ve cephe gerisini desteklemeye yeterli bir propaganda etkinliği ortaya koyamamıştır. Bu yönde bazı yetersiz denemelerde bulunulmuşsa da, Türk milli entelijansiyasının, savaşın ilerleyen dönemlerinde propaganda üretimini bir yana bırakıp, zaten böyle bir mekanizmanın sağlıklı işleyebilmesi için de gereksinim duyulan, uzun vadeli milli kültür oluşumu için harekete geçtiği görülmüştür. Sonuçta, üretimleriyle savaşa destek vermeyen entelijansiya, bunun yerine savaşın yol açtığı koşullardan da yararlanarak milli kültür alanındaki eksiklikleri gidermeye yönelmişlerdir. (Köroğlu, 2003, s. v)

Köroğlu'nun işaret ettiği "milli kültür" söylemi Kuruluş Dönemi boyunca da sürecek, Kurtuluş Savaşı'yla birlikte buna militarist propaganda da eklenecek ve 1927'de yayınlanan *Nutuk*'un ürettiği tarih anlatısı, ardından üretilecek milli edebiyat metinlerinin milliyetçi söyleminin de ana hatlarını belirleyecektir. "Milli"yi ve "gayrımilli"yi; "Türk"ü ve "öteki"ni kurma misyonunu da temellük eden bu metinlerde kimi ideoloji ve yazarsal niyet farklarını takip etmek mümkün olsa da, türün de çerçevesini çizen paralelliklerden söz etmek mümkündür. Ne var ki kuruluş döneminde üretilen kanonik edebi metinler üzerine çokça okuma yapılmış olmasına karşın, kadın yazınının bu tür içerisinde açtığı gedik yahut bir karşılaştırmalı okuma denemesiyle karşılaşmayız. Oysa Erol Köroğlu'na göre "Kurtuluş Savaşı anlatıları

türü"nün, üretildiği tarih itibariyle "kurucu metni" olan *Ateşten Gömlek*'in (1922), ardıllarından farkı açıktır: "*Ateşten Gömlek* ihtilal ve iç savaş olarak ele aldığı tarihsel olayı oldukça duygusal, hatta santimantal biçimde işlemişken, onu izleyen ve çoğunluğu erkek yazarlar tarafından genellikle ereksel ve neredeyse ilk anından itibaren birleştirici ve yetkeci bir anlatı üretilmiştir." (Köroğlu, 2013, s. 109). Bu tespiti, kadın yazarların ürettiği metinlere yapılacak bir birlikte okuma denemesiyle bir adım ileriye taşırsak; eril kanonun "yetkeci" anlatısını temellendirdiği eril vesayetin, kadın yazınında bir eleştiri odağı olduğunu iddia edebiliriz. Eril kanonun temellük ettiği kurucu "pozisyon" ve "yeni"yi inşa propagandası, bu bölümde ele alınacak metinlerde beliren bir yazarsal niyet değildir. Bu metinlerin eklemlenmeyi seçtiği kanal, eril kanonun milli anlatısı değil; kadın yazınının ataerki eleştirisi olacaktır. Bu kez eleştiri, ataerkil geleneğin getirdiği eril mücadeleye, militarizme, savaş ve kahramanlık söylemine yönelir. Bu bağlamda kadın yazınının Kurtuluş Savaşı sonrasında ürettiği milli anlatıların, modern Cumhuriyet'in "inşa"sına değil, savaşın "travma"sına odaklanması dikkat çekicidir. Bir önceki bölümde aşk anlatılarında da belirdiği gösterilen bu savaş sonrası travma, bu kez yalnız cephe ve cephe gerisinin savaş mağduriyetlerini değil; savaşın vaat ettiği özgürlüğün toplumsal cinsiyetini de sorunsallaştırır. Kadın karakterlerin Cumhuriyet modernleşmesinde de mahrum bırakıldıkları "müsavat"ın eksikliği anlatısallaşır. Bu bağlamda kadın yazını, milli roman janrına, kurucu söyleme eklemlenmek üzere değil; hak taleplerini iletmek üzere dahil oluyor gibidir.

1922'de tefrika edilen *Ateşten Gömlek*, elbette, olayın ardından (*after the fact*) ve "zafer"in ilan edildiği bir hakikatin içerisinden yazılan anlatılardan ayrılır; zira savaşın nasıl sonuçlanacağının bilinmediği bir travma deneyimiyle üretilmiş, "erkek egemen milliyetçiliklerle sorunu olan", "milliyetçi propagandaya indirgenemeyecek

kadar karmaşık" bir metindir (Köroğlu, 2014). Benzer biçimde, ilk baskısı 1926 yılına sarkmış olsa da, 1923 yılında, *Akşam* gazetesinde tefrika edilen *Vurun Kahpeye*'nin de, 1927'de yayınlanacak *Nutuk*'un kuracağı milli anlatının belirleyiciliğine ve ardından üretilecek güdümlü metinlerin konvansiyonlarına sığmadığı görülecektir. Bu dönemde üretilen ulusal alegori yahut milli anlatıların İstanbul'dan Anadolu'ya yönelen, idealist ve propagandist perspektifinin aksine, metin Anadolu'nun isimsiz bir kasabasında başlar ve kapanır. Karakterler Anadolu'ya doğru bir hareket halinde değil; bilakis Anadolu halkıdır. Böylece idealize edilmiş milliyetçi karakterlerle değil; Anadolu'nun, kasaba halkının ve Kuvayı Milliye "çete"ciliğinin dolaysız bir temsiliyle karşılaşırız. Bu eleştirel temsil, bugüne dek mükerrer biçimde, sekülerleşme hedefindeki modern Türkiye'nin İslami epistemolojiyle köprüleri attığı bir dönemin ajandası dahilinde okunsa da, ne metnin yazıldığı tarihte henüz sekülerleşme politikası yürürlüktedir ne de metin yalnızca bir "seküler" eleştiri okumasına indirgenebilir. *Vurun Kahpeye*, Tosun'un İzmir'in işgaliyle birlikte düzenli ordudan Kuvayı Milliye'ye geçerek başladığı "bir seneden fazla süren bu kurtuluş sergüzeşti"ni (s. 48) anlatır; dolayısıyla anlatı zamanı yaklaşık olarak Mayıs 1919'da başlayan Yunan işgali, Temmuz 1919'da Afyon bölgesinin de Yunan birlikleri tarafından ele geçirilmesi ve Ağustos 1922'deki Büyük Taarruz'la gelen galibiyet süreciyle çerçevelenebilir. Ancak Kurtuluş Savaşı'nın sona ermesinin hemen ardından yazılan bu romanda, Mayıs 1919'da İzmir'de başlayan Yunan işgali ve bölgedeki Kuvayı Milliye "ihtilal"i anlatının seyrini belirleyen önemli tarihi kırılmalar olarak işleniyorken; 19 Mayıs 1919 tarihine yahut Mustafa Kemal'e herhangi bir atıf göremeyiz. Metnin Mustafa Kemal'i anmayan bir Kurtuluş Savaşı anlatısı kurması, 1927 tarihli *Nutuk*'un ardından yazılacak Kurtuluş Savaşı anlatılarının benimsediği milli tarih yazımının henüz gündemde olmadığının da bir göstergesidir.

On üç kısa bölümden oluşan metin, kadın protogonist Aliye'nin kendisini evlat edinen Ömer Efendi ve Gülsüm Hala'ya verdiği sözle açılır: "Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!" (Adıvar, 2021, s. 21). Ne var ki Aliye'nin İstanbul'dan "bir Anadolu kasabasına", "muallime" olarak gelmesiyle verdiği bu söz, Anadolu toprağını bir yurt olarak sahiplenme ideali yahut milli anlatıya dahil olma işlevi taşımaz. Aliye, geç dönem Osmanlı'nın kültür mirasıyla; Yemen, Kafkas ve Suriye'de savaşan bir yüzbaşı baba ve veremli bir annenin çocuğu olarak doğar. Çocuk yaşta ailesini kaybeder ve kendini Darülmuaalimat'ta bulur. "Bütün yetim kızlar gibi şifasız bir şefkat ve muhabbet ihtiyacı" (s. 22) duyarak, Fatih'teki "fakir ve ters halanın evi"nden ayrılır, "kimsenin gitmediği (…) kasabasında münhal [açık]" kalan öğretmenliği kabul ederek Anadolu'ya geçer (s. 23). Burada "bütün hile ve kuvvet ve kudret"iyle (s. 27) kendisini taciz eden Maarif Müdürü'nden ve Kantarcıların Hüseyin tarafından taciz edilmekten kaçarak, kızlarını kaybetmiş yaşlı bir çiftin evine sığınır. Anlatı boyunca da, linç edilerek öldürüleceği kasaba meydanının ve Yunan birlikleri tarafından basılan okul binasının tekinsizliğinden bu eve sığınacak, kapatılacak, kapanmak zorunda kalacaktır. Bir gün okulda ders verdiği sınıfı basan Hüseyin'e karşı "bir vali azametiyle" kendisini savunsa dahi, bu tehdit, Aliye'nin duygu durumunda bir kırılma yaratır:

> Uzun Hüseyin Efendi'nin yüzüne korkusuz gözlerle bakıp bir vali azametiyle onu tevbihine fena halde şaşırmıştı. Hüseyin Efendi de herhangi bir kadın üstünde tasarrufı şahsi [kişisel baskı] ve tahakkümü tabii bulan bir zihniyetin altında tahtı sallanan bir hükümdar gibi telaşa düşmüş, muğlak bir gazâb [öfke] sonuna kadar, hakkını, kudretini muhafaza için silahlanan bir vaziyet almıştı (s. 36)

Aliye bu tehdit üzerine, kendini "kimsesiz" hissettiği bir anda, Ömer Efendi ve Gülsüm Hala tarafından, ölen kızları Emine'nin adıyla anılır, "kimsesiz"liğin çağrıştırdığı cinsel taciz imasından bu vesayetle kurtarılacağı varsayılır (s. 38). Böylece dışarıdaki

tehlikenin eve hapsettiği Aliye "şaka olarak verdiği sözü" (s. 64) zamanla benimser, Ömer ve Gülsüm'ün kiracısı olmaktan kızı olmaya geçtiği bu anda, "niye söylediğini bilmediği", "Sizin toprağınız benim toprağım, sizin eviniz benim evim" sözünü verir ve bu söze kendisi de inanmaya başlar (s. 39). Aliye'nin kimsesiz çocukluğundan gelen "şefkat ihtiyacı"nın neticesi, bir "milliyet" değil, bir "ev" arayışı olarak belirmiştir.

Bu aidiyetin Anadolu toprağı dolayımıyla değil, Anadolu'da karşılaştığı cinsel taciz tehdidine karşı sığındığı bir ev dolayımıyla kurulması, metni milliyetçi propagandadan uzaklaştırarak, kadının yaşam hakkı meselesine odaklar. Nitekim metnin kapanışında Kurtuluş Savaşı "zafer"le sonuçlansa ve Türk milletinin varlığı garantiye alınsa dahi, Aliye Anadolu halkı tarafından "kahpe" addedilerek öldürülecek; kurulacak milli anlatıda bir yer ve yaşam hakkı bulamayacaktır. Zaferin ardından kasabada kurulan İstiklal Mahkemesi, Aliye'nin öldürülmesini söylevleriyle kışkırtan Hacı Fettah ve Kantarcıların Hüseyin'i idam etse de, hem bu katli birlikte işleyen hem de Kuvayı Milliye birliklerinin aleyhinde olan kasaba halkı, kurulan modern Cumhuriyet'in vatandaşları olurlar. Bu noktada metnin kasıtlı olarak bıraktığı bir adalet açığı vardır. Savaşın kimi kurban ederek kimi yaşattığını, bir hayali cemaat olarak "Türk" milletinin kimlerden oluştuğunu görmek, "milliyet" bağını peşinen sorunlu hale getirir. Aliye idealize edilmediği gibi, Türk milleti de idealize edilmez. Ne "bütün hile ve kuvvet ve kudret"iyle (s. 27) Maarif Müdürü, ne onun "şüpheli işlerine alet olan ikinci muallime Hatice Hanım" (s. 29), ne "taşra hizmetinden vebadan ürker gibi kaçan" muallimeler (s. 23), ne de okuldaki "kız çocuklara tahakküm eden erkek çocuklar" (s. 30) ve eşraf çocuklarıyla "tahakküm ve kibarlık yarışı eden süslü memur çocukları" (s. 31), Kurtuluş Savaşı anlatılarında beliren "milli şeref" söylemine hizmet etmez. Hikmet Çağrı Yardımcı'nın *Cumhuriyet ve Hissiyat: Falih Rıfkı Atay'da Modernlik, Ulus ve Duygular* (2022) başlıklı çalışmasında

odaklandığı metinler üzerinden modern Türkiye'nin "milli rönesans"ını temellendirdiği duygu rejimini anımsarsak, milli anlatılardaki "Türklük" inşasına kaynaklık ettiği tespit edilen "milli şeref" vurgusunun, erkek egemen kanondaki belirleyiciliği dikkat çekicidir (s. 194). Ancak erkek egemen kanondaki bu mutlak "milli şeref" temsilinin, kadın yazınında eleştiriye açıldığı ve zedelendiği, henüz dile getirilmemiştir. Bu bağlamda Halide Edip'in Kurtuluş Savaşı anlatılarında açtığı gedik ve bu kanaldan ilerleyerek sürecek olan ataerkil gelenek eleştirisi, daima "milli şeref"le çatışan bir ulusal alegori kurmaya devam edecektir. Nitekim bu bölümde ele alınacak diğer metinler de, kadın yazınının bu ortak hamlesine işaret eder.

Tosun, yüzbaşı rütbesiyle düzenli orduda askerken, İzmir'in işgaliyle birlikte apoletlerini söker, askeri formasını çıkarır ve bir "çete lideri" olarak "bir seneden fazla süren bu kurtuluş sergüzeşti"ne atılır (s. 48). Ancak Tosun dolayımıyla imlenen "milli bilinç", Anadolu'ya yayılmadığı gibi, bilakis Anadolu halkıkişisel çıkarları nedeniyle birbirini Kuvayı Milliye karşıtlığıyla yaftalayarak jurnaller ve Tosun Bey'e "imha" ettirir. Böylece milli mefkure idealinde birleşen bir Anadolu güzellemesi yerine, halkın birbirini Kuvayı Milliye çetelerinin önüne attığı bir Anadolu temsili görürüz; ki bu temsil de metni, Halide Edip'in Kurtuluş Savaşı'nı aynı zamanda bir "iç savaş" olarak okumasının tezahürüdür:

> Tosun, Karadeniz sahillerinin yetiştirdiği bülend, haşin ve kartal yüzlü, mütehakkim ve güzel bakışlı bir genç yüzbaşı idi. Yunanlıların İzmir'e girdiği gün, hemşehrilerinden bir çete ile dağa çıkmıştı. Kat'i bir imanı, o kadar müthiş bir kin ve isyanı vardı ki, Yunan ordusu en çok onun çetesinden ürkmüş, binaenaleyh Türk köylüleri arasında en çok onun çetesine ait mezalim hikayeleri intişar etmişti. Filhakika, Yunanlılara müzahereti [yardımı] olduğunu işittiği adamlara en müthiş cezalar tayin ediyor ve kendisinin bu zaafını anlayan kasaba ve köylerdeki ağalar birbirlerini imha için, Tosun kasabalarından geçerken birbirleri aleyhinde en ince tezvir ve fesat planları kuruyorlardı. (s. 48)

Şüphesiz bu "iç savaş" ve "mezalim" vurgusu da, Kurtuluş Savaşı anlatılarının yahut milli roman türünün kurmaya çalıştığı bütüncül ve ideal "milli şeref" anlatısını dağıtan bir hamle olarak Halide Edip metinlerine özgü bir temsil olur. Kuvayı Milliyeise bir "mukavemet kuvveti"dir (s. 41), metin boyunca "çete" olarak imlenir; yalnız Yunan birlikleriyle değil, İstanbul hükümetinin düzenli ordusu ve dahi Anadolu halkıyla da savaş halindedir. Bu bağlamda *Vurun Kahpeye*'nin Kurtuluş Savaşı'nı topyekün bir hareket yahut "milli mücadele" olarak değil, bir "ihtilal" (s. 66) olarak tanımlaması, dikkate değerdir.

"Tecavüz"[73] de bir savaş silahıdır; ancak bu metinde bu silah yalnızca Yunan ordusu tarafından kullanılmaz; kasabanın yerli erkekleri (Anadolu halkı/Türk erkekleri) de, kasabanın kahpe ve eril vesayetten yoksun ("yetim" ve "dul") kadınlarına karşı bir tehlike olarak imlenir. "Milli" erkeklerin savaş pratiği, "düşman" birliklerine, İstanbul hükümetinin düzenli ordusuna, himaye yanlısı halka ve halkın "öteki"lerine yönelirken; kadınların savaş ortamında dahi ataerkil pratiklerle daimi mücadelesi hala sürmektedir. Bir Kuvayı Milliye çetesi lideri Tosun da, "milli şeref" anlatısına mündemiç olarak üstlendiği eril vesayetle, kadınları tecavüzden koruma yahut tecavüzü cezalandırma misyonunu temellük eder:

> [O] hayatını hep maksat için yaşamış, demir iradeli, çok nezih hayatlı, hemen hemen hiç kadın temas etmemiş bir Türk genciydi. Kendi çetesinde en korkunç itidalle imha ettiği adamlar, geçtiği yerlerde kadınlara bakanlardı. Memleketin namusu onlara emanet edilmişti. Memleket onları besleyecek, elbet

[73] Bu metinde cinsel şiddetin, militarist bir unsur olacak mütemadiyen metnin kadın karakterlerini tehdit ediyor olması, mentni, Halide Edip'in cinsel şiddet temsilleri arasına ekler. Şeyma Gümüş'ün "Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Cinsel Şiddetin Temsili" başlıklı tezinde Halide Edip'in romanları cinsel şiddet bağlamında şöyle değerlendirilir: "İlk romanlarında anlatılamaz olan taciz, cinsel saldırı ve tecavüz anlatıları milliyetçi bağlamda anlatılabilir olmuş ve her şeyi bilen anlatıcının varlığından sonra, cinsel şiddeti göstermek için muğlaklıklar ve sessizlikler kullanılmamıştır" (2021, s. vi). Halide Edip'in erkek anlatıcılarının cinsel şiddetin sorumluluğundan kaçan histerik sessizliği ile, tanrısal anlatıcılarının cinsel şiddeti ilan eden eleştirel kadın bakış aşısı arasındaki fark da böylece tespit edilmiş olur. Ancak bu değişimin, Halide Edip'in yazınsal dönemleri üzerinden düşünülmemesi gerektiği de açıktır. Zira, erken dönem öykülerinde kadın anlatıcılar kullanılmış ve erkek şiddeti bu metinlerde açıklıkla dile getirilerek temsil edilmiştir. Bu tespit, bu çalışma bağlamında ele alınan II. Meşrutiyet dönemi öyküleri üzerinden de açımlanmıştır.

> besleyecekti. Fakat onlar da onun namusunu kendi kanlarıyla kefalete almışlardı. (s. 50)

Bu pasajda da görüldüğü üzere, metnin kurmaya çalıştığı milli anlatı sürekli kendini lağvetmekte, kendi altını oymaktadır. Tosun, milletin namusunu yine millete karşı korur. Tecavüzün failleri, bizatihi "milli mücadele"yi yürüten Kuvayı Milliye çetecileridir. Keza bu çeteleri "elbet besleyecek" olan halk da, kendi menfaatini milli mefkurenin önüne koyar; metin boyunca temsil edilen halk, Kuvayı Milliye çetelerinin "tahsilat"ından (s. 49) kaçar, birbirlerini Kuvayı Milliyecilere, Kuvayı Milliyecileri Yunan birliklerine jurnaller. Ne Anadolu, milleti besleyecek bir kaynak olmaya razıdır; ne de kadınların namusu erkeklere emanet edilebilir. Zira Aliye'yi "kurtarma" vaadiyle kasabadan ayrılan Tosun, Aliye'nin linç edilerek öldürülmesini engelleyemez; Aliye'nin kurtuluşunu ne milli zafer ne de milliyetçi/idealist erkek karakter Tosun sağlayabilir. Bu bağlamda, Kurtuluş Savaşı anlatılarından beklenen, kanonik metinlerde beliren paralel kurguyla, idealist karakterlerin yaralansalar hatta uzuvlarını kaybetseler de hayatta kalmaları ve yeni kurulan ulusun "makbul vatandaş"ları olarak inşa sürecinde rol almalarıdır; fakat *Vurun Kahpeye*, bu kapanışa hizmet etmez. Bir pronatalist propagandayla, muallime Aliye'nin gazi Kuvayı Milliyeci Tosun'la evlenmesi ve yeni ulusun yeni çocuklarını dünyaya getirmeleri beklenirken; Aliye ataerkil geleneğin kurbanı olarak öldürülür. Üstelik bu katlin faili, yalnız Hacı Fettah değil, onun temsil ettiği ataerkil söylemi takip ederek bu linç sahnesine dahil edilen tüm bir kasaba halkı; bir diğer deyişle, modern Türkiye'nin müstakbel milletidir.

Yunan ordusu mensubu Binbaşı Damyanos'un "müfrit [aşırı] milliyetperverliği" de eleştirilir; "en iptidai, hatta Balkanlarda bile modası geçmeye başlayan dar bir zihniyetle", "kendi ırkından olmayanları" dışarıda bırakan bu milliyetçilik tarzı, metin içi hakikat dolayımıyla telkin edilmez, idealize edilmez (s.

75). Bilakis metin, milliyetçiliğin kör noktalarını saptıyor gibidir. Zulüm, daima iktidar mekanizmasına mündemiçtir. Metin boyunca olumlanan karakterlerden biri olan Latif'in odaklayıcılığıyla, bu zulüm şöyle dile getirilir:

> Yunan, İngiliz, Müslüman, Anadolu'da hüküm sürmüş ve sürecek bütün hükümetlere derin bir samimiyetle beddua etti. Kim gelirse, ne olursa olsun, mutlak ahali zararda, ahalinin canı, malı tehlikede idi. Hakk Teâlâ ne zaman hükümet denilen nesneyi bu biçarelerin başından kaldırırsa, o zaman biraz huzurla nefes alacaklardı. … "Rabbim, sen, nefes almamızı bile bize kendi lütufları diye gösteren zalimlerden bizi bir an için tahlis et [kurtar]. (s. 93)

Her hükümeti zalimliğe sürükleyebilecek olan "müfrit" ve "iptidai" zihniyet tehlikesi, metnin eklemleneceği milliyetperverliğin de sınırlarını çizer. Benzer biçimde Aliye de "kör kudret"in neticelerini eleştirecektir:

> O, yüzlerce yerde aynı dakikada hapsolanları, dayak yiyenleri, ölenleri, Yunanlıların, Kuvayı Milliye'nin, hayatın, bin bir kör kudretin mütemadiyen mihnet ve işkence içinde tuttuğu halkın hepsini teker teker görüyor, onlarla berabermiş gibi, seslerini işitiyor, yüzlerinin derin ve değişmez ezalarını görüyor, hepsiyle beraber duyuyor ve yaşıyordu. Bu, öyle muazzam ve korkunç bir haile idi ki, bu öyle beşeri bir yangın ve salgın idi ki, bunun içine birdenbire dalan kafasını ve benliğini kurtarıp bir şey düşünemiyordu. (s. 135)

Aliye'nin bu pasajda analiz edilen "benliği", müfrit ve iptidai milliyetperverlikten, hem Yunan birliğinin hem de Kuvayı Milliye'nin yıkıcı militarizminden uzak, "beşeri" olanı yakalayan, paylaşan, "kör kudretin" zulmettiği tüm insanların, insanlığın acısını "gören, duyan ve yaşayan" bir hümanizme açılıyor gibidir. "Aliye kasabadan çok, hayattan çok, belki belki (dudakları titriyordu) memleketinden çok Tosun'u sev[er]" (s. 156), Damyanos'un savaşı Türklerin lehine çevirecek teklifine rağmen yahut kendisini evlat edinen Ömer Efendi'nin hayatı pahasına kabul etmediği "vazife"yi, aşık olduğu Tosun için üstlenir. Dolayısıyla Kurtuluş Savaşı anlatıları bağlamında bir "ideal karakter" olması mümkün değildir; ancak metnin protogonisti olarak sunduğu hümanizmle, "müfrit" ve "iptidai" milliyetperverliğin karşısında, eleştirel bir alternatif olarak belirir; bir başka "ideal"e kapı aralar.

Bu noktada metindeki erkek karakterlerin "milli bilincinin" nasıl temsil edildiğine bakarak, erkeklik eleştirisinin nasıl kurulduğunu görmek de önemlidir. Tosun, konvansiyonel bir Kurtuluş Savaşı anlatısının "ideal karakter"i olabilecekken; *Vurun Kahpeye*'de Tosun'un milliyetçiliği, Aliye'nin odaklayıcılığıyla eleştiriye açılır:

> Aliye, Tosun'un birdenbire kendinden uzaklaşan, yabancı olan halinden, tehlikeden fazla müteessir olmuş, yaralanmıştı. Bir defa hissediyordu ki Tosun, evvela kendi dimağındaki hakim fikrin [milli mefkurenin] esiri, bendesidir. Ve bütün idealist adamlar, muayyen bir maksada varlığını vakfedenlerin zulmüyle zalimdir. Çünkü bunlar için insani rabıtalar, en kavi, en kadir aşklar, maksattan sonra gelen şeylerdir ve maksatları için hiçbir elemden, hiçbir fedakarlıktan, hiçbir kurbandan kaçınmazlar. (s. 171).

Nitekim bu "kurban" Aliye olur. Tosun, kendisine verilen görevi yapmak üzere kasabadan ayrılabilmek için Aliye'nin Damyanos'a başvurmasına, bu görüşmenin taşıdığı tehlikelere, hapsedilme, sürülme, cinsel taciz ve katledilme imalarına rağmen, "Demek memleket ve maksat, insandan yalnız vücudunu, yalnız hayatını istemiyordu." (s. 177) diye düşünerek razı olur. Aliye bu "kurban" edilişi, milli duygularla değil de Tosun'a duyduğu aşk nedeniyle kabul ederken, "en garibi", kendisi gibi kurban edilen kadınları anımsaması, bir kadın tarihi anlatısına eklemlenmesidir (s. 174). Böylece metin, ataerkil gelenek dolayımıyla imlediği toplumsal cinsiyet ayrımını, iktidarla, temellükle, tahakkümle ve milli mefkureyle kurulan ilişkilenme biçimleri üzerinden de pekiştirir. Metindeki tüm kurban edenler erkek, kurban edilenlerse kadın olur. Kasaba meydanında "canını kurtarmak için kaçan erkeklerle; namusunu ve çocuğunu kurtarmak için koşuşan kadınlar, kızlar" (s. 192) dolayımıyla bu ikilik sahnelenir. "Aliye'ye temellük etmiş olmanın divane eden, kudurtan zevkini" (s. 165) yaşamak isteyen Kantarcıların Hüseyin "sırf Tosun'la Aliye'yi el ele gördüğü için kasabasını Yunanlılara teslim ede[r]" (s. 116), "kasaba ahalisiyle beraber, kendisinden kaçan güzel vücudu parçalayacağını şehvani bir vecd içinde tahayyül

ed[er]" (s. 165), kasabanın kadınlarını "Damyanos'un önüne at[ar]" (s. 126). Hacı Fettah Efendi, Hüseyin'in Damyanos'un "önüne attığı" iki kadını ve Aliye'yi "şeriat uğruna kurban ettir[ir]" (s. 195):

> Aliye tamamen kendinden geçmiş, alnından, boynundan, çıplak omuzlarından sızan kanlar, mosmor ezilen çıplak vücuduyla ölümün, zulmün, gayzın ve fenalığın kendisini takip edemeyeceği hudutlara yaklaşıyordu. … Hacı Efendi yatırmış, kesmek istiyordu. Kurban bayramıydı; halk, hep birden tekbir getiriyor, Aliye'nin orada, camiin rüyaya benzeyen ışıkları ortasındaki çukura uzatılan başının kesilmesini tesit ediyordu [kutluyordu]. Vücudu bir küçük kuzu olmuştu. (s. 198)

Yukarıdaki pasajla metne giren linç anının detaylı ve dehşetli anlatısı, Halide Edip'in bu çalışma bağlamında ele alınan diğer metinlerinde de beliren kadına şiddet sahneleriyle paralel bir temsildir. Ataerki daima kadını kurban eder ve Halide Edip metinleri bu katli göstererek (*showing*) metne dahil etmekten çekinmez. Bir "Kurtuluş Savaşı anlatısı" olan *Vurun Kahpeye* romanında metne giren, temsil edilen tek "şiddet" sahnesi, Aliye'nin katlidir. Ne Yunan mezaliminin ne de Türk ordusunun zaferinin bir çatışma sahnesiyle metne taşınmadığı romanda, kadına yönelen erkek şiddetinin, Halide Edip'in diğer edebi metinleriyle de paralellik göstererek temsil edilmesi; metnin odağını, milli mücadeleden kadın mücadelesine kaydırır.

Müfide Ferit'in "*Aydemir* müellifi" olarak bir popülerlik kazanmasını, edebi kamu tarafından tanınmasını sağlayan ilk romanı *Aydemir* (1918) ise, yakın çevresindeki Yusuf Akçura'nın benimsediği Pantürkizm'in izlerini taşıdığı ve I. Dünya Savaşı'nı mağlubiyetle tamamlayan Osmanlı halkına bir "teselli" sunduğu düşüncesiyle anılır (Demircioğlu, 1998, s. 4-5). Oysa yazıldığı dönemde uyandırdığı etki hızlıca sönümlenmiş; Cumhuriyet döneminin milli kanonunda ve kurucu söyleminde kendine bir yer bulamamış gibidir. *Aydemir*'in sunduğu Pantürkizm ideali, modern Türkiye'ye geçişle birlikte ulus inşasının temelleneceği "misâk-ı milli" söyleminin sınırları dışında kalır. Zira *Aydemir*'de Müfide Ferit, "Balkanlarda gelişen

Türk milliyetçiliğinin sert karakteri"ne karşın, "hümanist bir ideal" kurar (Demircioğlu, 1998, s. 46). Latin harflerine geçişin ardından tümüyle unutulur ve 2002 yılında yapılan baskıya değin, metnin transliterasyonu dahi üretilmemiştir. Keza, Milli Mücadele ve modern Türkiye'nin kuruluşunun hemen ardından, inşa edilecek yeni ulus-devletin kültürel belleğinin kaydını tutan ilk edebi metinlerden olan *Pervaneler* de (1924), 1974'te Latin harflerine aktarılana kadar, yeniden basılmamıştır. Daha radikal bir kadın imgesi üreten *Affolunmayan Günah* (1933) ise tümüyle yok sayılır ve Almancaya çevrilmesine rağmen, Türkçe baskısı hiç yapılmamıştır. Aynı durum, Müfide Ferit üzerine ilk kapsamlı çalışmayı üreten Cemal Demircioğlu'nun da tespit ettiği üzere, "feminist bir milliyetçiliğin" üretildiği "Hayat Hanım" (1913), "Edirne'den Bursa'ya" (1913), "Şat Sahillerinde" (1914) ve "Gonca Kalfa" (1923) gibi hikayelerinde de tekrar eder (s. 5)[74]. Bu metinlerin, "milli" anlatı atfına rağmen, edebiyat kamusu tarafından unutulmasının altında, şüphesiz, inşa edilecek yeni "milli"nin sınırları; kadın yazınının eleştiri ve taleplerinin susturulması yatar.

Pervaneler'de metin, müttefik ordularının işgal ettikleri İstanbul'dan çekilmeleri ile açılır. 1924 tarihli roman, bir Kurtuluş Savaşı anlatısı olarak kurulmaz; artık "milli mücadele" "zafer"e ulaşmış; modern Cumhuriyet'in ve Türklük anlatısının inşası başlamıştır. Müttefik askerlerinin "kaçmaya çok benzeyen heyecanlı hareketleri"ne "mukabil, Türkler, taşan, dökülen, sokakları dolduran bir sevinç tufanı, bir zafer sarhoşluğu içinde"dir (Tek, 2002, s. 18). Cihan Harbi'nin ve Milli Mücadele'nin, bu iki büyük savaşın ardından yeniden canlanan kamusalın toplumsal belleği de dikkat çeker: Örneğin Doktor Burhan Ahmet, "bir kale fetheder gibi, Bebek tramvayına atılan halk cereyanının içinde itilerek, kakılarak tramvayın arka

[74] Müfide Ferit'in *Leyla* başlığıyla *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen bir romanı daha vardır, ancak bu metnin de Latin harflerine aktarıldığını göremeyiz (Tefrikaya erişim için: https://eresearch.ozyegin.edu.tr/handle/10679/4879).

platformuna sürüklenirken", "meğer burası kahramanlık gösterisi yeriymiş!" diyerek, kamusal alanı "mahşer yeri"ne benzetir (s. 17), hayıflanır, tramvaya bindiğine, "bu hücum"a maruz kaldığına pişman olur. Burhan Ahmet, metnin "milli" değerleri temsil etme çabasındaki, "iyi ve doğru" (s. 18) insanlarındandır; fakat "sarhoşluk", "tufan", "hücum" gibi ironik atıflarla, kendini etrafındaki güruhtan da ayırır. Bu tezahür bir yandan cephedeki başarının ardından modern Türkiye'nin kamusalının nasıl, hangi deneyim ve pratiklerle kurulacağına dair entelektüel bir endişeyi temsil ederek sürecek; bir yandan da Burhan Ahmet'te temsil bulan kurucu söylemin, eril vesayet ve ataerkil geleneği eleştiriye açılacaktır. Burhan Ahmet'in kardeşi Leman'a gitmek üzere tramvaya binmesiyle başlayan "Bir Aile?.." başlıklı ilk bölümün, "milli" olanı üretecek bir devlet aygıtı olarak "aile" kurumunu ve eril vesayeti sorgulayarak devam etmesi, *Pervaneler*'in dikkate değer bir hamlesidir:

> – [Asistan Cemil] Leman Hanım'ın sıhhati nasıl? Mektebe devam için ısrar ediyor mu? … Siz kat'i surette men etmiştiniz, değil mi?
> – [Burhan Ahmet] Evet ettim; fakat dinleyen nerede? Mektebi bitirecekmiş, şahadetname alacakmış. Meselenin esası: Eğlence!.. Bu Amerikan mektebine gidenler artık aileleri, muhitleri ve memleketleri için yabancı oluyorlar. Leman da böyle olacak.
>
> – Nasıl olur hocacığım?
>
> – Şüphesiz, şüphesiz!..
>
> – Yani ne oluyorlar?
>
> – Bize yabancı!
>
> – Nasıl?
>
> – Nasıl olacak, o mektebe gidenlerin hepsi ahlakına ve mektepte geçirdiği müddete göre bir dönüşüme uğruyor; fakat çocukluktan itibaren orada büyüyenler herhalde Türklük'ten sıyrılıyorlar ve Amerika mukallidi oluyorlar. Bu muhakkak.
>
> – O kabahat de bizim. Eğer onlarınki gibi rahat mekteplerimiz olsaydı, kimse onları tercih etmezdi. … Fakat herhalde hocacığım, bahsettiğiniz tesirden Leman Hanım'a ne? Sizin evinizde terbiye alan bir hanım, Amerika mukallidi olabilir mi?
>
> Burhan sadece içini çekti, istemeyerek asistanı onu en ince yerinden yaralamıştı: Kendi evi, onun tesiri!.. Hangi, hangi ev; babasının evi mi?

> Çocuklarına hizmet etmeyi zevk bilen sessiz ve iradesiz annesini düşündü. Arada bir yüksek sesle emir vermeyi hâkimiyetine kafi sanan nüfuzsuz babasını hatırladı. (s. 18-19)

Bu pasajla Asistan Cemil'in bir sağduyu sunan sesiyle sorguladığı "kabahat" ve "mukallid olma endişesi", bölümün başlığında da bir soru işareti düşülen "aile" temsilini şekillendirir: Ev içi emeği, makbul kadınlığı benimsemiş, sessiz ve iradesiz bir anne; evde yüksek sesle emirler veren, hane dışında nüfuzsuz, "eski miralay" (s. 20) bir baba; özgürlük talep eden bir kız çocuğu ve onu baskılayan, mukallid olma endişesiyle kendi nüfuzunu kurma gayreti arasında bocalayan bir ağabey. Metin boyunca adını öğrenemeden tanıdığımız, "bir gölge gibi sessiz", "ufak bir tereddütten sonra yavaş ve korkak sesle" konuşan (s. 21), "aranızda ezilen benim" (s. 23) diyerek aile içi ilişkilerdeki pozisyonunu ilan eden anne, kızı Leman'a hak verse de, ona bir özgürlük alanı açmasının önündeki engel, eril vesayettir:

> – [İ]lle mektebi bitirmeyi kafasına koymuş. Çevirmenin ihtimali yok. On senedir çalışıyorum; bari elimde bir diploma olsun, diyor. Hakkı da var.
>
> [Burhan Ahmet] – Diploma alıp ne yapacak? Evlenecek değil mi? İşte Cemil! İyi, çalışkan, zeki bir çocuk, istikbali var. Şehadetnamesiz de onu almaya razı.
>
> – Beyhude oğlum, kız evlenmek istemiyor. Hayatını kazanacakmış. Serbest, hür insan olacakmış, erkekler gibi. … Henüz yirmi ikisinde. Hele bir yirmi beşini bulsun.
>
> – Anne, sen on beşinde evlenmişsin; kızın da haydi yirmi ikisinde evlensin. Daha ne bekliyorsunuz? Bunlar laf, onun maksadı, mümkün olduğu kadar mektebi, yani eğlenceyi, evinde bulamadığı eğlenceleri, tenisi, dansı, flörtü bırakmamak… Ah, eski adetlerimiz!..
>
> – … Oğlum, şimdiki kızların erkeklerden farkları yok ki, o bizim zamanımızın aptallarına göreymiş. (s. 23)

Böylece metnin "iyi ve doğru" bir insan, "doktor" kimliğiyle eğitimli bir entelektüel olarak tanıttığı erkek karakter Burhan Ahmet'in, eril vesayeti içselleştiren cinsiyetçi tutumuyla yüzleşiriz. İdealizasyon birden kırılır ve Leman'da temsil bulan özgürlük talebindeki kadının "erkekler gibi serbest ve hür", diploma sahibi olma idealinin,

Burhan Ahmet dolayımıyla erkek entelektüellerce nasıl alımlandığı; bir kadın olarak Leman'ın yaşamını, Cemil'in "istikbal"ine bağlayan eril tahakküm eleştiriye açılır.

Gülçin Oktay Erkoç'un "Millî/Erkek, Gayr-ı Millî/Kadın: Türk Romanında Yabancı Okullar ve Cinsiyetler Üzerine Etkileri" başlıklı makalesinde, ulus anlatılarındaki "yabancı okul" temsillerine bakarak yaptığı tespit şu yöndedir: "[Y]azarlar, birbirlerinden farklı yaklaşımlar sergileseler de yabancı okulların olumsuz etkisine açık cinsiyetin "kadın" olduğu sonuca ulaşırlar. Ulaşılan bu sonuç ise cinsiyet ile etkilenme ilişkisi arasında -bilinçli veya bilinçsiz- kurulan bağı gösterir." (2020, s. 421). Erkoç'un tespitiyle, kanonik metinlerin ürettiği cinsiyetçi tahayyül, Burhan Ahmet'i endişelendiren "mukallid" olma eğilimini, kadın karakterlere yükler. "Yabancı okullar"ın gayrımillileştirme varsayımı, kadın karakterler dolayımıyla, "etkiye açık" bir kadınlık tahayyülü üzerine kurulur. Bu endişe *Pervaneler*'de de Burhan Ahmet'in on yıldır Bizans Koleji'ne devam eden kardeşi Leman için tetiklenir; fakat çizilen temsil, eril kanonun çıkardığı hakikatten farklılaşır. Öğrencilerin, "hepsinin seçtiği yol, ahlakına ve istidadına göre değişi[r]", toplumsal cinsiyet bir "değişken" olarak imlenmez (s. 53). Metin, Burhan'daki bu milliyetçi endişenin tezahürünü de çözümleyecektir: Burhan Ahmet on yıl önce, henüz milli propagandanın yürürlükte olmadığı bir dönemde, kozmopolit Osmanlı'nın bir parçası olarak, kız kardeşinin Bizans Koleji'nde eğitim almasını "parlak bir istikbal ümidi" ile onaylar, "gururu okşan[ır]" (s. 51) ve kendisi de "bir Fransız"la, Claire'le evlenmiştir; fakat modern Türkiye'nin yaşadığı paradigma değişimi, Burhan Ahmet'in söylemini de dönüştürecektir. Leman'ın "serbest bırakılmasına" (s. 22) karşıdır. Annesi, "Leman çok ciddidir, ne çıkar?" diyerek "serbest"likte bir mahzur görmezken; Burhan Ahmet, annesini, Leman'ın "Ermeni ve Rum delikanlılarıyla oynadığı"na ikna etmeye çalışır (s. 22). Yabancı okul eğitimiyle "mukallid" olma endişesinin altında, yalnız milliyetçi

propaganda değil; kadının özgürleşmesinin, özgürlük talep etmesinin peşinen engellenmesi de yatar. Burhan Ahmet'in Leman'a uyguladığı eril tahakküm, bu niyetin en belirgin ifadesi olarak temsil edilir. Burhan'ın tahayyülünde "milli" kimlik, kadınları yalnız kültürel değil, "ahlaki" normlarla da kuşatır. Metin, kız öğrencilere dayatılan bu normatif kadınlık kimliğini; yaşadıkları ikilemi ve Kolej'in sunduğu özgürlükten vazgeçmek istemeyişlerini, Nesime dolayımıyla şöyle aktarır:

> Sene sonunda eve dönmek… Allah korusun! Her gün Leman'la baş başa verip bu derde çare arıyorlardı. Halbuki ikisi de fena kızlar değillerdi; ailelerini belki de seviyorlardı… Fakat pek küçükten girdikleri bu mektep ve aldıkları bu terbiye, onları muhitinden soğutmuştu. Çünkü değişmişlerdi; bir dönüşüm geçirmişlerdi. … [Nesime] tekkenin laubali muhitinden, mektebin bir mücadele alemine benzeyen soğuk ve hesaplı sahnesine girince, dünya üstünde iki türlü kadın var zannetti: Biri tekkede gördüğü kendi halinde, gayesiz, ufak vazifeleriyle hayatlarını dolduran hanımlar, diğeri de mektepte tanıdığı, hayatlarını kazanmaya muktedir, erkeklerle güreşen, kimsesiz fakat kuvvetli kadınlar. … Bu halde ona iki türlü hayat kalıyordu: Ya mektep muhitinde olduğu gibi cidale atılmak yahut babasının istediği gibi tekkede evlenerek ufak tefek işlerle dolan yeknesak bir hayat sahrasına girmek. Fakat artık bu hayat onun için kabil mi? Buradan çıkıp da tekkeye dönmek, tavanı basık odalarda mangal başında, sökük dikmek, kocasına aşksız itaat etmek, …mümkün mü? Hayatına hakim olmak hayali artık bir saadet gibi karşısında parlıyor. Hayatını kazanmak! … Artık eve kim döner? (s. 50)

Böylece "ev"e ve evin anımsattığı tüm normatif baskıya mesafe alan, özgürlük talebindeki kadın karakterler; Nurdan Gürbilek'in *İkinci Hayat*'ta sorduğu soruyla yüzleşirler: "Evi dağılanın yurdu genişler mi?" (2020, s. 13). Bir kaçış yahut kovulmayı imleyen bu kayıp, aynı zamanda yeni imkanların ifadesi olacak mıdır? Bu soruya metnin vereceği yanıt, metni bir poliloğa dönüştüren hamleyi de beraberinde getirir. *Pervaneler* bir yandan "milli" olanın inşası için çabalarken, Robert Kolej'i hedef alan bir "Bizans Koleji" kurgusuyla milli/gayrımilli ikiliğinin sınırlarını çizerken, bir Amerika himayesi ve misyonerlik atfıyla Ermenileri doğrudan hedef göstererek nefret söylemi üretirken; öte yandan diploma almak yerine evlenmeyi makbul bulan ağabeylere, "iradesiz" annelere, "emir vermeyi hakimiyetine kafi sanan" babalara, "aşksız itaat" bekleyen kocalara ve "ev"e dönmenin metnin kadın

karakterleri için artık mümkün olmadığını da ilan eder. Erken dönem Türkiye modernleşmesinin handikaplarından biri olan milli/gayrı-milli tanım ve sınırlarının, kadınlar üzerinden nasıl çizildiğini anımsamak bu noktada işlevsel olabilir.*Pervaneler*'in yayınlandığı tarihte, önce 1920'de Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi'nin yayın organı olarak, ardından da Ankara hükümetinin bir yayın organına dönüşerek Mustafa Kemal denetiminde yayınlanan *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde olumlanan "Türk kadını" temsili, Batılı tedrisattan geçmiş ve modern bir kadın imgesi değildir. Bilakis, "milli kadın", Anadolu coğrafyasından devşirilir:

> Bugünkü Türk kadının timsali, Anadolu'da İstiklal Harbi'nde kağnı üzerinde cepheye cephane taşıyan kadındır. Eğer kadınlık cereyanına önderlik eden hanımlar, bu arz ettiğimiz timsale yalnız bir hak ve fedakârlık örneği diye değil, fakat bütün hayatımızın esasıdır diye dikkat ederlerse, ülkülerin asıl başlangıç noktasını keşfetmiş olurlar. Türk kadınlığı, İstanbul'dan medeniyet âlemine yürümekle bir yol almış olmaz. Anadolu'nun ortasından kağnıyı yürüten kadının yurdundan medeniyet âlemine yürümekle yol almış olur ve amaca şan ve şeref içinde varır. (Aktaran Taşkıran, 1973, s. 113)

24 Ocak 1924'te yayınlanan ve hem bu dönemdeki söylevleri hem de *Nutuk*'un kurucu söylemine paralelliği üzerinden doğrudan Mustafa Kemal'e ait addedilebilecek bu imzasız *Hâkimiyet-i Milliye* yazısının, "şan ve şeref"i, "İstanbul'dan medeniyet âlemine yürü[yen]" kadından alarak, "Anadolu'nun ortasından kağnıyı yürüten" kadına vermesi, "Türk kadını"nın inşası bağlamında, kurucu söylemin defaatle tekrar edeceği bir ayrıma işaret eder. *Pervaneler*'de de bir yazarsal niyet olarak benimsenmeye çalışılan ancak açmazına düşülen bu temsil, kadınların hak mücadeleleri ve eşitlik talepleri bağlamında düşünüldüğünde, kadınlara çizilen sınır çok açıktır. Keza Halide Edip'in, bu ve tekrar eden benzeri yazılara tekzip niteliğinde, 9 Şubat 1924'te Akşam gazetesinde yayınlayacağı metin, bu "milli kadın" tanımına şöyle itiraz eder:

> Çaylara gitmek, modaya meraklı olmak, hatta dans etmek bir kadının memleketine ait meselelerde ciddi düşünmeyeceğini ifade etmez. Memleketin bütün yükünü aziz omuzlarında taşıyan taşra kadının çoğunluğunun menfaat ve hakkını da şehirdeki aydın kadınlar inceleyecek ve savunacaklardır. … Yenilik taraftarı, muhafazakâr, genç, ihtiyar bütün erkek vatandaşlarımızın Türk ailesinin sağlamlığını, kadınların nispi gelişme derecesinde insani ve sosyal haklarını sağlamak için bizimle beraber olmaları gerektir. (Akt. Taşkıran, 1973, s. 111-112)

Halide Edip'in itirazı, kadınların bu dönemde devlet feminizmine karşı verdiği hak mücadelesine de referansla, "taşra kadının çoğunluğunun menfaat ve hakkını da, şehirdeki aydın kadınlar[ın] inceleyecek ve savunacaklar[ı]ı" yönünde olur.

20 Mart 1919'da *Türk Kadını* dergisinde duyurularak açılan "Türk Kadını Dershanesi", kadınlara "hanımlara mahsus okuma salonu, konser ve konferans salonu, muallimelik sınavına hazırlık kursu" gibi alanlar açar. Müfide Ferit'in burada "Feminizm" başlığıyla yaptığı ve ardından *Türk Kadını* dergisinde de yayınlanan konuşması[75] ise, edebi metinlerindeki eril vesayet ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği eleştirisinin de temelini atıyor gibidir. Bu konuşmada "feminizm", "kadınların medeni, içtimai ve siyasi haklarda erkeklere müsavi olmalarını istemek mesleği" olarak tanımlanır ve "hakk-ı mesai"yi arama hedefi gösterilir (Akt. Demircioğlu, 1998, s. 15). Müfide Ferit daha sonra "meslek kadınları teşkilatları" için de uğraş verir, soroptimist derneklerle iş birliğine girecek, "İstanbul'daki ilk örneği" kurar (s. 23). "Meslek kadını" kavramıyla, kadının çalışma hakkını savunan, iş hayatında müsavat talep eden yazılar yayınlar, röportajlar verir (s. 24). Bu müsavat arayışı, yukarıdaki pasajlarda gösterildiği üzere, *Pervaneler*'e de yansır. Zira kadın karakterler için maddi özgürlüğün sağlanması, normatif ahlaka bağlı eşitsizliği dayatan aile kurumuyla/evle bağların atılmasının da tek yoludur. Nesime ve Leman'ın bir özgürlük talebi geliştirmelerini sağlayan eğitim, "ev"de değil, "Bizans Koleji"nde; "serbestliğe aşık,

[75] Konuşma metni, *Türk Kadını*'nın 17 Nisan 1919 tarihli 20. sayısında ve 8 Mayıs 1919 tarihli 21. sayısında yayınlanır.

maddi kuvvete aşık, artık hiçbir millet bağıyla mukayyet olmayan, bütün bağları koparan" bir "insan olma" yöntemiyle sağlanmıştır (s. 48).

"Bizans Koleji" kurgusuyla birlikte bir gayrımillileştirme misyonu yüklenen "yabancı okullar", böylece metnin kadın karakterlerine bir özgürlük alanı açarken, Bahire'nin temsiline de imkan sağlar. Bahire dans edecek partnerleri olmayan kız öğrenciler için "tam bir kavalye vaziyeti" alır; "her şeyde olduğu gibi, dansta da delikanlı rolünü mükemmel yap[ar]" (s. 39). Zamanla okul içi etkinliklerdeki bu performansı, "drag king" kimliğine dönüşür ve bu kimliğiyle birlikte varolur, kabul görür, "kızlar hayran hayran Bahire'yi seyrederlerken", "mektebin gözdelerinden biri" olur (s. 40):

> – Bravo Bahire, cidden mükemmel idin; tam bir erkek! Hiç böyle iyi bir dansöre tesadüf etmedim. Ne olur bizim maskeli baloya erkek kılığında gel de beni dans ettir.
> – Mari, sonra korkarım, bütün kızlar bana aşık olurlar.
> – Vallahi olurlar. (s. 39)
>
> [Bahire] Daima külot ile gezer, hareketlerinde erkek tavrı takınır, aynı zamanda erkeklerden nefret ettiğini ilan ederdi. Dostu Miss Hare ile, evlenmemek ve daima kendi sahalarında erkeklerle mücadele etmek için yemin etmişlerdi. Bir senedir mektebi bitirmişti; fakat hal ve vakti yerinde bir aile kızı olmakla beraber, mektebi bırakmamak için jimnastik muavinliği yapmaya razı olmuştu. Saçı kesik, ensesi tıraşlı, Frenk gömlekli, külotlu bu kızı artık başka hangi muhitte yaşatmak kabil olabilirdi. (s. 40)

Böylece Nesime ve Leman'ın toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılarak özgürleşme olanağı buldukları, bir "fanus" (s. 104) olarak imlenen Bizans Kolej'de, Bahire de varlık ve temsil imkanı bulur. Zamanla "ev"den ayrılır ve kampüse yerleşir. Kendisi için bir "kısmet" bulan babasına, anlatı zamanının toplumsal cinsiyet normlarını da tespit eden şu savunmayı yapar:

> Baba bende bir kadın hali var mı? Beni sökük dikerken, yemek pişirirken, çocuklarımın yüzünü yıkarken göreceğini tasavvur edebiliyor musun?
>
> Baba, ben ne erkeğim, ne de kadınım; fakat bana "İlle bir cins intihap et" dersen, bizim memlekette kadından ziyade erkeğe yakın olduğumu itiraf

> ederim. … Biz istikbalin insanlarıyız. Biz, erkek ile kadın farkını ortadan kaldıran, bir tek beşer tanıyan peygamberleriz. (s. 149)

Böylece metin, Bahire'den bir homofobi üretmek ile bugünün "The next is queer!" sloganını anıştıran bir öncü söylemin, "peygamberlik" atfının arasında gidip gelerek, kadınlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisini yineler. Bir açılma anı (*coming out of closet*) olarak metne giren bu sahnede Bahire'nin kendi kimliğini ilan ederken babasına çizdiği kadınlık ve erkeklik temsilleri de, metin boyunca süren toplumsal cinsiyet ayrımı eleştirisine eklemlenir. Keza Andrée'nin geç Osmanlı- yeni Türkiye gözlemleri de, metni farklı temsiliyet alanlarına açan kadın karakterlerden biri olarak, Leman, Nesime ve Bahire'yle aynı deneyimde ortaklaşır. Örneğin cariyelik kurumu, toplumsal cinsiyet eşitsizliği vurgusuna "milli"lik tartışmaları üzerinden ekleniverir: Andrée, "paşaların yabancı memleketlerden getirip vatanlarını unutturdukları cariyeler"in, "tıpkı insanlara benzetilmek istenilen bebekler gibi gülen gözler altında hissiz, anlayışsız, hafızasız, arzusuz, memleketsiz bir paçavra"ya dönüştüklerini anımsatır (s. 122). Burhan'ın Sudanlı dadısının ne kadar "mustarip" olduğunu düşünür (s. 123). Kendisi de Sami'nin aşkıyla onun memleketine yerleşerek, yeni beliren milliyetçiliğin etkisiyle, "belki bir gün kendi milletinden bir kız isteyecek" bir adamın "parya"sı olduğunun bilincindedir (s. 123). Metin ne "yabancı gelin" Andrée'yi ne bir *drag king* olarak beliren, "geleceğin peygamberi" Bahire'yi ne de "mukallid" değil fakat "serbest" olmak isteyen Leman ve Nesime'yi yargılar. Bilakis bu kadın karakterler, eril vesayete karşı, metnin olumladığı bir mücadelede uzlaşmıştır.

Pervaneler'in bir yandan misyonerlikle suçladığı ve milli inşanın önünde bir engel olarak gördüğü Bizans Koleji'nin, mevcut toplumsal normun işlevsizliği ve özgürlük talebinin meşruiyeti dolayımıyla kolej öğrencilerine açtığı alan da dikkat çekicidir. Leman "Ermeni" dostu Haykanuş'la "rekabete razı olam[az]", "Türk ve

Rum kızları, babaları cephede karşı karşıya harp ederken, bir husumet duymadan arkadaş olu[rlar]" (s. 45). Bir yandan bir kültür emperyalizmiyle suçlanan kolej, öte yandan çok sesli, çok kültürlü bir atmosferle tasvir edilirken, yaşanan dönem şöyle özetlenir: "Türk yaşamak için dövüşüyordu. Osmanlı İmparatorluğu çökmüş, azınlık meselesi kalmamıştı, yeni genç Türkiye uyanıyordu. Milliyet hissinin en galeyanlı devirleri, hayat memat günleriydi." (s. 62). Metnin yansıttığı metin dışı hakikatteki bu "galeyanlı" dönüşüm, bir yandan da sürekli lağvedilir, "milliyet" kavramı kurulurken yıkılır; parlatılacakken erir. Metnin anti-kahramanlara dönüşen Türk erkekleri arasında "gayrı Türk" bir kadın olarak Andrée, "ideal"in temsilini devralır. Metin İstanbul'u işgal eden "düşman"ın (Fransız askerlerinin) çekilişini kutlayarak açılır; ancak yine bir Fransız olan Andrée'yi idealize eder, muhatabını ona yaklaştırır. "İhtiyar Türk Çelebi", Amir Çelebi ile "Hristiyan gelin" Andrée, "milliyet farkının, din ayrılığının üstüne çıkmış", "aralarındaki ırk, tahsil, terbiye, din ve görenek gibi bunca farkların, nihayetsiz uçurumları üstünden, birbirlerini anlamışlardı[r]" (s. 68). Amir Çelebi, "sanatkarlar ve fen adamları gibi, milliyetin üstüne çıkmış, enternasyonel insanlardan" biri olarak temsil edilir (s. 71). Andrée ise metnin ideal karakterine dönüşerek, başarısız "milli erkek"leri tahlil eder; Burhan ve Sami'yi cesurca eleştirerek gizli bir yazarsal niyetin dile gelmesini sağlar: "Milliyet fikri asabi bir hal almam[alıdır]" (s. 73), vatanperverlik başka, şovenlik başkadır (s. 71), "çok okumuş, çok anlamış insanlar, tıpkı primitiflere, iptidailere benzer; berikilerin anlamadıklarını çiğner geçer", böylece özgürleşirler (s. 71). Kurmacalığına işaret edilen "Türklük", Burhan'ın yaşadığı düşünsel dönüşüm gibi, dönemin getirdiği bir "norm" olarak imlenir ve bir metin Türklük inşasını pekiştirmek yerine, norm dışına çıkma hamlesine, "enternasyonel insan"lığa meşru zemin üretir. Tıpkı Leman'ın diplomasız bir kadın olarak Cemil'le evlendirilmek yerine aşık olarak özgürleşmeyi talep

etmesine; Nesime'nin "iki tür kadın"dan ikincisi olabilmek adına, ileride "serbest" yaşamak uğruna beş sene J.C. Cemiyeti'ne hizmeti kabul etmesine üretilen meşru zemin gibi; yurdun inşasının önündeki engel ailedir. Eril vesayetin temsili olan aile, metnin kadın karakterlerinin yaşadığı ikiliğin, yahut birer "pervane" gibi, ışığı, özgürlüğü, "serbest"liği arayışlarının asıl sebebidir.

Nesime, "hiç şüphesiz fena bir kız değildi[r]", "saadetten mahrum her insan gibi onun da hırçın ve iyi olmayan dakikaları vardı[r]" (s. 93). Toplumsal cinsiyeti dolayımıyla kendisine sunulan hayatın sınırlarında yaşamak istemez. "Türkiye'de onu anlayacak bir muhit tasavvur edem[ediği]", "ancak yeni dünyanın münevver ve hür toprağını kendine müsait bul[duğu]" için Amerika'ya gitme talebindedir (s. 94). "Ben münevver bir kadın olacağım. Benim evlenmekle ve erkeklerle alakam yok. Evlenmekten ve eğlenmekten daha mukaddes bir vazifem var: Kadınları yükseltmek." (s. 96) der. Nesime, gelecek idealinin karşılığını, babasının tekkesinde bulamaz. Tam da bu koşullarda, metin Nesime dolayımıyla "Artık eve kim döner?" (s. 50) sorusunu soracaktır. Soru Nesime'nindir; fakat metin sorunun yanıtını peşinen meşrulaştırmıştır. Benzer biçimde Leman da "ev"e sığamaz. "Şahıs hürriyetine son derece taraftar Burhan, icabında [Leman'ı] tazyik etmeyi bile hatırına getiriyordu[r]" (s. 99), zira Burhan'ı belirleyen eril vesayet, erkek şahsın hürriyeti üzerine kuruludur ve "hürriyetçi" Burhan, Leman'a "diplomasız da kendisini alacak bir erkek" önerirken, Leman'ın ailesinden uzaklaşma talebi de meşrulaşır. Cox'a "takdim" edilerek, Columbia Üniversitesi'nde burslu okuma şansını da, bu davette bir zabitle flörtleştiği için kaçırmıştır. Dayatılan norma sığamadığı için cezalandırılan Leman'ın da hem "ev"den, hem de Columbia'da okuma hayalinden uzaklaşarak "memleketini parçalayanlardan bir zabite olan günahkar aşkını" tercih etmesi, kaçınılmaz olur (s. 113). Burhan bu "günahkar aşk" üzerine Leman'a "[K]eşke ölseydin! Senin için daha

hayırlı olurdu!" (s. 131) derken, metin Nesime ve Leman'ı "nankör ve hain" (s. 115) ilan ediyor görünürken; Andrée, "Pervanelere acıyınız!" (s. 124) diyecek, "Kimse o kızın kalbini anlamıyor." (s. 125) diyerek Nesime'yi savunacaktır. Böylece metin bir yandan Nesime ve Leman'ı, kolejin sunduğu "serbest" yaşantının etkisine kapılarak "bedbaht" olan birer "pervane" olarak imlese de; abisinin "Keşke ölseydin!" dediği Leman'ın da, annesiz büyüyen ve kimsenin "kalbini anlamadığı" Nesime'nin de, "ev"le, "yurt"la bir bağı kalmamasının sebebi Bizans Koleji değildir. Bu "bağ" zaten hiç kurulamamış, aile kurumu henüz ilk bölümde bir soru işaretiyle ("Aile?") eleştiriye açılmıştır. Leman ve Nesime, kaçınılmaz ve cesur birer hamleyle kendi çıkış yollarını bulmaya, kurmaya çalışır; ışığa atılırlar. Her iki ailenin de eksik bıraktığı, yalnız "milli terbiye" değil, sevgi, ilgi ve özgürlüktür de. Üstelik metin bu noktada yalnız "Türk ailesi"ni eleştirmekle kalmaz; Burhan dolayımıyla Osmanlı-Türk entelektüelinin üstlendiği eril vesayeti de eleştirir. Leman'ın aşık olduğu Jack Peterson'la Amerika'ya giderek yaşadığı felaket (Jack tarafından aldatılması) üzerine "ömründe birinci defa olarak annesi sessiz itaatten çık[ar]" ve olanlardan "Burhan'ı mesul tut[ar]" (s. 137-138). Nesime ve Leman'ı gittikleri yola sevk eden, erkek kardeşlerdir. Eğer bir medeniyet krizi, "pervane"likle imlenen Batı hayranlığı ve "bozulma" varsa, kaynağı, sathi bir modernleşme iptilasıyla kız kardeşlerini koleje yazdıran, ancak taleplerini, ihtiyaçlarını yok sayarak onlardan uzaklaşan, normun dışına çıktıklarında müdahaleye kalkışan, bilim üreten laboratuvarlarına, müze kadar zengin koleksiyonlarına, sınıflarına hayran oldukları Bizans Koleji'nden mezun olan kız kardeşlerine evlilik kurumuna hizmet edecek ideal kadınlar olmaktan başka hak bahşetmeyen erkek Osmanlı-Türk entelektüelidir.

Ulus devlete evrilen Osmanlı'nın paradigma değişimiyle, Burhan, Cemil'e şu öğüdü verecek hale gelmiştir: "Irkına yabancı bir kadınla sakın evlenme! … Bedbaht

olmamak istersen, annene benzer, hanım hanımcık, uslu, akıllı bir kızcağız al!" (s. 29). Metin bir yandan bu dönüşümü ve iç çatışmayı, Burhan Ahmet dolayımıyla kurarken, bir yandan da onun milli söyleminin altını oyar, yarattığı etkiyi lağveder. Zira eril vesayeti eleştiren bir metnin, "milli aile"yi "hanım hanımcık, uslu, akıllı bir kızcağız" üzerine kurması mümkün değildir. Böylece yeni Türkiye'nin ve Türklük anlatısının kadınlara sunduğu varolma biçimi (3K formülü) eleştiriye açılır. Burhan'ın Cemil'e sunduğu bu "ideal eş" tanımının ardından, bölüm "Burhan nutkunu bitirince" (s. 29) kapanır. Burhan'ın "nutku", karşılık bulmayan, Cemil'i dahi ikna etmeyen, içi boş bir propagandadan ibaret kalır. Üstelik, on üç yıllık evliliğin ardından Burhan ve Claire'i "ayrı bir düşünce ile, ayrı bir mefkure ile, tıpkı iki hasım gibi karşı karşıya" getiren, zamanın ruhu, yeni beliren milliyet mefhumudur. "Meşrutiyet'in ilk senesinde, yirmi beş yaşında mektebi bitirdikten sonra, ümit dolu, heyecan dolu bir kalple, kafesi açılmış bir kuş gibi Avrupa'nın fen ve ilim hazinesine koşan" (s. 31), Paris'te Claire'le tanışan, "din farkı mani teşkil etmez", "alışkanlık ve adetler de müşterek hayatın içinde erir" diye düşünerek evlenen Burhan, on üç yılın ardından, müttefik askerlerinin İstanbul'dan çekildiği, milli mücadelenin zaferinin kutlandığı gün, "o zamanki zihniyetinde tuhaf bir noksan fark ed[er]: Milliyet noksanı!" (s. 32). Burhan'daki bu dönüşüm, aslında metin dışı hakikatteki paradigma dönüşümün de tezahürüdür. Metnin, bu "dönüşüm"e işaret ediyor olması, Türklük anlatısını tarihsellendiren bir yeknesaklık yerine, kozmopolit olanın kırılarak, gayrımilli olanın bir tehlike halini almasının "kurmaca"lığını da ilan eder:

> [Burhan Ahmet] Memleketi bedbaht oldukça dünyanın haksızlığını öğrendi ve nihayet Balkan Harbi'nden sonra en mutaassıp bir milliyetçi kesildi. Artık Ermeni ve Rum kardeşler bitmişti. İnsaniyet dostu İngilizler, Fransızlar hep ölmüşlerdi.. Bedbaht Türk'ten başka kalbinde kimseye yer kalmadı. (s. 33-34)

Anderson'ın "hayali cemaat" kavramıyla karşıladığı bu "inşa", Burhan Ahmet'in hanesinde sekteye uğrar. Hali hazırda dünya tarihi öğrenmiş olan Sevda, babasının

kurmaya çalıştığı ırk anlatısını, Türk tarihi inşasını dağıtacak malumata sahiptir; Cengiz ve Atilla'nın "vahşi" olduğunun, "zavallı Türkler"in Fransa'dan ayrılarak yenildiğinin, "iyi olmakla beraber henüz medeniyet bilmediklerini"n (s. 37-38) farkındadır. Burhan'ın çocuklarını "millileştirmek" üzere kullandığı tarih anlatısı da, İslam dini güzellemeleri de işlemez; Türklüğü parlatmaya yetmez ve Burhan'ın çocuklarına vermeye çalıştığı ev içi eğitimde, Türklük inşası kurulamadan dağılır. Böylece metnin Burhan dolayımıyla sunduğu tarih yazımı, Sevda'nın haklı argümanlarıyla çürütülür; her milliyetin benzer propaganda araçlarıyla kurulduğuna işaret edilerek; Türklük inşa edil(e)meden metin kapanır.

Halide Nusret'in *Sisli Geceler* (1922)[76] romanı da, Kurtuluş Savaşı anlatılarının *Nutuk* öncesi, erken dönem örneklerinden biri olur. Kurtuluş Savaşı henüz bilfiil sürüyorken tefrika edilmiştir. Anlatı zamanı, yaklaşık iki yıllık olay örgüsünü, "İzmir'in kurtuluşu" (9 Eylül 1922 tarihi) ile kapanırken[77]; metin bu kurtuluşun sürekliliğinden öylesine emindir ki, bir *flashforward* ile on dört yıl sonrasına, reel zamanın ötesine gider ve 1936 yılının "kurtuluş bayramı şenliklerinin hazırlıkları"yla karşılaşırız (Zorlutuna, 2019, s. 203). Metnin Anadolu'da geçen sahnelerine ve şüphesiz kurmaca yazmanın sınırsız imkanlarına rağmen, cepheyi değil, cephe gerisini

[76] Kimi akademik çalışmalarda ve romanın yeniden basımlarında, ilk yayın tarihi olarak 1925 yılı geçse de; bu muhtemel bir Hicri/Rumi takvim okuması hatasından kaynaklanmaktadır. Metin önce 1922 yılı içerisinde *Yeni Şark*'ta tefrika edilmiştir. İkbal Kitabevi tarafından kitaplaştırılan ilk baskısında ise Rumi 1341 yılı geçer; bu tarih Miladi 1925 yılına tekabül eder. Metin Kurtuluş Savaşı fiili olarak sürerken, 4 Mayıs-7 Haziran 1922 aralığında *Yeni Şark*'ta 52 sayı bounca tefrika edilir; fakat kitaplaşmak için 3 yıl bekler.

[77] Metni ilginç kılan ve yeni araştırmalara davet eden nokta ise, romanın *Yeni Şark*'taki tefrikasının 7 Haziran'da bitmesine karşın; 1925 basımına ve daha sonra bu baskıyı takip ederek yapılan yeniden basımlarına giren Büyük Taarruz (26 Ağustos) sonrası dönemdir. Halide Nusret, 1922'de yayınladığı tefrikayı Doktor Fikret'in kızı Gaye'ye kurduğu "Sen de annen gibi ol!" cümlesiyle bitirir; fakat belli ki 1925 baskısı öncesinde, metni revize ederek, zaferin ilan edildiği ve İzmir'in işgalden kurtulduğu bir metin dışı hakikatte, yeniden yazmıştır. Bu fark bugüne dek yapılan okumalarda hiç vurgulanmamış yahut fark edilmemiş olsa da, metnin ulus inşasına dair algısını ve bizim metne dair okumalarımızı değiştirebilecek bir değer taşır. Fakat bu çalışma dahilinde de, 1922 ve 1925 kopyaları karşılaştırılamamıştır; zira metnin 1922 kopyasına erişim, proje kapsamındaki telif hakları nedeniyle kısıtlıdır; ancak paylaşıma açılan 7 Haziran 1338 tarihli ve metnin sonuna "Bitti" notu düşülen tek ve son tefrikanın, 1925 kopyasındaki kapanışla örtüşmediği çok açıktır.

anlatmayı tercih etmiş olması, kadın yazınında belirginleşen genel eğilime eklenir. Önceki bölümlerde erkek şiddeti dolayımıyla gördüğümüz vahşeti ve ileride gotik romanlarda karşımıza çıkacak kadın cinayetlerini anımsadığımızda, kadın yazınının "şiddet"i anlatısallaştırmaktan yekten kaçtığını düşünmek hatalı olur. Fakat anlatısallaştırılan erkek şiddetin neliği dikkat çekicidir. Bu çalışma bağlamında incelenen metinlerde karşılaştığımız şiddet, daima eleştirel bir söylemle ele alınır; ataerkinin bir uzantısı olarak imlenir; asla bir kahramanlık atfıyla kutsanmaz, militarize edilmez. Hızlıca birkaç örnek anımsarsak, Halide Edip'in "İmzasız Mektuplar" hikayesinde karısını öldüresiye döverek kanlar içinde ölüme terk eden "asker" karakterinin belindeki silah ve elindeki kırbaç, metin boyunca bir felaketin prolepsisi olarak imlenmiştir. Muazzez Tahsin'in *Mağrur Kadın*'da kurduğu Kenan karakterinin köşkün çalışanlarına ve Meral'e uyguladığı fiziksel şiddetin kaynağı da, ataerkil geleneğin Kenan'a dayattığı otorite krizidir. Suat Derviş'in *Kadın Aşksız Yaşamaz* romanında da kuruluş döneminin "mesuliyetli vazifeler" ağıyla asker Galip, tam da bu hegemonik erkekliğin ve eril fantezinin temsili olarak şiddetle ilişkilendirilir. Dolayısıyla kadın yazınından dışlanan, şiddetin (bilhassa erkek şiddetinin) anlatısal düzlemde temsil edilmesi değil; şiddetin militer ve otoriter bir güç kaynağı olarak kutsanmasıdır. Bu bağlamda, *Sisli Geceler*'in de dahil olduğu savaş dönemi anlatılarının, cepheyi değil cephe gerisini; savaşı değil savaşın yarattığı travmayı anlatısallaştırmayı tercih ettiğini iddia edebiliriz.

Sisli Geceler İstanbul'dan Anadolu'ya geçerek savaş mağdurlarına yardım etme gayretindeki bir çift olan Doktor Fikret ve hastabakıcı Zehra'nın hikayesini merkeze yerleştiriyor görünse de, esasen cephe gerisindeki psikolojiyi tahlili eden, ölümlerin hesabını çıkaran, milli romanlardan dışlanan kadınlık deneyimlerini metne taşıyan, sırlar ve cinsel istismar imalarıyla ataerkil ailenin altını oyan bir anlatı sunar.

Metin, tıpkı *Pervaneler*'deki "erkek kardeş" Burhan'ınki gibi, Kenan'ın eril vesayetiyle açılır: Kenan, anne ve babalarını kaybettikten sonra, kız kardeşi Mine'yi, "bu kıymetli emaneti, sonuna kadar incitmeden, hırpalamadan taşıma"yı, "mesele" edinmiştir (s. 9). Mine'yse bu vesayetin tahakküme dönüşen baskısının ayırdındadır:

> Sözlerime ehemmiyet vermemek için iyi bahane: Çocuk!.. Ben koskoca kız oldum, işte on sekiz yaşındayım, hala siz bana, çocuk, diye gülünüz, hiçbir sözümü ciddiye almayınız, bu hakaret değil de nedir? Halbuki siz otuz beş yaşınıza rağmen türlü delilikler yaparsınız da kimse görmez bile! (s. 9)

Böylece Mine'yi, eril vesayeti kırmaya çalışan eleştirileri ve yerinde tespitleriyle tanırız. Örneğin, teyzesinin oğlu şair Nüzhet'in kalemiyle ilgili de bir tespit geliştirir, kendi beğenileri, etik ve estetik görüşüyle bir karakter olarak metinde görünürleşmeyi talep eder:

> Nüzhet ağabey, senin şiirlerin fazla yavaş. Adeta… sessiz akan dereler vardır; insan bakınca görür ki güzel bir derecik. …Ben istiyorum ki… Biraz ses çıkaran bir şey; insanı birkaç taraftan kavrayan kuvvetli bir şey olsun. İnsan ister istemez onu görsün, duysun; "İşte şiir!" diye ta içinden ürpersin… (s. 13)

Metindeki hiçbir karakterin içeriğiyle ilgilenmediği Nüzhet'in şiirlerini, Mine, kendi okur beklentileriyle analiz eder, eleştirir. Öte yandan Nüzhet'in şiirlerindeki "sessiz akan dereler"in müsebbibi, Mine'ye duyduğu karşılıksız ve histerik aşkıdır. Nüzhet'i kah "içinde uyanan vahşi arzular"ı, kah pencereden sarkarak "İnsan düşecek olduktan sonra, en üst kattan düşmeli ki…" ifadesiyle belirginleşen intihar eğilimi ile tanırız (s. 16). Fakat eril vesayet, Mine'nin istikbalini henüz beş yaşındayken tayin etmiş, Mine'nin 18 yaşına dek ne rızası ne de haberi olmaksızın Nüzhet'le evleneceği kararlaştırılmıştır. Nüzhet, bir erkek olarak, Mine'ye duyduğu arzuyu, histerik aşkını, aileye ilan edebilmektedir: "Mine yaşa derse yaşayacağım, öl derse öleceğim…" der (s. 75) ve hane halkı bu aşka, Nüzhet'i değil, Mine'yi kurban etmeyi tercih eder. Mine bu evlilik baskısına, önce "Siz çıldırdınız mı?" (s. 81), "Eğer razı olursam da ben bedbaht olacağım!" (s. 83) diyerek isyan eder. Ancak maruz kaldığı psikolojik şiddet,

Mine'yi, histerik erkeğin kurtuluşu için kendisini "bedbaht" etmeye iter ve Nüzhet'le evlenir. Böylece "Mine" başlıklı bölümle, Mine'nin hane içinde maruz kaldığı baskıyı göstererek ve muhatabını bu genç kadın karaktere yakınlaştırarak açılan metin, birden seyir değiştirir ve milli anlatıların ideal kadın örneği olarak kullanılan Zehra'ya odaklanarak, Anadolu'ya açılır.

Nüzhet'in ağabeyi Fikret ve Zehra, evlenerek Anadolu'daki milli mücadeleye katılma kararı almıştır. Zehra, bir yandan "tıptan, edebiyattan, felsefeden bahseden" (s. 35), İnas Darilfünûnu'nda eğitim almış ve meslek edinmiş bir kadındır, öte yandan Fikret'in "melek karıcığım", "dünyadaki bütün kadınların en yükseği şüphesiz sensin, hem de en güzeli" cümleleriyle idealize edilir (s. 49). Bu idealizasyona, dönemin "milli mefkure"si de dahil edilerek, Zehra hem metnin, hem de metnin yazıldığı dönemin "ideal kadın" kabulüne evrilir:

> [Zehra] "Otur da konuşalım. Anadolu'ya gideceğiz değil mi?"
>
> [Fikret] "Evet… Gitmeyi sen çok istiyorsun Zehra, değil mi?"
>
> "Muhakkak. İstanbul'da artık durulmaz Fikret. Bu hava beni boğuyor artık!"
>
> "Haklısın Zehra, ben de zindana kapanmış bir insanın ıstırabını her dakika duymaktayım. Anadolu'ya geçince Ergastula'dan Pireneler'e kaçan esir Jeminüs gibi "Hürüm!" diye haykıracağım! Hem orada sen ve ben, ne çok iş görebiliriz Zehra."
>
> "Şüphesiz Fikret. Kim bilir belki doktorsuzluktan ölüp giden Türk çocukları vardır orada… Gidelim Fikret." (s. 49)

Böylece metnin mekan ve kurgusu İstanbul'dan Anadolu'ya kayarken, Zehra'nın Anadolu'ya geçiş kararının gerekçelerini, savaş ve yangın mağduriyetlerinin şekillendirdiği travmatik geçmişini okuruz. Metin Zehra'nın idealizmini, kardeşinin Büyük Harp'te ölmesine, bu haber üzerine "sert asker yüzüyle" andığı babasının da (s. 50), "oğlunun acısına dayanamayarak" (s. 33) ölümüne bağlar. Militarizmi doğuran, "milliyet" fikri değil; temelde, bir savaşın travması, kayıp ve yastır. Metin bir Türklük ideası, ulus bilinci yahut Anadolu güzellemesi üretmediği gibi; karşılıksız aşk

histerisiyle Anadolu'ya, ölmeye gidenler; Anadolu'ya gidişi bir "moda" haline getirenler, "hastane dolusu askere mal olan zafer"ler (s. 68) ve "kahraman asker" anlatılarının altından çıkan aldatan erkek hakikatleriyle, çok sesli bir realite sunar.

Zehra'nın Anadolu'dan yazdığı ilk mektupla birlikte, Anadolu'yu ve sürmekte olan savaşı, Zehra'nın perspektifiyle izleriz. Zehra'nın bu ilk karşılaşmanın ardından aktardığı tasvirlerde militarist mücadelenin propagandası yerine, Anadolu'nun "zavallılar"ı, "dul anneler, yetim yavrular, hasta insanlar" odaktadır (s. 55). Savaş kutsanmaz, savaşın mağduriyetini onarmak kutsanır. Zehra da burada savaş kabiliyetiyle değil; "sevmek kabiliyeti"yle varolur:

> Bütün bu zavallılar, maddi manevi o kadar şeye muhtaç ki… Bizim en fazla elimizden gelen sevmek, okşamak, teselli ve tedavi etmek… Bilirsin ya, Allah beni yalnız sevmek için yaratmıştır (s. 55).
>
> Benim bu her şeyi, herkesi sevgime Fikret biraz kızıyor galiba; ne tuhaf, değil mi ablacığım? (s. 57)
>
> Kadınlarda sevmek kabiliyeti herhalde erkeklerden fazladır. (s. 100)

Metnin böylece Zehra ve Fikret arasında kurduğu ikilik, aslında, toplumsal cinsiyet rolleri arasında kurulan ikiliğin de tezahürü olarak belirir. Fikret, kısa mektuplarında, "ağır ve mühim vazifeler"ini (s. 67) anlatırken, Zehra "mühim bir şey değil", "hikaye dediği şeye bak!" diye gülüneceğinden korktuğu bir kadın belleğini mektuplarına taşır. Örneğin "köy delikanlılarıyla rekabete girişen" ve bir başka kadını dağa kaldıran Ahmet'in karısı Saliha Kadın'ın hikayesini dinler, mektupları kanalıyla Sacide'ye aktarır, bir kadın belleği kurar. Ahmet de Kafkas cephesinden dönememiş bir askerdir; ancak Zehra'nın mektuplarında kahraman bir asker yahut şehit atfıyla değil; hain ve zorba bir erkek olarak temsil bulur (s. 64). Fikret, aldığı bir "emir" (s. 59) ile cepheye giderken, Zehra'nın birlikte gitme talebine rağmen salt kadın olduğu için onu geride bırakır; ancak karısının "bakım"ından mahrum kaldığı cephede, "Zehra'yı bilhassa

hasta günlerinde özlediğini" fark eder, "malik" olduğu kadının "erkek hayatı"ndaki mevkiini şöyle tanımlar:

> Son defa daha ziyade anladım ki bir erkek hayatında sevdiği kadının mevkiini hiçbir şey dolduramıyor. Halbuki Zehra son mektubunda, "Köy çocuklarıyla eskisinden fazla meşgul oluyorum; küçük yetimlere daha ziyade çamaşır yetiştiriyorum; hele asker mektuplarını adeta sevinçle yazıyorum. … Bak o benim yokluğumu unutmak çaresini ne güzel bulmuş! Ah bu kadınlar… Mamafih ben karımın bu "yaşamak kabiliyeti"nden müşteki değil, bilakis memnunum. … Hayatta böyle bir kadına malik olmak, her erkeğe nasip olabilecek bir saadet değildir[.] (s. 77-78)

Zehra'ysa Fikret'in cepheye gidişiyle, ev içi emeğe ayırdığı zamanı başka meşguliyetlere kaydırabilmiştir. Cephe gerisindeki kadınlarla yakınlaşır, onların hikayesini dinleyecek, yazacak zaman bulur. Fikret'in cepheye tek başına gitmesiyle başlayan "yalnızlık korkusu" (s. 59), köydeki kadınların teskinleri, yazma edimi ve kadınlar arası dayanışma pratikleriyle lağvedilir. Zehra, "canım kalkıp odayı toplamak istemiyor. Mütemadiyen sana yazmak, seninle dertleşmek arzusunu duyuyorum." diyerek, kendi bakış açısıyla yaşadığı bu Anadolu deneyimini Sacide'ye uzun mektuplarıyla aktarır (s. 62). Böylece "sansür eliyle delik deşik olmuş zavallı gazeteler"in işlevsizliğinden yakınan Sacide'ye gönderdiği mektuplarla metnin muhatabına da bir Anadolu ahvali çizer, fakat bu mektupların kurduğu kadın belleği, şüphesiz, savaş anlatısının önüne geçer, odağa yerleşir.

Fikret'in hasta olduktan sonra "erkek hayatında sevdiği kadının mevkiini hiçbir şey dolduramadığı" için Zehra'yı yanına, Ankara'ya çağırmasıyla birlikte, Zehra'nın mektuplarında beliren perspektif de dönüşüme uğrar. "Kara, kasvetli bir ev"de yaşamak (s. 92), sürekli Fikret'le birlikte çalışmak ve "saçlarını böyle büküp, sıkıp başına toplamak; boynunu, göğsünü kalın kumaşlarla saklamak mecburiyeti" (s. 95) Zehra'yı da maruz kaldığı militarist söyleme angaje ediyor gibidir. Bu kez mektuplarına şu cümleler sızar:

> “Büyük maksad” uğrunda kan döken vatan yavrularına şifa dağıtıyoruz. (s. 92)
>
> Biz Tanrı’nın hâkim olmak için yarattığı ulu millet, biz nasıl esir oluruz? “Ne çok insan ölüyor!” diyorsun. Hakkın var; bu çok elim bir hakikat. Fakat fertler milletin yaşaması için ölüyor ablacığım. Eğer Ahmetler, Mehmetler ölmezlerse “Türk milleti” dünya haritasından silinecek! (s. 93)

Ankara’dan yazılan bu mektuplarında Zehra, belirgin bir kırılmayla, cephe gerisindeki savaş mağduriyetinin, yoksulluğun ve yasın “sevmek kabiliyetiyle” onarılmasının, kadın dayanışmasının anlatısallaşmasından; cephedeki militarist söylemin içselleştirilmesine kayar. Zira metin Zehra’nın Anadolu’da cephe gerisindeki kadın dünyası ile, Ankara’da Fikret’le birlikte yaralı askerlerin arasında maruz kaldığı eril söylem arasındaki farka işaret etmek istiyor gibidir.

“İnsani gayeleri uğrunda iki sene Anadolu’yu dolaşan karı koca” (s. 113), zaferin ardından İstanbul’a geri dönerler. “Gaye” adını verdikleri bir bebekleri olmuştur. Metnin bu noktada “ideal kadın” ve “ideal erkek” temsilini evlilik ve aile kurumları çatısında sürdürerek kapanması beklenirken; metin aniden ideal erkek karakterini ve milli mefkureyi sahiplenecek milli aileyi eleştiriye açar. 9 Eylül zaferi metni kapatmaz; zira mücadele edilmesi gereken asıl mefhum, erkekliktir. İdeal kadın karakter Zehra’nın Anadolu’dan yazdığı mektuplarda, Kafkas cephesinden dönemeyen Ahmet’in şehitlik/kahramanlık anlatısını yazmak yerine, Ahmet’in cepheye gitmeden önce Saliha Kadın’a ve dağa kaldırdığı Ayşe’ye uyguladığı zulmü anlatmayı tercih etmesi, metnin mücadele ekseninin de erkekliğe kaydığının göstergesidir. Keza “ideal kadın” Zehra için de, “kurtuluş”, yalnız 9 Eylül zaferiyle gelmeyecektir. Kadın yazını, ulus anlatılarında da erkekliği eleştiriye açmaya devam eder; ulusal alegorilerdeki “ideal erkek” tanımı da böylece ıskartaya çıkarılır. Fikret idealist ve milli mefkureye bağlı bir doktordur; fakat kıskanç bir koca, aynı zamanda karısını aldatan bir erkek, Mine’yle evli olan Nüzhet’i düşünmeyen bir kardeş, yasak aşkına duyduğu arzu uğruna Anadolu’da dünyaya getirerek Gaye adını verdiği

çocuğunu terk etme kararı alabilen bir babadır. Bir önceki bölümde, Halide Nusret'in *Küller* romanında satır arasında dile gelen retorik soru, *Sisli Geceler*'de de belirir: İdeal kadın buradadır; fakat ideal erkek nerededir? İdeal erkeğin namevcudiyeti, eril söylemin kadınlara tuttuğu çarpık aynanın ve dayatılan "makbul kadın" anlatısının da altını oyuyor gibidir. Böylece milli mefkure ve modern devletin inşasını, kadının dönüşümüne bağlayan kurucu söylem de işlevsiz kılınır. Dönüşmesi gereken, ataerkil yapıdır. Zira Anadolu'da kurulan milli mefkureye sadık aileyi yıkan, erkek karakter Fikret'tir. Fikret'in Mine'ye duyduğu gizli arzuya hiçbir meşru zemin yaratılmaz yahut bu aşk kutsanmaz. Aksine, Fikret, yıllar önce de ablasının "sarı saçlı, mavi gözlü bebeklerinin düşmanı olan, her fırsatta onların gözlerini oyan, göğüslerini yaran" (s. 31) bir "hain çocuk" (s. 146) olarak imlenir. Sacide'nin yazıp yırttığı satırlara yansıyan; ancak bir aile sırrına dönüşerek saklanan bir biçimde, Fikret'in yıllar önce Mine'yle arasında ne geçtiği dile gelmese de, bir suiistimalin, belki bir istismarın söz konusu olduğu sezdirilir. Sarı saçlı, mavi gözlü Mine, Fikret'in "kırdığı bebekler"den biridir (s. 40). Fikret'in Mine'ye duyduğu arzunun yıllar sonra yeniden, Naim'i kıskanarak tetiklenmesi, bu dönemin aşk anlatılarında "taaddüd-i zevcat" geleneğinin bir uzantısı olarak beliren "çok aşklı erkek" imgesinin tekrarını beraberinde getirir. Milli mücadelenin ardından, Anadolu'dan İstanbul'a dönüşle başlayan "Mücadele" başlıklı bölüm de, "milli aile"yi yıkan bu "çok aşklı erkek"liğe odaklanır. Bu bölüm, sanki "mücadele" iki kadın tipi, "melek" Zehra ve "hırçın" Mine arasındaymış gibi başlasa da, kadın karakterler arasındaki homososyal bağa işaret ederek ve bu iki kadını da mağdur eden erkekliği eleştirerek, mücadelenin yönünü de tayin eder. Zehra'yı bedbaht edecek olan da, Mine'yi çocukluğundan bu yana "hırçın", "yaramaz", "çılgın", "deli" kılan da, Fikret'in eril failliğidir.

Metnin "ideal kadın" temsili, eril kanonun tuttuğu çarpık aynanın, eleştiriye açılan bir temsili gibidir. Zira maruz kaldığı baskı dolayımıyla ataerkil toplumun dinamiklerini sorgulayan, Zehra değil, Mine olacaktır:

> Vicdan, namus, fazilet… Ne boş mefhumlar yarabbi, bunlar ne boş kelimeler… Bu saçmaları karşımda bir heyûlâ gibi dikili görüp de uykusuz geçirdiğim gecelere acıyorum; kalbimin sesini susturmak için sabahlara kadar çırpınıp terlediğim o nihayetsiz azap geceleri! Meğer ben ne budala imişim… (s. 161)

Mine'nin defterindeki bu satırlar, bir yandan histeri nöbetindeki, "deli" bir kadının cümleleridir; fakat öte yandan, haklı bir isyanın metne sızmasını da sağlar. Zira bu mefhumlar "efsane" yahut "vehim" (s. 161); fakat nihayetinde yalnızca kadın karakterleri baskılayan ataerkil hakikatin de tarifini yapar. Mine, sorgulasa dahi tüm bu mefhumlara uygun yaşamış, Nüzhet'le evliliğini de bu mefhumlar üzerine kurmuştur; ancak Fikret, Mine'yi Naim'den kıskanarak tetiklenen arzusuyla birlikte, bunların tümünü çiğneyebileceğini ilan eder. Oysa Mine, Fikret bir gece odasına gelip birlikte olmayı teklif ettiğinde, Fikret'in sarhoş eden "müphem koku"suyla uyanan arzularını bastırma çabasındadır:

> Mine, onun geniş omuzlarına, kuvvetli kollarına bakıyor … kalbinde karşı gelinmez, çılgın bir arzu duyuyordu. … Genç kadın bu sesle [Gaye bebeğin ağlamasıyla], birden ayılmıştı. Arzularının bir cinayetten daha feci ve çirkin olduğunu artık düşünebiliyordu … yüzü kızardı ve Fikret'e karşı içinde mahiyetini tahlil edemediği bir kin duydu[.] (s. 181)

Nihayetinde metin, "vicdan, namus ve fazilet"in Fikret tarafından çiğnendiği bir olay örgüsüyle, Fikret'in "ideal erkek"liğini eleştiriye açarken; Zehra ve Mine, Fikret'in yaraladığı kadınlar olarak, vicdan, namus ve fazileti de korumuş olurlar. Fikret'in Mine'ye ilan-ı aşkını duyan Zehra, "içinde kırılan şeyin çaresiz acısıyla" (s. 189), "milli mefkure"ye gönül vermiş "ideal kadın" eylemliliğini sürdürür; "İzmir kapılarında can vermiş olanların çocukları için, yalnız onlar için yaşamaya" devam eder (s. 208). Mine ise, Zehra'nın tanıklık ettiği ilan-ı aşkın ardından intihar etmiştir. Bu ölümün bir kaza yahut hastalıkla değil de, iradeyle, intihar kararıyla gerçekleşmesi;

Mine'yi "ideal erkeği" cezbeden ve metnin cezalandırarak öldürdüğü bir kadın karakter olmaktan uzaklaştırarak; "sarı saçlı, mavi gözlü bebeklerinin düşmanı olan, her fırsatta onların gözlerini oyan, göğüslerini yaran" (s. 31) Fikret'in bedbaht ettiği, mağdur ve mağrur bir kadın pozisyonuna taşır. Metnin "ideal kadın"ı, aldatılan Zehra dahi, bu yasak aşkın sorumluluğunu Mine'ye değil, Fikret'e yüklemek gerektiğini, metnin muhatabına anımsatır. Mine'nin günlüğünü okumuş ve "itham" edilmesi gerekenin, "günahkar"ın Mine olmadığını teslim etmiştir (s. 167). Anlatıcının da "zavallı küçük" (s. 182) diyerek yanında konumlandığı Mine'nin intiharının ardından, dalgalarla kıyıya vuran bedeninin, gözleri oyulmuş, dudakları koparılmış, saçları yolunmuş bir "bebek" olarak imlenmesi; bu intiharın mesuliyetini simgesel olarak Fikret'e ve daha dolaylı biçimde, çocukluğundan bu yana ablasının bebeklerine bu fiziksel şiddeti uygulayan Fikret'i yetiştiren aileye, topluma yükler. Türkçe edebiyatın henüz İslami epistemolojiyle bağlarını atmadığı ve dinen caiz görülmeyen intiharı metne dahil etmenin hem tercih edilmediği hem de devlet tarafından intihara teşvik etmemek üzere yasaklandığı bir dönemde[78], *Sisli Geceler*'in kapanışına dahil edilen bu "intihar", histerik bir kadının karşılıksız aşkının değil; çok aşklı bir erkeğin eril failliğinin ve toplumu temsil eden hane halkının uyguladığı psikolojik baskının bir sonucu olarak kadın yazınına eklenmelidir.

[78] Güzide Sabri'nin *Münevver* metnine yapılan İstibdat yönetimi sansürü itibariyle, edebi metinlerde intiharın anlatısallaşmasına ilişkin bir sansür ve dahi cezai yaptırım uygulamasına gidildiğini takip edebiliriz. Zafer Toprak, bu sansür ve yasakların, savaşların ve köklü toplumsal değişikliklerin bir neticesi olarak dönem dönem artan "intihar salgınları"nı önlemek üzere yürürlükte olduğunu not düşer (Toprak, Z. (Ağustos 2011). Erken Cumhuriyet genç kız-kadın intiharları. *Toplumsal Tarih, 212,* s. 40-48 ve Toprak, Z. (Mart 2002). Genç kız ve kadın intiharları II: Cumhuriyet erkeğinin kadın imgesi. *Toplumsal Tarih, 99,* s. 15-19). Keza Kerime Nadir, *Romancının Dünyası* başlıklı otobiyografik anlatısında, *Tan* gazetesinin kendisinden tefrika istemesi üzerine Ahmet Emin Yalman'la yaptığı görüşmede, "Romanı bir intiharla bitiremezsiniz. Basın kanunu bunu yasaklıyor." (Nadir, 2019, s. 47) ihtarı aldığını yazacaktır. 1931 Matbuat Kanunu ile, basının intihar vakalarını bağlı bulunulan bölgenin zabıta memurundan izin almaksızın duyurması, anayasal bir suça dönüşmüştür (Mazıcı, N. (1996). 1930'a kadar basının durumu ve 1931 matbuat kanunu. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, sayı *18,* s. 131-154).

Rebia Arif'in *Kadın Tipleri* (1934) ise, ileride Şükûfe Nihal'in *Yalnız Dönüyorum* (1938) metninde de göreceğimiz üzere, üretildikleri tarih ve tercih ettikleri anlatı zamanı itibariyle, Cumhuriyet rejiminin üstlendiği kültürel dönüşüm hamlesini ve bu dönüşümün eril vesayeti koruma gayretindeki ataerkil geleneğine yönelen, feminist bir eleştiriyi metnin merkezine yerleştirir. *Kadın Tipleri*, artık geride kalan kurtuluş anlatısını ve cephedeki mücadeleyi hiçbir biçimde anmaz; Cumhuriyet modernleşmesinin sunduğu devlet feminizminin özgürleştiremediği kadınlara odaklanır. Metin 1935 yılında kitaplaşmadan önce, Rebia Arif'in babası Abdurrahman Arif Bey tarafından 1895'te Selanik'te *Asır* adıyla çıkardığı ve II. Meşrutiyet'in ardından *Yeni Asır* adını alan gazetede tefrika edilir (Çağın ve Şahin, 2021, s. 100). Daha sonra Rebia Arif'in erkek kardeşleri tarafından milliyetçi-muhafazakar bir çizgiyle yayına devam eden gazete, *Kadın Tipleri*'ndeki eril vesayet krizine de konu olan erkek egemen basın sektörü tezahürünün de kaynağıdır. Rebia Arif hem kurmaca dışı yazıları hem de romanlarıyla *Yeni Asır*'da kendine bir varlık alanı açmış olsa da, *Kadın Tipleri* romanına da yansıyan erkek egemen basın sektöründen mustarip olduğu şüphesizdir ve metin bu bağlamda otobiyografik göndermeler de içerir; kadın hakları, özellikle de kadının siyasi hakları konusunda arkadaşı Cevriye İsmail'le birlikte verdikleri mücadelenin izlerini taşır (s. 104-105). *Kadın Tipleri*'nin bu çalışmada da kullanılan ilk ve tek baskısı Semih Lütfi Matbaası'nda hazırlanır; ancak hem edebi kanon ve kamu hem de akademik çalışmalarda, Rebia Arif, üretkenliğine rağmen yer alamayan bir yazar olur. *Yeni Asır*'ın zorunlu mübadele öncesi Selanik'te çıkan sayılarına erişim sorunu nedeniyle, Rebia Arif'in tam bir külliyatına erişmek, henüz mümkün görünmüyor olsa da, gazetenin erişime açık sayılarında tespit edilebilir olan kurmaca metinleri, *Mina* (1921), *Onun Saadeti* (1921), *Hakikat Peşinde* (1922), *Kır Perisi* (1932), *Ayşe'nin Öcü* (1933), *Kadın Tipleri* (1934), *Beni Seviyor mu?* (1934),

Yalnız İkimiz (1934), *Zindan Güneşi* (1935), *Çapraşık Duygular* (1935), *Kadın İsterse* (1936) ve *Vakit* gazetesinde 11 Şubat 1930 tarihinde tanıtımı yapılan ancak erişim sağlanamayan *Dinsiz Adam* romanlarıdır.

Kadın Tipleri, bir sabah henüz uyanan Sencan'ın aklına düşen şu cümle ile açılır: "Gene Kamran'la [kocasıyla] mücadeleye hazır olmalı" (Rebia Arif, 1935, s. 3). Tanrısal anlatıcı metnin henüz başındayken Sencan'ın odaklayıcılığını kullanmaya başlar ve metin boyunca kadın karakterlerin odaklayıcılığından okuduğumuz anlatı, kadın karakterlerin kurduğu erkeklik eleştirisiyle sürecektir. Anlatıcı, Sencan'ın sekiz senedir süren ve Kamran'ın "anlaşılmaz kıskançlıklarile"[79], artık "kocasından uzaklaştığını duyduğu" (s. 3) evliliği, şu pasajla özetler:

> Kocası ne anlaşılmaz bir mahluktu. Matbaaya gitmezse "Of boğuluyorum, kafam bir kazan gibi.. Yazı, yazı.. Sayfaların dolacağı yok" diye şikayet eder. Giderse, "Ey yeter artık. Her yerde sen, her tarafta sen gözüküyorsun. Adeta kendi gazetemde bana rakip kesildin" derdi. O tam mânâsile mütehakkim, mütecaviz bir erkek tipiydi. Karısının bile kendisi ile mesaisini ortak etmesini çekemiyor, her vesile ile ona tahakküm etmek istiyordu. (s. 3)

Bu pasajda vurgulanan ve metin boyunca farklı ilişkilenişler üzerinden örneklerini göreceğimiz "mütehakkim, mütecaviz erkek tipi" ve "tahakküm etme" isteği, Cumhuriyet modernleşmesinin yarattığı bir eril vesayet krizi olarak sürecektir. Metnin kadın karakterleri yeni Türkiye'nin kamusal alana davet ettiği, özgürlük ve erkeklerle müsavat vaat ettiği güçlü kadınlardır; ancak modernleşme anlatısını temellük etmiş, "aydın" erkek karakterler tarafından sürekli baskılanırlar. Kamran, bir yandan *Yeni Hayat* adıyla çıkardığı gazeteyi tek başına yürütemediği için "tahrir işlerini büsbütün karısına" yıkar (s. 3); öte yandan onunla "Tahrir Müdürü Hanımefendi!" diye alay eder; bu pozisyonu bir kadın olarak karısını yakıştıramaz. Sencan'ın gazete yazılarına gelen beğeni mektuplarından rahatsız olur, karısını kıskanır. Sencan'ın tüm emeğine,

[79] Alıntılar, 1935 baskısındaki imlaları ile doğrudan aktarılacaktır.

"Hanımefendiye güvenerek yazı göndermediği" günlere, geciktirdiği işlere rağmen, "patron" Kamran'dır (s. 9). Henüz metnin başında Kamran'ın "tahakküm" ve eril vesayet talebiyle temsil edilen evlilik kurumu da, Yeni Türkiye'nin kadına ve erkeğe biçtiği toplumsal cinsiyet rollerinin mikro ölçekte bir temsili olarak kullanılır; aile, toplumu yansıtır. Hem yeni Türkiye'nin işaret ettiği kültürel dönüşüm hem de bir gazete olarak "*Yeni Hayat*"ın merkezindeki Sencan ve Kamran'ın evliliği, Doktor Ural'ın Sencan'a gönderdiği takdir mektubunun tetikleyeceği kıskançlık krizi ile sarsılır. Sencan kıskançlığa yahut eşlerin birbirini aldatmasına ihtiyaç olmadığını, böyle bir durum yaşanacak olsa pekâlâ ayrılabileceklerini savunurken, Kamran'a göre kadın ve erkek hala "müsavi" değildir:

> İşte bu noktada çok aldanıyorsun Hanımefendi! O senin şaşmaz prensiplerin tabiat kanunu karşısında müsavat tanımaz. Yeni hayat değişiklikleri ne olursa olsun, medeni kanunlarla lehinizde ne haklar verilirse verilsin, kadın, daima kocasının hükmü altındadır. (s. 12)

Bu pasajda metin bir yandan medeni kanunu ve Cumhuriyet modernleşmesinin "yeni hayat" hükümlerini savunuyor görünse de; esasen "müsavat"ı sunmayan, "yeni bir maske altında eski küflü zihniyeti taşıyan" (s. 12) "tabiat kanunları"nı sürdüren de yine Cumhuriyet'in erkek entelektüellerinin benimsediği devlet feminizmidir. Rebia Arif'in kendisi de, kadını aile reisinin reyine bağlayan kuruluş dönemi Türkiye'sinde, *Kadın Tipleri*'nin tefrikası devam ederken kadınlara hala tanınmamış siyasi haklar için mücadele eden yazılar kaleme alır. *Kadın Tipleri*'nin 16 Temmuz 1934'te tamamlanan 53. tefrikasından yaklaşık iki ay sonra, 29 Eylül 1934'te ise, Cevriye İsmail ve Hasene Nalan'la birlikte İzmir'in "namzet" listesine girerler[80].

Sencan, ressam bir babanın kızı, "kadın ve içtimai hayat hakkında haftalık yazı"lar hazırlayan bir "muharrir"dir (s. 33). Kamran henüz kuracağı *Yeni Hayat*

[80] İlgili haber *Son Posta* gazetesinde 29 Eylül 1934 tarihinde yayınlanır (s. 4-6).

gazetesi için Sencan'dan "kalem iştirakı" istediğinde (s. 33), bu ortaklık kısa sürede evliliğe dönüşür. Ne var ki Sencan ne bu evlilikte ne de Kamran'ın imtiyaz sahibi ve "başmuharrir" pozisyonlarını temellük ettiği gazetede kendine "müsavi" bir yer bulamaz:

> – [Sencan:] *Yeni Hayat* tamamile benim idareme bırakılmış bir gazete idi. Onun yer tutmasını, İstanbul'da ve anayurdun her tarafında sevilmesini, aranmasını ben temin ettim diyebilirim. Tükenmek bilmeyen bir azimle çalışıyor, halka sokuluyordum. Kamran gazeteyi yaşatan gayretimi inkar edemiyor; fakat teşekkür, takdir ve rica mektuplarını da çekemiyordu. Evimizin içinde benim en şiddetli rakibim oluyordu.
> – [Ural:] Bu nankörlükten üzülmüyor muydunuz?
> – [Sencan:] Bilakis, bana ne kadar aksilik ederse o kadar çok yazmak ve muvaffak olmak için gayretim artardı. Ben de cenkleşmekten usanmıyordum. (s. 33-34)

Sencan'ın neredeyse Cumhuriyet tarihiyle yaşıt bir evliliğin içerisinde yürüttüğü varlık mücadelesinde, artık bir fikir ortaklığı hissedemediği Kamran'dan boşanma kararının ardından, Kamran Sencan'ın "gazetedeki hakkını da inkar eder" (s. 35). Fakat Sencan, kendi "yeni hayat"ını kurmak üzere boşanma kararında istikrarlıdır; zira erkeğin tahakkümüne karşı olduğu gibi, "kadının sıkışınca erkeğe esaretine ve her şeyi ondan bekleyen aczine" de karşıdır (s. 37). Bu boşanma kararının ve böylece işini de kaybetmesinin ardından, bir kitap yazmaya girişir. Bir üst kurmacaya dönüşerek romana da adını veren bu yazım süreci, Türkiye'nin farklı demografik ve sınıfsal kadın temsillerini içerek bir içtimaiyat araştırması olarak tasarlanır. Böylece metin boyunca Sencan'ın "istilosu işler", "kalemi muttasıl yürür" (s. 38), *Kadın Tipleri*'nin yazım sürecine tanıklık ederiz. Ne var ki bir tarih yazımı/kadın tarihi girişimi olarak işleyen bu roman, kadınların "inkılap ruhlarını" ölçerken, Cumhuriyet öncesini yok saydığını da görürüz. Tüm bir Osmanlı kadın hareketi, milli anlatının alanına girememiş gibidir. Sencan "harbden evvelki kadınla, harbden sonraki kadın" (s. 42) arasında bir "kırılma" olduğu düşüncesindedir ve "bu kırılma sebeplerini araştırma" hedefindedir (s. 43). Bu

noktada bir yandan özgürlük talebinde, müsavat arayışındaki yeni kadına, eril vesayetin müdahalesi olmaksızın, devlet feminizminin "hak verme" söylemini aşarak, bağımsız, kadınlığa münhasır bir geçmiş anlatısı kurarak devlet söyleminin dışına çıkar; eril kanonun milli anlatılarına eleştiri getirir. Doktor Ural, "öyle sanıyorum ki mahkum kadın tipleri artık maziye karışmış, hazin bir hatıradır" (s. 46) diyerek modern Cumhuriyet'in "kadın özgürleşmesi" söylemini yeniden üretirken; Sencan medeni kanunun sözde müsavat vaadine mesafelidir, "Ben de öyle olmasını temenni ederim. Fakat hakikat acı da olsa, biz bu mahkûmiyetin esasını araştırmalıyız" (s. 47) der; "erkek tahakkümü" yahut "erkek hodbinliği" atıflarıyla, kadınların süregelen mahkûmiyetini ataerkine yükler. İnkılap saltanatları yıkmış, hurafeleri devirmiş olsa da, kadınlar "tahakkümü hakaret, esareti meskenet bilseler de", "hodbin erkek doyurucu kudretine güvenerek kadını keyfine kurban etmeye devam eder" (s. 47). Fakat milli/modern Türk erkeğini temsilen Doktor Ural yine eril vesayeti savunur:

> Sencan: Bu kudreti bir zaman için erkeğin elinden al, kadına ver bak nasıl mevkilerin değiştiğini görürsün. …
>
> Ural Sencan'ı manyetize etmek ister gibi dikkatle gözlerine bakarak: "Yalnız bir şey unutuyorsun Sencan. Evvelkiler veya sonrakiler olsun [Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi kadınları kastediliyor], tabiatın hiç değişmeyen bir kanunu hepsinin Havva kızı olmasıdır."
>
> Sencan asabi: "Hepsinin veya hepimizin Havva kızı olmakla kastettiğiniz manaya inanarak söylüyorsanız ve vaziyet bundan ibaretse, Havva eliyle cennetten çıkarılan Adem'in ve Adem oğullarının, bir türlü bulamadıkları sulh ve mükemmeliyeti, gene cennette aramaları lazımdır." (s. 47-48)

Bu diyalogla Sencan, bir eril tahakküm ve erkeklik eleştirisi kurarken, bunu modern Cumhuriyet'e de yöneltir. "Sulh ve mükemmeliyet" erkeklerin inşa ettiği değil, kadınların inşa edeceği bir toplumsal düzende kurulabilecektir. Ancak öte yandan, "Havva" imgesiyle kurulan bu "kadınlık" anlatısı, "yeni kadın"ın hak mücadelesini Osmanlı kadın hareketine bağlayan köprüyü kurmaz. Bu bağlantısızlığın sebebi, metnin yazarı olarak Rebia Arif'in zorunlu mübadele sürecine dek Selanik'te yaşaması

dolayısıyla İstanbul'daki kadın yazınından uzak kalması mıdır, bilinçli bir tercih yahut ulusal alegori dayatması mıdır, öngörmek elbette mümkün değildir. Fakat Rebia Arif'in kurmaca dışı yazılarında beliren, devlet feminizmine muhalefet eden ve kadınların siyasi hakları dahil tam bir müsavattan yana söylemi, Rebia Arif'i Cumhuriyet rejiminin kuruluş dönemi ideolojisinden ayırarak, Osmanlı döneminde yükselen "müsavat-ı tamme" hareketine bağlar.

Sencan'ın yeğeni Bilen de "yeni maskesinin altında eski zihniyeti" sürdüren bir ailede varolma mücadelesi vermektedir. Babası Sami Bey, Bilen'le "emretmeğe alışkın eski bir memur" tavrıyla konuşur, Bilen 18 yaşında üniversite mezunu bir genç kadın olsa dahi, "babasının nüfuzundan kurtulmuş sayılmamalı" (s. 14), "kızın dizgini daima babasının elinde olmalı"dır (s. 15). "Erkeğin işini erkeğe bırakmak, kadının kuvvetlerini israf etmemek kadınlığı bilmektir." (s. 19). Oysa Bilen kendini "benim temiz ve serbest hava isteyen ciğerlerime o boğucu havayı nasıl teneffüs ettirebilirsin?" diyerek savunur (s. 15). "İktidarı kafasında, kuvveti kollarında bulma"yı (s. 16), "kendi harekâtından, kendi yürüyüşünden mes'ul olmayı" arzular (s. 17). "Bakaloryayı muvaffakiyetle ver"diğinde, eğitim hakkına erişerek özgürleşmiş bir kadın olmak hissiyatıyla, "Önümde yeni ufuklar açılıyor. Ben hepsini birden geçmek istiyorum." (s. 5) diyecektir. Ne var ki kadınların özgürlüğü ve toplumsal cinsiyetler arasındaki müsavat, medeni kanunun getirdiği haklarla sağlanamayacaktır. Metnin iki ana kadın karakteri, Sencan ve Bilen, modern Cumhuriyet'in müsavat vaadi ve özgürleşme umuduyla yola çıkan; ancak kendilerine sunulanın cinsiyetçi sınırlarını da idrak edebilen kadınlar olarak metne devam ederler. Sencan boşanarak, Bilen'se mühendis olma idealiyle evden ayrılarak özgürlüklerini ilan etseler de, metnin erkek karakterleri ve ataerkil gelenek dolayımıyla baskıyla ve maruz kaldıkları psikolojik şiddetle mücadeleye devam ederler. Fiziksel şiddet de sürer; Kamran Sencan'la

bileklerini tutup sıkarak konuşur (s. 12), Bilen babasını dinlemek zorunda kalmamak için piyano çalmaya giriştiğinde Sami Bey kızının parmaklarını tutup koparacak denli sıkar (s. 14). Sami Bey'in psikolojik ve fiziksel şiddetinin kaynağı, kızı üzerindeki otoritesini, eril vesayetini kaybetme endişedir. Kamran da, Cumhuriyet'in sunduğu modernist dönüşümü ve "yeni hayatı" imleyen gazetesi *Yeni Hayat*'ta, Sencan'la müsavi bir pozisyonda olmayı kabul edemez; Sami Bey'le paralel bir eril vesayet krizi içerisindedir. Metin bir yandan "Beyoğlu'nun mağazaları, binaları, pırıl pırıl yanan vitrinleriyle" (s. 10), Şişli'nin yeni apartmanlarıyla, caddelerde otomobillerle, tüm bir modernite deneyimini tasvir ederken, modern Cumhuriyet'in aksayan müsavat vaadini de görünürleştirir; bir ikilik kurarak ataerkil geleneğin sürekliliğini eleştiriye açar.

Sencan'ın çocukluk arkadaşı Doktor Ural ise, "Avrupa'da geçen tahsili müddetince" Sencan'ın gazete yazılarını beğeniyle takip eder, Kamran'ın kıskançlığı nedeniyle kesintiye uğrayan arkadaşlıklarını sürdürmek, "ilmi münakaşa ve tetkikler" yapmak üzere Sencan'la tekrar görüşmek ister (s. 6). Kamran bu "dostluğun", yalnızca Sencan'ın "cinsi cazibe"si için kurulduğu, Ural'ın Sencan'da yalnız "etini ve etin derisini" gördüğü (s. 13) fikriyle bu kadın-erkek ilişkisini de kıskanırken; Sencan, "yeni hayat"ın kurucusu Kamran'ı, *Yeni Hayat*'taki yol arkadaşını tanıyamaz olmuştur. Böylece biten yoldaşlık ve evlilikle, Sencan, Cumhuriyet'in hayal kırıklığına uğrattığı kadın münevverlerini temsil ediyor gibidir. Benzer bir hayal kırıklığını Bilen de, Mühendislik Fakültesi hocası, "Şarkı ve Garbı hayran eden uçuş muvaffakiyetlerile yurdumuzun her tarafında alkış ve takdir toplayan tayyareci" Cemil Bey dolayımıyla yaşar (s. 55). Cemil'in Bilen'e bir kadın olduğu için uygulamaya çalıştığı eril vesayet karşısında, Bilen "hırsından dudaklarını kan çıkarırcasına ısır"acak, "Beni bir çocuk yerine koyarak adeta hakaret ediyorsunuz diye haykır"acak, "kendi azim ve irade kuvvetiyle" varolmak istediğini savunacaktır (s. 55). Cemil,

Bilen'in bir kadın olarak onun mesleğine soyunmasını, ilk defa tecrübe ettiği tayyare uçuşundaki cesaretini "bir izzeti nefis meselesi yap[ar]", kürek yarışında Bilen'e mağlup olması "gururunu kırar" (s. 61), "bu adamın nazarında kadın, ayni fabrika mahsulü bir meta'dır." (s. 57). Cemil Hoca, "Makine Tatbikat" dersini alan ve "numara (not) vereceği" Bilen'e, "Sizi çok tetkik ettim ve çok defa erkek arkadaşlarınızın ilerisinde buldum, fakat…" der; "Fakat diyorum, çünkü bir erkek değilsiniz." (s. 69). Kadın karakterler, varlıklarını ancak erkeklerle rekabet ederek kazanmaya çalışırken, Bilen bu rekabetin müsavatla biteceğini ilan eder:

> İşte asırlardan beri ahdini tutmayan bir Adem'le, döneklik ettiren bir Havva nesli … Bir gün … yeni bir beşeriyet, kana boyanan bu ezeli davanın rüyetini kadın ellerine gördürecek, o vakit Habil'e "Kabil'i ne yaptın?" sorgusunu soran bir ses, dünyaya kardeşlik, dostluk, arkadaşlık tohumuna saçarak, insanlığı ve sulhu yaratacaktır. (s. 63)

Bu metinde de beliren sulh vurgusu, kadın yazınının milli anlatılarında öne çıkan anti-militarist söylemle birlikte okunmaya müsaittir. Eril tahakkümünün beraberinde getirdiği savaşlar, ancak "rüyeti kadın eline" geçtiğinde sonlanacak; kardeşlik ve sulh sağlanacaktır. Dolayısıyla mevcut "milli anlatı"nın eksik parçası, kadınlardır. Sencan ve Bilen de, metnin kadın karakterleri olarak, bu dönüşümü yaratmaya talip olurlar. Metin kapanırken, Sencan *Kadın Tipleri*'ni yazmayı tamamlamıştır. Bir üst kurmacaya dönüşerek okuduğumuz anlatı, Sencan'ın kadınlık ve yazarlık deneyimleri, Bilen'in İstanbul'da üniversite eğitimine başladıktan sonra yaşadığı "kadın mühendis"lik deneyimini aktaran mektubu ve çalıştığı evde tacize uğrayarak hamile kalan Zehra'nın ve "birçok Zehracıkların felaketine sebep olan "asri" canilerin Ceza Kanunu'ndan kurtulan cinayetleri"nin hikayesi ile, "kadınlık ideolojisinin birbiriyle müsademesinden numuneler" sunar (s. 106). Böylece Sencan'ın *Kadın Tipleri* de, Rebia Arif'in *Kadın Tipleri* de, Cumhuriyet'in hayal kırıklığına uğrattığı kadın münevverlerin itiraz ve taleplerini ileten bir mücadele metnine dönüşür.

Şükûfe Nihal'in 7 Temmuz 1923 tarihli "Kadın Ne Yapar?" başlıklı yazısında da, kadın yazınının ürettiği kurmaca metinlerde beliren anti-militarist söylem dikkat çeker. Şükûfe Nihal, eril kanonun kahramanlık, şehitlik, gazilik atıflarıyla beslediği militarist söylemin aksine, savaşın yarattığı maduniyeti görünürleştirir:

> Büyük harbin son senesi … İstanbul sokakları … meş'ûm hezimet sebeplerinin en canlı izahı olan hasta, aç ve perişan askerler kaldırımın üzerine yığın yığın seriliyor. … Kolsuz, bacaksız, gözsüz genç malûller. Yerine başkası gelecek diye daha iyi olmadan hastaneden atılan verem yüzlü, parasız, yurtsuz, hasta askerler.

Şükûfe Nihal'in savaş yıllarında ürettiği kurmaca dışı metinlerinde çizdiği bu temsil, kurmaca metinlerinde de belirir. Kahramanlık yahut şehitlik söylemiyle savaşa giden erkek karakterlerle değil; İstanbul sokaklarından polis zoruyla toplanarak, kucağındaki küçük çocuğunu birine emanet etme fırsatı bulamadan askere alınan erkek temsilleriyle karşılaşırız. *Yalnız Dönüyorum* (1938), kadın yazını bağlamında Halide Edip'in romanlarında da göreceğimiz üzere, ulusal alegoriyi bir Anadolu güzellemesi üzerine kurmaz; realist ve eleştirel bir söylem üretir. "Savaş" bir "müdafaa" vesilesiyle kaçınılmaz olsa dahi, metin militarist bir propaganda üretmez; anlatı savaş ve ardından gelen zafere değil; savaşın yarattığı yıkıma ve "milli ideal" yolunda yalnız kalan bir kadın karaktere odaklanmayı tercih eder. *Yalnız Dönüyorum* sadece bir "ideal erkek" gibi metne ve Yıldız'ın hayatına girdikten sonra iç yüzünü öğrendiğimiz Hasan'ın değil; Cumhuriyet modernleşmesinin de "sathi" kalan monden hayatının eleştirisini sunar. Metin, Yıldız'ın kocası Hasan'la yaklaşık on yıllık evliliğini bitirme kararı aldığı ve "Ben hayata boyun eğmemeye karar verdim." (Şükûfe Nihal, 2005, s. 9) dediği anda başlar ve Yıldız'ın özgür bir kadın olarak kendini inşa ettiği bu sürece bir *flashback* ile geri dönerek, çocukluğunu geçirdiği II. Meşrutiyet döneminden, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve modern Cumhuriyet'in hedeflediği ulusal inşaya uzanan bir anlatı sunar. 1938'de yayımlanan romanın, geç dönem Osmanlı'dan erken dönem

Cumhuriyet'e geçerken yaşanan medeniyet ve kimlik krizi üzerine kurduğu ulusal alegori, "zafer" ve ardından gelen devrimlerin heyecanı içerisinden değil, retrospektif bir bakışla, beklenen ve gerçekleşen arasındaki farkı da kavrayan bir hayal kırıklığıyla anlatısallaşır. Anlatı, "Yıldız'ın defteri" olarak kurgulanır ve bu sayede metnin protogonisti Yıldız, bir anlatıcı-karaktere dönüşür. Metnin sonuna 1930 tarihi düşülerek anlatı zamanı 1908-1930 aralığına yerleştirilir. Yıldız'ın perspektifinden dinleyeceğimiz, yaklaşık yirmi iki yıllık Türkiye tarihi, aynı zamanda muhaliflerin, sürgünlerin, savaş mağdurlarının, realist bir "Anadolu insanı" temsilinin, kadını aile kurumuna mahkum eden normatif ahlakın, yeni burjuvazinin giderek hodbinleşen yaşantısının, Cumhuriyet'in sanayileşme hareketine ezilen yoksul işçi sınıfının da tezahürünü sunar. Metnin böylece bir poliloğa dönüşen ulusal alegorisi, "milli inşa"nın unuttuğu ötekileri de görünürleştirir.

Yıldız'ın defteri "Salonlar, saltanatlar, ışıklar, eğlenceler onun [kocası Hasan'ın]; onların olsun. Bana yeşil kırlar, mor salkımlar arasındaki bu üç odalı, tahta ev yeter." (s. 9) cümlesiyle açılır. Yıldız'ın kent hayatına yön veren Cumhuriyet balolarını, salon eğlencelerini, Bayoğlu caddelerindeki tüketimi eleştirerek metin boyunca doğaya yönelmesinin; "Babam bana ince hatıralar bıraktı. Onların yerine birkaç apartman bıraksaydı, bugün kalbimde bir taş yığını ağırlığından başka bir şey duymayacaktım." (s. 49) cümlelerinin ardında, histerik bir kaçış değil, bilakis bilinçli bir tercih, yönünü şaşıran kentleşme ve modernleşmeye getirdiği eleştiri belirecektir. Suat Derviş'in *Çöken İstanbul* (2021) başlığı altında kitaplaştırılarak yayınlanan 1930'larda "kentin ötekileri" ile yaptığı röportajların işlediği "kent yoksulları", Şükûfe Nihal'in *Yalnız Dönüyorum* romanında da, modernleşme ve kentleşme anlatısının öteki yüzü olarak metne girer; sınıf farkı metnin temel meselelerinden biri haline gelir. Yıldız, iki yüzlü burjuva ahlakından şikayetçidir. Kurtuluş Savaşı yıllarında

Anadolu'ya gönül borcunu dile getiren, milli mefkure için çalışmayı vaat edenler, şimdi Anadolu'yu unutmuş, İstanbul sokaklarındaki savaş mağduriyetine, yoksulluğa gözlerini kapamış, ailesini savaşta kaybetmiş kadınları, çocukları düşük ücretlerle yeni kurdukları fabrikalarda sömürmeye başlamışlardır. Hasan da bu gelir adaletsizliğinin büyüdüğü "yeni hayat"ın fabrika sahibi burjuvalarından biri olur. Halbuki bir "Anadolu çocuğu"dur, ancak eğitim için geldiği İstanbul'da Yıldız'la evlendikten sonra, köydeki amcasından sermaye edinerek İstanbul'da iş kurmak üzere, Yıldız'dan gizlice amca kızı Gülsüm'ü de "alır". Hasan'ın bir yandan İstanbul'da Şişli'deki apartmanlarında sürdürdüğü modern/kentli hayatına mukabil, Anadolu'nun bir köyünde iki çocukla geride bıraktığı Gülsüm'le, iki farklı yaşantısı vardır. Gülsüm, Hasan'ın Yıldız'la evli olduğunun ve babası tarafından Hasan'a satıldığının farkındadır; ancak ataerkil geleneğin baskısı altında, Hasan'ın bir gün Yıldız'dan ayrılıp köye dönme vaadiyle aldanır. Yıldız ise, tek başına gitmesinin "münasip" görülmediği Anadolu'ya, birlikte gitme ve milli mefkureye hizmet etme sözüne itimat ederek, aynı ideali paylaştığı bir adamla evlendiğini düşünür; fakat Hasan Yıldız'ı evlenmeye razı ettikten sonra yalnız Anadolu idealini değil, Yıldız'ın çalışma hayatına katılmasını dahi engeller. "Yeni hayat"a adapte olmuş görünen, "modern ve milli erkek" Hasan, modern ve milli kadın Yıldız'ın önündeki tek engeldir.

Keza Yıldız, Hasan'ın çok eşli, çok hayatlı yaşantısını öğrendikten sonra, "hata"larını "histeri" krizleriyle açıklayarak örtmeye çalışan ve sözde bir tedavi için Paris'e giden Hasan'ı orada bırakarak, tek başına İstanbul'a döner; metni de bu özgürleşme hamlesinin bir ifadesi olan telgrafıyla, "Yalnız dönüyorum!" yazarak kapatır (s. 259). Yıldız için özgürlüğü ne kadınlara eğitim ve çalışma serbestisi getiren kağıt üzerindeki devrimler ne de "yeni hayat"ı temsil ettiğini iddia eden bir erkek getirir; bilakis eskiyle bağlarını atma cesareti gösteren ve kendini özgürleştiren, Yıldız

olur. Çocukken babasıyla gittiği suarelerde gayrımüslim Osmanlı kadınlarının "serbest" hayatına imrenir, Türk kadınlarının kafes ardında geçen karanlık ömürlerine acırdım. (s. 19) diyen; İslam'ın Osmanlı kamusalında kadına tanıdığı yaşam alanından rahatsız, gayrimüslim kadınların serbestliğine imrenen Yıldız, yeni yaşamın kendisine kocası tarafından "sunulmasına", Hasan'ın sahiplendiği eril vesayete de eleştiri getirir:

> "Kadınlar dekolte giyeceklermiş. Sen de iyileşince tabii öyle bir elbise yaptırırsın; artık Avrupa kadınları gibi giyinmeye alışırsın. Sana bütün o bilmediğin hayatı göstereceğim. Seni bir Avrupalı kadın gibi yaşatacağım Yıldız!" Hasan'ın bu lütufkârlığına ve yeni yeni başlayan bu yüksekten konuşmasına için için güldüm. (s. 20)
>
> Hasan … herkesin yanında kendisini mahcup edeceğimi düşünerek bana ders veriyordu. Bu dersler o kadar çoğaldı ki, nihayet bir gün dayanamadım: "Rica ederim Hasan, dedim, benim bu kadar dersi birden öğrenecek zekam yok! Afedersin, kusura bakma; elbet yavaş yavaş öğrenirim." diye alaylı bir sesle ona yalvardım. Bundan sonra yemek dersi kesildi; selam verme dersi başladı. (s. 128)

Oysa Cumhuriyet'in ilanıyla değil, II. Meşrutiyet'e giden hak mücadelesiyle halihazırda "yeni hayat"a ve kamusal alanda var olmaya hazır bulunan Yıldız'ın, "Hasan'ın lütufkârlığına", "yüksekten konuşmasına", hocalığına; bu eril vesayete ihtiyacı yoktur. Bilakis kendini çocukluğundan beri hazırladığı modern ve erkeklerle müsavi yaşama, eşlik edemeyen Hasan'dır:

> Yıldız'ı bunun için mi yetiştirmişlerdi! Yıldız kocasıyla başka şeyler konuşmak, başka türlü yaşamak için hazırlanmış bir kadındı. (s. 144)
>
> Hasan'ın anası, ablası yahut dadısı mıydım? Yoksa bir tımarhane doktoru muydum? Ben de gençtim. Benim de yaşamaya, mesut olmaya, hatta şımarmaya hakkım vardı. Hasan vaktiyle mektuplarının birinde benim fazla hayalperest, kendisinin daha realist olduğumuzu, bana demirden bir istinat olacağını yazıyordu. Halbuki Hasan'ın demirden bir istinat değil, çöp kadar tutacak bir yeri yoktu. Hayatın ortasında yapayalnızdım. Keşke yapayalnız olsam… benim dayanacak destek aramaya ihtiyacım yoktu. Kendi kendime her yerde tek başıma ayakta durabilirdim. (s. 157)
>
> [Hasan] yolunu şaşırmış, idealini kaybetmiş, olamadan çürümeye başlamış bir erkek[ti]. (s. 117)

Böylece Yıldız'ın "yeni hayat"ta kendisine eşlik edemeyen, ne Anadolu'ya gitmesine ne de İstanbul'da çalışma hayatına katılmasına izin vermeyen, "iptidai huylar"ı (s.

191) ile Yıldız'a psikolojik ve fiziksel şiddet (s. 190) uygulayan, bir yandan gizlice taaddüd-i zevcat geleneğini sürdürüp balolarda kadınlarla flörtleşirken, öte yandan Yıldız'ın erkek arkadaşlar edinmesini kıskanan Hasan dolayımıyla ataerki eleştirisi metnin merkezi meselelerinden olur. Yıldız sathi kalan bu modernleşmenin kadınlara bir özgürlük sağlamadığının bilinciyle şikayetçidir. Henüz çocukken, İstibdat rejiminin sürdüğü, muhalif babasının arkadaş toplantılarında yapılan konuşmalardan, okunan Tevfik Fikret şiirlerinden ve dinlenen müziklerden çıkardığı bir sonuç vardır: Sarı bukleli saçlarıyla değil, "sarı bukleli saçlarının örttüğü kafatasının içindeki başka bir şeyler" ile varolacaktır (s. 44). Ancak bu noktada metnin Yıldız'ı kadınlıktan dışlayarak (*defeminizing*) değil; bilakis bir kadının toplum yaşamındaki varlığını ilan edecek biçimde özgürleştirmeye çalıştığını not düşmek gerekir. Yıldız, Hasan ve evlilik kurumu dolayımıyla maruz kaldığı tüm eşitsizliklerin kaynağının ataerkil gelenek olduğunun; ancak bundan sıyrılarak özgürleşebileceğinin farkındadır. Bu nedenle metin Yıldız'ın Hasan'dan ayrıldığı noktada başlar ve tüm bir metnin retrospektif anlatısı, bu boşanma kararının gerekçelerini gösterir ve Yıldız ayrılık kararı aldığı anda metin kapanır.

Yine bir başka erkekle, Fahir ile diyalogları sırasında Yıldız, milli mücadeleyi ancak erkeklerin yürütebileceği savı üzerine şöyle söyler:

> Ben yine atıldım: neden bütün yüksek duyuşları, kahramanca işleri kendinize layık görüyorsunuz? Bin bir türlü yalanlar uydurarak askerlikten kaçan, orduda bir iş beceremeyen, evdeki kedi pıtırtısından bile ürken miskin erkekler az mıdır sanki? Sen de başta olmak üzere hiçbir erkek benim duyduğum vatan sevgisini duymamışsınızdır. (s. 64)

Yıldız, henüz çocukken babasının ölümü üzerine taşındığı amcasının evinde birlikte yaşadığı kuzeni Fahir'le girdiği bu mücadelede, nihayet varlığını kabul ettirecektir. On dört yaşındayken verdiği "kadın müverrih" (tarihçi) olma kararı üzerine, Fahir, "Kadın müverrih… Bu ne kıymetli hakikat! Bu hakikat önünde küçülmemek kabil mi? Şimdi

gözlerimde geniş bir ufuk açılıyor." (s. 69) der. Yıldız'ın bu hayali, evlilik kurumu dolayımıyla engellenmiş görünse de, aslında, Yıldız'ın anlatıcılığıyla kurulan bu metin, onun perspektifini yansıtan bir tarih yazımı sunar. Örneğin Büyük Harp patlak verip, Fahir de Çanakkale'de savaşa katılmak üzere askere alındığında; metin, bu gidişi bir kahramanlık coşkusuyla değil, ölüm ihtimalinin psikolojik gerilimi, kaygı ve yasla birlikte sunar. Fahir'in babası "o akşam yirmi yaş birden çökmüş", "evdeki hizmetçilerin her biri bir köşede ağlıyor", annesi "uyuşturucu ilaçlar" ile "inliyor"dur (s. 70). Neticede Fahir "Çanakkale'ye, düşman karşısına, ateş, ölüm karşısına gitmişti[r]" (s. 70) ve "Çanakkale'ye gidenlerden haber gelmiyor; Çanakkale'ye gidenler geri dönmüyor[dur]!" (s. 71). Böylece metin bir şehitlik söylemi üretmeksizin, ölenlerin yasını tutar. İstanbul sokakları "kucağında tuttuğu iki yaşındaki anasız çocuğunu bırakacak bir yer bulmak için bir iki saatliğine olsun müsaade etmelerini, kendisini askere götürmek isteyen polislere yalvaran fakir genç baba"lar, "ölü yüzlü genç anneler", "kocaları kim bilir vatanın hangi köşesinde can vermiş genç dullar" ile (s. 76), "acıklı bir çehre almıştı[r]" (s. 77). Darülfünun, "arkadaşlarının dörtte üçünü ölüm meydanlarında bırakarak geriye dönmüş, gözlerinde hala o kanlı günlerin alevi, seslerinde hala topların, güllelerin gümbürtüsü ve kalplerinde, yanı başlarında can veren dostlarının hasreti sezilen dertli, isyanlı çocuklar"la doludur (s. 78-79). Öğrencilerin "çoğu işsizdi[r]. Elbise değiştirecek paraları olmadığı için hala zabit urbalarıyla dolaşı[rlar]" (s. 79). "[T]ahsillerini, hayatlarını, istikballerini mahvetmiş", "hala kollarından bacaklarından yaralı", kopan kolların bacakların "tahta değneklerini sürüklemeye uğraşı[rlar]" (s. 79). Ancak yaşamını kaybedenler bir dönüşüm yaratmaz; zira "hükümet ve polis" işgale karşı sessizdir, "en masum, en muhterem insan Arapyan Han'ında işkence görür", Darülfünun'daki öğrenci toplantıları İngilizlerin ültimatomuyla engellenir. Bu

dönemde yapılan Sultanahmet Meydanı mitingleri de, metin dışı hakikatin bir parçası olarak anlatıya dahil olur. Yıldız da bu mitinge gitmiş ve defterine (bu defter dolayımıyla kendi tarih yazımına) bir kadın konuşmacının, Halide Edip'in konuşmasını kaydetmiştir.[81]

Yıldız şüphesiz, yaklaşık yirmi beş yıllık tarih yazımında, savaşların nihayete ermesinden, Cumhuriyet rejimini vaat ettiği kamusal alan ve müsavat söyleminden memnun olacak; yaşanan kültürel dönüşümü heyecanla takip edecektir. Fakat 1930 yılında sonlandırdığı defteri, bu coşkunun kaygıya dönüşümünü de gösterir:

> İstanbul'da sosyal hayat olabildiğine değişiyor. Kadınlar kara örtülerinden sıyrıldılar; çocukluğumdan beri beklediğim ışıklı günler geldi. Sevincimizin sonu yok. Üzerimizden bir mezar kapağı kaldırılmış gibi. Büyük otellerde, sefaretlerde sık sık balolar veriliyor. Bunlara Türk kadınları da gitmeye başladı. Beyoğlu'nun her tarafında dans öğrenme salonları açıldı, buralara koşan koşana… Şehirde yepyeni bir kaynaşma var. Uzun savaş yıllarının boğucu havasından, yasından uzaklaşma ihtiyacı bütün gönülleri sarmış. Terziler erkeklere smokin, frak yetiştiremiyor. (s. 18)
>
> Caddede [Beyoğlu], duvar diplerinde, karların arasına gömülmüş, paçavralar altında, öksürükten ciğerleri paralanan çocuklar vardı. Ve İstanbul mondenleşmek, Avrupalılaşmak, eğlenmek kaygısıyla birbirine giriyordu. (s. 141)

Beyoğlu'nun iki farklı sathını, yaşantısını gören, gösteren Yıldız, bu sınıf farkının metin boyunca izini sürer. Hasan'ın Bursa'da kurduğu iplik fabrikasındaki işçilerle görüşür; yıllarca süren savaşların yarattığı yıkımın ardından, "on beş, yirmi kuruş gündelik" için çalışan kadınlarla konuşur. "Pamuk değil ipek gömlek giymek" yahut "mendilini kravatına uydurmak" için işçilerin emeğini sömüren Hasan ve Namık Bey'e hesap sorar; çalışan kadınların çocuklarına bakım verilmesi, çocuklu olanların gündeliklerinin arttırılması, artık yetmiş-seksen yaşındaki ihtiyar kadınların "işten

[81] Mayıs 1919'da başlayan bu mitinglerde Şükûfe Nihal de bir konuşma yapmıştır; ancak Yıldız'ın defterine, Mehmet Emin, Hamdullah Suphi, Rıza Nur, Selim Sırrı, İsmail Hakkı, Fahreddin Hayri, Kemal Mithad gibi konuşmacılar yerine Halide Edip'in konuşmasının doğrudan alıntılanarak eklenmesi, bir "tarihçi" olmak isteyen Yıldız'ın tarih yazımı hamlesi bağlamında elbette dikkate değerdir.

affedilerek" maaşa bağlanması gibi çözümler üretir, bunların uygulanması için diretir. "Evvela insanlığı kurtarın. Bu, medeniyete daha çok yaraşır. Sermaye sizinse, çalışan da onlardır." diyerek modern Türkiye'nin milli mefkureden ve halktan uzaklaşan burjuva sınıfına bir eleştiri getirir (s. 214). Yıldız'ın İstanbul sokaklarında yürürken gözlemlediği sınıf farkı karşısında da, zihninde dönen, "Utanmıyor musunuz? Utanmıyor muyuz? diye haykırma ist[eğidir]" (s. 215). "İğrenç bir burjuvazi havası içinde iç yüzleri paslanan, küflenen insanlardan kaçıyorum" (s. 218) der; halbuki kentten çıkarak girdiği doğa, insanın "çirkin varlığı" karşısında Yıldız'da "Hayat güzel…" (s. 232) düşüncesi uyandırır. Kent-doğa, sınıflı toplum-eşitlik, sömürü-dayanışma gibi ikili zıtlıklar kurarak, yeni Türkiye'nin modernleşme deneyimini eleştiriye açar.

Bu bölümde ele alınan tüm metinler, ulus anlatısı olarak üretildikleri halde, erkek egemen ulus tahayyülünü reddeder ve konvansiyonları çiğnedikleri ölçüde de kanondan dışlanırlar. Kadın yazını, geç dönem Osmanlı edebiyatından erken Cumhuriyet dönemine, ataerkiyle mücadelesini sürdürürken, ne II. Meşrutiyet'in "hürriyet, müsavat, uhuvvet" söyleminde ne de Cumhuriyet rejiminin Medeni Kanun'unda, kendisine vaat edilen özgürlüğe kavuşamaz. Bu hayal kırıklığı, kadın yazınının ulus anlatılarını, propagandaya değil poliloğa; inşaya değil travmaya odaklanmaya sevk ediyor gibidir. Zira bu metinler ortak bir hamleyle, ataerkil geleneğin katlettiği kadınların yasını tutar, eril vesayetin hapsettiği kadınları mücadeleye çağırırlar. Dolayısıyla ne Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* romanı, anakronik biçimde ve henüz yazıldığı tarihte gündemde olmayan Kemalist sekülerleşme ajandasına indirgenebilir ne de Müfide Ferit'in *Pervaneler*'i salt bir "yabancı okul" eleştirisi üzerinden okunabilir. Aliye'yi İslam dinini çarpıtan Hacı Fettah değil, ataerkini içselleştiren Anadolu halkı/Türk milleti katletmiştir. Keza

Mine'yi kadınlara biçilen, milliyetçiliğe mündemiç ahlaki normlar intihara sürüklerken, ideal erkek ve milli aile bu katlin failleridir. Cinsel taciz erkek egemen kanonda düşmanın kullandığı bir savaş silahı olarak imlenirken; kadın yazınında bu silahı Türk kadınına bilakis Türk erkeği doğrultur. *Vurun Kahpeye*'de "Bakkal Salim'in dulu" "öz Türk", "Anadolu" erkeğinin; *Yalnız Dönüyorum*'da Yıldız'ın arkadaşı Nükhet "modern Türk erkeği"nin cinsel taciziyle yaralanır. *Kadın Tipleri*'nin Sencan'ı da *Yalnız Dönüyorum*'un Yıldız'ı da "yeni hayat"ı temsil pozisyonunu temellük eden erkeklerin eril vesayetinden kurtulmak üzere "milli aile"yi yıkar, boşanırlar.

Martha C. Nussbaum'un *Yapabilirlikler Yaratmak: İnsani Gelişmişlik Yaklaşımı* çalışmasında hatırlattığı üzere, liberal geleneğin aileyi özel alan kabul ederek kamusal adalet anlayışının dışında bırakması, aileye yönelebilecek eleştirilerin peşinen önünü alıyorken; aileyi eleştirmemek, feodal hiyerarşi eleştirisini de eksik bırakır (Nussbaum, 2018, s. 65). Bu tespiti milli anlatılar dolayımıyla yeniden düşünecek olursak, ulusal alegoriyi kurarken aileyi hedef almayan anlatılar, feodal hiyerarşinin ve eril vesayetin sürekliliğine de sessiz kalırlar. Kadın yazınının bu bağlamda attığı radikal hamle ve milli anlatıya taşıdığı ataerki eleştirisi, inşa edilen yeni ulusa eklemlenme çabasıyla değil, hak talebiyle belirginleşir. Geç dönem Osmanlı yazınından itibaren, kadın yazarların mevcut kanona yahut türe dahil olmak yerine, türün imkanlarını genişleten, türü dönüştüren mücadelesi, aşk anlatılarında olduğu gibi milli anlatılarda da sürer. Yeni ulus devletin toplumsal cinsiyet eşitliğini, özellikle de aile kurumu içerisinde kadın ve erkek arasındaki müsavatı sağlamak konusunda yetersiz kalması, kadın yazınının ürettiği milli anlatıların en belirgin izleklerinden olur. Örneğin Şükûfe Nihal'in *Çöl Güneşi* (1933) romanında bir kadın karakter olarak Zehra'nın, bizatihi kendisinin yazdığı bir evlilik sözleşmesiyle

karşılaşırız. Zira Medeni Kanun kadının oy hakkını "ailenin reisi"ne bağlamış, Ceza Hukuk'u ise Rebia Arif'in *Kadın Tipleri*'nde de eleştirildiği gibi tecavüze uğrayan kadının hakkını korumakta yetersiz kalmıştır. Zehra'nın devlet, aile ve evlilik kurumlarına karşı kendini korumak üzerek "kaleme aldığı" sözleşmeyle, kadının çalışma hakkı korunur, erkek ev içi emeğe dahil edilir, medeni kanunun taaddüd-i zevcatı lağvetmesine rağmen süren erkeğin çok eşliliği/çok aşklılığı geleneği tümüyle kırılır ve kadının boşanma hakkının koşulsuz şartsız tanınacağı garanti edilir (1933, s. 83-84). Kadın yazınında milli anlatıların hedeflediği aile, daima bu müsavat şartı üzerine kurulmuş; aksi halde bu romanlar, "ulusal birlik"i sağlamada devletin ideolojik aygıtına dönüşen "milli aile"yi (Keyder, 1993, s. 54) yıkmaktan çekinmemişlerdir. Selda Şerifsoy'un "Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1959" başlıklı yazısında işaret ettiği üzere, "Kemalist devrimlerin ve milliyetçi değerlerin meşrulaştırılması ve yerleştirilmesi aşamasında, ailenin hem kurum hem de metafor olarak kullanıldığını" da anımsarsak (Der. Altınay, 2000, s. 155); bu bölümde ele alınan metinlerin paralel biçimde geliştirdiği "aile"/"ulus" ve bu aileye/ulusa mündemiç olan ataerki eleştirisinin, ulus anlatılarında açtığı gediği, daha doğru değerlendirebiliriz.

BÖLÜM 6

CİNAİ ANLATILARDA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİ

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde milli kanonun "içtimai" romanları yükselirken, edebi kamunun kadın yazınına atfettiği türün "aşk ve macera romanı" olarak tanımlandığı görülür. Gazetelerin kadın yazarların tefrikalarına attıkları üst başlıkların ve yayınlandıkları dönemde tenkit yazılarıyla bu metinlere yapılan türsel atıfların kısıtlayıcı ve dışlayıcı perspektifine karşın, kadın yazınının türün işlevlerini kullanarak anlatıya taşıdığı eleştirel temsiller, itirazlar ve talepler, bir tür olarak "aşk romanları"nı ve "milli anlatılar"ı dönüştürdüğü gibi; "macera anlatıları"nı da dönüştürür, "gotik roman"ı da kadın yazınına özgü dinamiklere alan açabilecek biçimde işlevselleştirir. Örneğin, bu çalışma dahilinde çıkarılan güzergah boyunca görünürleşen ataerki eleştirisi ve hak mücadelesi, kadın yazınını macera anlatılarında beliren ortak izleklerde buluştururken; yine geç dönem Osmanlı kadın yazınından itibaren temsiliyet alanı genişleyerek görünürleşen erkek şiddeti de, gotik anlatıların tekinsiz atmosferinde işlenen kadın cinayetlerine uzanır. Ne var ki kadın karakterleri bir maceraya sürükleyen cinayet suçlarıyla (bizatihi kadın karakterlerin işlediği cinayetlerle); erkek karakterlerin faili olduğu cinayet temsilleri farklı anlatısal ve türsel zeminlere taşınıyor gibidir. Böylece kadın yazını türün anlatısal işlevlerinden yararlanarak, cinai edimin failine karşı farklı pozisyonlar alır; tüm bu metinler ataerki eleştirisinde buluşmak üzere, farklı türsel çerçevelerden yararlanmayı seçer. Bu belirgin türsel ayrım hamlesi, bu bölümün hedeflediği analizi de iki alt başlığa ayırır: "Macera Anlatıları"nda Cinayet Suçları: Kadının Meşru Müdafaa Hakkı ve Mahpus Kadın Dayanışması" alt başlıklı ilk kısım, kadın yazınının macera anlatılarında beliren ortak izlekler dolayımıyla, kadın yazarların türün işlevlerini kullanarak anlatıya

taşıdıkları kadın deneyimlerini gündeme getirir; kadın karakterlerde ortaklaşan mücadele macerasının seyrini, gerekçelerini ve nihayetini birlikte değerlendirir. Bu bağlamda, Halide Nusret'in "Sahibini Öldüren Kadın", "Nişanlısını Öldüren Kadın" ve "Eşini Öldüren Kadın" ("Öldüren Kadınlar Serisi" üst başlığı altında tefrika, 1923) hikayeleri, Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* (1929), Mebrure Sami'nin *Çöl Gibi* (1933) ve Halide Edip'in *Yolpalas Cinayeti* (1936) romanları birlikte incelenecektir. "Gotik Anlatıların Tekinsiz Evlerinde Kadın Cinayetleri" alt başığıyla ayrılan ikinci kısımda ise, domestik alanda kurulan kadın-erkek ilişkilerinin, aile ve evlilik kurumlarının kadın karakterleri erkek şiddetine açan tekinsizliği, gotik anlatının türsel çerçevesi dahilinde anlatısallaştıran metinlere örnek olarak, Halide Edip'in "Kabala'nın Cadısı" (1922), Suat Derviş'in *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), Nezihe Muhiddin'in *İstanbul'da Bir Landru* (1934) ve Güzide Sabri'nin "Zeliha" (1938) metinleri birlikte okunur ve kadın yazınında gotik anlatının "metruk şato"lardan modern "hane"lere, gerçeküstü canavarlardan yaşayan erkeklere taşınarak üretildiğine, bu bağlamda bir edebi türün nasıl dönüştürüldüğüne işaret eder.

6.1 "Macera anlatıları"nda cinayet suçları: Kadının meşru müdafaa hakkı ve mahpus kadın dayanışması

Modern hukukun kurumsallaşmasının ardından gelişen suç tarihi çalışmalarına göz atıldığında, geç Osmanlı dönemi itibariyle kadınlarla ilişkilendirilen suç kayıtları Gülhan Balsoy Erkaya'nın gündeme getirdiği "ıskat-ı cenin" [kürtaj][82] ve Ebru Aykut'un incelediği Nizamiye Mahkemesi kayıtlarından ulaştığı "kocasını zehirleyen

[82] Erkaya Balsoy, G. (2015). *Kahraman Doktor İhtiyar Acuzeye Karşı: Geç Osmanlı Doğum Politikaları*. İstanbul: Can Yayınları.

kadın" sicilleriyle[83] başlatılabilir. Aykut, suç tarihi çalışmalarının daha ziyade "mağdur" konumuna yerleştirdiği kadınların da suçun faili olduğunu vurgularken, bu suçların patriarkal adalet sistemine güvensizlik nedeniyle işlendiğini, mahkeme raporlarına geçen savunmalarda cinayetlerin ortak gerekçesinin erkek şiddetine karşı bir yaşam hakkı ve adalet arama pratiği olduğunu da tespit eder. Kadın cinayetlerinde kullanılan fiziksel şiddetin yerini ise, zehir kullanımının aldığını; zira domestik alana hapsedilen kadınların mutfakla ilişkilerinin ve kocalarıyla fiziksel güç dengesizliğinin, kadınları kahveye yahut şerbete zehir katmaya yönlendirdiğini düşünür.[84] Geç dönem Osmanlı Devleti'nin bir "suç" kaydıyla tarihe geçirmeyi uygun bulduğu bu deneyimler üzerine bugün şüphesiz yeni sorular üretebiliriz. Örneğin "ıskat-ı cenin", bir suç mudur? Dahası, niçin, "kadınların işlediği suçlar" kapsamında düşünülmüştür? Normatif ahlakın sınırlarını genişletme hamlesiyle, benzer soruları "kocasını zehirleyen kadın"lar için de, İslami epistemolojinin "günah" söylemiyle mimlenen ve geç Osmanlı-erken Türkiye eşiğinin sosyolojik vakalarından birine dönüşerek yüksek rakamlara ulaşan kadın intiharları için de sorabiliriz. Kadınlar söz konusu olduğunda, "suç" işlemenin müsebbibi, şeytan yahut histerik olmak mıdır? Yoksa kadınlara isnat edilen bu suçların altında, ortak kadınlık deneyimleri mi yatar? Bu soruların yanıtı elbette bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır; fakat edebi metinlere yapılacak jino-eleştirel okumalara yeni ufuklar açması da mümkündür. Zira kadın yazınında, kadın karakterlerin işlediği "suç"ları birlikte okumak, ortak bir hamleyi, kadınların sistematik erkek şiddeti karşısında verdiği meşru müdafaa mücadelesini de

[83] Aykut, E. (Şubat 2010). "Osmanlı'da Zehir Satışının Denetimi ve Kocasını Zehirleyen Kadınlar". *Toplumsal Tarih, 194,* s. 58-64.
Aykut, E. (Bahar 2014). "Osmanlı Mahkemelerinde Şüpheli Zehirlenme Vakaları, Adli Tıp Pratikleri ve Tıbbi Deliller," *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar, 17,* s. 7-36.
[84] İlgili çalışmaya erişim için: "Kocalarını Zehirleyen Osmanlı Kadınları", Ebru Aykut, Emrah Safa Gürkan ve Chris Gratien, Ottoman History Podcast, No. 164 (13 Temmuz 2014).
http://www.ottomanhistorypodcast.com/2014/07/poison-murder-women-ottoman-empire.html

belirginleştirir. Bu bağlamda bu bölüm, kadın yazarların macera anlatılarında işlenen "suç"lara odaklanacaktır.

Macera anlatıları, Osmanlı yazınında modern anlatı türlerinin üretilmeye başlanmasıyla birlikte ilk örnekleri verilen bir anlatı türü olarak dolaşıma girer. "Polisiye roman", "cinai roman" gibi tanımlarla da iç içe geçerek kullanılır. Bu çalışmanın kapsamına giren 1895-1950 yılları arasında ise, bu türlerin sınırları henüz belirsiz ve geçişkendir. Örneğin Peride Celal'in *Sahildeki Ceset* romanı, 12 Şubat-21 Mayıs 1949 tarihlerinde tefrika edildiği *Tan* gazetesinde bir "macera romanı" olarak okura sunulur; ancak metin, güvenilmez bir erkek anlatıcının cinsel şiddetinin ardından katlettiği Şermin'in hikayesinde, katili, geleneksel "katil kim" polisiyelerindeki[85] gibi metin boyunca arar ve nihayet metnin sonunda ilan eder. Üstelik Şermin'in katili, meşhur polisiye yazarı, erkek anlatıcı-karakterin ta kendisidir. Metin, polisiye romanların "kahraman erkek" prototipini, ataerkini ve erkek yazarın eril fantezilerini eleştiriye açarken, yeni bir "polisiye/cinai roman" üretir. Dolayısıyla bu dönemde üretilen metinlerde türsel çerçeve, günümüzde kuramsallaştığı bağlamda belirginleşmediği gibi, kadın yazarlar erkek-egemen macera/polisiye anlatısı yapısını da dönüştürerek kullanırlar. Örneğin, kadın yazını, 19. yüzyılda popülerleşen macera anlatılarının kurucu metni olarak kabul dilen Eugene Sue'nün *Paris Esrarı* (1942-1943, *Les Mystères de Paris*) romanında ürettiği "kahraman erkek" imgesini takip etmez. Başından geçen olaylar karşısında aldığı kararlar ve pozisyonla yüceltilen erkek karakterin yerini, özgürlük mücadelesi veren kadın karakter alır.

[85] İngiliz edebiyatında popülerleşen "katil kim" polisiyelerinin seyri, polisiye anlatıların ortak yapısal özellikleri ve Türkçe edebiyatın polisiye roman birikimi için Erol Üyepazarcı'nın *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes: Türkiye'de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü* (2008) başlıklı detaylı çalışması incelenebilir.

Halide Nusret'in "Öldüren Kadınlar Serisi" üst başlığı altında, Eylül 1923-Şubat 1924 aralığında, "Sahibini Öldüren Kadın"[86], "Nişanlısını Öldüren Kadın"[87] ve "Eşini Öldüren Kadın"[88] başlıklarıyla *Türkiye Edebiyat Mecmuası*'nda yayınlanan hikayeleri de, bu bölümde daha sonra da tekrar edecek bir kurguyla, mahkemede görülen duruşma sahneleriyle açılır ve kadın karakterlerin yaşadığı "macera"yı anlatma imkanı bulduğu bir savunma eşliğinde, metnin muhatabını, "suç"un gerekçelerini anlamaya davet eder. "Sahibini Öldüren Kadın", kadın yazınında, bir kadın karakterin "müttehim sandalyesi"ne oturduğu ilk metin olur. 24 yaşındaki Nermin, "tüccarzâde İbrahim Mükerrem Bey'i Şişli'deki hanesinde kokainle öldürmüş" olmak suçuyla hâkim karşısındadır. Hâkim kısa soruları, sert mizacıyla, "Sadetten harice çıkmayınız!" ihtarıyla imlenirken, Nermin "Sadetten çıkmıyorum Reis Bey. Beni dinleyecekseniz… Eğer baştan anlatmazsam, mahkemeyi kâfi derecede tenvir etmemiş olacağım. Bırakınız da hepsini anlatayım." diye itiraz ederek çocukluğundan itibaren tüm hayatını ve böylece onu İbrahim Mükerrem tarafından "sahip" olunmaya mahkum eden süreci anlatır (s. 167). Anne ve babasını "ilaçsız, ışıksız ve aç" kalarak kaybeden Neriman'ı, İbrahim Mükerrem beğenir, "aldatır" ve "evine alır" (s. 168). Ne var ki İbrahim Mükerrem "hasîs"tir [cimri]; ancak bu "hisset" [cimrilik], yalnızca maddi değil manevi olarak da vurgulanır. İbrahim Mükerrem "hemcinslerine karşı hasîs"tir [metinde "hemcins" sözcüğü erkekleri değil, insan türünü kasteder], duygularını da varlığını da insanlarla paylaşmaz:

> Tabiatlarımız tamamen aksineydi. Ben, kalbimdeki şefkat ve sevgi membaını israf etmekte[n] ne kadar zevk alırsam, o kendi hislerini o kadar etrafından kıskanırdı. … Beni iradesi haricinde olarak seviyor ve sevdiği için de muzdarip oluyordu. Ruhundan bir şey vermek bile onu mustarip ediliyordu. (s. 169)

[86] Bu hikaye, 5 Teşrin-i Evvel 1339'da (5 Ekim 1923), *Türkiye Edebiyat Mecmuası*'nın ikinci sayısında yayınlanmıştır.
[87] Bu hikaye, 5 Kanun-ı Evvel 1339'da (5 Aralık 1923), *Türkiye Edebiyat Mecmuası*'nın üçüncü sayısında yayınlanmıştır.
[88] Bu hikaye, 13 Şubat 1924'te, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*'nın dördüncü sayısında yayınlanmıştır.

> Dilencileri tahkir eder, bir fakire, bir hastaya muâvenât ettiğimi duyarsa bana kızardı. Sevgisini de, merhametini de, parasını da hemcinsinden esirgeyen iğrenç ruhlu bir adamdı. Bu hallerinden nefret ediyordum. Deli gibi.. Ah… Çılgınlar gibi nefret ediyordum. Reis Bey! Ondan kaçmak istiyordum. Fakat elinden kurtulamıyordum. Kimsesiz ve tecrübesizdim. O benim sahibimdi. Beni bırakmıyordu. "Sen hasîs ruhlu, asaletsiz, bayağı bir adamsın! Senden nefret ediyorum!" diye haykırıyordum. Beni yine bırakmıyordu. (s. 169)

Her gün tekrar eden bu "hisset"e maruz kalarak İbrahim Mükerrem'den ayrılamamak, Neriman'ı "çılgın"a çevirir ve nihayetinde onu kokain kullanarak öldürür. Hâkime de bunu itiraf eder, "Onu öldürdüm Reis Bey ve pişman değilim. Hiç hiç pişman değilim. Hiç değilim… Bilakis!" (s. 170) diyerek metni kapatır. Hâkimin aldığı karar yahut Neriman'a verilen ceza metne taşınmaz. Yalnızca bu cinayetin niçin işlendiğini öğrenir, Neriman'ın gerekçelerini dinleriz. Metnin İbrahim Mükerrem'in Neriman'a uyguladığı psikolojik şiddete, onu kendisine mahkum etmesine, ayrılmalarına izin vermeyişine ve hane içindeki tekinsizlik dolayımıyla eril failliğe değil de, bir kadın karakter olarak Neriman'ın failliğine odaklanması; şüphesiz kadın yazını bağlamında bir kırılma yaratır. Neriman'ın baskılanan özgürlük talebi, ataerkil sistemin içerisinde bir başka adalet arama mekanizmasını devreye sokar ve kadın karaktere, "Evet onu kokainle öldürdüm Reis Bey. Çünkü o ölmeye layıktı." dedirtecektir (s. 170).

"Nişanlısını Öldüren Kadın"da ise cinayetle sonuçlanan macerayı öğrenmemizi sağlayan, hâkimin değil suçluyu ziyarete gelen bir kadın gazetecinin sorularıdır. Bu soruların perspektifi, ilk hikayedeki hâkimin sorularının perspektifinden açık biçimde farklıdır. Keza cinayeti işleyen genç kadın Nesrin de, Nermin'in aksine rahattır, gazetecinin kadın olmasından bulduğu "emniyetle", ellerini tutarak konuşur. Nesrin de cinayeti itiraf eder ve kadın gazetecinin soruları dolayımıyla gerekçelerini anlatma imkânı bulur. Altı aydır nişanlı olduğu Ahmet Münif'i çok sevmiştir; fakat kendisini aldattığını fark eder. Cinayetin işlendiği gün, birlikte sinemaya giderler ve benzer bir hikayeyle, izledikleri filmde de kadın karakter

kocası tarafından aldatılmaktadır. Film kadın karakterin mağduriyeti ve intiharıyla biter:

> Zevcinin hayatı yüzünden düşen zavallı genç kadın, anne olacağını hissederek, bin türlü azap içinde kıvranıyor, parçalanıyor, nihayet intihar ediyordu. Bir an için ne etti, nasıl oldu bilmiyorum. Aktrisin yüzünde bazı hatlar değişti, bazı renkler değişti, sanki perde büyük bir aynaydı. İçinde kendimi seyir ediyordum… (s. 204)

Olağan son kadının mahvıdır; ancak filmin yarattığı katharsisle Nesrin bir kırılma yaşar ve kendi anlatısının sonunu değiştirmek ister. Ahmet, Nesrin'le yan yana oturdukları bu sinema salonunda da "gözleri av bulmuş bir kedi gibi parlak ve desîse-kâr [hileli], yüzü kırmızı ve aç" (s. 203) bir başka kadınla ilgilenmektedir. Bu bakışları gören Nesrin artık Ahmet'ten "iğrenir", "tahammülü kalmaz" ve "iki saatten beri içime biriken bütün zehiri dişlerim onun boğazına akıttı" diyerek anlatacağı biçimde, bir başka suç aleti yahut Ahmet'i mağlup edecek bir fiziksel gücü bulunmaması nedeniyle, nişanlısının boğazına dişlerini geçirir (s. 204). Cinayet sırasında kendinden geçmiştir; cinayet anını anlatırken de ağlar; ancak pişman değildir. Mevcut cinsiyet rejiminin Nesrin'e sunmadığı özgürleşmeyi, Nesrin bizatihi failliği ele geçirerek sağlamıştır.

"Eşini Öldüren Kadın"da da yine genç bir kadın, Ruhsar, bir buçuk yıldır, karşılıklı bir aşkla evli olduğu kocasını niçin alnından tek bir kurşunla vurduğunu, arkadaşı Nedime'ye tevkifhaneden yazdığı bir mektupla anlatır. Bu mektup anlatıyı şöyle açar:

> "Kardeşim! Sana bu mektubu tevkifhânede yazıyorum. Ya! Ben! Ruhsâr! Tevkifhâneden. Ben bugün bir caniyim kardeşim. Kocamı öldürdüm. Pişman değilim emin ol, hiç pişman değilim. O bir delidir. Ölümü hayatından bin kere hayırlı bir mecnundur. Onu öldürdüğüme nâdim değilim. Fakat göğsümün üstünde bir ağırlık var ki… Bu ağırlık beni muzdarip ediyor. Bu bir vicdan azabı olamaz. Ben caniyim ama günahkâr değilim. Masumum, vicdanım çok rahat. Bu göğsümün üstündeki yük, mutlaka oraya biriken dertlerim olmalı. Şimdi sana onları söylersem kardeşim boşalacağım, hafifleyeceğim. Ve sen bana hak vereceksin. "Zavallı masum kardeşim. Mazlum Ruhsâr'ım" diyeceksin. Sen herkes gibi bana "Zalim, katil, müfteris bir kadın" diye

> bakmayacaksın. Ben bunu istiyorum kardeşim. Şimdi hikâyemi, cinayetimin hikâyesini dinle:" (s. 257)

Böylece başlayan mektup, Ruhsar'ın maruz kaldığı psikolojik ve fiziksel şiddetin tarihini tutar. Kocasının kıskançlıklarının sonu gelmez, Ruhsar'ın "kedisini evden atar", "kemanını ayaklarının altında parçalar", "romanlarını ocağa atar", yaşayan muharrirleri okumasını yasaklar, ailesiyle ve arkadaşı Nedime'yle görüşmesini yasaklar (s. 258). Fuat'e göre, Ruhsar yalnız kocasını sevmeli, kocasıyla ilgilenmeli, herkesi ve her şeyi hayatından çıkarmalıdır. Ruhsar, maruz kaldığı şiddetin dozu arttıkça, kocasına direnemez hale gelir, "Bütün iradem bitmişti." yazacaktır (s. 258). Fuat'ın fiziksel şiddeti ise, "Omuzlarımı öyle sıktı ki kollarım kopuyor sandım.", "Sonra benim iki bileğimi bir avucu içinde hapsederek öbür eliyle saçlarımı çekip koparıyordu." gibi cümlelerle mektubuna taşır (s. 258). Fuat'ın "çıldırarak, kıvranarak, boğula boğula ağlayarak" (s. 259) ve şiddete başvurarak süren histerik aşkı, metni bir yanıyla dördüncü bölümün aşk anlatılarında beliren histerik erkek aşkına ve erkek aşkının şiddetine de bağlar. Ancak bu kez metin bir kadın cinayetiyle kapanmayacaktır. Nihayet bir gece Ruhsar'ın yazı masasının başında "bütün ıstırabını ve isyanını" yazdığı sayfalar da kocası tarafından "suratına çarpıl"ınca, cinnet ve cinayet anı yaşanır (s. 259):

> Ve işte o zaman, bilmiyorum kardeşim ne oldu, nasıl bir an içinde karyolaya atıldım. [R]evolveri nasıl kaptım ve çektim bilmiyorum. Ömründe eline silah almamış bir kadın, o koskoca adamı bir kurşunla ta alnının orta yerinden vurup yere serdi?
>
> Ertesi gündü zannederim. Bir sürü erkeğin içinde uyandım. Bana kocamı kimin öldürdüğünü sordular. "Ben!" dedim. (s. 259-260)

Böylece metin, Halide Nusret'in *Küller* (1921) romanıyla da diyaloğa giriyor gibidir. *Küller*'de histerik erkek aşkının öldürdüğü Nuran'a bu kez yeni bir son yazılır. Sermet'in elindeki "revolver", bu kez Ruhsar'ın eline geçer ve kadın karakterin yaşam hakkı korunur. Zira Fuat'ın aşkı ölümcüldür ve yatakodasındaki revolver, muhakkak

patlayacaktır. Bu hikayelerin getirdiği dönüşüm, faili erkek, mağduru kadın anlatıları ters yüz eder, kadının failliğine ve yaşam hakkına bir olanak yaratmış olur. Üç hikayede de cinayeti işleyen kadın karakterin "çılgın"a döndüğü, bir cinnet yaşadığı not düşülür ve böylece cinayet suçuna etik bir mesafe alınır; ancak bu cinayetleri işleyen kadınların birer meşru müdafaa hamlesi yaptığı da vurgulanır. Maruz kaldıkları erkekliklerden kaçmak, özgürleşmek ihtiyacındadırlar. Bunu imkansız kılan ataerkine karşı, tek çıkış yolları, "ölmeye layık" olan erkeklerin yaşamlarına son vermektir. Cinayetler cinnet anında işlenir; fakat üç kadın da pişman değildir. Üstelik bu suçun failliğini de üstlenerek, "tevkifhane"de olmayı, "hane"nin tekinsizliğinde yaşamaya yeğlerler. Bu anlatıların kadın karakterlerinin talebi ise, Ruhsar'ın mektubunda en belirgin ifadesiyle dile gelir: "Sen bana hak vereceksin. "Zavallı masum kardeşim. Mazlum Ruhsâr'ım" diyeceksin. Sen herkes gibi bana "Zalim, katil, müfteris bir kadın" diye bakmayacaksın. Ben bunu istiyorum kardeşim. Şimdi hikâyemi, cinayetimin hikâyesini dinle" (s. 257).

Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* (1929) romanı ise, ataerki eleştirisini geç Osmanlı dönemine dönerek, eleştirel bir tarih yazımıyla üretir. Metin, İstibdat Dönemi'nde, köle ticaretiyle İstanbul'a getirilen ve bir Paşa'ya cariye olarak satılan, on üç yaşında bir "Çerkes kızı"nın başkaldırı hikayesi olarak kurulur. Anlatıcı, başından geçenleri retrospektif bir biçimde aktaran ana karakter, Çerkes kızıdır. Bir biyografik metin olarak kurulan anlatısına, "Bütün benliği[n]i çırılçıplak, riyasız ve pervasız" anlatacağını ve bir "katil" olduğunu bildirerek başlar; yaşadığı toplumun onu bir yandan "kahpelik"le öte yandan "hürmetle, takdisle" karşılayan normatif ahlakını eleştiriye açarak ilerler (Haz. Zihnioğlu, 2006, s. 57). Metin, "Çerkes" kimliğinin, geç Osmanlı döneminde yaşayan bir kız çocuğunu cariyelik kurumunun sömürüsüne nasıl açtığını hikaye ederken, "satılmak fikri"nin (s. 59), bir cariyede yarattığı benlik krizini

de ilk elden anlatıya taşır. Böylece geç Osmanlı dönemi edebiyatında, metinlerde çoğunlukla sesi duyulmayan bir kadının anlatısıyla karşılaşırız. Şüphesiz, 1929 tarihli bu "retrospektif" anlatı, modern Cumhuriyet'e geçiş sürecinde Medeni Kanun'la birlikte cariyelik kurumunun meşruiyetini kaybetmesine rağmen, geleneğin sürekliliği üzerine süren tartışmaların da bir tezahürüdür. Kadın yazınının Fatma Aliye'nin romanlarından başlayarak, cariyelik kurumuyla kurduğu ilişki, Medeni Kanun'un da desteğiyle, en net eleştirilerini bu dönemde geliştirecektir. *Benliğim Benimdir!*'in kadın protogonisti de, bu eleştirinin bizatihi bir cariye tarafından dile gelmesini, özgürlük mücadelesinin görünürleşmesini sağlar.

Çerkes kızı, "satılmak", "hürriyet ve şahsiyetime ilk esaret zinciri" der (s. 60). Ancak "nevmit" [çaresiz] olmaz; "Bu vücut, bu hayatın sahibi bendim; onları elbet bir gün istediğim gibi kullanacaktım!" diye düşünür, Türkçe konuştukları için anlayamadığı esircilere direnir, esir edildiği "mezbaha"dan (s. 63) kaçamayacağını anladığında intihar etmeyi dener. Yalnız ailesinin sürdürdüğü ataerkil geleneği, "satılma"nın ve esir ticaretinin etik açmazını ve gelir adaletsizliğini değil; cariyeliği kabul için sığınılan dini de sorgular. İki başarısız intihar girişiminin ardından "günaha girdiği" söylendiğinde "vücuduna sığmayan bir isyanla ruhu coşarak", "Hangi Allahın divanında diz çöküp affımı talep edecektim? Günahım ne idi? Mademki bozulmaz alın yazılarını kendi yazıyordu? Bunlar birer günahsa mesuliyeti kime aitti?" diye sorgular (s. 64). Özgürlük talebi, benliğinin vazgeçilemez bir parçasıdır; onu korumak için girişilen eylemsellik de kaçınılmazdır. Nihayetinde "Padişahımız efendimiz hazretlerinin gözbebeği Nusretullah Paşa" (s. 72) tarafından, henüz on dört yaşındayken "satın alınarak", sistematik biçimde cinsel istismara maruz kaldığında da, bu özgürlük refleksiyle hareket edecektir.

"Çerkes kızı" Zeynep, "ihtiyar Paşa"dan bir "izzetinefis isyanı" ile kaçarken, konağın içerisinde Vezir Paşa'nın oğlu Ferruh'la karşılaşır. Ferruh, babasının konaktaki istibdadına olduğu kadar, babanın temsil ettiği muktedirin, padişah Abdülhamid'in istibdadına da karşıdır. Dönemin muhalifleriyle birlikte çalışır, kitaplığında yasaklı yayınlar bulunur. Örneğin "menfada ölen bir vatanperverin" (s. 78), Namık Kemal'in, yahut Abdülhak Hamid'in, Tevfik Fikret'in metinlerini okur. Roman boyunca iç içe geçerek ilerleyen ataerkil gelenek ve İstibdat eleştirisi de bu noktada belirginleşir. Zeynep'in esir tutulduğu "mezbaha"da bir homososyal bağ kurduğu, adı Mehveş olarak değiştirilen arkadaşı da odalık olarak satılmış; yine Zeynep gibi bu cinsel şiddetten kaçarak bir kurtuluş yolu aramıştır. Böylece "odalık"tan kurtularak, İstibdat karşıtı, muharrir ve şair bir beyefendinin "katipliğini" yapmaya başlar (s. 80). Eğitimden mahrum bırakılan Mehveş bu sayede evin kitaplığından yararlanır. "Esaretimizin neden ileri geldiğini" anlar, hem cariyelik kurumuna hem de istibdada karşı eleştirel bir pozisyon alır. Zira her ikisi de hürriyetin önündeki engellerdir. Zeynep de bu paralelliği şöyle tespit edecektir:

> Birbirimize [padişah yanlısı bir babanın oğlu olan muhalif Ferruh ile cariyeliğe zorlanan Zeynep'in birbirine] yaklaştığımız nokta müşterekti. İkimiz de aynı ıstıraptan şikayetçi idik. Ben parayla satılmış bir esir, o, icabatın zincirlediği bir mahkum idi! İkimiz de aynı şeye lanet ediyorduk. Zulüm ve esaret. İkimiz de aynı şeyi temenni ediyorduk: Hürriyet ve istiklal! (s. 83)
>
> [B]enim hayatım da bir menfadan başka bir şey miydi?! Beni süren de bir baba idi. … Aynı sefil tıynette iki babanın, … iki bedbaht çocuğu idik! (s. 92)

Nitekim, Mehveş'in katipliğini yapmaya başladığı, muhalif muharrir gibi, Ferruh da, hem İstibdat rejimine hem de ataerkil geleneğin bir diğer uzantısı olan cariyelik kurumuna karşıdır. Paşa babasının "saldıran vahşi bir behime" gibi (s. 84) Zeynep'e tecavüz etmeye yeltenmesi üzerine, ona "itaatsizlik" yaparak Zeynep'in özgürlüğünü savunur (s. 85). Zira, "kimse kimsenin velinimeti değildir! Bu servet, bu tantana, bedbaht milletin kanından emilen cevherdir. Bütün saray erkânı birer obur sülükten

başka bir şey değildir." (s. 85-86). Fakat Vezir Paşa, bu "itaatsiz" oğlu, "nankör" (s. 86) ilan ederek sürer. Paşa'ya da "emir büyük yerden" (s. 88) gelmiş, Abdülhamid böylece eleştirel bir temsille metne dahil edilmiştir. Bu emrin ve sürgünün ardından, Paşa Zeynep'e tecavüz eder, "saltanat", Zeynep'i "fahişe" kılmıştır (s. 89). Zeynep kendisini "fahişe" kılan ataerkil geleneğin içerisinde, cariyelik kurumunun da sürekliliğini sağlayan saltanatla mücadeleye, Vezir Paşa'nın kendisine sunduğu maddi olanağı II. Meşrutiyet için çalışan muhaliflere sevk ederek ve cinsel özgürlüğünü ilan ederek girişir. Bir yandan Mehveş'le birlikte İstibdat karşıtı harekete destek verir, muhalif yayınları okur, fikrî tartışmalar yürütürler; öte yandan ise Paşa'nın erk kriziyle savaşır:

> [Paşa] " Söyle benimsin değil mi?"
>
> [Zeynep] "Kimsenin değilim! Ben kendiminim."
>
> "Benimsin Zeynep! Kendinin de kendi üstünde hakkın yok! Sen her varlığınla benimsin."
>
> "Ben bir zerremle senin olmadım ve olmayacağım!"
>
> Paşa gene alevlenen kıskançlıkla canlandı:
>
> "Kimin olmak istiyorsun? Kime saklıyorsun kendini?"
>
> "Canım kime isterse ona!" (s. 100)

Paşa, "odalığı"ndan gelen bu cinsel özgürlük ilanının ardından, Zeynep'e yalnızca kendisi "tasarruf edebilmek" için, rızasını almadan nikah da kıydırır. Zeynep'in, İslami epistemolojinin dayattığı bu "aitlik" iması üzerine, "zorla tasarruf edilmek istenen benliğine ait vücudu"nu (s. 101), kendi arzusuyla kullanma talebi, "raşedar bir hisle" pekişir:

> Şimdiye kadar nasıl olmuştu da bunu yapmamıştım?!.. Bu benim hakkım değil miydi? Kitaplarda okuduğum aşk ve sevdanın kalbimde ilahi bir sembolü vardı!.. Tabiatın talim ettiği bu hissin genç damarlarda kaynayan ve ciltlere taşan mevcelerini hissedemeyecek kadar acı ıstıraplar içinde boğulmuş kalmıştım. … Hayatımda ilk defa duyduğum bu hayali zevkin sarhoş eden buharı arasında gözlerime bir çehrenin tasviri asıldı. Bu kimdi? Siz bilmezsiniz. Bu satırlar arasında ondan bahsetmedim. Çünkü bana bu fikir gelmezden evvel, bence şayan-

> ı ehemmiyet bir kimse değildi. Fakat şu dakikada bana pek sevimli, pek güzel… pek şayan-ı arzu geliyordu. (s. 101)

Böylece Zeynep, "şayan-ı ehemmiyet bir kimse" olmayan, Erenköyü'ndeki bir komşu köşkte gördüğü genç adamı arzulamaya, karşılıklı bir cinsel arzu deneyimini onunla yaşamaya karar verir. Genç adamı izler, konuşur ve kış bahçesine davet eder. "Paşaların zevk ve sefasına mahsus" bir alanda, bu kez bir kadının "derin bir zevk ve hazla", "heyecan" duyduğu, "mesut" bir cinsel deneyim yaşar (s. 106). Erkeğin hazzına mahsus bir alan olarak tasarlanan "san susi"de[89] (s. 106) yaşanan bu cinsellik, bu kez bir kadının "endişesiz" failliğine, özgürlüğüne sahne olur.

Kadın anlatıcı-yazarın bu özgürleşme hamlesini, II. Meşrutiyet'in ilanı takip eder. "Dün Paşa'nın gölgesine dahi selam veren polisler" ve "yeni devrin insanları", şimdi veziri linç etmeye gelmişlerdir (s. 112). Vezir Paşa Zeynep'e sığınmak ister, öldürülmemek için Zeynep'in kendisini kurtarmasını ister. Zeynep bir ay evvel, birlikte olduğu genci penceresinden göndererek kurtardığı gibi, Paşa'nın da kaçmasını yahut saklanmasını sağlayabilecek durumdadır. Ancak, "gayrimeşru" çocuğunun babasını katleden, muhalif Ferruh'a menfa cezası kesen, kendisine cinsel şiddet uygulayan vezire; "tasarruf iddia ettiği esirinden şefaat ve selamet uman o gazup ve zalim erkeğin yerlerde sürünen zilleti"ne bakarak, onu ölüme terk eder (s. 112). "Uzun ve misilsiz ıstıraplardan sonra nihayet hürriyet ve serbesti[sine] nail olmuştu[r]" (s. 112). Kendini Paşanın katili addeder; ancak bunu bir özgürlük hamlesi, bir meşru müdafaa olarak savunur. Bu retrospektif anlatının girişini anımsarsak, eylemlerinden pişman değildir, "müsterih"tir (s. 58). Metin içi hakikat, yine bir cinsel şiddet anında, Zeynep'in "saçları dağılmış, gömleği yırtılmış" (s. 113) bedenini, "iştahlı bir canavar gibi pençeleyen, didikleyen", "üniformasının yaldızlı hışmı ile cihana meydan okuyan

[89] Metne "san susi" olarak giren yapı, "sans souci", muktedirin devlet işlerinden uzaklaştığı bir mimari yapı olarak tasarlanmıştır. Köken itibariyle, Fransızcada "kaygısız, endişesiz" sözcüğünü karşılar.

gazaplı vezir"in ölümünü (s. 111), bir kurtuluş olarak sunar, meşrulaştırır. Zeynep "devrin yeni insanları"nca artık bir "vatanperver"dir (s. 112). Fakat o "şişirilmiş, mutantan ve şaşaalı" gazete sütunlarına da mesafelidir; gelen konferans, röportaj ve izdivaç tekliflerini de geri çevirir. II. Meşrutiyet devrimini sahiplen(e)miyor gibidir. Nitekim kendisi için hürriyet arayışının temsili olan Ferruh'un üç dört yıl içinde geçirdiği değişim de, II. Meşrutiyet'in ileride getireceği sükut-ı hayalin bir tezahürü gibidir. Zeynep, Paşa'nın ölümüyle intikamını aldığını düşündüğü, "ilk sevgili hayali" Ferruh'la nihayet kavuşacaklarını umarken; menfadan dönen Ferruh, babasının sistematik tecavüzüne maruz kalan ve "mesut bir hazla" seviştiği bir gençten hamile kalan Zeynep'e dönmez. Keza Zeynep, "kara talihine kalın peçesinin altından ağlayan" tüm kadınlar gibi, II. Meşrutiyet'in vaat ettiği "hürriyet, müsavat, uhuvvet" döneminde de, yine, unutulmuştur. Böylece anlatısını "Maksadım devirlerin hadiselerini değil; zamanın vakalarına karışan benliğimi ve onun mücadelelerini anlatmaktı." (s. 112), "Söyleyin aziz karilerim! Ben neyim?" (s. 113) diyerek kapatan Zeynep'in hikayesi, Nezihe Muhiddin'in Cumhuriyet rejiminde yaşadığı hayal kırıklığının da bir parodisi olarak okunmaya açıktır. Zeynep bir "katil"dir; ancak meşru müdafaa hakkını kullanmıştır. Bir "fahişe"dir; fakat bedenine tasarruf eden cariyelik kurumuna karşı, kendi cinsel arzusunu yaşamak, "benliğim benimdir" diyebilmek istemiştir. Zeynep'in özgürlük talepleri, II. Meşrutiyet devrinin normlarını aşarken; Nezihe Muhiddin'in özgürlük talepleri de Cumhuriyet rejiminin normlarını aşarak, "benliğini" kendi tasarrufuna almak isteyen kadın mücadelesini yeni yaftalarla mimler. Bu bağlamda özgürlük mücadelesi veren bir kadın karakterin 1929'da sorduğu retorik soru, aynı zamanda bir serzeniş nidasıdır: "Ben neyim?" (s. 113).

Mebrure Sami'nin *Çöl Gibi* (1933) romanı da, kadın protogonistin cinayet suçu üzerine kuruludur. Akşam gazetelerinin ilaveler çıkararak duyurduğu bu cinayet de,

bir polisiye anlatı sunmaz; zira "kibar ve zengin muhiti şaşırtacak" (1938, s. 3) bu vakada, katil peşinen bellidir: Gazetelerin "Garip, anlaşılmaz, esrarengiz sıfatları ile süsledikleri bu kan ve ölüm vakasında nedense umumi kaideye uyulmamış, öldüren erkek, ölen de kadın olmamıştır." (s. 4). Bu kez, olağanın aksine, cinayetin faili, kendi iradesiyle teslim olan bir kadındır. Bu vaka basının daha çok ilgisini kazanır. "Cinayeti yazıyor, cinayeti! Dünkü cinayeti yazıyor!" (s. 3) diye "boyunlarındaki damarcıkları şişire şişire" bağıran küçük çocukların açtığı metin, tiraj için bu cinayeti "36 puntoluk harflerle" manşetlere taşıyan gazetelerden alıntılarla ilerler. "Cinai roman tercümesiyle meşgul bir muharrir", "Sherlock Holmes edasile" olayı çözmeye girişir, haberlerin maktul Vedat Melih Bey'i koruyan dili, erkek egemen basın sektörünün eleştirel bir temsilini sunar (s. 7). Gazetelerdeki "polis romanı üslubu"nun (s. 4) aksine, roman bir macera anlatısı olarak, cinayeti işleyen ve kendini ihbar ederek suçu üstlenen kadın karakteri aklayan bir savunma metnine dönüşür. Metin, muhatabını, polisiye romanlardaki gibi katili bulmaya çağırmaz; katilin bu cinayeti niçin işlediğini anlamaya davet eder. Gazete haberlerinin ve maktul Vedat Melih'in nişanlısı Nesrin ile kuzeni Necdet arasındaki mektuplaşmanın ardından, hüküm giyen Nihal'in "Kadınlar Hapishanesi: Haziran 1932" notunu düştüğü anlatısını, ben-anlatıcılığından dinlemeye başlarız. Mahkemede savunma vermeyen, savunma avukatı dahi istemeyen Nihal'in altı yılla suçlanarak girdiği cezaevinde tuttuğu bu defter, hem bir savunma metni, hem de otuz sekiz yıllık yaşamının otobiyografik bir anlatısıdır. "Kadınlar Hapishanesi"nde yazılan bu otobiyografi, aynı zamanda homososyal bağ ve kadın dayanışmasının, mutsuz bir evliliğin içerisinde arzu ve özgürlük arayan bir kadının, karşılıksız bir aşkın, saygın tiyatro yazarı Vedat Melih'in kadınlara uyguladığı cinsel istismarların, savaş mağduru kimsesiz çocukların, Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'da bir kadın olarak varolmanın anlatısallaştığı bir macera romanı sunar.

Nihal'in çocukluğu, asker bir babanın "evamir-i aşere [on emir]" (s. 31) dediği baskıcı kurallarını aşmaya çalışarak, "evin en üst katındaki kule"ye (s. 32), tavan arasına sığınarak geçer. Kimsenin uğramadığı bu küçük alan, Mine için "minimini bir mahpus", kapatıldığı bir "Kızkulesi" olur (s. 33). Nihayetinde babasının "her vakitki gibi neferi ile konuşan kumandan sesini takınarak" (s. 58) verdiği kararlarla, felçli babaanneye ve anne-babasını kaybeden Necdet'e bakım vermesi için eğitim hakkı engellenir ve ailenin kötüye giden maddi durumunu kurtarmak üzere, tanımadığı biriyle evlendirilir. Bu mecburi evlilik ve bakım yükü, Nihal'i "adeta iki çocuklu bir kadın"a (s. 60) dönüştürür; "üzerine yüklenen ev kadınlığı" ve "baba korkusu" ile (s. 61) sıkışan Nihal "ancak kadın olabilecek birine derdini dökmek ihtiyacı" (s. 61) duyar. Ne var ki felçli babaanne oğlunun tahakkümüne karşı olsa da, "dilsiz, kolsuz", "alil"dir (s. 73), eylemselliğini kaybetmiştir; Nihal'in homososyal bağ kurarak destek alabileceği bir kadın karakter yoktur. Ancak metin bu "yokluğu" bir vesayet reddi olarak olumlar: "Kirpi yavrusuna tehlike dakikasında dikenlerini çıkartmağı öğreten ne annesidir ne de babası. Bunu kadına tabiat aşılamıştır. … Bir kadın bilir, anlar ve tehlikeyi sezdiği zamanlar, eğer kurtulabilirse, onu kurtaran kafası ve anlayışıdır." (s. 63). Böylece metin, Nihal'in kendi "kafası ve anlayışı" ile işlediği cinayeti de, bir kirpinin refleksi gibi, meşru müdafaa olarak imler.

Nihal'in yirmi yaş farkla evlendirildiği tüccar koca, "adeta ikinci bir baba"dır; "asık suratlı bir baba"dır, "romanı muzır bir mikrop addeder", "bilgisi kıt"tır; Nihal'i "zevceden çok köle"ye dönüştürür (s. 80), "kadına daima saçı uzun aklı kısa sözünün çerçevesi içinden bakmağa alıştırılmış"tır (s. 84). I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle İstanbul'da derinleşen gelir adaletsizliğini umursamaz, harp zengini olmayı seçer. "Saçak aralarında, sevgiyi, sevdirmeği bir çok insanlardan daha iyi bile güvercinlerle kumruların yuva kurduğu" (s. 82) bir evdeki bu mutsuz evliliğe,

Süleymaniye'den Berlin'e taşınmalarıyla birlikte sadakatsizlik, kumar iptilası ve şiddet de eklenir. Savaşın mağlubiyetle sonuçlanmasının ardından Almanya'daki tüm harp zenginleri, zabitler, askerler, yaralılar, hastalarla birlikte, "Akdeniz" adlı bir gemiyle İstanbul'a nakledilirler; ancak Nihal'in sıkıştığı bu evlilikte yükselen arzu arayışı, yirmi iki gün süren, uzun gemi yolculuğunda Vedat Melih'le karşılaşmalarıyla yeni bir seyir kazanır. Nihal, ilk aşkı olan Vedat Melih'e karşı temkinlidir; zira bir "Don Juan" olmak hevesindeki bu adamın, "böyle bir baba ve böyle bir erkek kardeş neslinin sonuncu erkek ferdi" (s. 49) olarak, yine mutsuzluk getireceğinden emindir. Vedat Melih, ilk gençlik yıllarında da Nihal'i iğfal ederek, habersizce ülkeyi terk etmiştir. Fakat yine aynı "emel"le (s. 105), Nihal ve kocasına bir "aile dostu" olarak yaklaşır. Nihal'i de anlattığı bir başka hikayeyle ikna ederek, ona aşık olduğuna inandırır. Meşhur muharrir Vedat Melih kullandığı "rüya dili" ile (s. 128), Nihal'i öylesine manipüle eder ki, genç kadın "bu adam etime, kanıma, damarlarıma, bütün varlığı ile girmişti", diyecektir (s. 128). Nihayetinde Nihal, ilk aşkı Vedat Melih'e duyduğu güven ve arzuyla, birlikte olma ısrarını kabul eder, trenle eve dönmek yerine, Vedat Melih'le arabaya biner. Ne var ki bineceği tren kaza yapmış, yolcular tanınmayacak hale gelmiş, Nihal'in de bu kazada öldüğü düşünülmüştür. Bu durum, yasak aşk için bir imkan, Nihal için özgür bir yaşam olanağı sunabilecekken; Vedat Melih'in yine kendisinden faydalandığını öğrenir. Kendine yen bir isimle, yeni bir hayat kurmayı tercih eder. Zira geri dönüp yalan söylemek istemez; olanları anlatmasına ise ataerkil gelenek müsaade etmez; Nihal ironik bir dille, defterine bunu şöyle kaydeder:

> [K]ocasını aldatan, kire bulaşan kadınları, değil öyle yüzlerinin, gönüllerinin karası ile evlat yanına dönmek, hatta yaşamağa bile hakkı olmayacak kadar iğrençleşmiş bir mahluk diye öğretip anlatmışlardı. Erkek başka idi. Onun ete, hisse yenilmesine kanun da tabiat da göz yumardı. Hatta kadının, aldatılsa bile aldatmağa, erkeğinden, efendisinden başka birine gözünü kaldırmağa hakkı yoktu. (s. 133)

Nihayetinde Nihal, kendisini iğfal eden Vedat Melih'in evinden ayrılır, "kahpelikle" (s. 156) suçlanacağını bildiği eve de dönemez; İstanbul sokaklarında barınacak bir yer, gelir edinecek bir iş ararken, babasının askıya aldığı öğretmenlik hayalinin de etkisiyle, savaş mağduru çocukların kaldığı Darüleytam'da çalışmaya başlar. Darüleytam'ın kadın müdürüyle aralarındaki dayanışma, Nihal'e yeni bir yaşam sunar. Burada takma bacağı gıcırdayan bir doktorla birlikte, "hastabakıcı Nazan" kimliğiyle iki yıl boyunca çalışır. Böylece metnin ikinci yarısı, önce I. Dünya Savaşı, ardından da Kurtuluş Savaşı gölgesinde sürer. Ancak anlatıya hakim olan anti-militarist söylem, *Çöl Gibi*'yi kanonik bir milli roman olmaktan uzaklaştırır; kadın yazınında beliren eleştirel söyleme dahil eder. Zira "ölüme, insanları sade hap alıştır"maktadır (s. 167), Nihal darüleytam'daki çocuklara marşlar değil, "bahar şarkıları" öğretir (s. 193), Milli Mücadele'de yaralanan askerlere yardıma giderken "kurbanlık koyun" hissindedir (s. 217). I. Dünya Savaşı'nda Almanya'da "zehirli gaz tecrübeleriyle uğrayan bir kimya profesörüne muavinlik eden" ve "bu tecrübelerin kurbanları da yahut gözlü tavşanlar" olan, şimdi de "harbe ölüm silahları yetiştiren" (s. 197-198) Hasan'ın ön ayak olmasıyla, Nihal, Anadolu'ya geçer. Ancak bu militarist bir refleks değil, geçmişinden, kızı Nesrin'in önyargısından, "kahpe" atfından kaçmak üzere sığındığı bir çaredir. İstanbul'dan önce Rodos'a, ardından da hemşirelik yapacağı Antalya'ya geçer. Kuvayı Milliye'nin Nazilli karargahının Hilali Ahmer hemşireleri arasına, kırk lira maaşla çalışmak üzere sevk edilir. Anadolu halkı bu metinde de güzellenmez. İstanbul gibi, Anadolu sokakları da kadınlar için tekinsizdir. Bir Kuvayı Milliye zabiti tarafından, başını örtmesi, yüzüne çamur sürmesi; "rahatını isterse çirkinleşmeğe bakması" öğütlenir (s. 220) onu karargâha sevk edecek arabacıya dahi "güven" yoktur, yanına kendini koruması için bir silah verilir. Nihal için bu silah, nasıl kullanılacağını bilmediği bir "ölüm aleti" (s. 220) olduğu gibi, Anadolu yolculuğunda yaşadığı

korkuya sebep olan tecavüz imaları da bir savaş silahıdır. Başhemşireliğe yerleştikten sonra da savaşın vahşetini cephe gerisinden defterine kaydeder. Bu anlatılara ölümler, yaralar, sakatlıklar kadar, halk ve Kuvayı Milliye arasındaki iç savaş yahut sıhhiye bölüğü eczacısının "şeriatın koştuğu evlilik hududunu tam bir şekilde doldurmak" niyetiyle giriştiği tacizleri de girer. "Hemşire Nazan'ın elleri artık hamura değil, kana, daima kana değiyor"dur (s. 238). Beş yılın ardından, bu tecrübeyle İstanbul'a dönen Nihal, bir Kuvayi Milliye zabitinin Anadolu'da nefs-i müdafaa için eline verdiği silahı, Vedat Melih'i öldürmek için kullanmak zorunda kalır. Cumhuriyet'in onuncu yılını, kadınlar koğuşunda, "tüm çile kadınları"yla birlikte aff-ı umumi beklentisi ile karşılar (s. 246). Cumhuriyet rejiminin onuncu yılında, İtalya örnek alınarak çıkarılan afla, sokaklarda Cumhuriyet kutlaması, kadınlar koğuşundaysa özgürlük sevinci yaşanacaktır (s. 271).

Metin bir "katil"/"suçlu" tipolojisi üretmediği gibi, kadınlar koğuşundaki diğer suçluların hikayelerini de metne taşır. Kadınların işledikleri cinayetleri, ataerkine karşı bir varoluş mücadelesi, meşru müdafaa anlatısı olarak kurar ve kadınları kendi adalet mekanizmalarını aramaya iten gerekçeleri görünürleştirmeye çalışır. Örneğin, kocasını öldüren Fatma, "geçirdiği kara, pis günlerini hiç hatırlamıyor. Ne o adamı, ne de sapladığı bıçağı, ne yediği dayakları, ne yıllardır katlandığı iğrenç hayatı, hiçbirini hatırlamıyor"dur (s. 119). Uykularında sayıklarken, kocasının fiziksel işkencelerini anımsayarak kendini savunur, adaletin eril terazisinden hesap sorarak nefs-i müdafaasını verir:

> Onu ben vurdum. Amenna. Amma ne yapayım, dayağına dayanamıyordum artık. … Şu omzuma bakın, şu koluma bakın, daha yerleri duruyor. İşte bunlar da bıçak yarası. Bunları bana hep o sapladı. O zaman neden ondan da hesap sormadınız? O beni öldürecek yerde, ben onu öldürdüm. İşte bu. Kabahat bende mi? Canıma kıydırtmadım diye kabahat mi ettim? Yazık değil mi bana? (s. 120)

Nihal, aynı koğuşu paylaştığı tüm kadın mahkûmların hikayesini defterine kaydeder. Bu homososyal bağı sağlayan, hapishane anlatılarını bir kadın tarihine dönüştüren, tüm bu "öldüren kadınlar"ın (s. 270) ataerkinden mustarip olmasıdır. Nihal'in kimliğini çalan, onu on üç yıl Nazan adıyla yaşamaya mahkûm eden, aksi halde bir "kahpe" ilan edecek ataerkine karşı, hayatına devam etme olanağı kalmamıştır:

> Bir insan beni sevdi. Onu sevebilirdim. Hayatımı ben de tekrar kurar, yeni bir yaprak açabilirdim. Çok düşündüm, yapamadım. Evlenmek, yuva kurmak hakkından bile mahrumdum. Adı kütükten silinmiş bir ölüyü diriltmek imkanı var mıydı? Söylemek, anlatmak lazımdı. Yapamadım ve kaçtım. (s. 264)

Şüphesiz, Nihal, Nazan adını alarak tüm bu maceraları yaşamak yerine, eve geri dönerek tren kazasında ölmediğini ve Vedat Melih'le birlikte olduğunu; aşık olduğunu ancak iğfal edildiğini anlatsa; bir emir eri gibi davranan asker babası da, okumayı yasaklayan kocası da, Nihal'i "kahpelik"le suçlayacak, belki bir namus cinayeti işleyecek yahut kızı Nesrin'i annesi aleyhinde yetiştirecektir. Nihal'i mahkûm eden, cinayet değil, ataerki olur. Tüm bu ıstırabın ardından, Vedat Melih'in Nesrin'i de "koleksiyon"una katmak (s. 268) ve maddi imkanlarından yararlanmak üzere evlenmeye ikna ettiğini öğrenmesi, Nihal'i cinayet suçuna götüren kırılmayı yaratır. Nihal'e göre, adını, kimliğiyle yaşama hakkını elinden alan Vedat Melih'in on üç yıl önce işlediği de bir "cinayet"tir (s. 269). Bu kez kızı Nesrin'in bu cinayete kurban gitmesini önlemek ister, Vedat Melih'le konuşmaya gider, ancak aldığı hodbin yanıtın ardından, "şuurundan ziyade ellerinin tutup çıkarmış olduğu ölüm aleti" ile, Vedat Melih'i bir kurşunla öldürür. Kimliğini açıklamaksızın, savunma vermeden hüküm giymek durumunda kalır. Ancak metnin kurmaya çalıştığı kadın dayanışması, Nihal'in kızı Nesrin tarafından tamamlanır. Nesrin annesini defterini henüz okumamış, başından geçenleri ve "meşru müdafaa"sını bilmiyor olsa da, yaşadığını ve Vedat Melih'in katlinden hapishanede olduğunu sezmesiyle birlikte, onu görmeyi, dinlemeyi bekler. O da annesine kendi yaşamını hikaye etmek üzere yazmaya başlamış, kızına

"Nihal" adını vermiştir. Böylece Nihal, kahpe ilan edileceği için dönemediği yaşantısına, "iki buçuk senelik hapishane zehri"nin ardından (s. 281), bir "donanma", bir "bayram" havasında geri döner (s. 277). Ancak bunu sağlayan aff-ı umumi değil, kadınlar arası homososyal bağın sağladığı "asıl af"tır (s. 282). Metnin tırnak işareti içerisinde vurgulayarak verdiği "öldüren kadınlar" tanımı, yalnızca *Çöl Gibi* romanını "Öldüren Kadınlar Serisi" başlıklı hikayelere bağlamaz; aynı zamanda Mebrure Sami'nin "öldüren kadınları" da, Halide Nusret'in "öldüren kadınlar"ının nefs-i müdafaa mücadelesini devralır; bu cinayetleri ataerkil geleneğin içerisinde bir adalet arayışı mekanizmasına dönüştürürler.

Halide Edip'in *Yolpalas Cinayeti* (1936)[90] de bu belirgin, paralel izleği kullanır. Hem Halide Edip'in neredeyse tüm kurmaca metinlerine sızan erkek şiddetinin, cinsel istismarın ve eril tahakkümün bir temsilini yansıtır; hem de kadın karakterine bir adım daha attırarak, maktul değil katil; mağdur değil fail pozisyonuna taşır. Metin, Halide Nusret'in "Öldüren Kadınlar Serisi"nde de kullanıldığı gibi, mahkeme sahnesiyle açılır. "Hizmetçilik adı" Nadire, Kaz Akkız, "şoför Mükerrem'i vurduğunu itiraf etmiş", yargılanmaktadır (s. 11); "maktul diz çökerken arkasından, omuz başında, küreklerinin ortasından vurulmuş ve derhal ölmüş. Kullanılan silah, keskin bir Japon hançeri"dir (s. 33). "Fakat davanın daha başka ve esrarlı cepheleri vardı[r]" (s. 13). Akkız annesinin sırrını açık etmek istemez; cinayetin saiklerini gizlemeye çalışır; yalnızca "Annemin emmioğlu olduğu için vurdum." demekle yetinir. Böylece metin, bu kısımda ele alınan diğer anlatılarla paralel bir biçimde, Akkız'ı bu cinayeti işlemeye götüren gerekçeler üzerine kurulu bir macera anlatısı olarak ilerler. "Bursa Lisesi Felsefe Hocası Bay Nuri Kabartay'ın evinde beslemelik",

[90] *Yolpalas Cinayeti*, 1936'da *Yedigün*'de tefrika edildikten sonra, 1937'de Muallim Ahmet Halit kitap Evi'nde basılır (Adıvar, 2021, s. 9).

“İstanbul’da Bay Sallabaş’ın evinde çocuk dadılığı” yapan Akkız’ın çocukluğuna dek uzanan anıları, şahitlerin beyanları ve avukat Rıfkı’nın yürüttüğü tahkikatın ortaya çıkardıkları ışığında, Mükerrem’in yıllar önce Akkız’ın annesini iğfal ettiğini, evin bir ferdi gibi yaşayan “kaz çocuğu” Sırma’yı katlettiğini, cinsel istismara maruz bıraktığı kadınları şantaj yaparak fahişeliğe zorladığı ve haraca bağladığı, yıllar sonra Yolpalas’ta karşılaştığı Akkız’ı da cinsel birlikteliğe zorlamak üzere işten kovdurmak ve bakım verdiği çocuğu öldürmekle tehdit ettiği ortaya çıkar. Ne var ki, devletin hukuk söylemi ve adalet mekanizmasına göre, Akkız bir “cinayet suçlusu”dur; ancak Mükerrem’in eril tahakküm, istismar ve şiddeti, devletin adalet mekanizmasının dışında kalır, görünmezdir, cezasız kalır. “Kadınların hiçbiri aleyhine ifade verememiş” (s. 34), şantaj ve şiddet çekincesiyle yaşamış; fakat devletin adalet mekanizmasına da güvenememişlerdir. Metnin ataerki eleştirisi de bu noktada başlar. Mükerrem’in açığa çıkan “iki cerh [yaralama] vakası”nda da, yaralılar “vesikalı kadınlar” olduğu için “tevkife kafi delil” bulunmaz (s. 57). Despina’ya uyguladığı şiddet de “kıskançlık” anlatısına dönüşür (s. 58). Akkız’ın müşahede için götürüldüğü klinik de, cinayet işleyen erkeklerle, örneğin karısını “saklamak” için öldürdüğünü söyleyen, “uslu ve sakin adamlarla”, histerik erkek aşkının şiddetiyle doludur (s. 39). Keza Akkız’ın yaşadığı köyde, sekiz yıldır “dul” olan annesi, köyün erkekleri tarafından yıllarca taciz edilir; kadına para teklif eder, kabul etmediği için de “kahpe” olduğu dedikodusunu köye yayarlar (s. 45). Bu noktada Akkız da, kadın yazınının, kendi adalet mekanizmasını arayan kadın karakterleri arasına eklemlenir.

Metin, avukatın mahkeme salonunda verdiği müdafaa dolayımıyla, ataerkil geleneğin ve bu geleneği kurumsallaştıran eril devletin eleştirisini sunar. “Müddeiumumunin Akkız hakkındaki iddiaları yanlış ve çürük”tür; Akkız ne “cinayeti saiksizce işlemiş bir deli”dir ne de “kan dökebilecek hilkatte bir canavar”dır (s. 50).

Mahkeme “cemiyet ve cemaat için tehlikeli” bulduğu Akkız’ın idam hükmünü isterken; avukat cinayeti getiren “saik”in önemini vurgular. Cemiyeti kurtarmak, adliyenin görevidir; hukuk kurumu da adaleti böyle tanımlamıştır; ancak kurtar(a)mıyorsa, “her fert adalet müessesesinin bilvasıta ve bilâ-vasıta bir parçasıdır” (s. 62) ve nefs-i müdafaa da bir haktır. Bu cinayet, “intikam için değil”, “nefis müdafaası için” işlenmiştir (s. 65). Böylece metnin cinayetin saiklerini görünürleştirme, ataerkil geleneğin meşrulaştırdığı erkek şiddetini cezalandırma talebi, avukatın müdafaasında şöyle belirginleşir: “[C]emiyetimizin hayırlı lüzumlu bir ferdi [Akkız], adalet mekanizmasının gözünden kaçan, elinden kurtulan bir hırsıza, bir katile [Mükerrem’e] cezasını vermiştir, … isterseniz ceza verin fakat anlayın.” (s. 65). Ne var ki mahkeme, “katl fiilinin ani bir delilik esnasında ika edildiğine kani” olur (s. 66); cinayetin “saik”lerini yok sayarak, Akkız’ı cezaevine değil, akıl hastanesine gönderir. Böylece Akkız’ın failliği de lağvedilir. Devletin adalet mekanizması, ataerkil geleneği yeniden üretmiştir. “Büyük bir rol oynayan doktorun” deli raporuna karşı, Akkız mahkeme salonunda “Yanılıyorsunuz,”, “Ben deli değilim. Ben bilerek öldürdüm.” diyerek sesini duyurmaya çalışırken, metin kapanır (s. 66). Bu kapanışın, kadın karakterin adalet arayışının ve failliğinin önünü kesen bir son değil; bilakis Akkız’ın hukuka güvenmeyerek kendi ağladığı adaletin meşruiyetini olumlayan, “öldüren kadınları” kendi adalet mekanizmalarını aramaya sevk eden yapıya işaret eden bir hamle olduğu açıktır.

Tüm bu anlatılarda, hukuk, erkek şiddetinin iğfal ettiği genç kızları, katledilen hayvanları, öldüresiye dayak yiyen kadınları koru(ya)maz; devletin adalet mekanizması çalışmamaktadır. Bu durumda metnin, ya kadın karakterleri “ilahi adalet”e emanet ederek pasifize etmesi, ya mağdur kadın karakterleri koruyacak/kurtaracak kahraman erkek karakterler üretmesi, ya da kadın karakterlerin

kendi adaletlerini sağlayama arayışına girerek bir maceraya atılmaları beklenebilir. Kadın yazını, ortak bir hamleyle, son seçeneğe, kadın karakterin failliğine yönelir. Bu ortak yönelim, yalnız macera anlatılarının türsel bir getirisi olarak açıklanamaz. Zira bu metinlerin ürettiği ataerki eleştirisi, bu anlatıları geleneksel "katil kim" polisiyelerinden ayıran bilinçli bir hamleyle, metnin muhatabına "suçlu"yu tahmin etme keyfi vaat etmez; katil zaten metnin başında suçunu itiraf etmiştir. Metnin hedefi, adaletsizliği, müsavatsızlığı, ataerkini eleştirmektir. Üstelik bu eleştiri, henüz 1896'da Fahrünnisa Fahrettin'in *Dilharap* romanıyla beliren adalet arayışının, kadın yazınının kurduğu metin içi hakikatin kadın karakterleri bir "ilahi adalet"e teslim etmeme, eyleme davet etme hamlesinin sürekliliğini de gösterir. Kadın yazını daima, ataerkine karşı bir eleştiri ve adalet arayışı üretmiştir.

6.2 Gotik anlatıların tekinsiz evlerinde kadın cinayetleri

"[S]en ölsen ne kadar mesut olacağım, ne kadar rahat edeceğim.
... senin mezarını açsam, seni kendi ellerimle gömsem…
senden kalan bir yığın parça benim olsa; bana ait olsa;
senin mezarına yalnız ben ziyarete gelsem;
... küçücük, korkunç fakat bana ait.
Sen artık güzel olmasan, işte ben o zaman mesut olacağım."
(Suat Derviş, Kara Kitap, 1921)

"Kadının cinsel statüsünün "doğruluğu",
grup kimliğinin temel ilkesidir ve erkekler tarafından
hem dayatılmalı hem de korunmalıdır.
Erkekler, topluluğu istikrara kavuşturmanın bir yolu olarak,
"doğru" davranıştan sapan kadınları cezalandırırlar."
(Bonnie Smith, Women's Studies, 2019)

Kadın yazınına taşınan erkek şiddeti, bu çalışmanın da işaret ettiği üzere, henüz ilk Türkçe modern anlatı örnekleriyle birlikte gündemdedir. Kadın yazarların kurmaca metinlerinde paralel bir izlek olarak daima belirir, eleştirilir, mücadele edilir. *Dilharap*'tan *Gayya Kuyusu*'na, Halide Edip'in ilk öykülerinden Halide Nusret'in

Küller romanına, geç dönem Osmanlı edebiyatı metinlerine sızan erkek şiddeti, Cumhuriyet döneminde de devralınır ve hem aşk anlatılarında erkek aşkına mündemiç bir tahakküm mekanizması olarak, hem de milli anlatılarda militarist şiddete paralel bir ataerkil pratik olarak, erkek karakterlerin kadın karakterlere uyguladığı şiddetin temsili sürer. Kadın yazını, erkek şiddetinin eril geleneğin bir tahakküm unsuru olduğunun ve devletin ideolojik aygıtlarınca desteklendiğinin ayırdındadır. İronik ve çarpıcı örneklerden biri olarak, Şükûfe Nihal'in tümü benzer hikayeler içeren *Tevekkülün Cezası* (1928) başlıklı kitabına giren "Baba Mirası" hikayesinde, karısı Fevvare'ye şiddet uygulayan Cevad, bu şiddeti meşrulaştırmak için dönemin meşhur ve "kurucu" psikiyatristi Mazhar Osman'ın muayenehanesine giderek bir sağlık raporu dahi almıştır. Böylece erkek şiddeti, "asabi bir hastalık"la meşrulaştırılarak aile kurumunun sürekliliği sağlanacaktır. Fakat hikayenin sonunda Fevvare, bu şiddetin münferit bir vaka değil, ataerkil geleneğin bir parçası olduğunu görür; "bu fena miras", "baba mirası"dır (Haz. Zihnioğlu, 2008, s. 46). Kadın yazınının ilk örneklerinden itibaren bir paralellik ve süreklilik içerisinde ürettiği bu şiddet anlatıları, gotik edebiyat türü içerisinde de yeni bir kanal açmalarını sağlar. Gotik anlatıların türsel dönüşüm seyrine, kadın yazını, "kadın cinayeti anlatıları" alt başlığını ekliyor gibidir. Zira, kadın cinayetleri, metin dışı hakikatin bir parçası, gazete haberlerine her gün sızan, niceliği yüksek, niteliği ürkütücü bir gerçeğidir. Ebrar Begüm Üstün'ün, 1923-1945 tarihleri arasında, döneminin popüler gazeteleri *Cumhuriyet, Son Posta* ve *İkdam*'ı inceleyerek dökümünü yaptığı "kadın cinayeti haberleri"nde, kadın yazınında da temsil bulacak cinayet sebepleri şöyle sıralanır: "kıskançlık veya aşk gerekçesiyle işlenen kadın cinayetleri", "ayrılık/boşanma talebi veya erkeğin reddedilmesi sonucu işlenen kadın cinayetleri", "cinsel saldırının ardından işlenen kadın cinayetleri", "namus gerekçesiyle işlenen kadın cinayetleri", "anlaşmazlık", "işsizlik" ve

"hırsızlık" neticesinde işlenen kadın cinayetleri (Üstün, 2020, s. 68-118). Bu bağlamda, bu kısımda ele alınacak metinleri, "macera/polisiye/cinai romanlar"dan ayıran ortak özellikler gözetilerek, Türkçe gotik anlatılara eklemlenebilecek yeni bir alt tür önerisiyle, erkek karakterlerin gotik anlatının "tekinsiz" atmosferinde işlediği cinayetler incelenecek; örnek olarak Halide Edip'in "Kabala'nın Cadısı" (1922), Suat Derviş'in *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), Nezihe Muhiddin'in *İstanbul'da Bir Landru* (1934) ve Güzide Sabri'nin "Zeliha" (*Gecenin Esrarı* içinde, 1934) metinleri birlikte okunacaktır.

Gotik edebiyat üzerine ilk kapsamlı çalışmayı üreten Fred Botting'e göre, gotik anlatılar, türün yahut türsel kategorilerin çerçevesini esnetir, sınırlarını aşar; Ortaçağ romanslarından 18. yüzyılın hayalet hikayelerine, Faustyen metinlerden etik açmazlar üreten kötücül baba, katil kardeş yahut ensest temsillerine dek, pek çok anlatısal yapı kullanır ve esasen tüm bu anlatılar, kolektif bellekteki kaygı ve korkuları temsil eder (Botting, 1996). Ancak 18. yüzyıl metinlerinde, şatoların, metruk mekanların yahut kentin dışında kalan doğanın yarattığı tehdit ve tekinsizliğin yerini, çağdaş metinlere geldiğimizde kentin ve hanenin tekinsizliği alır (s. 2). Artık modern kentin sokakları ve modern mahremler (haneler) de, "müphem göndermeler" (*obscure references*) ve "tekinsiz" (*uncanny*, Botting, 1996) olanla imlenir. Gotik anlatıdaki bu mekan değişimi, kadın yazınının temsil ettiği erkek şiddetinin anlatısallaşması için de işlevsel bir metin içi hakikat zemini sağlar. Tekinsiz bir atmosfer kurmak için artık metruk şatolar, uçsuz bucaksız ormanlar, karanlık sokaklar gerekmez; bilakis "tekinsizlik" hanenin içindedir; kadın karakterler özel alanda güvencesizdirler. Kadın cinayeti anlatıları, kadın yazınında hâlihazırda paralel bir izlektir; örneğin, Halide Nusret'in "Sûzdil'in Gözleri", Nezihe Muhiddin'in *Vicdanların Emri* (1929), Peride Celal'in "Karısını Öldüren Adam" (23 Mayıs 1948, *Cumhuriyet*), "Kıskanç Bir Adamın

İtirafları" (26-27 Haziran 1941, *Cumhuriyet*) ve *Sahildeki Ceset* (12 Şubat-21 Mayıs 1949, *Tan*), Mebrure Sami'nin "Karımı Ben Öldürdüm", Kerime Nadir'in "Mücrim" (1940) gibi metinlerinde ortak bir eleştirel temsil kazanmıştır. Ancak bu anlatıların gotiği anıştıran atmosferinin daha da girift bir hale dönüşerek, hanenin tekinsizliğini, "kadın cinayeti"nin dehşetini ve bu dehşeti doğuran ataerkil geleneği, gotik anlatılarda çok daha belirgin bir biçimde izleyebiliriz.

Halide Edip'in *Dağa Çıkan Kurt* başlığı altında topladığı hikayelerinden "Kalaba'nın Cadısı" (1922), bu bağlamda okunabilecek örneklerden biridir. Mekan, Çubuk Çayı'nın köpürerek aktığı, baykuşların hıçkırdığı, geceleri ruhların çağrıştığı, esrarlı köşelerde ölülerin bulunduğu rivayet edilen, köyün yaşlısı Akkız Ana'nın da "buruşuk yüzü, sivri çenesi, yeşil gözleri, yemenisinden taşan beyaz saçlarıyla Macbeth'in cadılarına benzediği" (s. 152) Ankara'nın Kalaba Köyü'dür. Ancak "Kalaba'nın cadısı" Akkız Ana değildir; "Mahmut'un bahçıvanı Hasan'ın karısı" Şehime'dir. Hasan Kalabalıdır; ancak karısı "Boşnak göçmeni" Şehime "uzun boylu, enli omuzlu, ay gibi yuvarlak yüzlü, kırmızı yanaklı, beyaz" bedeniyle (s. 152) köylüler tarafından benimsenmez; zira "kadın erkek köylüler yabancıları zaten uğursuz sayarlar ve aralarına giren göçmen, kim ve ne olursa olsun mutlaka köyün düşmanlığını kazanır." (s. 153). Şehime de bu "kuşku baskısı" altında yaşarken, çiftliğin rençberleriyle, Hasan'dan gizlice "meçhul bir yere gittiği", Hasan'ı aldattığı dedikodusu yayılır. Böylece Hasan'la Şehime'nin "küçük damlarının altında her gece korkunç kavgalar" başlar; "Hasan'ın gücü yetse belki dayak da atacaktır"; ancak bu kavgalar sürerken Şehime birden kaybolur. Hasan tarafından evden mi kovulmuştur, şiddetten kaçmak üzere evi mi terk etmiştir yahut köyün erkekleri tarafından cinsel istismara uğramak üzere mi kaçırılmıştır, metin bunu açık etmez. Ne var ki "kahpe" olmasından "kuşkulandığı" Şehime'nin kaybıyla Hasan'ın "yüzü gülmüş", hemen

"Kalabalı bir kız" arayışına başlamıştır (s. 153). Ancak üç hafta sonra Hasan'ın "başını ellerinin içine alı]p], dövün[erek]" Şehime'ye aşık olduğunu söylemesiyle, köylüler "aşıkları gerdeğe koy[ar] ve çekil[irler]" (s. 153). Üç gün sonra, kapının hala kilitli olduğu ve içeriden gelen kokuyu fark edip kapıyı kırdıklarında, Şehime'nin "gelin olduğu akşamki beyaz Boşnak entarisiyle", "şişmiş, morarmış" yatıyor olduğunu görürler; köyün kadınları "hükümet"e haber verir, "hükümet gelip ölüyü kaldır[ır]"; Hasan'ınsa cesedine hiçbir yerde rastlanamaz (s. 154). Köylüye göre, Şehime'yi Hasan mı; yoksa "dostları" mı öldürdü, bilinmez ve boynundaki yemenisiyle boğularak öldürülen Şehime köye musallat bir cadıya dönüşür, geceleri "elinde kanlı yemenisi", "figan ederek kanının hakkını iste[r] (s. 154). Öte yandan metin muhatabına, bir "kahpe" değil; muhafazakar köylünün düşmanlık güttüğü bir göçmen olarak imlediği Şehime'nin, köylünün dedikodusunun kurbanı olduğunu, aslında "dostları" olmadığını da sezdirmiştir. Metnin kapanışında, köylünün bildiğinin yahut iddia ettiğinin aksine, biliriz ki Şehime'yi dostları değil, Hasan öldürmüş ve köyden kaçmıştır. Köylü de müsebbibi olduğu bu kadın cinayetinin vicdan azabıyla yaşamaya mahkumdur. "Kalaba'nın Cadı"sında gotik anlatı bir kez daha, kadınlar için hanenin ne denli tekinsiz olabileceğinin ifadesi olur.

Suat Derviş'in erken dönem metinlerinden *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*[91] (1923)[92] başlıklı romanı da, gotik atmosferi, Zeliha'nın kocası Osman ve üvey oğlu Kemal ile

[91] Bu romanın aynı başlıkla üç perdelik bir tiyatro oyunu versiyonu da Muhsin Ertuğrul arşivinde bulunmuştur. Arap harfli, el yazısı bu nüshanın transliterasyonuna şuradan ulaşılabilir: Şahin, S.; Karahan, T. (2021). Suat Derviş külliyatına katkı: *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (24)*, s. 647-660. DOI: 10.29000/rumelide.995399.

[92] Bu çalışma kapsamında romanın 1946 baskısı esas alınmış olup, 1923 nüshasının ardından bu baskının kapanışına "Çok fena! Onu öldürdüler. Bu benim bozuk olan asabım üzerinde çok fena tesir yaptı. Bugün hep ağlamak istiyorum." (s. 86) cümlelerinin eklendiği tespit edilmiştir. Nilüfer Yeşil, bu revizenin, ölen karakterin kimliğini netleştirmek için yapılmış bir ekleme olduğunu belirtir (2021, s. 69). Ancak bu cümlelerle, Osman için erk krizini ortadan kaldırarak "mutlu son"u getirecek olan cinayetin, Zeliha için "feci" bir son olduğu vurgusunun eklenmesiyle; Osman'ın ideal ve mutlu hane fantezisinin, Zeliha için tekinsiz ve cinai bir mekan olduğu gerçeğini pekiştirdiği de düşünülebilir. Zira Osman'ı rahatlatan, spiritizma sanrılarını huzura erdiren faillik, Zeliha için bilakis yine huzursuzluğu ve tekinsizliği tetikleyen bir cinayetten ibarettir. Osman ve Zeliha'nın bu cinayete yaklaşımlarındaki fark, metin boyunca imlenen toplumsal cinsiyet farkının da bir tezahürü olur.

yaşadığı evin gıcırdayan ahşapları, Osman'ın histerik sanrıları ve oğlu ile karısının yasak aşk yaşayacağı korkusuyla evde yarattığı gerilim üzerine kurulur. Tekinsizlik, dışarıdan gelen yahut müphem bir unsurun değil, tümüyle histerik erkek aşkının yarattığı bir durumdur. Evin tekinsizliği, Zeliha'nın maruz kaldığı psikolojik şiddet ve Kemal'in katli ile temsil edilir. Osman'ın histerik aşkı, Zeliha'yı daima sınar; Zeliha'nın aşkına itimat edemez; beyanına inanmak istemez. Kimi zaman onu "dehşet ve hayretle" izler; kimi zaman karısının bu hışmı hak etmediğine kanaat getirerek "Hastayım… Ne söylediğimi bilmiyorum." der ve Zeliha'yı "daha çok sevmek, iyice sevmek" isteği duyar (s. 13). Kemal babasının histerik aşkını şöyle tanımlar: Osman Bey, Zeliha'yı kendi yaşındaki bir adamın, genç bir kadını sevmesi gerektiği gibi, "muhabbetle" değil; "genç bir adamın herhangi bir kadından isteyeceği kuvvetli, şiddetli", "mütehakkim" ve "hodpesent bir aşkla" sevmektedir (s. 15). Kemal, aradaki yaş farkına rağmen yapılan bu izdivacı olumsuzlar. Keza Osman da "hemen hemen ihtiyar" bir adam olarak "genç ve güzel" Zeliha'yla izdivacında, oğlu Kemal'in de bu eve yerleşmesinin ardından, karısına yetememek endişesi içine girer (s. 15). Osman'ı Zeliha'ya şiddet uygulamaya yönelten histerik aşkına, oğlu Kemal ile kurduğu hegemonik erkeklik ilişkileri de eklemlenir. Böylece kurulan üçgen, aile kurumunu ve haneyi tekinsiz kılan erkeklik krizini tetikleyecektir.

Zeliha'nın "rahim ve müşfik bakışları"yla (s. 9) girdiği anlatıya, Osman "marazî kahkaha"sı, "hırçın hareket"i, "keskin nazarlar"ı, Zeliha'nın omuzlarını zedeleyen "hırçın parmaklar"ı (s. 9), "ürkünç adımlar"ı (s. 11), "asabi ve hırçın" oluşu (s. 15), "karanlık gözleri"yle (s. 24) dahil olur. Osman Bihter'le üç yıl süren evliliğinde de "Bihter beni sevmiyor." düşüncesine kapılmış, "bazı zamanlar ona karşı öyle merhametsiz" olmuş, sözde Bihter için "tehir ettiği" boşanma gerçekleşince, evden "çehresinde esaretten kurtulmuş bir insanın çehresinde olduğu gibi saadet izleri"yle

ayrılan Bihter, Osman'da "tuhaf bir ürperme" yaratır (s. 29). Anlarız ki Osman, Zeliha'yla evliliğinde de, bu aşk-kıskançlık-nefret histerisini tekrar edecektir. Bu noktada metin, Osman'a histeri nöbetlerini takip edebileceğimiz bir defter tutturur ve bu günlükten aktarılan satırlarla, realitenin sınırlarını aşan histerik sanrılar ve bunları tetikleyen erkeklik krizleri, erkek karakterin zihninden/kaleminden dolaysız bir anlatımla iletilir. Zeliha, Osman'ı "mustarip eden, hasta eden derdi, sırrı, sebebi, Osman'ın karışık yazısı ile siyah mürekkep lekeleriyle dolu" defterinden öğrenmek ve "belki onun ıstıraplarını tahfif etmek" (s. 26) üzere, "o büyük, o dev gibi, ejderha gibi büyük", "yazıhanenin üstünde açık duran" günlüğü okumaya karar verir ve Osman'ın defteri, metnin muhatabına da açılır.

Osman'nın Zeliha'yla kurduğu ilişkiyi, "onu böyle adeta mariz bir aşkla sevmekliği[ni]" (s. 32), "ince omuzlarını hırpalayarak okşa[yışını] (s. 33), parmaklarının arasında sıkarak kızarttığı bileklerini öpüşünü (s. 34) ve henüz Zeliha bir çocukken, aralarındaki yaş farkıyla, anne babasız bu çocuğu nasıl suiistimal ettiğini şöyle kayda geçer: "[C]ılız bir kedi yavrusu gibi, kalbimdeki merhamet hislerini tahrik etmişti. Onu, çok kabarık ve siyah saçlarını okşayarak dizlerime almıştım. Ve fütursuzca o siyah ve büyük gözlerinden öpmüş, öpebilmiştim" (s. 32). Osman'ın geçmişine dair bu bilgilere, çocukken gördüğü kabusların da eklenmesiyle birlikte, önce Bihter'e, ardından Zeliha'ya "mariz bir aşk"la bağlanması, metne hâkim olan "tekinsiz"liği pekiştirir. Osman'ın "mariz aşk"ı, bir felaket getirecektir. Bu felaket iması, erkek aşkının tekinsizliği dolayımıyla tekrar eden bir imgeye dönüştürülmüştür. Osman, Bihter'in ölümünün ardından tanıştığı oğlu Kemal'in gelişiyle başlayan kabuslarında, sevdiği kadını bir başka adamın (kendisi gibi "ihtiyar" değil, "genç ve güzel bir adam"ın (s. 36)) da sevdiğini ve bir hançerle boğazı kesilerek öldürüldüğünü görür. Yıllar sonra çıkıp gelen oğluyla girdiği rekabeti yansıtan, Zeliha ile aralarındaki

yaş farkının ve "ihtiyar"lığın getirdiği erk/faillik krizinin belirdiği bu kabuslarda, erkek aşkının dördüncü bölümde çizilen aşk-kıskançlık-şiddet/cinayet aksını da tekrar eder. Erkek aşkı hâlihazırda tekinsizdir ve Osman'ın oğluyla girdiği rekabet de, erkek aşkının bir tezahürüdür. Osman bu aşkı, bir histeri krizi içerisinde ve şiddet sarmalıyla şöyle tanımlar:

> O kadar bedbahtım ki, bazı dakikalarımda onun [Zeliha'nın] önünde bir çılgın gibi ağlamak, eteklerine sürünerek, ayaklarını öperek "Beni sev… Beni sev…" diye yalvarmak istiyorum. Bazen de onun bir şeyler görmeyen, sakin ve mutî gözlerine baktıkça, onu hırpalamak arzusuna mukavemet edemiyorum. (s. 39-40).

Böylece tekrar eden, yeniden üretilen histerik erkek aşkı, bir yandan Osman'ın dünyaya yeniden ve yeniden geldiğine inancı; öte yandan bu reenkarnasyonun aslında ataerkini imlemesiyle birlikte, erkek aşkı da aynı tahakküm, kıskançlık ve şiddet ilişkilerini tekrar edecektir. Metnin pozitivist temsili olan İrfan Behçet, Osman'ı "delilikle itham ederek, bütün fenni ve mantıkî delâili önüne sererek" Osman'ın rüyalarının bir hakikati olmadığını teslim etse de; Osman "mantığı olmayan şeylerin kuvvet ve hakikatini bil[diği]" zannıyla (s. 45), "düşman ruh"lu (s. 51), "ezeli rakibi" (s. 57) oğlu Kemal ve "hain" karısı, "fena kadın" Zeliha tarafından aldatılacağına kanaat getirmiş, histerik erkek aşkının tahakküm ve şiddet anlatısını tekrar etmiştir (s. 47). Metnin muhatabı, anlatının kapanışını, Osman'ın defterini okuyan Zeliha'yla birlikte bekler. Osman'ın histerik duygu durum değişimlerini takip eder:

> "Artık çok uslandım. Artık makul ve soğukkanlıyım. Hepsi hastalıktı, geçti. Kemal oğlumdur. Onu seviyorum. Zeliha'yı öyle seviyorum ki… Mes'udum. Bahar çok güzel, … Düşündüğüm şeylerin hepsi gayrı mümkün şeylerdi. Evet, tekrar ediyorum. Artık makul bir adam oldum." (s. 49)
>
> "… Hayır bunlar rüya değil. Bütün azuma rağmen, evet bütün unutmak ve iyi olmak arzularıma rağmen heyhat… Hakikat her şeyden kuvvetli! Beni sürüklüyor, hayır… Bu hastalık değil. Ben hasta değilim, ben başka bir adamım! Herkesten çok biliyorum. Her ruhtan daha kuvvetli, daha hassas bir ruhum var…" (s. 49)

> "Kıskanıyorum… Kıskanç olmakta haklıyım! Kemal'in gözlerinde her an o günahkar ve şeametli şuleyi görüyorum. Kemal Zeliha'ma bakarken günahkar aşkını saklamıyor." (s. 50)
>
> - [Osman] Zeliha… Sevgilim bugün öyle güzelsin ki seni ve aşkını muhafaza etmek için insan ne mucizeler yapmağa kadirdir. (s. 67)

Osman "Kemal'in gözündeki o meş'um ışığı, o katil ışığı" gördüğüne ve bu baba katlinin "mukadder" olduğuna, "asırlardan beri" tekerrür eden bir erk krizi[93] yaşandığına "inanmış"tır (s. 50). Bir önceki yaşantısında da Kemal tarafından öldürülen "ruh"unun belleğinin, bugün gördüğü rüyalar aracılığıyla gün yüzüne çıktığını, "müphem ve tuhaf bir hatırat" uyandırdığını (s. 52) düşünür ve Zeliha'yı "kıskançlıkla", "cinnetle" sevmeye başlar (s. 51). Zeliha'nın Osman ve Kemal arasında daima "bir mukayese yap[tığı]" (s. 52) zannındadır, bu "endişeler[le] boğul[ur]" (s. 53). "Kullanmak, idare etmek, hükmetmek arzusu"yla, "mukadderat"ını değiştirme, "saadetini müdafaa için" Kemal'i öldürme kararı alır (s. 56). Ancak erkek aşkı yalnız Osman'la değil, Kemal dolayımıyla da "tekinsizlik"le imlenir; Kemal de, annesini kaybettikten sonra yerleştiği bu evde ilk kez "mahrem"i paylaştığı bir kadın olan Zeliha'ya aşık olmuştur, onu yıkıcı bir arzuyla, "hain ve merhametsiz olacak kadar seviyor[dur]" (s. 76). Böylece Osman'ın metin boyunca kurduğu tekinsiz aşk anlatısı, Kemal tarafından da tekrarlanır ve metnin kapanışına doğru, Kemal de Zeliha'ya aşkını ilan ederek, tıpkı babası gibi, "ezelî bir kinin, Kabil'in gözünü kör eden o meş'um kıskançlıkla kinin haşmetile kendi[nden] geç[tiğini]" söyler (s. 75).

[93] Kemal ve Osman'ın Zeliha'ya "malik olmak" üzerinden girdikleri erk krizi, baba-oğul arasındaki güç ilişkisinin, Osman'ın spiritüel endişeleriyle yüzyıllar öncesine, "Orta Çağ'a" dek taşınmasıyla pekiştiriliyor gibidir. Osman'ın rüyalarındaki "Orta Çağ" vurgusu, bu çalışma sırasında yayınlanan Nilüfer Yeşil'in "Subversive Women Writers: Turkish Female Gothic 1920-1958" başlıklı tezinde de Suat Derviş'in kurmaca dışı metinleriyle de konuşan, önemli bir gönderme olarak tespit edilir (Yeşil, 2021, s. 61). Suat Derviş'in 1935 yılında yazdığı "Kıskançlık" başlıklı yazıda geliştirdiği ataerki eleştirisi şöyledir: "Orta kurunda eski asilzadeler ihanet eden karılarını, ceza olmak üzere ya bir manastıra kapatırlar, yahut [d]a şatonun bir hücresine hapsedip üzerine duvar ördürürlerdi; […] diğer taraftan [â]şıklar birbirlerini düelloda parçalarlardı. O zamandan beri dünyada hançerli kıskançlık, tabancalı kıskançlık, kezaplı kıskançlık, tırnaklı kıskançlık, tokatlı kıskançlık, gözyaşlı kıskançlık devirleri olmuştur". Yazının tamamı için: Suat Derviş. (1935). Kıskançlık. *Yarım Ay, sayı 14*, s. 18.

Hem baba, hem babanın öğretisini devralan oğul, hem de Kabil mitine dek uzanan bu ataerki anlatısınında, "ev"e kapatılan, sahip olunmak istenen, kıskanılan, uğruna savaşılan Zeliha olarak karşımıza çıksa da, aslında bir erk krizidir, muktedir olma gayesidir. Bu nedenle Osman oğlunu, Kemal de babasını öldürmeye hazırdır. Böylece metnin gerilimi, yalnız Osman'ın değil, Kemal'in de getirdiği tekinsizlik ile yükselir, cinayet, bu gerilimin kaçınılmaz sonu olarak yaklaşmaktadır.

Zeliha'nın defteri okurken kapıldığı korku ve dehşet, evdeki eski eşyalardan gelen "çıtırtılar" (s. 45) ile pekişir, erkek aşkının ürettiği "kıskançlık", "cinnet" ve erk krizi, mekanı da tekinsizleştirir. Hanenin içindeki tekinsizlik, "gitgide tezayüt eden bir dehşet" üretir (s. 54) ve Zeliha "korkudan büyümüş gözleriyle", "git gide büyüyen bir evhamla titreyerek", "Yeter… Yeter… Yeter…" diye bağırmak isteyerek yaşadığı "ev"i, Osman'ın psikolojik ve fiziksel şiddetle kurduğu tahakküm nedeniyle terk edemez (s. 67). Metin içi hakikatin ürettiği eril hanedeki tekinsizliğin, bir "felaket"i çağırması kaçınılmazdır. Zeliha'nın "iki insan soluyor, hayvanlar gibi, aç kurtlar gibi", "bir enin, bir muzafferiyet nidası ve daha sonra boğazı kesilen bir hayvanın çıkardığı sedalar, hırıltılar…" (s. 85) diyerek imlediği, baba-oğul arasındaki erk krizi, Osman'ın Kemal'i katli ile sonuçlanır. Fakat Zeliha için, evin tekinsizliği içerisinde, imdat dileyecek "ne bir ses, ne bir nefes" vardır; Zeliha'yı psikolojik ve fiziksel şiddetiyle ezen tahakküm, Kemal'i de boğazından bir hançerle keserek katleder ve elinde Kemal'in "sıcak kanı"yla (s. 86) Osman, bu cinayetin ardından, artık Zeliha'ya tümüyle sahip olduğunu ilan ederek metni kapatacaktır. Böylece metin, ataerkil hanenin/ailenin tekinsiz atmosferinde Osman'ın işlediği cinayetin altında, yalnız histerik sanrılar ve metnin üretildiği dönemin popüler "ispritizma" inancı değil; aynı zamanda bu histeriyi yaratarak erkeklik krizini tetikleyen ve Osman'ı "namus cinayeti"ne teşvik eden bir toplumsal belleğin yattığını da vurgular. *Ne Bir Ses, Ne bir*

Nefes, ataerkil hanenin, kadını "istimdatsız" (s. 86) bırakan tekinsizliğinin anlatısını sunar.

Nezihe Muhiddin'in *İstanbul'da Bir Landru* (1934) metninde ise, seri kadın cinayetleri işleyen bir katille karşılaşırız. Nezihe Muhddin'in daha önce *Vicdanların Emri* (1929) adlı tek perdelik oyununda da odağına aldığı ataerki eleştirisi ve ataerkil gelenek nedeniyle işlenen kadın cinayeti anlatısı, *İstanbul'da Bir Landru*'nun gotik atmosferinde de, 1915-1919 aralığında işlediği seri kadın cinayetleriyle gazete haberlerine konu olan katil Henri Désiré Landru'ya atıfla, tekrar eder. Henri Désiré Landru, I. Dünya Savaşı sürecinde "dul" kalan kadınlara, gazete ilanlarıyla ulaşarak onları iğfal eder, servetlerini alır ve katlettiği kadınların bedenlerini parçalara ayırarak yok etmeye çalışır. *İstanbul'da Bir Landru*'da ise metin, erkek aşkının ve evin tekinsizliğine vurgu yapmak üzere, Landru'yu bir "Byron kahramanı"na[94] devşirerek; dönemin Lord Byron, David Herbert Lawrence ve James Joyce gibi popüler erkek yazarlarının ürettiği erkek kahramanı eleştiriye açar. Metin dışı hakikatten farklı olarak, metnin "byron"ı Nils, "saman rengine benzeyen ince, yumuşak saçlar"ı, "çevik ve güzel vücudu", "yeşil gözleri" ile (Haz. Zihnioğlu, 2006, s. 297), "Danimarkalı bir ressam" (s. 300) kimliğiyle, kadın karakterin arzularını uyandırmak üzere metne girer. Nils de, seri katil Landru gibi, yaşayan kadınları sevmediğini, "kadından hiç zevk alma[dığını]" (s. 306) söyler; yalnız katlettiği kadınları arzulayan bir nekrofili olarak yansıtılır. Ancak nekrofili, metne bir cinsel yönelim bozukluğu, bir münferit vaka olarak değil; kadın failliğini baskılayan eril tahakkümün bir uzantısı olarak girer. Nils

[94] Sydney Morgan'ın "deli, kötü ve tehlikeli" (*mad, bad and dangerous to know,* 1863, s. 200) olarak nitelediği erkek karakterleri tanımlar. Lord Byron'ın metinlerine yapılan eleştirel okumaların, bir çeşit anti-kahramanlık anlatısı dahilinde değerlendirdikleri erkek karakterlere atfedilen "Byronik kahramanlık", bir arketipe dönüşerek terminolojiye girer; Deborah Lutz ve Dani Cavallaro gibi eleştirmenlerce, gotik anlatıların bir parçası olarak ele alınır; erkek kahramanın hem fiziksel hem de psikolojik bir ikilik halinde kurgulandığı okumasına dayanır. Nils karakterindeki "ikilik" üzerine detaylı bir okuma için Nilüfer Yeşil'in "Nezihe Muhiddin, Kadın Gotiği ve Gotik Kahramanlar" (2009) başlıklı yüksek lisans tezine başvurulabilir.

karakteriyle yeniden üretilen "byronik kahraman arketipi"nin (*byronic hero archetype*) karşısına yerleştirilen kadın karakter Nazlı, bu çatışmayı belirginleştirecektir.

Prenses Nazlı, "firara benzer" biçimde İstanbul'a gelmiş, "prenses", "efendi" gibi "unvanlarının iflas et[mesini]" istediği bir maceraya atılmıştır (s. 296). "Zevcim olan bu zat" diyerek mesafe aldığı kocasını da geride bırakarak, "içi[n]de garip bir ürperiş"le ilk kez arzularının uyandığı, bu özgürlüğü "duyabilmek için hayatı[n]ın macera içinde yıpranmasını" dahi göze aldığı bir yolculuğa çıkmıştır (s. 297). Romana ilham veren bu kadın karakter, "II. Abdülhamid döneminin muhalif karakteri, Jön Türk yanlısı, Mustafa Fazıl Paşa'nın kızı Prenses Nazlı" (Özkaya Sofu, 2019) olmalıdır. Zira Nazlı, bu metinde de elinden unvanları alınmış, ataerkil gelenek tarafından dışlanmış; ancak buna başkaldıran, arzu duyan, arzularını dile getiren bir kadın olarak çizilir. Nils'i henüz ilk gördüğü anda, evlilik yaşamı da dahil, o güne dek hiç tanımadığı bir hisle, aşık olacak; cinsel arzuları uyanacaktır:

> Dün banyodan sonra ılık kumlara gömülerek uzandım, başıma açtığım şemsiyenin kızıl gölgesinde uyukluyordum. Birden başucumda kumlar çatırdadı, yavaşça başımı kaldırarak baktım; henüz denizden çıkmış, ince, zarif, sporcu bir erkek vücudu gördüm. Burada [plajda] yarı çıplak erkek vücudu görmek kadar tabii bir şey olamaz. Nazar-ı dikkati bile celp edecek bir şey değil. Fakat bu genç adamın vücudunun etrafında yabancı bir iklimin havası vardı. Kalbimi ilk nazarda harekete getien garip bir meclubiyetle [tutkuyla] gözlerimi ayıramadım. (Haz. Zihnioğlu, 2006, s. 297)
>
> Bütün bu gecem hep onun aleviyle tutuştu, onun altın ışıklar saçan gözlerinin aleviyle… (s. 305)
>
> Defterime ona ait en küçük bir şeyi yazarken bile damarlarımda vahşi bir hazzın yaka yaka dolaştığını duyuyorum. (s. 311)
>
> Bu her şeyi, hatta hayatı bile istihkar eden mecnun cesaretin kaynağı ne idi? (s. 327)

Nazlı, Nils'e duyduğu aşkı ilan etmekten ve Nils'e de "[B]enimle açık konuşmak ister misiniz?", "Benimle alakadar mısınız?" diye sormaktan çekinmez (s. 306). Nils'in de Nazlı'yı sevdiğini vaad etmesi üzerine, bu karşılıklı romantik aşk için eylemde

bulunmaktan korkmaz; Nils'le görüşmeye başlar, ondan haber alamadığında "gün kararırken bir genç kadının yalnız başına bir otomobille Çekmeceler'e gitmeye kalkması çılgın bir cesaret" (s. 327) olsa da yola koyulur; Nils'i bulmaya, hakikati öğrenmeye gider. Böylece metnin gotik karakterini de oluşturan bir maceraya tek başına atılır. Nazlı'nın gazetede denk geldiği "İstanbul'da Bir Landru" başlıklı haber, Nils'in "Çekmeceler"deki evinde yaşanacak gerilimin habercisidir. Ancak anlatı, Nazlı'yı dişleyen "köpekle insan arasındaki kocaman bir baş", "rutubetli, küf kokulu bir mahzen", az sonra katledilmek üzere bir fıçıya konmuş "baygın ve çığlak bir kadın vücudu"yla (s. 329), gotik bir hal alır. Nazlı "dehşet ve heyecandan boğulacak bir halde"dir (s. 330); fakat Nils'e soğukkanlılıkla yönelttiği sorular, 1922'de yargılanan Landru'dan mahkemede dahi alınamayan cevapları da metne taşıyacaktır. Nils'in "söyledikleri birer kurşun gibi [Nazlı'nın] beyni[ne] saplanıyor", Nazlı'nın "hayreti gittikçe hudutsuzlaşıyor[ken]" (s. 331), Nils, öldürdüğü kadına uyguladığı cinsel istismarın sebebinin "acıma" değil; "ondan son bir zevk almaya çalışması" olduğunu, "şimdiye kadar ancak ölü kadınlara yarım saat âşık olmuş, sonra onları birer fıçı içinde toprağa gömdükten sonra aşkını unutmuş bir insan" olduğunu itiraf eder (s. 332). "Belki bütün dünyayı dolaştım. En meşhur şehirlerde en güzel kadınlardan kurbanlar verdim. Bu vahşi ve kanlı zevkimin kurbanları tam altmışı buldu." diyecektir (s. 332). Metnin kadın karakter Nazlı'nın anlatıcılığıyla kurulması, hem Nils'le ilgili hakikati öğrenmemizi geciktiren sınırlı perspektifin ürettiği merak unsurunu korur; hem de metnin muhatabına Nazlı'nın maruz kaldığı eril tahakkümü ve manipülasyonu doğrudan görme imkânı sunarak, muhatabı Nazlı'ya yakınlaştırır. Nazlı'nın duyduğu aşk ve bu aşkı yaşamak üzere üstlendiği faillik meşrulaşır; metnin bir "byron kahraman" (byron hero) olarak sunduğu Nils'e aşık olan ve katledilen altmış kadın gibi, Nazlı'nın arzuları da "deli, kötü ve tehlikeli erkek kahraman"a kaçınılmaz

biçimde, Nils'in manipülasyonları ve sistematik iğfal yöntemi ile yönelmiştir. Metin Nazlı'nın arzularını ve cesaretini aklarken; Nils dolayımıyla erkek aşkının tekinsizliğine işaret ediyor gibidir.

Güzide Sabri'nin 1934 tarihli *Gecenin Esrarı* içerisinde yayınladığı "Zeliha" adlı hikayede de, Zeliha'nın ruhunun "her gece köyde gezdiği", "titrek sesiyle kalplere şiddetli bir heyecan, müthiş bir korku" verdiği, "acı kahkaha"sının, "ulumaya benzer ağlaması"nın "tüyler ürpertici yankılarla köylüleri zangır zangır titrettiği", gotik bir anlatı sunulur (2022, s. 85). "Köyün kara gözlü dilber Zeliha"sı (s. 86), babası korucu Hüseyin'in ani ölümünden iki gün sonra kayıplara karışmıştır. Köylüler Zeliha'yı arar ancak bulamazlar. Bir ayın ardından "Yeşilırmak'ın taşkın suları[nın] yüzü gözü soyulmuş, şekli kaybolmuş bir kadın cesedini tarlaların kenarına at[ması]yla", bu cesedin, Zeliha'ya ait olduğuna kanaaat getirirler (s. 86). Ancak bir "kadın hayali" geceleri köyde dolaşmaya devam eder. "Köyün ihtiyarları", bu "hortlak"tan kurtulmak üzere, "Yeşilırmak'ın kenarında bir kurban kesmeye, üç gece de köyün mezarlığında tesbih çekip, sabaha kadar dua etmeye karar ver[irler]" (s. 87). Metnin imlediği "dedikodu" (s. 86) ve batıl inanç, Zeliha'yı da "kurban" etmiştir (s. 91). Zeliha babası tarafından İbrahim'le nişanlanır; ancak "hayalinde yaşattığı genç bu değil"dir (s. 92). Böylece metnin melek kadın imgesini ters yüz ederek ürettiği arzu duyan, aşık olan, arzu duyduğu erkekle birlikte olarak ataerkil geleneğin sınırlarını aşan Zeliha karakteri, bir "deli kadın" imgesiyle metne sızar. Yeşilırmak kıyısındaki batıl inançların süregeldiği köyün gotik atmosferi içerisinde "hortlak" olduğu düşünülen Zeliha, aslında ataerkinin kurbanı olarak deliren ve nihayetinde ölen; içinde yaşadığı ataerkil hakikatte yaşam olanağı bulamayan bir kadın karakter olarak kurulur.

Metnin, kadın yazını bağlamında dikkat çeken paralelliklerinden biri, erkek aşkının yarattığı yıkımdır. Zeliha köy civarında yaylaya çıkarak çadırlarda yaşayan

subaylardan biriyle, Macit'le romantik bir aşk yaşar. Ancak Macit, Zeliha'yı iğfal ederek kayıplara karışır. Zeliha aşık oldu, arzu duyduğu ve birlikte olduğu, kendisini bırakmayacağını vaad eden Macit'le bir bebekleri olacağını öğrendiğinde, nişanlısı İbrahim'le de bağını atmak ve babası Hüseyin Çavuş'a durumunu anlatarak özgürleşmek ister; ancak babası bu haberle kalp krizi geçirerek ölür, Zeliha'nın duyduğu arzu ve tek başına üstlenmek zorunda kaldığı netice, köyün ataerkil geleneği dahilinde kabul edilebilir değildir. Zeliha köyü terk etmek zorunda kalır; İstanbul'a gider. Burada kadınlar arası homosoyal bağ sayesinde, İsmet Hanım'ın yardımıyla bir hastanede doğum yapması sağlanacaktır. Fakat doğum öncesi yaşadığı bir travma ile hem bebeğini hem de akıl sağlığını kaybeder. Kendisini aniden terkeden Macit, İstanbul'da bir başkasıyla evlenmek üzeredir. "Irmağın kenarında kendisine ebedi bir aşk vadeden bu genç ve yakışıklı subay" Zeliha'yı tanır, hamile olduğunu fark eder; ancak Zeliha'nın hayatını alt üst eden bu durum, Macit için yalnızca "uzak bir geçmişin silik bir hatırası"dır (s. 97). Macit hayatına devam ederken, Zeliha erken doğumun ardından bebeğini kaybeder, ne İstanbul'da kalabilir ne de köye dönebilir. Köyün dışında "harap bir kalenin kovuğunda" yaşamaya başlar (s. 97). Ne kentin, ne köyün, ne babasının ne de eski nişanlısı İbrahim'in kabul etmeyeceği; sınırların dışına itilen Zeliha, nihayetinde Yeşilırmak'ın sularında, tıpkı daha önce bulunan bir diğer kadın cesedi gibi, ölüme terk edilecektir. Metin ise, köylülerin deli yahut hortlak olarak imlediği Zeliha'ya yaşam hakkı tanımayan eril hakikat üzerine kuruludur.

Tüm bu metinler gotik anlatının tekinsizliğini, "modern mahrem"de, hanenin içerisinde, erkek aşkına mündemiç biçimde yeniden üretirken, gerilimin ve şiddetin kaynağı ataerkil gelenektir. Bu bağlamda kadın yazınının gotik anlatı türüne dahil olurken ürettiği ataerki eleştirisi, dikkat çekici bir ortaklık, bir paralel izlek olarak okunabilir. Bu noktada David Richter'ın *The Progress of Romance: Literary*

Historiography and the Gothic Novel (1996) başlıklı çalışmasında kanonik ve vesayetçi tarih yazımlarına getirdiği eleştiriyi ve "çoğulcu bir edebiyat tarihi yazımı" (*pluralistic historiography of literature*) önerisini anımsamak yerinde olacaktır. Richter, Ann Radcliffe ve Mary Shelley gibi modern gotik anlatının öncü kadın yazarlarını da hatırlatarak, "[G]otik kadın yazını, feminist mücadelenin önemli bir parçası olmuştur[.]" tespitinde bulunur (1996, s. 3, çeviri bana ait). Benzer biçimde Diane Long Hoeveler da *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontes* (1998) başlıklı çalışmasında işaret ettiği üzere, kadın yazarların ürettiği "gotik feminizm", bir diğer deyişle, Charlotte Smith'le başlatılabilecek bir feminist gotik anlatı geleneği, haneyi ve hane dolayımıyla aile kurumunu, patriarkanın bir parçası olarak temsil eder. Hoeveler'a göre "gotik feminizm", ürettiği temsillerle birlikte, aile kurumunun altını oymaktadır:

> Kadınların ürettiği gotik kurmacaların yapmaya giriştiği şey, üzerini bilinçli biçimde örtüyor olsalar da, patriarkal bir kurum olarak ailenin dokunulmazlığını ve sözde imtiyaz hakkını çürütmektir. Ensest, anne katli, baba katli, kardeşler arası rekabet, ebeveynlerin sembolik yayamlık eğilimleri, takip edilen ve eziyet gören çocukların kaçış rüyaları sıklıkla anlatılır. Bu gotik aile, üyelerinin hem bu grubun hayatta kalması hem de bireysel bir onay talebi için mitik acılar sahnelediği bir tiyatrodur. Yazar, anlatıcı ses ve protogonist olarak kadın, tümüyle yeniden şekillendirdiği ya da bozduğu tarih anlatısı dolayımıyla, bir aile felaketi üzerinden bu kurmaca edebi yapıya dahil olur. (Hoeveler, 1998, s. 188, çeviri bana ait)

Kadın yazarların gotik anlatıda açtığı gedik, Joanna Russ tarafından da "kadın gotiğinin karakteristiği" olarak imlenen "çok ince duygular" (*over-subtle emotions*, 1973) saptamasıyla değerlendirilir: "Russ'a göre, [g]otik romanlardaki kadın kahramanlar için diğer karakterlerin duygularını ve yüzlerini okumak en önemli şeydir. Tıpkı gündelik hayatta kadınların yaptığı gibi değil mi?" (Cangöz, 2023, s. 170). Böylece erkek karakterlerin ürettiği dile gelmeyen psikolojik şiddet ve gerilim, kadın karakter tarafından sezilir; bir diğer deyişle, "Gotik, bir bakıma gerekçelendirilmiş paranoyadır: İnsanlar sizin hakkınızda korkunç şeyler planlarlar;

kocanıza, sevgilinize, nişanlınıza güvenemezsiniz; herkesin motivasyonu aldatıcı, dolambaçlı ve karmaşıktır." (s. 170). Böylece kadınların toplumsal cinsiyetleri nedeniyle maruz bırakıldıkları tekinsizlik, gotik anlatının kadın karakterlerini kurmak için uygun bir edebi eğretilemeye dönüşür. Bu nedenle kadın yazınının gotik anlatıyla işbirliğini, türsel tercih ve türün işlevleri dahilinde ve mevcut edebiyat tarihlerinin vesayetini kırarak yeniden düşünmek gerekir. Yukarıda ele alınan metinlerin, gotik anlatı türünü, hanedeki tekinsizliği ve erkek şiddetini temsil etmenin bir aracı olarak kullandığı açıktır. Bu paralellik, kadın yazınının, gotik anlatıya atfedilen gerçek üstü ve batıl imgenin ötesine geçerek, ataerkil geleneğin tekinsizliğini anlatısallaştırma olanağı aradığına işaret eder. Zira bu metinler gotik atmosferin kaynağını, bilinmez ve gizemli güçlerden alarak, yaşadığımız hanelere, bu hanelerin erkeklerine yükler. Tekinsizliği, eril tahakküme mündemiç bir tehlike olarak saptar. Böylece, bu çalışmanın göstermeye çalıştığı üzere, tıpkı aşk anlatılarında, milli anlatılarda ve polisiye roman türlerinde olduğu gibi, gotik anlatılarda da, kadın yazını türün içerisinde kendine özgü bir manevra alanı açmıştır. Cenab Şahabeddin'in, Nezihe Muhiddin'in 1921'de yayınlanan gotik anlatısı *Kara Kitap* üzerine kaleme aldığı tenkit yazısında, kadın edebiyatçıların neyi ve nasıl temsil etmeleri gerektiği konusunda bir vesayet temellük ederek, Suat Derviş'in hane içerisinde kurduğu gotik atmosferi, "müşevveş [karışık], alacakaranlık, muammalı" olmakla eleştdiğini ve makbul kadının makbul yazarlığının "vazıh ve berrak kadın ruhu, kadın hissiyatı" üzerine kurulması gerektiği iddiasını hatırlarsak (Aykut, 30 Ağustos 2022); kadın yazınının gotik anlatıları sahiplenme ve yeniden üretme biçimlerinin taşıdığı potansiyeli daha görünür kılabiliriz.

BÖLÜM 7

SONUÇ

"Vah ki ne vah! Kaleme yeltenen kadın
Küstah biri olarak bilinir
Böylesi bir kabahat
ne ahlak ne meziyetle düzeltilir"
(Anne Finch, 1661)

"Bayan Düsap edebiyat dünyasına atılmaya
aday olduğumu duyduğunda,
bu yolda kadınları defne yapraklı taçlardan çok
dikenlerin beklediği konusunda beni uyardı.
Bizim gerçekliğimizde, bir kadının ortaya çıkıp
kendine bir yer edinmek istemesine tahammül edilmediğini,
bunu aşabilmek için, vasatın çok üzerine çıkmak gerektiğini söyledi
ve ekledi: Bir erkek vasat bir yazar olabilir, ama bir kadın asla."
(Zabel Yaseyan, Silahtar'ın Bahçeleri, 1935)

"Kadın yazar olmak şöyle bir şeydi:
Yazı işleri müdürünün odasına girersiniz.
Kadın olduğunuz için gözler tümüyle sizdedir.
Projektör gibi üzerinize yapışır her bir göz.
Onun için ben hikayemi bırakıp bir an önce
kaçmaktan başka bir şey düşünmezdim.
Yazınızın yerine sizinle ilgilenmeye başlamaları
beni müthiş deli ederdi. Yüzlerine bakmazdım."
(Peride Celal, Yeni Gazete, 1 Aralık 1970)

Kadınların yazma edimiyle ilişkisi, kalemi eline alma failliğine mündemiç bir eril önyargıyla mücadele sorumluluğunu yüklenmeyi de gerektirir. Epigrafta Anne Finch'in 1661 tarihi düşülen dizelerindeki kadın olarak yazma deneyimi, eril kanonun temellük ve vesayet krizinin sürdüğü her dönemde, her coğrafyada ve her türde mükerrer biçimde deneyimlenir; Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sında (1929), Alice Walker'ın *In Search of Our Mothers' Gardens*'ında (1983), Joanna Russ'ın *How to Suppress Women's Writing* (1983), Toril Moi'nin *Sexual/Texual Politics* (1986) ya da Susan Rubinow Gorsky'nin *Femininity to Feminism: Women and Literature in the Nineteenth Century* (1992) çalışmalarında, yeni deneyimler üzerinden incelenir. Tüm bu literatürün ortak gayesi ise, kadınların yazma ediminden niçin ve nasıl

dışlandıklarını görünürleştirmektir. Zira tüm bu çalışmalar, kadın yazınının gerek kanonlar, gerek edebi pederler, gerek siyasi rejimlerin dayattığı cinsel politikalar tarafından bastırıldığı hakikatinde buluşur. Bu çalışmanın bir jino-eleştiri denemesi sunmanın ötesindeki hedefi de, Türkçe edebiyat söz konusu olduğunda, bu baskı ve sansür politikasının nasıl tezahür ettiğine dair sorular sormayı, yeni araştırmalara teşvik etmeyi sağlayabilmektir. Bu bağlamda, modern edebiyat sahasında kadın yazınının, erkek egemen kanondan dışlanan bir üretim sahası olarak varlık bulma çabasını, kendi kurucu söylemlerini üretme mücadelesini görünürleştirmeye çalışmaktır.

Kadın yazınının eril kanona sığmayan yahut fallogosantrik dilin ve eril söylemin sunduğu hakikati aşan, kendine özgü bir edebi geleneği olduğunu düşünmek, bu çalışma dahilinde incelenen geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türkiye metinleri üzerinden iddia edilebilir. Zira bu çalışmanın tarihsel çerçevesi bağlamında incelenen ve modern Türkçe edebiyatın ilk kurmacalarından başlayarak ele alınan kırk metin, kadın yazınının önce kendine ait bir "kurucu söylem" üretme, ardından da bunu bir geleneğe dönüştürme hamlesinin tezahürleridir. Geç dönem Osmanlı kadın yazınının, Ahmet Mithat'ın "Her kadının mutlaka bir Ahmet Mithat'ı vardır. Onunla istişare etmeksizin hiçbir şeyi meydan-ı intişare koymaz." (Haz. İnceoğlu ve Berktaş, 2011, s. 305) cümleleriyle Fatma Aliye'ye yazdığı mektupta en açık ifadesi bulun eril vesayet ve edebi pederliğini lağveden hamlesi; kadın yazarlar arasında kurulan homososyal bağ, birbirini güçlendiren takrizler ve *Hanımlara Mahsus Gazete* kadrolarındaki kadın örgütlenmesi, kadın yazınına kendine ait bir edebi gelenek sağlar. Böylece modernleşmenin heteronormalleşme ve erkek egemenliğiyle bağlarını sağlamlaştıran Sigmund Freud'un metaforik "kara kıta"sı (*dark continent*), kadın yazarlar tarafından da deneyimlenebilir ve temsil edilebilir hale gelir. Uluslaşma projesi dahilinde üretilen

edebiyat tarihi çalışmalarının politik reflekslerle ve günümüzün modern edebiyat tarihi yazımlarının da alfabe değişikliğine dayandırılan bir dilsel erişim kısıtıyla yok saydığı yahut mesafe aldığı geç dönem Osmanlı kadın yazınının, erken Cumhuriyet dönemi kadın yazınıyla hiçbir ortaklığının ve edebi gelenek sürekliliğinin olmadığını varsaymak, hatalı bir çıkarım olur. Zira Cumhuriyet'in redd-i miras ideolojisiyle birlikte üretilen bu varsayımsal kırılmanın aksine, her iki dönemde de yazmaya devam eden kadın yazarların varlığı ve kadın yazınında süregelen eril kanon ve ataerki eleştirisi, 1895'ten 1950'ye dek üretilmiş bu metinleri birbirine bağlar; birbirine alan açarak, birbirine bir eylem bilgisi ve kadın belleği aktararak üretildiklerine işaret eder.

Modern türlerin yarattığı anlatısal özgürlük alanında, kadın yazarların eril kanondan dışlanan hakikatleri de kurmacalaştırmaları; hem edebi türün imkanlarından yararlanan stratejilerle hem de edebi türlerde açtıkları gediklerle mümkün olur ve kadın yazını kendi geleneğini bu özgün hamleler üzerine inşa eder. Burada imlenen "kendine ait gelenek", elbette eril kanonun dışlayıcılığını kadın yazınında yeniden üretmenin bir izdüşümü olarak okunmamalıdır. Bilakis kadın yazını erkek egemen edebi kamunun ve eril kanonun vesayetini kırdığı oranda özgürleştirici, farklı hakikatler üreten bir anlatısal söyleme alan açar. Bu sayede poliloğa dönüşen metinlerle, milli anlatılara sızan anti-militarizmler, aşk romanlarında beliren Kürt köyü katliamı eleştirileri ya da cinai anlatılara yön veren katil kadınlar, kadın yazınında bir temsil imkanı bulabilir. Bu çok hakikatli anlatıların, eril kanonun biricik hakikatiyle savaşı, örneğin milli edebiyat döneminde, popüler aşk romanlarına hapsedilmiş görülse de sürer; türün sınırlarını ihlal eden girişimlerle birlikte kendine daima bir anlatı zemini kurar. Bu anlatısal zeminde, fallogosantrik dili lağvedecek bir söylemin olanaklarını arayan yeni terkipler üretir: Örneğin kadın yazınının aşk anlatılarında, kadın karakterlerin failliğini vurgulayan, özgürleştirici ve vazgeçilebilir aşkı ile erkek

karakterlerin hodbin, gayz içeren, çok aşklı, histerik ve kıskanç, suiistimal eden, katleden aşkı birbirinden ayrılır; kadın yazınında dikkat çeken bir "erkek aşkı" terkibi dolaşıma girer. Halide Nusret'in *Küller*'inden (1921) Suat Derviş'in *Kadın Aşksız Yaşamaz*'ına (1935), Belkıs Sami'nin *Aşkımı Öldürdüm*'ünden (1926) Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası*'na (1938) dek "erkek aşkı" terkibi, bir şiddet unsuru, bir tekinsizlik prolepsisi olarak bu metinlerde dolaşır. Geç dönem Osmanlı kadın yazınında dikkat çeken ortak terkiplerden biri olan "erkek tahakkümü"ne, II. Meşrutiyet dönemi anlatılarında Halide Edip "erkek gayzı"nı ekler. Erken Cumhuriyet döneminin eril vesati temellük eden erkek karakterleri ise, hemen her metinde "erkek hodbinliği" ile imlenir. Kadın yazınının ürettiği erkek karakterlerce tekrar edilen hodbinliğin, gayzın ve tahakkümün failliğini ve musuliyetini doğrudan erkekliğe, ataerkine yükleyen bu "iyelik" bağı hamlesiyle, geç dönem Osmanlı kadın yazınında beliren "erkek ezvâkı", "erkek ihtilâli", "kadınlık mefkuresi" gibi terkiplere ve "alem-i nisvan", "hareket-i nisvan" gibi kavramsallaştırma girişimlerine, Cumhuriyet döneminde Safiye Erol "erkek egoizmi" ve "erkek inadı"nı, Halide Nusret "erkek hayatı"nı ve Mükerrem Kamil ise "kadın zaferi"ni ekler. Kadın yazınına özgü bu terkipler, tüm bu metinlerin ataerki eleştirisinde ve hak talebinde buluştuğu; ancak itiraz ve taleplerinin dönemin sosyopolitik paradigmalarına göre şekillendiği bir ortaklığı izlemeyi de mümkün kılar. Dolayısıyla anakroni hatası da içeren "Bu metinler feminist midir?" yahut "Türkçe edebiyatın ilk feminist metni hangisidir?" gibi soruların, yetkeci ve Linda Hutcheon'ın dikkat çektiği "kaynak arayışı tehlikesi"ne (1998, s. 407) düşen perspektifi yerine, kadın yazınındaki direniş biçimlerinin çeşitliliğini temsil etmeye odaklanan, ataerkiyle mücadelede kesişen ya da çatışan feminizmlerin güzergahını takip etmek, yeni okumaların da önünü açacaktır.

Bu bağlamda, kadın yazınında bir kurmaca unsuru olarak metne giren, bir karakter olarak olay örgüsüne dahil edilen "kadın yazar"ın varlığı; kanonik edebi temsillerin sunmadığı bir varlık ilanı olarak değer kazanır. Geç dönem Osmanlı kadın yazınının ürettiği kadın yazar-karakterin metin içi hakikatteki varlığı, metin dışı hakikate de direnen bir temsiliyet alanı açarak kumacaya girer; kadın yazarın varlık ilanının da bir parçası olur. Kadın yazarlar bu kurmacalarda kimi zaman yalnızca bir karakter olarak belirirken, kimi zaman bir yazar-anlatıcı olarak metne müdahale de eder ve bu müdahaleyle, ataerki eleştirisi üreten bir bakış açısını da belirginleştirirler. Kadın yazarın "yazarsal niyet"ini de ilan ettiği bu müdahil anlatıcı kullanımlarını, edebiyat tarihi adına bir kırılma olarak okumak; kadın "yazar-karakterin" metne girişini salt otobiyografik bir tezahür/bir sürçme olarak değil, bir strateji olarak görmek mümkündür. Zira bu metinlerde bir karakter olarak metne dahil olan kadın yazar-anlatıcıların, metin içi hakikatte verdikleri hak mücadelesi gibi, metni üreten kadın yazarlar da varolmak ve yazma ediminin faili olabilmek adına eril kanona ve eril kanonun fallogosantrik diline direnirler. Kadın yazarlar bu ilksel mücadeleyi, bir yazarsal niyet olarak benimsemiş, üstlenmiş ve metinlerine sızmasına müsaade etmiş olabilirler. Bu noktada giriş bölümünde jino-eleştirel okumanın kuramsal zemini üzerine yürütülen tartışmalar dahilinde anılan "yazarın ölüm ilanı" yeniden hatırlandığında, "niyeti [*intention*] ve öznelliği olanaksız kılan" yaklaşımlara rağmen, "öznenin dil üstünde hiçbir denetimi olmadığını" değil; bu denetimin "derecelerini" izlemek mümkün olur (Irzık, 2011, s. 38-39). Bu bağlamda Jonathan Culler'ın *On Decunstruction: Theory and Criticism After Structuralism*'de (1982) tartışmaya açtığı "kadın okur hipotezi", bir kadın okurun, edebi metni de bir kadın olarak okumasını beklemekten ibaret değildir; aynı zamanda "edebiyat yorumlarına yön veren estetik ve siyasal varsayımların açığa çıkarılıp sorgulanmasına yarayan kuramsal bir araç niteliği

kazanır" (Akt. Irzık, 2011, s. 41-42). Jino-eleştirinin temel aldığı ve bu çalışmada vurgulanan "kadın yazar" imgesi de, kuramsal bir araç olarak işlevselleştirilebilir. Böylece hem kadın yazarın biyolojik cinsiyetinin değil, toplumsal cinsiyetinin belirleyici olduğu bir yazma edimi hem de edebi kamu ve kanonda varolma biçimlerini dönüştüren bir "estetik ve siyasal varsayım" olarak yazarın cinsiyeti tartışmaya açılabilir. Zira, "kadın okur"un bir yönüyle, ataerkil geleneğin içinden üretilen metnin eril söylemine "direnen okur"a (*resisting reader*, Judith Fetterley, 1978) dönüşmesi gibi, kadın yazar da erkek egemen edebi kamu ve kanon içinde bir "direnen yazar" pozisyonu almak durumundadır.

Suat Derviş'in 9 Mart 1931 tarihli *Yarın* gazetesinde, Cenab Şahabettin, Ahmet Haşim ve Fikret Âdil gibi erkek yazarlarca, yazarlık serüveni boyunca maruz bırakıldığı eril tahakküme isyan ettiği "Ben Mensub Olduğum Edebiyat Neslinin Yüzünü Kara Çıkarmadım" başlıklı yazıyla dile gelen serzenişini, bu varlık ilanının bir tezahürü olarak çok önemlidir:

> Ve işte bu sukut-ı hayalin elemile duymakta olduğum acıya artık susamıyorum. … Ben Türk edebiyatına büyük ediplerin [erkek yazarlar kastediliyor] tavsiyesiyle girmedim. Ben kimseden teşvik, himaye ve yardım görmedim. Ben sevgili karilerimi kalemimle kazandım. Ben edebiyatıma beynenmilel bir alâkayı kalemimle celbettim. (s. 4)

Suat Derviş'in varlık ilanına, bu edebi manifestosunu takip eden 15 Kasım 1936'daki "radyo konferansı" da dönemin popüler "Kadınlar erkekleşiyor mu?" tartışmalarına bir yanıt olarak eklenir. Fakat bastırılanın isyanını taşıyan tüm bu varlık beyanları; cinsiyetçi söylemin "hırçın"lık atıflarıyla susturulmaya devam edilir. Örneğin 16 Kasım 1936 tarihli *Kurun* gazetesi, Suat Derviş'in erkek egemen kanonla mücadelesini, "kadın histerisi" söylemiyle bastırmak, "erkek düşmanlığı" olarak mimlemek gayretine girer (s. 3). Kadın yazınının müsavat talebindeki haklı ısrarı ve öfkesi, şüphesiz ki bir "kadın histerisi"nin değil; kolektif mücadele söyleminin

uzantısıdır. Bu mücadele, kurmaca metinlere de tezahür eder, kadın yazınının belirleyici unsurlarından biri olur. Kadın yazarların önce modern anlatıyla henüz tanışılan geç dönem Osmanlı edebiyatında, ardından türsel çerçevelerin anlatıları şekillendirdiği aşk romanlarında, milli romanlarda, macera anlatıları ve gotik romanlarda açtığı gedik ve metin içi hakikatte ürettiği kadın hakları mücadelesi, bir kadın olarak edebiyat sahasında varolma arayışlarıyla paraleldir. Bu bağlamda bir kadın olarak varolma ve bir kadın olarak yazma mücadelelerini birlikte okumak; kadın yazınını değerlendirmenin zaruri bir ölçeği olarak belirir. Bu nedenle, bu ölçeği, kadın yazarların ürettiği edebi metinlere yapılacak yakın okumaların sistematik paralelliğiyle kuran jino-eleştirel yaklaşım, hala güncelliğini korumakta; edebiyat tarihi yazımlarına yeni, alternatif perspektifler ve okuma olanakları sunmaktadır. Ve ne yazık ki kadın yazar ile erkek yazar arasında, Muazzez Tahsin'in 1941'de sesini yükselterek talep ettiği "müsavat" (*Son Posta*, 14 Birinciteşrin 1941, s. 1) sağlanmadıkça, jino-eleştiri işlevselliğini korumaya devam edecektir.

Bu noktadan hareketle, bu çalışma, kadın yazınında kullanılan yazar-anlatıcı kadın karakterlerin, mektup ve günlük formlarının otobiyografik sözleşme illüzyonuyla sağladığı güvenilirlik, "çift-sesli" (*double voiced;* Bakhtin, 1963) anlatılara mündemiç olan "öteki" temsiliyle kurulabilen özerklik, erkek anlatıcı-karakterlerin kullanımıyla üretilen itiraf anlatılarının sunduğu ifşa zemini, kadın yazınına özgü semantik yapılar ve terkiplerle kurulan yeni simgesel söylem alanları, merkezcil/eril söylem karşısında "diyalojik bir hakikat" üretmeyi sağlayan metinsel düzlemlerin ve anlamların kesiştiği bir dilin üretilmesi (*literary words*; Kristeva, 1969), türün işlevlerinden yararlanılarak kadınların arzu ve aşk failliğinin, nefs-i müdafaa cinayetlerinin, erkek şiddetinin yahut kadın cinayetlerinin anlatılabilir kılınması gibi anlatım stratejileri ile izleksel ve biçimsel paralellikleri, birincil metinler

üzerinden değerlendirmeye çalışmıştır. Bu değerlendirmenin sunduğu verilerle, Showalter'ın kadın yazınına dair "ortaklık" varsayımını sorgulamak, jino-eleştiri kuramının öngördüğü metin içi paralellikleri tartışmaya açmak ve yeni okumalarla bu haritayı genişletmek mümkündür. Farklı tarihsel dönem ve söylemsel düzlemlerden metinler aracılığıyla, bu paralelliklerin, hangi paradigmalarla değişip dönüştüğü üzerine çıkarımlar yapılabilir. Bu sayede erkek-egemen kanonun odaklandığı "edebi olaylar" (*literary events*) ve tarihsel kırılmalar üzerinden şekillenen mevcut edebiyat tarihlerine, kadın yazınının varlığını ıskalamayan yeni bir perspektif alternatifi de sunulabilir. Böylece edebiyat eleştirisinin kadın yazınını Sigmund Freud'un "kara kıta"sından edebiyat sahasına taşıyarak tanıması ve temsil etmesi, kadın yazarların yazma edimiyle kurdukları yasaklı ve vesayetçi eleştiriyi aşarak, Cixous'nun "Le Rire de la Méduse" (1975) metninde hedeflediği "*sexte*"in (dişil cinsiyetli metin, "*female-sexed text*", *sex+text*) üretimine teşvik edilmesi, akademinin ve ürettiği edebiyat teorisinin etik sorumluluklarından biri olarak benimsenebilir.

EK A

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation study, under the title of "Potentials of Women's Writing: A Gyno-Critical Reading in Turkish Literature (1895-1950)", aims to make a gyno-critical reading on Turkish women writers beginning with the period of *Hanımlara Mahsus Gazete*, which gives women's writing a space out of the male dominated literary canon, up to 1950 as a breaking point of modernist Turkish literature. By this way, this study tries to show common demands, strategies and critiques of women's writing throughout the late Ottoman and the early Turkish Republican period as women's agenda. First chapter has two subtitles and the first one introduces gyno-critical reading and opens the possibilities of gyno-criticism up for discussion. In this way, this part presents the theoretical framework of this dissertation study and points out that the gyno-critical reading in Turkish literary studies remains incapable to show the possibilities of Turkish literary works of women writers. After this theoretical discussion, under the second subtitle, woman image in the modernization movement of late Ottoman period is brought to light and the "antithetical mirror" of Ottoman intellectuals is analyzed through the agency of leading gyno-critical studies of Kate Millet, Elaine Showalter, Susan Gilbert and Sandra Gubar. Within this context, this part makes a close reading on the founder Ottoman intellectuals' non-fictional texts, such as *Kadınlar* (1879, Şemseddin Sami), "Esalib-i Nisvan" and "Kadın Nasıl Olmalıdır?" (1896, Cenab Şahabeddin), "Taaddüd-i Zevcât" (1898, Mahmud Esad), preface in *Feminizm: Alem-i Nisvan* (1911, Baha Tevfik), "Feminizm" chapter in *İktisat Dersleri* (1912, Muslihiddin Adil), *Türk Kadınlığının Tereddisi yahut*

Karılaşmak (1913, Selahaddin Asım), *Kadınlarımız* (1915, Celal Nuri) and "Bizde Feminizm" (1918, Necmettin Sadık).

After the theoretical framework and historical background in first chapter, second chapter, titled "Demand to Homosocial Bond in the Late Ottoman Women's Writing", claims that women's early literary works produced a founding discourse for the women's writings and put criticism of patriarchy in the center of their literary text, such as Makbule Leman's "Tashih" (1895), Behice Ziya's *Pakize* (1895-96), Fatma Fahrünnisa's *Dilharap* (1896-1897), Fatma Aliye's *Refet* (1897), Halide Edip's "Bir Günahkar Kadının Jurnalinden" (1906) and "İmzasız Mektuplar" (1910), Ulviye Macit's *Şermende* (1913), and Fahrünnisa Fahrettin's *Talihsiz Bir Kadının Sergüzeşti* (1922). By this way, second chapter follows the female writer-narrator characters, common critiques and demands in these literary texts; then points out dialogue between women writers and intellectual men in the late Ottoman period.

Third chapter, which is titled "Possibilities in the Second Constitutional Period: Towards a New Sexual Politics", focuses on women's writing in the late Ottoman period and analyses the women's agency in literary presentation of both public space and "modern house". By this way, this chapter aims to show that common strategies of women writers in throes of masculinist tutelage of second constitutional period and the slogan of "liberty, equality, fraternity" excluded women's agency. For this purpose, third chapter makes a gyno-critical reading on Halide Edip's Seviye Talip (1910), Nezihe Muhiddin's Şebab-ı Tebah (1911) and "Ümit ve İntizar" (1918), Sadiye Vefik's Muhaberat-ı Hakikiye (1913), Emine Semiye's Gayya Kuyusu (1920), and Gülsüm Niyazi's "Güzel Fahire Hanım" (Son Basamak (1925). All these texts are the narratives of second constitutional period and criticizes the sexual politics of the slogan of "liberty, equality, fraternity". This chapter analyses the masculinist discourse

in this slogan and tries to evaluate these literary texts and actual women's right movement in Ottoman State together.

Fourth chapter, under the title of "Dialectics of Love or Parity in Bad Romance Novel", focuses on the narratives of love in late Ottoman and early Turkish Republic women's writing and shows that male oriented literary canon makes them worthless categorizing these texts as "pulp fiction", "sentimental novel" or "bad romance". However, these novels are critical text about gender inequality, masculinity, gaslighting, mansplaining and male violence in heteronormative relationships. These texts waits for be read as feminist manifests rather than "novel of manners". For these purpose, focusing on Güzide Sabri's *Münevver* (1902-1903), Sadiye Vefik's *Bir Günahkar Geceden Sonra* (1921), Halide Nusret's *Küller* (1921), Belkıs Sami's *Aşkımı Öldürdüm* (1926), Mükerrem Kamil's *Sevgim ve Istırabım* (1934), Suat Derviş's *Kadın Aşksız Yaşamaz* (1935), Safiye Erol's *Ülker Fırtınası* (1938) ve "Gel Seninle Dertleşelim" (1940), Kerime Nadir's *Gelinlik Kız* (1944), Muazzez Tahsin's *Mağrur Kadın* (1946), and Peride Celal's *Dar Yol* (1949) novels, this chapter asserts that women's love narratives in this period criticizes inequality in love, patriarchal family and state feminism.

As feminist researcher Sylvia Walby points out, "The relation between gender and nationalism differs men's and women's bonds to militarism" (Kandiyoti, 1996, 48). In women's writing, we can see this critical perspective to masculinist protection and "state feminism" in the early republican period. Women writers' literary texts break the nationalist contract of male-dominated literary canon. At this point, it should not be forgotten that woman writers of the early republican period produced a representation in literary works despite the fact that they were exclude from the political representation mechanisms. While woman writers had been producing a

representation of woman in the male-dominated literary canon by their narratives, they actually had no right to vote or political representation to the extent of the law "İntihab-ı Mebusan" (Zihnioğlu, 2016, s. 121). In the light of this ironic contradiction, fifth chapter aims to point out the objection and demands that women's writing had been developed against to masculinist protection and masculinist conventions of Turkish national narratives. For this purpose, this chapter tries to make a gyno-critical reading on the woman writers' novels, which is written in the early republican period -Halide Edip's *Vurun Kahpeye* (1923), Müfide Ferit's *Pervaneler* (1924), Halide Nusret's *Sisli Geceler* (1922), Rebia Arif's *Kadın Tipleri* (1935) and Şükûfe Nihal's *Yalnız Dönüyorum* (1938). These literary texts shows that women's writing had been produced a literary representation of woman in their national allegories to the contrary of the law. For this reason, this reading queries ethical and practical dilemmas of these literary representations and shows how the rhetoric questions of that "Are women equal to men?" (*Cumhuriyet*, Nisan 1933) or "Are Turkish women destroyer?" (*Son Posta*, Haziran-Temmuz 1932) reply by women's writing. Thereby, this study tries to make the criticism of masculinity, anti-militarism and negotiation with the state feminism in these texts apparent.

The last chapter titled "Gender Representations in Murder Narratives" researches common themes and strategies in women's writing in terms of adventure and gothic novels and tries to analyze whether these genres provide women writers some narrative opportunities to represent femicide, and self-defense murders which women characters committed to be alive in spite of male violence. This is why, sixth chapter focuses on the self-defense murders under the title of "Women Murders in Adventure Narratives: Right to Self-Defense and Women's Solidarity in Prison", and analyzes femicide in the second subtitle, "Femicide in Uncanny Domestic Space of

Gothic Novel". To this end, this chapter makes a gyno-critical reading on Halide Nusret's "Sahibini Öldüren Kadın", "Nişanlısını Öldüren Kadın" and "Eşini Öldüren Kadın" ("Öldüren Kadınlar Serisi", 1923) stories, Nezihe Muhiddin's *Benliğim Benimdir*! (1929), Mebrure Sami's *Çöl Gibi* (1933), and Halide Edip's *Yolpalas Cinayeti* (1936) novels; Halide Edip's "Kabala'nın Cadısı" (1922), Suat Derviş's *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), Nezihe Muhiddin's *İstanbul'da Bir Landru* (1934), and Güzide Sabri's "Zeliha" (1938).

In the light of this close and gyno-critical reading, conclusion tries to open women's writing up for discussion and find out the possibilities for an alternative literary cannon and periodization of Turkish literature. In addition to this study, Appendix 2 ("Kurmaca Metinler Sözlüğü") lists women's fictional writings together from the first example of Zafer Hanım up to 1950 so that the researchers in this field of study have a chance to give an eye to them together.

EK B

KADIN YAZININDA KURMACA METİNLER SÖZLÜĞÜ

Bu tabloyla, kadın yazarların 1950 yılına dek üretmiş oldukları kurmaca metinlerin kronolojik bir dökümü yapılmaya çalışılmıştır. Böyle bir döküm çalışması, şüphesiz, II. Meşrutiyet sonrası giderek yükselen matbuat kapitalizminin çeşitlendirdiği mecmualarda yer bulabilmiş tüm kadın yazını varlığını yahut Cumhuriyet döneminde devam eden tefrika geleneğiyle gazetelerde kalarak unutulmuş, kanonlaşamamış ve bugünün okurlarına ulaşamayan sayısız metni bir araya getirmeyi vaad edemez. Ancak ileride yapılacak yeni taramalarla geliştirilmek üzere, bir bellek oluşturmaya, kadın yazarların adlarını bir araya getirmeye, yeni jino-eleştirel okumalara ilham verebilecek bağları görünürleştirmeye çalışmaktadır. Çeviri metinler bu çalışmanın dışında tutularak, yalnız telif eserlere yer verilmiştir.

YAZARLAR	METİNLER
Zafer Hanım	*Aşk-ı Vatan* (1877, Hicrî Rebiü'l-Evvel (Nisan)-Rebiü'l-Ahir (Mayıs) 1294'te *Evrak-ı Havadis*'te tefrika edilir). "İfâde-i Hâl" başlıklı mukaddimesiyle, Zafer Hanım'ın metnin yazım sürecine dair bilgi vererek yaptığı girizgah, kadın olarak yazmanın tarihine dair yeni okumalara olanak sunar. Metin, Mustafa Zihni Efendi'nin *Meşahirü'n-Nisa* antolojisine dahil edilen ilk romandır.
Nigar Hanım	*Tesir-i Aşk* (1883, üç perdelik trajedi olarak el yazısıyla 58 sayfa halinde yazılır, yazmalardaki notlar dikkate alınarak Hicrî Cemaziü'l-Evvel 1299, Miladi Nisan 1883'te tamamlanır; ancak basılmaz. Olcay Önertoy metni 1978'de yayına hazırlar). *Safahat-ı Kalb* (1901, *Hanımlara Mahsus Gazete'*de tefrika edilir).
"Bir Hanım"	*Rehyab-ı Zafer* (1890, Matbaa-i Âmire'de basılır). Bu romanda da metnin girişine, yazarın toplumsal cinsiyetini beyan ettiği, kadın olarak yazma pratiklerinin temsil edildiği bir mukaddime eklenmiştir.
Selma Rıza Feraceli	*Uhuvvet* (1892, el yazısıyla tek nüsha olarak Nebil Fazıl Alsan tarafından bulunur, yayına hazırlanır ve ilk kez 1999 yılında basılır. Yüz yılın ardından keşfedilen hacimli bir roman olarak, kadın yazını tarihinin yeniden değerlendirilmeye açık ve eksik bir edebiyat tarihi sunduğuna dair bir veri oluşturmasıyla da önemlidir).
Fatma Aliye	*Hayal ve Hakikat* (15-26 Aralık 1891'de *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilir, 1892'de kitaplaşır). *Muhâzarât* (1891-92) *Refet* (1896-1897 *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilir, 1898'de kitaplaşır). *Udi* (1897-1898 *İkdam* gazetesinde tefrika edilir, 1899'da kitaplaşır). *Levayih-i Hayat* (1897-1898 önce kitap olarak basılır, adından Hanımlara Masus Gazete'de 21 Muharrem 1316/1898-8 1317/1900 aralığında tefrika edilir). *Enin* (1910/1912, Karabet Mattbaası'nda yayınlanan baskının iç kapağındaki tarihin hicri yahut mali yıl olduğu tespit edilemediğinden metnin ilk basım tarihi netleşmemiştir. Romanın el yazması Atatürk Kitaplığı'nda bulunur). *Uluvv-i Cenab* (Tamamlanamamıştır). *Sabiha* (2 perdelik tiyatro oyunu, tamamlanamamıştır).
Makbule Leman	"Nevş ü Nema" (7 Ocak 1891'de *Tercüman-ı Hakikat'*te yayınlanır, 26 Kanunıevvel 1306 sayı 3741). "Müteverrime" (10 Ekim 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 12, s. 2-3). "Tashih" (17 Ekim 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 15 Teşrinievvel 1311 sayı 14, s. 2-4). "Hüsn-i Muamele" (28 Ocak-6 Şubat 1896, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de iki sayı tefrika edilir, sayı 43 ve 46). "İmtihan" (29 Ekim 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 84, s. 1-3).

	Makes-i Hayal (1897'te basılır, kurmaca ve kurmaca dışı tüm metinlerini bir araya getirir. "Tashih", "Hüsn-i Muamele" ve daha önce yayınlanmamış olan "Nedem" hikayeleri de bu kitaba girer).
Behice Ziya Kollar	*Pakize* (19 Eylül 1895-5 Mart 1896, *Maarif* dergisinde 16 sayı tefrika edilir). *Vazife* (18 Eylül 1909-26 Eylül 1909 tarihleri arasında *Yeni Gazete*'de tefrikasına başlanır; 8 sayı tefrika edilir; ancak tefrika tamamlanmaz).
İsmet Hanım	"Dedikodu" (14 Ekim 1895'te (*Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 13 s. 4). "Eribe Hanım" (3 Şubat 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Alîl" (28 Temmuz 1898'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Nafile Hanım" (*Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Nafile Hanım'ın Mahdumu" (*Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Biçare Çocuk! Zavallı Mader" (10 Ekim 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır).
M. Nigâr	"Vaad-i Saadet" (22 Nisan 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Saadet-i Ebediyye" (24 Haziran 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Vefakar" (20 Ocak 1898'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır).
Nigâr binti Osman	"Bahtiyâr" (8 Nisan 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 16, s. 1-2). "Gonca" (15 Aralık 1898'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 191, s. 2).
Lamia	"Fahriye" (13 Ocak 1898'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 145, s. 5-6). "Öksüz" (1 Temmuz 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 117, s. 6).
Münire	"Hasta Kız" (21 Ekim 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 15, s. 4). "En Güzel Çiçekler" (28 Kasım 1895, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, sayı 26, s. 3).
P. Fahriye	"Hikâye Çantası" başlığı altında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanan dört hikayesi: "Madelen" (9-12 Aralık 1895) aralığında tefrika edilir); "Sebat" (20 Şubat-12 Mart 1896 aralığında tefrika edilir); "Mağdure" (23 Temmuz-17 Eylül 1896 aralığında tefrika edilir); "Rakibe" (24 Mart-20 Nisan 1899 aralığında tefrika edilir). "Pakize" (9 Mayıs 1901'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 26 Nisan 1317). "Nahide" (23 Nisan 1903'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 10 Nisan 1319). *Dilfikar* (1901'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de dört bölüm halinde tefrika edilir, 24 Mayıs 1317- 21 Haziran 1317).
F. Nedime	"Temaşa-i Gurub Yahud İntizam" (12 Aralık 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır).

S. Gülnaz	"İki Öksüzler" (9 Aralık 1895'te, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 27 Teşrin-i Sâni 1311).
M. Hacer	"Bir Yetimin İlk Günleri" (19 Aralık 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır).
Kâmile	"Kelebek" (16 Aralık 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 34 Kânûn-i Evvel 1311).
F. Nebahat	"Bir Köylünün Hayat-ı Mesudânesi" (6 Ocak 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 25 Kânûn-i Evvel 1311).
Hamiyet Zehra	"Bir Müslümanın Kalbi" (9 Ocak 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 28 Kânûn-i Evvel 1311).
Sâdiye	"Bora" (23 Ocak 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 11 Kânûn-i Sâni 1311).
Nilüfer	"Bu da Bir Mukaleme" (10 Şubat 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 29 Kânûn-i Sâni 1311).
Nazmiye	"Üvey Valide ve Masumâne" (10 Eylül 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 29 Ağustos 1312).
D. Saime	"Bir Âmâ Çocuğun Tahassürü" (24 Eylül 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 12 Eylül 1312).
Saniye	"Otuz Yıl Fasılalı İki Muhabbet" (24 Eylül 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 12 Eylül 1312).
Rana Bint-i Safvet	"Ahretlik" (1896, Hicri 27 Mart 1312- 4 Nisan 1312 aralığında *Hanımlara Mahsus Gazete'*de 3 sayı tefrika edilir). "Mukayese-i Hayat" başlığı altında hikayeler: "Birinci Hikaye: Biçâre Peder" (18 Mart- 16 Eylül 1897 aralığında); "İkinci Hikaye" (19 Ağustos 1897'de); "Üçüncü Hikaye" 816 Eylül 1897'de); "Dördüncü Hikaye: Mukaddime" (20 Ekim 1898-30 Mart 1899 aralığında tefrika edilir).
Raife Binnaz	*Remziye* (1896, Malumat Matbaası'nda basılır, orijinal nüshanın dijital kopyasına İBB Kitaplığı üzerinden erişilebilir). Metne eklenen *Resimli Gazete* muharriri H. Remziye Hanım'ın takrizi ve dönemin bir diğer kadın yazarı Behice Ziya'nın mektubu ile, kadın yazarlar arasındaki homososyal bağa dair önemli bir veri sunar.
Nâfizâde M. Nigâr	"Çiçekler Perisinin İffeti" (18 Haziran 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 6 Muharrem 1313, sayı 66, s. 2-3). "Nevbahâr yahut Saâdet-i Aile" (7 Ocak 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır. Metinde "F. Mürüvvet" ile birlikte imzaları bulunur, sayı 94, s. 3). "Vaad-ı Saadet" (22 Nisan 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Vefakâr" (20 Ocak 1898'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Saâdet-i Ebediyye" (24 Haziran 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır).
Fatma Fahrünnisa Tezcan	"Bir Kadında İstirahat-i Vicdaniyye Nasıl Hasıl Olurmuş?" (8 Ekim 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 1 Cemaziül-evvel 1314, sayı 81, s. 2-3).

	"Bir Hatıra-i Sabavet" (20 Ağustos 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 11 Rebiül-evvel 1314, sayı 75, s. 3-4). *Dilharap* (26 Kasım 1896-3 Haziran 1897 aralığında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de 21 sayı tefrika edilir, kitaplaşmaz). "Enise" (15 Mart ve 22 Mart 1900'da, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de iki sayı tefrika edilir, sayı 51 s. 253 ve sayı 52 s. 254). "Küçük Hikaye" (29 Mart-13 Eylül 1900'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır).
Emine Semiye	"Bir Mütehassisenin Tefkküratı" (14 Ekim 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınladığı ilk hikayesi, 2 Teşrinievvel 1311, sayı 13, s. 2-4. "Emine Vahide" müstearıyla imzalar). "Bir Gecelik Gelin" (25 Mayıs 1897'de *Mütalaa*'nın "Nisha-i Fevkalâde"sinde yayınlanır, 13 Mayıs 1313, s. 7-8). *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikaye* (30 Aralık 1895-9 Temmuz 1896 aralığında, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de "Emine Vahide" müstearıyla tefrika edilir. Tefrikanın son bölümünde "Emine Semiye" imzası atılır; böylece yazar kimliğini açıklar. Gazetenin yazarlarından Remziye Binti Ahmed'in "Neşide-i Takrizziye" başlıklı mektubu da aynı gazetede yayımlanır ve övgü dolu bu mektup, kadın yazarlar arasında kurulan homososyal bağın yanında, Emine Semiye'nin tefrikanın sonunda adını açıklayarak yarattığı şaşkınlığa dair bir veri olarak da önemlidir. Bu takrize Emine Semiye'den gelen ve yine *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanan mektup ise, Emine Semiye'nin niçin müstear kullanmaya yöneldiğini açıklayan ve kadın yazarların kendi adlarıyla yazmaya "cür'et eyleme" mücadeleleri bağlamında dikkate değer bir otobiyografik metne dönüşür. Romanın tek el yazması nüshası Milli Kütüphane'de bulunmaktadır). "Bir Fıkra-i Müdhike" (2 Temmuz 1896'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). *Mükafat-ı İlahiye* (3 Ağustos 1896-12 Ocak 1897 aralığında, *Mütalaa* gazetesinin "Hanımlara Mahsus" başlıklı bölümünde 24 sayı tefrika ediliyor). *Hiss-i Rekabet* (31 Ağustos-8 Ekim 1896, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilir, 19 Ağustos 1312-26 Eylül 1312 sayı 76-81). *Mükâfat-ı İlahiye* (3 Ağustos 1896-12 Ocak 1897 aralığında *Mütalaa* gazetesinde tefrika edilir, 22 Temmuz 1312-31 Kanunuevvel 1312, sayı 1-24. 14. sayıda Emine Semiye annesini kaybettiği için tefrikaya ara vermiştir. Diğer tefrikalarıyla da benzer biçimde, yazarın yazım süreciyle tefrika süreci, bu romanda da eş zamanlı olarak ilerlemiştir). *Sefalet* (26 Ocak 1897-18 Ağustos 1898 aralığında *Mütalaa* gazetesinde tefrika edilir. Emine Semiye metnini Nigar Hanım'a ithaf etmiştir, bu ithaf mektubu da tefrikanın başında yayınlanır. Tefrikanın kesilmesiyle metin yarım kalır; 1909 yılında Hilal Matbaası tarafından basılarak kitaplaşır. Sırpçaya çevrilir. Gördüğü ilgi üzerine Emine Semiye

	Saint Sava nişanını alır. Bu başarı *Hanımlara Mahsus Gazete*'de ve *Journal de Salonique*'de haberleştirilir). *Bîkes* (4 Şubat 1897-25 Kasım 1897 aralığında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilir). *Muallime* (16 Mart 1899-15 Mayıs 1901 aralığında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilir, Emine Semiye'nin Romanı yazma sürecini anlattığı önsöz tefrikaya girmemiştir, el yazması Milli Kütüphane'de bulunmaktadır). "Kıymet-i Nisviyet" (Haziran 1909'da *Resimli Kitap* dergisinin 9. sayısında yayınlanır, hikaye). "Taş Hatun" (Ekim 1909'da *Resimli Kitap* dergisinin 13. sayısında yayınlanır, hikaye). *Emir Çoban Kızları Yahud İki Kadında Aynı Tâli': Bağdat Hatun* (El yazması olarak kalmış, yazıldığı dönemde yayınlanmamıştır. Metnin başına düşülen tarih 10 Mart 1910'dur). *Dilşad Sultan* (Bağdat Hatun anlatısının devamı olarak kurgulanmıştır; ancak yayınlanmamıştır. El yazmasında 13 Temmuz 1911 tarihi görülür). "Bir Damla Kan Bir Damla Gözyaşı" (1918, Yeni Mecmua'nın "Çanakkale Nüsha-yı Fevkâlâdesi"nde yayınlanır, s. 85-88). *Gayya Kuyusu* (8 Temmuz-13 Eylül 1920 aralığında kesintiye uğrayarak *Dersaadet* gazetesinde 31 sayı tefrika edilir. Emine Semiye'nin bu tefrika sürecinde *Dersaadet* gazetesinin yazar kadrosunu göseren fotoğraflı tanıtımda bulunan Tek kadın yazar olması dikkat çeker. Kadrodaki erkek yazarlar arasında Reşad Nuri, Mehmed Fuad, Ercümend Ekrem gibi isimler bulunur).
A. Rasime	"Ahzan-ı Hazan" (14 Ekim 1897'de *Hanımlara Mahsus Gazete'*de yayınlanır, 2 Teşrin-i Evvel 1313). "İki Hemşire Arasında" (7 Eylül 1899'da *Hanımlara Mahsus Gazete'*de yayınlanır, 26 Ağustos 1315). "Vapurda" (24 Mart 1898'de *Hanımlara Mahsus Gazete'*de yayınlanır, 12 Mart 1314). "Şişli'de Kır Sokağında 18 Numaralı Hane" (21 Mart 1901'de *Hanımlara Mahsus Gazete'*de yayınlanır, 8 Mart 1317).
Salime Servet	"Devre-i Hicran" (21 Ekim-4 Kasım 1897 aralığında *Hanımlara Mahsus Gazete'*de yayınlanır, 9-23 Teşrin-i Evvel 1313).
Aliye Hanım	*Küçük Valide* (1898, 11 perde, *Çocuklara Rehber Dergisi*, "mektep tiyatrosu" alt başlığıyla yayınlanır)
İhsan Hanım	*Hasude* (1899'da *Hanım Kızlara Mahsus Gazete*'de yedi sayı tefrika edilir, 6 Mayıs-17 Haziran 1315. "Üsküdar Kız Sanat'tan İhsan" imzasıyla yayınlanır).
Güzide Sabri Aygün	*Münevver* (Abide Doğan ve Şahika Karaca 1899'da *Hanımlara Mahsus Gazete'*de tefrika edilişinin ardından 1901'de kitaplaştığı bilgisini paylaşıyor olsa da, 10 Teşriniievvel 1902-13 Şubat 1903 aralığında tefrika edildiği tespit edilmiştir). *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905'te kitaplaşır).

	"Küçük Meveddet" (12 Teşrin-i evvel 1321'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Uful" (7 Eylül 1918'de *Kadınlar Dünyası*'nda yayınlanır). "Âmâ Kemani" (29 Eylül 1918'de *Kadınlar Dünyası*'nda yayınlanır). *Yaban Gülü* (1920'de kitaplaşır). "Heybeliada Mezarlığını Ziyaret" (9 Nisan 1921'de *Kadınlar Dünyası*'nda yayınlanır). *Nedret* (1922'de Orhaniye Matbaası'nda basılır). *Hüsran* (1928'de Gündoğdu Matbaası'nda basılır). *Hicran Gecesi* (*Perşembe* dergisinde kısmen tefrika edildikten sonra 1937'de kitaplaşır). *Gecenin Esrarı* (1934 yılında Güzide Sabri'nin hikayelerini bir araya getirir, İkbal Kütüphanesi'nde basılır). *Necla* (1941). *Mazinin Sesi* (1944, İnkılap Kitabevi'nde basılır).
Salime Servet Seyfi	*Bir Hatıra-i Pejmürde* (2 Ağustos-4 Ekim 1900 aralığında, *Malumat* gazetesinin *Hanımlara Mahsus Malumat* ekinde tefrika edilir, sayı 247-256. 1911'de kitaplaşır.) "Oğlumu Hududa Gönderdikten Sonra" (1918, Yeni Mecmua'nın "Çanakkale Nüsha-yı Fevkâlâdesi"nde yayınlanır, s. 103-104).
Nevin Aliye	"Biçare Alil" (14 Şubat 1901'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 1 Şubat 1316).
Dilpezir	"Kadın Kaşığı" (22 Ağustos 1901, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır). "Perûkar Kadın" (22 Ağustos 1901, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır).
Sâdiye İclal	"Ahlâki Hikâye" (1 Eylül 1901'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 19 Ağustos 1317).
Faika Sabriye	"Kurumuş Gül Demeti" (13 Şubat 1902'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 31 Kânûn-i Sâni 1317).
Fikriye Leman	"Pembe Şemsiye" (8 Mayıs 1902'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 25 Nisan 1318).
Hatice Leman	"Son Buse" (31 Temmuz 1902'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 18 Temmuz 1318).
Saadet	"Bir Gazete Muhabiresinin Sergüzeşti" (19 Temmuz 1906'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 6 Temmuz 1322). "Namuslu Bir Kız" (26 Temmuz 1906'da *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 13 Temmuz 1322).
Fatma Şadiye	*Hikayat-ı Nuşin* (1907, Hanımlara Mahsus Gazete Matbaası'nda kitaplaşır. "Teyid-i Meveddet", "Altınlarla İzdivaç", "Vefaşiar" ve "Matmazel Klementin" başlıklı hikayelerden oluşur).
Feride Melahat	"Talihsiz Nişanlı" (23 Nisan 1908'de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayınlanır, 10 Nisan 1324).
Fehime Nüzhet	*Bir Zalimin Encamı* (1908, oyun, Karabet Matbaası'nda basılır).

	Adalet Yerini Buldu (1910, oyun, Karabet Matbaası'nda basılır; yayınlanmadan önce 1909 yılında Osmanlı Milli Zevk-i Selim topluluğuyla sahnelenir, oyunun rejisörlüğünü Fehime Nüzhet üstlenir).
Ayşe Zekiye	*Bir Pederin Hatası* (1909, Selanik: Asır Matbaası)
Hayriye Melek Hunç	*Zühre-i Elem* (1910) *Zeynep* (1926).
Sadiye Vefik	"Ebedi Hüsran" (1911, *Kadınlar Dünyası*'nda üç parça haline tefrika edilir, sayı 129, 130, 131). "Bir Genç Kızın Defterinden: Kalbime Hitap" (1911'de tefrikası başlar ancak yarım kalır. 13 Ağustos 1913'te *Resimli Kitap*'ta tümü yayınlanır, sayı 50). *Muhaberat-ı Hakikiye* (1913, Resimli Kitap Matbaası'nda kitaplaşır). *Bir Günahkar Geceden Sonra* (Metin 12 Mart 1921'de tamamlanır; 1922'de *Yeni Şark* gazetesinde tefrika edilir, 11-17 Mart 1338). *İlk Aşkı* (1924, üç hikayeden oluşur, kitap olarak yayınlanmasının ardından *Süs* dergisinin 45. sayısında, SadiyeVefik'in fotoğrafı derginin kapağına taşınarak tanıtılır).
Ulviye Macit	*Şermende* (4 Haziran-12 Temmuz 1913 aralığında *Kadınlar Dünyası*'nda tefrika edilir).
Fehamet Handan	"Binbaşı'nın Güzel Hanımı" (9 Haziran 1913 tarihinde *Kadınlar Dünyası*'nda "Milli Hikaye" notuyla yayınlanır, sayı 54, 27 Mayıs 1329). "Aranıyor" (Haziran 1913'te *Kadınlar Dünyası*'nda "Milli Hikaye" notuyla 3 parça halinde tefrika edilir, sayı 69'da (11 Haziran 1329) tamamlanır). "Necibe'nin Yıldızlı Çarşafı" (6 Temmuz 1913'te *Kadınlar Dünyası*'nda "Milli Hikaye" notuyla yayınlanır, sayı 80, 22 Haziran 1329).
Mehpare Osman	"Hüsn-i Malûl" (9 Temmuz 1913'te *Kadınlar Dünyası*'nda "Kısm-ı Edebi" bölümü altında, ilk kısmı 7 tefrika halinde yayınlanır, sayı 83, 25 Haziran 1329'da başlar, sayı 84, sayı 86, sayı 88, sayı 89, 90 ve 92'de yayınlanarak tamamlanır; sayı 99'da ikinci kısmın tefrikası başlar).
Fatma bint-i Mustafa	"Vazife Namustur" (12 Mayıs 1913'te *Kadınlar Dünyası*'nda "Milli Hikaye" notuyla yayınlanır, sayı 26, 29 Nisan 1329).
Fatma Zeliha	*Ezhar-ı Hayal* (1916'da basılır, "Serair-i Aşk", "Rüya", "Çiçeklerin Melikesi" ve "Nazire'nin Kocası" hikayeleriyle iki denemeyi bir araya getirir).
Afife Kemal	*İrşad-ı Şebab* (1918, Amire Matbaası).
Bedia Muvahhid	*Kavak Yelleri* (3 perdelik oyun, tek nüshası el yazısı ile İstanbul Şehir Tiyatroları Kütüphanesi'ndedir).

Zeliha Osman	*Küçük Cemal* (1924, 5 perdelik oyun, "Vatanî İçtimaî Temsil" alt başlığı ile, İkbal Kütüphanesi).
Şükûfe Sevinç	*Suad'ın Altını* (Ocak 1924, *Maarif-i Umumiye Mecmuası*, sayı 3).
Mes'adet Bedirhan	*Hasbıhal* (19 Haziran 1914, 1 perdelik oyun, *Kadınlar Dünyası*, sayı 146).
Sadiye Vesile	*Kadın Mektubları* (1914).
Nezihe Muhiddin	*Şebâb-ı Tebah* (1911 yılında Muhtar Halid Kitaphanesi'nde kitaplaşır, Nezihe Muhlis imzasıyla yayınlanmıştır). "Cenk Ninnisi" (1912, *Donanma* mecmuası, 7 Eylül 1328, Nezihe Muhlis imzasıyla). "Ay ve Genç Kız" (8 Şubat 1916, *Muallim*, sayı 5, 26 Kânûn-i sânî 1331, s. 63-64). "Rüzgarlar Neler Söylüyor?" (13 Temmuz 1918, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*). "Sühadân" (24 Ağustos 1918, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*). "Meleke-i Sulh ve Heyula-i Harb" (19 Teşrin-i Evvel 1918, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*). "Hayatın Acısını Nasıl Duydum?" (7 Ağustos 1918, *Âti*). "Karanlık Yollar" (28 Eylül 1918, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*). "Ümit ve İntizar" (5 Teşrinievvel 1918, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*). "İstanbul'da Bir Mahallenin Sabah Levhaları" (12 Teşrinievvel 1918, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*). "Nevmidi" (9 Teşrin-i Sani 1918, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*). "İstanbul ve Beyoğlu'ndan İki Levha" (1925, *Kadın Yolu*, 27 Ağustos 1341, sayı 7, s. 2-3). "Gönül: Muamma" (1925, *Kadın Yolu*, 27 Ağustos 1341, sayı 7, s. 6). *Hasret* (16 Temmuz 1925'te *Türk Kadın Yolu'*nda tefrikasına başlanır). "Köprü Altı Çocukları" (1929'da *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 6, s. 454). "Meçhul Kadın" (Teşrinievvel 1929'da *Muhit* mecmuasında yayınlanır, sayı 12,we s. 922). *Vicdanların Emri* (Ağustos 1929'da *Muhit* mecmuasında yayınlanan bir perdelik piyes, sayı 10, s. 754-757). *Taliin Bir Cilvesi* (Mayıs 1929'da *Muhit* mecmuasında tefrika edilen 4 meclislik oyun, sayı 7, s. 540-544). *Ana Aşkı* (Kasım 1929'da *Muhit* mecmuasında yayınlanan piyes, sayı 13, s. 1001-1005). "İpek Çoraplar: İki Mektepli Kız Arasında Bir Mektup" (Temmuz 1929'da *Muhit* mecmuasında yayınlanır, sayı 9, s. 682-683). *Bir Genç Kız* (Teşrinievvel 1929'da *Muhit* mecmuasının 12. sayısında tefrikası başlar, roman olarak tanıtılır, s. 827-832). *Benliğim Benimdir!* (1929'da Sudi Kitaphanesi'nde kitaplaşır). *Güzellik Kraliçesi* (1933'te Resimli Ay Matbaası'nda kitaplaşır).

	Boz Kurt: Küçük Mehmet'in Romanı (1934'te Anadolu Türk Kitaphanesi'nde kitaplaşır). *İstanbul'da Bir Landru* (1934, Numune Matbaası). *Ateş Böcekleri* (1935, Hilmi Kitabevi). *Bir Aşk Böyle Bitti* (1939, İnkılap Kitabevi). *Çıplak Model* (1943, Arif Bolat Kitabevi). *İzmir Çocuğu* (1943, Hilmi Kitabevi). *Avare Kadın* (1943, Arif Bolat Kitabevi). *Bir Yaz Gecesiydi!..* (Arif Bolat Kitabevi). *Çıngıraklı Yılan* (1943, Arif Bolat Kitabevi). *Kalbim Senindir!..* (1943, Arif Bolat Kitabevi). *Sabah Oluyor* (1943, Arif Bolat Kitabevi). *Gene Geleceksin* (1944, Arif Bolat Kitabevi). *Sus Kalbim Sus* (1944, Arif Bolat Kitabevi). "İtiraf" (6 Ağustos 1925, *Kadın Yolu*). "Sarhoş" (15 Eylül 1926, *Kadın Yolu*). "Türbedarın Gelini" (Haziran 1932, *Resimli Şark*). "Gönül Bu Ya…" (20 Ağustos 1932, *Resimli Şark*, sayı 20, s. 17-18). "Ya Rabbi! Mümin Kullarının kalbine Sen Merhamet Sun" (21 Eylül 1932, *Reşimli Şark*, sayı 21, s. 13). "Bir Şüphenin Azabı" (Şubat/Mart 1933, *Resimli Şark*, iki parça halinde tefrika edilir, sayı 26 ve 27). "Haydudun Sonu" (1934, Anadolu Türk Kütüphanesi). "Kevser Nine" (1934, Anadolu Türk Kütüphanesi). "Perili Evin Esrarı" (1934, İstanbul Maarif Kütüphanesi'nde yayınlanır. Alt başlığı "Aile Hikayeleri"). "Bir Hatıra" (Nisan 1937, *Boğaziçi*, sayı 7, s. 12-15). "Kanlıkavak Efsanesi" (Haziran 1937, *Boğaziçi*, sayı 9, s. 24-26). "Dört Kardeşler" (Eylül 1937, *Boğaziçi*, sayı 12, s. 22-24). "Boğaziçi'nde Mehtap" (Şubat 1938, *Boğaziçi*, sayı 17, s. 15-16)
Gülsüm Niyazi	*Son Basamak* (1925, toplu hikayeleri, Orhaniye Matbaası'nda kitaplaşır, 8 hikayeden oluşur).
Handan Lütfi	*Gönül Sarayı* (1925)
Semiha Cemal	*Aşk Peygamberi* (1927)

	Piyade Ucu (1927)
Halide Edip Adıvar	*Çingene Kızı* (5 Ekim 1899-26 Temmuz 1900 aralığında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yirmi sayı tefrika edilir; ancak tefrika yarım kalır ve metin kitaplaşmaz). *Heyula* (11 Şubat 1909-1 Nisan 1909 aralığında *Musavver Muhit* mecmuasında 8 bölüm halinde tefrika edilir; ancak Kitaplaşmaz. Metne düşülen tarih, romanın 1904'te tamamlandığın işaret eder). *Harap Mabetler* (1911'de Ahmet İhsan Matbaası'nda basılan toplu hikayeler ve mensur şiirlerdir). *Handan* (1912'de *Tanin* gazetesinde tefrika edilir ve yine aynı yıl Tanin Matbaası'nda kitaplaşır). *Raik'in Annesi* (1909'da *Resimli Roman Mecmuası*'nda yayınlanır, 1 Nisan 1325, sayı 2, s. 81-119). *Seviyye Talip* (1910'da Bursa Hüdavendigar Vilayeti Matbaası'nda basılır). *Yeni Turan* (1912'de *Tanin* gazetesinde tefrikası başlar ve 1913'te Tanin Matbaası'nda kitaplaşır). *Son Eseri* (1913'te *Tanin*'de tefrika edilir, metinde yapılan değişiklerin ardından 1939'da kitaplaşır). *Kenan Çobanları* (1914'te altı saatte tamamladığını not düştüğü üç perdelik operasıdır. 1916'da Türk Ocakları öğrenci Grubuyla oynanır, 1918'de basılır). *Mevut Hüküm* (1918, 13 Eylül 1917-20 Haziran 1918 aralığında *Yeni Mecmua*'da tefrika edilir ve yine 1918'de Ay Yıl Matbaası'nda kitaplaşır). *Ateşten Gömlek* (1922'de *İkdam* gazetesinde tefrika edilir, 1923'te Teşebbüs Matbaası'ndakitaplaşır). *Dağa Çıkan Kurt* (1922'de Evkaf-ı İslamiye Matbaası'nda kitaplaşan toplu hikayeleridir. 1919-1922 aralığında tarihler hikayeleri bir araya getirir). *Vurun Kahpeye* (1923'te *Akşam* gazetesinde tefrika edildikten sonra, 1926'da kitaplaşır. Latin harfli baskısı 1943'e dek yapılmaz). *Kalp Ağrısı* (2 Mart-8 Temmuz 1924 aralığında *Vakit* gazetesinde tefrika edilir ve aynı yıl kitaplaşır). *Zeyno'nun Oğlu* (26 Haziran 1926- 10 Temmuz 1927 aralığında *Vakit* gazetesinde 121 parça halinde tefrika edilir, 1928'de kitaplaşır). *Sinekli Bakkal* (1935'te The Clown and His Daughter adıyla Londra'da basılır, aynı yıl *Haber* gazetesinde tefrika edilerek 1936'da Türkçe baskısı yapılır). *Yolpalas Cinayeti* (1936'da *Yedigün*'de tefrika edilir, 1937'de Ahmet Halit Kitabevi'nde basılır). *Tatarcık* (1938'de *Yedigün*'de tefrika edilmeye başlanır, tefrikanın tamamlanmasıyla birlikte, 1939'da Ahmet Halit Kitabevi'nde basılır).

	Maske ve Ruh (1945'te yayınlanan beş perdelik oyun. Halide Edip bu metne eklediği önsözde, metnini "fantezi piyes" tanımlar). *Sonsuz Panayır* (1946 yılı içerisinde *Cumhuriyet* gazetesinde tefrikası tamamlanır ve Remzi Kitabevi'nde basılır).
Müfide Ferit Tek	"Hayat Hanım" (1913, *Türk Yurdu Dergisi*'nde yayınlanır, hikaye). "Edirne'den Bursa'ya" (1913, hikaye). "Şat Sahillerinde" (1914, hikaye, *Şehbal*'de 6 sayı tefrika). *Aydemir* (1918'de kitaplaşan ilk romanıdır. Latin harflerine geçişle birlikte unutulur. Metnin transliterasyonu ilk kez 2002 yılında yapılarak yayınlanır). "Gonca Kalfa" (1923'te yayınlanır, hikaye). *Pervaneler* (1924'te basılır). *Leyla* (1925'te *Cumhuriyet*'te 75 sayı tefrika edilir, 28 Nisan-20 Temmuz 1925). *Affolunmayan Günah* (1933'te yazılır; Almancaya çevrilerek basılır; ancak Türkçe baskısı hala yapılmamıştır).
Ayşe Hafize	*Balıkçının Hikayesi* (1914'te *Çocuk Duygusu* mecmuasında, İzmir'den Ayşe Hafize imzasıyla yayınlanır, 7 bölümlük tefrika).
Nüzhet Sabit	*Kırk Beş Bir Tunguz* (1917'de *Talebe Defteri*'nde 9 sayı tefrika edilir).
Ayşe Hikmet	*Şule'nin Defteri* (1920'de İnci'de tefrikası başlar; ancak devamı gelmez, 1 Haziran 1336).
Fahrünnisa Fahrettin	*Talihsiz Bir Kadının Sergüzeşti* (29 Mayıs-4 Haziran 1922 aralığında *Peyam-ı Sabah*'ta tefrika edilir ve yine 1922'de kitaplaşır).
Hadiye Hümeyra	*Beyaz Kelebek* (12 Kasım 1922-9 Ocak 1923 aralığında *Yeni Şark*'ta 51 sayı tefrika edilir). *Yıkık Gönüller* (28 Haziran-28 Temmuz 1922'de *Yeni Şark*'ta 28 sayı tefrika edilir).
Nihal Safvet	*Saadet Adası* (1924'te *Yeni Yol*'da 11 sayı tefrika edilir).
Belkıs Sami Boyar	*Aşkımı Öldürdüm* (25 Haziran-16 Eylül 1926 aralığında Son Saat gazetesinde 73 tefrika halinde yayınlanır) "İş Âlemine Atılan Bir Genç Kızın Mektupları" (1929'da *Muhit*: *Resimli Aylık Âile Mecmûası*'nda yayınlanır, sayı 5, s. 121-122, 156).
Şükûfe Nihal Başar	"Saksılar" (1917, *Bilgi Yurdu Işığı*'nda yayınlanır, 15 Temmuz 1333, 57-61). *Renksiz Istırap* (1926, Suhulet Kitabevi) *Tevekkülün Cezası* (1928, İlhami Fevzi Matbaası, toplu hikayeler, 20 metni biraraya getirir, 1928 baskısındaki sıralamayla: "Tevekkülün Cezası" (1919), "Ayrılmayacak Arkadaşlar" (tarih düşülmemiş), "Ne Kadar Yanılmış" (1924),

	"Sabri Bey'in Eşeği" (tarih düşülmemiş), "Baba Mirası" (tarih düşülmemiş), "Düşenler Önünde Kadın" (tarih düşülmemiş), "Dilenciler" (1918), "Ziyan Olan Genç" (1922), "Hocamın Endişesi" (tarih düşülmemiş), "Gururun Yalanı" (1921), "Mavi Istırap" (1913-1914), "Kaybolan Şair" (1924), "Himmetleri Hazır Olsun" (tarih düşülmemiş), "Küçük Osman" (1925), "Domuzlar" (1925), "Ne Çıktı?" (1923), "Fikret'in Derdi" (1919), "Tabiat Aşkı" (1919)). *Yakut Kayalar* (1931) "Allahın Toprağı" (5 Mayıs 1931, *Resimli Şark,* 33-35). *Çöl Güneşi* (1933) *Yalnız Dönüyorum* (1938, Kenan Kitabevi) "Gülgün" (13 Kanunusani 1941, *Yedigün,* 15, 18). "Ali'nin Sırrı" (17 Kasım 1947, *Kadın Gazetesi,* 4-5; 24 Kasım 1947, 4-5, iki sayılık tefrika halinde yayınlanır).
Halide Nusret Zorlutuna	"Zavallı Gençlerimiz" (4 Ocak 1919, *Genç Kadın*, sayı 1, s. 7-8, 4 Kanunısani 1335). "Serviler" (1919, *Genç Kadın*, sayı 1, 4 Kanunısani 1335). "Eski Bir Aşkın Hatırası" (13 Aralık 1923, Milli Mecmua, sayı 4, s. 60-62, 13 Kanunıevvel 1339). "Dumanlar" (1923, *Milli Mecmua,* sayı 7, 24 Kanunisani 1340). "Mektebin Çocuğu" (1924, *Milli Mecmua*, sayı 8, 7 Şubat 1340). "Hintlinin Aşkı" (1924, *Milli Mecmua*, sayı 11, 20 Mart 1340). "Ölen Güller" (1924, *Milli Mecmua*, sayı 12, 10 Nisan 1340). "Postrestant Mektup" (1924, *Milli Mecmua*, sayı 14, 15 Mayıs 1340). "Bir Mektup" (1924, *Milli Mecmua,* sayı 18, 24 Temmuz 1340). "Hayal Cennetinde 1" (1925, *Milli Mecmua,* sayı 43, 15 Ağustos 1341). "Hayal Cennetinde 2" (1925, *Milli Mecmua,* sayı 45, 15 Eylül 1341). "Hayal Cennetinde 3" (1925, *Milli Mecmua,* sayı 46, 1 Teşrinievvel 1341). "Hayal Cennetinden Hakikat Cehennemine 4" (15 Ekim 1925, *Milli Mecmua,* sayı 47, 15 Teşrinievvel 1341). "Buluttan ve Romandan Satırlar" (10 Nisan 1926, *Milli Mecmua*, sayı 59, s. 952). "Onun Kızı" (2 Teşrinisani 1929, Milli Mecmusa, sayı 73, s. 1186-87). "Zeliha'nın Derdi" (15 Kanunuevvel 1926, *Milli Mecmua,* sayı 76). "Zehir Damlaları 1: Nazıma" (1 Şubat 1927, *Milli Mecmua*, sayı 79). "Yanmış Defterden Satırlar 1" (15 Şubat 1927, *Milli Mecmua*, sayı 80).

	“Yanmış Defterden Satırlar 2” (1 Mart 1927, *Milli Mecmua*, sayı 81). “Yanmış Defterden Satırlar 3” (15 Mart 1927, *Milli Mecmua*, sayı 82). “Yanmış Defterden Satırlar 4” (15 Nisan 1927, *Milli Mecmua*, sayı 84). “Yanmış Defterden Satırlar 5” (1 Mayıs 1927, *Milli Mecmua*, sayı 85). “Yanmış Defterden Satırlar 6” (15 Mayıs 1927, *Milli Mecmua*, sayı 86). “Yanmış Defterden Satırlar 7” (1 Temmuz 1927, *Milli Mecmua*, sayı 89). “Yanmış Defterden Satırlar 8” (15 Temmuz 1927, *Milli Mecmua*, sayı 90). “İki Çizgi” (15 Kanunısani 1928, *Milli Mecmua*, sayı 102, s. 1650-51). “Yemin” (1 İkinciteşrin 1928, *Milli Mecmua*, sayı 113). “Yeşil Serap” (1918, *Türk Kadını*, sayı 12, 7 Teşrinisani 1334). “Onların Günahı” (1919, *Türk Kadını*, sayı 17, 30 Kanunisani 1335) “Suzan’ın Defterinden: İlk Günlerin Tahassüsatı” (1919, *Türk Kadını*, sayı 19, 25 Mart 1335). “Suzan’ın Defterinden: Buhran Dakikalarında” (1919, *Türk Kadını*, sayı 20, 17 Nisan 1335). “Öldüren Kadınlar Serisi: Sahibini Öldüren Kadın” (5 Teşrinievvel 1339, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, sayı 2, s. 16-18) “Öldüren Kadınlar Serisi: Eşini Öldüren Kadın” (13 Şubat 1924, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*) “Öldüren Kadınlar Serisi: Nişanlısını Öldüren Kadın” (5 Kanunıevvel 1339, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, sayı 3, s. 9-1 “Suzidil’in Gözleri” (20 Mart 1340, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, sayı 5, s. 7-8). “Bir His Meselesi” (Mayıs 1924, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, sayı 6, s. 5-7). “Duyulmamış Acılardan: Küçük Yıldız” (22 Nisan 1341, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*) “Şehriyar’ın Derdi” (16 Haziran 1339, *Süs*, sayı”, s. 6-7) “Bir Küçük Sergüzeşt: Gündelik Hayattan Hikayeler” (8 Eylül 1339, *Süs*, sayı 13). “Darülelhan’da Bir Ders” (1923, *Süs*, sayı 27, 15 Kanunuevvel 1339) “Perdeler” (1923, *Süs*, sayı 29, 29 Kanunuevvel 1339). “Dedikodunun Dedikodusu” (1924, *Süs*, sayı 32, 19 Kanunisani 1340). “Başak” (1927, *Hava Edebiyatı* mecmuası, Ankara: Türk Tayyare Cemiyeti). “Ay-Yıldız” (1927, *Hava Edebiyatı* mecmuası, Ankara: Türk Tayyare Cemiyeti). “Türk Kızı Teyyaresi” (1927, *Hava Edebiyatı* mecmuası, Ankara: Türk Tayyare Cemiyeti). “Bir Yemin” (1927, *Hava Edebiyatı* mecmuası, Ankara: Türk Tayyare Cemiyeti). “Karanlık Geceler” (1917, *Talebe Defteri*, sayı 42, 12 Haziran 1333).

	“Çiçekler de Hürriyet Severler” (31 Mart 1927, *Çocuk Dünyası*, sayı 18, s. 14) “Beyaban Kızları” (23 Teşrinievvel 1335, *Resimli Salon Mecmuası*, sayı 1, s. 3-5). “Tatlı Rüyalar” (1919, *Resimli Salon Mecmuası,* sayı 2, 1 Teşrinisani 1335). “Ebedi Karanlıklar” (27 Nisan 1918, *Kadınlar Dünyası*, sayı 171, s. 8). “Menekşenin Medfeni” (18 Mayıs 1918, *Kadınlar Dünyası*, sayı 174). “Sensiz” (1920, *Ümid Mecmuası*, sayı 4) “Humma Hezeyanları 1: Kızıl Misafir” (Şubat 1921, *Ümid* mecmuası, 24 Mart 1337). “Meleğin Defterinden 2: Son Sahifeler 1” (21 Nisan 1337, *Ümid* mecmuası) *Küller* (1921, Suhulet Kütüphenaesi Kader Matbaası). *Sisli Geceler* (4 Mayıs-7 Haziran 1922 aralığında *Yeni Şark*’ta 52 tefrika halinde yayınlanır; 1925’te Orhaniye Matbaası’nda kitaplaşır). “Adnan Bahsi Kazandı” (Ağustos 1932’de *Muhit* mecmuasının 46. sayısında yayınlanır, s.32-35, 68). *Gül’ün Babası Kim?* (1933, Remzi Kitabevi Güneş Matbaası). *Beyaz Selvi* (1943’te *Çınaraltı* mecmuasında tefrikaya başlanır; fakat derginin kapanmasıyla yarım kalır. Metin İki yıl sonra 1945’te kitaplaşır, Uğur Kitabevi).
Rebia Arif	*Mina* (1921’de *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Onun Saadeti* (1921’de *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Hakikat Peşinde* (1922’de *Yeni Asır*’da tefrika edilir; ancak gazetenin koleksiyonuna erişim imkanları dahilinde, yalnızca 12 tefrikası ulaşılabilir durumdadır. Gazetenin 11 Eylül 1920-31Ağustos 1922 tarihi aralığındaki sayılarının ardından 19 Kânunısani 1931 tarihiyle başlayan koleksiyona erişim mümkün durumdadır. Erişim sağlanamayan sayılarda Rebia Arif’in üretmiş olabileceği edebi metinlere dair veri henüz yoktur). *Kır Perisi* (1932’de *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Ayşe’nin Öcü* (1933’te *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Kadın Tipleri* (1934’te *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Beni Seviyor mu?* (1934’te *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Yalnız İkimiz* (1934’te *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Zindan Güneşi* (1935’te *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Çapraşık Duygular* (1935’te *Yeni Asır*’da tefrika edilir). *Kadın İsterse* (1936’da *Yeni Asır*’da tefrika edilir).

Mebrure Sami Alevok	"Oğlunun Büyüklüğü" (Eylül 1929'da *Muhit* mecmuasının 11. sayısında yayınlanır, s. 765). *Güneşe Aşık Yarasa* (Kasım 1929, *Muhit* mecmuasının 13. sayısında tefrikası başlar, s.1017-1021, Mebrure Hurşit imzasıyla yayınlanır, sayı 13, 14, 15, 16). "Münire'nin Not Defteri" (Nisan 1930'da *Muhit* mecmuasının 14. sayısında yayınlanır, s.1397-1403). "Kaderin Yalanı" (1930'da *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 16, s, 1234). "Sevginin Yakutu" (Aralık 1930'da *Muhit* mecmuasının 28. sayısında yayınlanır, s.14-16, 77). "Bir Mektup" (Ağustos 1931, *Muhit* mecmuasının 34. sayısında yayınlanır, s. 7-9). "Murat Köprüsü" (Eylül 1931'de *Muhit* mecmuasının 35. sayısında yayınlanır, s. 8-11,76). "Saadet" (Kasım 1931'de *Muhit* mecmuasının 37. sayısında yayınlanır, s.28-29). "Şüphe" (Mart 1932'de *Muhit* mecmuasının 41. sayısında yayınlanır, s. 26-29, 77). "Düğümlenen Hülya" (Nisan 1932'de *Muhit* mecmuasının 42. sayısında yayınlanır, s.22-25). *Çöl Gibi* (1933)
Semiha Vamık	"Bir Aile Buhranı" (1928'de *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 1, s. 35). "Mücrim" (1928'de *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 2, s. 111). "Gözlüklü Kedi" (7 Mayıs 1929'da *Muhit* dergisinde yayınlanır, s. 189-192). "Tılsımlı Su" (1929'da *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 5, s. 363). "Son Yaprak" (1929'da *Muhit* mecmuasının 11. sayısında yayınlanır, s. 836).
Neyire Şevket	"Nişanlanıyoruz" (1928'de *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 1, s. 8).
Nezihe Şükrü	"Aktörün Kızı" (1928'de *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 1, s. 11). "Rüya idi hakikat Oldu" ((1928'de *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 2, s. 126).
Şefika Muhsin	"İnciler İncisi" (Eylül 1929'da *Muhit* mecmuasının 11. sayısında yayınlanır, s. 732). "Can Yakan Cemil" (Aralık 1929'da *Muhit* mecmuasının 14. sayısında yayınlanır, s.1078-1083).
Mefharet Nazmi	"Bülbülün Çektiği Dili Belasıdır" (Kanunıevvel/Aralık 1929, *Muhit* mecmuasının 14. sayısında yayınlanır, s. 986).
Seniha Sami	"Üç Kat Müstâcel" (1929'da *Muhit* dergisinde yayınlanır, sayı 12, s. 916). "Ruhumu Tatmin Etmiyor" (Aralık 1929'da *Muhit* mecmuasının 14. sayısında yayınlanır, s.1086-1088). "Evvel Zaman İçinde" (Mart 1930'da *Muhit* mecmuasının 17. sayısında yayınlanır, s.1340-1341). "İki Ahbap Rakibe" (Kasım 1930'da *Muhit* mecmuasının 25. sayısında yayınlanır, s.52-55, 79). "Eski Şiirler" (Haziran 1931'de *Muhit* mecmuasının 32. sayısında yayınlanır, s.24-25,77). "Kaybolan Bahar" (Ocak 1932'de *Muhit* mecmuasının 39. sayısında yayınlanır, s. 45-46, 76).

Emine Saffet	"Müspet Bir Şey" (Ağustos 1931'de *Muhit* mecmuasının 34. sayısında yayınlanır, s. 46-48). "Hanım Kızım" (Kasım 1931'de *Muhit* mecmuasının 37. sayısında yayınlanır, s. 33-37).
Fatma Nudiye Yalçı	*Beyoğlu 1931* (1932, beş perdelik oyun, Darülbedayi dergisinde oynanacağı duyurulur; fakat programa girmiş olması Rağmen oynanmaz. El yazısıyla tek nüshası, İstanbul Şehir Tiyatrosu kitaplığında bulunur).
Safiye Erol	"Metruk Yalıda Garip Bir Gece", Aleksandra Filipovna", "İlk Efendim Pomak Ali Efendi", "Laz Sıtkı'nın Florya'da Hovardalığı", "Leklak Mevsimi" ve "Dört Kişi" başlıklı hikayeleri *Milli Mecmua*'da "Dilâra" müstearıyla 1927-1928 yılları arasında yayınlanır. Hikayeler ilk kez Kubbealtı Akademi Mecmuası'nda Ocak 2002-Nisan 2003 yılları arasında bir araya gelmiştir. Hikayelerin tümü 2010 yılında *Leylak Mevsimi* başlığı altında kitaplaşır. *Kadıköyü'nün Romanı* (1935'te *Vakit* gazetesinde tefrika edildikten sonra, 1938'de kitaplaşır). *Ülker Fırtınası* (1938'de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmesinin ardından, 1944'te kitaplaşır). "Gel Seninle Dertleşelim" (10-13 Ekim 1940 aralığında *Politika Gazetesi'*nde tefrika edilir). *Ciğerdelen* (1946'da kitaplaşır, tefrika edilmeden kitaplaştırılmıştır).
Müfide Muzaffer	"Memuriyet Sizin Olsun" (Ağustos 1932'de *Muhit* mecmuasının 46. sayısında yayınlanır, s. 36-37).
Mükerrem Kamil	*Sevgim ve Istırabım* (1934, Savaş Kitabevi) *Bu Kalp Duracak* (1935, Yenlap Kitabevi) *Sus Uyanmasın* (1938, Semih Lütfi Kitabevi) *Dinmez Ağrı* (1938, Semih Lütfi Kitabevi) "Gururum İçin" (15 Mayıs 1940, *Yarım Ay*) "Mukaddes Alev" (15 Eylül 1940, *Yarım Ay*) *Ateşten Damla* (1942, Semih Lütfi Kitabevi) *Sızı* (1943, Semih Lütfi Kitabevi) *Çırpınan Sular* (1939'da Yarım Ay'da tefrika edilir, 1943'te kitaplaşır, Semih Lütfi Kitabevi) *Uyuyan Hatıralar* (1943, İnkılap ve Aka Kitabevi) *Bir Avuç Hatıra* (1943, İnkılap ve Aka Kitabevi) *Gönül Cehennemi* (1943, İnkılap ve Aka Kitabevi) *Uzaklaşan Yol* (1944, İnkılap Kitabevi) *Gizlenen Acılar* (1944, Semih Lütfi Kitabevi, hikayeler) *Kaybolan Ses* (1944, İnkılap Kitabevi) *İnandığım Allah* (1946, İnkılap Kitabevi)

	İhtiras (1938, İnkılap Kitabevi)
Samiha Ayverdi	*Aşk Budur/Aşk Bu İmiş* (1938, Gayret Kitabevi). *Batmayan Gün* (1939). *Mâbette Bir Gece* (1940, Gayret Kitabevi, toplu hikayeler. İlk baskıda 32 hikaye biraraya gelir, ikinci baskıya, üçü *Büyük Doğu* dergisinde yayınlanan hikayeler de eklenir, 36 hikaye halinde basılır). *Ateş Ağacı* (1941, Gayret Kitabevi). *Yaşayan Ölü* (1942, Gayret Kitabevi). *İnsan ve Şeytan* (1942, Gayret Kitabevi). *Son Menzil* (1943, Gayret Kitabevi). *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (1944, Gayret Kitabevi). *Mesihpaşa İmamı* (1946'da *Büyük Doğu* dergisinde tefrika edilmeye başlanır; ancak birinci kısmın tefrikasından sonra metnin yayını kesilir. 1948'de Gayret Kitabevi'nde basılır). *Yusufçuk* (1946, mesel olarak nitelenecek kısa hikayelerini bir araya getirir).
Suat Derviş	*Kara Kitap* (1921) *Ahmet Ferdi* (7 Cemaziyülevvel 1340-21 Cemaziyülevvel 1340 aralığında 15 sayı boyunca *Yeni Şark*'ta tefrika edilir). *Deli* (3 Recep 1340-11 Recep 1340 aralığında 9 sayı *Yeni Şark*'ta tefrika edilir). *Hiçbiri* (14 Ağustos-11 Kasım 1922 aralığında *Yeni Şark*'ta 83 sayı tefrika edilir, 1923'te Kütüphane-i Sudi'de kitaplaşır). *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes* (1923) *Behire'nin Talipleri* (1923'te Kütüphane-i Sudi'de basılır). *Buhran Gecesi* (18 Ağustos 1923-25 Ocak 1924 aralığında *Süs*'te tefrika edilir) *Fatma'nın Günahı* (1924) *Beni Mi?* (1924'te yayınlanan hikaye kitabı, on öyküden oluşur: "Beni Mi?", "Yeşil Elbise", "Başkalarının Saadeti", "O Bu", "O mu?", "Yuva", "Ve Cevap Vermediler", "Akşam Karanlığında", "Bir Sarhoşun Vasiyetnamesi", "Avdet"). *Gönül Gibi* (1928) "Mumya" (18 Eylül-25 Aralık 1929, *Hareket*, 14 tefrika). "Hikayesi" (3-28 Ağustos 1929, *Hareket*, sayı 24-31, 8 tefrika). "Bakışlar" (4-14 Eylül 1929, *Hareket*, 4 tefrika). "Kırk Sene Sonra" (1 Şubat 1930, *Resimli Hikaye* sayı 16).

	“Geçtiğim Şehir” (5 Şubat 1930, *Resimli Hikaye* sayı 17). “Ben Bu Adamı Öpemem” (Temmuz 1931, *Küçük Hikayeler Koleksiyonu* sayı 8). “İlk Bebeği Lastiktendi” (Ocak 1932, *Resimli Şark* sayı 13). “Beyaz Teyze” (Şubat 1932, *Resimli Şark* sayı 14). “Fatoş’un Şemsiyesi” (13 Kasım 1936, *Tan*). “Peride ve Hayatta Muvaffakiyet” (31 Temmuz 1933, *Son Posta*). *Emine* (1931) *Onları Ben Öldürdüm* (25 Mayıs-10 Temmuz 1933, *Son Posta*, 45 tefrika halinde yayınlanır). *Bir Harem Ağasının Hatıraları* (21 Eylül 1933-3 Ocak 1934 aralığında 92 tefrika olarak *Son Posta* gazetesinde yayımlanır. Metnin Almaca ilk basımı *Sultanın Karıları* başlığıyla 1931-1932 aralığında tefrika edilmiştir). *Dirilen Mumya* (1934’te 72 tefrika halinde yayınlanır). *Bu Başı Ne Yapalım?* (1934’te 100 tefrika halinde *Son Posta’*da yayınlanır). “Bana Ne Verebilirsiniz” (2 Mayıs 1935, *Cumhuriyet*). “Kaçan Tramvay, Hayırsız Sevgili” (6 Mayıs 1935, *Cumhuriyet*). “İskarpinler” (19 Mayıs 1935, *Cumhuriyet*). “O Bir Melektir” (29 Haziran 1935, *Cumhuriyet*). “Bir Anne” (5 Temmuz 1935, *Cumhuriyet*). “Kadın Muhabir” (15-16 Eylül 1935, *Cumhuriyet*). “Aldatan Kadın” (29 Eylül 1935, *Cumhuriyet*). “Son Bayramı” (27 Aralık 1935, *Cumhuriyet*). *Onu Bekliyorum* (21 Nisan 1935’te 26 tefrika halinde *Cumhuriyet*’te yayınlanmaya başlar; fakat romanın tanıtımı 16 Ocak 1931’de *İnkılap* gazetesinde de yapılmıştır. Gazetenin kapanması üzerine tefrikanın yayınlanması sarkar). *Kadıköy’de Muhakkak Bir Define Var* (1935’te Cumhuriyet gazetesinde 72 tefrika halinde yayınlanır). *Kadın Aşksız Yaşamaz* (1935’te Cumhuriyet gazetesinde 21 tefrika halinde yayınlanır). *Hiç* (1935, Cumhuriyet gazetesinde 63 tefrika halinde yayınlanır, ardından kitaplaşacaktır). *Sen Benim Babam Değilsin* (1936, tefrika roman) “O Öldü” (9 Ocak 1936, *Perşembe* dergisi sayı 41). “Sevgisiz Bahar” (1 Şubat 1936, *Foto Magazin* sayı 1). “Her Şeye Gülen Kadın” (26 Şubat 1936, *Cumhuriyet*).

	"Fedakarlık" (7 Haziran 1936, *Son Posta*). "Ben Çok Kıskanç Bir Kadınım" (31 Ağustos 1936, *Son Posta*). "Eğer Biz Bir Romanın Kahramanları Olsaydık" (29-30 Ağustos 1936, *Tan*). "Şehrinin Aydın Kadını" (5-6 Kasım 1936, *Tan*). "Yalnızlık" (26-29 Kasım 1936, *Tan*). "Bir Şişli Hikayesi" (19 Aralık 1936, *Tan*). "Daktilo Nebahat" (4 Şubat 1937, *Tan*). *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (12 Mart-10 Mayıs 1937, 60 tefrika halinde yayınlanır). "Zengin Ölüsü" (16 Şubat 1937, *Tan*). "İnanmazsanız Erkeklere Sorunuz" (23 Mart 1938, *Son Telgraf*). *Baba-Oğul* (1938, tefrika roman) *Çamur* (1938, tefrika roman) *İstanbul'un Bir Gecesi* (23 Mart-13 Haziran 1939 aralığında *Haber* gazetesinde tefrika edilir). *Sınır* (14 Ağustos 1943-2 Ocak 1944 aralığında *Son Telgraf*'ta 137 tefrika halinde yayınlanır). *Çılgın Gibi* (1945, tefrika roman, kitaplaşacaktır) *Yaprak Kımıldamasın* (1945, tefrika roman, yarım kalmıştır) *Zeynep İçin* (Ankara Mahpusu) (1946, tefrika roman) *Karanlıkta Bir Genç Kız* (1946, tefrika roman, "Hatice Hatip" müstearıyla yayınlanmıştır) *Yeşil Gözlü Kız* (1946, tefrika roman) *İki Kadın İki Aşk* (1946, tefrika roman) *Kendine Tapan Kadın* (14 Haziran-20 Kasım 1947, *Gece Postası*'nda 148 sayı tefrika edilir). *Fosforlu Cevriye* (1944-1945 aralığında tefrika edilir). *Büyük Ateş* (1 Kasım 1949'da *Son Posta*'da tefrikası başlar ve 81 sayı sürer). *Biz Üç Kız Kardeşiz* (1949-1950 tefrika roman) *Büyük Ateş* (1949-1950 tefrika roman) *Bir Muamma* (1950'de *Hakikat*'te tefrikası başlamıştır). *Gel Eve Dönelim* (1950, tefrika roman)
Seniha Rauf	*Kırık Kafesler* (23 Temmuz-27 Ağustos 1925 aralığında *Türk Kadın Yolu*'nda 5 sayı tefrika edilir, yarım kalır).
Cevriye Cemil	*Günahın Çocuğu* (20 Ağustos-15 Aralık 1926 aralığında *Türk Kadın Yolu*'nda tefrika edilir).

Nezihe Hazm	*Altun Beyin Kanlı Düğünü* (3 Ağustos-26 Teşrinievvel 1926 aralığında *İkdam* gazetesinde 78 tefrika halinde Yayınlanır).
Cahit Uçuk (Cahide Üçok)	*Kirazlı Pınar* (1936, Remzi Kitabevi'nde basılır). *Dikenli Çit* (1937'de İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Kırmızı Balıklar* (1946'da İnkilap Kitabevi'nde basılır). *Küçük Ev* (1947'de İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Bıraktığı Yerden* (1950'de Uçuk Yayınları tarafından basılır).
Peride Celal	"Ak Kızın Hikâyesi" (27 Kasırn 1935, sayı 142. s. 24-25, *Yedigün,* P. Gençay adıyla imzalanır). "Ay Parçası" (2 Aralık 1935, s. 10, *Tan* gazetesinde, Peride Gencay adıyla imzalanır). "Şefini Seven Kız" (4 Aralık 1935'te *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8, Peride Gencay adıyla imzalanır). "Küçük Bir Hınç" (5 Aralık 1935'te *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8, Peride Gencay adıyla imzalanır). "Sarmaşıklar" (6 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Kına Gecesi" (9 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8 "Korucu Ömer" (10 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8 "Kız Kaçıran Şoför" (15 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6 "Küçük Suç" (17 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Sazlı Çoban" (18 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Alim" (21 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Kazadan Sonra" (23 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Pencereden Pencereye" (25 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Ferah Yol" (27 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Senelerden Sonra" (I) (30 Aralık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Senelerden Sonra" (II) (31 AraIık 1935, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 8). "Şenlik Gecesi" (1 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) "Rüya" (2 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) "Kestaneci" (4 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) "Küçük Ayşe " (5 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) "Çocukların Anası" (9 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) "Temelin Konuğu" (10 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7)

	“Seveceksin” (13 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) “Elma Bahçeleri” (14 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) “Sarı Kızın Yemenisi” (17 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Altı Kızlar” (19 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) “Atılmış Mektup” (20 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Karadikenli Gülsüm” (I) (22 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Karadikenli Gülsüm” (II) (23 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Meryem’in Kedisi” (I) (27 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Meryem’in Kedisi” (II) (28 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Kar Yolları Kapamış” (30 Ocak 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Yalan” (1 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Sarı Oğlan” (3 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Aile Dostu” (4 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Ah Bir Gelse..” (5 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Pembe Gül” (I))6 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Pembe Gül” (II) (7 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Yörük Hasan” (10 Şubat 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Gençlik Peşinde” (11 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “O Yolun Yolcusu” (I) (15 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “O Yolun Yolcusu” (11) (16 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 14) “Dişçide” (18 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Yün Kazak” (20 Şubat 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “İyilik Borcu” (21 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Tehlike” (I) (22 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Tehlike” (II) (23 Şubat 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Zina” (I) (26 Şubat 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Zina” (II) (27 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7) “Zararsız Suç” (I) (28 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Zararsız Suç” (II) (29 Şubat 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9)

	“Kır Çiçeği” (3 Mart 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Geç Kalan Mektup” (11 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Keziban’ın Derdi” (12 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Kırk Minik” (1) (16 Mart 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Kırk Minik” (II) (17 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Vicdan Azabı” (18 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9 “Balo Gecesi” (18 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Yağmur Altında” (20 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9) “Budala Bir Kadın” (22 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “İş Peşinde” (23 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 13). “Ayşe Kadın (I) ” (25 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Ayşe Kadın” (II) (26 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 13). “Uyku” (I) (28 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Uyku” (II) (29 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 11). “Söz Vermişti” (30 Mart 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Mavi Yemeni” (I) (2 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Mavi Yemeni” (II) (3 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Mavi Yemeni” (III) (4 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Has Ekmek” (8 Nisan 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Yolcular” (13 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Selalan Köy” (I) (15 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Selalan Köy” (II) (16 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Ninni” (19 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Bir Göçün Neticesi” (22 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “İki Fakir” (I) (24 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “İki Fakir (II) (25 Nisan 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Geç Kalmıştı” (28 Nisan 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Kıskançlık” (2 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Bir Yardım” (3 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9).

	“Beklenmeyen Karşılık” (6 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Ben Bir Köy Ağasının Kızıyım” (I) (7 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Ben Bir Köy Ağasının Kızıyım” (II) (8 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Kavga” (11 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Dönüş” (16 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Suç Kimde?” (17 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Yolculuk” (18 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Ham Meyva” (19 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “İki Dilenci” (I) (27 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “İki Dilenci” (II) (28 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Gül Hatun” (I) (29 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Beraber Olsaydık” (31 Mayıs 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Gülen” (I) (1 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Gülen” (II) (2 Haziran 1936. *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Nazlının Ölümü” (I) (4 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Nazlının Ölümü” (II) (5 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7). “Sözümde Durdum! ” (6 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “İmzasız Mektuplar” (9 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Karanfiller” (12 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Bir Çöl Masalı ” (1) (15 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7). “Bir Çöl Masalı” (II) (16 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Bir Darbımesel” (17 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Yağmurdan Kaçarken” (23 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Hep Senin İçin” (I) (27 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Hep Senin İçin” (II) (28 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Sıvacı” (I) (29 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Sıvacı” (II) (30 Haziran 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Bir İnkisar” (I) (6 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Bir İnkisar” (II) (7 Temmuz 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır,, s. 9).

	“Mavişin Kocası” (I) (l0 Temmuz 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Mavişin Kocası” (II) (11 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Mavişin Kocası” (III) (12 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Tokat” (14 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “İki Genç Kız” (17 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Herşey Unutulur” (20 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Göç Başladı” (I) (22 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Göç Başladı” (II) (23 Temmuz 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır,, s. 9). “Müfide Abla” (I) (24 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Müfide Abla” (II) (25 Temmuz 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Rızk Tükenince” (4 Ağustos 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Köyde Kıskançlık” (5 Ağustos 1936 *Tan* gazetesinde yayınlanır,, s. 9). “Kaybolan Çanta” (11 Ağustos 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Ak Martı” (I) (19 Ağustos 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s.9). “Ak Martı” (II) (20 Ağustos 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 9). “Göz Yaşları” (31 Ağustos 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7). “Kuklalar” (Eylül 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 7). “Cürmü Meşhût” (9 Eylül 1936, *Yedigün* sayı 183, s. 19-20). “Bizim KomşuIar” (15 Ekirn 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Mahallede Kavga” (19 Ekim 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Bir Ayrılık Hikâyesi” (26 Ekim 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “KuşIar Göç Ederken” (31 Ekim 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Handa Bir Gece” (3 Kasım 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Büyük Babaya Mektuplar... ” (8 Kasım 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Köye Dönüş... ” (10 Kasım 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Köy Hocası” (18 Kasım 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Köfteler” (22 Kasım 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Gülüm Ayşem” (1 Aralık 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Düşenler” (4 Aralık 1936, *Son Posta*, s. 9 ve 10).

	“Mektup” (9 Aralık 1936, *Son Posta,* s. 13). “Genç Kızın Teyzesi” (17 Aralık 1936, *Son Posta,* s. 13) “Değişen Hayal... ” (23 Aralık 1936, *Son Posta,* s. 13 ve 15) “Katil” (23 Aralık 1936, *Yedigün* sayı 198, s. 20-21) “Handanın Sevdiği Adam (I) ” (28 Aralık 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6) “Handanın Sevdiği Adam (II) (29 Aralık 1936, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6) “Yaslı Kaya” (30 Aralık 1936, *Son Posta,* s. 13) *Sönen Alev* (1936-1937 tarihlerinde *Son Posta*’da tefrika edildikten sonra 1938’de Semih Lütfi Kitabevi’nde basılır). “Yeşil Şapka” (7 Ocak 1937, *Son Posta,* s. 13) “Gizli Aşk” (13 Ocak 1937, *Son Posta,* s. 13) “Bir İzdivaç Teklifi” (19 Ocak 1937, *Son Posta,* s. 13) “Sahipsiz Mektuplar” (31 Ocak 1937, *Son Posta,* s. 5) “Onu Gördüm” (3 Şubat 1937, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6) “Sizi Tanıyorum” (6 Şubat 1937, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6) “Tramvayda Bir Kadın... ” (9 Şubat 1937, *Son Posta,* s. 13) “Topal” (17 Şubat 1937, *Tan* gazetesinde yayınlanır, s. 6 ve 10) “Bir Sirkat Davası.. ” (18 Şubat 1937, *Son Posta,* s. 13). “Allah Kavuştursun” (28 Şubat 1937, *Son Posta,* s. 9) “Bir Köy Hikâyesi” (8 Mart 1937, *Son Posta,* s. 9) “Kadın” (11 Mart 1937, *Tan,* s. 6) “Bugünkü Aşklar.. ” (19 Mart 1937, *Son Posta,* s. 9) “Bazı Kadınlar” (23 Mart 1937, *Son Posta,* s. 13) “Gönül Mücadelesi” (26 Mart 1937, *Tan,* s. 6 ve 11) “Osman Oğlu Davut.. ” (7 Nisan 1937, *Son Posta,* s. 9) “Açılan Gözler” (12 Nisan 1937, *Son Posta,* s. 13) “İlk Dans” (15 Nisan 1937, *Tan,* s. 6) “Gül Hatun” (24 Nisan 1937, *Son Posta,* s. 13 ve 15, bu dönemde Peride Celal Bayburdlu imzasıyla yazar). “Çocuk” (26 Nisan 1937, *Son Posta,* s. 9 ve 10). “Teselli” (4 Mayıs 1937, *Son Posta,* s. 13 ve 15).

	“Bir Evlenmenin Hikâyesi.. ” (9 Mayıs 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 11). “Hile” (9 Mayıs 1937, *Tan*, s. 6). “Kin..” (15 Mayıs 1937, *Son Posta*, s. 13 ve 15) “Aşunun Köyü” (20 Mayıs 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 10) “Geri Dönen Adam” (21 Mayıs 1937, *Tan*, s. 6) “Kadın İsteyince.. ” (27 Mayıs 1937, *Son Posta*, s. 13 ve 15) “İç ve Dış Yüz.. ” (2 Haziran 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 11). “Hazatlı Kadın..” (I) (8 Haziran 1937, *Son Posta*, s. 13). “Hazatlı Kadın.. ” (11) (9 Haziran 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 11) “Çocuk Ali” (1) (12 Haziran 1937, *Tan*, s. 6). “Kaybolan Tebessüm” (14 Haziran 1937, *Son Posta*, s. 9) “Çocuk Ali” (11) (16 Haziran 1937, *Tan*, s. 6). “Kayalıktaki Adam” (20 Haziran 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 11) “Saat Yedi Olunca” (26 Haziran 1937, *Son Posta*, s. 13) “Doktorsuz Kasaba” (29 Haziran 1937, *Son Posta*, s. 13 ve 15) “Siyahlı Hayal.. ” (4 Temmuz 1937, *Son Posta*, s. 9) “Beyaz Güller” (12 Temmuz 1937, *Son Posta*, s. 13) “Bir İzdivaç Teklifi” (17 Temmuz 1937, *Son Posta*, s. 13) “Pencereden Duyulanlar” (20 Temmuz 1937, *Son Posta*, s. 13 ve 15) “Ölüm Korkusu” (28 Temmuz 1937, *Son Posta*, s. 9). “Aşktan Üstün Hisler” (4 Ağustos 1937, *Son Posta*, s. 9). “İki Mektup” (10 Ağustos 1937, *Son Posta*, s. 13). “Ay Kız” (16 Ağustos 1937, *Son Posta*, s. 9). “Kırmızı Elbise” (23 Ağustos 1937, *Son Posta*, s. 13). “Takvimdeki Kadın..” (2 Eylül 1937, *Son Posta*, s. 13). “Kiralık Apartıman” (6 Eylül 1937, *Son Posta*, s. 9). “Durak Yerindeki Adam..” (15 Eylül 1937, *Son Posta*, s. 9). “Yarım Kalan İtiraf..” (21 Eylül 1937, *Son Posta*, s. 13). “Abla..” (25 Eylül 1937, *Son Posta*, s. 13).

	“Çocuklar” (1 Ekim 1937, *Son Posta*, s. 9). “İş Arayan Genç Kız” (3 Ekim 1937, *Son Posta*, s. 13). “Zürnrüt Yüzük” (11 Ekim 1937, *Son Posta*, s. 9). “Dört Kapıdan Biri.. ” (18 Ekim 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 10). “Şapka ve Pardesü” (25 Ekim 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 10). “Yüzükler” (2 Kasım 1937, *Son Posta*, s. 13 ve 15). “Tıpkı Babası.. ” (12 Kasım 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 10). “Bir Boşanma Davası” (17 Kasım 1937, *Yedigün* sayı 245, s. 19-20). “Köşe Başında” (22 Kasım 1937, *Son Posta*, s. 9 ve 11). “Çoban Kulübesinde” (1 Aralık 1937, *Son Posta*, s. 8). “Kayıkçı Yusuf” (10 Aralık 1937, *Son Posta*, s. 8). “Eski Hatıralar” (16 AraIık 1937, *Son Posta*, s. 12). “Maçka - Beyazıd” (23 Aralık 1937, *Son Posta*, s. 12). “Geç Gelen Telgraf” (27 Aralık 1937, *Son Posta*, s. 8). “Bir Kaza Yüzünden” (5 Ocak 1938, *Cumhuriyet*, s. 4). “Kocamı Seviyorum” (6 Ocak 1938, *Son Posta*, s. 12). “Mavi Kuş” (11 Ocak 1938, *Cumhuriyet*, s. 4). “Onların Tangosu” (15 Ocak 1938, *Cumhuriyet*, s. 4). “İhanet” (18 Ocak 1938, *Cumhuriyet*, s. 4). “Büyük Hile” (19 Ocak 1938, *Son Posta*, s. 8). “İki İlan” (25 Ocak 1938, *Cumhuriyet*, s. 4). “Gül ile Bülbül” (26 Ocak 1938, *Son Posta*, s. 8). “Baba” (30 Ocak 1938, *Cumhuriyet*, s. 4). “Tramvaydaki Adam” (3 Şubat 1938, *Son Posta*, s. 12). “Ölüler” (6 Şubat 1938, *Cumhuriyet*, s. 4). “Trende” (7 Şubat 1938, *Son Posta*, s. 8) “Bahçıvanlık Hatırası”, Cumhuriyet, 9 Şubat 1938, s. 4) “Derede Boğulan Kadın” (17 Şubat 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Cinayet” (17 Şubat 1938, *Son Posta*, s. 12)

	“Kurdlar Gibi”, Cumhuriyet, 21 Şubat 1938, s. 4) “Kayıp Mücevherler” (22 Şubat 1938, *Son Posta*, s. 12) “Ayrılalım” (25 Şubat 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Fakir Delikanlı” (2 Mart 1938, *Son Posta*, s. 8) “Tedavi” (8 Mart 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Tuhaf Adam” (9 Mart 1938, *Son Posta*, s. 8) “Mülakat” (11 Mart 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Sevgilinin Karısı” (14 Mart 1938, *Son Posta*, s. 8) “Devin Kalbi” (16 Mart 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Kur’a” (23 Mart 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Ana Kız Arasında” (24 Mart 1938, *Son Posta*, s. 12) “İtiraf” (27 Mart 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Yuvaya Avdet” (1 Nisan 1938, *Son Posta*, s. 8) “Maskeli Balo” (3 Nisan 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Üç Genç Kız” (4 Nisan 1938, *Son Posta*, s. 8) “Koltuk” (8 Nisan 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Evlendikten Sonra” (12 Nisan 1938, *Son Posta*, s. 12) “Fedakârlık” (13 Nisan 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Korkak” (18 Nisan 1938, *Son Posta*, s. 8) “Yanlış Tahminler” (20 Nisan 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Lüzumsuz Bir İyilik” (25 Nisan 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Köye Avdet” (26 Nisan 1938, *Son Posta*, s. 12) “Balkondan Bakarken” (28 Nisan 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Nişanlılar” (2 Mayıs 1938, *Son Posta*, s. 8) “Kadın Kalbi” (4 Mayıs 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Ayın Anlattıkları” (8 Mayıs 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Kıskançlığın lztırabı” (9 Mayıs 1938, *Son Posta*, s. 8) “Kaybedilen Bahis” (14 Mayıs 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Aşka İnanmam” (20 Mayıs 1938, *Cumhuriyet*, s. 4)

	“Bir Gece Macerası” (21 Mayıs 1938, *Son Posta*, s. 12) “Tavuklar” (25 Mayıs 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Korkunç Ev” (27 Mayıs 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Sen İstemedin” (27 Mayıs 1938, *Son Posta*, s. 12) “Bir Kötürümün Defterinden” (31 Mayıs 1938, *Son Posta*, s. 12) “Beklenilmeyen Netice” (2 Haziran 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Eski Kadınlar” (8 Haziran 1938, *Son Posta*, s. 8) “Kimdi” (9 Haziran 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Bardaki Hadise” (20 Haziran 1938, *Son Posta*, s. 8) “Bir Yaz Gecesi” (22 Haziran 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Yoldan Geçenler” (27 Haziran 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Duvardaki Tablo” (29 Haziran 1938, *Son Posta*, s. 8) “Mahkûm” (1 Temmuz 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Bir Genç Kız” (7 Temmuz 1938, *Son Posta*, s. 12) “Ah Bu Kadınlar”, Cumhuriyet, 9 Temmuz 1938, s. 4) “Hasan’ın Gözleri” (15 Temmuz 1938, *Son Posta*, s. 8) “Telgraf” (17 Temmuz 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “İntikam” (20 Temmuz 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Vapurda Tanışmışlardı” (23 Temmuz 1938, *Son Posta*, s. 12) “Geceki Adam” (27 Temmuz 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Harman Perisi” (8 Ağustos 1938, *Son Posta*, s. 8) “Beyaz Yuva” (15 Ağustos 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Bir Tren Yolculuğu” (22 Ağustos 1938, *Son Posta*, s. 8 ve 9) “Bir Deniz Kazası” (24 Ağustos 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Tehdid Mektubları” (31 Ağustos 1938, *Son Posta*, s. 12 ve 13) “Küçük Kız” (7 Eylül 1938, *Son Posta*, s. 12) “Garib Bir Macera” (8 Eylül 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hangisini Seviyordu” (12 Eylül 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Küçük Yaramaz” (15 Eylül 1938, *Cumhuriyet*, s. 4)

	“Tren Yolcuları” (21 Eylül 1938, *Son Posta*, s. 12 ve 13) “İki Eski Arkadaş” (24 Eylül 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hayal Oyunları” (27 Eylül 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “İhbar Mektubları” (27 Eylül 1938, *Son Posta*, s. 12 ve 13) “Bir Gecenin Hikâyesi” (22 Ekim 1938, *Son Posta*, s. 12 ve 13) “Seni Sevebilseydim” (4 Kasım 1938, *Son Posta*, s. 12) “Dört Kişinin Hikâyesi” (I) (17 Aralık 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Dört Kişinin Hikâyesi” (II) (18 Aralık 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Dört Kişinin Hikâyesi” (III) (19 Aralık 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) “Kendini Bulmak” (29 Aralık 1938, *Cumhuriyet*, s. 4) *Yaz Yağmuru* (1939’da *Cumhuriyet*’te tefrika edildikten sonra 1940’ta İnkılap Kitabevi’nde basılır). “Ana-Kız” (10 Şubat 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Siyah Sakallı Adam” (26 Şubat 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Eğer Geç Kalsaydı” (16 Mart 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Gurur Yüzünden” (28 Mart 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Açlık” (6 Nisan 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Üç İhtiyar Kız” (17 Nisan 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hakîki Aşk” (20 Nisan 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “İlk Aşk” (5 Mayıs 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hayat Bu” (10 Mayıs 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Fatma’nın Kocası” (19 Mayıs 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Bir Yanlışlık” (26 Mayıs 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Emine” (4 Haziran 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Emine” (5 Haziran 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hastanın Başucunda” (13 Haziran 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Küçüğün Aşkı” (19 Haziran 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Son Buse” (22 Haziran 1939 *Cumhuriyet*, s. 4) “Pişmanlık” (2 Temmuz 1939, *Cumhuriyet* s. 4) “Onu Ben Öldürdüm” (19 Temmuz 1939, *Cumhuriyet*, s. 4)

	“Bir Plaj Hikâyesi”, Cumhuriyet, 26 Temmuz 1939, s. 4) “İkizler” (3 Ağustos 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Erkek Düşmanı” (7 Ağustos 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Kocamı Sevmek İstiyorum” (9 Ağustos 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hatice” (12 Ağustos 1939, *Cumhuriyet*, s. 4). “Kartvizitler” (15 Ağustos 1939 *Cumhuriyet*, s. 1) “Zavallılar” (18 Ağustos 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hasta Kadın” (23 Ağustos 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Hangisi” (29 Ağustos 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Ölüye Verilen Söz” (4 Kasım 1939, *Cumhuriyet*, s. 4). “Mahalle” (9 Kasım 1939, *Cumhuriyet*, s. 4). “Küçük Yaramaz” (13 Kasım 1939, *Cumhuriyet*, s. 4). “Oyun” (17 Kasım 1939, *Cumhuriyet*, s. 4). “Şaka” (21 Kasım 1939, *Cumhuriyet*, s. 4). “Bir Kadın” (23 Kasım 1939, *Cumhuriyet*, s. 4). “Aşka Dair” (4 Aralık 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Artist” (10 Aralık 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Poker” (13 Aralık 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Yediyi Beş” (19 Aralık 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Ahmed’le Mehmed” (24 Aralık 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) “Otelde” (29 Aralık 1939, *Cumhuriyet*, s. 4) *Kızıl Vazo* (1940’ta *Cumhuriyet*’te tefrikası başlar, tamamlanmasıın ardından, 1941’de Semih Lütfi Kitabevi’nde basılır). “Dağdaki Küçük Göl” (6 Ocak 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Piyango Bi1eti” (10 Ocak 1940, *Cumhuriyet* s. 4) “Üvey Ana” (19 Ocak 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Bir Sene Sonra” (24 Ocak 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Ressamın Karısı” (28 Ocak 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Necdet’in Süveteri” (30 Ocak 1940, *Cumhuriyet*, s. 4)

	“Bir Kadının Mektublarından” (3 Şubat 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Küsmüş Abla” (7 Şubat 1940, *Cumhuriyet*, s. 6) “Şüphe” (11 Şubat 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Aşk ve Kadın” (13 Şubat 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Ayrılık” (21 Şubat 1940, *Cumhuriyet*, s. 6) “Modern Genç Kız” (26 Şubat 1940, *Cumhuriyet*, s. 4) “Gençlikten Sonra” (2 Mart 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 6). “Bir Hâleti Ruhiye” (5 Mart 1940 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Vehim” (12 Mart 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “İki Mektub” (15 Mart 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Kasaba” (22 Mart 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Kurnaz Kız” (30 Mart 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Tuzak” (3 Nisan 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Taziye” (12 Nisan 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Model” (19 Nisan 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Defter” (24 Nisan 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Misafir” (28 Nisan 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Gözler” (3 Mayıs 1940 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır,, s. 4). “Sarhoş” (3 Mayıs 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Cinayet” (13 Mayıs 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Bir Mektuba Cevab” (17 Mayıs 1940 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 4). “Harbden Korkan Kadın” (23 Mayıs 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Nişanlı” (28 Mayıs 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kıskanç Bir Kadın” (5 Haziran 1940 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Bir Ölümün Esrarı” (I) (7 Haziran 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Bir Ölümün Esrarı” (II) (8 Haziran 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “İki Arkadaş” (12 Haziran 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s.2). “Ben Öldürdüm” (19 Haziran 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Nikâh Günü” (27 Haziran 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2).

	“Ateşle Oyun Olmaz” (1 Temrnuz 1940 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Hayatın İçinden” (5 Temmuz 1940 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2) “Rüzgârlı Bir Gündü” (21 Temmuz 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Tavsiye” (27 Temmuz 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Bir İhtiyarın Hikâyesi” (7 Ağustos 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2 “Ölüye Mektublar” (9 Kasım 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Çok Geç!.” (I) (12 Kasım 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Çok Geç!. ” (II) (13 Kasım 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Mercan Kolye” (22 Kasım 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kendi Filmi” (24 Kasım 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Köşede Bekliyen Adam” (3 Aralık 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Köşede Bekliyen Adam” (4 Aralık 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Teşyiden Sonra” (9 Aralık 1940, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Bir Aşkın İki Yüzü” (5 Ocak 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Onun Karısıyım” (20 Ocak 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Meşhur Muharrire” (27 Mart 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Mektubla İzdivac” (6 Nisan 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Seni Seviyor muyum?” (13 Nisan 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Hususî Polis Hafiyesi” (21 Nisan 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “İki İzdivaç” (26 Nisan 1941 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Uyanış” (I) (13 Mayıs 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s.2). “Uyanış” (II) (14 Mayıs 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Büyük Aşk” (29 Mayıs 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Aşk Kine Çevrilince” (11 Haziran 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s.2). “Uzaklaşalım” (20 Haziran 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kıskanç Bir Adamın İtirafları..” (I) (26 Haziran 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kıskanç Bir Adamın İtirafları..” (II) (27 Haziran 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Hep Senin Yüzünden” (29 Temmuz 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Sırlar” (6 Ağustos 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2).

	“İmzasız Mektublar” (24 Ağustos 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Deniz, Güneş, Kadın..” (17 Eylül 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Nefse İtimad” (I) (3 Ekim 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Nefse Itimad” (II) (4 Ekim 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Aşk Fırtınası” (13 Ekim 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Aşkı Arayan Kadın” (1 Kasım 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Telefonda” (4 Kasım 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Makine Adam” (I) (8 Kasım 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Makine Adam” (II) (9 Kasım 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Bir Aşk Mektubu !” (14 Kasım 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Aşk ye Yaş” (19 Kasım 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Niçin Evlenirler?” (5 Aralık 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Aşk Oyunu!” (17 Aralık 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Yalan” (20 Aralık 1941, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). *Ana Kız* (1941’de İnkılap Kitabevi’nde basılır). *Ben Vurmadım* (1941’de Semih Lütfi Kitabevi’nde basılır). “Ölüm Perisi” (4 Ocak 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “İki Mahcub” (8 Ocak 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Hayal ve Hakikat” (15 Ocak 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Zaman ve İnsanlar” (24 Ocak 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kumarbaz (I) (3 Şubat 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kumarbaz” (II) (4 Şubat 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Şüphe” (19 Şubat 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Bir Aşk İmtihanı” (27 Şubat 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Karanlıkta” (13 Mart 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “O Kadın” (15 Mart 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Hırsızların Peşinde” (21 Mart 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Nasıl Düşerler?” (28 Mart 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Garib Bir Oyun” (19 Nisan 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2).

	“Hayat ve Ölüm” (23 Nisan 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Niçin?” (8 Mayıs 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kadın Kalbi” (15 Mayıs 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Aşka Tövbe” (24 Mayıs 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Şu Dalgın İhtiyar” (5 Haziran 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Sarışın Kadın” (20 Haziran 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Namus Yüzünden” (2 Temmuz 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Bugünün Erkekleri” (16 Temmuz 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Lâf Aramızda” (28 Temmuz 1942 *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır,, s. 2). “Gecenin Sihri” (18 Ağustos 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Kadın ve Kumar” (3 Ekim 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Mucize” (7 Ekim 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “İhanet” (17 Ekim 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). “Ölmez Türk” (10 Kasım 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 5, 7). “Hayat Kavgası” (7 Aralık 1942, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanır, s. 2). *Atmaca* (1944’te İnkılap Kitabevi’nde basılır). *Aşkın Doğuşu* (1943-1944 tarihlerinde Cumhuriyet’te tefrika edilir, ardından 1944’te Semih Lütfi Kitabevi’nde basılır) *Yıldıztepe* (1944’te İnkılap Kitabevi’nde basılır). “Büyü” (27 Şubat 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “Çağırış” (15 Mart 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “Hafif Bir Kadın” (14 Nisan 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “İtiraf” (4 Haziran 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “Erkek-Kadın” (20 Temmuz 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “Gölge” (13 Ağustos 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “Başkasının Gözleriyle” (20 Ağustos 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “Küçük Tur” (1 Kasım 1944, s. 4, *Cumhuriyet*) “İki Kadın” (22 Haziran 1945, s. 4, *Cumhuriyet*) “Gülünç Hikâye” (2 Mayıs 1948, s. 5, *Cumhuriyet*) “Belki..” (11 Mayıs 1948, s. 4, *Cumhuriyet*)

	“Karısını Öldüren Adam” (23 Mayıs 1948, s. 4, *Cumhuriyet*) “Beyaz Ölüm” (5 Haziran 1948, sayı 49, s. 15, *HerHafta*) “Aşksız Hayat” (15 Haziran 1948, s. 4, *Cumhuriyet*) “Nasıl Meşhur Oldum?” (20 Haziran 1948, s. 4, *Cumhuriyet*) “Dalgaya Düşmek!” (27 Haziran 1948, s. 4, *Cumhuriyet*) “Açıklama” (11 Temmuz 1948, s. 4, *Cumhuriyet*) “Mahalle” (19 Temmuz 1948, s. 4, *Cumhuriyet*) “Yabancı Bir Memlekette Sıkıntılı Bir Pazar Günü” (19 Aralık 1948, s. 5, *Tan* gazetesi) *Dar Yol* (1948’de *Cumhuriyet*’te tefrika edilir, 1949’da İnkılap Kitabevi’nde basılır). Beyaz Ölüm (1948’de tefrika edilir, kitaplaşmaz). Sahildeki Ceset (12 Şubat-21 Mayıs 1949 aralığında *Tan* gazetesinde tefrika edilir) Karanlık Oda (1950’de *Cumhuriyet*’te tefrika edilir) “Lâubali Hikâye” (7 Haziran 1950, s. 4, *Cumhuriyet*) “Bahçede” (6 Temmuz 1950, s. 5, *Cumhuriyet*) “Bir Yaz Gecesi Hikâyesi” (18 Ağustos 1950, s. 5, *Cumhuriyet*)
Kerime Nadir	“14 Sene Sonra (Büyük Hikâye)” (31 Aralık 1936’da *Servet-i Fünûn-Uyanış* dergisinde yayınlanır). “Eylülde Bir Gece” (10 Haziran 1937’de *Servet-i Fünûn-Uyanış* dergisinde yayınlanır). “Yaralı Kalp” (16 Eylül 1937’de *Servet-i Fünûn-Uyanış* dergisinde yayınlanır). “Hicran” (27 Ocak 1938’de *Servet-i Fünûn-Uyanış* dergisinde yayınlanır). “Acıların Sonu” (16 Mart 1939’da *Servet-i Fünûn-Uyanış* dergisinde yayınlanır). *Yeşil Işıklar* (1937’de İnkılâp Kitabevi’nde basılır). *Hıçkırık* (1938’de İnkılâp Kitabevi’nde basılır). *Günah Bende Mi?* (1939’da İnkılâp Kitabevi’nde basılır). *Seven Ne Yapmaz?* (1940’ta İnkılâp Kitabevi’nde basılır). *Yara* (15 Mayıs 1940’ta *Yarım Ay*’da tefrikası başlar, “küçük roman” atfıyla yayınlanır). *Gönül Hırsızı* (1941’de İnkılâp Kitabevi’nde basılır). *Samanyolu* (1941’de İnkılâp Kitabevi’nde basılır). *Funda* (1941’de Semih Lütfi Kitabevi’nde basılır). *Kalp Yarası* (1941’de Semih Lütfi Kitabevi’nde basılır).

	Mücrim (1943'te İnkılâp Kitabevi'nde basılır, toplu hikayeler). *Gelinlik Kız* (1943'te İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Sonbahar* (1943'te İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Solan Ümit* (1945'te İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Aşka Tövbe* (1945'te İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Uykusuz Geceler* (1945'te İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Kahkaha* (1946'da İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Balayı* (1946'da İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Ormandan Yapraklar* (1948'de İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *O Gün Gelecek Mi?* (1948'de İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Aşk Rüyası* (1949'da İnkılâp Kitabevi'nde basılır). *Posta Güvercini* (1950'de İnkılâp Kitabevi'nde basılır).
Muazzez Tahsin Berkant	*Sen ve Ben* (1933'te Resimli Ay Matbaası'nda basılır). *Aşk Fırtınası* (1935'te Akşam Kitabhanesi'nde basılır). *Bahar Çiçeği* (1935'te Yeni Kitapçı'da basılır). *Sonsuz Gece* (1937'de Yenlap Neşriyat'ta basılır). *Bir Genç Kızın Romanı* (1938'de, İkbal Kitabevi'nde basılır). *O ve Kızı* (1940, İnkılâp Kitabevi) "Ne Güzelsin!" (1 Mart 1940, *Yarım Ay*, s. 4-5, 27) *Kezban* (1941, İnkılâp Kitabevi) *Mualla* (1941, İnkılâp Kitabevi) *Aşk ve İntikam* (1943, İnkılâp Kitabevi) *Dağların Esrarı* (1943, İnkılâp Kitabevi) *Bülbül Yuvası* (1943, İnkılâp Kitabevi) *Sabah Yıldızı* (1944, İnkılâp ve AKA Kitabevi) *Kalbin Sesi* (1944, İnkılâp Kitabevi) *Aşkla Oynanmaz* (1944, İnkılâp Kitabevi) *Perdeler* (1943, İnkılâp Kitabevi) *Saadet Güneşi* (1944, İnkılâp Kitabevi)

	Küçük Hanımefendi (1945, İnkılâp ve AKA Kitabevi) *Mağrur Kadın* (1946, İnkılâp ve AKA Kitabevi) *Lâle* (1945, İnkılâp Kitabevi) *Büyük Yalan* (1946, İnkılâp Kitabevi) *Saadet Güneşi* (1947, İnkılâp Kitabevi) *Çiçeksiz Bahçe* (1947, İnkılâp Kitabevi) *Nişan Yüzüğü* (1945, Arif Bolat Kitabevi) *Çamlar Altında* (1949, İnkılâp Kitabevi) *Aşk Tılsımı* (1949, Arif Bolat Kitabevi) *Sarmaşık Gülleri* (1950, İnkılâp Kitabevi) *Bir Bahar Akşamı* adı altında 1966'da kitaplaşan toplu hikayeleri arasında da, 1950 yılına dek yazılmış metinler de yer alır: "İlk Aşkım" (Şubat 1932), "Kaldırım Gülü" (8 Kânunuevvel 1940), "Dağların Sesi" (10 Kânunuevvel 1940), "Ablam ve Ben" (13 Kânunuevvel 1940), "Daktilonun Günahı" (22 Kânunuevvel 1940), "Bir Yılbaşı Gecesi" (3 Kânunusani 1940), "Köksüz Çiçek" (10 Teşrinisani 1942), "Fırtınadan Sonra" (14 Kânunusani 1943), "Masallardaki Gibi" (13 Kânunusani 1943), "Boş Mangal" (5 Mart 1943), "Kızıl Karanfil" (4 Ağustos 1943), "Gençliğin Zaferi" (6 Nisan 1944), "İlk Gençlik Hâtırası" (22 Teşrinisani 1940), "Bire Bin Veren Ağaç" (17 Kasım 1936), "Çamların Perisi" (1 Eylül 1936), "Onu Bekliyorlar" (3 Eylül 1936), "Seviştiğimiz Günler" (11 Mart 1940), "Hatıralar Diyarı" (17 Eylül 1942), "Eski Evim" (8 Nisan 1940), "Her Zaman İçin" (Mayıs 1932), "Aşkımın Sonu" (1942), "Senin Gibi Bir Kadın" (Ekim 1948), "Gelmeyen Sevgili" (Mart 1932), "Bir Yıldız Nasıl Doğar?" (30 Haziran 1949), "Kısmet Değilmiş" (1 Şubat 1937), "Feleğe Küskün" (4 Ocak 1937), "O… Sen misin?" (21 Ocak 1937), "Ben de Gittim yahut Rüya İçinde Rüya" (19 Temmuz 1935).
Neriman Hikmet	*Köyün Dulları* (1944, Gençlik Kütüphanesi'nde kitaplaşır)
Suzan Sözen	*Rahika* (1949'da "Fatma Esen" müstearıyla Pulhan Matbaası'nda basılır, yazarın, bu çalışmanın kapsamı gereği 1950 öncesinde yayınlanmış tek kitabıdır).

KAYNAKÇA

Açıkgöz, H. (2002a). Safiye Erol'un kendi kaleminden hayatı. *Kubbealtı Akademi Mecmuası 31(4),* s. 13-22.

Açıkgöz, H. (2002b). Bir hicran hikayesi Safiye Erol'da aşk. *Türk Edebiyatı, 348*, s. 44-50.

Adak, H. (2016). *Halide Edip ve siysal şiddet: Ermeni kırımı, diktatörlük ve şiddetsizlik.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Adıvar, H. E. (2018). *Handan*. İstanbul: Can Yayınları.

Adıvar, H. E. (2020). *Harap mabetler*. İstanbul: Can Yayınları.

Adıvar, H. E. (2020). *Seviye Talip.* İstanbul: Can Yayınları.

Adıvar, H. E. (2021). *Dağa çıkan kurt*. İstanbul: Can Yayınları.

Adıvar, H. E. (2021). *Vurun kahpeye*. İstanbul: Can Yayınları.

Adıvar, H. E. (2021). *Yolpalas cinayeti*. İstanbul: Can Yayınları.

Ahmet Mithat. (9 Nisan 1891). Bir muharrire daha. *Tercüman-ı Hakikat*.

Ahmet Mithat. (2011). *Fazıl ve feylosof kızım: Fatma Aliye'ye mektuplar*. (Haz. İnceoğlu ve Berktaş). İstanbul: Klasik Yayınları.

Ahmet Mithat. (2016). *Fatma Aliye Hanım yahut bir muharrire-i Osmaniye'nin neşeti*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Aksoy, N. (1992). Fatma Aliye hanımın *Muhâzarât*'ında kadın açısı. *Varlık, sayı 1022-1023*.

Aksoy, N. (2012). Halide Edip Adıvar'ın *Seviyye Talip*'inde kadın kimliği. *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış-Berna Moran'a Armağan* içerisinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 37- 45.

Akyıldız, O. (10 Haziran 2020). "Bu ne aşktır, ne arkadaşlıktır" yüzyıllık bir yalnızlıktır olsa olsa ya da edebiyat tarihinin "muammalı bağlar"ı". *Çatlak Zemin*. Erişim Tarihi: 10.12.2022. https://catlakzemin.com/bu-ne-asktir-ne-arkadasliktir-yuzyillik-bir-yalnizliktir-olsa-olsa-ya-da-edebiyat-tarihinin-muammali-baglari/

Alakom, R. (2011). *Kürd Kadınları Teali Cemiyeti (1919).* İstanbul: Avesta Yayınları.

Algül, A. (2021). *Türk yazınında popüler roman ve Mükerrem Kâmil Su'nun romancılığı*. Metne online erişim için: https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2021/09/TURK-YAZININDA-POPULER-ROMAN-VE-MUKERREM-KAMIL-SUNUN-ROMANCILIGI.pdf

Allen, G. (2011). *Intertextuality*. New York: Routledge.

Altuğ, F. (Ed.). (2021). *Hanımlara mahsus hikayeler*. İstanbul: Turkuvaz Kitap.

Altuğ, F. (Ed.). (2021). *İzdivaçlar, ittifaklar ve ihtilaflar: Osmanlı kadın yazarlarından evlilik hikayeleri.* İstanbul: Turkuvaz Kitap Yayınları.

Altuğ, F. (Ed.). (2021). *Öncü müslüman kadınlar: Osmanlı kadın yazarları nasıl bir müslüman kadın geleneği hayal ettiler?* İstanbul: Turkuvaz Kitap.

Antmen, A. (Ed.). (2014). Sanat ve cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.

Argunşah, H. (2002). *Bir Cumhuriyet kadını: Şükûfe Nihal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
Aşa, E. (1989). *1928'e kadar Türk kadın mecmuaları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.

Aydın, H. (2015). Türk edebiyatındaki "direnme noktası": Leyla Erbil. *Moment Dergi sayı 2*, s. 272-288.

Aygün, G. S. (2010). *Ölmüş bir kadının evrak-ı metrukesi.* İstanbul: Antik Kitap.

Aykut, E. (Şubat 2010). Osmanlı'da zehir satışının denetimi ve kocasını zehirleyen kadınlar. *Toplumsal Tarih, 194*, s. 58-64.

Aykut, E. (Bahar 2014). Osmanlı mahkemelerinde şüpheli zehirlenme vakaları, adli tıp pratikleri ve tıbbi deliller. *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar, 17*, s. 7-36.

Aykut, E., Gürkan, E.S. ve Gratien, C. (13 Temmuz 2014). Kocalarını zehirleyen Osmanlı kadınları. *Ottoman History Podcast, No. 164* Online erişim için: http://www.ottomanhistorypodcast.com/2014/07/poison-murder-women-ottoman-empire.html

Aykut, E. (30 Ağustos 2022). Oyunbozanlara methiye. *Sanat Kritik*. Online erişim için: *https://sanatkritik.com/podcast-2/ebru-aykut-anlatiyor-oyunbozanlara-methiye/*

Ayşe Zekiye. (2018). *Bir pederin hatası*. (Haz. H. Bulut). İstanbul: Homer Kitabevi.

Baha Tevfik. (2015). *Feminizm: Alem-i nisvan*. Konya: Çizgi Yayınları.

Balcı, M. (2019). *Muharrire hanım: Halide Edip Adıvar'ın gazete ve dergi yazıları*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Başar, Ş. N. (2005). *Yalnız dönüyorum*. İstanbul: L&M Yayınları.

Başlı, Ş. (2010). *Osmanlı romanının imkanları üzerine: İlk romanlarda çok katmanlı anlatı yapısı.* İstanbul: İletişim.

Bauer, D. M. (1988). *Feminist dialogics: A theory of failed community.* Suny Press.

Baykan, A. ve Ötüş-Baskett, B. (Haz.). (2016). *Nezihe Muhiddin ve Türk kadını.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Beauvoir, de S. (2019). *İkinci cinsiyet*. (Çev. G. A. Savran). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Belkıs, Ö. Ve Kankaytsın, D. (der.). (2017). *Sanatın gölgedeki kadınları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D. ve Fraser, N. (2006). *Çatışan feminizmler*. İstanbul: Metis.

Berkand, M. T. (2015). *Mağrur kadın*. Ankara: Elips Kitap.

Berktay, F. (2020). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e feminizm. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Cumhuriyet'e devreden düşünce mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in birikimi, cilt 1* içerisinde. İstanbul: İletişim.

Bloom, H. (1973). *The anxiety of ınfluence: A theory of poetry.* New York: Oxford University Press.

Botting, F. (1996). *Gothic*. Londra ve New York: Routledge Press.

Boyar, B. S. (2017). *Aşkımı öldürdüm*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Buğra, T. (4 Ekim 1964). Safiye Erol hanımefendi'yi kaybettik. *Yeni İstanbul*.

Butler, J. (2012). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis yayınları.

Büyükkarcı Yılmaz, F. ve Gençtürk Demircioğlu, T. (2009). *Kadınlar Dünyası: Yeni harflerle (1913-1921)*. İstanbul: kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı.

Canbaz, F. (2007). *Çok eşlilik (taaddüd-i zevcat): Fatma Aliye-Mahmud Esad*. İstanbul: Hece Yayınları.

Canbaz, F. (2010). *Fatma Aliye: Fatma Aliye'nin eserlerinde kadın sorunu*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Cangöz, N. (2023). Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar. *Hafif Kahramanlar* içerisinde. (Der. Aksu Bora ve Emel Uzun Avci. İstanbul: İletişim Yayınları.

Cenab Şahabeddin. (1896). Esalib-i nisvan. *Servet-i Fünun, 301*, s. 230-233.

Cenab Şahabeddin. (1896). Kadın nasıl olmalıdır? *Servet-i Fünun, 289*, s. 43.

Cixous, H. (1976). The dark continent is neither dark nor unexplorable. Metne online erişim için: https://www.jstor.org/stable/3173239

Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. (Çev. Kohen k ve Kohen P.). Metne online erişim için: https://www.jstor.org/stable/3173239?seq=1#metadata_info_tab_contents

Cixous, H. (1991). *Coming to writing and other essays*. Cambridge: Harvard University Press.

Cornillon, S. (1972). *Images of women in fiction*. Ohio: Bowling Green University Press.

Culler, J. (1982). *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. New York: Cornell University Press.

Çağın, Ş. ve Gürman Şahin, A. (2021). Rebia Arif Bilgin'in *Kadın Tipleri* romanında İzmirli gazeteci-yazar ve mühendis-tayyareci kadınlar. *Zemin, 1*. s. 98-116.

Çakır, S. (2009). Osmanlı'da kadınların mekanı, sınırlar ve ihlaller. *Cins cins mekan* içinde (Der. A. Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları.

Çakır, S. (2016). *Osmanlı kadın hareketi.* İstanbul: Metis.

Çakır, S. (2017). Türkiye'de kadın tarihi çalışmaları bibliyografyası. *Sanatın gölgedeki kadınları* içerisinde. (Der. Belkıs ve Kankaytsın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çayırcıoğlu, D. (2022). *Kadınca bilmeyişlerin sonu: 1960-1980 döneminde feminist edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çiçekler, M. ve Andı, F. (2009). *Yeni harflerle Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908).* İstanbul: kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı.

Daly, M. (1985). *Beyond god the father: Toward a philosophu of women's liberation.* Boston: Beacon Press.

Daly, M. (1991). *Gyn/Ecology: The metaetics of radicak feminism*. London: The Women's Press.

Demirdirek, A. (2011). *Osmanlı kadınlarının hayat hakkı arayışının bir hikayesi.* İstanbul: Ayizi.

Doğan, A. (1993). *Güzide Sabri Aygün*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Durakbaşa, A. (2017). *Halide Edib: Türk modernleşmesi ve feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ekmekçioğlu, L. ve Bilal, M. (Der.). (2006). *Bir adalet feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye beş Ermeni feminist yazar 1862-1933*. İstanbul: Aras Yayınları.

Eldem, E. (Temmuz 2006). Ek: II. Meşrutiyet posteri. *Toplumsal Tarih, 151*.

Emine Semiye, (2020). *Gayya kuyusu*. İstanbul: Turkuvaz Kitap.

Ercilasun, B. (2013). *Edebiyat tarihi ve tenkit*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Erkekler kadınlaşıyorsunuz! (16 Kasım 1936). *Kurun Gazetesi.* s. 3.

Erkaya Balsoy, G. (2015). *Kahraman doktor ihtiyar acuzeye karşı: Geç osmanlı doğum politikaları.* İstanbul: Can Yayınları.

Erol, S. (2019). *Ülker fırtınası*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Erol, S. (2021). *Leylak mevsimi*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Esen, N. (1992). *Sosyokültürel değişme sürecinde Türk ailesi*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.

Esen, N. (2010). *Seviye Talip*'te kadın yazarın sesi, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* içerisinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 140-146.

Esen, N. (2012). Yasaklara rağmen kadın yazar olmak: Ahmet Mithat-Fatma Aliye ilişkisi. *Toplumsal Tarih, 220.*

Esen, N. (2014). *Hikaye anlatan adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Esen, N. (Ekim 2016). Bir Osmanlı kadınının yazarlığı: Fatma Aliye. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, 14.* s. 59-69.

Faderman, L. (1997). *Erkek aşkının ötesinde: Rönesanstan günümüze kadınlar arasında romantik dostluk ve aşk.* İstanbul: Özne Yayınları.

Fatma Aliye. (2012). *Refet*. (Haz. Şahika Karaca). İstanbul: Kesit Yayınları.

Fatma Fahrünnisa. (2017). *Dilharap*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Felski, R. (1995). *The gender of modernity*. Cambridge: Harward University Press.

Fetterley, J. (1978). *The resisting reader: A feminist approach to american fiction.* Bloomington and London: Indiana University Press.

Foucault, M. (1969). What is an author? Metne online erişim için: https://www.open.edu/openlearn/ocw/pluginfile.php/624849/mod_resource/content/1/a840_1_michel_foucault.pdf

Freud, S. (1977). *On sexuality: Three essays on the theory of sexuality*. Harmondsworth: Penguin Books.

Friedman, S. (1998). *Mappings: Feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press.

Gates, H. L. (1988). *The signifying monkey: A theory of African-American literary criticism.* Oxford: Oxford University Press.

Gece, İ. (2014). *Hanımlara Mahsus Gazete'de edebî faaliyet.* İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Gilbert, S. ve Gubar, S. (1988). *No man's land: The place of the woman writer in the twentieth century*. Yale University Press.

Gilbert, S. ve Gubar, S. (Ed.) (2007). *Feminist literary theory and criticism*. Londra: Norton.

Gilbert, S. ve Gubar, S. (2016). *Tavan arasındaki deli kadın*. İstanbul: Aylak Adam.

Goreau, A. (1980). *Reconstructing Aphra: A social biography of Aphra Behn*. New York: Dial Press.

Gökalp, Z. (2014). Türkçülüğün Esasları. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Göle, N. (2011). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gülsüm Niyazi. (2018). *Son basamak*. Ankara: Kesit Yayınları.

Günaydın, A. U. (2012). *Cumhuriyet öncesi kadın yazarların romanlarında toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunsalı: 1877-1923*. Bilkent Üniversitesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Gürbilek, N. (1999). *Ev ödevi*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2004). *Kör ayna, kayıp şark: Edebiyat ve endişe*. İstanbul: Metis.

Güzide Sabri. (2022). *Gecenin esrarı*. Ankara: Dorlion Yayınları.

Heilbrun, C., (1982). *Toward a recognition of androgyny*. Norton & Company.

Hikmet Münir. (17 Mayıs 1938). Değerli bir kadın romancı: Güzide Sabri. *Yedigün, no 271, sene 6, cilt 11*. s. 7, 8, 21.

Hızlan, D. (15 Aralık 2001). Bayram için akide şekeri gibi romanlar. *Hürriyet Gösteri.*

Humm, M. (2002). *Feminist edebiyat eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.

Hutcheon, L. (1998). Interventionist literary histories: Nostalgic, pragmatic, or utopian? Metne online erişim için: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19081/1/Hutcheon-3.pdf

Hutcheon, L. ve Valdes, M. (Ed). (2002). *Rethinking literary history: A dialogue on theory*. Oxford: Oxford University Press.

Irigaray, L. (1980). When our lips speak. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 6: 1*, s. 70.

İleri, C. N. (2017). *Kadınlarımız*. (Çev. H. E. Oksaçan ve A. M. Şahin). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

İleri, S. (1987). Unutulmuş eski bir romancı. *Hürriyet Gösteri, sayı 79*.

İleri, S. (Haz.) (2002). Kerime Nadir. *Gelinlik kız*. İstanbul: Doğan Yayıncılık

İnceoğlu, F. S. ve Süslü Berktaş, Z. (Haz.). (2011). *Fazıl ve feylozof kızım: Fatma Aliye'ye mektuplar*. İstanbul: Klasik Yayınları.

Enginün, İ. (Şubat-Mart 1975). İki mektup: Muazzez Tahsin-Halide Edip. *Hisar 134-135*, s. 27-28.

Irzık, S. ve Parla, J. (2011). *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet.* İstanbul: İletişim.

Kafadar, C. (1992). Müteredddid bir mutasavvıf: Üsküplü Asiye Hatun'un rüya defterleri 1641-1643. İstanbul: Topkapı Müzesi Yıllığı 5, s. 168-222.

Kaplan, L. (1998). *Cemiyetlerde ve siyasi teşkilatlarda Türk kadını (1908-1960)*. İstanbul: Atatürk Araştırma Merkezi.

Karakışla, Y. S. (2015). *Osmanlı İmparatorluğu'nda savaş yılları ve çalışan kadınlar: Kadınları Çalıştırma Cemiyeti (1916 - 1923).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Karaca, Ş. (2004). *Güzide Sabri Aygün: Hayatı, sanatı ve Türk edebiyatındaki yeri üzerine bir inceleme-araştırma*. Erciyes Üniversitesi: Yüksek Lisans Tezi.

Kauffman, L. (1989). *Gender and theory: Dialogues in feminist criticism.* Oxford: Basil Blackwell.

Kaup, M. (1993). *Mad intertextuality: Madness in twentieth century women's writing*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Kaymaz, K. (2009). *Gölgedeki kalem Emine Semiye: Bir Osmanlı kadın yazarının düşünce dünyası.* İstanbul: Küre Yayınları.

Kerime Nadir. (1960). *Gelinlik kız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Kerime Nadir. (2019a). *Romancının dünyası*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Kerime Nadir. (2019b). *Dehşet gecesi*. İstanbul: Maceraperest Kitaplar.

Keşoğlu, B. (2019). *Osmanlı ve erken Cumhuriyet kadın dergileri: Talepler, engeller, mücadele Cilt 2.* İstanbul: Libra Yayınları.

Kılıç, N. (2019). *Osmanlı basınında muhafazakar bir kadın dergisi: Mürüvvet*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Kocabaşoğlu, U. (2010). *"Hürriyet"i beklerken, İkinci Meşrutiyet basını*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Koç, Ç. T. (2019). *Modernleşme sürecinde Batı'da ve Osmanlı'da feminizm ve kadın dergileri (1869-1927).* Ankara: Gece Akademi Yayınları.

Kollar, B. Z. (2019). *Pakize*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Köroğlu, E. (2013). *Sahnenin Dışındakiler*'i tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı anlatıları türü. *Bilig 66,* ss. 93-122.

Köroğlu, E. (2014). Halide Edib Adıvar sempozyumu. Konuşmaya çevrimiçi erişim için: https://www.youtube.com/watch?v=CgDSUgfNz2E&t=3826s&ab_channel=Marmara%C3%9CniversitesiMehmetGen%C3%A7K%C3%BClliyesi

Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art.* Oxford: Blackwell.

Kristeva, J. (1995). *New maladies of the soul*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (2001). *Female genius: Life, madness, words: Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette, A Trilogy.* New York: Columbia University Press.

Kurnaz, Ş. (2008). *Osmanlı kadın hareketinde bir öncü: Emine Semiye, hayatı, eserleri, fikirleri.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Kurnaz, Ş. (2015). *Yenileşme sürecinde Türk kadını 1839-1923*. Ankara: Ötüken.

Kutlar, M. (2010). *Nuriye Ulviye Mevlan ve Kadınlar Dünyası'nda Kürtler*. İstanbul: Avesta Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Fallus'un anlamı.* İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Lejeune, P. (1989). *On autobiography*. Metne çevrimiçi erişim için: http://www.debbiejlee.com/lejeuneone.pdf

Long Hoeveler, D. (1998). *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontes*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Malkoç Öztürkmen, N. (1999). *Edibeler, sefireler, hanımefendiler: İlk nesil Cumhuriyet kadınlarıyla söyleşiler*. İstanbul: Reyo Matbaacılık.

Mazıcı, N. (1996). 1930'a kadar basının durumu ve 1931 matbuat kanunu. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 18*, s. 131-154.

Mebrure Sami. (1938). *Çöl gibi.* İstanbul: Kenan Basımevi.

Memleketimizde ilk defa yaşanan bir müsabaka. (6 Eylül 1925). *Cumhuriyet.*

Meriç, M. (2016). *Yüz şarkıda memleket tarihi.* İstanbul: Ağaçkakan Yayınları.

Mill, J. S. (1995). *The subjection of women*. New Delhi: Deep and Deep Publications.

Miller, N. (1986). *The poetics of gender*. Columbia: Columbia Uviversity Press.

Miller, N. (1988). S*ubject to change: Reading feminist writing.* Columbia: Columbia University Press.

Millet, K. (1987). *Cinsel politika*. (Çev. Seçkin Sevi). İstanbul: Payel Yayınevi.

Mitchell, J. Ve Rose, J. (Ed.). (1985). *Feminine sexuality*: *Jacques Lacan and the ecole freudienne.* New York: Pantheon Books.

Moers, E. (1977). *Literary women: The great writers*. Oxford: Oxford University Press.

Moi, T. (1985). *Sexual/Textual politics*. London: Routledge.

Moi, T. (1996). Feminist literary criticism. *Modern literary theory* içinde (Ed. Ann Jefferson ve David Robey). London: B. T. Batsford Press.

Moi, T. (1999). *What is a woman, and other essays*. Oxford: Oxford University Press.

Moretti, F. (2006). *Edebi teoriyle soyut modeller: Grafikler, haritalar, ağaçlar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Muazzez Tahsin. (14 Birinciteşrin 1941). Kadın romancılarımızla mülakatlar: Muazzez Tahsin kendisine vurulan adaptasyoncu damgasını reddediyor. (İbrahim Hoyi ile röportaj). *Son Posta,* s. 1.

Muslihiddin Adil. (2017). *İlm-i iktisad*. (Çev. Emine Öztürk). Ankara: Gece Kitaplığı.

Necmettin Sadık. (1918). Bizde feminizm. *Türk Kadını, 1* (23 Mayıs 1334), s. 2-4.

Nezihe Muhiddin. (2006). *Bütün eserleri* (Haz. Yaprak Zihnioğlu). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Probyn, E. (1990). Travels in the postmodern: Making sense of the local. *Feminism/Postmodernism (Thinking gender)* içinde. New York: Routledge.

Odabaşı, İ. A. (2021). *Osmanlı matbuat kapitalizmi ve milliyetçilik (1913-1914).* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Oktay, M. (23 Aralık 2019). "20. Asrın Şafağında Yeni Kadın: Pakize". Oggito. Erişim Tarihi: 25.01.2021, https://oggito.com/icerikler/20-asrin-safaginda-yeni-kadin-pakize/64789

Oss, N. V. (2020). Osmanlı müslümanlarında feminizm. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Cumhuriyet'e devreden düşünce mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in birikimi, cilt 1* içerisinde. İstanbul: İletişim. Online erişim için: https://www.academia.edu/7878687/Osmanl%C4%B1_M%C3%BCsl%C3%BCmanlar%C4%B1nda_Feminizm

Osmanağaoğlu, H. (Haz). (2015). *Feminizm kitabı: Osmanlı'dan 21. yüzyıla seçme metinler.* İstanbul: Dipnot.

Örik, N. S. (1946). *Hayat ile kitaplar*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Özkaya Sofu, S. (2019). II. Abdülhamid döneminde bir kadın muhalif: Prenses Nazlı. *Journal of History School (JOHS),* 34, s. 1-24.

Parlatır, İ. ve Çetin, N. (Haz). (1999). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Peride Celal. (2019). *Dar yol*. İstanbul: H2o Kitap.

Rebia Arif. (1935). *Kadın tipleri*. İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi.

Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. Online erişim için: http://opencourses.uoa.gr/modules/document/file.php/ENL9/Instructional%20Package/Texts//Readings/Feminism-%20Further%20Reading/RichAdrienne%20When%20We%20Dead%20Awaken-Writing%20as%20Re-vision.pdf

Richter, D. H. (1996). *The progress of romance: Literary historiography and the gothic novel*. Ohio State University Press.

Rowe, V. (2003). *A History of Armenian women's writing: 1880-1922*. Londra: Cambridge Scholars Press.

Rubinow Gorsky, S. (1992). *Femininity to Feminism: Women and Literature in the Nineteenth Century*. Woodbridge: Twayne Publishers.

Russ, J. (1983). *How to suppress women's writing*. Texas: University of Texas Press.

Sadiye Vefik. (2021). *Bir günahkar geceden sonra / Muhaberat-ı hakikiye*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Selahaddin Asım. (2021). *Türk kadınlığı üzerine: Türk kadınlığının tereddisi yahut karılaşmak.* (Haz. Cem Sili) İstanbul: Mavi Gök Yayınları.

Saygılıgil, F. (haz.) (2017). *Kadınlar hep vardı: Türkiye solundan kadın portreleri*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Schick, I. C. (Ocak-Şubat 2009). Osmanlı döneminde matbuat kapitalizmi, *Virgül 126*.

Sedgwick, E. K. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire.* New York: Columbia University Press.

Sedgwick, E. K. (1990). *The Epistemology of the Closet.* California: University of California Press.

Serdar, A. ve Tutumlu, R. (2022). Tefrika romanlarla Osmanlı/Türk romanına kanonun ötesinden bakmak. *Zemin Dergi, 3,* s. 186-212.

Showalter, E. (1977). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.

Showalter, E. (1979). Toward a feminist poetics. *Women's writing and writing about women* içinde. London: Croom Helm.

Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry, 8. University of Chicago, Winter.*

Showalter, E. (1985). *The female malady: Women, madness, and English culture, 1830–1980*. New York: Pantheon Books.

Showalter, E. (1990). *Sexual anarchy: Gender and culture at the fin de siècle*. New York: Viking.

Spacks, P. (1975). *The female imagination*. New York: Knopf.

Spencer, J. (1986). *The rise of the woman novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford: Basil Blackwell.

Spender, D. (1986). *Mothers of the novel: 100 good women writers before Jane Austen*. London: Pandora Press.

Stone, A. (2016). *Feminist felsefeye giriş*. (Çev. Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever). İstanbul: Otonom Yayınları.

Su, M. K. (2017). *Sevgim ve ıstırabım*. Ankara: Elips Yayınları.

Suat Derviş. (9 Mart 1931). Ben mensub olduğum edebiyat neslinin yüzünü kara çıkarmadım. *Yarın* gazetesi. s. 4.

Suat Derviş. (1935). Kıskançlık. *Yarım Ay, sayı 14*, s. 18.

Suat Derviş. (1946). *Ne bir ses… ne bir nefes*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Suat Derviş. (2019). *Emine*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Srents, S. (2012). *Ermeni edebiyatı numuneleri 1913*. İstanbul: Aras Yayınları.

Şahin, S.; Karahan, T. (2021). Suat Derviş külliyatına katkı: *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (24)*, s. 647-660. DOI: 10.29000/rumelide.995399

Şemseddin Sami. (1996). *Kadınlar*. (Haz. İsmail Doğan). İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Taşkıran, T. (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*. Ankara: Başbakanlı Basımevi.

Tek, M. F. (2002). *Pervaneler*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Toprak, Z. (Şubat 1987). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e müstehcen avam edebiyatı. *Tarih ve Toplum, 38*, s. 25.

Toprak, Z. (Mart 2002). Genç kız ve kadın intiharları II: Cumhuriyet erkeğinin kadın imgesi. *Toplumsal Tarih, 99*, s. 15-19.

Toprak, Z. (Ağustos 2011). Erken Cumhuriyet genç kız-kadın intiharları. *Toplumsal Tarih, 212*, s. 40-48.

Toprak, Z. (Eylül 2017). Türkiye'de müstehcen avam edebiyatı (1908-1928). *Toplumsal Tarih, 285*, s. 50-63.

Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de yeni hayat: İnkılap ve travma (1908-1928)*. İstanbul: Doğan Kitap.

Toska, Z. ve diğerleri. (1993). *İstanbul kütüphanelerindeki eski harfli Türkçe kadın dergileri bibliyografyası/1869-1927*. İstanbul: Metis Yayınları.

Toska, Z. (1994). Çağdaş Türk kadını kimliğinin oluşumunda ilk aşama: Tanzimat kadını. *Tarih ve Toplum, 124*.

Toska, Z. (1994). Haremden kadın partisine giden yolda kadın dergileri, gündemleri ve öncü kadınlar. *Defter, 21*, s. 116,142.

Toska, Z. (1995). Kadın edebiyatına dair. *Sanat Dünyamız, 63*, s. 45-59.

Toska, Z. (18.10.1999). Osmanlı'da çok sayıda feminist yayın yapıldı. *Hürriyet Gazetesi*. Online Erişim: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/osmanli-da-cok-sayida-feminist-yayin-yapildi-39108199

Toska, Z. (2009). Bilinmeyen ilk kadın romanlarından biri: *Rehyâb-ı Zafer*. *Kültür, Osmanlıda Kadın Özel Sayısı, 16*. s. 126-129.

Türk, H. ve Özbayrak, M. (2019). *Halide Nusret Zorlutuna nesirleri: Osmanlıca dergilerdeki hikaye ve diğer yazıları inceleme-metin*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Uğurcan, S. (2019). *Makbule Leman: Ma'kes-i Hayal ve diğer yazıları*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Ulusman, B. (2019). Son dönem Osmanlı erotik yazınında eril fantezinin inşası: Patolojik bir vaka ve ahlaki bir sapma olarak mu'âşakat-ı nisaiye. *KaosQueer+ sayı 8*, s. 6-17.

Uysal, Z. (2006). Bir toplum projesinin peşinde Halide Edip Adıvar, *Doğu Batı Dergisi 35 (1)*. s. 87-109.

Üstel, F. (2004). *"Makbul vatandaş"ın peşinde: II. Meşrutiyet'ten bugüne vatandaşlık eğitimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Üstün, E. B. (2020). *Erken Cumhuriyet Dönemi kadın cinayetlerinin İstanbul gazetelerine yansıma biçimleri (1923-1945)*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Üyepazarcı, E. (2008). *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes: Türkiye'de polisiye romanın 125 yıllık öyküsü.* İstanbul: Oğlak Yayınları.

Walker, A. (1983). *In search of our mothers' gardens: Womanist prose.* London : Women's Press.

Wittig, M. (2013). *Straight Düşünce*. İstanbul: Sel Yayınları.

Woolf, V. (2015). *Kendine ait bir oda*. (Çev. Suğra Öncü). İstanbul: İletişim.

Yaeger, P. (1988). *Honey-Mad women: Emancipatory strategies in women's writing*. Columbia: University of Columbia Press.

Yaeger, P. (2000). *Dirt and desire: Reconstructing southern women's writing 1930-1990*. Chicago: University of Chicago Press.

Yakın, A. (1999). *Popüler kültür ve Cumhuriyet Dönemi popüler aşk edebiyatı: Kerime Nadir romanları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi.

Yardımcı, H. Ç. (2022). *Cumhuriyet ve hissiyat: Falih Rıfkı Atay'da modernlik, ulus ve duygular*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yayman, İ. G. (2019). *Tercüman-ı Hakikat gazetesi (2501-3000. Sayılar): İnceleme ve seçilmiş metinler*. Cumhuriyet Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Yeşil, N. (2009). *Nezihe Muhiddin, kadın gotiği ve gotik kahramanlar.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi.

Yeşil, N. (2021). *Subversive women writers: Turkish female gothic 1920-1958.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bilkent Üniversitesi.

Yeşim, N. (18 Ekim 1964). Vatanını aşka tercih etmişti. *Milliyet Pazar*.

Yılmaz Şentürk, E. (2019). *Osmanlı ve erken Cumhuriyet kadın dergileri: Talepler, engeller, mücadele Cilt 3 Yeni harflerle Hanımlar Alemi (1914).* İstanbul: Libra Yayınları.

Zihnioğlu, Y. (Haz). (2008). *Şükûfe Nihal: Bütün eserleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi, Mor Kitaplık.

Zihnioğlu, Y. (2016). *Kadınsız inkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar halk Fırkası, Kadın Birliği.* İstanbul: Metis Yayınları.

Zorlutuna, H. N. (2019). *Küller*. Ankara: Panama Yayınları.

Zorlutuna, H. N. (2019). *Sisli geceler*. Ankara: Panama Yayıncılık.