

Yayın Geliş Tarihi: 29.03.2019
Yayına Kabul Tarihi: 28.06.2019
Online Yayın Tarihi: 26.03.2020
<http://dx.doi.org/10.16953/deusosbil.546977>

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Cilt: 22, Sayı: 1, Yıl: 2020, Sayfa: 337-360
ISSN: 1302-3284 E-ISSN: 1308-0911

Araştırma Makalesi

KILIK DEĞİŞTİRMENİN EN MAKBUL HÂLİ: ERKEKSİ KADIN VERSUS KADINSI ERKEK

*Gülçin OKTAY**

Öz

*Kılık değiştirme, tarihi geçmişe sahip önemli bir kavramdır ve genellikle erkeklerin karşı cinsin kıyafetlerini giymesi ve davranışsal özelliklerini sergilemesi olarak tanımlanır. Oysaki tarihi örnekler üzerinden gidildiğinde kılık değiştirmenin sadece tek bir cins ile sınırlanmayacak bir eylem olduğu ve çeşitli nedenlerle tercih edildiği ortaya çıkar. Geç dönem Osmanlı metinlerinde de kılık değiştirme, olay örgüsünün önemli bir parçası olarak toplumsal yapının, cinsel kimliğin ve modernleşme süreçlerinin anlaşılmasında bir araçtır. Bu makale de öncelikle kadınların kılık değiştirmelerini T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdâne Hanım*, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* ve Ömer Seyfettin'in *Yalnız Efe* adlı eserlerindeki kadın karakterler üzerinden ele alacak ve kadınların, daha da ötesinde anlatıcının bu eyleme yüklediği anlamı çözümlenmeye çalışacaktır. Aynı zamanda kılık değiştirme ya da ona yakın değişimler, Samipaşazâde Sezai'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâhun Bey ile Râkım Efendi*, *Recaizâde Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık romanlarındaki erkek karakterler üzerinden de örneklendirilecektir. Bu sayede toplumsal cinsiyet kodlarının "nasıl" işlediği ve buna bağlı olarak modernleşmenin cinsiyet üzerinden "ne şekilde" algılandığı ortaya çıkarılacaktır. Son tahlilde kılık değiştirmenin ya da ona yakın değişimlerin toplum, anlatıcılar ve yazar tarafından değerlendirilme süreci "korku", "ahlâk kaygısı" ve "değişim arzusu" çerçevesinde düşünülecektir.**

Anahtar Kelimeler: *Türk Romanı, Kadın, Erkek, Kılık Değiştirme, Modernleşme.*

Bu makale için önerilen kaynak gösterimi (APA 6. Sürüm):

Oktay, G. (2020). Kılık değiştirmenin en makbul hâli: Erkeksi kadın versus kadınsı erkek. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (1), 337-360.

* Arş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0003-3745-5896, oktaygulcin@gmail.com

THE MOST ACCEPTABLE WAY OF CROSS-DRESSING: MASCULINE FEMALE VERSUS FEMININE MALE

Abstract

*Having a historical past, cross-dressing is an important notion and is generally defined as males dressing like opposed sex and expressing their behavioral characteristics. However, considering the historical examples, it is seen that cross-dressing is an act which cannot be limited to a single gender and is preferred for several reasons. In the late Ottoman period texts, cross-dressing as a critical part of the plot is a tool helping to better understand the social structure, sexual identity and modernization processes. The study will first address the female characters cross-dressing through *Sergüzeşt-i Kalyopi* by T. Abdi, *Dürdane Hanım* by Ahmet Mithat Efendi, *Vatan Yahut Silistre (Homeland or Slistria)* by Namık Kemal and *Yalnız Efe (Alone Efe)* by Ömer Seyfettin, and try to analyze the meaning attributed to this act by females, more importantly, by the narrator. Moreover, cross-dressing or similar changes will also be discussed through male characters in *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* by Samipaşazade Sezai, *Felatun Bey ile Rakım Efendi* by Ahmet Mithat Efendi, *Araba Sevdası (The Carriage Affair)* by Rezaizade Mahmut Ekrem, *Şık (Chic)* by Hüseyin Rahmi Gürpınar. Thus, “how” the social gender codes are addressed and therefore “how” modernization is perceived upon gender will be revealed. In the final analysis, the process of evaluating cross-dressing or similar changes by society, narrators and the author will be discussed within the framework of “fear”, “moral anxiety” and “desire of change”.*

Keywords: Turkish Novel, Woman, Man, Cross-Dressing, Modernization.

GİRİŞ

Genellikle “karşı cinsin giydiği kıyafetleri giyme” şeklinde tanımlanan kılık değiştirme (cross-dressing), günlük kullanımda bu anlamından koparılmış ve “olumsuz” çağrışımlar yapacak şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Oysaki kelime, toplumun kendilerine uygun gördüğü cinsiyet kalıplarını geçici ya da kalıcı nedenlerle reddeden cinslere işaret eder. Ancak yaygın kabul, kelimenin sadece tek bir cins üzerinden tanımlanarak cinsel kimlik konusunda farklılıklara işaret edecek şekilde kullanılmasıdır. Bu tanıma göre, kılık değiştirenler (cross-dresser), biyolojik olarak erkek ancak görünüş/davranış olarak kadın olan bireyler olarak kabul edilirler. Toplum içerisinde yaygın olan bu kullanım, medya aracılığıyla sıklıkla gündeme getirilerek kelime üzerindeki “olumsuz” ve “sınırlayıcı” imaj daha da arttırılır. Aslında kelime, travesti kelimesi gibi kökenleri bağlamında düşünüldüğünde erkek cinsle sınırlanamayacak kadar açık bir anlama sahiptir. Nitekim tarih boyunca kılık değiştiren kadınların varlığı yaygın kabulün yanlışlığını net bir şekilde ortaya koyar. Hatta bazı kabile ve medeniyetlerde çapraz cinsiyet rollerinin benimsenmesi bu durumun bir örneğidir. Bunlardan biri, Kanada’nın Orta Antartika bölgesinde yaşayan ve kendilerini İnuitler olarak tanımlayan Eskimolarda görülür. Ergenlik çağına gelene kadar kız çocuklarının erkek, erkek çocuklarının da kız gibi giydirilmeleri İnuitlerde yaygın bir gelenektir.

Bu sayede İnuitler, nedeni kesin olarak bilinmese de kadın ile erkek arasındaki dengeyi korumaya, günlük iş bölümünü cinsiyetten arınmış bir hâle getirmeye, türeyiş efsanelerine sadık kalmaya¹, simgesel ya da duygusal bir sosyalleşme sağlamaya çalışırlar (Bouvet, 2004: 103-104).

Bu anlamda kılık değiştirmeyi bir tek erkek cinsi ile ilişkilendirmek, aynı zamanda bu değişikliğin sadece eşcinsel eğilimlerle gerçekleştirildiğini söylemek yanlış bir yaklaşımdır. Bir anlamda kılık değiştirmek sadece cinsel bir fetiş değil, bazen de çeşitli ve gerekli sebeplerle gerçekleştirilen bir eylemdir². Nitekim tarih boyunca farklı bölgelerde rastlanan örnekler, yaygın kabullerden sıyrılarak kılık değiştirmenin işlevi ve anlamı üzerine düşünmek gerektiğini ispatlar. Özellikle de kadınların kılık değiştirmeleri, toplumsal yapının çeşitli dinamiklerini de ortaya koyan bir durumdur. Bu konuda öne çıkan ve dünyanın çeşitli yerlerinde bilinen örnekler mevcuttur. Bu örneklerden birisi, Fransızların yerli ve millî kadın kahramanı Jeanne d'Arc'tır³. Fransızların ulusal tarihinde yer edinen Jeanne kısa

¹ İnuitlere göre ilk insanlar iki küçük toprak parçasından ortaya çıkan iki yetişkindir. Bir süre sonra bu iki erkek çiftleşir ve erkeklerden biri hamile kalır. Ancak doğum aşamasına gelince çift, hamile olan erkeğin doğurma becerisinin olmadığını keşfeder. Bu durumda hamile olmayan erkek, büyüü bir şarkı söyler ve hamile olan erkek kadına dönüşür. Bu sayede kadına dönüşen erkek, bir "erkek" çocuk doğurarak İnuitlerin kökenini oluşturur. Bu türeyiş efsanesi ile İnuitler, cinsiyetlerin doğum sırasında değiştiğine inanırlar ve ergenlik çağına gelene kadar kız ve erkek çocukların giyimlerini tersine çevirerek -bilindiği kadarıyla- bu olaya gönderme yaparlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Bouvet, 2004: 104-106).

² Christine Bard, *Pantolonun Politik Tarihi* (2012) adlı kitabında kadınları erkek kıyafeti giymeye sevk eden durumları genel olarak şöyle sıralar: Kadınların yaşadığı bazı sağlık sorunları -doktor raporu ile belgelenmek suretiyle- pantolon giymelerine olanak sağlar (69, 73-74). Bunun dışında kadınların erkek kılığına girmelerinin en önemli sebebi ekonomik kaygılardır. Kadınların iş yaşamında erkeklerle eşit ücret alamamaları onları erkek kılığına girmeye mecbur bırakır. Bu sayede kadınlar "eşit işe, eşit ücret" haklarını ancak erkekleşerek elde ederler (69-70, 187). Aynı zamanda kadın seks işçilerinin de kışlalara girebilmek için erkek kılığına girdiği bilinir (51). Bunların dışında erkek kıyafetinin iktidarı, gücü ve özgürlüğü simgelemesi de kadınları cezbeden diğer noktalardır (72). Aynı zamanda tiyatrodaki "pantolonnade" (soytarılık, güldürü) adlı komedi tipi kadınları erkek kılığına girmeye yönlendirir (8). Bu sebeple kadınlar şenliklerde, eğlencelerde, maskeli balolarda güldürü ögesi sağlamak amacıyla bu kılığı tercih ederler (106-109). 1850'lerden sonra da pantolon, feminist kadınlar öncülüğünde erkeklere meydan okumak için politik amaçlarla giyilir ve 20. yüzyılda da radikal feministler arasında giderek yaygınlaşır (95).

³ 1412 yılında Fransa'nın Domremy köyünde doğan Jeanne, Fransa ile İngiltere arasında Yüzyıl Savaşları'nın kaderini değiştiren kişi olarak anılır. İngilizlerin Burgonya Dükü ile anlaşarak Fransa'nın yarısını işgal etmeleri, özellikle Paris'i ele geçirmeleri ve Fransa için stratejik bir konumda bulunan Orleans'ı kuşatmaları Fransız halkı üzerinde büyük bir umutsuzluğa sebep olur. Jeanne da bu olumsuz atmosferin içerisinde dine olan bağlılığı ve Tanrı'dan geldiğini iddia ettiği seslerle yıkılmak üzere olan Fransa'nın halkı için bir umut ışığı olur. Nitekim Orleans kuşatmasında büyük başarılar gösterir ve Reims'da Charles'ın taç giyerek kral olmasını sağlar. Ancak bir süre sonra iktidar ve kilise üzerinde bir tehdit

saçları, pantolonu, zırhı ve atıyla bir erkek kimliğine bürünür. Bu değişim, Jeanne d’Arc’ın vatan savunmasına erkeklerin yanında rahatça katılmasını ve başarılı olmasını sağlarken, bir yandan da yargılanmasına ve yakılmasına neden olur. Erkek kılığına giren kadınlardan bir diğeri de Çin’de Kuzey Wei Hanedanlığı döneminden (386-534; Tabgaçlar) beri anlatılan Hua Mulan’dır⁴. 568’de ortaya çıkan “Mulan Shi” (The Ballad of Mulan/Mulan’ın Şiiri) adlı anonim şiire göre Mulan, erkek kıyafetleri giyerek ve kimliğini gizleyerek hasta ve yaşlı babasının yerine -erkek kardeşi çok küçük olduğu için- savaşa giden bir kadındır. Hatta Mulan kılık değiştirerek orduya katıldıktan sonra uzun yıllar bir erkek olarak bilinir ve önemli rübelere de yükselir (Edwards, 2010: 179-180). Bu iki örnek dışında muhakkak ki dünya tarihinde gizli ya da açık erkek kılığına giren karakterler mevcuttur. Ancak bu iki karakter, uluslararası üne kavuşmaları ve mitleşmeleri yönüyle de ilgi çekicidir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun 1877-1878’de Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi), 1911’de Trablusgarb Savaşı, 1912’de Balkan Savaşları, 1914’te Birinci Dünya Savaşı ile büyük ölçüde toprak kaybetmesiyle Jeanne d’Arc ve Hua Mulan gibi savaşçı kadınlar Osmanlı toplumunda da ortaya çıkar. Nitekim bu dönemlerde cephe gerisinde “kadına özgü” işler yapan kadınların yanında aktif olarak savaşa katılan ve önemli roller üstlenen kadınlar da vardır. Bu kadınlardan biri, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı’nda faaliyet gösteren ve bir kahramana dönüşen Nene Hatun’dur (Kurnaz, 1996: 265). Millî Mücadele döneminde ise Garp Cephesi’nde görev alan Asker Saime; Pozantı’da Fransızlara kılavuzluk ederek onları Türk hatlarındaki pusuya düşüren Kılavuz Hatice; Güney Cephesi 9. Tümen’de gönüllü komutanlık yapan Tayyar Rahmiye; Adana, Dinar, Afyon Karahisar, Nazilli, Sarayköy ve Tire’de asker olarak görev yapan Fatma Seher Hanım; İzmir’in işgali nedeniyle Aydın’a geçip düşmana karşı çete kuran Binbaşı Ayşe; kocası Halil Efe ile Gördes-Sındırgı-Akhisar bölgesinde faaliyet gösteren Gördesli Makbule; babası ile savaşa katılan, 12 yaşında onbaşı rütbesi alan Nezahat Onbaşı ve Van’ın Ereğ kasabasında 500 kişiye komuta eden Süreyya Sülün Hanım bizzat savaşa katıldığı bilinen isimlerdir (Kurnaz, 1996: 257-268; Şahin&Şahin, 2013: 53-72). Bu

olarak görülür ve İngilizlere satılır. Engizisyon mahkemesinde yargılanan Jeanne’a çeşitli suçlamalar yöneltilir ve neticede yakılarak öldürülür. Bu suçlamalardan biri de Jeanne’ın kadın olmasına rağmen erkek kıyafetleri giymesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yılmaz, 2010; Oliphant, 2015).

⁴ Resmî kayıtlarda geçmemesine rağmen Mulan’a şiirlerde, operalarda, filmlerde, dizilerde ve oyunlarda yer verilir. Bu anlamda Mulan’ın gerçekten yaşayan biri değil de efsanevî bir karakter olma ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekir. Hua Mulan’ın anlatıldığı her bir kaynak ya da yapım -tıpkı Mulan hikâyesinin varyasyonları gibi- onun farklı bir özelliğine değinir. Buna göre Mulan, bir yandan savaşçılığı, vatanseverliği ve ailesine olan bağlılığı ile övülürken diğer yandan da erkek kılığına girmesi, babasının yerine orduya katılması ve ataerkil sisteme başkaldırması ile feminist açıdan da değerlendirilir (Kwa & Idema, 2010: xi-xxxii).

örnekler bir bütün olarak düşünöldüğünde kılık değiştirmenin gerekli zamanlarda başvuru olan bir eylem olduğuna işaret eder. Ancak bu eylemin zorunluluk maskesi altında başka bir noktaya işaret edip etmediğini anlamının en iyi yollarından biri, yazarların bilinç dışı olarak adlandırılabilir kurmaca eserleri incelemek ve bu eserlerin alt metinlerini okumaya çalışmaktır.

KILIK DEğİŞTİRMENİN KURMACA HÂLİ

Geç dönem Osmanlı metinlerinde de kılık değiştirme, olay örgüsünün önemli bir parçasıdır. Bu konuda örnekler kısıtlı olmakla beraber var olanlar kimlik, cinsel kimlik ve toplumsal yapı hakkında fikir verirler. Bu örneklerden ilki, T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi*⁵ (1874) adlı eseridir. Bir tür adı olmasa da "roman" kelimesine alternatif olarak kullanılan "sergüzeşt" ifadesiyle eser⁶, isminden de anlaşılacağı üzere Kalyopi adlı Rum kızının maceralarını anlatır. Bir kadın olarak Kalyopi'yi bu maceralara sürükleyen ve bu süre içerisinde onu koruyan tek şey, erkek kıyafetleri giymiş olmasıdır. Babasının ölümünden sonra "gayet sert ve kıskanç" (12) erkek kardeşi Kosdantin'in hükmü altında yaşamak zorunda kalan Kalyopi'nin kılık değiştirmesi ve erkek kıyafetleri giymesi birtakım mecburiyetler sebebiyledir. Bunların başında Kalyopi'nin bir gün babasının mezarı başında "ah u figan" (9) ederken geç saatlere kadar uyuyakalması ve uyandığında da Müslüman bir Osmanlı genci olan Ziver Bey ile karşılaşması gelir. Karanlıkta birbirlerinin yüzünü net bir şekilde göremeseler de bu iki genç, ortak bir kaderi paylaşırlar: babalarının ölmüş olması. Geç bir saatte, genç bir kadının sokakta tehlike altında olduğunu düşünen Ziver Bey, Kalyopi'yi evinin kapısına bırakınca macera da başlamış olur. Bu olay, Kosdantin için ailenin namusunu lekeleyen

⁵ T. Abdi'nin "Maarif Nezaret-i Celile'sinin ruhsatıyla birinci defa olarak tab' olun[an]" *Sergüzeşt-i Kalyopi* [İstanbul: yy, 1290/1874] adlı eserinin çeviri yazısı K. İrfan Karakoç tarafından yapılmış ancak "henüz" yayımlanmamıştır. Karakoç'un izni ile makalede bu çeviri yazı kullanılacak ve eserin ilk basım tarihi ilerleyen sayfalarda tekrarlanmayacaktır. Aynı durum diğer eserler için de geçerlidir. Buna göre, incelenen eserin adının ilk geçtiği yerde ilk basım tarihi yanına parantez içerisinde verilecek ancak makale boyunca kullanılan baskı metin içerisinde değil, "Kaynakça" bölümünde gösterilecektir. Bu yöntem makalenin okunmasını kolaylaştırmakla beraber, ilk baskı tarihi ve kullanılan baskı tarihi konusundaki karmaşayı da ortadan kaldıracaktır. Aynı zamanda bu yöntem, sık sık baskı tarihinin tekrarlanmasına ihtiyaç bırakmayarak işlevsel de olacaktır.

⁶ İrfan Karakoç, "Modernite Aşkına: Türkçe Romanın Sergüzeşti yahut XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Türün İzini Sürmek" adlı makalesinde roman türünün isimlendirilmesi meselesi üzerine düşünür. Karakoç, Osmanlı şair ve yazarlarının tür karşısındaki temkinli yaklaşımlarını Osmanlı-Türk modernleşmesinin önemli bir refleksi olarak kabul eder. Hatta Karakoç, yazarların âdetâ "roman" kelimesinin arkasından dolanarak yaptıkları "ahbâr", "hikâye", "sergüzeşt", "acâib" ve "garâib" gibi isimlendirmelere de dikkat çekerek türü yerleştirme çabalarına ve bunun sonunda ortaya çıkan "çiftedeğerli" (ambivalence) tutuma değinir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Karakoç, 2019: 231-248).

Kalyopi'nin ortadan kaldırılmasını gerektiren bir mazeret olur. Bunun üzerine aile meclisi toplanır ve Kalyopi'nin Yunanistan'a gönderilmesine karar verilir. Bu aşamada Kalyopi bir ilaç ile bayıltılır, üzerindeki kıyafetler "kadim Yunan fukaralarının giydi[kleri]" (14) ile değiştirilir ve bir sandık içerisinde gemiye bindirilir. Böylece Kalyopi kendi isteği dışında, kardeşi Kosdantin'in planı dâhilinde erkek kılığına girmiş olur. Zorunlu olarak gerçekleşen bu kılık değiştirme, Kalyopi'nin ev içinde ve babasının mezarı arasında geçen hayatını büsbütün değiştirir. Hatta Kalyopi ilk aşamada bu değişikliği kabullenmekte güçlük çeker ve kendisini erkek kıyafetleri ile gördüğü zaman "aman efendim ben kimim?" (15) sorusunu sorarak bir kimlik bunalımı içerisine düşer. Bu soruya cevap ise kendisini "kısmen" kurtaracak olan geminin kaptanından gelir. Kalyopi'nin hâline acıyan kaptan, kendisine Kosdantin tarafından verilen görevi yani Kalyopi'yi denize atma planını gerçekleştirmez. Bunun yerine kaptan, erkek kılığındaki Kalyopi'yi biraz erzak ile birlikte Midilli adasına bırakır. Kalyopi, kaptanın merhameti sayesinde ölümden kurtulmuş olsa da bu aşamadan sonra daha ciddi bir gerçekle yüz yüze gelir: hayvanların ve kötü insanların olduğu bir dünyada hayatta kalmak. Bir adadan diğerine sürüklenen Kalyopi'nin kötülükler içerisinde hayatta kalmasını sağlayan da "kısmen" bu kötülüklerin kaynağı olan kimliğe yani erkek kılığına bürünmesidir. Daha önce ailesinden ayrılmayan, dayalı döşeli odalara, yumuşak yataklara, süslü kıyafetlere ve güzel yemeklere alışkın olan yani bir "kadın" olan Kalyopi için erkek kimliğinde olmak, hayatta ve güvende olmak demektir. Aynı zamanda bu kimlik, olgunlaşmanın da anahtarıdır. Bu anlamda *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de kılık değiştirme, Kalyopi'nin sokaklarda rahatça dolaşmasını, taciz ve tecavüzlerden korunmasını, çeşitli maceralar yaşamasını ve son tahlilde olgun biri olmasını sağlar. Sonuçta Kalyopi erkek kılığındaiken düştüğü zor durumlardan insanların ve kendi kurguladığı hikâyelerin yardımıyla kurtulur. Ancak aynı durum, Kalyopi'nin kadın olduğunu açıkladığı sahnelerde görülmez.

Hikâye boyunca Kalyopi, dört yerde kadın olduğunu açıklar ancak bunların üçünde gerçek kimliğinden dolayı zarar görür. Kalyopi'nin kadın olduğunu açıkladığı ilk an, Kız Adası halkı tarafından öldürülmek üzere olduğu andır. Bu açıklama, kısa bir süre Kalyopi'yi öldürülmekten kurtarsa da uzun vadede adanın sultanı Çeşmahu ve taraftarlarının düşmanlıklarını kazanmasına sebep olur. Kalyopi'nin kadın olduğunu açıkladığı ikinci an ise Kız Adası'ndan kaçtıktan sonra sığındığı yerdeki kahvecinin uzun saçlarını tesadüfen görmesi sebebiyledir. Bunun üzerine cinsiyetini açıklamak zorunda kalan Kalyopi, kahvecinin evine erkek kılığında bırakılır, ancak bu tekinsiz adamın evine geri döndüğünde kendisine tecavüz edeceğini düşünür. Hatta bu düşüncesini kahvecinin mizacı ve erkeklerin kahvedeki muhabbetleri ile birleştiren gerçekleştireme ihtimali yüksek bir tehlike olarak görür. Bu anlamda, Kalyopi'nin kahveciye kadın olduğunu açıklaması korku dolu anlar yaşamasına sebep olur ve yaşayacağı bir sonraki zarara da zemin hazırlar. Kalyopi'nin kadın olduğunu açıkladığı üçüncü an ise birinci ve

ikincisinden daha kötü sonuçlara sebep olur. Kahveciye güvenmeyen Kalyopi, kahvecinin karısına gerçek kimliğini açıklar. Ancak kadın, Kalyopi'yi fahişe olmakla suçlar ve komşularını da çağırarak “fahişe”yi hükümete teslim eder. Bu anlamda tek başına bir kadın olmak ve evden/evinden uzak olmak, Kalyopi'nin fahişe olarak yaftalanmasına, yüzüne tükürülmesine ve nezarete atılmasına sebep olur. Kalyopi'nin kadın olduğunu açıkladığı dördüncü an ise diğerlerinden farklıdır ve hikâyenin de sonudur. Kalyopi, çeşitli olaylardan sonra İstanbul'a ayak basar basmaz Ziver Bey ile karşılaşılır. Bu karşılaşmadan sonra Kalyopi, kendisini arayan Ziver Bey'e bir kadın olduğunu hem de onun aradığı kadın yani Kalyopi olduğunu açıklar. Böylece Kalyopi, başladığı yere yani İstanbul'a ve Ziver Bey'e kavuşmuş olur. Bir anlamda Kalyopi, bu karşılaşmadan sonra bir erkeğin “karısı” olarak hayatına devam edeceğinden güvende ve saygın biri olur. Hatta hikâyenin sonunda Kalyopi, Ziver Bey ile “din-i İşlâm” hükümlerince evlendikten sonra Nedîme adını alır. Bu ad da “arkadaş, dost; itibarlı, zengin bir kadının yanında bulunan ve ona arkadaşlık eden kadın”⁷ anlamıyla Kalyopi'nin bu evlilikte sahip olacağı konumu da yansıtır. Bu anlamda erkek kıyafetleri ve geçici de olsa erkek kimliği, Kalyopi'nin olgunlaşmasına, bakireliğini korumasına ve yeni “koruyucusu” Ziver Bey'e kavuşmasına yardımcı olur.

Hikâye boyunca dikkat edilmesi gereken bir diğer konu da erkek kıyafetleri içerisindeki Kalyopi'nin kadın olduğunun anlaşılmamasıdır. Ne kendisini Midilli adasından kurtaran kaptan ne Ziver Bey ne sevdiği kadını kaybeden delikanlı ne Çeşmahu ne de kahveci Kalyopi'nin gerçek kimliğini anlar. Hatta Kalyopi, bir süre sonra erkek kimliği ile bütünleşmeye başlar ve her gittiği yerde hayat hikâyesini birbirinden farklı şekilde anlatarak alt satırdan ilerleyen bir hikâye de yaratır.⁸

⁷ İlhan Ayverdi, “Nedîme”, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.lugatim.com/s/nedime> (Erişim Tarihi: 29.01.2019)

⁸ Kalyopi, ilk kurmaca hikâyesini kendisini Midilli adasından kurtaran kaptana anlatır. Bu hikâyeye göre Kalyopi, Yunanistan'da bir tüccarın çırağıdır ve patronu ile birlikte bir Yunan gemisine binerek Mısır taraflarına gitmeye çalışırlar. Kalyopi'yi bu ıssız adaya dūřüren ise, yolculuk esnasında şiddetli bir fırtınaya yakalanmaları ve gemilerinin parçalanmasıdır. Neyse ki Kalyopi, geminin kopan parçalarından birine tutunur ve insandan uzak Midilli adasına dūřer. Adada aılıktan ve kimsesizlikten telef olmaktadır hikâyesini anlattığı kaptanın gemisi gelir ve böylece bu genç yolcu kurtulur (23). Kalyopi kurguladığı ikinci hikâyeyi Kahire'de Ziver Bey'in tuttuğu evin yan tarafında oturan delikanlıya anlatır. Bu delikanlı Kalyopi'nin gözlerini ölen sevgilisinin gözlerine benzetir ve ona kim olduğunu sorar. Bunun üzerine Kalyopi aşktan ve acıdan kendinden geçmiş ve gerçek kimliği konusunda şüpheye dūřen delikanlıya bir hikâye anlatmak zorunda kalır. Bu hikâyeye göre Kalyopi, uzak yerlerden gelmiştir ve bir efendinin hizmetkârıdır (41-42). Kalyopi üçüncü hikâyesini ise, Kız Adası'nın sultanı Çeřmahu'ya anlatır. Ziver Bey'in yanından kaçıp, sevdiği kadını kaybetmiş delikanlı ile yolculuk eden Kalyopi, Arabistan Körfezi'ne giden bir gemiye biner. Ancak “yine” şiddetli bir fırtına gemiyi paramparça eder ve Kalyopi bir tahta parçasına tutunarak bir adaya yani Kız Adası'na çıkar. Bunun üzerine Kalyopi, kendisini bulan Çeřmahu sultana İstanbullu varlıklı bir ailenin çocuğu olduğunu, babaları

Böylece Kalyopi, ilk zamanların acemiliğini atlatıp yeni kimliğini kabullendiğinde bir erkek yazar gibi hikâye oluşturur. Aynı zamanda erkek kıyafetlerinin verdiği özgüven içerisinde Kalyopi, ağlayıp sızlamadan kendisini ifade etmeye ve sorunlara kısa sürede çare bulmaya başlar. Hatta Kalyopi'nin bu özgüveni, teninin beyazlığı ve yüzünün güzelliği ile de birleşince Çeşmahu sultanın ona âşık olmasına neden olur. Bu anlamda kılık değiştirmek, Kalyopi için ilk başlarda kardeşi Kosdantin'in zorlaması ile olsa da ilerleyen aşamalarda kendisinin de benimsediği ve giderek kabullenmeye başladığı bir durum hâline gelir. Her ne kadar Kalyopi kılık değiştirmeyi, haydut ve eşkıyalardan korunmak için bir zorunluluk olarak görse de özgürlüğün, yaratıcılığın ve maceranın da kaynağı olarak benimser.

Bir kadının erkek kılığına girmesi ile ilgili ikinci örnek ise Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdâne Hanım* (1882) adlı romanında görülür. Bu romandaki Ulviye Hanım -nâm-ı diğer Acem Ali Bey- *Sergüzeşt-i Kalyopi*'deki Kalyopi ile ilk bakışta benzerlikler taşısa da dikkatle incelendiğinde aralarında önemli farklılıklar olduğu görülür. Bunların başında da Ulviye Hanım'ın bilerek ve isteyerek erkek kılığına girmesi gelir. Romanda anlatıcının İranlı ya da Hintli olduğunu belirttiği Ulviye Hanım, Mısır'a göçmüş bir ailenin kızıdır. Evli olan Ulviye Hanım, babasının işi dolayısıyla İstanbul'a gidince hayatında büyük değişimlere sebep olacak olaylar yaşar. Bunların başında önce Mısır'daki eşinin, sonra da babasının ölümü gelir. Bunun üzerine Ulviye Hanım, annesi ile birlikte İstanbul'da yaşamaya başlar. Ancak bu yeni hayat yirmi yedi, yirmi sekiz yaşlarında, gezmeyi ve

öldükten sonra ailenin perişan bir duruma düştüğünü, annesine maddi anlamda yardım edebilmek ve kötü günlerden uzaklaşmak için bir gemi ile yola çıktığını ancak geminin şiddetli bir fırtınaya tutulduğunu söyler. Kalyopi dördüncü hikâyesini ise Kız Adası'ndan kaçtıktan sonra bindirildiği geminin kaptanına anlatır. Bu hikâyeye göre de Kalyopi bir fukara çocuğudur ve kısmet aramak için yolculuğa çıkar. Bu yolculuk esnasında arkasında bıraktığı Kız Adası'na düşer. Zengin biri onu evine alır ve orada çalışmaya başlar. Ancak çok geçmeden evin hanımı Kalyopi'ye âşık olur ve onu rahatsız etmeye başlar. Evin hanımı hizmetindeki delikanlıdan istediği alakayı göremeyince onun kendisine sarkıntılık ettiği şeklinde bir iftira atar. Bu olay üzerine de Kalyopi adadan kaçır ve hikâyesini anlattığı kaptanın gemisine biner. Beşinci hikâyesini Kalyopi, gemiden indikten sonra kahvesine sığındığı kahveciye anlatır. Kalyopi'nin soğuktan korunması için kahvesinde yatmasına izin veren adam, ertesi sabah dükkânına döndüğünde uyuyan kişinin bir kadın olduğunu dağılmış uzun saçlarından anlar. Bunun üzerine Kalyopi, kahveciye kötü ahlâklı kocasından kaçtığını ve bir gemiye binip bu kasabaya indiğini söyler; zarar görmemek için de erkek kılığında dolaştığını ekler. Bu beş hikâyenin ortak noktası ise dinleyen kişilerin üzerinde etki bırakması ve onları inandırmasıdır. Böylece T. Abdi, Kalyopi'nin sergüzeştini anlatırken Kalyopi de içinde bulunduğu erkek kimliğinin hikâyesini kurgular. Bu hikâyelerde dikkat çeken diğer nokta da erkek kılığındaki Kalyopi'nin bir isminin olmamasıdır. Hatta bu hikâyeleri dinleyen kişiler de eski Yunan fukaralarına benzeyen bu delikanlının ismini sormazlar ve *Sergüzeşt-i Kalyopi* hikâyesi boyunca “erkek” Kalyopi'nin bir adı yoktur; anlatıcı ondan bahsederken Kalyopi adını kullanmakta ısrar eder.

eğlenmeyi seven Ulviye Hanım için oldukça sıkıcıdır. Zengin ve eğitimi bir kadın olarak Ulviye Hanım için en önemli Şey, hayata heyecan katmaktır. İşte bu heyecanı da yan taraflarında bulunan Halveti Efendi konağını izlemekte ve bu eylemi gerçekteştirirken de tanınmamak için erkek kılığına girmekte bulur.

Bu anlamda, Ulviye Hanım'ın erkek kılığına girmesi Kalyopi'ninkinden oldukça farklıdır. Öncelikle Ulviye Hanım, bir erkek kimliği edinebilmek için özel olarak Beyoğlu'na gidip kendisi için erkek kıyafetleri seğer. Kalyopi erkek kılığına girdikten sonra herhangi bir erkek ismi almazken Ulviye Hanım kendi iradesiyle Acem Ali Bey adını alır. Hatta Ulviye Hanım, Kalyopi'ye kıyasla erkek kimliğine o kadar yatkındır ki bu kılığa girdikten sonra ağır bir merdiveni ve sandığı tek başına kaldıracak güce sahip olduğunu keşfeder. İçinde gizli olan bu gücü açığa çıkarmaya kararlı olan ve bundan da büyük bir memnuniyet duyan Ulviye Hanım, bir sandal kavgasına karışıp önüne geleni dövmekten de zevk alır. Böylece bir süre sonra Ulviye Hanım, gücü ve kavgacı tavırlarıyla Acem Ali Bey kimliği ile Galata çevresinde isim yapar. Zaten anlatıcı da Ulviye Hanım'ın erkek mizacına yatkın olduğunu belirten ifadeleri pek çok yerde kullanır. Bunların başında anlatıcı, Ulviye Hanım'ın "öyle horozdan kaçan takımından" (598) olmadığını, hatta kendisine gönül veren erkeklerin "ahvâl-ı âşıkaneyle bir güzelce eğlenmek fırsatını" (598) kaçırmadığını vurgulayarak devrine göre serbest/özgür tabiatlı ve farklı/alışılmışın dışında bir kadın portresi çizer. Hatta anlatıcının "şeytan Ulviye" (599) olarak tanımladığı bu kadın, ilk defa erkek kıyafetleri giydiğinde -yine anlatıcının ifadesiyle- "kendi kendisini cidden erkekten fark edeme[z]" (600). Bir erkek gördüğünü sanıp bayılan kethüda kadın ile Ulviye arasında da şöyle bir konuşma geğer:

*-Aman efendim! Bu kıyafet ne? Sizi valideniz bu hâlde görmesin.
Sonra karışmam!*

-Validem beni bu hâlde nasıl görebilecek? Onun neden haberi olabilir?

-Ee, bu kıyafete girmekten maksadınız nedir?

-Hiç! Eğlence!

-Nasıl eğlence!

-Dürdane Hanım'la muâşaka edeceğim!

-Aman a kızım, bu nasıl lâkırdı.

-Nasıl lâkırdı olacak? Bu dünyaya dört duvar arasında mahpus olmak için gelmedik ya! (2000: 600-601).

Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da Ulviye Hanım'ın fiziksel olmaktan öte düşünce yapısı olarak da eril zihniyete yatkın olmasıdır. Bu durum onun Halveti Efendi konağının kızı Dürdâne'yi izleme kararında açıkça görülebilir.

Hayatına eğlence ve heyecan katma, bir romanın içindeymiş gibi yaşama amacıyla olan Ulviye Hanım, bu romanda kendisine erkek rolü biçer. Ulviye Hanım, Dürdâne'yi izlemeye başlamadan yani henüz erkek kılığına girmeden önce de “[o]n sekiz yaşındaki bir kızın öyle bir masûmiyet-i melekâne içinde bulunması kabil olamaz” (599) diyerek kadının gizem/kapalılık ve ahlâksızlık çerçevesinde değerlendirildiği eril toplumsal kabulleri tekrarlar. Ulviye Hanım’ın bu düşüncesi Dürdâne’nin odasını -anlatıcının ifadesiyle- “nakil-i sadâ denilen ihtirâ-ı garîbe” yani “telefon” aracılığıyla dinlediğinde de doğrulanır (604). Buna göre Dürdâne, Mergup isimli çapkın bir adam ile gayrimeşru ilişki yaşar ve bu ilişkiden hamile kalır. Bu olaya dolaylı olarak şahit olan Ulviye Hanım için ise yapılacak iş, Acem Ali Bey kimliğine bürünerek dedektif, kabadayı ve sorun çözen bir ağabey ya da baba figürünü oynamaktır. Bu sayede Ulviye Hanım Acem Ali Bey kimliğine bürünecek, geceleri dışarıda gezmenin, meyhanelere gitmenin tadına varacak, olmak istediği kimliği ve arzuladığı hayatı yaşayacaktır. Hatta Ulviye Hanım, Acem Ali Bey kimliğini öylesine benimser ki Dürdâne’nin Mergup’tan intikam almak istememesine rağmen onu bu konuda ikna etmeye çalışır. Hatta Ulviye Hanım, bu intikam görevini bizzat üstlenerek Galata çevresinin ünlü kabadayısı Çerkez Sohbet, Rum yankesici Papazoğlu gibi illegal tiplerle de muhatap olur. Bu anlamda Ulviye Hanım, hemcinsi olan Dürdâne’ye karşı salt acıma ve merhamet duygularıyla dolu değildir. Dürdâne’nin kendi arzusuyla Mergup ile birlikte olması ve bu uğurda kendisini çok seven sâdık nişanlısı Memduh’u terk etmesi, Ulviye Hanım’a Dürdâne’nin ne kadar “masum” olduğunu ya da kimin suçlu olduğunu sorgulatır. Buna rağmen Ulviye Hanım Dürdâne’ye yardım eder, çünkü bu sayede “erk” olmaktadır. Bunu kanıtlayan sahnelerden biri, romanın en başında Acem Ali Bey kimliğindeki Ulviye Hanım’ın Çerkez Sohbet ile birlikte Galata’nın tehlikeli eğlence mekânlarında vakit geçirmek istemesidir. Zengin olmasına rağmen Ulviye Hanım, daha temiz ve güvenilir Beyoğlu çevresinde değil de ucuz, pis ve tehlikeli Galata’da eğlenmek ister. Çerkez Sohbet ise Ulviye Hanım için üzerindeki erkek kıyafetleri ile birlikte bu tehlikeli çevreye açılan bir anahtardır. Bu anahtar sayesinde de Ulviye Hanım, bir yandan erkek gibi tehlikenin, özgürlüğün ve eğlencenin içinde var olacak diğer yandan da bunları yaşarken kendini güvende hissedecektir.

Bu anlamda *Dürdâne Hanım* romanının kılık değiştiren karakteri Ulviye Hanım, *Sergüzeşt-i Kalyopi*’deki Kalyopi’nin aksine erkek kimliğinden hoşlanır ve bu kimliğin sürmesi için çabalar. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli nokta da *Dürdâne Hanım* romanının yazarının Ahmet Mithat olmasıdır. Bu anlamda Ahmet Mithat, Ulviye Hanım’ı Acem Ali Bey kimliğine sokarak mizah öğesi çıkarmayı amaçlarken bir yandan da travesti bir karakter yaratır. Bu sayede bir Ahmet Mithat değerlendirmesinin klasik ifadesi olarak Hindistan niyetine Amerika kıtası keşfedilir. Özellikle Ahmet Mithat’ın romana Çerkez Sohbet ile Acem Ali Bey’in otelde geçirdikleri geceyi eklemesi ve romana bu sahne ile başlaması dikkat çekicidir. Böylece Ahmet Mithat, Çerkez Sohbet ile Acem Ali

Bey arasında yakınlık kurarak ve Çerkez Sohbet'i de bu yakınlıkta Acem Ali'nin güzelliğine hayran olan kişi konumuna getirerek okuyucuyu eğlendirmeye çalışır. Yazarın özellikle Çerkez Sohbet ile Acem Ali'yi bir otel odasında yan yana yataklarda yatırması ve uykusu kaçan Sohbet'in Acem Ali Bey'in yorganını kaldırmak suretiyle “göğsündeki fanilânın altına sanki iki turunç koymuşlar gibi bir hâl[i]” (568) fark etmesi ve daha da ötesinde yazar-anlatıcının bunu büyük bir keyifle aktarması, yakalamaya çalıştığı mizahî havanın bir örneğidir.

Bir diğer örnek ise, Ulviye Hanım'm ve ekibinin (Çerkez Sohbet, Rum yankesici Papazoğlu) Dürdâne'ye gizlice doğum yaptırması için kaçırdıkları Ayşe Ebe ile ilgili kısımlardır. Ebenin evinden alınması, sandalda erkek kılığına sokulması, Dürdâne'nin odasına gizlice çıkarılması ve bu süre zarfında Acem Ali Bey'e âşık olması mizahın zirvede olduğu bölümdür. Hatta dönüş yolunda Ayşe Ebe'nin aşkını Acem Ali Bey'e itiraf etmesi, sonunda Acem Ali Bey kılığındaki Ulviye Hanım'ın “Frenk gömleğinin altında yusyumu ve kaskatı iki kız memesini” (596) ebeye elletmesi ve ebenin de bu şaşkınlıkla düşüp bayılması ve tabii Ahmet Mithat'ın da bunları oldukça zevk alarak anlatması bunun ispatıdır. Ancak bunlara rağmen, bu iki örneğin mizah dışında eşcinsel bir gerilimi taşıdığı da söylenmelidir. Çerkez Sohbet ile Acem Ali Bey'in baş başa otele gittiklerinde etraftakilerin imalı bakışlarına maruz kalmaları, Acem Ali Bey'in Çerkez Sohbet'e yönelik “[k]arılarından hoşlanmaz mısın yoksa? [t]abiattın başkaysa ona diyeceğim yoktur” sözü ve bunun üzerine Sohbet'in yüzünde “öyle bir zucet-i hicab peyda eylem[esi]” okuyucuyu şüphelendiren ayrıntılardır (563). Ayrıca Sohbet'in karşı yatağında uyuyan Acem Ali'yi seyrettiğini söyleyen anlatıcının “Sakın Sandalcı baba genç Acem püseri hakkında efkârını değiştirmiş olmasın?” iması bu şüpheyi daha da kuvvetlendirir (567). Aynı şekilde Ayşe Ebe'nin de Acem Ali Bey'in kadın olduğunu anladıktan sonra bayılması ve ev halkına yaşadıklarını anlatırken dahi durumu kabullenemeyişi ve Ulviye Hanım'ın ebeye hitaben “dünyada benim için bir kadın sevmek mümkün ve müyesser olsaydı, emin olunuz ki sizi severdim” sözü düşündürücüdür (595). Anlatıcı araya girerek “Ayşe Ebe'nin takriri burada hitam buldu” (596), “Çerkez Sohbet bu misüllü süahlâk erbâbından olmayıp” (558) gibi sözlerle eşcinsellik şüphelerini dağıtmaya çalışsa da cinsel bir gerilim olduğu yadsınmaz. Bu gerilim, Çerkez Sohbet'in hayatına değinilen “Memduh Bey” adlı bölümde de görülür. Bu kısımlarda anlatıcı, Çerkez Sohbet'in eşcinsel eğilimi olmadığını ispatlamakla beraber ona âşık olan Cemal Ağa'yı anlatarak yine cinsel bir gerilimi canlı tutar. Çerkez Sohbet, bir zamanlar çalıştığı evin sahibi “.... Paşa'nın yeğeni Lütfiye ile evlilik fikrine sıcak bakarak ve “artık kendisini Lütfiye Hanım'a namzet bilerek” -anlatıcının da vurgulamaya çalıştığı gibi- heteroseksüel erkek kimliğindedir (636). Ancak anlatıcının Sohbet'in “gayet mahub bir dilber” (637) olduğunu söyleyerek gençliğini, güzelliğini betimleme tarzı; Cemal Ağa'nın Sohbet'ten “bir bûse almak suretiyle icraya kalkış[ması]” ve Sohbet'in de bir süre tepki vermekte tereddütte kaldığının vurgulanması bu kimliğin doğruluğunu sorgulatır (638). Belirtilen bu noktalarla Ahmet Mithat *Dürdâne Hanım* romanında

kılık değiştirmeyi sadece kadını toplum içerisinde özgürleştirmek ya da onu tehlikelerden korumak amacıyla kullanmaz. Bu değişiklik, bir yandan da farklı cinsel kimlikte yaşamak isteyen, bunu arzulayan ve bunun için emek harcayan bir kadının varlığına işaret eder. Buna rağmen yazar, ahlâkî kaygılar nedeniyle bu ihtimalin üstünü örtmek için araya girerek açıklamalar yapar ve romanın en son paragrafında da Ulviye Hanım'ın “köle olmak suretiyle bilmübâyaa muahharan nefsinin tezvic eylemiş olduğu” sözüyle Çerkez Sohbet ile evlendiğini belirtir (683).

Kadınların kılık değiştirmesi ile ilgili üçüncü ve dördüncü örnek, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* (1873) adlı piyesinde ve Ömer Seyfettin'in *Yalnız Efe* (1918) adlı hikâyesinde görülür. Bu iki eserin kılık değiştiren kadınları, *Dürdâne Hanım* romanındaki Ulviye Hanım'dan ziyade *Sergüzeşt-i Kalyopi*'deki Kalyopi ile benzerlikler taşırlar. İlk olarak *Vatan Yahut Silistre* piyesindeki annesi ölen ve babasını da kaybettiğini düşünen Zekiye, sevdiği adam yani İslâm Bey için erkek kılığına girer.⁹ Vatan konusunda bir bilinç oluşturmaya uğraşan ve bunu da “eğlencelerin en yararlısı”, “ahlâk kitabı” ve “milleti terbiye etme aracı” olarak tanımladığı tiyatro ile yapmaya çalışan Namık Kemal, piyesteki İslâm Bey karakterini Silistre kalesini düşmana karşı savunmaya gönderir. Bunun üzerine

⁹ Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* piyesi halk üzerinde etkili olmakla beraber çeşitli tartışmaların da ortaya çıkmasına neden olur. Bunlardan biri, 1888'de *Mizân* gazetesinin “Üdebâmızın Numûne-i İmtisâlleri” köşesinde yayınlanan Mizancı Murad'ın *Vatan Yahut Silistre*'yi değerlendirdiği yazıdır (Emil, 2009: 391). Murad, bu piyeste pek çok noktayı eleştirmekle beraber en çok İslâm Bey'in Zekiye'nin odasına “hırsız gibi” girmesini kabullenemez ve bu durumu ahlâken sakıncalı bulur (386). İslâm Bey'i “hırsız gibi” olmakla suçlarken Zekiye'yi “ikileş[miş]”, “gevşek”, “edeb ve fazilet dairesiyle vedalaşmış adi bir kadın” gibi davranmakla suçlar (387). Hatta Mizancı Murad, Zekiye'nin erkek kıyafetleri giyerek İslâm Bey'in arkasından gitmesini “mânâsızlıkta bulunmak” (388) olarak değerlendirir ve bu durumu geleneklerimize aykırı yabancı etkiler olarak görür. Bu anlamda Zekiye gibi bir karakteri yok saymak gerektiğini belirten Murad, Namık Kemal'in asker Zekiye kurgusuna bir anlam veremez. İlk sahnelerdeki Zekiye'nin kızlara örnek olarak gösterilebilecek bir karakter olduğunu belirten yazar, asker Zekiye'yi bu açıdan tehlikeli bulur. Murad, Zekiye'nin milli duygularını askere giderek değil, evde hırka dikerek, çorap örerek de gösterebileceğini vurgular. Zekiye'nin binlerce erkeğin arasına katılmasını edebe aykırı bulan yazar, bu durumu kabullenilemez bir hata olarak görür ve durumu şu sözlerle eleştirir: “Binaenaleyh Zekiye Hanım'ın zaten lekeden hâlî olmayan ‘hanımlık’ ciheti ‘erkeklik’ cihetiyle mahvedilmiş olduğundan, müellifin biri sayesinde kazandığı şan, diğeri münasebetiyle âdât-ı mukaddese-i milliyeye cür'etkârâne tecavüze mübeddel oluyor” (388). Bu sebeple Mizancı Murad, yazarlara eserlerinde önem vermeleri gereken kurallar olduğunu söyleyerek bu kuralları şöyle sıralar: “Üdebânın birinci vazifesi tehzîb-i ahlâktır”; “[K]able't-teehhül bir erkek ile kadının ünsiyet ve münasebât peyda edebilmeleri için âdâb-ı milliye-i islâmiyemize göre hiçbir suret-i meşrua tasavvur olunamaz”; “[B]izde ‘kable't-teehhül’ aşk ve muhabbete başka suret vermeli. Arızalar ile mülâkatları kaldırılmalıdır”; “[O] halde âdâb-ı şer'iyeye gayr-ı muvafık olan âsâr-ı üdebâ edebiyat-ı milliye kütüphanesinde kendileri için raf bul[mamalıdır]”. Ayrıntılı bilgi için bkz. (*Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, 1994: 383-398).

Zekiye, erkek kılığına girerek Âdem adını alır ve orduya katılır. Zekiye'nin bu eylemi gerçekteşirmesi, vatan için göstereceği bir mücadeleden değil, çok sevdiği İslâm Bey'in arkasından gitme fikrindedir. Bir anlamda Zekiye, erkek kılığına girmeyi bir süreliğine ve kendisini sevdiği adama ulaştıracak bir vasıta olarak görür. Bu değişimi tam anlamıyla benimsemeyen Zekiye'nin kadın olduğu ise İslâm Bey tarafından kısa bir süre içerisinde fark edilir. Anlatıcıya göre Zekiye öylesine “kadın”dır ki İslâm Bey'in vatanını kendisinden daha çok sevmesini kabullenemez. Oysaki İslâm Bey, vatanı beşerî bir aşkı geride bırakacak kadar önemli ve kutsal bulmaktadır. Tabii burada Namık Kemal'in “vatan” bilincini erkek karaktere yüklemesi, kadını ise vatanın durumu ile değil de beşerî aşk ile ilgilenen biri olarak kurgulaması yazarın zihnindeki toplumsal cinsiyet kodlarına da işaret eder. Nitekim Zekiye, Âdem adını alıp orduya katıldıktan sonra İslâm Bey'in peşinden ayrılmaz ve “kıyamet mi kopar” sözünün sahibi Abdullah Çavuş tarafından da “gölge” (58) olarak nitelendirilir. Hatta Zekiye, bu durumu İslâm Bey'e “Sen vatanın için çalışıyorsun, ben senin için! Sen kendi sayende yetişmişsin, ben senin sayende yetişiyorum.” sözleriyle anlatır (43). Bu anlamda Zekiye, İslâm Bey'in gönüllü olacak erkeklere yönelik söylediği “Beni seven, bir vakit ardımdan ayrılmaz” (25) sözünün ve aşk duygusunun etkisiyle “rahatını, izzetini, kadınlığını, hanımlığını” (43) bir kenara bırakarak erkek kılığına girer. Bu aşamada Zekiye'nin düşüncelerindeki kopukluk ve buhran hâli önemli bir detaydır. Bu detay, Zekiye'nin kılık değiştirme eyleminin yarı bilinçli bir hâlde gerçekteştiğini ve fiziksel, düşünsel bir yatkınlıkla olmadığını gösterme işlevi taşır. Bunu en net gösteren an, erkek kıyafetleri içindeki Zekiye ile sütünesi Hanife arasında geçen konuşmadır:

Hanife: Bu nasıl kıyafet! Ne yapıyorsun?

Zekiye: (Hiddet ve teessürle titreyerek) Gel buraya kadın! Beni bahçelere götür de erkeklere göster diye sana kim dedi? Bana bir erkekten mektup getir diye sana kim dedi? Kim dedi? Kim dedi? Söyle bakayım!

Hanife: Kızım! Hanım kızım! Ne oluyorsun?

Zekiye: Ne mi oluyorum? Ben bilir miyim ne oluyorum? Çıldırıyorum. Aklım başımdan gidiyor. Kendimi öldüreceğim. Anladın mı? Sebep de sensin. Hepsine sebep sensin! Hepsine!...

Hanife: A kızım! Ben ne yaptım!

Zekiye: Ne mi yaptın? “Beni seven arkamdan ayrılmaz” dedi, işitmedin mi? Sesi hâlâ buraları dolduruyor. İşitmiyor musun? Yüreğime sarılan arslan pençesini görmüyor musun? Beni çekiyor. Bilmezsin ki, nasıl çekiyor! Bir kere de yüzüme bak! Hiç benim gözlerimi böyle kan içinde gördün mü? Hiç benim çehremi böyle toprak renginde gördün mü? Çekiyor... Arslan pençesi çekiyor.. Ta

yüreğimde... Ta can evimde... Sebep de sensin. Anla da "Ben ne yaptım?" deme. (Mindere kapanıp ağlayarak) Keşke memelerinden ağzıma süt yerine zehir akıtsaydın da bu hâlleri görmeyeydim."
(2011: 26-27)

Bu buhran anıyla Zekiye, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'deki Kalyopi'den ve tabii *Dürdâne Hanım*'daki Ulviye Hanım'dan ayrılır. Zekiye, yarı bilinçli olarak kılık değiştirir ve edindiği Âdem kimliğini benimsemez. İlk bakışta Zekiye, Kalyopi ile de ters bir grafik çizmektedir. Kalyopi hikâye ilerledikçe erkek kimliğini benimserken Zekiye bu kimliği benimsemez ve ilk fırsatta bir kadın olduğunu açığa çıkarır. Zekiye ile Ulviye Hanım'ın kılık değiştirme süreçleri arasında ise neredeyse hiç benzerlik yoktur. Gösterilebilecek en küçük benzerlik, kılık değiştirmenin iki kadının da erkekler arasında rahatça dolaşmalarını sağlamaktan öteye gidemez.

Ömer Seyfettin'in *Yalnız Efe* hikâyesindeki Kezban ise en çok Kalyopi ve az da olsa Ulviye Hanım ile benzer kabul edilebilir. Öncelikle *Yalnız Efe*'nin -ana hatlarıyla birbirine benzer- iki ayrı neşri olduğunu belirtmek gerekir. Bunlardan ilki, 1918'de *Yeni Mecmua*'da [sayı: 41, 25 Nisan 1918, s. 296-297] 'Yalnız Efe' başlığıyla yayımlanır. İkinci 'Yalnız Efe' metni ise ilk metinden 14 ay sonra aylık olarak çıkan *Büyük Mecmua*'da "Anadolu romanı" kaydıyla beş sayı [10-14, Haziran-Aralık 1919] yayımlanır. Metnin sonunda devamının olduğu belirtilmesine rağmen eserin devamı gelmez (Ömer Seyfettin, 2018: 34). Buna göre *Yeni Mecmua*'da yayımlanan ilk metinde, Yalnız Efe'nin erkek kılığına girmiş bir "kız" olduğunu öğreniriz ancak adı ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşamayız. Yalnız Efe'nin kılık değiştirmesi ise bazı olaylar neticesinde zorunlu olarak gerçekleşir. Bunların başında, babasının Eseoğlu çiftliğindeki koruculardan birine verdiği borcu tahsil etmek istemesi ancak ödemeyi yapmak istemeyen korucu tarafından öldürülmesi gelir. İkinci olarak ise, bu olay üzerine Yalnız Efe'nin hükümete gidip katilin bulunmasını istemesi ancak adaletin bir türlü sağlanmamasıdır. Bu iki olay dolayısıyla Yalnız Efe, erkek kıyafetleri giyerek dağa çıkar ve babasını öldüren katilden, katili bulmayan hükümet görevlilerinden ve giderek köylüye zulmeden insanlardan intikam almaya başlar. Bu anlamda Yalnız Efe, erkek kılığına girerek eşkıya olmayı adaleti sağlamak için benimser. Ancak *Yeni Mecmua*'daki ilk neşirde Yalnız Efe'nin erkek kılığına girme anı ve buna yönelik tutumu anlatılmaz. Bu durum, ayı avına giden anlatıcının Yalnız Efe'nin hikâyesini kendisine kılavuzluk eden ihtiyar bir adamdan duyması ile ilgilidir. Bu nedenle hikâye boyunca "genel, ana" anlatıcı, aslında dinleyici konumundadır ve bu ilk neşirde Yalnız Efe'nin adını öğrenemememiz, erkeksi tavırlara sahip olup olmadığını tespit edemememiz anlaşılabilir bir durumdur. Bu kısa hikâye baştan sona Yalnız Efe adındaki eşkıyanın gerçekte kim olduğunu ve bu kimliği neden benimsediğini açıklamak üzerine kuruludur. Metinde bu ana anlatıcının varlığını hissettirdiği sadece iki yer vardır: hikâyenin başı ve sonu. Baş kısmında "Kumdere'nin en namlı nişancılarından biri olan" ihtiyar kılavuz ve anlatıcı, yolculuk esnasında dinlenmek

için dururlar. Anlatıcı, sigarasını yakmaya niyetlenirken “elli yaşını geç[kin]” (197) kılavuz onu bulunduğu yerde sigara içmemesi konusunda uyarır. Bunun üzerine ihtiyar, anlatıcıya “Yalnız Efe’nin sırrolduğu yer” dediği yerin ve bahse konu olan Yalnız Efe’nin hikâyesini anlatır. Son kısımda ise anlatıcının, ihtiyar kılavuzun anlattığı hikâyeye yani Yalnız Efe’nin “sırrolduğu” efsanesine inanmadığını anlarız. Anlatıcının bu hikâyeye inanmadığını gösteren en açık nokta ise, Yalnız Efe’nin vurulduğu yeri incelemesi ve orada bir uçurum olduğunu tespit etmesidir. Bunun üzerine anlatıcı, Yalnız Efe’nin sırrolmadığını, askerlerin eline düşmemek için kendisini uçurumdan attığını kılavuza söylese de bu gerçeği adama kabul ettiremez. Aynı zamanda bu başlangıç ve son, bize anlatıcının varlığını hissettirse de Yalnız Efe’nin tavırlarının, düşüncelerinin aktarılmayacağını ve analiz edilmeyeceğini gösterir. Nitekim hikâyeye boyunca da ne Yalnız Efe’nin sesini duyarız ne de anlatıcı ve kılavuzun Yalnız Efe’nin erkek kılığına girmesi ya da erkeksi tavırları ile ilgili bir ipucu buluruz.

Oysaki *Büyük Mecmua*’da yayımlanan ikinci metinde, Yalnız Efe daha detaylı ve birtakım çıkarımlar yapmaya daha müsait bir şekilde anlatılır. Roman olması amacıyla başlanmış ancak yarım kalmış bu metinde Yalnız Efe’nin eşkıya olmadan önceki hayatı anlatılır. Bu metin, *Yeni Mecmua*’daki hikâyeye ana hatlar açısından aynı olmasına rağmen birtakım ayrıntıları ve değişiklikleri barındırır. Bu ayrıntılardan biri ve konumuz dâhilinde ele alınması gerekeni de Yalnız Efe’nin adının Kezban oluşu ve eşkıya olmadan önce de erkeksi hâller taşıdığına dair göndermelerdir. Anlatıcı, Kezban’ın “âdeta bir dev yavrusu” (210) gibi iri olduğunu ve “havaleli vücudu[nu]” (211) vurgular. Bu detaylar, Kezban’ın narin ve küçük olmadığını göstererek erkek kılığına girmesine hazırlık bağlamındadır. Buna rağmen anlatıcı Kezban’ın kılık değiştirdikten sonra hissettiklerine dair bir ipucu vermez. Hatta *Büyük Mecmua*’daki neşrin devamı var denilmesine rağmen yarım kalması bu konuda yapılacak yorumları da eksik bırakmaktadır. Ancak iki neşir bir bütün olarak düşünüldeğinde Yalnız Efe/Kezban, babasının ölümü üzerine başka bir yere evlatlık gitmeyi ya da evlenmeyi kabul etmez ve yaşadıkları yüzünden ağlamaz, sızlamaz; aksine sorunlara çözüm bulmaya çalışır. Bir anlamda devrin atmosferi içerisinde kadına atfedilebilecek hâllere/davranışlara karşı çıkar ve - ikinci neşirde- “Ah, erkek olsaydım!” (222) diye hayıflanarak hayatını bir eşkıya olarak sürdürmeye karar verir. Bu başkaldırı bile Yalnız Efe’nin sınırları aşacak cesareti gösterdiğini ve son tahlilde “erkekleştini” gösterir. Dolayısıyla babasının intikamını aldıktan sonra eşkıyalığı devam ettirmesi bir anlamda özgür, adalet sağlayan ve hükmeden olmayı yani erkek olmayı sevdiğini/arzuladığını ispat eder. Bu anlamda Kezban, *Sergüzeşt-i Kalyopi*’deki Kalyopi ve *Vatan Yahut Silistre*’deki Zekiye gibi zorunluluklar sebebiyle erkek kılığına girse de bir süre sonra bu kimlikten ve sağladığı avantajlardan zevk almaya başlar. Ayrıca Yalnız Efe’nin “bir dev yavrusu” olarak tanımlanması da onu *Dürdâne Hanım* romanındaki Ulviye Hanım’ın bir erkek gibi güçlü oluşuyla ve erkek olmayı arzulaması ile aynı noktaya getirir. Ancak bu kadınların eşcinsel kadınlar olduğunu

söylemek de aşırı ve yanlış bir yorum olur. Her ne kadar okuyucunun aklında bazı soru işaretleri oluşsa da kesin bir çıkarımda bulunmak mümkün değildir. Özellikle anlatıcıların kılık değiştiren kadınların yeni kimliklerinden hoşlandıklarına dair izleri hızlıca bertaraf etme zorunluluğu hissetmeleri ya da bunu bulanık bir şekilde aktarmaları “farklı cinsel kimlik arzulayan karakterler” yorumuna ket vurur. Ancak anlatıcıların bu çekingenliğini ve “kontrollü” aktarımlarını daha net anlamak için erkek karakterlerin kılık değiştirmelerine ya da ona yakın değişimlere odaklanmamız gerekir.

DEĞİŞİM KORKUSUNUN ERKEK VE KADIN HÂLİ

Erkek karakterlerin kılık değiştirmelerini kadınlarınkine ile kıyasladığımızda ise kökü derinlere inen bir gerçek ile karşılaşırız. Bu gerçek, Osmanlı aydınlarının zihnini meşgul eden modernleşme, daha da ötesinde Batılılaşma çabaları ve kaygılarıdır. Bu anlamda kılık değiştirmek, kadınlar ve erkekler için toplumun değişim süreçlerini yansıtan ve yazarların da bu süreçleri “nasıl” kabul/red ve tahayyül ettiklerini gösteren örneklerdir. Şemseddin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872) romanında Talat’ın kılık değiştirmesi de toplumsal yapıdaki değişim arzusunun bir örneğidir. Romanda Talat’ın kılık değiştirerek Ragibe adını alması ve bu sayede sevdiği kadın Fitnat’ın evine rahatça girebilmesi bu arzunun tipik bir örneğidir. Özellikle imparatorluğun dağılma/parçalanma sürecine girmesi, şanlı geçmişinden giderek kopması her alanda modernleşme yoluna gidilmesini gerekli kılar. Bu sayede Batılılaşmaya başlayan aşk hayatı da var olan toplumsal düzenin sorgulanmasını, kadın ve erkeğin “kısmen” de olsa bir rahatlık içerisinde bir arada olmasını sağlar. Bu anlamda romanda Talat’ın kılık değiştirmesi görücü usulü evliliklere bir eleştiriyi ve kapalı bir toplum yapısındaki sorunları içerir. Bu sorunları aşabilmek ve Fitnat ile görüşebilmek için Talat, Beyoğlu’ndan “kendi saçına muvafık bir yapılmış saç” (56) ile “[b]iraz kullanılmış bir karı rubası, yani bir gömlek, bir entari, bir şalvar, bir çarşaf, bir yazma yemeni” alır (56). Bu sayede Talat yeni kılığı içerisinde “bayağı, bir güzel kız suretin[e]” (64) bürünür. Bu değişikliğin anlaşılmasında da Talat’ın on sekiz-on dokuz yaşında, “yüzünde hâlâ tüy-tüs” (9) olmayan bir çocuk olması etkili olur. Bu nedenle Talat da Fitnat da modernleşme karşısında acemidir, tecrübesizdir ve yalnızdır. Nitekim bu tecrübesizlik ve acemilik, romanın sonunda ikisinin de ölümüne neden olarak trajedi yaratır.

Ancak modernleşme süreci sadece olgunluğa erişmemiş Talat ve Fitnat gibi karakterlerin trajedisi üzerinden anlatılmaz. Osmanlı-Türk aydınları Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “medeniyet buhranı” olarak adlandırdığı bu süreci, erkeklerin ve kadınların değişim süreçlerindeki tavırları üzerinden ele alırlar ancak bunu trajediden ziyade mizah ile harmanlarlar. Bu tavır, Şerif Mardin’de “Bihruz Bey

sendromu”¹⁰, Jale Parla’da “yetimlik korkusu”¹¹ ve Nurdan Gürbilek’te “kadınsılaşma endişesi”¹² olarak tanımlanır. Bu tanımlardan ilk ikisi, modernleşmenin gecikmişliğine, yüzeysel ve sorunlu yapısına işaret ederken üçüncüsü ise bu durumu ayrıca cinsel kimlik üzerinden açıklar. Bu anlamda modernleşme daha da ötesinde aşırıya kaılan bir modernleşme “eril” kimliğin kaybını da simgeler. Bu da Ahmet Mithat Efendi’nin *Felatun Bey ile Râkım Efendi* (1876) romanında Felatun, Recaizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası*’nda (1896) Bihruz, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* (1888) romanında Şatırzade Şöhret Bey karakterleri üzerinden anlatılır. Bu karakterlerin ortak özelliği Batı ile temas ettikçe ve ondan etkilendikçe asıl kimliklerini (Doğulu olma) ve erilliklerini kaybetmeleridir.¹³ Böylece romanlarda “hovarda”, “mirasyedi” yani “alafranga

¹⁰ Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırın Batılılaşma” adlı makalesinde modernleşme sürecini Recaizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası* romanındaki Bihruz karakteri üzerinden inceler. Bihruz’u “köksüz ve kimliksiz” bir modernleşmenin örneği olarak Oblomov’a ve Hacivat’a benzeten Mardin, Bihruz sendromunu modernleşmenin sorunlu yapısına işaret etmek için kullanır. Aynı zamanda Mardin, bu sendromun “büyük-küçük” veya “merkez-çevre” karşıtlılığına da işaret ettiğini söyleyerek toplumsal yapıdaki sınıfsal farklılıklara da gönderme yapar. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Mardin, 1991: 23-81).

¹¹ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojisi* (2018) adlı kitabında Osmanlı İmparatorluğu’nun parçalanma süreci ile Batı etkisine açık duruma gelmesini “babalar ve oğullar” benzetmesiyle anlatır. Parla’ya göre, padişahın giderek otoritesini kaybetmesi “koruyan/denetleyen/düzenleyen baba” rolünün de ortadan kalkmasına neden olur ve bu otoritenin koruyuculuğu altında yaşamaya alişmiş aydınlarda, yazarlarda, halkta yani oğullarda ise “yetimlik korkusu” ortaya çıkar (15). Parla, Batı ile temas edince birey olamamış oğulların da bu korku ile “içki, kumar, kadına kapılarak” hanelerini maddi ve manevî zarara uğrattıkları tespitinde bulunur (75, 95). Özellikle Namık Kemal’in *İntibah* ve Nabizâde Nazım’ın *Zehra* romanları üzerinden erkek karakterlerin cinsel anlamdaki uyanışlarına değinen Parla, toplumsal değişim sürecini “şehevîlik” noktasından da inceler (82-109).

¹² Nurdan Gürbilek bu ifadeyi *Kör Ayna, Kayıp Şark - Edebiyat ve Endişe* kitabının “Kadınsılaşma Endişesi: Efemine Erkekler, Hadım Oğullar, Kadın-Adamlar” adlı bölümünde kullanır. Gürbilek bu ifade ile modernleşirken yerel-ulusal kimliği kaybetme tehdidini cinsel kimlik üzerinden ortaya koyar. Bu anlamda oğulun Batı karşısında gecikmiş oluşu yeterince eril olamayışına ve dolayısıyla etkilenmeye, daha da ötesinde kötü etkilenmeye açık olduğuna işaret eder. Bu sebeple, erilliğini yitiren oğul da kadınsılaşmaya, kadın-adam olmaya ve nihayetinde efemineleşmeye başlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Gürbilek, 2004: 51-74).

¹³ Bu noktada “modernleşmenin cinsiyeti” üzerine düşünmek faydalı olacaktır. Jale Parla adı geilen kitabında ilk kuşak Tanzimat aydınlarının Batı’yı kadın, Doğu’yu erkek olarak gördüklerini ve bunu evlilik metaforu üzerinden sergilediklerini belirtir. Bu metafora Parla, Şinasi’nin “Asya’nın akl-ı pirânesi ile Avrupa’nın bıkır-i fikrini izdivaç ettirmek” ve Namık Kemal’in “Şark ve Garbın fikr-i kemâl ve bıkır-i hayâli” sözlerini örnek verir (2018: 16-17). Nurdan Gürbilek de Parla’nın kudretli erkek/Doğu ve fethedilmeyi bekleyen genç bakire/Batı tespitini daha da ileri götürür ve bu denklemin nereye kadar sürdüğünün ve “nasıl” değiştiğinin izini sürer (85). Buna göre Gürbilek, Parla’nın dediği gibi Tanzimat’ın

züppe” olarak tanımlanan bu karakterler, değişimin ve değişim korkusunun en tipik örneklerini sergilerler. Bu anlamda “acemice” değişmek/modernleşmek, erkek karakterler için erkekliğini kaybetmek, kadınsılaşmak ve efemineleşmek anlamına gelir. Ahmet Mithat bunu Felâton’un moda dergilerinden kestiği resimleri Beyoğlu terzilerinde diktirmesi ve sık sık kendini ayna karşısında izlemesi üzerinden yansıtır (132). Ancak Felâton’un bu konuda tipik bir örnek olduğunu söylemek çok da mümkün değildir. Bir anlamda Felâton, “alafranga züppe” tipinin ilk örneklerinden biridir ve daha çok “tembellik” ve “müsriflik” ekseninde değerlendirilir (Gürbilek, 2004: 59; Moran, 2002: 48). Bu konuda en tipik örnekler, Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* ile Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* romanında görülür. Bu romanlarda Bihruz ve Şatırzade Şöhret Bey alafrangalaştıkça erilliklerini yitirmeye, “kadına özgü” özellikler edinmeye ve “bir kadın gibi” etkilenmeye açık birisi olamaya başlarlar.

Örnekler, modernleşen ve bunu aşırıya dönüştüren karakterlerin durumunu ortaya koyarken onları “olumsuz” ve “komik” gösterir. Ahmet Mithat, bunu Felâton Bey’in özene bezene giydiği kıyafetinin üzerine “mayonezli balık” dökerek ya da “bumbar gibi pantolonu”nu dans ederken “kıç” kısmından yırtarak yapar (162, 171). Recaizâde Mahmut Ekrem Bihruz’u arkadaşı Keşfi, sarışın Periveş, arabacı, kitapçı, sandalacı ve Fransızca hocası Mösyö Piyer aracılığıyla komik durumlara düşürür. Dadı Kalfa’nın ifadesiyle “nazlı bey” (240) Bihruz sakarlıkları, saflıkları yanında aşkı da Fransızca kitaplarda okudukları üzerinden yaşamaya kalkışmasıyla “kadın okur”¹⁴ profili çizer. Hüseyin Rahmi’nin Şatırzade Şöhret

ilk kuşaklarında “erkek Doğu-kadın Batı” denkleminin sürdüğünü ancak Batı karşısında yenilginin net bir şekilde anlaşılmasından sonra durumun “ana Doğu-oğul Batı” eksenine kaydığını tespit eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Gürbilek, 2004: 77-96). Parla’nın ve Gürbilek’in bu tespitleri düşünüldüğünde, incelediğimiz romanların yayımlanma tarihleri ve içerikleri modernleşmenin/Batılılaşmanın cinsiyetinin kadın olduğunu doğrular. Bu romanlarda Doğu “henüz” erkek, Batı ise kadındır ve aşırıya kaçan bir modernleşmenin cezası ise erkekler için “efemineleşmek”tir.

¹⁴ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* kitabının “Erkek Yazar, Kadın Okur” adlı birinci bölümünde Tanzimat romanlarının birçoğunda kadın kahramanın elinde bir roman olması sahnesinden yola çıkar ve “roman okuyan kadın” profilini Harold Bloom’un “etkilenme endişesi” kavramı üzerinden inceler. Ahmet Mithat, Nabizâde Nazım, Hüseyin Rahmi, Samipaşazâde Sezâi gibi yazarların romanlarını ele alan Gürbilek, durumu, Osmanlı-Türk toplumundaki “gecikmişlik” hissiyle ilişkilendirir (29-50). Gürbilek’in tespitlerine göre *Araba Sevdası*’ndaki Bihruz da “okuduklarından aşırı etkilenen kadın-adamlar[a]” verilebilecek bir örnektir (48). Gürbilek, kitabının “Kadınsılaşma Endişesi: Efemine Erkekler, Hadım Oğullar, Kadın Adamlar” başlıklı ikinci bölümünde bu “kadın-adamlar”ı detaylı bir şekilde inceler. Züppenin hikâyesini “gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesi” ve “kültürel melezişmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusu” üzerinden ele alan Gürbilek, bu meseleyi irdelerken merkeze erkek yazarın yazarlık endişesini koyar. Gürbilek’e göre, züppeleşme korkusunu romanlarında abartılı bir figür yaratarak gidermeye çalışan erkek yazarlar, konuyu

Bey'i ise "korsalı, pudralı şıklardandır" ve dar elbiseleri, allıkları, saflıkları ile "âleme gülünç olur" (28). Bu karakterler tam anlamıyla kılık değiştirip bir kadın kılığına girmemiş olsalar da kadınsı özelliklere yaklaşmaları bile onların mizah unsuru olarak kullanılmalarına yeterli olur. Oysaki erkekleşmiş kadınlar efemine erkeklerden farklı noktada değerlendirilir. Ahmet Mithat'ın *Dürdâne Hanım* romanı "kısmen" dışarıda bırakılacak olursa -ki onda da mizah ön plandadır- kadınların erkek kılığına girmesi ve erkekleşmesi "olumlu" bir eylem olarak değerlendirilir. "Kılık Değiştirmenin Kurmaca Hâli" başlığında işlediğimiz gibi kadınlar için erkek kılığına girmek taciz ve tecavüzlerden korunarak "namuslu" kalmalarını, erkekler gibi özgür olmalarını ve son tahlilde olgun olmalarını sağlar. Hatta bu noktada kadınların erkekleşerek köle/esir değil, tam anlamıyla bir birey olduklarını da iddia edebiliriz. Nitekim T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi*'sinde Kalyopi'nin erkek kimliğini bilinçli olarak sürdürmesi ve bir süre sonra özgüven kazanarak bir erkek yazar gibi kendi hikâyesini yazmaya başlaması bu bireyleşmenin bir örneğidir. Aynı şekilde Ahmet Mithat'ın *Dürdâne Hanım* romanındaki Ulviye Hanım'ın da suç ve ceza ekseninde bir yargıç gibi Dürdâne'nin akıbetine karar vermeye çalışması da erkekleşmenin ve karar mercii olmanın yani birey olmanın bir diğer örneğidir. Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre*'sinde de Zekiye'nin birey olduğu an -buhran sebebi ile olduğu vurgulansa da- erkek kılığına girip İşlâm Bey'in peşinden gitmeye karar verdiği andır. Yine Ömer Seyfettin'in *Yalnız Efe*'sinde Kezban'ın öldürülen babasının katilini bulamayınca kendi adaletini sağlama kararı vererek eşkiya olması erkekleşmesi ile mümkün olur. Bu anlamda kadın karakterler için erkek kılığına girmek ve erkekleşmek "güçlü olmak", "kahraman olmak" ve "birey olmak", son tahlilde anlatıcı tarafından "makbul sayılmak" demektir.

Bu duruma verilebilecek en tipik örnek ise Namık Kemal'in 1876 yılında kitap olarak bastırđıđı *İntibah/Sergüzeşt-i Ali Bey* romanında yer alır. Romandaki Dilâşub karakteri, Ali Bey'in "meşhûre bir fahişe" (60) olan Mehpeyker'den kurtulması için annesinin kararıyla alınmış bir cariyedir. Roman boyunca "itaatkâr", "sessiz" hatta Jale Parla'nın tanımıyla "yemeyen, içmeyen, acıkmayan, üşmeyen"¹⁵ Dilâşub'un canlı olduğunu gösteren tek bir an vardır, o da Ali Bey'in kıyafetlerini giydiği andır. İrfan Karakoç, "Hürriyet, Saadet, Şeref: Efendi'nin Evi, Özgür Kadının 'Fend'i" (2009) makalesinde bu anı, "hür/özgür kadın" ve "esir/cariye/odalık kadın" karşıtlığı üzerinden anlatır. Dilâşub'un genellikle birçok

"kadınsı" özelliklerle donatılmış bir karaktere yükleyerek "erkeklik"lerini temize çıkarma kaygısı güderler (54-55). Ayrıntılı bilgi için bkz. (Gürbilek, 2004: 53-74).

¹⁵ Jale Parla, Namık Kemal'in *İntibah* romanını yorumlarken Mehpeyker gibi tiplerin "şehvîlikleri, duyusallıkları" ile materyalist güçleri simgelediklerini söyler. Ancak Parla, Mehpeyker tipinin tam zıddı olan Dilâşub gibileri ise "camiacı normları temsil eden, kurtarıcı, yol gösterici" kadınlar olarak kabul eder. Parla'ya göre *İntibah* romanı iyi ile kötünün ahlâksal savaşına dayanır ve bu savaşta kaybedenler daima Dilâşub gibilerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Parla, 2018: 88).

yazar tarafından “cansız” bir varlık olarak değerlendirilişi üzerine yoğunlaşan Karakoç, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanındaki Canan’dan ve *Sergüzeşt*’teki Dilber’den de yardım alarak *İntibah* romanındaki Dilâşub’un durumunu romanın kurgusunu tamamlayan “doğal” bir süreç olarak değerlendirir (202). Hatta Karakoç, Dilâşub’un “cansız” oluşunu gelecek kaygısına bağlar ve bunu da cariyelerin (Canan, Dilber, Dilâşub) çektikleri sıkıntıları hatırladıkları anlar ile kaygılandıkları anların romanlarda arka arkaya gelmeleri üzerinden gösterir (201). Karakoç’un Dilâşub’u “canlı” hatta bir “roman kişisi” olarak tanımladığı an ise Dilâşub’un üşüyüp Ali Bey’in kıyafetlerini giydiği andır. Jale Parla’nın bunu teknik bir kusur olarak değerlendirmesinin aksine Karakoç, Dilâşub’un üşümesini Ali Bey’in gösterdiği merhametsizlik ve yaşadığı ölüm korkusu yani gelecek kaygısı ile açıklar (202). Oysaki Dilâşub, merhametsizlik ve ölüm korkusu ile daha önce de yüz yüze gelmiş ancak “canlılık” emareleri göstermemiştir. Bu anlamda Dilâşub’un üşümesi, Ali Bey’in ceketini giymesi ve hayatını sorgulaması, daha da ötesinde Ali Bey’e sitem etmesi ne Parla’nın dediği gibi teknik bir kusurla ne de sadece Karakoç’un dediği gibi gelecek kaygısı ile açıklanabilir. Dikkat edilmesi gereken nokta Dilâşub’un önce düşünmesi, ardından düşüncelerinin verdiği ürpertiyle üşümesi ve sonra Ali Bey’in ceketini giymesidir. Bu eylem zincirinde ise Dilâşub’un düşündüğünü anlatıcı aracılığıyla anlarız. İç çözümlene tekniği ile yansıtılan bu an, aslında Dilâşub’un kendi sesini taşıyamaz ve anlatıcı aracılığı ile aktarılır. Oysaki asıl mesele, Dilâşub’un erkek ceketini giydikten sonraki durumudur. Burada Dilâşub anlatıcı aracılığı ile değil, bizzat kendi sesi ile karşımıza çıkar. Üstelik Dilâşub bu esnada sadece düşünmez, Ali Bey’e apaçık sitem de eder.

Zavallı kız! O dehşetle şiddetli üşümeye, titremeye başladı. Etrafına bakındı. Bey’in pencereden inerken yastığının üzerine attığı palto nazarına isabet eyledi. Arkasına giydi. İki elini başına atarak ve şiddet-i tahassürle o güzel saçlarının birazını yolarak:

“Ah! Bey... Bey! Yoluna ölmek benim için düğün bayramdı. Bir kerre adımlı anmadın... Bir kerre yüzüme bakmadın... Senin için ölürken gene ahrete mahzun gidiyorum... Kaderim böyle imiş! Ah! Bir kerre mezarıma olsun geleceğini bilsem! Yok, ben hâlâ deliliğimden geçmemişim. Fahişe evinde, haydut elinde şehit olan biçarenin mezarı mı olur?” dedi (2018: 157).

Dilâşub’un daha önce değil de erkek kıyafeti giydikten sonra sorgulayıcı ve sitemkâr bir tavır takınması önemlidir. Bu kıyafet, Dilâşub’un “itaatkâr cariyeye/esir/kadın” rolünden sıyrılarak kısa bir an da olsa erkekleşmesini, birey olmasını ve sorgulamasını sağlar. Ancak Dilâşub’un erkekliği geçicidir ve canlılık belirtisi gösterse de romanın sonunda öldürülmekten kurtulamaz. Oysaki *Sergüzeşt-i Kalyopi*’deki Kalyopi, *Dürdâne Hanım*’daki Ulviye Hanım, *Vatan Yahut Silistre*’deki Zekiye’nin de erkekliği geçici olmasına rağmen sonunda ölmezler ya da öldürülmezler. Bu üç karakter de erkek kılığından çıkıp aslı kimliklerine yani kadınlıklarına döndüklerinde anlatıcıların imâ ettikleri ya da

açıkça belirttikleri gibi evlendirilerek bir erkeğin himâyesine girerler. Böylece bu üç kadına da birey olmak yerine “eş” olmak, birey olanın yardımcısı olmak rolü biçilir. *Yalnız Efe* romanındaki Kezban ise tıpkı Dilâşub gibi bir erkeğin himâyesine girmediği için “sırrolan” bir karaktere dönüşür. Bu açıdan değindiğimiz bu isimler, erkekleştikleri müddetçe hayatı sorgularlar, yazar olurlar, kabadayı olurlar, asker ya da eşkıya olurlar. Bu durum, örneği az da olsa “alafranga” kadın karakterler üzerinden de izlenebilir. Kadınların modernleşmesi, daha da ötesinde “kontROLSÜZ” modernleşmesi de sorun yaratır ve “muhakkak” yazarın engellemesi ile sonuçlanır. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*’de Ahmet Mithat Efendi, *Felâatun*’un kardeşi alafranga Mihriban’ı bir yüzbaşı ile evlendirerek onu bir erkeğin koruyuculuğu altında yaşatır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şıpsevdi* (1909) romanında Meftun’un kardeşi Lebibe, “namussuz” olmaktan geleneksel bir erkekle evlenerek kurtulur. Yine Ahmet Mithat Efendi’nin *Jön Türk* (1908) romanında Ceylân, “namussuz/şuh/alafranga” yaşamdan evlenerek değil intihar ederek kurtulur. Böylece ortaya çıkan tablo, kabul edilebilir olanın erkek olmak/erkekleşmek, Doğulu olmak ya da ölçülü bir değişimle yerli kalmak olduğunu gösterir. Bu noktada değişimin ölçülü ya da geçici olması ayrıca önemlidir. Bu değişiklikleri kalıcı hâle dönüştüren karakterler ise başka bir sınırı ihlâl etmiş olurlar. Bu sınır ihlâlinin çözümlenmesi ise kuşkusuz farklı bir yazının konusunu oluşturabilecek kadar önemli bir mahiyet taşır.

SONUÇ

Kılık değıştirme, tek bir cins ile sınırlandırılmayacak tarihî geçmişe sahip bir eylemdir. Aynı zamanda bu eylemin sadece eşcinsel eğilimlerle gerçekleştirildiğini söylemek yanlış bir yaklaşımdır. Bir anlamda kılık değıştirmek sadece cinsel bir fetiş değil, bazen de çeşitli ve gerekli sebeplerle gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu konuda öne çıkan ve dünyanın çeşitli yerlerinde bilinen örnekler mevcuttur. Fransızların yerli ve millî kadın kahramanı Jeanne d’Arc ve eski Çin’de Hua Mulan, erkek kıyafetleri giyerek savaşa katıldığı bilinen/tahmin edilen ünlü kadınlardır. Osmanlı toplumunda da Nene Hatun, Asker Saime, Fatma Seher Hanım, Binbaşı Ayşe gibi kadınlar, savaş dönemlerinde -özellikle de Millî Mücadele’de- bir erkek gibi giyinip bizzat savaşan kadınlar arasındadırlar.

Geç dönem Osmanlı metinlerinde de kılık değıştirme, olay örgüsünün önemli bir parçası olarak karşımıza çıkar ve çeşitli nedenlerle gerçekleşir. T. Abdi’nin *Sergüzeşt-i Kalyopi* (1874) adlı eserinde Kalyopi, kendi isteği dışında, erkek kardeşi Kosdantin’in planı dâhilinde erkek kıyafetleri giyer. Ahmet Mithat Efendi’nin *Dürdâne Hanım* (1882) adlı romanında Ulviye Hanım -nâm-ı diğer Acem Ali Bey- hayatına heyecan katmak için bilerek ve isteyerek kılık değıştirir. Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* (1873) adlı piyesinde Zekiye, sevdiği adam yani İslâm Bey’in peşinden savaşa gidebilmek ve ondan ayrılmamak için erkek kılığına girer. Ömer Seyfettin’in *Yalnız Efe* (1918) hikâyesindeki Kezban ise adaleti

sağlamayanlardan intikam almak için bu eylemi gerçekleştirir. Bu dört karakter de -Ahmet Mithat'ın *Dürdâne Hanım* romanı “kısmen” dışarıda bırakılacak olursa-birtakım zorunluluklar sebebiyle kılık değiştirirler. Bu anlamda kılık değiştirmek bu kadınlar için taciz ve tecavüzlerden korunma, özgür olma, muktedir olma gibi anlamlara gelir ve bir süre sonra da onların birey olmalarını, olgunlaşmalarını sağlar. Böylece erkek kılığına girmek, kadınları erkekleşmeye yaklaştırarak anlatıcı tarafından “makbul” görülmelerini sağlar. Kalyopi'nin bir erkek yazar gibi kendi hikâyesini yazmaya başlaması; Ulviye Hanım'ın iktidar sahibi bir erkek gibi Dürdâne'nin akıbetine karar vermeye çalışması; Zekiye'nin İslâm Bey'in peşinden gitme kararı vererek ilk kez sorumluluk alması ve Yalnız Efe'nin eşkıya olarak adaleti sağlamaya çalışması erkek kılığına girdikten sonra yani erkekleştikten sonra mümkün olur. Bu durum, Namık Kemal'in *İntibah* (1876) romanında Dilâşub'un Ali Bey'in ceketini giydikten sonra sorgulayıcı ve sitemkâr bir tavır takınmasında ise en orijinal şeklini alır. Ancak bu karakterlerin erkekliği geçicidir ve yazarlar “ahlâkî” kaygılar nedeniyle kılık değiştiren bu kadınları “asıl” kimliklerine yani itaatkâr/korunan/cansız kadın rollerine geri döndürür. Dilâşub ve Yalnız Efe hariç diğer üç kadın, anlatıcıların da romanların sonunda açık ya da örtük belirttikleri gibi evlenerek bir erkeğin karısı olurlar ve “makbul”lüklerini bu şekilde devam ettirirler. Bir erkeğin himâyesine giremeyen Dilâşub ile Yalnız Efe ise ölüm sayesinde anlatıcı tarafından efsaneleştirilirler. Bu sayede yazarlar, kadınları aslı kimliklerine döndürerek -Mizancı Murad'ın eleştirisinde de gördüğümüz gibi- millî âdetlere saldırmış olma kaygısından kurtulurlar ve eserlerini “ahlâkî” kurallar çerçevesinde tamamlamış olurlar.

Erkeklerin kılık değiştirmesi ya da buna yaklaşması ise trajedi, çoğunlukla da mizah ile sonuçlanır. Şemseddin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872) romanında Talat'ın kadın kılığına girmesi ve değişim arzusu, ölüm ile sonuçlanır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtnun Bey ile Rakım Efendi* (1876), Recaizâde Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası* (1896), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1888) romanında ise değişim ya da buna yakın eylemler, anlatıcı tarafından “olumsuz” ve “komik” olaylar olarak değerlendirilir. Bu anlamda erkekler için değişmek, Batı ile temas etmek asıl kimliklerini yani erilliklerini, Doğulu kimliklerini kaybetmek demektir. Böylece romanlarda “hovarda”, “mirasyedi” yani “alafranga züppe” olarak tanımlanan bu karakterler, değişimin ve değişim korkusunun en tipik örneklerini sergilerler. Bu karakterler tam anlamıyla kılık değiştirip bir kadın kılığına girmemiş olsalar da “kadınsı” özelliklere yaklaşımları bile onların mizah unsuru olarak kullanılmalarına yeterli olur. Bu anlamda “acemice” değişmek/modernleşmek, erkek karakterler için erkekliklerini kaybetmek, kadınsılaşmak/efemineleşmek anlamına gelir. Örneği az olmakla birlikte alafranga kadınlar için ise bu durum, “şuh” ve “namussuz” olmak demektir ve muhakkak yazar tarafından engellenir. Oysaki erkekleşmiş kadınlar efemine erkeklerden ve alafranga kadınlardan farklı noktada değerlendirilir. Kadın karakterler için erkek kılığına girmek ve erkekleşmek “güçlü olmak”, “kahraman olmak” ve “birey

olmak”, son tahlilde anlatıcı tarafından “makbul sayılmak” demektir. Aynı zamanda bu durum, değişimin erkeklikten yana olursa “olumlu”, kadınlıktan yana olursa “olumsuz” olarak algılandığına işaret ederek toplumsallığın var olan cinsiyet kodlarını ortaya koyar.

KAYNAKÇA

Ahmet Midhat Efendi (2000). *Dürdâne hanım*. M. F. Andı, (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ahmet Midhat Efendi (2000). *Felâton bey ile Râkım efendi*. N. Birinci, (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ahmet Midhat Efendi (2003). *Jön Türk*. K.Yetiş, (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ayverdi, İ. “Nedîme”, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.lugatim.com/s/nedime> (29.01.2019).

Bard, C. (2012). *Pantolonun politik tarihi* İ. Yerguz, (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bouvet, J. F. (2004). *Doğada maskeli balo-göz boyama, taklit, kılık değiştirme, aldatma*. (E. Gültekin, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Edwards, L. (2010). Transformations of the woman warrior Hua Mulan: from defender of the family to servant of the state. *Nan Nü*, 12, 175-214.

Emil, B. (2009). *Son dönem Osmanlı aydını: Mizancı Murad Bey*. İstanbul: Kitabevi.

Gürbilek, N. (2004). *Kör ayna, kayıp şark- edebiyat ve endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürpınar, H. R. (2015). *Şık*. K. Bek, (Haz.). İstanbul: Özgür Yayınları.

Gürpınar, H. R. (2018). *Şıpsevdi*. K. Bek, (Haz.). İstanbul: Özgür Yayınları.

Karakoç, K. İ. (2009). Hürriyet, saadet, şeref: Efendi’nin evi, özgür kadının ‘fend’i. *Kritik*, 3, 192-204.

Karakoç, K. İ. (2019). Modernite aşkına: Türkçe romanın sergüzeşti yahut XIX. yüzyılın ikinci yarısında türün izini sürmek. *Journal of Human Sciences*, 16 (1), 231-248.

Kurnaz, Ş. (1996). Millî Mücadele’de Türk kadını. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 12, 257-268.

Kwa, S. & Idema, W. T. (Ed.) (2010). *Mulan: five versions of a classic Chinese legend, with related text*. Cambridge: Hackett Publishing Company.

Mardin, Ş. (1991). Tanzimat'tan sonra aşırı Batılılaşma. *Türk modernleşmesi makaleler IV* içinde (ss. 23-81). İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2002). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Namık Kemal (2011). *Vatan yahut Silistre-Zavallı çocuk-Karabela*. (M. F. Gökçek, Haz.). İstanbul: Özgür Yayınları.

Namık Kemal (2018). *İntibah*. Y. Çelik, (Haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.

Oliphant, M. (2015). *Kutsal bakire Jan Dark-yaşamı ve ölümü*. (Ş. Duran, Çev.). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Ömer Seyfettin (2018). *Yalnız efe*. N. H. Polat, (Haz.). İstanbul: Ötügen Yayınları.

Parla, J. (2018). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Recaizâde Mahmud Ekrem (1997). *Araba sevdası*. H. Alacatlı, (Haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.

Şahin, C. & Şahin, M. (2013). Osmanlı son dönemi ile Milli Mücadele yıllarında Türk kadınının sosyal, siyasî ve askerî faaliyetleri. *Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), 53-72.

Şemseddin Sami (1996), *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*. (H. A. Özalp, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.

T. Abdi (1290/1874). *Sergüzeşt-i Kalyopi*. İstanbul: yy.

Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III (1994). "Silistire" (Dram-Beş perde). M. Kaplan-İ. Enginün-B. Emil-Z. Kerman, (Haz.). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Yılmaz, T. G. (2010). *Tarihsel-tiyatral kişilik ilişkisinin Jeanne d'Arc konulu oyunlara yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.