

# OSMANLI -TÜRK ROMANINDAN ÇAĞDAŞ TÜRK ROMANINA KADINLIK: DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM

Çimen GÜNAY-ERKOL\*

## Özet

Türk edebiyatında kadınlık, modernleşmeye ilişkin kaygıların ve beklentilerin ortaya döküldüğü bir öz sorgulamanın en önemli bileşenidir. Gerek kadınlık gerekse kadın özgürlüğü üzerine söylenenler ülkedeki sosyopolitik karmaşalardan yalıtılmış bir polemik konusu olarak karşımıza çıkmaz; her iki mesele de dönemin egemen ideolojileri tarafından biçimlendirilir ve politikanın farklı sorunlarıyla yoğrulur. Bu konuların ele alınışında erkek yazarların edebiyat dünyasındaki egemenliği nedeniyle fallosentrik (erkek merkezli) bir dil belirginleşir. Zamanla kadınlığa ilişkin motifler değişse de, fallosentrik dilin kurulmasına temel oluşturan süreçlerdeki devamlılık metinler arasında incelenmesi gereken bir süreklilik yaratmaktadır. Bu yazının amacı, Osmanlı-Türk romanının kanonik (yetkin kabul edilen) metinlerinden hareketle Çağdaş Türk Edebiyatı'ndan örneklerle doğru ilerleyerek sözü edilen fallosentrik dile yakından bakmak ve yazarların kadınlık kavramına ve kadın özgürlüğü meselesine yaklaşımlarını ele almaktır. Bu amaçla, alafrangalık eleştirisinin belirgin olduğu Tanzimat romanlarından *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* (1875), *İntibah* (1876) ile alafrangalığın bir ölçüde toplum tarafından kabul gördüğü dönemlere ait olan *Araba Sevdası* (1896) ve *Aşk-ı Memnu*'nun (1900) ardından Osmanlı İmparatorluğu'nu Cumhuriyet Türkiyesine bağlayan süreçte yayımlanan *Seviyye Talip* (1910) ve *Kiralık Konak* (1922) ile çağdaş Türk Edebiyatı'nın önemli yapıtlarından *Fatih-Harbiye* (1931), *Huzur* (1949), *Tutunamayanlar* (1972), *Ölmeye Yatmak* (1975) gibi romanlar da ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Roman, kadın, modernleşme, Tanzimat edebiyatı, Osmanlı, Cumhuriyet edebiyatı

---

\* Yrd. Doç. Dr., Özyeğin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Cimen.Gunay@ozyegin.edu.tr

## WOMANHOOD FROM OTTOMAN-TURKISH NOVEL TO CONTEMPORARY TURKISH NOVEL: CHANGE AND TRANSFORMATION

### Abstract

Womanhood in Turkish literature is the key component of a self-questioning which reveals anxieties and expectations about modernization. Opinions on womanhood and freedom of women do not manifest themselves as polemics isolated from socio-politic turmoils in the country. Both issues are shaped and influenced by the dominant ideologies of the time and different problems of politics. Since men constitute the majority in literary circles, the way this component is handled crystallizes fallocentric discourses. Although the motifs related to womanhood change in time, the basis for the the formation of fallocentric discourses stands and this creates a continuity in texts of different periods, which needs to be examined. The aim of this article is to explore the fallocentric discourses and elaborate on writers' approach to the concepts of womanhood and women's emancipation, setting out from canonical texts of Ottoman-Turkish novel and moving toward contemporary examples of Turkish literature. The analyses of *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* (1875) and *İntibâh* (1876), novels highly critical of the imitation of the European ways, and *Araba Sevdası* (1896) and *Aşk-ı Memnu* (1900), novels in which imitation of European ways were somewhat accepted by the public, will be followed by readings of *Seviyye Talip* (1910) and *Kiralık Konak* (1922), which were both published during the transition from Ottoman Empire to the Republic of Turkey, and *Fatih-Harbiye* (1931), *Huzur* (1949), *Tutunamayanlar* (1972) and *Ölmeye Yatmak* (1975), some key novels of contemporary Turkish literature.

**Keywords:** Novel, woman, modernization, Literature of the Reform Period, Ottoman, Literature of the Republican Period.

Osmanlı-Türk modernleşmesinin tarihsel dizgesinde, kanonlaşmış romanlardaki kadın imgelerinin geçirdiği değişimin izini sürmek ve kırılma noktalarını saptamak, hem imparatorluğun ve ulus devletin geçirdiği modernleşme sancılarını anlamak hem de feminist düşüncenin bu topraklardaki yerleşme sürecini değerlendirmek adına önemlidir. Osmanlı modernleşmesinde de ulus-devletin oluşumunda da kadın-erkek ilişkisi, kamusal alan-özel alan ayrımı, mahremiyet gibi konular merkezi tartışma konularıdır. Romanlarda bu tartışmalara yer verildiğini ve kadınların çeşitli rollerde ele alındığını görürüz: Farklı farklı ideolojik bakış açlarına sahip

olsalar da, yazarların çoğu kadını, toplumu ileri götürecek nesilleri şekillendirecek bir figür olarak değerlendirmek konusunda ortaklaşmaktadır. Kadınların eğitimi, bireyselleşmeleri, kendi önceliklerini belirleme yetkinliklerine sahip olmaları gibi unsurlar, toplumsal cinsiyet ve özgürlük tartışmasından arındırılarak Batılılaşma, modernleşme, ahlak vb. gibi daha büyük meselelerin ortasındaki ikincil sorunlar olarak değerlendirilir. Diğer bir deyişle, kadınlığa ilişkin çok temel sorulara ideolojik meselelerden hareketle ve ancak dolaylı yollardan değinilir. Bu yazıya temel oluşturan metinlerin kanonik olan, yani dönemi temsil ettiğine inanılan, kalıcı olmayı başarmış ve edebiyat tarihlerine adını yazdırmış yapıtlardan seçilmiş olmasının ardında, feminist edebiyat eleştirisinin “gayri meşru” olana yönelmesini sağlayan refleksi inceleme arzusu yatıyor. Diğer bir deyişle, “meşru” olandan yola çıkarak, kadınlığın nerede ve nasıl konumlandırıldığını görebilir ve kadın özgürlüğünün nasıl ele alındığını inceleyebilirsek, bu metinleri kanonikleştiren (ataerkil) otoriteyi daha iyi anlama şansını elde eder ve böylece alternatif olana, yani “gayri meşru”ya ait bir söylemin tarihsel ve kültürel bağlama nasıl oturtulabileceği üzerine birkaç söz söyleyebiliriz.

Bu konuda yapılmış daha önceki çalışmalar romanlardaki farklı kadın tiplerini ortaya koymuştur (Uğurcan 2002: 117-126; Gülendam 2006). Kadınlığa ilişkin motifler hem çeşitli hem de değişkendir: Örneğin Tanzimat döneminin ilk romanlarında karşımıza çıkan cariyelik kurumu, bu kurumun ortadan kalkması ve “alafranga” kadının da bir ölçüde toplum tarafından kabul görmesi üzerine, Servet-i Fünûn edebiyatında yerini, kadın özgürlüğünü köleliğin dışına taşıyan simgelere bırakmıştır. Benzer şekilde, Tanzimat romanlarında Batılılaşmanın işaretleri olarak beliren “piyano çalma”, “Fransızca konuşma” gibi simgeler, Servet-i Fünûn romanlarında yerlerini büyük ölçüde “kaçamak mektuplaşmalar” ve “dans” gibi kadın-erkek ilişkisini mahremiyet noktasından yakalayan simgelere bırakmıştır. Batılılaşma, dış görünüş veya yabancı dil bilgisi gibi özelliklerle yargılanan bir değişim olmanın ötesine geçmiş ve kamusal alan ile özel alan ayrımının yeniden ele alınmasını ve mahremiyetin dönüşmesini gerektiren bir paradigma değişikliğine yol açmıştır. Bu nedenle de romanlarda giyimi veya konuşması nedeniyle Batılı olarak değerlendirilen ve hatta yanlış Batılılaştığı için eleştirilen kişilerin yerine, Batılılaşmayı, toplumsal cinsiyet konusunu tartışmaya daha elverişli bir alan haline getirecek şekilde, kadın-erkek ilişkilerine ve farklılaşan mahremiyet algısına vurgu yaparak değerlendirmeye çalışan kişiler öne çıkmaya başlamıştır.

Cumhuriyet romanlarına geldiğimizde ise kadın ve erkek arasında milliyetçi bir yoldaşlığın inşa edilmeye başlandığını görürüz. Bu dönemin yapıtlarında milli bir kimlik oluşturma çabası vardır ve romanlarda bu

çerçevede konumlandırılan milliyetçi kadın simgeleri öne çıkar. Simgelerdeki bu değişim, Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine geçen zamanda, imparatorluktan ulus-devlete geçişle birlikte, kadınların kamusal alandaki görüntülerinde kayda değer bir farklılaşma gerçekleştiğini ortaya koyan unsurlardan biridir. Ancak, kamusal görünürlüğü kadınlık kavramının ele alınışı adına bir dönüşümün işareti olarak kabul edebilir miyiz? Kuşkusuz kamusal alanda görünmekten daha önemlisi, kamusal alanı belirlemektir ve eğer kadınlar kamusal alanda söz hakkına değil de sadece görüntü verme hakkına sahip olmuşlarsa, bu pasif kalmaktan kurtulamadıkları anlamına gelir.

Bu yazının hareket noktası, İmparatorluğun geleneksel yapısının çöktüğü ve Osmanlı-Türk modernleşmesinin başlangıcı olarak işaretlenen 19.yy'da yazılan Tanzimat romanları olacak. Önce *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (1875) ile *İntibah*'da (1876) kadınlık kavramının geçmişle olan bağların kopartılmasının bir işareti olarak nasıl biçimlendirildiğine değineceğim. Bu romanlarda kadın, kutuplaştırılmış bir iyi/kötü söyleminin içine yerleştirilir; ya bir melek ya da bir şeytan olarak çizilir. Servet-i Fünûn dönemi romanları olan *Araba Sevdası* (1896) ve *Aşk-ı Memnu*'da (1900) iyi-kötü kutuplaşması bir ölçüde yumuşatıldıysa da, tamamen ortadan kalkmış değildir. Bu romanlarda da kadın adeta bir fitne unsuruymuş gibi değerlendirilir. Osmanlı İmparatorluğu'nu Cumhuriyet Türkiyesine bağlayan süreçte yayımlanan *Seviyye Talip* (1910) ve *Kiralık Konak*'ta (1922), kadın kimliği ile vatana hizmet ülküsü arasında kurulan bağlantı, Cumhuriyet dönemi romanlarının yoldaş kadın imgesini haber verir. Bu çalışmanın son durağını oluşturan *Fatih-Harbiye* (1931), *Huzur* (1949), *Tutunamayanlar* (1972), *Ölmeye Yatmak* (1975) gibi romanlarda ise artık göreceli olarak özgür olan kadının çelişkileri ortaya konur.

Sınırlı sayıda yapıta odaklanarak yüz yıllık bir edebiyat yaratımının tümünü yargılamak elbette mümkün değildir. Bu makalenin böyle bir amacı da yok. Burada yapılmak istenen, Osmanlı-Türk modernleşmesini ve ulus-devletleşme sürecini ele alan veya bu süreci anlatıya bir çerçeve olarak katan, bu sürecin sancılı yönlerine dikkat çeken, Batılılaşma üzerine eleştirel bir düşünce egzersizi yapan ve bütün bunları yaparken kadınlık-erkeklik meselesine değinen edebiyat yapıtlarının kadınlık kavramına yaklaşımında bir ortaklaşma olduğuna dikkati çekmek. Kaldı ki, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'den *Ölmeye Yatmak*'a kadar geçen yüz yıllık sürede kadınlık ve kadın özgürleşmesi üzerine geliştirilen söylemin bir dönüşüme denk düşüp düşmediği sorusunun herkes tarafından kabul edilen tek bir cevabı olmayabilir; değişimlere rağmen bir "dönüşüm" gerçekleşmediği tespiti yapılacaksa bile, 1870'lerden 1970'lere, hep değişen söylemlerle nasıl aynı noktaya varıldığını görmek de kuşkusuz önemli bir kazanımdır. Günümüz edebiyatında da kadın fallosentrik

söylemler içerisinde kurgulanabilmektedir. Kadının özne konumunu yok eden, onu “ötekileştiren” ve nesneleştiren bu söylemlerin edebiyatımızda nasıl bir tarihsel çizgiye oturduğunu fark edersek, günümüzdeki söylemleri değerlendirmek adına önemli bir kazanım sağlamış oluruz.

Fakat hem bir âşık kaybetmek, hem de her yönüyle onu kendisinden üstün bir rakibeye kaptırmak, Mehpeyker gibi kötülüklerle yetiştirilmiş orta malı bir kadının değil, en terbiyeli, en kültürlü kadınların bile kolaylıkla tahammül edeceği belalardan değildir.  
N. Kemal, *İntibah*.

### 1. “Tanzim” Edilen Kadınlık

Tanzimat romanlarını, yıkılmakta olan imparatorluğun geleneksel değerlerini savunma çabası ile modernleşme yönündeki istek ve baskıların çerçevesinde bir ara düzlemde değerlendirebiliriz. Bu romanları ele alırken, yazıldıkları yılların sancılı bir kültürel arayış dönemine denk düştüğünü göz ardı etmemek gerekir. Fazıl Gökçek, “Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi İle İlgili Bazı Tespitler” başlıklı yazısında, dönemin toplumsal koşullarının edebiyat üzerindeki belirleyiciliğine şu sözlerle değinir:

*Tanzimat yazarı kadın erkek ilişkilerini düzenlerken, aşkın meydana gelme sürecinde âşıkları buluşturmak ve birbirlerini görmelerini sağlamak için, toplumun yaşayış tarzının getirdiği zorunluluklar dolayısıyla çeşitli düzenekler kurmak zorunda kalmıştır. Geliştirebileceği seçeneklerin sayısı fazla değildir. Ya kadın roman kişilerini yabancı veya gayrimüslimler arasından seçecek ya da müslüman erkeklerle müslüman kadın arasında bir aşk ilişkisi geliştirmek istediğinde cariyeleri kullanacaktı. Bunun dışına çıktığı takdirde ise yine belli başlı birkaç seçeneği vardı. Bunlardan biri, düşmüş kadınları kullanmaktı. Bir diğeri kız çocuklarının tesettür yaşına gelmesinden önceki dönemde aşk ilişkisini başlatmak ve daha sonra bir aracı vasıtasıyla veya karşılıklı mektuplarla ilişkiyi devam ettirmektir (Gökçek 2000: 127).*

Toplumsal kuralların dayatmaları ile şekillenmek suretiyle de olsa, kadın-erkek ilişkilerini yapıtlarına konu eden, kadın özgürlüğünü, görücü usulü evliliklerden eğitime uzanan pek çok farklı alanda tartışma konusu eden Tanzimat yazarları, Türkiye’de feminizm düşüncesinin gelişimine önemli katkıda bulunmuştur.

Melin Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar* başlıklı yapıtında, kadınların bir eş ve anne olarak yetiştirilmesine verilen kültürel öneme değinir:

*Tanzimat devri romancıları, kadın meselesine büyük ehemmiyet vermişler, kadının mükemmel bir zevce ve anne olarak terbiyesinin, yetişecek nesillerin selâmeti ve Türk Milleti'nin bekası bakımından çok lüzumlu olduğuna inanmışlardır. Kadının, iyi bir ev hanımı olması yanında kültür muhtevasını da mühim saydıklarından, kız çocuklarının okutulmaları ve çok iyi terbiye görmeleri gibi fikirleri, sadece makalelerinde işlemekle kalmamışlar, bu görüşlerini, romanlarında da müşahhas örnekler halinde gözler önüne sermeye çalışmışlardır. (Has-Er 2000: 406)*

Görücü usulü ya da aile baskısıyla evlenme (*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, İntibah, Muhadarat, Sergüzeşt, Yeryüzünde Bir Melek, Turfanda mı yoksa Turfa mı vb.*) ve kadınların okumaları ve çalışmaları (*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, Teehhül, Yeryüzünde Bir Melek, Felsefe-i Zenan, Diplomalı Kız, Muhadarat, Udî*) gibi konuların ele alınması kadın-erkek eşitsizliğinin belirgin bir tartışma konusu haline gelmesine yardımcı olmuştur. Ancak, aceleci bir yaklaşımla, bu konulara değinen Tanzimat yazarlarını feminist ilan etmeden önce, bu yazarların yapıtlarında kadın kimliğinin nasıl ele alındığının ve kadına ilişkin verili kimliklerin ne ölçüde sorgulandığının değerlendirilmesi gerekmektedir.

Tanzimat yazarları arasında kadına yönelik tutumu ile dönemin diğer yazarlarından ayrılan Ahmet Mithat Efendi, yukarıda değinilen aceleci yaklaşımla, adının önüne “ilk feminist” sıfatı yakıştırılabilecek bir yazardır. *Jön Türk*'te (1910) *mariage libre* taraftarı olan Ceylan'ı cesurca konuşturan, *Dürdane Hanım*'da (1881) çılgıncasına âşık olduğu Mergub'dan evlilik dışı hamile kalan Dürdane'nin dramını sergileyen Ahmet Mithat, kadınların toplumdaki kısıtlanmışlıklarını konu eden öncü bir yazar olarak belirginleşmektedir. Mithat, “kadın özgürlüğünün ekonomik özgürlükle” başladığının bilincinde olmak anlamında öncü bir yazardır (Esen 2010: 75). Ancak, dikkatli bir inceleme, Ahmet Mithat'ın kadınların erkeklerle eşit olma çabasını küçümseyen, İslam dininin kadınlara feminizmin vaat ettiğinden daha üstün bir yer verdiğini savunan, çokeşliliği Batı'nın metres ilişkilerine karşı bir savunma aracı olarak onaylayan yüzünü ortaya çıkartmakta gecikmeyecektir. Deniz Kandiyoti, “Cariyeler, Fattan Kadınlar ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri” başlıklı yazısında kadınlarla ilgili konularda yazarken kadınları erkek eliyle şekillendirilecek “nesnelere” olarak görmeye devam etmenin olanaklı olduğuna şu sözlerle dikkat çeker: “Tanzimat romanı, Batı hayranı sorumsuz genç erkeklere karşı son derece haşin ve müstehziydi; bununla birlikte kadınları, onları istenmeyen evliliklere zorlayan, çok karılılıkla aşağılayan, tek yanlı boşanmaya ve özellikle de köleliğe maruz bırakan bir sistemin güçsüz, pasif kurbanları olarak çiziyordu” (Kandiyoti 1997: 137). Dolayısıyla, Ahmet Mithat'ın evlilik dışı hamile kalan veya fuhuş batağına

düşen kadınları romanlarına katmaktaki amacının, bu tipleri birer simge olarak sunmak ve bu “kötü” kadınların acı ve mutsuzluklarını kullanarak dönemin kadınlarını geleneksel ahlak kurallarının yeniden üretimine dahil etmek olabileceğini dikkate almalıyız.

Ahmet Mithat’ın ilk romanlarından olan *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (1875), yazarın kadın kimliğine yaklaşımını açıkça ortaya koyan bir yapıttır. Bu romanında Ahmet Mithat, Felatun Bey ve Rakım Efendi ile simgeleştirdiği “Batılı züppe” ve “Doğulu bilge” kimliklerini kadın kişilere de yüklemiş ve “Batılı züppe”yi Felatun’un bir süre birlikte olduğu hoppa aktris Polini’de, “Doğulu bilge”yi de sadık cariye Canan’da somutlaştırmıştır. Polini doyumsuz, hırslı bir kadındır; Canan ise alçakgönüllü, sadık ve kanaatkârdır. Ancak, bu iki kadını birbirlerinden ayıran unsurlar olarak, Felatun Bey ve Rakım Efendi’yi birbirlerinden farklı kılan unsurlar belirginleştirilmez. Polini ve Canan, dürüst olma, tutumlu olma, sabırlı olma gibi konularda takındıkları tutumla değil, iffet konusundaki tavırlarıyla ayrı dünyalara ait olduklarını gösterirler. Romanda erkekleri Batı’ya özenen “alafranga züppe” ve bilinçli Osmanlı beyefendisi olarak ayıran “dürüstlük”, “tasarruf” gibi birçok özellik bulunurken, kadınların öncelikle namus kavramı çerçevesinde, cinsel kimlikleri ile ilişkilendirilebilecek bir alanda konu edilmesi ve yine bu alanda ikiye ayrılması dikkat çekicidir.

Bu romanda, Felatun Bey’in kız kardeşi Mihriban, Tanzimat romanlarının iffetli-iffetsiz kadın ikiliğinin kıyısında sürdürdüğü alafranga yaşamla farklı bir konumdadır. Mihriban, “diğer kızlar gibi oya yapmasını bilmez. Çünkü alafrangalarda böyle şeyler yoktur. Kese, çorap gibi şeyleri de bilmez. Çünkü onları ancak alçak gönüllü kızlar örer. Nakışları da onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlu’nda çok... Bunları yapmak için neden zahmete girsin?” (Ahmet Mithat 2010: 11) Mihriban, eve gelen görücüleri geldiklerine pişman ederek geri gönderir; kâtipleri “cebi delik” diye beğenmez, askerlere “yarım kundura” der, hocaları “sarımsak başlı” diye umursamaz (Ahmet Mithat 2010: 12). Bununla birlikte, romanın sonunda bir asker yüzbaşıyla evlenen Mihriban, kocasının sözlerini dinleyen bir kadına dönüştüğü için küçük düşmekten ve Felatun’un yalnız ve mutsuz sonunu paylaşmaktan kurtulur. Romanın başında ne Polini kadar pervasız ne de Canan kadar itaatkâr bir kadın olmayan Mihriban’ın, romanın sonunda Canan’a benzediği ölçüde mutluluğu yakalaması, yazarın kadınlara önerdiği yaşam biçimini ortaya koymaktadır.

Romanda Polini ve Canan ile simgelenen kadınlık birbirinin tamamen zıddıdır. Polini serbest yaşayan, pervasız, işveli, insanları kendi çıkarları için kullanmaktan çekinmeyen bir aktristtir. Canan ise, efendisine hizmetten başka

bir şey düşünmeyen, nazik, namuslu bir cariyedir. Romanda Polini'nin pervasızlığı bir Fransız aşüftesi olmasıyla açıklanmaktadır. Canan ise cariyeye olduğu için, romanda Osmanlı kadını kimliği ile öne çıkarılmaz. Canan'ın ağırbaşlılığı en olmayacak yerlere kadar uzanmaktadır. Ahmet Mithat, en ufak bir cinsel imânın Canan'ı Polini'ye eşitleyeceğini ortaya koymak istercesine, Canan'ın cinsel kimliğini bir utanç duvarının ardına kurar. Yazar, bir cariyeye olması nedeniyle, efendisi ile yakınlaşmasının hiçbir şekilde yadırganmayacağını bilse de, romanda Canan ile Rakım Bey arasındaki yakınlaşmaları konu ederken, okuru sürekli Canan'ı ahlaksız bir kadın zannetmemesi konusunda uyarır: “Ne zannettiniz ya? Rica ederiz, Canan'ı öyle bir yılışık aşüfte zannetmeyiniz” (Ahmet Mithat 2010: 93)

*Felâtn Bey ile Rakım Efendi*'deki diğer kadın kişilerin ele alınışı da Ahmet Mithat'ın Batılılaşma sorunsalına ve kadın özgürlüğüne yaklaşımını belirginleştirmektedir. Rakım Efendi'ye âşık olan orta yaşlı piyano öğretmeni Josefino ve Rakım Efendi'nin ders vermek için evlerine gittiği İngiliz ailenin kızları, Polini'den ayrı düşünülmesi gereken Batılı kadın imgeleridir. Ahmet Mithat, Josefino'yu Rakım Efendi'yi karşılıksız seven, daha sonra cariyesi Canan'la evlenmesi için ona öğütler veren bir kadın olarak çizer. Ders verdiği İngiliz kızlardan biri de Rakım Efendi'ye âşık olur; ancak, çok geçmeden Rakım Efendi'nin onu asla cariyesi Canan'ı sevdiği gibi sevmeyeceğini söyleyerek kendiliğinden bu sevdadan vazgeçer. Bu genç kız da, Josefino gibi dürüst, samimi ve gururlu bir kadın olarak çizilmiştir. Ahmet Mithat'ın, bu kişiler aracılığıyla Batılı kadının “iffet” konusunda, Polini örneğinde olduğu gibi, tek tip olmadığını göstermek istediği söylenebilir. Ancak, yazarın diğer romanlarında evlilik dışı ilişki yaşayan ya da serbest bir hayat sürdüren kadınların büyük çoğunluğunun azınlık mensubu kadınlar olduğu da göz ardı edilemeyecek bir unsurdur. *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*'de Ahmet Mithat, Batılı kadınları olmasa da Doğulu kadınları mutlak ve aşkın bir “iffet” ile donatmakta ve onları tek tipleştirmektedir; bu bağlamda da kadın özgürlüğü tartışması, ancak iffetin ortadan kalkmayacağı bir mekânda-yani evin içinde-aktifleşmektedir.

Kadına “iffet” bağlamında yaklaşma, Namık Kemal'in *İntibah*'ının da temel özelliğidir. Bahriye Çeri, *Türk Romanında Kadın* başlıklı incelemesinde Namık Kemal'in kadın sorunuyla ilgili makalelerine de değinir ve yazarın Türk kadını için Avrupalı hemcinslerinin yararlandığı eğitim olanağını talep ettiğini ve köleliği ayıplayarak kadının bu mekanizma ile toplumsal hayatta sınırlandırılmasına karşı çıktığını ifade eder (Çeri 1996: 17). 1876 yılında yayımlanan *İntibah*, üst-sınıfa mensup bir erkek olan Ali Bey'in müsrifliği ve ihtiraslarının kurbanı olması nedeniyle içine düştüğü acıklı durumların bir



hikâyesidir. Romanın adı “uyanış” anlamına gelmektedir ve aynı zamanda Ali Bey’in “cinsel uyanış”ına da gönderme yapmaktadır (Parla 1993: 87). Namık Kemal’in asıl amacının bu olduğu şüphe götürür olsa da *İntibah*’ı, Ali Bey’in Dilaşub ve Mehpeyker ile karşı kutuplar olarak simgeleştirilen, itaatkâr ve buyurgan iki farklı cinsel kimlik arasındaki bocalayışının hikâyesi olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

*Felâtn Bey ile Rakım Efendi*’de olduğu gibi, bu romanda da iffetsiz ve iffetli iki kadın tipi bulunmaktadır: İffetsiz kadın örneği Ali Bey’in âşık olduğu, ancak sonradan bir fahişe olduğunu öğrendiği Mehpeyker’dir. İffetli kadın örneği ise Ali Bey’in annesi tarafından oğlunu bu kadının elinden kurtarmak için son çare olarak satın alınan cariye Dilaşub’tur. Mehpeyker, Güzin Dino’nun sözleriyle, “o güne dek tasarlanmamış bir kadın tipi”dir (Dino 1978: 78). Ahmet Hamdi Tanpınar da Mehpeyker’i bütün romanın en canlı tipi olarak değerlendirir (Tanpınar 1976: 401). Ali Bey, Mehpeyker’in bir fahişe olduğunu öğrendiğinde hayalkırıklığına uğramasına rağmen, genç kadına olan düşkünlüğünden vazgeçemez ve bu onu tam anlamıyla bir yıkıma sürükler. Ali Bey’i tutkulu bir aşkla seven Mehpeyker, bir anda rakibi konumuna geçen cariye Dilaşub’u bir iftira ile evden uzaklaştırır ve yeniden Ali Bey’i kazanmaya çalışır. Bunun imkânsız olduğunu gördüğünde de, Ali Bey’i öldürmeye ve böylece intikamını almaya karar verir. Romanın sonunda Dilaşub, Ali Bey’i bu plandan haberdar etmeyi başarır ve onun yerine ölür. Dilaşub’u ölü bulan Ali Bey de Mehpeyker’i öldürür ve altı ay sonra o da Dilaşub’a ve annesine haksızlık etmenin pişmanlığı içinde ölür.

Mehmet Kaplan, *İntibah*’ın, Ahmet Midhat Efendi’nin *Felâtn Bey’le Rakım Efendi*’si gibi bir tip romanı olmadığını, “ferdî bir hayat tecrübesini hikâye ve tahlil eden dramatik ve psikolojik bir eser” olduğunu söyler (Kaplan 1994: 124). Zeynep Kerman ise bu romanın kahramanlarını belli değerlerin cisimleştiği tipler olarak değerlendirir. Kerman’a göre, “roman bütünüyle zıt karakterli tiplerin karşılaşmalarını, mücâdelelerini, sevişmelerini dile getirir. Ali Bey iradesiz, fevrî bir tiptir. Dilâşûb âdeta bir iyilik perisi kadar saf ve masumdur. Mehpeyker ise kötülüğün mücessem bir heykeli olmakla beraber eserin en canlı çizilen tipidir” (Kerman 1981: 398).

Ahmet Mithat’ın tersine Namık Kemal, düşkün kadını azınlıklara mensup olmayan bir Osmanlı kadını olarak çizebilmiştir. Bununla birlikte, Kemal romanında, Ahmet Mithat’tan daha katı bir ahlakçılıkla hareket eder ve her fırsatta Mehpeyker’i aşağılar. Aslında yazar, daha en baştan Mehpeyker’i ailesiyle birlikte mahkûm etmiştir; Namık Kemal, Ali Bey’in Çamlıca’da

gördüğü güzel kadının Mehpeyker olduğunu açıklarken kullandığı sözlerle, tavrını kesin bir şekilde ortaya koymaktadır:

*Hanımeñfendi ki ismi Mehpeyker'dir, ahlak ve terbiyece bütün bütün Ali beyin hilafına olarak, gayet namussuz, gayet alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşte baliğ olur olmaz rezâilin envânda mürebbilerine üstâd olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraştığı ve ekser-i evkâtını meşhur aşüftelerin meclis-i ülfetinde geçirdiği cihetlerle tabii bir kat daha kuvvet bulan zekâvet-i dessânesi ise bir derece idi ki ziynette peri güzelliğinde, Haccâc dirâyetinde bir İblis yaratılmış olsaydı istediği adama tahakkümünde bu nazenin kadar ya maharet gösterir ya gösteremezdi. (Namık Kemal 2004: 28)*

Şeytan'ı bile zorlayan bu fitne unsuru kadın, roman boyunca Ali beye yaşattığı cismanî zevklerle birlikte anılır. Namık Kemal'in bu cismanî zevk karşısındaki hoşnutsuzluğunu, kullandığı dil ele vermektedir. Yazar, Ali Bey ile Mehpeyker'in tutkulu öpüşmelerini bir doktor ciddiyetiyle anlatır ve öpücüklerin şehvetini, dudak derisinin inceliği sebebiyle buradaki sınırların "kuvveti"ne bağlar (Namık Kemal 2004: 72). Bu konuya dikkati çeken Jale Parla, birdenbire romana hâkim olan "tıbbî dil" in, yazarın bu ilişkiye tepkisini ortaya koyduğunu ifade eder (Parla 1993: 96). Ali Bey'in Mehpeyker ile olan ilişkisini onaylamadığını böylece belirtirken Kemal, cariye Dilaşub'un şehvet ile çok kolay ilişkilendirilebilecek bir cinsel sömürü nesnesi olmasıyla hiç ilgilenmez. Dilaşub, romanın sonuna kadar efendisine sadık bir cariye olarak çizilmektedir. Öldürülürken bile Ali Bey'in mezarına gelip gelmeyeceğini düşünen Dilaşub, çaresizliğini kabullenerek kendisini bu düşünceden şu sözlerle sıyırır: "Fahişe evinde, haydut elinde şehit olan biçarenin mezarı mı olur?" (Namık Kemal 2004: 160).

Bu iki romanda, Tanzimat romanlarının büyük çoğunluğu için genelleştirilebilecek iki kadın imgesi bulunmaktadır. Biri, cinsel kimliğini bir cariye iken bile saklamaya çalışan, dürüst, itaatkâr ve iffetli kadın ve diğeri, kendisini cinsel kimliği ile belirginleştiren hoppa, şeytanî, buyurgan ve iffetsiz kadın. Tanzimat romanlarında, ana eksenini bu iki kadın imgesinin belirlediği kadın üzerine bir söylemden söz etmek yerinde olacaktır. Bu metinler, bir yandan kadınları çokeşlilik, kölelik kurumu gibi unsurlarla baskılayan bir geleneğin kurbanları olarak çizerek bir değişim özleminin sözcülüğünü yapmakta, diğer yandan da kadını cinsel kimliği bağlamında cismanî zevklerin kaynağı olan bir fitne unsuru olarak değerlendirerek, kökü çok eski çağlara dek uzanan bir kadın algısını dillendirmektedir. Bedenî aşkın aşağılandığı, kadınların divan edebiyatı mazmunlarıyla betimlendiği bu romanlar, tür

bakımından gelenekselden bir kopmayı simgeledikleri kadar, içerik bağlamında bir sürekliliğin de taşıyıcıları konumunda bulunmaktadır.

Sonunda o siyah ağzı kıvrıldı, bir yılan hayınlığıyla,  
karanlıkta o çok acı aşk yarasıyla sızlayan noktayı buldu.

H. Z. Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*.

## 2. Düşkün Kadın Özgürdür

Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemleri arasında bir geçiş noktasını temsil ettiği söylenen *Araba Sevdası* (1896), büyük ölçüde Felatun ve Ali Beylerin oluşturduğu “alafranga züppe” geleneğine eklemlenen Bihruz Bey’i, Batılı gibi olma hevesinin ve savruk yaşamının, üst-sınıfa mensup bir Osmanlı erkeğini içine düşürdüğü durumlara yaptığı vurguyla belirginleştirmektedir. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* adlı kitabında, Recaizâde için “amacı kültürel, reformist ya da epistemolojik bir arındırma ve yüceltme değildir; tersine bu arındırma ve yüceltmenin arkasında yatan ve herkesi, ister kabul etsinler, ister etmesinler, tehdit eden kargaşayı sergilemektir” der (Parla 1993: 153). Fethi Naci’nin “en iyi anlatılmış ‘alafranga züppemiz’” olarak tanımladığı başkahraman Bihruz Bey, Tanzimat romanlarının diğer zengin ve yetim erkek kahramanlarına benzer bir şekilde, Periveş isimli düşkün bir kadına âşık olur (Naci, 1990: 46). Ancak, Recaizâde Ekrem’in Periveş’i ele alırken izlediği tutum, onu Ahmet Mithat ve Namık Kemal gibi Tanzimat yazarlarının uzağına taşımaktadır. Çünkü, Recaizâde, Periveş’e karşı katı bir ahlakçılığı yürürlüğe sokmaz. Periveş de tıpkı Polini ve Mehpeyker gibi serbest yaşayan bir kadındır; dahası açıkça fahişelik yapmaktadır. Ancak, Namık Kemal’in Mehpeyker’i betimlediği satırlar düşünülecek olursa, *Araba Sevdası*’nın Periveş’inin anlatıldığı satırlar daha masumanedir. Periveş, zaten akıllı bir karış havada olan Bihruz’un kafasını biraz daha karıştıran bir kadın olmaktan öteye gitmez. Recaizâde’nin Periveş betimlemesi ile Namık Kemal’in Mehpeyker betimlemesi, bu iki yazarın kadınları ele alışlarındaki farklılığı açıkça ortaya koymaktadır.

Mehpeyker’i mahkûm etmeye kararlı olan Kemal’in tersine Recaizâde, görsel ayrıntıları atlamamaya önem vermektedir. Periveş romanda şöyle betimlenmektedir:

“Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil, gayet açık tabii sarı; gözleri ise nakkaş-ı tabiatin bir sehv-i savabnümay-ı lâtifî olmak üzere mavi değil de tahrirli koyu sarı, kaşları kumral, siması vücudunun narinliğine nispeten dolgunca, burnu ise çehrenin dolgunluğuna nispeten incecik ‘çekme’ tâbir olunan biçimde, ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhum derecesinden beş on bin defa büyük, fakat gene alelâde küçüktü.” (Recaizâde t.y.: 28)

Periveş, romanda fahişelik yaptığı için suçlanmadığı gibi, Bihruz'un aşkıyla dalga geçtiği için de eleştirilmez. O sadece Bihruz'un aptallıklarına yenilerini katmasına imkân veren bir figürdür. Hatta Periveş'in, Bihruz'un içine düştüğü durumlarla eğlenmek konusunda okurla bir çeşit arkadaşlık kurduğu bile söylenebilir.

Kadın imgeleri bakımından *Araba Sevdası*, önceki bölümde ele alınan *İntibah*'ın ana/oğul/kötü kadın üçgenini tekrarlamaktadır. Bihruz Bey'in annesi de, Ali Bey'in annesi gibi oğluna bir cariye almak ister; ancak, Periveş'e âşık olan Bihruz bu teklifi geri çevirir. *Araba Sevdası*, Bihruz'u odağa alan bir roman olduğu için, Periveş'in rolü, Bihruz'un hayal dünyasının aksaklıklarını, özentî yaşamının köksüzlüğünü göstermekten ibaret kalmaktadır. Felatun Bey'in çapkınlıklarından ve Ali Bey'in cismanî zaaflarından farklı olarak Bihruz, bir kara sevdaya tutulur; ancak, bu da sonunda onun sahteliklerle dolu dünyasında sahte bir aşktır. Tanzimat romancılarının aksine Recaizâde, kadını Batılılaşmanın yoz yüzünü taşıyan bir tip olarak aşağılamaz. Neredeyse, "o kadınlara kapıldıysanız sorun sizde" diyerek erkeklerin bu tip kadınlara yönelmesini bir çeşit özentî Batılılaşma çabası ile ilişkilendirir.

Romanların yazıldığı tarihler arasındaki fark düşünüldüğünde, (*Araba Sevdası* 1889'da yazılmış ve 1896'da yayımlanmıştır) Recaizâde'nin Ahmet Mithat veya Namık Kemal gibi katı bir ahlakçılıkla hareket etmiyor olması, toplumsal bir değişime denk düşen bir olgu gibi görünmektedir. Nitekim Recaizâde'nin bu romanını izleyen yıllarda ortaya konan yapıtlarda, yazarların kadın imgesini ele alışlarında önemli bir değişim ortaya çıkar. Hâlit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'su (1900) ile, Tanzimat romanlarından devralınan kadın üzerine söylem, yerini somut kadın bireylere bırakır. *Aşk-ı Memnu*, Batılılaşma çabalarının artık Doğu-Batı çelişkisi olarak nitelendirilebilecek kadar ciddi bir ikilik yarattığı Servet-i Fünûn döneminde, Tanzimat romanlarında simgesel anlatımlarla işlenen Batılılaşma sorununu, bir kimlik bunalımı, bir iç çatışma biçimde ortaya koymuştur. *Aşk-ı Memnu*'yu Türk romanındaki kadın imgelerinde gerçekleşen değişimin izini süren bir çalışmanın başlıca inceleme nesnesi yapan özelliği, sözü edilen kimlik bunalımını bir kadında somutlaştırmasıdır. Bu roman ile birlikte Batılılaşma sorunu, ilk defa bir kadının içsel deneyimine, aşkına odaklanmıştır. Ramazan Kaplan, "Aşk-ı Memnu: Evinde Bir Yabancı Adam" başlıklı yazısında, romanda "toplumsal yapının önemsenecek derecede" ele alınmadığı saptamasını yapar ve bu durumun kişilere ve kişilerin iç çelişkilerine odaklanmayı sağladığını ifade eder (Kaplan 2002: 553).

Adnan Bey, Boğaz'daki yalısında çocukları Nihal ve Bülend, yeğeni Behlül, mürebbiyeleri ve hizmetçileri ile birlikte, Batılı bir yaşantı sürmektedir. Ancak, bu yaşantı, Adnan Bey'in rahat tavırlarıyla bütün şehir tarafından tanınan Bihter'le evlenmesiyle karışır. Bihter'in yalının bir parçası olmasıyla birlikte, çocuklar için tutulan mürebbiye ve Nihal'in piyanosu gibi çeşitli simgelerle görünüşte Batılı bir yaşantıyı temsil eden yalının, ne derece Batılı bir yaşantıya evsahipliği yaptığı sorgulanması gereken bir unsur olarak ortaya çıkar. Adnan Beyle parası için evlenen Bihter, bir yandan âşık olmadığı bir adamla evlenmiş olmanın ezikliğini hissetmekte, diğer yandan da Adnan Bey'in genç yeğeni Behlül'e duyduğu cinsel ilginin yarattığı suçluluk duygusuyla boğuşmaktadır. Bihter'in ilgisini çekmeyi başaran genç delikanlı Behlül, Bihter'den önce, evli olmasına rağmen Bihter'in ablası Peyker'le ilgilenmiş, bu arada Bihter ile Peyker'in anneleri Firdevs Hanım'a da kur yapmaktan geri durmamıştır. Romanda bu ilişkilere, evdeki hizmetçilerin bu serbest tavırlardan duydukları rahatsızlıktan başka bir eleştirel yorum getirilmez. Örneğin, hizmetçilerden Şakire Hanım, kocası Süleyman Efendi ile birlikte, kızlarını da alıp bu yalidan kaçmayı düşünmektedir; çünkü tanık olduğu olayları ahlak anlayışıyla bağdaştıramamaktadır. Bu kadınlar, evde iki farklı değerler sisteminin bulunduğu kanıtlamaktadır; ancak yazar, bu iki değerler sisteminden birini desteklediğini gösteren bir yorumda da bulunmaz.

*Aşk-ı Memnu*'daki konak yaşamının ne derece Batılı bir yaşantı olduğu sorusunu sorduran, sadece hizmetçilerin muhafazakârlığı değildir; Batılı yaşantıyı benimsemiş görünmekle birlikte, konaktaki üst-sınıf insanların da muhafazakârlıktan tamamen kurtulmadığı görülmektedir. Adnan Bey'in, oğlunu okula gönderirken kızını Fransız bir mürebbiyeye teslim etmeyi yeterli görmesi önemli bir ipucudur. Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı* adlı yapıtında, mürebbiyeler ve özel öğretim konusunun Osmanlı sosyal yaşamında önemli bir yer almaya başlamasıyla birlikte romanlara da yansıdığını belirtir (Kavcar 1995: 17). Nihal'in babasıyla yaptığı Türkçe dersleri, bir süre sonra kendiliğinden unutulur; Nihal'in dersleri konusunda gösterilen vurdumduymazlık, Adnan Bey'in, kızının eğitimine vazgeçilmez bir unsur olarak bakmadığını ortaya koymaktadır. Benzer şekilde Bihter, bir süre sonra, yaşının gereği olduğunu ileri sürerek, Nihal ile Bülend'in odalarının ayrılmasını emreder. Nihal'in karşı karşıya kaldığı yasaklar ve sınırlamalar, dönemin genç kızlarına bırakılan özgürlük alanını ortaya koymaktadır. *Aşk-ı Memnu*'da kadınların serbest tavrı bir eleştiri konusu olmasa da, kadınların özel alanlarının mahremiyeti ahlakî bir tonla vurgulanmaktadır. Ayrı odalar, kadın ve erkeğin mahrem alanlarının inşası için büyük önem taşıyan sembollerdir. Bu anlamda, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter ve Behlül'ün yasak

aşkının en geçerli kanıtı, genç kadının Behlül'ün odasına gittiği gecedir. Bir mahrem alandan diğerine geçiş, artık beraber gidilen toplantılarda ya da pikniklerde değil, yaşanan özel mekânlarda önem kazanmaktadır. Bihter, bir yandan mahremiyeti belirleyen kuralların boyunduruğu altında olmaktan sıkılmıştır; öte yandan, aynı kuralları bir başkası için yeniden üretmekte sakınca görmez. Behlül'ü kendi odasına kabul etmemesine rağmen, gizlice genç adamın odasına gidebilen Bihter, Nihal ve Bülent'in odalarının ayrılmasını sağlarken, Behlül'ü kendi odasına almasını engelleyen kuralların savunucusu durumuna geçmektedir.

*Aşk-ı Memnu*'da kadın özgürlüğü teması, Tanzimat romanlarından çok farklı bir şekilde işlenmektedir. Tanzimat romanlarında konu edilen "örtünme", "evleneceği kişiyi seçme özgürlüğü" gibi temalarla ilgili fikirler, bu romanda birer savunu olarak yer almaz. Kadınlar örtünürler ama evlenecekleri kişiyi seçmekte de özgürdürler. Adnan Bey'in araçlar yoluyla evlilik teklifini ilettiği Bihter, annesi Firdevs Hanımla bu konuda tartışabilmekte, benzer şekilde Nihal de Behlül ile evlenip evlenmemek konusunda kendi kararını verebilmektedir. *Aşk-ı Memnu*'da "örtünme" konusu da farklı bir bakış açısından ele alınmıştır; Nihal'in çarşafa girme konusunda gösterdiği heves, kadınların örtünmesi konusunu bambaşka bir boyuta taşır. Genç kızıktan kadınlığa geçişin bir sonucu olarak örtünmek, özgürlüğün kısıtlanması değil, aksine kadının cinselliğinin erkekler tarafından meşru düzlemde tanınması anlamına gelmektedir. Romanda örtünmenin ne derece ahlakî bir bilinç sağladığı, Firdevs hanım ve Bihter'in kişilikleriyle sorunsallaştırılmıştır. Dolayısıyla, *Aşk-ı Memnu*'da Tanzimat romanlarının simgelerinin önemini yitirdiği, buna koşut olarak da Batılılaşma'nın kişilerde yarattığı iç çelişkilerin açığa çıktığı görülmektedir.

Erkeklerin sahip olduğu özgürlüğe yelteniş, Bihter için ölümüne yol açacak bir trajediye dönüşür. Kadın aslında özgür olduğu izlenimi verilen bu yalıda bile kısıtlanmış, ahlak kuralları ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırılmışlığın yarattığı psikolojik çelişkiler sadece Bihter için değil, erkeklerden farklı olduğu için genç kızıktan kadınlığa geçiş evresinde kardeşinden, kuzeninden, babasından "ayrılmak zorunda" bırakılan ve buna direnen Nihal için de gözlemlenebilen olgulardır. Dışarıdan yüklenen değerlerle kurulan bir cinsel kimliği benimsemenin zorluğu Bihter için ahlaklı olma çabasında somutlaşmaktadır; aynı durum, Nihal içinse babasından ve kardeşinden ayrılan bir "özel alan"a yerleşmek zorunda olmakla ortaya konmuştur. *Aşk-ı Memnu*'da, görünüşte Batılı bir evde İslamî kurallarla örülü muhafazakâr yaşamlar sürüldüğünün en önemli kanıtı, evin dışında erkekten ayrı tutulan Osmanlı kadınının mahrem alanını kurma konusunda gördüğü

baskının, dışa kapalı, kadın ve erkeğin kendi ailelerine mensup insanların dışındaki kişilerle görüşebilecekleri “kamusal alan”larla karşılaştırıldığında, “özel alan” sayılabilecek bir yalıda da aynı güçlü retorikle işlenebilmesidir. Bihter’in Tanzimat romanlarının tüm iffetsiz kadınlarıyla aynı sonu paylaşması, ister istemez roman boyunca karşısında direnilen ahlakî değerleri üstün konuma taşımaktadır. Bu sonla *Aşk-ı Memnu*, geçmişte yazılan romanlarla arasındaki farkın, sadece daha nitelikli bir iç derinliğe ulaşabilmesinden ve çelişkiler içindeki kişilerinin birer tip olmaktan uzaklaşarak birer birey olmayı başarmasından oluştuğunu ortaya koymaktadır.

Zaten böyle hayatını, doğru olsa bile değiştirenler,  
çoğu zaman incelik ve temizliklerini azıcık kaybediyorlar.  
H. E. Adıvar, *Seviyye Talip*.

### 3. Yoldaş Kadının Ortaya Çıkışı

Deniz Kandiyoti, “Cariyeler, Fettan Kadınlar ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri” başlıklı yazısında Halide Edip Adıvar’ın *Yeni Turan* (1912) romanındaki Kaya karakterini cinselliğinden arındırılmış “kadın yoldaş”a örnek olarak verir (Kandiyoti 1997: 144). Bu romandan iki sene önce yazılmış *Seviyye Talip* romanının baş kahramanı Seviyye de, Kaya karakterini oluşturan ve Adıvar’ın daha sonraki yapıtlarında da izlerini bulacağımız bastırılmış kadın cinselliği konusu çerçevesinde şekillenmektedir. İnci Enginün, “Kösem Sultan’ın İki Edebî Eserdeki Yorumu” başlıklı makalesinde, Kaya karakterinin öncesine Handan’ı sonrasına ise *Ateşten Gömlek*’in Ayşe’sini yerleştirir: “Kanlı ihtilalleri nefretle karşılayan Halide Edib, *Handan* romanında kanlı bir ihtilalci olmayı reddeden Handan’dan sonra, *Yeni Turan*’da, sosyal alanda, terbiye ve siyaset sahasında, kansız fakat köklü bir ihtilal temsilcisi olan Kaya örneğini yaratır. Bu tip, daha sonra vatan müdafaası zarureti karşısında, kendi milletinin yanında yer alan ve onunla birlikte savaşan *Ateşten Gömlek*’in Ayşe’si olacaktır” (Enginün 1998: 134).

*Seviyye Talip*, bir yönüyle Bihter’in simgelediği kadın imgesini, diğer yönüyle de Cumhuriyet romanlarının vatanperver kadınına haber veren bambaşka bir kadın imgesini ortaya koymaktadır. Romana adını veren Seviyye, Bihter’in simgelediği kadın tipine eklenilebilecek bir karakterdir. Romanın diğer kadın karakteri Macide ise, kendisine daha özgür bir hayat istediği için değil ama kocasını memnun etmek ve modern bir kadın olarak vatanını temsil etmek adına değişmek isteyen bir kadındır. Değişim ve vatansal ülküler arasında kurduğu ilişki, Macide’yi Cumhuriyet romanlarının “ülkücu” kadın karakterlerinin ilk örneği konumuna taşımaktadır. Halide Edip, *Seviyye Talip*’te kadının kamusal alanda varoluş özlemini, onun özne olma çabasını ön plana

çıkartarak ele almaktadır. Seviyye, kocasından boşanmış, Macar asıllı bir piyanistle yaşayan bir kadındır. Macide ise önceleri mazbut bir ev kadını olmasına rağmen, İngiltere’den dönen kocasının artık kendisini beğenmediği hissine kapıldığı anda, hummalı bir Batılılaşma çabası içine girer. Macide’nin bu çabası, onun daha yetkin bir evliliğin nesnesi olmasıyla sınırlı kalmaz; önceleri kadın ve erkeğin bir arada bulunduğu toplantılara bile gitmek istemeyen Macide’nin bir anda kitap okumaya, piyano çalmaya, kendisine çeşit çeşit elbise yaptırmaya başlaması, dış görünüme ilişkin çabalar gibi görünmesine karşın, ilginç bir şekilde Macide’nin öznel bir kimlik geliştirmesine neden olur. Öyle ki Macide, kocasından ayrılıp piyano hocasıyla nikâhsız yaşamaya başlayan Seviyye’nin hikâyesini duyduğunda, “aşk en yüksek nikahtır” diyerek, bu ilişkiyi benimsemediğini belirten kocası Fahir’e karşı çıkacak noktaya gelir (Adivar 1967: 46). Macide’nin bu tutumu karşısında telaş içine düşen Fahir, karısının değişmesini istemekle ne kadar iyi bir iş yaptığını sorgulamaya başlar. Önceleri karısının Batılı kadınlar gibi olmasını istediğini dile getiren Fahir’in, Macide’nin kendisine karşı geldiğini gördüğü ve hakimiyetini kaybedeceğini hissettiği noktada kadınların değişmesine karşı çıkması, Tanzimat romanlarından bu yana seslendirilen kadın özgürlüğü sloganlarının arka planını gözler önüne sermektedir. Batılılaşma konusunda sağlanan mutabakat, konu kadınların egemenliğe başkaldırmaları noktasına geldiğinde kolaylıkla bozulabilmektedir.

Fahir’in görüşleri, “ideal kadın”ı, kendisini-vatana hizmet etmek için-“iyi eş” ve “iyi anne” olarak ortaya koyması beklenen bir kadın olarak somutlaştırmaktadır. Macide, uzun uğraşlar sonucu böyle bir kadına dönüşür. Buna rağmen Fahir, karısı Macide’den uzaklaşır ve Seviyye’ye tutulur. Bu tutkunun bileşenlerini cinsel itkiler oluşturmaktadır; Seviyye’nin güzelliği, “tehlikeli bir güzel[lik]” (Adivar 1967: 55) olarak tanımlanırken Macide bu tutkunun gelişimi sürecinde bir anne, bir arkadaş konumuna geçer. Macide’nin Fahir’e karşı savunduğu görüşleri, Seviyye bütün bir topluma karşı savunmak zorundadır; ancak, adı aile toplantılarındaki fısıltılı konuşmalarda geçen, nikâhsız olduğu öğrenilince yaşadığı evlerden çıkartılan Seviyye de sonunda birlikte yaşadığı adamlarla evlenerek bu tatsız konunun unutulmasını sağlamaya çalışır gibidir. Seviyye gibi sıradışı bir kadın için bile, kendi kararlarını almanın en son noktada, seçtiği adamlarla evlenmek anlamına gelmesi, kadınların toplumsal kurallar karşısındaki çaresizliğini ve kendileri için belirlenen alanın sınırlarını bütün açıklığıyla gözler önüne sermektedir.

Halide Edip, evli bir erkek olan Fahir’in âşık olmasının yarattığı dramatik sahnelerle dolu bir roman yerine, Seviyye ve Cemal arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir roman yazmaya yönelseydi, evlilik dışı bir ilişki yaşamasına rağmen, Bihter



gibi intihar etmek zorunda kalmayan bir Osmanlı kadınının bir özne olarak konumunu sorgulayabileceğimiz esaslı bir roman yazmış olabilirdi. Oysa, *Seviyye Talip*'te kadının nesne olmaktan uzaklaşıp özne olmaya çabalaması, onun ötekiliğini bir kez daha ortaya koymanın ötesinde bir işe yaramaz. Kadının toplumsal öngörünün dışına çıkma cesareti göstermesi, erkeğin iktidarını sarsacak bir korku uyandırmıştır; ancak, *Seviyye Talip*'te Halide Edip, bu korkuyu değil, kadınların ne yönde değişmesi gerektiğini kendisine sorun edinerek tartışmayı en baştan-erkeklerin lehine-kısıtlamıştır. Nükhet Esen, “Seviyye Talip’te Kadın Yazarın Sesi” başlıklı yazısında Adıvar’ın bu ikircikli tutumunu gözler önüne serer (Esen 1998: 13-15). Yazarın, romanlarında kadın kimliğini ancak “annelik”le, “vatanperver”likle veya “evlilik”le destekleyerek belirgin kılması, kadınların cinsel kimliklerinin yok sayıldığını, ya da bu kimliklerin ancak “annelik”, “karılık” gibi görevlerin içinde eritilerek meşrulaştırıldığının bir kanıtıdır. Her ne kadar, fiziksel güzelliği, cinsel çekiciliği imleyen simgelerle anlatılsa da, Seviyye de kocası Cemal karşısında şefkatli eş konumundadır; romanın sonunda Cemal ile evlenmesi de Seviyye’nin meşru konumunu pekiştirmektedir.

*Seviyye Talip*'ten on iki yıl sonra yayımlanan *Kiralık Konak*'ta (1922) Yakup Kadri, Halide Edip’in yapamadığını yapar ve Osmanlı *femme fatale*'ini yaratır. Birinci Dünya Savaşı sırasında geçen *Kiralık Konak*, İkinci Abdülhamit devrinde nâzırlık yaptıktan sonra Kanlıca’daki konağına çekilen Naim Bey’in, alafranga hayatı benimseyen damadı Servet Bey ve torunu Seniha’da somutlaşan çürümeye tanıklık edişini işlemektedir. Bu romanla birlikte, kadın, tekrar bir yozlaşmanın taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Murat Belge, “Politik Roman Üstüne” başlıklı makalesinde *Kiralık Konak*’ı politik bir roman olarak nitelendirir ve kişilerin sembolik anlamlar taşıdığını vurgular: Belge’ye göre “her kişi tek bir şeyin sembolü, temsilcisi değil, neredeyse bir anlamlar yumağıdır. Ne var ki bu, bilinç düzeyinde çözülmüş ve aydınlatılmış bir karmaşıklık değil bilinçle çözümlenmediği için karmaşık kalmış bilinçaltı eğilim ve tavırların yumağı olarak ortaya çıkar” (Belge 1988: 88-89). Yakup Kadri’nin romanlarındaki karakterlerde otobiyografik unsurlar olduğunu düşünen Mehmet Narlı ise “Kiralık Konak”ın Hakkı Celis’ini Yakup Kadri’nin hayatında arar. (Narlı 2007: 74-75)

Seniha, uzun yıllar Avrupa’da yaşamış Faik Beyle gayrimeşru bir ilişkiye girmiş, bu ilişki açığa çıktığında da Avrupa’ya kaçmıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı “harp zenginleri”nden biri olan Servet Bey, Naim Bey’i yalnız bırakarak karısıyla birlikte Beyoğlu’nda bir apartmana taşınır. Durumu giderek kötüleşen Naim Bey, konağı kiralamaya karar verir ama alıcı bulamaz; yalnız başına yaşadığı konakta tek dostu, torunu Seniha’ya âşık olan Hakkı

Celis'tir. Seniha, malî sorunlar nedeniyle İstanbul'a döner; ancak, hayatını düşkün bir kadın olarak devam ettirmek zorunda kalır. Roman, Seniha'ya duyduğu aşka bir türlü karşılık bulamayan Hakkı Celis'in Çanakkale Savaşı'nda şehit düşmesiyle sona erer.

Seviyye'nin sarstığı erkek iktidarını Seniha yıkmaktadır. Seniha, Seviyye gibi, ilişkiye girdiği Faik Beyle evlenip dedikoduları savuşturmayı düşünmez; çok sevdiği dedesinin bile yüzüne bakmıyor olmasını kendince açıklar ve bunun üzerinde çokca durmaz. Seniha bir yönüyle, *İntibah*'ın Mehpeyker'ine benzer bir yırtıcılık taşımaktadır. Romanda, Seniha'nın Faik Bey'i etkileme çabaları, avını gözleyen, tırnaklarını onun etine geçirmek için fırsat kollayan yırtıcı bir hayvanın durumuna benzetilerek anlatılmaktadır:

*Her kadında yırtıcı ve avcı hayvanattan bir şey vardır. Kuşu yakalayan kedide nasıl nihayetsiz bir hazzın raşeleri ve dişlerini bir ceylanın etine geçiren arslanda ne kadar derin bir şehvetin emareleri görülürse, kadınlar da lâlettayin herhangi bir erkeği kendilerine râm etmekte o kadar büyük bir haz ve neşat duyarlar [...] Seniha, adanın sevdavî göklerinde, Faik beyin yanbaşında yabancı bir kedi gibi dolaştığı ve aylardan beri kâh yatağın içinde kâh tuvalet masasında bilemediği tırnaklarını nefret ve gayze yakın hırs ile batırmak istediği etin en yumuşak tarafını, en gafil anını yoklamakla meşgul oldu. (Karaosmanoğlu 2001: 82)*

Ancak Seniha, diğer bir yönüyle de okuduğu kitaplardaki hayata ulaşmak isteyen romantik bir genç kızdır. Seniha'nın okuduğu romanlarla ve Madam Kronski'nin anlattıklarıyla şekillendirdiği hayat tasarısı, onun kendisini olduğundan farklı görme çabası içinde, uçsuz bucaksız bir romantizme sürüklenmesine neden olur. Avrupa'ya kaçış fikriyle yanıp tutuşan Seniha, Faik Bey'in metresi olarak amacına ulaşır; Avrupa'da da Faik Beyle birlikte metres hayatı sürdürerek özellikle dedesi Naim Bey'e büyük bir utanç yaşatır. Sonunda İstanbul'a döndüğünde artık düşkün bir kadındır; zengin erkeklerin metresi olmaktan başka bir şansı yoktur. Kimse onunla evlenmek istemez. *Kıralık Konak*'ta Batılılaşma, gülünç veya yoz olmasının ötesinde, bir ihanet olarak belirlenleştirilmekte ve bu yönelim de kadınlarda somutlaştırılmaktadır.

Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ta Hakkı Celis'e verdiği vatana hizmet görevi aracılığıyla yücelme şansını, Halide Edip kadınlara da vermektedir. *Kıralık Konak*'ta Seniha'ya âşık olan Hakkı Celis'in, aşkına karşılık bulamayınca asker olmaya karar verip romanın sonunda da ölmesi gibi, *Seviyye Talip*'te de Fahir, Seviyye'ye olan aşkı yüzünden karısı Macide'yi kaybedince savaşta ölmeyi ve bir kahraman olarak anılmayı tercih eder. Bu anlamda, erkekler için onları yüceltecek bir görev hâlihazırda bulunmaktadır. Kadınları

yoza Batılılığa yönelen kişiler olarak çizen ve Seniha'nın Batıya yönelişi hakkında uzun uzadıya düşünmesine imkân vermeyen Yakup Kadri'nin tersine Halide Edip, Macide'yi planlı ve düşünsel temelleri olan bir Batılılaşmanın öznesi yapmıştır. Macide'nin değişimini vatan için yararlı olmakla ilişkilendirmek yolunu seçen yazar, bu yolla kadınları vatana hizmet misyonunun bir parçası yaparak onlara saygın bir konum kazandırmaya çalışmıştır.

Kadınlar, medeniyeti gözleriyle algılamaya mahkûmdur.  
P. Safa, *Fatih-Harbiye*.

#### 4. Sessiz Kadınlar

Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ında olduğu gibi, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sinde (1931) de kadın, seçim yapan kişi konumundadır. Kadınlar, erkekler tarafından yapılan seçimlerin nesnesi olmaktan uzaklaşmış ve kendi hayatlarına ilişkin kararlar almak noktasına gelmiştir. Ancak, *Kıralık Konak*'ta olduğu gibi, *Fatih-Harbiye*'de, de bu durum onları “alafranga züppelik” tehlikesi ile karşı karşıya bırakır. Romanda “Doğu”lu ve “Batı”lı değerlerle donatılmış iki erkek arasında bir seçim yapması gereken Neriman, *Kıralık Konak*'ın Seniha'sı gibi yırtıcı ve başına buyruk değildir; ama bir yanı sıra onu hatırlatır. Neriman da Seniha'nın konaktaki yaşamını beğenmemesi ve Avrupa'ya özenmesine benzer şekilde, Fatih'te sürdürdüğü hayatı beğenmemekte, Beyoğlu'nun ihtişamından etkilenmektedir. Seçim, gerçek anlamıyla “Batı” ve “Doğu” arasında yapılacak bir seçim olmaktan çıkmış, konumu gereği Doğulu olan İstanbul'un “Batılı” ve “Doğulu” iki yüzü arasında bir seçime gelip dayanmıştır.

Nan Lee, *Fatih-Harbiye*'nin Türkiye'deki toplumsal değişimin yarattığı bunalımı konu ettiğini ileri sürmektedir (Lee, 1997: 79). Muhafazakâr bir insan olan babası Faiz Beyle birlikte Fatih'te yaşayan Neriman, Darülelhan'da alaturka bölümünde öğrencidir. Okuldan arkadaşı Şinasi ile uzun zamandır birlikte olan Neriman, Macit ile tanışmasını izleyen günlerde değişik davranışlar sergilemeye başlar. Macit, tam bir Beyoğlu adamıdır. Neriman bu hayatı çekici bulmaya başlar; Macit'in onu bir baloya götürmeyi teklif etmesi üzerine, bu baloya gitmek için babasını kandırarak Neriman'ın hayatının bütün amacı haline gelir. Şinasi ve Faiz Bey, Neriman'daki değişimin farkındadır; ancak onu bu hayatın çekiciliğine kapılmaktan kurtaramazlar. Romanın sonunda Neriman, bir dost meclisinde, kendisi gibi gösterişli bir hayata özendiği için sevdiği adamı terk eden bir Rus aktristinin dramatik hikâyesini dinler, yaptığı hatayı anlar ve Macit'le baloya gitmekten vazgeçerek Şinasi'ye ve eski hayatına döner.

*Fatih-Harbiye*'de alafrangalık dolayimsız bir eleştiri ve alay konusu değildir. Romanda İstanbul'un Batılı yüzünü temsil eden Macit, Tanzimat romanlarındaki alafranga züppeler gibi topluma yabancı bir kişi olmasına rağmen, onlar gibi "aptal", "cahil", "beceriksiz" ya da "gülünç" bir tip olarak çizilmemiştir. Peyami Safa, tutumunu Macit'in züppeliğiyle alay ederek değil, onu ahlaki çöküntü içinde göstererek ortaya koyar; "Batılılaşma" görünüşe ilişkin bir unsur olmaktan uzaklaşmış ve Peyami Safa'nın yapıtlarında yerini ahlaki bir sorun olarak almıştır. Ahlak sözkonusu olduğunda, kadın bir simge olarak belirginleştiği için, Peyami Safa'nın çoğu yapıtında, "Doğu" ve "Batı" arasında kalan, Batı'yı çekici bulan ama Doğu'dan da vazgeçemeyenler kadınlardır. Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* adlı romanında, kadınları "yanlış Batılılaşma"nın birincil örnekleri olarak ortaya koyarken, ilginç argümanlar kullanmaktadır. Romanda yazarın sesini yankılayan Ferit'in sözleriyle kadınlar, "medeniyeti gözleriyle algılamaya mahkûm"dur (Safa 1999: 94). Ferit'e göre, Türk kadınları medeniyeti "cazip bir renkler âleminden ibaret" zannetmektedir (Safa 1999: 94). Kadınların batılı değerlere, gösterdikleri ilgiyi bir "zaaf" olarak değerlendiren Ferit, onları yüzeysellikle, bilinçsizlikle suçlamaktadır. Batılı yaşamıyla Macit böylesi bir eleştirinin hedefi olmazken, Neriman'ın tam anlamıyla ait olamadığı bir dünya için suçlanması, yazarın kadınlara yaklaşımındaki olumsuzluğu belirginleştirmektedir.

Batılı değerlerle örülmüş bir hayat arzusundan bir türlü vazgeçemeyen Neriman'ın nevrotik bir kadın olarak çizilmesi de onun savunduğu hayat tarzını sorunlu kılan bir diğer öğedir. Neriman'ın istediği yeni hayat, geleneksel değerlerle çatışmayı gerektirir; ancak bu çatışma, Neriman'ı nevrotik bir kadın olarak belirginleştirmenin ötesinde bir işe yaramaz. Peyami Safa, bunun yerine geleneklerin sorgulanmadığı huzurlu bir hayatı önerir. Neriman, doğulu değerlere sahip çıkan muhafazakâr bir babanın kızı, babasına benzeyen bir adamın müstakbel eşi olarak Doğu'ya bağlıdır; ancak aynı zamanda, kendisini daha özgür, daha zengin, daha tasasız kılacak yeni bir hayatın da özlemi içindedir. *Fatih-Harbiye*'de, bu özlemin tüm bileşenleri Neriman'ın bencil, kıymet bilmez bir kadın olarak betimlendiği satırlarda paramparça edilir; bu yeni hayat, değersiz bir seçenek olarak sunulur. Neriman'ın özlemlerini bütün özgürlük istemlerinden ayırarak, bir anda "renkli bir hayat" arzusuna indirgeyen Safa, romanda Neriman'ın gitmek için türlü hilelere başvurduğu baloyu onun ait olmak istediği dünyanın tek ve mutlak yansıması olarak belirginleştirmektedir. Balo, Neriman'ı özgür iradesini kazanmaya çalışan bir kız olarak değil, babasını kandırıp bu iş için razı etmeye çalışan, türlü dalavereler çeviren biri olarak ortaya çıkartır. Üstelik bu baloya gitme arzusu, Neriman'ın babası Faiz Bey'de yarattığı ekonomik sıkıntı aracılığıyla büsbütün bir ihanete dönüştürülür. Safa,

“Doğu” ve “Batı” arasında bir seçim yapma görevini kadınlara vermiştir; ancak, yazarın onların bu görevi kendi başlarına hakkıyla yerine getirebileceklerini düşündüğü söylenemez. Daha doğrusu yazar, eğer yönlendirilmezlerse, “Batı”yı yani daha “renkli” ve “gösterişli” olanı seçeceklerini düşündüğü için, kadınları ahlâki çöküntüye daha yatkın kişiler olarak çizmektedir. *Fatih-Harbiye*’de, kadınların yeniliğe yönelişleri, duygusal bir heves, düşünsel dayanakları olmayan bir tutku olarak ele alınmaktadır.

Peyami Safa’nın Doğu ve Batı arasında bir seçim yapmak için yetkin olduklarını düşünmemesine rağmen bu görevi kadınlara vermesi, yazarın bu konuda bir seçim yapmanın olanaksızlığını sezmesine bağlanabilir. *Fatih-Harbiye*’de olmasa da, *Yalnızız*’da Safa bu olanaksızlığı Simerenya adını verdiği bir ütopya ülkesini betimleyerek ortaya koymaktadır. Doğu ile Batı arasında bir seçim yapmak olanaklı olmadığı gibi, Doğu ile Batı’nın sentezi de ancak ütöpik bir düşüncedir. Doğu ve Batı arasında bir sentezin olanaksız olduğu fikri, Peyami Safa’yı Ahmet Hamdi Tanpınar’a eklemlemektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1949 yılında yayımlanan romanı *Huzur*, Doğu ve Batı arasında bir sentez olup olamayacağını bir sorunsal olarak ortaya koyan bir yapıt olarak öne çıkmaktadır. *Huzur*, küçük yaşta annesini ve babasını kaybeden, daha sonra İstanbul’a kuzeni İhsan’ın yanına taşınan ve burada yepyeni fikirlerle tanışan Mümtaz’ı odağa alan bir romandır. Galatasaray Lisesi’nde tarih öğretmeni olan İhsan, Mümtaz’a hem dostluk, hem öğretmenlik hem de babalık yapar. *Huzur*’da erkekler, belli başlı ideolojilerin savunucuları olarak belirginleştirilirken, kadınların bir türlü duygu dünyasından çıkıp fikir dünyasına katılamamaları dikkat çekicidir. Gerek İhsan’ın karısı Macide, gerekse Mümtaz’ın tutkulu bir aşkla bağlandığı Nuran, roman boyunca İhsan’ın Doğu-Batı sentezi konusundaki fikirlerine, Suat’ın geçmişteki her şeyin reddedilmesi gerektiğini ortaya koyan dünya görüşüne veya Mümtaz’ın bu iki görüş arasındaki sıkışmışlığına ilişkin konuşmalara katılmazlar.

Modernleşme konusunda *Huzur*’da kadınlara biçilen rol, Tanpınar’ın da Peyami Safa gibi, kadınların modernleşme konusunda aktif bir rol oynayamayacaklarını düşündüğünü akla getirmektedir. *Huzur*’un kadınları duygusal huzursuzluklarla boğuşmakta ve ideolojik huzursuzlukları erkeklere bırakmaktadır. Romandaki kadınlar arasında bir tek Nuran, bir akşam yemeğinde, İhsan’ın dünya görüşünü “sentetik bir ilaç hazırlar gibi” mekanik bulduğunu söyleyerek bu ideolojik sessizliği delmektedir (Tanpınar 2001: 244). İhsan’ın konuşmasını eleştirir bir konumda görünmesine rağmen Nuran, bu sözleriyle aslında erkeklerin bir parçası olduğu “fikirlere dünyası”nı sentetik bulduğunu ifade eder. Nuran, hisler dünyasında kalmayı ve Mümtaz’ın estetik dünyasının idealize edilmiş kadını olmayı tercih etmektedir. Nuran’ın ilk

duyduğu anne nasihatının “kadın her şeyden evvel kendisini gizlemeyi bilmelidir” (Tanpınar 2001: 133) olması, duygusal ve düşünsel alanların kadın ve erkek kimliklerini belirleyecek şekilde ayrışmasına değilse de, kadının hayatına yerleştirmesi gereken bir gizliliğe vurgu yaparak kadınlara ayrılan alanı çerçeveler. Nuran, “huzur için buna mecburum” (Tanpınar 2001: 358) diyerek eski kocası Fahir’e dönerken, annesinin nasihatini tutar ve Mümtaz’dan ayrılıyor olmasının yarattığı duygusal çalkantıyı hiçbir şekilde ele vermez. Öyle ki, birbirlerine bakışları bile sayfalar süren bir anlatıma neden olurken, Nuran ve Mümtaz’ın ayrılışları bir paragrafta sonuçlanır.

### 5. Tutunamayan ve Ölmeye Yatan Kadınlar

Kadınların benzer bir sessizlik içine yerleştirilmesi Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* (1972) adlı romanı için de geçerlidir. *Tutunamayanlar*’da kadınlar, küçük burjuva hayatının nimetlerine düşkün, ideolojik huzursuzluklar yaşamayan ya da bunları umursamayan kişiler olarak çizilmektedir. Romanın başkişisi Turgut Özben’in karısı Nermin, evde bir küçük burjuva hayatının sürmesini sağlamanın ötesinde bir işleve sahip değildir. Nermin, masa örtülerinin ve zoraki akşam yemeklerinin ortasında anlam kazanır, sessiz ve Turgut’un çalkantılarının dışında kalan biri olduğu için romanın sonuna dek mutlak bir reddedişin nesnesi olmaz. Selim Işık’ın âşık olduğu Zeliha, Aysel ve Günseli de, Turgut ve Selim ile temsil edilen değerler kargaşasının, kimlik bunalımının, “tutunamama” sorununun seyircileri olmaktan öteye geçemezler. *Tutunamayanlar*’ın kadınları sorgulayan özneler olmaktan uzaktır. Selim’in hayatına ilişkin tanıklıklarıyla Nermin’den farklı bir şekilde romanda söz sahibi olsalar da, Zeliha, Aysel ve Günseli de Selim’i Selim’in sözleriyle hatırladıkları ve anlattıkları için, tanıklıklarını bir yansıtma ediminin ötesine taşıyamazlar. Aysel’in cevap verdiğini sandığımız sorular, aslında Turgut’un kafasının içinden geçen ve burada kendi cevaplarını bulan sorulardır; benzer şekilde, Günseli de Selim’i anlatırken sesini ona kaptırmaktan kurtulamaz. Romanda seslerine el konulan kişiler sadece kadınlar değildir; diğer roman kişileri de seslerini Selim’in veya Turgut’un iç sesine feda etmektedir. Dolayısıyla, *Tutunamayanlar*’da kadınların seslerinin ellerinden alınmasıyla ilgili olmasa da, bir bütün olarak romandaki değer kargaşasının, kimlik sorununun dışında bırakılmalarıyla ilişkilendirilebilecek bir tavrıdan söz edilebilir.

Hande Ögüt, “Atay’ın eserlerinde küçük burjuva hayatı ören, toplumsallığı kuran ve erkeği oyundan alıp evin/dünyanın sahnesine çeken kadınlardır” der (Ögüt 2011: 40). Bu nedenle aslında kadınlar Atay’ın parçalanmışlığını tartıştığı erkeklerin hayatında merkezi konumdadırlar; ancak, Atay’ın kahramanları burjuva hayat karşısında ve erkeklik rolleri altında

ezilirken, kadınlar bu ezme/ezilme dinamiklerine çok az tepki verir, verdiklerinde de erkeklerin davranışlarını belirginleştirecek ikincil roller oynamaktan kurtulamazlar. Bu dışarıda bırakılmaya tepki, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1975) adlı romanından gelir. Ancak, Ağaoğlu'nun kadının toplumsal cinsiyetine bağlı olarak yaşadığı çelişkileri toplumsal olaylardan ne derece soyutlayabildiği tartışılması gereken bir konudur. *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk kitabı olan *Ölmeye Yatmak*, cinselliğini ulusal ideallerle bastırmak zorunda kalan Cumhuriyet kadınının sesini bugünlere taşıyan bir romandır. *Ölmeye Yatmak*'la Ağaoğlu, etrafında dolaşılsa da çözümlemek amacıyla içine girilmeyen bir alana uzanmakta, Cumhuriyet kadınının ulusal idealler uğruna feda ettiği cinselliğinin izini sürmektedir. *Ölmeye Yatmak*'ta cinsellik, Cumhuriyet'le birlikte ilkokullardaki müsamerelerin bir parçası olmaya başlayan kızlı erkekli gösterilerden, genç yaşta yapılan evliliklere, monoton birlikteliklerden evli insanların kurduğu gizli ilişkilere pek çok farklı düzlemde, toplumsal baskılar karşısındaki konumu ile ele alınmaktadır. Toplumsal baskının romana bütünsel bir tema olarak katılmış olması, yapıtta organik bir birliğe ulaşılmasına yol açar; ancak, toplumsal olanın bireysel olan üzerindeki belirleyiciliğine yapılan güçlü vurgu, bireysel düzlemdeki dinamiklerin ikinci plana düşmesine neden olmaktadır. Bunun sonucu olarak, *Ölmeye Yatmak*'ta cinsellik toplumsal/tarihsel sorgulamanın gerisinde kalmakta ve romanda bir sorunsal olarak belirginleşmemektedir.

*Ölmeye Yatmak*'ta bireysel krizlerle toplumsal çalkantılar iki ayrı anlatı düzleminde konu edilir. Ölmek amacıyla kendisini bir otel odasına kapatan Aysel'in kişisel sorunları, bireysel kriz anlatısının düzlemini oluştururken, Aysel'in bu kriz nedeniyle geçmişi düşünmesi, Cumhuriyet'in ilk yıllarından 60'lı yıllara dek uzanan bir tarihsel sürecin sorgulanmasını da beraberinde getirir. Romandaki tarihsel sorgulama sadece Aysel üzerinden yürütülmez. Aysel'in Aydın, Ali, Semiha ve Hasip gibi ilkokul arkadaşları da farklı yönleri giden, zıt ideolojilere yönelen kişiler olarak bu tarihsel sürecin sorgulanmasında önemli roller üstlenmektedir. Aydın, 1960'larda politikaya heveslenen biri olarak karşımıza çıkar; Ali, solcu arkadaşlar edinir ve Radyoevi'nde işe girer; Semiha genç yaşta evlenir; Hasip ise İlahiyat Fakültesini bitirir. Romanın erkek kişilerinin birbiriyle çatışan ideolojilere yönelmesinin yarattığı gerilim, bütün bir toplumsal tarihin belirleyici ögesi olarak romana itici bir güç sağlamaktadır. Aynı ideolojik zıtlıkların kadınlar için belirginleştirilmemiş olması dikkat çekicidir; romanın kadın kişileri, birbirlerinden politik yönelimleri ile değil, kadının toplumdaki konumunu belirleyen geleneksel görüşe olan yakınlık veya uzaklıklarıyla ayrılmaktadır. Bu durum, *Huzur*'un veya *Tutunamayanlar*'ın kadınlarının ideolojik sessizliğinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Romanın kadın kişileri arasında bir tek Aysel, erkeklerin dünyasına girmeye cesaret eder. Adalet Ağaoğlu, kadını sorgulayan bir özne olarak değerlendirerek, yapıtlarını modernleşme sorunsalının etrafında geliştiren, ama kadınları bunun dışında tutan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi yazarların uzanmadığı bir alana adım atmıştır. Ancak, Aysel'in bu sorgulamada yalnız kalmış olması ve taşıdığı çelişkilerin sürekli toplumsal olanla bağlantılı olarak aktarılması, *Ölmeye Yatmak*'ta bile aydının bir “kadın” olarak yaşadığı deneyimin özerkliğinin arka plana itildiğini düşündürmektedir. Aysel'i intihara sürükleyen, kendisini bir otel odasına kapatmasına neden olan başlıca unsur, kocası Ömer'i, öğrencisi Engin'le aldatmış olmasının yarattığı suçluluk duygusudur. Bu ilişki nedeniyle hamile kalmış olmaktan şüpheleniyor olması, bu suçluluk duygusuna ek olarak, Aysel'in sorgulamalarına dramatik bir yön de katar. Aysel'in kocasına ihanet etmiş olmasını, Cumhuriyet'in ülkülerine ihanet etmekle bir tutan tavrı, Cumhuriyet'in ilk yıllarını yaşayan kadınlar için cinselliğin görev duygusuyla ne derece iç içe geçmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Bu iç içe geçmişlik, görece bir özgürlük ortamının olduğu 60'lı yıllarda da yürürlüktedir; artık “Ata'ya ihanet” şeklinde bir göndermesi olmasa da, aydın kadınlar için “cinsellik” hala görevlerin, sorumlulukların arasına sıkışmış bir art-alan konumundadır.

*Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'in cinselliğine ilişkin sorgulamaları, toplumsal bağlamla sıkı sıkıya ilişkilidir. Aysel, Cumhuriyet'in bir ürünüdür. Onu Cumhuriyet yaratmış, içine sarsılmaz görev ve sorumluluk duygularını da yine Cumhuriyet yerleştirmiştir. Bu bağlamda, onu cinselliğini keşfetme pahasına kocasına ihanet etme konumuna taşıyan da, deyim yerindeyse, 60'ların özgürlük ortamıdır. Aysel'i yeniden “genç”, “diri”, “hem insan hem kadın” hissettiren kişinin herhangi biri değil de Engin olması, sorunun sadece bir “cinsel özgürlük” sorunu olmadığını ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, Aysel'in hepsi farklı zamanlarda kendisinden hoşlanan ilkokul arkadaşları Aydın veya Ali ile değil de, Engin'le birlikte olmayı tercih etmesi, “cinsellik” konusunu, Cumhuriyet kuşağının, kendisinden sonra gelen 60'lı yılların özgürlükçü kuşağına yetişme çabasının bir bileşeni yapar. Bu çerçevede, doçent kimliğine ve ayrıntıları düşünmekten ölemeyecek kadar sorumluluk duygusuyla örülmüş yaşamına rağmen, Engin'le birlikte olan Aysel'in, bu edimi, Cumhuriyet kuşağına mensup bir aydının 60'lı yıllarda başatmak zorunda kaldığı aşağılık duygusundan kurtulmanın bir yolu olarak gördüğünü söylemek olanaklı görünmektedir. *Ölmeye Yatmak*'ta belirginleştirilen, Aysel'in kadın kimliği bağlamında, “cinselliğin” tarihsel bir çerçevede sorunsallaştırılması değil, “genç”, “yeni” ve -henüz-kirlenmemiş olanın, yani 60'lı yılların kutsanıdır.



Romanda cinselliğin bir sorunsaldan çok bir simge olduğu iddiasına kanıt oluşturabilecek başlıca unsur, Aysel'in cinselliğini keşfedişinin trajik bir olgu olarak işlenmemiş olmasıdır. Romanda Aysel'in Engin ve Ömer arasında yaşadığı gerilim, bir trajedi olarak belirginleştirilmediği için, *Ölmeye Yatmak*, başkişisi bir kadın olsa da, “modernleşme”nin, “özgürleşme”nin, “bireyselleşme”nin “kadınca” bir yorumunu taşımanın uzağına düşmektedir. Kadınlık olgusunun ele alınışı ve Aysel'in Engin'le Ömer arasındaki seçimi, Türk modernleşmesinin çalkantıları içinden değerlendirilmekte ve romanda cinselliğin kendisinin değil, bir yönüyle kadın cinselliğini içerse de temelde değişimin konu edilmiş olması, *Ölmeye Yatmak*'ta toplumsal çalkantıların ele alındığı anlatı düzleminin Aysel'in bireysel geriliminin konu edildiği anlatı düzleminin önüne geçmesine neden olmaktadır. Aysel'in ölmeye yattığı otel odasında, Aydın'a ulaşmaya çalışması da bu anlamda simgeseldir ve romanın sonunda bireysel düzlemi toplumsal düzleme eklemektedir. Başlarda, Aysel'i “köylü” bulduğu için hoşlanmayan, daha sonra ona ilgi duymaya başlayan ancak toplumsal konumlarındaki farklılık nedeniyle Aysel'in hep biraz uzak durduğu Aydın'ın, ölmeye karar veren Aysel'in son bir kez konuşmak istediği kişi olması, romanın akışı içinde anlamlandırılması zor bir istektir. Aydın, ancak, adının taşıdığı anlam yükü ile birlikte düşünüldüğünde, Aysel'in çabasını anlamlı kılmaktadır. Aysel'i intihar etmekten vazgeçiren şey, içine sıkıştığı “dar zamanlar”ı anlamlandırma çabasına eşlik edebilecek aydınların varlığına olan inancı gibi görünüyor. “Dar zamanlar”ı anlamlandırma çabası, aydın çabasına ancak kadın cinselliğini “sorunsal” edinebilecek bir bakışın da eklenmesi ile anlamlı olacak bir çabadır. *Ölmeye Yatmak*, modernleşme bağlamında kadını uzaklara itelemeyen bir roman olduğu için dikkate değerdir; ama cinsellik konusuna onu sorunsallaştırmadan yaklaştığı için son çözümlemede “modernizmi” konu eden ve kadın özgürlüğünü bu bağlamda ele alan erkek yazarların yapıtlarına eklenmekten kurtulamamaktadır.

### 5. Sonsöz

Ramazan Gülendamlar, *Türk Romanında Kadın Kimliği* başlıklı kitabında şu tespiti yapmaktadır:

*Türk okurunun Avrupalı romanla karşılaştığı 1859 yılından yani Türk romanını doğduğu Tanzimat döneminden beri, başta eş seçme hürriyeti olmak üzere kadın hakları, kadınla ilgili meseleler ve kadının toplumda yer alması ve ona değer verilmesi gerektiği düşüncesi tema olarak romanımızda işlenmiştir. Romancılarımız kadının kapatılıp birtakım haklarının ve hürriyetlerinin elinden alınmasını eserlerine bir sorun olarak yansıtarak onları tekrar topluma kazandırmayı amaçlar. Tanzimat romanıyla başlayan bu anlayış, “eğitim hakkı, çok evliliğin reddi, sokağa*

*çıkabilme hakkı, eğlence yerlerine gidebilme hakkı, çalışma hakkı, çarşafsız ve peçesiz giyinme hakkı, boşanma hakkı, kocasını seçme hakkı, haremlik-selamlık uygulamasının kaldırılması, örgütlenme hakkı, siyasete girme hakkı gibi hakları içine alıp genişleyerek Cumhuriyet dönemine kadar gelmiştir” (Gülendam 2006: 26)*

Bu sürekliliğin tespiti, kadınlık olgusunun nasıl ele alındığının sorgulanmasını da gerektirmektedir. Uluslaşma süreci, esas olarak modernleşme sürecidir ve bu sadece Osmanlı İmparatorluğu mirasını devralan Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme macerasında değil pek çok farklı ulus-devlet oluşum sürecinde gözlemlenebilir. Her modernleşme macerasında da kadınların nasıl yaşaması, davranması gerektiği önemli bir tartışma konusu olmuştur. Kadınlık olgusunun çok büyük etki yaratmış toplumsal ve tarihsel dönüşümlerle, önemli ideolojilerle, Doğu-Batı arasında sıkışmış kalmış olmak gibi belirsizliklerle bir arada ele alınmasında da şaşırarak bir şey yok; çünkü bütün bunlar, kimlik siyasetinin önemli bileşenleri ve kadınlık-erkeklik rollerine de etki ediyorlar. Bu makalenin vurgulamak istediği, kanonik romanlardan yola çıkarak incelendiğinde, kadınlığın ele alınışına ilişkin bazı sürekliliklerin yakalandığı ve en önemlisi kadınlığın daha büyük sorunların alt kümesi olan bir mesele olmaktan kurtulamadığı tespitinin yapılabildiğidir.

Kuşkusuz kadın olmak, kadının en içkin gerçekliklerini başka meselelere dayandırmadan yazmak için tek başına yeterli değil. Bu çalışmada ele alınan yazarlar arasında adı geçen iki kadın yazarın romanları bunu kanıtlamaktadır. Halide Edip Adıvar ve Adalet Ağaoğlu'nun romanlarını, dönemlerinin erkek yazarlarının ortaya koydukları yapıtlara eklemleyen düşünce tarzı, Türk romanındaki kadın imgelerinin sürekliliğini sağlayan başlıca unsurdur. *Seviyye Talip*'in Macide'si bir yönüyle *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'nin sadık cariyesi Canan'a veya *İntibah*'ın Dilaşub'una eklenilebilir de, bu romanlardan önceki yapıtlarda karşımıza çıkan kadın imgelerinden farklı bir konuma işaret etmektedir. Ne *Araba Sevdası*'nda ne de *Aşk-ı Memnu*'da Macide'yi dolaylı olarak önceleyen bir kadın imgesi bulmak olanaklı değildir. Bununla birlikte, Macide'nin gelenekselliği, *Aşk-ı Memnu*'daki hizmetçilerin yalındaki ilişkilerden duydukları sıkıntı ile ilişkilendirilecek olursa, Servet-i Fünûn ve Cumhuriyet romanları arasında, *Aşk-ı Memnu*'da yalının emektar hizmetçisi Şakire Hanım ile simgelenen Anadolu kadını üzerinden bir bağlantı ortaya çıkartılabilir. Yine de, Şakire Hanım bir roman kahramanı olarak belirginleşmediğinden, bu benzerlik sadece iki karakter arasındaki kimi özdeşlikler yoluyla kurulmuş zayıf bir süreklilik olmaktan öteye geçemeyecektir. *Kiralık Konak*'ta yırtıcı kızı Seniha'nın karşısında silik bir karakter olan Sekine Hanım, bir ölçüde şemada *Kiralık Konak*'a denk düşen “geleneksel kadın” boşluğunu doldurmaktadır;

ancak, bu benzetme de Macide ve Şakire Hanım arasındaki bağlantı gibi, satır aralarından çıkartılan ufak tefek sözlere dayanmaktadır. Sekine Hanım da romanda küçük bir figür olmaktan öteye gitmez.

Neriman, Nuran, Nermin ve Aysel bir yönüyle “geleneksel” bir yönüyle “modern” kadınlar olarak karşımıza çıkarlar ve “Batılılaşma”nın yarattığı kültürel şizofreniyi örnekleyen roman kişileridir. Neriman, Şinasi ve Macit arasında, Nuran eski kocası Fahir ve Mümtaz arasında, Aysel kocası Ömer ile öğrencisi Engin arasında yaşadıkları ikiliklerle bu kültürel şizofreninin bireysel hayatlarına yansıyan yönünü açığa vururlar. Bu noktada da, Turgut Özben’in küçük burjuva karısı Nermin çelişkisiz yaşamıyla farklılaşmaktadır. *Ölmeye Yatmak*’ın Aysel’inin, Nermin’in küçük burjuva bir aydın olarak yaşaması muhtemel çelişkileri üstüne aldığı söylemek olanaklıdır. Ancak, Aysel’in çelişkilerinin Türk romanında hep yasaklı bir konu olmuş “kadın cinselliği”ni bir sorunsal olarak belirginleştirmedeği düşünülecek olursa, Türk romanında kadın imgeleri bağlamında sonsözün *Ölmeye Yatmak* üzerinden söylenemeyeceği açığa çıkacaktır.

Bu araştırmanın en son durağı, kadının cinsel kimliğini korkusuzca irdeleyen, onun çelişkilerini aydın kimliğine veya taraftarı olduğu ideolojilere bağlamadan belirginleştiren ve bu çelişkileri ideolojilere eklemekten kurtaran bir roman olmalı. Ancak, böyle bir romanın kadın yazar geleneği içerisinde değerlendirilmek zorunda bırakılması ve kanonik bir metin konumuna geçme şansını asla yakalayamaması ihtimali de düşünülmeli. Kadın edebiyatımız henüz çok sistematik bir şekilde ortaya konmuş ve incelenmiş değil. Arşivlerden yeni belgeler çıktıkça ve az bilinen, unuttuğumuz kadın yazarların anıları, biyografileri vs. yayımlandıkça tahmin ettiğimizden çok daha zengin bir tarihle karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz. Kadınların kendileri hakkında söyleyecek farklı sözleri olduğunu düşünmemek için hiçbir neden yok. Bu farklılıkların ortaya konabilmesi için edebiyatımıza kadınlar tarafından yapılmış katkıların detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Kadınlar tarafından ortaya konmuş çok sayıda yapıt arşivlerde araştırmacıları beklemektedir.

#### KAYNAKLAR

ADIVAR, Halide Edip, *Seviyye Talip*, Atlas Kitabevi, İstanbul 1967.

AĞAOĞLU, Adalet, *Ölmeye Yatmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

- Ahmet Mithat Efendi, *Felâhî Bey ile Rakım Efendi*, Lacivert Yayıncılık, İstanbul 2010.
- ATAY, Oğuz, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.
- BELGE, Murat, "Politik Roman Üstüne," *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1988, 79-94.
- BERKTAY, Fatmagül, "Türkiye'de Kadın Hareketi: Tarihsel Bir Deneyim", *Kadın Hareketinin Kurumlaşması: Fırsatlar ve Rizikolar*, Metis Yayınları, İstanbul 1994, 18-27.
- ÇERİ, Bahriye, *Türk Romanında Kadın: 1923-1938 Dönemi*, Simurg Yayınları, İstanbul 1996.
- DİNO, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınları, İstanbul 1978.
- ENGİNÜN, İnci, "Kösem Sultan'ın İki Edebî Eserdeki Yorumu," *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 69-76.
- ESEN, Nüket, "Seviyye Talip'te Kadın Yazarın Sesi," *Varlık*, 1086, Mart 1998, s. 13-15.
- ESEN, Nüket, "Ahmet Mithat'ın Bazı Romanlarında Kadın Sorunları." *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 72-76.
- GÖKÇEK, Fazıl, "Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi İle İlgili Bazı Tespitler," *Türk Yurdu*, 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 126-132.
- GÜLENDAM, Ramazan, *Türk Romanında Kadın Kimliği (1946-1960)*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2006.
- HAS-ER, Melin, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, AKM Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000.
- KANDİYOTİ, Deniz, "Cariyeler, Fettan Kadınlar ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri," *Cariyeler, Bacılar, Yurттаşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s. 133-147.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, *Kıralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Namık Kemal, *İntibah*, Akçağ Yayınları, İstanbul 2004.
- KAPLAN, Ramazan. "Aşk-ı Memnu: Evinde Bir Yabancı Adam," *Hece Roman özel sayısı*. 65/65/67 (Mayıs, Haziran, Temmuz 2002), s. 550-559.

- KERMAN, Zeynep, “İntibah” maddesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 4, Dergâh yayınları, İstanbul 1981, 398.
- LEE, Nan A., *Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*, İstanbul: Ötüken, 1997.
- NACİ, Fethi, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990.
- NARLI, Mehmet, *Roman Ne Anlatır?*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.
- ÖĞÜT, Hande, “Oğuz Atay'da Erkekler ve Kadınlar.” *NOTOS Öykü* 28 Haziran-Temmuz, 2011.
- PARLA, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.
- Recaizâde Ekrem, *Araba Sevdası*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, t.y.
- SAFA, Peyami, *Fatih- Harbiye*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Huzur*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976.
- UĞURCAN, Sema, “Osmanlı Türk Romanında Kadın Tipleri”, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 11, Mart 2002, s. 117-126.
- UŞAKLIGİL, Hâlit Ziya, *Aşk-ı Memnu*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, t.y.
- BORA, Tanıl, Uygur Kocabaşoğlu ve Murat Gültekingil (Hzl.) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları, 2002, s. 212-217.

