T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

KÖTÜNÜN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN DÖNEMLERİ ROMANLARINDA KÖTÜCÜL KADIN

Selçuk ÖZDEMİR
19915007

Danışman
Prof. Dr. Kamuran ERONAT

Diyarbakır 2022

T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

KÖTÜNÜN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN DÖNEMLERİ ROMANLARINDA KÖTÜCÜL KADIN

Selçuk ÖZDEMİR
19915007

Danışman
Prof. Dr. Kamuran ERONAT

Diyarbakır 2022

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Kötünün Estetiği Bağlamında Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri Romanlarında Kötücül Kadın" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

…../……/2022

Selçuk ÖZDEMİR

İmza

ÖN SÖZ

Kadınlar; tarihsel süreç içerisinde gizemli bir varlık ve bereketin kaynağı olarak değerlendirilmiş, erkekle eşit hatta bazı dönemlerde erkekten üstün bir konuma sahip olmuşlardır. Tarımın keşfi ve erkek gücüne dayalı üretimin ortaya çıkmasıyla bu konumlarını yitiren kadınlar, statü kaybına uğrayarak ikincil bir konuma itilmişlerdir. Süreç içerisinde erkeğin ön plâna çıkarak toplumun bütün kilit noktalarını ele geçirmesi, erkeğe göre ve erkek egemen kuralları oluşturması da pederşahi bir anlayışın doğmasına, bu anlayışın giderek bir sisteme dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

Erkek egemen bir zihniyetin ve idarenin karşılığı olan ataerkillik; kadını kamusal alandan ev içine itmeye, kadının, erkeğe boyun eğmeye yönelik bir tutumu benimsemesine çalışır. Oluşturduğu sisteme uyum sağlayan ve biat eden kadını destekleyerek olumlanan, makul ve onaylanan bir prototip olarak kabul edilmesinin meşru zeminini oluşturmaya başlar. Zamanla bir anlayış ve kültür hâlini alan kadına yönelik bu tutum, mitolojik söylenceler ve dinsel referanslara dayandırılır. Genel bir kabule dönüşen bu yaklaşıma uymayı reddeden ya da buna uyum göstermeyen kadınlar negatif özelliklere sahip, aykırı, marjinal, öteki olarak yaftalanır; kötülükle ilişkilendirilerek toplumsal alanın dışına itilir.

Kadınların kötülükle ilişkilendirilip kötülüğün kaynağı olarak gösterilmeleri yeni bir yaklaşım değil, kökleri yaratılış öyküsüne dayanan kronikleşmiş bir düşüncenin uzantısıdır. Hz. Adem'in ilk eşi olduğu iddia edilen Lilith'in itaatsizliğiyle başlayan ve Adem'in (erkeğin) otoritesini reddeden tutumuyla ardından arzularına yenik düşerek yasak meyveyi yiyen, eşi Hz. Adem'in de yemesini teşvik ederek 'cennetten düşüş'e neden olduğuna inanılan ikinci eşi Havva'nın bu eylemi, kötülüğün başlangıcı olarak kabul edilir. Mitolojide de Pandora'nın kendisine emanet edilerek yeryüzüne gönderilen kutuyu merakına yenik düşerek açması ve bunun neticesinde kötülüğün dünyaya yayıldığı mitosu da aynı yaklaşımın mitolojik

tezahürüdür. Dolayısıyla bu iki durum, kötülüğü kadınla ilişkilendirilenlerin dayandığı tarihsel ve dinsel argümanların zemini oluşturur. Orta Çağ Avrupa'sında, kadının kötülüğün ve felaketlerin müsebbibi olarak kabul edilip büyücü bir cadı olarak ilan edilmesi neticesinde cadı avcılığı sürecinin başlaması, birçok kadının bu inanç ve algı nedeniyle yaşamını kaybetmesi de aynı anlayışın yansımasıdır. Gerek mitolojik gerekse bu tür teolojik iddialar; kadının zayıf, merakına yenik, itaatsiz yönü nedeniyle erkeği felakete sürükleyen yapısına işaret etmeleri açısından ortak bir payda da buluşur. Süreç içerisinde kültürel bir görünüm de kazanan bu yaklaşımlar, toplumların bilinçaltına sızarak kuşaktan kuşağa aktarılır ve kadına yönelik bu bakış açısının doğal ve kendiliğinden olduğu algısını oluşturur. Bu inanç ve algının, konusu insan olan ve insandan beslenen edebiyata yansıması da kaçınılmaz olur.

Duygu ve düşüncelerin estetik bir form kazanarak edebiyata aktarımı; insani bir edim olan kötülükle kötülüğün kaynağı/müsebbibi olarak kabul edilen kadının ilişkilendirilmesini, kötünün estetiğinin mümkün kılınmasını ve bu anlayış ile kavramın edebi eserlere intikalini hazırlar. Bu anlayış, özellikle uzun yıllar basın ve edebiyat dünyasını tekelinde bulunduran erkek yazar-anlatıcıların kalemiyle buluşarak Türk edebiyatının Batılılaşma evresinde yazılan romanların omurgasını oluşturur. Batılılaşmanın modernleşmeyle eşdeğer olarak algılandığı Tanzimat Dönemi'nde, bu dönüşümün kadın olmadan gerçekleşmeyeceğinin farkına varan Osmanlı aydını, kadının modernleşmesini arzulayıp bu doğrultuda eserler verirken oluşturdukları kadın karakterler aracılığıyla erkek egemen anlayışı tasvip eden kadını olumlu özelliklerle donatır. Kadının anne ve eş olarak eğitilmesini arzulayan eril yapılanma, bunun sınırlarını da belirleyerek erkeğe göre tasarlanan bir profil çizer. Ataerkil yapıya boyun eğmeyip bu otoriteyi yıkmaya çalışan ya da eril kültürün sınırlarını ihlâl etmeye kalkan kadınları da negatif özelliklerle donatarak "kötücül, ölümcül, mühlik, fettan, meşum, femme fatale" gibi sıfatlarla niteler.

Çalışmada kimi zaman kötücül/ölümcül/femme fatale/fettan/meşum/mühlik gibi farklı kullanımlar yer alsa da burada kavramsal anlamda kastedilen çoğunlukla "kötü" ve kötünün eylemlerinin yarattığı tahribattır. Biz de bu çalışmada Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde yazılan romanlarda bu kötücül kadının izlerini

aramaya, bunların metnin kurgusal dünyasında nasıl yer aldığını sorgulamaya çalıştık.

Tez, ön sözü takip eden giriş, üç bölüm, sonuç ve bibliyografyadan oluşmaktadır. Giriş bölümünde tarihsel süreç içerisinde kadının yeri ve statüsü ile bu statüyü kaybetmesine neden olan koşullar ile anlayış değişikliği üzerinde durulmuştur. Ayrıca bu bölümde ataerkillik kavramı ele alınmış ve ataerkilliğin toplumsal cinsiyetle bağı değerlendirilerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğini doğuran anlayış sorgulanmıştır. Birinci bölümde, kötücül kadın kavramıyla kötücül olarak kabul edilen kadının özellikleri incelenmiştir. Yine bu bölümde, kötü ve kötülük kavramlarına dair genel yaklaşımlardan hareketle estetik bilimiyle kötülüğün nasıl ilişkilendirildiği, kötünün estetiğini mümkün kılan unsurlar ile bu kavramın edebiyata intikali değerlendirilmiştir. İkinci bölümde toplumların tarihsel hafızası niteliğinde olan ve bilinçaltlarındaki kodları yansıtan mitolojide, kadına dair düşünceler ile kötü olarak kabul edilen mitolojik kadın karakterler incelenmiştir. Beşinci bölümde, manevi bir güce ve otoriteye dayanan din olgusu üzerinden kadının semavi dinler içerisindeki yeri ve rolü tartışılmıştır. Üçüncü bölümde, Tanzimat Dönemi'nde kadının modernleşme, görünür olma çabaları ile Batılılaşma evresindeki Türk toplumunun kadın modernleşmesine dair bakış açısı ortaya konulmuş, Tanzimat Dönemi eserlerinden dört roman; Namık Kemal'in *"İntibah"*, Nabizade Nazım'ın *"Zehra"*, Ahmet Mithat'ın *"Felatun Bey'le Râkım Efendi"*, Fatma Aliye Hanım'ın *"Muhadarat"* adlı eserleri bu bağlamda incelenmiştir. Ayrıca bölüm içerisinde Batılılaşma çabalarının kesin ve nihai sonucu olarak kabul edilen Servet-i Fünûn Dönemi'nden dört roman; Halit Ziya Uşaklıgil'in "*Aşk-ı Memnu"*, *"Kırık Hayatlar"*, Mehmet Rauf'un *"Eylül"*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *''Metres"* adlı eserleri seçilerek buradaki kötücül kadınlar ve yazarların bu kadın karakterlere karşı tutumları değerlendirilmiştir. Bölümün son kısmında Tanzimat Dönemi ile Servet-i Fünûn Dönemi'nden seçilen bu romanlardan hareketle kadına yönelik yaklaşım noktasında mukayeseli bir değerlendirme yapılmıştır. Sonuç bölümünde kadının; gelenek, din, mitoloji ve edebi anlatılar içerisindeki yeri ve ataerkil sistemin kendisi için tayin ettiği sınırlar ile seçilen romanlardan hareketle kötücül kadının kurgu dünyasındaki temsilleriyle ilgili genel bir değerlendirme ortaya konulmuştur. Bibliyografya iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde çalışmaya konu olan

Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemleri romanlarının künyeleri, ikinci bölümde konuyu desteklemek amacıyla yararlanılan kitap, makale, sözlük ve tezlere yer verilmiştir

Çalışma esnasında birçok eser incelenmiş fakat tezin şekillenmesinde özellikle Şahika Karaca'nın *"Kötücül Kadın"* adlı eseriyle Hacer Selçuk'un *"Kötülük Estetiği, Üç Kötücül Kahraman: Mephistopheles, Lord Henry, Suat"* adlı çalışması yönlendirici olmuştur.

Tez konusunu belirleme aşamasından tezin tamamlanma aşamasına kadar desteğini esirgemeyen, akademik titizliğiyle bana örnek olan kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Kamuran ERONAT ile tezin şekillenmesi, nihai hâlini almasında fikirleri ve eleştirileriyle büyük katkı sunan, olumlu söylemleriyle beni her daim motive eden değerli hocam Doktora Öğretim Üyesi Elif DURAN OTO'ya teşekkürü bir borç bilirim. Çalışma süresince desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Felat AKTAN'a, tezin yazım aşamasında değerli fikirleriyle destek sunan değerli arkadaşım Türk dili ve edebiyatı öğretmeni Erdal AÇIKYOL'a akademik yolculuğumu başlatmam noktasında beni yüreklendiren, desteğini her daim hissettiren eşim Sevda ÖZDEMİR'e, tezin oluşum aşamasında yeterince zaman ayıramadığım kızım Asmin Hurinaz'a ve bütün aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışmada, kadının konumunun ve kadına dair bakış açısının tarihsel süreç içerisinde göstermiş olduğu değişim ve kadının ataerkil iktidar karşısındaki statü kaybı, kötülükle ilişkilendirilmesi, kötülüğün kaynağı olarak lanse edilmesiyle bunun gerekçeleri genel bir çerçevede ele alınmıştır. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemleri romanlarından örnekler seçilerek anlatıcı-yazarların yaklaşım ve tutumları sorgulanmıştır. Kadınların mitoloji, teoloji ve edebiyattaki algıları ve konumları değerlendirilmiş, kötü ve kötülük kavramlarının estetik ile ilişkisi üzerinde durularak bu kavramların edebi anlatılardan biri olan romana intikali süreci ele alınmıştır. Tezin odak noktasını; kötülüğün kadınla ilişkilendirilip edebiyata estetik bir form çerçevesinde yansıması ve kötülükle imlenen kadın karakterlerin Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde yazılan romanların kurgu dünyasındaki sunumu oluşturmuştur.

Anahtar Sözcükler

Kötülük, kötücül kadın, kötünün estetiği, Tanzimat Dönemi romanları, Servet-i Fünun Dönemi romanları

ABSTRACT

In this study, the changes in the position of women and their perspectives on women in the historical process, the loss of status of women against patriarchal power, their association with evil, their presentation as the source of evil and the reasons for this have been addressed in general framework. The approaches and attitudes of the narrator-authors has been examined choosing examples from the novels of the Tanzimat and Servet-i Fünun periods. By evaluating the perceptions and positions of women in mythology, theology and literature, the relationship between the concepts of evil and evil and aesthetics have been emphasized, and the transition process of these concepts from literary narratives to novels have been discussed. The focus of the thesis is the reflection of evil in literature within the framework of an aesthetic form by being associated with women, and it is the presentation of the female characters signified with evil in the fictional World.

Keyword

Evil, evil, evil woman, fatal woman, femme fatale, Tanzimat Period novels, Servet-i Fünun Period novels

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖN SÖZ ..... **I**

ÖZET ..... **V**

ABSTRACT ..... **VI**

İÇİNDEKİLER ..... **VII**

GİRİŞ **1**

Kadının Tarihsel Süreç İçerisindeki Konumuna Genel Bir Bakış 1

Ataerkillik ve Toplumsal Cinsiyet 6

BİRİNCİ BÖLÜM

KÖTÜNÜN ESTETİĞİ VE KÖTÜCÜL KADININ İNŞASI

1.1. KÖTÜNÜN ESTETİĞİ **10**

1.2. KÖTÜCÜL KADIN İMGESİ **17**

İKİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİDE VE SEMAVİ DİNLERDE KADIN ALGISI İLE KÖTÜCÜL KADIN ÖRNEKLERİ

2.1. MİTOLOJİDE KADIN **23**

2.1.1. Pandora 25

2.2.2. Medea 26

2.2.3. Truvalı Helen 28

2.2.4. Harpyalar 29

2.2.5. Sirenler 29

2.2.6. Lamia 30

2.2.7. Medusa 31
2.2.8. Kiyohime 32
2.2.9. İnanna (İştar) 32
2.2.10. Hel (Hela) 33
2.2. SEMAVİ DİNLERDE KADIN 33
2.2.1. Yahudilikte Kadın 34
2.2.1.1. Lilith 40
2.2.1.2. Sara (Sare) 42
2.2.2. Hristiyanlıkta Kadın 43
2.2.2.1. Salome 48
2.2.3. İslamiyette Kadın 49
2.2.3.1. Züleyha 58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN DÖNEMLERİNDE KADIN MESELESİ İLE KÖTÜCÜL KADIN TEMSİLLERİ

3.1. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN DÖNEMLERİNDE KADIN 62
3.2. TANZİMAT DÖNEMİ ROMANLARINDA KÖTÜCÜL KADIN 76
3.2.1. İntibah 76
3.2.2. Zehra 86
3.2.3. Felatun Bey'le Rakım Efendi 94
3.2.4. Muhadarat 104
3.3. SERVET-İ FÜNUN DÖNEMİ ROMANLARINDA KÖTÜCÜL KADIN 121
3.3.1. Aşk-ı Memnu 121
3.3.2. Kırık Hayatlar 132
3.3.3. Eylül 143
3.3.4. Metres 151

3.4. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN ROMANLARINDA YER ALAN KADINLARA MUKAYESELİ BİR BAKIŞ 164
SONUÇ 171
KAYNAKÇA 180

GİRİŞ

KADININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ KONUMUNA GENEL BİR BAKIŞ

İnsanlığın yaratılışından bu yana varlık gayesi, yaratılış şekli, konumu, görevi gibi sorular ve bunlara bağlı ortaya çıkan yorumlarla kadın, her dönemde üzerinde konuşulan, tartışılan olmuştur. Neolitik Dönem ayrı bir yerde tutulacak olursa yakın bir döneme kadar üzerinde konuşulan, adına kararlar alınan, metalaştırılan kadın, 1800'lü yıllardan bu yana kendini ifade etmeye, kamusal alanda görünür olmaya, özneleşmeye ve edilgen kimliğinden sıyrılmaya başlamıştır. Bu, insanlık tarihi açısından oldukça geç kalınmış ya da geciktirilmiş bir adımdır. Günümüzde hâlâ bu adımın ulaşması gerektiği yere ulaşamadığı, kadın konusunun ve sorununun birçok alanda kapsamlı çalışmalara konu edilmesinden anlaşılmaktadır.

İnsanın; doğayı henüz yeterince kavrayamadığı ve doğa karşısında çaresiz kaldığı avcı-toplayıcı dönemlerde doğa olaylarının tahribatına maruz kalması, kayıplar vermesi, canlar yitirmesine mukabil doğurganlık özelliği vesilesiyle yeni canlara kaynaklık eden kadının, kutsallık atfedilen bir varlık olduğu iddia edilmektedir. Kadının, bu yönüyle hem yaşamın sürekliliğini sağladığı hem de doğanın yok edici gücüne doğumla karşılık verdiği kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu özelliğinin kadına toplumsal yaşam içinde saygın bir konum sağladığı, onu yaratıcı dişil güçle özdeşleştirdiği ileri sürülmektedir.

"*Aniden ortaya çıkan ölüm insanı alıp adını bulamadığı bir yerlere götürüyor, insanoğlu cesedinin çürüme evresine şahit olurken bu yok oluşa bir anlam veremiyordu. Oysa kadın doğurganlık özelliği ile bilinmeyenden yaşamı alıp geri getiriyordu. Doğa can alırken kadın can veriyor, bir canlının içinden başka bir canlı çıkarıyordu. Bu durumu doğaüstü bir olay olarak hayretle karşılayan erkek kadını bereketin yaratıcısı ve sürekliliğini sağlayan bir güç olarak algılamaktaydı"* (Akşit, 2017: 24).

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bulunmadığı avcı-toplayıcı dönemde kolektif bir yaşam tarzının hakim olduğu, kadının da erkekle birlikte yaşamı idame ettirdiği ve üretim sürecinde etkin olduğu tezi, son dönem çalışmalarını besleyen temel bir argümanı oluşturur. Erkekle birlikte yaşam mücadelesini sürdüren, toplumsal üretime katılan, yaşamsal zorlukları onunla birlikte omuzlayan kadın, sosyal statü bakımından da erkeğe denk bir konumdadır. Örneğin hayvanları gütmek, avlanmak gibi yaşamsal görevleri yerine getiren erkeğe, kimi zaman bizzat ava katılmakla ya da getirilen yiyeceği hazırlamak, ihtiyaç duyulan yaşamsal bitkileri toplamakla destek olur.

"Söz konusu yaşayış, biçiminde, kadınlar, özellikle yiyecek toplama işindedirler ama erkeklerle birlikte avlanmaya da katılıyorlardı. Ancak avlanan hayvanlar kadın tarafından pişirilirdi. Tarih öncesinden beliren rol ve iş bölümünün ilk ilk örneklerinden olan bu eylem daha sonra geleneğe dönüştü" (Tanilli, 2006: 12).

Bununla beraber kadın; soyun devamını sağlamak, çocukların bakımını üstlenmek gibi neslin ve doğanın devamlılığını sürdüren yegane unsur kabul edilir. Nitekim dönemin sanat eserleri incelendiğinde *"O dönemde erkek figürlerine rastlanılmamasının bir nedeni de soyun devamında erkeğin rolünün bilinmemesidir"* (Sevim, 2005: 9). Eril-dişil eşitliğinin egemen olduğu ve Paleolitik Dönem'le başlayan bu süreç Neolitik Dönem'in sonlarına kadar da devam eder. Toprağın işlenmeye başlandığı bu dönemin başlarında, kadının toprakla/ doğayla hemhâl olması, üretim sürecine aktif olarak katılması, hayvanları besleyerek süt ve süt ürünlerini elde etmesi, ekmeği pişirmesi, topraktan çanak-çömlek üreterek toprağa şekil vermesi, yünden giysiler üretmesi, bitkilerin dilinden anlayarak şifa dağıtıcılığı rolünü üstlenmesi, kadının saygınlığını artırmakla birlikte ona, kendisinden çekinilen bir vasfı da yüklemiştir. Bu çağda toprağın verimliliği ile kadının doğurganlığı arasında bir benzerlik olduğu kabul edilmiş, doğanın kutsallığı kadına da eklemlenmiştir. Toprak ve kadının bu üretici formu dolayısıyla "toprak-ana" kültü ortaya çıkmıştır. Kadının ekonomik ve toplumsal yapı içerisindeki bu özellikleriyle doğurganlık vasfı, kutsallaştırılmasının da önünü açmıştır. Toplum içindeki konumu bu gizemle perçinlenen dişil güç etrafında, Ana Tanrıça miti oluşmaya başlamıştır.

Ayrıca bu dönemde, Ana-tanrıça inanışının da hâkim olması kadına bereket tanrıçası nazarıyla bakılmasını sağlamıştır.

"Çoğalmayı garantileyen doğurgan bir varlık, çocuk bakıcısı, doğa bilimcisi, beslenme uzmanı ve hekimliğin tek bir bedende cisimleşmesi, doğaldır ki o bedene toplum içinde önemli bir yer sağlayacak; onu yetenek ve becerilerinden dolayı mistik bir yere oturtacaktır. Kadın, toplum içinde egemen bir role doğru ilerleyişini bu zemin üzerinde gerçekleştirmiştir" (Erbil, 2018: 29-30).

Erkeğe denk hatta kimi zaman ondan üstün bir toplumsal statüye sahip kadının statü kaybı ve toplumsal rolündeki değişimin, eril gücün tarımı kontrol altına alması ve erkek egemen bir tarım anlayışının ortaya çıkmasıyla ilişkili olduğu iddia edilir. Sabanın icadı, tarımsal üretimin artırılması, mal biriktirmenin ve özel mülkiyetin ortaya çıkışı gibi etmenler ataerkil anlayışın güçlenmesinin ve kurumsallaşmasının önünü açan; kadınları da erkeksi kurallara mahkum eden bir süreci hazırlar. Server Tanilli, bu değişimi *"Erkeğin sürdüğü sabanın, kadının kullandığı çapanın yerini aldığı bu dönem ana erkilliğin hem ideolojik hem de ekonomik temellerinin yıkıldığı"* (Tanilli, 2006: 15) dönem olarak ifade eder. Pervin Erbil de ayrıcalıklı bir konum kazanan erkeklerin karşısında kadının değer kaybını *"Ama Geç Neolitik dönemde çapı genişlemiş üretim, varlığını, saban vb. aletlere ve onları yapıp kullananlara borçluydu. Dolayısıyla hem bu aletler, hem de ustaları ve kullanıcıları olan erkekler özel bir yere ve değere sahip olacaklar, giderek ayrıcalıklar kazanacaklardı. Çünkü onların emeği ve aletleriyle ürün artışı gerçekleşmiş, topluluk daha fazla doyar olmuştu. Toplum, varlığını erkeğin emeği ve üretip mülkiyetinde bulundurarak kontrolünü de elinde tuttuğu aletler üzerinde gerçekleştirecekti"* (Erbil, 2018: 57) şeklinde ifade eder.

Eril otorite, doğayı egemenliği altına alıp ona hükmetmeye başladıktan sonra kadını toplumsal üretimin dışına iter, kadına atfettiği kutsallığı elinden alarak gücün kendisinde olduğunu ve kadının doğurganlık sürecinde de yalnızca bir aracı konumunda bulunduğunu çünkü dölleyici kudretin de kendisine ait olduğunu iddia eder. Neolitik Dönem'in başlarında kadınlar lehine bir gelişme olan tarımın keşfi, eril gücün dönemin sonlarında tarımı tümüyle devralmasıyla kadının statüsünde değişime, anayerli anlayışın yerini ataerkilliğe bırakmasına neden olur. Fatmagül

Berktay da *"Erkek egemen çiftçilik ile babasoyluluk arasında çok sıkı bir etnografik bağ"* (Berktay, 2019: 43) olduğunu belirtir. Böylelikle atasoylu bir anlayışı benimseyen eril güç, kadının "özne" olma boyutunu da alaşağı ederek onu "nesne" olmaya doğru evirir. Cinsiyetler arası hiyerarşinin ve cinsiyet eşitsizliğinin önünü açan bu bakış açısı, sonraki süreçlerde mitler ve kültürel ritüeller aracılığıyla ataerkil bir zihniyetin oluşmasının tarihsel zeminini hazırlar. Kendi gücünü ve kendince haklılığını kabul ettirmeye başlayan eril yapı, zamanla kendi iktidarını kurarak ataerkil bir sistem ve otorite oluşturur.

Kadının toplumsal statüsünü değiştiren, eşitsizliğin önünü açan bir diğer etmenin yerleşik yaşama geçişin olduğu öne sürülür. Özel mülkiyet anlayışının oluşması ve özel mülkiyeti elinde bulunduran eril sınıfın biriktirdiği malları elinde tutmak amacıyla erkek egemen kuralları oluşturması yerleşik yaşam içinde kadının pasifleştirilerek ev içine kapatılması sürecini başlatır. Yerleşik yaşam ve bunun bir uzantısı olarak ortaya çıkan kentleşme olgusuyla beraber toplumsal cinsiyet eşitsizliği eril yasalarla koruma altına alınırken diğer yandan mitlerin veya dinsel inanışların içerisine sızdırılan ve ataerkil inanış etrafında şekillenen motifler aracılığıyla kadının denetimi ve edilgen kılınması, dinsel bir referansa dayandırılır, kadınların ikincil bir varlık ve aracı bir nesne olduklarına dair meşru bir zemin hazırlanır.

"Kadının doğurganlığı da cinselliği de yaratılış gibi güçlü bir referansa dayandırılarak baskılanırken bedeni daima bir arzu kaynağı olarak görülmüş etkenliği elinden alınarak nesne karakterine büründürülmüştür" (Duran Oto, 2016: 540).

Bu anlayış, daha sonra ataerkil iktidarın elinde bulunan anlatı geleneği içerisindeki edebi eserlere de sirayet ederek kadına yönelik algıların estetik bir form şeklinde ve eril otoriteye hizmet edecek biçimde sunulmasının da zeminini oluşturur. Böylelikle hukuk, din, edebiyat gibi alanları eline geçirerek kurumsallaşan ataerkil iktidar, kadını ve kadın bedenini denetim altına alarak kadınlara yönelik birtakım ön kabullerin ve kalıpların oluşmasının önünü açar. Ana tanrıçalıktan düşüşe geçen dişil güç, kendisini sınırlayan ve kısıtlayan bu anlayış karşısında ikincil bir konuma indirgenerek sosyo-kültürel yaşamın ve toplumsal üretimin dışına itilir. Bu

dönemden sonra erilin gölgesinde kalan ve eril için yaşayan, erile göre konumlanan kadın, tarih sahnesinde görünmez kılınarak zorlu yaşam mücadelesini sürdürmek mecburiyetinde kalır.

Özetle; avcı-toplayıcı dönemlerde özel mülkiyet anlayışının bulunmaması, üretim sürecine kadının da erkekle birlikte katılması ve doğurganlık özelliği nedeniyle gizemli ve kutsal bir varlık olarak kabul edilen dişil gücün statüsünün ve otoritesinin tarımsal üretimle üretim artışındaki yöntemlerin değişmesi, toprak-tohum metaforuyla kadının doğurganlık gizeminin çözülmesi, bu süreçte toprağı ve kadını dölleme gücünün erkeğe ait olduğunun düşünülmesi, ardından kentleşmeyle birlikte kadın aleyhine yasaların çıkarılması, bu anlayışın ve kuralların süreç içerisinde dinsel referanslara dayandırılması, edebi eserler aracılığıyla erile göre tanımlanan bir kadın imajının oluşturulması gibi durumlar kadını kısıtlayan, denetim altına alarak edilgen kılan bir sürecin tarihsel boyutunu ve temellerini gözler önüne serer.

Bu süreç göstermektedir ki çağlar değişmiş, insanlık çok büyük gelişmeler kaydetmiş fakat zihinlerdeki putlar kırılamamış, aynı hızda ve ölçüde zihinsel gelişmeler kaydedilememiş, kadın ve kadın sorunu farklı mekânlarda, farklı zamanlarda, farklı ağızlarda ama aynı içerikle ve benzer bakış açısıyla günümüze kadar gelebilmiştir. Bu kısır döngü ve fasit daire içerisinde kadınlar tarihsellikten beslenen ve aleyhlerine olan bakış açılarını kendileri de kanıksamış, bunu kendi yazgıları olarak yakın döneme kadar kabullenmişlerdir. Mitolojiden, dinlere, sözlü kültürden sanatın hemen her alanına kadar kendileri için tanımlanan kimliklere şahitlik etmişler ve çoğu ne zaman ne yapacaklarını bilememenin şaşkınlığıyla kendi tarihlerini veya görevlerini erilin oluşturduğu içerikler ve kodlar aracılığıyla anlamaya, öğrenmeye ve buna uyum sağlamaya çalışmışlardır. Kimi zaman da bu eril anlayışa karşıt söylenceler oluşturarak lehlerine bir anlayışın oluşması yolunda çabalar sarf etmişlerse de karşılarındaki kurumsal güç bu çabayı sindirmeyi başarmış ve kadınlar 19. yüzyılda feminist dalganın güçlenmesine kadar kendileri için uygun görülen yazgıyı yaşamak zorunda kalmışlardır.

ATAERKİLLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Erilin; dişile göre öncelendiği, ayrıcalıklı, birincil ve baskın varlık olarak kabul edildiği ataerkillik, Türk Dil Kurumu sözlüğünde *"Soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden düzen, pederşahilik"* (TDK, 2005: 140) olarak tanımlanır. Erilin egemen olduğu toplumsal yapı ya da "baba"nın yasası olarak da ifade edilebilecek olan ataerkillik, kadın-erkek arasındaki cinsiyet ve statü eşitsizliğinin sistematiği olarak da kabul edilir.

Yukarıdaki tanım ve açıklamalardan anlaşılacağı üzere bir "sistem"i karşılayan ataerkillik yalnızca bir terim olarak değil bir düşünce ve yaşam tarzı olarak ele alınmalıdır. Çünkü ataerkil sistem içerisinde sırf erkek olduğu için yönetme görev ve sorumluluğunu elinde bulunduran eril ile sırf kadın olduğu için idare edilmesi, yönetilmesi gerektiği düşünülen dişilin rolleri belirlenmekte, cinsiyet farklılığı nedeniyle bir cinsin diğerine tahakkümü/üstünlüğü ifade edilmektedir. Bu anlayış, biyolojik farklılığı cinsel hiyerarşi için yeterli bir delil olarak kabul ederek kadını ikincil bir konuma indirgemektedir. Ayrıca eril otorite, kurumsal bir güç olarak, kamusal ve özel alandaki kuralları belirleyerek erile göre dizayn edilen ve kadını kontrol altında tutan, kısıtlayan erkeğe göre ikincil konumda bulunan bir yaşamı dayatmaktadır:

"Ataerkillik, kendisiyle kadınların ikincilliğinin sürdürüldüğü yollardan biri olan sistemdir. günlük düzeyde bağlı olduğumuz sınıf ne olursa olsun tecrübe ettiğimiz ikincillik, toplumda, çalışma alanlarında, aile bünyesinde, şiddet, baskı, sömürülme, kontrol, hakaret, tanınmamak, ayrımcılık gibi çeşitli şekiller alır. Burada ataerkilliğin özel bakış açısı ve ayrımcılığın özel şeklini ifade etme açısından birkaç örnek gösterilebilir. Erkek çocuğun tercih edilmesi, yemeğin dağıtımında kız çocuklarına karşı ayrımcılık, ev işlerinin kadınlara ve genç kızlara yüklenmesi, kız çocuklarının eğitim fırsatından, özgürlük ve devingenlikten yoksun olmaları, kadına karşı aile içi şiddet, erkeğin kadın ve kız çocukları üzerindeki kontrolü, çalışma alanlarında kadına yönelik taciz, kadınlar için miras ya da mülkiyet hakkının olmayışı, erkeklerin kadın bedeni ve cinsiyeti üzerindeki kontrolü, doğum kontrolünün ve hakların yeniden üretilmesinin olmayışı bu anlamda verilebilecek örneklerdir" (Sultana, 2019: 421).

Ataerkillikle yakından ilişkili olan "toplumsal cinsiyet" ise, bireylerin cinsiyetlerine uygun görülen tutumları, davranışları, rolleri öğrenmeleri, kabullenmeleri, benimsemeleri ve bu kalıplara uygun eylemlerde bulunmalarına yönelik beklentileri ifade eden bir kavramdır:

"Toplumsal cinsiyet kavramı feminist literatüre 1972'de İngiliz sosyolog Ann Oakley tarafından sunulmuştur. Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum (1972) isimli kitabında kadınların ezilmişliğinde cinsiyetin belirleyici olmadığını iddia ederek kavramı dolaşıma sokmuştur. Toplumsal cinsiyet bir toplumda kadınlar ve erkekler için kültür, gelenekler, eğitim, din ve diğer kurumlar tarafından uygun görülen toplumsal roller ve sorumluluklar, davranışlar, konumlar, beklentiler, güç ve ayrıcalıklar, hak ve fırsatlar olarak tanımlanmıştır. Bunların toplum tarafından kadınlar ve erkeklere yüklenmesine toplumsal inşa denilmiştir. Toplumsal cinsiyet, iki cinsiyet üzerine yüklenen ve dayatılan toplumsallaşma yolu ile öğrenilen cinsiyet kimliğini anlatan bir kavram olarak tanımlanmıştır" (Ecevit, 2021: 9).

Orhan Bingöl de toplumsal cinsiyeti, *"biyolojinin kodladığı maddi bedenlere manevi anlamlar yükleyerek onları kültürel olarak tanımlamak ve ayırmak"* (Bingöl, 2014: 108) şeklinde tanımlar. Dolayısıyla biyolojik cinsiyetten hareketle toplumsallaşma sürecinde oluşturulan ve cinsler arasındaki ilişkilerin yönünü tayin eden ve şeklini belirleyen toplumsal cinsiyet, toplumsal bir kimlik olarak ifade edilebilir.

Toplumsal yapı, bireylerden cinsiyetlerine uygun davranışları özümseyerek bu davranışlara veya kalıplara uygun hareket etmelerini bekler ve bunun için bireyler üzerinde bir baskı oluşturur. Cinsiyet rolleri, birey toplumsal yapının içine doğduğu andan itibaren kendisine öğretilir ve dayatılır. Birey, topluma dahil olduktan sonra mensubu olduğu toplum tarafından kendisine öncelikle cinsiyeti öğretilir ve ardından bu cinsiyetin gerektirdiği rolleri öğrenmesi, benimsemesi, bu kabullere göre yaşam tarzını düzenlemesi ve yaşamını buna göre sürdürmesi kendisinden istenir. Daha ilk çocukluk yıllarından itibaren oynadığı oyunlar ve oyuncaklardan, öğrendiği şarkılara, okula başlayınca ders kitaplarında kendileri için uygun görülen görev ve sorumluluklara kadar kendisi için inşa edilen, uygun görülen rolü kabullenmek, yaşam süresi boyunca bu role göre edimlerde bulunmak zorunda kalır:

"Cinsiyet rollerine ilişkin değerler, kadın-erkek ilişkilerini tanımlamada ve anlamada temel bir işleve sahiptir. Kadınlığın ve erkekliğin temel unsurları olarak bilinen şeyler –erkekler için sert, koruyucu ve himaye edici, soğukkanlı, hükmedici olmak; kadınlar için sıcakkanlı, yumuşak huylu, güler yüzlü, hamarat, düzenli, fedakâr, cazibeli, güzel, alımlı, işveli, ayartıcı, çekingen, hayâlı olmak- iki cinse yönelik tutumları ve davranışları belirlemektedir. Kuşaktan kuşağa aktarılan ve öğrenilen cinsiyet rolleri ve bunlara ilişkin değerler kadın-erkek ilişkilerinde ve tutumlarındaki beklentileri de belirlemektedir" (Kümbetoğlu, 2010: 40).

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ise cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin, hiyerarşinin, cinsiyetçi rol ayrımlarının biyolojik farklılıklardan kaynaklanmadığına, süreç içerisinde öğrenilen/öğretilen ve kültürel kodlarla aktarılan bir algı olduğuna işaret eder. Dolayısıyla farklı kültürel yapılanmaların kendi üyelerinden bekledikleri cinsiyet rolleri de farklılık göstermekle beraber, ataerkil sistem; aile, okul, kültür gibi toplumun bütün kilit noktalarını elinde tutarak toplumsal cinsiyet anlayışının kendi lehine olacak şekilde yerleşmesine, erilin iktidar olduğu bir toplumsal güç sisteminin gelişmesine hizmet eder.

Ataerkilliğin yayılmasında ve onaylanmasında toplumsal cinsiyet rolleri asıl belirleyici faktör olarak oldukça mühim bir yer işgal eder. Kadının toplumsal yapı içerisindeki ikincil statüsü, öğrenilen ve dayatılan bu toplumsal cinsiyet rollerinden beslenir dolayısıyla varlığını devam ettirmek isteyen ataerkil yapılanma oluşturulan ve öğretilen bu rolleri kadına dayatarak bağımlı bireyler oluşturmanın meşru zeminini hazırlar. Böylelikle erkek için uygun görülen etkin, özerk, girişimci rol kadına yakışık görülmez ve kadın edilgenlikle özdeşleştirilerek kamusal alandan izole edilmiş ev içi bir role layık görülür. Sınırları belli bir yaşamı sürdürmek zorunda kalan kadın, yaşamın hemen her alanında ataerkil otorite tarafından negatif ayrımcılığa tabi tutulduğundan sosyal yaşama aktif olarak katılamaz ve bu cinsiyetçi rejim içerisinde erkekle eşit hak ve fırsatlara sahip olamaz.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği neticesinde oluşturulan ve erkeğin keyfiyetçi tahakküm ilişkisine göre şekillenen bu eril yapı içerisinde kadının hareket alanı kısıtlanır, kendisiyle, kendi bedeniyle ilgili karar alma/verme becerisine ket vurulur, cinsiyetler arasındaki hiyerarşinin doğallığına yönelik bir düşünceye sahip olması

beklenerek sistemin gönüllü itaatkârı olması arzulanır. Bu anlayışı benimseyerek ataerkil sistemi onaylayan ve çatışmasızlık ilkesini tercih eden kadın; pederşahi otorite tarafından olumlanan, model olarak sunulan iyi/melek kadın sıfatlarıyla sunulurken; bu düzene karşı gelen, meydan okuyan, başkaldıran kadın ise fettan/yılan/şeytan/mühlik/kötücül/ölümcül/femme fatale olarak tanımlanır ve sistemin dışına atılır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÖTÜNÜN ESTETİĞİ VE KÖTÜCÜL KADININ İNŞASI

1.1. KÖTÜNÜN ESTETİĞİ

Kötülük kavramı mitolojiden teolojiye, sanattan felsefeye, edebiyattan psikolojiye birçok alanda tartışılan fakat üzerinde henüz uzlaşı sağlanılamayan bir kavram olarak günümüze kadar varlığını sürdürür. Algıya dayalı ve göreceli bir kavram olan kötü/lük; iyilik gibi insan edimini karşıladığından, insanla ilintili ve yaşamsal tecrübelerden kaynaklandığından insanın yaşadığı dönemden, içinde bulunduğu şartlardan, sahip olduğu ideolojilerden, eğitim seviyesinden, çağının psiko-sosyal dinamiklerinden bağımsız değerlendirilemez; zamana, topluma ve bireylere göre farklılık arz eder.

Bu göreli yapısından dolayı net bir kötü tanımı yapılamasa da genel olarak bünyesinde olumsuz anlamlar ihtiva eden, istenmeyen, negatif ve zarar verici edimler için kullanılan bir kavram olarak ele alınır. TDK sözlüğünde kötü; *"1. İstenilen, beğenilen nitelikte olmayan, hoşa gitmeyen, fena, iyinin karşıtı; 2. Zararlı, tehlikeli; 3. Korku, endişe veren; 4. Kaba ve kırıcı; 5. Kişi veya toplum üzerinde olumsuz etkileri olan"* (https://sozluk.gov.tr/) anlamlarında kullanılır. "Kötülük" ise; *"1. Kötü olma durumu, kemlik, şer; 2. Zarar verecek davranış veya söz"* (https://sozluk.gov.tr/) şeklinde karşılanır. İslami literatürde de *"Allah"ın hoşnut olmadığı, işlenmesi durumunda kişiye ceza gerektiren davranış"* (Topaloğlu ve Çelebi, 2013: 288) olarak kullanılır.

Tarihsel süreç içerisinde iyiye göre ve iyinin karşısında konumlanarak aktarılan kötülük, Antik Çağ düşünürlerinin de üzerinde ayrıca durduğu bir problem olmuştur. Antik Yunan düşünürleri "ne"yin kötü/lük olduğuna ve kötülüğün kaynağına dair kendilerince yorumlar getirmiş; kimi zaman biri diğerini eleştiren, çürüten, reddeden fikirler ileri sürmüşlerdir. Örneğin, kötülüğü bilginin olmaması

veya eksikliğiyle ilişkilendiren dolayısıyla bilgiye endeksleyen Sokrates'e göre, *"iyilik ve kötülük bilgi ile alakalıdır. İnsanı iyiye götüren bilgi, kötüye götüren ise bilgisizliktir. Ona göre iyi olanı bilme, iyi olmayı yapmayı da beraberinde getirir"* (Selçuk, 2022: 1). O, bu yaklaşımıyla kötülüğün cehalet kaynaklığı olduğunu, iyinin bilgisine sahip olmakla iyi eylemde bulunmanın zorunluluğunu belirterek Aristoteles'ten farklı bir tutumun temsilcisi olur.

Aristoteles iyi ve kötüyü insan iradesine bağlı kılmış *"Erdem de kötülük de elimizdedir. Yapılması elimizde olan şeyleri yapmamak da elimizdedir. Öyleyse iyi olan bir şeyi yapmak elimizdeyse çirkin olan bir şeyi yapmamak da elimizde; iyi olan bir şeyi yapmamak elimizdeyse, çirkin olan bir şeyi yapmak da elimizde. İyi ve kötü şeyleri yapmak ve aynı şekilde bunları yapmamak da elimizdeyse -iyi olmak ve kötü olmak da bu idiyse- demek ki doğru olmak da kötü olmak da elimizdedir"* (Selçuk, 2022: 16) şeklinde açıklamalarda bulunarak insan için "seçim"i ön plana çıkarmıştır. Kötülüğün, bilinçli bir tercih olduğunun altını çizen Aristoteles, kötülüğü bilgisizliğe değil aksine bilmeye bağlı olarak ortaya çıkan bir edim olarak ifade etmiştir.

Kötülüğü, iyiliğin varlığı için bir gereklilik sayan ayrıca Sokrates'le benzer bir anlayışa sahip olan Platon da *"Tıpkı Sokrates gibi kötülüğü bilgisizliğe dayandırır. Ona göre kötülük, iyiliğin olmaması durumudur"* (Selçuk, 2022: 15). Platon bu yorumuyla kötülüğün bünyesinde bir kasıt barındırmadığını dolayısıyla bilinçli bir tercihe veya yönelime dayanmadığını ifade eder.

İyilik ve kötülüğü bir bütün olarak ele alan ve zıtlıkların birliği ilkesinden hareketle bu kavramların birbiriyle bağlantı olduklarını kabul eden Hegel'e göre ise *"İyi ve kötü birbiriyle ilişkili ve birbirini tamamlayan kavramlardır: "İyi olmadan kötü, kötü olmadan iyi olmaz. İyilik bilinci olmadan, kötülük sadece boş bir hiçliktir"* (Selçuk, 2022: 16,17). Ayrıca güzeli doğru ile ilişkilendirerek bir şeyin güzel olmasının doğru kabul edilmesi için yeterli bir ölçüt olduğunu dolayısıyla kendiliğinden doğru olacağını belirtir: *"Biz güzelliğin ide olduğunu söylüyoruz; o zaman, güzellik ve doğruluk bir yandan aynı şeylerdir, yani güzel olan aynı zamanda doğrudur da"* (Tunalı, 1998: 137).

Hristiyan dünyasının önde gelen düşünürlerinde olan St. Augustine de kötülük *"iyiliğin yokluğu"dur veya kusurlu iyiliktir"* (Yaran, 2016: 103) yorumunda bulunarak kötülüğün olmaması için iyiliğin bulunmasını şart koşar.

Kötülüğü insanın doğuştan sahip olduğu doğal bir eğilim olarak kabul eden Kant ise, özgür iradeyi ön plâna alarak, insanın iradesini güçlendirip zayıflıklarını törpüleyerek kendinde doğuştan var olan bu dürtüyü kontrol altına alabileceğini ifade eder. Bu dürtünün yok edilemeyeceğini fakat istenç ile dizginlenebileceğini belirtir:

"İnsan özgür iradesi ile seçim yapma hakkına sahiptir, o hâlde iyiyi ve kötüyü kendi potansiyeli şekillendirebilir. Bu yüzden Kant, kötülüğün, iyiliğin eksikliği olduğunu kabul etmez. Buna göre güçlü bir irade iyinin ön koşuludur ve biz doğamızda var olan kötülükten sorumlu değiliz fakat onu kontrol etmekten sorumluyuz" (Selçuk, 2022: 10-11).

İnsanı doğuştan iyi kabul eden fakat onun medeniyet sınırları içerisine dahil olmasıyla kötülükle tanıştığını ve kötülüğe bulaştığını ifade eden modern çağın düşünürlerinden Rousseau, kötülüğü ortadan kaldırmanın çözümünü doğaya dönüşte bulur ve "iyi ile kötü"yü gücü elinde bulundurmak bağlamında değerlendirir. Rousseu'ya göre *"Kötülük uygarlıktır. Kötülüğü yok etmek için doğaya dönmek gerekir; çünkü insan doğal olarak iyidir. Tarihsel araştırmalar da iyilik kötülük ikiliğinin güçlü güçsüz ikiliğinden doğduğunu göstermektedir"* (Hançerlioğlu 2000: 224-225).

Kötülüğün hiçbir şeyle bağlantısı olmadığını ifade ederek onu izole bir kavram olarak ele alan ve tahayyülün ötesinde olduğundan anlaşılmaz kabul eden Terry Eagleton'a göre ise *"Bir eyleme kötü demek, onun anlayışımızın ötesinde olduğunu söylemektir. Kötülük anlaşılmazdır. O sadece kendisi için bir eylemdir, tıpkı bir banliyö trenine çıplak ten üzerine sarılmış bir boa yılanıyla binmek gibidir. Bu eylemi anlaşılır kılacak bir bağlam yoktur"* (Eagleton, 2020: 8).

"Kötü/lük"ün kaynağına yönelik mitolojik ve teolojik görüşlere bakıldığında mitolojide, Pandora'nın kutusundan dünyaya/insan soyuna yayılan belaların; teolojide ise yaratılış öyküsünde ifade edildiği şekilde şeytanın, Tanrı'nın buyruğuna

karşı gelişi, ardından şeytan tarafından kandırılan kadının cennetten çıkarılması olayının olduğu belirtilir. Pandora ve şeytanın bir itaatsizlik sonucu kötülüğü başlattığı ve insanın bu bela yağmuruna tutulmasının müsebbibi oldukları öne sürülür. Prometheus'un uyarılarını dikkate almayıp merakına yenik düşerek kutuyu açan Pandora ile Allah'ın Hz. Adem'e secde etmesini emrettiği fakat kibri nedeniyle çamurdan yaratılan bir varlığa itaat etmeyeceğini belirten şeytanın itaatsizliği, kötülüğü başlatan etmenler olarak kabul edilir. Ayrıca yasak meyveden yememeleri kendilerine buyrulan Adem ile Havva'nın cennetten düşüşü, dünya yaşamındaki kötülüklerin başlangıcı olarak gösterilir.

"Estetik", güzelliğin yargısı/bilimi olarak ifade edilen ve genel olarak güzeli kapsayan ve duyularla ilgili olduğu gerekçesiyle Alexander G. Baumgarten (1714-1762) tarafından *"duyumun bilimi"* olarak ifade edilen bir alanı kapsar. Sanatsal güzelliği ifade için kullanılan bu kavram, özne ile nesne arasındaki diyalektiğe dayanır, öznenin nesne karşısındaki duyumunu ifade eder:

"Estetik sözcüğü Grekçe «aisthesis» ya da «aisthanesthai» sözünden gelir. «Aisthesis» sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, «aisthanesthai» sözcüğü de, duyu ile algılamak anlamına gelir. Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülüyor" (Tunalı, 1998: 13).

Antik Yunan'da bağımsız bir bilim olmadan varlığını sürdüren estetik, iyi ve güzel olanla birlikte anılır ve daha çok etik ile politik gibi konularla değerlendirilirken onu *"mantığın küçük kızkardeşidir"* (Tunalı, 1998: 14) şeklinde ifade eden Alman filozof Baumgarten, on sekizinci yüzyılda bağımsız bir bilim hâline dönüştürerek kapsamını ve sınırlarını belirler. Baumgarten'e göre estetik, güzeli ele alarak onun üzerine değerlendirmelerde bulunan, onun ne olduğunu anlamaya çalışan bir bilim alanıdır ve temel çıkış noktası da güzelliktir. Dolayısıyla bağımsız bir alan haline dönüşse de yine "güzel"i merkeze alan bir anlayışın varlığı söz konusudur.

Baumgarten'den sonra kapsamı genişleyen, çirkinlik gibi kötülükle de ilişkilendirilen estetik, zamanla salt güzelin veya güzelliğin bilimi olarak kalmaz,

negatif kavramları ve durumları da barındırmaya başlar. "Kötülük"ün metafizik boyutundan sıyrılıp on sekizinci yüzyılla birlikte psikoloji sahasına dahil edilmesi, etik ile din gibi alanlarla bağının kesilip insan ile ilişkilendirilmesi neticesinde estetikle bağının kurulup onun sınırları içerisine dahil edilmesi vesilesiyle sanat eserlerine intikal ettiği kabul edilir:

"Negatif kavramların estetik unsurlar olarak ele alınması, 18. yüzyılda Baumgarten tarafından estetiğin bağımsız bir alan olarak ortaya konmasından sonra mümkün olur. Aydınlanma döneminin etkileri de estetik yargısı üzerinde değişiklikler yaratır. Özellikle 19. yüzyılda kötünün, çirkinin, negatif olanın, kısaca 'öteki' olarak görülen bu unsurların estetik bir mahiyete bürünerek sanat ve edebiyatta yerlerini aldıklarını görürüz. Estetik alanındaki bu değişimler, sanat ve edebiyatta etik-estetik ilişkisini de çokça gündeme getirir. Özellikle edebiyat, kötünün estetik bir unsur olarak yükselişinde -işlev olarak da- diğer alanlardan daha önemli bir yerde durmaktadır" (Selçuk, 2022: 26).

Sanatta öznelliğin hakim olmaya başlaması, Orta Çağ'ın karanlık ve baskıcı zihniyetinin, tahakkümünün son bulması da sanata bir serbestlik tanır, sanat yüzünü topluma döner, toplumun bütün kılcal damarlarından beslenerek muhtevasına güzellik dışında yeni unsurlar ekler. Kiliseyle arasına mesafe giren sanat, *"Tanrı katından insan katına döner"* (Artun, 2017: 21). Böylelikle dünyevileşen ve insanı merkeze alan sanatta kötünün estetiği mümkün olur.

Kötünün estetiği kavramı geleneğin ve alışkanlıkların da etkisiyle çelişkili bir yapı gibi gözükse de nihayetinde insana dair bir durum ve insan edimi olan "kötülük"ün, "estetik"in sınırları içerisine dahil edilmesi kaçınılmaz bir hâl alır. Nitekim tek yönlü bir yaklaşımla sanatın güdük kalacağı ayrıca salt güzelin koruyucusu ve hizmetkârı olamayacağı da öngörülebilir bir durumdur. Diğer taraftan, salt iyi ve güzelle ilişkilendirilen sanat, hem didaktik hem sığ hem de basmakalıp olmaktan kurtulamaz. İlaveten, kötü/lük de bu hayatın reel ve tetikleyici hatta heyecan verici dinamiklerinden olduğundan sanatsal cazibeyi artıran ve muhatabına haz veren mühim bir unsurdur. Nitekim kötülük'ün baştan çıkartıcı ve ayartıcı bir tarafının da olduğu bilinen bir gerçekliktir. Sanatın alanının geçirgen olduğunu ifade eden Afşar Timuçin estetik ve öznellik ilişkisinden hareketle bireyde sanatsal

doyumu sağlayan ve bireye sanatsal hazzı yaşatan durumun salt hoşa giden durumlardan kaynaklanmayabileceğini ifade eder:

"Bir kapı kadar bir pencere de, bir sevinç kadar bir nefret de, güzel bir çocuğun yüzü kadar korkunç bir görünüm de bize estetik nesne olarak görünebilir. Estetik nesnenin başka özelliği haz ya da heyecan vericiliktir. Estetikle ilgili heyecanlarımız bize hoş görünen şeyler kadar bize hoş görünmeyen, bize itici gelen şeylerden de kaynaklanabilir" (Timuçin 2013: 161).

Toplumsal yaşamda iyilik kadar özgül bir ağırlığı olan, kimi zaman ondan daha fazla yer kaplayan kötülük, kurgusal metinlerde de eserin trajik yapısını hazırlayan başat bir unsur olarak karşımıza çıkar. Sosyal hayatta genellikle olumsuz olarak ele alınan bu unsur; iyinin anlatılabilmesi, belirgin kılınması, değerinin ortaya konması ve eserin tek boyutluluktan kurtulup estetik yapısının tamamlanması için kendisinden faydalanmayı zorunlu kılar. Bu nedenle insana ait pek çok değer gibi edebi metin içerisinde yer alır, iyiye göre ve iyinin karşısında konumlanarak aktarılır. Kötü/lük'ün edebiyatta yer almaya başlaması estetik bir form almasının zeminini hazırlar: Kötünün estetiğinin, edebi eserler içerisinde kendisine yer verilmesi olduğunu belirten Ümit Bademkıran da durumu şöyle ifade eder:

"Kötü ve estetik arasındaki bağ dikkate değer bir bağdır ve bu bağın miladı da edebî eserlerdeki "kötü" kişilik ve olaylardır. Yani "kötünün estetiği" gerçeklikteki kötülüklerin edebî bir esere kopyalanması yahut kurgu bağlamında yaratılan bir estetiktir. Nihayetinde 'kötü' kavramı etrafında yapılan estetikten bugün, 'kötülüğün edebiyata nakli' anlaşılabilir" (Bademkıran, 2018: 286).

Bir başka açıdan yaklaşmak gerekirse kötü ve estetik ilişkisinin yeni bir yakınlaşma olmadığı, kökleri yaratılış öyküsüne dek uzanan ortak bir geçmişe sahip oldukları görülebilir. Estetik bir şekilde tasvir edilen cennette kötülüğün sembolü şeytanın yer alması ve ayartıcı yönüyle Hz. Adem ve Havva'yı söylemleriyle baştan çıkarması, iyinin içindeki kötünün estetik ifadesi olarak kabul edilebilir:

"Kötülüğün edebiyata nakli veya daha geniş bir ifade şekliyle "kötünün estetiği" yeni bir süreç değildir. Dinî terminolojilerden şeytan, edebiyat tarafından

sıkça tüketilmiştir. Ayrıca, "cennetten düşüş" hikâyesi de 'kötülüğün ayartıcı'lığını gösteren başka bir örnektir. Bu anlamda mukaddes kitaplardaki bu hikâyeler 'kötülük estetiği' bakımından incelenmeye değerdir. Sözgelimi şeytanın edebiyatta dönüşümü Faust'a kadar mukaddes kitaplardaki hâliyle daha çok 'gelenekçi' bir tavırla ele alınmıştır. Oysa Faust'ta Goethe, şeytanı insanla uzlaştırır. Ayrıca 'Mephisto' karakteriyle şeytan fizikî bakımdan insana yaklaştırılmıştır" (Bademkıran, 2018: 6).

"Cennetten düşüş"ün gerçekleşmesinden sonra dünyaya gönderilen ilk insanların kötülükle karşılaşması, iyi ile kötünün mücadelesi, ilk insan ve ilk peygamber kabul edilen ve iyiliğin tebliğinde görevlendirilen Hz Adem'in çocukları arasında da görülür. İyiyi temsil eden Habil'in, karanlığı ve kötülüğü temsil eden kıskanç kardeşi Kabil tarafından öldürülmesi iyiyle birlikte kötünün estetiğini ve sanata intikalini mümkün kılacak bir diğer örnektir.

"Kötülük"ün sanat eserlerine dahil olması eserlerin bütüncül bir görünüm ve gerçeklik kazanmasını mümkün kılmış ayrıca çirkin karşısında güzelin; kötü karşısında iyinin bilinirliğini ve belirginliğini artırmış, bu kavramların değerinin öne çıkmasını, zıtlıkların bir aradalığı ilkesiyle eserlerin sanatsal bir derinliğe sahip olmasını sağlamıştır. Bu noktadan hareketle Rosenkraz'ın, *"Eğer doğa ve ruh tüm dramatik derinliği ile yansıtılacaksa kötü olan, çirkin olan şeytani olan eksik kalmamalıdır"* (Rosenkraz, 2018: 47) ifadesi de negatif ve olumsuz olanın, olumlanan ve yüceltilenle birlikte sanatsal yaratılarda yer almasının gerekliliğini destekler niteliktedir. Bu yaklaşımı Andre Gide bir adım öteye taşıyarak *"Şeytanın katılımı olmadan sanat yapıtı olmaz"* (Timuçin, 2013: 11) sözleriyle ortaya koyar. Bu bakış açılarının da etkisiyle modernizmle şekillenen ve çeşitlenen çağımızın sanatı geleneksel tek yönlü anlayıştan sıyrılarak artık doğayı ve toplumu bütünleştirici bir bakış açısıyla ele alan bir yaklaşımı sürdürmektedir.

"Çağımızda sanatları belirleyen yalnız "güzellik" kategorisi değildir artık; bu kategoriye "komik", "trajik", "yüce ", "çirkin ", "grotesk", "iğneleyici" (piquant), "dehşet verici", "hoşolmayan" "pittoresk" vb. gibi kategorileri de katıyoruz. Çünkü, artık güzel kadar çirkin de, hoş olan kadar hoş olmayan da,

armonik olan kadar disarmonik olan da bir estetik kategorisi olmuş, deyiş yerindeyse, negatif ve pozitif estetik değerler bütünleştirilmiştir" (Bozkurt 2014: 39).

Sanata nakli sonucu edebi eserlerde yer alarak estetik biz görünüm kazanan kötü/lük, zamanla kurgusal metinlerin de en önemli temleri arasında yer alır hatta denilebilir ki romanlardaki trajik çatışmayı hazırlayan ve eserin mihengini oluşturan asıl unsur olur. İnsanı bütünüyle anlatma gayretinde olan bazı romancılar, kötü/lük'ün baştan çıkarıcı hazzına kapılarak ya da sosyal fayda prensibinden hareketle onu bir araç olarak kullanarak romandaki aksiyonu ve çatışmayı oluşturur. Böylelikle kötü/lük, ister didaktik bir tutum isterse sanatsal bir kaygı ile oluşturulsun edebi eserdeki niceliksel üstünlüğü yakalar ve edebiyatın vazgeçilmezi bir temi olur.

"İnsan yaşamında daimi olarak varlığını gösteren kötülük, birincil malzemesi insan olan edebiyatın en önemli temalarındandır. Eserlerde görülen iyi ve kötünün, iyi karşısında kötü yahut kötü karşısında iyinin veyahut her ikisi karşısında insanın mücadelesi, edebi eserlerin vazgeçilmez konularındandır" (Selçuk, 2022: 9).

1.2. KÖTÜCÜL KADIN İMGESİ

Eril otorite, tarihsel süreç içerisinde ürettiği, işlediği ataerkil kalıpları topluma ve özellikle kadınlara empoze ederek kendisi için uygun gördüğü bir kadın imajı çizer, bu imaj doğrultusunda oluşan profile göre iyi ve kötü kadının tanımını ortaya koyar. Oluşan bu göreceli iyi ve kötüden hareketle bağımlı, güdümlü, hareket alanı kısıtlanmış ya da özgür olduğunu zannedip eril sisteme görünmez bağlarla bağlı olan ve bu bağlılığının farkında dahi olmayan kadın kimlikleri inşa eder. Cinsiyetçi bir yaklaşımla oluşturulan bu kimlikleri de kültürel ve edebi anlatılarla destekleyerek bunların toplumsal kabulünün zeminini oluşturur.

Mitler, söylenceler ve teolojik argümanlarla harmanlanarak sunulan iyi ve kötü kadın temsilleri edebi eserler aracılığıyla estetik bir forma dönüştürülür. Böylece ataerkil anlayış edebiyat alanına da sızar, işlevselliğini sanat kisvesiyle kamufle ederek muhafaza eder. Toplumun bilinçaltına ataerkil sistem tarafından edebi eserler aracılığıyla gönderilen kadına yönelik kodlara bakıldığında birbirine karşıt iki temsilin yer aldığı görülür. Birincisi, pederşahi yapıyı onaylayan, itaatkâr,

edilgen, fedakâr ve masum kadın imgesiyken; ikincisi, bu sistemin kendisine dayattığı rolü kabullenmeyen, buna karşı çıkan ve başkaldıran kötücül kadın imgesidir. Dolayısıyla ataerkil otorite tarafından olumlanan ve idealize edilen birinci temsile karşın sistem için bir tedirginlik yaratan ve tehlike olarak addedilen bu nedenle de onaylanmayan bu ikinci temsil kötülükle özdeşleştirilir.

Berna Moran, edebi anlatılarda yer alan bu tipleri "kurban" ve "ölümcül" olmak üzere bir tasnife tabi tutar:

"Bu iki tipten birincisine 'kurban tipi', ikincisine de 'ölümcül kadın tipi' diyebiliriz. Ayrı iki tür romanda buluruz bunları. Kurban tipi aşkın idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza. Ölümcül kadın ise, cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir grup romanın kahramanı olarak görülür. Kurban tipinin değişik bir versiyonu bu ikinci grupta da yer alır, ama ikinci derecede bir karakter, yani ölümcül kadının rakibi olarak" (Moran, 2016: 39-40).

Eril sistem bu sınıflamayı yaparken kendisine yönelebilecek sosyal tepkiyi bertaraf etmek ya da farklı bir yöne kanalize etmek adına kendince makul bir çerçeve çizer ve bu çerçevenin dışında bir role sahip olan kadını "kötücül, ölümcül, meşum, fettan, yılan, şeytan, mühlik, femme fatale" gibi sıfatlarla tanımlar. Bu yaklaşımla okurun dolayısıyla toplumun dikkati bu algıyı yaratan anlayıştan çok çizilmiş bu şemaya uymayan kadına ve onun eylemlerine çekilir. Oluşturulan toplumsal algı nedeniyle "kötücül" damgasıyla yaftalanan kadın, toplumsal bir tehdit olarak kabul görür. Kadına yönelik bu algı çalışması ve tutum, mitsel ve dinsel söylenceler aracılığıyla süregelen ve işlenen tarihsel bir temaya ve zihniyete işaret eder:

"Anaerkillikten ataerkilliğe geçiş daha önce var olmayan cinsiyet ayrımını ön plana çıkarmıştır. Eril güç kadını ötekileştirmekte ve onun karşısında üstünlüğünü ilan etmektedir. Kadının bedeni üzerinden değerlendirilmesi birbirine karşıt iki kadın tipinin doğmasına neden olmuştur. Bunlardan ilki bedenini doğurganlık işlevi için kullanarak annelik rolüne bürünen ve eril gücün üstünlüğünü kabul eden masum kadın tipidir. Diğeri ise bedenini annelik işlevinden sıyırarak cinsel güç için

kullanan ve kötülüğün temsili olarak görülen ölümcül kadın tipidir" (Kelleci, 2019: 2).

Kadının kötücül/ölümcül imgeyle imlenmesini Şahika Karaca, *"ataerkil sistemin sınırlarını muhafaza etmeye çalıştığının göstergesi"* (Karaca, 2019: 74) olarak değerlendirir. Elif Paliçko da bu yaklaşımı *"Sanatın her alanında yer alan ölümcül kadın, toplumsal cinsiyet kalıplarının tekrar üretildiği bir imgedir"* (Paliçko, 2021: 2521) şeklinde ifade eder.

Kötücül kadına bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında genel olarak kötülüğün kaynağı ve sembolü olarak edebi eserlerde yer alan, özelde erkeği; genelde ise toplumu tehdit eden bir unsur olarak kabul edildiği ve sunulduğu görülür. Kötülüğün kadınla ilişkilendirildiği bu bakış açısının, varlığını muhafaza etmeye ve sürdürmeye gereksinim duyan pederşahi yapılanma tarafından üretildiği iddia edilir. Dolayısıyla kötücül kadın kavramının; eril hâkimiyet etrafında oluşturulan kültürden, politik zihniyetten ve toplumsal cinsiyet rollerinden beslendiği ileri sürülür.

Kadının; süreç içerisinde ev içi rollerinden sıyrılarak bağımsız bir özne olmaya başlamasının ve kamusal alanda daha fazla görünür olmasının, kadınlara ve kadın haklarına yönelik taleplerin dillendirilmesinin ve bu konuda diretilmesinin eril endişeyi tetiklediği, böylelikle harekete geçen ataerkil otoritenin, kadını eril arzuya ve düzene göre oluşturduğu çerçeveye yerleştirmek istemesinin, bu kalıba sığmayan ya da sığmak istemeyen kadınları ise kötücül yaftasıyla mimleyerek ötekileştirmesinin bir sonucu olarak ortaya atıldığı konunun temel dayanak noktasını oluşturur. Nitekim Murat Arpacı da bu durumu ve tutumu *"Moderniteyle birlikte kadının kültürel yaşamda, kent ortamında ve kamusal alanda daha fazla görünür hale gelmesi, iş yaşamında varolan kadın sayısının artması, kadın haklarına dair gelişmeler, feminist hareketlerin çeşitlenmesi ve güçlenmesi, kadınların kendi yaşamları ve bedenleri üzerindeki haklarını savunma mücadeleleri, kısacası kadınların güçlü özneler olarak varolmalarına yönelik eril endişeler femme fatale'in kötücül bir öteki olarak kurgulanmasını motive etmiştir"* (Arpacı, 2019: 141) şeklinde değerlendirerek kavramın ardındaki ideolojiye işaret eder. Yine Murat Arpacı kötülük ve cinsiyet ilişkisinin gerisindeki bağın tarihsel ve ideolojik zihniyetten bağımsız olmadığını şöyle ifade eder:

"Toplumların kötülüğe dair algısı, tarihsel süreçlerden, cinsiyet rejimlerinden, cinselliğe ve bedene dair söylemlerden ve cinsel farkı inşa etmeye yönelik politik stratejilerden bağımsız değildir. Cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan tarihsel, kültürel ve politik ilişkiyi yansıtan en tipik örneklerden biri kuşkusuz femme fatale imgesidir" (Arpacı, 2019: 140).

Eril sınırlara hapsolmayan, şekillendirilmeyi reddeden, yırtıcı ve diretici tavrıyla ataerkil düzeni delmeye ve yıkmaya çalışan kadınların sembolü olan kötücül kadının bu özerk ve başına buyruk tarzı, ataerkil sistem tarafından onaylanmadığından ve oluşturulan düzen için kaygıya neden olduğundan bu kadınlar; "hileci, entrikacı, gizemli, uğursuz, iffetsiz, şehvet düşkünü, sömüren, fitne çıkaran, felakete sürükleyen, erkeği bağımlı kılarak eril iradeyi ve otoriteyi sarsan" gibi vasıflarla ilişkilendirilir ve onların topluma yönelik bir tehdit olduğu ve dolayısıyla öncelikle dizginlenmeye çalışılması, dizginleme gerçekleştirilemezse biyolojik ya da ontolojik varlığının ortadan kaldırılması gerektiği bir uyarı olarak kamuoyuna sunulur. Bu noktada edebi eserler bir araç olarak kullanılır ve verilmek istenen mesajlar estetik bir forma büründürülerek okuyucuyla buluşturulur:

"Femme fatale kötü olarak konumlandırılır ve sıklıkla cezalandırılır veya öldürülür. Metinsel olarak yok edilmesi, tehdit altındaki erkek öznenin umutsuz bir şekilde yeniden kontrol iddiasını içerir. Dolayısıyla onu bir tür modernite kahramanı olarak görmek yanlış olur. O feminizmin öznesi değil, erkeklerin feminizmle ilgili korkularının bir semptomudur" (Doane, 2008: 14, Akt. Elif Paliçko, 2021: 3).

Görüldüğü üzere kaderi, hareket alanının sınırları ataerkil otorite tarafından şekillendirilen kadının sanata yansımalarında belirleyici olan yine eril korkular ve bu korkuların tetiklediği reaksiyonlardır. Nitekim *Millet* de kadına dair algıların ve yaratıların temelindeki bu bakış açılarının kaynağı olarak erilin bu kaygılarına ve korkularına işaret eder:

"Ataerkil düzende, kadını tanımlayan simgeleri, kadın yaratmamıştır. Gerek ilkel ve gerekse uygar dünya erkeklerin dünyası olduğu için, kadına değgin kültürü biçimleyen fikirlerde erkeklerin kafasında gelişen fikirlerdir. Bize öğretilen kadın kavramı, erkeklerin yarattığı ve erkeklerin gereksinmelerine karşılık verebilecek

biçimdeki kadındır. Erkeklerin bu gereksinmeleri, kadının 'başkalığı'ndan gelen bir korkunun sonucudur" (Millett, 2011: 83-84).

Edebiyat ve sanat aracılığıyla sınırlandırılan kadının kaderi de eril perspektifin ve otoritenin bakış açısıyla belirlenmiş, kadın bu sanatsal yaratılarda kendisinden söz edilen, yargılanan, suçlanan, hakkında hüküm verilen ve nesne olmaya indirgenen edilgen bir role büründürülmüştür. Kendisi için tayin edilen sınırların dışına çıkmak istediğinde kendisini kültürün koruyucusu ve taşıyıcısı olarak kabul eden pederşahi düzen için kaygı ve korkuya neden olmuş, tehdit olarak algılanmış, fettan ve şeytani olarak yansıtılmıştır.

" (...) Dahası, erkekler tarafından kaleme alınmış bir yaratı olmasıyla kadın kapatılmış ya da hapsedilmiştir. Bir çeşit 'cümle' olmasıyla erkek konuşmuş ve kadın da cümleye kapatılmış/hapsedilmiştir: Erkek kadını 'hem kâğıda döktüğü' hem de 'suçladığı' için kaderini belirlemiş ve bir hücreye yerleştirmiştir. Bir düşünce olmasıyla erkek, kadının 'çerçevesini' belirlemiştir. Kadın hem erkeğin metin, kabartma ve resimlerinde çerçevelenmiştir (kuşatılmıştır), hem de erkek kozmojileri tarafından kadına 'çamur atılmıştır', suçlu bulunmuş, talepkâr ilan edilmiştir (Gilbert ve Gubar, 2016: 56-57).

Sonuç olarak eril kaygının ve korkunun bir yaratımı olarak ortaya atılan *kötücül kadın* kavramı, kamusal alanda görünmeye başlayan, kendisi için oluşturulan sınırlara hapsolmak istemeyen, kendi bedeniyle ve kimliğiyle varlığını sürdürmeye çalışan, oluşturulan toplumsal cinsiyet rollerinin tamamen suni ve kadını bağımlı kılmaya çalışan prangalar olduğunu iddia eden bu nedenle ataerkil yapılanma için bir tehdit unsuru olarak kabul edilen kadınlar için üretilen baskılayıcı, ötekileştirici ve dizginleyici bir yaftalamadır. Aynı zamanda kadını kontrol altında tutmak için (pederşahi) toplumun olumladığı kadın profiline yönelik beklentiyi yansıtan bir arzunun ifadesidir. Patriyarkal/pederşahi/ataerkil tahakkümün, kontrol altına alamadığı kadını kötülükle bağdaştırarak mitolojik, teolojik ve edebi eserler aracılığıyla kötücüllüğünün kabulünün ve onaylanmasının meşru zeminini hazırladığı ideolojik bir tanımlamadır.

Edebi eserlerde cazibesi, dişiliği ile ön plana çıkarılan bu temsil, kötülükle özdeşleştirilerek toplumsal bir tehdit olarak kabul edilir, topluma/okura; huzursuzluğun, ahlâksızlığın, karanlığın, felaketin, ahlâk temelli toplumsal krizin kaynağı, müsebbibi olarak sunulur ve toplumsal nefretin odağına yerleşmesi amaçlanır. Felakete sürükleyen rolünde kurgusal dünyada yer alan bu kötücül temsil, kural tanımazlığının, itaatsizliğinin karşılığı olarak metin içerisinde (doğrudan ya da dolaylı olarak) abjekleştirilir, cezalandırılır, sahnenin/yaşamın dışına atılır. Böylelikle oluşturulan mevcut düzenin ve yapılanmanın korunması, sürdürülmesi, iktidarın erilin tekelinde kalması sağlanır. Edebiyat ve sanat bu bağlamda ataerkil yapının öfkesinin, kontrolü altına alamadığı kadını kötücül olarak imleyerek sosyo-kültürel arenadan söküp atma isteğinin aracı unsurları olarak kullanılır.

İKİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİDE VE SEMAVİ DİNLERDE KADIN ALGISI İLE KÖTÜCÜL KADIN ÖRNEKLERİ

2.1. MİTOLOJİDE KADIN

İnsan, dünya sahnesinde görünmeye, rol almaya başladığı günden beri dünyayı anlama ve anlamlandırma gayretinde olmuştur. İnsanın bu anlam arayışı süreci, kendisine yönelik bir içsel bakış kazanmasını ve kendisiyle birlikte çevresini de çeşitli imgeler aracılığıyla tanımlamasını sağlamış, anlamlandıramadıklarını ya da kavrayamadıklarını da hayal gücünün yardımıyla şekillendirmiş ve böylece olağanüstü özelliklerle bezenmiş bir inanç sistemi geliştirmiştir. Bu inanç sistemi, toplumların yaşamlarının her noktasına sinmiş ve söylence şeklinde sonraki nesillere aktarılmıştır.

Toplumun tarihsel hafızası niteliğinde olan bu söylenceler, bünyesinde çok önemli kodlar barındırmakta ve insan ırkının kültürel geçmişinin, duygularının ve derinlerdeki düşüncelerinin izlerini içermekte ve yansıtmaktadır. Mitoloji bu noktada devreye girmekte ve söylenceleri, söylencelerin gerisindeki anlayış, kavrayış, duyuş ve inancı araştırmaktadır:

"*Mitoloji, insanlığın ruh âleminin simgelerle ifade edilmiş bir aynası hatta yansımasıdır da diyebiliriz. Bu yüzden mitoloji çalışmaları, insanların deneyimlerinin, bilgilerinin, hatta korkularının, arzularının doğa ve doğaüstü olaylarla harmanlanmasını, insani duyguların tanrısal varlıklara yansıtılması ya da tanrısallığın insanileştirilmesini de gündeme getirir. Çünkü söylenceler, yalnız eğlenmek ya da zihni meşgul etmek amacıyla aktarılan sıradan birer anlatı/öykü/masal değildir. Tam tersine onlarda insanlığın bilebildiğimiz geçmişi içinde başlangıç noktası ya da ona yakın çok eski zamanlarda zihninin ve kültürün kuruluş biçimleri hakkında izler bulabiliriz"* (Akyıldız Ercan, 2013: 91).

İçine doğduğu kültüre sıkı sıkıya bağlı olan bu mitler etraflıca incelendiğinde sosyal ve kültürel hayatla ilgili birçok veri elde edileceği gibi kadının hayatına, konumuna da temas ettiği, toplumsal cinsiyet rolleri açısından da önemli kodları bünyesinde barındırdığı görülür. Kadın ve erkeğe dair algılar, farklı mitler üzerinden kültür tarihinin genetik kodları olarak farklı temsiller aracılığıyla nakledilir. Mitoslarda yer alan kadın temsilleri de bir işlevi yerine getirmek görevini üstlenir. Bu işlev de genellikle ataerkil iktidara hizmet eden bir ideolojiyi yansıtmak ve benimsetmektir. Dolayısıyla ataerkil yapılanmanın varlığını sürdürebilmesi, öncelikle zihinlerin ve inançların işgal edilmesini gerektirdiğinden rızaya dayalı bir boyun eğmenin gerçekleşmesi için söylenceler aracılığıyla bir algı oluşturulur. Böylelikle kadının itaat altına alınması, pasifize edilmesi ve gönüllü bir köleye dönüştürülmesi daha kolay olur. Bu nedenle mitlerdeki kadın temsilleri genellikle kadını kötülükle ilişkilendiren ve erkek için bir tehdit kabul eden bir anlayışın tezahürüdür:

"Mitoslarda kadına yüklenen olumsuz rol çarpıcıdır. Bu öykülerde kadın, düşkünlüğün sorumlusu, baştan çıkarmaya yatkın ve baştan çıkarıcı olarak betimlenmektedir. Kadın bedeni günah yüklüdür; bu nedenle de tanrısallığa daha yatkın olan erkeğin kendini ondan sakınması gerekmektedir. Sakınmanın en etkin yolu, kadının sıkı bir denetim altında tutulmasıdır" (Zafer Sümer, 2011: 36-37).

Ataerkil iktidar yalnızca doğaya değil zihinlere de bu tip mitler aracılığıyla hükmetmeye başlar. Yunan tanrılarının-tanrıçalarının rolleri ve görevleri incelendiğinde bu tanrılara bir cinsiyet atfedildiğinin ve cinsiyetçi bir rol dağılımıyla beraber hiyerarşik olarak başta hep Zeus'un yani bir erkeğin olduğu görülür. Bu hiyerarşi, tarihsel süreç içerisinde bir şema şeklinde zihinlere ve bilinçaltına kazınarak mutlaklaştırılır ve olağanlaştırılır. Bu şema da zamanla toplumsal bir kabul ve gelenek halini alan düşünceleri ve davranışları oluşturur.

Tanrıçalar, Yunan mitolojisinde salt kötücül ve şeytani varlıklar olarak yer almazlar fakat kendileri için çizilen sınırları ihlal ettiklerinde hilekar, kindar ve şeytani varlıklar olarak sunulurlar. Erkeğin yasasına ya da tanımlanmış kadınlık rollerine uymayan kadın, tanrıça sıfatından soyutlanarak alaşağı edilen bir imajla söylencelerdeki yerini alır. Ayrıca Tanrısal özellikler atfedilen ve olumlu temsillerle

sunulan erkeğin karşısında erkeğe ceza olarak yaratılan, ötekileştirilen, sakınılması ve denetlenmesi gereken bir karşı kutup olarak tasvir edilir:

"Eril zihniyet çerçevesinde ele alınan mitolojik anlatılarda kadın artık haz merkezinde yer alan, çıkar ilişkilerinin odağında, bedensel bir nesne veya entrikanın baş aktörü olarak şeytanlaştırılmış pozisyonlarda tanımlanmıştır" (Yonar, 2019).

İnsan ırkının zihninde arkeolojik bir kazı yapıldığında günümüzdeki cinsiyetçi kutuplaşmanın ve erkek egemen iktidarın temellerinin bu mitoslara kadar uzandığı görülebilir. Mitlerde temsil edilen kadınlar üzerinden ataerkilliğin propagandası yapılır. Oluşan cinsiyetçi söylemler toplumsal kabullere dönüşerek toplumu belli bir düşünce kalıbı oluşturmaya ve bunu benimsemeye yöneltir.

2.1.1. Pandora

Pandora, Yunan mitolojisinde itaatsizlikle ilişkilendirilen ve bu yönüyle Hz.Havva'yı çağrıştıran kötü bir karakter olarak karşımıza çıkar. Havva'nın, kötülüklerin ve insan soyunun dünyaya sürgününün kaynağı olarak görülmesi anlayışı Pandora için de geçerlidir zira Pandora da kötülüklerin dünyaya yayılmasının müsebbibi olarak gösterilir. İkisi de erkeği günaha, itaatsizliğe davet etmiş ve fitneye sebep olmuş, erkek soyu için kötülüklerle dolu olan yolculuğu başlatmıştır.

Tanrı Zeus, Prometheus'un ateşi çalıp insanlara vermesine öfkelenir ve bu davranışı cezalandırmak ister. Erkeklerin oluşturduğu bu toplumu cezalandırmak adına kadını yaratmaya karar verir. Ateş ve demircilik Tanrısı Nephaistos'tan bir dişi insan yapmasını ister. Bütün tanrıçalardan bir parça özellik bu insan görünümlü tanrıçaya yüklenir ve "bütün armağanlar" anlamına gelen Pandora yaratılmış olur.

Prometheus'un kardeşi Epimetheus, Pandora'ya aşık olur ve Prometheus'un karşı çıkmasına ve bütün uyarılarına rağmen onunla evlenmek ister. Pandora ve Epimetheus'un düğün gecesinde Zeus, düğün hediyesi olarak tanrılar katından kendilerine açılmamasını tembihlediği gizemli bir kutu gönderir. Pandora'nın merakına yenik düşerek kutuyu açması sonucunda kutunun içindeki kötülükler dünyaya yayılır, kutuda ise yalnızca "ümit" kalır.

Söylenceden hareketle kadına karşı ve kadın etrafında oluşturulan algı dikkat çekicidir. Öncelikle erkeği cezalandırmak adına kadının bir ceza olarak yaratılması, erilin bilinçaltında bulunan kadına yönelik düşünceyi yansıtır. Diğer taraftan kutuyu açanın kadın olması da kadına yönelik zayıf irade vurgusuna ve kadının zaaflarına işaret eder. Kutuda yalnızca ümidin kalması da kadını, ümidin hapsedilmesinin nedeni olarak gören anlayışı karşılar. Ayrıca, Pandora mitinin "cennetten düşüş" inancıyla arasındaki benzerlik benzer eril kabullerin göstergesi olarak karşımıza çıkar. ″Pandora'nın kutusu" ve Havva'nın yediği yasak meyve" iki mit arasındaki bir diğer benzerlik olarak dikkatleri çeker. Özcan Elçi, bu benzerlikten hareketle *"Pandora ve Epimetheus, Adem ile Havva'yı içeren dini söylencedeki yasak meyve" imgesinin mitolojik yorumu "* (Özcan Elçi, 2018: 833) olduğunu ifade eder.

Bu mitolojik ve dini söylencede yer alan iki kadın da irade yönünden zayıf ve kusurludur. İkisi de zaaflarına yenik düşer ve bu nedenle kadının kötülüklerin kaynağı olarak sunulmasının zemini oluşturur. Ataerkil iktidarın bakış açısıyla oluşturulan bu mitosta da kadın erkeğe ceza olarak yaratılan, zayıf iradesiyle merakına yenik düşen, arzularının denetleyemeyen, kötülüklere ve felaketlere sebep olan rolündedir. Erkek (Prometheus) ; Tanrılara meydan okumakla, cesaretle ilişkilendirilip, insanlara ateşi taşımakla yol gösterici, aydınlatıcı ve öncü olarak tasvir edilirken kadın itaatsiz olarak resmedilip, kötülükleri bünyesinde barındıran, karanlık ve felaket dolu bir kutu ile özdeşleştirilir.

2.2.2. Medea

Büyücülüğü, ilaç ve zehir yapımındaki ustalığıyla bilinen Medea, "erkek öldüren" ya da "cadı" olarak aktarılan bir diğer mitolojik figürdür. Çocuklarını öldüren ve Atina'da erkek erkini kırmaya çalışan Medea, lanetli bir kötücül kadın olarak sunulur.

Medea'nın öyküsü trajik bir aşkı konu edinir. Aşık olduğu Iason için babasına ihanet eden ve yurdunu terk eden Medea, Iason'dan iki çocuk sahibi olur. Fakat Iason da Zeus'un Hera'ya yaptığı gibi kendisine âşık ve sâdık karısını aldatır:

"Medea, Iason'a duyduğu aşktan dolayı altın postun babasının kral olduğu Colchis topraklarından kaçırılmasına yardımcı olur ve Iason'un eşi olarak Argo gemisine binip tehlikeli bir yolculuğun ardından Yunanistan'a gelir. Ancak hem yol boyunca hem de Iason'un kral olacağı Thesselia'da kocasının menfaatlerini koruma adına başta kardeşi olmak üzere, insanların canını almaktan çekinmez. Bu kötülükler sonucunda eşi ve iki oğlu ile birlikte başka bir Yunanistan site-devleti olan Corinthus topraklarına sürülen Medea, esas kötülüğü ise kendisini başka bir kadın uğruna terk eden kocasını cezalandırmak için, ondan olma iki oğlunu kendi elleriyle öldürerek yapar" (Fildiş, 2015: 867).

Sevdiği adam uğruna ailesini, yurdunu terk eden ama karşılığında aldatılarak aşağılanan, gururu kırılan, ötekileştirilen Medea, oğullarını bırakması şartıyla Corinthus topraklarından göçe zorlanır. Bu hükmü kabul etmeyen Medea için süreç, çocuklarının katili olmasına doğru evrilir.

Ataerkil bir anlayışı sürdüren Antik Yunan yazarlarının, kadının ön plana çıkmasını engellemek, sesini kısarak kadını baskılamak adına bu söylenceleri manipüle ettikleri, orijinal varyantından koparak kadını kötülükle ilişkilendiren bir forma dönüştürdükleri iddia edilir:

" *(...) Yunanlı şair Euripides, bu söylence ortaya çıktıktan yaklaşık iki bin beş yüz yıl sonra söylenceyi değiştirerek işlemiştir. Aşık olduğu adam yüzünden yalnız rakibini öldüren ve çocuklarını korumak isteyen Medea, Euripides'in anlatısında çocuk katiline dönüştürülmüştür. Euripides, Medea'yı yalnız kendi çocuklarını öldüren bir canavara çevirmekle kalmaz, özellikle Tanrıça Hera'nın müdahalesini de yok sayar. Aslında Medea'yı Iason'a aşık eden Hera'dır. Yedisi kız yedisi erkek olan çocuk sayısını da Euripides iki erkek çocuğa düşürmüştür (Ulrich, 2008: 872). Ayrıca Euripides Medea'yı doğudan batıya gelen bir barbar olarak göstermiştir. Söylencelerdeki kadın figürleri aslından koparılarak kadın düşmanlığı amacıyla kullanıldığına Christa Wolf da dikkat çekmiş, 1996'da yayımlanan Medea Sesler adlı romanın başkişisi Medea'yı Euripides'in kaleme aldığı anlatıyı beğenmeyerek yeniden araştırmıştır. Bir rastlantı sonucu Medea uzmanı olan Margot Schmidt ve bir bilim insanı olan Heide Göttner Abendroth ile tanışır. Her ikisi de, Medea söylencesinin ilk versiyonları hakkında Wolf'un edindiği olumlu bilgileri ve bu figürü*

Euripides'in çocuk katili haline getirdiğini onaylar. Wolf yapıtında Medea'yı anlayışlı, yardımsever, akıllı bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran bir kişilik olarak betimlemiştir (Krischel, 2006: 27, akt. Akyıldız Ercan, 2013: 99-100).

Hera gibi kocasının sadakatsizliği nedeniyle intikam ateşine kapılan Medea, bütüncül bir kötü olarak iletilir çünkü çocuklarının faili olarak sunulan Medea, erkek otoritesine başkaldırmış ve yasaya karşı gelmiş yani erkek iktidarını öldürmek istemiştir. Melek Özlem Sezer de Medea'nın düşünsel anlamda çocukları değil " (...) *gerçekte erkeği ve onun gücünü öldürmek istemiştir"* (Özlem Sezer, 2019: 142) tespitinde bulunarak kadının bu eylemiyle erkek otoritesine başkaldırdığını, bu eril iktidarı ortadan kaldırma gayesini güttüğünü ifade eder.

2.2.3. Truvalı Helen

Yunan mitolojisinde yer alan ve erkeği, onun şahsında bir ulusu felakete sürükleyen ve hazin bir sona sebep olan bir diğer isim Truvalı Helen'dir. Düşüş mitindeki benzer temayı ve portreyi bu söylencede de görmek mümkündür zira bu söylencede de kadın; felaketi hazırlayan, cazibesi ve şehvetli güzelliğiyle beraber olduğu erkeği felakete sürükleyen kötücül bir imaja ve üne sahiptir.

Ortak bilinçaltının benzer yansımaları olan bu söylencelerde kadın, kötülüğün kaynağı olarak gösterilerek kontrol ve tahakküm altına alınması gereken bir varlık olarak sunulur. Ayrıca zayıf iradeleri ve bencil egoları yalnızca beraber oldukları erkeklerin değil temas ettikleri toplumların da mahvına neden olur.

Truva savaşlarının müsebbibi olarak anılan Helen etrafında gelişen söylence şöyledir:

"Truvalı Helen olarak anılan Agriveli Helen, Menelaus'un karısı olmasına karşın Paris ile tutkulu bir aşk yaşaması sonucu kaçarak onun ülkesine gelmiş, oldukça kötü bir kaderi de ayaklarıyla Truva topraklarına taşımış bir kadındır. Anlatılana göre 'bin gemiyi denize indirebilecek güzellikte bir yüze sahip olan' sadakatsizliği ve şehvetin bedelini on yıl gibi uzun bir süre devam edecek ve bir ulusun yok oluşuna zemin hazırlayacak bir savaşın -Truva Savaşlarının- başlama sebebi olarak tarihte anılarak ödeyecektir. Bir başka iddiaya göre ise Helen zalim ve

hırslı Argos Kralı Agamemnon ve onun kardeşi Akhalı Menelaos'un krallıklarının topraklarını genişletmek ve nüfuzunu artırmak için bir araç olarak kullandıkları, daha sonraki yıllarda kocasıyla Sparta'ya dönerek hayatını devam ettirmiş olan bir kadındır" (Akşit, 2017: 33).

2.2.4. Harpyalar

Harpya, Eski Yunancada *"kapıp kaçıran"* anlamına gelmektedir. Gövdesi kuş, başı kadın olan Harpyalar, Thumas ve Electra'nın üç kızı için kullanılan ortak bir tanımdır. Yarı insan yarı yırtıcı kuş olarak tasvir edilen Harpyalar, söylenceye göre çocukları ve ruhları kaçıran yırtıcı ve açgözlü yaratıklardır:

"İason ve Argonnautlar efsanesinde kadın yüzlü, çok çirkin ve iğrenç kuşlar olarak betimlenen Harpyalar insanları dehşete düşüren, büyük felaketlere yol açan rüzgarların perileridirler. Kuraklığı, açlığı, salgınları temsil ederler. Harpya söylencelerinde de felaketler yine kadın varlığı aracılığıyla insanlar üzerine yağmaktadır" (Erbil, 2018: 99).

Bu efsanede de görüleceği üzere kadın yine felaketlere neden olan üstelik yırtıcı özelliğiyle ön plana çıkan bir role büründürülür. Güzellikten soyutlanmış, salt çirkinlik ve yırtıcılık özellikleriyle temsil edilen bir yaratık olarak sunulur. Eril bilinçaltının bir başka yansıması şeklinde mitoloji tarihinde kusurlarla tanımlanarak kendisine yer bulur.

2.2.5. Sirenler

Yunan mitolojisi, denizci erkekleri güzellikleri ve çaldıkları "lir"in baştan çıkarıcı etkisiyle cezbeden ve tuzağa düşüren kötücül kadınlara da yer verir. Yunan mitolojisine göre Sirenum scopuli adasında yaşayan bu kadınlar deniz yaratıkları olarak da tasvir edilir. Yunan mitolojisinde Sirenler *" (...) belden aşağısı kuş veya balık biçiminde tasvir edilen veya bazen elinde bir lir tutan kötü ruhlu cinlerdir" (Erbil, 2018: 98).*

Söylenceye göre Sirenler, gemileri, tekneleriyle denize açılan erkekleri büyüleyici müzikleriyle baştan çıkarırlar. Müziğin ve Sirenlerin güzelliğinin etkisiyle

kendilerinden geçen bu denizciler, içlerinde alıkonulmaz bir arzu duyarak rotalarını kayalıklara doğru çevirmekte ve hayatlarını kaybetmekte ya da Sirenler'e yem olmaktadırlar.

Kadının; felakete sürükleyen ve kötü sonu hazırlayan imajı, Sirenler aracılığıyla patriyarkal bilinçaltının bir fotoğrafı gibi mitoloji dünyasına sunulur. Denizlerde yaşayan ve denizci erkekleri müziğin etkisiyle baştan çıkarıp kayalıklara sürükleyen Sirenler, femme fatale imgesinin tarihsel kökenlerine işaret etmesi ve bu anlayışın henüz kavramsallaştırılmadığı dönemlerde bile var olduğunun göstergesidir.

2.2.6. Lamia

Yunan mitolojisinde olumsuz özelliklerle karşımıza çıkan bir başka kötücül kadın, Zeus'un metresi Lamia'dır. Temelinde kıskançlığı barındıran söylencede Lamia, Zeus'la ilişkisinden dolayı Hera'nın gazabına uğrar ve Hera tarafından çocukları öldürülür kendisi de çocukları öldüren bir canavara dönüşür. Çocuklarının kaybıyla çılgına dönen Lamia, öfkesini diğer kadınların çocuklarını kaçırıp onların kanını içerek dindirmeye çalışır:

"Aristoteles, Aristophanes'in yazdıkları, Yunan efsaneleri ve etimolojik bir mite göre Lamia, Zeus'un yasak aşk yaşadığı Libya kraliçesidir. Bu kaçamağı duyan Hera kıskançlığa kapılarak Lamia'nın tüm çocuklarını öldürmüş ve ardından da Lamia'yı sürgüne göndermiştir. Acı ve keder içindeki Lamia da bu olayın üzerine tamamen canavarlaşarak kendini öç almaya adamıştır. Bundan böyle yeryüzünde dolaşarak erkekleri baştan çıkarır, erkeklik organlarını keser, bebekleri kaçırır ve kurbanlarını kanlarını emerek öldürür. Lamia bazı efsanelerde vücudunun üst yarısı kadın, alt yarısı yılan şeklinde olan bir yaratık olarak resmedilir. Lamia bir erkeği kendisine âşık etmek istediğinde korkunç görünümünü değiştirerek inanılmaz güzellikte genç bir kadın görünümüne bürünür, baştan çıkardığı genç erkekleri ya mahveder ya da öldürür" (Çolakoğlu, 2013).

Bu söylencede dikkati çeken nokta kadının bir vamp olarak sunulması ve Lilitvari bir kimliğe bürünüp öç ateşiyle çocukları öldürmesidir. Diğer taraftan

verilmek istenen alt mesaj; kadının, uzak durulması gereken, gizemli güçlerle yüklü, tehlikeli, kan emici, sömürücü bir varlık olduğudur.

Ayrıca Hera'nın intikamı Zeus'tan almak yerine Lamia'yı tercih etmesi, *Zeynep Akyıldız Ercan'*a göre erkeğe güç yetiremeyen kadının kendisinden güçsüz olana yönelmesidir: *"(...) Lamia, bir Tanrı olduğu için kocasına gücü yetmeyen Hera'nın gazabına uğramış bir kadındır. Hera, kocası Zeus'un ölümlü kadınlarla girdiği ilişkileri kaldıramaz, ama Tanrılar Tanrısı Zeus'u da cezalandırma gücü yoktur. Erkeğe/Tanrıya (Zeus) yaptırım uygulayamayan kadının (Hera) kendinden daha güçsüz ve ölümlü bir kadını cezalandırması söz konusudur"* (Akyıldız Ercan, 2013: 98).

2.2.7. Medusa

Medusa, Gorgonlar olarak bilinen üç kardeşten ölümcül olanıdır. Yunan mitolojisinde gözleriyle bakanı taşa çeviren, ok ve yayıyla lanet saçan, yılan saçlı bir kötücül olarak sunulur.

Zeka Tanrıçası Athena'nın tapınağında hizmetkâr olan Medusa, dikkat çekici bir güzelliğe sahiptir. Athena ile birlikte olan Deniz Tanrısı Posedion, bu güzellik karşısında kendinden geçer ve fırsatını bulduğu bir anda Medusa'ya tecavüz eder. Daha sonra olanları duyan Athena Posedion'un bir ölümlüyle kendisini aldatması karşısında kendisini aşağılanmış hisseder ve kıskançlık ateşiyle kavrulmaya başlar. Medusa'yı kimsenin yüzüne bakamayacağı yılan saçlı bir canavara dönüştürür:

*"Medusa ve iki kız kardeşini baktığını taşa çeviren, saçlarından yılanlar çıkan, kimsenin yüzüne bakmaya tahammül edemeyeceği Gorgon yaratığına dönüştürür. Medusa ve kardeşlerini Hyperborea'ya sürgüne gönderir fakat hırsını alamamıştır. Üvey kardeşi Perseus ile iş birliği yaparak Medusa'nın kafasını keserek öldürme kararı alır" (*Özerol ve Okray, 50).

Yılan imgesinin kadınla ilişkilendirilmesi Cennetten düşüşün anlatıldığı Yahudi ve Hristiyan metinlerinde de yer alır. Dolayısıyla kadın-yılan benzetmesinin mitoljik yorumunu burada görürüz.

2.2.8. Kiyohime

Mitlerde belirgin bir şekilde yer alan dişil tanrıçalar, *" (...) baskın bir şekilde Japon mitolojisi içerisinde yer almamaktadırlar"* (Akgün, 2021:280). Erilin kahramanlıklarının ve üstünlüğünün öncelendiği bu mitlerde *" (...) daha çok erkek tanrı, savaşçı, kami veya ilahların yaratılışları ve kahramanlık hikayeleri üzerinde durulmaktadır"* (Akgün, 2021: 280). Kadınlar ise yer aldıkları bölümde, karanlıkla, yılanla, yıkıcılıkla özdeşleştirilerek sunulur.

Kadının yılanla ilişkilendirilmesi motifi Japon mitolojisinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu durum benzer temaların farklı coğrafyalarda benzer bakış açılarıyla ele alındığını göstermesi açısından da önemlidir:

"Japon mitolojisindeki yılanlarla ilgili en önemli mit olan Dococi Mabedi hikayesinde de Budist bir rahibe âşık olan Kiyohime adında genç bir kızdan bahsedilmektedir. Genç kızın, Budist rahibe yakın davranması sonucunda Budist rahip bekaret yeminini bozar ve kız ile birlikte olur. Ancak, genç kız ile Budist rahibin yaşadığı ilişki baş rahip tarafından anlaşılır ve rahip, genç kızdan ayrılmak istediğinde kızın yılana dönüştüğünü görür. Genç kızın kötü düşüncelere sahip olması yüzünden yılana ve bir canavara dönüşmesi olarak betimlenen anlatıda kadınların doğasının kötücül olduğu yılan simgesi ile tasvir edilerek kadın ve yılan benzetmesi yapılmıştır" (Ashkenazi, 2018:437).

Yılan benzetmesi, aynı zamanda Hristiyanlık ve Yahudilik'te Havva'yı ikna ederek ve ona yasak meyveyi yediren, dolayısıyla baştan çıkaran ve ihanet eden bir anlayışın da simgesidir.

2.2.9. İnanna (İştar)

Mezopotamya mitolojisinin en tanınmış kadın sembolü ve dişi tanrıçası İnanna'dır. Şehvetin ve güzelliğin sembolü olarak kabul edilen İnanna, cinsel cazibesini kullanarak Sümer mitolojisinin en üstün tanrısı olan Enlil'e bütün istediklerini yaptıran ve bu yönüyle kötücül kadının özelliklerini taşıyan bir tanrıça olarak sunulur.

Önceleri bereket ve bollukla özdeşleştirilen İnanna, eril iktidarın gücü devralmasıyla tamamen cinselliği çağrıştıran fiziksel yapısı ve doyumsuz arzuları olan bir tanrıça olarak aktarılır.

Oldukça aç gözlü bir tanrıça olarak mitlerde yer alan İnanna, yerin ve göğün tanrıçası olmasına rağmen yer altının da tanrıçası olan kız kardeşinden buranın hakimiyetini devralmayı arzular. Aç gözlü yapısıyla ve beraber olduğu erkekleri öldürmesiyle bilinen İnanna Gılgamış'ı da elde etmek ister fakat elde edemeyince de öldürmeye karar verir. Bu bağlamda kadının hırslı ve açgözlü yapısına atıfta bulunması, kadın bedenini salt cinsellikle ilişkilendirmesi nedeniyle eril otoritenin işlediği motiflerden olur.

2.2.10. Hel (Hela)

İskandinav mitolojisinin önemli figürlerinden biri olan ve ölüler diyarının tanrıçası olarak bilinen "Tanrıça Hela, üzüntü getiren olarak da bilinen dev kadın Angrboda ile hilebaz ve fitneci tanrı Loki'nin en küçük kızıdır. Hastalık ve yaşılık getirdiğine inanılan Hela, *"İngilizce de ki Hell(Cehennem) kelimesi ondan türemiştir ki; Tanrıça Hel mitoloji de bir anlamda Cehennem olarak tabir edilebilecek olan Yeraltı dünyasının kraliçesi ve yöneticisidir"* (https://www.mornota.com/tanrica-kralice-hel-yer-altinin-efendisi/). Hela karanlıkla ilşkilendirilir ve vücudunun yarısı canlı, yarısı ölü olarak tasvir edilir. Bu betimleme, kadını karanlık, gizemli ve korkunç olarak kabul eden, diğer taraftan cehennemle birlikte anarak felakete sürükleyen yapısına işaret eden bir anlayışın yansımasına işaret eder.

2.2. SEMAVİ DİNLERDE KADIN

Kadın, yaratılışla beraber insanlığın temel meselelerinden biri haline gelmiş, dinden mitolojiye, felsefeden sosyolojiye, sanattan edebiyata ve diğer tüm alanlara kadar geniş bir yelpazede temel bir izlek olarak ele alınmıştır. Genellikle edilgen bir varlık olarak ele alınan kadına dair mesajları, her bir alan kendince, kendi imkanlarınca yoğurmuş fakat verilmek istenen asıl anlamdan uzaklaşmadan bunu yapmıştır. Şüphesiz bunlar arasında en etkilisi, manevi bir güce ve otoriteye dayandığı için din olmuştur. *"Çünkü din insanları yönetme ve zamana hükmetme*

gücüne sahiptir" (Akşit, 2017: 51). Bünyesinde kutsallığı barındırdığı için verilen mesajlar kadına dair algıda kilit bir rol üstlenmiştir:

"Çünkü binlerce yıllık süre içerisinde kadınlık dini kurumların hükmünde sosyal, ekonomik veya hukuki alanlarda sınırlanan çerçeve ölçüsünde varlıklarını sergileyebilmişlerdir" (Akşit, 2017: 51).

Özleri itibariyle evrensel bir insan motifi oluşturma gayesinde olan ve cinsiyet ayrımı yapmaksızın mesajlarını genel olarak tüm insanlığa ulaştırmaya çalışan dinler, zamanla eril bir zihniyete büründürülmeye çalışılmış ve muhatapları genelde erkek topluluğuymuş gibi bir görünüme evrilmiştir. Kadınlar ise sadece muhataplar arasındaki ilişkide birer kenar süsü ve figüran olarak yer alabilmiştir. Bunda kadının 'erkek için' ve 'erkekten yaratıldığı' iddiasının oldukça mühim bir payı vardır.

Toplumların bir arada yaşama olgusunda bir harç görevi üstlenen din, kolektif bir bilinç ve bakış açısı oluşturarak ortak bir anlam inşasına katkıda bulunur. Buradaki anlamsal inşa bazen yanlış algılamalar üzerinden temellendirildiği için toplumsal kutuplaşmaların temelinde din olgusu varmış gibi bir görünüm oluşabilir. Algısal yanılgılarla beraber kişilerin veya sınıfların şahsi çıkar, hırs ve kötü niyetleri de bir diğer neden olarak sayılabilir.

2.2.1. Yahudilikte Kadın

Kadının tarihsel süreç içerisinde yaşadığı sıkıntıların, elinden alınan hakların, kamusal alanda daralan sınırlarının temelinde Yahudiliğin çok önemli bir tesiri vardır çünkü Yahudilikten tevarüs eden birçok anlayış Hristiyanlık ve İslamiyet gibi dinlerde de rivayetler aracılığıyla yer edinmiş ve kadına dair olumsuz bakış açısının dini bir kisveye bürünmesine neden olmuştur.

Ataerkilliğin yoğun bir şekilde sızdığı ve hissedildiği Yahudilik, kadının ikincil bir konuma sürüklenmesinde baskın bir rol üstlenmiştir. Dişil olanın olumsuzlukla ilişkilendirilip olumsuz bir değer kazanması Yahudi erkeklerin "*Beni kadın yaratmayan Ulu Tanrı'ya, bizlerin ve bütün dünyanın Yüce Efendisi'ne şükürler olsun"* (Birnbaum, 1949:15-17; akt. Musa Kaval 2016:308) duasında net bir

karşılık bulmaktadır. Diğer taraftan dişilin erile tabiiyeti özellikle yaratılış öyküsünde çok açık bir şekilde görülmektedir:

"Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın Ruhu suların üzerinde hareket ediyordu" (https://kutsalkitap.info.tr/?q=yar%201).

Altıncı günde insanı yaratan Tanrı, adamın (Adem'in) sıkıldığını, eksik kaldığını görünce yalnızlığını gidermesi ve ona eşlik etmesi için onun kaburga kemiklerinden kadını yaratır:

"RAB Tanrı Adem'e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı.[2]Adem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem'e getirdi. Adem, 'İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış ettir' dedi, 'Ona 'Kadın' denilecek, Çünkü o adamdan alındı" (https://kutsalkitap.info.tr/?q=yar%201).

Yahudilikteki Havva'nın Adem için ve Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmış olması anlayışı, birkaç temel problemi doğurmakta ve bu problemlerin günümüze kadar gelmesine neden olmaktadır. Öncelikle kadının eğri bir kemikten yaratılması onun ontolojik olarak eksik, iflah olmaz, düzelmez bir varlık olarak ifade edilmesine ve Cennetten Kovuluş kısmında suçun asıl faili olarak algılanmasına sebep olacaktır. Çünkü bu anlayışa göre kadın yaratılış itibariyle zaten eğridir, sakattır. Öte taraftan kadının erkek için yaratıldığı görüşü, kadının asli bir varlık olarak bu dünyadaki macerasını sürdürememesine, daima gölge bir karakter olarak kalmasına, edilgen bir unsur olarak rüzgarın önündeki yaprak gibi savrulmasına daha da önemlisi patriyarkal ideolojiye mutlak bir teslimiyetle teslim olmasına meşru bir zemin hazırlar.

Yaratılışından itibaren sorunlu, eğri bir kemikten yaratıldığı için eğri bir tabiata da sahip olduğu kabul edilen kadına karşı en büyük karşı çıkış Yaratılış bölümündeki rahmetten kovuluş yani 'Cennetten Kovuluş' kısmında karşımıza çıkar. Yahudi anlayışına göre ilk suçun ve ilk günahın sahibi kadındır. Yeryüzündeki

sürgünün ve sefil yaşamın müsebbibidir. Şeytanın işbirlikçisidir, merakına ve zaafına yenilen, lanetli Havva'dır.

Tanrı, Adem ile Havva'yı Aden cennetine yerleştirir ve buradaki nimetlerden diledikleri gibi yararlanmalarına izin verir. Yalnızca uzak durmalarını emrettiği bir ağaç vardır: Bilme ağacı ya da diğer adıyla iyilikle kötülüğü bilme ağacı. Yahudi inancına göre Şeytan (yılan) kadını kandırarak, eşi Adem'i ikna etmesini de söyleyerek birlikte bu ağaçtan yemelerini telkin eder. Havva'nın ısrarları üzerine Adem kadına uyarak bu yasak ağacın meyvesinden yer. Böylelikle Hz. Adem'in yani erkek soyunun cennetten kovulmasına neden olur. Havva şahsında kadın da bu büyük 'düşüş'ün yegane sorumlusu olarak günümüze kadar anılacaktır. Yılanın sözlerine Havva'nın kanması da kadını zayıflık ve zaafla ilişkilendiren ataerkil kabule işaret eder:

"Adem, Yanıma koyduğun kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim diye yanıtladı. RAB Tanrı kadına, 'Nedir bu yaptığın?' diye sordu. Kadın, 'Yılan beni aldattı, o yüzden yedim' diye karşılık verdi" (Kitab-ı Mukaddes, Yaratılış, 3/4, 2014: 4).

Tanrı'nın emrine karşı gelen ve yasağı çiğneyen Hz. Adem ile Hz. Havva, yargılanır. Havva'nın soyu doğum sancısı çekmek, erkek egemenliğinin boyundoruğu altında bir hayat sürmekle cezalandırılır: *"RAB Tanrı kadına, Çocuk doğururken sana Çok acı çektireceğim dedi, Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, Seni o yönetecek"* (Kitab-ı Mukaddes, Yaratılış, 3/4, 2014:4). Havva'nın bu itaatsiz eylemi neticesinde erkeğin hakimiyetine bırakılması, onu ve onun şahsında kadın soyunu ötekileştirip ikincil konuma iter ve süreç içerisinde pederşahi yapının temel kabullerinden biri olur.

Havva nedeniyle aldanan Hz. Adem'in cezası ise dikenli ve zahmetli topraktan geçimini temin etmek zorunda kalmaktır. Cennetin her türlü kaygıdan, zahmetten ve sıkıntıdan uzak hayatının ardından kadının sözünü dinlediği için ölümsüzlüğünü kaybeder, türlü sıkıntıların baş göstereceği sorunlu ve zahmetli bir yaşama adım atar: *"RAB Tanrı Adem'e, Karının sözünü dinlediğin ve sana, Meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için Toprak senin yüzünden lanetlendi dedi, Yaşam*

boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın. Toprak sana diken ve çalı verecek, Yaban otu yiyeceksin" (Kitab-ı Mukaddes, Yaratılış, 3/4, 2014: 4). Erkek bu noktada kadın sözü dinlediği, kadın aklıyla hareket ettiği, iradesini kadına teslim ettiği için zorlu bir yaşama sürülür. Kadın, bu bağlamda kötülüğe davet eden, felakete sürükleyen rolüyle özdeşleştirilir ve bu zahmetli dünya hayatının birincil müsebbibi olarak kabul edilir:

"Erkeğin kaburgasından yaratılmış kadın, iflah olmaz entrikacı bir 'kötülük kaynağı'dır. Serin suların aktığı, çeşitli yemiş ve meyvelerle donatılmış cennette yaşayan Adem'i kandırarak yasak meyveyi yedirmiş ve bu ele geçmez mutluluk diyarından kovulmasına neden olmuştur. Adem'in yaşam boyu ot, diken ve çalılarla boğuşarak toprağı işleme cezasının da nedeni odur" (Erbil, 2018: 91).

Kadının kötülükle ilişkilendirilmesinin dinsel referansı olarak kabul edilen Yaratılış öyküsündeki bu kabuller *"(...) yaratılışa dair bu anlatılarda kadın kötülüğün ana kaynağı ve Âdem'i suça iten kişi olarak çizilir. Bu eril bedenin kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü artırmak üzere kullandığı en güçlü anlatıdır"* (Duran Oto, 2016: 540).

Fatmagül Berktay ve *Özlem Akşit* kadının sözünü dinleyen Hz. Adem'in cezasının daha hafif olduğunu ifade eder. Berktay, cezaların veriliş şeklinde bile yaratılış mayasına atıfta bulunulduğunu, topraktan yaratılan Adem'in zahmetli bir emekle topraktan ekmeğini çıkararak yaşamını sürdüreceğini buna mukabil Adem'in kaburga kemiğinden, bedeninden yaratılan Havva'nın ise bedeni üzerinden zahmetli bir doğum sancısıyla cezalandırıldığını ifade eder:

"Ne var ki, bu başkaldırının cezasını Adem ile Havva aynı derecede ve biçimde çekmezler. Tekvin öyküsünün sembolizmi, topraktan yaratılan Adem ile insan bedeninin bir parçasından yaratılan (ve aslında bereket tanrıçalarının ardılı olan) Havva arasında bir dikotomi kurar. Sözkonusu dikotomi, isyankar insanlığa ceza olarak cinsel işbölümüne hükmetmesiyle daha da pekişir: Havva'nın 'suçu' yüzünden, artık Adem ekmeğini ter döküp çalışarak elde edecek, Havva ise acılar içinde çocuklar doğurup yeni kuşakları yetiştirecektir. Burada dikkate değer olan nokta, verilen cezanın erkeğin 'emeği'ni kahırlı bir yük haline getirmesine karşılık,

kadının emeğini değil, çocuk doğuran bedenini acı ve ıstıraba mahkum etmesidir" (Berktay, 2019: 70).

Akşit ise verilen cezada cinsiyetsel bir ayrımın yapıldığını belirterek adil bir cezalandırma yönteminin olmadığını kadının 'suçlu', erkeğin 'özürlü' bulunması kavramları üzerinden vurgular ve erkeğin yeryüzü sürgünün asıl sorumlusu olan kadına karşı aşağılayıcı ve suçlayıcı tavrının bu şartlar altında gayet olağan olduğunu belirtir:

"İsrail Tanrısı cezaları verirken en çok kadını suçlamıştır. Erkeği ise kadını dinlemekten ötürü özürlü bulmuştur. Durum böyle olunca da Tanrı bile kadını suçlarken insanoğlunun bir de cennetten yeryüzüne sürülmüş olması acısı ilave olunca kadından yana doğru aşağı düşürmesinden ve takınacağı tutumu kadını yok sayacak şekilde sakat bir adalet anlayışı içinde belirlemesinden daha doğal ne olabilir?" (Akşit, 2017: 55).

Yaratılış öyküsünde cezalandırılan bir diğer varlık Havva'yı aldatan ve yasak meyveye yönlendiren yılandır. Kadının eğri kaburga kemiğinden yaratılması ve yılanla özdeşleştirilmesi, onun iflah olmaz, sinsi, kusurlu yaratılışına ve yapısına işaret eden ataerkil kabulün göstergesidir. Günümüzde bile kadın ile yılan arasında kurulan ilişkinin tarihsel ve zihinsel altyapısının buraya uzandığı rahatlıkla görülebilir:

"Bunun üzerine RAB Tanrı yılana, "Bu yaptığından ötürü Bütün evcil ve yabanıl hayvanların En lanetlisi sen olacaksın" dedi, "Karnının üzerinde sürünecek, Yaşamın boyunca toprak yiyeceksin. Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu Birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, Sen onun topuğuna saldıracaksın" (Kitab-ı Mukaddes, https://kutsalkitap.info.tr/?q=yar%202).

Yahudiler kendi soylarının artıp yayılmasına özel bir önem verdiklerinden ailenin kurulması ve neslin devamına da ayrıca ehemmiyet gösterirler. *"Evler yapıp içinde oturun, bahçe dikip ürününü yiyin. [6]Evlenin, oğullarınız, kızlarınız olsun; oğullarınızı, kızlarınızı evlendirin. Onların da oğulları, kızları olsun. Orada çoğalın, azalmayın"* (Yeremya, 29/5- 6, https://kutsalkitap.info.tr/?q=yer%2029). Soyun

artmasına böylesine önem veren Yahudilikte kadının görev ve sorumlulukları, öncelikle çocuk doğurmak ve çocuğun iyi bir Yahudi olarak yetişmesini sağlamaktır. Yahudiliğe göre varlığını erkeğe borçlu olan kadın; erkeğin yükünü ve sorumluluklarını hafifletmeli, ona iyi evlatlar yetiştirmeli, bir gölge gibi göze çok batmadan mutlak bir sadakatle aile reisine bağlı olmalıdır. Akşit bu anlayıştaki temel sebebin *'kadının kocasının mülkleri arasında değerlendirilmesi'* (Akşit: 2017: 58) olduğunu belirtir.

Erkekten, erkek için ve erkeğe göre varoluşun net bir şekilde yansıdığı bir diğer alan ise doğan çocuğun cinsiyetinde açık bir görünüm kazanmakta ve erkek merkezli zihniyetin somut bir ifadesini yansıtmaktadır. Asli görevi doğurganlık olan kadın için kocasına erkek çocuk vermek itibar kazanmanın en önemli gerekçesi olarak kabul edilir. Çünkü soyun devamlılığının erkek çocuk üzerinden olduğu düşüncesi hakimdir. Bu durumu Simone de Beauvoir şöyle ifade eder: *"Bu anlayışın bir sonucu olarak kadın kendi varlığı olarak işlevsiz ve değersiz görülmüş, erkeğe göre konumlandırılmış ve ona bağlı olarak bir değere haiz olmuştur"* (De Beauvoir, 1986: 17-18).

Yahudi geleneklerindeki erkek egemen izler bunlarla sınırlı değildir. Erkek cinsiyetinin üstünlüğü, doğan çocuğun cinsiyetine göre kadının arınma süresinde de baskın bir şekilde tezahür eder. Kız çocuk doğuran kadın erkek çocuk doğurana göre iki kat fazla kirlenmiş sayılacak dolayısıyla arınma süresi de iki kat fazla olacaktır:

"Ve Yehova, Musa'ya şunları söyledi: İsrailoğullarıyla konuş; onlara de ki: Bir kadın gebe kalıp bir erkek çocuk doğurursa, yedi gün kirli sayılacak; âdet hali günlerinde olduğu gibi kirli sayılacaktır. Çocuk sekizinci gün sünnet edilecek. Kadın kandan arınmak için otuz üç gün daha evde kalacak. Kutsal hiçbir şeye dokunmayacak ve arınma günlerini doldurmadan kutsal yere girmeyecek. Eğer kadın bir kız çocuğu doğurursa, on dört gün, âdet halindeyken olduğu gibi kirli sayılacak. Kandan arınmak için altmış altı gün daha evde kalacak. Kadın, erkek veya kız çocuğu için olan arınma günlerini doldurduktan sonra, yakılan sunu olarak bir yaşının içinde genç bir koç ve günah sunusu olarak bir yavru güvercin veya kumru getirip Toplanma Çadırının girişinde kâhine verecek. Kâhin bunu Yehova'nın huzurunda sunacak ve onun için kefarette bulunacak; böylece

kadın kanamalı halinden kurtulup arınmış sayılacak. Erkek veya kız çocuk doğuran kadınla ilgili kanun böyledir'' (Levioğulları, 12: 1-8, https://kutsalkitap.info.tr/?q=yer%2029).

Evliliği kutsayan ve önemseyen Yahudilikte *'evleninceye kadar bir kadın veya erkek yarım insan veyahut boş adam (savak) kabul edilmektedir'* (Akşit, 2017: 56). Fakat süreç boşanmaya geldiğinde kadının ikincil konumunun burada yine dikkatleri çektiğini görürüz. Zira boşanmada adil bir yaklaşımın olmadığı, boşanma durumunun gerçekleşmesinde bile çiftlere cinsiyete göre haklar tayin edildiği, terazinin ataerkil kefesinin ağır bastığı kadının boşanabilmesi için erkeğin onayına muhtaç olmasında net bir şekilde ifadesini bulur:

*''İbrani hukuku kocanın karısında zina, kendini beğenmişlik, itaatsizlik, kısırlık gibi utanç verici unsurları dile getirerek ayrılmak istemesi halinde yalnızca bir boşanma kağıdı yazmasını ve iki şahit önünde bu kağıdı beyan ederek evden kovmasını yeterli buluyordu. (Bkz. Yasanın tekrarı 24:1). Bu sebeple kadının kocasını kendisinden hoşnut olmayacağı davranışlardan kaçınması istenmekteydi. Diğer taraftan boşanma isteği kadın tarafından gerçekleşirse erkeğin razı olması ve ona **'get'** adı verilen bir belge vermesi gerekmekteydi. Bu belgeyi kocasından alamayan kadın dini nikahından kurtulmuş sayılmıyor ve asla yeni bir evlilik kuramıyordu''* (Akşit, 2017: 58-59).

Görüldüğü üzere eril imtiyaz, evlilik süresince kadından yana olmadığı gibi boşanma sürecinde de erkekten yana olur.

2.2.1.1. Lilith

Yahudilik inancında Hz. Adem'in Havva'dan önceki ilk eşi kabul edilen Lilith adıyla karşılaşırız. Feministlerin de öncü bir isim olarak benimsedikleri Lilith, ataerkilliğe ve eşitsizliğe başkaldırının sembolüdür.

Adem'in kaburga kemiğinden yaratılan Havva'nın aksine Lilith, Adem'le aynı maddeden, topraktan yaratılmıştır. Yine Adem'den sonra yaratılan Havva'dan farklı olarak Adem'le aynı zamanda yaratılmıştır. Adem ile eşitliği iddiasında da bu saikleri

öne sürecektir. Kadınların, eşitlik talebi ve haklı başkaldırı; erkeklerin ise itaatsizlik olarak yorumladıkları Lilith'in Adem'le uyumsuzluğunun öyküsü şöyledir:

"Tanrı ilk insanı yarattığında şöyle konuştu: "İnsanın yalnız olması iyi bir şey değil." Ve ona topraktan bir eş yarattı -ona benzeyen- adı Lilith olan. Kısa süre sonra birbirleriyle kavga etmeye başladılar: Kadın erkeğe şöyle dedi: "Ben senin altında yatmak istemiyorum." Ve ilk erkek karşılık verdi: "Ben senin altında değil, üstünde yatmak istiyorum; çünkü sen altta kalan olmayı hak ediyorsun ve ben üstün olmayı hak ediyorum." Kadın karşılık verdi: "İkimizde eşitiz; çünkü ikimiz de topraktan yaratıldık." Ve her ikisi de birbirlerini anlamayı reddettiler" (Zingsem, 2007, s. 36; akt. Akyıldız Ercan, 2013: 94).

Lilith'in itirazı, yalnızca cinsel birleşme esnasında Adem'in üstte olmasına değildir; o kendisi gibi topraktan yaratılan erkekle her alanda eşit ve erkekle ilişkisinde söz sahibi olmak arzusu içindedir. Lilith'in bu itaatsiz ve isyankâr tavrı, kadın-erkek kutuplaşmasının kaynağı olarak kabul edilir, Lilith de feminist hareketin öncü ismi olarak anılır.

Eşitlik talebi kabul edilmeyen Lilith, Adem'i bırakarak cennetten ayrılır. Cinlerle ve cinlerin kralı Şamael (Şeytan) ile cinsel ilşkiye girer ve bu ilişkilerinde çocuklar doğurur. Adem ise Lilith'in yokluğuna dayanamaz ve Tanrı'dan Lilith'i tekrar yanına getirmesini italep eder. Adem'in bu talebini kabul eden Tanrı, Lilith'i ikna etmeleri ve geri getirmeleri için Senoi, Sansenoi ve Semangelof adlı üç meleğini yollar. Kızıldeniz'in derinliklerinde Lilith'i bulan Tanrı'nın üç meleği, Lilith'e Tanrı'nın ona Adem'in yanına geri dönmesini şayet dönmezse Tanrı tarafından her gün kendisinin yüz çocuğunun öldürüleceğini bildirir fakat Lilith ikna olmaz.

Mitolojideki Medea mitiyle benzerlik gösteren bu anlatıda Medea gibi Lilith de *"kendi çocuklarının ölmesini göze alır ama kendisi de yeni doğmuş çocuklara, lohusa kadınlara zarar verir"* (Karaca, 2019: 23).

Lilith'in asi, dizginlenemez tavrına karşılık yaratılan Havva da erkeği baştan çıkarmanın sembolü olarak kabul edilir. Böylelikle her ikisi de ataerkillik için tehdit oluşturduğundan erkek egemen dünya tarafından cezalandırılır.

Havva'nın suçu başkaldırı şeklinde doğrudan bir tehdit oluşturmadığından cezası acı içinde doğum yapmakken; Lilith, doğrudan otoriteye meydan okumuş ve bedelini de çocuklarının ölümüyle ödemiştir. Verilen cezalar, âdeta suçun niteliğine göre farklılık göstermiş ve sınır ihlâli yaparak haddi aşan, erkeğin otoritesine başkaldıran, erilliğe saldırıda bulunan Lilith'in cezası da buna göre daha ağır olmuştur:

"Havva, her ne kadar Tevrat'a göre Adem'in cennetten kovulmasına neden olsa da itaatkar, uysal ve evdeki melek tipini, Lilith ise dişi şeytan, femme fatale, ölümcül kadın tipini simgeler" (Akyıldız Ercan, 2013: 96).

Böylelikle uysallığa ve itaate dolaylı bir şekilde göndermede bulunan ataerkillik, otoritesini de dinsel bir mite dayandırarak meşrulaştırmıştır. Dini bir motifle bezenen güdümlü kimlik de kadınlar tarafından özümsenmiştir.

2.2.1.2. Sara (Sare)

Yahudi toplumu için örnek gösterilen, bir prototip kabul edilen önemli bir isim Hz. İbrahim'in eşi Sara'dır. Üstlendiği misyon nedeniyle adından sıkça söz ettirmiştir.

Doğurganlığın özellikle itibar gördüğü Yahudi inancında kısır kadın, yetersiz görülmüş ve aşağılanmış, eşinin evlat talebini karşılayamadığı ve neslinin devamını sağlayamadığı için kocasının evlat sahibi olması gayesiyle bir başka kadınla olmasına rıza göstermiş, ona ruhsat vermiştir. İşte Sara, eşi Hz. İbrahim'e bir evlat veremediği için onu bir başka kadınla paylaşmayı kabullenmiş, bu geleneğe öncülük etmiş şahsiyettir. Hz. İbrahim'e çocuk veremeyen Sara, bunun ağırlığı altında ezilir. Yaşı ilerledikçe ümidini de kaybetmesi üzerine eşi Hz. İbrahim'e bir başka kadını, cariyesi Hacer'i sunar. Kendisinin veremediği çocuğu Hacer'in vermesini arzular.

Tekvin 16. Bab'da olay şöyle anlatılır: ‘'*Saray, Avram’a dedi: 'RAB çocuk sahibi olmamı engelledi' dedi. 'Lütfen cariyemle yat. Belki bu yoldan çocuk sahibi olabilirim''* (Tekvin, 16/ 2; https://incil.info/kitap/Yaratilis/16).

Hacer çocuk sahibi olduktan sonra Sara'yla aralarında kıskançlığa dayalı bir rekabetin başladığı ardından Sara'nın, Hacer'i istememesi üzerine Hz. İbrahim'e baskı kurarak onu uzaklara götürmesi yönünde direttiği rivayet edilir:

"Ve İbrahim'e dedi: Bu cariyeyi ve oğlunu dışarı at; çünkü bu cariyenin oğlu benim oğlumla, İshak'la beraber mirasçı olmayacaktır. Ve oğlundan dolayı bu şey İbrahim'in gözüne çok kötü göründü. Ve Allah İbrahim'e dedi: Çocuktan dolayı ve cariyenden dolayı gözünde kötü olmasın; Sara'nın söylediği her şeyde onun sözünü dinle; çünkü senin zürriyetin İshak'ta çağrılacaktır. Ve cariyenin oğlunu da bir millet edeceğim, çünkü o senin zürriyetindir." (Yaratılış, 21/10-11-12-13; https://incil.info/kitap/Yaratilis/16).

Kıssanın devamında Hacer'in bulunduğu yeri terk etmesi ve Tanrı tarafından gönderilen meleğin mesajı yer alır:

Bu kıssada dikkati çeken temel noktaların birincisi; Sara'nın kısırlık problemi ve kocaya evlat verememesinin formülü olarak eşini bir başka kadına yönlendirmesi böylelikle neslin devamına oldukça önem veren Yahudi toplumuna bir çıkış yolu sunmasıdır. Bir peygambere sunulan ayrıcalık, sonraki dönemlerde de Yahudi erkeklerinin tamamına sunulmuş gibi sürdürülmüştür. İkinci nokta ise diğer bir kadına rıza gösteren Yahudi kadınların onurlanacağı ve itibar kazanacakları şeklinde bir mesajın verilmesidir.

2.2.2. Hristiyanlıkta Kadın

Reformist bir din olarak ortaya çıkan ve tam bir eşitliği savunan Hristiyanlık ortaya çıktığı dönemde özellikle ezilen ve sömürülen sınıflar arasında taraftar bulmaya başlar. Hakları gasp edilen bu sınıfların da asıl mensupları köleler, yoksullar ve kadınlardır dolayısıyla İsa'nın mesajlarına öncelikle kulak verenler ve bu öğretileri kabul edenler de onlar olur. Çağrının öncelikle bu sınıflar arasında özellikle etkili olmasının sebebi Sema Zafer Sümer'e göre *"(...) Hz. İsa Peygamberin Ne kul ne de azatlı vardır, ne de erkek ve dişi vardır, çünkü Mesih İsa'da siz hepiniz birsiniz söyleminin sonucudur"* (Zafer Sümer, 2011: 38).

İnsana saygının öncelendiği ve tamamen eşitleyici ve birleyici bir mesajın özellikle vurgulandığı bir çağrının, bu özlemi çeken sınıflar arasında cezbedici bir hava oluşturması bu nedenle anlaşılır bir durumdur:

"Başlangıçta, Yahudiliğin bir türevi olarak Roma İmparatorluğu'nun egemen olduğu topraklarda doğan Hıristiyanlık, özellikle köleler ve kadınlar arasında yayıldı. Katharine Moore, kadınlara Hıristiyanlıkta çekici gelen yanın bireye saygı olduğunu söylemektedir. İsa'nın öğretisi, bireye doğru dürüst değer vermeyen, hele kadınlar ve köleler sözkonusu olduğunda böyle bir kavramı hiç tanımayan bir dünyada 'kadın-erkek, kul-azatlı' tanımaksızın herkesin değerli olduğunu vazediyordu" (Berktay, 2019: 98).

Yahudiliğin ataerkil yapısı ve Hristiyanlığın yayılmaya başladığı dönemde Roma medeniyetinin içinde bulunduğu sosyal çöküntü ve yozlaşma, sırf insan olduğu için makbul ve eşit vatandaş anlayışını ortaya atan, bütün sınıfsal çatışmalardan ve dogmalardan arındırılmış bu yeni dinin taraftar bulmasını hızlandırır. Başlangıçta gizlice ve ezilen sınıflar arasında yayılan Hristiyanlık, zamanla toplumun üst kesimleri tarafından da kabul görmeye başlar ve durdurulamaz şekilde hızla yayılır. Fakat dinin kurumsallaşması ile birlikte kilise gücü eline alır. Yahudilikteki sert ataerkil kültüre rağmen daha ılımlı ve kucaklayıcı bir şekilde başlayan ve yayılan Hristiyanlık, Yahudilikte olduğu gibi zamanla geleneğin sadık bir taşıyıcısı haline bürünür, eril kodlar bu dine de sızmaya başlar ve erkek egemen gelenek, din diye halka dayatılır:

"Ne var ki Hıristiyanlık Roma İmparatorluğu içinde kurumsallaştıkça yerini Pavlus'un otoriteryenliğine bırakmıştır. Özellikle baştan çıkarıcı Havva imgesi kilisenin cinsiyetçiliği sürdürüp derinleştirmesinde en önemli silah olmuştur. Kilisenin ve din adamlarının kadınlara karşı takındıkları düşmanca davranışlar üretilen olumsuz fikirler ve erkeğin kadın için değil, kadının erkek için yaratıldığı vurgusu ataerkil anlayışın temellerini daha da sağlamlaştırmış, birçok kutsal ve dinsel doğmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır" (Tanilli, 2006: 23).

Kadına değer veren, çok eşliliği reddeden, zinayı yasaklayan ve evlilikte eşe sadakati öğütleyen Hristiyanlık; bazı din adamlarının art niyetleri neticesinde kadını

kutsal dogmalarla kuşatılmış bir gettoya hapsetmeye başlar. Azizlik mertebesine yükselen, Hristiyanlığın yayılmasında aktif bir rol üstlenen kadın, dinsel dezenformasyon nedeniyle tekrar kamusal alanın dışına itilir ve 'Günahkâr Havva' imgesiyle karalanır. *"Kadının öğretmesine ya da egemen kesilmesine izin vermem. Kadın sessiz kalmalı çünkü önce Adem yaratıldı, sonra Havva. Üstelik Adem kandırılmadı ama kadın kandırılarak suç işledi. Ne var ki dünyaya çocuk getirmekle kurtulacaktır. Ağırbaşlılıkla imanı sevgiyi ve kutsallığı sürdürürse"* (İncil, Timoteos, 1/2, https://incil.info/TC/arama/1.+Timoteos+2).

Kadına mutlak bir sadakat ve itaat yükleyen Hristiyanlık, 'Lekeli Havva' motifini sık sık gündeme getirerek kadını suçluluğuyla baskı altına almış ve günahkar, suçlu kadın öyküsünü hatırlatarak kadına eleştirel düşüncenin, toplum içinde görünür olmanın yolunu kapamıştır:

"Kutsal yaşamlıların tüm kilise toplantılarında olduğu gibi kadınlar, kilise toplantılarında ağızlarını kapasınlar. Çünkü onların lafa karışmalarına izin verilmemiştir. Yasanın bildirdiği gibi bağımlı olsunlar. Öğrenmek istedikleri bir sorun varsa, evde kocalarından sorabilirler. Kadının kilise toplantısında lafa karışması, saygınlığı hiçe indirir" (İncil, Korintoslulara I.Mektup,14:35, 2004:625).

Kadının tarihsel yolculuğu Hristiyanlık içerisinde de "Lekesiz Meryem"den cennetten kovuluşun sorumlusu "Lanetli Havva"ya doğru evrilmiştir. Eski düşünsel ve dinsel kalıntılar, baskın din adamları tarafından sürekli dillendirilerek erkek egemenliğinin pekişmesinde egemen kalıplar halini almıştır. Hıristiyan psikopos Augustinus bu düşüncenin en önemli aktarıcıları arasındadır:

"(Yasak elmayla ilgili olarak şeytan) ...amacına aşama aşama ulaşmak için önce insan çiftinin en zayıf noktasına saldırdı; çünkü erkeğin bu kadar saf olduğuna, dahası onun kendiliğinden hata yapabileceğine inanmıyordu... (Erkeği) Tanrı'nın yasasına karşı gelmeye yönelten, karısına hoş görünmeye çalışmasıdır; erkek eşinin sözlerinin doğruluğu için değil, kadın erkek arasındaki sevgiye boyun eğerek yola çıkar. Adem değil, kadın kanmıştır der Havari. Kadın, yılanın sözlerine inanır; erkek ondan ayrılmak istemez; aralarındaki her şeyin, günahın bile paylaşılmasını ister" (Sauted, 1998: 109).

Yine bir başka din adamı Paulus'un düşünceleri de aynı amaca hizmet etmektedir. Kadın, erkekle olan ilişkisinde edilgen ve uysal olacak, ev içi rollerini benimseyerek erkeğe göre ikincil konumda olduğunu kabul edecektir:

"Kadınlar Efendimize boyun eğer gibi kocalarına istekle boyun eğsinler. Çünkü Mesih nasıl kurtarıcısı olduğu bedenin, cemaatin başıysa, koca da karısının başıdır. Evet, cemaat Mesih'e boyun eğdiği gibi, kadınlar da her konuda kocalarına istekle boyun eğsinler" (Efesoslular 5-1: 33).

Ayrıca kadın iktidar talebinde bulunmayacak, erkeğe göre ikincil konumda olduğunu benimseyecek, öğrenme-öğretme merakına kapılmayacak, çocuk doğuracak ve bu çocukları yetiştirme gayretinde olacaktır:

"Paulus'un kadına biçtiği rol bellidir; kadın erkeğe hükmetmeye, ondan üstün olmaya kalkışmayacak, bilgi edinme ve onu öğretme iddiasında bulunmayacak, evlenecek, çocuklar doğuracak (doğururken çektiği acılar Havva'nın günahının kefareti olacak) ve onları iyi birer Hıristiyan olarak yetiştirecektir. (...)"Ey kadınlar, kendi kocalarınıza Rabbe tabi olur gibi tabi olun. Çünkü bedenin kurtarıcısı Mesih kilisenin başı olduğu gibi, erkek de kadının başıdır. Fakat kilise Mesihe tabi olduğu gibi, kadınlar da öylece herşeyde kocalarına tabi olsunlar " (Berktay, 2019: 102). Bu ifadeler ataerkil zihniyetin kendi iktidarını dinsel bir zırh arkasına aldığını ve kadının mutlak itaatini Tanrı ile kul ilişkisi bağlamına çekerek kadının erkeğe biat etmesini koşulsuz ve sorgusuz olarak benimsemesini dayatan temel görüşü yansıtır.

Hz. İsa'yı Tanrı'nın oğlu olarak kabul eden Hristiyanlık'ın Kuzey Afrikalı din adamı Tertullianus, işi daha da ileriye götürerek cennetten kovuluşun müsebbibi kabul edilen kadını cehennemin kapısı olmakla suçlar ve İsa'nın ölümünün sorumlusu olarak itham eder:

"Sen, der kadına, cehennemin kapısısın; sen, Tanrı'nın yasasına ilk karşı gelensin; sen, şeytanın yanına yanaşmaya cesaret edemediği erkeği kandıransın. Sen, Tanrı'nın suretinde yaratılmış olan erkeği kolayca mahvettin. Senin suçun yüzünden, Tanrı'nın oğlunun bile ölmesi gerekti" (Berktay, 2017: 106).

Havva'ya karşılık yüceltilen Meryem, eril arzunun bilinçaltının bir yansımasıdır aslında. İtaatkâr, saf, lekesiz, cinsellikten arındırılmış... Kadını annelik ve ev içiyle sınırlandıran anlayış, bunu da mümkün olduğunca sıradanlaştırarak, çok fazla önem atfedilecek görevler olmadığını doğrudan ya da dolaylı bir şekilde ima ederek yapmaktadır. Kadın da çoğu zaman bu sıradanlaştırmaya boyun eğmekte ve erkek egemen anlayışa pasif de olsa katkı sunmaktadır. Hz. Meryem örneğinde de bu durum dikkatleri çekmektedir:

"Ancak Hz. Meryem, kutsal bir çocuğu Tanrı tarafından görevlendirilerek dünyaya getirmesine rağmen zamanla silikleşmeye ve görünürlüğünü kaybetmeye başlamıştır. Meryem, Tanrı'nın oğlunu doğurarak kutsallaşmıştır ancak o kadar mütevazıdır ki zamanla kutsallığı kutsala vesile olmaya dönüşmüştür" (Karaca, 2019: 33).

Kültürün eril bir nitelik kazanmasında kadınların payının olduğunu vurgulayan Luce Irıgaray, böylesine kutsal bir görevin kadına verilmesinin önemininin farkına varmayan kadınların bu rolü önemsemediğini hatta kadınlar tarafından dile bile getirilmediğini ifade eder. Bu nedenle ataerkil iktidar tarafından önemsizleştirilen bu özelliğin erkeğe atfedildiğini, kadının doğum eyleminde bir aracı konumuna indirgendiğini şöyle ifade eder:

"Geleneğimizde çoğu kadın, kutsalın "dünya"ya "geliş"inde ayrıcalıklı bir görev üstlendiklerini söyleyemiyorlar. Oldukça eril olan kültürümüz, kadınların, insanlığın geleceğine dair bu yapıcı görevin tadını çıkarmalarına engel oluyor; bu görevi önemsemiyor, hatta küçümsüyor. Bu da, kilisenin ve toplumun bu önemi erkeklere doğru kaydırmasını sağlıyor" (Irigaray 2012: 28).

Netice itibariyle "Miras Günah" anlayışı altında ezilen kadın, Hristiyanlıkta da cehennemin kapısı, erkeği yoldan çıkaracak bir tuzak kabul edilmiş, sıradanlaştırılmış, ötekileştirilmiş, bir erkeğin gölgesi olmuş ve eşine dindar Hristiyanlar vermek gayesiyle kamusal yaşamdan sessiz adımlarla çekilmek zorunda kalmıştır. İlk günahtan arınma ancak böylece gerçekleşebilecektir.

2.2.2.1. Salome

Hz. Zekeriya'nın oğlu ve kendisi gibi bir peygamber olan Hz. Yahya, Yahuda Kralı Herod döneminde İsrailoğulları kabilesinden çıkan bir peygamberdir. Hrıistiyanlık'ta Hz. İsa'yı vaftiz eden kişi olarak da kabul edilen Hz. Yahya hakkında hem Hristiyanlıkta hem de İslami kaynaklarda bilgiler yer alır. Kral Herod'un üvey kızı Salome ise İncil'de yer alan kıssanın karakterlerinden biridir ve kötücül/ölümcül kadının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir.

Kral Herod, kardeşi hayattayken kardeşinin karısıyla birlikte olmaya başlar fakat Kral Herod'un bu davranışı Hz.Yahya tarafından tasvip edilmez ve kınanır. *"Yahya ona tekrar tekrar, "Kardeşinin karısını alman kanuna aykırıdır" demişti"* (İncil, Markos, 6/18).Bu sözlerden rahatsız olan fakat Hz. Yahya'nın kutsal kişiliği ve gizemli yapısı nedeniyle onu öldüremeyen Herod, denetim altında tutmak için Yahya'yı zindana atar. Kralın karısı Herodias ise Yahya'nın bu tavrını ve söylemlerini hakaret kabul eder, ona karşı büyük bir kin güder.

Kral Herod, kendi doğum günü için düzenlediği bir şölende üvey kızı Salome'nin dans etmesini ister. Salome'nin, kıyafeti, dansı ve cazibesiyle herkesi büyülemesi üzerine Herod, onun bir dileğini gerçekleştireceği sözünü verir. Kararsız bir şekilde ne dileyeceğini bilemeyen Salome annesi Herodias'a gider ve onun fikrini sorar. Bunun üzerine Herodia, kızından Yahya'nın başını talep etmesini ister. Verdiği sözü tutmak zorunda hisseden Kral Herod, Yahya'nın başının kestirilmesini ve gümüş bir tepsi içinde Salome'ye getirilmesini emreder. Kitab-ı Mukaddes'te olay şöyle nakledilir:

" 22 O gece Herodias'ın kızı da içeri girip dans etti; bu, Herodes'in ve onunla birlikte sofrada oturanların hoşuna gitti. Kral genç kıza, "Dile benden ne dilersen" dedi. 23 Sonra da yemin edip, "Ne dilersen dile, krallığımın yarısı bile olsa veririm" dedi. 24 Kız dışarı çıkıp, "Ne isteyeyim?" diye annesine sordu. Annesi de, "Vaftizci Yahya'nın başını" dedi. 25 Kız hemen koşup kralın yanına girdi ve dileğini ona bildirdi: "Vaftizci Yahya'nın başını hemen şimdi bir tepside bana vermeni istiyorum." 26 Kral çok kederlendiyse de, kendi andından ve sofrada oturanlardan ötürü onu reddetmek istemedi. 27 Hemen bir muhafız asker gönderip Yahya'nın

başını getirmesini emretti. O da gidip hapishanede Yahya'nın başını kesti [28] *ve onu bir tepsi içinde getirip kıza verdi, kız da annesine verdi"* (İncil, Markos, 6/22-28).

Güzelliği ve dansıyla Kral Herod'un aklını çelen Salome, bu yönüyle femme fatale kadının sembolü olarak sanatın birçok alanında ele alınan kan emici bir dişil güç olarak sunulur.

2.2.3. İslamiyet'te Kadın

İslamiyet'te kadının yerine ve kadına dair algıya bakıldığında birbirine taban tabana zıt iki görüşün yer aldığı görülür. Bunlardan ilki İslam dininin kadını özgürleştirerek daha önce sahip olmadığı hakları kendisine verdiği yönündedir. Bunun için de İslamiyet'ten önceki sosyolojik olgular, özellikle de Cahiliye Dönemi adı verilen dönemde Arap yarımadasındaki uygulamalar ile İslamiyet sonrasındaki sosyal yaşam örnek gösterilir.

Erkek egemen anlayışın hakim olduğu Arap topraklarında kadının bir meta gibi algılanması, ekonomik bir getiri sağlamamasının yanı sıra ekonomik bir yük olarak telakki edilmesi, savaşlarda kendisinden faydalanılamaması, evlilikte bir mülk gibi devredilebilmesi, bedeni üzerinde de başkalarının söz sahibi olması cinsiyetçi anlayışın hakim olduğu açık göstergeler olarak kabul edilir. Özellikle kız çocuklarının bir utanç vesilesi olarak görülmesi ve diri diri toprağa gömülmesi geleneği, kadınların ikincil bir role sahip olabilmeleri bir yana eril zihniyetin yaşam haklarına taarruzunun net bir yansımasıdır. Bunda soylarıyla ve soylarının çokluğuyla övünmeyi seven Arapların, soylarının erkek çocuk üzerinden devam edeceği anlayışı hakimdir. Dolayısıyla yaşam hakkına bile sahip olamayan kadının İslamiyet'le birlikte hak ettiği yere, erkekle eşit statüye ve haklara kavuştuğu görülür.

Diğer taraftan kadının İslamiyet'le birlikte köleleştirildiği, erkeğe tabi bir konuma yerleştirildiği ve İslam dininin kadın ve kadın hakları karşıtı olduğunu iddia eden bir anlayış mevcuttur. Bu anlayışın oluşmasındaki temel faktörler; İsrailiyyat ve Mesihihiyattan gelen fikirlerin rivayet şeklinde geleneğe sızdırılması, bazı ayetlerin yorumlanmasındaki farklı bakış açıları ve eril zihniyetin iktidarı elinde tutmak için dinsel bir referansa dayanma arzusudur.

Konuyu İsrailiyyat ve Mesihhiyat açısından değerlendirdiğimizde İslamiyet'te ve Kuran'da yer almamasına rağmen kadını erkeğin emrine veren, ona tabi kılan anlayışın İslam'la özdeşleştirilmesi gayretine tanık oluruz. Yaratılış öyküsünden başlayacak olursak, Yahudilik ve Hristiyanlığın aksine Kuran'da kadının erkek için ve erkeğin kaburga kemiğinden yaratıldığına dair tek bir ifade yoktur. Bunun yanında Kur'an'da *"Havva'nın Adem'den yaratıldığı iddiası bulunmadığı gibi dahası 'Havva' ismi bile geçmemektedir"* (Taslaman Caner, Taslaman Feryal, 2020:12). Kuran'da bu tip tek bir ifade bile bulunmamasına rağmen bu anlayış ve rivayetlerin dine dayandırılarak sürdürülmesi bu anlamda manidardır, art bir niyete dayanmaktadır. Kur'an insanın en güzel surette yaratıldığını ifade ederken bir cinsin eğri bir kaburga kemiğinden yani sorunlu ve kusurlu olarak yaratıldığı iddiası Kuran'la açıkça çelişmektedir. Diğer taraftan, Kuran-ı Kerim'de *"Ben cinleri ve insanları, başka değil, sırf bana kulluk etsinler diye yarattım"* (kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Zâriyât-suresi/4731/56-58-ayet-tefsiri) diye belirtilmesine rağmen kadının erkekten ve erkek için yaratıldığı iddiası aynı sorunlu anlayışın yansımasıdır.

Cennetten kovuluş kısmında da Kuran, diğer semavi dinlerin aksine kadını suçun merkezine alan ve sorumluluğu ona yıkan bir anlayışa yer vermez. Kuran'da ilk suçun sahibinin kadın olduğu ve Adem'in kadın yüzünden kovulduğu şeklinde hiçbir açıklama yoktur:

"Aynı zamanda Kuran, ilk insanın yaratılışı ve ihanetine dair tek, bütün bir hikaye içermez fakat çeşitli sureler ve bölümler Kitab-ı Mukaddes'teki yaratılış hikayesine atıfta bulunur. Bir kısmı Adem'in suçluluğunu vurgularken (20. Sure, 120-121. Ayetler) bazılarında Adem ve eşi işledikleri günahtan birlikte sorumlu tutulurlar (7. Sure, 19.-24. Ayetler)." (Schipper, 2015: 24).

Yasak meyveyi önce Hz. Havva'nın yediğine ve Hz. Adem'i de kendisiyle birlikte bu suça teşvik ettiğine dair bir ifade Kur'an'da yer almaz. Bu ilk günahın birlikte işlendiği ve sorumluğun ikisine de eşit olarak yüklendiği ifade edilir. Hatta Hz. Havva suça teşvik eden, erkeği günaha meyleden olarak sunulmadığı gibi suç veya sorumluluk konusunda kimi zaman doğrudan Hz. Adem hedef alınır:

"Derken şeytan şöyle diyerek onun kafasını karıştırdı: 'Ey Adem! Sana sonsuzluk ağacının ve son bulmayacak bir hükümranlığın yolunu göstereyim mi?" (Kur'an-ı Kerim, Taha-120)

*"Nihayet, ikisi de o ağaçtan yediler. Bunun üzerine mahrem yerleri kendilerine göründü, üstlerini cennet yaprağıyla örtmeye çalıştılar. Böylece Adem, rabbine karşı gelmiş ve yolunu şaırmıştıı" (*Kur'an-ı Kerim, Taha-121).

Diğer semavi dinlerin aksine İslamiyet'te ilk günahın sorumluluğu kadına yüklenmemekle beraber ondan sonrasına tevarüs etmez yani "miras günah" anlayışı şeklinde intikal eden bir durum yer almaz. Cennetten sürgünden, Hz. Adem ile Hz. Havva eşit derecede ve bizzat kendileri sorumlu tutulur. Mineke Schipper miras günah anlayışının Hristiyanlık içerisine dahil edilmesini insan soyu için bir yıkım olarak kabul eder:

"Kuran'a göre Adem'in hatası, diğer insanları günahkar seviyesine indirmez oysa Hıristiyanlıkta, Adem ile Havva insanoğlunu günahlarının ve fani tabiatlarının mirasçısı yaparak insanlık üzerinde yıkıma neden olmuştur. İlk Günah fikri, Hıristiyanlığın ilk çağlarından sonra ilahiyatçıların üzerine düşünüp tasarladığı yaratılış hikayesinin bir yorumudur" (Schipper, 2015: 27).

Kuran'la çelişkili durmasına rağmen maalesef miras günah anlayışı rivayetler aracılığıyla İslamiyet içine sızdırılmaya çalışılmıştır. Kuran'ın kabul etmediği hatta reddettiği bu sav, İsrailiyyat ve Mesihhiyat'tan İslamiyet içerisine sızdırılmaya çalışılan bir anlayıştır. Oysa Kuran'ın bu konudaki hükmü nettir:

"Hiçbir günahkar, bir başkasının günahını yüklenmez. Günah yükü ağır gelen kimse, onun taşınması için yardım çağrısında bulunsa -çağrılan yakını bile olsa- o yükten hiçbi şeyi başkası üzerine alamaz (...)" (Fatır-18).

"Hiçbir günahkar başkasının günahını yüklenmez" (Kur'an-ı Kerim, Necm-38).

Kadının erkekten aşağı ve erkeğe tabi bir varlık olarak sunulduğu bir diğer durum, erkeği yaratıcı mertebesine yükselten ve ona Allah'tan başkasına secde

edilecekse bunun erkek olacağı şeklinde bir pay biçen, böylelikle kadını adeta köleleştiren, buna dinsel ve kutsal bir kılıf hazırlayan eril görüşlerin varlığıdır. Mutlak bir biat içeren, içerisinde adeta şirke uzanan bir yol barındıran bu tür fikirler, ataerkil/patriyarkal/pederşahi zihniyetin iktidarını pekiştirmek için nerelere dokunmaya cesaret edebileceğinin ve neler yapabileceğinin de tezahürüdür.

Diğer semavi dinlerde günahkar, erkeği hataya ve günaha sürükleyen Havva motifi, katı bir eril anlayışa sahip bazı din adamlarınca da savunulmuş, genel olarak kadın seciye yönünden zayıf, düşkün ve erkek için bir tuzak olarak kabul edilmiştir. Bu zihniyeti yansıtan görüşlerde fena bir ahlaka sahip olduğu öne sürülen kadının fitne sebebi olarak tanımlandığı, fani dünya hayatında erkeği saptırmaya vesile bir kötülük aracı olarak sunulduğu görülür.

Fitne kaynağı olarak kabul edilen kadınlara yönelik bu algı bir süre sonra onların camilerden, toplu ibadet yerlerinden men edilmelerine kadar varmıştır. İlerleyen dönemlerde kadınları ibadet yerlerinden uzaklaştıran anlayış evlerinde kıldıkları namazın camilerde kıldıkları namazdan daha faziletli olduğu yönünde yorumlar geliştirmiştir. Böylece kadın kamusal alanda daha az görünür hâle gelmiştir.

İslamiyet'te kadının erkeğe göre ikincil olduğunun savunulmasının nedenlerinden diğeri, bazı ayetlerin yorumlanmasındaki kimi zaman yanlış, kimi zaman art niyetli bakış açıları ve yorumlardır. Tartışılan bu ayetler kadının miras, şahitlik gibi konularda erkeğe denk, onunla eşit sayılmaması, erkekten derece olarak aşağıda olması gibi ayetlerdir.

Miras konusunda özellikle gündeme getirilen ve tartışılan, buradan hareketle kadının Kuran'da erkekle eşit sayılmadığını ifade eden anlayışa geçmeden önce İslamiyet öncesi Arap toplumunun geleneklerini hatırlamak bu konuda fayda sağlayacaktır. O dönem Arap toplumundaki gelenek mirasın sadece erkekler arasında paylaşılması esasına dayanırdı. Kadının miras hakkı şöyle dursun kendisi bir mülk gibi miras olarak devredilen bir metaydı. İslamiyet'le birlikte bireyleşme ve özneleşme hakkını kazanan kadın, mal olma statüsünden çıkarak kendi malları üzerinde tasarruf hakkını da elde etmeye başlar. İslamiyet öncesi dönemle ilgili

Caner ve Feryal Taslaman'ın, Fatima Mernissi'den aktardığına göre babası ölen kız çocuklarından güzel olanları vasileriyle evlenmek zorunda kalırdı. Böylece malın dağılmasını engelleyen vasi, mehir verme engelini de aşmış olurdu. Yetimin mallarının sömürüsü olan bu gelenek İslamiyet'le önüne geçilen bir hak gaspıydı:

*"Babası ölen kızlar çok zor durumlarda kalabilirlerdi. Sadece kendilerine düşen malı alamamakla kalmaz aynı zamanda cinsel istismara ve kötü muameleye maruz kalırlardı. Babası ölen kız çocuklarından güzel olanları, birçok zaman, vasileri ile evlenmek zorunda kalırlardı; böylece vasi, hem malın başkalarına gitmesini engellemiş hem de mehir vermekten kurtulmuş olurdu. Kızların yeteri kadar güzel bulunmadığı durumlarda ise vasi onların evlenmelerini engeller ve ölene kadar yine mallarının kontrolünü elinde tutardı" (*Fatima Mernissi, The Veil and the Male Elite, 124; *akt.* Caner Taslaman, Feryal Taslaman 2020: 119, 120).

İslam öncesi hakim temayül ve gelenek böyleyken kadınların miras hukukunu Nisa Suresi 11. Ayet üzerinden ele alan ve bu bağlamda kadına karşı bir haksızlık yapıldığını öne süren anlayış önceki hak mahrumiyetini gözden kaçırarak yeni kazanımlara adeta kayıtsız kalmaktadır. Nisa Suresi'nde yer alan ayet şöyledir:

"Allah, size, çocuklarınız hakkında, erkeğe iki kadın payı kadar (vermenizi) emreder. (Mirasçılar) ikiden fazla kadın iseler bıraktığının üçte ikisi onlarındır. Eğer yalnız bir kadınsa yarısı onundur. Ölenin çocuğu varsa, anne babasından her birinin mirastan altıda bir hissesi vardır. Eğer çocuğu yok da anne babası ona varis olmuşlarsa, annenin hakkı üçte birdir. Ölenin kardeşleri varsa, annesinin payı, vasiyetten ve borçta sonra altıda birdir. Babalarınız ve oğullarınızdan, hangisinin fayda bakımından size daha yakın olduğunu bilemezsiniz. Bunlar, Allah tarafından konmuş paylardır; şüphesiz Allah, ilim ve hikmet sahibidir" (Kur'an-ı Kerim, Nisa-11).

Ayette kadının murisin mirasçıları arasında yer alarak miras hakkı kazandığı ifade edilmekle beraber kadının miras hakkı görüldüğü üzere öncelikle ölen kişinin vasiyetinin baz alınarak düzenlenmesi gerektiği belirtilir. Yani kişi isterse mallarını çocukları arasında eşit şekilde paylaştıracağı gibi kız çocuklarına daha fazla miras da bırakabilir. Kuran burada miras önceliğine özellikle vurgu yapmaktadır. Ayrıca

"Miras konusunda erkeklere iki, kızlara bir pay verilmesi, mirasla ilgili kadının dahil olduğu her meselede geçerli değildir. Bu durum yalnızca ana baba bir kız ve erkek kardeşlerin varis olması durumunda geçerli bir hükümdür. Dolayısıyla belli şartlara bağlanmış bir hükümden yola çıkarak İslamiyet"te kadına erkeğin yarısı kadar değer verilmektedir gibi bir hüküm çıkarmak yanlış olacaktır" (Yaman Güven, 2019:20) Diğer taraftan kadının alacağı miras hakkı, anne, eş, kardeş, hala gibi akrabalık derecelerine göre şekillenmektedir.

Nisa Suresi 12. ayette şöyle buyrulmaktadır:

"Tapacakları vasiyetten ve borçtan sonra, eşlerinizin, çocukları yoksa, bıraktıklarının yarısı sizindir.Çocuğunuz yoksa sizin de, yapacağınız vasiyetten ve borçtan sonra, bıraktığınızın dörtte biri onlarındır. Çocuğunuz varsa bıraktığınızın sekizde biri onlarındır. Eğer bir erkek veya kadının, annesi, babası ve çocukları bulunmadığı halde malı (diğer) mirasçılara kalırsa ve bir erkek yahut bir kız kardeşi varsa, vasiyetten ve borçtan sonra her birinin payı altıda birdir. Bundan fazla iseler üçte bire ortaktırlar(...)" (Kur'an-ı Kerim, Nisa-12)

Eğer miras bırakan erkek veya kadının evladı ve ana-babası olmayıp bir erkek veya bir kız kardeşi varsa, her birine altıda bir düşer. Bundan fazla iseler, üçte bire ortaktırlar."

Nisa Suresi 176. ayette ise;

"Senden fetva istiyorlar. De ki: Allah size babası ve çocuğu olmayan kimsenin mirası hakkındaki, hükmünü şöyle açıklıyor: Eğer çocuğu olmayan bir kimse ölür de onun bir kız kardeşi bulunursa, bıraktığının yarısı bunundur. Eğer (ölen) kız kardeşin çocuğu yoksa erkek kardeş de ona varis olur. Kız kardeşler iki tane olursa, bıraktığının üçte ikisi onlarındır. Eğer erkekli kadınlı daha fazla kardeş varsa, erkeğin hakkı iki kadın payı kadardır. Yanılmayasınız diye Allah size açıklama yapıyor. Allah her şeyi bilmektedir" (Kur'an-ı Kerim, Nisa-176).

Erkeğin "mehir" verme zorunluluğu ve görevsel farklılıkları da taksim konusunda eşitsizliğin değil farklılığın belirlenmesinde bir başka kriterdir. Öte yandan kadının mehirinin kendisine has olması, erkeğin mal varlığından ayrı olarak

kendisine tahsis edilmesi, kendi malları üzerinde tasarruf hakkını elinde bulundurduğunun göstergesidir.

Kadının şahitlik konusunda da erkekle eş tutulmadığını, iki kadının şahitliğinin bir kadının şahitliğine denk geldiğini belirten ve kadına buradan yine ikincil bir pay biçildiğini ifade eden ve tartışmalara neden olan ayet, Bakara Suresi 282. ayettir:

" Ey iman edenler! Belirlenmiş bir zamana kadar bir borç ilişkisi kurdunuzda bunu yazın. Aranızdan bir katip bunu adaletle yazsın. Katip Allah'ın kendisine öğrettiği gibi yazmaktan geri durmasın. Artık o yazsın, borçlu da yazdırsın; rabbi olan Allah'tan korksun ve borçtan hiçbir şeyi eksik bırakmasın. Eğer borçlu akılca zayıf veya eksik yahut kendisi yazdıramaz durumda olursa velisi adaletle yazdırsın. Erkeklerinizden iki şahidi de tanık tutun. Şahitler iki erkek olmazlarsa, rıza göstereceğiniz şahitlerden bir erkekle -biri yanılırsa diğerinin ona hatırlatması için- iki de kadın olsunlar. Çağrıldıklarında şahitler gelmezlik etmesinler. Borç küçük olsun büyük olsun vadesini belirterek onu yazmaktan üşenmeyin. Böyle yapmanız Allah katında daha adaletli, şahitlik için daha destekleyici ve şüpheye düşmemeniz için daha uygundur" (Kur'an-ı Kerim, Bakara-282).

Sadece bu ayetten hareketle bir erkeğin şahitliğinin iki kadının şahitliğine eşit olduğunu savunmak Kuran'ı bütüncül bir yaklaşımla ele almamak demektir. Zira Kuran'da benzer konudaki ayetler incelendiğinde Kuran'ın hiçbir yerinde böyle bir ifadenin olmadığı görülecektir. Örneğin Talak Suresi 2. ayette boşanmadan sonraki iddet süresinin bitimi için iki şahit tutulması belirtilirken cinsiyet vurgulanmaz. Aynı şekilde zinanın ispatı için de Nur Suresi 4. ayette dört şahit diye cinsiyet vurgusu yapılmadan sadece şahit sayısı verilir. Ayrıca burada şahitlik yapılması hususunu Caner ve Feryal Taslaman 'davetli şahitlik' diye belirterek kadınlara pozitif ayrıcalık tanındığını ifade eder:

"Tartışmanın çıktığı Bakara 282. ayeti ele aldığımızda, ayetin uzun vadeli borçlanma ile ilgili olduğunu ve şahitliğin de davet ile yapılan şahitlik olduğunu anlıyoruz. Öncelikle dikkat edilmesi gerekli nokta, ayette "yazıcı ile şahitlerin bu görevden kaçmamaları" ve "yazıcıya ve şahitlere zarar verilmemesi" gerektiği

hususlarına dikkat çekildiğidir. Bir tek ayette birkaç kez yapılan vurgulardan, maddi menfaatlerin söz konusu olduğu bu tip durumlarda, şahitlere zarar verilme ihtimalinin olduğu ve bu mesuliyetin altına girmek istemediklerinden insanların şahitlik etmekten kaçtıkları anlaşılmaktadır. Bahse konu ayette, kaçınılan bu mesuliyet erkeklere yüklenmiştir; bu yüzden burada kadınlar lehine pozitif ayrımcılığın olduğunu söyleyebiliriz" (Caner Taslaman, ve Feryal Taslaman, 2020: 114-115).

Bu konuyla ilgili diğer araştırmacıların yorumları da göz önüne alındığında konu daha iyi anlaşılacaktır. Örneğin Nihat Dalgın'ın bu konudaki görüşleri şöyledir:

"Kur'an Yolu isimli tefsirin müellifleri ise, bu tanıklığı olaya şahitlik (tahammül-i şehade) olarak değerlendirmekte, şahitliğin edası hususunda ise, ayete göre de kadın ve erkek tanığın tanıklığının eşit olduğunu benimsemektedirler. Zira onlara göre, iki kadın şahit mahkeme huzurunda ayrı ayrı tanıklıkta bulunacaklardır. İlk kadın tanık şaşırmadan, unutmadan şahitliğini icra edip, açıklamaları erkek tanığın tanıklığı ile de çelişmediğinde, tanık dinleme işi son bulacağın dan, ayrıca diğer kadın, tanık olarak dinlenmeyecektir. Onun orada bulunması ihtiyat için olacaktır" (Dalgın, 2005: 13-14).

Yukarıdaki örneklerden hareketle buradaki farklılığın mali işlere özgü, ayrıca fıtri bir özellik değil de sosyolojik bir özellik olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca hatırlatma eyleminin erkek tarafından değil de diğer kadın şahit tarafından gerçekleştirilmesi de dikkat edilmesi gereken bir diğer özelliktir. Bu durum unutma, şaşırma gibi özelliklerin sırf kadınlara özgü olmadığının da işaretidir.

Kadınla erkek arasında eşitsizliğin bulunduğuna dair bir başka husus, erkeğin kadından bir derece üstün olduğu şeklinde yorumlanan Bakara Suresi 228.ayette geçen bölümdür:

Boşanmış kadınlar kendi başlarına üç aybaşı dönemi beklerler. Eğer Allah'a ve ahiret gününe inanıyorlarsa, Allah'ın rahimlerinden yarattığını saklamaları kendilerine helal olmaz. Kocaları (buletu-hunne) bu süre içinde barışmak isterlerse eşlerini geri almaya daha çok hak sahibidirler. Erkeklerin kadınlar üzerindeki

hakları olduğu gibi, kadınların da erkekler üzerinde benzer hakları vardır. Erkeklerin onların üzerinde bir derecesi (önceliği) vardır. Allah azizdir, hakimdir. (Kur'an-ı Kerim: Bakara Suresi-228).

Farklılığın, eşitsizlikmiş gibi ele alınması ve boşanma süresince ve muhataplarını ilgilendiren ayetin bağlamından koparılarak genele yayılmak istenmesi ile kadını kontrol altına alıp üstünlük dayanağı olarak ilgili ayetin sunulması, yine eril zihniyetin iktidar arzusunun bir yansımasıdır:

"Yukarıdaki ayetten önce veya sonra gelen ayetleri okuduğumuzda konunun boşanma ile ilgili olduğunu anlıyoruz. Öncelikle burada konu edilen erkeklerin, boşanma yaşandıktan sonraki dönemde (iddet) süresini bekleyen kadınların eski kocaları olduğunu unutmamalıyız; zira "buletu-hunne" kelimesi, boşanmış ve "iddet" bekleyen kadınların kocalarını ifade eden bir kelimedir. Dolayısıyla bu ayetten hareketle, genel olarak erkeklerin kadınlara karşı konumuyla ilgili bir yargıya varmak mümkün değildir" (Taslaman Caner ve Taslaman Feryal, 2020: 94).

Ayette yer alan fonksiyonel, görevsel farklılık ontolojik bir üstünlükmüş gibi sunularak bir cinsin diğer cinse üstünlüğü şeklinde yorumlanmıştır. Mustafa Tunçer, bütüncül bir yaklaşımla Nisa Suresi 34. ayete de vurgu yaparak cinsiyetler arasında bir hiyerarşi olmadığını, aksine kadın-erkek eşitliğinin Kuran'da açıkça ifade edildiğini belirtir:

"Nisâ sûresi 34. ayette ifadesini bulan ve aile kurumu kapsamında ailenin geçimini temin sebebine mebni olarak erkeklerin kadınlar üzerinde "kavvam" kılınması erkeklere fonksiyonel bir üstünlük yüklemektedir. Ancak erkeklere tevdi edilen bu yetkilendirme aile kapsamından soyutlanarak ontolojik anlamda erkeğe artı değer, kadına ise eksi değer olarak tüm hayat için genelleştirilmiş ve hiyerarşik bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur" (Tunçer, 2019: 170).

Kur'an, kadın ve erkeğin dini sorumlulukları, eylemleri veya eylemlerinin doğurduğu sonuçların karşılığı noktasında cinsiyete göre bir ayrım yapmaz. Bu kişilerin eylemlerini doğru-yanlış, iyi-kötü, faydalı-zararlı bağlamında

değerlendirerek değerlendirme ölçütü olarak da bunları kullanır, iki cins arasında bir fark gözetmez:

"Kim bir kötülük yapmışsa sadece o kötülüğün miktarınca ceza görecektir; kim de -erkek olsun kadın olsun- inanmış bir kişi olarak dünya ve ahirette yararlı iş yapmışsa işte böyleleri de cennete girecekler, orada kendilerine hesapsız rızık verilecektir." (Kur'an-ı Kerim, Mü'min 40/40).

Daha önce de ifade edildiği üzere Kur'an'ın bütüncül bir yaklaşım ve bakış açısıyla ele alınması durumunda cinsiyetler arası bir ayrımın yapılmadığı, her iki cinse de aynı türden sorumlulukların yüklendiği ve aynı hakların verildiği görülecektir. Kur'an kaynaklı olmayan geleneklerin ve İsrailiyyat ile Mesihhiyat menşeli rivayetlerin eril arzu ve ataerkil iktidar istemiyle buluşması neticesinde kadın üzerinde otorite kurulmaya çalışılmıştır. Günümüzde de devam eden bu olumsuz bakışın kaynağı Kuran değil aksine erkek egemen yorumlardır. Allah, Kur'an'da belirttiği üzere üstünlüğü cinsiyete değil takvaya bağlı kılmıştır. Özgür bir irade ile seçilemeyen cinsiyetler üzerinden hesaba çekilmek Allah'ın adaletine de Kur'an'ın mantığına da aykırıdır.

2.2.3.1. Züleyha

Hem Yahudi hem de İslam kaynaklarında sıklıkla anlatılan ve geniş yer verilen kıssalardan biri Yusuf ile Züleyha kıssasıdır. Bir kardeş kıskançlığı dürtüsüyle başlayan serüven, Yusuf'un kuyuya atılması, oradan geçen bir kervan tarafından kuyudan çıkarılması ardından Mısır'da köle pazarında satılması ve Züleyha'nın konağında onun gönlünü kazanması şeklinde devam eder. Kıssa genel hatlarıyla şöyledir:

Hz. Yakup'un on iki oğlundan biri olan ve babasının aşırı sevgisine mazhar olan Hz. Yusuf, kardeşlerinin bu baba-oğul ilgisini çekememesi nedeniyle onların düşmanlığını kazanır ve kardeşleri tarafından kör bir kuyuya atılır.Yusuf'un kurt tarafından parçalandığı haberine inanmayan Hz. Yakup, oğlunu kaybetmenin acısıyla o kadar ağlar ki görme yetisini kaybeder. Kuyudan oradan geçen bir kervan aracılığıyla kurtulan Yusuf, köle olarak satılmak üzere Mısır pazarına götürülür.

Güzelliğiyle hemen fark edilen ve dikkat çeken Yusuf'u Mısır azizi satın alarak karısı Züleyha'ya hediye eder. Züleyha Yusuf'u alır, yetiştirir ve erginlik çağında gönlünü ona kaptırır. Onun bu yasak aşkı ve arzuları Yusuf tarafından reddedilir. Yusuf'a olan aşkı nedeniyle dillere düşen Züleyha bu ilgisindeki haklılığı göstermek adına bir gün bir davet düzenler ve davetteki kadınlara meyve ikram eder. Kadınlar meyvelerini alıp soyacakken Yusuf'un içeri girmesini ister. Yusuf'un bu göz alıcı güzelliği karşısında kendilerinden geçen kadınlar, Yusuf'u izlerken kendilerinden geçip farkında olmadan ellerini keser. Yusuf'a olan aşkı günden güne büyüyen Züleyha'nın tek arzusu artık Yusuf'a sahip olmaktır. Nitekim bir gün arzularının denetimini yitirip Yusuf'la birlikte olmaya çalışınca Yusuf odadan kaçar ama gömleğinin arkası Züleyha tarafından yırtılır. Kapıda kocasının belirmesi ve Yusuf'u bu halde görmesi üzerine Züleyha Yusuf'a iftira atarak onun kendisine sahip olmaya çalıştığını belirtir. Gömleğin yırtılma yönünden Yusuf'un suçsuz olduğunu anlayan Mısır azizi söylentilerden ve dedikodulardan çekindiği için Yusuf'u zindana atar. Kendisine rüya tabiri yeteneği bahşedilen Hz. Yusuf, zindandayken Mısır hükümdarının gördüğü rüyayı doğru tabir etmesi üzerine zindandan çıkarılır ve Mısır'ın mali işlerinden sorumlu olur. Ardından kardeşleri ve babası Hz. Yakup'la kavuşurlar.

Züleyha'nın Yusuf'un gömleğini arkadan yırtması ona karşı duygularının şiddetini ve Züleyha'nın kişiliğini yansıtması açısından dikkat çekicidir. Zira bu eylem, saf bir sevginin değil şehevi bir arzunun göstergesidir. Evli bir kadının, elinin altındaki köleden murat almak istemesi, reddedilince de vakarını ve statüsünü bir kenara itip tamamen arzularının denetiminde bir tavır sergilemesi hırslı, kötücül bir kadının ihtiraslarının tezahürüdür. Çünkü Hz.Yusuf'u zinaya davet etmesi bir yana emeline ulaşamayınca kocasına, Yusuf'un kendisinden faydalanmak istediğini belirtmesi, bu yönde bir iftira atarak Yusuf'u zindana göndermesi ve yıllarca vicdana gelmeyip hakikati dile getirmemesi ancak vicdanını arzularının, kötü emellerinin ve intikamcı kişiliğinin kontrolüne ve denetimine bırakmış kötücül bir karakterin başvuracağı, katlanabileceği bir davranış şeklidir:

"İkisi de kapıya doğru koştular. Kadın, onunun gömleğini arkadan yakalayıp yırttı. Kapının yanında kocasıyla karşılaştılar. Kadın kocasına dedi ki: Senin ailene

kötülük etmeye kalkışanın cezası, ancak zindana atılmak veya ağır fiziksel cezaya çarptırılmak olmalıdır" (Kur'an-ı Kerim, Yusuf Suresi, 12/25).

Dişiliğiyle kurnazlığını birleştiren bu kötücül kadın, toplumsal normlar için de bir tehdit oluşturur zira toplumsal ahlâk da umursadığı bir durum değildir. Yusuf'a olan zaafı, dönemin seçkin tabakasının kadınlarının diline dolanınca bir davet tertip edip kadınların meyve soyacağı sırada Yusuf'u içeri davet etmesi ve kadınların ellerini kesme olayına tanıklık edip kendi zaafını meşrulaştırma ve rasyonalize etmeye çalışması da kurnaz bir kadının eylemine haklı bir zemin ve gerekçe oluşturma çabasıdır:

"Kadın dedi ki: İşte hakkında beni kınadığınız şahıs budur. Ben onunla birlikte olmak istedim. Fakat o, iffetini korudu. Andolsun, eğer kendisinden istediğimi yapmazsa, mutlaka zindana atılacak ve elbette sürünenlerden olacaktır!" (Yusuf Suresi-12/32).

Baştan çıkarıcılığı ve tehdidi, Yusuf şahsında erkek dünyası için tehlike oluşturan Züleyha; kötücül kadınlar için de bir prototip olarak kabul edilebilir. Cinsel cazibesi ve şeytani zekâsıyla, toplumsal normları hiçe sayıp parçalaması ve erkeği felakete sürüklemesiyle açık bir *femme fatale* örneğidir:

"Çünkü bütün kadınların kişiliği ve kimliği, Yusuf'u baştan çıkarmaya çalışan, aşk tutkusuyla çılgına dönüp ona saldıran ve gömleğini yırtan kadınla özdeşleştirilir. Kuran'da adı anılmayan bu kadın , yani Züleyha baştan çıkarmanın ilk örneği olarak görülür. Kuran'da çoğu kez dişil adılla bazen de evlilik ilişkisine, yani kadının mukadderatına ve kocasına göre belirlenen kimliğine uygun olarak 'İmra'atul- Aziz, Aziz'in karısı ifadesiyle anılır. Baştan çıkarıcılık-yıkıcılık simgesi olan bu kadın genç erkekleri (Yusuf) ayartır, kocaları aldatır ve bu davranışıyla söz konusu insanların yücelttiği tanrıların ayağını kaydırır. Kocasının himayesindeki Yusuf'a olan tutkusu , keyd niteliğindedir; çünkü kadınca arzuları onu zinaya, kargaşaya ve yarı enseste sürükler" (Ayt Sabah, 1995: 50).

Bu kıssada da görüleceği üzere kötücül kadının amacı, cinsel hazzı yakalamak ve duygusal tatmine ulaşmaktır. Bu amaca ulaşmak için de yıkmaktan,

felaketlere sebep olmaktan çekinmez. Dolayısıyla bu yönüyle de ataerkil düzen için açık bir tehdit oluşturur:

"Yusuf ve Züleyha hikayesinden de anlaşıldığı kadarıyla Züleyha cinsel arzularına hakim olamayan fallik bir kadındır. Özellikle İslam kaynaklı dinsel erotik söylem içerisinde Züleyha omniseksüel bir kadın olarak değerlendirilmektedir. Erotik İslami edebiyatta kadın hazlarına düşkün, doyumsuz, asi ve çılgın olarak değerlendirilir. Bu sebeple kadının zekası küçümsenmez ancak bu zekanın yıkıcı etkisi üzerinde durulur. Dolayısıyla kadının zekası ataerkil düzeni parçalayacak bir kategoride değerlendirilir" (Karaca, 2019: 36).

Züleyha; arzusunu gerçekleştirip amacına ulaşsaydı sadece kocasına ihanet etmekle kalmayacak, Yusuf'u eylemine, günahına ortak ederek onu iffetinden, sadakatinden edecek, diğer kadınlar için de kötü bir örnek oluşturacaktı. Züleyha'nın bu düşüncesi, bu eyleme teşebbüsü bile ataerkil sisteme, onun kurmuş olduğu düzene bir saldırı demektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN DÖNEMLERİNDE KADIN MESELESİ İLE KÖTÜCÜL KADIN TEMSİLLERİ

3.1. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN DÖNEMLERİNDE KADIN

Türk edebiyatı tarihinde Tanzimat Dönemi olarak adlandırılan dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı medeniyeti ile münasebetlerini azami surette artırdığı ve Batı'nın üstünlüğünü her alanda kabul ettiği bir dönemdir.

Tanzimat Fermanı ile Batı medeniyetini örnek aldığını resmen ilan eden Osmanlı için bu dönemin oldukça mühim bir yeri vardır. Yüzyıllardır giydiği Doğu kültürü "libas"ını çıkararak Batı "frak"ını giymeye başlayan Osmanlı için süreç gittikçe derinleşerek hukuki, idari, mali, askeri ve siyasi boyutlarının yanı sıra sosyal alanın her safhasına sirayet eder. Bu yönelim, başlangıçta imparatorluğu korumak için geliştirilen savunmacı bir refleks şeklinde gelişir. İlerleyen süreçlerde ise zihinleri işgal ederek imparatorluğun en küçük hücrelerine kadar sızar ve Osmanlı aile yapısı üzerinde ciddi dönüşümlere yol açar. Geleneksel aile sistemi için dönüştürücü bir etkiye sahip olan bu yeni dönem, oldukça büyük sancıları ve çatışmaları da beraberinde getirir. Kültürel bir çatışma içinde kendini bulan geleneksel Osmanlı ailesi, bir kimlik bunalımına girer ve süreç aynı zamanda bir kimlik arayışı şeklinde ilerler. Ne geleneksellikten tam olarak sıyrılabilen ne de modernleşmeyi yeterince özümseyebilen bu geleneksel aile, modern-muhafazakâr bir geçişin ve dönüşümün tercih edilmesi nedeniyle ikisi arasında sıkışır kalır: Bu nedenle "*Tanzimat Devri, hemen her alanda, eski ile yeninin yan yana bulundukları zaruri bir intikal ve ikilik devri"* (Akyüz, 1995: 14-15) olur.

Tanzimat'la birlikte yüzünü Batı'ya dönen Osmanlı'da yönetim ve aydın sınıfı toplumun tanziminde yönlendirici, müdahale edici bir rol üstlenir. Tanzimat Fermanı yalnızca kurumların iyileştirilmesinden ibaret olmadığından toplumun, dolayısıyla da

bireylerin yetiştirilmesi, yeniliklere uyum sağlamasını gerektirir. Toplumun, aile yapısının yeniden dizaynı, toplumsal reformasyon gibi konular gündeme gelmeye başlayınca cemiyet yaşamının temel unsurlarından olan kadının da bundan nasibini alması kaçınılmaz olur. Tanzimat Fermanı'nda özellikle kadınlara yönelik bir bölüm yer almamasına rağmen toplumsal gelişmişlik ve moderniteyle özdeşleştirilen kadının imajı ve konumu hâliyle gündeme gelir. Orhan Okay'ın ifade ettiği gibi *"Osmanlı toplumunda kadının bir problem olarak ortaya çıkışı Tanzimat'la beraber"* (Okay, 1991: 159) gündeme gelir.

Modernleşme diye adlandırılan bu sürece kadar Osmanlı kadını; sosyal yaşamdan uzak, dışarıya kapalı, ev içi bir yaşam sürmektedir. Osmanlı toplumu pederşahi bir yapıya sahip olduğundan Tanzimat öncesi kadının hareket alanı ve kabiliyeti sınırlandırılmış, mekânlar bile cinsiyete göre belirlendiğinden kadınlar, genellikle içsel mekânlara sığmak, sıkışmak durumunda kalmıştır:

"Osmanlı'da mevcut cinsiyet düzenine göre kamu mekanı erkeklere ait olurken, özel mekan kadınlara bırakılmıştır. Erkeklerin ev dışı işlerle uğraşmalarına mukabil kadınlar, ev içi işlerle mükelleftirler. Bu şekilde kadınlara ev, aile, çocuk ile ilgili işler; erkeklere ise siyasal, ekonomik, askeri işlerle ilgili sorumluluklar düşmektedir" (Doğan, 2019: 17).

Kadın üzerindeki denetim bununla da sınırlı değildir. Hareket alanı üzerindeki kısıtlamalar, davranışları ve bedeni üzerinde de ağırlığını hissettirmektedir. Tanzimat öncesinde eril zihniyet, kimi zaman çeşitli yasaklarla sosyal kısıtlamalar getirerek kendisini hatırlatır: *"Tanzimat öncesinde çıkarılan bazı fermanlar, kadının sokağa çıkmasına kısıtlama getirirken, bir kısmı da dış giyimine müdahale niteliği taşımaktadır. Mesela III. Selim döneminde kadınların açık renk ferace ve 'büyük yaka giymeleri' yasaklanmış, bu tür kıyafet diken terzilerin cezalandırılması istenmiştir. (...)"III. Osman zamanında yayınlanan bir fermanla da, kadınların dışarıya çıkmaları haftada üç günle sınırlanmışken, IV. Mustafa bunu tamamen yasaklamıştır. Kurallar bununla sınırlı kalmamış, 1603'te ise dükkanlara girmeleri, 1610'da erkeklerle sandala, arabaya binmeleri, 1787'de mesire yerlerine gitmeleri engellenmeye çalışılmıştır"* (Doğan, 2019: 15,16). Bu yasaklar ve

sınırlamalar giderek artmaya, kadının kamusal yaşamdan soyutlanmasına yönelik bir hâl almaya başlar:

Tanzimat'ın ilanıyla başlayan yeni dönemde, çağdaş bir hukuk devleti yaratmanın kadın olmadan mümkün olamayacağı anlaşılınca kadınlar lehine küçük de olsa anlamlı adımlar atılır. Tanzimat Fermanı, Osmanlı kadını için dış dünyaya açılma yönünde bir vize işlevi görür. Kadınlar, bu yeni dönemde kısmi de olsa çeşitli özgürlüklere kavuşur. Baskı ve sınırlandırmalarda esneme olur, kadınlar lehine basın ve edebiyatta olumlu bir hava eser, kadınlar örgün eğitimden yararlanma ve mirastan pay alma hakkını elde eder. Toplumsal hayata da dahil olmaya başlayan kadınlar, kamusal alanda görünür olmanın da ilk adımlarını atar. *"Tanzimat'ın gerçekleştirmeye çalıştığı sosyo-kültürel değişim, orta ve üst tabaka kadınının yaşama girişini kolaylaştırır"* (Turan, 2005: 117). Bu gelişmeler kadının iç mekânlardan dış dünyaya açılmasına olanak tanır: *"O zamana kadar kapalı olan ve çok mütevazıane devam eden kadın hayatı birdenbire dışarıya açılır"* (Cevdet Paşa'dan akt. Tanpınar, 2007: 130).

Öncelikle Osmanlı köşk ve konaklarının selamlıklarına giren Batı medeniyeti, ardından hareme de girer ve kadınların da ilgisini çeker. Batılı medeniyete dahil olma, o kültür içinde yoğrulma yönünde kadınlarda çeşitli arzuların uyanmasına vesile olur. Bu durumun bütün Osmanlı kadınları için aynı derecede etkili olduğu söylenemez fakat Batı ile münasebeti fazla olan, Avrupa medeniyeti hayranı çevrelerde Avrupalı kadınlarda görülen ve imrenilen vasıfların Osmanlı kadınlarına da kazandırılması hevesini uyandırır:

"Görülüyor ki bu hadise, ilk günden itibaren kadınların da ilgisini çekmiş, onlarda yeni Avrupai hayata karşı bir takım heves ve arzular uyandırmıştır. Ancak yine de ilk yıllarda Avrupa medeniyeti, Saray'ın ve rical konaklarının selamlıklarına girdiği nispette, haremlere girememiştir. Sadece ecnebi mahfillerle fazla teması olan Batı hayranı, açık fikirli paşa babalar, birader veya damat beyler, kızlarının, hemşirelerinin, zevcelerinin bir Avrupalı genç kız veya kadın gibi yetişmelerini istemişlerdir. Bu yüzden, belli bir zümreye mensup ailelerin genç kızları yahut evli genç kadınları, o Avrupai kıstaslar içinde terbiye edilmeğe başlanmıştır. Fransızca

öğrenmek, piyano dersi almak, o devrin kadını için Batılılaşmanın ilk adımını teşkil etmiştir" (Has-Er, 2000: 4).

Böylelikle kadının eğitimi meselesi önem kazanır. Fakat bu eğitim de ilk başta erkeğe göre, erkek içindir çünkü asıl gaye, erkeğe hitap edecek, entelektüel bir ilişkide ona yoldaş olacak, daha modern ve ideal bir yuva sunacak, Batılı ve üstün kültürel meziyetlere sahip, eğitimli anne profilini oluşturmaktır. Nihayetinde erkek merkezli, erkeğe göre konumlanan ve yeniden dizayn edilmek istenen kadının eğitimi de ilişkide erkeğe doyum sağlamaya, özellikle annelik vasfı dolayısıyla gelecek nesiller üzerindeki etkisi nedeniyle toplumsal çıkara, erkeğin yasasına hizmet eder:

"Kadının özgürleşmesi meselesi ya da kadının yeni ideallere cevap verecek bir sosyal konuma erişmesi bu tartışmaların tam da odak noktası oldu. Gerçi başlangıçta kadının özgürleşmesi ile kastedilen onun aile içindeki yerini eğitimle zenginleştirip daha değerli kılmak mücadelesinden başka bir şey değildi" (Avcı, 2007: 3).

Erkek eliyle ve erkeğe göre oluşturulmak istenen bu revizyonu ve bencil talepleri Deniz Kandiyoti şöyle ifade eder:

"Bu erkek reformcular gerçekte kendileri için ne istemekteydiler? Aile yaşamlarının hangi yanını o kadar tahammül edilmez buluyorlardı? İşte bu konuda, Osmanlı erkek romancıların eserleri son derece aydınlatıcıdır. Bu erkekler, öyle anlaşılıyor ki, artık yaşlı kadın akrabaları tarafından ayarlanan ve denetlenen görücü usulü evlilik istememektedirler; romantik ilişki ve aşk özlemi çekmektedirler; karşılıklı düşünce alışverişinde bulunabilecekleri eğitilmiş zevceler istemektedirler; iki cinsin rezalet ya da dedikodu korkusu olmadan bir arada bulunabilecekleri bir sosyal yaşam özlemektedirler, özgür olmak derdindedirler. Bu isteklere ne yüzeysel bir Batı kopyacılığı, ne de Stone'un ileri sürdüğü gibi, çekirdek aile içerisinde 'duygusal bireycilik' arayışı denebilir. Adını koymak gerekirse, bu tam anlamıyla Osmanlı ataerkil düzenine erkek başkaldırısının bir biçimiydi ve böyle bir başkaldırı ancak, söz konusu erkekler kendi kuşaklarından kadınları da peşleri sıra sürükleyebilirlerse başarılı olabilirdi" (Kandiyoti, 2015: 190-191).

Yaşam kalitesini yükseltmek, ilişkide doyum sağlamak isteyen erkeğin, modernleşmesi ve eğitimi uğruna mücadele ettiği kadından beklentisi salt çıkarcı bir tutumla yine kendi yararıdır. Kadının konumu, görevi, koşulları ele alınıp tahlil edilir fakat netice itibariyle kadın erkek eliyle ve erkeğe göre dizayn edilir, ihsanda bulunan rolünde ise yine ataerkil yapı bulunur:

"Dolayısıyla bu süreçte 'kadın', ferdi iradesi ve arzusuyla yeni haklarına kavuşmuş değildir, bilakis modernleşme sürecinin hakiki aktörleri tarafından medeni olmak uğruna adeta lütuflandırıldığı edilgen bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır" (Avcı Güven, 2019: 41).

Bu süreçte modernleşmeyi tüketim kültürü olarak idrak eden, anlayamayan, satıhta kalan ya da tavır ve davranışlarla özel yaşamda serbestlik olarak algılayan bir kadın profili de tezahür eder. Bu sınıf için modernleşme, Avrupa mallarına rağbet ve fütursuzca harcamadır. Avrupa mallarının Osmanlı iç piyasasına hâkim olması, Mısırlı varsıl kadınların Batılı yaşam tarzlarının bu kültüre karşı arzu uyandırması, modernleşmenin Batılılaşmak olarak algılanması gibi faktörler, Batı modasının kültürel piyasayı domine etmesinin önünü açar. Kişisel bakımın ve kozmetik ürünlerle kıyafetlerin basın yoluyla dikte edilmesi karşısında tepkileri üzerine eken Batı taklitçisi türedi bir kadın sınıfı da varlık gösterir. Uyuşan zihinlerle beraber bedenler de hakim kültürün güdümüne girer.

Yukarıda da değindiğimiz üzere geleneksel Osmanlı ailesi, klasik ataerkil anlayışa göre düzenlendiğinden, kadın erkeğin "mahrem"i olarak kafes ve cumbaların ardından dünyayı izlemek zorunda kalır. Kamusal alandan izole bir yaşam süren kadının bu alana kabulü, bu alanda ne şekilde varlık göstereceği gibi tartışmalar modernleşme (Batılılaşma) süreciyle dönemin aydınlarının temel gündemini oluşturur. Böylelikle pederşahi yapı sorgulanmaya, terakkinin en somut göstergelerinden olan kadının konumu konusunda gündem oluşmaya başlar ve kadınlar da mevcut şatlarının değişmesi ve iyileşmesi adına taleplerde bulunur.

"Batı'ya ayak uydurma ve ilerleme çabasıyla değişimler ve yapısal dönüşümler geçirmiş, bu değişim sürecinden Osmanlı kadını da etkilenmiştir. Eğitim, hukuk, ekonomi gibi toplumun yeniden yapılandırılmasında belirleyici olan faktörler,

kadının toplumdaki konumunu da belirlemiştir. Yani Osmanlı kadınının konumu modernleşme ile paralellik göstermiştir. Yaşanan değişimler, o zamana dek sadece ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış olan kadına da sirayet etmiş, kadın toplumsal yaşamda farklı statüler kazanmak için taleplerde bulunmaya başlamıştır" (Çakır, 1996: 22).

Giderek sosyal hayatın her safhasında görünmeye başlayan kadın, klasik ataerkilliğin sorgusu ve dönüşümü yönünde de sinyaller verir. Kadının toplum içindeki konumu, görevleri gibi konular tartışmaya açılırken *"Erkekleri ev dışı kamusal yaşama, kadınları ise ev içi aile yaşamına ait gören 'ideal' cinsiyet düzeninde ilk kez bazı değişiklikler talep edilmeye"* (Avcı, 2019: 3) başlanır.

Yaşanan sosyo-kültürel değişim ve dönüşümler Osmanlı kadınının da kendi konumunu, mevcudiyetini ve haklarını sorgulamasının fitilini ateşler. Kamusal alana dahil olma, eğitim ve çalışma hakkı, görücü usulü evliliğin reddi, erkeğin çok eşle evlenmesinin kabul edilemeyeceği, kıyafet serbestliği, toplumsal cinsiyet eşitliği, Avrupalı hemcinsleri gibi bireyselleşme arzusu gibi talepler Osmanlı'da kadın hareketini tetikleyen lokomotif güç olur. Önce basın yayın yoluyla görünmeye ve özneleşmeye başlayan kadınlar zamanla dernekler aracılığıyla bir araya gelerek ortak bir bilinç oluşturur, erkek otoritesi karşısında seslerini duyurur:

"Erkekler kadınları kadını 'iyi anne' ve 'iyi eş' olarak değerlendirip onların bu özelliklerini mutlaklaştıracak girişimlere gidip, düzenlemelerde bulunmuşlardır.Ama erkeklerin kendi çıkarları doğrultusunda gerçekleştirdikleri çabalar sonuçta kadının toplumsallaşmasına yarayarak onun sadece anne ve ev kadını olma zincirinin kırılmasına yol açmıştır. Çünkü 'iyi' olmak için eğitim şarttır. Eğitim de, farklı kimlikler istemini gündeme getirir bir süre sonra..." (Çakır, 2016: 414).

Kadınlar için farkındalığın oluşması adına bu dönemde dergiler çok önemli bir işlev görür. Kadınlar; kendi seslerini duyurmayı, sorunlarını ilk ağızdan aracısız olarak aktarmayı, taleplerini dile getirmeyi ve ortak bir bilinç oluşturmayı önce bu dergiler aracılığıyla sağlar:

"1868 yılında çıkan Terakki Gazetesi kadın mektuplarına ilk defa yer vermiş, ancak yazarların kimliklerini belirtmemiştir. Bu mektuplarda, örneğin, erkeklerle aynı vapur ücreti ödemelerine rağmen, vapurlarda kadınlara ayrılan yerlerin kötülüğünden yakınılmış, böyle hor görülmelerinin nedeni sorulmuş veya çok kadınla evlilik sorgulanmıştır" (Taşkıran, 1973: 30). "Yayım tarihi açısından ilk kadın dergisi olarak niteleyebileceğimiz Terakki-i Muhadderât, Terakki gazetesi tarafından 1869'da 'Muhadderât [Müslüman kadınlar] için gazetedir' altbaşlığıyla haftalık 48 sayı çıkartılmıştır. (...) Kadınlara yönelik olarak hazırlanan Vakit yahud Mürebbi-i Muhadderât adlı derginin çıkış tarihi 1875'tir. Derginin yayın ilkesi, 'Kadınlığa dair nâfi [yararlı] şeylerden bahseder' tümcesiyle açıklanmıştır. Bir başka dergi de yine aynı tarihlerde haftalık olarak 30 sayı çıkan Ayine'dir. (...) 1880'de 'Aileye, yani çocuklara ve ev işlerine müteallik [ilişkin] mebahis-i mütenevviayı [çeşitli konular] câmi [içeren] mecmuadır' ibaresiyle Aile dergisi yayımlanmıştır. (...) 1883 yılında çıkan İnsaniyet dergisi de aynı işlevi, kadınları aydınlatmayı ilke edinmiştir. (...) Aynı yıl (1883) çıkan Hanımlar'da kadın imzaları artmıştır. (...) Günümüze ilk 5 sayısı ulaşan Şükufezâr, sahibi kadın olan ve yazı kadrosu tümüyle kadınların oluşturduğu ilk kadın dergisidir. (...) 1887 yılında Mürüvvet dergisi (...) 1889'da yayımlanan Parça Bohçası (...) 1 Ağustos 1895'te (...) Hanımlara Mahsus Gazete yayın hayatına girmiştir" (Çakır, 2016: 60-66).

Başlangıçta dönemin aydın erkekleri tarafından çıkarılan kadın dergilerinin yanında zamanla sadece kadınlardan oluşan dergiler de çıkar. Kadınlar bu dergilerde kendi imzalarıyla yazmaya başlayınca özneleşme bilincine de sahip olarak özgüven kazanır hatta erkek yazarlardan kadın hakları ve özgürlüğü konularında samimi olmayan yazılarını durdurmalarını bile talep eder:

"Biz Osmanlı kadınları kendimize mahsus inceliğimiz, kendimize mahsus âdat ve â d a b ı m ı z vardır. Onu erkek muharrirler bir kadının anlayabileceği ruhla anlayamazlar, lütfen bizi kendimize bıraksınlar, hayallerine baziçe buyurmasınlar!... Biz kadınlar hukukumuzu kendimiz bizzat kendi ictihatımızla müdafaa edebilir" (Kadınlar Dünyası, 1913: 1).

Bu erkek aydınlar arasında cinsiyet eşitsizliğine son vermek isteyenler olduğu gibi Hristiyan Avrupalıların nazarında "Müslüman Osmanlı"nın kadını değersiz

olarak kabul ettiği iddiasına antitez oluşturmak isteyenler de mevcuttur. Diğer taraftan kadın modernleşmesini kontrol altında tutmak ve eril iktidara tehlike oluşturmayacak şekilde kontrollü geçişi ve dönüşümü sağlama arzusunda olanlar da vardır. Kadın imzasıyla yazan erkekler için Serpil Çakır, "Belki de *kadınları bilinçlendirmekten öte, harekete müdahale ederek kendi belirledikleri çerçeveye sokmak ve işin içine girebilmekti hedef... Böylece durum sadece fikir beyanı olmaktan çıkacak, bir eylem fark ettirilmeden yönlendirilmiş olacaktı"*(Çakır, 2016: 415) yorumunu yapar.

Kadınlar, erkeklerin kendileri için istediklerini kadınlar için arzu etmediklerini, temel insani haklarının bile kendilerine verilmediğini dile getirir, erkeklerin hakkaniyetten uzak ve samimi olmayan tavırlarını eleştiren yazılar da kaleme alır:

"...Erkekler on beşinci asrı müteakip hürriyetlerini gasbeden müessesata karşı isyana başladılar. İbtida papazlardan hürriyetlerini almak için asırlarca uğraştılar... Azim inkılaplarla hürriyetlerini ilan ettiler. Yalnız bu esnada hürriyetleri temin edilmemiş bir kitle, bir kitle-i muazzama kaldı. O da biz zavallı kadınlar... Evet, erkekler zahiren bu kadar hürriyet-perver göründükleri halde hakikatte birer küçük müstebitten başka bir şey değillerdir. Hürriyet, hürriyet sadalarıyla koca kıtalar kanlara boğdukları esnada bile kendilerinden daha büyük, daha mühim olan âlem-i nisvanı gözleri görmedi. Onlara hukuk-ı siyasiye değil, hukuk-ı insaniye bile bahşetmekten çekindiler. İçlerinde hukukumuzu müdafaa etmek arzu edenlere bile feminist diye tahkir ve tezyif etmeye başladılar..." (Osmanağaoğlu, 2015: 61-62)

Avrupa'daki kadın haklarına yönelik çalışmalar da Osmanlı'daki kadın hareketlerine yön veren ve bu hareketi tetikleyen bir başka unsurdur. Avrupa'daki savaşımların etkisi ve yankısı modernleşmeyle birlikte Batı'yı daha yakından takip ve taklit eden Osmanlı'da da karşılık bulur. Batılı kadınların deneyimlerinden yararlanma imkânı bulan, basın yayın yoluyla kamusal alanda görünmeye başlayan ve kadın haklarıyla ilgili araştırmalara giren, ardından tartışmalara dahil olan kadınlar, zaman içinde bireyselleşerek edilgen konumlarından çıkar ve başlangıçta ürkekçe çıkan seslerini gittikçe yükselen bir tonla sürdürür. İlk etapta kendi haklarını

ve konumlarını dinsel bir temele ve referansa dayandıran kadınlar zaman içerisinde bu yaklaşımlarını bilimsel bir temele oturtarak ataerkil yapı karşısında bir cephe oluşturur. Bu harekete destek veren erkek aydınlar olmakla beraber yüzyıllardır kadın üzerinde egemenlik kuran geleneksel pederşahi yapılanma, başlangıçta modernleşmesi için çaba harcadığı kadının bu karşı tavrını küçümser fakat kendi benliğinin farkına varan dişil güç zannedildiği kadar yumuşak ve pasif olmaz, kendi gelişimi önünde bir engel telakki ettiği erkek karşısında ayakları yere basan bir tutumla aktif bir direniş sergiler ve ilerlemenin kapılarını aralar. Kendi geleceklerini artık kendileri tayin etmek isteyen kadınlar, sorgulama hakkını da kendilerinde görür. Bu karşı çıkış, çok radikal bir hava taşımasa da kamuoyu oluşturması adına oldukça önemlidir.

Gazetelere gönderilen mektuplardan ve dergilerden hareketle edebiyata sirayet eden kadın sorunu, çağdaşlaşmanın başlıca önkoşullarından biri olarak edebi eserlerde de yer alır ve sorgulanır. Edebi eserler aracılığıyla halka ulaşmak isteyen aydınlar, halkı eğitmek, modernleştirmek, bu tür fikirlerin halkta karşılık bulmasını sağlamak ve kamuoyunda bir algı oluşturmak adına basın ve yayından istifade eder. Yazarlar, özellikle anlatım olanaklarının gazete ve tiyatroya nazaran daha geniş olması nedeniyle yeni bir tür olan "roman"dan yararlanır. Roman, idealize bir yaklaşımla genelde toplumu özelde kadını anlatan ve tasarlayan bir tür işlevi görür. Dönem romanları incelendiğinde bu eserlerin çok ciddi sosyolojik veriler sunduğu görülür.

Bireyi ve hayatı konu edinen romanın işlevi konusunda Mehmet Tekin'in görüşleri bu bağlamda dikkate değerdir:

"Anlatım nitelik ve özelliklerinden dolayıdır ki, roman, modern zamanların çoğu felsefi, kültürel ve ideolojik cereyanların, hatta bu alanlarda meydana gelen dalgalanmaların akis bulduğu bir ayna olmuştur. Bu aynada, modern zamanların toplumsal, siyasal, kültürel ve ideolojik portresini en canlı kesitleriyle bulmak mümkündür. Bundan dolayıdır ki, Marks'ın, Fransız tarihinin gerçek adresi olarak Balzac'ın romanlarını göstermesi, ne bir temenni, ne de bir fantezidir; gerçeğin ta kendisidir. Çünkü roman modern zamanların hafizasıdır" (Tekin, 2018: 9-10).

Ahmet Mithat da *"Nedamet mi Heyhat!"* adlı romanının ön sözünde romanın işlevi üzerine görüşlerini dile getirerek romanın salt ilgi çekici bir olay anlatmak maksadını taşımadığını belirtir: *"Roman yalnız bir vaka-i latife ve garibenin [hoş ve garip bir olayın] hikayesinden ibaret değildir. 0 vak'a elbette fünundan [bilimlerden] birisine, sanayiden birkaçına, hikmetin [felsefenin] bazı kavaidine [kurallarına], coğrafyanın bir faslını teşkil eden bir memlekete, tarihin bir fıkrasına taalluk eder ki [ilişkindir ki] onlara dair verilen izahat erbab-ı mütalaanın [okuyanların] malumat ve vukufu [bilgi] dairesini tevsi eder [genişletir]"* (Moran, 2016: 9).

Sabiha Doğan da Tanzimat Dönemi'nde romanın eğitici bir yaklaşımla ele alınan bir tür olduğunu şu sözlerle belirtir:

"Tanzimat aydınları halkın zihniyetini değiştirecek, tüm alanları kapsayacak bir yeniliğin peşinde olmuş ve romanı bunu sağlayacak önemli bir tür olarak görmüşlerdir. Onlara göre en önemli sorun halkın eğitilmesidir ve bunu edebi türleri kullanarak başarabileceklerine inanmışlardır. Bu türler içerisinde gazete ve tiyatronun belli sınırlar içinde kalması, aydınların romana ilgisini artırmıştır. Romanda kişi ve toplum için her mevzunun işlenmesi mümkün olduğundan, aydınlar arasında genellikle idealist romana bir yöneliş olmuştur" (Doğan, 2019: 29).

Böylelikle o güne kadar şiirlerde, halk hikâyelerinde ve mesnevilerde geleneklere uygun, edilgen bir görünümle sunulan, bu özellikleriyle idealize edilen kadın; yeni bir bakış, kavrayış ve duyuşla ama bu kez bir problem olarak yeni bir tür olan romanda ele alınmaya başlar. Toplumsal konumunda romanlar aracılığıyla bir iyileştirme yapılırken öte taraftan güdümlü bir modernizasyona tabi tutulur. İlk eserlerde romantik bir duyarlılıkla ele alınan kadın, kendisi için ideal olarak görülen çerçeveye yerleştirilmek istenir. Eril yasaya uygun davrandığı sürece idealize edilip toplumsal bir onay alırken bu çerçevenin sınırları dışına çıkıp özneleşme sürecini başlatınca *fettan* kabul edilir ve Berna Moran'ın "kurban tipi" diye tarif ettiği karşı kutupta yer alarak idealize edilen kadınla mukayeseye tabi tutularak kötücül hanesi içerisinde resmedilir:

"Tanzimat dönemi romancılarımız, yapıtlarını, imparatorluğun geri kalmışlığının nedenlerini ortadan kaldırmak ve böylece uygarlaşmayı sağlamak

yolunda bir araç olarak kullandıkları için, uygar olmayan görücü usulüyle evlenmenin neden olduğu mutsuzluklara dikkati çekmek isterken kurban tipi diyebileceğimiz bir roman tipi yarattılar" (Moran, 2016: 40).

Bu anlamda ilk eserlerin kadınlar lehine olumlu işler yaptığı, erkek romancıların modernleşme ve toplumsal cinsiyet eşitliği çalışmalarına katkı sunduğu ve kadınların yaşadığı sorunlara karşı empati gösterdiği yönünde bir izlenim okuyucuda uyanabilir fakat eserlerin satır araları dikkatle incelendiğinde pederşahi zihniyetin bilinçaltında bulunan eril kodların bu eserlere hâkim olduğu görülür. Yani bu ilk eserlerin müellifleri modern-muhafazakâr yapılarından gelen tesirle kadın sorununun çözümüne ve kadın modernleşmesine bir dereceye kadar destek vermiş ama ideallerindeki kadının üstün özelliklerini roman karakterlerine yükleyerek bir model sunmuştur. Bu nedenle edebiyatın ve edebi eserlerin bu dönemde çok da masum olmadığı ya da masum olmayan emellere alet edildiği söylenebilir:

"Edebiyat masum değildir; edebiyat suçludur ve suçlu olduğunu artık kabul etmelidir" (Bataille, 2016: 12).

Siyasi bir dönem olan Tanzimat'ın aksine edebi bir dönem olan ve Edebiyat-ı Cedide olarak da bilinen Servet-i Fünûn, Türk edebiyatının kısa ama en etkili dönemlerinden biridir. Tanzimat'ın getirdiği yeniliklerin şekillendirdiği ve özünü oluşturduğu Servet-i Fünûn edebiyatı, dönemin politik havası nedeniyle sosyal meselelerden uzak bir görünüm arz eder. Tanzimat edebiyatındaki toplumcu ve politik havanın aksine İkinci Abdülhamit'in baskıcı yönetiminden dolayı bireysel konular etrafında gelişen ferdiyetçi bir edebiyat olarak bilinir. Bununla beraber sanatçıların kişisel duyarlılıkları ve mizaçları da bu bireysel edebi anlayışın oluşmasında başat etmenlerdendir. Nitekim Ramazan Korkmaz'ın *"sanatın nihayette bir mizacın arkasından dünyayı seyretmek"* (Korkmaz, 2020: 132) olduğu şeklindeki tespiti bu bağlamda oldukça yerindedir.

Tanzimat'la başlayan yenileşme hareketleri, Servet-i Fünûn Dönemi'nde büyük bir ivme kazanarak devam eder. Batılılaşma yönündeki gelişmeler zihniyet ve kültür değişimini de gerektirdiğinden kadın hakları konusunda da iyileşmelere ve kadın haklarının kamuoyunda daha fazla gündem oluşturmasına zemin oluşturur.

Böylelikle Tanzimat Dönemi'ne nazaran kadının daha çok ön plâna çıktığı, kadın konusunun daha fazla tartışıldığı ve önem kazandığı görülür. Tanzimat Dönemi'nde modernleşme sürecinde bir meta olarak kabul edilen kadın Servet-i Fünun Dönemi'yle özneleşme sürecini başlatır ve eğitimli, özerk bireyler olarak toplumsal hayata karışır.

Şefika Kurnaz, konunun Meşrutiyet'e doğru giderek önem kazandığını ve sert fikir tartışmalarına döndüğünü şu sözlerle belirtir:

"Kadın hakları konusundaki tartışmalar, Osmanlı devleti'nin Batı ile her alanda uyumlu olmaya çalıştığı Tanzimat dönemi ile başlar. Batı'yı tanıyan aydınlar, artık bu konuya bir çözüm getirmeye çalıştığı gibi kadının toplumdaki konumunu değiştirmek için de çaba göstermeye başlamışlardır. Bu çabalar, birden bire göze batacak şekilde ortaya çıkmamıştır. Yazarlar, o gün için mahrem sayılabilecek aile ve kadın meselelerini dolaylı olarak eserlerinde, özellikle romanlarında dile getirmiştir. Bu durum, konunun zamanla açık bir dille ele alınmasına zemin hazırlayacaktır. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde, konu âdeta fikir savaşı denebilecek sert tartışmalara yol açacaktır"(Kurnaz, 1996: 20).

Tanzimat'la başlayan kadının konumuna, haklarına ve görevlerine yönelik tartışmaların Meşrutiyet Dönemi'ne doğru giderek hız kazanmasıyla Türk kadını sosyal yaşam içerisinde daha fazla görünmeye, kadın hareketleri de kamuoyunda daha fazla yer edinmeye başlar. Kadının iş yaşamına atılması, toplu taşıma gibi yerlerde erkekle aynı mekânları paylaşması kamusal alanda görünürlüğünü artıran gelişmelerden olur. Kadınların bu değişim ve dönüşümünde Meşrutiyet ve ardından Cumhuriyet'e doğru belirgin gelişmeler görülür. Kadının sosyal yaşama katılımı Tanzimat'a nazaran çok daha yüksek olur. Meral Altındal bu dönemi *"II. Meşrutiyet dönemi, kadının eskiye nazaran çok daha fazla toplum hayatına katıldığı, sokakta daha fazla görüldüğü, modayı takip çabasının arttığı, dernek kurma, dergi-gazete çıkarma gibi faaliyetlerde bulunduğu, bu dergi ve gazetelerde yazdıklarıyla kadınların toplum içindeki olumsuz durumunu eleştirdiği bir dönem"* (Altındal, 1994: 245-249) şeklinde ifade eder.

Modernleşmenin Batılılaşmayla eşdeğer görülmesi nedeniyle Batı'nın daha yakından takip edildiği bu dönemde kadının kültürel anlamda gelişimine önem verilir, kadın eğitimi konusundaki çalışmalar genişletilir. Kadınlara yönelik dergilerin sayısının artması ve bu dergilerde moda ve kozmetik üzerine yazıların yayımlanması, kadının kişisel bakımını önceleyen fakat onu politik sahadan uzak tutan bir tutumun göstergesidir:

"II. Abdülhamid sansüründen etkilenmeyen moda ve salon dergileri, özellikle şehirli kadını değiştirmeye başlamıştı. Saç ve cilt bakımı, kozmetik kullanımı, kadın sağlığı vb. konular, hayatın hiçbir alanında belirgin bir düşüncesi bulunmadığı varsayılan kadını artık ilgi alanına giren konularda bilgi sahibi yapmaktaydı. Gazete ve dergi reklamları kadını hissedilir biçimde değiştiriyordu" (Işın, 1988: 27).

Dönemde devam eden tartışmalarla bir uyanış yaşayan ve aldıkları eğitimle güven kazanan kadınlar, II. Meşrutiyet'in ilanı ve kendilerine tanıdıkları haklarla taleplerini de artırır. II. Meşrutiyet'le birlikte kadın dergilerinin sayısı ciddi oranda artar ve çıkarılan bu dergiler, kadınların hak arayış mücadelelerinin vasıtaları olur. Bu dergilerde kadın-erkek eşitsizliği, kadının ev içi mekânların dışına çıkabilmesi, kadınlara yükseköğretim hakkının verilmesi, çokeşlilik, görücü usulüyle evlilik, evlilikte kadın-erkek rolleri gibi konular ele alınır.

Bu dergiler dışında kadınların örgütlü ve organize hareket etmesini sağlayan dernekler ortaya çıkar. Önceleri yardım dernekleri şeklinde kurulan bu oluşumlar daha sonra kültürel ve eğitsel bir amaca yönelir. Kadınlara mesleki ve sanatsal eğitim vermeyi de gaye edinen bu derneklerin yanında ülke savunmasına yönelik kurulanlar da mevcuttur. Kadınların taleplerini benimsetmek, kamuoyuna baskı kurmak adına kurdukları bu dernekler olumlu neticeler verir:

"Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti özellikle Kadınlar Dünyası dergisi aracılığıyla her alanda kadınların karşılaştıkları problemleri dile getirmiştir. Derneğin iki önemli başarısı olmuştur. Bunlardan ilki dernek üyesi Belkıs Şevket'in ilk Türk kadını olarak uçağa binmesidir. Belkıs Şevket uçağa binmek için havayolu şirketine başvurmuş fakat kadın olduğu gerekçesi ile talebi reddedilmiştir. Daha sonra gerekli izinler alınarak, Türk kadınının ilmi gelişmelere seyirci kalmadığı

gösterilmek amacıyla Belkıs Şevket pilot eğitmeni Fethi Beyle birlikte uçmuştur. Hatta dernek orduya uçak hediye etmek istemiş ancak bu girişimi gerçekleştirememiştir. Belkıs Şevket'in uçağa binmesi ve orduya "Kadınlar Dünyası" ismiyle bir uçak hediye etmek için heyet oluşturulduğu da dergide büyük bir gururla duyurulmuştur. Derneğin asıl başarısı ise yedi Osmanlı kadınının ilk kez bir kamu kurumuna girmesini sağlamasıdır" (Yürüt, 2017: 386).

Kadınlar seslerini bu şekilde yükseltip hak taleplerini organize ve ısrarlı bir şekilde dile getirirken bu taleplerin dünya basınında yer alması adına iki Osmanlı kadını Avrupa'da düzenlenen kongrelere katılarak seslerini duyurma imkânına kavuşur:

"Osmanlı Devleti'nde bu gelişmeler yaşanırken dünya kadını da örgütlenmeye ve mücadelesine devam etmektedir. Hatta Osmanlı kadınları da uluslararası boyutta örgütlenmeye başlamışlardır. 1900 yılında Paris'te üç tane uluslararası kadın kongresi düzenlenmiş, 1904 yılında ise Berlin'de Uluslararası Kadın Konseyi'nin beş yılda bir düzenlediği kongrelerin üçüncüsü toplanmıştır. Bu iki kongrenin Osmanlı kadınları açısından önemi, iki Türk kadının uluslararası alanda Osmanlı kadınlarının durumu ile ilgili konuşma yapmış olmasıdır. İlk kez 1900 yılında Paris'te Selma Rıza, 1904'te Berlin'de Hayriye bin Ayad konuşmuştur. İkisi de Osmanlı kadının durumunu anlatmış, İslam Hukukunun kendilerine tanıdığı hakların dahi verilmediğini ifade ederek bundan hükümetleri ve erkekleri sorumlu tutmuştur (Yürüt, 2017: 382-383).

Tanzimat'la başlayan değişim ve dönüşüm süreciyle kamusal alana girmeyi başaran *"Aldıkları eğitimle kendi kimliklerine yönelik bir uyanış gerçekleştiren kadınlar, 1908 Meşrutiyetinin verdiği haklarla kendilerine olan güvenlerini biraz daha artırırlar"* (Argunşah, 2019: 11). Sosyal, ekonomik, hukuki haklar elde eden bu kadınlar, statü kazanarak geleneksel rollerden sıyrılır. Bu süreçte ekonomik bağımsızlığını elde etme gayretinde olan Türk kadını erkek erkini kırmaya çalışır, Eğitim seviyesi yükselir, basın-yayın organlarını etkili bir şekilde kullanır, taleplerini ısrarlı ve daha yüksek bir sesle dile getirir. İkincil konumdan çıkıp birey olarak kendilerini ifade etmek isteyen kadınlar, Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e uzanan süreçte

çeşitli haklar elde eder fakat kadınlara yönelik kısıtlamaların tam olarak kalkması Cumhuriyet Dönemi'nde mümkün olur.

3.2. TANZİMAT DÖNEMİ ROMANLARINDA KÖTÜCÜL KADIN

3.2.1. İntibah

Namık Kemal'in iki romanından ilki olan "İntibah" 1876 yılında cüzler halinde yayımlanmaya başlar. İlk başta "Son Pişmanlık" olan romanın adı sakıncalı bulunarak "İntibah" şeklinde değiştirilir.

Eserlerinde sosyal fayda prensibiyle hareket eden Namık Kemal, bu eserinde de ahlâkçı tutumunu elden bırakmamış, kahramanları aracılığıyla topluma bir model sunmuş ve kıssadan hisse yöntemiyle mesajını *"Meşhurdur ki, son pişmanlık fayda vermez"* (Kemal, 2016: 172) cümlesiyle romanın sonunda okuruna vermiştir.

Modernleşme sürecinin kadın olmadan gerçekleşmeyeceğini anlayan erkek romancılar, eserlerinde kadına geniş bir yer vererek kadının kimliği, görevi, konumu, terbiyesi, hakları gibi konuları romana taşımış ve konunun kamuoyunda yer almasını sağlamışlardır. Eserlerindeki kadın kahramanlar üzerinden topluma rol-model sunmak isteyen dönemin erkek romancıları, bilinçaltlarında yer alan eril kodlardan sıyrılamamış ve "erile göre iyi" olanı edebi metinlerle bezeyerek verdikleri açık mesajların yanında örtük birer mesaj olarak sunmuşlardır:

"Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nda somut bir şekilde işlenmeye başlanan kadın ve aşk temaları topluma yön verme amacı gütmektedir. Dönemin edebiyatçıları, eserlerini çoğu kez toplumu aydınlatmak amacıyla yazdıklarından ve edebiyata toplumsal bir işlev yüklediklerinden kadın konusunu sıklıkla ele almışlardır" (Avcı Güven, 2019: 46).

Tanzimat Dönemi edebiyatı eril bir edebiyattır ve sunulan kadın kahramanlar bu eril çerçeveye uygun davrandıkları sürece iffetli dolayısıyla iyi, bu çerçevenin (eril yasanın) dışına çıkıp yasayı ihlal ettiklerinde ise fettan, kötücül, ölümcül gibi imgelerle temsil edilir. Dolayısıyla verilen eserlerde de bu iki karşıt tip iletilmek istenen mesaja uygun rollerde okura sunulur:

"Dolayısıyla erkeğe göre tanımlanan/hayal edilen kadın, melek kadın imgelemiyle edebi metinlerde karşımıza çıkarken bu sınırı ihlal eden, kendisini başkasının/erilin gözünden görmeyen kadın, şeytan imgesiyle temsil edilir" (Karaca, 2019: 99).

Geleneksel kültürel kalıplardan sıyrılamayan, Doğu ile Batı arasında sıkışan Tanzimat aydınları gibi Namık Kemal de "İntibah" adlı eserinde "Mehpeyker" ve "Dilaşub" adlarında iki zıt karakter yaratarak, iyi-kötü çatışması üzerinden (kendince) olması gerekeni idealleştirerek ve sıklıkla da abartarak arzulanan ve sakınılması gereken kadın portreleri çizer. Romandaki seyri de bu kadınlar özellikle Mehpeyker belirler. Romanın kötücül, fettan kadını (...) *Namık Kemal'in İntibah'ındaki Mehpeyker ölümcül kadının prototipi* (Moran, 2016: 43) olarak kabul edilen, muharririn romanın başından sonuna kadar düşmanlık beslediği ve açık bir şekilde karşısında olduğu bir karakterdir. Yazarın, vermek istediği mesajı belirginleştirmek adına katı ahlâkçı bir tutumla Mehpeyker'in toplum nazarında olumsuz bir imajla özdeşleşmesi arzusu eserin tamamına siner. Eserin ilk satırlarından itibaren muharririn, kahramanına karşı bu olumsuz tavrını görebiliriz:

"Hanımefendi ki, ismi Mehpeyker'dir, ahlak ve terbiyece bütün bütün Ali Bey'in tersine, gayet namussuz, gayet alçak bir ailede yetişmiş ve ergenlik çağına ulaşır ulaşmaz rezaletlerin bütün türlerinde terbiyecilerine üstat olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraştığı ve vaktinin çoğunu meşhur aşüftelerin görüştüğü yerlerde geçirdiği için tabii bir kat daha kuvvet bulan hile zekası o derece idi ki, peri güzelliğinde, Haccac (zalimliğiyle ünlü Emevi komutanı) kuvvetinde bir İblis yaratılmış olsaydı, istediği adama hükmetmekte bu nazenin kadar merhamet ya gösterir ya gösteremezdi" (Kemal, 2016: 40).

Namık Kemal'in bu açık, duygusal ve ideolojik tarafgirliği Mehpeyker'e karşı kullandığı yanlı ve oldukça acımasız olan sıfatlar aracılığıyla da okura yansır:

"Roman boyunca genç kadın hakkında kullandığı, 'habise' , 'facire' , 'hınzıre', 'mel'une' , 'haccac dirayetinde bir iblis' , 'melek kıyafetine girmiş bir şeytan' gibi sıfatlardan romancının bu kadın kahraman hakkındaki hissiyatı açıkça anlaşılmaktadır" (Has-Er, 2000: 13).

Kadın kahramanını sürekli ketleyip gölgeleyen Namık Kemal konusunda Tanpınar, yazarın kahramanına kendisini anlatma fırsatını bile vermediğini, onun itirazlarını dahi sürekli bastırdığını, çırpınışlarını görmezden geldiğini şöyle anlatır:

"Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker'dir. Fakat onu muharririn bize gösterdiği ışıkta değil de kendisi olarak almalıdır. Pek az kitapta muhayyilenin yarattığı şahıs o muhayyilenin kendisine bu küçük hikayede olduğu kadar itiraz eder. Bu yüz kırk sahife boyunca muharririn sesinden fazla behemehal olduğunun dışına çıkarılmak istenen biçare kadının itirazlarını duyarız. Sanki durmadan: 'Fakat ben bu değilim... Ben hiçbir zaman düşündüğün insan olmadım!.. Bırakın da ben kendimi anlatayım...' der gibidir. Fakat Namık Kemal her defasında onun sözünü keser, yahut en kat'i hükümlerle ve en ağır kelimeleri kullanarak çerçeveler. Hiçbir romancı onun kadar kahramanının açıktan açığa düşmanı değildir" (Tanpınar, 2007: 363).

Namık Kemal, kahramanlarını âdeta bir kukla oynatıcısı gibi kontrolü altında tutarak hareketlerinin yönünü ve zamanını tamamen kendisi tayin etmek istediğinden Mehpeyker'e özneleşme fırsatını da tanımaz. Kötücül kadının özelliklerini sağlam bir zemin üzerinden veremese de kahramanına isnat etmeye devam eder:

"Bununla beraber son derece şehvetine düşkün olduğu gibi ahlakça da sevdiği adamları hakimiyeti altında tutmayı isterdi, hatta bu yoldaki girişimlerinin tümünde her istediğini yapmıştı. (...) Bir güzeli severdi, fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sarmak isterse bu da öyle sarmak isterdi!.. Mezar, vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamaya çalışırdı; nasıl kucakladığına dünya yüz göstermezse bu da öyle yalnız kendisine has kılmak arzusunda bulunurdu" (Kemal, 2016: 40).

Mehpeyker'in mezar ve yılan gibi kavramlarla ilişkilendirilerek sunumu, kadının sinsi, soğuk, karanlık, çaresiz bırakan, iktidarı erkekten alarak onu zayıflatan bir anlayışla sembolize edildiğinin göstergesidir:

"Mehpeyker'in yılan ve mezara benzetilmesi, bu kelimelerin çağrışım dünyaları düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır. Bilindiği üzere yılan Hz. Havva'yı kandırarak Hz. Adem'le cennetten kovulmasına sebep olan mitik bir anlama sahiptir.

Dolayısıyla insanın dünyaya fırlatılarak özgürlüğü ekseninde varoluşunu keşfetmesi de böylece başlamıştır. Romanda Mehpeyker'in yılana benzetilmesi de varlığa fırlatılışı kendiliği keşfedişi düşündürtmektedir" (Karaca, 2019: 102).

Namık Kemal'in bu açık tarafgirliği ve gölgeleyici müdahalesine rağmen Mehpeyker yazarı haksız çıkaracak davranışlar sergiler ve abartılarak kendisine yüklenmeye çalışılan kötücül sıfatını üstlenmez. Yazarın her fırsatta fettan bir imaj sergileme çabası aslında eserin içeriğindeki çelişkiler nedeniyle sonuçsuz kalır. Örneğin fahişe olan ve bu nedenle yazar tarafından her fırsatta horlanan Mehpeyker, yazarın kendisinin de belirttiği üzere bu yolu kendisi seçmemiş, bu yola itilmiştir:

"Evet beyim, hakkımda ne söyledilerse belki azdır. Gayet terbiyesiz bir evde doğdum; orada büyüdüm. Daha yaşım on üçe varmadan akrabalarım benim namusumu satarak zenginleşmeye çalıştılar. O yaşta bir çocuk 'İffet nedir' , 'İnsanlık ne türlüdür' , Kişi kendini nasıl koruyabilir?' nereden bilecek? İnsan bir kere de o yola girince kum deryasına düşmüş gibi çabaladıkça batıyor, gittikçe gidiyor. Felek sevk etti, ben de daima ilerledim. Dünyada yapmadığım pek az şey kaldı" (Kemal, 2016: 71).

Ayrıca Mehpeyker, kötücül kadının aksine içinde bulunduğu durumdan kurtulmak istemiş ve Ali Bey'i kendisini bu kötü yoldan kurtaracak umut ışığı olarak görmüştür:

"Arkama bakmak istedim, geçmiş zamanlarımın durumundan iğrendim. Elimden tutup da beni düştüğüm kötü durumdan kurtarmaya gücü yetecek kişi olarak dünyada bir sizi düşündüm. İlk gördüğüm işaretinize 'Tenhada görüşelim' şeklinde ettiğim mukabele, nasıl isterseniz yemin ederim ki, ne satıştı, ne de nazlanmaktı. Yalnız benim kadar fena şöhret kazanmış bir kadına iltifatınızı öteki beriki görür de ortaya haysiyetinize dokunacak bir söz çıkar korkusundan ileri gelmiş bir tedbirdi" (Kemal, 2016: 71-72).

Bulunduğu durumdan kurtulmak, yeni bir sayfa açarak yeni bir yaşamı başlatmak arzusunda olan Mehpeyker' i *"Fakat Namık Kemal'in Sünni ahlakı, içtimai hayatı evin ve aile bağlarının etrafında toplamak arzusu düşmüş bir kadını haklı*

çıkaramazdı" (Tanpınar, 2007: 365). Zira Namık Kemal, duyuş ve düşünüş olarak geleneğe organik bağlarla bağlıdır. Bu alışkanlıkları ve gelenekleri, tahayyül dünyasını şekillendirir, edebi yaratımına sınırlar çizer.

Öte taraftan kötücül kadının temel silahı olan şehvet düşkünlüğü, cinselliğini kullanarak muhatabını tahakküm altına alma güdüsünü romancının belirttiğinin aksine Mehpeyker'de ifade edildiği şekilde göremeyiz. Mehpeyker, Ali Bey'le beraber olmaya başladıktan sonra *"Gerçekten de Ali Bey'i göreli ne kimse ile görüşmüş, ne de Çamlıca'dan başka bir yere çıkmıştı"* (Kemal, 2016: 73). Bu durumu Namık Kemal'in kendisi de itiraf eder. Fakat yazarın verdiği bu açıklar kadın karakterini aklamak yerine idealize ettiği kahramanı Ali Bey'in yarattığı tesiri göstermek içindir.

Mehpeyker'in Ali Bey'e bağlılığını ve ona karşı dürüst tutumunu, oldukça şatafatlı olan konağının masraflarını karşılamadaki zorlukta da görebiliriz. Ali Bey'le yaptığı akit ve ona olan duyguları nedeniyle kendisini yalnızca Ali Bey'e adayan Mehpeyker, ekonomik anlamda zorluk yaşamasına rağmen cinselliğini kullanarak bu sıkıntılardan kurtulabileceği halde bunu düşünmez bile:

"Bir hayli zamandan beri sadece Ali Bey'e mahsus bulunduğu için güzellik ve işve satmakla geçimini temin etmesine de kendince imkan kalmamıştı" (Kemal, 2016: 99).

Ayrıca Mehpeyker'in aksine şehvet düşkünlüğü Ali Bey'de daha barizdir. Mehpeyker'in bir fahişe olduğunu öğrenen Ali Bey, hazcı bir yaklaşımla Mehpeyker'e karşı safiyane duygularını bir kenara iterek id merkezli bir yaklaşıma bürünür ve Mehpeyker'in cinselliğinden faydalanmak ister:

"Geçmiş ne halde olursa olsun şimdi yokluk mezarına gitti. İlerisini düşünelim. Ama sana gönlümün istediği gibi sahip olamayacakmışım' Senin düşündüğün yolda sahip olurum. Yalnız... Yalnız bana mahsus olacağına söz verir misin? (Kemal, 2016: 74).

Bu ifadelerden Ali Bey'in, ataerkil anlayışın kadını sahip olunan bir meta olarak kabul ettiği yasayı tasvip ettiğini görmek mümkündür. Eserin bu noktasında

Namık Kemal, tekrar Mehpeyker'in işinin ehli düşkün bir kadın olduğunu ve onun erkek erkini kıran cazibesini kullanarak kötücül bir fıtrattan kurtulamayacağını âdeta okuruna hatırlatır:

"Bugünden tezi yok! 'Şimdi'... demeye ve 'Şimdi...' sözünü anbean tekrar etmeye başladı. (...) Aman iki gözüm! İhsan buyurunuz, şimdi nasıl olur? Beyefendimizi ağırlayacağız. Sonra mahcup mu olalım! Bari akşama kadar cariyenize izin veriniz..." (Kemal, 2016: 75).

Mehpeyker'le beraber olup zevk ve içki aleminin tadını alan, tensel lezzetleri onunla yaşayan Ali Bey, Mehpeyker'in aksine edilgen bir yapıyla savrulmaya başlar. Fakat Ali Bey, Mehpeyker'den farklı olarak kendi özgür iradesiyle seçimini yapar.

Diğer taraftan kötücül kadının en temel özelliklerinden olan muhatabını ekonomik olarak sömürme gibi bir özelliğe Mehpeyker'de rastlanmaz. Femme Fatale'in en belirgin özelliği birlikte olduğu erkeklerden maddi kazanç sağlamaktır fakat Mehpeyker, Ali Bey'i rahat ettirecek mükellef sofralar hazırlarken bile masrafların hepsini kendisi üstlenir. Yukarıda da söz ettiğimiz üzere Mehpeyker konağın masraflarını karşılayamaz duruma geldiği hâlde bile Ali Bey'den herhangi bir yardım talebinde bulunmaz. Bunun temini için eski dostu Suriyeli Abdullah'a gider.

Suriyeli Abdullah'a giden ve bu nedenle Ali Bey'in ağır ithamlarına maruz kalan ve aşağılanarak terk edilmek zorunda kalan Mehpeyker, Ali Bey'den daha vefalı, cesur ve ayakları yere basan bir karakter olarak çıkar karşımıza. Abdullah Efendi'yi ziyaret sebebi birlikte olduğu Ali Bey dolayısıyla ihmal edilen eski dostunun öfkesini çekmemek özellikle bu öfkenin ve şerrin Ali Bey'e yönelmesini engellemektir:

"Mehpeyker ise işin Ali Bey'e yansımasından korktuğu için Abdullah Efendi ile bütün bütün ilişkiyi kesmeyi göze alamamış ve birkaç defa davetlerine kah bahane ve kah ret ile karşılık vermiş ise de herifin ne kadar şerli olduğunu bildiğinden kendisine olan meylini kine dönüştürecek bir davranış görünce her kötülüğü, her fedakarlığı göze alarak canına kastedeceğini ve tereddüt sebebini anladığı zaman Ali

Bey'in de hayatından emin kalamayacağını gayet iyi bildiği için ayrılmaya mecbur olursa bari dostçasına ayrılmaya gerek görmüş (...) " (Kemal, 2016: 100,101).

Yazarın kötücül olduğunu ısrarla belirtmesine ve bu tavrını eser boyunca sürdürmesine rağmen Mehpeyker, Abdullah Efendi'ye başındaki sevdayı itiraf edecek ve isterse Abdullah tarafından kendisine ödenen maaşın kesilmesini bile önerecek kadar cesur ve kendinden emin bir tavır sergiler. Aldığı olumsuz cevaba karşın gözü kara bir tarzla Abdullah Efendi'ye karşı tavrını ortaya koyar:

"(...) İntikam korkusunun da gönlünde hükmü kalmadı. Gözüne, hayatı terk etmek, öyle bir adamın heveslerine esir olmaktan daha iyi göründü" (Kemal, 2016: 105).

Mehpeyker bu noktada korkularından azat olmuştur:

"Keyfin bilir! Bundan sonra senin için Mehpeyker yoktur. Bir daha selamımı alabilirsen senden alçak olayım! dedi" (Kemal, 2016: 105).

Mehpeyker'in buraya kadar ele aldığımız tavırlarından anlaşılacağı üzere o, Ali Bey'e gerçekten sevdalıdır. Birlikte olduğu adamı sömürmek, onun mahvını hazırlamak gibi bir niyeti ve teşebbüsü olmamıştır. Ali Bey'e âşık ve sâdıktır. Öte yandan Ali Bey'den daha dürüsttür. Ali Bey kendisiyle görüşmek için annesine ve iş arkadaşlarına karşı yalanlar söyleyip gerçekleri saklarken Mehpeyker'in Ali Bey'e karşı söylediği tek yalanla karşılaşmayız.

Yazarın yanlı ve eril tavrının görüldüğü bir başka nokta ise Ali Bey'in süreç içerisinde Mehpeyker'den daha rezil bir yaşam sürmesine rağmen yazarın onu korumak ve kurtarmak adına hep bir boşluk bırakmasıdır. Ayrıca kendi arzusuyla bu yola girmeyen Mehpeyker'in fahişe, yılan, şeytan, mel'une gibi sıfatlarla anılmasına karşın Ali Bey'in bunların hiçbiriyle vasıflandırılmamasıdır. Bu tutum, Namık Kemal'in kahramanlarının ahlâksız eylemlerinde dahi cinsiyetçi bir yaklaşım sergilediğinin göstergesidir:

"Az zamanda içki gibi, kumar gibi, kadın düşkünlüğü gibi vakti öldürecek ve zihni uyuşturacak kötülüklere düşkünlük değil bayağı kendisini tümüyle vermişti (...)

Gide gide günlerce kumarhanelerde , haftalarca meyhanelerde, aylarca kerhanelerde serilmeye başladı" (Kemal, 2016: 141).

Ali Bey'in (erkeğin) kusurları, zaafları, haz odaklı ve güdüsel eylemleri eril bir tutuma sahip Namık Kemal tarafından âdeta önemsizleştirilir, normalleştirilir, geçiştirilir. Kimi zaman abartılarak sunulsa da bu tutum kötücül kadının rüzgârına kapılacak erkeğin başına gelebilecek felaketleri göstermek dolayısıyla ataerkil yapıyı uyarmak için kullanılır. *"Erkek güdüsünün meşruluğu hiçbir zaman sorgulanmaz. Bu güdü doğal kabul edilir ama yalnızca erkekler için"* (Karaca, 2019: 110).

Namık Kemal, erkek kahramanının yaptıklarını eril yasanın dışına çıkmakla, kontrolü bir kadına bırakmakla bir hata olarak telakki etmekte ve erkek karakteri, hatasını anladığı anda kendisini pişmanlıkla aklamaktadır. Pişmanlık erken gelmediği için sadece sonuçların vahimlik derecesi artar. Ama erkek kahraman romanın sonunda yine "zavallı" olarak anılır. *"Ne faydası vardı ki, bu pişmanlık zavallının altı ay içinde kederle mahvolmasından başka hiçbir işe yaramadı"* (Kemal, 2016: 172).

Yazar, romandaki aksiyon ve canlılığı tamamen Mehpeyker'in aktif yapısına borçlu olmasına rağmen romandaki gerilimi tırmandırmak, onun imajını okuyucu nazarında daha da sarsmak, düşkün ve aşağı bir kadın olduğunu pekiştirmek adına intikam hırsıyla hazırlanmış hain bir tuzağı kendisine reva görür. Eserin sonunda da düşmanı olduğu bu kahramanına ölümü layık görerek eril otoritenin onaylamadığı davranışa ve davranışın sahibine yaşam hakkı tanımaz çünkü kontrol edilemeyen dişil güç, erilin itibarının, tahakkümünün sarsılmasına ve zayıflıklarının, zaaflarının ortaya çıkmasına neden olur. Bu nedenle "(...) *romanda eril düzeni parçalayan kötücül kadın bir şekilde cezalandırılır"* (Karaca, 2019: 98).

Kötücül kadının izlerini masallarda arayan Melek Özlem Sezer de masallardaki eril yapıya dikkat çeker ve burada yer alan kötücül kadınların sonu hakkında benzer bir tespitte bulunur:

"Tehlikeli olduğu baştan bilinmesine karşın cazibesine karşı konulamaz. İktidarla alay eder, kahramanca nitelikleri küçük düşürür, akıldan, iradeden yoksun

bıraktığı erkeği köleleştirir. Erkek için ölüm anlamını taşır ve masal da onun ölümüyle biter" (Özlem Sezer, 2019: 146).

Namık Kemal vermek istediği mesajı belirginleştirmek ve pekiştirmek için fahişe Mehpeyker'in karşısına idealize edilen, eril bilinçaltını yansıtan ve arzulanan kadını, Dilaşub'u çıkarır. Okurda duygusal manipülasyonu sağlamak için de onu cariyelik rolüyle sunar. Böylelikle yazar hem kötücül kadının kötülüğünü daha net yansıtacak hem de verdiği gizil mesajlarla eril arzunun dişil bilinçaltına ulaşmasını sağlayarak onaylanan kadına yönelik algıyı oluşturacaktır: Dışarıdaki şeytana karşı evdeki melek, ahlâksız, düşkün, fahişeye karşı itaatkâr bir köle, ötekileştirilen femme fatale'e karşı idealize edilen ve olumlanan bir cariye...

"Evdeki melek tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelmektedir" (Karaca, 2019: 96).

Tamamen silik bir şahsiyet olan ve yalnızca romanın son bölümünde Ali Bey yerine ölüme yürüyerek özneleşme çabası gösteren Dilaşub, ruhu da köleleşmiş bir nesnedir. Yazarın bütün gayretine rağmen romandaki varlığı silik, sönük ve soluk kalır. Dilaşub'un bu suniliği karşısında Tanpınar, *"Mehpeyker'in şahsiyeti yanında Ali Bey'i görür görmez aşık olan, her fırsatta düşüp bayılan kuzu gibi uslu ve bir parça pornografik olmakla beraber son derecede güzel olan Dilaşub muharririn bütün isteklerine rağmen silik kalır. Hakikatte bu esir kızın hiçbir şahsiyeti yoktur. O Mehpeyker'in karşısına çıkmak için icadedilmiştir"* (Tanpınar, 2007: 364-365) tespitinde bulunur.

Her fırsatta Mehpeyker'i aşağılamayı bu mağdur cariyeyle mukayese üzerinden gerçekleştiren Namık Kemal Mehpeyker için günah saydıklarını bile Dilaşub için mübah sayar. Örneğin, Ali Bey'i cinsel anlamda tatmin etmek, dışarıya olan ihtiyacını ortadan kaldırmak gibi araçsal bir görevi olan Dilaşub'un bu rolüne dair yazarın olumsuz tek yaklaşımı yoktur. Dolayısıyla Namık Kemal'in ahlâkçı tavrında yine bir ikilik görülür: *"Şu meselede cariye Dilaşub'tan beklenen en önemli görev, Ali Bey'i cinsel anlamda mutlu ederek Mehpeyker'den uzaklaştırmaktır.*

Mehpeyker ile yaşanan cinsellik, onun 'aşifte' olmasına yorumlanırken Dilaşub'la olan olumlanır" (Savaş, 2020: 76).

Romandaki bir diğer kadın olan Ali Bey'in annesi Fatma Hanım, eylemleriyle aslında pasif kötüyü temsil eden bir şahsiyettir. Roman boyunca masum, fedakâr, olumlu bir imajla sunulan Ali Bey'in annesi Fatma Hanım'ın, oğlu için bir köleyi tercih etmesi de iktidar kaygısı taşıdığının göstergesidir. Kendi iktidarını ve oğlu üzerindeki otoritesini ve etkisini kaybetmek istemeyen diğer taraftan oğlunu bulunduğu bataklıktan kurtarmak isteyen Fatma Hanım, tercihini itiraz hakkına bile sahip olmayan bir cariyeden yana kullanarak eril hegemonyaya hizmet etmiş olur: *"Şimdi sana bir kibar kızı bulsam, almadan göremeyeceksin, aldıktan sonra şayet hoşlanmazsan ömrün oldukça azap içinde kalırsın, bu bir... Evde iki hanım peyda olur, biz birbirimizle geçinemezsek yine sen rahatsız olursun, bu iki... Ama bu cariyedir; beğenirsen koynuna alacaksın, istediğin gibi terbiye edeceksin"* (Kemal, 2016: 96).

Diğer taraftan yazarın Fatma Hanım'ı tasvir ederken kullandığı dil, eril iktidarın otoritesini kabul eden kadınların erkek rehberleri aracılığıyla aydınlanacağı yönündedir. Verilmek istenen mesaj, edilgen, uysal, otoriteye biat eden kadının çatışmalardan kurtulacağı dolayısıyla sükunet içinde bir yaşam tercih edenlerin, erkeğin terbiyesi altında tedrisatlarını tamamlamaları gerektiği türünden bir alt iletidir:

"Ali Bey'in annesi ilimden nasibini almış olan milletlerin kadınları gibi bilgili bir şey değilse de zaten zekası üstün olduktan başka yirmi beş sene kadar beyinin terbiyesi altında kalarak gördüğü, işittiği olaylardan onun yol göstermesiyle pek çok hakikatler çıkarmış bir kadındı" (Kemal, 2016: 26).

Eşinin ölümüyle pusulasız kalan Fatma Hanım, oğlunun içinde bulunduğu anlarda sık sık eşinin yokluğunu hisseder. Kendisi de böylelikle bir eş (efendi/otorite) açlığı üzerinden kadının bir başına var olamayacağına dair bir ileti sunar. Bu durumla da aynı zamanda kadınlardaki bağımlılık duygusuna işaret eder:

"Çünkü baskın karakter ve gücün temsili olan baba, Ali Bey'in hayatının her kademesinde önemli rol ve sorumluluk sahibidir. Oğlun yaşamının belirleyenidir. Anne, babadan kalan bu boşluğu doldurmak ve baba işlevi göstermek istese de başarılı olamaz. Çünkü kendisi de kocasının terbiyesinde yetişmiş ve ancak onun denetimi altında bir varlık gösterebilmiştir. Baskın güç olan babanın kaybı sonrasında yeni düzeninin yeni insanını yaratma görevinin eğitimsiz ve gelenekselin temsili anneye verilmediği görülür" (Kaplan, 2017: 323).

Romandaki teknik, kusurlu olsa ve eser bünyesinde çelişkileri barındırsa da ele alınan üç kadının rollerine baktığımızda üçünün de Namık Kemal'in zihnindeki, gönlündeki ve bilinçaltındaki ideal kadın profiline hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Muharrir, mesajının etkili olması için üç kadın üzerinden iyi ve kötü kadının sınırlarını çizerek ve kötücül kadının kötülüklerini pekiştirerek okuru, eril iktidar için idealize olan kadına yönelten bir eser oluşturur, onaylanan ve dışlanan kadın profillerini ortaya koyar.

Namık Kemal, Ali Bey'in Mehpeyker ile olan ilişkisini onaylamadığını böylece belirtirken 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?"* (Kemal 2016: 160).

3.2.2. Zehra

Kıskançlık ve intikam duyguları etrafında teşekkül eden, eserin erkek kahramanı Subhi'nin hayatına giren üç kadın karakter üzerinden gelişen olayların yer aldığı bu eser, kahramanların tek yönlü ele alındığı Tanzimat Dönemi eserlerinden farklı olarak karakterlerin çok yönlü işlendiği bir yapıya ve derinliğe sahiptir. Ayrıca vak'adan çok kıskançlıkla beraber kıskançlığın uyandırdığı hırs ve intikam duyguları ön plândadır. Nabizâde Nazım'ın bu eserini, *E. M. Forster*'in kişiler ayrımına göre değerlendirirsek Tanzimat romanlarında genellikle görülen *yalınkat* kişilere nazaran

yuvarlak kişilerin yer aldığı bir roman olarak kabul edebiliriz çünkü kişiler sabit kalmamış, roman boyunca çeşitli niteliklere sahip olmuş ve değişime uğramıştır:

"Roman kişilerini 'yalınkat' kişiler, 'yuvarlak' kişiler diye ikiye ayırabiliriz. Yalınkat kişilere on yedinci yüzyılda 'humorous' (komik) adı verilirdi; bunlara kimi zaman 'tip' , kimi zaman 'karikatür' de denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar" (Forster, 2019: 107).

Romana bir kadın karakterin adının verilmesi olayların onun tarafından domine edildiği imajını oluştursa da *Nurullah Çetin* bunun eserin içeriğiyle örtüşmediğini dolayısıyla erkek karakterin yani Subhi'nin romanı olduğunu belirtir:

"Romanın adı kıskanç Zehra'yı öne çıkarsa da aslında içeriğe tam olarak uymuyor. Zira roman Zehra romanı olmaktan çok; Suphi romanıdır. (...) *Romanın ana düğümü zannedildiği gibi Zehra'nın değil, Suphi'nin sonunun nasıl olacağıdır. Merak edilen temel soru budur"* (Çetin, 2017: 128-130).

Ayrıca eserde olaylara yön veren, eserin varlık sebebi ve asli karakteri Zehra gibi görünse de eseri üç farklı hikâye şeklinde de değerlendirmek mümkündür. Eseri, odak noktasında Subhi'nin bulunduğu, üç farklı statü ve karakterdeki kadının, Subhi özelinde gelişen, değişen, sömürülen duyguları ve sönen yaşamları olarak da ele alabiliriz:

"Romanın olay örgüsü, bir erkeğin sırayla 3 kadınla sınanması üzerine kurgulanmış. Sonunda erkek, her üç sınanma aşamasından da mağlup ayrılır" (Çetin, 2017: 128).

Eserin geneline baktığımızda kıskançlık duygusunun hâkim tema olarak karşımıza çıktığını ve Subhi'nin annesi Münire Hanım ile fahişe Urani dışındaki kadınların tamamını sarmalına aldığını söyleyebiliriz. Kıskançlığıyla ön plâna çıkan ve bu duyguyla özdeşleşen karakter Zehra olarak sunulsa da bu duygunun gittikçe yayılarak eserin diğer karakterlerini de etkisi altına aldığını görürüz. Kıskançlık, Zehra'dan, Sırrı Cemal'e, Subhi'ye hatta evin hizmetçisi Nazikter'e bile sirayet eden bir duygudur ve Zehra'nın roman kişileri arasında özellikle kötücül damgasını

yemesi, kötülükle özdeşleştirilmesi bilinçli kötülüğe yönelmesinin gerekçesi olarak sunulur.

Romanın gizil bölgeleri olan satır aralarına dikkatle baktığımızda Nabizâde Nâzım'ın tıpkı Namık Kemal'in "İntibah"ta yaptığı gibi eril kodları eserine sindirdiğini, Namık Kemal kadar açık olmasa da eril iktidar için idealize olan kadının özelliklerini okurun bilinçaltına kazıdığını ve erkeğin bütün olumsuz eylemlerine rağmen onu "felakete sürüklenen"; kadını ise "felakete sürükleyen" rolleriyle özdeşleştirdiğini söyleyebiliriz. Örneğin düğün hazırlıkları esnasında Şevket Bey'in, damadının rahatı, memnuniyeti ve hoşça vakit geçirebilmesi için kızına piyano, kanun gibi alanlarda özel dersler aldırmasını, damadını memnun edecek meziyetler kazanmasını, bu durum aktarılırken anlatıcının Şevket Bey hakkında "tecrübeli, öngörülü" gibi olumlu sıfatlar kullanmasını dönemin kadına bakış açısı ve kadından beklentileriyle eril arzunun yansımaları olarak kabul edebiliriz. Kadını âdeta kocasını hoşnut etmesi şeklinde kurgulayan ataerkil beklentiyi de böylelikle görebiliriz:

"Düğün tedarikine kemal-i gayretle devam olunmaktaydı. Bu zamanları Zehra, mahir ustadan piyano ve kanun meşkiyle geçirmekteydi. Şevket kadar durendiş, Şevket kadar tecrübe-dide bir adam, bir kızı bir erkekle nikah edip bırakmakla onları bahtiyar etmek mümkün olmayacağını hatırdan çıkaramazdı. (...) Bu mülahaza üzerinedir ki musikiden ve hele kanundan pek hoşlanmakta olan damadını memnun etmek için kızına kanun ve fazla olarak piyano meşk ettirmekte kızının tab'-ı me'lufünü ta'dil eder ümidiyle damadına da işten el çekip kemal-i izzetle tenhaca yaşayacak kadar tahsisattan başka Bulgurlu'da bir güzel köşk hazırlamaktaydı" (Nâzım, 2018: 46).

Evine ve eşine bağlı bir kadın olan Zehra'nın kötücül/fettan bir karaktere bürünmesi, kendisinde zaten var olan kıskançlığının tetiklenmesi ve kocası tarafından terk edilmesiyle başlar. Subhi'nin annesi Münire Hanım'ın gelini ve oğlunu rahat ettirmek ve onlara yardımcı olmak amacıyla Sırrı Cemal adlı güzel cariyeyi haneye dahil etmesi, eserin kırılma noktasıdır. *"Zehra romanında aşırı kıskançlığın pençesinde kıvranan bir kadın olan Zehra'nın bu halini pekiştirecek bir gelişme olarak romanın kurgusuna bir cariye eklenir"* (Eronat, 2021: 83). Bu durum,

mizacı itibarıyla patolojik derecede kıskanç olan Zehra'nın kötücül bir kadına dönüşümünün kilit noktasını oluşturur.

Kocasını Sırrı Cemal'den kıskanan Zehra'nın evhamları bir süre sonra kendini gerçekleştiren kehanete dönüşür ve kocası bu cariyeyle birlikte olmaya başlar. Sırrı Cemal'in tahris ve tahkir eden tavırlarıyla başlangıçta Zehra'dan gizli bir şekilde ilişkisini yürüten Subhi'nin sergilediği rahat tavırlar, Zehra'yı adım adım kötücül olmaya hazırlar. Diğer taraftan Suphi'den hamile kalan Sırrı Cemal, *"Karnındaki vücud-ı bi şeklin, kendisi için bir medar-ı istinad olacağını hükmeylemişti. Artık kendisinde bir ikinci hanımlık hakkı görmekteydi."* (Nâzım, 2018: 74). Kendisini evin ikinci hanımı gibi görmesi karşısında kıskançlık sarmalında âdeta nefes alamayan Zehra, giderek asi ve aksi bir hüviyete bürünür.

Zehra'daki değişimin bir diğer sebebi, Subhi'nin kendisi için rekabete giren iki kadın arasındaki bu muharebeden keyif alması hatta kimi zaman bu çekişmeyi körüklemesidir. Sırrı Cemal'in yanı sıra Subhi'nin, bu noktadaki tahrikleri oldukça mühimdir. Karısının sıkıntılı mizacını bilmesine rağmen fiziksel güzelliğinden etkilendiği cariyeden bir de çocuk beklemesi, olayların akışına müdahale etmeyip hazcı bir bireysellikle hareket etmesi, iki kadın arasındaki çatışmadan ve kaos ortamından bile istifade etmesi Subhi'deki ilkel bencilliğin bir göstergesidir:

"İki kadın döğüşmeye başlamışlardı. Münire bu halleri ağlaya ağlaya halbuki Subhi güle güle temaşa etmekteydi. Sırrı Cemal ile Zehra'nın iki tavuk gibi döğüşlerini horuz gururuyla seyredip bu mücadelelerin, bu mübarezelerin hep kendisini istirkab maksadıyla vukua gelmekte olmasından hoşlanmaktaydı. Bir diğeri olsaydı evin içindeki bu imtiyaçsızlıktan muazzeb olurdu. Halbuki Subhi bununla eğlenmekteydi. Gerek Zehra'yı ve gerek Sırrı Cemal, hareketlerinde serbest bırakmış idi; belki de yekdiğeri aleyhine tahris eylemekteydi" (Nâzım, 2018: 77).

Zehra'daki değişimin, onun kötücül bir yapıya bürünmesinin sebepleri romanda belirtilir fakat altı çizilecek derecede vurgulanmaz, geri plâna itilir. Dolayısıyla Zehra'nın kötücül kadına doğru evrilmesi bütüncül bir bakışla ele alınmalıdır.

Bu noktada anlatıcıdaki eril emarelere baktığımızda Zehra ve Sırrı Cemal betimlemelerinde de farklı ve yanlı bir tavrın hâkim olduğunu görürüz. Yazar-anlatıcı, Sırrı Cemal'in güzelliği üzerine uzun bir betimleme yapar âdeta yaşanacak olaylarda Subhi'yi haklı çıkarmak adına yapılan bir tasvirdir bu. Buna bir de Zehra'nın kıskançlık ve huysuzluğunu da ekleyerek erkek kahramanına dayanak oluşturmak ister gibidir:

"Sırrıcemal'in güzelliği uzun uzun betimlenir çünkü okurun, her gün bu güzellikle sınanan ve sonunda karısını aldatacak olan Suphi'ye hak vermesi beklenir. Anlatıcıya göre Zehra da artık kocasını mutlu edemeyen ve ona rahat yüzü göstermeyen bir kadın olarak adeta bu sonu kendisi hazırlamıştır. Dolayısıyla Suphi'yi bu yola itenin karısı olduğu belirtilerek eril söylem kendini gösterir" (Savaş, 2020: 126).

Evdeki çatışmaların ve huzursuzluğun artması, Subhi'nin Zehra'ya karşı Sırrı Cemal'i tercih etmesi ve annesini Zehra'yla bırakarak Sırrı Cemal'le ayrı bir eve taşınması ardından Subhi'nin kendisini boşaması üzerine Zehra'nın hayatında artık tek gaye vardır: intikam! Kendisinden (ç)alınan mutluluğu geri almak, rakibesine ve kendisini tercih etmeyen Suphi'ye mutluluğu yaşatmamak için ne lâzım gelirse yapmaya hazırdır:

"Zehra, kendisini şu iftiraka alıştırabildiyse de gerek Subhi'ye ve gerek Sırrı Cemal'e karşı olan hiss-i adavet ve iştiyakı, intikamı hükm ü kuvvetten düşmüş değil, belki kesb-i şiddet eylemişti. Adeta Zehra bu hiss ve iştiyak sayesinde yaşamaktaydı. Nefret ve intikam... İşte hayatını sevk ve idare eden muharrikler bu nefret ile intikamdan ibaret kalmıştı" (Nâzım, 2018: 88).

Zehra'yı bütünüyle saran intikam ve öç ateşi yaşamının yegane gayesi olur. Zehra; kadınlık gururunu korumak, sahip olduğu birincil kadın vasfına tekrar ulaşmak, mutluluğunu elinden alan cariyeye aynı duyguları yaşatmak, ruhsal dünyasındaki tahribatı onarmak adına intikamı tek çıkış yolu tek yol olarak görür. Erich Fromm kişinin intikamı, *"Sanki insan, içindeki öç tutkusuyla, kendini Tanrı ve öç melekleri rolüne yükseltmektedir. Öç eylemi, işte bu özyücelmeden dolayı, insanın en büyük anı olabilir"* (Fromm, 1995: 13). şeklinde yorumlar.

İntikam duygusuna sıkı sıkıya tutunan ve tek arzusu haline getiren Zehra, tertip ettiği plânları uygulayabilecek imkânlara sahip olmadığından dış dünyayla, sokakla (kamusal alanla) bağlantısını bohçacı ve çerçici kadınlar aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışır. Gerekli ekonomik koşullara sahip olması bu noktada işini kolaylaştırır. Marika isimli hafif meşrep bir kadın, kendisine can simidi olur ve onun aracılığıyla Urani isminde bir fahişe kiralar ve onu Subhi'ye musallat eder. Zehra'nın böyle bir yöntemi tercih sebebi; bir kadın olarak imkânlarının kısıtlı olması, yaşadığı duyguları rakibesine yaşatmak arzusu ve kocasının zaaflarını bilmesinden kaynaklanır.

Urani'nin Subhi'yle münasebetinin başlaması ve onu ağına düşürmesiyle Zehra'nın arzuları yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar. Kıskançlık krizlerini yaşama sırası Sırrı Cemal'indir. Subhi'nin eve uğramadığı gecelerin sayısı arttıkça Sırrı Cemal'in de uykusuz ve sanrılı gecelerinin sayısı artar. Sırrı Cemal âdeta yaşattıklarıyla sınanır. Cariye olarak girdiği evden, evin beyini kendisine âşık edip, onu elde ederek hanımına yaşattıklarını şimdi kendisi tecrübe eder. *"Evin reisi olan erkeğin ilgisi ve sevgisinin güç verdiği cariye, varlığını erkek üzerinden ortaya koymaktadır"* (Savaş, 2020: 126). Bir "cariye" için Zehra'yı yüzüstü bırakan Subhi, şimdi de bir "fahişe" için Sırrı Cemal'i terk edecektir:

"Artık kıskançlığını tahrik eden rüyaları gören Sırrıcemal'dir. Yetişmeleri, sosyal durumları birbirinden iki farklı kadının yaşadıkları kıskançlık krizlerinin bu şekilde anlatılması, yazarın benimsediği naturalist roman anlayışından kaynaklanır: Benzer şartlar benzer davranış ve duyguları ortaya çıkarır" (Enginün, 2016: 304).

Sırrı Cemal de Zehra gibi İntikam arzusuyla tutuşur fakat statüsü, karnındaki bebek, maddi anlamda imkânlarının kısıtlı olması gibi etmenler Zehra gibi intikama yönelmesini engeller. Burada üzerinde durulması gereken asıl nokta, romanın mağdur karakteri olarak çizilen Sırrı Cemal'in, gerekli olanaklara sahip olsa tereddüt etmeden intikamını alacak olmasıdır. Dolayısıyla Zehra ile Sırrı Cemal'i kötücüllük üzerinden kıyasa tabi tutarsak aralarındaki tek farkın maddi olanaklara dayalı olduğunu görürüz. Diğer taraftan Sırrı Cemal, Zehra'dan farklı olarak kötücül kadının en önemli silahlarından biri olan cinselliğini kullanarak Subhi'yi Zehra'dan ayırır. Zehra ise bunun için bir aracı fahişe kullanır. Bu nedenle eserdeki masum, mağdur ve

mağlup imajına rağmen kötücül kadın olarak kabul edebileceğimiz bir diğer isim Sırrı Cemal'dir.

Subhi'nin ekonomik desteğinin kesilmesiyle maddi sıkıntılar yaşayan, karnındaki çocuğu düşüren, ve hayatta tutunacak dalı, sığınacak kimsesi kalmayan Sırrı Cemal, çevresel şartların kontrolünü sağlayamayacağını anladığında kendini bırakır, mücadele azmini yitirir, kaybetmeyi ve çaresizliği kabul ederek intihar eder. Sırrı Cemal'in intihara sürüklenen yaşamı, kadının pederşahi yapı içerisinde bir başına var olamayacağını göstermesi açısından önemlidir.

Romandaki ilişkiler ağını oluşturan, Subhi'nin birlikte olduğu bir diğer kadın Urani'dir. Yukarıda da değindiğimiz üzere Urani, Zehra'nın intikam plânındaki aracı fahişedir, yani sadece bir maşadır. Femme fatale (ölümcül kadın) imajına tam olarak uyan, fettan kadın çerçevesini dolduran asıl kadın Urani'dir. Yegane amacı, birlikte olduğu erkekleri ağına düşürerek onlardan nemalanmak, onları maddi ve manevi olarak sömürmektir. Birlikte olduğu erkeklerin herhangi birine bağlanmayan duygusuz bir karakterdir, haz ve madde odaklıdır. İntibah'taki Mehpeyker gibi akrabaları tarafından bu yola itilse de Mehpeyker'den farklı olarak bu hayatı sever, bu yaşam tarzından zevk alır. Eserde de bir vamp kadın olarak Subhi'yi sömürdükten, onunla işi bittikten sonra rotasını başka bir erkeğe çevirir ve Subhi'yi başından savar. Subhi'nin Urani ilişkisinden bâkiyesi sefil bir yaşam olur. Bütün mal varlığını, birlikte olduğu kadını, çocuğunu, annesini, izzetini ve nihayetinde Urani'yi öldürerek özgürlüğünü kaybeder.

Eserin sonunda Zehra, intikamını alır fakat beklediği tesiri yaratamaz. Subhi gelip ayaklarına kapanmaz, tekrar bir arada olma hayali gerçekleşmez buna mukabil birçok insanın hayatı kararır. Zehra'daki hakim duygu artık sadece pişmanlıktır. Pişmanlığın baskısı altında Sırrı Cemal gibi intiharı düşünür fakat inancı gereği bunu yapamaz. Hastalanıp yatağa düşer, iyileşmek için hiçbir çaba göstermeden intihar eder gibi o da hayatını kaybeder.

Zehra, eylemlerinin sonuçları itibarıyla romanda kötü bir karakter olarak yer alır ama femme fatale/ölümcül/kötücül kadın açısından değerlendirdiğimizde Sırrı Cemal ve Urani'nin bu imaja daha yakın ve yatkın olduğunu söyleyebiliriz çünkü

eşiyle mesut bir yuvaya sahipken bir anda yuvası dağılan, eşi, mutluluğu elinden alınan Zehra'dır. Eserin sonunda eylemlerinin yarattığı tahribattan pişman olması da onu kötücül/ölümcül kadın tipinden ayırır zira bu tipteki kadınlar yaptıkları kötülükten pişman olmazlar.

Subhi'nin hayatındaki dört kadın da ölür: Münire Hanım, Sırrı Cemal, Urani ve Zehra. Anlatıcı olayların faturasını âdeta kadınlara keser. "İntibah" romanında olduğu gibi suçu, sorumluluğu erkek kahramanına yüklemez, onun yaptıklarını hata yapmak, aldanmak şeklinde masumane geçiştirmeye çalışır. Felaketleri hazırlayan asıl müsebbip Subhi olmasına rağmen dikkatleri hep kadınlar üzerine çeker. "*Bu durum göstermektedir ki Nabizade Nazım da, Namık Kemal gibi eril bir söylemle kadınları ölümle cezalandırırken, erkek kahramanına kıyamamıştır."* (Karaca, 2019: 270. Nabizâde Nâzım'ın da dönemdeki genel kabul üzere kadını kötülükle ilişkilendirip erkeği felakete sürüklenen tarafta, mağdur sıfatında lanse etme çabasına tanık oluruz.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi eserin odak noktası edilgen bir karakter olan Subhi'dir. Eserin merkezinde Zehra varmış gibi gözükse de roman Subhi'nin romanıdır. Haz düşkünü Subhi, hayatına temas ettiği bütün kadınların yaşamının sönmesine neden olur. İradesiz, haz eksenli, edilgen ve başkalarının kendisi için çizdiği kaderi hemen yaşayabilecek bir kişiliğe sahip ve ağırlığı olmayan bir karakterdir. Hayatına giren kadınları bile kendisi seçmez, tercih edilir, bu kadınların peşinden sürüklenir ve beraberindekilerin de sürüklenmesine sebep olur:

"Patronu Şevket kızı Zehra'yı onunla evlendirmiş, cariyeleri Sırrıcemal'i annesi ona hizmet etsin diye almış, Ürani de dükkana gelip adeta Suphi'yi seçmiş, beğenmiş ve peşine takmıştır. Yani Suphi kendi iradesiyle kadın seçen değil, başkalarının kendisi için seçtiği kadınlara tabi olan ve onlar tarafından yönetilen iradesiz bir tiptir" (Çetin, 2017: 124).

Nabizâde Nâzım, Tanzimat romanlarında görülen hâkim temayül üzerine gelenekten kopamamış ve erkeği merkeze alan, kadını karşı kutba yerleştiren bir anlayışı sürdürmüştür. Eserin adı bir kadın karakterin ismini taşısa da olayların odak noktasını bir erkek oluşturmuştur. Yarattığı farklı statülerdeki kadın karakterler

aracılığıyla da eril kabulleri ve arzuları eserine sindirmiş, erkek karakteri üzerinden ataerkil iktidarın kadın cinselliği karşısında zaaf göstermemesi, kadına ve onun tuzaklarına karşı tetikte bulunması, denetimi elden bırakmaması gerektiğinin altını çizmiştir.

3.2.3. Felatun Bey'le Rakım Efendi

Namık Kemal'in tiyatrolarıyla yaptığını roman ve hikâyeleriyle yapmaya çalışan Ahmet Mithat'ın asıl gayesi, toplumu eserleri aracılığıyla eğitmek ve bu arada seslendiği kitlenin eğlenmesini sağlamaktır. *"...halkımızı hem eğlendirerek hem de terakkiyat-ı maarif-i cihandan haberdar etmek için romanları vesile-i i'la bulmaktayım..."*(Ahmet Mithat'tan akt. Argunşah, 2016: 78-79). Eğlendirerek eğitmeyi amaçlayan Mithat, Tanzimat'la başlayan medeniyet değişimi sürecinde yatağını bulmaya çalışan bir nehir konumundaki topluma iyi-kötü mukayesesi üzerinden uygun modeller sunarak toplumu dizayn etmeye, Batı medeniyetinin faydalı ve zararlı yönlerini halka sunmaya çalışır.

Tanzimat Dönemi'nin popüler yazarlarından olan Ahmet Mithat, eserleri aracılığıyla kendi fikirlerini genelde kamuoyu özelde ise okuyucularıyla paylaşır. Yanlış Batılılaşma, tasarruf, çalışkanlık, doğru eğitimin önemi gibi konuları ele aldığı bu eserinde, Felatun ve Rakım gibi iki zıt ayrıca uç ve aşırı idealize örnekler aracılığıyla toplumu kendince doğru olana yönlendirirken dönemin en temel sorunlarından olan kadın meselesi üzerinde de önemle durur. Romanın asıl kişileri olan iki erkek karakterin kendi mizaçlarına uygun, kendi karakterlerini yansıtan kadınlarla beraber olmaları, onlarla özdeşleştirilmeleri okurun dikkatini de hâliyle o tarafa çekme amacını taşıdığını gösterir. İdealize edilen karakter Rakım yine idealize edilen cariye Canan ile ilişkisi içinde ele alınırken; sürekli olumsuz vasıflarla okura sunulan Felatun ise bir ölümcül/kötücül kadın olan Polini ile olan münasebetiyle aktarılır. Bu tavrın bir uzantısı olarak eril söylemlerin ve kodların da bu karakterler aracılığıyla eserde yer aldığı görülür:

"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" (Günay-Erkol, 2011: 153).

Kadınların eğitilmesi konusunun altını bulduğu her fırsatta çizen, kızların talim ve terbiyelerini tamamlamaları gerektiğini ifade eden Ahmet Mithat, mezkur eserinde çizdiği kadın karakterler üzerinden eğitime yine vurgu yapar fakat bu eğitim erkeklerin gözetiminde ve rehberliğinde olduğu sürece olumlu sonuçlar verecektir düşüncesini de ekler. Kadın, bağlı ya da otoritesine tabi olduğu erkeğin terbiyesine uyduğu sürece *"kadın kadıncık"* olacaktır mesajını Felatun'un kardeşi Mihriban üzerinden iletir:

"Mihriban Hanım, kadın bir karı çıktı be! Pederinin vefatından sonra Felatun Bey artık eve barka uğramamaya başlayınca, konu komşu, kıza nasihat vermeye başlayarak otuz yaşında, aklı başında mektepten çıkmış, alemin her köşe ve bucağını öğrenmiş bir asker yüzbaşısına varıp, kocası evvel emirde kızcağızı pek hoppa bularak sevmemiş ve beğenmemiş idiyse de, terbiye kabul etmeye istidadını görünce bu biçare kızı terk etmek, terbiyesine himmet eylemek kadar mertlik olmadığını hükümle kıza nice baba nasihatleri, nice kardeş tavsiyeleri, ne kadar sadık bir koca irşadları arz ederek hoppalığı bütün bütün bertaraf ettikten maada, kendisini dahi bir yar-ı sadık olmak üzere kıza sevdirmiştir. Şimdi Mihriban Hanım, babasından kendi hissesine isabet eden ve kocasının idaresi altında bulunan servete tamamıyla sahip olarak kadın kadıncık yaşamaktadır" (Mithat, 2018: 136-137).

Kadının iktidara, eril otoriteye tabi olmakla bulunduğu çıkmazdan, çatışmadan kurtulacağı ve selamete ereceği yönündeki mesaj olumlanarak eser aracılığıyla okuyucuyla buluşturulur:

"Ahmet Mithat'ın kadının eğitiminin erkeğin eline bırakılması düşüncesinin tekrarından başka, belirli bir kadın kimliği oluşturma çabası da bu paragrafta açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Erkek, evin reisi ve eşinin her halinden sorumlu olarak gücünü göstermekte hatta eşini terbiye edip onu 'kadın kadıncık' yaparak erkeklik başarısını göstermiş olmaktadır" (Savaş, 2020: 49-50).

Rakım'ın nasihatlerini dinlemeyen aksine metresi Polini'ye kontrolü bırakan Felatun'a karşılık kocasının idare ve terbiyesini kabul eden Mihriban, ağabeyinin sefil sonunu yaşamaktan kurtulur. Boyun eğen, itaat eden, efendisine tabiiyetini bildiren, toplumun onayladığı kadın olmayı tercih eden Mihriban, Canan'la birlikte muharririn sunduğu, olumladığı ve görmeyi arzuladığı kadın profillerini oluşturur:

"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 koymaktaydı" (Günay-Erkol, 2011: 153).

Tanzimat romanlarındaki genel eğilim üzere kötücül kadının karşısına Ahmet Mithat da idealize edilen kadın kahramanını çıkarır. Romanın baştan sona olumlu ve ideal kadını cariye Canan'dır. Hem statüsü gereği hem de nesneleşmeyi en baştan kabullendiği için süreci çatışmasız sürdürür. O, ataerkil toplumun görmek istediği kadındır. Eser boyunca pasif bir rol üstlenen, ev içiyle sınırlandırılan, itiraz geliştirmeyen, eril terbiyeyi gönüllü kabul eden evdeki *melek* kadının sembolüdür. Anlatıcı-yazar, kadınların uzak durması gereken vasıfları fettan Polini üzerinden, sahip olması gereken özellikleri de itaatkâr Canan üzerinden vererek kadınları kendisine göre doğruya, iyiye ve ideal olana yönlendirir. Toplumsal (ataerkil) huzuru da eserlerinde sunduğu iyiye, ideal olana benzeme, uyma çabalarına bağlar:

"Canan ise romanda ideal kadını temsil eder. Canan, erkeğine itaat eden, varlığını onun varlığı içinde eriten bir iffet abidesi olarak anlatılmasıyla ataerkil anlayışa uygun şekilde kurgulanır. Bu nedenle de sık sık bu itaati dile getirir" (Savaş, 2020: 57).

Eserde sürekli efendisinin "mal"ı olduğunu vurgulayan, dış dünyayı düşkün ve tehlikeli bir alan olarak algılayan ve ileten Canan, kadınlar için uygun ve güvenli alanların *ev içi* olduğu mesajını aktaran, erkeğin gereksinimlerine göre kodlanmış, *kurgulanmış,* gerçekliği bozulmuş, bir karakterdir. Kadının ev içinde, edilgen ve otoriteye mutlak itaatle mutluluğu yakalayacağını yansıtan anlayışın savunucusudur:

"Oralar fena efendim. Kadınlar, erkekler! Çok fena! İnsan rahatsız oluyor. Evimiz daha iyi" (Mithat, 2018: 111).

Ataerkil külür tarafından oluşturulan bu ideal kadın, eril sistemin gönüllü bir kölesidir. Yegane amacı beraber olduğu erkeği hoşnut etmektir. Bu bağlamda Leyla Navaro'nun oluşturulan bu ideal kadın hakkındaki tespitleri şöyledir:

"Kültürümüzün "ideal kadın" imgesi her türlü saldırganlıktan arındırılmıştır. Kendini hiç düşünmeden sevgisini ve tüm zamanını başkalarına vakfeder. Bu idealleşmiş kadın imgesinde, kadının adeta hiçbir şeye ihtiyacı yoktur. Kadın sadece ve sadece karşılıksız vericidir, bu yanıyla da yüceltilir. Kadının tüm hayatı özveri üzerine kurulmuştur: 'İdeal kadın' bundan hiç bıkmaz, isyan etmez, karşı gelmez ve hiç kızmaz" (Navaro, 2020: 82-83).

Canan, her yönüyle idealize edilmeye çalışılsa da ayakları yere basmayan, suni, gerçek yaşamdan kopuk bir karakterdir. Yazarın bütün çabalarına rağmen doğallıktan yoksun olduğundan canlılığı yakalayamaz. Eril bilinçaltındaki arzuyu yansıtmaktan öteye gidemez. Yaşam ve hareket alanı eril sınırlarla belirlenmiş bağımlı bir profildir. O da Mihriban Hanım gibi erilin terbiyesini ve otoritesini kabul ettiği için eserde olumlanır ve onaylanır.Çünkü Ahmet Mithat'a göre *"Hoppa karılar ekseriya âkil kocalarının verdikleri terbiyeyi kabul ederek akıllarını başlarına alabilirler"* (Mithat, 2018: 37). Ayrıca alafranga karşısında idealize edilen alaturka kadın olarak yazarın vermek istediği mesaja uygun bir rolle modernleşme sürecindeki kadının çatışmadan kurtulması için sunulan model olur. Bu vasıfları nedeniyle eserde bir iffet timsali, namus abidesi olarak sunulan Canan'ın; evlilik öncesi Rakım'la ilişkiye girmesi, onun odalığı olması bile edilgen, uysal ve ataerkil arzuya boyun eğen, itaatkâr yapısı nedeniyle bu yaşadıkları aşk ile perdelenerek müsamaha gösterilen, olumlanan bir durum olarak aktarılır:

"Fakat arada bir Canan'ın yüzünde, gerdanında bir cariye ve Canan'ın yerinde olan bir kadın için yüzkarası sayılacak izlerden olmayıp aksine yüz aklığını gösterirdi" (Mithat, 2018).

Ahmet Mithat, roman boyunca Canan'a ayrıcalıklı bir yer tayin ederek onun davranışlarını meşru bir zemine çeker ve Polini gibi düşkün bir kadınla özdeş tutulmaması adına okuyucusuna uyarılarda bulunur. Eril otoritenin beklentilerini karşılayan kadını, Ahmet Mithat âdeta bir jest yaparak sistemin içinde tutar. Mithat'ın bu tarafgir tutumunu "*Ne zannettiniz ya? Rica ederiz, Canan'ı öyle bir yılışık aşüfte zannetmeyiniz"* (Mithat 2018: 93) ifadesinde görülür.

"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 cariye 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 cariye 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" (Günay-Erkol, 2011: 153-154).

Bu noktada yazarın perdeşahi sistemi devam ettiren, kadın karşısında zaaf göstermeyerek ataerkil otoriteyi koruyan ve sağlam bir irade gösteren erkeği de ödüllendirdiği, diğer taraftan bu erkeklerin yaşadıkları cinselliği normalleştirdiği görülür: *"(...) Canan gibi cariyelerle yaşanan cinsellik, yazar tarafından teşvik edilir. Bu noktada yazarın cinselliği, ahlaken düşük kadınlarla zaafa düşerek yaşanan şehvetten çıkarıp olumladığı anlaşılır"* (Savaş, 2020: 58).

Eserin sonunda Ahmet Mithat Canan'ı Rakım'la evlendirerek çizmiş olduğu çerçeveye uygun kadınların alacağı mükâfaatı bir pekiştireç olarak sunar.

Romanda bütünüyle kötücül olarak sunulan ve sakınılması gereken bir *femme fatale* olan karakter Polini'dir. O; femme fatale olmanın bütün özelliklerini kendisinde toplayan ayrıca Batı'nın ahlaki düşkünlüğünü, maddeperestliğini, tensel bağımlılığını yansıtan, birlikte olduğu erkekleri sömüren bir vamp kadındır.

İdeal alaturka kadının karşısında konumlanan, serbest tavırlı, eril için sakınılması, uzak durulması gereken aksi takdirde erilin zaaflarını açığa çıkaran ve eril iktidar için tehlikeli olandır:

"Bilgi ve gözetleme etrafında üretilen norm, hangi bedenlerin ve yaşam tarzlarının makbul hangilerinin ise tehlikeli olduğunun sınırlarını çizer. Buradan baktığımızda femme fatale'in temsilinde verilen çifte mesaj açıktır: Erkeklere hangi kadınlardan uzak durmaları gerektiği, kadınlara ise ne olmamaları gerektiği öğütlenir " (Arpacı, 2019: 142).

Batı'nın ahlaki çöküşünün de sembolü olarak sunulan Polini, her türlü maneviyattan yoksun kişiliğiyle yazarın vermek istediği mesaja uygun tasvir edilir. Doğu'nun maneviyatı Canan ile somutlaştırılırken Polini her tür manevi değerden yoksun yozlaşmış ve maddeci Batı'yı sembolize eder. Felatun'la aralarındaki ilişki de tamamen maddeseldir. Cinsel cazibesini kullanarak Felatun'u kendisine bağlayan, ekonomik sömürüyü gerçekleştirdikten sonra başka avlara yönelen tipik bir ölümcül kadındır. Felatun'la aralarında herhangi bir duygusal bağ yoktur, tamamen kurbanını yok etmeye, sömürmeye odaklanmıştır. İşveli, cilveli halleriyle Felatun'u kendisine bağlayan, her şey yolunda giderken bile çeşitli kaprislerle göstermelik sorunlar çıkarıp kendisine pahalı hediyeler alındıktan sonra durulan, dargınlığa son veren açgözlü bir servet avcısıdır:

"Efendim bir alafranga adam bir frenk kızıyla muaşakayı kızıştırıp karı herifi lâyıkıyla bend ettiğini görünce, araya böyle bir dargınlık sokar. Zira aşkı bir kat daha kızıştırmak ve zımnında edilecek istifadeyi bi-hakkın etmek için yol budur. Matmazel Polini dahi Felâtun'u bu dereceye getirmiş bulunduğundan, eğer oyunda zarar meselesi meydana çıkmamış olsaydı bile Polini başka türlü esbap ve vesâil araştırılıp bulup bu dargınlığı ika edecekti" (Mithat, 2018: 135).

Cinselliğini bu noktada kullanarak Felatun'u baştan çıkarır ve Felatun, ondan ayrılmak istediğinde bile Polini'nin baştan çıkarıcı cilveleri, entrikalarına kanar, yalvar yakar kendisini onun ayaklarına atarak bu kısırdöngüyü devam ettirir:

"Baştan çıkarma, daima kötülüğün bir stratejisi olarak kabul edildi. Ya da dünyanın bir stratejisi olarak görüldü. O, dünyevi hayatın bir hilesi oldu her zaman. Öyle bir lanet ki, ahlakbilime ve felsefeye, günümüzde ise psikanalize ve 'arzunun özgürleşmesi'ne karşın hiç değişmeden kalabilmişti" (Baudrillard, 2019: 9).

Doyumsuz bir kötücül olan Polini'nin oyunları bununla da sınırlı kalmaz Felatun'u kumara sürükleyerek ona kumpas kurar ve maddi açıdan onun çöküşüne neden olur. *"Nerde bir yankesici varsa onu kont veyahut baron diye Platon'a takdim eder, derhal kumara sevk eyler ve bunlar kendi aşıkından ne kazanırlarsa hanımefendi dahi ortak olurdu"* (Mithat, 2018: 179). Böylece Felatun'un mahvına neden olarak ölümcül kadının gereklerini yerine getirir. *"Hınzır kahpe, beni yolup kül ettikten sonra yüz çeviriverdi"* (a.g.e. 175).

Polini ve Canan temsil ettikleri erkek karakterleri tamamlayan rolleriyle eserde yer alırken muharrir, eril algıya ve beklentiye uygun olarak özellikle iffet gibi çoğunlukla sadece kadınlara özgü kabul edilen bir anlayış üzerinden bu kadınları kıyasa tabi tutar. Geleneksel algıya göre kadın bedenle temsil edildiğinden namus kavramı daha çok kadınlar aracılığıyla aktarılırken bu kadınlarla beraber olan erkekler için aynı vurgu yapılmaz:

"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" (Günay-Erkol, 2011: 153).

Eserde yer alan bir diğer alafranga kadın Jozefino'dur. Ahlâksız Polini'nin aksine eserde olumlu bir rolle sunulur. Maddeci Polini'den farklı olarak ideal alafranga kadın olarak romanda yer alır:

"Yabancılaşmış alafranga kadın, kurnazdır. İlişkilerini maddi menfaatlerine göre belirler. Menfaati için vazgeçemeyeceği hiçbir ahlaki ilke yoktur. Bu açıdan olumsuz bir şekilde tasvir edildiği söylenebilir. Öykü kişileri içerisinde ideal alafranga kadını Jozefino, yabancılaşmış alafranga kadını ise Polini temsil etmektedir" (Atakan, 2018: 39).

Ahmet Mithat Jozefino'ya karşı müsamahakardır çünkü öncelikle alaturka yaşam tarzına hayran olması, Rakım'ın cinsel arzularını tatmin etmesi, Canan'a piyano derslerini ücretsiz vermesi ve Canan'ı Rakım'a önererek birlikte olmaları yönünde ikisini de desteklemesi nedeniyle korunan bir alafrangadır. Rakım'ın metresi olmasına rağmen ondan ekonomik olarak bir beklentisinin olmaması, ondan faydalanmaya çalışmaması bilakis Canan'ın hocalığını gönüllü olarak üstlenmesi nedeniyle Rakım'la yaşadığı evlilik dışı münasebet yazar tarafından okuru rahatsız edecek bir şekilde sunulmaz:

"Dolayısıyla böyle bir kadın tipi olarak Jozefino'nun romandaki yeri bellidir. Ancak yine de Felatun'u maddi yönden sömüren metreslerine karşın Jozefino hep iyi yönleriyle ön plana çıkartılır. Çünkü o, diğer metresler gibi Rakım'dan maddi olanaklar beklemez, onun hayatında yalnızca cinsel bir figür olduğunun bilincindedir" (Savaş, 2020: 52).

Jozefino Rakım'ın hayatındaki boşluğu doldurup kendisinden beklenen rolleri tamamladıktan sonra Rakım için yardımcı bir kişiliğe bürünür. Batılı olması nedeniyle de Rakım'la aralarında yaşananlar yazar tarafından yadırganmaz ve yargılanmaz. Yazar bu tür serbestlikleri Batılı kadınlara özgü, olağan bir tutum olarak yansıtır ve eril kahramanını korumak adına aralarındaki ilişkiyi hayasızca bir davranış olarak sunmaz:

"Jozefino sevdiği adamla evlilik dışı bir münasebete razı olabilir. Ancak kendi tabiriyle bu münasebet sadece bir metres münasebeti değil, aynı zamanda dostluk münasebetidir. Namus ve ahlak bahsinde oldukça müsamahalı olmakla beraber hayâsız değildir. Müsamahası aşk gibi bir mazerete dayanır" (Has-Er, 2000: 78).

Rakım'ın da Felatun gibi metresi olmasına rağmen Jozefino'yla yaşadıklarını sessiz sedasız sürdürmesi, muharrir tarafından adeta olumlanır. Erkek, bu kaçamakları kurnaz bir şekilde yapıp iz bırakmaz, gürültü çıkarmazsa bu çok da anormal bir durum olarak kabul edilmez. Yazara göre hüner komik bir duruma düşmeden işleri kurnazca yürütmektir. Felatun'un kusuru çapkın olmak değil bu husuta kurnaz olamamaktır. Nitekim ideal erkek Rakım'la Josefino arasında yaaşanalar Felatun'un yaşadıklarından farklı değildir:

"Evet efendim! Biz burada bir meleğin davranışlarını anlatmıyoruz, dedik. Namusunun korunmasını bilir, insan gibi yaşar, gerçekten alafranga ve özellikle günümüzde yaşayan bir genç adamın hallerini anlatıyoruz. O akşam Rakım'ın yerinde olup da perhiz gösterecek bir delikanlı bize gösterirseniz, bu hikayeye onu alırız. Saman altından su yürütmek ve karda gezip de izini belli etmemek Rakım kadar aklı başında delikanlıların işi olup bu hallerin aksi bir durum ararsanız onun örneğini de Felatun Bey'de bulacaksınız" (Mithat, 2018).

Nitekim Felatun'un sürdürdüğü yaşamın eleştirilme nedeni, ekonomik olarak sömürülmesi, tasarruf etmemesi olarak gösterilir. Ekonomik bir kayıp yoksa anlatıcı-yazarın ideal erkek kahramanına göre sorun da yoktur:

"Felatun: (müstehziyane) Ne, israf mı? Pir ol be! Sen Felatun'u o kadar eşek mi zannediyorsun? Hesap edecek olsam, şu üç ay zarfında kazandığım, sarf ettiğimden ziyade olmazsa bile başa baş gelir.

Rakım: (Memnuniyetle) Bak öyleyse söyleyecek söz bulamam. Bu yaşayış kazançlıysa aladır kardeşim. Bir adam kazandığı kadar yaşayabilir" (Mithat, 2018: 106).

Ahmet Mithat, eylemlerin etik ve erdem boyutunu tamamen iktisadi mantık içerisinde değerlendiren, erkeğin ekonomik sömürüye açık olmaması koşuluyla farklı kadınlarla yaşayacağı cinselliği anormal görmekten ziyade âdeta olumlayan bir anlayışı savunur:

"Anlatıcının 'saman altından su yürütmesi' ve 'karda gezip de izini belli etmemesi' gibi ifadelerle örnek olarak gösterdiği Rakım'ın erkeğe ait bir ihtiyaç

olarak görülen cinsel hazzın giderilmesi noktasındaki davranışı takdir edilir" (Savaş, 2020: 51).

İlişkilerini kar-zarar mantığı üzerinden yürüten Rakım için asıl büyük gaye çalışmak, biriktirmek, gereksiz harcamalardan uzak durmaktır. Bunlar sağlandıktan, görevler tamamlandıktan sonra günah olan kendisi için mübah kabul edilebilir. Eser boyunca övülen ve idealize edilen Rakım, dikkat edilirse ilişkiler ağını da ekonomi temelli şekillendirmiş bu nedenle satıhta kalmış ve derinliğe, estetik inceliğe kavuşamamış bir karakterdir. Kurulmuş saat gibi işleyen Rakım için Tanpınar'ın tespiti oldukça yerindedir:

"Hiçbir felsefi ve içtimai huzursuzluğu bu kitapta göremezsiniz. Rakım Efendi'nin uykusuz geçen tek bir gecesi yoktur ne de yanlış bir adımı" (Tanpınar, 2007: 412).

Ayrıca Jozefino'nun da Canan gibi evde kalmayı, evde zaman geçirmeyi tercih etmesi, dersinin olmadığı zamanlarda, sokağa, kamusal alana çıkmaması yine ev içine yönelik algıyı oluşturma amacını taşır. Bu da Ahmet Mithat'ın, kadının toplumsal konumuna yönelik niyetini, algısını yansıtan bir ifadedir.

Eserin sonunda Rakım'ın, Jozefino gibi serbest tavırlı, rahat bir kadın yerine kendisini erkeğine feda eden, köle-efendi ilişkisini aşk/evlilik yaşamına yansıtan Canan'ı tercih etmesi, Canan'la evlenmesi kadınlara evlenilecek kadının özelliklerini ve yapısını aktaran bir mesaj olması yönüyle dikkat çekicidir.

Eserdeki eril kodlara dair diğer yansımalara baktığımızda erkeklerin akıl, kadınların ise duyguyla özdeşleştirilmeleri anlayışının burada da yer aldığı görülür. Kadınların doğaları gereği duyguya dolayısıyla aldanmaya veya duygusal galeyana kapılma noktasında erkeklere nazaran daha zayıf olduklarının altı Ahmet Mithat tarafından da çizilir:

"Lakin şiire ziyadece heveskar olan kızlar, hiss-i şairanenin galeyanına pek de tahammül edemezler" (Mithat, 2018: 87).

Ayrıca kadın-erkek ilişkilerinde eril otoritenin iktidarını kurmak için pekiştirici unsurlardan olan erkeğin yaş olarak kadından büyük olması, kontrolü elinde bulundurmasını kolaylaştırıcı bir etmen olarak sunulur. Ahmet Mithat'ın *"Öyle ya! Karı, kocasından dört beş yaş küçük olmak gerekmez mi?"* (Mithat, 2018: 16) ifadesi bu eril yasanın bir göstergesidir.

Ahmet Mithat, kadının modernleşmesi sürecini erilin koruyucu baba tavrıyla yönlendirir. Tanzimat Dönemi'nde kadının modernleşmesi yönünde çaba sarf eden, kadın yazarları koruyup destekleyen, sahibi olduğu Tercüman-ı Hakikat gazetesinin sayfalarını kadınlara açan, makaleleriyle kadın-erkek eşitliğini, kadının eğitimini öne süren ve eserlerindeki kadın karakterler aracılığıyla kadınların talepleri ve sorunlarını dile getiren Ahmet Mithat; eril alışkanlıklardan kurtulamayan, geleneğin tesirinden kopamayan bir yazar olarak kabul edilebilir..Nitekim Çimen Günay Erkol da onun bu gelenekçi tavrının altını çizer:

"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" (Günay-Erkol, 2011: 152).

3.2.4. Muhadarat

Kadınlar hakkında eserler kaleme alan ilk kadın romancımız olan Fatma Aliye, Osmanlı devlet adamlarından tarihçi, hukukçu Cevdet Paşa'nın kızı ve aynı zamanda kendisi gibi romancı bir isim olan Emine Semiye'nin ablasıdır. Babası Cevdet Paşa, kızının eğitimiyle yakından ilgilenmiş, özel hocalar tarafından konak içi özel derslerle eğitimine katkı sunmuş, aynı zamanda içinde bulunduğu muhit münasebetiyle kızının aydın bir çevrede ve memleket meselelerinin konuşulduğu, tartışıldığı bir ev ikliminde yetişmesi fırsatını kendisine sunmuştur.

Babası Cevdet Paşa'nın yanı sıra yetişmesinde en önemli katkı Ahmet Mithat'a aittir. Ahmet Mithat ile aralarında bir manevi baba-kız ilişkisi bulunan Fatma Aliye Hanım, aynı zamanda Ahmet Mithat'ın fikirlerinden etkilenmiş, ondan

istifade ederek düşünsel ve kültürel gelişimini öz babası ile manevi babası aracılığıyla geliştirerek şekillendirmiştir. *"Fatma Aliye bu iki insanın hayata proje olarak sunduğu 'rol model' olması istenen kadındır"* (Oylubaş, 2014: 20). Dolayısıyla yetişmesinde iki erkek etkili olmuş ve düşünsel gelişiminde hayranı ve öğrencisi olduğu bu iki erkeğin etkisinde kalarak onlardan aldığı fikirler çerçevesinde yazı hayatına yön vermiştir.

Edebi hayatına çevirilerle başlayan Fatma Aliye, 1889 yılında, George Ohnet'nin "Volonté" adlı romanını "Meram" adıyla Osmanlıcaya çevirir. Dönemin, edebiyatla meşgul olan kadınları hoş karşılamaması nedeniyle çevirmenin imzası şöyledir: "Bir Kadın." Bu imza, kadınların matbuat dünyasına ürkek adımlarla girdiğinin ve henüz asıl kimliklerini açıklayacak kadar özgür bir atmosferin oluşmadığının göstergesidir. Diğer taraftan Avrupa'yla kıyaslandığında oradaki kadın yazarlar gibi erkek isimlerinin ardına saklanmamaları da nispeten bu baskının daha hafif olduğuna işarettir. Tercümenin yayımlanmasından sonra, dönemin eril bakış açısına sahip bazı aydınları bunun bir kadın tarafından yapılabileceğini mümkün görmez. Bir kadının tercüme yapabilecek kadar Fransızcaya hakim olabileceği ve çeviriyi her iki dile vakıf olacak kadar başarılı bir şekilde yapabileceği matbuat alemindeki erkek yazarlarca kabul edilemez bir durumdur. Bu nedenle Fatma Aliye Hanım da kimliğini uzun bir süre açıklamaz ve "Mütercime-i Meram" adıyla sonraki yazılarına devam eder. Kendi adıyla yazdığı ilk roman 1892 yılında yayımlanan "Muhadarat" olur.

Fatma Aliye Hanım dönemdeki eril baskıyı ve sansürü, bu tercüme gerçekleşmeden önce eşi Faik Paşa'nın engelleyici tutumu nedeniyle uzunca bir süre yaşar. Araştırmalarına ve öğrenimine ara vermek zorunda kalır çünkü eşi Faik Bey'e göre özellikle roman okumak, iffetli bir kadının sakınması gereken bir durumdur. Bu yaklaşımı Ahmet Mithat'ın yazmış olduğu "Fatma Aliye Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu" adlı biyografik çalışmada görmek mümkündür:

"Mesela, Faik Paşa zevcesinin elinde ilk defa olarak roman kitaplarını görünce itiraza kalkışıp, iffetli bir kadının bunları okumasının mümkün olamayacağından bahsetmeye başlamış. Onları yırtıp atmaya kadar bile davranmış. Bu hal Aliye Hanımefendi'nin düşüncelerine uygun düşmemekte ise de pederinden

sonra zevcine hürmet ve itaatle kendisini mükellef bilmesinden dolayı, sesini çıkarmayarak, romanlarını ortadan kaldırmış" (Mithat, 2011: 94).

Evliliklerinin yedinci yılında Konya'ya tayin edilen Faik Bey, on bir ay süren bu görevinden döndükten sonra düşünsel bir değişim yaşar ve eşinin çalışmalarının sakıncalı olmadığı kanısına varır. Bunun üzerine okumaya ve araştırmaya yoğunlaşan Fatma Aliye, mezkur tercüme çalışmasını yayımlar.

Fatma Aliye Hanım, bu tercüme çalışmasıyla Cevdet Paşa ve Ahmet Mithat'ın dikkatini çeker ve edebiyat dünyasında Ahmet Mithat'tan aldığı destekle ilerler. Fatma Aliye'nin edebiyat dünyasında tanınmasında Ahmet Mithat'ın çok ciddi desteği olur. Eserlerini Ahmet Mithat'ın sahibi olduğu "Tercümanı Hakikat" gazetesinde tefrika şeklinde yayımlar. Yaşadığı dönemde toplumun kültürel babalığı görevini üstlenen ve döneminin okurları tarafından büyük bir otorite olarak kabul edilen Ahmet Mithat, Fatma Aliye'nin "Muhadarat" adlı romanının ön sözünü de kendisi yazar. Edebiyatımızdaki ilk kadın yazar monografisi olarak kabul edilen "Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neşeti" adlı bir kitap yayımlayarak Fatma Aliye'nin edebiyat dünyasına daha rahat ve emin adımlarla yürümesini, erkek yazarlar tarafından kuşatılan matbuat âleminin diğer kadın yazarlara yer açacak şekilde esnetilmesini ve olanaksızmış gibi görünen bir durumun gerçekleştiğini kadın okurlarına göstererek onların ilham almasını sağlar. Ayrıca Fatma Aliye Hanım'la "Hayal ve Hakikat" adlı ortak bir eser de kaleme alır.

Ahmet Mithat'ın etkisi yalnızca Fatma Aliye'nin kişiliğinde değil eserlerinde de net bir yankı bulur. Eserlerindeki üsluptan içeriğe, romana bakış açısından kullandığı roman tekniğine, romandaki didaktik ve ahlâkçı tutumuna kadar Ahmet Mithat'ın tesiri dikkati çeker. Bu tesir o denli belirgindir ki Fatma Aliye'nin eserlerinin Ahmet Mithat'ın kaleminden çıktığı izlenimini bile uyandırır:

"Fatma Aliye'nin, bazı konularda Ahmet Mithat Efendi'den farklı hassasiyetler taşımasına rağmen, edebiyata bakış ve dil kullanımı açısından onu örnek aldığı söylenebilir. Bir başka ifadeyle Fatma Aliye, eserlerinde Ahmet Mithat Efendi'nin dil ve edebiyat anlayışını taklit eder. Ahmet Mithat Efendi gibi o da sade

bir dille, kadınlar başta olmak üzere, toplumun tümüne öğretici ve ibret verici hayat dersleri vermeye çalışır" (Özkan, 2017: 189).

Ahmet Mithat'ın sosyal fayda prensibi Fatma Aliye'de de görülür. Toplumu eserleri aracılığıyla aydınlatmak, topluma ve özellikle kadınlara rehberlik etmek, kadın sorunlara çözümler üretmek ve sunmak arzusunu, amacını taşır:

"Fatma Aliye Hanım'a göre roman okumak bir ahlâk dersi almak gibidir ve eğitim için kolaylıkla kullanılabilecek bir yoldur" (Oylubaş, 2014: 46).

Yaşadığı dönemde (1862-1936) Tanzimat Dönemi'nin temel sorunlarından biri olan kadının haklarını, ailedeki ve toplumdaki konumunu sıklıkla ele alan Fatma Aliye, eserlerinde dönemine göre modern bir tavır sergiler fakat gerek beslendiği kaynaklar, gerek aldığı eğitim ve model olarak kabul ettiği Cevdet Paşa ve Ahmet Mithat gibi isimler nedeniyle geleneksel Osmanlı kadını kimliğinden ve algısından sıyrılamaz. Bu anlayış da geleneksellik ve modernizm/Batılılaşma arasında sıkışan yazarımızın, eserlerini oluşturduğu dönemin de etkisiyle yaşadığı kültürel ve düşünsel ikiliğin bir yansıması olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla kendisini modern-gelenekçi bir tavrın temsilcisi olarak kabul etmek mümkündür. Bu tutumu romanlarında özellikle yazmış olduğu "Nisvan-ı İslam" adlı eserinde açık bir şekilde görülür.

Yukarıda da ifade ettiğimiz üzere kadın konusunu ve sorununu da ele alan ilk muharrir olarak karşımıza çıkan isim olması, böylelikle kadınların durumunu, konumunu ve sorunlarını erkek yazarların dışında bir kadın yazar aracılığıyla okuma fırsatını sunması adına önemli bir boşluğu doldurmuştur. İnci Enginün de ifade ettiği *"Fatma Aliye Hanım'ın eserleri Arapça ve Fransızcaya çevrilmiş olmasından dolayı o, aynı zamanda Türk edebiyatını yurt dışında temsil eden bir kadın yazardır"* (Enginün, 2009: 279).

Kendi adıyla yayımladığı ilk romanı Muhadarat'tan sonra sırasıyla Refet (1898), Udi (1899), Levayih-i Hayat (1899) ve Enin'i (1910) yayımlamıştır.

"Muhadarat", Fatma Aliye'nin kendi adıyla 1892 yılında yayımladığı ilk romanıdır. Eser, özellikle kadın karakterlerin yapısı ve yaşamı hakkında bilgi

vermesi, dönemin kadın problemlerine ayna tutması, Fazıla karakteri üzerinden okurlarına bir rol-model sunması ve sosyolojik veriler içermesi gibi açılardan önemlidir:

"Muhadarat romanının en dikkate değer taraflarını, kadın kahramanın aşk ve evlilik hakkındaki duygu ve düşünceleri, erkeğe mahkum yaşamak mecburiyetinde bulunan o günün kadının problemleri, kocasının ihmali ve ihaneti karşısındaki çaresizliği ile konakların harem dairelerinde cereyan eden hadiseler, devrin aile yapısı icabı ayni evde yaşayan gelin, kainvalide, elti arasındaki sürtüşmeler, genç yaşta ölen annelerin yerini alan üvey anne ile çocukların çatışmaları ve nihayet ev idaresi, giyim kuşam, düğün v.s. sosyal hayatla ilgili teferruatta aramak lazımdır" (Has-Er, 2000: 336).

Eserin fettan kadını olan Calibe, eserde tamamen olumsuz özelliklerle donatılmış kötücül bir vasıfla okura sunulur.

Tanzimat Dönemi'nde romantizm akımının etkisindeki yazarlarda olduğu gibi oluşturduğu karakterler arasında açık bir şekilde taraf tutan Fatma Aliye de kişilerini tek yönlü olacak şekilde kurgular. Dolayısıyla eser boyunca "sürekli iyi"yi temsil eden idealize kahraman Fâzıla'dan yana bir tavır sergileyen yazar, "sürekli kötü" Câlibe'nin karşısında yer alarak onu iyiliğin dünyasından bütünüyle soyutlar. Romanın sonuna kadar olumlanan Fâzıla'ya karşı Câlibe'nin güzelliği dışında olumlanan bir tek özelliği görülmez. Bu da eserin kötücül kadınının en temel silahı olması yönüyle kendisine bahşedilir. Câlibe sahip olduğu, taşıdığı bütün kimlikleriyle kötüdür, eser boyunca kötülükleri o kadar belirgin kılınır ki hazin sonu bile okurda merhamet duygularını uyandırmaz:

"Hasılı Câlibe, şımarık bir evlat, vefasız bir sevgili, sadakatsiz bir zevce, zalim bir üvey anne, evini, ailesini ve nihayet kendi şeref ve haysiyetini korumaktan aciz bir kadındır. Romanın sonunda acınacak bir duruma düştüğü hâlde, bu onun yaptığı kötülüklerin, işlediği günahların cezası olarak göründüğünden, romancı gibi okuyucu da, bu kadına merhamet duymamaktadır" (Has-Er, 2000: 377).

Câlibe, "Aşk-ı Memnu" romanının başkişisi Bihter'de görüldüğü üzere kendisinden yaşça büyük ve ilk eşini kaybeden iki çocuk babası Sai Efendi ile tamamen menfi bir gaye uğruna evlenir. Onun tek arzusu, debdebeli, şaşalı bir yaşama kavuşmaktır. Bu müreffeh yaşama ulaşmak adına aynı evde yetiştiği kuzeni Sühâ'ya aşık olmasına rağmen para ve zenginlik hevesi, hırsı nedeniyle bu duygularını bastırıp kendisinden on yedi yaş büyük olan otuz altı yaşındaki dul Sai Efendi'ye eş olur. Bu evlilik gerçekleşmeden önce ailesi, evlilik çağına gelmiş olduğunu düşündükleri Câlibe'yi, kendi evlerinde yetişen ve bildikleri bir kişilik olan Sühâ ile evlendirmeye karar verip fikrini almak üzere konuyu Câlibe'ye bildirirler fakat o düşünmek için istediği bir günlük müddet sonunda yaşadığı ikilemden kurtularak tercihini Sâi Bey'in servetinden yana kullanır ve bu evliliği gerçekleştirir çünkü Süha henüz tıbbiye öğrencisi olup Câlibe'nin hayâlini kurduğu debdebeli yaşamı kendisine sunacak imkânlardan yoksundur:

" Câlibe hayalinde mücevherler ve mükemmel arabalar içinde iken Süha hatırına gelmiyordu. Hayır! Hayır! Geliyordu. Ama Câlibe onun hayalini kovuyordu. O debdebe içinde, o kendini büyük görme halinde Süha'ya tenezzül edemiyor, adeta onun varlığından sıkılıyor. Biçareyi defediyordu. Zira bu servet ve zenginliği kendisine takdim edecek olan Süha olamayacağı malumdu" (Aliye, 2019: 36).

Câlibe, "Aşk-ı Memnu" romanında Bihter'in Adnan Bey'in evlilik teklifi karşısındaki ruh hâline benzer bir yaklaşımla ve kendisini bekleyen debdebeli yaşama büyük bir iştiyak duyarak adeta cezbedilmiş bir şekilde, kendisi için açılan maddi dünyanın kapılarını çok fazla tereddüt etmeden ardına kadar iter. Bihter'de olduğu gibi Câlibe'de de bu evliliği hazırlayan ana etmen kendisinin fiziksel güzelliğidir ayrıca her iki karakterin de evlenecekleri kişilere karşı herhangi bir duygusal meyli yoktur. Bihter'in Câlibe'den farklı olarak evlilik öncesi hayatında ve duygu dünyasında herhangi bir erkek olmamasına rağmen Câlibe'nin gönlü amcasının oğlu Sühâ'dadır ancak bu duygu durumu da kendisine açılacak maddi dünyanın ışıltısı karşısında sönük kalır. Sühâ'ya olan hisleri canını acıtmasına rağmen servet hırsı nedeniyle yönelimi hayallerindeki ışıltılı ve ihtişamlı dünyaya olur. Böylelikle kötücül kadının temel özelliklerinden biri olan ekonomik beklenti ve sömürü arzusu, eserin bu ilk kısmından itibaren görülür:

"Takılacak elmas küpelerin sevinci ve hayali ile kulaklarını iğne ile deldirip ve canlarını yakıp da o hevesle 'Hiç acımadı' diye seslerini çıkarmayan çocuklar gibi Câlibe de Sühâ'ya olan muhabbetini zenginliğe olan muhabbetle ezip gönlünün bir köşesine de bastırmıştı ki bu tazyikten gönlü acıdığı halde kendi kendisine de bunu inkar ediyordu" (Aliye, 2019:39).

Sâi Bey'in konağına dahil olduktan sonra tatlı dili, işveli kişiliği ve güzelliğiyle kocasını hemen etkisi altına alan Câlibe, konaktaki ağırlığını da gittikçe artırır. İktidarını kurmak için öncelikle eril otoriteyi etkisizleştirir, onu boyunduruğu altına alır ardından konaktaki mürebbiyeler ve hizmetçiler üzerinde egemenlik kurar çünkü kötücül kadının doğasında hükmetmek arzusu vardır.

Kötücül kadın, kendi dünyasının olumsuz havasını bu yuvaya taşır. Bu aşamada yazar onun kötülüğünü belirginleştirmek ve pekiştirmek adına zıtlıklardan yararlanır ve karşısına Tanzimat Dönemi eserlerinde sıklıkla görülen masum, mağdur ve saf güzeli yani "evdeki melek"i çıkarır. Melek Özlem Sezer, kötücül kadına eşlik eden bu masum güzeli "*erkek zihninde arzunun içerdiği korkuyu yatıştıran bir ilaç"* (Özlem Sezer, 2019: 139) olarak tanımlar.

Bu eserde de bu rolü Sâi Bey'in meleksi özellikleriyle donatılmış kızı Fazıla üstlenir. Böylece para hırsıyla bu evliliği gerçekleştiren kötücül kadın Câlibe'ye, bir de zalim üvey annelik vasfı yüklenir. Geçmiş anlatılardan günümüze dek çoğunlukla olumsuz bir yaklaşımla sunulan üvey annelik bu eserde de kötü bir hüviyetle aktarılır. Melek Özlem Sezer bu durumu *"Üvey anne, temel olarak dışarıdan gelenin kötülüğüdür"* (Özlem Sezer, 2019: 137) şeklinde yorumlar. Böylelikle evdeki çatışmanın masallardan günümüze uzanan kültürel yansımaları Fatma Aliye Hanım'ın bu eseri aracılığıyla etkisini sürdürür. Bu eserde de Câlibe'nin bu rolü üstlenmesiyle romanın başkişisi Fazıla ve kardeşi Şefik için üvey annenin neden olduğu kahır dolu bir süreç başlar. Çocuklara türlü eziyetler eden Câlibe'nin entrikaları karşısında babaları Sâi Bey'in habersiz tutumu, eserin aksayan kısmı olarak dikkati çeker nitekim Sâi Bey'in bu evliliği gerçekleştirme gayelerinden biri de çocuklarına analık edecek bir eş bulmaktır fakat kendisini bu dilbaz karısının işvelerine kaptıran Sâi Bey, aynı evin içerisindeki bu kötü muameleleri fark etmemekle beraber çocuklarının bakımındaki aksaklığı da göremez. Komşuları ve

merhum eşinin sadık bir dostu olan Münevver Hanım'ın, çocukların ihmali ve kötü idaresi hakkındaki sezdirmelerini bile anlayamaz aksine Câlibe'nin iftiraları ve entrikaları karşısında çocuklarına özellikle Fazıla'ya karşı acımasız bir tutum sergiler. Sâi Bey'in erkek olarak evdeki otoritesi artık yalnızca çocuklarına yönelik olur ve Sâi Bey Câlibe'ye karşı ise yelkenleri suya indiren, gözünün önünde olanları bile göremeyen pasif bir koca figürüne döner.

Câlibe'nin babası İhyâ Efendi'nin memuriyet göreviyle İstanbul dışına tayin edilmesi üzerine tahsilleri devam ettiğinden kardeşi Nabi ile süt kardeşi olarak da tanıttığı amcasının oğlu Sühâ İstanbul'da kalır. Bunun üzerine Câlibe onları da bu süreçte yanına, konağa aldırır. Evlilikten önce meylinin olduğu Sühâ'ya böylece daha yakın olur ve ekonomik olarak doyuma ulaşan Câlibe, bu aşamadan sonra Sühâ'yı arzularının aşk nesnesi olarak seçer. İlk önce bunu kabul etmek ve bu yasak aşın nesnesi olmak istemeyen Sühâ, Câlibe'nin kurduğu ve kendisini hırsız olarak gösterecek tuzak nedeniyle onun hazlarının nesnesi olmaktan kurtulamaz. Kötücül kadın, haz odaklı anlayışıyla eylemlerini sürdürür ve zehirli bir sarmaşık gibi temas ettiği kişilerin yaşamlarını mahvetmeye devam eder.

Komşuları Münevver Hanım'ın oğlu Mukaddem'le sözlü olan Fazıla, bu yasak aşk önünde bir engel olarak telakki edildiğinden Câlibe için şimdi yapılacak iş onu ve kardeşi Şefik'i evden göndermektir çünkü Mukaddem'le evliliği Fazıla'nın konaktan uzaklaşmaması bununla beraber nüfuzundan çekindiği Münevver Hanım'ın da konağa etkisi demektir. Bu nedenle Fazıla ve Şefik'in konaktan uzaklaşması için Fazıla'nın Mukaddem yerine bir başkasıyla evlendirilerek konaktan uzak tutulması gerekmektedir. Kocasını boyunduruğu altına alan Câlibe, bu emelini gerçekleştirmek için Sühâ ile işbirliği yapar. Burada Câlibe ve Sühâ'nın işbirliği gerekçeleri farklılık göstermekle beraber iki taraf da kendi arzuları ve hazları doğrultusunda hareket eder. Câlibe'nin gayesi evdeki hareket alanlarını kısıtlayan ve bu yasak aşktan haberdar olan Fazıla'nın konaktan uzaklaştırılması; Sühâ'nınki ise Mukaddem'den ayrılacak olan Fazıla'ya sahip olmak ve bu sayede Câlibe'den intikam almaktır:

"Sühâ'nın gözleri parladı. Yüzü güldü. Kendi görmek istediği işe Câlibe'yi yardımcı bulmuştu. Ama maksatlar ayrıymış. Nesine lazım? Mesele Fâzıla'yı Mukaddem Bey'den kurtarmak değil mi? Câlibe de bunun için çalışacak değil mi? O

iş görüldükten sonra Fâzıla'ya seçilecek sonraki kocanın kendi olabilmesi güç bir şey değil!" (Aliye, 2019: 94).

Câlibe ve Sühâ yanlarına Nabi'yi de alarak planlarını uygulamaya böylelikle başlar ve Mukaddem hakkında çeşitli iftiralar ortay atarlar. Öncelikle onun alkol bağımlısı olduğunu iddia ederler, ardından Nabi'den gebe kalan konağın cariyesi Reftar'ın karnındaki çocuğun Mukaddem'den olduğunu Sâi Bey'e anlatarak onu bu yalana inandırırlar. Câlibe, plânlarını gerçekleştirmek adına Sâi Bey, Sühâ ve Nabi'yi, bu üç erkeği, etkisi altına alır ve Fazıla'nın Mukaddem'e verilmesini engeller. Evdeki meleğin temsili olan Fazıla bu noktada oldukça edilgen ve gelenekçi bir tavır sergiler, bu oyunu bozmak, babasını aksine inandırmak ya da Mukaddem'le bu olayı çözmek adına bir çaba sarf etmez. Hatta, Fazıla'nın arkadaşı Fevkıye'nin evinde onunla görüşen Münevver Hanım'ın gizlice Mukaddem Bey'le nikahlanmaları teklifini de aynı geleneksel tavırla reddeder:

"Mukaddem Bey'e varmak için tereddüt etmiyorum. Onun, bu dediğinizden başka çaresini bulunuz, ben memnunum, fakat bu teklifleri kabul etmemekte mazurum. Sizin her bir emriniz başım üzerine, lakin ben kaçamam. Ben babama beni filanca adama veriniz diyemem. O babamın hakkıdır. Ben kimsenin hakkını gaspa kalkışamam" (Aliye, 2019: 131).

Evlilik konusunda Fatma Aliye Hanım'ın kültürün yasasına uygun davrandığı, kızın evlilik hakkının babaya ait olduğunu kabul ettiği görüşü burada dikkati çeken bir unsurdur. Fazıla ile babası arasında geçen diyalog bu anlayışın bir yansımasıdır:

"Bir kıza koca seçimi babanın hakkı olduğunu bilirsin değil mi?

Fâzıla- Şüphe yok efendim!" (Aliye, 2019: 155).

Yine Fazıla ile arkadaşı Fevkıye'nin evlilik üzerine sohbetlerinde bu hakkın kime ait olduğu, eserin idealize kahramanı Fazıla tarafından dile getirilir:

"O bizim bileceğimiz ve karışacağımız şey değil kardeşim. Babaların anlayacağı, bileceği şeydir" (Aliye, 2019: 119).

Fatma Aliye Hanım, bu noktada geleneği karşısına almaz. Şahika Karaca, Fatma Aliye'nin evliliği, romanlarında *baba-nın adına tabi olmak* etrafında kurguladığını belirtir. (Karaca, 2019: 143). Nitekim eserin ilerleyen kısmında Mukaddem'den ayrılan Fazıla, Remzi'yle de babasının isteği üzerine evlenir. Eserin sonunda Remzi'nin ölümünden sonra Şebib ile evlenecek olan Fazıla, onu da babasına el öpmeye getirir ondan sonra kendisiyle evlenir. Diğer taraftan Câlibe ve Câlibe'nin kardeşi Nabi'yle evlenen Fazıla'nın arkadaşı Fevkıye, evlilik tercihlerini ve seçimlerini babalarına bırakmamışlar kendi kararlarını vermişler fakat ikisi de mutlu olamamıştır. Bu mutsuz ve uyumsuz evlilikler de Fatma Aliye Hanım'ın vermek istediği mesajın etkisini kuvvetlendirmek adına sunduğu diğer örneklerdir.

Câlibe'nin entrikaları sonucu babasının da isteği ve dayatmasıyla Remzi'yle evlenmek zorunda kalan Fazıla için bu evlilik oldukça uyumsuz bir evliliktir. Bu yönüyle de Fatma Aliye'nin kültüre ters düşmemek, babanın bu hakkını gasp etmemek koşuluyla kızların evleneceği kişileri tanıması gerektiğinin de altını çizdiği görülür.

Remzi'nin, Fazıla ile evliliği duygusal etmenlerden ziyade kültürel etmenlere bağlıdır. Diğer taraftan Remzi iyi bir aileden, iyi bir konaktan kız alarak hem geleneği sürdürmekte hem erkeklik egosunu tatmin etmeye çalışmakta hem de Fazıla gibi kültürlü biriyle evlenerek statü sahibi olmaya çalışmaktadır. Burada Fazıla'nın şahsında kadına, bir metaya dönüştürülerek erkeğe sosyal statü sağlayacak ya da erkeğin statüsünü yükseltecek bir nesne anlamı atfedildiği görülür. Remzi'yle evlendikten sonra ona şiddetli bir tutkuyla bağlanması, Fatma Aliye'nin bu tür duygusal eğilimleri evlilik sonrasına sakladığının bir ifadesi olarak kabul edilebilir.

Fazıla'nın aksine Remzi, oldukça yüzeysel bir kişiliğe sahip ve hayatı satıhta yaşayan bir kişiliktir. Aralarında kültürel ve düşünsel yönden büyük bir uçurum olmasına rağmen Fazıla bu durumu görmezden gelerek sevmeye dair bütün duygularını Remzi'ye yöneltir. Remzi'ye bağımlılık derecesinde bağlanan Fazıla, kocası tarafından aldatılmaya da göz yumar hatta çocuğu olmadığı gerekçesiyle kocasının cariyelerden çocuk sahibi olmak için onlarla birlikteliğini de sineye çeker. Verilen bu tavizler, başka tavizlerin talep edilmesinin de önünü açar. Remzi, bu defa bir başka kadına yönelir ve bir süre sonra onunla evlenme isteğini Fazıla'ya bildirir.

Fazıla, bu durumda bir karar vermek zorunda kalır çünkü babaevinden sonra savrulduğu bu ev de ona hayalini kurduğu sakin ve huzur dolu yaşamı sunmamıştır. Bu noktada kendi ayakları üzerinde duramayan ve arada kalan kadının çaresizliği de gözler önüne serilir. Fazıla, istemeyerek de olsa babaevine dönmek fikrini babasına açtığında Câlibe'nin bu durumu onun Mukaddem'le ilişkisini sürdürmek adına bir dönüş olarak Sâi Bey'e aktarması sonucu baba evinin kapıları da kendisine kapanır. Fatma Aliye Hanım, burada kadının kendi ayakları üzerinde durması, kendi yaşamını idame etmesi gerektiği yönündeki mesajını okura Fazıla üzerinden iletir. Fatma Aliye'nin "Udi" adlı romanının kahramanı Bedia da eşinin kendisini Helvila adlı bir kadınla aldatmasını hazmedemez bu nedenle o da eşinden ayrılma kararı alır ve bunu başarır fakat o enstrümanı aracılığıyla kimseye el açmadan evlilik sonrası süreci sürdürür ve maddi açıdan oldukça da iyi imkânlara kavuşur. Diğer taraftan Bedia'nın aldığı müzik eğitimi ve enstrümanı, evlilik sonrası ruhsal açıdan iyileşmesini sağlayan tedavi edici bir meşgale olarak da sunulur. Dolayısıyla bu noktada Fatma Aliye'nin, kadının çalışma hayatında görünür olmasını arzuladığını, ekonomik özgürlüğü kendisine sağlayacak bir geçim kaynağına sahip olması gerekliliğini bir uyarı olarak paylaştığı ayrıca bu tür durumlar karşısında çaresiz kalan kadınlara bir çıkış yolu olarak sunduğu söylenebilir. Fakat dikkati çeken bir diğer nokta da Fatma Aliye'nin, kadının çalışmasını yalnızca evliliği sürdüremediği, evlilik dairesinin dışına çıktığı durumlar için bir formül olarak sunmasıdır.

Fazıla'nın baba evindeki ruhsal ve fiziksel şiddete dayanamayıp evliliği kabul etmesi, Remzi'yle evlendirilip bir başka eril dünyaya savrulması ve burada da önemsizleştirilip kadınlık haklarına saygı duyulmaması ayrıca kadınlık gururunun kırılması neticesinde baba evinin de kendisine kapalı olması nedeniyle sığınacak bir liman bulamaması gibi faktörler kadının sıkışmışlığını ve çaresizliğini gözler önüne serer. Bu çaresizlik de onu bu dünya sahnesinden ayrılmaya yani intihar fikrine sürükler. Kardeşi Şefik'in evlerinde misafir olduğu bir gece bir mektup yazarak intihar eylemini gerçekleştirmek üzere evden ayrılır. Fazıla'nın bu tutumu, idealize edilmiş itaatten soyutlanarak birey olmaya doğru evrildiği, kadınlık gururunu önceledeği ve diğer taraftan çokeşliliğe bir tepki olarak ölümü bile göze aldığı şeklinde anlaşılabilir. Bu aşamada kadının, kocasından ayrılması/boşanması noktasında Fatma Aliye'nin aldatılmayı veya çokeşliliği makul gerekçeler olarak

kabul ettiği sonucuna da varılabilir. Fatma Aliye Hanım "Osmanlıda Kadın" adlı eserinde de bu durumu şöyle açıklar:

"Ama Müslüman kadını isterse ortak ile oturur, istemezse boşanır; diğer bir kocaya varır. İslamiyet çocukların babasız olarak dünyaya gelmesini önlemek için zinayı katiyen yasaklıyor. Bir eş ile yetinemeyecek olan erkeklere için çok evliliğe izin verdiği gibi, buna karşı kadınlara da ortak istemedikleri zaman, bir kadın ile yaşayabilen başka bir koca bulmak için boşanma imkânı verilmiştir." (Aliye, 2012: 52).

Fatma Aliye ayrıca aynı eserinde çokeşliliği, metresliğin ve gayrimeşru çocukların doğuracağı sorunlara karşı bir ara çözüm olarak kabul eder. Bu durumu olumlamaz fakat bu tür durumları engellediği için yasaklanmasını da tasvip etmez. Bu noktada yine geleneğe ters düşmeyen bir bakış açısıyla çokeşliliğe karşı çok da radikal bir karşıtlık sergilemediği fakat boşanma yolunun da açık olabileceği şeklinde bir tavır ortaya koyduğu görülür.

İntiharı inancına ters bulan Fatma Aliye, kahramanı Fazıla'dan hareketle bunu okurlarına bir reçete olarak da sunmak istemez. Ayrıca ayakları yere basan güçlü ve rol-model olacak kadın kahramanlar oluşturmak istediğinden bu düşünceyi ve eylemi miskinlerin, korkakların, zayıfların ve sabırsızların tercihi olarak aktarır:

"İntiharı hiçbir şey yapmaya güçleri kalmayıp, her şeyden umudunu kesenleri işliyorlar! Halbuki hiçbir şey yapmaya güç yetiremedikleri hâlde, o âcizliklerini Cenab-ı Hakk'a karşı isyana mı kullanıyorlar? Geçici olan bir âlemdeki rahatsızlığa tahammül edemedikleri hâlde, kendileri ebedi olan bir âlemdeki elem verici azaba atmayı nasıl göze aldırabiliyorlar? (...) İntihar! Miskinlerin, zayıfların, sabırsızların, korkakların seçtikleri bir şeydir" (Aliye, 2019: 289).

Fazıla, başta üvey annesi Câlibe olmak üzere çevresindeki kötülerin varlığı ve bir kadın olarak koşullarının sınırlı olması nedeniyle yaşadığı konaktan, babaevinden mutsuz bir evliliğe, oradan Beyrut'ta cariyeliğe savrulur. Kadın kahramanının sıkıştığı dünya içerisinde bir başına var olamayacağını, ekonomik olarak varlığını sürdüremeyeceğini bildiğinden bu noktada cariyeliği bir çıkış yolu olarak ele alır.

Kahramanı Fazıla, yaşam mücadelesini sürdürebilmek için cariyeliği tercih ederek Beyrut'ta bir konağa Peyman adıyla dahil olur. Fatma Aliye'nin yazmış olduğu eserlere bütüncül bir nazarla bakıldığında cariyelik kurumuna karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olmadığı görülür. Hatta Batı'ya karşı adeta savunmacı bir refleks geliştirerek cariyeliğin özellikle Çerkez kızları arasında arzu edilebilir bir durum olduğunu bile aktarır:

"Çerkezlerde güzel bir kız çocuğu doğduğu zaman, nasıl ki Avrupa'da oğlan çocukları daha bebeklik çağında mareşallik, generallik rütbeleriyle zihinlerine askerlik hevesi aşılayacak En atteddant sur mes genoux beau marechal endormez-vous gibi ninnilerle uyutuluyorsa, Çerkezler de güzel kız çocuklarını; 'İstanbul'a gidersin! paşa hanımı olursun! Buradaki yakınlarını unutma, yardım et', ninnileriyle uyuturlar.Çocuk konuşmaları anlayacak yaşa geldikten sonra artık halasının, teyzesinin İstanbul'daki saadet ve ikbalinin övgüleriyle kulakları dolar. Çocukta heves o kadar büyür ki; 'Ben ne zaman gideceğim' diye hop hop hoplamaya başlar. ebeveyni bu çocuğa canı gönülden hizmet ederek bakar. Çünkü kızları güzeldir. Bir gün kendilerinin velinimeti olacağına şüpheleri yoktur. Kız, kendisini tanıdığı bir yaşa geldiği zaman artık ana babasına söylemekten utansa da kendisine görünen parlak geleceğini, yaşıtı olan kızlar ile söyleşir ve 'Kendisini artık niçin göndermiyorlar?' diye sızlanmaya ve şikâyete başlar" (Aliye, 2012: 21).

Cariyeliğe bakış noktasında yine geleneğe ters düşmediği hatta cariyeliği olumladığı, cariyeliğe karşı Ahmet Mithat'ın *"Felatun Bey'le Rakım Efendi"* adlı eserinde görüldüğü üzere kendisiyle benzer bir tavır sergilediği anlaşılır. Eserin başkişisi Rakım Efendi de evlerine gelen İngiliz aileye cariyelik hakkında bilgi verdiğinde İngiliz Ziklas bu durumun bu denli yüceltilmesi karşısında tepkisini gizleyemez:

"Lakin Rakım Efendi! Esareti bir vasf ediyorsunuz ki, benim bile köle olarak satılmaya heves edeceğim geliyor" (Mithat, 2018: 148).

"Nisvan-ı İslam'da Fatma Aliye, evine misafir olan bir kadın ve rahibeye cariyelik konusunda bazı bilgiler verir. Madam F. eve girdiğinde ev sahibesinden sonra cariyenin de elini sıkmak için elini uzatınca cariye, kadının şemsiyesini alarak

geri çekilir. Bu davranış da cariyelerin her ne kadar evin kızı gibi görüldüğü söylense de sınıf farklılığına örnek olması bakımından önemlidir. Ancak eserde cariyelerin evin hanımından bir farkı olmadığı, misafirin cariyeleri taktığı takılardan ve giydikleri kıyafetin pahalılığından dolayı evin hanımı sanmasıyla gösterilmeye çalışılmıştır" (Demir 2013:1067).

Fazıla, odalık olmamak koşuluyla dahil olduğu konakta eğitimi, görgüsü ve kültürüyle bir anda başkalfalık konumuna yükselir. Kadınların eğitim ihtiyacını her fırsatta vurgulayan Fatma Aliye Hanım'ın bu noktada yine eğitimin altını çizdiği ve kadınların alacakları eğitimle daha müreffeh bir yaşama kavuşacaklarını düşündüğü dikkat çeken bir diğer unsurdur nitekim "Udi" , "Enin" ve "Refet" adlı eserlerinde oluşturduğu kadın karakterler eğitimli ve bu eğitimin mahsullerini alan kadınlardır.

Bu göreviyle birlikte konaktaki kızların dadılığını da üstlenen Fazıla, konağın kızlarından Enise'nin aşık olduğu kişinin hastalığının tedavisi nedeniyle Beyrut'ta bulunan Mukaddem olduğunu görür. Mukaddem Fazıla'dan ayrılmaya dayanamayarak dönemin moda hastalığı vereme yakalanmış ve tedavi için tebdil-i mekân üzere Beyrut'a gelmiştir. Böylece bir kez daha karşılaşan bu ikilinin tekrar bir araya gelme teklifi henüz Remzi'yle nikâhlı olduğu gerekçesiyle Fazıla tarafından reddedilir. İlerleyen süreçte Fazıla, yine fedakâr ve idealize kahramandan bekleneni yaparak Mukaddem'in, aşkından yataklara düşen Enise'yle evlenmesi için kendisini ikna eder. Kendisi de Enise'nin dadısı olarak onlarla birlikte yaşamaya başlar. Bu arada Enise'nin ağabeyi Şebib Fazıla'ya âşık olur ve kendisiyle evlenmek istediğini bildirir fakat Fazıla Remzi'yle hâlâ nikâhlı olduğu gerekçesiyle Şebib'i de reddeder. Şebib'in bu teklifi ikinci kez de reddedilince Şebib intihara kalkışır fakat Fazıla'nın son andaki müdahalesiyle bu intihar önlenir ve Fazıla asıl gerekçeyi açıklamadan ondan sadece biraz sabır ve zaman ister. Fazıla'nın eylemleri, tercihleri ve kararları Fatma Aliye Hanım'ın oluşturmak istediği güçlü kadın kahraman mesajına hizmet eder. Onun çizdiği kadın kahramanlar, erkek karakterleri bile gölgede bırakacak kadar güçlü, duygularını kontrol edebilecek ve bu duygular karşısında zayıflık göstermeyecek kişiliklerdir:

"Şebib de Mukaddem gibi olanları kaldıramamıştır. Fazıla'ya âşık olduğu için Mukaddem verem olmuş, Şebib ise intihara kalkışıp "zayıf"lık göstermiştir;

çünkü intihar Fazıla'ya göre "miskinlerin, zayıfların, sabırsızların, korkakların ihtiyâr eylediği bir şeydir" (261). Hâlbuki Fazıla, kocası tarafından aldatılmasına, hatta kocasının yüzüne karşı kendisini sevmediğini söylemesine rağmen intihar noktasına gelse de, o noktadan kendi kendine dönebilmiştir. Görülmektedir ki başlangıçta romancı tarafından olumlu çizilen ve neredeyse örnek olarak gösterilebilecek olan bu iki erkek, birisi vereme yakalanarak diğeri de intihara teşebbüs ederek zayıflık göstermişlerdir. Bir kadın yazar tarafından romandaki erkek karakterlerin bu şekilde zaaflarla çizilmiş olması, örnek kadın Fazıla'nın olaylarda belirleyici rol oynayarak öne çıkmasını pekiştirmiştir" (Canbaz, 2005: 35).

Eserdeki erkeklerin çoğunlukla zayıf karakterlere sahip olmasına mukabil kadınların genellikle güçlü karakterler olarak çizilmesi eserde dikkati çeken bir unsur olarak sayılabilir. Romanda bu mesajın örtük de olsa Fazıla'nın babası ve komşuları Münevver Hanım mukayesesi üzerinden de verildiği görülür. Eşini kaybettiği için yaşamını idame ettiremeyen, evdeki mürebbiyelere ve cariyelere rağmen çocuklarının bakımını üstlenemeyen Sai Bey'e karşılık komşuları olan dul Münevver Hanım'ın kocasının vefatından sonra evlenmemesi, çocuğunu bir kadın olarak büyütüp iyi bir şekilde yetiştirebilmesi, evini, yaşamını sürdürebilme cesaretini ve iradesini ortaya koyabilmesi bu mesajın ifadesidir.

Fazıla ve Mukaddem, Beyrut'ta bu şekilde yaşamlarını sürdürürken İstanbul'dan alınan bir haberle Fazıla'nın babası Sâi Bey'in rahatsız olduğu öğrenilir bunun üzerine Mukaddem ve Fazıla gizli bir şekilde apar topar İstanbul'a dönerler bu arada Şebib de onları bulmak için peşlerinden gider. İstanbul'a dönüş Fazıla'nın mutlu sona ulaşması yönündeki kapıları kendisine açar. Babası ve kardeşi Şefik'e kavuşan Fazıla, Şebib'le evlenir ve bir çocuk sahibi olur. Şefik ve Şebib'in kardeşi Rüveyde'nin evliliğine de vesile olur.

Eserde aklı, zekâsı, fedakârlığı ve özverisiyle Câlibe'nin entrikalarına, zulmüne ve karşılaştığı her sıkıntıya katlanan ve sonunda bu sıkıntıların üstesinden gelen Fâzıla'nın başarılarını Melin Has-Er şöyle ifade eder:

"Fâzıla'nın başarısı bu kadarla da kalmamıştır. Câlibe yüzünden perişan olan eski nişanlısı Mukaddem'e ona âşık olduğu için yataklara düşen Enise'ye,

Câlibe gibi kötü bir kadına düşüp bedbaht olmasından endişe duyduğu sevgili kardeşi Şefik'e Nabi gibi rezil bir servet düşmanına, yahut Remzi gibi sefih bir mirasyediye düşmesi muhtemel Rüveyde'ye, ve nihayet aşk yüzünden canına kıyma raddelerine gelen Şebib'e ve kendisine huzur ve saadetin kapılarını açmakta da başarılı olmuştur" (Has-Er, 2000: 353).

Eser masallarda sıklıkla görülen iyilerin ödüllendirilmesi; kötülerin ise cezalandırılması şeklinde sonlanır. Eserin sonunda kötü karakterlerin ve Fazıla gibi mağdur ve mazlumlara bir şekilde zarar verenlerin cezalandırıldığı görülür: Sâi Bey felç geçirir, Remzi, Fazıla'ya tercih ettiği kadının dostu tarafından öldürülür, Reftar görme yetisini kaybederek dilenmeye başlar, Nabi geçirdiği kaza üzerine sakat kalarak iç güveyi olduğu evden kovulur, kendisine musallat olan bir dostu tarafından dövülerek merdivenlerden itilen Câlibe güzelliğini kaybederek yüzüne bakılmaz iğrenç bir hâl alır. Sühâ sokakta kalan kuzenini artık bir tehdit oluşturamayacağına inandığından evine alır fakat Sühâ ve eşi onun yüzünün aldığı kötü görüntüden iğrendikleri için onu sofralarına almaz ve hizmetçilerle aşağı katta yaşamını sürdürmesine izin verirler. Yazar burada okurlarına bu tip kişilerin nihayetinin nasıl olacağı dolayısıyla bu tarz eylemlerden uzak durulması yönünde bir mesaj iletir:

"Fatma Aliye Hanım da diğer Tanzimat muharrirleri gibi eserini iyilerin mükafatı, kötülerin mücazatı üzerine bina etmiş, romanın bir ibret levhası olmasını arzu etmiştir" (Has-Er, 2000: 348).

Fatma Aliye'nin eserlerinde oluşturduğu karakterlere bakıldığında kahramanlarının romantik, ezilen bir yapıdan ayakları yere basan bir yapıya doğru evrildiği görülür. Babaevinde yüceltilmiş itaatin sembolü olarak sunulan Fazıla'daki değişim, süreç içerisinde bireyselleşen ve ayakları yere basan, temas ettiği kişilerin hayatını dönüştüren ve hayatlarına temas ettiği erkekleri zayıf düşürürken onların karşısında güçlü, kararlı ve duygularına gem vurabilen bir görünüm şeklinde gerçekleşir. Bir kadın olarak kıstırılmış ve susturulmuş olmasına rağmen sınırlı imkânlarla kendi yazgısını değiştirecek bir irade gösterir. Yaşamını, kendi iradesi ve kararlarıyla tayin ederek nesne boyutundan özne olmaya doğru yol alır. En çaresiz anlarında bile iffet dairesinin sınırları içerisinde kalır. Hayatını altüst eden kötülere karşı intikamı düşünmeyecek kadar erdemli, çevresindeki insanların mutluluğu için

kendi duygularını bastıracak ve kendisini hiçleştirecek kadar fedakâr davranır. Bütünüyle idealize edilen bir rol-model kadın kahraman olarak sunulur.

Melin Has-Er, romancının idealize ettiği bu karakterin eserdeki özelliklerine dikkat çeker:

"İyi bir aileye mensup, görgülü, mükemmel terbiye almış, akıllı, kültürlü, namuslu, dürüst, vakur ve ciddi, iyi kalpli ve yardımsever, zevk sahibi, giyinmesini bilen, ev idaresinden anlayan, becerikli hâsılı kusursuz bir evlât, abla, zevce ve câriyedir. Devrinin ideal kadınının bütün vasıflarını şahsında toplamış, girdiği her muhitte hayranlık uyandıran bir kadın tipidir. O derece mükemmeldir ki, dul bir kadın, hattâ 'seyyibe bir cariye' olması bile, Şebib gibi mağrur, müşkilpesent bir adamın ona deli divane âşık olup evlenme teklifine mâni teşkil etmemiştir" (Has-Er, 2000: 349).

Buna mukabil Câlibe ise baştan sona kötülüktür. Fazıla'dan yayılan iyilik, çevresine huzur ve mutluluk getirirken; Câlibe etrafına kötülük ve mutsuzluk saçar, felaket getirir. Fatma Aliye Hanım bu iki kadının kaderlerini henüz eserin başında onlara verdiği isimle belirlemiş, çizmiş olduğu roller dışına çıkmalarına izin vermemiştir:

"Fatma Aliye Hanım, romanında, bir mânâda devrin modasına uyarak isimler ile karakterler arasında bir paralellik kurmak istemiştir. Fâzilet sembolü kadın kahramana Fâzıla adını verdiği gibi, cinsi cazibesini maharetle kullanarak kendisine refah ve saadet kapılarını açmağa çalışan kahramana da Câlibe adını münasip görmüştür. Tabiatıyle faziletin asli ve daimi bir vasıf olmasına mukabil, çekiciliğin sathi ve geçici bir hususiyet olduğunu dikkate almıştır" (Has-Er, 2000: 372-373).

Câlibe, bütün kimlikleri ve rolleriyle kötüdür. Cinselliğini kullanarak erkekleri cezbeden, maddi dünyaya bağlı, haz odaklı, servet ve şehvet tutkunu, iffet ve duygu yoksunu kötücül kadının temsilidir. Eril iktidarı parçalayan, kontrol altına alınamayan ve başı ezilmesi gereken fettan kadındır. Romanda da Tanzimat Dönemi eserlerinde görüldüğü üzere eril egemenliğin ve otoritenin kendisine uygun gördüğü

cezayı çeker. İffetini, ailesini, sürdürdüğü müreffeh yaşamı, konumunu kaybeden Câlibe, evine sığındığı Süha'yı karısıyla birlikte görmenin acısına her gün katlanmak zorunda kalırken kendisince en önemli silahı ve vasfı olan güzelliği de elinden alınarak iğrençleştirilir, toplumsal düzenin dışına atılır.

Modern-gelenekçi bir tavrın temsilcisi sayılabilecek Fatma Aliye'nin yazdıklarında gelenekle ters düşen herhangi bir durum söz konusu değildir. O, yazdıklarıyla biyolojik babası Cevdet Paşa ile manevi babası Ahmet Mithat'ı onaylar niteliktedir. Dönemine göre kadın hakları konusunda eserleri aracılığıyla yeniliklere imza atar ve konuya dair kamuoyunun oluşmasını sağlar, kadınlara cesaret ve şuur aşılayan bir rehber görevi üstlenir. Fakat gerek dönemin bakış açısı gerek yetişme tarzı ve aldığı eğitim nedeniyle cariyelik, çokeşlilik, kadının çalışma hayatına katılımı gibi konularda eril olarak tarif edilen gelenekten tam olarak kopamadığı görülür. Bu tutum ve anlayış, oluşturduğu kadın karakterlere de yansır.

3.3. SERVET-İ FÜNUN DÖNEMİ ROMANLARINDA KÖTÜCÜL KADIN

3.3.1. Aşk-ı Memnu

Modern Türk romancılığının ilk olgun örneği olarak kabul edilen Aşk-ı Memnu, kadın karakterlerin eserdeki varlığı ve ağırlığı nedeniyle çalışmamızda ele aldığımız bir diğer önemli yapıttır. Eser, kadının birey olarak ele alındığı ve derinlemesine incelenerek yansıtıldığı önemli bir işleve sahiptir.

Tanzimat'la birlikte başlayan roman geleneğinde "görünen" kadınlar, süreç içerisinde pek fazla değişime uğramadan statik bir yapı sergilerler oysa Aşk-ı Memnu'da Halit Ziya'nın oluşturduğu karakterler roman boyunca değişir. Dolayısıyla Halit Ziya'nın kadın karakterleri Tanzimat romanlarında görülen kadınlara nazaran daha canlı, daha inandırıcıdır. Ahmet Oktay, kadının Servet-i Fünun yazarlarının elinde devingen bir yapı kazandığını ve nesne olmaktan sıyrılarak özneleşmeye başladığını şöyle ifade eder: *"Kadın, öyle sanıyorum ki, Servet-i Fünûn'la bir özne olmaya doğru ilk adımlarını atıyor. Toplumsal konumundan ötürü erkeklerce acınan/acınması gereken ya da yerilen/yerilmesi gereken ikincilleştirilmiş kadın,*

Servet-i Fünun'la birlikte devinmeye başlar denebilir: Sever, sevilmeyi ister. Rastlantısal bir yangınla ölse bile, özneliğini ortaya koyar. Örneğin Bihter gibi."(Oktay, 2008: 250). Milan Kundera da *"Bir kadını canlı kılmak onun varoluş sorunsalının sonuna kadar gitmektir"* (Kundera, 2009: 48) şeklindeki tespitiyle kadının gerçekçi bir boyutta ele alınması için detaylı bir tahlili şart koşar. Fethi Naci de kadının Sevet-i Fünun yazarlarınca mercek altına alındığını, Tanzimat romancılarının genel hatlarla tanıtıp geçiştirdiği dişil karakterleri bulundukları bütüncül ve derinlemesine bir yaklaşımla ele aldıklarını belirtir: *"Romancılarımız romanlarında kadın tiplerini incelemeye pek yanaşmazlar; romanda kadın kahramanlar olsa bile bunlar genel olarak kalın çizgilerle geçiştirilir. Oysa Halit Ziya, Firdevs Hanım'ı olsun Bihter'i olsun, birbirini kovalayan olaylar içinde, çok yakından izlemekte ve onlardaki değişimi günlük gerçeklere, kişiler arası ilişkilere bağlayarak, şaşırtıcı bir ustalıkla anlatmaktadır"* (Naci, 2019: 13).

Tanzimat romanlarından beri süregelen kadının yuva yıkıcı imajı, Halit Ziya'nın bu eserinde de benzer bir anlayışla yansıtılmaktadır. Eserin bütününe bakıldığında daha önceki dönemde görüldüğü üzere, kadının hâneye veya erkeğin hayatına dahil olmasıyla sorunlar da beraberinde baş göstermektedir. Sakin bir denizde, hayatın rutin akışı içinde salınmakta olan erkek, tanıştığı kadına kendini kaptırmakla yaşamındaki dinginliği kaybederek alabora olur. Dönemin erkek müellifleri, bu kadınları en ağır şekilde cezalandırırken erkek kahramanlarını da kadının rüzgârına kapılıp zaaf göstermesi nedeniyle belli bir süre savurur, onlara bir bedel ödetir fakat eserin sonunda bu kahramanlarını yine güvenli limanlara bırakır. Örneğin Adnan Bey, kendi sorumsuz ve münasip olmayan evliliği nedeniyle aldatılmak, yalnızlaşmak, sevilmemek ve ailevi huzurunu kaybetmekle bir bedel öder fakat eserin sonunda yalının eski dinginliğine kavuşması, savrulan yalı sakinlerinin tekrar bir araya gelmeleri buna karşın Bihter'in kendisini kalbinden vurarak yaşamına son vermesi bu anlayışın somut bir göstergesidir. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi yazarlarına nazaran daha modern bir bakış açısına sahip olan Halit Ziya'nın bile geleneksel anlayıştan tam olarak sıyrılamadığını ya da geleneği karşısına alamadığını söylemek mümkündür.

Aşk-ı Memnu, iki kadının damgasını taşıyan bir roman olarak ele alınabilir. Eserde olumlanan ve olumsuzlanan/onaylanmayan olmak üzere temsil edilen iki kadın karakter, eseri âdeta sürükleyen ve olaylara yön veren bir rol üstlenir. Bunlar birbirlerinin yaşamına temas etmek zorunda kalan Bihter ile Nihal'dir. Eserde Bihter sadakatsizliğin, iffetsizliğin, düşkünlüğün ve tensel aşkın; Nihal ise masumiyetin, iffetin, lekesiz ve saf aşkın sembolü olarak sunulur. Bihter'in aktif ve yıkıcı tavrına karşın Nihal; masum, edilgen ve yapıcıdır. Kötücül kadın Tanzimat'tan beri eserlerde âdeta otoriteye başkaldıran, hayatına temas ettiği kişilerin mahvına neden olan bir imaj ve rolle sunulurken, karşısında yer alan ve olumlanan kadın edilgen ve uysal bir rolle verilir. Bu da eril bakışın ve algının eserlerdeki yansıması olarak yer alır. Kötünün kötülüğünü pekiştirmek adına iyi de son derece saf, masum ve pasif olarak sunulur. Muharrir, bu yolla erilin tahayyül ettiği kadını tasvir eder.

Firdevs Hanım'ın henüz yirmi iki yaşında olan kızı Bihter, eserdeki olaylara yön veren hakim karakter olarak karşımıza çıkar. Tamamen arzularının tesirinde ve tepkisel bir tavrın temsilcisi olan Bihter, annesi yerine kendisine talip olan Adnan Bey'le evliliğinin temellerini tamamen maddi bir temel üzerine inşa eder. Hayalini kurduğu yaşama sahip olacak imkanları ancak Adnan Bey'in serveti kendisine sunabilecektir. Bihter'i Adnan Bey'le evliliğe sürükleyen başlıca etmen Adnan Bey'in servetinin çekiciliğidir. Halit Ziya kötücül kadınını maddeyle ilişkilendirerek vermek istediği mesajı da böylece güçlendirmek ister:

"Bu haberin Bihter üzerinde sihirli bir etkisi olmuştu. Eniştesinin son sözü duygularını uyuşturan bir nağmeyle kulaklarında titreşiyordu. O büyük yalının biricik hakimi olmak!..." (...) *"Lakin Adnan Bey'le evlilik demek, Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma XV. Louis ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark edilen yalı demekti. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak hasret kalınmış şeylerden oluşan bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu"* (Uşaklıgil, 2019: 20-21).

Kötücül kadın olarak sunulan Bihter'in maddesel yönünün daha iyi vurgulanması adına, Adnan Bey'in iki çocuk sahibi olması bile servetinin gölgesinde kalan, Bihter için aşılabilecek küçük sorunlar olarak lanse edilir:

"O yaş ile iki çocuğun varlığı bu isimle şu yirmi iki yaşında kızın tantana ve servet emelleri arasında bir fazla açıklık oluşturacak ölçüde mesafe bırakmıyordu" (Uşaklıgil, 2019: 20).

Bu evliliği kabul etmesindeki diğer faktörler ise annesi Firdevs Hanım'ın kötü şöhreti nedeniyle iyi bir evlilik yapamayacağı düşüncesi ve babasının ölümünden sorumlu tuttuğu ayrıca aralarında rekabete dayanan bir ilişki bulunan annesi Firdevs'ten intikam alma arzusudur: *"Bihter pek iyi biliyordu ki annesinin unutulamayacak derecede süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir evliliği engelleyen güçlü bir sebepti"* (Uşaklıgil, 2019: 21). Robert Finn bu durumu*, "Bihter zekasıyla elde edebileceği toplumsal ayrıcalıklardan kendisini yoksun bırakan ailesinden nefre eder. Adnan Bey'le evliliği güzel bir intikam vesilesidir."* (Finn, 1984: 178) ifadesiyle Bihter'in, elde edebileceği maddi ayrıcalıklardan onu men etmeye çalışan ya da kötü yaşaam tarzı ve ünüyle buna engel olabilecek annesine tepkiselliği olarak yorumlar.

Bu saiklerle evliliği kabul eden Bihter, evliliğinin ilk zamanlarında iyi bir üvey anne, iyi bir eş olmayı arzulayan ve bunun için de çabalayan bir kadındır. Nitekim Bihter'in Adnan Bey öncesinde de birlikte olduğu kimse ya da herhangi bir aşk macerası yoktur yani "sürekli kötü"yü temsil etmez ya da var olan bir alışkanlığı sürdürmez. Adnan Bey'le serveti için evlenir fakat amacı bu serveti sömürmek, kocasını aldatmak değildir. Bu yaklaşımı da kendisini "bütüncül bir kötü" olarak değerlendirmeyi olanaksız kılar:

"Birden Peyker'in bir sözünü hatırladı. Ne diyordu? O kocasına ihanet etmek maksadıyla evlenmemişti. Bunu söylerken gözlerinde ne açık ve ne hain bir mana vardı. Ne demek istiyordu? Başkaları, kendisi, Bihter, kocasına ihanet etmek maksadıyla evlenmişti, öyle mi? Bunu yapmayacaktı, bir Firdevs Hanım'a benzemeyecekti" (Uşaklıgil, 2019: 147).

Halit Ziya, Bihter'in yuvasına sâdık kalma yönündeki tavrını, bu konudaki ısrarını ilerleyen sayfa da yineler. Bihter'in kötücül sıfatını taşımasının sonraki bölümlerde görüleceği üzere sat kendi seçimi olmadığının altını çizmek ister gibidir:

"Asla, evet asla ihanet etmeyecekti, edemezdi, hem niçin ihanet edecek? Bugün bir evlilikte bulunamayan şey bir ihanette mi bulunacak" (Uşaklıgil, 2019: 154).

Gelişiyle beraber yalıda olumsuz bir hava esmesine rağmen ilk etapta bunları göğüslemeye, Nihal'in hatta hizmetçilerin olumsuz bakışlarına rağmen evdeki sükûneti bozmamaya devam eder. O, iyi bir eş ve iyi bir anne olmak adına geldiği bu yalıda aynı zamanda Firdevs Hanım'ın kızı olmamaya kararlıdır fakat süreç içerisinde arzularına yenik düşmekten kurtulamayacaktır.

Bihter'deki asıl değişim ve eserin kırılma noktası evliliklerinin ilk yıl dönümü dolayısıyla gittikleri Göksu gezisi sonunda gerçekleşir. Bu geziyle iç mekândan dış mekâna açılan Bihter, o güne kadar belki de farkında olmadan sürdürdüğü, üzerine düşünemediği ya da düşünmek istemediği evliliğinin, bu evlikteki boşlukların ve uyumsuzlukların bir anda kendisini kuşattığını fark eder. Bu gezi, Bihter'in güvenli alandan çıkıp bastırdığı duygularının ve arzularının bilinç düzeyine yükselmesine vesile olur. Behlül'ün Peyker'e yaptığı kurlar ondaki cinsel açlığı da tetikler. Gezi dönüşü odasına kapanan ve ayna karşısında vücudunu, gençliğini seyreden Bihter, tensel hazların, yasak aşkın dünyasına geçişin düşünsel olarak ilk adımlarını atar. Bu düşünce daha sonra eylem boyutuna dönüşür ve nihayetinde o da *"Firdevs Hanım'ın kızı"* olur: *"Yani kötücül anneden kurtulmak için yaptığı evlilikte, haz arayışı yasak aşk etrafında gerçekleşerek yine annesi gibi olmaktan kurtulamamıştır"* (Karaca, 2019: 193).

Eserdeki eril kodlara baktığımızda yasak aşkın dünyasına birlikte giren kadın ve erkek için farklı yaklaşımların olduğu görülür. Öncelikle yasak aşkın sorumluluğu ve günahı Bihter ile Behlül'e eşit şekilde yansıtılmaz. Okuyucunun dikkati sürekli Bihter'e yöneltilir. Oysa ensest ilişkiye karşı koymayan, bu durumun yaratabileceği insani ve vicdani yükü bir an olsun taşımayan ve düşünce dünyasında kendi eylemini meşrulaştırmaya çalışan Behlül'dür. Buna rağmen Bihter'in taşımak zorunda olduğu

düşünülen ahlâki vasıflar, iffet, sadakat gibi duygular ve durumlar Behlül için aynı hassasiyetle belirtilmez. Behlül kusurludur fakat sosyal lince uğraması gereken Bihter'dir. Düzeni bozan, kötü sonu hazırlayan Tanzimat romanlarında olduğu gibi yine kadındır.

Bihter'in bir kadın olarak yasak aşka ve yasak hazlara bulaşması yine kadının cinsellik etrafında değerlendirildiği bir başka anlayışın yansıması olarak eserde sunulur. Kadının cinsellikle ilişkilendirilip cinsel bir tehdit oluşturduğu anlayışı Halit Ziya'nın da kurtulamadığı bir gelenektir. Kadının cinselliğini kullanarak erkeği etkisi altına alması anlayışı süregelen bir eril kabuldür. Dolayısıyla kötücül kadına atfedilen cinsel cazibenin tehlikeli dünyası bu eserde erkek okur için bir uyarı işlevindedir ve önceki eserlerde olduğu gibi burada da yinelenen temalardan biri olarak yer alır.

Diğer taraftan kadın okur için verilen mesaj ise Bihter gibi kötücül bir kadının bıkıldıktan sonra fırlatılıp atılacağı, Firdevs gibi toplum içinde mülevves bir imaja sahip olacağı ve yine Bihter'in sürüklendiği hazin sondan kurtulamayacağı, toplumdan gerekirse biyolojik ve fiziksel olarak da koparılacağı, başının ezileceği yönünde bir uyarı niteliğindedir. Nitekim Zehra'da *Urani* veya İntibah'ta *Mehpeyker* için de uygun görülen son budur. Kontrol edilemeyen, toplumsal normları yıkmaya çalışan, cinselliği baskılanamayan kadın Bihter gibi yaşamın/sahnenin dışına atılacaktır.

Cinselliğin cazibesine Bihter'le birlikte kapılmasına, Adnan Bey'e ihanette Bihter'le ortak olmasına, ensest günahına birlikte bulaşmalarına rağmen Bihter, intiharı düşünüp seçerken Behlül, toplumsal ayıbı, dışlanmayı, sosyal baskı ve sosyal linci düşünmez bile. O, hayatına kaldığı yerden devam edebilecek hakkı ve cüreti erilliğine borçludur. Bu ortak günah, eril öznenin özgürlüğünü sınırlamaz ve onun için hayati bir tehdit oluşturmaz çünkü namusla ilişkilendirilen, namusun kirlenmesine asıl neden olan kadındır. Bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir diğer göstergesidir.

Behlül'ün Bihter öncesi yaşamı veya Bihter'i Kette adlı şarkıcı kızla aldatması da Behlül sayfasına kara bir leke olarak yansımaz. Behlül'ün bu tür eylemleri

çapkınlık adı altında normalleştirilen yalıdaki herkesin bildiği ve kimi zaman esprisini yaptığı kaçamaklar olarak sunulur, problem olarak görülmez fakat aynı durum örneğin Nihal (kadın) için düşünüldüğünde yazarın veya okurun tavrı ve tepkisinin aynı olamayacağı öngörülebilir bir durum olacaktır. Dolayısıyla eril için doğal ve normal olan, dişil için günah ve iffetsizliktir anlayışı eserde yer bulan bir diğer sorunlu algının tezahürüdür:

"Bihter'in toplumsal cinsiyet rolleri ile uyumsuz bir biçimde, itaatkâr, fedakâr, sadık bir eş olmaması eleştirilirken Behlül 'ün çok eşliliği, çapkınlığı ve sorumsuzluğu problem olarak görülmez" (Demir, 2021: 301).

Kadının fethedilecek bir aşk nesnesi olduğu anlayışı eserde karşımıza çıkan ve eril kibri yansıtan bir bakış açısının yansımasıdır. Cinsel birliktelik, kadını sahip olunacak, fethedilecek bir mülk olarak kabul eden eril tahakküm için bir fetih, bir zafer olarak telakki edilir. C. G. Jung'a göre erkek *"(...) bir "kadının cinselliğine sahip olmuşsa o kadına da sahip olduğunu düşünür"* (Jung, 2015: 48). Eserde de Peyker'den umduğunu bulamayan Behlül'ün Bihter'le birlikteliği hem intikamın hem de fethin hazzı olarak sunulur: *"Lakin bu kazandığı zaferi yalnız Peyker'e söylemek yeterli olmayacaktı, bütün dünyaya haber vermek istiyordu ki o bugün İstanbul'un en güzel, en seçkin kadınına sahiptir"* (Uşaklıgil, 2019: 178).

Adnan Bey'in kendisinden yaşça oldukça küçük bir kadınla evlenmesi, eserde yeterince deşilen, vurgulanan ya da vurgulanmak istenen bir kısım değildir. Adnan Bey, kendisinde bu hakkı görür ve bunun doğurabileceği olumsuz sonuçlar üzerinde durmaz hatta Bihter'in "Melih Bey Takımı"na mensup olması bile Adnan Bey tarafından önemsenmez. Fakat Bihter'in maddeci bir bakış açısıyla bu evliliği kabul etmesi yazar tarafından oldukça detaylı bir şekilde aktarılır. İşin ahlâki sorumluluğu Adnan Bey'e yüklenmez.

Adnan Bey'in bu uyumsuz evliliğinin sonuçları yalıda bir yaprak dökümünü andırsa da Adnan Bey'in pişmanlığı bununla ilgili değildir. Ne Nihal'in günden güne kendisinden uzaklaşarak yalnızlığa itilmesi, ne Matmazel Courton'un yalıdan gönderilmesi ne de hane içindeki olumsuz havadan kaynaklıdır. Adnan Bey, umduğunu bulamamanın, sevilmemenin, tatmin edememenin, tatmin olamamanın ve

yetememenin ağırlığı altında ezilir sadece. Fakat eser boyunca mağdur sıfatıyla okurun karşısındaki yerini alır. *"Ne var ki siz de düşünmeli değil miydiniz? Niçin gidip bir Firdevs Hanım'ın kızını almak istediniz"* (Uşaklıgil, 2019).

Berna Moran'ın da ifade ettiği gibi *"Romanın en önemli kişisi Bihter, genellikle yanlış anlaşılmış ve gereğinden fazla suçlanmış bir kadındır"* (Moran, 2016: 94). Namuslu kalmayı arzulayan ve bunun için mücadele eden Bihter'i koşulları oluşturmuştur. O, koşullarının kurbanı bir kadındır. Bihter tahayyül ettiği, arzuladığı yaşamı evliliğinde bulamadığından ve annesinden gelen genetik özellikleri nedeniyle "Firdevs Hanım'ın kızı" olmaktan kurtulamamıştır. Evliliği, beklentilerine cevap vermemiş, düşünü kurduğu yaşamı yaşayamamış ve düşmüştür. *"Yaşanmamış yaşam, sakin fakat merhametsizce çalışan, yıkıcı ve karşı konulmaz bir güçtür"* (Jung, 2015: 46-47). Arzularına ulaşmak için önündeki engeller hırsını kamçılamış, bu engelleri kaldırmak için çabalarken kapıldığı girdap sahip olduklarını da alarak onu yaşamın içinden koparıp savurmuştur.

Arzularının, kalıtımsal ve çevresel koşulların kurbanı Bihter için uygun görülen son, Tanzimat Dönemi romanlarındaki kötücül kadınlarda olduğu gibi ölümdür. Kocasına ihanet eden kadın cezalandırılmalıdır tezi bu romanda da karşımıza çıkan geleneksel eril algının karşılığıdır:

"Diğer romanlarında da kadınların kötücül kadına dönüşümleri, anne eksenli, ebeveyn eksikliği gibi sebepler etrafında aşama aşama gerçekleşmiş ve sonunda genellikle ölerek edebi metni terk etmişlerdir. Halit Ziya'nın romanlarında da kötücül kadınlar için ölüm kaçınılmaz son olarak karşımıza çıkar. Bunun nedeninin muhtemelen devrin yapısı içerisindeki kadınlığın konumu düşünüldüğünde kötücül kadının ya da normu parçalayan kadınların henüz toplumsal alanın sınırları içerine dahil edilmemesiyle ilgili olduğu düşünülmektedir." (Karaca, 2019: 271).

Eserdeki kötücül kadının karşısında konumlanan ve 'evdeki melek'i temsil eden karakter Nihal'dir. Tanzimat'tan itibaren yazılan eserlerde görülen ve erilin arzu ettiği kadını temsil eden Nihal, Bihter'in karşısında donuk kalan, suni bir yapıyı temsil eder:

"Nihal'de romancının kendini zorladığı, yaşamla pek ilişiği olmayan bir tipi günlük gerçekler ve ilişkiler dışında yaşatıp geliştirmeye çalıştığı görülür. Bunun için de Nihal okurda yaşamıyor" (Naci, 2019: 13).

Eserdeki edilgen varlığı ve çelişkili tavırlarıyla eserin kurban ve mağdur kadını olan Nihal, Bihter'in eril otoriteyi sarsan, eril düzeni dişiliğiyle parçalamaya çalışan tutumu karşısında okurun duygularına temas etmeye çalışan ve dişil itaati sembolize eden fakat gölgede kalan bir karakterdir. Bihter, eser boyunca tensel hazla, maddeyle ve maddi aşkla ilişkilendirilir; Nihal ise masum, lekesiz, saf aşkla ve sahip olduğun servetin içerisinde maddiyata değer vermeyen, basit ve mütevazı bir yaşam sürdüren, maneviyatla ilişkilendirilen bir tasvirle sunulur.

Nihal, kötülüğün yayıldığı dünyada zarar gören, örselenen, yıpranan ve yalnızlaşan iyidir yalnızca. Canavarlaşan kötü kadına karşı mağdur ve itaatkâr iyi kadının sembolüdür. İffetsiz ve canavar Bihter'e karşı sunulan bir ideal, bir modeldir. Yazarın eserindeki katmanları artırarak eserini derinleştirmek ve esere farklı bir çeşni katarak okurun duygularına temas etmek için kötücül kadına paralel olarak sunduğu mağdur ve masum Nihal, Firdevs ve Bihter'in tam tersi karaktere sahiptir. İdeal, uysal, edilgen saf, masum ve iffetli eşin sembolü olan Nihal, dişil için erilin tasvip ettiği kadın profili olarak sunulur.

Bihter, Nihal'le birbirine temas eden ve gittikçe derinleşen bir fay hattını andıran bir hayatı sürdürmek zorunda kalır fakat aralarındaki hasımlığın sebebi Bihter'in üvey annelik yapmasından veya paylaşılamayan Behlül karakterinden kaynaklı değildir. Nihal'in Bihter'e olan düşmanca tavrı; annenin biyolojik kaybından sonra babanın da duygusal alandaki yitimi yani bir başka kadınla onu paylaşmak zorunda kalmasının yarattığı kıskançlık duygusu, yalıya hâkim olmaya başlayan Bihter'le evdeki iktidar savaşı, Bihter'in üvey annelik vasfı gibi etmenlere dayalıdır. Bihter'in arzularına yenik düşerek yasak aşka sürüklenmesi ya da Bihter'in bir rakibe olarak algılanmasıyla da ilgili değildir. Görüldüğü üzere Bihter'in kötücüllüğüyle ilgili bir gerekçe söz konusu değildir:

"Suç kimde? Hiç!. Olayın kendisinde... Üvey ana ile kız! Ama bu insanların yaşamaya başlaması tarihi ile birlikte başlamış bir komedi ya da trajedidir. Bihter'le

Nihal arasındaki bu oyun nasıl bitecek? Korkarım ki biri için komedi, öteki için trajedi olmasın" (Uşaklıgil, 2019).

Halit Ziya, Bihter'in annesi Firdevs'in şuh ve hafifmeşrep yapısı üzerinden olumsuzlanan yardımcı kadın karakter olarak onun da öyküsüne yer verir. Eserde Firdevs'e bu şekilde yer verilmesi, Halit Ziya'nın kullandığı tekniğe dayanak oluşturması, natüralist akımın ilkelerinden olan soyaçekim yasasına göndermede bulunmak istemesindendir. Uşaklıgil, Bihter'in yasak aşka sürüklenmesinde kalıtımı ön plâna çıkarıp Bihter'e tevarüs eden hafif meşrepliğin annesi Firdevs Hanım kaynaklı olduğunu belirtir. Böylece Bihter'e olan tepkileri bir noktada hafifletmek ister gibidir:

"Nihayet Fridevs Hanım'ın kızı olmuştu; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında kirli bir kadın olmuştu. Başka bir sebep bulmuyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmıştı. Bütün bu günahın, bu kirin sorumluluğunu annesine yüklüyordu. Bu kadına düşmandı, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu" (Uşaklıgil, 2019: 184).

Firdevs; toplumsal normlara aykırı, bencil, haz odaklı, yaşının kadını olamayan, diğer taraftan kocasının ölümüne neden olan hafifmeşrep bir kadındır. Maddi dünyaya bağımlı, düşkün, cinselliğiyle var olmaya çalışan bir *"femme fetale"*dir. Hoppa ve serbest tavırlarıyla eşinin ölümüne neden olan Firdevs için tek hedef *"Her ne sebeple olursa olsun bir koca -giysileriyle arabalarının giderlerini sağlayacak bir kese"* (Uşaklıgil, 2019: 6) bulmak olur.

Firdevs, tıpkı Behlül gibi hedonist bir kişiliğe sahiptir ikisinin de hayatındaki amaç zevk, eğlence ve tüketimdir. İkisi de sadakate düşman, evlilik dışı ilişkilere açık, fırsat düşkünü ve ahlâk yoksunu karakterlerdir. İkisi de özel hayatlarında çokeşli bir anlayışa sahiptir.

Kızlarıyla daima rekabet halinde, anne olmayı özümseyememiş ve başaramamış, kızlarını daima kendisine bir yük telakki etmiş bir kadın olan Firdevs, ataerkil düzenin de onaylamadığı, anneliğe lâyık görmediği kadını temsil eder. Eril

yapı için annelik, kadının en önde gelen vasfı olmakla beraber saflıkla özdeşleştirilerek kutsal bir anlamla bezenmiştir:

"İki sene sonra Peyker, üç sene sonra Bihter doğuyordu. Firdevs Hanım için bu iki olay iki önemli felaket darbesi gibiydi. Kendisini böyle birbiri üstüne anne eden bu adamla artık her gün kıyasıya tartışıyor; ona, çocuklarına, kendisini gençliğinden ayırmak isteyen bu şeylere her şeyi kavga vesilesi sayan bir düşman kesiliyordu. 'Ömrüm sana çocuk yetiştirmekle mi geçecek?' cümlesi en beklenmeyen zamanlarda kocasının yüzüne vurulacak bir kamçıydı" (Uşaklıgil, 2019: 8).

Maneviyattan tümüyle soyutlanmış Firdevs, eserdeki bütüncül kötüyü temsil eder ve kendisi dışında, kendisini zevk, eğlence ve maddi yaşamdan koparacak veya uzaklaştıracak her şeye düşman bir karakter olarak sunulur. Anne olması yetmiyormuş gibi bir de Peyker'in onu "büyükannelik"e taşıması kendisi için alçalmayla özdeş bir durum kabul edilir:

"Bu olay hayatını kirletecek bir kara leke kadar onu korkutuyor ve artık Peyker'e, onu büyükanne edecek olan bu mahluka, açıkça düşmanlık ediyordu" (Uşaklıgil, 2019: 4).

Firdevs Hanım'ın, kızı Bihter'in Adnan Bey'le evliliğine karşı çıkmasının nedeni bunun uyumsuz bir evlilik olacağı inancından ziyade bu teklifin kendisine gelmemiş olmasıdır yani temeli haset duygusuna dayanmaktadır. Bu nedenle bu teklifi yok sayar, görmezden gelmeye çalışır ardından denk olmayan bir evlilik olacağı yönünde birtakım inandırıcı olmayan gerekçeler sıralar fakat Bihter'in o dönemin yapısı içinde pek alışık olunmayan tepkisiyle karşılaşır:

"İtiraf ediniz ki Adnan Bey'i reddetmek için gösterdiğiniz sebepler belki başka bir kız için düşünülebilir. Fakat kabahat kendisinin olmadığı halde, kim bilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız…" (Uşaklıgil, 2019: 29).

Kızları Peyker ve Bihter'i gençliğini elinden alan iki düşman rakibe olarak gören Firdevs, aynı zamanda Bihter'e Adnan Bey'i, belki de sahip olabileceği son altın fırsatı, elinden alması nedeniyle düşmandır. Engel olamadığı bu evliliği bozmak adına eserin sonlarına doğru Behlül ve Nihal'in evliliği fikrini ortaya atar ve adeta bu

evliliği nedeniyle kızı Bihter'den intikam alır. Çünkü Onun hareketlerine yön veren temel dürtü hasetttir ve o sahip olabileceği altın keseyi Bihter nedeniyle kaybetmiştir. *"Hasedin oluşabilmesi için bir eksiklik duygusunun hissedilmesi ve bu eksiği gidermek için elde etme arzusunun tetiklenmesi gerekir"* (Eronat, 2021: 21).

Firdevs Hanım'ı kötücül bir karakter olarak sunan Uşaklıgil, bu yapıdaki kadını yalnızca ahlâken kötü olarak sunmakla yetinmez, giyiminden, genç görünme çabalarına, beyazlayan saçlarını sarıya boyamasına, evdeki hizmetçiler tarafından "tavuskuşu" olarak adlandırılmasına kadar birçok açıdan bu kötücül kadın kahramanını aşağılar.

Firdevs Hanım'ın *"Firdevs Hanım'ın Beyi"* olarak anılması da kadının erkek iktidarını parçalayan ve onun adının, erkeğin otoritesinin önüne geçen dolayısıyla eril dünya için bir tehdit unsuru oluşturan yönünü temsil eder. Diğer taraftan serbest tavırlarıyla eserde dikkat çeken, ataerkil otorite için bir tehdit oluşturan ve ölümcül kadının prototipi olarak sunulan Firdevs; bu, özgürlüğüne düşkün, erkek iktidarını hiçe sayan tavrı nedeniyle özgür kadına karşı olumsuz bir algının oluşmasına da dayank oluşturur. *"Eserde aile sadakatsizliği, ahlaki yozlaşmanın temsili Firdevs Hanım tarafından paylaşılmış, diğer taraftan özgürlükçü kadın imgesinin olumsuz eleştirisi yapılmıştır"* (Demir, 2021: 301). Dolayısıyla ahlâksızlık, iffetsizlik, duygusal ve ekonomik sömürücülük, kamusal alanda görünen, bağımsız kadın etrafında işlenen motifler olarak sunulur.

3.3.2. Kırık Hayatlar

Servet-i Fünun dergisinde tefrika halinde yayımlanmaya başlayan fakat dönemdeki sansür nedeniyle yarıda bırakılmak zorunda kalınan "Kırık Hayatlar" adlı roman, 1924'te kitap halinde yayımlanma fırsatını yakalar. "Aşk-ı Memnu" romanında olduğu üzere yine bir ilişki üçgeninden hareketle yasak aşkı ele alan bu eser, Halit Ziya'ya göre yazmış olduğu en başarılı eseri ve olgunluk döneminin en yetkin mahsulüdür:

'"Muharrir ne diyor? başlıklı önsözde Halit Ziya şunları söylüyor bu romanı için: '...Bir muharrir kendi eserleri hakkında sahih bir fikir beyan edemez, bununla

beraber cesaret ederek diyeceğim ki Kırık Hayatlar gerek dil, gerek yapı bakımından kendisinden evvel yazılan ve nasılsa edebiyat tarihinde hususi bir mevkie müstahak addedilen Mai ve Siyah ile Aşk-ı Memnu romanlarından çok üstündür. Münekkitler ne hüküm verirler bilmiyorum, fakat bu iddiayı serdederken hiçbir öğünme hevesine kapılmadan söylemek isterim ki bu kitap muharririn en olgunluk devresinin mahsülüdür. Elbette ki bu hükmü, eser her türlü tenkide sebep olacak nakiselerden aridir manasına almak doğru olmaz" (Naci, 2019: 8-9).

Fethi Naci, Halit Ziya'nın bu yaklaşımının, eserin adından da anlaşılacağı üzere bünyesinde barındırdığı ve neredeyse tamamen kırık bir muhtevaya da sahip olan kırık aile yaşantılarından kaynaklı olabileceği tespitinde bulunur:

"Kırık Hayatlar (1924), adından da belli, hayatları kırılmış insanların bir geçit töreni gibidir. Belki de Halit Ziya en çok bunun için seviyordu bu romanını!" (Naci, 2019: 8).

Fethi Naci, bununla beraber Halit Ziya'nın daha realist bir tutumla memleketin hakiki hayatına bir ayna tutmak arzusuyla yazmış olduğu ve yukarıda da alıntılandığı üzere "Mai ve Siyah" ile "Aşk-ı Memnu" adlı eserlerinden daha başarılı olduğunu kabul ettiği bu eserin, "Aşk-ı Memnu" ve "Mai ve Siyah" adlı romanlarının yanında sönük kaldığını da ekler:

"(...)İstiyordum ki bu eserimde ona takaddüm eden yazılarıma ait şiir vesaiti ile hülyadan başka bir usul takip edeyim. Bunda sadece hayat olacaktı. Memleketin hakikî hayatından bir levha ki onda gözleri oyalayacak, hayali taltif edecek süslerden hiçbir iz bulunmasın. Balzac'ın, Stendhal'in, Bourget'nin müracaat ettikleri usulde bir hikâye ki bu üstadların namlarını ihtar ederken onlara yetişmek küstahlığına çıkışmamakla beraber kendi hâlince, kendi kadrince o nev'in mütevazi bir numunesi olsun" (Uşaklıgil, 2015: 13-14).

Fethi Naci, Halit Ziya'nın yukarıda zikredilen bu gayesini gerçekçi bulmadığını, bu arzunun diğre eserlerine nazaran gerçekleşmediğini ifade eder: *"Oysa Halit Ziya'nın 'memleketin hakiki hayatından bir levha' vermek dileğiyle*

yazdığı Kırık Hayatlar, Mai ve Siyah'la Aşk-ı Memnu yanında pek sönük kalır" (Naci, 2019: 9).

Yukarıda da zikredildiği üzere eser, yine merkezinde bir yasak aşkı bulundurmakla beraber aynı zamanda memleketteki "kırık hayatlara" da yer vererek bu kırık hayatlar temasını eserin bütününe yayma amacını taşımaktadır. Eserde bir "leit-motif" şeklinde tekrarlanan "kırık hayatlar" tamlaması, Halit Ziya'nın ilgi duyduğu ve mercek altına aldığı yaşamları yansıtır:

"Kırık hayatlar sözünden pek hoşlanıyor Halit Ziya Uşaklıgil. Altı romanındaki kişilerin de hep 'kırık bir hayatları' vardır" (Naci, 2019: 8).

Hayalini kurduğu doktorluk mesleğine kavuşan, kendisi için ideal kabul ettiği Vedide ile uyumlu bir evlilik yapan, büyük bir emek ve özveriyle inşa ettirdiği evine yerleşen Ömer Behiç, başlangıçta onaylanan ve arzulanan bir yaşam standardına sahiptir. Dışarıdaki kirli ve kokuşmuş yaşamdan kendi evinin iç dünyasına kapanarak korunur. Dış dünyadaki mülevves yaşamla kendi yuvası arasına bir set çekerek kendisini ve yuvasını muhafaza etmeye çalışır fakat yaşanan aile dramları, kadın erkek ilişkilerindeki kokuşmuşluk, ahlaki yozlaşma ve düşkünlük çevreden merkeze doğru gittikçe daralarak eserin merkez kişisi olan Ömer Behiç'i ve onun özenle kurmuş olduğu yuvasını kıskacına alır.

Durağan bir şekilde seyreden Ömer Behiç'in yaşamının dolayısıyla eserin kırılma noktası, önce "Veli Bey'in eşi Sahire Hanım'ı ardından kızlarından Neyyir'i muayene etmek için evlerine davet edilişiyle gerçekleşir. "Veli Bey'in kızları" İstanbul'da "Melih Bey takımı"nın tanındığı şekilde bir üne sahiptir:

"Veli Bey'in kızları!... Bu ad Vedide'ye büyük bir şaşkınlık verdi. İstanbul'un bir zamanlar en çok tanınmış bir ailesinin son çocukları olan bu iki kız, annelerinin elinde kalan ufak tefek zenginliğin kırıntılarını terzilere, arabacılara verdikten sonra, bağlılıkları ancak bir bahar mevsimi süren nişanlılarının nazik dikkatlerinin verimi olarak Beyoğlu ahırlarından tedarik edinilmiş arabalarla o gezinti yeri senin, bu gezinti yeri benim dolaşmakla ünlüydüler" (Uşaklıgil, 2016: 62).

"Her büyük kentte olduğu gibi İstanbul'da da birtakım aileler vardır ki, diye başladı; onların sosyal durumu ve yeri aristokrat sınıfına bağlı olmakla birlikte ahlak durumu ve yeri belli değildir (...) nasıl olsun ki ailenin temel yapısı bütünüyle balçıktan oluşmuş, çürük bir çöplüktür... (...) Bu aile örneğiyle yetinmek gerekirse bir yandan Sahire Hanım'ın, öte yandan Veli Bey'in dedelerine kadar çıkan bir soy kütüğü vardır, ki dallarının gölgeleri altında hep çift çift, kol kola gezen sevdalıların sarmaş dolaş gölgelerini saklar. Bunları anlatanlar var; hele Sahire Hanım'ın serüvenleri... (Uşaklıgil, 2016: 208).

Veli Bey'in ailesi özellikle kızlarından Neyyir ile temas neticesinde Ömer Behiç kötücül kadının ağlarına takılır ve bu aşamadan sonra Ömer Behiç'teki psikolojik değişim ve ahlaki bocalama da başlar:

Eserin kötücül kadını Neyyir, Melih Bey'in henüz on sekiz yaşındaki küçük kızıdır. Hatalık bahanesiyle doktor olan Ömer Behiç'i eve davet ederek onun yaşamına sirayet eder, böylece eserdeki çatışmayı ve gerilimi başlatır.

Neyyir'in, Ömer Behiç'in hayatına sızması ve onu baştan çıkarması hiç de zor olmaz bunda Ömer Behiç'in karakterindeki ikiliğin ve bedensel arzularıyla cinsel zaaflarının da önemli bir rolü vardır. Özellikle iç dünyasında sadece kendisinin farkında ve sürekli bir savaş halinde olduğu öteki Ömer Behiç'in günaha davet eden sesi ondaki iç çatışmanın ve ahlaki bocalamanın başlıca kaynağıdır. Ömer Behiç'teki ahlaki bocalama Neyyir'le tanışmasından önce başlayan ve kişiliğinin öteki yüzü olan bastırılmış duygularına işaret eder. Kendi karakterinin farkında olan ve kendisini çok iyi gözlemleyerek tanıyan Ömer Behiç, içindeki bu ikinci sesi sürekli bastırarak bu çatışmadan kurtulmaya çalışır:

"Ne zaman sanatının boş saatleri onu toplum hayatının içine sürüklese, özbenliğinde öteki Ömer Behiç'in bütün aşk ve sevdasıyla, kimliğinin her gözeneğinde ateşten bir kadın gereksinmesi yanan yaratığın belirip gelişmesini sezinlerdi. Ve bu kimliği, ötekini öyle vahşi bir egemenlik kurarak isteklerine yenik düşürmek, sonunda taşmak isteyen bu çok sağlam sevda emelleriyle öyle bir kasırga içine atmak isterdi ki, o bu didişmeden hırpalanmış çıkardı. (..) "Yenik düştüğü dakikalar da olurdu. Kendi kendisine, evliliğe tam ve sadık ve bağlı kalışını

kınayarak 'Ahmak!' derdi. Bu evlilik madem ki onun bu sevda ihtiyacını yeterince doyuramıyor, şu halde evlilik sevdadan başka bir şeydi. Onları birbirinden ayırmalıydı. İkincisinden birincisine bir zarar gelmemesinin bir çaresini bulmak, namus kaygısındaki bir vicdanı rahatlatmak için yeterli olmalıydı." (Uşaklıgil, 2016: 100).

Kendi dürtülerinin ve arzularının farkında olan Ömer Behiç, yuvasının sakin sularında kalarak, tehlike olarak addettiği dış dünyanın günah çağrılarına maruz kalmayarak olası bir felaketten kurtulabileceğini düşünür. Ev, evlilik onun için güvenli limandır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, yuvasının sınırları dışındaki kadın cinselliğidir:

"İşte insanlık erdemi! derdi. Tehlikeyi gördüğünüzde kaçmak; karınıza, çocuklarınıza, eşinize sığınmak ve orada bu sığınılan yerin pak ve temiz kucağında uyanarak iyileşmek. Tehlike küçük bir gözün sizi kendine çeken mini mini bir gülümseyiş parıltısındadır. Bu parıltı, gülümseyişin çekicilik büyüsü altında sizi karınızla, çocuklarınızla, hayatınızın mutluluğuyla birlikte yıkacak, yutacak bir yangını saklıyor. En iyi kurtuluş ondan kaçmaktadır. Yeter ki ondan her zaman kaçabilmek mümkün olsun..." (Uşaklıgil, 2016: 99).

Güvenli limandan çıkmak zorunda kaldığı ve katılmak zorunda olduğu eğlenceli ortamlar, Ömer Behiç'in ahlak ve arzu ikilemini tetikleyen bir uyaran işlevi görür. Onun sancılı saatleri, bastırılmış duygularını tetikleyen böylesi anlardır:

"Lakin eğlence ortamlarında geçirilen gecelerin, insanı o en açıklanamaz ihtiyaçların, en gerçekleşmesi imkansız görünen emellerin yakıcı dokunuşuyla zedeleyen saatlerin bunalımına karşı ne yapmalıydı? Böyle saatlerde ne anlatılamaz işkenceleri olurdu...

İlk önce kafasını kurcalayan birkaç yüz ortaya çıkardı. Birinin çıplak omuzları, ötekinin giysisi, bir başkasının gözlerinde sezinlenen derin bir anlam, bir dördüncüsünün geçerken işitilmiş sesi... Bütün bu ayrı ayrı şeyler, onun ayrı ayrı birer damarını acıtarak titretirdi. Birden onu üstesinden gelemediği bir hüzün sarardı" (Uşaklıgil, 2016: 101).

Bu bocalamalar, ikilemler, id ve süperego arasında verilen savaşlar, Neyyir'in ufak bir cilvesiyle altüst olacak ve zaafları Ömer Behiç'i kuşatarak onu, şehvetin çağrısı karşısında teslim alacaktır. Bedensel arzuları, ahlaki kaygılarına üstün gelir çünkü Ömer Behiç'in Neyyir'le ilişkisi tamamen tensel, maddi, cinsel bir ilişkidir. Zeynep Kerma'a göre *"Ömer Behiç'in düşünce ve hayat görüşüyle tam bir tezat teşkil eden bu münasebetin tek bir izah yolu vardır : İhtiras ve cinsi arzu."* (Kerman, 1995: 100). Uşaklıgil de bu ilişkinin manevi bir bağın dışında tamamen bedensel ihtiyaçlara yönelik bir arzudur:

"O, Neyyir'den ne bir şiir emeli, ne bir yüksek hayal amacı bekliyordu... Ona yalnız kanının, derisinin, bedenselliğinin ihtiyacı vardı. Onu dönüp dolaşmasında çekip yuvarlayan kasırga, bedensel zevklerinin gençlik havasıydı..." (Uşaklıgil, 2016: 193).

Dolayısıyla kadın üzerinden kurgulanan cinselliğe Ömer Behiç'teki cinsel zaafları da eklemek gerekir. Neyyir, cinsel cazibesini kullanır fakat Ömer Behiç buna cevap vermekte gecikmez ve ardından bir sonraki buluşma için Neyyir'in aceleci olmasını isteyen de kendisi olur. Sonraki buluşma için Neyyir'den pusulayı alır almaz bedensel arzularla Neyyir'e koşan da odur:

"Onun her türlü saflık ve tertemizlik duygularına karşı, hayatın yalnız elemlerine ve ağır eziyetlerine açık bulunan ömründe, bir günah, evet, ama ruhunu belki o vakte kadar tadılmamış sarhoşluk lezzetleri içinde uyuşturup kendinden geçmişliğin en yüksek bölgelerine çıkaran bir günah ihtiyacı vardı. Bu günaha bile bile gelmişti. Gelmemenin mümkün olmayacağını ta ilk dakikasında biliyordu" (Uşaklıgil, 2016: 224).

Günaha, şehvete böylesine susamış olan Ömer Behiç, adeta otokontrolünü kaybederek efsunlanmış bir şekilde Neyyir'in ayarladığı buluşma yeri olan terzinin üst katına gider. Buluşma yerinin havasından, henüz on sekiz yaşında olan Neyyir'in böyle bir randevuyu ve randevu yerini ayarlayacak tecrübesinden hareketle Ömer Behiç ona düşkün bir kadın payesi verir fakat denetimini tamamen arzularına devrettiğinden sonraki buluşmalarında içinde bulunduğu buhrana ve yaşadığı kararsızlığa rağmen bağımlı bir şekilde bu adrese gelmekten kendini alıkoyamaz:

"Zararlı olduğu biline biline içilen bir afyon çubuğu çeşidinden, bilerek isteyerek zehirlenmek, ama zehirlenirken canlılık dolu hayatına bu zehiri, hayatını sömüren kesinlikle gerekli bir şeymiş gibi katmak için Neyyir'e koşmuştu; onu kollarının arasına almıştı" (...) *Ondan gelen kötülük, çürüklük havasını evet kötülük, çürüklük, ama sarhoşluk aşılayan cehennemsi havayı kana kana, ciğerlerinin her gözeneğine ayrı ayrı akıtmıştı..." (...)"Demek o, böyle her yerde rastlanılan, ne zaman olsa bir aracının aracılığıyla getirilebilen yaratıklardan biriydi, öyle mi?"* (Uşaklıgil, 2016: 224-226).

Kötücül kadın varlığını sömürdüğü erkeğin kesesi üzerinden sürdürür. Bu buluşmaların karşılığı da Ömer Behiç için Neyyir'in terzi faturalarını ödemektir. Ömer Behiç'in evinin ihtiyaçları ve eksikleri dururken Neyyir'in masraflarını üstlenerek kötücül kadının cinselliğiyle sömürdüğü erkek profiline girdiği görülür. Ömer Behiç bu sefih yaşamın onu bir uçuruma doğru sürüklediğinin farkındadır fakat bunu değiştirecek idareyi göstermekten acizdir, öte taraftan Neyyir'i bir aşk nesnesi ve cinsel obje konumuna düşüren bu alışverişten memnundur. Neyyir'in bedenini, gençliğini, cinselliğini parayla satın almanın ve onu böyle düşkün bir konumda görmenin hazzıyla mutludur:

"Sonra, daha karışık bir duygulanmalar zincirlemesi arasında böyle cebinden evinin borçlarına, eksiklerine karşı gıdım gıdım biriktirilen bir paradan önemlice bir kısmının ayrılmasına razı olurken, kendi özbenliğini de utandıran ve gelecek için korkunç tehlikeler göstererek korkutucu bir ufuk açmış oluyor: 'Görüyorsun ya, daha ilerilere gidemeyeceksin, gitmemelisin. Sonunda durmak ve geri dönmek gereklidir...' diyordu. (...) Böyle olunca Neyyir kendisini para karşılığında veren bir mal bayalığına indirmiş oluyordu. Bunu düşünürken kendi kendisine: 'Daha iyi!..' diyordu" (Uşaklıgil, 2016: 282).

Buradaki *"daha iyi"* sözü, erkek hegemonyanın kadının kutsallığını yıkarak onu basit bir meta konumuna düşürmesi dolayısıyla da iktidarını kurma yönündeki kutsal engelin ortadan kaldırılması arzusunu yansıtan bir bakış açısını yansıtır:

"(...) erkek egemenliğinin kendi ideolojisini yerleştirebilmesinin önünde kadın kutsallığının büyük bir engel olarak durduğu anlaşılacaktır. Kadının kutsallığının

yok edilmesi gerekir. Bu işe cinsel organından başlanması elzemdir. Öncelikle onun düşünsel alandaki tahtından indirilmesi gerekmektedir" (Erbil, 2018: 86).

Eril korkunun en mühim gerekçelerinden biri kadın karşısında zayıf görünmektir. Erilin, kadın karşısındaki iktidarını ve otoritesini koruması gerekliliği ile bağımlılığını ve zayıflığını dişile yansıtmaması geleneğini Ömer Behiç'te de görürüz zira Ömer Behiç, bu zaafının Neyyir tarafından fark edildiğinde kendisi aleyhinde kullanılacağını, iradesinin bütünüyle elinden alınacağını ve muhatabı tarafından adeta bir oyuncağa dönüşeceğini düşünmektedir:

" Gene bu sırada dikkat etti ki eğer ona aşırı bağlılığının şiddetini, hayatının en büyük aşk günahını, onunla yalnız onunla, yaşamak için kanının, derisinin deliliğini Neyyir iyiden iyiye anlayacak ve onun bu zayıf yönüyle oynayacak olursa bu küçük afetin pençesinde ne düşkün ve güçsüz, ne miskin bir oyuncaktan başka bir şey olmayarak kalacaktı" (Uşaklıgil, 2016: 229).

Ömer Behiç, Neyyir'e hem muhtaçtır hem de kin beslemektedir. Bu kin ona muhtaç olmasının, onu zayıf düşürmesinin yarattığı eril kindir. Zira Neyyir'e olan bağımlılığı nedeniyle hem eşi Vedide'ye ihanet eder hem hasta kızı Leyla'yı ihmal eder hem de kendi ahlak kurallarıyla çelişir. Öte taraftan arzularının geminin Neyyir'in elinde olması onu zayıf kılar ve eril iktidar için bu dişil karşısındaki zayıflık, aşağılanmış olmakla eş değerdir:

"Şimdi ona bir kini vardı; kendisine bu denli egemen olduğundan, gücünü kendisinin üzerinde bu kadar pekiştirdiğinden öfke ve düşmanlık duyan bir duyguyla onu hırpalamak, ezmek ve boğmak isteklerini duyuyordu; hatta, hatta öldürmek..." (Uşaklıgil, 2016: 314).

Neyyir'in bir Mısırlıyla izdivaç haberini alan Ömer Behiç bu haberle kıskançlık krizlerine girer ve Neyyir'le olan ilişkisi, daha farklı bir seyir alır. Bundan böyle didişmeden, birbirilerini hırpalamadan geçirdikleri bir buluşmaları yoktur. Bu buluşmaların birinde Neyyir haklı olarak Ömer Behiç'in de evliliğini,çocuklarını hatırlatır fakat bu durum Ömer Behiç'in daha fazla köpürmesine neden olur zira eril

için evi, yuvası onun mabedidir dolayısıyla birlikte de olsa düşkün bir kadının ağzında kirlenmektedir:

"Kafasında bu günahlı yaşayışı ile tertemiz yaşayışı arasında gerilmiş olan duvarda gedikler açılıyor, birinden ötekine bir kirlilik akışı meydana geliyor gibi düşündü. Bu iki hayat, kuruntusunda birbirinden ayrı ve tamamıyla bağımsız iki zıt dünya ekseni oluşturan bu iki ömür alanı, Neyyir'in ondan söz etmesiyle çatışabilecek, sınırları birbirine karışacak; bunun kötülük ve günah dolu çirkefinden ötekinin tertemiz varlığına sıçrayan damlalar olacak diye ürktü" (Uşaklıgil, 2016: 321).

Ömer Behiç'in bu izdivaç karşısındaki tepkisi "sahip olduğu" bu kadını başkasıyla paylaşacak zorunda kalması nedeniyledir. Dolayısıyla bencilce istekler ve beklentilerle bu ilişkinin böyle sürüp gideceğini düşünmekte, elinin altındaki aşk nesnesinin kendisine ait bir yuva kuracak bir bireyselliğe sahip olmasını kaldıramamaktadır. O, eril tahakkümün oluşturduğu benmerkezci ve bencil arzularla aşk nesnesinin bizzat kendi isteklerine cevap verecek bir konumda olmasını düşlemektedir:

"Yani istiyorsunuz ki ben böyle hep adsız, yeri belli olmayan, evsiz, barksız; ne zaman istek duyulursa bir işarete hazır, gelip geçen heveslerin emirlerini bekler olarak kalayım?... İnsan birisine, feda edilecek bir talih önerirken ona karşılık bunu telafi çaresi vaat edecek bir perde kaldırabilmeli" (Uşaklıgil, 2016: 318-319).

Ayrıca Neyyir'in, Ömer Behiç'e nazaran daha gerçekçi, ilişkinin seyrinin ve sürecin sonucunun farkında olan bir anlayışa sahip olduğu görülür:

"Lakin eşiniz, çocuklarınız, eviniz... Ben size bunlardan hiç söz ettim mi? Onları size karşı bir silah çeşidinden kullanmaya gerek gördüm mü? (...) *"Sizin kaldırabileceğiniz perdenin arkasında karınız, eviniz, çocuklarınız var. Hatta şimdi, işte beni burada bırakacaksanız, gene onlara koşacaksınız. Bunun için sizi kınamıyorum, kınamaya yetki sahibi değilim. Onların yanına gitmek sizin hakkınızdır, sizin görevinizdir. Ben size gelirken bunu tamamıyla bilerek geldim.*

Sizden ne beklenecek bir umudum, ne alınacak bir emelim vardı. Size gelirken yalnız bir şeyi düşünüyordum: sizi" (Uşaklıgil, 2016: 317-319).

Diğer taraftan burada eril bakışın kadını "eğlenilecek" ve "evlenilecek" diye ayırması anlayışını da görebiliriz. Neyyir gibi kadınlar, hanenin dışında ve uzağında tutulması gereken, erilin her türlü cinsel taleplerine cevap veren, erilin kendi yuvasında sahip olamadığı, gerçekleştiremediği fantezilerini gerçekleştirme imkanı sunan cinsel objelerdir. Erilin günah ihtiyacına cevap veren, bastırdığı dürtülerini açığa çıkaran aşk ve eğlence nesneleridir. Nitekim buluştukları terzinin sahibi kadının da Neyyir'e bakışı aynıdır:

"Ben size doğru söyleyeyim mi? dedi; eğlenmek başkadır, sevmek başkadır. Bunlarla eğlenilir, o kadar... Ama Neyyir olmamışsa başkası bulunur. Size eğlence gerek olsun yoksa... Size vakit geçirtecek kadın yüzlerce..." (Uşaklıgil, 2016: 307-308).

Aynı düşünceyi Ömer Behiç'in arkadaşı Bekir Servet'ten Neyyir'in ablası Nebile için duyarız. Bekir Servet, bu anlayışı kendisini de dahil ettiği bir bakış açısıyla sunar.

"Nebile nasıl kendisiyle evlenilecek kadınlardan değilse, Bekir Servet de öylece, evlenme denilen dünyaya hiçbir zaman girmeye hakkı olmayan bir adamdır" (Uşaklıgil, 2016: 203).

"Şimdi Nebile'yi, bu şiiri, burnu akan çocuğunu emziren bir ana yapabilir misin?" (Uşaklıgil, 2016: 12).

Neyyir'in evliliği yaklaştıkça aralarındaki ilişki daha sefil bir hal alır ve Ömer Behiç gittikçe yıkıcı bir tavra bürünerek ve ilişkinin seviyesini gittikçe düşürerek Neyyir'i aşağılamaya, ailesi üzerinden ona saldırmaya, ahlaksızlık ve düşkünlükle suçlamaya, bu şekilde ondan öç almaya çalışır. Burada dikkati çeken nokta ilişkilerinin başından itibaren bu durumları duyan, bilen Ömer Behiç'in bunlara tepki göstermezken Neyyir'in evlilik meselesi sonrası bunları gündeme taşıması ve kendi yuvası dışında Neyyir'i de bencilce sahiplenmenin, ona yuva kurma hakkı tanımamanın doğurduğu bir tepkiselliğe sahip olmasıdır. Bununla birlikte her

seferinde yine ona dönmesi, ona olan düşkünlüğüne son verememesi ve bu durumu hazmedememesidir. Arzularının nesnesi olan kadının ihtiyaç duyulan, boyun eğilen ya da boyun eğdiren konumunda olmasını erilin kabullenememesidir.

Bu aşamadan sonra anlatıcı-yazar Neyyir'i gittikçe düşkün bir tavra sürükleyerek adeta okuyucusunun ondan, onun gibi kadınlardan tiksinmesini arzular. Onu salt cinsellikle özdeşleştirir, ondaki duyguları, değerleri alaşağı etmeye çalışır. Önce Neyyir'in kocasıyla aldıkları yataklardan söz etmesini sağlar ardından evlendikten sonra da ilişkilerinin aynı şekilde devam etmesi arzusunu dile getirir son olarak da okuyucunun, ne erilin ne de dişilin kabullenemeyeceği bir yola sürükler onu. Ömer Behiç'i kıskandırmak adına ablası Nebile'nin eski aşığı ve Ömer Behiç'in doktor arkadaşı Bekir Servet'le ilişki arzusunu söyleterek adeta günahın, çirkefliğin ve düşkünlüğün en aşağılarına iter Neyyir'i. Böylelikle okurun dikkati Ömer Behiç'ten çok Neyyir'e çekilecek, eril bir hatanın kurbanı olurken sunulurken dişil baştan çıkaran, şeytan ve fettan rollerine büründürülecektir.

Ömer Behiç'teki bocalamanın, buhranların bir diğer sebebi ise başlangıçta fırsat düşkünü ve ahlak yoksulu arkadaşı Bekir Servet'in kadın maceralarından çıkıp evliliğe karar vermesi ve böylelikle sorumluluğu, ahlaki olgunluğa doğru yol almasıdır. Buna karşılık Ömer Behiç'teki seyir tersi bir istikamette ilerlemektedir. Biri bataklıktan çıkıp filizlenirken öteki bulunduğu konumu bataklığa çevirmektedir. Bekir Servet'in *"İşte bunda aldanıyorsun, demişti; ben Müzzan'la evlenmeye karar verirken, aynı zamanda bütün geçmiş hayatıma da veda etmek kararını aldım. Evliliğime bir hayınlık sokmayacağım..."* (Uşaklıgil, 2016: 354). ifadesi, Ömer Behiç'in kaybettiği ahlaki duruşunu hatırlatır beraberinde getirdiği vicdani suçluluğunu ve ızdıraplarını artırır.

Eserin sonunda kızı Leyla'yı kaybeden Ömer Behiç, iradesine sahip olmayı deneyimleyerek öğrenir ve Neyyir'in son çağrılarına direnerek yuvasına döner.

Halit Ziya "Aşk-ı Memnu"da yaptığını burada da yapar. Erkek kahramanına bir bedel ödettikten sonra onu yine evinin sakin sularına, güvenli yuvasına bırakır. Fethi Naci'nin eserin sonu ve Ömer Behiç'in ödediği bedel hakkındaki yaklaşımı ise şöyledir: *"Roman, Ömer Behiç'in 'hayatının en mühim feragatini' yapmasıyla biter:*

Metresini bırakır Ömer Behiç ve üzüntüden saçlarına ak düşen karısına döner" (Naci, 2019: 9).

3.3.3. Eylül

Mehmet Rauf tarafından "İlk eserim son üstadıma" diye Halit Ziya Uşaklıgil'e ithaf edilen ve Servet-i Fünun dergisinde 1900-1901 yılı arasında tefrika halinde yayımlanan *Eylül*, Türk edebiyatının ilk psikolojik roman örneği olarak kabul edilir. Eserin büyük ilgiyle karşılanması dolayısıyla Mehmet Rauf da "Eylül muharriri" olarak anılır.

Dönem romanlarındaki genel eğilim üzerine yasak bir aşkı konu edinen eser, Süreyya-Suad-Necip arasındaki aşk üçgenini ve bu karakterlerin ruh hâllerini etraflı bir şekilde ele alır. Bu üç karakter dışında romanda ağırlığını ciddi anlamda hissettiren bir diğer karakter yoktur. Eserde yer alan diğer karakterler de genellikle eserin gelişmesine yardımcı olan ya da ana karakterler Suad ile Necib'in daha iyi anlaşılması, özelliklerinin daha belirgin kılınması adına oluşturulan silik, ikincil kişiliklerdir. Özellikle Süreyya'nın kardeşi Hacer, eserin ideal kadını olan Suad'ın zarafetini, sadakatini, nahifliğini, masumiyetini, sükûnetini, kültürünü ve eğitimini ön plâna çıkarmak için oluşturulan karşıt bir karakter olarak eserde yer alır. Tanzimat ve Serveti Fünun dönemlerinde yazılan eserlerde sıklıkla görüldüğü üzere idealize edilen kadın karşısında konumlandırılan kötücül kadının sembolü olarak sunulur. Saflığı, ışığı sembolize eden Suad'a karşılık Hacer kötülüğü ve karanlığı temsil eder. O, idealize edilen kadının tam karşıtı özelliklere sahiptir ve ağabeyi Süreyya gibi derinlikten yoksundur.

"Evine, eşine bağlı ve saygılı, aşk anlayışı tamamen duygu yönlü olan Suat'ın tam tersi Hacer'in kocasına ne saygısı ne de sevgisi vardır. O sadece erkeklerin fizikî yönleriyle ilgilenen bir kadındır. Anlatıcı tarafından Suat saflığın, Hacer ise fesatlığın sembolüdür" (Cemal Özdemir, 2010: 49).

Eserde yer alma nedeni Suad karakterinin güçlü ve arzu edilen yönlerini pekiştirmek ve belirgin kılmaktır. Eserde ruhsal açıdan pek fazla üzerinde durulmayan, yaşamı kaba gerçeklikle yaşayan ve maddeyle özdeşleştirilen sığ bir

kötücül karakter olarak sunulur. Suad'la estetize edilen ve yüceltilen özellikler Hacer'de mânâdan, derinlikten ve estetikten yoksun bir hâl alır. O, yalnızca erkeklerin arzu nesnesi olarak gerçek hayatta yer alabilecek satıhta yaşayan sığ bir kadın imajına sahiptir.

"Hacer, duygularından, ruhsal algılarından ziyade, sadece karşıdan görüp beğendiği bedeniyle değerlendirdiği/beğendiği birisini sevebilecek kadar tehlikeli ve estetik duygulardan yoksun birisidir. Bu bağlamda yazar, Suat'ı yüceltebilmek için onun karşısına Hacer'i çıkarmıştır" (Kanter, 2010: 242)

Hacer, eser boyunca pek fazla bir yer işgal etmese de sahnede göründüğü bölümlerde genellikle olumsuz vasıflarla okura sunulur. Suad karşısında fiziksel güzelliği dışındaki bütün mukayeselerden mağlup olarak ayrılır. Bu güzelliği de Suad'ın diğer alanlardaki üstünlüğü, Hacer'in kötü ahlâkı ve tabiatı nedeniyle onun namına bir üstünlük vesilesi olarak sayılmaz. Eylemsel ve düşünsel anlamda kötüyü temsil ettiği için salt fiziksel güzelliği estetik bir üstünlük oluşturmak adına tek başına yeterli kabul edilmez.

Eserde göründüğü kısımlara dikkat edildiğinde yazarın onu, haset, kıskançlık, art niyet gibi olumsuz duygu durumları ile tatmin edilememiş evliliği, kötü ahlâkı ve hoppa tavırlarıyla sunduğu ayrıca estetik anlayıştan ve derinlikten yoksun, basit denebilecek bir karakterle özdeşleştirildiği söylenebilir. Özellikle eserin ideal kadını Suad'la mukayeseye tabi tutulduğu bölümlerde Suad'ın kutsallığı karşısındaki tek boyutlu, yüzeysel ve "mahalle kızı" (Rauf, 2004: 42) imajı, Hacer'in sıradan bir kötü olarak tanınmasına neden olur.

Mehmet Rauf, eser boyunca Hacer'e kendisini anlatma fırsatı vermediğinden okur Hacer'in iç dünyasına eğilemez ve onu çevresindeki karakterlerin bakışından tanımak durumunda kalır dolayısıyla bu bakış açılarının hepsi de Hacer'in aleyhine olacak niteliktedir. Örneğin arzuladığı bir evliliği gerçekleştiremeyen Hacer'in, eşi Fatin'den önce Necib'le evliliği gündeme gelir fakat kendisi gibi uçarı ve estetik derinlikten yoksun ağabeyi Süreyya bile onu estetikten yoksun bulduğu, kişiliği hakkında olumlu bir bakış açısına sahip olmadığı için Necib'e uygun görmez.

“Ondan başka, ben de düşündüm ki, Necib Hacer'e pek uygunsa da kızkardeşim Necib' hiç lâyık değildir; lâyık olmak şöyle dursun, hattâ uygun bile değildir; Necip’e daha iyi terbiye görmüş, daha ağır başlı, daha ince bir kadın lazımdır” (Rauf, 2004: 43).

Hacer-Suad mukayesesini yapan bir diğer isim Necib'dir. Haset duygusuyla hareket eden ve zarafetten yoksun Hacer'in hırçın ve saldırgan laflarını, tavrını sabırla, yumuşak başlılıkla karşılayan Suad, Necib'in olumladığı ayrıca kadınla özdeşleştirilen, kadına has kabul edilen uysallık, tevazu, uyumluluk ve ağırbaşlılık gibi ataerkil yapının da arzulayıp onayladığı özelliklere sahiptir.

"Hacer güzellikçe belki Suad'dan üstündü, fakat diğer bütün şeylerde Suad'ın üstünlüğü o kadar göze çarpıyordu ki, bunu Hacer'in farketmemesi olanaksızdı. Ahlâkça, ağırbaşlılıkça, uysallık ve nezaketçe bu üstünlük Suad'a öyle bir hâl veriyordu ki, güzelliği bundan zenginleşiyordu. Kocasına olan bağlılığı, sâkin, daima güleryüzlü, daima alçakgönüllü halleri bir yükseliş sebebi oluyor, onu yüceltiyordu. Halbuki Hacer'in öyle anları olurdu ki, bir gölge gibi belli belirsiz ince kaşları, şeffaf cildi, saçlarının güzel edasıyla gerçekten güzel bir kadın olduğu görülür, Necib bu güzellikte biraz yaramaz, biraz yırtıcı kuş rengi bulurdu. Sonra Suad'ın mutluluğu yanında kendisinin ziyan edilmiş evlilik hayatı, bu kadına karşı saklamaya nezaket ve dayanma gücünün yetmediği bir kin ile onu incitir dururdu. Necib, eğer Suad'ın yumuşaklığı ve iradesi olmasa, Hacer'le anlaşmanın olanaksız olduğunu anlıyor; Hacer'in, hattâ fırsat bile beklemeyen şu hırçın hücumlarına Suad'ın bir yumuşaklık ve dayanma gücüyle karşılık verdiğini farkediyordu" (Rauf, 2004: 53).

Mutsuz bir evlilik hayatı bulunan ve kocasından nefret eden Hacer, hafifmeşrep tavırlarıyla da dikkat çeker. Eşini düşünsel ve duygusal açıdan aldatır. Pencerenin önünde oturduğu saatlerde sokaktan geçen erkeklerle işaretleşmek gibi bayağı eylemlerde bulunur. Necib'le yasak bir aşkı iffet dairesinde sürdüren ve etik değerlerden ödün vermeyen Suad'a nazaran Hacer, iffet dairesinin sınırları dışına çıkmaya hazır bir imaj sergiler. Diğer alanlarda olduğu üzere masumiyet, sadakat gibi meziyetler açısından da Suad'a mağlup olur. Başlangıçta Sürayya'nın olumsuz söylemlerine karşın Hacer'i savunan Suad, ilerleyen süreçte ondaki basitliği görerek

kendisi ile Hacer'i mukayese eden bir diğer isim olur ve bayağı tavırları nedeniyle onu küçümser.

Güçlü iradesiyle duygularına yenik düşmeyen Suad'a karşılık karşı konağın uşağına bile göz koyan Hacer ve muhitteki diğer kadınların zaaflarına yenik düşen tutumları da Suad ve ötekilerin ahlak anlayışı arasındaki farklılığın görünür olmasına ayrıca Suad'ın yüceltilmesi ve duygularının (yasak aşkının) daha kabul edilebilir olmasına hizmet eder.

"Birden pencereye eğilip baktı, telâşla, 'Aman kardeşim... koş, koş... Güzel Tahir'e bak,' dedi. Suad bu telâşlı çağrıya uyarak baktı; bu, zenbille karşılarındaki konağın kapısını çalan genç irisi bir uşaktı; o zaman Hacer, nasıl bütün hanımların beğenip 'uşak güzeli' dediklerini anlatarak katılıyor, 'İlle miralayın hanımı... gözlerine bayılıyormuş,' diye bitiremiyordu. Suad şaşkın, 'Hangi hanım? Niçin?' diye soruyordu, o zaman Hacer saydı, bunlar düpedüz hanımlardı, hattâ bazılarının genç ve yakışıklı beyleri de vardı. O şaştıkça Hacer zaferle anlatarak gülüyor, o kadar merak ve önemle bakarak, öyle açılarak tarif ediyordu ki kendisinin de onlarla aynı düşüncede olduğu görülüyordu (...) " (Rauf, 2004: 259-260).

Hacer'in bir başka seferinde görüp beğendiği genç zabitin kim olduğu yolundaki soruları ağabeyi Süreyya'ya oldukça rahat bir tavırla yöneltmesi Suad'ın şaşkınlığını artıran ve kendisiyle Hacer arasındaki ahlâki benzemezliği belirgin kılan bir diğer detay olarak verilir.

"Hacer'in Süreyya'ya o zabitin kim olduğunu serinkanla ve memnunlukla sorduğunu görerek şaştı. Hacer o kadar doğal ve serbest davranıyor, bu kötülüğü öyle tereddütsüz, sanki haz ve çekicilikle yapıyordu ki, Suad kendisinin nasıl saf yürekli olduğuna şaşıyordu. O ne kadar korkmuştu. Hâlâ nasıl da korkuyor, kaygılanıyordu: halbuki herkes, işte bütün mahallenin saygın hanımları, iri yarı, güzel bir köylü için ölüyorlardı" (Rauf, 2004: 264).

Suad, kendi mahrem dünyasında büyüttüğü aşkı, Hacer gibi kadınların sevda diye kabul ettiği basit ilişkilere nazaran daha ulvi bulur. Suad'da etik değerlerden ödün verilmeden yaşatılan ve yüceltilen bu duygular Hacer'de ise basit, mülevves ve

itici bir hâl alır. Suad'ın ruhsal zarafete dayalı aşkına karşılık Hacer'in duyguları bedene ilişkin ve bedensel özlem düzleminde kalır.

"Öbür türlüsü... İşte Hacer'in, Hacer gibilerin sevdaları... Ömrünü geçirdiği cumbada birini bulup sevilmek için geçen ömründe olumlu ya da olumsuz, her bulduğuyla aşk oyunu yapmak; işte onların sevmeleri (...) O halde Hacer için, ilk fırsat bir düşüş olacaktı; sanki onun ruhu yoktu; onun düşüncesi, kendisini engelleyen şeyler yoktu. Yalnızca karşıdan görüp beğendiği bir erkeği bu kadar gelenekle seven, bu kadar önem veren bir kadın için ona yaklaşmakla herşey sonuçlanabilirdi" (Rauf, 2004: 261).

Aslında iki kadın da düşünsel ve duygusal anlamda eşlerine sâdık değildir fakat Suad'ın tavrı ve duyguları estetize edilip dolaylı da olsa olumlandığından, bu duyguların ve davranışların bayağılaşmasına müsade edilmediğinden okur nezdinde basit bir ilişki veya yuvaya ihanet şeklinde bir bakış açısının oluşması engellenir. Bedenen olduğu kadar ruhen de yüceltilen Suad'ın hissiyatı ve tavrındaki incelik, estetik duyuş mânâyla harmanlanarak sunulurken Hacer'in yaklaşımı tensellik ve maddeyle ilişkilendirilir. Dolayısıyla eserin kötücül kadınının oluşturduğu olumsuz havaya karşılık okurda bir tepkisellik oluşturulması arzulanırken idealize edilen kadının duygularının ise okur tarafından âdeta merhamet duygularıyla karşılanması, anlaşılması arzulanır ve idealize kadının yasak aşkının daha masumane olarak kabul edilmesi amaçlanır. Bu arzunun gerçekleşmesi için de idealize olan her fırsatta saflık, masumiyet ve iffetle özdeşleştirilip sunulurken kötücül olan basitlik ve bayağılıkla sunulur.

"Ah ne kadar anlıyor, nasıl görüyordu; Hacer'in nasıl kocası olmasa, ya da iyi olsa yine bunlardan hoşlanacağını, çünkü ruhu bayağı, kirli olduğunu nasıl görüyordu; ve o hanımları gözünün önüne getirip böyle ufak itirafları, aralarında toplanıp konuştuklarını düşünerek iğreniyordu" (Rauf, 2004: 260).

Babasının dayatması nedeniyle Fatin Bey'le istemediği halde evlenen ve mutsuz bir evliliği sürdürmek zorunda kalan Hacer, çevresindeki mutlu ilişkileri kıskanan haset duygusunun kıskacında kıvranan bir kadındır. Kendisinin sahip olamadıklarına çevresindeki kişilerin malik olması ondaki haset duygusunu daha da

körükler. Nitekim *Leyla Navaro* haset duygusunun temelinde başkasının sahip olduğu fakat kişinin sahip olamadığı özelliklerin bulunduğunu belirtir.

"Ruhumuzda tutkuyla pençe atan çetin bir duygudur haset; sahip olunmayan - ya da sahip olunmadığı sanılan (güzellik, başarı, zenginlik, ilişki vb)- bir özelliğin başkasında görülüp tutkulu bir şekilde arzu edilmesidir. Haset "Onda var, bende neden yok?" düşüncesini uyandırır" (Navaro, 2019: 15).

Haset ve kıskançlık duygularının yanı sıra hoppa ve hafifmeşrep yapısı, Necib'e karşı ilgisi, Suad'ın sahip olduğu mutlu aile tablosu, Hacer'in giderek daha iğneleyici laflarla Suad ve Necib'e yönelmesine yol açar. Süreyya ve Suad'ın Boğaz'da kiraladıkları yalıdan konağa dönmelerinin ardından tekrar konağa uğramaya başlayan Necib'in bu ziyaretlerinin ardındaki niyetin farkında olduğunu hissettiren tek isimdir. Tamamen yıkıcı bir tutumla bu ziyaretlerin pek de masum olmadığı yolunda imada bulunur.

"Hacer pencereden, birden, 'Ooo!' dedi. Suad, ne var gibi baktı , öteki başını çevirmeyip cama yapıştırarak yanıt verdi, 'Necib'le Süreyya!' ve birden yüreği çarparak sararan Suad'a anlamlı bir bakışla bir saniye bakıp sonra cama yapışarak, 'Artık elbette gelir... Siz burada mısınız, değil misiniz... Bütün yaz iki kere gelmedi...' dedi (...) (Rauf, 2004: 263).

Suad-Necib ilişkisinin farkında olan Hacer, ağabeyi Süreyya'nın sorumsuzluğuna da göndermede bulunur. Bu ilişkinin ve yasak aşkın ahlâki yönünü sorgulamaktan çok yalnızca Süreyya'nın rahat tavırlarının buna zemin hazırladığını düşünmesi sahip olduğu etik standartları ve değerleri yansıtır.

" Maşallah, Allah mübarek etsin… İnsanın Süreyya gibi vurdumduymaz bir beyi olduktan sonra…" (Rauf, 2004: 160)

Bu iğneleyici sözlerle birlikte Necib'i baştan çıkarıcı ve onunla gönül eğlendirici tavırlarda bulunması Suad karşısındaki basitliğini belirginleştirerek Suad'ın da ona karşı olan duygularının değişmesine ve ondan soğumasına yol açar.

Hacer’in kocası Fatin'in ilgisizliği, paraya olan düşkünlüğü ve para için alçalıcı tavırlar sergilemesi, Hacer tarafından iğrenilmesine yol açar. Hacer de kocasından bulamadığı ilgiyi başka erkeklerde arar, evlerinin penceresinden gelen geçen erkeklere bakar, onlarla ilgili yorumlar yapar. Özellikle erkeklerle ilgili yaptığı yorumlar hep beğenme, onların erkekliklerini ve fizikî özelliklerini övme yönünde olmaktadır. Hatta Suat, onun böyle eğilimleri olduğunu fark ettiğinde Hacer’in ruhunu kirli bulur. Hacer’in sevdiği bir erkekle evli olsa bile hafifmeşrep tarzı gereği yine başka erkeklerde gözü olacağını düşünür. O karşı evin uşağına bile göz koyabilen hoppa bir kadındır. Bu uşak dışında gülücükler yolladığı, işaretleştiği birçok başka erkek de vardır.

Eserde Suad dışında olumlanan tek kadın karakter "hanımefendi" olarak tanıtılan Süreyya'nın annesidir. Suad'ın da takdir ettiği ve imrendiği yegâne kadındır. Ayrıca Mehmet Rauf'un da hanımefendi karakteri üzerinden kendi mesajını Suad aracılığıyla aktardığı, kadının kötü koca idaresine bile tahammülle karşılık vermesi gerektiği diğer taraftan kötülüğün kadınla ilişkilendirildiği görülür. Burada erile itaatin altının çizildiği, baskıcı bir idare altında bile olsa kadının bu durumu sineye çekerek ataerkil otoriteyi sorgulamadan bu durumu kaderci bir tutumla kabullenmesinin gerekliliği şeklindeki mesaj dikkatleri çeker.

"Bunun, kendisi için garip ve uzun bir etkisi oldu; Hacer'de, nasıl kendisine hiç benzemeyen esaslı haller olduğunu zaten bilirdi, fakat anlaşmazlığın bu derecesine şaşıyordu; bu kadarını hiç ummamıştı. Ama, hanımefendi onun için başka bir ders oluyordu. Onun hakkında en küçük bir kötü söz söylenmemiş, hiçbir söylenti işitilmemiş olduğunu düşünerek, 'Hayır, bu kötülükler kocaların kötülüğünden değil, kadınların kendilerinden geliyor," diye karar veriyordu. İyi kadın, kocası kötü bile olsa, reddedilip kaçınılması olanaksız olan bir kader darbesi altında ezilir kalırdı" (Rauf, 2004: 260-261).

Hacer'in bütünüyle olumsuz olarak sunulması nedeniyle eşi Fatin'in de salt çıkarcı, prensipten ve ahlâki değerlerden yoksun, maddeci bir kişilikle ona eşlik ettiği görülür. Mehmet Rauf âdeta karakterleri arasında da estetik uyuma önem vermiş Suad-Necib'e karşılık Hacer-Fatin eşleşmesini uygun görmüştür. Fatin de adeta Necib'in özelliklerinin, sanatsal derinliğinin ve sanatkâr ruhunun ön plâna çıkması

için eserde yer alan bir karakterdir. Necip, bohem bir yaşamı sürdüren bir aylaktır ama Murat Belge'nin ifadesiyle *"estetik bir aylak"* tır (Belge, 2014: 351). Buna mukabil Fatin; kayınpederinin gölgesinde yaşayan, hilekâr, maddeci, sığ bir şahsiyettir. Kişisel özellikleri kadar fiziksel özellikleri açısından da oldukça çirkin bir şekilde tasvir edilir. Necib ve Fatin mukayesesini yapan Süreyya'nın, eniştesinin fiziksel görünüşü hakkındaki düşünceleri oldukça ağırdır.

"Ve Süreyya, genç, güzel, zarif Necib'i düşünerek eniştesi Fatin Bey'i görüyor, yağlı imiş gibi parlayan ensesi, hep bir şeylerden yararlanma umuduyla yan yan bakan küçük hilekâr gözleri, biraz yüksek omuzlarının üstündeki, yemek yerken ona bir hayvan görünümü veren öne eğilmiş büyük başıyla, nasıl iğrenç bir kişi olduğunu kabul ederek Hacer'e hak vermek istiyordu" (Rauf, 2004: 42).

Fatin'in fiziksel çirkinliğini dile getiren diğer isim Hacer'dir. Kötülüklerin kadınlardan yayıldığını düşünen idealize kadın Suad'a karşılık eserin kötücül kadını Hacer, kocasının kişiliği kadar fiziksel çirkinliğini de dile getirerek bir yerde erilin otoritesini sarsan tavrın temsilcisi olarak sunulur ve bu yönüyle de idealize edilen kadına karşıt bir kutup oluşturur. Uçarı, ilgisiz, estetik ruhtan yoksun, düz ve kendi eğlencesini önceleyen Süreyya'ya rağmen kocası hakkında olumsuz bir söz sarf etmeyen Suad'a nazaran Hacer, kocası Fatin'i görünüşü dolayısıyla aşağılayan bir yaklaşıma sahiptir.

"Allah aşkına bak hemşire, alnı nasıl parlıyor, börekçi çırakları gibi…" Sonra ileri çıkık, göğsüne mütemayil başının arkasında, yakalık ile fes arasında oturunca katlanan enseyi göstererek " Ah ne kadar iğreniyorum bilsen, kardeşim?" diye gayet mahrem bir eda-yı şikâyetle bakıyordu"

Ayrıca ataerkil anlayışı sürdüren, geleneksel bir anlayışa sahip ve geleneği temsil eden kayınpederine yaranmak için eril tahakkümü savunan, kadını boyunduruk altına alan ve kör bir itaati kadına yakıştıran bir görüşü onaylar.

"Fatin, tekrar iki lokma arasında, Ve karı, kocasına er zaman boyun eğmek zorundadır!" ilkesini söylüyordu (Rauf, 2004: 58).

Olumsuz özellikleri Hacer üzerinden aktaran ve kadınların uzak durması gereken tavırları yine Hacer aracılığıyla ileten Mehmet Rauf, Suad'ı kadınlara bir model olarak sunarken onu sadakat, masumiyet, kanaatkârlık, tevekkül, sabır, iffet gibi üstün meziyetler ve güzel sanatlara ilgi duyan sanatkâr ve ince bir ruhla özdeşleştirir. Uysal ve edilgen tavırlarıyla da dikkat çeken, sürekli ihmal edilmesine rağmen kendisini kocası Süreyya'nın mutluluğuna adayan, kendi duygularından, arzularından ziyade kocasınınkileri önceleyen ve fedakârlıkla özdeşleştirilen Suad, bu vasıflarıyla pederşahi yapının arzuladığı kadının tasavvuru ve prototipidir. Bu yönüyle onun Mehmet Rauf'un ideallerindeki kadın olduğu söylenebilir. Hacer ise pervasız tavırları, açık sözlülüğü, kolay dizginlenemez yapısı gibi özellikleri nedeniyle ataerkil iktidar tarafından onaylanmayan, hoppalık, sığlık ve basitlikle özdeşleştirilen, haset ve kıskançlık gibi kötü duygulara mağlup olmuş basit bir kötücül kadın olarak sunulur. Suad, estetik bir ruha sahip olması, duygularını da aynı anlayışla yaşaması ve eril tahakkümü sarsmaması dolayısıyla mazur gösterilirken Hacer'in yaklaşımı okuru rahatsız eder ve okurun tepkisi Hacer'e yönelir. Böylelikle olumlanması arzulanan Suad üzerinden iletilmek istenen mesaj muhataplarına daha kolay ve daha etkili bir şekilde ulaşma fırsatını yakalar.

3.3.4. Metres

Edebiyat tarihimizde herhangi bir ekol ve edebi topluluk içerisinde yer almayan Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünun Dönemi'nin bağımsız yazarlarından biri olarak yayın hayatını sürdürür. "Hace-i evvel" olarak bilinen Ahmet Mithat'ın geleneğini devam ettirerek sosyal fayda prensibiyle eserler kaleme alır ve kendisi de "Hace-i sani" olarak anılır. Ahmet Mithat'ın çıkardığı Tercüman-ı Hakikat gazetesinin kadrolu yazarları arasında yer alan Gürpınar, "hace-i evvel" tarafından da "veled-i manevi"si olarak ilan edilir.

Türk edebiyatının en velut yazarlarından biri olarak edebi yaşamı boyunca kırk bir roman, yedi hikaye kitabı, iki tiyatro eseri, iki eleştiri yazısı, Fransızcadan beş çeviri kaleme alır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte yazı hayatını sürdüren Gürpınar; yaşadığı, tanığı olduğu olayları da eserlerine yansıtarak âdeta içinde bulunduğu topluma ayna tutar, eserleri aracılığıyla hatırı sayılır düzeyde sosyolojik veri sunar.

Eserlerinde yanlış Batılılaşma, batıl inançlar, eğitimsizlik gibi toplumun aksayan yönlerine işaret eden Gürpınar'ın özellikle dikkat kesildiği bir diğer konu kadınlardır. Eserlerinde farklı statülerden ve sınıflardan kadınları ele alan Gürpınar'ın; Batılı kadınları da ayrıca romanlarında değerlendirdiği, özellikle mürebbiyelik kurumunun Türk toplum yapısı üzerindeki tahribatına yer verdiği görülür. Mürebbiyeliğin yanında toplum için bir tehdit olarak addedilen ve aile kurumunu çökerten "metreslik" de yine Hüseyin Rahmi'nin ele aldığı başat temalardandır.

"İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçişte her türlü sosyal kurumda köklü değişiklikler meydana gelir. II. Meşrutiyet sonrası bu değişimlerden aile oldukça etkilenmiştir. Bu değişimlerin etkilediği aile kurumunda birtakım problemler zamanla açığa çıkmıştır. Bunların başında yazarın sıklıkla değindiği bir bahis olan aldatma ve aldatılma mevzusu gelmektedir. Daha önce cariyelik ve odalık kavramları altında meşrulaştırılmaya çalışılan bir erkeğin birden fazla kadınla evlenebilmesi veya cinsellik yaşayabilmesi, yerini bu dönemde metreslik kavramına bırakmıştır" (Duran, 2009: 5).

Batılı kadınları daha çok cinsel cazibeleriyle ele alan ve kötücüllükle ilişkilendiren Gürpınar, Osmanlı erkeğinin sürüklendiği felaketlerin müsebbibi olarak bu Batılı ve düşkün kadınları gösterir. Osmanlı kadınlarına göre daha serbest ve kamusal alanda daha rahat tavırlarıyla dikkat çeken bu kadınlar çoğunlukla Fransız'dır ve Tanzimat'tan beri süregelen Fransız hayranlığının, Fransız yaşantısının kötü kırıntılarının temsilleridir. *Elif Duran Oto* bu kadınları ve onların eylemlerini *"Çoğu Fransız olan bu kadınların cinsellik merkezli hayatları ve kimlikleri, bize o yıllarda Osmanlı toplumunda yabancı hayranlığıyla birlikte sosyal hayata ithal edilmiş bir durumdur"* (Duran Oto, 2017: 460) şeklinde değerlendirir. Birlikte oldukları erkeklere menfi bir nazarla bakan, onları maddi olarak sömüren ve çarpık ilişkilerin odağında olan bu düşkün ve kötücül kadınlar, aynı zamanda evlilik yaşamını dolayısıyla toplumsal yıkımı hazırlayan kültürel ve ekonomik sömürücüler olarak sunulur.

Diğer taraftan kadının toplum içindeki konumunu, sınırlarını ve rollerini romanları aracılığıyla değerlendiren Hüseyin Rahmi, evlilik dairesi içinde erkek

tahakkümü altında ezilen geleneksel kadın profillerini de mercek altına alır. Eserlerde özerk ve serbest tavırlarıyla dikkat çeken kötücül Batılı kadınlar karşısında konumlanan ve evlilik dairesinde eril sınırlar içerisine hapsolan bu Doğulu kadınların Gürpınar'ın eserlerinin kurgu dünyasında yer aldıkları görülür.

Çalışmamızda ele aldığımız *Metres* romanı, Hüseyin Rahmi'nin altıncı romanı olarak 1900 yılında İkdam'da tefrika edildikten sonra yine İkdam matbaası tarafından kitap olarak yayımlanır. Romanda birbirine zıt kadın karakterler yaratarak yukarıda değindiğimiz şema çerçevesinde kadın karakterler oluşturan Gürpınar; kadınların rollerine, eğitimsiz bırakılmışlıklarına, Batılı kadınlar karşısındaki edilgen yaşamlarına ya da alafranga erkeklerle birlikte sunulan, Batılılaşmayı satıhta ve şekilsel olarak algılayan iffetsiz kadınlara yer verir. Böylelikle dönemdeki hakim temayül üzere olumlanan ve arzulanan kadına yönelik mesajlarını oluşturduğu bu tipler üzerinden iletilir.

"Analarınızdan gördüğünüzün dışında bir eğitim okulunuz yok. Erkekleriniz sizin için okuma yazmayı gereksiz görüyorlar. Böyle bilgisizlik gölgesinde bırakılışınız maksatlı... Bu gerçek meydandayken bazı yeni fikirli erkekleriniz sizin akıl ve bilgi noksanınızla eğlenmekte, evlenmek için bizi, yani Frenk kadınlarını seçmekte nasıl bir vicdan yetkinliği buluyorlar? (....) Önce kadın, ana yetişmeli ki sonra her meslekte erkek yetişsin"(Gürpınar, 1977: 349) (Akt. Ilgaz Güzelce, 2006).

Metres romanında kötücül kadını Fransız Parnas etrafında kurgulayan Gürpınar, olumlanan kadını/evdeki melek rolünü ise Saffet Hanım'a vererek kadınlar hakkındaki düşüncelerini ve mesajlarını okuruna iletir.

Metres romanının kötücül kadını, cinsel cazibesini kullanarak ağına düşürdüğü erkekleri ekonomik olarak sömüren Parnas adlı bir Fransızdır. Eser; Parnas, Müştak, Reyhan ve Hami arasındaki çarpık sevda alışverişini ayrıca kötücül kadının iradelerini ellerinden aldığı üç erkeği de sömürerek felakete sürükleyişini Gürpınar'ın da satır aralarındaki eleştirileriyle okura sunar.

Hüseyin Rahmi, Parnas'ı tanıttığı bölüme *"Matmazel Parnas, yirmisinden pek yukarı olmayan bu afet, sarı saçları, ela gözleri ve levendane narin kameti, pürşaşaa*

tuvaletiyle, Beyoğlu'nun ufk-ı sevdasında zuhur eden bir necm-i gisudar gibi acaba kime çatacak, hangi servete çarpacak diye ve enzar-ı tecessüsü kendine celbetmişti" (Gürpınar, 2017: 101-102) şeklinde başlar ve okuyucusunu bu kötücül kadına karşı hazırlar. Böylece kötücül/ölümcül kadının özelliklerinden olan servet avcılığının, ekonomik sömürü rolünün altını çizer. Devam eden aynı bölümde Parnas'ı yine iffetsizler yüksek tabakasındann *"Paris'in tabaka-i ulya alüfteganından imiş"* (a.g.e: 102) şeklinde aktarır ve kötücül kadının iffet dairesi sınırları dışında olduğunu vurgular.

Kötücül kadının özelliklerinden olan esrarengiz olma, gizem yaratma adına Antik Yunan'da ilham perilerinin bulunduğu iddia edilen Parnas dağının adını alan bu Fransız metresin İstanbul'a geliş serüveni Paris'te ağına düşürdüğü zengin ve yaşlı Rum aşığı vesilesiyle olur. Rum tüccarın ölümünden sonra para avcısı bir metres olarak Batılı yaşam hevesinde olan Osmanlı erkeklerini baştan çıkarır. Eserin üç erkek kahramanından Müştak da Parnas'ın ağına takılan ilk kişi olur. Parnas'ı görmeden isminden etkilen Müştak bir yolunu bularak Parnas'la tanışır ve böylelikle onun kapanına kapılır. *"Sansar kapanıyla kaplan avına çıkan bir şaşkın sayyad"* (Gürpınar, 2017: 102) diye tasvir edilen Müştak'ın serveti, Parnas'ı tatmin edecek düzeyde olmasa da bu Fransız metres, Müştak'ın maskaralıklarından da hoşlanarak onun sahip olduklarını eritmeye başlar:

"Müştak'ın serveti matmazelin idare-i beytiyesine tuz biber olmaz. Aşık-ı fedakâr hiç buralarını düşünmedi. Kızın çok zenginleri birkaç ayda ezecek o bar-ı maişetini üzerine aldı. Akarını satmak, karzen tedarik etmek suretiyle üç ayda bin lirayı mütecaviz bir meblağ sarf etti. Matmazel Parnas güya Müştak-ı biraz seviyor, bu zavallı gencin öyle Avrupa milyonerlerinden olmadığını da biliyordu. Bu hakikate vukufu cihetiyle sanki sözde israftan mücanebetle yaşıyordu. Parnas'ın bütün bu hüsnüniyetlerine ihtiyar ettiği maişet-iiktisat-kâranesine rağmen biçare Müştak üç ayda bitti. Sıfırı tüketti. Zaten eti ne budu ne?Fakat biçarenin sermaye-i nukudu bittikçe suziş-i derunu izdiyad bulması neticeyi müellim bir hâle getiriyordu (a.g.e. 2017: 102).

Bütün sermayeyi ve eş dost arasında krediyi tüketen Müştak, rüzgârın önündeki yaprak misali kontrolü kaybeder ve zaaflarının esiri olur. Parnas'la

birlikteliği sürdürmenin tek yolunun maddi sömürüye açık olmak demek olduğunu bildiği hâlde bağımlıymış gibi bu ilişkiyi sonlandıracak iradeyi gösteremez ve gittikçe bayağı bir hâl alır. Parnas'ın kapısını çalacak cesareti cüzdanından alan Müştak, bu cesareti tamamen kaybedince babasının hasta olduğu bahanesini ortaya atar ve iki hafta Parnas'a uğrayamaz. Bu süre zarfında bir taraftan da Parnas'ın yeni bir av bulmasının korkusuyla yaşar, bu nedenle kıskançlık kıskacında kıvranır.

"Acaba birkaç bin liraya malik, Fransızcada herze-guyâne şiir söylemekte mahir biri daha zuhur edip de Parnas'ın gönlünde Müştak'ın tahayyüz eylediği mevki-i sevdayı zapt etmiş olmasın? İşte en ziyade bundan korkuyor, buna ihtimal verdirecek zihnine bazı faraziyat tebadür ettikçe kızarıyor, bozarıyor, terliyor, nerede bulunduğunu, ne yaptığını, ne söylediğini şaşırıyordu" (a.g.e. 104).

Parnas'la beraber olmak adına tekrar borç para alabileceği bir tanıdık arar ve Reyhan Bey adında aydın geçinen bir arkadaşına uğrar. *"Reyhan Bey, iklim-i beldemizde kabak fasilesi kadar bir bereket-i nümüv ve tenevvü gösteren edip taslaklarından biri"* (a.g.e. 105) ve Batı taklitçisi ve takipçisi bir mirasyedidir. Müştak'ın kendisinden iki yüz lira borç istemesi üzerine onun içinde bulunduğu durumun farkında olduğunu *"Öyle bir metresle yaşayana 'Parayı ne yapacaksın?' sualini irad pek abes olur değil mi?"* (a.g.e. 110) şeklinde bildirir. Sohbetin ilk aşamalarında dostane bir edayla Müştak'ı dinleyen, konuşturan ve malumat toplayan Reyhan'ın asıl niyeti sonlara doğru tezahür eder. Reyhan, Müştak'a maddi olarak yardımda bulunmayı ahlâksız bir koşula bağlar ve Parnas'ın müşterek metresleri olması teklifinde bulunur.

"Arabistan'da bir kısrağın birkaç sahibi bulunduğunu hiç işittin mi? (...) Bu kaide-i tasarruf, masraflı metreslere de teşmil edilemez mi? Kısrak hesabı. Bir metresin de iki 'aman'ı bulunsa ne lazım gelir?" (a.g.e. 120).

Müştak'ın para bulmak adına Reyhan gibi birine müracaat etmesi, Reyhan'ın arkadaşına yardımcı olmak için böyle bir teklifte bulunması eril otoritenin zaaflarını kontrol etmeyip kadına ve cinsel cazibesine yönelik düşkünlüğü sonucu düşeceği bayağı durumların göstergesi şeklinde bir ikaz olarak okura sunulur. Bu noktada kadın cinselliğinin ataerkil iktidar için bir tehdit unsuru olduğu sezdirilir.

Reyhan, bu teklifini de kendince makul gerekçelere dayandırarak buna medeni ve sosyo-tarihi bir kılıf hazırlar, Müştak'ı bu noktada zaafları olan, zihinsel terbiyeden yoksun bir cahil olarak suçlar.

"Seni bu terbiye-i zihniyeden mahrum buldum. Metresine iştirak teklif ettiğim zaman bilâ-teemmül pür-hiddet kesilmen işte bu zaafını gösteriyor. Sen ahvâl-i beşeriyeyi tamamıyla tetkik edememişsin. Bazı akvam beyninde 'poliandr' denilen bir âdet caridir ki poligaminin zıddıdır. Bu ikinciyi taaddüd-i zevcatla tercüme ettiğimiz gibi birinciyi de taddüd-i ezvac ile ifade edebiliriz. Bir metresin birkaç âşığı olabilir. Şu kadar ki kadın âşıklarını yekdiğerinden haberdar etmeyerek idareye uğraşır. Ekseriya bu idare de suridir. Üftadegân birbirini tanırlar fakat hasbe'l-lüzum tanımaz görünürler. Aşıklar tabakat-ı adiyeden olurlarsa o zaman boğaz boğaza, bıçak bıçağa gelirler, kan olur, kıtal olur. Çok şükür biz aynı kadına üstadeliğimizi bilip de bilmez görünecek safdillerden olmadığımız gibi mezadd-ı muhabbette gezerek parası en çok olanın üzerinde kalacak bir alüfte için birbirimizi öldürecek sebük-magzândan da değiliz..." (a.g.e. 123)

Müştak, bu teklif karşısında adeta çılgına döner fakat daha sonra Parnas'la beraber olmak adına başka çıkar yol bulamadığından teklifi kabul eder. Müştak, safiyane bir bakış açısıyla Parnas'ın Reyhan gibi biriyle birlikte olamayacağına ayrıca Parnas'ın kendisiyle birlikteyken bir başka erkekle bir ilişki serüvenine dahil olmayacağına dair kendisinden söz aldığından bu talebi reddetmez.

Burada dikkati çeken bir diğer husus iki karakterin de Parnas'ın bir metres olduğunun ve ancak parayla zapt olunup birlikteliği sürdüreceğinin farkında olmasıdır fakat onun cinsel cazibesine karşı koyacak gücü ortaya koyamadıkları için böyle zelil bir ilişkinin ve muhabbetin muhatapları olmaktan kurtulamazlar.

"Yarın başkasının olacak bir karıyı benden niçin kıskanıyorsun? Teklifimdeki ehemmiyeti sen vehleten takdir edemedin. Öyle karılara peyda edilen muhabbetlere bir şekl-i ebediyet vermeye uğraşmak kadar budalalık tasavvur edilemez. Onları meşamm-ı enama maruz birer çiçek gibi bir arzu-yı muvakkatle koklayıp geçmeli. Müddet-i istişmamı uzatmak ister isen ilk evanda insanı sermest-i huzuz eden o can-feza rayiha bayıltarak bir semm-i mühlik tesiri gösterir. Ben Parnas'ı sevmek isterim.

Fakat bir muhabbet-i müebbede iddiasıyla değil. Öyle bir kadınla birkaç ay yaşamış bulunmak için..." (a.g.e. 122).

Reyhan'ın maddi giderleri karşılaması koşuluyla Müştak da onu Parnas'la tanıştırır ve böylelikle üç kişilik bir muhabbet alışverişi başlar. Süreç içerisinde Parnas'la Reyhan'ın ilişkisinin başlaması ve Reyhan'ın da serveti tüketmesi üzerine Parnas bu kez bu iki aşığını bırakarak Hami Bey adında Şadi Bey ailesinin oğluyla birlikte olmaya başlar. Bu duruma oldukça içerleyen bu iki karakter, hemen intikam plânları hazırlamaya başlar ve hedeflerinde de Parnas yerine Hami bulunur. Onların mantığına göre Hami ortaya çıkmasa Parnas'la olan ilişkileri bir şekilde devam edecektir. Plân, Reyhan'ın fikridir ve Hami'nin eşi Saffet Hanım ve annesi Firuze Hanım'ı baştan çıkarma esasına dayanır. Böylece Müştak Saffet Hanım'ı; Reyhan da Firuze Hanım'ı baştan çıkarmak ve Parnas'a giden yol için gerekli maddi kaynağı bu kadınlardan temin etmek adına girişimlerde bulunur.

Eşi Şadi Bey'in vefatından sonra alafranga bir yaşam sürdüren ve düşkün bir kadın olan Firuze, Reyhan'ın ağına takılır fakat saf ve cahil bir kadın olan Saffet ise uzun bir süre Müştak'a karşılık vermez. Alafranga ve hafifmeşrep Firuze'ye karşılık Doğulu kimliği ve gelenekleriyle tasvir edilen Saffet, Müştak'ın ilk mektubu karşısında *"Mektubu açmakla zevcine karşı müthiş bir hıyanette, iffeten tamir kabul etmez bir hatada bulunduğuna zehapla tekmil vücudunu soğuk bir ter ile hafif bir lerze istila etti"* (a.g.e. 211-212) şeklinde iffetinde kaynaklanan bir suçluluk duygusuyla sunulur. Buna karşılık kocası Hami ise Parnas'ı rüzgarına kendisini tamamen kaptırır, Parnas'la birlikte olduktan sonra yalıya neredeyse uğramaz olur. Hami'nin seyrek uğrayışları arasında metresinin resmini yalıdaki odasına asması Saffet'in gururunu hepten kırar ve bu hakarete dayanamayan Saffet baba evine dönmeye karar verir. Annesini kaybeden ve üvey annenin bulunduğu eve giden Saffet'e geleneğin ve ataerkil ezberlerin etkisiyle baba evinin kapıları kapanır ve tekrar kocasına dönmesi için kendisine kapı gösterilir. Kadının sıkışmışlığı, çaresizliği, bağımlılığı bu noktada dikkatlere sunulur.

"Gece ağladı, gündüz ağladı. Kocasının verdiği nispetlere dayanamadı, nihayet babasının evine kaçtı. Saffet'in asıl validesi bir hayli miras bırakarak vefat etmişti. Üvey validesi biçareyi, 'Erkeğin keyfine karışılır mı? İsterse üstüne evlenir,

isterse on metres tutar. Haydi bakayım, gözlerini sil de kocanın evine! Tosun gibi bir de evladın var. Namuslu bir kadının ağzında boşanmak lakırtısı gezer mi hiç? ' tekdiriyle tekrar yalıya göndermişti" (a.g.e. 206).

Colette Dowling erkek ile kadın arasındaki bu özerklilik farklılığının doğuştan değil yetiştirilme tarzından, farklı eğitim anlayışlarından kaynaklandığını ve kadınların bağımlı olmaya, boyun eğmeye özendirildiğini şöyle dile getirir:

"İlerleme fırsatımız varken neden geri çekilme eğilimi gösteriyoruz? Çünkü kadınlar, korkuyu göğüsleyip aşmaya alışık değildir. Bizi korkutan şeylerden kaçınmaya, küçük yaşlardan itibaren, sadece kendimizi rahat ve emniyette hissetmemizi sağlayacak şeyler yapmaya özendirildik. Aslında özgürlük için değil, bunun tam tersi olan bağımlılık için eğitildik" (Dowling, 2020: 9).

Kendi başına yaşayabilecek servete ve imkânlara sahip olmasına rağmen boşanıp böyle bir yaşamı sürdürme becerisinden, iradesinden ve cesaretinden yoksun yetiştirilen Saffet bu durumu göze alamaz. Çaresiz, yalıya döner. Müştak'ın ısrarlı mektupları ve taleplerine uzun bir süre direnir fakat kocasının ve kaynanasının istihzalarına, aşağılamalarına dayanamayan bu gelin için Müştak'ın mektupları kendisinin de beğenilecek bir kadın olduğu yönündeki duygularını okşar. Diğer taraftan intikam arzusuyla Müştak'a karşılık vermek için bu macerayı göze alır. Okuma yazması olmadığından kendisine gelen mektubu bile okuyamayan, kendisine okunduğu hâlde bile manaya yeterince vakıf olamayan Saffet, gelen mektuba karşılık vermek için bir yazıcıya gitmeye karar verir. Kalfası Dudu ile yazıcıya gittikleri gün yazacakları mektup için uygun bir kâğıt aramak için kırtasiyeye giderlerken çevreden esnafın sataşmalarına, sarkıntılıklarına maruz kalmaları kamusal alanda kadının bir başına değil ancak erilin gölgesiyle dahil olabileceğinin ve erilin farklı bir cinsiyete sahip olması nedeniyle kadına yönelik rahat ve haddini aşan tavrının göstergesi olarak muharrir tarafından yansıtılır.

Mektubu yazdırmak için yazıcıya utana sıkıla meram anlatan kalfası Dudu, yazılan mektuba kimi zaman müdahale eder ve yazıcıdan çeşitli değişiklikler talep eder. Yazıcının; *"Hayır, siz kadınsınız, her şeye tamamıyla aklınız ermez."* (a.g.e.

259) ifadesi, eril zihniyetin bilinçaltı kabullerini yansıtan öğrenilmiş bir kalıba işaret eder. Zira eril dünyada kadın yarım akıllı veya saçı uzun aklı kısa olandır.

Mektubun yazılacağı esnada içeriye giren hafifmeşrep bir kadının; *"Hanımlar daha pek acemi! Bu mektup ilk muhabbetnameleri olmalı! Tombuluma baksana, yazıcıdan sıkılmış da peçesini sımsıkı indirmiş. O hispirik heriften hiç sıkılınır mı? Yosmam sen bu yola galiba daha yeni dökülüyorsun? Dur bakalım sen ne kadar yumruk, ne kadar âşık muştası yiyeceksin. Birkaç ay sonra bu tombulluğundan eser kalmaz"* (a.g.e. 268) yolundaki sözleri Saffet'i bir daha düşünmeye sevk eder. Yine Sümbül adlı bu düşkün kadının; *"Kocanız varsa bu iş mutlaka duyulur. Burada ne kadar yüzünüzü örtseniz sevda denilen şey kapanmaz, örtülmez kardeşçiğim. Serçeden korkan darı serpmez. Meşhurdur, o bir al gömlek imiş, giyenin mutlak ya yeninden ya yakasından görünürmüş. Sen de yedi sekiz kocadan boşanıp bizim gibi bıldırkiyle bu yılkiyi bilemeyecek kadar hesabı şaşırırsan alışırsın kardeş"* (a.g.e. 268-269) tarzınadaki söylemleri iffetli bir kadın olan Saffet'in gururuna dokunur ve ar duygusunu tetikler.

"Saffet'in far-ı teessür ve hicabdan peçesinin altında başı dönüyor, gözleri kararıyordu. Bir kadın tarafından edebe taarruzun bu derecesi Saffetçe akıl ve ihtimal haricinde idi. Bu sözleri müddet-i ömründe bir kadın ağzından değil hatta erkek lisanından bile işitmemişti. O gibi bir niyet-i seyyie ile öyle bir yazıcı dükkânına giren bir kadının dereke-i nisvaniyeti ne kadar alçaldığını, o müthiş hufre-i ahlak içine nasıl gömüldüğünü, zevç, koca nam-ı mukaddeslerinin o alude-i levs ağızlarda uğradığı tahavvül ve muhakkariyeti ve âşık, sevgili kelimelerinin suret-i telaffuz-ı laubaliyanelerini Saffet gördü, işitti" (a.g.e. 269).

Edep ve iffet yoksunu bu kadınlara karşı tutumunu, algısını ortaya koymak isteyen Gürpınar, Saffet'i utanma duygusuyla kuşatır, bu tür hafifmeşrep kadınlara karşı bakış açısını, Saffet'i onlarla kısa bir süre aynı mekânda buluşturmak suretiyle aktarmanın zemini hazırlar. Böylelikle eserin ideal kadınının saffeti, iffeti, ulviliği karşısında ötekinin seviyesizliğini ve çirkefliğini gözler önüne serer. Ayrıca ilk kez bu tür kötü kadınlarla karşılaşan Saffet Hanım, bir başka erkeğe muhabbetnâme yazmak suretiyle teşebbüs ettiği evlilik hukukunu ayaklar altına alan fiilinden utanır. Aynı zamanda annelik vasfını ve oğlu Rıfkı'yı hatırlar, çocuğunun kötü bir kadının

oğlu olarak anılması düşüncesiyle mektubu yırtıp atarak yazıcının dükkanını derhal terk eder.

Berna Moran, Hüseyin Rahmi'nin; eserlerinde sosyal adaletin kadın ve erkek için eşit şekilde işlemediğini, yasak aşk konusunda kadına yönelik yaftalamalara karşılık erkeğin kamuoyunda ve toplum vicdanında cezalandırılmadığını dolayısıyla kadın ve erkeğe yönelik namus kavramındaki farklılığa dikkat çektiğini belirtir. Gürpınar'ın bu konuda öteki yazarlardan farklı bir tavır sergilediğini ifade eder.

"Gürpınar'ın tarafsız ve akılcı bir tutumla yaklaşılmasını istediği bir konu da kadın-erkek ilişkisidir. Yalnızca yeni bir ahlâk anlayışı getirmek için değil, cinselliğin insan tabiatında çok önemli bir yer tuttuğuna ve insanı mutsuzluğa sürüklediğine inandığı için. Toplumdaki yasaların, törelerin, ahlâk anlayışının, özellikle kadınlar aleyhine işlediğini göstermek ister. Kadın-erkek ilişkileri konusunda da yine haksız bir düzen sürüp gitmektedir. Kadın evlilik kurumunda erkekle eşit haklara sahip değildir. Kadın kocasını seçemez, istediği zaman boşanamaz. Yasak aşk suçunu işleyen erkeğe ceza verilmez, ama kadın lânetlenir ve fahişe damgasını yer. Aldatılan kocanın namusunu kanla temizlemesi de doğal sayılır. Tanzimat'tan bu yana kadın haklarını savunan başka yazarlar da çıkmıştı, ne var ki Gürpınar gerek aşk felsefesi, gerekse evlilik kurumunun kendisini kuşkuyla karşılaması ve namus kavramına yaklaşımı bakımından diğer yazarlardan ayrılır" (Moran, 2016: 122-123).

Kendi payına düşen dersi alan ve iffet dairesinin sınırları içinde kalan Saffet Hanım, sonrasında kötülüğe bulaşmamak için bir hoca hanımla tövbe eder. Müştak'ın kendisini yoldan çıkarmak isteyen şeytan olduğuna inanır. Batıl inanışları olan, eğitimsiz bir cahil olarak sunulan Saffet Hanım, böylelikle ataerkil sistem tarafından olumlanan ideal kadın rolünü sürdürür. *Aşk-ı Memnu* romanının Firdevs'ini andıran Firuze Hanım ise Reyhan'ın metresi olur, onun ekonomik sömürüsüne açık hale gelir.

Hami Bey'le birlikteliği süresince eve başka erkekler alan Parnas'ın görüştüğü bir diğer erkek yine Reyhan'dır. Firuze Hanım'dan paraları sızdıran Reyhan, Müştak'tan gizli bir şeklide Parnas'la buluşmaya devam eder. Reyhan'ın tavırlarından şüphelenerek onun eşyalarını karıştıran Müştak, ikili arasındaki mektupları görür ve

ikisi arasındaki ilişkiyi, kendisinden gizli dönen işleri öğrenir. Bu duruma oldukça içerler ve Reyhan'dan intikam almak adına Hami Bey'e ikisinin buluşma gününü haber veren isimsiz, imzasız bir mektup yazar. Durumu bir yabancıdan öğrenen Hami kendisine mektup gönderen zatın da Parnas'ın âşıklarından olduğunu anlar ve bu duruma tepkisiz kalmayı namuslu bir adama yakıştırmadığından tutkunu olan Parnas'ı âşığıyla basmak adına bir plân hazırlar.

Belirtilen tarihte her zaman olduğu gibi ava gitmek için evden ayrılan Hami Bey, evi karşısındaki bir pastanede evine girenleri görecek şekilde gizlenir ve evine giren çıkan birçok farklı erkeğin varlığından o gün haberdar olur. Reyhan'ın da eve girmesinden bir süre sonra eve gelen Hami, Parnas'la Müştak'ı yatak odasında yakalar. Silahını Reyhan'a doğrultan Hami'ye Reyhan da silahını doğrultarak karşılık verir ve o esnada Parnas da kendi silahını Hami'ye doğrultur. Reyhan'la aynı odada bulunmasını oldukça normal karşılayan Parnas,Hami'yi üstelik odasına izinsiz girmekle suçlayacak kadar bayağılaşır. Ayrıca Hami'nin kendisiyle beraberken neden başka erkeklerle olduğu yönündeki sorusuna şöyle cevap vererek sevda hakkındaki düşüncelerini dile getirir:

"Efendi, sevda denilen şey riyaz-i ameliyatı gibi bir kaide-i katiye tahtına alınamaz. Gönül işi bu, akşamdan sabaha ne havaya döneceği, ne renk alacağı bilinir mi? Gümrahi-i aşka sizin, benim gibi münasebet-i gayrı-i meşrua üzere yaşayanlar değil hakiki, kanuni karılar kocalar bile düşüyorlar. Mesele zannettiğiniz kadar sade ola idi tiyatrolara sermaye, âleme medar-ı ibret olacak bu kadar facialar vukua gelmezdi. Hep bunlar, hükkâmı ita-yı reyde şaşırtan bütün bu gürültüler bir erkeğin bir karıdan, bir karının bir erkekten bıktığı için oluyor" (a.g.e. 382).

Bu fikirler aynı zamanda Hüseyin Rahmi'nin de savunduğu fikirlerdir. Nitekim kendisi de aşk için bir çılgınlık hâli yorumunda bulunur:

"Bana göre aşk (...) fizyolojik anlamıyla muhakkak bir cinnettir. (...) En şiddetli nöbetlerini gençlikte yapar" (Moran: 2016: 123).

"Gürpınar'ın yapıtlarında kadın-erkek ilişkisi çok işlenen bir konudur, ama bu ilişki, hiçbir zaman,birbirini seven (...) onun aşk anlayışına göre aşk çılgınlık

sayılabilecek korkunç bir cinsel tutkudur ve kısa zamanda doyuma ulaşarak söner" (Moran: 2016: 123).

Reyhan'la Hami arasındaki sözlü sataşma devam ederken Parnas saldırıya geçerek Hami'nin silahını düşürür. Silahsız kalan Hami'ye Fransa'da bu durumdaki kişilerin sorunu bu yolla değil de düello şeklinde çözdüklerini ifade ederek iki erkeği düelloya yönlendirir. İki rakip Düellonun kanunen yasak olduğunu dile getiren Hami'ye Parnas yalancı şahitler bulmalarını ve olayın kaza sonucu gerçekleştiği yönünse şahitlikte bulunmaları fikrini önerir. Parnas'ın *"Bahusus 'Fransa'da biz böyle görmedik!' cümle-i itiraziyesi biraz zihinlerini karıştır*[ır].*' '*(a.g.e. 385) ve teklif kabul olunur. Böylelikle ölümden kurtulan metres Parnas, servetlerini sömürdüğü iki erkeği birbirilerini öldürmek uğruna karşı karşıya getirerek işten sıyrılır. Aynı zamanda bu düello Parnas için bir reklam hükmüne geçip kendisi için erkeklerin birbirini öldürdüğü haberi yayılacağından şöhretinin artmasına da vesile olacaktır.

Düellodan önce Parnas'ı tahkir gayesiyle görmek isteyen Hami eve döner fakat uşaklardan Parnas'ın eşyalarıyla evden ayrıldığı haberini alır. Uşakları konuşturan Hami, Parnas'ın kendisiyle olduğu süre zarfında birçok erkekle de beraber olduğunu ve her birinin ayrı günleri, saatleri, katları ve odaları olduğunu öğrenir. Parnas'tan sonra bir boşluğa düşer, riyasız bir muhabbet ihtiyacı hisseder ve aklına karısı, oğlu ve annesi gelir. Pişmanlık sarmalına kapılan Hami, bu süreçte kendilerine karşı kayıtsız davrandığı ailesini bir düşkün frenk karısı için ihmal ettiğinden kendisinden utanır. Düellodan önce kendilerinden af dilemek, gönüllerini almak için evine gitmeye karar verir. Evin bahçesinde filozof olduğunu iddia eden dayısı Revai'yle karşılaşır. Dayısı, annesi ve eşinin her gece eve erkek alarak başka erkeklerle birlikte olduklarını, dilerse kendisiyle bekleyerek gelecek âşıklarını görebileceğini söyler. Bu bekleyiş sırasında bir erkeğin yalıya doğru gelmekte olduğunu görürler.

Düellodan yana olmayan Reyhan metresi Firuze Hanım'ın oğluyla karşı karşıya gelmek istemez ve bu olayı durdurması için kendisine müracaata karar verir. Kendisine meftun olan Firuze'ye gittiği akşam bahçede Hami'ye rastlar ve Hami'nin öfkesinin katlanmasına neden olur. Hami sözleştikleri üzere ertesi gün düelloda

hesaplaşmak üzere kendisini salar. Düello günü Parnas'tan bir telgraf alan Firuze Hanım, aldığı haber üzere çılgına döner ve bir an önce düello yerine varmak, âşığıyla oğlunun birbirilerini öldürmesini önlemek adına harekete geçer. Firuze düello alanına varmak üzereyken silahlar patlar ve Hami vurulur, Firuze oğlunun ölmek üzere olan bedenini kucaklayarak cezalandırılır. Tanzimat Dönemi romanlarında olduğu üzere ölümden önceki helalleşme faslı gerçekleşir, Saffet'in masum ve sadık bir eş olduğu Dudu kalfa tarafından Hami'ye bildirilir ve mutluluğu ev dışında arayan Hami, Parnas'ın kurbanı olarak son nefesini verir. Reyhan da Hami'nin katili olur, hapse gönderilir ve Parnas'ın ikinci kurbanı olur. Bu esnada Parnas kendisine yeni avlar bulmak üzere bir vapurla İstanbul'u terk ederken maddi ve manevi anlamda tükenen Müştak, Parnas'ın bindiği vapurun ardından bakakalır.

Hüseyin Rahmi, kurguladığı kötücül kadınını Tanzimat romanlarında görüldüğü üzere cezalandırmaz. Kötücül kadının rüzgârına kapılan karakterleri cezalandırarak okura bir ahlâk dersi vermeyi amaçlar. Nitekim eserin üç erkek karakteri de romanın sonunda cezaya layık görülür. Eserin kötücül kadını karşısında konumlanan, mutsuz bir evliliği sürdürmeye çalışan Saffet ise kocasının kendisini aldatmasına, aşağılamasına, kendisine ve çocuğuna karşı kayıtsızlığına rağmen sadakatini ve iffetini koruduğundan ataerkil sistemin olumladığı ve onayladığı kadın olur.

Gürpınar, görücü usulüyle evlilik konusunu Hami ve eşi Saffet Hanım ile esere taşıyarak bu tür evliliklerin sakıncalarına da dikkatleri çeker. Erkek ve kadının evlilik dairesi içinde eşit haklara sahip olmadığı, kadının evlilikle anlayışsız kocaların tahakkümü altında hareket alanının sınırlandığı, baba evinin kapılarının geri dönemeyeceği şekilde toplumsal ahlâk adına kendisi için kapandığı dolayısıyla kendisine uygun görülen kadere kendi yuvasına kapanarak rıza göstermesi gerektiği, namus kavramının erkek ve kadın için farklı işlediği, eğitimin; kadının mutlu bir yuva kurması, eşiyle arasındaki kültürel farklılığı ortadan kaldırması ve eğitimli çocuk yetiştirmesi adına gerekliliği eserde işaret edilen konular olarak karşımıza çıkar.

Erkeklerin, cinsel zaaf göstermeleri, cinsi arzularının peşinden koşmaları dolayısıyla düşecekleri bayağı durumlar traji-komik bir şekilde sunulurken Parnas

tazı kadınlarla kurulan münasebet, felakete uzanan sonuçlar doğuracağından eril aklın kadın cinselliği karşısında sağlam bir irade göstermesinin gerekliliği ataerkil otoriteye yöneltilen bir uyarı olarak romanda yer alır. Murat Arpacı, kötücül/ölümcül kadın figüründen hareketle iletilen ikazların erkeklere olduğu kadar kadınlara da yönelik olduğunu ifade eder:

"(...) femme fatale'in temsilinde verilen çifte mesaj açıktır: Erkeklere hangi kadınlardan uzak durmaları gerektiği, kadınlara ise ne olmamaları gerektiği öğütlenir. Bu temsillerde normun dışındaki yaşamları sürmek ya da bu yaşamlara temas etmek bedel ödemekle sonuçlanır" (Arpacı, 2019: 142).

Eserde ayrıca ahlâken düşkün, iffet yoksunu kötücül kadınların kötülüklerinin yalnızca kendilerine değil çevreye, topluma sirayet edeceği bu nedenle ailenin dolayısıyla toplumun yıkımını hazırlayan felaketlerin müsebbibi olduğu da özellikle vurgulanır.

3.4. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN ROMANLARINDA YER ALAN KADINLARA MUKAYESELİ BİR BAKIŞ

Batılılaşma çabasındaki Türk edebiyatının ikinci evresi olan Servet-i Fünûn edebiyatı, kadına yönelik bakış ve kadının edebi eserlerde işlenişi noktasında Tanzimat Dönemi romancılarından farklılıklar gösterir. Kadınlar, bu dönemde tip olmaktan sıyrılarak karakter hüviyeti kazanır ve Tanzimat Dönemi eserlerinin aksine tek yönlü değil çok boyutlu bir şekilde romanın kurgu dünyasında ele alınır.

"Tanzimat kuşkusuz çok önemli bir yenilik hareketidir. Ama bu dönemde edebiyatın daha çok toplumsal işlevi öne çıkmış, romanlarda daha yüzeyde duran, ama okuyucuya bir takım mesajlar veren tipler işlenmiştir. Bu eğilim Tanzimat'ın ilanından yaklaşık elli yıl sonra, Servet-i Fünun döneminde kırılır" (Kırtıl, 2002: 47).

Tanzimat Dönemi'nin yeni türü olan romanlarda görünmeye başlayan ve erkek yazarlar eliyle modernleştirilmeye çalışılan kadın, Servet-i Fünûn Dönemi'nde modern bir görünüm ve yapı kazanarak daha zengin bir bakış açısıyla ve sosyo-psikolojik bir yaklaşımla ele alınır. Genel çerçevesi çizilen bu yeni kadının detayları

Edebiyat-ı Cedide yazarlarınca tamamlanır. Denilebilir ki Servet-i Fünûn romancıları âdeta devraldıkları kaba malzemeyi bir heykeltıraş titizliğiyle işler:

"Tanzimat edebiyatı, ayağa kalkmış etten ve kemikten bir canlı yaratmıştı; Servet-i Fünun'a bunun içini işlemek düştü. Bu etten ve kemikten yeni yaratığın duygu ve düşünceleri için yeni motifler ördü" (Küçük, 1985: 418).

Tanzimat Dönemi'nde Batılılaştırılmaya çalışılan Türk toplumu, aydınları aracılığıyla tavandan tabana bir değişim sürecine girer ve bu değişiklik tepedeki yöneticilerin ve aydınların eliyle gerçekleştirilmeye çalışılır. Sanatın toplum için yapıldığı Tanzimat'ın birinci döneminde yazarlar sosyal fayda prensibiyle hareket ederek didaktik bir tutum benimser. Sanatsal kaygıdan ziyade toplumsal menfaatin öncelendiği bu dönemde, kadın konusuna yaklaşım da erkek yazarlar tarafından bir babanın yönlendirici tavrı ve müdahalesi şeklinde olur. İçerik olarak âdeta divan edebiyatındaki pendnâmelerin özelliğini taşıyan bu eserlerde (yazar-anlatıcıların erkek olması nedeniyle de) erkeğe göre şekillendirilmek istenen bir kadın imajının oluşturulması arzusu ve kaygısı sezilir. Edebi eserlerde oluşturulan kadın karakterlere bakıldığında alışkanlıkların devam ettirdiği ve geleneğin şekillendirdiği kadın profillerinin izleri görülür. Dolayısıyla bu eserlerde oluşturulan ve olumlanan kadın karakterlerin; edilgen, sadık, her türlü cefaya boyun eğen, kendisi için uygun görülen kadere sorgusuz rıza gösteren, kendisini sevdiği erkek için feda etmekten çekinmeyen, tek yönlü, sürekli iyi, beraber olduğu erkeğin kontrolünde ve izin verdiği ölçüde kişisel gelişimini sürdüren, ev içi rolleriyle kurguda beliren, kamusal yaşamda neredeyse görünmeyen ve karakter olmayı başaramayan kimlikler ve kişilikler olduğu söylenebilir. Ogün Kırtıl bu yaklaşımın *"Ancak Tanzimat romancılarının hayal gücünü, romanın sosyal işlevi konusunun fazlaca meşgul etmesi, romanlarda daha gelişmiş kadın bireylerin ortaya çıkışını engelleyen"* (Kırtıl, 2002: 51) bir nedenden kaynaklandığının altını çizer.

Tanzimat Dönemi'nin edilgen, köle ruhlu kadınına karşılık Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında ise kamusal yaşamda yer edinen, ne istediğini bilen, ayakları yere basan, Batılılaşmayı özümseyen ve erkeğin karşısında bir "birey" olarak yer alan kadın karakterler karşımıza çıkar. Bu değişimi, Melin Has-Er şöyle ifade eder:

"Tanzimat romanında idealize edilen cariye tipi kadın, yerini erkek karşısında iddialı, yeni Avrupai bir kadın tipine bırakmıştır. Bu yeni kadın, güzel, zarif, vakur, ciddi, aşkına sadık olmakla birlikte hayatını zevcine ve çocuklarına vakfetmiş anne tipinden çok farklıdır. Duygu, düşünce ve kültür bahislerinde, erkekten aşağı olmadığının idrakine varmış bulunan bu modern kadın, kendi duygularına, düşüncelerine hatta kaprislerine saygı gösterilmesini beklemekte, istemekte ekseriya erkeği bu bakımdan zorlamaktadır"(Has-Er, 2000: 114).

Sanat için sanat anlayışıyla hareket eden Servet-i Fünûn romancıları, gerek dönemin siyasi koşulları gerekse sanatçıların kişisel mizaçları yönüyle Tanzimat romancılarından ayrılır. Ayrıca sanatsal kabiliyet açısından önceki sanatçılardan daha yetkin olmaları, Batı edebiyatını daha yakından takip etmeleri dolayısıyla edebiyata, roman tekniğine daha hâkim durumdadırlar. Ayrıca Servet-i Fünûn Dönemi'nde hâkim edebi akımın da farklılaşması, romantizmin yerini realizm ve natüralizme bırakması nedeniyle dönem romanlarında oluşturulan kadın karakterler Tanzimat Dönemi eserlerine göre daha canlı, daha gerçekçidir:

"Ama Servet-i Fünun romancılarının içinde bulunduğu toplumsal koşulların biraz daha farklı olduğu, gerçek yaşamdaki gelişmiş kadın bireylerin ve kadın yazarların sayısında da biraz artış olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda roman tekniği gelişmiş ve Gerçekçilik akımına yakın olan Servet-i Fünun romancılarının, Tanzimat romancıları ile kıyaslandığında, romanlarında daha canlı ve daha gelişmiş kadın bireyler yaratma istekleri daha anlaşılır bir durumdur" (Kırtıl, 2002: 52).

Tanzimat romanları genel olarak değerlendirildiğinde erkeğin serüvenlerinin öncelendiği, kadının bu macerada yardımcı bir karakter, kimi zaman bir gölge silikliğiyle yer aldığı görülür. Mehpeyker gibi kadınların baskın bir karakter şeklinde sunulduğu eserlerde bile erkek kahraman üzerinden eril dünyaya çeşitli mesajların verildiği, eserde anlatılan asıl serüvenin Mehpeyker'in değil erkek kahraman Ali Bey'in olduğu görülür. Nitekim erkek karakterlerin anlatıldığı bölümler detaylarıyla tasvir edilirken kadınlar sadece fiziksel özellikleri, cinsel cazibeleriyle betimlenir ve geçmişleri âdeta özetleme tekniğiyle geçiştirilir. Ayrıca bu kadın karakterlerin iç dünyalarına yönelik herhangi bir veri de neredeyse sunulmaz. Servet-i Fünûn romanlarındaki karakterler ise içsel çatışmaları, psikolojik derinlikleri, genetik

özellikleri çerçevesinde değerlendirilir. Bu kadınların, edebi eserlerde özgül bir ağırlığı bulunur. Örneğin, *Aşk-ı Memnu* romanının karakteri Bihter, eserin seyrini değiştiren, ruhsal özellikleriyle ön plânda tutulan ve yazarın özellikle mercek altına aldığı asıl karakter olarak romandaki yerini alır. O, erkeğe göre şekillenen bir kadın değil, kendi yazgısına meydan okuyan, evlilik sürecinde de Tanzimat eserlerindeki kadınların aksine büyüklerin (annesinin) kararına boyun eğmeyen, kendi kararlarının kabul edilmesi noktasında direnen bir karakterdir.

"Tanzimat dönemi romanı her ne kadar Dilaşûb, Mehpeyker, Canan, Polini gibi kadın karakterleri edebiyat tarihine armağan etmiş olsa da, kuşkusuz bu dönem asıl olarak erkek karakterlerin maceralarının açık üstünlüğünü vurgular. Erkek karakterlerin aşk ve cinsellik bağlamındaki konumlarının yan karakterleri olarak görünen kadınlar ise cariyeler, gayrimüslimler, mürebbiyeler ve hafifmeşrepler olarak ayrıştırıldıkları bu edebiyatın içinde kimi zaman iffetliyi, bazen fettanı, çoğu kez de kurban rollerini üstlenirler. Hatta belki de hiç söz haklarının olmadığı bir dünyada tutunmaya çalışan Tanzimat kadınlarının Servet-i Fünûn dönemine yetişen hemcinsleri ise, bambaşka bir dünyanın kapısını aralamış görünürler. Az da olsa söz hakları vardır; evlilikleri tek tarafın, erkeğin, tahakkümü altında kurulmamıştır; daha da önemlisi aşkın, hem de yasak aşkın eşiğinden içeri adım atmışlardır" (Başer, 2012: 2-3).

Servet-i Fünûn romanlarındaki kadınlar, çok yönlü bir görünümle en ince detaylarına kadar tasvir edilen kadınlardır. Salt fiziksel özelliklerinden ziyade bütüncül olarak ele alınır ve en ince ayrıntılarına kadar tahlil edilirler. Örneğin, *Aşk-ı Memnu'*da Bihter, *Eylül*'de Suad kıyafetlerindeki en ince detaylara kadar yazarların incelikli bir dikkatle sunduğu kadınlardır. *Zehra* romanındaki kadınlardan Zehra, Sırrıcemal, Ürani karakterlerinin üçünün de tasvir edildiği bölümlere bakıldığında salt cinselliği çağrıştıran fiziksel görünümleriyle sunuldukları dikkatleri çeker.

"Servet-i Fünuncular, Tanzimatçılarla karşılaştırıldığında, romanlarında kadınları daha farklı yönleriyle ele alırlar. Kadınların özel yaşamlarını, duygularını, düşüncelerini öğrenme ve yansıtma çabası ve birey olarak kadına önem verme ilk defa Servet-i Fünun döneminde karşımıza çıkar. Kadınları bulundukları mekanlar ve eşyaları ile birlikte betimleyen Servet-i Fünuncuların bir kadın duyarlılığına sahip

oldukları ve kadının onların duygu ve düşüncelerini anlatma da kullandıkları bir sembol oldukları söylenir" (Kırtıl, 2002: 59).

Servet-i Fünûn romanlarının kadınları, kamusal alanda da daha rahat yer alan ve hareket eden kadınlardır. Diğer taraftan Tanzimat romanlarında kamusal alanda yer alan kadınlar, genellikle yabancı, iffetsiz ve hafifmeşrep kadınlardır. Örneğin, Suphi'den intikam almak isteyen Zehra'nın kadın başına bu arzusunu gerçekleştirememesi, Ürani'yle birlikte olan Suphi'nin terk ettiği aynı zamanda bir köle olan Sırrcemal'in, kendi yaşamını idame ettirememesine rağmen düşkün bir kadın olan Ürani karakterinin, daha serbest bir şekilde günlük yaşamda ve eğlence mekânlarında yer alması ya da Mehpeyker'in mesirelerde rahat bir şekilde gezinmesi, görünmesi, Ali Bey'den intikam alma plânlarını organize etmesi bu yaklaşımı örneklendiren durumlardır.

Bu iki dönemin romanlarında yer alan kadınlar arasındaki önemli ayrımlardan bir diğeri, kültürel temelli farklılıklardır. Tanzimat Dönemi, kadınların sosyal alanda yer almaya başlaması ve çeşitli hakları elde etmeleri münasebetiyle oldukça mühim bir dönemdir. Modernleşme çabalarının resmi bir programa bağlandığı bu dönemde kadınlarla ilgili bahisler, geleneğin eleştirisi şeklinde tezahür eder. Dolayısıyla dönemin edebi anlatılarındaki kadınlar da modernleştirilmeye çalışılan ya da belli fikirlerin tartışılması adına oluşturulan aracı kurgusal karakterlerdir.

Tanzimat Dönemi'nde basın dünyasına ürkek adımlarla giren kadınlar, kurgusal metinlerde de gelişimi henüz yeni başlatılan, temelde hak ve eşitlik konuları etrafındaki bahislere dahil edilen ama geleneği de tam anlamıyla reddetmeyen, gelenekten kopamayan özelikler gösterir. Buna mukabil Servet-i Fünûn romanlarındaki kadınlar, yabancı dil bilen, piyano çalan, Batılı modayı takip eden, kendi istekleri ve hayalleri uğruna mücadele eden bir görünüm arz eder. *"Toplumsal ve kültürel çözülüş denince de Batı ile karşılaşma birincil olgu olarak karşımıza çıkar. Bu karşılaşmanın etkileri farklı boyutlar, vechelerle eserlere girer. Tanzimat dönemi eserlerindeki okuma-yazma bilmeyen kadınlardan, Fransızca eser okuyan, piyano çalanlara geçiş belli bir düzeyde entelektüel boyuta işarettir"* (Engin, 2019: 129). Ancak, Tanzimat romanlarındaki kadın; topluma dönük, organik bağlarla sosyal yaşama bağlı bir tip ve bir fikrin, ideolojinin temsilciyken Servet-i Fünûn

romanlarındaki kadın ise salt eğlencenin, tüketim ekonomisinin ve arzularının esiridir. Tanzimat kadını geleneği sürdürerek Batılılaşma gayretindeyken; Servet-i Fünûn kadını çoğunlukla geleneğe sırt çeviren, tevazu, fedakârlık, kanaat gibi değerlere pek de anlam yüklemeyen, kıymet vermeyen bir kişiliğe sahiptir.

Cumbanın ve kafesin ardından dünyayı seyretmek zorunda kalan Tanzimat romanının kadını; hak ve eşitlik uğruna mücadele eden, sınırlı imkânlarla olsa da eğitimini sürdürme gayretini gösteren, sevdikleri için kendisini feda etmekten çekinmeyen bir yapıya sahipken Servet-i Fünun Dönemi romanlarının yeni kadını "(...) *sosyal yaşamın eğlence kısmıyla sınırlıdır. Onların kendi haklarına yönelik verdikleri mücadeleler sadece balolarda, danslı çay davetlerinde görünür olmakla sınırlıdır. Çalışma hayatı için herhangi bir mücadelede oldukları görülmez. Bu anlamda denilebilir ki Servet-i Fünûn romanında kadınlar, genel olarak eğlencenin, gösterişin, tüketimin ve aşkın merkeze alındığı bir yaşam sürmenin amacında olarak karşımıza çıkarlar"* (Kanter 2009: 33). Ayrıca bu kadınlar, devrin sorunlarına yabancı, evlilik dışı ilişkilere açık, aile kurumunun etik yasasını umursamayan hedonist bir anlayışın temsilcisi şeklinde sunulur. Tanzimat Dönemi romanlarında yer alan iffetini koruma gayretindeki muhafazakâr Osmanlı kadınına karşılık; Servet-i Fünun romanlarında yasak aşkın ve cinselliğin sembolü/nesnesi konumunda aktarılır.

İki edebi dönem roman kadınları arasındaki bir farklılık da toplumsal statüleri yönüyledir. Tanzimat romanlarında yer alan kadınlar alt ya da orta tabakaya mensup bireylerken; Servet-i Fünun romanlarındaki karakterler üst tabakaya mensup, elitist bir sınıfın üyeleridir.

Romantizm akımının ve geleneksel anlatı türlerinin etkisiyle iyi-kötü sınıflamasına tabi tutulan Tanzimat kadını, anlatıcı-yazarın yargıladığı yer yer suçladığı, konumunun ve haddinin bildirildiği, toplumsal gelenekle çatışma halinde sunduğu bir tipken; Servet-i Fünun romanının kadını, yargılanmayan aksine anlaşılmaya çalışılan, değişen, dönüşen, siyah ile beyaz arasında -çoğunlukla çıkmazında- kendisiyle çatışan bir karakterdir.

Oluşturulan kötücül kadınlara karşı yaklaşım noktasında da Servet-i Fünun romancılarının ılımlı tutumlarına rağmen Tanzimat romancısı, daha acımasız bir tutum sergiler.

"Ancak Tanzimatçı babaların kullandıkları ölümcül, şeytan kadın ile melek kadın tiplerini Servet-i Fünuncular da kullanırlar. İki dönemin farkı şu şekilde özetlenebilir, Servet-i Fünuncuların melek kadınları karakterleri birey olmaya daha yatkındır, bazen melek olmaktan kurtulacakları izlenimini verirler, bazen kurtulurlar. Ölümcül kadınları da aynı şekilde daha gelişmiş tiplerdir, ancak Servet-i Fünun yazarları, kötü kadınlara karşı daha ılımlı bir yaklaşım içindedir, bazen melek ve şeytan özellikleri aynı karakterde bulunur" (Kırtıl, 2002: 61).

Sonuç olarak Tanzimat Dönemi romanlarında sosyal bir varlık olarak önem kazanan ve geleneğin bağlayıcı alışkanlıklarıyla mücadele hâlinde fakat tek yönlü sunulan ve birey olmayı başaramayan, cinsellikle bağı koparılmış bu yeni kadın; Servet-i Fünun Dönemi romanlarında daha gerçekçi ve canlı, birey olmayı başarmış, erkeklerle kültürel tartışmalara giren, kaderinin seyrini değiştirme yönünde bir tavır sergileyen fakat reel yaşamdan, dönemin sorunsalından uzak, tüketim ve gösteriş düşkünü, cinselliğini daha serbest kullanan, arzularının esiri bir kadın olarak yer alır. Tanzimat romanlarında görücü usulüyle ya da aile baskısıyla evlilik, cariyelik, eğitimsizlik, tahta kafesler arkasına hapsolmak gibi sorunlarla sunulan imajın karşısına; cariyeliği geride bırakan, evlilik konusunda irade gösteren, seçilen değil seçen, eğitimli, Fransızca romanlar okuyabilen, Batı edebiyatını ve müziğini takip eden entelektüel bir kadın çıkarılır. Diğer taraftan satıhta bir tasvirle sunulan Tanzimat kadınına mukabil Servet-i Fünun romanlarındaki kadın, psikolojik özellikleriyle daha detaylı tetkik edilir. Bu farklılıklar, dönemin politik ve sosyolojik iklimiyle ilgili olduğu kadar gelişen romancılık anlayışıyla ve Batı'daki kadının konumunu yakından takip eden yazarların varlığıyla da ilişkilidir. Kadının; modernleşmenin asıl unsurlarından olduğunun anlaşılması, kadın yazarların sayısının artması, psikoloji sahasındaki gelişmelerin edebiyata aktarımı, realizm ve natüralizm akımlarının etkisi gibi unsurlar bu farklılığı hazırlayan diğer katkılardır.

SONUÇ

Toplumun yaklaşık yarısını oluşturan kadınların; görevi, sorumlulukları, rolü ve konumu, kökeni mitoslara ve yaratılış öyküsüne uzanan, günümüzde de hâlâ konuşulan, tartışılan temel meselelerin başında gelmektedir. Bu mesele birçok disiplinin de başat konularından olmuş, birçok alan durduğu yere göre mezkur konu hakkında görüş belirtmiştir.

Sınıf ayrımının olmadığı avcı toplayıcı dönemlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin de bulunmadığı, kadının erkeğe denk, kimi zaman erkekten üstün bir konuma sahip olduğu antropologlar tarafından belirtilmektedir. Kadının, doğurganlık özelliği nedeniyle bir gizem oluşturması, erilin onu verimlilik ve bereketle özdeşleştirmesinin yolunu açmış; kadın bu bakış açısı etrafında bereket tanrıçası olarak kabul edilmiş ve böylelikle bir anaerkil anlayış ortaya çıkmıştır. Doğanın kadın olarak kabul edilmesi ve doğa-ana kültünün bugün bile varlığını sürdürmesi bu anlayışın bir yansımasıdır. Bu özelliğinin yanında kadının, bitkilerin dilinden anlaması ona şifa dağıtıcılığı rolünü de bahşetmiş, bu bitkileri hastalıkların tedavisinde ya da yiyeceklerin belirlenip pişirilmesinde kullanması, kendisine gizem katan bir diğer etmen olmuştur. Tarımın keşfiyle birlikte kadının ilk başlarda erkekle birlikte mücadele etmesi, erkek tarafından evcilleştirilen hayvanların bakımını üstlenmesi de kadına duyulan ihtiyacı pekiştirmiştir.

Kadının kendisine atfedilen kutsallığı kaybetmesinin tarımsal üretimdeki anlayışın farklılaşmasıyla başladığı iddia edilir. Erkek gücüne dayalı ve erkek egemen bir üretim anlayışının başlamasıyla iktidarı ele geçiren erkeğin, kadına bakış açısında da farklılıklar belirir. Toprak-tohum metaforundan hareketle kadını dölleyici gücün kendisinde bulunduğuna inanan erkek, kadının annelik etrafında oluşturduğu gizemi çözdüğünü düşündüğünden erkeğe göre bir toplumsal düzeni inşa sürecine başlar. Yerleşik yaşam anlayışının gelişmesiyle toplumsal kuralların ortaya çıkması ve erkeğin gücü elinde bulundurması nedeniyle kural koyucu olarak da kendisini

tayin etmesine yol açar. Böylelikle erkeğe göre tanzim edilen bir toplum yapısı oluşturulur ve kadın ikincil konuma itilir.

Kadının ikincil konuma itilmesinin meşru zemini de mitolojik söylenceler, dini referanslara dayandırılır ve böylelikle farklı cinsler arasındaki eşitsizliğin gerekçelerinin dayanakları oluşturulur. Bu anlayış, süreç içerisinde bir kültür hâlini alır ve ortaya çıkan farklılığın/eşitsizliğin doğal ve kendiliğinden olduğu, erkek dışında belirlendiği algısı oluşturulur. Bu algı zamanla kronikleşerek kadınların da olağan kabul ettiği bir inanca dönüşür.

İnsan ırkının kültürel geçmişinin, duygularının ve derinlerdeki düşüncelerinin izlerini içeren ve insanlık tarihinin bilinçaltındaki kodlarını yansıtan mitoslar, kadının kötülüğünü anlatan söylenceleri bünyesinde barındırarak sonraki süreçlerde ortaya çıkan anlatım türlerinin muhtevasını şekillendirir. Bu mitoslar, çoğunlukla ataerkil zihniyet tarafından şekillendirildiğinden kadını baştan çıkarıcılıkla, felakete sürüklemekle ve kötülük yaymakla ilişkilendirir. Erkeğin yasasına uymayan ya da erilin çizmiş olduğu sınırları ihlâl eden kadınlar tanrıçalık katından düşürülür, denetim altına alınmaya çalışılır ve ötekileştirilen, sakınılması gereken bir imajla söylencelerde yer edinir. Mitoslardaki kötü kadınların niceliksel çokluğu, kadına yönelik bu bakış açısının derinlerdeki yapısına işaret eder.

Kadını edilgen ve bağımlı kılma adına yönelik arzuların dayandırıldığı en önemli alan kuşkusuz dindir. Manevi bir güce ve otoriteye dayanması nedeniyle kadına karşı en önemli savunma aracı olan dinler, zamanla ataerkil fikirlerin içine sızdığı ve muhatapları öncelikle ya da yalnızca erkeklermiş gibi bir anlayışın oluşturulmaya çalışıldığı bir alan olur. Bünyesinde kutsalı barındırdığından kadını kontrol altında tutma noktasında kilit bir rol üstlenir.

Cinsiyet ayrımı yapmaksızın mesajlarını tüm insanlığa ileten dinler, süreç ilerledikçe ataerkil iktidar tarafından kadını baskılayan, ikincil konuma iten bir yapıya dönüştürülmeye çalışılır. Kadın karşısında üstünlüğünü korumak, kadını denetim altına almak isteyen ataerkil otorite, kutsal kaynakları eril bir bakış açısıyla okur, yorumlar; kadının erkek için ve erkekten yaratıldığı tezini ortaya atar. Dolayısıyla erkeğe çocuk vermek, yuvaya bakmak, iyi bir eş ve iyi bir anne olmak,

erkek için yaratıldığı iddia edilen kadının erkeğe karşı öncelikli görevleri olarak kabul edilir. Bu görevleri yerine getirmeyen, itaatsizlik eden kadınlar ise eril iktidar tarafından kötülükle ilişkilendirilir. Bu ilişkinin kökenleri de "yaratılış öyküsü"ne dayandırılır.

Kadının kötülükle ilişkilendirilip kötülüğün kaynağı olarak ifade edilmesinde yaratılış öyküsünde yer alan Lilith ve Havva'nın itaatsiz, sorumsuz eylemlerinin olduğu rivayet edilir. Hz. Adem'in eşlerinden olan bu iki kadının itaatsiz eylemleri neticesinde insanın cennetten sürgün edilerek yeryüzüne gönderildiği ve böylelikle sonu gelmez kötülüklere maruz kaldığı iddia edilir. Yahudilik ve Hristiyanlıkta belirgin bir şekilde yer alan bu anlayış Kur'an-ı Kerim'de yer almaz fakat İslamiyet'in geniş bir coğrafyaya yayılması neticesinde bazı toplumların kendi kültürel özelliklerini ya da İsrailiyat ve Mesihhiyat'tan sirayet eden anlayışları eril otoriteyi egemen kılmak adına İslamiyet'e karıştırmaları, bütün dinlerin kadın karşıtı bir yapıya sahip oldukları, kadını kötülüğün kaynağı olarak kabul ettikleri yönünde bir anlayışın doğmasına neden olur. Fakat "düşüş öyküsü"nde yer alan, kadını suçlu kabul eden, bütün suçu ve sorumluluğu kadına yükleyen anlayışa Kur'an'da rastlanmaz, erkek ve kadın bu olayda eşit derecede sorumlu ve kusurlu kabul edilir. Ayrıca İslamiyet'te Yahudilerin, Hz. Adem'in ilk eşi olarak kabul ettiği Lilith ismi ve kıssası da yer almaz.

Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırlara sahip olarak çeşitli kültürlere etkileşime geçmesi ve bu kültürel etkileşim neticesinde (özellikle Bizans ve İran kültürlerinin etkisi nedeniyle) kadına yönelik bakışın değiştiği öne sürülen temel görüşlerdendir. Kadının kamusal alandan tecrit edilerek kafes ve cumbaların ardına itilmesinde bu kültürlerin etkisinin olduğu üzerinde uzlaşılan ortak bir fikirdir. Mekânların cinsiyete göre belirlenmesi, kadınların eğitim sürecinin ilkokulla sınırlandırılması, evlilik sürecinde tercih haklarının genellikle olmaması, ev içine hapsolmaları, kamusal alana yalnız çıkamamaları, genellikle bir erkeğin ya da dadı, lala gibi kişilerin refakatiyle dış dünyaya açılmaları şeklindeki kısıtlayıcı eylemler, süreç içerisinde gelenek hâlini alır. Bu gelenek pederşahi bir aile ve toplum yapısının hâkim olmasına neden olur.

Osmanlı'nın askeri, siyasi ve ekonomik anlamda Batı'nın gerisinde kalması, Osmanlı için bir değişimi ve dönüşümü zaruri kılar. Birtakım ıslahatlarla bu değişimi gerçekleştirmek isteyen yetkililer çareyi Batı'yı örnek almakta bulur, bu durum da Batı eksenli bir değişim modelinin benimsenmesinin önünü açar. Önceleri dağınık ve parçalı bir şekilde ilerleyen bu değişim hareketleri, 19. yüzyılla birlikte bir programa bağlanır. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı; hukuki, idari, mali, askeri ve siyasi boyutlarının yanı sıra sosyal alanın her safhasında etkili olacak bir değişimin başlatıcısı olur.

Yeni bir kültürün yeni bir insan unsuruna bağlı olması, bu yeni kültüre uyum sağlayacak bireylerin yetiştirilmesi anlayışını zorunlu kıldığından Osmanlı topraklarında çok hızlı bir değişim rüzgârı esmeye başlar. Böylelikle Osmanlı toplumu, çok süratli bir şekilde Batı'yla bütünleşme, Batılı kültüre entegre olma çabasına girer. Bu adaptasyon Osmanlı erkeği için çok zor olmaz çünkü erkek üzerindeki sınırlamalar kadına yönelik sınırlamalar kadar ağır değildir. Dolayısıyla mevcut pederşahi yapıda ön plânda olan erkeğin dönüşümü, kadından önce ve kadına göre daha kolay olur. İlerleyen süreçte dişil unsurun bu sürece dahil edilmemesinin sıkıntıları baş gösterince kadının da Batılı tarzda eğitimine özen gösterilir. Kadının, özellikle annelik vasfı nedeniyle gelecek kuşaklar üzerinde etkili olması, erkekleri endişelendiren bir mesele olur. Bunun yanı sıra evlilikte kültürel donanımdan yoksun eşlerin neden olacağı uyumsuzluklar da bu eril endişenin diğer ayağı olur. Diğer taraftan Batı'da kadın lehine gelişmelerin yaşanması, Batılılaşma gayretinde olan Osmanlı aydının Batı'nın karşısına böyle aksayan bir reformasyon veya yapıyla çıkmak istememesi de bu değişimin gerekliliğini tetikleyen saiklerdendir. Bu anlayış neticesinde erkek eliyle ve erkeğe göre oluşturulmak istenen yeni bir kadın inşası başlatılır.

Erkek yazarların basın ve edebiyat aracılığıyla kadına ulaşabilmeleri, gazetelerde kadınlarla ilgili tartışmaların başlamasının ilk basamaklarını oluşturur. Böylelikle kadına yönelik bir kamuoyunun oluşması, kadın taleplerinin de artmasının önünü açar. Seslerini daha fazla duyurmak isteyen kadınlar, dönemdeki gazetelere çeşitli mektuplar göndererek sorunlarını ve taleplerini iletir. Süreç içerisinde, matbuat dünyasını elinde bulunduran erkek yazarların karşısına dönemdeki ataerkil

zihniyet nedeniyle bir erkek imzasıyla ya da "Bir muharrire" , "Bir Hanım" gibi örtülü bir kimlikle çıkan kadınlar, Ahmet Mithat gibi yazarların desteğini aldıktan sonra asıl kimlikleriyle yazma serüvenine başlar ve böylece kadın yazarların kaleminden kadının beklentileri dile getirilir. Eserlerdeki kadın karakterler de bir kadın muharririn kalemiyle buluşma imkânına kavuşur.

Kadın yazarların sayısının artması, kadın dergilerinin çıkarılması, kadrosu tamamen kadınlardan oluşan basın organlarının oluşması, kadın hareketinin başlamasını ve kadın derneklerinin doğmasını sağlar. Organize bir şekilde hareket eden kadınlar, eğitim hakkı, miras hakkı, evlikte tercihte bulunma ve irade ortaya koyma gibi kazanımlar elde eder. Bütün bu gelişmelere rağmen edebiyat dünyasındaki kadın yazarların sayısı niceliksel olarak az olur.

Yapısı itibariyle insana bağlı ve insanı konu edinen edebiyatın, dönemden bağımsız olması ya da dönemin olaylarına kayıtsız kalması mümkün olmadığından bu değişim ve dönüşüm edebi eserlerde ele alınan başlıca temalardan olur. Batılılaşma girişimleriyle ithal edilen ve ilk örnekleri verilmeye başlanan romanlarda da kadın bahsi, yazarların özellikle değindiği konular arasında yer alır. Fakat Tanzimat Dönemi romanlarında gelenekselden kop(a)mayan bir yaklaşımla ele alınan kadın kahramanlar; genellikle kadın hakları, kadın-erkek eşitliği, görücü usulüyle evlilik, esaret, cariyelik, eğitim gibi konular çerçevesinde ele alınır. Bu yaklaşım, dönemin ilk kadın yazarlarından Fatma Aliye Hanım'ın eselerinde de görülür nitekim o da kadının eğitimini ve dönüşümünü savunmasına rağmen kalemini geleneğin mürekkebinden alamaz.

Tanzimat Dönemi'nde ön plâna çıkarak kamuoyu oluşturan kadınlar, dönemin erkek yazarlarının romanlarında yer alırken erkeğe göre iyi- kötü ekseninde kurgulanır. Eril zihniyetin olumladığı kadınlar; erkek idaresine boyun eğen, ev içi rolleri benimseyen, kaderci, edilgen, uysal ve kurban tipler olarak çizilir. Romanlarda yer alan bu kadın karakterlerin eğitimleri bile erkek kahramanlar aracılığıyla olur. Nitekim dönemin kadın hakları konusunda hassas ve ilerici yazarı Ahmet Mithat bile kadın eğitiminin, erkeğin idaresine bırakılmasını savunan bir anlayışa sahiptir. "Felatun Bey'le Râkım Efendi" romanındaki Canan'ın Râkım aracılığıyla ve onun kontrolünde bir eğitim alması bu anlayışa örnek olarak

gösterilebilir. Dönemin eserlerinde ideal kadın olarak sunulan bu tipler, erkeğin bilinçaltındaki kadın imajının ve eril arzunun karşılığı olur. Çalışmamızda yer alan eserlerden "İntibah"ın Dilaşub'u, "Zehra"nın Sırrıcemal'i, "Muhadarat"'ın Fazılâ'sı, "Felatun Bey'le Râkım Efendi" romanının Canan'ı bu özelliklere sahip ve eril otorite tarafından onaylanan kadınlar olarak sunulur, sunulurken tasarlanır ve okuyucunun bilinçaltına bu karakterler aracılığıyla kodlanır.

Dönem romanlarında kurgulanan bir diğer kadın ise erkeğin otoritesini tanımayan, kamusal alanda serbest tavırlarıyla dikkat çeken, kaderciliği reddeden ve kadın-erkek eşitliğini savunan tiplerdir. Bu kadınlar; eril yazarların onaylamadığı, kötülükle özdeşleştirerek ve kötülüğün kaynağı olarak tasvir ettiği, erkek için bir tehdit unsuru şeklinde sunduğu kişiliklerdir. Cinsel cazibeleriyle kurguda yer alan bu kadınlar, "fettan, meşum, yılan, mühlik, femme fatale, ölümcül, kötücül" gibi sıfatlarla uzak durulması gereken, erkeği felakete sürükleyen tipler olarak aktarılır. Olumlanan, ideal kadının tam karşıtı özelliklere sahip bu tipler, romanın kurgu dünyasında çoğunlukla cezalandırılır. İncelediğimiz eserlerde, "İntibah" romanındaki Mehpeyker, "Zehra" romanının başkarakteri Zehra ile Suphi'nin metresi Urani, finalde ölerek sahneyi terk eden, ya da "Muhadara"t romanındaki Câlibe gibi bir saldırı sonucu güzelliğini kaybederek yüzü tanınmaz hale gelen, abjekleştirilen (iğrençleştirilen) kadınlardır. Bu kurgusal kadınlar için uygun görülen cezalar, âdeta erkek egemen yapının bu tür kadınlara yönelttiği bir uyarıdır.

Yenileşme döneminin Tanzimat'tan sonra ikinci evresi olan Servet-i Fünun Dönemi de Batı'yı örnek alan hatta taklit eden bir anlayışla oluşturulur. Tanzimat'la başlayan Batılılaşma cereyanı büyük bir ivme kazanarak devam eder. Dönemdeki baskı nedeniyle toplumsal konulardan uzak kalan bu dönemin yazarları, aşk, kadın, aile, ev içi gibi konulara ağırlık verir.

Kadın hakları konusundaki gelişmeler, kadının kamusal alanda daha fazla görünmesi, kamuoyunda daha fazla yer edinmesi, meta boyutundan sıyrılarak özne olmaya doğru evrilmesi ve birey olarak ön plâna çıkması gibi gelişmeler Tanzimat romanlarında tip olarak çizilen kadınların, Servet-i Fünun romanlarında karakter hüviyeti kazanmasının da önünü açar. Kadına yönelik bu anlayışın değişmesinde roman tekniğindeki gelişmelerin kaydedilmesi, sanatsal kabiliyet açısından daha

yetenekli yazarların yetişmesi, romantizm akımının yerini realizm ve natüralizme bırakması, Batı'daki gelişmelerin daha yakından takip edilmesi ve Batılı eserlerin orijinal dilinden okunması gibi faktörler etkili olur. Bu faktörler de daha canlı ve gerçekçi kadın karakterlerin oluşturulmasını sağlar. Sanat eserinin toplumsal işlevinden sıyrılması, romanlarda okuyucuya mesaj iletme kaygısının son bulması, psikoloji ve psikiyatri alanındaki gelişmelerin edebiyat alanına aktarımı da bu gelişmeyi sağlayan diğer unsurlar olarak görülür.

Servet-i Fünun Dönemi romanlarında yer alan kadınlar daha etraflı daha detaylı tasvir ve tahlil edilir, Tanzimat Dönemi romanlarının köle ruhlu kadınlarına nazaran daha özerk ve hırslı karakterler olarak çizilir. Bu dönem romanlarında yer alan kadınlar; baskılar karşısında susmayan, eğitimli, kültürlü, kaderciliği reddeden, kadın-erkek eşitliğini savunan, evlenecekleri kişi konusunda irade gösteren, modayı takip eden, kafes ve cumbaların ardından çıkarak erkeklerle kültürel tartışmalara giren, ayakları yere basan kişilerdir. Ayrıca bu dönemin eserlerindeki kadınlar, sosyal statüleri açısından da üst sınıfa mensup bireylerdir. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter, *Eylül* romanında Suad eğitimli, entelektüel karakterler olarak karşımıza çıkan örneklerdir.

Tanzimat romanlarında yer alan kadınlarda görülen edilgen ve boyun eğen anlayışı terk eden bu kadın karakterler buna karşılık kendi arzularının esiridir. Aileye, evlilik kurumuna sadakat gibi özellikler açısından zaaflarına yenilen kişilerdir. Devrin sorunsalından uzak duran bu kadınlar, apolitik; eğlence ve gösteriş düşkünüdür. Kadının bu yapıyla romanda yer alması, kadını fikirsel alandan soyutlayan, duygu ve zaaflarla özdeşleştiren bir anlayışın yansımasıdır. Diğer taraftan Servet-i Fünun romanlarındaki kadının; iyi-kötü çatışması içerisinde ele alınmaması, yazarların ahlâk dersi verme kaygısı nedeniyle kurgulanmaması, suçlanıp yargılanmaması, birey olma sürecinde olumlu gelişmeler kaydettiğinin göstergesidir.

Serveti Fünun yazarları, kötücül kadına yaklaşım noktasında Tanzimat yazarları kadar katı bir tutuma sahip olmasalar da kötücül kadın karakterlerini ölüme sürükleyerek Tanzimat romanlarında görülen benzer bir sona iterler. Tanzimat romanlarındaki kadın karakterler (Mehpeyker, Urani gibi) bir intikam neticesinde

erkek eliyle daha acımasız bir şekilde romanın dünyasından çıkarılırken; Edebiyat-ı Cedide romanlarındaki kötücül kadınlar öldürülmez, ölümü seçer ya da bir kazada can verir veya sevdikleri kişilerle cezalandırılır. Örneğin; "Aşk-ı Memnu" romanında Bihter intihar eder, "Eylül"de Suad köşkte çıkan yangında ölür, Hacer ise âdeta kendisine uygun görülen mutsuz bir evlilik sürdürür, Neyyir Ömer Behiç'le olamaz ve başkasıyla evlenir, "Metres" romanında Reyhan âşığının, oğlunu öldürmesine tanıklık eder.

Roman karakterlerine yaklaşım noktasında da taraflı ve suçlayıcı bir tutumdan uzak duran Servet-i Fünuncular, kötücül kadınlarını bile anlamaya, okurun öfkesini ve tepkisini bütünüyle onlara yöneltmemeye çalışır. Ensesti çağrıştıran bir ilişkinin muhatabı kadınlar bile anlatıcı-yazarlar tarafından yargılanmaz. Fakat toplumsal normları parçalayan bu kadınların ölümü tercih etmeleri, ölüme itilmeleri ya da bir şekilde cezalandırılmaları Edebiyat-ı Cedide yazarlarının da benzer kabullerin dışına çıkamadıklarının göstergesidir.

Çalışmamızda kadının kötücüllükle ilişkilendirilmesinin salt Türk edebiyatına özgü bir durum olmadığı, kötücül kadın kavramının evrensel bir motif olarak mitolojide, teolojide, sanatta, edebi anlatılarda yer alan ve ataerkil zihniyet tarafından ortaya atılan bir tanımlama olduğu tespit edilmiştir. Bu alanların ortak refleksi, kadının bireyselleşmesinin ve özneleşmesinin bir tehdit olarak algılanması, erkeğin iktidarı ve itibarı için risk barındırmasıdır. Ayrıca bu anlayışın modern çağdan önce geleneğin bizzat içine sinmiş olarak bulunması da üzerinde durulması gereken bir diğer noktadır.

Ataerkil otorite, kendi iktidarını korumak, kadını edilgen ve bağımlı kılmak, kamusal alandan dışlamak adına mitlerden, dini rivayetlerden faydalanarak ve bu alanları referans göstererek kadını kötülükle ilişkilendirmiş; kadın cinselliğini bir tehdit unsuru olarak sunmuştur. Bu anlayış zamanla sanata, edebiyata intikal etmiş ve estetiğin sınırları içerisinde yer alarak kötünün estetiğini mümkün kılmıştır.

"Kötülük" ile "estetik"in bileşimi uyumsuz ve çelişkili gözükse de bu bir aradalık, yeni bir süreç değil; kökleri, yaratılış öyküsüne dek uzanan bir yakınlaşmanın ifadesidir. Estetik bir şekilde tasvir edilen cennette, kötülüğün

sembolü olarak kabul edilen şeytanın yer alması ve ayartıcı yönüyle Hz. Adem ve Havva'yı söylemleriyle baştan çıkarması, iyinin içindeki ya da beraberindeki kötünün estetik ifadesi olarak kabul edilebilir.

Estetik kavramı başlangıçta iyinin, güzelin etrafında gelişirken iyiye göre ve iyinin karşısında konumlanan kötülüğün de hayatın reel dinamiklerinden olması, baştan çıkaran, haz uyandıran bir duygu ve trajik çatışmayı, gerilimi hazırlayan bir unsur olması nedeniyle edebiyata intikali sağlanır. Edebi bir form içerisinde ele alınması da estetiğinin yapılmasını mümkün kılar. Diğer taraftan salt iyiye ve güzele odaklanan estetiğin bu yönüyle tek yönlü, basmakalıp ve güdük kalacağı, hayatı bütüncül bir bakış açısıyla yansıtamayacağı da öngörülebilir bir durumdur. Sanatsal derinlik için karşıtların bir aradalığı ilkesi bu nedenle "kötü"nün ve "kötü/lük"ün edebi eserlerde yer almasını gerekli kılar. Diğer taraftan iyinin değerinin anlaşılması ve belirgin kılınması için de kötü/lük, sanatçıların sıklıkla başvurduğu tükenmez bir kaynak olur. Böylelikle ister didaktik bir tutum isterse sanatsal kaygı neticesinde kurgunun dünyasına dahil edilen "kötü/lük", edebi eserdeki niceliksel üstünlüğü yakalar ve edebiyatın vazgeçilmezi temleri arasında yer alır.

Erkek yazarlar, kötücül kadının kötülüğünü belirgin kılmak adına karşısına olumladığı, onayladığı (kendilerince) ideal bir kadın karakter çıkarır. Çizmiş oldukları bu ideal kadının imajına ataerkil yapının arzuladığı özelikleri yükler. Ayrıca bu erkek anlatıcı yazarlar, romanlarda görüldüğü üzere kendileri için çizilen sınırlara riayet etmeyen, eril otorite için bir kaygı ve tehdit oluşturan bu kadınları eserin kurgu dünyasında cezalandırarak dönemin kadın okuyucularına âdeta dolaylı bir ceza şeklinde alt mesajını verir. Erkek okurlar için de bir uyarı niteliğinde örnekler sunarak, uzak durmaları gereken aksi taktirde kendilerini felakete sürükleyecek kadının portresini çizer.

KAYNAKÇA

İncelenen Eserler

Aliye, F. (2019). *Muhadarat.* İstanbul: Bilge Yayıncılık.

Gürpınar, H. R. (2017). *Metres.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kemal, N. (2016). *İntibah.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Mithat, A. (2018). *Felatun Bey'le Rakım Efendi.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Nazım, N. (2018). *Zehra.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Rauf, M. (2002). *Eylül.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z.(2016). *Aşk-ı Memnu.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Uşaklıgil, H. Z. (2019). *Kırık Hayatlar.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yararlanılan Eserler

Akgün, M. (2021). Japon Mitolojisinde Kadın İmgesinin Oluşumu. *Milel ve Nihal.* 18(2), 265-292.

Akşit, Ö. (2017). *Lilith'den Malala'ya Kadının Adı Var.* İstanbul: Nergiz Yayınları.

Akyıldız E. C.(2013). Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea. *Journal of World of Turks,* 5(1), 89-103.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Aliye, F. (2012). *Osmanlı'da Kadın, Cariyelik, Çokeşlilik, Moda.* O. Sakin (Hzl.). İstanbul.

Altındal, M. (1994). *Osmanlıda Kadın.* İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Argunşah, H. (2016). *Kadın ve Edebiyat: Babasının Kızı Olmak.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergisi,* 11(1), 140-154.

Artun, A. (2017). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, (Modern Hayatın Ressamı Kitabı için Sunuş Yazısı). A. Berktay (Çev.). *Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ashkenazi, M. (2018). *Japon Mitolojisi.* Ö. Özarpacı (Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Atakan, Ö. (2018). Muhayyel Osmanlı: Felâtun Bey İle Râkım Efendi Romanında Sosyolojik İmgelem. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Modern Turkish Literature Researches,* 10(20), 31-60.

Avcı Güven, K. (2019). *Türkiye'de Kadın Edebiyatçıların Romanlarında Kadın Öğesinin ve Duygusal İlişkilerin Sosyolojik Tahlili* (1. baskı). İstanbul: Hiperyayın.

Avcı, Y. (2007). Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde "Otoriter Modernleşme" ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi. OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, 21(21), 1-18.

Ayt Sabah, F. (1995). *İslam'ın Bilinçaltında Kadın* A. Sönmezay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bademkıran, Ü. (2018). Kötülük Kavramı ve Ece Ayhan'ın Eserlerine Kötülük Bağlamında Bir Yaklaşım. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* 58(2), 281-308.

Bataille, Ge.(2016). *Edebiyat ve Kötülük.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrıllad, J. (2019). *Baştan Çıkarma Üzerine.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayram, P. (2014). Tanzimat Dönemi Romanlarında Kadın. Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 2(5), 351-375.

Belge, M. (2014). *Edebiyat Üstüne Yazılar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktay, F. (2019). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım,* İstanbul: Metis Yayınları.

Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 16* (Özel Sayı I), 108-114.

Bourdieu, P.(2019). *Eril Tahakküm.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları.* Ankara: Sentez Yayıncılık.

Canbaz, F. (2005). *Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çakır, D. (2021). Ataerkil Kültürün Bir Yansıması Olarak Femme Fatale (Ölümcül Kadın) Kadın Temsili: Gone Girl Filminde 'Medea' Miti. *İletişim Araştırmaları Merkezi 1. Uluslararası Sinema Sempozyumu,* 14-15-16 Haziran, Lefkoşa.

Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Çakmak B. (2011). Tanzimattan Cumhuriyet'e Uzanan Çizgide Osmanlıda Kadın Hareketleri, Dönemin Tiyatrosunda Kadın Temsili ve Kadın Sorunu. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 0(18).

Çetin, N. (2017). *Türk Romanı Tahlilleri 1.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoban, Başer, S. (2012). *Tanzimat'Tan Servet-i Fünûn'a Anneliğin Kaybı ve Çocuksuzluk.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bilkent Üniversitesi. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çolakoğlu, Z. (2013) Ölüm Öpücüğü Konduran Vampir, Lamia. http://filhakikat.net/olum-opucugu-konduran-vampir-lamia/ Erişim Tarihi: 29.10.2021.

Dalgın, N. (2005). Kadın ve Erkeğin Şahitliği İle İlgili Naslardaki Düzenlemelerin İslam Hukukuna Yansımaları Üzerine Değerlendirme. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 5(4), 7-38.

De Beauvoir, S. (1986). *Kadın: "İkinci Cins"* B. Onaran (Çev.). İstanbul: Panel Yayinevi.

Demir, E. (2021). Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu Romanında Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi. *Turkish Academic Research Review*, 6(1), 293-307.

Demir, H. (2013). Fatma Aliye Hanım'ın Çerçevesinden Kadın Haklarının Sınırları. *Journal of Turkish Studies*, 8(9), 1059-1068.

Doğan, S. (2019). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydın Kadınlar, Şair ve Yazarlar.* İstanbul: Akademik Kitaplar.

Dowling, D. (2020). *Sindrella Kompleksi/Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu*. S. Budak (Çev.). İstanbul: Afrika Yayınları.

Duran Oto, E. (2017). Hüseyin Rahmi Gürpınar Romanlarında Batılı Kadınlar. *Kesit Akademi Dergisi,* 3(12), 452-461.

Duran Oto, E.(2016). *İkinci Yeni Şiirinde Tarihi Muhteva.* Doktora Tezi. Van: Yüzüncüyıl Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duran, E. (2009). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Kadın.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Eagleton, T. (2020). Kötülük Üzerine Bir Deneme Ş. Bezci (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit (2021). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Temel Kavramları Materyal Kitabı, Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin İzlenmesi Projesi*. Ankara: Ceid Yayınları,

Engin, E. (2019) Hâristan ve Çağlayanlar'da Kadınlar. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (15), 128-135.

Enginün, İ. (2016). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Eraslan, H. ve Sarı, A. (2018). Tanzimat Dönemi Edebiyatında Kadının Sunum Biçimlerine Sosyolojik Bir Bakış: İntibah, Zehra ve Sergüzeşt Örneği. *Journal of Social Sciences and Humanities*, 2(2), 60-85

Erbil, P. (2018). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi.* İstanbul: Arkadaş Yayınevi.

Eronat, K. (2021). *Türk Romanında Kıskançlık Sendromu (1896-1949).* Ankara: Grafiker Yayınları.

Ertuğ, K. (2016). *Tanrıça, Kraliçe Hel, Yeraltının Efendisi,* https://www.mornota.com/tanrica-kralice-hel-yer-altinin-efendisi/ Erişim Tarihi: 04.05.2022.

Fatma Aliye Hanım (2012). Osmanlı'da Kadın, Cariyelik, Çokeşlilik, Moda. O. Sakin (Hzl.). İstanbul: Ekim Yayınevi.

Fildiş, B. (2015). Romalı Seneca'nın Ötekisi Medea. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS),* (3).

Forster, E. M. (2019). *Roman Sanatı.* İstanbul: Milenyum Yayınları.

Fromm E. (1995). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 2,* İstanbul: Payel Yayınları.

Gılbert, S. M. and Gubar, S. (2016). *Tavanarasındaki Deli Kadın*. N.Sakman (Çev.). Aylak Adam, İstanbul.

Günay Erkol, Ç. (2011). Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm. *Türkiyat Mecmuası,* 21, 147-175.

Hançerlioğlu, O. (2000). *Felsefe Sözlüğü* (12. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Has-Er, M. (2000). *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar.* İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

https://incil.info/ Erişim Tarihi: 03.04.2022.

https://kutsalkitap.info.tr/ Erişim Tarihi: 03.04.2022.

İncil (2004).Korintoslulara I. Mektup14:35. İstanbul. Kitabı Mukaddes: ss. 586-634.

Irigaray, L. (2012). *Meryem'in Esrarı.* İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Irzık, S. ve Parla, J. (2020). *Kadınlar Dile Düşünce, Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Işın, E. (1988), Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat. *Tarih ve Toplum,* 9(51), 27.

Jung, C. G. (2015). *Feminen Dişilliğin Farklı Yüzleri.* İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kadınlar Dünyası (1913, Nisan 4). "Hukuk-ı Nisvan: Mukaddime," 1.

Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kanter, B. (2009). *Servet-i Fünun Edebiyatı Romanlarında Aile, Kadın ve Çocuk.* Doktora Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kanter, B. (2010). Eylül Romanında Estetize Edilmiş Kimlikler. *Türklük Bilimi Araştırmaları,* (28), 231-243.

Kaplan, Z. (2017). İlk Edebi Roman İntibah'taki Edebi Çatışma: Kadın Psikolojisi, Anneden Kopma ve Oğlun Bireyleşme Mücadelesi. *Kesit Akademi Dergisi*, (9), 320-332.

Karaca, Ş. (2019). *Kötücül Kadın-Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaval, M. (2016). İlahi Dinlerde Kadının Kıymet Problemi. *Akademik Bakış Dergisi,* (55), 306-324.

Kelleci, Y. (2019). *1860-1950 Arası Türk Romanında Ölümcül Kadın (Femme Fatale) İmgesi.* Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kerman, Z. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını*, (105), Ankara.

Kılıç, A. (2010). Kutsal Meryem mi Lanetli Havva mı?: Mitoloji, Din ve Bilimde Kadın İmgesi Üzerinden Bir Antichrist Değerlendirmesi. *IDEA Dergisi,* 2(1).

Kırtıl, O. (2002). Servet-i Fünun Romanında Kadın. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kitab-ı Mukaddes (2003). İstanbul: Lütuf Yayıncılık.

Kitab-ı Mukaddes. https://kutsalkitap.info.tr/?q=yar%202

Korkmaz, R. (2020). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Servet-i Fünun Edebiyatının Arka-Plan Kültürü* (13. baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.

Korucu, A. (2019). *Gazap Tanrıçaları: Klasik Mitolojide Kadın Şiddetine Kurban Giden Kadınlar.* Edebiyatta Kadın ve Şiddet, 103-121.

Kundera, M. (2009). *Roman Sanatı.* A. Bora (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Kur'an-ı Kerim. https://kuran.diyanet.gov.tr/ Erişim Tarihi: 20.03.2022.

Kurnaz, Ş. (1996). *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını.* İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Küçük, Y. (1985). *Aydın Üzerine Tezler II.* İstanbul : Tekin Yayınevi.

Kümbetoğlu, B.(2010). *"Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet" içinde Kadın ve Bedeni.* Y. İnceoğlu, A. Kar (Ed.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mehmet, M. (2010). *Turfanda mı Turfa mı?.* İstanbul: Beyaz Balina Yayınları.

Millet, K. (2011). *Cinsel Politika.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Mithat, A. (2011). *Fatma Aliye Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu.* B. Ermat (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Moran, B. (2016). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Naci, F. (2019). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı.* İstanbul: Türkiye İş Banksı Kültür Yayınları.

Navaro, L. (2020). *Bir Cadı Masalı.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Okay, O. (1991). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Oktay, A. (2008). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Osmanağaoğlu, H. (2015). *Feminizm Kitabı Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Seçme Metinler.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Oylubaş, D. (2014). Fatma Aliye Hanım'ın Düşünce Dünyası. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özcan Elçi, D. (2018). Batı ve Doğu Mitolojilerinde Kadın İmgesi: Tanrıçalar. *Atlas Internatıonal Refereed Journal On Socıal Scıences. 4(11), 826-840.*

Özdemir, B. C. (2010). *Mehmet Rauf Romanlarında Kadın.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özerol, Z. ve Okray, Z. (2020). Yunan Mitolojisinde Medusa'nın Gorgon Dönüştürülmesi ve Öldürülmesinin Töre Mitinin Foucalt'a Söylem Analizi. *Cyprus Turkish Journal of Psychiatry & Psychology.* 2(1).

Özkan, N. (2017). İlk Kadın Romancımız Fatma Aliye'nin Yetiştiği Sosyal ve Kültürel Ortam. *Söylem Filoloji Dergisi,* 2(2), 180-192.

Özlem Sezer, M. (2019). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet.* İstanbul: Kor Kitap.

Paliçko, E. (2021). Ölümcül Kadın İmgesi Bağlamında Peyami Safa'nın Cânân'ı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi,* 5(4), 2519-2541.

Rosenkraz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği.* M. Özdemir (Çev.). İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.

Sauted, M. (1998). *Kadınların Özgürleşmesi Üzerine*. S. Serdaroğlu (Çev.). İstaanbul: Telos Yayınları.

Savaş, Ö. (2020). *Tanzimat Dönemi Türk Romanında Ataerkillik ve Eril Söylem.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Schipper, M. (2012). *Adem ile Havva Her Yerde.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Selçuk, H. (2022). *Kötülük Estetiği, Üç Kötücül Kahraman: Mephistopheles, Lord Henry, Suat.* İstanbul: Ketebe Yayınevi.

Sevim, A. (2005). *Feminizm.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Sevim, G. (2016). İntibah Romanında Yapı ve İzlek. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 2(2), 73-97.

Sultana, A. (2019). Ataerkillik ve Kadının İkincilliği; Kuramsal Bir Analiz, Tercüme eden Saadet Altay. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi,* 11(1), 417-427.

Tanilli, S. (2006). *Ne Olursa Olsun Savaşıyorlar-Kadın Sorununun Neresindeyiz?*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H.(2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* A. Uçman (Hzl.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taslaman, C. ve Taslaman, F. (2020). *İslamiyet'te Kadın.* İstanbul: İstanbul Yayınevi.

Taşçı, Ö. (2009). Kadı Abdülcebbar ve Kant'ta Estetik Anlayışı. *Kelam Araştırmaları Dergisi,* 7(2), 73–80.

TDK (2005). *Türkçe Sözlük.* TDK Yayınları.

Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı 1, Romanın Unsurları.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Timuçin, A. (2013). *Estetik.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Topaloğu B. ve Çelebi İ. (2013). Kelâm Terimleri Sözlüğü. *İSAM,* Ankara.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik* (5. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunçer, M. (2019). Kur'an-ı Kerim Işığında Kadının İtibarını Düşüren Konuların Değerlendirilmesi. *Trabzon İlahiyat Dergisi,* 6(1), 457-492.

Turan, N. S. (2005). Modernleşme Olgusunun Osmanlı Toplum Ya şamına Yansımaları ve Ta'addüd-i Zevcat (Çokeşlilik) Sorunu. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Dergisi,* 4(7), 117- 152.

Yaman Güven, E. (2019). Kadınların Miras Hukukundaki Haklarının Toplumsal Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi. Karabük: Karabük Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaran, C. S. (2016). *Kötülük ve Teodise.* Ankara: Vadi Yayınları.

Yıldırım, G. (2021). *Tanzimat Devri Türk Romanında Kötülük.* İstanbul: Hiperyayın.

Yonar, G. (2019). *Toplumsal Değerler Etrafında Kadınlar, Mitler ve Toplumsal Cinsiyet Aranjmanları.* https://bilmekvaktidir.com/author/gonul-yonar/ Erişim Tarihi: 9.12.2021.

Yürüt, B. (2017). Tanzimat Sonrası Osmanlı Kadın Hareketi ve Hukuki Talepleri. *TBB Dergisi* (Özel sayı).

Zafer Sümer, S. (2011). *Tarih İçinde Görünürlükten Kadınların Tarihine: Amerikan Kadın Romanında Feminist Bilinç ve Politika.* İstanbul: Literatürk Yayınevi.