

**CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA
KADIN OLUŞUM ROMANI**

Yüksek Lisans Tezi

NIHAN SİMGE SOYÖZ

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Haziran 2016**

CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA
KADIN OLUŞUM ROMANI

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü



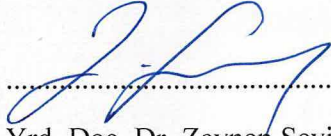
NIHAN SİMGE SOYÖZ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi
Kazanma Yükümlülüklerin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ, ANKARA

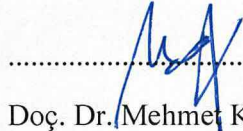
Haziran 2016

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


Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner

Tez Danışmanı

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


Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Tez Jürisi Üyesi

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


Yrd. Doç. Dr. Fatih Altuğ

Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı


Prof. Dr. Halime Demirkan

Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nihan Simge Soyöz, 2016



ÖZET

CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA KADIN OLUŞUM ROMANI

Soyöz, Nihan Simge

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner

Haziran 2016

Bu tezde 1896-1922 yılları arasında yazılmış beş roman (Fatma Aliye'den *Refet* ve *Udi*, Halit Ziya'dan *Aşk-ı Memnu*, Halide Edib'den *Handan* ve Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu*) kadın oluşum romanı olarak incelenmektedir. Oluşum romanı veya *Bildungsroman* genç bir bireyin ait olduğu toplum içinde kendi özgün kimliğini oluşturma çabasını ele alır. Bu türün Aydınlanmanın eğitim ve birey anlayışlarıyla doğrudan ilişkisi olduğu kabul edilir. İçsellikle dış dünya, bireysellikte toplumsallaşma, özel alanla kamusal alan arasındaki gerilimler oluşum romanının temel izleklerindendir. 20. yüzyılın sonlarında “kadın oluşum romanı” kavramı ortaya atılmıştır. Bu tür genelde doğası gereği erkeğinki gibi düz bir çizgi hâlinde ilerlemeyen ve çelişkili izlekler içeren bir tür olarak ele alınmıştır. Ancak son dönemde kadın ve erkek oluşum romanı arasındaki ayrım yumuşamıştır.

Osmanlıda modernleşme hareketleriyle birlikte gençliğin durumu sorunsal hâline gelmiş ve kadınların eğitimi modernleşmenin önkoşullarından biri olarak önem kazanmıştır. İncelenen romanların kahramanları eğitimleri sayesinde hayatta belli seçimler yapma ve belli bir dereceye kadar özel alanın dışına çıkma özgürlükleri olan genç kadınlardır. Ancak eğitimlerinin nihai amacının iyi anne ve eşler olmak olması beklenmektedir. Bu romanlarda kadınlar arası ilişkiler büyük bir önem kazanır ve bu ilişkiler metne genelde annelerle kızları arasındaki ilişkiler olarak yansır. Aynı zamanda eğitim, normalde bir geçiş süreci olarak düşünülen gençliğin uzamasına ve kendi başına bir kimliğe dönüşmesine neden olur. Kadın kahramanlar “kız” kimliklerini benimseyerek geleneksel anlamda kadın olmaya direnirler. Her iki durum da annelik ilişkilerinde kopmaya sebep olur. Bu hem toplumsal cinsiyet rollerinden bir kaçış olması sebebiyle bir çeşit direniş hem de kadınlar arası ilişkilerin ve özellikle de kadın kuşakları arasındaki bağın kopuşu olması nedeniyle bir çeşit yenilgidir. Burada oluşum romanı türünün özündeki çelişki ve ikilikler açıkça ortaya çıkar.

Anahtar sözcükler: *Bildungsroman*, Cumhuriyet Öncesi Türk Romanı, Kadın Edebiyatı, Oluşum Romanı

ABSTRACT

FEMALE *BILDUNGSROMAN* IN THE PRE-REPUBLICAN TURKISH LITERATURE

Soyöz, Nihan Simge

MA, Department of Turkish Literature

Supervisor: Asst. Prof. Zeynep Seviner

June 2016

This thesis examines five novels written between 1896-1922 (Fatma Aliye's *Refet* and *Udi*, Halit Ziya's *Aşk-ı Memnu*, Halide Edib's *Handan* and Reşat Nuri Güntekin's *Çalılıkı*) as female *Bildungsromane*. The *Bildungsroman* is a genre that is considered to have a direct relationship to Enlightenment ideals about education and the individual. The conflict between the inner world and the outer reality, between individuality and socialization, and between the private and public spheres constitute some of the essential themes of this genre. Towards the end of the last century scholars started using the term "female *Bildungsroman*". The female *Bildungsroman* has generally been considered a genre that relies on conflict and contradiction to a far greater extent than the supposedly linear classical *Bildungsroman*. Some scholars, however, have raised questions about this differentiation.

With the advent of the modernization movements in the Ottoman Empire "youth" was problematized and the education of women gained importance as a prerequisite of modernity. The protagonists of the novels examined in this thesis are young women who gain a certain level of independence through their education. Ultimately, however, this education is expected to turn them into good mothers and wives. In these novels the relationships between women gain great importance and these relationships are generally portrayed as mother-daughter relationships. At the same time, education helps "youth" to stretch and turn into an identity in its own right, instead of solely a period of transition. By adopting "girlhood" as an identity these characters resist gender roles. This results in a fracture in mother-daughter relationships. This is both a form of resistance and a defeat, in that it signifies the break and the lack of communication between generations of women. Here the conflicted nature of the *Bildungsroman* again becomes apparent.

Key Words: Female *Bildungsroman*, Novel of Formation, Pre-Republican Turkish Novel, Women's Literature

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez danışmanım Dr. Zeynep Seviner'e, bu tezin yazım sürecinde verdiği değerli fikirler ve gösterdiği sabır ve yüreklendirme nedeniyle sonsuz teşekkür borçluyum. Tez jürime katılan Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı ve Dr. Fatih Altuğ'a, tezimi okumaya zaman ayırdıkları, soruları ve fikirleriyle yol gösterdikleri ve diğer bütün destekleri için minnettarım. Prof. Dr. Semih Tezcan, Doç. Dr. Nuran Tezcan ve Dr. Murat Cankara'ya, görgümün ve bilgimin artmasına yaptıkları katkılar dolayısıyla ve güçlükler karşısında yardımına koştukları için minnet borçluyum. TÜBİTAK Bilim İnsanı Yetiştirme Dairesi Başkanlığına bu yüksek lisans programına devam edebilmem için gerekli olan maddi desteği sağladıkları için teşekkür ederim. Tezin biçimlendirilmesi sırasında Hızır gibi imdadıma yetişen Ercan Akyol'a minnettarım. Son olarak başta Barış Ekiz, Meriç Kurtuluş ve Reyhan Okutan olmak üzere, bu süreç boyunca sızlanmalarımı sabırla dinleyen ve gerek moral gerekse lojistik desteklerini asla esirgemeyen bütün dost ve yakınlarıma binlerce teşekkür...

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: MODERNLİĞİN SİMGESEL ANLATISI <i>BILDUNGSROMAN</i>	19
A. <i>Bildungsroman</i> ve Modernite	19
B. Kadın <i>Bildungsroman</i> 'ı	30
İKİNCİ BÖLÜM: CUMHURİYET ÖNCESİ EDEBİYATTA KADIN OLUŞUM ROMANININ YERİ.....	41
A. Modernleşen Osmanlı'da Kadın Olarak Büyümek: Kadın Hakları ve Eğitimi.....	41
B. Osmanlı Romanında Modernleşme, Eğitim ve Cinsiyetin Yansımaları.....	49
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KADIN OLUŞUM ROMANINDA MADDİ VE MANEVİ EĞİTİM	55
A. <i>Refet</i> 'in Örnek Gelişimi	56
B. <i>Udi</i> 'de Sanatçı Kadının İffeti	64
C. <i>Aşk-ı Memnu</i> 'da Koşut Geliş(eme)meler	71
D. <i>Handan</i> 'da “Erkeğin İlmi, Kadının Kalbi”	81
E. <i>Çalığışu</i> 'nun Kafese Dönüşü	93
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: KADIN OLUŞUM ROMANINDA ANNELİK İDEALİ	108
A. Toplumsal Bir İdeal Olarak Annelik	108
B. Romanlarda Annelik İdealinin Karşılıksızlığı	117
1. <i>Refet</i> ve <i>Udi</i> 'de Anneler ve Kızlar	117
2. Bir “Analık” Meselesi: <i>Aşk-ı Memnu</i>	125
3. <i>Handan</i> 'da ve <i>Çalığışu</i> 'nda Babaya Tabi Olan Annelik.....	131
SONUÇ	144
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	149
ÖZGEÇMİŞ.....	154

GİRİŞ

Bildungsroman, Türkçesiyle “eğitim”, “gelişim” veya “oluşum” romanı, *Bildung* kavramının kendisi gibi Aydınlanma felsefesi ve moderniteyle doğrudan ilişkili bir türdür. Aydınlanmanın getirdiği, ilerlemeye ve insan aklının evreni kavrama yetisine olan inanç ve bunun bir sonucu olarak akılcı bir biçimde düşünebilen bireylerin “yetiştirilmesi” (*cultivation*) gerekliliği, Aydınlanma ve sonrası düşünürlerin bireyin özgür iradesiyle toplumun beklentileri arasındaki çatışmaya çözüm bulma çabasıyla birlikte *Bildungsroman*¹ denen türde kendini göstermiştir. Karl Morgenstern’in terimi 1810’larda ilk kez kullanışından bugüne edebiyat araştırmacıları *BR*’ın tam tanımının ne olduğu konusunda anlaşılamamışlarsa da, tarihsel açıdan türe yaklaşımların iki eksen çevresinde toplandığı söylenebilir. Bunlardan ilki, *BR*’ı ilk kez Alman Aydınlanması çerçevesinde ortaya çıkmış ve oradan Avrupa’ya yayılmış (veya yayılamamış) bir tür olarak kabul edenler, ikincisi de bu türü 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa toplumlarının içinden geçtiği siyasi, toplumsal ve ekonomik değişikliklerin doğal bir sonucu olarak ele alanlardır. Birinci yaklaşım 19. yüzyıl sonlarında *BR* terimini yaygınlaştıran Wilhelm Dilthey’in etkisiyle özellikle Alman edebiyatçılar tarafından benimsenmiş ve günümüzde bile popüler kalmıştır. Bu yaklaşıma sahip olan araştırmacılar genelde *BR*’ın bağlamını 19. yüzyıl Alman edebiyatı ve bu edebiyattan doğrudan etkilendiği söylenebilecek başka birkaç örnekle sınırlar, bir romanın *BR* olabilmesinin şartlarını ise kısıtlı

¹ Metinde bundan sonra vurgu için gerekli yerler dışında *BR* olarak kısaltılacaktır.

birtakım tematik/kurgusal özellikler çerçevesinde belirlerler. İkinci yaklaşıma en başta Mikhail Bakhtin ve Franco Moretti örnek gösterilebilir. Bu yaklaşıma sahip araştırmacılar da türün ortaya çıkışını Avrupa'ya özgü belli bir bağlamla ilişkilendirse de, bu belirli bağlam içerisinde türe etki eden farklı toplumsal ve edebî mekanizmaları ve bunlara bağlı olarak türün alabileceği farklı şekilleri ortaya koymalarıyla özcülükten kaçınmış olurlar. Böylece bu yaklaşım *BR* türünün, benzer değişimleri daha geç ve kendilerine has biçimlerde de olsa yaşamış olan Doğu toplumlarının edebiyatlarında da incelenmesine temel hazırlamış olur.

Yine yaygın olan *BR*'in genelde erkeklere ait bir tür olduğu algısı, 20. yüzyılda feminist kuramcılar tarafından ortaya atılan “kadın *BR*'i” fikrini de beraberinde getirmiştir. Feminist kuramcılar, birçok açıdan haklı görünen nedenlerle bu türün konu edindiği muzaffer “modern birey”in, 20. yüzyıla gelinceye kadar hemen hemen hiçbir zaman “kadın birey” olmadığını savunmuşlardır. 20. yüzyıl öncesinde kadın “birey”in (birey olabildiği ölçüde) gelişiminin anlatıları erkek kahramanın geçeceği olağan aşamaları konu edinemezler; kadının gelişimi daha dolaylı ve çapraşık olmak zorundadır. Bu nedenle, Susan Fraiman'ın da ifade ettiği gibi kadın kahramanlar için hem kadın hem de birey olarak “oluşmak”, yani her iki kimlik için de belirlenmiş ideallere uygun hâle gelmek üzere eğitimden geçmek, zıt yönlerde bir ilerleyiş anlamına gelecektir. Bu yüzden de 20. yüzyılın ikinci yarısında “Kadın *BR*'i” kavramını ortaya atan feminist kuramcılar, bununla daha çok 20. yüzyılda yazılmış eserleri kastetmişlerdir. *BR* üzerine o zamana kadar yapılan çalışmalara bakıldığında da feminist kuramcıları haklı çıkaran bir eğilim görülür: Terimi ilk kez ortaya atan Morgenstern'den Susanne Howe ve Jerome Buckley'ye, hatta 1997'de yazan Michael Minden'a birçok edebiyat araştırmacısı bu türü gerçekten de “genç erkeğin gelişimi” olarak ele almışlardır. Öte yandan özellikle 1980'lerden itibaren türü ele alan birçok araştırmacının kahramanın cinsiyetine vurgu yapma eğiliminden

uzaklaştığı görülür. Örneğin Franco Moretti *The Way of the World*'de Jane Austen ve George Eliot'ın eserlerini İngiliz *BR*'ının yetişkin meselelerle uğraşan nadir örnekleri olarak adlandırır. Lorna Ellis ise, geleneksel *BR*'la kadın *BR*'ının iki zıt kutup gibi ele alınmasının yanlış olduğunu savunarak, *BR* türünün ilk örneklerinin aslında kadın kahramanları konu edindiğini iddia eder. Her ne kadar feminist kuramcıların savunduğu birçok nokta son derece ikna edici olsa da, geçmişten getirilen önyargılar geride bırakıldığında kadın ve erkek *BR*'ının bütün farklılıklarına rağmen iki farklı tür teşkil edecek kadar da farklı olmadığı ve 20. yüzyıl öncesinde kadın *BR* 'ı diye bir şey bulunmadığının doğru olmadığı görülecektir. Her şeyden önce, Moretti'nin ortaya koyduğu gibi modern kapitalist toplumda “oluşum”, kadın kahraman için olduğu kadar erkek kahraman için de çoğu zaman “zıt yönlerde bir ilerleyiş” hâline gelecektir. Üstelik hedeflenen gelişimin bağımsız öznellik yolunda bir arayış olduğu kabul edilirse, bu arayışın özneliği genel olarak kabul edilen erkekten daha bile çok özneliği her daim sorgulanan kadına ait olması mantıklıdır. Kavramın ortaya atıldığı sıralarda kadınların göz ardı edilmiş olması bu durumu değiştirmez.

Erkek ve kadınların oluşum hikâyeleri arasındaki geçişkenlik özellikle Osmanlı bağlamına bakıldığında daha da açıklık kazanacaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Osmanlı-Türk romanına bakıldığında, o güne kadar genellikle bir yetişkin erkek edebiyatı olagelmış klasik Osmanlı edebiyatının aksine, bu yeni türün en sık ele aldığı konunun delikanlı ve genç kızların başlarından geçenler olduğu görülür. Bu romanların birçoğunun en göze çarpan çatışması Doğu-Batı meselesiyse de, bizzat bu çatışma ardında yeni Osmanlı gencinin nasıl olması, daha doğrusu ne yönde ilerlemesi gerektiğiyle ilgili bir kaygıyı barındırır. Parla ve Gürbilek'in de ortaya koydukları gibi, annesiz veya babasız kalmış, kötü adam ve kadınlar tarafından baştan çıkarılmaya veya Batı'dan “aşırı etkilenmeye” meyilli delikanlı ve

genç kızın tekrar tekrar anlatılan hikâyesinde, aslında Osmanlı toplumunun geleceğiyle ilgili korku ve umutlar saklıdır. Buna ek olarak Osmanlı romanında genç erkeğin eğitiminin tahayyülünde cinsiyetin rolü ve yine Osmanlı romanında kadın gelişim anlatılarının kapladığı önemli yer daha da dikkate değerdir. Modernleşmenin ne kadar büyük ölçüde kadınların davranışları, giyim-kuşamları, eğitimleri ve hayat tarzları üzerinden tanımlandığını; Batılılaşma meselesinin edebiyata ne kadar sıklık ve istikrarla “kadınsılaşma/erkekliğini kaybetme” endişesi biçiminde yansıdığını göstermeleriyle Jale Parla ve Nurdan Gürbilek, bu tezin arkasındaki en önemli içgörülerden bazılarını sağlamışlardır denebilir. Aynı zamanda bu dönem kadın haklarının ve özellikle de kadınların eğitim hakkının modernleşme tartışmalarının odağına oturduğu, Osmanlı kadınlarının da giderek daha fazla kendi haklarını aramaya başladıkları dönemdir. Ancak bu hak arayışında, kadınların eğitim görmesi ve durumlarının iyileştirilmesinin onlara atanan iyi birer eş ve anne olarak vatansever evlatlar yetiştirme görevi üzerinden haklı çıkarılması; devletin, toplumun en küçük birimi olan aileyi kontrol etmenin bir yolu olarak kadınların eğitimine önem vermeye başlaması ve kadınların bir yandan bu yaklaşımları kabullenerek iktidarla uzlaşma yoluna giderken bir yandan da anne ve eş olmanın ötesinde bir kimlik arayışları hep bir arada yürür. Elif Akşit’in de gözlemlediği gibi kadınların eğitimi söz konusu olunca kadınlarla ilgili tartışmalarda odağın yetişkin kadınlardan genç kızlara kaydığını görürüz. Ancak her eğitim gibi bu genç kızların eğitiminin de onları belli bir çeşit olgunluğa ulaştıracağı varsayılır. Dönemin baskın ideolojisi gereği bu olgunluk aşaması iyi eğitilmiş, vazifeperver eş ve anneler olmak olmalıdır. Ancak gerçek hayatta olduğu gibi romanlarda da sık sık, iyi bir eğitimin bu türden ideal bir kadınlık hayatıyla sonuçlanmadığını görürüz.

Bu tezin amacı, kadın gelişim/oluşum anlatılarının Türk romanının gelişiminde oynadığı role dikkat çekmek ve ele alınan romanlarda “yeni Türk kadını” ile ilgili

ideallerin çelişkili ve karmaşık yansımalarını özellikle annelik izleği üzerinden incelemektir. Burada dikkat çekilmek istenen nokta, Cumhuriyet öncesi Türk edebiyatında “modernleşme”, “eğitim” ve “kadınlık/kadınlar” meselelerinin nasıl iç içe girdiği ve ne şekillerde yansıtıldığıdır. Bu amaçla bu tezde doğrudan başkahramanları kadın olan anlatılar ele alınacaktır. Bu nedenle, (Cumhuriyet öncesi modern edebiyatla ilgili yapılmış alışıldık dönemlendirmeye sadık kalınarak) dönemlerine göre şu eserler incelenmiştir: Fatma Aliye’den *Udi ve Refet*, Halide Edib’den *Handan*, Halid Ziya’dan *Aşk-ı Memnu* ve Reşat Nuri Güntekin’den *Çalikuşu*. Son iki romanın yazarlarının kadın olmamasına rağmen bu çalışmaya alınmış olmalarının birkaç nedeni var: *Aşk-ı Memnu* Berna Moran tarafından zamanında “Nihâl’in büyüme hikâyesi” olarak adlandırıldığı ve bu yakıştırma yıllardır üzerinde pek düşünülmeden tekrarlanageldiği için bu anlamda incelenmeyi hak eder. *Çalikuşu* ise, bir kadının büyüme (ve bir noktaya kadar da bağımsızlığını kazanma) hikâyesi olarak “Türkçenin ilk *bestseller*’ı” olarak adlandırılacak kadar popüler olabildiği için incelenmeye değer.

Farklı dönemlerin ve edebî anlayışların ürünü olan bu romanlar incelendiklerinde, baş kadın kahramanların “iyi eğitilmiş” olmasının öne çıkarılışının; bu kahramanların özel alandan toplumsal alana doğru tamamlanan veya yarım kalan hareketinin ve bu harekette kadın cemaatinin işlevinin; ve bunlarla bağlantılı olarak “annelik” kavramına olan ikircikli yaklaşımlarının bu romanları birbirine bağlayan birer izlek oluşturduğu görülmüştür.

Türkçede *BR* üzerine az sayıda çalışma bulunuyor. Bunların çoğu da belli bir *BR* tanımından yola çıkarak, belli bir eserin bu tanıma ne kadar uyduğunu gösterme yoluyla bu eserin *BR* sayılabileceğini kanıtlamaya çabalayan çalışmalardır. Türkçede *BR* üzerine yapılmış daha genel birkaç çalışmada bile yine bu türün varsayılan özelliklerini sıralayıp bazı romanları bu kategoriye sokan sınıflandırmacı bir

yaklaşım görürüz. Oysa çoğu araştırmacının kendilerinin de kabul ettiği gibi, *BR*'in herkesçe kabul edilen, tartışmasız ve eksiksiz bir tanımı yapılmış değildir. Ayrıca sınıflandırmacı yaklaşımlar bu roman türünü kahramanın büyüme süreciyle ilgili bir dizi (adeta rastgele seçilmiş) özelliğe indirgeyerek *BR*'in tarihsel bağlamı ve onunla ilgili yapılabilecek kültürel/toplumsal çıkarımları yok sayar. Esasen hangi romanların *BR* olduğundansa, bir dönem edebiyatının genç bir bireyin olgunlaşma süreciyle olan bu meşguliyetinin ne anlama geldiğini, bu türe dâhil edilmelerinin metinlerin okunmasına ne yönde katkıda bulunduğunu araştırmak daha önemlidir. Bunun yanı sıra, sınıflandırmacı yaklaşımlar Batı kanonundan hareketle belirlenmiş birtakım koşullara bağlı kalarak, bu türün Türk edebiyatında almış olabileceği kendine özgü biçimleri gözden kaçırma tehlikesine düşer.

Bütün bunlara ek olarak, Türkçede *BR*ı inceleyen çoğu çalışmada ağırlıklı olarak Cumhuriyet sonrası eserlerin incelendiği görülmektedir. Bu yaklaşım, *BR*'ı Wilhelm Dilthey sonrasında bilerek *BR* yazmaya girişmiş olan Thomas Mann gibi edebiyatçıların eserleriyle özdeşleştirmekten kaynaklanıyor olabilir. Özellikle kadın *BR*'ının büyük ölçüde ancak 20. yüzyılda kadının özne olabilmesiyle mümkün olabildiğini savunan feminist kuramcılar düşünüldüğünde de mantıklı görünür. Ancak yukarıda da vurgulandığı gibi kadın *BR*'ının 20. yüzyıl öncesinde hiç varolmadığı düşüncesi tartışmalıdır, üstelik modernleşme dönemlerinde kendiliğinden, neredeyse dürtüsel bir biçimde ortaya çıkan oluşum romanı incelenmeye daha değer bir türdür. Bu açıdan *BR*'da Cumhuriyet öncesi döneme bakmak faydalı olacaktır.

Türün kuramsal bir tartışmasına girişmeden önce, Türkçede bu türün varlığı ve önemiyle ilgili bugüne kadar ne gibi çalışmalar yapıldığına göz atmak yararlı olur. *BR* veya gelişim/oluşum anlatılarıyla ilgili Türk edebiyatından eserleri ele alan kaynaklar sınırlıdır ve olanlar da genellikle belirli bir yazar veya eserden yola çıkar.

Kaynakların sınırlı olması ve genelde türle ilgili kuramsal bir tartışma içermemeleri nedeniyle aşağıda bu kaynaklar *Bildungsroman*'ın çeşitli alt-kategorileri ayrılmadan ele alınacaktır.

Öncelikle Berna Moran'ın, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 'de *Aşk-ı Memnu*'nun Nihal'inin hikâyesini bir büyüme romanı olarak tanımlaması iyi bilinen ve sık sık atıfta bulunulan bir yorumdur. Moran “Aşk-ı Memnu” başlıklı bu incelemesinde, Bihter'in yasak aşkı ve Nihal'in yalnızlaşarak büyüme hikâyelerinin birbirinden bağımsız iki ayrı roman konusu olduğunu ve ikisinin aynı roman içinde birleştirilmesinin romanın etkisini zayıflattığını savunur (94, 109). Oysa dördüncü bölümde ayrıntılı biçimde ele alınacağı gibi Bihter ve Nihal'in hikâyeleri birbirlerini tamamlayan iki büyüme hikâyesi olarak da okunabilir.

Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce*'de yer alan “Tarihçem Kâbusumdur: Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı” başlıklı incelemesinde “birinci kuşak” olarak tanımladığı 1930-1980 arası kadın romancıların romanlarında rüya anlatılarını ele alır. Parla bu makaleye bir *BR* tanımıyla başlar, bu tanıma göre “büyüme-bilinçlenme romanı” da denebilen *BR* “[b]ireyin büyüme ve bilinçlenme öykülerini anlatan ve Batı romanında 19. yüzyılda saygın bir yaygınlıkla kullanılan anlatılar”dır (179). Parla bu tür romanların Batı'da daha çok erkekler tarafından yazılıp erkekleri konu edindiğini, bizdeyse erkek yazarlardan hiç rağbet görmezken kadın yazarların hemen hepsinin *BR* türünde eser verdiği gibi ilgi çekici bir yorumda bulunur. Ancak bu romanların çok azı mutlu sonla biter (180). Aynı zamanda, Parla'ya göre bu romanların çoğu, Ağaoğlu'nun romanı *Ölmeye Yatmak*'ta “tarihi yapan el seni de yaptı” önermesindeki gibi, kahramanın kişisel tarihiyle toplumsal tarihin iç içe geçtiği anlatılardır (181). Kadınların romanlarında iç mekânlar, “[t]oplumsal süreçlerin kişisel tarihlerden süzülerek ve arka plandan yansıtılması için kullanılan mekânlar”dır ve bu mekânların en darı olan yatak ve onunla ilişkilendirilen rüyalar

(Parla'ya göre daha çok da kâbuslar) toplumsal tarihin kahramanın kişisel öyküsünden süzülerek metne katıldığı alanlardır (185). Parla'nın, erkek romancılarımızın erkek kahramanlarıyla ilgili yaptığı, “Sanki bu erkekler olgun doğmuşlardır, sanki hesaplaşacakları bir kişisel tarihleri [...] yoktur” (180) gözlemi, Türk edebiyatında toplumsal cinsiyetin algılanış biçimiyle Batı'da algılanış biçimi arasında önemli bir farka dikkat çeker. Öte yandan, Parla'nın ele aldığı dönemle çoğu “erkek *BR*'ı” araştırmacısının ele aldığı dönemin farklı olduğunu belirtmek gerekir. 20. yüzyılda klasik anlamda *BR* belli bir oranda düşüşe geçerken kadınların ve diğer azınlıkların toplumsal yaşamda kendilerini kabul ettirme arayışlarının gelişim anlatısı biçiminde hikâye edilmesinin popülerlik kazandığı, Batılı araştırmacılar tarafından dikkat çekilen bir konudur (bkz. Boes, Hirsch). Parla'nın “Tarihçem Kâbusumdur”da türe getirdiği temel ve parlak içgörü, kadın gelişim anlatısıyla hem iç mekânlar hem de kadınlara özgü “tereddüt” arasında bağlantı kurması ve Cemal Kafadar'dan alıntıladığı Asiye Hatun örneğiyle bu tereddütün kadınlarda modernitenin bile öncesine gittiğine işaret etmesidir (185). Bu örnek, Batılı feminist kuramcılarının da işaret ettiği, kadınların yaşamlarının edebiyata modernizm öncesinde bile belli bir amaca doğru ilerleyen çizgisel bir gelişim olarak yansıtılamadığı, Fraiman'ın dediği gibi kadın olma sürecinin “düz bir yola değil, birbiri ardına gelen dört yol ağızlarına” benzediği savını güçlendirir niteliktedir. Yine buradan yola çıkarak, Parla'nın savıyla aşağıda daha ayrıntılı incelenecek olan Lorna Ellis'in kadın *BR*'ının *Wilhelm Meister*'den daha eskiye dayandığı tezi arasında bağlantı kurulabilir.

Alman edebiyatı profesörü Gürsel Aytaç “Modern Alman Edebiyatında Bildungsroman” başlıklı makalesinde bu türü “Bildungsroman, bir insanın akıl ve duygu gibi manevi yeteneklerinin işlenişi, onun yaşadığı çağ ve toplumun istediği biçime girmesini; bu oluşuma katkısı olan maddi ve manevi etmenleri, geçirilen aşamaları, sonunda ulaştığı kişiliği konu alır” diye tanımlar (276). Alpay Doğan

Yıldız, *Yedi İklim* dergisinin 1998 tarihli 95. sayısında yayımlanan “Bir Eğitim Kitabı Olarak Reşat Nuri'nin Çalıkuşu Romanı” başlıklı makalesinde, *Bildungsroman* türünün özelliklerini birkaç madde hâlinde sıralar. Buna göre:

- 1) Romanın başkişisinin olgunlaşma sürecini konu olarak ele alır.
- 2) Kişinin çocukluğunda taşıdığı bazı niteliklerinin sonraki dönemlerine nasıl yansıdığına işaret eder.
- 3) Bireysel, sosyolojik ve kültürel etmenlerin kişiliğin oluşumuna etkilerini anlatır.
- 4) Bazen bir eğitici figür kullanılarak bu figürün eğitim sürecindeki olumlu katkıları vurgulanır.
- 5) Olgunlaşma süreci anlatılan roman başkişisi aracılığıyla belli bir kültür idealinin yansıtılması hedef alınır (alıntılayan Eşitgin, sayfa numarası yok)

Bu maddeleri alıntılayan Dinçer Eşitgin *Milli Eğitim Dergisi* 162. sayısında çıkan “Büyüme Romanı (Bildungsroman) Kavramı Etrafında Aşk-ı Memnu ve Roman Kişisi Nihal” (2004) başlıklı makalesinde bu sınıflandırmaya dayanarak Berna Moran'ın Nihal hakkındaki yargısını haklı bulur. Verilen tanım gerçekten de Batı edebiyatı araştırmacıları tarafından verilen *BR* tanımlarının süzgeçten geçirilmesiyle elde edilebilecek bir tanımdır. Burada “başkişi aracılığıyla belli bir kültür idealinin yansıtılması” ilkesi özellikle önemlidir. Ancak yine, bir romanın *Bildungsroman* olmasının o romanı veya dönemini anlamak açısından ne söylediği sorusunun cevapsız bırakıldığını görürüz.

2012'de Hikmet Asutay, “Oluşum Romanı Geleneği ile Günümüzdeki İzleri Üzerine” başlıklı makalesinde, oluşum romanı kavramını Alman edebiyatı

araştırmacılarından alıntılarla açıklar. Buna göre, modern anlamda oluşum (*Bildung*) “insanın genel anlamda bütünsel olarak belli bir amaç doğrultusunda oluşumu, yani şekillenmesidir” (Asutay 28). Asutay'a göre oluşum romanını tanımlamada önemli birer ölçüt romanın mutlu sonla noktalanması ve olay örgüsünün bir gezi [seyahat] süreci içermesidir. Bu yüzden Asutay'a göre romanın olay örgüsü gençlik yılları, gezi yılları ve olgunlaşma dönemi olarak üç bölümden oluşur. Birinci bölümdeki kuramsal tartışmada da görüleceği gibi, her *Bildungsroman*'ın belli bir kurguyu takip etmesi ve mutlu sona ulaşması gerektiği fikri son derece tartışmalıdır. Bu görüş aynı zamanda türü yine sadece biçimsel özellikleri üzerinden tanımlayarak, türün tarihsel ve kültürel göndermelerini gözden kaçırmaz. Asutay, yine Alman edebiyatçılarının yaptığı sınıflandırmadan hareketle özellikle 20. yüzyılda yazılmış, bu özellikleri göstermeyen büyüme/gelişim anlatılarının oluşum romanı değil gelişim romanı olarak adlandırılması gerektiğini söyler.

Evşen Mercan'ın yüksek lisans tezi “Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *Yaşamın Ucuna Yolculuk* Romanlarını Öz Anlatımlı Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak” (Boğaziçi Üniversitesi, 2009), başlıkta adı geçen romanların birlikte okundukları takdirde bir kadın BR'ı oluşturduklarını savunur. Önsözünde tezinin önermesinin “Tezer Özlü'nün iki romanının da aynı anlatıcı-karakterin öz-anlatımla aktardığı bir kadın bildungsromanı olarak okunabileceği”² olduğunu belirten Mercan, böylece belli bir eseri *Bildungsroman* kategorisine sokmak üzere inceleyenlere katılmış olur. Bunu kanıtlamak için, bazı yerlerde “klasik bildungsroman” olarak da adlandırdığı “erkek bildungsromanı” ile “kadın bildungsromanı” arasındaki farkı ortaya koyar. Mercan'a göre bu fark temelde erkek BR'ının uzlaşımçı, kadın BR'ıninsa çatışmacı olmasıdır. “Baştan sona erkek başkahramanın [...] olgunlaşıp isteklerine ulaşmasını, toplumla kaynaşmasını ve

² Dolaysız alıntılarda *Bildungsroman* sözcüğünün yazımında yazarın tercih ettiği yazım biçimi değiştirilmemiştir.

çağının olumladığı bir kişi haline gelmesini anlatan roman türüne *bildungsroman* denir” (6) diyen Mercan, daha sonra yine Moretti'den hareketle “geç *bildungsroman*” dediği türün ilk örneklerden farklı olarak ideal bir olgunlaşmayı ele almadığını söylese de, kadın *BR*'ıyla erkek *BR*'ı arasındaki farkı yine de bu uzlaş/çatışma karşıtlığı üzerine kurar. Buna göre “[K]adın *bildungsromanı* erkek *bildungsromanından* farklı olarak protagonistin büyüme sürecinde bir kadın olarak ataerkil toplumda ne gibi zorluklar yaşadığına odaklanır” (10) ve bu sebeple “bu türde uyumun, birleşmenin aksine uyumsuzluk, toplumsal değerlerle çatışma ve toplumdaki kopuş vardır” (11). Mercan bu ayrımın hemen ardından kadın *BR*'ında içkin olduğunu söylediği çatışma izleği nedeniyle, “kadın *bildungsromanı* protagonistinde benlik duygusu[nun] baskın” olduğunu söyler. Bundan hareketle Mercan'ın bir tezi de, öz-anlatımın “anlatıcının ister bugüne ister geçmişe odaklansın her zaman için anlatının merkezine kendisini koy[duğu]” (18) bir anlatı tarzı olması nedeniyle, kadın *BR*'ıyla uyuşan bir tarz olduğudur. Yine bu çatışma/uyumsuzluk izleğinden ötürü Mercan, intihar izleğine hemen her kadın *BR*'ında rastlanabileceğini savunur (11). Tezin devamında Mercan ortaya koyduğu bu ölçütlere dayanarak Tezer Özlü'nün bu eserlerinin birlikte bir kadın *BR*'ı olarak okunabileceğini kanıtlamaya girişir. Mercan'ın dikkat çektiği çatışma/uyumsuzluk izleği *BR*'da gerçekten önemli bir yer oynasa da, bu izleğin erkek *BR*'ında hemen hemen hiç görülmediği ve kadın *BR*'ının bu sebeple intiharla sonuçlanması gerektiği görüşü son derece indirgemecidir. Ayrıca, söz konusu çatışma/uyumsuzluğun metnin hikâyesinde olduğu kadar, yapısında da olabileceğini, yani metnin anlatmayı seçtiği çatışma kadar anlatırken düştüğü, hikâyeyle söylem arasındaki çatışmanın da göz önüne alınması gerektiğini unutmamak gerekir. Bu açıdan örneğin Feride Nizamettin veya Jane Eyre'in hikâyeleri de mutlu sonla bitmelerine rağmen benzer bir çatışmayı barındırabilirler.

Utku Albayrak'ın yüksek lisans tezi “The Female Character in Realistic Fiction: A Comparative Analysis of *Jane Eyre* and *Çalılıkıuşu*” (Dumlupınar Üniversitesi, 2010), adı geçen romanları karşılaştırırken onların *BR* geleneği içindeki yerine de değinir. Ancak *BR* geleneğini tanımlarken Suzanne Hader'dan alınan birkaç sınıflandırmacı tanımın ötesine geçmeyen Albayrak, iki roman arasındaki benzerliklerin fazlasıyla üzerinde dururken farklılıklara çok az değinir ve iki romanı yapısal olarak karşılaştırmaktan öteye gitmez. Bu karşılaştırma *BR* türünün Türk edebiyatındaki yeri veya *Çalılıkıuşu*'nun bir *BR* sayılabilecek olmasının bu romanın anlaşılmasına ne gibi bir katkıda bulunabileceği üzerine hiçbir şey söylemez.

Selen Erdoğan, 2011 tarihli yüksek lisans tezi “With(in) Irony Writing as a Woman: *Tante Rosa* and *Cüce*”de (Sabancı Üniversitesi) ironik anlatının kadın romanlarını ne ölçüde dönüştürdüğünü ortaya koymak amacıyla olduğunu belirtir. Ironinin romantikler tarafından Aydınlanmacı akla bir karşı koyuş, gündelik gerçekliğe bir başkaldırı, insan zihninin hayatın anlamını/anlamsızlığını kavrayamayışının bir kabulü olarak kullanıldığını söyleyen Erdoğan (3), romantik ironiyi “yalnızca söylenenin tersinin aktarımı değil, çift anlamlı bir söyleyiş, çelişkili bakış açılarının aynı anda ifadesi” (5) olarak tanımlar. Erdoğan'a göre Romantiklerin ironiyi Aydınlanmacı gerçeklik algısına karşı çıkmak için kullanması gibi, kadın yazarlar da ironiyi eril değerler üzerine kurulu olan mantık, tarih, iktidar vs.ye karşı çıkmak amacıyla kullanırlar. Buna göre, 1980'lerde feministler de zihnin bedenden ayrı düşünölemeyeceğini savunarak Aydınlanmacı zihin/beden ikiliğine karşı koymuşlardır (9). Öte yandan *Ecriture Feminine* savunucularının kadın bedenine verdiği bu fazlaca değer, kadının tüm değerinin biyolojik farklılığa indirgenmesine ve dolayısıyla ötekileştirilmesine katkıda bulunma tehlikesi içerir. Bu durumda ironi, kadın yazarın “yara almış öznelliği”ne rağmen hem ataerkil yapı içinde hem de ataerkil yapıya karşı kendi kendisini ifade edebilmesini sağlar (11). Erdoğan daha

sonra Sevgi Soysal'ın romanı *Tante Rosa*'yı bir “bildung parodisi” olarak inceler. Bütün metin Erdoğan'ın Booth'tan alıntı yaparak “sabit olmayan ironi” dediği bir romantik ironiyle yüklüdür: “Sabit olmayan ironi”, söylenen kadar söylenmek istenenin de değişken olduğu, anlamın kayganlaştığı, belirsizleştiği bir ironi türüdür (29). Tante Rosa bir yandan etrafında olup bitenleri sürekli olarak çarpık bir biçimde algılar, öte yandansa zaman zaman kendi davranışlarının saçmalığından, gülünçlüğünden haberdar görünür, kimi zaman da yorumlarıyla kabul edilmiş algıları ters yüz ediverir. Bu ironi, aynı zamanda Aydınlanma'nın katı akılcılığına karşı çıkan Romantiklerin ironisidir. Bu nedenle Tante Rosa'nın macerası da, insanın eğitim ve görgüyle mükemmelleştirilebileceğine inanan Aydınlanmacı zihniyetin *Bildung* anlayışının da bir parodisidir. Tante Rosa başına gelenlerden hiçbir şey öğrenmez, daha doğrusu öğrenmeyi reddeder (30). Metin boyunca Rosa ne gelişir ne de kötü bir sona erer, değişmez (34). Erdoğan'ın *Tante Rosa* üzerine bu incelemesi, erkek egemen kalıpların feministlerce ironik olarak ele alınmasının önemine dikkat çekmesi bakımından ilginçtir. Kadın yazarların *BR* türünün erkek egemen kültür tarafından belirlenmiş kurallarına ironiyle yaklaşma zorunluluğu, yukarıda bahsedilen türden bir söylemsel çatışmayı aydınlatılabilir.

Mustafa Demir'in yüksek lisans tezi “Reşat Nuri Güntekin'in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme” (Doğu Akdeniz Üniversitesi, 2013), Reşat Nuri'nin *Dudaktan Kalbe*, *Kızılılık Dalları* ve *Son Sığınak* romanlarını *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ve *A Portrait of the Artist as a Young Man* ile karşılaştırarak, sonuçta üçünün de sanatçı romanı olduğu kanısına varır. Demir tezinin önsözünde İnci Enginün'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*'nda yer alan “Reşat Nuri Güntekin *Dudaktan Kalbe*, *Kızılılık Dalları*, *Son Sığınak*'ta sanatçılardan söz etmişti. Onu edebiyatımızın sanatçı romanının ilklerini veren yazarlardan biri de sayabiliriz,” şeklindeki yorumundan yola çıkarak bu çalışmaya başladığını belirtir (viii). Büyük

bir kısmı roman özetlerine ayrılmış olan bu tezde, “Olgunlaşma Romanı” denilen *BR* yine sınırlı sayıda kaynaktan alınmış sınıflandırmacı tanımlarla açıklanmaya çalışılarak, en sonunda “Ancak bildungsroman bu kadar net çizgilerle ayrılabilir bir yazın türü değildir [çünkü] [t]anımında bile farklılıklara rastlamak mümkündür” kanısına ulaşılır (9). *Künstlerroman* veya sanatçı romanı hakkında da birkaç farklı kaynağın tanımları alıntılandıktan sonra, Reşat Nuri'nin incelenecek romanlarının *Wilhelm Meister* ve *Portrait of the Artist*'le karşılaştırılacağı söylenir. Tezin devamında gerçekten de Reşat Nuri'nin sanatçı karakterleri Wilhelm Meister ve Stephen Dedalus ile karşılaştırılarak, kurulan benzerlikler üzerinden Reşat Nuri romanlarının birer sanatçı romanı olduğu düşüncesi haklı çıkarılır. Bu yaklaşım ele alınan romanların karakterleri dışındaki kurgu ve anlatı özelliklerini tamamen yok saydığı için son derece yanıltıcıdır. İnci Enginün'ün yorumuna rağmen, Demir'in alıntıladığı *Künstlerroman* tanımlarından da aslında anlaşılması gerektiği gibi, bir romanın karakterlerinden birinin sanatçı olması veya hayatının bir döneminde sanatçılık yapmış olması, o romanı otomatik olarak sanatçı romanı yapmaz. Sanatçı romanı en geniş anlamıyla, sanatçının *sanatçı olarak* gelişimini anlatan bir roman olmalıdır. İncelenen romanlardan *Dudaktan Kalbe*'yi Hüseyin Kenan'ın büyüme hikâyesi olarak ele alsak bile, yaşadığı değişimlerin sanatıyla çok az ilgisi vardır. İkinci roman *Kızılıcak Dallar*'nın kahramanı Gülsüm'ünse ne kadar sanatçı olduğu bile şüphelidir. Roman Gülsüm'ün aşağı yukarı yedi--on beş yaşları arasında bir konakta besleme olarak geçirdiği yıllar ile ilgilidir ve bu yıllarda, konağın çocuklarının zoruyla çıktığı aile içinde bir gösteri dışında sanata kafa yorduğu söylenemez. Gülsüm'ün konaktan kaçışı, hikâyenin gerçek sonudur. Yıllar sonra ünlü bir kantocu olarak eski hanımefendisinin karşısına çıkışı, yalnızca bir epilogdur ve Gülsüm'ün nasıl olup da bir kantocuya dönüştüğü konusunda herhangi bir bilgi vermez.

Son olarak, Meltem Gürle'nin iki makalesi, “Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as the Beautiful Soul” ve “Hermits, Stoics, and Hysterics: Turkish Democracy and the Female Bildungsroman” Cumhuriyet dönemi romanları *Bildungsroman* olarak ele alır. Gürle “Wandering on the Peripheries”de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanlarını inceler ve Türk romanının kahramanının modernitede kendine yer bulamayarak, Goethe'nin aktif ve girişken kahramanı Wilhelm Meister'le değil de, aynı romandaki başka bir karakterle, inzivaya çekilmiş ruhani bir kadın olan “Güzel Ruh”la benzerlik gösterdiğini savunur. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta, *Wilhelm Meister*'de aktif ve dışadönük Wilhelm'in erkek, pasif ve içedönük Güzel Ruh'unsa kadın olması ve bu durumun, feminist eleştirmenler tarafından 20. yüzyıl öncesinde *Bildungsroman*'ın kadına biçtiği role bir örnek olarak sıklıkla ele alınmış olmasıdır. Bu durumda, Gürle 20. yüzyıl Türk romanının erkek kahramanlarını Güzel Ruh'la özdeşleştirerek, Türk modernitesinde cinsiyet rolleri ile ilgili de ilginç bir noktaya değinmiş olur. Ancak Moretti'nin *The Way of the World*'ün ilk bölümünde ele aldığı ve Avrupa tarihinde çok belirgin bir bağlama (Fransız İhtilalinin hemen sonrası) oturttuğu “klasik BR”la ilgili savlarının, ne gibi benzerliklere dayanılarak Cumhuriyet sonrası Türk romanına uygulandığı açık değildir. Gürle “Hermits, Stoics, and Hysterics: Turkish Democracy and the Female Bildungsroman” başlıklı makalesinde de aynı varsayımları kullanarak bu kez Cumhuriyet dönemi romanlarındaki kadın kahramanları ele alır. “Kamusal alan hem *Bildungsroman*'ın hem de modern demokrasinin birincil yapıtaşdır” diyen Gürle, Türkçe BR'ın kadın kahramanının, erkek kahramanından bile daha fazla olarak, bu kamusal alanda birey olarak değil ancak bir ideolojinin simgesi olarak var olabildiğini, bireyselliğini kamusal alana taşımaya çalıştığındaysa kamusal alandan tamamen dışlanarak kendi içine çekilmek zorunda kaldığını savunur. Bu nedenle Türkçe'de kadın BR kahramanı

da Güzel Ruh olabilir ancak. Gürle bu olay örgüsünü Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*, Ayfer Tunç'un *Yeşil Peri Gecesi* ve Selçuk Orhan'ın *40 Hadis* romanlarında izleyerek devlet ideolojisindeki değişikliklerin kadın kahramanının durumunu değiştirmediklerini ortaya koyar. Bu tezde ele alınan romanları Meltem Gürle'nin ele aldığı romanlarla karşılaştırınca ilginç bir fark görünür. Cumhuriyet öncesi romandaki kadınların da kamusal alanda pek fazla söz sahibi olduğu söylenemez, ayrıca Bihter ve Handan'ın ölümleri onların sonsuza dek susarak –geri kalan her şeyle birlikte—kamusal alana da sırtlarını dönmeleri şeklinde okunabilir. Ancak bir sonraki bölümde daha ayrıntılı şekilde ele alınacağı gibi, daha dikkatli bakıldığında bu romanların kahramanlarının yenilseler bile içlerine kapanmadıkları, seslerini duyurmayı başardıkları görülür.

Görüldüğü gibi, Türk edebiyatında *BR*'la ilgili çalışma yapan araştırmacıların birçok önemli noktaya parmak bassalar da ayrı ayrı fakat sıklıkla düştükleri birkaç hata vardır. Bunlar, tek ve değişmez bir *BR* tanımı varsaymak; çok belli bağlamları olan tanımları herhangi bir eleştirel tartışmadan geçirmeden olduğu gibi alıp Türk edebiyatındaki bir bağlama uygulamak; bu belli tanımlara göre çeşitli romanların *BR* olup olmadığını sorgulayıp bunun ötesine geçmemektir. Bu hatalara düşmemek adına bu tezin birinci bölümünde, Batı edebiyatlarında oluşum romanıyla ilgili yapılmış kuramsal tartışmalar ele alınarak, türün modernleşmeyle ilgisi ortaya konulacak ve tez bağlamında yararlı olacak sentetik bir tanımına varılmaya çalışılacaktır. İkinci bölümde 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nde kadın hakları ve özellikle de eğitim hakkıyla ilgili tartışmalar ele alınarak çalışmanın tarihsel bağlamına değinilecek ve bu tartışmaların edebiyattaki izdüşümleri ele alınacaktır.

Üçüncü bölümde, incelenen romanlarda kadınların eğitim/olgunlaşma süreçlerinin nasıl geliştiği konu edilecektir. Burada genç kadınların iyi bir maddi eğitim almış olmalarıyla manevi gelişimleri, yani “kültürlü ve ahlaklı” ideal kadın

tipi olmaları arasında kurulan bağlara rağmen, savunulan değerlerin altının aslında yüzeyin altında ne şekillerde oyulduğuna bakılacaktır. Ele alınan romanlarda genç kadın karakterlerin eğitilmiş, kültürlü ve görgülü olmalarıyla öne çıktıkları, bu özelliklerinin onları çevrelerinden ve özellikle de diğer kadınlardan ayıran nitelikler olarak vurgulandığı görülür. Aynı zamanda bu kahramanların içe kapanmak yerine dışa doğru bir hareket (veya en azından dışa doğru bir hareket çabası) içinde oldukları, kendilerine toplumsal bir grup içinde yer açtıkları veya açmaya çalıştıkları görülür. Romanların sonunda da en mağlup olanının bile sesinin ve toplumsal varlığının tamamen kaybolduğu söylenemez. Ancak içinde var oldukları toplumsal ortam dönemin koşulları gereği daha çok kadınlar arası bir ortamdır. Yani kadınlar arası ilişkilerin iki açıdan önem kazandığı görülür. “Diğer kadınlar” hem iyi eğitilmiş ve modern başkahramanlarla karşılaştırılır yani onlarla bariz veya üstü örtülü bir rekabet içine yerleştirilir, hem de kardeşler, anneler veya arkadaşlar olarak başkarakterlerin gelişimine ve toplumda bir yer edinmesine yardımcı olurlar. Bu anlatılarda öne çıkan bir diğer nokta da baş kadın karakterlerin sıklıkla büyümeye karşı gösterdikleri dirençtir.

Dördüncü bölümde, Osmanlı’da kadınların eğitimiyle ilgili tartışmalarda sık sık kadın eğitiminin lehine bir tema olarak ortaya atılan “iyi anneler” yetiştirilebilmesi gerekliliğinin, bu “kadın eğitimi” anlatılarına ne şekilde yansıdığına bakılacaktır. Burada da annelik temasının hem kadın kahramanların kendi anneleriyle olan ilişkileri hem de kendi anne olma/olamama süreçleri biçiminde ne kadar büyük bir sıklıkla ortaya çıktığı ve önem kazandığı görülür. Burada dikkat çekici bir nokta genç, iyi eğitilmiş, modern kadınla içinde bulunduğu toplum ve kadın cemaati arasındaki ilişkilerin bu kadar sıklıkla ailesel ilişkiler, daha da özelde anne-kız ilişkileri olarak yansımalarıdır. Bu durum Jale Parla’nın Tanzimat romanında “babasız kalmış oğul” izleğiyle ilgili söylediklerini akla getirebilir. Osmanlı’da

modernleşmeyle ilgili kaygılar edebiyata nasıl baba-oğul alegorisi üzerinden yansımışsa kadının modernleşmesiyle ilgili kaygıların da benzer bir şekilde anne-kız ilişkilerinde simgeselleşerek yansıdığı söylenebilir. Daha da dikkat çekici olanı, eğitimleri ve görgüleriyle başka kadınlara üstün görülen, yani Tanzimat'ın cahil annelerine taban tabana zıt ve modern Osmanlı bireyinin yetiştirilmesine ehliyetli olan baş kadın kahramanların genelde anne olamayışlarıdır. *Çalılıkusu*'nun Feride'si hariç bu kahramanların hepsi romanların sonunda ya ölü ya da ömürlerini eşsiz ve çocuksuz geçirme yolunda adım atmış durumdadır. Bu durum bir yandan onların büyüyüp “kadın” ve anne olarak toplumun beklediği rollere uyum sağlamaya dirençlerinin bir sonucu olarak görülebilir. Öte yandan bu “büyüyememiş” ve anneliğin kaybı, anneliğin “baba”nın hükmü altına girerek gücünü kaybetmesini ve nesiller arasındaki kopukluğu da simgeler. Metinlerin görünürde savunduğu değerlerle, gelişim ve sonuçlarının yarattığı bu zıtlık, bireysel ve bireyle ilgili ideallerle toplumun değerleri arasındaki bu sürekli değiş tokuş ve gerilim, tam da onları birer *Bildungsroman* ve kadın *Bildungsroman*'ı olarak incelenmeye değer kılan özellikleridir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNLİĞİN SİMGESEL ANLATISI *BILDUNGSROMAN*

A. *Bildungsroman* ve Modernite

Almancada uzun bir geçmişi olan *Bildung* kavramının belli bir maddi amaca hizmet etmeyen ruhani veya estetik eğitimi ifade edebileceği düşüncesi, ilk kez Herder'in de katkılarıyla Wilhelm von Humboldt'un 1792 tarihli *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen* (Devlet Otoritesinin Sınırlarını Belirlemek İçin Fikirler) başlıklı çalışmasında ortaya atılmıştır (Boes, “The *Bildungsroman* and the Invention of History”, 275). *Bildungsroman* terimi ise Wilhelm Dilthey'in bugün *Poetry and Experience* başlığı altında derlenen çalışmalardan biri olan, 1906 tarihli Hölderlin denemesiyle popüler kullanıma girmiştir. Dilthey, “Almanlarda içsel kültüre duyulan ilgi”yi yansıttığını ve Leibniz'in gelişim psikolojisiyle yakından ilişkili olduğunu söylediği (“Hölderlin”, 335-336) bu türü tamamen Alman edebiyatı bağlamında ele alır ve İngiliz ve Fransız edebiyatlarındaki sosyal gerçekçiliğinin zıttı olarak görür. Alman edebiyatçıları bundan sonra da *BR*'ı gerek olumlu gerek olumsuz anlamda Alman kültürüne özgü, Alman modernleşme sürecini aydınlatan bir tür olarak görmeye devam etmişlerdir (Boes, “Introduction to ‘On the Nature of the *Bildungsroman*’”, 647).

Ancak 1961'de Fritz Martini *Bildungsroman* teriminin aslında ilk kez Dilthey tarafından değil, Karl Morgenstern adlı bir estetik profesörü tarafından, 1810'da

verdiği bir konuşmada Friedrich Maximilian Klinger'in romanlarını tanımlamada kullanılmış olduğunu ortaya çıkarmıştır. “Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane (Bir Dizi Felsefi Romanın Bağlantıları ve Ruhü Üzerine)” başlığını taşıyan bu sunumda, Morgenstern çalıştığı Dorpat Üniversitesinin (günümüzün Tartu Üniversitesi) rektörü olan Alman yazar Klinger'in romanlarını, pedagojik ve pratik faydaları nedeniyle över (Martini, 9). Morgenstern'e göre Klinger “kendi *Bildung*'larının tarihini halkın gözü önünde açığa sergileyen” (alıntılayan Martini, 9) ve böylelikle eserleriyle “insanı bireysel biçimlerde belirleme ve mükemmelleştirme olasılığını” (10) ortaya koyan yazarlardan biridir. Ancak Morgenstern Klinger'in eserlerini, karşılatırdığı Wieland, Goethe ve Jacobi'nin eserlerinden, sergiledikleri “erkekçe kişilik gücü” nedeniyle üstün bulur (11). (Ancak Morgenstern'den günümüze Goethe'nin Türkçeye *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* olarak çevrilmiş olan *Wilhelm Meisters Lehrjahre* adlı eseri ilk *Bildungsroman* olarak kabul edilmeye devam edecektir.) Burada Morgenstern'in *Bildung*'dan ne anladığını açıklamak, *BR*'dan ne beklediğini anlamak açısından da önemlidir, Martini de tam da bu konunun üzerinde durur. Martini bütün bunları aktarırken Morgenstern'in uzmanlaşma yolunda bir eğitimdense, genç erkeğin kişiliğinin genel anlamda gelişimini ele almayı tercih ettiğini vurgular.

Morgenstern'in bu eğilimi tam da Aydınlanma'nın eğitim ideallerinin ve Humboldt ve Goethe gibi Alman Aydınlanması düşünürlerinin ele aldığı şekliyle *Bildung* kavramının bir sonucu olması nedeniyle önemlidir. Morgenstern'in, modern filolojinin babası Friedrich August Wolf'un öğrencisi olmasına rağmen belli bir konuda uzmanlaşmak yerine Dorpat Üniversitesi'nin “factotum”u olarak görev yapmayı kabul etmesi³ ve işlediği genelci müfredat, ona göre eğitimin amacının belli bir konuda bilgi sahibi olmak olmadığına işaret eder. Mektuplarında da belirttiği gibi

³ Morgenstern üniversitenin belâgat, klasik filoloji, estetik ve edebiyat ve sanat tarihleri hocası, aynı zamanda da kütüphane ve müze yöneticisi olarak görev yapmıştır.

Morgenstern için asıl önemli olan kişiliğinin kendine özgü bir biçimde gelişimidir. Yine tam bir Aydınlanma entelektüeli olarak, Morgenstern eserlerin faydacı ve pedagojik değerini estetik değerinden üstün tutar. Ancak sözkonusu *Bildung*'un kadınları ilgilendiren bir mesele olarak düşünülmediği, Morgenstern'in Goethe ve Wieland'ın eserlerini yeterli “erkekçe enerji”den yoksun bulduğu için Klinger'inkiler kadar beğenmemesinden anlaşılmaktadır.

1819'da Morgenstern'in bu sefer başlığında *BR* terimini taşıyan bir başka sunumu, “Über das Wesen des Bildungsromans” yayımlanır. (Bu tezde yararlanılan metin Tobias Boes'ün 2009 tarihli çevirisi “On the Nature of the Bildungsroman”dır.) Burada Morgenstern'in kendi adlandırdığı bu türe yaklaşımının Dilthey'inkinden farklarını açıkça görürüz. Dilthey'in aksine Morgenstern oluşum romanını (en azından Avrupa bağlamında) evrensel bir tür olarak görür. Dilthey oluşum romanını bireyin, toplumsal ve siyasi koşullardan azade içsel gelişiminin hikâyesi olarak tanımlarken, Morgenstern'e göre bu tür “modern Avrupalının ve yaklaşmakta olan çağın en güzel yönlerini gösterir” (655). Morgenstern *BR* olarak adlandırdığı türün en halis roman biçimi olduğunu savunurken, bu savını doğrulamak için öncelikle romanla drama ve epik arasındaki farkı açıklar.⁴ Romanla drama arasında gösterdiği bağlantılar ve farklarsa Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde geçen roman-drama karşılaştırmasından yola çıkılarak tartışılmıştır, ancak bu konuda Morgenstern Goethe'nin fikirlerine tamamen katılmaz. Goethe romanda karakterlerin, dramadaysa tutumların ele alındığını savunurken Morgenstern her ikisinde de karakterlerin önemli olduğunu düşünür: Ona göre dramayla roman arasındaki fark, drama zaten oluşmuş karakterleri ele alırken, romanın daha uzun ve kapsamlı olduğu için karakterin oluşumunu ele alabilmesidir, hatta romanı romanı yapan şey karakterlerin

⁴ Boes ve Martini'nin de üzerinde durdukları gibi, romanın epiğin modern dönemdeki karşılığı/ikamesi olarak ele alınması romana dair Aydınlanmacı görüşlerin, özellikle de Blanckenburg'un 1774 tarihli *Versuch über den Roman* (Roman Üzerine Deneme) başlıklı çalışmasının bir izdüşümüdür.

gözümüzün önünde oluşmasıdır. Romanla epik arasında ise üç önemli fark vardır: İlk olarak, epik doğası gereği olağanüstü, mucizevî olayları ele almak zorundadır, oysa roman için bu bir zorunluluk değildir. Morgenstern'e göre epik bu zorunluluktan dolayı geçmişte (genelde de bir ulusun efsanevî geçmişinde) geçer ve hikâye edilen olağanüstü olayları bu yolla inanılır kılarken, roman “tarihin sesiyle konuşur” (653), “tarihin sakini ve açık dili”ni (652) kullanır. İkinci olarak, epiklerin konusu bütün bir veya birden fazla ulusun kaderini kapsayacak şekilde genişleyebilir, ancak roman ancak tek bir bireyi ve ona bağlı kişileri ele alabilir. Üçüncü (ve Morgenstern'e göre en önemli) farksa, epik kahramanın kendisinin dış dünya üzerindeki etkisi ve dış dünyada yarattığı değişimle tanımlanırken, roman kahramanının dış dünyanın kendisi üzerinde yarattığı etkiler ve içsel değişimiyle tanımlanmasıdır. *BR* Morgenstern'in romana atfettiği bütün özellikleri taşıması nedeniyle ona göre en halis roman türüdür. Ancak *BR*'in önemi yalnızca bireyin gelişimi ve “tamamlanması”nı anlatmasından değil, aynı zamanda okuru da benzer bir gelişime özendirmesinden ileri gelir. Morgenstern bu kez *Wilhelm Meister*'i yazılmış en güzel *BR* örneği olarak adlandırır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, *Wilhelm Meister*'de kahramanın içsel gelişimiyle dış dünyadaki koşulların bir denge halinde olması, hiçbir zaman birinin diğerine bağımlı olmayıp birbirlerini karşılıklı olarak aynı anda belirlemeleridir.

İngiliz edebiyatında *Bildungsroman*'ı inceleyen ilk çalışma, Susanne Howe'nin 1930 tarihli çalışması *Wilhelm Meister and his English Kinsmen: Apprentices to Life*'tir. Howe Carlyle, Edward Bulwer-Lytton, Benjamin Disraeli, John Sterling gibi yazarların eserlerini bu türle ilişkilendirir. Howe, bu türü “çıraklık romanı” olarak ele alarak hem İngilizce örneklerle Goethe'nin eseri arasında kurduğu ilişkiyi vurgular hem de bu romanlarda hikâye edilen gelişimi profesyonel ve kronolojik bir bağlamla

sınırlar (Fraiman, 3-4).⁵ Buna göre “çıraklık” sürekli bir ilerleme gösteren ve mutlaka olumlu bir sonuca oluşan bir süreçtir. Fraiman'ın da söylediği gibi “çırak” sözcüğü gençliği ve tecrübesizliği ifade ettiği gibi, en sonunda *ustalığa* ulaşılacağını bildirir (zaten Wilhelm'in soyadı, “Meister” de “usta” anlamına gelmektedir). Aynı zamanda, bu romanlar bağlamında çıraklık, karakterlerin yapmış olduğu bir seçimi bildirir: Wilhelm ve “akrabaları” mesleklerini kendi özgür iradeleriyle seçmişlerdir. Howe kitabında kadın karakterlerin eğitim/gelişim/büyüme hikâyelerini ele almaktan kaçınır. “Giriş” bölümünde Howe'ın, oluşum romanını büyük ölçüde Bahtin'in “seyahat romanı” olarak adlandırdığı anlatılardaki seyahat ilkesiyle özdeşleştirdiği görülür. Howe'a göre “Kimse evde oturarak pek bir şey öğrenemez” (1). “Miss Austen'ın *Emma*'sı gibi birkaç muhteşem örnek”in buna istisna teşkil ettiğini söylese de daha sonra bu istisnalardan hiç bahsetmeyerek kadınların gelişim hikâyelerini çalışmasından açıkça dışlar. Howe, yine Bakhtin gibi, çıraklık romanında imtihan ilkesinden de söz eder: Kahramanın “ahlaki alegorinin inatçı kahramanı ile olan akrabalığı, onun kimi soyut kötülükler ve erdemlerle karşılaşmasını gerekli kılar, bunlar genelde insan kılığında görünür ve kahramanı ayartmaya çalışır veya onu uyarır ya da ona öğüt verirler” (5). Ancak Howe'a göre “çıraklık romanı”nın kahramanları sıradan kimseler değildir, “ortalama genç adamdan daha duyarlı ve yeteneklidirler” (6). Howe kitap boyunca *BR* kahramanından “genç adam” diye söz eder.

Howe'dan sonra İngilizce'de *BR* tartışmasında en etkili olan çalışmalardan biri, Jerome Hamilton Buckley'nin kitabı *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*'dir (1974). Buckley *BR* terimini İngilizce edebî kanonu için Howe'ın seçtiklerinden daha temel, daha merkezî romanlara uygulamıştır. Buckley

⁵ Ancak Howe aslında *BR*'ın bir “Alman icadı” olduğunu düşünmez, yalnızca “18. yüzyılda Avrupa'da güncel olan fikirlerin Almanlar tarafından yeniden biçimlendirilmesi” olduğunu söyler (24).

ele aldığı romanları *BR* olarak tanımlarken sınıflandırmacı ve genellemeci bir yaklaşım izler. Esasen çalışmasının, Wordsworth'un *The Prelude*'u gibi *BR* öncülleri olarak gördüğü eserlere odaklandığı giriş bölümünde, bu eserlerin özellikleri arasında “şairin kendi zihninin gelişiminin ayrıntılı bir anlatımının, mutlaka tüm insanoğlunun zihnine özgü olana dair pek çok şeyi ortaya çıkaracağı varsayımı”nın üzerinde durmasına rağmen (7), bir anda *BR* olarak kabul ettiği romanların hepsinde bulduğu birtakım kurgu özelliklerini *BR*'in ölçütü olarak ortaya atması dikkat çekicidir. Bu kurgu öğelerinin temel ilkelerini “çocukluk, kuşak çatışması, taşralılık, daha geniş anlamda toplum[a katılmak], kendi kendini eğitime, yabancılaşma, aşkla imtihan, bir meslek ve işleyen bir felsefe arayışı” olarak sıralayan Buckley, bu öğelerden iki-üç tanesinden fazlasını yok sayan eserlerin *BR* sayılamayacağını söyler (18). Bu nedenle ele almayacağı eserler arasında Howe gibi o da Austen'in *Emma*'sını saysa da, aslında Buckley'nin *BR*'i zaten doğası gereği eril bir tür olarak kabul ettiği, yaklaşımı ve dilinden bellidir.

Jeffrey Sammons 1981'de yayımlanan “The Mystery of the Missing Bildungsroman” ve 1993 tarihli “The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification” başlıklı makalelerinde, *BR*'in 19. yy. Alman edebiyatının baskın türü olduğu inancının yanlış olduğunu savunur. *Bildungsroman* teriminin 20. yy. başlarında Wilhelm Dilthey tarafından, dönemin ideolojisine uygun olarak bir Alman geleneği şeklinde tanıtıldığına dikkat çeken Sammons, 18. yüzyıl sonundan itibaren 20. yüzyıla kadar yazılmış olan metinlere bakıldığında çok azının *BR* özellikleri gösterdiğini söyler. Sammons'a göre Alman edebiyatında *BR* 18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başında kısa bir süreliğine parlayıp sönmüş, daha sonra 20. yüzyıl başında Alman eleştirmenler tarafından “bir Alman geleneği” olarak yüceltilmesi ve çağdaş yazarların bu “geleneği” taklit etmeye başlamasıyla tekrar canlanmış bir türdür. Yani sonuçta Sammons'a göre *BR* tartışması, Alman edebiyatında *BR*'in

kendisinden daha etkili olmuştur (“The Bildungsroman for Nonspecialists”, 43).

Burada bu tez açısından en önemli olan, Sammons’ın yaptığı *BR* tanımıdır.

Sammons'a göre bir romanın *BR* olarak tanımlanabilmesi için, romanda hikâye edilen gelişiminin Goethe ve Humboldt'un *Bildung* kavramıyla ilişkili olması gerekir dayanması gerekir, yani her gelişme ve olgunlaşma anlatısı *BR* olarak adlandırılmaz. Kahramanın gelişme çabasının *Bildung* olarak adlandırılabilmesi için kişinin kendi içindeki evrimine ve bir bireysellik teleolojisine olan inanca dayanması gerekir. Bu *Bildung*'un başarıya ulaşip ulaşmadığı önemli değildir (yani Sammons anti-*Bildungsroman* kavramını gereksiz bulur).

Michael Minden 1997 tarihli *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance* başlıklı çalışmasında *Bildung*'u en başından “genç bir adamın gelişimi veya oluşması” olarak tanımlar (1). Minden’in savı *Bildung* kavramının düzçizgisel bir gelişime işaret etmesine rağmen bu romanların döngüsel olmasıdır. Bu döngünün yönüyse Novalis’in dediği gibi “*immer nach Hause*”, yani “her zaman eve doğru”dur.⁶ Ancak bu döngünün hem dişil hem de eril iki boyutu vardır. Minden dişil boyutu “ensest”, eril boyutuysa “miras edinme” olarak adlandırır. Minden’a göre “ensest”ten kasıt iki insanın birleşerek bütün farklılıkların kaybolması anlamına gelen “arzu”dur; bu arzu *BR*’ın evlilikle sona ermesinde kendini gösterir. Ancak evlilik aynı zamanda “annenin kollarına dönüş” demektir. Arzunun genelde bir kadın suretinde görünmesi nedeniyle bu *BR*’ın dişil ögesidir. “Miras edinme” ise babanın ilk veya tek oğlu olma yoluyla babanın mirasını edinme demektir. Minden’a göre Alman *BR*’ının kahramanları genelde babalarının tek oğludurlar ve asla küçük oğul değildirler. Böylece babadan (maddi veya manevi) bir miras kalması, onun soyunu veya manevi mirasını devam ettirme eğilimi, dişil “ensest” ögesindeki “anne

⁶ İlginçtir ki Marianne Hirsch de “*Spiritual Bildung*”da erkeğin gelişimi düzçizgiselken kadının gelişiminin döngüsel, yani kendisine doğru olduğunu söyler (26). Bu, araştırmacıların aslında erkek ve kadın *BR*’ından bahsederken o kadar farklı şeylerden bahsetmediklerinin bir başka göstergesidir.

sevgisi”nin eril karşılığıdır. Ancak Alman *BR* bu önemli eril ögeye rağmen aslında bir başka geleneksel eril role karşı çıkar Minden’a göre: Bu genç adamların gelişiminde rekabetin rolü yoktur, çünkü rekabet için iki kişi gerekir ve bu da *BR*’ın tek bir benliğe odaklanma özelliğini bozar (1-3). Minden’ın “rekabet”i erkeklik rollerinin vazgeçilmez bir parçası olarak görüp *BR*’ın bunlara riayet etmediğine işaret etmesi ilginçtir. Çünkü yukarıda da kısaca değinildiği gibi, bu tezde ele alınan romanlarda başkahramanların diğer kadınlarla karşılaştırıldığı ve bu nedenle de diğer kadın kahramanlarla kimi zaman *Udi* veya *Aşk-ı Memnu*’da olduğu gibi açık veya *Refet* ve *Handan*’da olduğu gibi üstü örtülü bir rekabet içinde oldukları görülür. Bu rekabetin odağı çoğu zaman bir erkekmiş gibi görünse de aslında karşılaştırma kadın kahramanların eğitimleri, zekâları ve diğer karakter özellikleri üzerinden yapılır.

Buraya kadar ele alınan çalışmalarda *BR* kavramının birtakım önkoşullara bağlı olarak tanımlandığını, ancak bu tanımdan sonra türün özgül özelliklerinin ve tarihsel öneminin araştırıldığını görürüz. Eserin Alman edebiyatına ait veya Alman edebiyatından/felsefesinden doğrudan etkilenmiş olması ve/veya kahramanının erkek olması hemen hemen bu çalışmaların bütününde karşımıza çıkan bir önkoşuldur. Ancak Mikhail Bakhtin ve Franco Moretti, türün ortaya çıkışını yine Goethe’ye ve 18. yüzyıl sonlarında Avrupa felsefesinin ve edebiyatının içinde bulunduğu belirli durumlara bağlasalar da, türün tanımını tam da inceledikleri tarihsel bağlam üzerinden yaparlar. Böylece *BR*’ın yalnızca 18. yüzyıl sonu Alman edebiyatında, tek bir kez ortaya çıkmış, katı kuralları değişmeyen bir türdense, modernleşmenin farklı bağlamlarında birden çok kez, birbirine benzer ama hiçbir zaman tamamen aynı olmayan biçimlerde ortaya çıkabilecek bir tür olarak okunmasının önünü açarlar. Böyle bir okuma, özellikle sonraki dönemlerin kadın *BR*’ı tartışmaları ve *BR* kavramının geri kalan dünya edebiyatlarında ne kadar büyük etkisinin olduğu düşünüldüğünde daha doğru görünür.

1940’larda Mihail Bakhtin, İngilizce’ye “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)” başlığıyla çevrilmiş olan makalesinde *BR*’ı “insanın bireysel oluşumunun, ayrılmaz bir şekilde tarihsel oluşuma bağlandığı” (23) bir tür olarak tanımlar. Bakhtin bu makalede, 19. yüzyıl realist romanının ortaya çıkışına giden yolda daha önceki roman alt-kategorilerini, başkahramanın imgesinin oluşturulma biçimlerine göre sınıflandırır ve özellikle romanda zaman algısı ve tarihsel zamanın romana girişi bakımından inceler. Bu sınıflandırmada romanlar kahramanın oluşturulmasında geçerli olan temel ilkeye göre üçe ayrılır: seyahat romanı, imtihan romanı ve yaşamöyküsel roman. Seyahat romanında “kahraman uzamda ilerleyen bir noktadır” (10), dünyadaki çeşitlilik zamansal değişimden bağımsız, tamamen mekâna bağlı ve durağandır. Karakterlerin amacı farklı mekânlarda çeşitli maceralara atılarak dünyanın mekânsal çeşitliliğini ortaya koymaktır. Karakterler tek boyutludur ve zaman içinde değişmez, hatta yaşlanmazlar. Bakhtin bu ilkeye göre düzenlenmiş romanlara örnek olarak pikaresk romanları ve 19. yüzyıl macera romanlarını gösterir. İkinci tür roman, “imtihan romanı”nın konusu karakterin çeşitli zorluklarla sınanmasıdır. “Seyahat romanı”nın aksine bu romanlarda derinlikli ve karmaşık kahramanlar yer alır, ancak bu kahramanlar da zaman içinde değişmez. Bu tür romanların ele aldığı kahraman zaten en başında olgundur, “tam”dır. Sınavı geçebilmesi için en baştaki erdemlerini koruması, yani önüne çıkan güçlüklerle rağmen değişmemesi gerekir. Bakhtin bunun modern ve modern öncesi Avrupa romanında en yaygın rastlanılan alt-kategori olduğunu söyler.⁷ Bu romanların içerdiği “kahramanın sınanması” ilkesi daha sonraki oluşum romanlarında daha derin ve karmaşık bir hâle gelerek, nihayet Fransız realist romanlarının temel ilkelerinden biri olacaktır. İmtihan romanlarında olay örgüsünü oluşturan şey daima kahramanın

⁷ Bakhtin’e göre modernite öncesinde Kadim Yunan romansları, Hristiyan menkıbeleri, Orta Çağ şövalye romanları ve barok romanların, imtihan romanlarıdır.

gündelik yaşamından bir sapma, bir sıradışılıktır. Kahramanın içinde yaşadığı dünya ve ikincil karakterler ise yalnızca kahraman için bir arkaplan, bir dekordur. Bu dünya tamamen kahramana bağımlı ve tarihsellikten uzaktır. Bakhtin'e göre bu romanlarda ortaya çıkan "sınama" ilkesi, romanın bundan sonraki gelişimini en önemli biçimde etkileyen ilkelerden biridir. Üçüncü tür olan "biyografik roman"da ise biyografik zaman ve tarihsel arkaplan işin içine girer. Burada konu edilen yabancı memleketler veya sıradışı maceralar değil, kahramanın olağan yaşamıdır. Ancak burada da kahraman değişmez. Kahramanın hayatı ve kaderi değişse de, kendisi temelde aynı kalır. Bütün bu temel roman ilkeleri, oluşum romanının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bakhtin'e göre bu türü daha öncekilerden ayıran özellik, *oluşmakta olan insanın* tasviri oluşudur. Bu tarz romanda kahramanın kendisindeki değişimler olay örgünün bir parçası haline gelir. Bakhtin bu romanı "insanın ortaya çıkışının romanı" olarak adlandırır. Ancak oluşum romanlarının da çeşitleri vardır, bunların çoğunda kahraman "oluşur" iken dünya temelde aynı kalır. Örneğin Fielding'in *Tom Jones*'u (biyografik oluşum romanı başlığı altında) veya *Télémaque* (didaktik oluşum romanı olarak) bu tarz romanlardır. Ancak Bakhtin'in ele aldığı son oluşum romanı çeşidinde "[kahraman] *dünyayla birlikte* ortaya çıkar" (23). İşte bu noktada, yukarda da alıntıladığımız gibi, "insanın bireysel ortaya çıkışı (oluşumu, *emergence*) tarihsel oluşuma bağlı"dır. Bakhtin daha sonra Goethe'nin tarihsel zaman algısından söz ederek, Goethe'nin eserlerinde tarihsel zamanın romana girişini açıklar. Bakhtin'e göre romanın bundan sonraki gelişimini etkileyecek zaman algısı tam da Goethe'nin zamanında ve Goethe'yle beraber ortaya çıkmıştır, *BR*'ı oluşturan da işte bu, insanın hayat döngüsünü tarihsel zamanın içine yerleştiren zaman algısıdır. Burada Jale Parla'nın Türkçede kadın *BR* kahramanının tutumunu açıklamak için Ağaoğlu'ndan alıntıladığı "tarihi yapan el seni de yaptı" deyişi hatırlanabilir. Bu tezede ele alınan romanların kadın kahramanları kişisel tarihlerinin toplumsal tarihe bağlandığının

açık bir biçimde farkında olmasalar da, iyi eğitilmiş “yeni” kadınlar olarak konumları, söylemsel bakımdan onları modernleşme sürecinin odağına yerleştirir.

Franco Moretti, İngilizce olarak ilk kez 1987’de yayımlanan *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* adlı çalışmasında, *Bildungsroman*’ı “modernitenin sembolik formu” olarak tanımlar. Moretti’ye göre *Bildungsroman* kahramanının en önemli özelliği *gençliktir*. Karl Mannheim’a göre “Geleneksel toplumlarda 'genç olmak' bir biyolojik ayrım meselesidir” (aktaran Moretti 4). Modern öncesi toplumlarda “genç” demek yalnızca “henüz yetişkin olmayan” demektir, toplumsal statü doğuştan belli olduğu için büyüme süreci bir kuşaktan ötekine değişmeyen, tekrarlı ve öngörülebilir bir süreçtir. Oysa değişmekte olan, geleneksel ekonomiden kapitalizme geçişi yaşayan ve toplumsal hareketliliğin görülmeye başlandığı toplumlarda gencin büyümesi ve toplumda yer edinmesi sorunsallaşır. Bu durumda, gençlik, modern toplumun kusursuz bir alegorisi haline gelir: Gençlik, “modernitenin dinamizmini ve değişkenliğini vurgular” (5). Moretti daha sonra bu roman türünün Avrupa’nın sosyal ve politik atmosferine bağlı olarak geçirdiği değişimleri, farklı edebiyatlardan seçtiği örnekler üzerinden anlatır. Ele aldığı ilk dönemde temel örnekler olarak *Wilhelm Meister* ve *Pride and Prejudice*’ı inceler. Bu dönemde bireyin toplumsallaşması ile bireysel gelişimi çatışma içinde değil, uzlaşmayla yürür; birey toplumun/otoritenin beklentilerini kendi isteğiyle kabul edecek şekilde gelişir, buna karşılık toplum/otorite de bireyi mutlu ederek meşruluğunu kanıtlar. Bu nedenle bu iki romanın da “mükemmel birer evlilik”le bitmesi tesadüf değildir, zira evlilik bu romanlarda tam da toplumla birey arasındaki bu mükemmel uzlaşmanın bir simgesi hâline gelir. Moretti bu yapıyı Fransız İhtilali’nin hemen ertesinde burjuvayla aristokrasinin uzlaşmasının bir fantezisi, yani ihtilalin bir çeşit inkârı olarak yorumlar. İkinci dönem Stendhal ve Puşkin’in dönemidir: Klasik *BR*’da çatışma henüz gerçekleşmemişse, burada da artık geride

kalmıştır. Bu dönemde artık siyasi/tarihsel olayların bireyin gelişiminin hikâyesi dışında bırakılması mümkün değildir. Ancak ihtilal sonrası Restorasyon döneminde artık bireyin toplumla uzlaşarak gelişmesi de mümkün değildir: Ya ihtilalin değerlerine sadık kalarak toplumdan dışlanacak ya da topluma ayak uydurarak ideallerine ihanet edecektir. İlk dönemde ancak topluma açılarak gelişebilen benlik bu dönemde içsellikçe hapsolmek zorundadır. Balzac’a gelindiğinde ise artık genç kahramanlarda benliğe dair bir şey kalmamış, öyküyü tamamen toplumun onayına bağlı olan “moda” ve “başarı” kavramları ele geçirmiştir; “olgunluk” ise söylem düzeyine taşınmak zorunda kalmıştır. Moretti’nin çözümlemeleri *BR*’ı tanımlamada olaylar dizimiyle ilgili birtakım özcü yaklaşımlara bağlı kalmamaları ve türü belirleyen birey/toplum, içsellik/dış dünya vb. çatışmaların farklı tarihsel bağlamlarda ne gibi görünüm alabileceğini göstermeleri bakımından çok önemlidir. Buna dayanarak *BR* incelemesini Moretti’nin ele almadığı Avrupa dışı bağlamlara genişletmek de mümkün olabilir.

B. Kadın *Bildungsroman*'ı:

20. yüzyılın ikinci yarısında *BR* tartışması feminist ve post-kolonyalist eleştirmenlerin de dâhil olmasıyla daha da genişlemiş ve böylece “Kadın *BR*’ı” diye bir türün olup olmadığı, varsa “klasik *BR*” ile arasındaki ne gibi farklar ve benzerlikler olduğu tartışılmaya başlanmıştır. 1983 tarihli makale derlemesi *The Voyage In: Fictions of Female Development* (ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch ve Elizabeth Langland) bu konuda yapılmış ilk kapsamlı çalışmadır. Başlığı Virginia Woolfun ilk romanı olan *The Voyage Out*’a gönderme olan bu antoloji, aynı zamanda *BR* tartışmasında 20. yüzyıl romanlarına daha önceki yüzyıllardan daha fazla ağırlık veren ilk çalışmadır (Boes, “Modernist Studies and the *Bildungsroman*”,

234). Bunun nedeni feminist yazarların, 20. yüzyıl öncesinde klasik *BR*'ın konu edildiği türde bir gelişimin kadınlar için mümkün olmadığını düşünmeleridir. Klasik *BR*'da “erkek ana karakterler emellerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacak bir bağlam bulmak için çabalarlarken, kadın ana karakterler sıklıkla herhangi bir emellerini dile getirmek için bile mücadele etmek zorunda kalırlar” (“Introduction”, 7). Özellikle Buckley'nin dile getirdiği sınıflandırmanın kadın karakterlerin gelişimin öykülerine uygulanamayacağını örneklerle gösteren editörler, kadın gelişim romanlarının “işsel odaklanmayı etkin uzlaşmanın, başkaldırının veya geri çekilmenin yerine koy[duğunu]” belirtir. Daha sonra, feminist psikanalitik kuramcıların cinsiyet rollerini pre-ödüpal dönemde anne-bebek arasındaki ilişkilerle açıklayan kuramlarından hareketle, kadınların gelişimi neden erkeklerden daha farklı algıladığını açıklarlar. Buna göre, erkek çocuklar cinsiyet kimliklerini anneden ayırmadan, kız çocuklar ise anneye benzerlikten yola çıkarak kurdukları için, erkekler gelişimi ayrılma ve özerklik, kadınlarsa çevreyle ilişkiler kurabilme ve bu ilişkileri devam ettirebilme üzerine kurarlar (10). Editörler bundan sonra kadın gelişim anlatılarını “çıraklık anlatısı” ve “uyanış anlatısı” olarak ikiye ayırırlar. (İkinci terimin kaynağı Susan J. Rosowski'nin *The Voyage In*'de de yer alan “The Novel of Awakening” başlıklı makalesidir). “Çıraklık anlatısı” zamansal açıdan kronolojik ve çizgiseldir, erkek *Bildung* anlatılarını taklit eder. Burada karakter Buckley'nin tarif ettiği aşamaların çoğundan geçer: Örneğin yolculuğuna anne-baba otoritesinin boyunduruğundan çıkarak başlar ve sonuçta evlenerek toplumla uzlaşmaya varır (eğer varabilirse). *Jane Eyre*, *Villette*, *The Mill on the Floss* gibi romanlar buna örnek olarak verilir. “Uyanış anlatısı” ise genelde evlilik bağının kopuşu ile başlar ve gelişim genelde aşamalı bir süreç olarak değil de, kısa epifanik anlar şeklinde yansıtılır. Her iki türde de kadınlar arası ilişkiler çoğu kez en az ana karakterin öyküsü kadar öne çıkar. Çoğunda toplumsal kabulleri onaylayan bir yüzeysel olay

örgüsünün yanı sıra bir de yüzeyin altında şifreli bir başkaldırı hikâyesi vardır.

“Erkek normlarının hâkim olduğu bir kültürde kadınların gelişimsel ödevleri ve amaçları özerklik ve ilişki, ayrılık ve cemaat, kadınlara duyulan sadakat ve erkeklerle duyulan çekim arasında kendine özgü anlatısal gerilimler yaratır” (10), bu anlatısal gerilimler/çatışmalar anlatıyı ilginç kılar.

Susan Fraiman, 1993 tarihli *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*'ta 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılda kadınlar için yazılmış adab-ı muaşeret kitaplarını ve kadın yazarlar tarafından yazılmış, kahramanları kadın olan romanları ele alır. “Giriş” bölümünde Fraiman alışılmış tarzda bir *Bildung*'un kadın karakterler için neredeyse imkânsız olduğunu söyler. “Gelişim'in baskın bir fikir olarak ortaya, insanın mükemmelleştirilebileceğine duyulan Aydınlanmacı güven, çocukluğu yaratıcı erkekliğin hazırlanma süreci olarak gören Romantik görüşler ve on dokuzuncu yüzyılın tarihsellikte olan genel meşguliyetiyle bağlantılı olarak çıktığı söylenir” (ix) diyen Fraiman, incelediği metinlerde kadın kahramanların “usta benlik”e doğru gelişiminin garantili olmadığını söyler. Ancak *Bildung* örgüsünün kadınlar için pek olası olmayışının, onu hem kadın kahraman, hem kadın yazar hem de kadın okurlar için daha da cazip hâle getirebileceğine dikkat çeker. Aynı zamanda, “kademeli gelişim” ve “bütüncül kimlik” anlatılarının genellikle kadınların gelişim süreçlerini dışlaması, kadın yazarların da bu anlatıları doğal veya kaçınılmaz olarak görmeyip ironik bir şekilde ele almasını ve gelişim sürecini başka formüllerle anlatmalarını sağlamış olabilir. Fraiman yetişkin kadınlığa ulaşma sürecini belli bir varış noktası olan düz bir yola değil, birbirini ardına gelen dört yol ağızlarına benzetir. Kadın “toplumsal cinsiyetini ters yönlerde bir ilerleyiş olarak yaşar”, diyen Fraiman, Judith Butler'dan alıntı yaparak kadın olma sürecini “bitmeyen bir proje, her gün tekrarlanan bir yeniden kurma ve yorumlama eylemi” olarak tanımlar (x). Bu nedenle ele aldığı metinlerde, oluşum sürecinin kadın

versiyonunu değil de, verili bir kültürde kadınlığa geçişi mümkün kılan çeşitli söylemsel olasılıklarla olan mücadeleyi aradığını açıklar. “Kimlik”i post-yapısalcı bir yaklaşımla çatışmalı ve geçici, sürekli yeniden üretilen bir yapı olarak gören Fraiman, bu nedenle ele aldığı anlatıların en görünür ve yüzeyde olan ideolojilerinden çok, metindeki çatlakların işaret ettiği muhalefeti, karşı-anlatıları önemser. Kadınların gelişim anlatıları “tek bir hayatın anlatımından çok, rakip hayat öykülerinin mücadelesidir” (10), çünkü kadın için büyümek aynı zamanda engellenme ve kayıp demektir. Fraiman'a göre geleneksel *Bildung* kadın karakterler için mümkün olmadığından, kadın *BR*'ından da söz edilemez. Ancak kadınların gelişim anlatılarından söz edilebilir.

Rita Felski *Beyond Feminist Aesthetics*'te bulunan “The Novel of Self-Discovery: Integration and Quest” başlıklı makalesinde, özellikle bu makalenin yazılmasından önceki yirmi yılda feminist kadın yazarlar tarafından yazılan “kendini keşfetme romanları”nı inceler. Bunu yaparken büyük ölçüde *The Voyage In*'de savunulmuş görüşlerden hareket eden ve bunlara karşılık veren Felski, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl romanlarının, evliliğin mutlu son olduğu ve evlenemeyen/evliliğinde mutlu olamayan kadın kahramanın öldüğü anlatılarının aksine, yirminci yüzyıl kadın “kendini bulma” anlatılarının genelde eşten/partnerden ayrılmayla başladığına dikkat çeker. Böylece bu romanlar önceki yüzyıllarda “mutlu” olarak gösterilen sonun ötesinden başlayarak, kadının kimliğini heteroseksüel romantik ilişki üzerinden tanımlayan eski bakış açılarını eleştirirler.⁸ Daha sonra son yıllarda yazılmış olan feminist kendini-keşfetme anlatılarını ikiye ayıran Felski, birinci gruba “kadın *Bildungsroman*'ları” ikinci grubaysa “uyanış

⁸ Felski bu “evlen ya da öl” ikiliğinden yalnızca kadın kahramanlı anlatılar bağlamında ele alsa da, Moretti *The Way of the World*'de aynı durumun bütün klasik *Bildungsroman*'lar için geçerli olduğunu savunur. Moretti'ye göre bu romanlarda evlilik ve aile, toplumun en küçük birimi ve dolayısıyla simgesi olarak ele alındığı için, kahramanın evlenmesi onun topluma uyum sağlama sürecinin tamamlandığının bir göstergesidir. Bu nedenle bu romanlarda “evlilik”in zıttı “bekârlık/cinsel ilişkiden kaçınmak” değil de “ölüm/toplumdan dışlanma”dır.

romanları” adını verir. İki grubu ayıran temel özellik, kadın özgürleşmesini birinci grup romanların dışı açılım/kimliğin etkin inşası, ikinci grubunsa içe dönüş/kaybedilmiş öze geri dönüş olarak ele almalarıdır. Felski birinci gruba verdiği “Kadın *BR*” adını açıklamak için, bir *BR* tanımı yapar. Buna göre *BR* biyografik (yani anlatının odak noktasını oluşturan bütüncül ve tek bir kimlik varsayan), diyalektik (kimliği psikolojik ve toplumsal kuvvetlerin arasındaki karmaşık etkileşimin bir sonucu olarak tanımlayan), tarihsel (kimliğin oluşumunu, düzçizgisel ve kronolojik bir anlatı tarafından temsil edilen zamansal bir süreç olarak tasvir eden) ve teleolojik (metnin anlamını kahramanın kendiyle ilgili farkındalığa erişme hedefine göre düzenleyen) bir anlatıdır. Burada kahraman, başlangıçta içinde bulunduğu sınırlı ve kısıtlanmış durumdan çıkarak, daha büyük bir cemaatin parçası olmaya doğru ilerler (bu genellikle erkek egemen “toplum”un karşısına konulmuş bir kadın “cemaat”idir). Burada kimlik cemaatle etkin ilişki içinde, etkin bir çabayla oluşturulur. “Uyanış romanı”nda ise tam aksine öncesinde ait olunulan toplum veya cemaatten uzaklaşarak kendi içine çekilme, yalıtım ve öze dönüş temaları hâkimdir. Felski'ye göre “Kadın *BR*’ı” “kadınların, dışında bırakılmış oldukları bir modernitenin kentsel ve kamusal mekânlarına hareketini gösterir” (141), oysa “Uyanış Romanı” modernite ve kentselleşmenin kendisini eleştirir. Burada “kadınların dışında bırakılmış oldukları bir modernite” tanımı özellikle ilginçtir. Bu ifadeyle *BR* yine ayrılmaz biçimde moderniteyle ilişkilendirilir, ve 20. yüzyıl öncesi kadın gelişim anlatılarının tam *BR* özelliğini gösterememesi *BR*’ın moderniteyi tam olarak yansıtamamasıyla değil, kadınların moderniteden dışlanmış olmasıyla açıklanır.

1993'te Eve Tavor Bannet “Rewriting the Social Text: The Female Bildungsroman in Eighteenth Century England” başlıklı makalesinde, kadınların *Bildung*'u olup olamayacağı tartışmasını bir kenara bırakarak, Kadın *Bildungsroman*'ı

olarak adlandırdığı kadın gelişim/egitim hikâyelerinin 18. yüzyılda, 19. yüzyılda alacakları biçimden ne kadar farklı olduğunu göstermeye çalışır. 19. yüzyılın geneline hâkim olan realist akımın aksine, 18. yüzyılda hâlâ kurgu-gerçek ayrımının tam olarak yerleşmemiş olduğunu ve kurgunun gerçeği doğrudan etkilediğine inanıldığını savunur. Bu nedenle 18. yüzyılda yazılan kadın gelişim anlatıları, onları okuyacak genç kadınlara örnek olmaları için yazılmıştır ve kahramanları idealdir.⁹ Ancak Bannet'a göre Foucault ve Derrida'nın izinden giden araştırmacıların iddia ettiğinin aksine, bu anlatılarda ataerkil düzene ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı gelir gibi görünen kısımlar bilinçsizce, yazarın kendi içindeki çatışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmamıştır. Tam tersine, bu anlatılar kadınlarla ilgili o zamana kadarki algıların tersine çevrilmesi için bilinçli çabalardır. Bu sayede 17. yüzyıl sonu edebiyatında yaygın olan “kibirli, şehvetli, havai” kadın imgesi 18. yüzyıl sonunda “erdemli, mütevazı, iffetli” kadın imgesine dönüşmüştür. 19. yüzyılda “ritüelleştirilmiş nesneler”e dönüşen bu idealler Bannet'a göre 18. yüzyılda hâlâ yeni ve devrim niteliğindedirler. Bu romanlarda sıklıkla görülen bir tema, ideal kadın kahramanın baskıcı geleneksel otoriteye (örneğin ana-baba veya başka bir meşru vasiye) başkaldırarak, boyun eğmek için kendisine başka, iyi niyetli bir otorite seçmesidir (gerçekten kahramanın iyiliğini isteyen, bilge ve anlayışlı bir manevi vasi). (Bu “iyi niyetli otorite”ye isteyerek boyun eğme teması Moretti'nin de incelediği klasik *Bildungsroman*'larda ele aldığı bir konudur.) Bannet'a göre bu durumun bir sebebi, 18. yüzyılda “yeniliklerin gelenek kılığına sokulması ve politik devrimlerin [daha büyük bir] otoriteye sığınarak haklı çıkarılması”nın yaygın oluşudur (211). Bunun yanı sıra, bu ideal kadın tipinin genelde normal sosyal bağlardan azade ve finansal açıdan bağımsız bir konuma yerleştirilerek ona ortalama

⁹ Benzer bir şekilde, Tobias Boes de “Apprenticeship of the Novel”da 18. yüzyılın sonlarına kadar tarihin bütüncül bir olay örgüsünden yoksun ayrı ayrı hikâyeler toplamı olarak algılandığını söyler. Bu nedenle örneğin 1762'de Denis Diderot romanları “bonnes histoires” olarak adlandırır, çünkü ona göre romanlar gerçek olaylara hükmeden empirik yasaları, olayların bire bir anlatımından çok daha saf ve doğru biçimde ortaya koyar (273).

bir genç kadının sahip olamayacağı bir özgürlük verilir. Böylece bir yandan, ortalama genç kadının kahramanın tecrübe ettiği durumları yaşamak zorunda kalmadan onun tecrübelerinden yararlanması hedeflenirken, öte yandan da kadın yazarların özellikle cinsiyetler arası ilişkiler bakımından hâlihazırdaki duruma alternatif bir sistem sunması kolaylaşır. Ancak Bannet'a göre 18. yüzyılın sonlarında eleştirmenlerin, bu tarz kitaplardan etkilenen genç kadınların kendi ideal olmayan yaşamlarında mutlu olamadıklarından şikâyet etmeye başlamalarıyla birlikte, kadın gelişim anlatıları da ideali bir kenara bırakıp gerçeği anlatmaya yönelirler. Bannet'a göre bu durum “romanın devrimci gücünün zayıflaması pahasına toplumsal eleştiri gücünün kuvvetlenmesine [ve] romanda kadınların hayatındaki iç sıkıntısı, ilgisizlik, ihmal ve ıstıraplarla daha çok ilgilenilmesine yol açmıştır” (219).

Lorna Ellis, *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman 1750-1850* başlıklı çalışmasında, kadın BR'nin erkek BR'nin neredeyse zıttı olarak kabul edilir hâle geldiğine dikkat çekerek, bu iki türün kökten farklı oldukları görüşüne karşı çıkar. Özellikle feminist düşünürlerin savunduğu, kadınların 20. yüzyıl öncesinde toplumsal alandaki kısıtlı varlığı nedeniyle klasik anlamda bir *Bildung*'un onlar için mümkün olmadığı düşüncesinin yanlış olduğunu söyler. Ellis'e göre 20. yüzyıl öncesindeki kadın kahramanların da *Bildung*'un gerektirdiği “benlik hissi”ne ve “iç gözlemsellik”e sıklıkla sahip olduğu görülür, onlar da “kendi kişiliklerini derinleştirebilirler”. Ellis'e göre 20. yüzyıl öncesinde olumlu kadın gelişimi anlatısı arayan araştırmacıların sıklıkla düştüğü bir hata da, bu dönemin kadın karakterlerinin görünürdeki “eksilme”leri (yani, kitabın sonunda başında olduklarından daha pasif ve sessiz hâle gelmeleri, asi bireyselliklerini bir kenara bırakarak topluma uyum sağlamaları) karşısında şaşkınlığa düşmektir. Bu nedenle de bu romanlardaki isyankârlığı ve yeniliği “yüzeyin altındaki anlamlar”da arama yoluna başvururlar (17). Ellis her ne kadar bu tür çalışmaların ikna edici savlar

ortaya koyduğunu kabul etse de, ona göre bu anlatılarda kadın kahramanlar tam da günümüzde çok da kabul görmeyen “küçülme”leri (“*growing down*”)¹⁰ yoluyla büyürler; üstelik bu durum kadın *BR*’ının erkek *BR*’ıyla paylaştığı bir izlektir.

Ellis’e göre gerek kadın gerek erkek kahramanlı gelişim anlatılarının üç ortak noktası şunlardır: Birinci olarak, kahraman faildir, yani kendi gelişiminde bilinçli bir rol alır; ikinci olarak, kahraman kendisiyle ilgili düşünür ve deneyimlerinden ders çıkararak büyür; son olarak da yukarda bahsedildiği gibi kahraman topluma uyum sağlar (25). Ellis’in dikkat çektiği üzere yalnızca Elizabeth Bennet veya Emma Woodhouse değil, Wilhelm Meister de maceralarının sonunda kendisiyle ilgili önemli bir ders alıp en baştaki ideallerinden vazgeçerek, evlenip barklanmak ve toplumun “düzgün” bir üyesi olmak durumunda kalır; üstelik bu durumdan en az Lizzie ve Emma kadar memnundur.¹¹ Ellis’e göre bu durum *BR*’ın tutucu doğasının bir ürünüdür. Todd Kontje’nin şu cümlelerini paylaşır: “Klasik *Bildungsroman* temelde olumlayıcı, tutucu bir türdür; hem kahramanı hem de okuyucuyu tasvir ettiği toplumda *üretken bir konuma* yerleştirmek için can atar” (alıntılayan Ellis 29, vurgu bana ait). Ellis türün “*hem tutucu hem olumlayıcı*” olmasına vurgu yapar; yani kahraman toplumsal düzene uyum sağlayarak (tutuculuk) güç kazanır ve yaşamının kontrolünü tamamen eline alır (olumlayıcılık). Pratt’in iddiasının aksine kadın gelişimi “kurban edilme, delilik ve ölüm”le değil, kahramanların “sistem içinde işlevsel olma”yı (“*work within the system*”) başarmasıyla özdeşleştirilir (29). Denebilir ki, bu romanları günümüzün bakış açısıyla yargılayarak kahramanlarını zamanlarının makbul vatandaşları hâline getirdikleri için “gelişim” anlatılığundan

¹⁰ Yazarın Annis Pratt’ten alıntılıdığı bir kavramdır. “Kadın olarak büyümek [*growing up female*] aslında küçülmektir [*growing down*]; yan veya ikincil bireylik, kurban olma, delilik ve ölüm arasında bir seçimdir” (alıntılayan Ellis 16).

¹¹ Benzer bir okumanın Franco Moretti tarafından da yapıldığını hatırlayabiliriz, o da özellikle klasik *Bildungsroman*’ı “asi burjuva”nın aristokrasinin değerlerinin üstünlüğünü kabul ederek bu sınıfla barışmasının bir fantezisi olarak görüyor ve buna örnek olarak cinsiyet ayrımı yapmadan *Wilhelm Meister*’le *Gurur ve Önyargı*’yı sunuyordu.

dışlamak anlamsızdır. Söz konusu kahramanların gelişimi zaten tam da kendi deneyimleri ve bilinçli arayışları sonucunda, kendi kontrolleri çerçevesinde toplumlarının “makbul” birer üyesi hâline gelebilmeleridir.

Görüldüğü gibi, *BR* konusunda bütün araştırmacıların üzerinde durduğu konular aşağı yukarı şunlardır:

BR 18. yüzyıl Aydınlanması sonrasında, yani modern dönemde gelişen bir eğitim ve benlik anlayışının ürünüdür. Buna göre eğitimin amacı bir çocuğa/gençe belli somut beceriler kazandırmak veya dışsal olarak var olan belli bir bilgiye/gerçekliğe vakıf olmasını sağlamak değil, *kendi* potansiyelini keşfetmesini sağlayarak onu bir birey hâline getirmektir. Ancak aslında ortaya çıkan bireyin de belli bir kültürel ideale uygun olması beklenir: Özellikle ilk dönem *BR*’larında her gencin geçtiği yollar farklı olsa da vardıkları yer aşağı yukarı aynıdır. Örneğin Goethe’nin Wilhelm Meister’inin büyümeye giden yolu, kendi yanılgısını kabullenip aslında kendi aradığının da toplumun uygun gördüğü olduğunu fark etmekten geçer. Bu yüzden Tod Konntje bu tür için “hem olumlayıcı, hem de tutucu” tanımlamasını yapmıştır. Öte yandan başka araştırmacılar *Bildung*’un daha sorunlu olduğu bağlamlarda yer alan büyüme hikâyelerini de *BR* olarak ele almışlardır. Bu bağlamlarda gencin benliğiyle toplumun beklentileri daima çatışabilir, veya toplumun beklentileri karşısında gencin kimliği kaybolabilir. Feminist kuramcılar da özellikle 20. yüzyıl öncesinde kadınlar için yalnızca kendine özgü bir benlik arayışı içinde olmanın bile toplumun beklentilerine aykırı olduğunu, bu nedenle de kadın *BR*’ının mümkün olmadığını veya tamamen farklı kurallara göre işlediğini savunmuşlardır. Buna göre klasik *BR*’da öne çıkan tema uzlaşmaysa, kadın *BR*’ında çatışmadır. Ancak başka araştırmacılar bu ayrımı yumuşatmıştır.

Önemli bir nokta da, bireyin kendi benliğini keşfetme veya oluşturma yolculuğunun tanım gereği bilinçli olması gerektiğidir. Bu nedenle *BR*’ın asıl odaklandığı yıllar çoğu kez kahramanın çocukluğu veya yeniyetmeliği değil, bunlardan hemen sonra gelen “kendi yolunu çizme” aşamasıdır. Ancak *BR* daima toplumla birey, doğuştan gelenle eğitim sonucu kazanılan, içselle dışsal arasında bir çatışma/uzlaşma içerdiği için çocukluk yıllarına bir gönderme de daima vardır. Zira çocukluk, kahramanın kendi hayatının kontrolünü elinde tutmadığı zamanlardaki, dışarıdan gelen kazanımlarını simgeler. Genç bireyin kimlik arayışında dengelemesi gereken en önemli öğelerden biri de çocukluktan getirdikleridir. Ancak *BR*’ın gerçek odağı her zaman çocukluktan sonrasdır.

Bütün bu tartışmalar Tanzimat sonrası Türk edebiyatında genç kahramanların ve eğitimin ne kadar önemli biçimde yer aldığı düşünüldüğünde Türk edebiyatı bağlamında da önem kazanır. Avrupa medeniyetinin Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilaliyle yaşadığı modernleşme sarsıntısı, Osmanlı’da imparatorluğun siyasi ve kültürel değişimlerle çalkalandığı, Batı’nın yalnızca ticareti ve teknolojisinin değil nihayet kültürünün de sınırlardan içeri sızdığı 19. yüzyılda ikincil biçimde de olsa hissedilir olmuştur. Örgün eğitim kurumlarının, kadınların eğitimiyle ilgili tartışmaların ve roman türüyle onun yanılabılır genç kahramanlarının hepsinin birden bu dönemde ortaya çıkmaları tesadüf değildir. Jale Parla ve Nurdan Gürbilek, Tanzimat edebiyatı ve sonrasında modernleşme endişelerinin ne sıklıkla genç erkeğin babasını, erkekliğini ve/veya kadınının kontrolünü kaybetmesi endişesi şeklinde yansıdığını ortaya koyarak gençliğin ve cinsiyet rollerinin oynadığı kilit rolleri aydınlatmada önemli kavrayışlar geliştirmişlerdir. Cumhuriyet öncesi kadın oluşum romanlarına bakmak, aynı dönemde genç kadınlığın edebiyata ne şekilde ve hangi endişeleri taşıyarak yansıdığını bakmak açısından gereklidir. Bu tezde ele alınan romanlar incelendiğinde hepsinin genç kadın kahramanları için aynı anda hem

yükseliş hem de düşüş sayılabilecek kurgular içerdği görülecektir. Bu romanlar bir yandan eğitimli kadını yüceltirken bir yandan da onu güçsüzleştirmekte, sıklıkla onayladıkları değerlerin/davranışların olumsuz sonuçlarını göstermekte veya söylemsel olarak tasvip etmedikleri kadınlık hâllerini normalleştirmektedirler. Bu durum, kadınların gelişiminin her zaman ters yönlerde ilerlediğini savunan Fraiman'ın ve kadın oluşum romanı kahramanlarının “azalarak çoğaldıklarını” iddia eden Ellis'in söylediklerini hatırlatır. Bunun yanı sıra, bu romanların hepsinde anneliğin, kahramanların kendi anneleriyle olan ilişkilerinin ve başarılı anneler olamamalarının ortak bir izlek oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bütün bunlar, Tanzimat sonrası Türk edebiyatında gençliğin, eğitimin ve cinselliğin yansıtılması hakkında yeni şeyler söyler. İyi anneler olabilmeleri için modernleşmeleri istenen Osmanlı kadınına tam da bu amaçla verilen gelişim çizgilerinin onları anneliğin önünde bir engel olan kimliklere taşınması bu metinlerin bilinçsiz ironisidir. Tam da toplumca makbul (veya makbul olması hedeflenen) değerlere sahip genç kızlar, toplumca makbul değerlere sahip kadınlara dönüşemedikleri için bu metinlerin birer oluşum romanı olduğu söylenebilir. Burada Osmanlı Türk romanına özgü olan kısım bu ironinin büyük ölçüde anneliğin kaybı izleğinden yansımasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET ÖNCESİ EDEBİYATTA KADIN OLUŞUM ROMANININ YERİ

A. Modernleşen Osmanlı’da Kadın Olarak Büyümek: Kadın Hakları ve Eğitimi

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren güç kazanan kadın hakları hareketinde iki ögenin, kadınların milletin anneleri olarak rollerinin ve buna bağlı olarak da çocuklarının ilk eğitiminin anneden geldiği gibi bir mantıksallaştırmayla, eğitim hakkının diğer bütün haklardan fazla öne çıktığı birçok araştırmacı tarafından belirtilen bir noktadır. Örneğin Nicole Van Os “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm” başlıklı makalesinde feminizmin “radikal/siyasal/bireysel feminizm” veya “ailesel/burjuva/liberal feminizm” olarak ikiye ayrıldığını söyleyerek Osmanlı’nın son dönemindeki Osmanlı Müslüman kadın hareketlerini ikinci türe dâhil eder. Birinci tür feminizm kadınlar için erkeklerle aynı hak ve özgürlükleri talep ederken, diğer grup “ataerkil toplumu kabul edip, kadınların yerini bu var olan ataerkil yapılı toplum içerisinde yükseltmek iste[mişlerdir]”. Van Os’a göre radikal feminizmin kökleri Fransız Aydınlanmasına uzanırken ailesel feminizmin kökenleriniyse Batı’daki 19. yüzyılın dinsel canlanış hareketinde aramak gerekir (335). Dinsel canlanış hareketi bireyi değil toplumu öne çıkardığı için, kadınların hak ve talepleri de onların aile içerisindeki rolü ve dolayısıyla toplum üzerindeki etkileri

bakımından ele alınmıştır (336). Van Os Osmanlı’da da kadın haklarının devletin çağdaşlaşma gerekliliği bağlamında ele alındığını söyleyerek Osmanlı kadın hakları hareketini “ailesel feminizm” olarak sınıflandırır. Bu nedenle siyasal hak arayışının yerine kadınların eğitilmesi talebinin öne çıktığını belirten Van Os, Osmanlı topraklarında okullar açan misyonerlere dikkat çekerek dinsel uyanış hareketiyle Osmanlı’da kadın eğitimi talepleri arasında bu şekilde bir ilişki kurar. Ancak Osmanlı Devleti yöneticilerinin de benzer bir mantıkla hareket ettiğini göstermek için 1859’da açılan ilk kız rüştiyesini savunmak amacıyla 1862’de yayınlanan şu yazıdan alıntı yapar:

Okuyup yazmanın erkek ve kadınlar için elzem olup geçinmek için ağır işler gören erkeklerin ev işlerinde rahat etmeleri ancak kadınların dahi din ve dünyalarını bilerek kocalarının emirlerine itaat etmeleriyle ve istemediklerini yapmaktan sakınmalarıyla ve iffetlerini koruyup kanaat ehli olmalarıyla mümkün olacaktır (alıntılayan Van Os 340)

Okuma yazma ve “din ve dünyayı bilme”nin kadınları hem daha iffetli kılacağı hem de daha iyi eşler hâline getireceği düşüncesi Fatma Aliye’nin eseri *Udi* incelenirken önemli bir biçimde karşımıza çıkacaktır. Burada en önemli nokta kadın eğitiminin geleneksel değerlerle ve din öğrenimine yapılan vurguyla savunulmasıdır.

Serpil Sancar iki farklı feminizm akımı arasında Nicole Van Os’un yaptığı ayrımın hemen hemen aynısını yapar ancak bunların ayrışmasını daha farklı tarihsel ve coğrafi bağlamlara oturtur. Buna göre erken endüstrileşen Batılı devletlerde feminizm Aydınlanma’nın “Bütün insanlar eşittir” ilkesinden beslenmiş ve doğaları gereği bazı insanların diğerlerinden daha üstün olması gerektiğini savunan milliyetçi ve muhafazakâr akımlarla fazla bir bağ kuramamıştır. Oysa ulus-devletleşmenin bir yandan sömürgeciliğe karşı direnmek anlamına geldiği coğrafyalarda milliyetçilik

akımları kimi özgürlükçü ve ilerlemeci eğilimleri bünyelerinde barındırabilmiş ve bu nedenle kadın hareketleri de bu akımlarla işbirliği yoluna gidebilmiştir. Örneğin Finlandiya'nın bağımsızlığını kazanma sürecinde Fin dilinin yaygınlaşması için kızların eğitimine öncelik verildiğini ve bu yüzden de burada kadın-erkek eşitliğinin en başından itibaren devlet inşasına içkin olduğunu söyler Sancar (70). Öte yandan geç uluslaşan İtalya ve Almanya gibi ülkelerde durum böyle olmamıştır. Hindistan ve Türkiye gibi “bir yandan modernleşmek isteyen diğer yandan sömürgeleşmeye karşı mücadele yürüten” ülkelerde ise “kadınlar kamusal alanda modernliğin sembolü ve savunucusu, evde geleneğin taşıyıcısı ve sürdürücüsü olarak ulusal inşaya dâhil edil[mişlerdir]” (74). Bu ikilem, ele alınan oluşum romanlarında kadın kahramanların ikircikli gelişim hikâyelerini aydınlatılabilir. Bunun yanı sıra, çeşitli kadın hareketlerinin ulus-devlet inşasına dâhil olma biçimleri arasında Sancar da Van Os'a benzer biçimde “modernleşmeci (anti-natal)” ve “annelik odaklı (maternalist)” feminizm ayrımı yapar. Bunlardan ilki kadın ve erkek arasında hiçbir fark kabul etmez, anneliğe özel bir anlam atfedilmesine karşı çıkar ve annelik sorumluluğunun devlet ve kamu tarafından paylaşılmasını savunurken, ikincisi kadının aile ve cemaat içindeki geleneksel rollerini önemseyerek kadın ve erkeği farklı ama eşit, birbirinin tamamlayıcısı olarak ele alır. Farklı bağlamlarda bu “ideolojik uyum modelleri”nin ikisi de başarılı veya başarısız olabilir (65-79). Sancar, Osmanlı modernleşmesinde kadın meselesinin ilk önce, kadınlardan önce modernleşen erkeklerin yalnız kalması ve aile kurumunda dönüşüm gerekliliği fikirleri çerçevesinde ortaya çıktığına dikkat çeker: “Namık Kemal örneğinin bize gösterdiği üzere Genç Osmanlılar'dan başlayarak, Saltanat sistemine karşı çıkmak için en çok ‘Osmanlı tarzı aile’nin eleştirildiğini görürüz. Aile tahayyül etmek ile güçlü bir devlet tahayyül etmek arasındaki ilişkinin o tarihlerden kurulduğunu görüyoruz” (86). Sancar da bu dönemde kadınlara siyasi haklar verilmesi konusunda bir tartışma olmadığını, bu

aşamaya gelmeden önce kadınların eğitilmesi ve aile içindeki konumlarının düzeltilmesi gerektiğinin düşünöldüğünü aktarır (90).

Fatmagöl Bertay da “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Feminizm” başlıklı makalesinde Osmanlı feminizminin en başta iktidar sahibi olan erkeklerin desteğini onayını aramış olmasının normal ve Batı feminizminin gelişiminde de görölebilen bir olgu olduğunu savunur. Kadının aile içindeki görevlerinin Aydınlanmacı filozoflar tarafından “örgütlü toplumdan önce”ye temellendirilerek özel alana hapsinin “doğal”laştırıldığı modernleşme sürecinde kadınların elinden gelenin eğitim hakkı talep edebilmek olduğunu söyler (349). Aynur Demirdirek de *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi*’nde bu dönem hakkında şunları söyler:

Kadınların pek çoğu, kadının, toplumun geleceğı ve gelişmesi için, çocuğı yetiştiren biri olarak eğitilmesini savunuyor. Ama yazıların bütünü, duygusu başka şeyler de söylüyor; kadınlar yalnızca annelik ve karılık “görevlerini” iyi yapıp topluma yararlı olmak ve bu anlamda varlıklarını kabul ettirmek için ısrar etmiyorlar bu talepte; eğitimle erkeklerin karşısında bir varlık göstereceklerine inandıkları için [...] eğitim talebine o kadar çok sarılıyorlar (53)

Göröldüğü gibi, en azından yüzeyde egemen olan kadın hakları anlayışı kadının vatanın, milletin ve ailenin refahı için eğitilmesi gerektiğini savunan toplulukçu bir yaklaşımdır. Bu anlayışa kadınlar kendileri de destek verirler. Ancak kadınların eğitim almaları için atılan adımlar aynı zamanda hedeflenen iyi anne ve eşlerin dışında kalan bir genç kadın grubunun ortaya çıkmasına da vesile olmuştur. Elif Akşit’in 2004 yılında tamamlanmış olan doktora tezinden yola çıkarak hazırladığı 2005 tarihli *Kızların Sessizliğı: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi* başlıklı çalışması bu bağlamda önemlidir. Kısaca özetlemek gerekirse, Akşit bu kitabında

Osmanlı'nın son dönemindeki Kız Sanayi Mektepleri ve birçok açıdan bunların devamı olan Cumhuriyetin Kız Enstitüleri üzerinden, 18. yüzyılın sonlarından Cumhuriyete kadar olan dönemde kadın profilinin ve kadınların eğitimi ve devletle olan ilişkilerinin değişimini anlatır. Buna göre, 18. yüzyılın sonlarında kadınların giyim-kuşamına yönelik fermanlarda önce kadınların erkeklerini muhatap alan devlet, daha sonra kadınlara doğrudan hitap etmeye başlamış, bu çabalar kadınların kontrol altına alınmasını kolaylaştırmayınca da kız mektepleri açılarak bir anlamda kadınların ve dolayısıyla da hane içinin düzenlenmesi mümkün olmuştur (35-71).

Daha önceleri Harem-i Hümayun'da uygulanan kadınlar arası eğitimin önce şehirli seçkin ailelerin hanelerinde de gerçekleşmeye başlaması, daha sonra da kız mekteplerinde büyük ölçüde kopyalanıp bir yandan da yenilenmesiyle, o zamana kadar sarayın kontrolü altında bulunan bir alan bir anlamda daha geniş kitlelere mâl olmuştur. Bu durum aynı zamanda, özellikle 1870'lerde Darülmuallimat'ın ilk mezunlarını vermesiyle, geleneksel hane içi eğitim sisteminde her zaman öğretici konumunda olmalarıyla hiyerarşinin en tepesinde bulunan yaşlı kadınların güç kaybetmelerine neden olmuştur. Böylece 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında, toplumu dönüştürmeye yetecek potansiyeli olan bir şehirli, genç, alt sınıftan gelen ama eğitilmiş bir kadın sınıfı ortaya çıkmıştır Akşit'e göre (73-110).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çıkmaya başlayan kadın dergileri de bu değişimin getirdiği gerilimleri sergileyerek, kadınları ev hanımı ve tüketici olarak yansıtmakla kadının kamusal alanda/iş hayatındaki varlığını desteklemek arasında ikiye bölünmüşlerdir. Akşit'e göre daha çok erkekler tarafından yazılan "aile dergileri" ile güzellik tavsiyeleri ve kozmetik ürünlerinin reklamına odaklanan dergiler birinci türden, *Kadınlar Dünyası* ve *Kadınlık Duygusu* ikinci türden, yani feminist dergilerdir, *Hanımlara Mahsus Gazete* ise "aile dergisiyle kadın dergisi arasında bir uzlaşma gibi"dir (124). (Ancak *Kadınlar Dünyası*'nın milliyetçilik

tarafırlılığının da gözden kaçırlılmaması gerekir Akşit'e göre.) Aynı dönemin çocuk dergilerinden bir kısmı, doğrudan kadın dergilerinin birer versiyonu olmalarına rağmen (*Çocuklara Mahsus Gazete* ve *Çocuk Dünyası*) "oğlan çocuğu[nu] 'çocuk' lafının tartışmasız karşılığı" (134) olarak almışlar ve kadın dergileriyle olan bağlantılarının hiçbir işaretini taşımamışlardır. Ancak 1913'te Baha Tevfik'in çıkarmaya başladığı *Çocukluk Duygusu*'yla kız çocuğu figürü bu dergilere girmiş ve giderek merkezî bir konum almıştır (111-142). Çocuk dergilerinin, kadın dergilerinin birer uzantısı olmalarına rağmen "çocuk lafının karşılığı" olarak oğlan çocuğunu almaları, kadınlarla çocuklar arasında kurulan ilişki bakımından önemli bir noktaya işaret eder. Bu dergilerin çıkış noktalarına rağmen kız çocuklarını uzunca bir süre göz ardı etmiş olmaları, ele alınan "çocuk"un kadın dergilerinin hitap ettiği kesimin kendi küçüklükleri değil, oğulları olarak düşünüldüğüne işaret eder. Yani burada kadınla çocuk arasında yine bir anne-evlat ve ilk eğitimci-öğrenci ilişkisi kurularak kadınların kendi gelişimlerinden annelik görevleri öne çıkarılmakta, bu görevler bağlamında da "oğul"un eğitimi üzerine yoğunlaşarak anne-kız ilişkileri geri plana itilmektedir.

Akşit çalışması kapsamında bu tez için son derece önemli olan birkaç noktaya parmak basar. Öncelikle, Kız Sanayi Mektebi öğrencisi kızlardan bahsederken, bunları Batı'da da 1890'lardan itibaren gözlemlenmiş bir "kız kültürü"nın parçası olarak ele alır (101) ve söz konusu yeni "kız"ı oluşturan şeyin çocuklukla kadınlık arasında uzatılmış bir geçiş dönemi olmasına vurgu yapar:

13 ve 17 yaşları arasında kızlar, artık birer kadın olarak değerlendiriliyor ve 'emin ve ehliyetli' erkek hocalar dışında, yine kadınlarca eğitilmeleri gerekiyordu. Ama, aynı zamanda, *eğitim vasıtasıyla evlenme ve çocuk sahibi olma yaşları ertelenen bu genç kadınlar*, yeni bir zümre oluşturunlardı (103, vurgu bana ait)

Burada belki de bu tez açısından en önemli olan nokta, görüldüğü gibi bu yeni kız tipinin henüz ulaşmamış olduğu kadınlığın evlilik ve annelikle, bunlara ulaşmadan geçirilecek döneminse doğrudan eğitimle özdeşleştirilmesidir. Yani önceleri kız çocukluğuyla özdeşleştiği söylenebilecek “kız” kelimesinin karşılığı olarak bu dönemde bir “yetişkin kız” tipi ortaya çıkmıştır; bu kızlar uzunca bir eğitim alırlar ve daha geç yaşta evlenirler, bu da en azından teoride eş seçimleri ve annelik deneyimleri konusunda daha çok söz sahibi oldukları anlamına gelecektir. Aynı cümle, bu kızların eğitimleri sonunda ulaşmaları beklenen varış noktasının zevcelik ve annelik olduğuna işaret eder; yani büyümek, “kadın” olmak, anne olmak demek olmalıdır. Oysa Akşit’in de kitabında birçok kez tekrarladığı gibi, en azından Kız Sanayi Mektepleri’nin esas amacı bu kızları zevceliğe ve anneliğe değil, üretime, yani işçiliğe hazırlamaktır. Öte yandan Akşit bu okulların bir amacının da “çok sayıda kızın, bilhassa sanayiye yönelmeyecek olanlarının, genel bir eğitim edinmesi” olduğunu söyleyerek, aslında hane içi eğitimden gelen geleneğin bu okullarda matematik dersi verilmesi gibi yeniliklere ağır bastığını belirtir: Bu okullarda “birçok ders bir ila üç saat verilirken, elişi, yedi sene boyunca her hafta on iki saattir[r]” (95). (Kız Sanayi Mektebi’nde değilse de yine kızları iş hayatına hazırlayan Darülmuallimat’a devam eden Refet’in eğitim hayatında da elişinin çok önemli bir yeri vardır.) Yani Akşit’in de belirttiği gibi, kadını çalışma hayatına yöneltme isteğiyle, bir anlamda geleneksel kadınlık anlayışından da beslenen “hayatını ailesine adanmış iyi kadın” beklentisi arasında sürekli bir gerilim vardır. Daha da dikkat çekici olan, Akşit’in ele aldığı yazar ve düşünürlerin hiçbirinin kadının çalışma hayatıyla annelik ve evliliğin bir arada gidebileceğini akıllarından bile geçirmemiş benzemesidir.

İkinci olarak, Akşit’in belirttiği gibi hane içinde süre gelen kadınlar arası eğitimdeki “ekberiyet” sisteminin, yani daha yaşlı olan kadınların gençler üzerindeki

otoritesinin kaybolmasıyla, tam tersine genç olmanın prestijli hâle gelmesi dikkat çekicidir. Özellikle Namık Kemal’in 1872’de *İbret* dergisinde çıkan bir yazısından alınan şu parça çok ilginçtir:

Hanımın da çocukluğunda bir sevgili bebeği varmış. Teehhülden sonra bebek gitmiş, yerine bir kız gelmiş, o da büyümüş, bebek nasıl hanımefendinin emrettiği yerde yatmağa mecbur ise kız da öylece hanımefendinin arzu ettiği beyin koynuna girm[ek zorunda kalmış] [...] Çocuklarımızın terbiyesine daha kendi evladımızın hakkını öğrenmemekle mi muvaffak olacağız? [...] [Halbuki] memleket bulunur ki her nevi mekteplerinde olan hocaların nısfından ziyadesi kadınlar veya daha vazih tabir olunmak istenirse yirmi beş yaşına varmamış kızlardır (alıntılayan Akşit, 123)

Akşit bu alıntıyı açıklarken Namık Kemal’in “ekberiyet kurallarıyla artan itibara sahip olan orta yaşlı kadını”, yani anne figürünü ataerkil düzenin getirdiği haksızlıklardan sorumlu tuttuğuna ve onları kızlarına ihanetle suçladığına, hatta hain anne figürünün evlenmemiş genç kadınla zıtlık oluşturması için kullanıldığına dikkat çeker (123). Denebilir ki evlenmemiş genç kadın öğretmenin, hane içindeki hain anneye bir alternatif olarak sunulmasında, aynı zamanda devletin sağladığı eğitimin genç kızları “hain anne”nin etkisinden kurtaracağı iması da gizlidir. “Anne”nin itibarının alınıp “devlet baba”ya ve onun eğitilmiş, uslu “kız”larına verilmesi: Burada Marianne Hirsch’in dördüncü bölümde ayrıntılı biçimde bahsedilecek olan çözümlemelerine göndermede bulunmak mümkündür. Modernlik, yani burjuva değerlerini kabul etme, genç kadınlar için Hirsch’in Batı edebiyatında gözlemlediği “annenin yaşadığı iktidar kaybına uğramamak için babayla özdeşleşme, anneyi öldürme ve anne olmaktan kaçınma” örüntüsünü beraberinde getirmiş olabilir mi? Ele aldığımız romanların kötü/hain annelerini, özellikle de *Aşk-ı Memnu*’nun Firdevs

Hanım'ını ve Bihter'ini düşündüğümüzde bu soru daha da anlam kazanacaktır. Bu bölümde ele alınacak olan kadın eğitiminin/oluşumunun ikilemleri/gerilimleri bağlamında ise bu genç kızların iyi birer anne/zevce olmalarına vesile olması beklenen eğitim durumlarının tam da onları annelik/zevcelikten alıkoyan etmen durumuna gelmesi; bir geçiş olması beklenen bir durumun durağan bir kimliğe dönüşmesi ilgi çekicidir. Duygu Köksal da "Escaping to Girlhood in Late Ottoman İstanbul: Demetra Vaka's and Selma Ekrem's Childhood Memories" başlıklı makalesinde adı geçen iki yazarın anılarını inceleyerek, son dönem Osmanlısının çok farklı kesimlerinden gelmelerine rağmen ikisi tarafından da kadınlığa karşı kızlıgın/çocukluğun bir özgürlük alanı olarak tercih edildiğini savunur.

B. Osmanlı Romanında Modernleşme, Eğitim ve Cinsiyetin Yansımaları

Jale Parla ve Nurdan Gürbilek, edebiyatta modernleşmeyi toplumsal cinsiyet açısından ele alan en önemli çalışmaları yapmışlardır. Jale Parla *Babalar ve Oğullar*'da Tanzimat edebiyatının belki de en baskın karakteri olan "babasız kalmış oğul"u Osmanlı'nın modernleşmeyle ilgili endişelerinin bir metaforu olarak ele alır. Babasını kaybederek dar görüşlü ve cahil annesiyle baş başa kalan bu oğul, kolayca israfa ve kötü kadınlara kapılarak mahvoluşa sürüklenecektir. Ancak Parla'ya göre Osmanlı aydınları kaybolan babanın yerine İslam ideolojisini koymuşlardır. Buna göre, Tanzimat romanının yazarları bu babasız gençlerin gerçek hayattaki muadillerine yol gösterecek babalardır ve yazdıkları metinler de İslam ideolojisinin mutlak metninin yansımalarıdır. Burada Moretti'nin Balzac romanlarıyla ilgili söyledikleri hatırlanabilir: Balzac'ta "olgunluk" hikâyeden söyleme taşınmışsa, Tanzimat romanında olgunluk henüz söylemden hikâyeye geçiş yapamamıştır. Bu tez açısından Parla'nın çalışması, özellikle modernleşen Osmanlı edebiyatında genç

kahramanların yaşamları ve mücadelelerinin daha genel bir endişenin metaforu olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Nasıl Tanzimat aydınının modernleşmeyle ilgili endişeleri metinlere babasız delikanlının maceraları şeklinde yansdıysa, modernleşmede kadının rolü ve durumuyla ilgili endişelerin de romanlara genç kadın kahramanların ikircikli gelişim öyküleri şeklinde yansdığı söylenebilir. Yine delikanlıların düşüşlerinin hikâye edildiği anlatılarda olduğu gibi bu romanlarda da söz konusu endişelerin sıklıkla bir aile metaforu üzerinden ifade edildiği görülür.

Nurdan Gürbilek *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*'de yer alan makalelerinde edebiyat ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi kapsamlı bir biçimde ele alır ve bu arada yeni edebiyatta “gençlik”in aldığı anlamların bazılarını da sorgular. “Erkek Yazar, Kadın Okur”da Harold Bloom'un “etkilenme endişesi” ve René Girard'ın “dolayımlanmış arzu” kavramlarından yararlanarak Türk romanındaki “okuduğu romanlardan etkilenen genç kadın” motifini çözümler. Gürbilek'e göre bu motif kadın okurla ilgili somut bir gerçekliğin değil, erkek yazarın etkilenme endişesinin bir göstergesidir. Modernleşmenin Batı'dan etkilenmek demek olduğu bu Doğu kültüründe, roman yazmayı seçerek Batı'nın etkisini kabul etmiş olan romancı, bu durumdan duyduğu endişeyi ötelemek için etkilenmeyi “öteki”ne, “sırf kadın olduğu için etkilenmeye yatkın” olan kadına (38) ve “kadınsı” erkeğe (44, 48) yüklemiştir. Kısacası bu tema “Etkilenen ben değilim, o” demenin bir yoludur. Derlemenin ikinci makalesi olan “Kadınsılaşma Endişesi”nde Gürbilek bu kez Türk romanındaki züppe tipini yine “etkilenme endişesi” bağlamında ele alır. Züppe tipinin genelde süse düşkünlük, nazeninlik gibi “kadınsı” özelliklerle tanımlandığına dikkat çeken Gürbilek, bu nedenle züppe tipinin yalnızca bir “aşırı Batılılaşma” endişesini değil aynı zamanda (Batı'nın karşısında güçsüz ve ikincil duruma düşmüş olmaktan kaynaklanan) bir “erilliği kaybetme, kadınsılaşma” endişesini yansıttığını savunur. Buradan üçüncü makale “Doğu'nun Cinsiyeti”ne geçiş yapılır. Gürbilek

“Doğu'nun Cinsiyeti”nde Doğu ve Batı'ya atfedilen cinsiyet rollerinin zaman içinde nasıl değiştiğini ele alır. Tanzimat yazarlarının ilk kuşağı Batı'yı hâlâ (yaşlı ve bilge Doğu tarafından) “fethedilmeyi bekleyen genç bakire” olarak görürlerken (77), bu imgenin zamanla önce “baştan çıkarıcı, ahlaksız kadın” ve nihayet cinsiyet değiştirerek “yaşlı, bilge ana” Doğu’dan feyz alması gereken oğula dönüştüğünü ortaya koyar.

Aslı Güneş 2005 tarihli yüksek lisans tezi “Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları”nda Norbert Elias'ın medeniyet kuramından yola çıkarak, Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanlarını Kemalist medenileşmenin romanları olarak inceler. Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin Türk yurttaşını “hem millî hem medeni kadın ve erkekler” olarak çizdiğini belirten Güneş, dönemin kanonik edebiyatı bu iki özellikten “millî” olmayı, yani kültürü öne çıkarırken, bürokratik üst tabaka değerlerini yansıtan aşk romanlarının ise ağırlığı “medeniyet”e verdiğini ve böylece Kemalist modernlik anlayışının diğer ayağına ışık tuttuğunu savunur. Adab-ı muaşeret kitapları, adab-ı muaşeret romanları (*novel of manners*) ve *BR* arasındaki ilişki, Eve Tavor Bannet'in dikkat çektiği bir noktadır. Güneş de özellikle Serpil Sancar'dan hareketle, modernleşme/medenileşme ve kadın ideali arasındaki ilişkiye dikkat çeker. “Ulusun yeni bir görünümüne kavuşmasıyla kadının eğitimi arasındaki paralellikler dikkat çekicidir” (4). Ancak kanonik, millîci edebiyat kadını anlatısına “ancak ulusun büyük anlatısı ile ilişkilendirilebileceği ölçüde” (6) dâhil eder, bu yüzden de kadının modernleşmesini daha çok kamusal alanla sınırlar ve Türk kadını Batılı kadından ayıran öze, yani “namus”a dokunma korkusuyla modernleşmeyi özel alana pek sokmazken, popüler aşk anlatıları doğrudan özel alanı ele alır ve üst tabakaya mensup “medeni” ailenin dış dünyaya pek çıkmayan kızının özel yaşamı üzerinden bir medeniyet tasviri/olumlaması yapar. Güneş'in cumhuriyet dönemi romanlarında ortaya koyduğu “millîlik/medenilik”

ekişmesinin Cumhuriyet ncesi dönemde de modernleşme tartişmalarının eksenlerinden biri olduğu söylenebilir. İlgili çekici biçimde, bu tezde ele alınan romanların Güneş’in ele aldığı Cumhuriyet dönemi romanlarından çok daha vurgulu biçimde bu iki eksenini kadın kahramanlarının gelişim çizgilerinde birleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu romanların hepsi hem birer aşk romanı hem de genç kadın karakterlerin büyüme ve olgunlaşma süreçlerinin anlatısıdır.

Elif Akşit, ıkış noktası yukarıda ayrıntılı olarak ele alınan *Kızların Sessizliği* adlı çalışması olan “Being a Girl in Ottoman Novels” başlıklı makalesinde, “romanın doğuşu, milletin doğuşu ve ‘kız’ [kavramının] doğuşunun aynı genel gelişmenin parçaları” olarak kabul edilebileceğini söyler (93). Dahası Osmanlı romanının “kız”larla ilgili bir saplantısı olduğunun söylenebileceğini belirtir (94). Bu tezde de ele alınan yazarların (Fatma Aliye, Halide Edib, Halit Ziya ve Reşat Nuri) yanı sıra Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Samipaşazade Sezai’nin romanlarındaki “kız” karakterlerin gelişimini inceleyen Akşit, erkek yazarların bu karakterleri imparatorluğun eleştirilmesinde ve çeşitli ideolojilerin savunulmasında birer araç olarak kullandıkları, kadın yazarlarınsa gerçek birer gelişim hikâyesi anlatarak karakterlerin “kız”lıklarını, kadınlığın kaderiyle ilgili alışılmış söylemlere alternatif yeni anlatılar ortaya koymakta kullandıkları sonucuna varır. Bu alternatif anlatıları Deleuze’e atıfla “*lines of flight*” (94) olarak adlandıran Akşit, makalesinde *Bildungsroman* terimini birkaç kez ana karakterleri “kız” olan bütün romanları tanımlamak üzere kullanır, ancak terimin anlamıyla ilgili herhangi bir açıklama veya tartişmada bulunmaz.

Kızların Sessizliği’nde parmak bastığı bütün önemli noktalara rağmen, bu konunun edebiyattaki izdüşümlerini ele aldığı “Being a Girl in Ottoman Novels” başlıklı makalesinde Akşit’in savlarını olabilecek en etkili şekilde savunduğu söylenemez. Daha önce de söylendiği gibi, bu makalede *BR* terimi, sanki herhangi

bir açıklama yapılmadan ele alınan bütün romanlara uygulanmıştır. Bunun nedeni Akşit'in "kız"lığı muhakkak çocuklukla kadınlık arasında bir geçiş süreci olarak görmesi olmalıdır. Öte yandan romanları incelemeye, özellikle kadın yazarlarla erkek yazarlar arasında olduğu savunulan farkları yeterince örnekleyebilecek kadar yer ayrılmamıştır: Onlarca roman sırayla ele alınır ve her biri birer paragraf hâlinde özetlenerek verilir. Akşit burada erkek yazarların özellikle "köle kız" anlatılarında, söz konusu kızların kaderlerini veya hamiliklerini/anneliklerini erkek karakterlerin eline bırakmalarıyla kadınlığı erkeklikleriyle kuşatmaya çalıştıklarını, kadın yazarlarınsa kadınların kendi kendilerine veya birbirlerine destek olarak bağımsızlıklarını kazanma hikâyelerini anlatarak ataerkil kadınlığa alternatifler çizdiklerini savunur. Ancak Halit Ziya'yı bu konuda "arada kalmış" (109) (yani ne tam erkek gibi ne tam kadın gibi yazan) bir yazar olarak betimlemesi ve *Handan*'ın *Handan*'ının sonunu neredeyse olumlu bir son olarak resmetmesi ilginçtir: "Ama Nihal'in aksine, aldığı Fransız eğitimiyle¹² *Handan*'ın büyümesine ve kadın olmasına izin verilir. O zaman kocasıyla ve onun temsil ettiği her şeyle ödeşebilir: Başka bir adama âşık olur, bu adam da bir devrimcidir ama kadınlara oldukları gibi değer verir" (110). Oysa bir sonraki bölümde ayrıntılı *Handan* incelemesinde de görüleceği gibi, *Handan*'ın sonradan âşık olduğu Refik Cemal'in de başlarda *Handan*'a son derece antipatiyle yaklaşp, belki de zeki ve eğitimli kadınlara duyduğu soğukluk yüzünden uysal ve hırssız Neriman'la evlendiği, *Handan*'a da ancak *Handan* güçsüzleşip zavallılaştığı ölçüde âşık olduğu düşünülürse, Refik Cemal'in değil çoğul olarak "kadınlar"ı, yalnızca *Handan*'ı bile olduğu gibi sevdiğinin şüpheli olduğunu görürüz. Bütün bunlara ek olarak Akşit "Being a Girl in Ottoman Novels" başlıklı makalesinde Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ın kendilerini genç kızlara karşı birer ana olarak konumlandığını savunur, Ahmet Mithat'ın yazdığı Fatma Aliye

¹² Aslında *Handan* İngiliz eğitimi almıştır.

biyografisinin başlığını da buna bir kanıt olarak sunar: Bir Osmanlı kadın yazarının “neşet”inden yani doğumundan söz edilmektedir; bu doğumu gerçekleştiren de onu “keşfeden” Ahmet Mithat’tır (103). Benzer bir “anne”liği de Rakım’ın köle kız Canan’a yaptığını söyler Akşit (106). Buradaki anneliğin kaybı meselesine dördüncü bölümde geri dönecektir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KADIN OLUŞUM ROMANINDA MADDİ VE MANEVİ EĞİTİM

Bu bölümde, ele alınan romanlarda kadınların eğitim süreçleri ve gelişimlerinin ne şekilde sunulduğu, bunlara modernleşmede cinsiyet rollerinin etkisi, bu rollerin aynı anda nasıl hem onaylanıp hem de üstü kapalı biçimlerde ters yüz edildiği incelenecektir. İncelenen bütün romanlarda ilk olarak göze çarpan nokta, baş kadın kahramanların iyi eğitimleri ve görgüleriyle öne çıkmalarıdır. Burada “iyi eğitim” ve “görgü”nün bir arada anılmasından anlaşılacağı gibi, kadınların aldıkları eğitime belli birtakım bilgi ve becerileri edinmenin ötesinde, kişiliklerini geliştirmesi ve onlara çeşitli erdemler kazandırması amacı da yüklenir, yani eğitimin yalnızca maddi değil manevi bir terbiye olması da beklenir. Elbette belirtilmesi gereken bir nokta, kadın kahramanlar için gerekli görülen erdemlerden en önemlilerinden birinin “iffet” oluşudur. Ancak bu romanlarda bir yandan iffetli kadınlar yüceltilirken, bir yandan da çeşitli yollarla kadınlar için erdemin anlamı iffetten başka yönlerle çekilir. Kimi zaman genç kadın kahramanların gurur, azim, ciddiyet, şefkat gibi başka özellikleri adeta iffete aykırı görülebilecek davranışlarını bile “temizlemek” için kullanılır. Bir yandan iffete verilen önem bir anlamda kadın kahramanların aldığı manevi terbiyeyi toplumun ideal kadın anlayışına kopmaz bir biçimde bağlarken; kimi zaman erdem

olarak öne çıkarılan diğer özellikler alttan alta genç kadın kahramanların bireyselliklerini ve bağımsızlıklarını destekler, kimi zaman da tam tersine her anlamda ideal kadın olmalarına rağmen hüsrana uğramaktan kurtulamazlar. Onaylanan ve kınanan özelliklerle başarı ve hüsrana hikâyeleri arasındaki bu sürekli geçiş, bu ya hikâye ya da söylem bağlamında kendini yalanlama, tekrar doğrulama ve tekrar yalanlama hâli, metinlerde en çok dikkat çeken ve Susan Fraiman kadın gelişimini “sürekli dörtyol ağızlarında ilerleme” şeklinde tanımlamasını akla getiren özelliklerdir. Bu ilerleyiş elbette genç kadın kahramanların kendi seçimlerini yapmalarıyla söz konusu olacaktır. Yani genç kadın kahramanların hem iyi eğitilmiş ve ahlaklı ideal kadınlar olma yolunda ilerlemeleri, hem de bu ilerleyiş kendi seçimleri ve kararları doğrultusunda olacağı için bu süreçte benliklerini de inşa etmeleri söz konusudur. Metinlerdeki çatışmalar da bu süreçlerin birer yansımasıdır.

A. Refet’in Örnek Gelişimi

1896 tarihli *Refet* fakir düşmüş bir annenin kızı olan Refet’in Darülmuaallimat’ı bitirerek öğretmen olma, bu sayede de kendini geçindirebilecek duruma gelme çabasını konu alır. Romanın daha en başından itibaren anlatıcının Refet’e bakışında birbiriyle neredeyse çatışan iki eğilim dikkati çeker: Refet’in gerçek bir kız olduğuna yapılan vurgu ve Refet’i yüceltme isteği. Romanın gerçeklik iddiası, daha Ahmet Mithat’ın --“Kerime-yi Maneviyemiz” diye andığı-- Fatma Aliye’nin bu eseri için yazdığı takrizden başlar. Bu bölümde Ahmet Mithat, manevi kızının eserinin bir roman olarak değil, bir “tasvir” olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler: “Bu bir roman değil bir ‘tasvir’dir. Maişet-i Osmaniye’ye müteallik bir tasvir ki Frenklerin ‘dapre natür’ dedikleri veçhile doğrudan doğruya suret-i tabiiyeyi istinsah yoluyla husule getirilmiştir” (27). Romanın ilk paragrafında, anlatıcının kendisi de “Şunu da

söyleyelim ki burada Refet'i herkese beğendirmek maksadıyla şöyle güzel, böyle hüsnuahlaka malik, öyle nazik falan diye bir şahs-ı muhayyel tasvirine kalkışmayacağız. Hakikati kopya edeceğiz” diyerek anlatının gerçekçiliğini vurgulamak ister (31). Yine Ahmet Mithat, *Refet*'in gerçek bir hikâye olduğuna ikna etmek için şunları söyler:

Buna ‘hayalî’ diyebilmeye bir büyük mâni vardır. O ki muharrir-i müşarünileyha bu eserde fakr-ı sahih-i sâbirane ve gayuraneyi göstermiş olup kendisi ise bir vezir kızı bir liva karısı olduğundan fakr u zaruret denilen şeyi görmemiştir. Görmediği şeyi yazmak ya hayalen olabilir yahut kimler üzerinde görülmekteyse onları tetkiken mümkün olabilir. Hayalen tasvir edilirse mümkün değil hakikate benzeyemez. Sahteliği her satırında, her kelimesinde tebeyyün eder. Bu tasviratta ise öyle bir sahtelik ispat edecek hiçbir cihet olmayıp tasvirat vakıa başından nihayete kadar kâmilten tabii ve hakikidir. (27-28)

Bu ısrara rağmen, *Refet* (yer yer bir söyleşi havası yakalasa da) bir belgesel olmayıp açıkça roman diliyle yazılmış bir eserdir. Bu gerçeklik iddiası, Ahmet Mithat'ın şu cümlelerinden anlaşılabilceği gibi, okuyucuların Refet'i örnek almaları isteğinden kaynaklanır: “Ama [bu tasviri okuyan kız ve delikanlıların] birçokları da şu tasviri mütalaa ve temaşadan pek büyük lezzet alacaklar, pek büyük iftiharlar edeceklerdir. ‘Biz dahi birer Refet olacağız, fakr cihetiyle değil say cihetiyle Refet olacağız,’ diyeceklerdir” (29). Zira romanın en az bu gerçeklik iddiası kadar güçlü olan bir başka bir iddiası da, yararlılıktır: Ahmet Mithat Refet'in hikâyesini (tıpkı Morgenstern'in Klinger'in romanları hakkında düşündüğü gibi) okuyucular için olumlu bir örnek olarak değerlendirir ve romanı bir eğitim aracı olarak görür. Ahmet Mithat'ın edebiyat anlayışı gereği düşüncelerinin bir Aydınlanma düşünürüyle örtüşmesi şaşırtıcı değildir, yine de bu durum *Refet*'le klasik *BR* arasında ortaya

koyduğu benzerlikten ötürü dikkat değeridir. Yine Ahmet Mithat, Refet'in eğitimini yalnızca genç kadının ekmeğini eline almasının yolu olduğu için değil, aynı zamanda onu faziletli ve ahlaklı bir insana dönüştürdüğü için önemser. Bu “tasvir”i yalnız bir fakirlik tasviri değil, “hem sabırane hem de gayurane” bir fakirlik tasviri olduğu için de över (28). Eserin kahramanı Refet, “hem tahsil-i ilim, hem iktisab-ı kemal” yapmış olmakla bir “numune-yi nadir”dir, zira “[t]ahsil-i ilm edenler de çok. Fakat onu kemalat-ı insaniye ve fezail-i ahlakiye ile tezyin edenler o kadar çok değil” dir (28). Görüldüğü gibi Refet'in hikâyesinde eğitim ve fazilet, daha en başından Osmanlı gençlerine bir örnek oluşturması umulan şekilde birbirine bağlanmıştır.

Yukarıda görüldüğü gibi, bu fazilet tasvirinin iyice gerçekçi olabilmesi için Refet'in bütün erdemlerine rağmen kusurlu bir kız olmasına vurgu yapılır. Öte yandan hem Ahmet Mithat hem de anlatıcı bir yandan anlatının gerçekçiliğini vurgulamak için Refet'in kusurlu bir kız olduğunu öne sürerlerken, öte yandan da Refet'i yüceltmekten kendilerini alamazlar. Refet'in çirkinlik dışındaki kusurlarının gerçekten kusur sayıldığı bile şüphelidir. Hem Ahmet Mithat'ın takrizinde hem de anlatının içinde Refet'in başlıca kusuru olarak gururunun öne sürüldüğü görülür. Ahmet Mithat, “yalnız servet-i maddiye değil[,] [h]üsnün de fakiri” olarak tanımladığı bu kızda “adını ‘vakar’ koyduğumuz kibir ve gurur” da olduğunu söyler (28), anlatıcı daha ilk paragraftan “[B]urada Refet'i herkese beğendirmek maksadıyla şöyle güzel, böyle hüsnüahlaka malik, öyle nazik diye bir şahs-ı muhayyel tasvirine kalkışmayacağız” (31) diye açıklamalar yapar. Çocuk Refet gururundan arkadaşlarına kırıldığını söyleyemez, onun yerine ağlayıp bağırır; büyüdükçe “[k]endisiyle beraber inadı ve gururu da büyü[r]” (55). Ancak metin boyunca tekrar tekrar vurgulanan bu “kusur”un kusur sayılmasına iki engel vardır: Birincisi, bu kusur Refet'in hayatını ciddi anlamda etkilemez, gururu zaman zaman hayatını zorlaştırırsa da, gururundan ötürü büyük bedeller ödemesi de gerekmez. Çünkü

gururunun ölümcül bir kusura dönüşmesine izin verilmeden önü alınır. Refet’in çocukluğuna ayrılan ilk bölümle, anlatının büyük kısmını oluşturan Darülmuallimat yılları arasındaki geçişi oluşturan birkaç sayfada, yani neredeyse Refet’in yetişkinleşme macerasının daha en başında “Zeki çocuk halk ile münasebet ve ahabplık da insan için lazım olduğunu gördü” (55) denerek gururun, Refet’in başarısının önünde ciddi bir engel olma olasılığı ortadan kaldırılır. (Eğer *Refet* klasik bir *BR* olsaydı, tam da bunun, yani kahramanın “halk ile münasebet ve ahabplığın da insan için lazım olduğunu görme” sürecinin bir hikâyesi olurdu büyük ihtimalle.) Gerçi Darülmuallimat senelerinde Refet’in gururu, örneğin annesi zatürre olduğunda bile okul arkadaşlarından yardım istememesi tekrar konu edilir, ancak burada da Refet’in söyleyemediklerini söyleyecek Şule ve yardımlarını Refet’in gururunu kırmayacak biçimde yapmasını bilen Şahap ve Cazibe karakterleri ortaya çıkarak bu durumun ciddi bir çatışmaya dönüşmesine engel olurlar.

Refet’in gururunun gerçek bir kusur olmamasının ikinci nedeni de, bunun Refet’in faziletine bir engel olarak görüldüğünün söylenemeyecek oluşudur. Gururu, Ahmet Mithat’ın Refet’i bütün gençlere nadir bir örnek olarak göstermesine engel değildir; anlatıcıysa Refet’in gururunu bir yandan sürekli eleştirirken bir yandan da alttan alta bu gururu över gibidir. Refet’in mağrurluğunu anlatan her parçayı, buna kibir denemeyeceğini veya bu tavrın yalakalık yapmaktan daha iyi olduğunu ima eden birkaç cümle izler. Örneğin Refet’in el işi ödevi için zengin sınıf arkadaşlarından kumaş ve malzeme isteyememesi, “Refet kendi tutukluğunun bu defaki seyyiesini anladı. Fakat gönlüne söz anlatamıyordu. Hayır, hayır! Kimseye tabasbus edemiyordu” (55) diye açıklanır, veyahut Refet’in “bir genç kızın mahallede kendi vakarını muhafaza etmesi fikrinde” olduğu için kendi mahallesinde alışverişe çıkmak, bakkaldan-manavdan alınanları taşımak istememesi (ve bu işleri annesine yaptırması) hakkında “Ama bu hâli Refet’in hâl-i fakıryla muvafık

bulunmayıp onun mağruriyetine vermek isteyenler olursa bizim nemize lazım! Biz Refet nasılsa onu öylece göstereceğiz. Hâl ve ahvalini istedikleri gibi muahezede herkes muhtardır” denerek anlatıcının bu olası suçlamalara katılmadığı hissettirilir (99). Darülmuaallimat’taki son senesinde annesinin hastalığının iyice ilerleyerek çalışamaz hâle gelmesiyle Refet’in gururunda da son bir kırılma olurmuş gibi görünse de, en nihayetinde dükkânında bedavaya çalıştırmak üzere okumuş bir karı almak istediği için Refet’e talip olan emmizadesi Mucip’i “[B]enim küfvüm değilsiniz... [...] Çünkü siz cahilsiniz!..” (206) diyerek reddettiğinde kazanan Refet’in gururu olmuş olur.

Refet’in gururuna karşı bu ikircikli tavrın birkaç nedeni olabilir. *Refet*’in aynı anda hem gençlere örnek bir “azmin ve iyi ahlakın zaferi” hikâyesi, hem de bir gerçek hayat “tasvir”i olarak kurgulanmış olması, anlatının aslında birbiriyle çatışan iki yöne gitmesine sebep olur: Refet’i yüceltme isteğiyle onun kusurlarını da gösterme ihtiyacı sürekli birbiriyle çatışır. Ancak *Refet* belli bir misyonu olan bir metin olduğundan, kahramanı yüceltme eğilimi hep biraz daha ağır basar. Bu yüzden de genç kızın kusurları arasından en affedilir olarak görülen gururuna vurgu yapılmış olabilir, ne de olsa Refet’in de mahalledeki davranışlarını açıklamak için öne sürdüğü gibi, bir genç kızın “vakar” sahibi olması iyi bir şey olarak görülmektedir. Bu açıdan burada kahramanın iffetine bir vurgu olduğu söylenebilir. Öte yandan, bunda belli bir ölçüde Refet’in, toplumsal beklentilere karşı koyabilen bir “birey” olarak yansıtılmak istenmesi de etkilidir. Dikkat çekicidir ki pek çok yerde Refet’in gururuyla fakirliği arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur: “Refet patlak kunduralarına, yamalı elbiselerine bakıp da biraz gururunu terk etmiyordu” (54), “Ama bu hâli Refet’in hâl-i fakrıyla muvafık bulunmayıp onun mağruriyetine vermek isteyenler olursa [...]” (99), “Kendisi gibi fakir arkadaşları ona bu hususta nasihat vermek istediler. Hâl-i fakr ile bu kibarlığın sökmeyeceğini söylediler” (109)

gibi örneklerle toplumun “kibarlık”ı parası olanlara mahsus bir ayrıcalık olarak gördüğü birçok kez vurgulanır. Ancak bu toplumsal beklentinin vurgulandığı her an, Refet’in buna karşı gösterdiği direnç de vurgulanmış olur. Refet’in kendi gözündeki değerinin kaynağı, toplumsal statüsü değil tamamen kendine ait bir benlik algısıdır.

Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*’nde “insanlar doğuştan eşittir” ilkesinin burjuvazinin, ayrıcalıkları doğuştan gelen aristokratların aksine kendilerinin ticaret ve sanayi ile sonradan elde ettikleri zenginlikleri koruyabilmek adına savundukları bir fikirken, zaman içinde işçiler ve kadınlar da dâhil olmak üzere toplumun çok farklı kesimlerinin var oluş mücadelesinin temel ilkesi hâline geldiğini söyler (33). *Refet*’te ilginç olan, kadının erkek egemen topluma karşı mücadelesi çok açık biçimde ele alınmazken, zenginle fakir arasındaki çekişmenin daha açık bir biçimde dile getirilmesidir. Bu eğilim aslında 19. yüzyılda (özellikle de başlarında) yazılmış “kadın BR’ı” olarak adlandırılabilen kimi Batı edebiyatı eserlerinde de gözlemlenebilir. Refet’in kendisini fakirliğiyle değil de zekası ve çalışkanlığıyla tanımlaması, bu açıdan kendini sınıfındaki zengin kızlarından aşağı görmeyip tam tersine üstün görmesi, fakir ve gösterişsiz mürebbiye Jane Eyre’in zengin, güzel ve mağrur Blanche Ingram’la ilgili düşüncelerini, veya Blanche’la evlenip Jane’i evden uzaklaştıracağını söyleyen Rochester’a attığı küçük nutku hatırlatır. Moretti de, benzer bir zengin erkek/zengin olmayan kız aşkını anlatan *Pride and Prejudice*’ı (Türkçeye *Aşk ve Gurur* adıyla çevrilmiştir) klasik bir BR ve (Moretti’nin ele aldığı diğer klasik BR’lar gibi) aralarındaki çatışma Fransız Devriminde doruk noktasına ulaşan aristokrat ve burjuva sınıflarının bir uzlaşmaya varmasının fantezisi olarak yorumlar.¹³

¹³ Gerçi babadan gelen soy sistemine göre ne “mağrur” Darcy aristokrat, ne de “önyargılı” Elizabeth burjuvadır. Ancak anne tarafından Darcy aristokrasiyle, Elizabeth’se tüccar sınıfıyla akrabadır ve bu durum, iki gencin evlilik piyasasındaki değerlerini doğrudan etkileyen etkenlerden biridir.

Refet'te de bu örneklerde olduğu gibi, çatışmanın cinsiyetten sınıfsala kaydırıldığı ve diğerine göre daha açık biçimde ortaya konmuş olan bu sınıfsal çatışmanın bir uzlaşmayla sonuçlandığı söylenebilir. Bunun sebebi, *Refet*'in sınıfındaki zengin kızlarına tevazu göstererek birkaçını arkadaş edinip, onlara maliyeti karşılığı elbise vs. dikerek kendisi o elbiselerle sınava girip, el işi derslerinin masraflarını karşılaması değildir. Burada yalnızca bir çıkar ilişkisinin, burjuvanın aristokrata veya işçinin sermaye sahibine malını/emeğini satarak belli bir kazanç elde etmesinin söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak romanın sonlarına doğru, *Refet*'in iki varlıklı kızkardeş, Şahap ve Cazibe (özellikle de Cazibe) ile kurduğu dostluk maddi ve manevi anlamda bir uzlaşmadır. Darülmuallimat'taki son senelerinden önceki yaz *Refet* ve Şule Cazibe'nin konağında iki aylığına misafir olurlar. Bu süre boyunca *Refet* iyi beslenme ve temiz havada doğanın keyfini çıkarmasının yanı sıra, Cazibe'yle entelektüel konularda, özellikle de Batı edebiyat, sanat ve felsefesi hakkında bol bol sohbet etme fırsatı da bulur. Bu misafirliğin sonunda *Refet* yeni bir farkındalığa varır:

Refet bu defa mektebe geldiğinde kibar konaklarına sıkça gidip gelen kızların sair kızlardan olan farkını daha iyi takdir edebildi. Gördü ki bunların müstaitlerinde kendisinin iki ayda kazandığı gibi mektepte gördükleri derslerden fazla malumatlar vardır. [...] Fukara kızları bir yandan mekteplerde olan dersleri okudukları hâlde bir yandan da İslamlığın, Osmanlılığın hasail-i memduhasından olan bu inayetperverlik icabınca birtakım fakirler büyük hanelerdeki yiyeceklerden doydukları gibi tahsil ve tedristen dahi müstefit oluyorlar. Evet, *Refet* mektep kızları içinde bu defaki dikkatiyle öyle Şahap ve Cazibe gibi hanımefendiler İstanbul'da öyle bir iki kişiden ibaret olmayıp çok olduğunu anladı. Kendisinin şimdiye kadar o

cihetçe istifadeden mahrumiyeti kibar kızlarına yaklaşamamasından ileri geliyordu. İçlerinden Şahap Hanım kendisini zorla kendine alıştırmıştı. [...] Büyücek familya kızlarından mektebe gitmeyip hanelerinde tahsil edenler de hanelerine gelip giden fakir kızları malumatlarından hissement eyliyorlar. Bu muavenet ve taannüt ki Osmanlı kadınlarını az zamanda terakkinin bu derecesine isâl eylemiştir (156-158)

Böylece, Refet'in neredeyse yüceltilen gururuna rağmen en sonunda fakirin zengine intisap eylediği, zengininse fakire inayet gösterdiği imparatorluk kültürü olumlanmış olur: Ancak bu olumlamanın da ancak Şahap Hanım'ın Refet'i "zorla kendine alıştırmayı" yoluyla olabildiğine dikkat etmek gerekir. Fukara zengine kapılanarak fayda sağlamışsa da, zengin de "hak eden" fukara karşısında tevazu gösterip onu ödüllendirmiştir. Böylece intisap kültürü yüceltilirken fakirin gururu da korunmuş olur. Bu durumun iki sınıf arasında bir uzlaşmayı simgelediği söylenebilir. Gözden kaçmaması gereken bir nokta da, Osmanlı sınıf ilişkilerinin diliyle anlatılan bu durumun aynı zamanda da bir çeşit kadın dayanışması olarak sunulmasıdır. Böylece büyük familyalardan gelen hanımefendilerin fukara kızlara yardımı yalnızca kendi büyüklüklerinin bir göstergesi, "noblesse oblige" ilkesinin bir gereği olarak değil, bütün Osmanlı kadınına (dolayısıyla kendilerine de) faydası olan bir eylem olarak yüceltilir. Bununla zenginin hep zengin kalıp inayet eylediği, fakirin hep fakir kalıp el açtığı ve açlıktan ölmediğine şükrettiği bir toplum yerine, güçlünün güçsüze yardımıyla *herkesin* belli bir refah (ve eğitim) seviyesine eriştiği bir toplumun hayal edildiği söylenebilir.

Böylece bir yandan anlatı boyunca Refet'in bireyliği ve kimi inatları onaylanırken, aynı zamanda da onun özelde yüksek tabakayla, genelde de toplumla *bireyliğinden feda etmeden* uzlaşmasının öyküsü anlatılmış olur. Bu durum Refet'le

Moretti'nin ele aldığı şekliyle klasik *BR* arasında paralellikler kurulmasına olanak sağlarken, Refet'in başarıya ulaşmasında önemli yeri olan geniş kadın “cemaat”i ve kadın dayanışması da, romanı Felski'nin söz ettiği türden bir kadın *BR*'ına yaklaştırır. Refet aynı anda hem geleneksel hem de yenilikçidir: Mahallede “vakarını korumaya” özen gösterir, inançlıdır, en sonunda Cazibe Hanım'ın inayetinden yararlanışıyla bile kadim geleneklere riayet etmiş olur. Fakat aynı zamanda da gururunu çiğneyip bu sınıf ayrılıklarına boyun eğmeyi, kendisine bir eşit gibi davranılınca dek reddeder; bütün zorluklara rağmen eğitimi tamamlamak için diretir; birçok kadına çekici görünecek bir evlilik teklifini geri çevirerek kendini geçindirmek konusunda ısrar eder. Bütün bu açılardan *Refet* Todd Konntje'nin oluşum romanı için söylediği “hem tutucu hem olumlayıcı” olma ilkesini karşılar gibi görünür. Ancak Refet için olumlu olduğu söylenebilecek bu son, kadınlarla ilgili kültürel idealleri yansıtmak bakımından da klasik *BR*'la uyuşur mu? Bu sorunun cevabı dördüncü bölümde, bir kadınlık ideali olarak annelik incelenirken aranacaktır.

B. *Udi*'de Sanatçı Kadının İffeti

Refet'ten bir sene sonra yayımlanan *Udi*'nin iki ana izleği vardır: Biri başkahraman Bedia'nın bir ut ustası olarak gelişimi, diğeryse aldatılan bir eş olarak yaşadıklarıdır. Romanın adına ve Bedia'nın müzik eğitiminin aşamalarıyla uduna duyduğu tutkulu bağlılığa yapılan büyük vurguya rağmen, metnin geneline bakıldığında bu iki izlekten daha çok öne çıkanın ikincisi (yani Bedia'nın hayırsız kocası yüzünden yaşadıkları) olduğu söylenebilir. Bunun nedeni, anlatının doruk noktasında Bedia'nın udiliğinin istenmeden de olsa yalnızca kendisini ve ailesini “namus dairesi içinde” geçindirme yolu olarak olumlanmasıdır. “İstenmeden” diyorum, çünkü metinde Bedia'nın uduyla kurduğu manevi bağı anlatmaya gerçekten

epey yer ayrılır. Ancak Bedia'nın bir ut ustası olarak gelişimiyle bir birey olarak gelişimi arasında gerçek bir bağlantı kurulduğu söylenemez. Anlatı boyunca Bedia iki yönden gelişir: Bir ut ustası olarak, bir de aşkını ve acılarını kalbine gömüp kendi ayakları üstünde durmayı öğrenen bir kadın olarak. Ancak ikinci gelişimin itici gücü Bedia'nın sanatı değil, hayatındaki erkeklerle, özellikle de kocası Mail'le olan ilişkileridir. Ut çalmak Bedia'ya haz verir, dertlerini unutturur, ama bir geçim kaynağına dönüşme gerekliliği ortaya çıkıncaya dek bir güvence, bir özgüven kaynağı, sorunlara bir çözüm olarak karşımıza çıkmaz. Çıktığında bile şanlı bir ut ustası, ünlü bir bestekâr olarak değil de, çocuklara ut dersi veren bir hoca olarak ekmeğini kazanır Bedia. Bu durum, anlatının en sonunda durup geriye bakıldığında, Bedia'nın udiliğinin yalnızca bir “kendi ayakları üzerinde durabilen eğitimli kadın” portresinin çizilmesinde bir araç gibi görünmesine neden olur; bu bağlamda udun yerini flüt, müziğin yerini resim, heykel, yazarlık veya *Refet*'teki gibi genel bir öğretmenlik alsa anlatıda önemli bir değişikliğe yol açmayacak gibidir. Ancak udun, veya genel olarak müzisyenliğin, Bedia'nın bireysel gelişimiyle doğrudan ilgisi olmayan ama anlatıda diğer sanat ve mesleklerin karşılayamayacağı başka bir önemli işlevi vardır: Bedia'yla, Mail'in metresi Helvila ve Helvila'nın annesi Nauma arasında kurulan karşıtlığı mümkün kılmak. “[S]ahihen muharrik olan sedasıyla” (31) düğünlerde, toplantılarda şarkı söyleyen Musevi Nauma, müziğe gerçekten yeteneği olan iyi bir şarkıcı ve icracı, aynı zamanda da gençliğinde “ne kadar canlar yakmış, ne kadar haneler söndürmüş, nice evler, barklar yıkmış” (32) bir “iffetsiz” kadındır. Kızı Helvila da annesinin çalgıcı olarak gittiği toplantılarda oynamakta ve “iffet” konusunda da annesinin izinden gitmektedir. Helvila ve Bedia, romanda üç kez yüz yüze gelir ve iki kez de konuşma imkânı bulurlar. Bu görüşmelerin ikisi Bedia'nın konuk, Nauma ile Helvila'nınsa çalgıcı/dansöz olarak katıldıkları toplantılarda gerçekleşir. Biri “iffetli” biri “iffetsiz” olan bu iki kadının, birbirleriyle görüşme

gayesinde bulunmadan, “ıffetli” olanın şöhretine zarar gelme endişesi olmadan ve ikisinin ortak noktası olan erkekten bağımsız bir biçimde sosyal bir ortamda görüşebilmeleri aslında anlatıya özgünlük katan bir ögedir. Bu fırsat Bedia'nın Helvila'ya namus dersi verebilmesi ve ikisinin arasında kurulan karşıtlığın apaçık ortaya konabilmesi için kullanılır. Yoksulluğun kendisini ve annesini nasıl fahişeliğe mecbur bıraktığını, “Teseül derecesine varan ricalarımıza, istirhamlarımıza bir para veren olmadı. Validemin bir mavalına, şarkısına, taksimine, bir göz süzüşüne, dudak büküşüne altınlar saçıldı. 'İnayet ola!'dan başka sözlerini işitmediğimiz ağızlardan 'Mal, mülküm senindir! Emret,' sözleri yağıyordu” (83) diye anlatan Helvila'ya Bedia şu cevabı verir:

Helvila! Kendi günahkârlığını, seyyiatını örtmek için deminden beri döktüğün felsefe kırıntılarını vakıa şairane tasvir ve tarif ediyorsun. Lakin sen bunları yine senin hâl ve mevkiinde bulunup da kendilerine medar-ı mazeret bulmak isteyenlere kabul ettirebilirsin. [...] Ehl-i ıffet için bu böyle değildir. Onlar ıffetlerinin muhafazası uğrunda senin dediğin açlık ve çıplaklıktan değil ölümden bile korkmazlar, çekinmezler. Muhafaza-i hayattan bahsediyorsun. Onlar ıffetlerinin muhafazası kabil olamayacaksa hayatlarının muhafazasını da istemezler (84-85)

Bir anlamda bir kadının müzik yeteneğinin iyiye ve kötüye kullanımı üzerine olan bu nutuk, şaşırtıcı olmayan bir şekilde ileriki yıllarda aynı durumda kalan Bedia'nın yapacağı seçimi haber vermektedir. Ağabeyi öldükten sonra kendisiyle birlikte hasta yeğenini ve hizmetkârları Rüstem'i de geçindirmek zorunda olan Bedia, Helvila'ya dediklerini hatırlar:

'Kadınlar kazanmaya mecbur oldukta... Onların başka ne sermayeleri var? Başka satacak ne metaları var?' demişti. Bedia o zaman kendisinin verdiği cevabı da hatırladı. Lakin bu zavallıların, bu hastaların imdadına erişmek, onlara hekim, ilaç yetiştirmek lazımdı. Onların ölümlerini arzu etmek değil. [...] “Bu vücudun handelerinden, işvelerinden değil sayinden istifade etmeli,” diyordu. [...] Ciddi tavırla, tünt çehreyle “do re mi fa sol” satmalı! (130-131)

Böylece Bedia, emeğini satan ciddi sanatkâr kadın olarak, vücudunu satan işvekâr şarkıcı ve dansözün tam karşısında konumlandırılır. Nauma ile Helvila'nın yıllarca musiki eğitimi almalarını sağlayan birer babaları, ağabeyleri olmadığı için belki de satabilecek kadar bir bilgilerinin olamadığı ihtimaliyse söz konusu bile edilmez. Yine de fark edileceği gibi, görünürde “iffet” üzerinden kurulan bu karşıtlığın, kadının kendi kimliği ve hayatı üzerindeki kontrolüne dayandırılan bir yanı vardır. Bu yaklaşım iki koldan işler: İlk olarak, kadının iffeti yalnızca erkeklerle meşru ilişkiler kurmasıyla değil, yetenekli ve “ciddi” bir sanatçı olmasıyla özdeşleştirilerek konu edilir: Burada “ciddi tavırla ‘do re mi fa sol’ satma”nın, “hande ve işveler”in karşıtı olarak ele alınması da dikkate değerdir; böylece iffetlilik/iffetsizlik tartışmasının odağı, bir anlamda kadının cinsel davranışlarından meslekî davranışlarına kaydırılmış olur. İkinci olarak, “gayrimeşru ilişkilerden kaçınma” anlamındaki iffetin kendisi de artık kadının erkeğine ve topluma karşı takınması gereken bir tavır olarak değil, içsel bir erdem, kadının *kendisine karşı* bir görevi olarak sunulur.

Didem Havlioğlu, Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın açtığı yoldan giderek kadın şairlerin tezkirelerdeki marjinal konumunu ve kadın şairlerin kendilerinin bu konumu nasıl değerlendirdiklerini ele aldığı “On the Margins and Between the Lines: Ottoman Women Poets from the Fifteenth to the Twentieth Centuries” başlıklı makalesinde, tezkire yazarları için kadın şairlerin cinsiyetinin en

önemli kategori olduğunu, kadınların diğer bütün özelliklerinin kadınlıklarından sonra geldiğini belirtir. Bununla doğrudan bağlantılı olarak, erkek şairlerin maddelerinde vurgulanmayan medeni durum ve bakire olup olmama (“iffet”) gibi kategorilerin, kadın şairlerle ilgili maddelerde önemle ele alındığını söyler (33-34). Özetlemek gerekirse, kadın şairin en önemli özelliği şairliği değil kadınlığı, kadının en önemli özelliği de erkeklerle olan ilişkisi ve iffetidir. Tezkirelerde şairler için geçerli olan ölçütlerin genel olarak kadın sanatçıların tümü için de geçerli olduğunu kabul edersek, Bedia ve Helvila'nın iffet bakımından karşılaştırılmasının da tezkirelerdeki gibi ataerkil bir dünya görüşünü yansıttığı söylenebilir. Burada söz konusu sanatların müzik ve dans olması da önemlidir: Eğer kadının şairliği sırf erkeklerle meslekî bir ilişkiye girmesini gerektirdiği için olağandışı ve iffetine gölge düşürme potansiyeli bulunan bir uğraş olarak görülüyorsa, sesin/bedenin ortaya konulduğu bu sanat türlerinin “iffet” konusunda yol açacağı gerilim doğal olarak daha fazladır. Ancak dikkat edilirse burada söz konusu olan yalnızca “sanatçı kadının iffetinin [de] onaylanması” değil, “iffetli kadının sanatının haklı çıkarılması”dır. Tezkirelerde aslında yalnızca şairlikleriyle anılabilecekken işin içine evlilik durumları sokulan kadın şairlerin aksine, Bedia'nın ters giden evliliğinin öyküsüne ut çalmadaki ustalığı bir olumlayıcı olarak dâhil edilir durur. Bu durum, Bedia'nın hocası, yine Musevi olan ut ustası Y...’nin bir akşam komşusu Nauma’nın evine gidip orada Mail’i bulduğu şu sahnede çok daha açık bir biçimde gözlemlenebilir:

[Y...] minderin üzerinde oturup eline udla pek acemi olarak hoppala havalardan birini çalmakta olan Helvila’nın yanı başında oturan Mail’in fesini fırlatmış, frenk gömleğinin yakasını sökmüş, perişan bir hâlde “Ömrüm! Varım! Çal! Ah ne de güzel çalıyorsun!” dediğini görünce fena hâlde hiddetlendi. [...] Y... onu kolundan tutup sürükleyerek Bedia’nın yatağı dibine götürmek, Mail’e, “Ut

dinlemekten hoşlanıyorsan bari bir bilenden dinle!” demek istiyordu

(90)

Bedia'yla Helvila arasındaki iffetli/iffetsiz karşıtlığı zaten kurulmuş durumdayken, mesele burada bırakılmayıp Bedia'nın bir sanatçı, görgülü ve eğitilmiş bir kadın olarak da Helvila'ya olan üstünlüğü vurgulanmak istenir. Bedia'nın güzellik, iyi ev kadınlığı vs. gibi kocasını doğrudan ilgilendireceği düşünülebilecek özellikleri tamamen atlanırken, eğitilmiş, yetenekli ve ciddi (“hoppala havalar” çalmayan) bir sanatçı olması nedeniyle ona karşı saygı talep edilir kocasından. Bedia Helvila'ya yalnızca kocasından başkasıyla birlikte olmadığı için de değil, bir işe ciddiyetle gayret gösterebildiği, o işte ustalık sahibi olabildiği için üstündür. Burada övülen ciddiyet elbette genç kızlara yapılan “sokakta konuşma, gülme, ciddi ol”¹⁴ tembihlerindeki ciddiyetle kardeş olduğu gibi insanları eğlendirmeyi toplumun aşağı sınıflarına ait bir iş, ciddiyeti ise soylu bir erdem olarak gören modern öncesi şeref anlayışıyla da ilişkilidir. Ancak önemli olan bu “ciddiyet”in artık bir kadının yalnızca cinsel/romantik davranışlarını (ya da daha doğrusu, bu davranışlardan kaçınmasını) değil, kültürel yetkinliklerini ve seçimlerini de kapsayan bir tarafı olmasıdır. Tezkirelerdekinin aksine, iyi bir sanatçının öncelikle “iffetli bir kadın” olmasının üzerinde önemle durulurken, burada “iffetli bir zevce”nin öncelikle iyi bir sanatkâr olduğu önemle vurgulanır.

İkinci bir önemli nokta da, “gayrimeşru ilişkilerden kaçınma” anlamındaki iffetin de artık öncelikle kadının erkeğini ilgilendiren bir şey olmaktan çıkıp, kendisini ilgilendiren etkin bir erdem hâline gelmiş olmasıdır. Ne demek istediğim şu örnekle daha iyi anlaşılabilir: Yıllar sonra Bedia, evlenip “iffet dairesine” geri dönmüş olan Helvila'yla Beyrut'ta bir misafirlikte karşılaşır. Helvila ondan özür dilemeye kalktığı zaman ona şu cevabı verir:

¹⁴ Ömer Seyfettin'in “Aşk Dalgası” öyküsünü düşünmemek elde değil.

Siz ona, sair birçok erkeklere yaptığınızdan başkasını yapmadınız.

Bana o kendisi yaptı. Bana karşı vazifesini o kendi düşünmek lazımdı.

Bu senin sanatın, ticaretindi. Bundan yana sen bana hıyanet eylemiş olmuyordun. *Kendine hıyanet eyliyordun. İffet denilen şeyden mahrum eylediğinden dolayı kendi nefesine hıyanet eyliyordun* (117, vurgular bana ait)

“İffetsiz” kadın erkeğe karşı değil, kendine karşı sorumludur artık. Erkeğe de kadına da kendi seçimlerinin sorumluluğu yüklenir: “Kötü kadın”ın davranışları da yuva yıktığı veya dine karşı geldiği için değil, kendi kendisine olan sorumluluğunu yerine getirmemesi durumu olduğu için zararlıdır. Bu durum, Rochester'ın, “Durumu umursayacak, seni yargılayacak bir ailen yok” diyerek evlenmeden birlikte yaşamayı teklif ettiği Jane'in “Ama ben umursuyorum!” deyişini hatırlatabilir. Kadın iffetine başkalarının ne diyeceğini/ne kadar etkileneceğini düşünerek değil, kendi bireysel ahlak anlayışından, ahlaklı bir birey olarak kendine duyduğu saygıdan ötürü sahip çıkmalıdır.

Gerçi bu sözleri, Helvila'nın, --Bedia'nın özel eşyalarını bile satıp paralarını kendisine yediren, ve terk edildikten sonra “Bedia” diye sayıklarken bile içki ve kadın âlemlerinden uzak durmayan-- Mail'in son anında bile karısını anmış olması nedeniyle kendisinin iffetin değerini ne kadar iyi anladığını ve iffetini hiç kaybetmemiş kadınlara ne kadar gıpta ettiğini açıklayan küçük bir nutuk izler. Mail'in aşkının Bedia'ya en ufak bir faydası olmayıp epey zararının dokunmuş olmasına rağmen, ölürlen bile onun adını sayıklamış olması Bedia için bir başarı olarak ele alınır. Helvila bundan sonra, pişmanlığının nedenlerinden birinin, evlenmek istediğinde kendisini reddedenlerin “bir parasız [kendisin]den güzel olmayan, fakat iffet dairesinden çıkmamış bulunan kızlarla” evlendiklerini görmek olduğunu da söyler (122). Ancak açık bir mesaj kaygısı taşıyan bu sözlerin anlatı

tarafından doğrulandığını söylemek güçtür. Yukarıda da belirtildiği gibi Mail'in aşkının Bedia için bir kazanç olduğu savunulamaz, ayrıca Helvila da her şeye rağmen bir akrabasıyla evlenmiş, fahişelikten kazandığı paralarla kocasının işleteceği bir mağaza açmış, kardeşlerini yatılı okula vermiş, çeyizlerini bile hazır etmiştir (117, 120). Her hâlükârda, Helvila'nın Bedia'nın karşısına tam bir antagonist olarak konulmadığı ve iki kadının belli bazı ahlak ilkeleri çerçevesinde aynı noktaya geldiği, aralarında bir husumet kalmadığı görülür. Helvila'nın geçmişteki seçimlerinden ötürü cezalandırıldığı söylenemez, o da en sonunda doğru seçimleri yapar ve olabildiği kadar mutlu olur; bu durum artık yuva yıkmayı bırakmış olması nedeniyle değil, “kendisi için” doğru olanın, onu mutlu edenin bu olduğu gerekçesiyle olumlanır.

C. *Aşk-ı Memnu*'da Koşut Geliş(eme)meler

Aşk-ı Memnu'nun Bihter'in yasak aşkı kadar Nihal'in büyümesinin de hikâyesi olduğu, ilk kez Berna Moran tarafından ses getiren bir şekilde dile getirilmiş ve daha sonradan başka incelemeciler tarafından da tekrarlanmıştır. Moran'ın savunduğu, bu iki ana izleğin birbiriyle uyumsuz olduğu fikri o kadar tekrar edilmemişe benzese de, romanda yalnızca Nihal'in bir büyüme sürecinden geçtiği düşüncesine pek de itiraz edilmemiş ve Bihter'le Nihal'in gelişim çizgilerinin birbirine ne derece bağlı olduğu bütün derinliğiyle ele alınmamış gibi görünmektedir. Her şeyden önce, Nihal'in yalnızlaşma ve büyüme hikâyesi Bihter'in yalıya gelişinden, yalıdaki varlığından bağımsız olarak var olamaz: Eğer roman Bihter'in karakterini derinleştirmeden yalnızca Nihal'e odaklansaydı, kurgusu ahlakçı bir “kötü üvey ana” masalından ne kadar öteye gidebilirdi tartışılır. Bihter'in hikâyesi de, Nihal'e karşı kendisini içinde bulduğu üvey analık konumu, Nihal'in kendisine olan

karşıtlığı ve hem Adnan Bey'in, hem de Behlül'ün sevgileri için rakip durumunda bulunması olmadan aynı şekilde ilerleyemezdi. Metinde Bihter ve Nihal arasında kurulan benzerlik ve karşıtlıklar ve bunların yarattığı, farklı biçimlerde yüzeye çıkan rekabet, *Aşk-ı Memnu*'nun belkemiğini oluşturur. Bu açıdan Bihter'le Nihal birbirlerinin *double*'idirlar: Biri olmadan diğerrinin de olmayacağı iddia edilebilir.

Ele alınan romanlar arasında, genç kadın kahramanların aldığı resmî eğitimin hayatlarına olan etkisinin en az vurgulandığı roman *Aşk-ı Memnu*'dur. Bihter'e kıyasla Nihal'in derslerinin üzerinde çok daha fazla durulur, ama bu durumun romanın başında Nihal'in hâlâ okul çağında olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Yine de Bihter'in Adnan Bey'in evlenme teklifini kafasında evirip çevirdiği sıradaki düşüncelerinin arasına şu yorumun sıkıştırılmış olması rastlantı değildir:

Firdevs Hanım'ın, hiçbir zaman bir valide takayyütlerini hissetmeyen bu kadının ihmallerine, tesamühlerine rağmen —bu aileye mahsus fitri bir bilgiçlikle— Bihter de, hemen her şeyden bir parça bilirdi:

Mecmuaları karıştırarak, hikâyeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkânlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya'dan tedarik olunan hizmetçi kızlardan Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalar; icap ederse gayet vakar ile, his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş uduyla pek güzel refakat ederdi (47)

Bihter'in “emellerini her hâlde bir Nihat Bey derecesinin fevkine kadar sevk etmek için kâfi” bir “meziyet yekûnu” olarak gördüğü yetenekleriyle ilgili her sözcüğünden ironi damlayan bu cümleler, yalnızca Bihter'in eğitim seviyesiyle ilgili bir yargı bildirmekle kalmaz, sonraki bölümlerde Nihal'in dershanede geçireceği saatlerle olan tezatın altını çizer aynı zamanda. Ancak Bihter'in aksine her günün belirli bir

zamanını dershanede geçirmesine rağmen, aslında Nihal’in de asla Refet, Bedia veya Handan gibi bir çalışan kız olmadığını görürüz. Kendi ders saatinde Bülent’in yaramazlıklarının sebep olduğu kesintilere sevinir, “uzun uzun devam eden bir muhavere açmak, yahut [...] pencereye koşup bahçeye bakmak için vesile kollar”. Ders saatinden sonra Mlle de Courton Bülent’le ilgilenirken Nihal’in piyano veya dikiş-nakış çalışması beklenir, ama o bunların hiçbirine yarım saatten fazla odaklanamaz (98). Yine de özellikle piyanoya büyük bir yeteneği olduğunu öğreniriz:

Mlle de Courton, Nihal’in hiçbir şeye dikkat etmeyerek, hiçbir şeyle meşgul olmayarak her şeyi öğrenmesine artık o kadar alışmış idi ki şaşmıyordu; fakat piyanoda terakkisine hayretten nefsinı menedemezdi. Mutlak parmakların uzun işlemesine istihsal olunabilecek şeyleri Nihal bir gün yapıvermiş bulunurdu (99)

Nihal’in piyano çalmadaki doğal yeteneğiyle Bihter’in ut çalmayı kendi kendine öğrenmiş olması, ikisinin o kadar da farklı olmadığını hatırlatır. Ancak Bihter piyanoda ancak “valsler, kadriller, romanslar” çalıyorken Nihal’in ciddiyetle “İtalyan musikisinin Cimarosa’larından, Donizetti’lerinden, Merkadante’lerinden [...] güya evvelden görmüş, işitmiş, hissetmiş denecek bir his ve ihsas kolaylığı ile” çalması tekrar aralarındaki farkı belirtir. Öte yandan Bihter’in de ut ile eşlik edilebilecek şarkıları “gayet vakar ile, his ile” okuyabiliyor olduğunu da unutmamak gerekir. Bu durum, metinde Bihter’in Doğu’yla, Nihal’inse Batı’yla ilişkilendirildiği birkaç örnekten biridir. Burada daha iyi eğitimli olan açıkça Nihal olduğuna ve ona ut öğretilmesi için herhangi bir adım atıldığına şahit olmadığımıza göre, Bedia’nın udunun (iki romanın arasında yalnızca üç yıl olsa da) artık çocuklara öğretilerek geçinilebilecek bir statü nesnesi olmaktan çıktığını görürüz. En azından yüksek tabakadan kadınlar için devir piyano devridir, bu durum alaturka musikiye daha

yatkın olan Bihter’in Adnan Bey’in yalısında tutunamayacağını ufak da olsa ilk işaretlerinden biri gibidir. Yine *Udi*’den sonra bir kez daha yüksek sınıf kadınlarının eğitimiyle müziğin, müzikle de “vakar” ve “ciddiyet” beklentisinin el ele gittiğini görürüz. Ancak Bihter’le Nihal’in ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar bu yeteneklerini özel alan dışında kullanmaları asla beklenmeyecektir; çalışmayı akıllarına getirdiklerini de göremeyiz. Belki de Nihal’i dikkatini derslerine vermekten alıkoyan da, zengin bir koca bulmayı da düşlemediğine göre, eğitiminin görünürdeki bu amaçsızlığıdır. *Aşk-ı Memnu*’da kadınların eğitiminin Tanzimat romanlarındaki gibi büyük bir anlam taşıdığını, Müslüman Osmanlı kadınının ve dolayısıyla tüm toplumun geleceğinin kurtarıcısı olarak yansıtıldığını göremeyiz. *Aşk-ı Memnu*’nun kadınlarının eğitimi anlamsız, içi boş bir statü göstergesidir yalnızca. Yine de bu iki kahramandan daha az eğitilmiş olan Bihter rezil olarak öldüğüne ve Nihal babasıyla istediği hayata geri döndüğüne göre, iyi eğitilmiş olmanın olumlandığı söylenebilir mi? Aslında Nihal’in sonunun da pek de mutlu bir son olmadığı düşünüldüğünde pek öyle denemez. Bunun için iki kahramanın gelişim çizgisini incelemek gerekir.

Moran’la aynı sıralarda yazdığı *Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*’nde Selim İleri, Nihal’in babasına olan düşkünlüğünü romanda ele alınan “yasak aşk”lardan biri olarak tanımlar; Nihal’le Bihter arasındaki, önce Adnan Bey’in sonra Behlül’ün sevgisi için rakip durumuna düşmelerinden doğan kıskançlığı ele alır. Ancak biraz da romanın kurgusunu birebir takip etmesinden ötürü üvey ana ile üvey kız arasındaki ilişkiyi hiçbir zaman derinlemesine incelemeyiz. Yalnızca bir yerde şu yorumda bulunur: “Ama Nihal bilgisi ve duyarlılığı açısından hâlâ çocuktur. Bihter’le Nihal’i bir türlü birbirlerine yaklaştırmayan da, işte bu çocuksuluktur. Bihter çocukluğunu yaşamamıştır: o, Firdevs Hanım’ın kızıdır” (46). Bihter’le Nihal arasındaki ilişkiye getirilen en özgün yorumlardan biri olan bu yorum, metinde Bihter’in kadınlığın

doruğunda, Nihal'inse kadınlığın eşliğinde olarak konumlandırılmış olmasına vurgu yapar. Bunca eleştirmeni *Aşk-ı Memnu*'da yalnızca Nihal'in büyüüşünü görmeye iten de Nihal'in açıkça çocuklukla kadınlık arasındaki eşikte konumlandırılmış olmasıdır. Oysa Nihal kadar çocuk olmayışı, Bihter'in hikâyesinin de (engellenmiş) bir büyüme hikâyesi olmasını engellemez.

“Mini mini Nihal”in tam karşısında konumlandırıldığı ve kendisiyle ilgili çatışma tamamen Adnan Bey'in karısı olmasından kaynaklandığı için, Bihter'in de roman boyunca “genç kız”lıktan kadınlığa, ama daha da önemlisi kendisiyle ilgili bir bilinçsizlikten bilince doğru ilerlediği gerçeği gözden kaçır. Bihter gençtir ve gençliğiyle tanımlanır: İlk bölümde yirmi iki yaşında olduğu defalarca tekrarlanır. Bu vurgu bir yandan Bihter'in neden Adnan Bey'le evlenebilmek için bu kadar can attığını açıklar, yani bir anlamda yaşının büyüklüğüne dikkat çekerken, bir yandan da Adnan Bey'le aralarındaki yaş farkının uygunsuzluğuna dikkat çekerek Bihter'in gençliğini vurgulamış olur. Öyle ki Bihter aldığı evlilik teklifini düşünürken ona müstakbel üvey kızıyla ilgili “Yirmi iki yaşında iken bir genç kızın annesi olmak! Şu hâlde onu on yaşında doğurmuş olacağım” (44) dedirtilerek aslında Nihal'in annesi *olamayacağı* adeta gözümüze sokulur. Bihter'in çehresi “şiir ve şebap dolu”dur (70), “kadın gözlerinin derinliklerinde bir çift şuh çocuk gözü kimsenin haberi olmaksızın size şetaretinin manasıyla bakıyor zannolunur” (216). Adnan Bey'le evlendikten sonra da Bihter'i betimlemek için en sık kullanılan sıfatlardan biri “taze”dir: “[Bihter'den] latif bir menekşe rayihası intişar ederek Nihal'i taze bir bahar havasında sarıyordu” (129), “[Adnan Bey] bu taze vücudun gaşyeden havasında bir parça alıkonulmak lütfunu dilenen gözlerle karısına bakıyordu” (201), “[Hilkat] bir kısmı genç kız kalmaya mahkûm bir vücut tersimine başlamışken diğer kısmı tazeliğinin bütün münkeşif servetiyle bir kadın vücuda getirmiş idi” (214), vesaire. Elbette ilk bakışta dikkate çarpan nokta, Nihal'in sürekli bir ruhanilikle

özdeşleştirilen çocukluğuna karşılık Bihter’in “taze”liğinin gayet maddi ve cinsellik yüklü bir dille ele alınmış olmasıdır. Çünkü Bihter yalnızca “genç” değil “genç bir kadın”dır; hem gençliğin hem de kadınlığın doruğundadır, veya kadınlığın doruğu zaten ancak gençlikte olabilir.

Bihter’in gençliğinin maddi cazibesine karşılık Nihal’in çocukluğu sürekli olarak onun kırılganlığı ve silikliğiyle, “ince şeylerden mürekkep” vücudu ve simasıyla (414) özdeşleştirilir. Bu durum kadınlık ve çocukluğun bu iki karakterin kişisel özellikleriyle, kişisel özelliklerinin de kadınlık ve çocukluklarıyla tanımlandığı, yani bunların onların hayatının geçici birer dönemi değil de değişmez birer özellikleri olduğu hissini verir. Aslına bakılırsa romanda da bu düşünce açıkça dile getirilir:

Nihal’in maneviyatına da bu cismaniyetin mahfazasından müebbet bir çocukluk sirayet etmiş idi. Bugün on beş yaşında bir genç kız iken herkes için bir çocuk kalan Nihal yarın bir kadın, bir zevce, bir valide sıfatlarıyla yine bir çocuk kalmaya mahkûm gibiydi (415)

Bu “müebbet çocukluk”, romanın sonunda Nihal’in bir zevce veya valide olması olasılığının --görünüşe bakılırsa sonsuza kadar-- ortadan kalkması, hayatının Bihter yalıya gelmeden önceki --değişim ve dolayısıyla olgunlaşma olasılığını ortadan kaldıran—durağan ve içe kapalı hâline geri dönmesiyle daha da kesinleşir. Bihter de trajik sonucuyla sonsuza kadar “güzel, genç, nefis kadın” (510) olarak kalmaya mahkûm olmuştur. Denebilir ki, Nihal ve Bihter bir yönleriyle kadınlığın iki ayrı dönemini temsil eden birer arketip karakterdirler. Kadınlığa yeni adım atmış kız ile gücünün ve güzelliğinin doruğundaki kadın; ana ile genç kız; üvey ana ile üvey kız. Elbette bu iki karakter birer arketipten ibaret değildir. Hatta talihsizlikleri bir parça da bundandır; kadınlıklarına biçilen rolleri sonuna kadar yaşamaları/yaşarlarken

mutluluğu bulmaları mümkün değildir. Ancak bu ikilinin farklı kadınlık dönemlerine ait özellikleriyle birbirinin karşıtı ve tamamlayıcısı olarak konumlandırıldıklarını görmemek hata olacaktır.¹⁵ Bu durum ikisinin iki farklı erkeğin sevgisi için olan rekabet üzerinden bir değil iki kez karşı karşıya bırakılmalarından da açıkça anlaşılabilir. Bihter ve Nihal’in gelişim çizgileri birbirinden bağımsız veya birbiriyle uyumsuz değildir, Moran’ın iddia ettiği gibi yazarın kendine hâkim olamamasının bir sonucu hiç değildir. Tam tersine, Bihter ve Nihal’in hikâyeleri kasten birleştirilmiş benzer.

Sanki bu durumu daha da ortaya koymak istercesine, “kız” ve “gelin”in “kocakarı”sı da eksik edilmemiştir. Daha kendisini tanıtan ilk sözcüklerden başlayarak tamamen bir çöküş resmi olarak sunulan Firdevs Hanım, üçlemeyi tamamlar. Metinde sürekli olarak Nihal’in Bihter’le, Bihter’in de Firdevs Hanım’la karşılaştırılması bu üç kadınlık rolü arasındaki devamlılığa işaret eder. Nihal’in masumiyeti ve çocukluğu hem babasının hem de Behlül’ün gözünden Bihter’in cinsellik dolu genç kadınlığıyla karşılaştırılır, Bihter’in yaşlandığında Firdevs Hanım’a dönüşme ihtimali ise anlatının en başından itibaren kendisi de dâhil birçok karakter tarafından gayet olası bir tehlike olarak görülür. Fakat güya bir kadın hayatının doğal evrelerinde konumlandırılmış olmalarına rağmen, bireysel olarak bu üç kadının birbirlerine dönüşmeleri mümkün değildir. Nihal “müebbet çocukluk”u nedeniyle zaten Bihter’e dönüşemez. Bihter’in Firdevs Hanım’a dönüşmesiyle aslında tam da ona dönüşme korkusu nedeniyle mümkün değildir. Eleştirmenler genelde Bihter’in romanda ifade edilen his ve düşüncelerini olduğu gibi kabul ederek, onun istememesine rağmen elinde olmayan birtakım sebeplerle Firdevs Hanım’a benzemiş olduğunu iddia ederler. Oysa Bihter kocasını aldatırsa bile bir

¹⁵ Zeynep Uysal da *Metruk Ev*’de bu konuda “Nihal ve Bihter daha en baştan [...] kadınlık ve çocuk kadınlık gibi karşıtlıklar üzerinden rakip ve düşman olarak kurgulanırlar” yorumunu yapar (114).

Firdevs Hanım olmayacaktır, çünkü Bihter’in neredeyse bütün kişiliği Firdevs Hanım’a benzememe isteği üzerine kuruludur. Ne zaman kendisine Firdevs Hanım’a benzediğini düşündürecek bir adım atsa, hemen tam tersi yönde bir adım atmaya çalışacak ve en sonunda da nihaî “düşüş”le karşı karşıya kaldığında kendini öldürmek pahasına bu sondan kaçınacaktır.

Öyleyse *Aşk-ı Memnu* hem Nihal hem de Bihter açısından bir “durdurulmuş gelişme” hikâyesidir. Her ikisi de bir sonraki aşamaya geçmekten korkarlar. Nihal’in nihayet Behlül’le evlenmeyi düşünmeye başladığında bile bunun arkasındaki mantığı “Mademki bir kız için mutlaka gelin olmak lazım, şu hâlde bir başkasıyla olacağına” (422) sözleriyle ifade etmesi dikkat çekicidir. Babasıyla arasındaki bağın Bihter’in gelişiyile kopma noktasına gelmesi üzerine, bir süre bu krizi bağımsız bir kadın kimliği geliştirerek atlatmaya çalışan, ancak dış dünyayla ilk temasında (düğün deneyimi) hemen fazlasıyla korkan Nihal için Behlül, ölünceye dek yalının dışına çıkmaktan sakınmanın bir yoludur yalnızca. Bihter’in bir Firdevs Hanım olmaktan korktuğuysa metinde açıkça belirtilmiştir. Her iki karakter için de büyümek veya olgunlaşmak yalnızca kötü örneklerle özdeşleştirilebilen olumsuz bir süreçtir. Bihter’in örneği hayattaki emellerini gerçekleştirememiş, kendi kızları tarafından bile sevilmeyen ve alaya alınan, solmakta olan güzelliğine trajik bir biçimde yapışan Firdevs Hanım olduğu için, bir sonraki aşamadan korkması doğal görünür. Romanda Mlle de Courton’un şahsından cisimlenen bir başka kadın yaşlılığı örneği varsa da, bunun yalıya geldiği zamandan hatta daha öncesinden itibaren Bihter için uygun veya arzu edilebilir olduğu söylenemez. Firdevs Hanım’ın tersine hemen herkesten saygı görmesine rağmen, yalnızlığını kendisine her anlamda yabancı olan insanların evlerinde, onların her an elinden alınabilecek çocuklarını severek dindirmeye çalışan bu kadının hayatı da alabildiğine hüznülüdür. Zaten Bihter’in Mlle de Courton’un

yolundan gitmesine ne eğitimi ne de yüzyıl dönümündeki Osmanlı toplumunun kaideleri izin verir.

Nihal'in durumuysa biraz daha ilginçtir. Romanın başında Nihal henüz çocuktur ve Bihter'in ulaştığı o kadınlığın sözde en güçlü safhasına ulaşmamıştır. Buna rağmen büyümek Nihal'e hem bir yalnızlaşma, hem (düğün misafirliğinden sonra) bir bayağılaşma, hem de beklenenin aksine bir *güçsüzleşme* gibi görünür. Bülent'in güle oynaya okula gitmesinden sonra şunları düşünür:

Onun başka dostları, başka sevdikleri olacak, ona ablasından başka adamlar karışacak, gece ablasından başka çocuklarla yatacak, her şey, her şey başkalaşacaktı. [...] Onlar yalnız ayrılmış değil, ruhları birbirinden uzaklaşmış olacaktı; kalplerinin bütün tellerinde mevcut rabitalar birer bire çözülecek, hayır, bunlar Nihal'de kırılacak, parçalanacaktı. [...] Bu mektep meselesi ne için icat edilmiş idi? Çocukları böyle evlerinden, onları kucaklamakla mesut olan kollardan ayırıp mekteplere mi atmak lazımdı? (222)

Nihal, kardeşinin kuracağı yeni yaşamı düşlerken, kendisi için de gelecekte yeni bir yaşam, yeni bir ev, yeni insanlar düşleyemez; doğup büyüdüğü evden ayrılmaya dair Bihter'in evlenmeden önce sahip olduğu kadar bile bir hayal gücü veya hevese sahip değildir. Bu nedenle de büyümek onun için yalnızca yalnızlaşmak demektir. Aslında Nihal'in tek istediği hep çocukluğunda olduğu gibi acınarak şımartılmaktır. Bu bakımdan, romanın başındaki “[B]u acınarak sevmek zaten çocuğun mevrus bir zaaf ile mariz asabında ziyade bir incelik, ziyade bir hassasiyet uyandırır” (91) tespiti ile yarısını geçtikten sonra gelen “İstiyordu ki kendi kendisini haksız bulmakla beraber herkes ona hak versin, ona acısın. Evet, kendisine acınılmasını istiyordu, onun merhamete ihtiyacı vardı” itirafı (320) birbirini aynalar. Zeynep Uysal *Metruk*

Ev’de Nihal’in bütün zayıflığıyla, tam da bu zayıflık nedeniyle müthiş bir otorite kurmuş olduğuna dikkat çeker (116), tabii Bihter gelinceye kadar. Unutulmaması gereken bir nokta, her ne kadar Adnan Bey’in özellikle Bihter’i seçmesinde büyük ihtimalle kendi cinsel arzuları etkili olmuşsa da, (Zeynep Uysal’ın da işaret ettiği gibi) evlenmesinin nedenlerinden birinin Nihal’in kendisine duyduğu aşırı bağlılığın önüne bir engel koyma isteği olduğunun ima edilmiş olmasıdır. Adnan Bey, birkaç seneye gelin olacağını düşündüğü kızının yüreğinin bu evlilikle ne kadar yaralanacağını kendine itiraf ettikten hemen sonra bu evliliği “vukuuna müsaade edilmek lazım gelen bir zarar” olarak gördüğü belirtilir (67). Behlül de kendisine şikâyet gelen Nihal’e yakında bir kadın olması gerektiğini hatırlatır (109). Babayla kız arasında dört senedir, hatta belki daha da uzun zamandır süren yakınlığa bir dur deme zamanı gelmiş olduğunu düşündüren de Nihal’in kadınlığa yaklaştığı gerçeği olmalıdır. Bu açıdan, Nihal’in Bihter’e olan düşmanlığının sebebi olarak yalnızca bu üvey annenin onun iktidar alanına ortak olması değil, aynı zamanda hızla içine itildiği, bu iktidar alanını tamamen imkânsız kılan kadınlığı ve kadın cinselliğini simgelemesi de görülebilir. Bu değişimin kaçınılmazlığıyla yüz yüze geldiğinde ardı ardına üç strateji izler: Önce, duygularını bastırarak Bihter’le arkadaş olmaya, ondan bir şeyler öğrenmeye, onun gibi olmaya çalışır. Daha sonra bunun kendisine mutluluk vermediğini itiraf eder ve düğünde şahit olduğu, bayağı cinsten bir cinsellik yüklü atmosferden iyice korkarak başkaları ne derse desin çocuk kalmaya, babasının yanında kalmaya karar verir: “Ben karar verdim, bir daha değiştirilemeyecek bir karar: *Küçük Nihal* gelin olmayacak” (307). Oysa aynı sayfada babası ona artık bir genç kız olduğunu hatırlatır. Ve zamanı durdurmak mümkün değildir: Bülent okula gider, Mlle de Courton evden yollar ve Nihal yalnızlaşmaya devam eder. Bunun üzerine Firdevs Hanım’ın ortaya attığı fikir Nihal’e mükemmel bir uzlaşma imkânı sağlar. Behlül’le evlenerek kadınlık evresini yalıdan uzaklaşmak zorunda kalmadan

atlatma imkânıdır bu. Ancak sonuçta bütün bunlara gerek kalmaz, Bihter'in ve Behlül'ün ortadan kalkmasıyla hayat Nihal ve babası için yeniden “müebbet bir bayram” olur. Oysa kimi eleştirmenler tarafından mutlu bir son olarak okunan bu neticenin acılığı, birçokları tarafından da yakalanmıştır. Adnan Bey'le Nihal ne kadar “o menhus hatıradan kaç[salar]” da (511) bu kaçış, ancak o menhus hatıranın varlığının bir kanıtı olacaktır. Geçmiş değiştirilemez, hiçbir şey Nihal'in zihninden “bir mevta hatırası hükmünde ta kalbinin derinlerine defnetmek” istediği o “saadet hatırası”nı (513) silemeyecek, veya Adnan Bey'in bir zamanlar Bihter'i kızına tercih etmiş olduğu ve Bihter'in kendi eylemleri sonunu getirmese tercih etmeye devam da edeceği gerçeğini değiştiremeyecektir. Ancak bu sonun esas hazinliği belki de aradan geçen üç senede değişenlerden çok eski hâline dönenlerden kaynaklanır: Bihter çekip gittikten sonra artık bu hanede yeni gelişmelere yer yoktur. Adnan Bey'in yalısı ve Nihal'in hayatı kısır kalmaya mecburdur. Tam da burada Nihal'in ve Bihter'in gelişim çizgilerinin birbirine bağımlılığı en açık şekilde ortaya çıkar: Bihter gelişiyse Nihal'in hayatına bir türlü kabullenemediği büyüme ve kadınlığı getirdiği gibi, intiharıyla da büyüme ve kadın olma şansını alır götürür. Nihal Bihter'le birlikte büyümeyi de reddetmiştir ama zamanın alıp götürdüklerinin telafisi de yoktur: Nihal eksik kalmaya mahkûmdur artık.

D. *Handan*'da “Erkeğin İlmî, Kadının Kalbi”

Halide Edib'in 1912 tarihli, mektuplar hâlinde yazılmış bir roman olan *Handan*'ında¹⁶ Handan'ın mutsuz evliliği, (kardeş gibi büyüdüğü) üvey yeğeninin

¹⁶ Bu tezde *Handan*'ın M. Kalpaklı ve G. E. Korkmaz tarafından hazırlanmış 2014 tarihli Can Yayınları baskısı esas alınmış, ancak gerekli görülen yerlerde 1329 (1913-1914) tarihli Tanin baskısından da faydalanılmıştır.

kocası Refik Cemal'le birbirlerine âşık oluşları ve bunun sonucu olarak –tıbbi nedeni tam anlaşılamasa da-- trajik bir biçimde ölümü anlatılır.

Hülya Adak, *Kadınlar Dile Düşünce*'de bulunan “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet” başlıklı makalesinde, Halide Edib'in 1908-1913 arasında yazılmış ilk dönem romanlarını inceler. Philippe Lejeune'ün savlarından hareketle “Kurmaca belki de en otobiyografik itirafların yapıldığı, otobiyografi ise çoğu zaman kurmacaya en yakın türdür” diyen Adak, Halide Edib'in ilk dönem romanlarının da aynı zamanda otobiyografik olduğunu savunur (162). Başkarakterleri Halide Edib'i andıran “ideal” ve “üstün” kadınlar olan bu romanları “bir kadın yazarın aynı anda *kadın* ve yazar olarak kendini tanımlama mücadelesi” (162, vurgu özgün metne ait) olarak tanımlayan Adak, buna rağmen bu romanlarda anlatıcılığı erkek karakterlerin üstlendiğine dikkat çeker. Adak'a göre bu durum hem otobiyografik öğelerin gizlenmesi, hem de metnin okuyucunun gözünde güvenilirliğinin sağlanması işlevini görür (163). Bu romanların ortak yapısı, anlatıcı erkek karakterin ideal kadına duyduğu aşkla benliğini ve otoritesini kaybetmesi üzerine kuruludur. Adak'a göre bu durum, hem kadın hem de yazar olan Halide Edib'in egosunun romana yalnızca “ideal kadın” olarak değil, “ideal kadın” ve “[erkek] yazar” halinde bölünmüş bir ego olarak yansıdığı şeklinde okunabilir (176). Adak'a göre, anlatıcı-yazar ideal kadını yazdıkça özneliğini kaybedip histerikleşerek “genel anlamda kadınlıkla bağdaştırılacak her özelliğe sahip olacak,” ideal kadın ise yazıldıkça güçlenerek “özneleşecektir”. Ancak sonuçta ideal kadınla erkek-anlatıcı hiçbir zaman bir araya gelemmez, genelde en az biri ölür ve böylece parçalanmış ego yok olur (177). Adak'a göre bu durum, Halide Edib'in kadın kimliğiyle kendini yazamadığının bir göstergesidir ki, yazar bunu ancak 1926'da anılarını yazdığı zaman aşacaktır.

Handan'da Halide Edib'in başka eserlerinde de görülen bir olay örgüsü göze çarpar: Batı'nın ilmine Doğu'nunsa ahlakına sahip bir ideal kadın, bu kadına karşı başta soğuk ve hatta düşmanca hisler beslerken giderek onun çekimine kapılarak ona delice âşık olan bir erkeğin gözünden anlatılır. Bu erkeğin de genelde olduğu gibi kendi duygusal/entelektüel ihtiyaçlarını tatmin edemeyen, böylece ideal kadınla karşılaştırılarak ideal kadının ideallliğini vurgulamaya yarayan bir eşi vardır. Roman Refik Cemal'in arkadaşı Server'e gerçekleşmek üzere olan evliliğini haber verdiği mektupla açılır ve olaylar büyük ölçüde Refik Cemal'in gözünden anlatılmaya devam edilir. Anlatıcı Refik Cemal olmasına rağmen, romanın odağı daima *Handan*'dır; öyle ki lafın bir an önce ona getirilebilmesi için Refik Cemal'e daha bu ilk mektubunda, tanımadığı ve henüz pek de ilgilenmediği *Handan*'dan uzun uzun bahsettirilir. Bu sırada *Handan* birkaç senedir kocasıyla Avrupa'da yaşamaktadır. Romanın ortalarına doğruysa Neriman'ın ve *Handan*'ın mektupları sayesinde *Handan*'ın çocukluğu, ilk gençliği, evlenmeden önce genç hocası Nâzım'la aralarında geçenler ve kocası Hüsnü Paşa'yla nasıl evlendiği hakkında bilgi sahibi oluruz. Tıpkı *Aşk-ı Memnu*'nun kadınları gibi ve Fatma Aliye'nin kahramanlarının aksine, *Handan*'ın bir meslek edinmesi, çalışıp para kazanması ihtimali söz konusu bile edilmez. Gerçi *Handan*'ın toplumsal bir kimliği yoktur diyemeyiz: Kendi aile ve dost çevresinde *Handan* neredeyse herkesin hayatının merkezinde, herkesin hayatını yönlendiren bir role sahip gibidir. Ailede üvey annesi Sabire Hanım dışındaki herkesin gözbebeği odur; Neriman'ın gelinliğine bile kilometrelerce uzaktan o karar verir. Ancak *Handan* aile ve dost çevresi içindeki bu role çocukluğundan beri sahiptir; onu kazanmak için uğraşması gerekmez. Roman boyunca *Handan*'ın eğitimi duygusal yönden olacaktır.

Anlatıda, bir meslek sahibi olması ihtimali olmamasına rağmen *Handan*'ın eğitimine verilen önem ve bu eğitimin *Handan*'ın “ideal kadın”lığıyla doğrudan

bağlantısı, romanı gelişim anlatıları bakımından önemli bir yere koyar. Ancak Morgenstern'in ve Ahmet Mithat'ın bekleyebileceklerinin aksine, *Handan* okura örnek olması niyetlenen bir metin değildir—bu “ideal kadın”ın sonu kötü olur. Ancak romanın trajik sonuna bakarak, Handan'ı “ideal” yapan değerlerin (örneğin Flaubert'de olduğu gibi) olumsuzlandığını da iddia edemeyiz. Handan'ın sonu tam anlamıyla trajiktir: Vuruculuğunu, Handan'ın baştaki (varsayılan) büyüklüğünden alır. Metne göre Handan o kadar suçsuzdur, başına gelenler o kadar acıdır ki son günlerinde onunla ilgilenen doktor “Sanat hayatımda beni ilk ağlatan hasta bu zavallı genç kadın oldu” der (239), mahalle imamının, karakteri “çehresinin rikkat ve zaafı”ndan bahsedilerek olumlanan genç oğlu, Handan'ın cenazesinin ardından “[o] güzel çehreyi şimdi bir aşk günahının pençelerinde müteellim, bedbaht ve deli” hayal ederek “yüreğinden kopar gibi” “Zavallı Handan, zavallı Refik Cemal” der (245). Bu açıdan Handan belki de Eve Tavor Bannett'in söz ettiği 18. yüzyıl adab-ı muaşeret romanlarının idealize edilmiş kahramanlarına benzetilebilir: Handan'ın “düşüş”ü Handan'ı değil toplumu suçlamak için kullanılan bir araçtır, Handan'ın bütün üstün özelliklerine rağmen tutunamamış olması toplumun ne kadar da adaletsiz ve çürümüş olduğunun bir göstergesidir. Ancak aynı zamanda bu düşüş, Handan'ın Refik Cemal'le olan aşkını mümkün kılar ve bu açıdan bir anlamda olumlanır da. Öyleyse *Handan*'ın bir gelişim anlatısı olarak incelenmesinde bu iki çizgiyi, Handan'ın “ideal kadın” olmasını sağlayan eğitim sürecini ve tüm “ideal”liğine rağmen kaybetmesine neden olan etkenleri takip etmek yararlı olacaktır.

Anlatıda Handan'ın (Nâzım'ı ve Refik Cemal'i çıldırtacak kadar âşık eden) mükemmeliyetinin hem sebebi hem de göstergesi olarak vurgulanan başlıca sebepler, zekâsı ve entelektüel düzeyidir. Onun akli ve bilgisi sürekli olarak anlatıdaki diğer kadın karakterlerle, özellikle de Neriman'la karşılaştırılır ve sürekli üstün bulunur. Çok sevdiği çiçeği burnunda karısını arkadaşı Server'e “İçtimaiyattan sıkılıyor, tarihi

az seviyor, hele felsefe okusam açıktan açığa uyuyor” (27) diye şikâyet etmekten çekinmeyen Refik Cemal, daha sonra Neriman'a da (sonradan göndermediği anlaşılan bir mektupta) “Handan'la her şey konuştuk Neriman. Senin uykunu getiren içtimaiyat, iktisat, felsefe ve hatta politika, her şey konuştuk” diye yazar (42). Zaten Handan'ı neredeyse taparcasına seven Neriman da aynı fikirdedir. Kocasına şöyle yazar:

Bugün bizim tahsilimizi kazısan bir lisan, biraz da edebiyat bulursun. Fakat Handan öyle değildi. Onda öğrenmek bir ihtirastı. Bilmek, daima bilmek, yalnız kitaplarda değil, tabiatta, insanlarda her şeyi, görünmez şeyleri bilip anlamak için onda ebediyen susamış bir dimağ vardır (47)

Handan'ın da tıpkı Bihter ve Nihal gibi çalışması ne gerekli ne de uygun görülen bir yüksek zümre kadını olarak pratikte hiç işine yaramayacak bunca bilgiye sahip olduğu için övülmesi ve bu övgüyü iletmede kullanılan soyut dil, eğitimine pratikten çok metafizik bir değer verildiğinin göstergesidir. Nitekim Neriman'ın yukarıda alıntılanan satırları “Fakat âlim kadınların kuru dimağı değil, Refik” diye devam eder, “Onda bildiği şeyleri seven, derâguş eden bir şefkat, bir *kadın kalbi* vardır”.¹⁷ Erkeğin ilmi, kadının kalbi: İşte Handan'ı mükemmel kılan budur. Bu sözlerden esasında bu kadar eğitilmiş olmanın kadınlığa aykırı bir şey olarak görüldüğü anlaşılır. Bu nedenle de metinde sürekli olarak Handan'ın bütün bilgisi ve kültürüne *rağmen* ne kadar da “kadın” olduğu vurgulanır. Ancak Handan'ın kadınlığına yapılan bu vurgunun örneklerine geçmeden önce, Handan'ın kadınlık durumuyla ilgili kaygıların da metinde sık sık su yüzüne çıktığını, çeşitli karakterlerin –başlarda özellikle de Refik Cemal'in-- Handan'ın kişiliğiyle ilgili ikirciklerini ifade ettiklerini belirtmek gerekir. Kendi karısını “içtimaiyattan anlamıyor” diye eleştiren Refik

¹⁷ Tez boyunca *Handan*'dan yapılan alıntılardaki tüm vurgular aksi belirtilmediği sürece bana aittir.

Cemal, ona Handan'ın biraz edebiyat sevgisi aşılamış olmasıyla ilgili “Bu kadının pek kuvvetli, bence bir kadın için fazla kuvvetli bir şahsiyeti olmalı” yorumunu yapar (27), “Güya Handan bir vatanpervermiş. Ona da inanmıyorum. Bu her şeyde ismi başa çıkan kadının içtimaiyatla, böyle şeylerle iştigali zannedersen bir süs olacak” diye de devam eder (28). Görüldüğü gibi Refik Cemal Handan'ın entelektüel birikimi ve ilgilerini kadınlığa aykırı bularak yadırgamakla kalmaz, aynı zamanda sahte oldukları gerekçesiyle küçümser de. Burada elbette bir çelişkiye düşmektedir; ancak Refik Cemal'in sonradan Handan'a delice âşık olduğu düşünülürse metnin amacı zaten Refik Cemal'in ne kadar haksız olduğunu göstermektir. Öte yandan, Refik Cemal'in hemen her şeyi yetiştirdiği arkadaşı Server de daha ılımlı da olsa benzer önyargılar dile getirir: “Handan, Hüsnü Paşa ile evleninceye kadar pek soğuk, pek fena. Bu yaşından büyük, *fazla malumatlı* ve bütün güzelleri kıskanan kızı hiç sevmedim. [...] *Kuru, sadece akıllı bir kadın* başlangıcı mıdır nedir?” (95-96). Handan'ın entelektüel başarılarıyla ilgili çekinceleri olan bir tek erkek karakterler de değildir: Kendisine Handan'ın bir mektubu okunan Sabire Hanım şunları söyler: “Kızın bir erkekten çok akıllı olduğuna şüphem yok, onda eksik olan akıl değil ki. Zaten hep bu başka kızlara benzemeyen hâlleri onu evde bırakacak diye korkuyorum. Bu delilikleri affettirecek kadar bari güzel olsa!” (69). Burada Sabire Hanım'ın, Refik Cemal'in aksine en azından Handan'ın entelektüel kapasitesinin hakikiliğinden şüphe etmediğine dikkat çekmek gerekir. Öte yandan onun, Handan'ın “başka kızlara benzemediği için” evde kalacağı endişesinin yanısıra, Handan'ın akıllılığını erkeklerle karşılaştırdığını, daha “kadınca” bir özellik olan güzelliğiye Handan'a yakıştıramadığını görürüz.

Ancak metin, Handan'ın kadınlığından/sahiciliğinden şüphe eden Refik Cemal'i de, Sabire Hanım'ı da haksız çıkarır: Handan epeyce erken bir yaşta iki evlilik teklifi aldığı (ve bunlardan birini kabul ederek evlendiği) gibi, erkeklerin

ilgisini çekmekte de hiç zorluk çekiyormuş gibi durmaz. Böylece aldığı eğitimin Handan'ı geleneksel anlamda bir kadın olarak değersizleştirmediyi görürüz. Buraya kadar Handan'ın aldığı eğitimin de diğer örneklerde olduğu gibi onun maneviyatına olumlu bir katkıda bulunduğu söylenebilir. Ancak “bir erkekte daha akıllı” olan Handan'ın “bir kadın” olarak da “beğenilebilir” kalması nasıl mümkün olur? Burada önemli bir nokta, Handan'ın olumlanmasının büyük ölçüde Refik Cemal'in ona karşı değişen hisleri üzerinden yapılmasıdır. Yani akıllı ve bilgili kadın hakkındaki son hükmü verme yetkisi, Refik Cemal ve Server gibi kendisine karşı neredeyse otomatik olarak şüpheli ve düşmancıl hislerle yaklaşan erkeklere bırakılmış olur. Bu olumsuz hislerin üstesinden gelinmesi için izlenen başlıca yolsa Handan'ın güçsüzleştirilmesidir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, Handan'ın sahip olduğu iddia edilen “erkek aklı”nın dengelenmesi için sürekli olarak onun “kadın kalbi” vurgulanır; anlaşılan o ki metne göre “kadın kalbi”ne sahip olmak demek sürekli acı çekmeye açık olmak demektir. Bunun için Refik Cemal'in Handan'a âşık olma aşamalarına bakmak yeterlidir. Metinde bir-iki yerde onun Handan'la kurduğu fikir birliği, en başından itibaren birçok yerde de Handan'a karşı duyduğu cinsel çekim vurgulanır,¹⁸ ancak duyduğu aşk derinleştikçe Handan'ın güçsüzlüğüne duyduğu sempati ve acılarına duyduğu merhamet giderek diğer her türlü histen fazla vurgulanmaya başlar; bu eğilimin metin tarafından olumsuzlandığı da söylenemez. Handan'ın Nâzım'la evlenmeyi reddederek dolaylı yoldan intiharına sebep olduğunu

¹⁸ Refik Cemal'in henüz yeni evliken fotoğrafını gördüğü Handan'la ilgili ilk yorumları şunlar olur: “Bu ince, pek ince kadın üzerinde bu [Neriman'ın giydiğiyle] aynı tüller *pek acayip ve cazip surette* kıvrılarak, düşerek ayaklarının altında toplanıyordu. [...] *Güzel olup olmadığına hükmedemedim*. Fakat nazarları ve simasının ince çizgileriyle *nefis bir tabloya* benziyordu” (22). Daha sonraki karşılaşmalarında da Refik Cemal'de sözde çok beğenmediği Handan'ın dekoltesiyle, boynuyla, kollarıyla bir meşguliyettir sürüp gider. Ancak şunu belirtmek gerekir ki kabullenmek istemediği bu cinsel çekim Refik Cemal'i Handan'a karşı daha olumlu yapmaz. Aksine, Neriman'la konuşmadığı her şeyi Handan'la konuşabildiğini anlattığı ilk mektubunda, ona karşı geliştirmeye başladığı olumlu hisleri şu sözlerle anlatır: “Yavaş yavaş gözümün önünden onun ziyadar gözlerinin, ziyadar saçlarının nisviti uçu; narin beyaz göğsünü görmez oldum” (42).

öğrendikten ona karşı hınçla dolan Refik Cemal, daha sonra hislerinin yumuşadığını Server'e şu sözlerle anlatır: “Sen bile gelsen sana bir kraliçe azameti ile arkasını çeviren Handan Hanım'ın *müşfik ve fâni bir kadın zaaf ve rikkati ile* küçük Nâzım'a *esaretini* görür görmez onu affedeceksin” (104). Burada Handan'ın yalnızca “zaafi”yla değil, Refik Cemal'le Neriman'ın yeni doğmuş oğullarına “esareti” nedeniyle de “affedilmesi” elbette rastlantı değildir, Handan'ın yalnızca kadınca zayıflığa da değil aynı zamanda yine kadında olmazsa olmaz kabul edilen analık hislerine de sahip olduğu görülünce Refik Cemal'in onun hakkındaki görüşleri yumuşayıverir. Bu sözleri şu yorum izler: “Handan Hanım'ın çocuğu olmaması onda büyük bir eksiklik zannederim” (104-105).¹⁹ Bir süre sonra bir gün Handan'ı almak için Hüsnü Paşa'yla yaşadıkları eve giden Refik Cemal, burada Hüsnü Paşa'nın Handan'ı korkunç bir biçimde aşağıladığı bir kavgalarına istemeden kulak misafiri olur. Ancak bundan sonra Refik Cemal şunları düşünür:

Büyük gözleri bu nihayetsiz yeşillerden aldığı renklerle ruhundaki ıstırabın şiddetini yumuşatmış, ağır ve hazin bir keder koymuştu. Bu, kendisi ölmüş bir büyük ve bedbaht ruhun yeryüzünde renk, ziya ve ahenk şeklinde ebediyen dolaşan bir elemine ne kadar benziyordu. İlk defa olarak ruhumda bir şey Handan'a acıdı. Bu *anlaşılmaz, yalnız, küçük kadının* hayatına kendi hodkâm arzularını koyanlara hiddet ettim (119)

Refik Cemal'in Handan'a gerçek bir duygudaşlıkla yaklaşabilmesi ancak korkunç aşağılanmasına tanık olduktan sonra gerçekleşir. Bu arada Handan'ın kederi (yani aşağılanmışlığı) şiirsel bir dille estetize edilir ve eskiden “bir kraliçe kadar azametli” olan Handan şimdi “küçük” bir kadına dönüşerek bu olumlu hislere hak kazanır.

Bunun devamında da Refik Cemal'in Handan'a duyduğu aşk, onun acılarıyla kurduğu

¹⁹ İncelenen romanlardaki çocuksuzluk izleği dördüncü bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

özdeşleşme ekseninde tanımlanmaya devam eder; “Çocuğum, vazifem, evim, hatta sevgili Neriman bile soldu gibi. Handan'a hissettiğim acı, koparıcı, altüstü edici bir acı ile didik didik oluyorum” (134) örneğinde olduğu gibi. Bu alıntı, Hülya Adak'ın bahsettiği, “anlatıcı erkek”in “ideal kadın” karşısında benliğini kaybetmesinin bir örneği olarak da okunabilir, ancak dikkat edilmesi gereken nokta anlatıcı erkeğin benliğini kaybetmesine yol açacak kadar şiddetli duyguları tetikleyen kadının güçsüzlüğü olmasıdır. Bu durum Handan'ın hastalığı sırasında doruk noktasına ulaşır, Handan'ın ateşli sayıklamalarını dinleyen Refik Cemal Server'e şunları yazar: “Meğer bir kadının ruhunu üryan görmek ne fena, ne fena imiş! [...] Yalnız Allah'ın seyirci olması lazım gelen bir ruhun böyle soyunmasına ben şahit oluyorum. Bu, birdenbire bana o kadar derin bir *kudret* hissi ve *mesuliyet* verdi ki” (181). Ve nihayet, Handan'ın hafızasını kaybetmesiyle Refik Cemal: “Bir çocuğunki gibi bembeyaz, boş bir dimağ ile yaşıyor. *Bir kuzu gibi halim ve itaatkâr*. [...]S)akit ve solgun başındaki bir çocuk saffeti ile *ne kadar yeni ve cazip bir Handan!*” (190),

Yatırıyor, kaldırıyor, giydiriyor, gezdiriyor, yediriyoruz. Bunları yapmasak böyle sessiz ve şikâyetsiz ölüp gidecek. Bu hâli ruhumun nasıl ince ve yumuşak tellerini sarsıyor, bilsen, Server! [...] Hissediyorum ki ruhumun en hakiki çocuğu şimdi bu *sevgili sakat kadın!* [...] Bu yeni alil Handan işte bu benim ruhumun sevgilisi (191)

ve en sonunda da

Saadetimin yegâne emniyeti onun bu halde kalmasında olacağını hissediyorum ve bu hissim beni bir vahşi, bir cani yapacak kadar çıldırtıyor. Saçının her telinin temasıyla kendinden geçtiğim bu güzel başa bir şey vurarak onu ebedî bir budala hâlinde bırakmak arzusuyla kuduruyorum (212)

diyecek duruma gelir. Burada Refik Cemal'in kendini sevdiği kadında kaybetmesi varsa da, sevilen kadının acizliğinin fetişleştirilmesi çok daha belirgin biçimde vardır. Nihayet Handan'ın “erkek gibi akıllı, kraliçe gibi azametli, karakteri (bir kadın için fazla!) kuvvetli” kadından “müşfik ve fani, yalnız ve küçük, bir kuzu gibi halim ve itaatkâr, sakat ve budala kadın”a olan düşüşünü Server şu sözcüklerle –bir yandan acırken bir yandan da onaylayarak-- özetler:

Acıdım, acıdım, insanların en müteazzım ve mütekebbirlerinin
mağlubiyetlerine acıdım fakat mağlup olabilmek de insanî bir
meziyettir. *Hususiyle kadınlığın nihayetsiz rikkat ve sevdasında en
müşterek, en tabii şey mağlup olmaktır* (225)

Görüldüğü gibi hikâyesi üstün zekâsı, görgüsü, bilgisi üzerinden olumlanarak başlayan ve hatta Refik Cemal tarafından bile bu açıdan başka kadınlara olan üstünlüğüyle övülen Handan, onun (ve büyük ihtimalle de tasarlanan okuyucunun) tam sempatisini kazanmak için sakat kalmak zorundadır. Bütün bunlara rağmen hiçbir zaman Handan'ın olumsuzlandığı veya “[o]nu kuru bir sosyalist, bir maksat, bir nazariye için çalışacak bir dimağ” (119) olarak görmek isteyen Nâzım'ın olumlandığı söylenemez. Server'in yukarıda alıntılanan cümlelerinin gösterdiği gibi, okuyucunun Handan'ın “kadınsı” zaafına sempatiyle yaklaşması beklenmektedir; Nâzım tam da Handan'ın “kadınsı” yanlarını görmeyi inkâr ettiği için suçlanır metinde. (Dikkat edilmesi gereken nokta, bu “zaaf”ın iyi bir şey olduğu için değil, adı üzerinde bir zaaf olduğu için sempati toplamasının beklenmesidir; yani burada zayıflığın kendisinin değil zayıflığa sahip olanın olumlanması vardır.) Öte yandan, Handan'ın “erkeksi” aklının ve eğitiminin olumsuzlandığını da söyleyemeyiz, ne de olsa Refik Cemal'in en başta ilgisini çeken, daha da önemlisi Handan'ı Refik'in karısı Neriman'dan ayıran tam da bu “erkeksi” özellikleridir. Refik Cemal'in kendi karısını da “[R]uhunda sevdiği adama itaat etmek için çırpınan bir şey var. Eğer zalim bir

koca olsam Neriman'a zulmedebileceğim” (23) diyerek “övdüğünü” unutmamak gerekir. Eğer Handan romanın sonlarında içine düştüğü acınası durumdan ibaret olsaydı, herhalde Refik Cemal'in onu sevmesi için bir neden kalmayacaktı. Öyleyse bu aşkın ve hikâyenin kaynağı ne Handan'ın en baştaki büyüklüğü, ne de en sondaki zavallılığı, tam da bir durumdan ötekine geçişi, yani *böylesine bir yükseklikten düşüşüdür* denebilir.

Öyleyse Handan'ın hikâyesi, kadın gelişim anlatıları bakımından ne ifade eder? Buna bir anti-*Bildungsroman* denebilir mi? Romanın, Handan'ın evliliği altı-yedi seneyi doldurmuş ve gayet kötü giderken başladığı düşünülürse, “uyanış anlatısı” olmanın koşullarından ilkinin yerine getirdiği söylenebilir. Rosowski'nin “uyanış romanı”nın konusunu “*kısıtlamalara ve çatışmaya uyanış*” olarak tanımladığını göz önünde bulundurursak, *Handan*'ın da bu tür bir roman olduğu fikri pekişir; Handan'ın önce romantik hayallerinin, sonra evlilikle ilgili umutlarının, en sonunda da kendi kişiliğine ve erdemlerine duyduğu güvenin yıkılışının hikâyesidir bu. Rosowski, “romantik kurmaca”nın genç kızlara, içsel benlikleriyle toplumsal kimlikleri arasındaki ayrışmanın evlilikle son bulacağı sözünü verdiğini söyler; böylece genç kız aşk ve ihtirasla, eş ve anne olarak kazanacağı kamusal rolü aynı kurumun çatısı altında yaşayacaktır (50). Ancak gerçekte evlilik bu iki dünyayı birleştiremeyecek, genç kadının sonu *Madame Bovary*'de olduğu gibi bir yok oluş olacaktır. İlk bakışta *Handan*'ın da tamı tamına bu formüle uyduğu düşünülebilir: Kafasındaki idealize aşk anlayışı yüzünden Nâzım'ın evlilik teklifini reddeden Handan, “tecrübekâr, fena Hüsnü Paşa'nın belki biraz mahirane, belki de sırf yaşlıca bir adamın bir genç kıza vereceği hararet ve meclûbiyetin maddiyatı”na kapılarak onunla evlenir (*Handan*, 96); ancak kendi zihnindeki yüceltilmiş aşk ve evlilik kavramlarının Hüsnü Paşa'da hiçbir karşılığı olmadığını görerek mutsuz olur. Rosowski, “uyanış romanı”nın örüntüsünü “hayatı doğrudan tecrübe etmesi

engellenmiş bir genç kız, yaratıcı varlığını edebiyat üzerinden şekillendirir ve evliliği, içsel hayal dünyasıyla edim dünyasının birleşmesinin bir yolu olarak görür” diye tanımlar (65), bu tanım da yine Server’in evlenmeden önceki Handan’la ilgili gözlemleri tarafından doğrulanır gibi görünür: “Hayatı fazla temiz geçmiş, kitaplardan başka hayatı görme[miş]” (96). Gerçi Handan’ın çocukluğunda veya genç kızlığında toplumsal rolleriyle kafasında kurduğu hayat arasında bölündüğünü söyleyemeyiz: Aksine, Handan kendi döneminde bir kızdan beklenmeyecek derecede toplum hayatının içinde görünür. Onun ergenlik yıllarını Neriman şöyle anlatır:

Handan’ın erkekten kaçmak zamanı geldiği vakit alelade, bizim gibi kaçmadı. Teyzem taassubun bütün şiddeti ile çocuklarını en eski dostlarından, hatta akrabadan kaçırırken Handan babasının birçok dostlarıyla hâlâ oturur, konuşurdu. Bunların çoğu ihtiyar ve muhterem adamlardı. Fakat Handan onları pek iyi anlardı; hepsiyle ayrı ayrı pek iyi dosttu. İhtiyar birtakım efendiler vardı ki, geldikleri zaman Cemal Bey’den evvel Handan Hanım’ı sormaları tabii bir hâl olmuştu (48)

Handan’ın ilk zamanlarındaki “fevkalade”liğine, “erkek gibi”liğine başka bir örnek olarak alınabilecek olan bu pasajda da görüldüğü gibi, Handan’ın hayatı evleninceye kadar gayet bütüncüldür, yapmak/olmak istedikleriyle yaptıkları/oldukları arasında çok önemli bir fark yoktur. Ne zaman ki Handan’ın “erkek gibi”liği aşkın işin içine girmesiyle bozulur, o zaman sorunlar başlar. Öyleyse Handan’ın evlenmesiyle birlikte gerçek hayatın kısıtlamalarına ve çatışmalarına uyanmadığı, tam tersine eski bütüncül kimliğini unutarak “uykuya daldığı” söylenebilir mi? Metnin yüzey katmanının bu okumaya pek de elvermediğini yukarda gördük. Handan’ın düşüşü aşk ve evlilikle başlamış olsa da metinde aşkın veya evliliğinin kendisinin olumsuzlandığı söylenemez; Handan’ın düşüşü de büyük ölçüde estetize edilerek onurlandırılır. Yine de Handan’a tam bir şehit muamelesi de yapılmaz, romanın son

sözcükleri olan “Zavallı Handan! Zavallı Refik Cemal!” ünleminden de anlaşılabilir gibi, Handan'ın hikâyesinden feyz alınması değil ona acınması beklenir. Öyleyse sorunlu kimdir? Sanırım yüzeyde buna verilmesi beklenen cevap “kader” olmalı. Ancak biraz daha derine inildiğinde görüldüğü gibi, Handan'ın bütün onurlandırılmış güçsüzlüğüne rağmen, onun hayatını mahveden biraz kendi tecrübesizliği, daha çok da hayatına giren erkekler olur. Bu açıdan *Handan*'ın da Rosowski'nin bahsettiği türden bir uyanış romanı olduğu söylenebilir: Aşkın, evliliğin ve erkeklerin “adaletsiz” doğasına bir uyanış.

E. *Çalığışu*’nun Kafese Dönüşü

Çalığışu’nda *Refet*’le başlayan ve üst tabakadan hanımların eğitimiyle devam eden hikâye bir senteze ulaşmışa benzer. Feride yüksek zümreden bir ailenin üyesi olmasına rağmen, aynı zamanda da akrabalarının yanına sığınmış parasız bir yetimdir. Nihal gibi annesini küçük yaşta kaybetmiş ve terk edilmenin acısıyla büyümüştür. Yine Nihal ve Handan gibi Batılı bir eğitim almıştır ama *Refet* gibi Anadolu’ya öğretmen olmaya gider. Hem delişmen hem mutaassıp, hem bilgili hem de naiftir. Kendisi pek idealist olmasa da, popüler kültür imgeleminde Tanzimat döneminin eğitimleriyle vatana, millete hayırlı olan çalışkan genç kızlarıyla, *Servet-i Fünun*’un kültürlü, maddi dünyadan çok düşünce dünyasına ait olan, nazenin hanımlarının bir birleşimi gibidir Feride.

Aslında iki roman konu ve ton bakımından hiç benzeşmiyor gibi görünse de, bir oluşum romanı olarak düşünüldüğünde *Çalığışu*’nun Feride ve Kâmran’ını *Aşk-ı Memnu*’nun Nihal ve Behlül’ünün başka bir bakış açısıyla ele alınmış hâllerine benzeten noktalar vardır. Gerçi Feride asla Nihal gibi zayıf ve hassas bir kız değildir. Ancak romanın birinci kısmında büyüüp kadın olmaya karşı gösterdiği kuvvetli

direnç ve korku onu incelenen karakterler arasında en çok Nihal’e benzetir. Kâmrân’la Behlül arasındaki paralelliklerse çok daha açıktır. İkisi de İstanbullu iyi ailelerin eğitilmiş, şık, çapkın oğullarıdır, fakat masum ve temiz kuzenlerine âşık olarak onlarla evlenmek isterler. Ancak Behlül ne kadar sığ ve ikiyüzlüyse, Kâmrân da –Feride’yle nişanlıyken hasta bir kadınla flört ederek ona umut vermesinin vahametini geçiştirmek pahasına-- o kadar duygusal ve iyi yürekli bir karakter olarak yansıtılmıştır. Aslında Kâmrân, Berna Moran’ın “Alafranga Züppeden Alafranga Haine” başlıklı yazısında ortaya koyduğu dönüşüme tamamen aykırı düşen bir figür olarak, kendi başına incelenmeye değerdir. Kâmrân’ın genç bir erkekte bulunabilecek, Türk edebiyatında Tanzimattan Millî Edebiyata kötülenen ne kadar özellik varsa kendinde toplayıp yine de bu derece olumlu yansıtılmış olması son derece önemlidir. Kâmrân yalnızca alafranga ve çapkın değil, süsüne düşkün ve efeminedir de; “yakışıklı” değil “güzel”dir. Tam da Nurdan Gürbilek’in sözünü ettiği “kadınsılaşma endişesi”nin kaynağı olması gereken bir karakterdir.

Çalılıkusu, bu tezde ele alınan romanlar arasında en sık BR olarak işlenen romandır denebilir. Romanın neredeyse üçte birinin Feride’nin çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ayrılmış olması bu eseri çok açık biçimde bir “büyüme hikâyesi” olarak işaretler. *Çalılıkusu*’nu BR olarak inceleyen çoğu araştırmacı da Feride’nin çocukluk yıllarının bu kadar ayrıntılı şekilde ele alınmasını romanı oluşum/gelişim romanı yapan özelliklerden biri olarak gösterir. Öte yandan *Çalılıkusu*’nun esas çatışmasını, belkemiğini Feride’nin Anadolu’ya kaçmasından sonra başından geçenler oluşturur. Romanın sıradışı popülerliğinin sebebinin de Anadolu’yu gerçekçi bir biçimde ele alan ilk roman olduğu söylenilegelmiştir. Örneğin Beyhan Uygun Aytemiz, “Reşat Nuri Güntekin’in Duygusal Romanlarında Anadolu” başlıklı yazısında Tanpınar ve Ataç’ın şu görüşlerini aktarır:

Anadolu mücadelesinin başladığı günlerde bu Anadolu'ya kaçış eserin hudutlarını da aşıyordu. Romanın tefrika edildiği günleri benim gibi hatırlayanlar, onun nasıl sıcaklığına o günlerde İstanbul'da esen havaya cevap verdiğini bilirler. (Tanpınar'dan aktaran Uygun Aytemiz, 2119)

Feride epeyce dolaşır ülkeyi. Yenilge günlerinde olduğumuz için yurt sevgisi daha da ısılı (hararetili) idi içimizde, o günlerde örneğin bir “İzmir” demek yetiyordu bizi duygulandırmaya. (Ataç'tan aktaran Uygun Aytemiz, 2119)

Ancak Aytemiz

Oysa *Çalıkuşu*'nda temsil edilen Anadolu, romanda Feride için oluşturulmuş bir söylem biçiminin ürünüdür. Feride'yi olağan bir aşk macerasının “öznesi” olarak “sıradanlaştırmak” ve kurulan söylemi Feride'den bağımsızlaştırmak, deneyimleriyle oluşturduğu zengin bir Anadolu portresini yaşamının diğer tüm ayrıntılarıyla birlikte anlamlı bir öz yaşam öyküsü kurmanın peşinde güncesine yediren bir “yazan kadın” imgesini roman kurgusunun önemsiz bir ögesi konumuna indirgemek anlamına gelecektir (2122)

diyerek romanın Feride'nin kendi anlatımıyla dile getirilmiş maceraları olmasının önemini vurgular. Öte yandan “Feride, Anadolu'ya kaçtığı dönemde gelişim dönemini zaten tamamlamış bir bireydir” de der ki (2122) bu da gelişim anlatılarıyla ilgili yanılgılardan birine işaret eder. Birinci bölümde de ayrıntılı bir şekilde ele alındığı gibi, oluşum romanının ele aldığı gelişim bir çocuğun veya ergenin doğal gelişimi değil, uyumlu bir benlik için az çok bilinçli bir arayış içinde olan bir gencin

gelişimidir. Bu açıdan Feride'nin kendi maceralarını yazması çok önemlidir ancak bu yazma ediminin de, Feride'nin gelişiminin de odağı Anadolu yıllarıdır.

Birinci kısım olayları net bir şekilde geçmişe yerleştiren uzun ve bütüncül bir anı anlatısı şeklinde kurgulanmışken, Feride'nin evden kaçtıktan sonra başından geçenleri anlattığı diğer üç kısım, olayların yazım tarihine yakın zamanda gerçekleştikleri ve henüz tamamlanmadıklarını vurgulayan günce yazıları biçiminde verilmiştir. Bu durum da ilk kısmın yalnızca sonraki kısımlara bir giriş niteliğinde olduğu hissini güçlendirir. Yani metinde vurgulanan gelişim aslında Feride'nin okulda veya teyzesinin evinde geçirdiği büyüme süreci değil, Anadolu'daki maceralarının sonucunda kazandığı olgunluktur. Böylece genç bireyin oluşumunun okul eğitimindense yaşam eğitime bağlandığını görürüz. Üstelik ilk kez olarak genç kadın kahramanı bir meslek yaşamının içinde görmemiz de önemlidir (bundan önce Fatma Aliye'nin kahramanları geçimlerini sağlamak için çalışmışlarsa da Refet'in işe başladığını görmeyiz, Bedia'nın hikâyesinde de öğretmenliğe başlaması metnin sonlarında karşımıza çıkan ve uzun uzadıya anlatılmayan bir durumdur). Ancak Feride'nin bu yıllarda kazandığı olgunluk bir ilerleme veya yükselme olarak değerlendirilebilir mi?

Anlatının odağını oluşturan Feride'nin Anadolu yılları olsa da, romanın üçte birinin çocukluğuna ve ilk gençliğine ayrılmış olması önemli bir noktadır. Birinci bölümde de değinildiği gibi oluşum romanlarında kahramanın çocukluğu aslında genelde az yer kaplar ve kahramanı, gençlik dönemindeki maceralarına hazırlayan toplumsal/ailevi etkileri aydınlatma görevi görür. *Çalılıkusu*'nda buna bu kadar yer ayrılmış olması Feride'yi ve sosyal bağlamını tanımamızın anlatı açısından çok önemli olduğunu göstermektedir. Yukarıdaki paragraflarda da değinildiği gibi Kâmrân adeta Tanzimat'tan beri devam eden Batı hayranı züppe tipinin ters yüz edilmiş hâli gibidir. Feride'nin kendisi de Millî Edebiyat yazarlarını en çok

ilgilendirmiş olan tiplerden olan “Batı eğitimi almış, Batı hayranı genç kız” tipine getirilmiş bir itiraz gibidir. Feride’nin Batılı bir eğitim aldığı yetmezmiş gibi bu eğitimi rahibelerden almıştır, büyürken Türk kültürüne veya İslam’a dair bir şey öğrenmiş de benzemez. Zeyniler Köyü’nde geçirdiği ilk gece Hatice Hanım’la birlikte ziyaret ettiği Zeyni Baba türbesinde bir dilek dilemesi söylendiği vakit, Zeyni Baba’ya içinden “Senin hoşuna gidecek şeylerden hiçbirini bana öğretmediler” diyerek bu durumu ortaya koyar (222). Yine, tam da Yakup Kadri veya Peyami Safa romanlarının Batı hayranı genç kızları gibi, sarışın, “şık” ve çapkın bir erkeğe âşık olur. Ama Feride Batı hayranı değildir; gerçi Tekirdağ’a giderken “çanta[sını] eli[n]e alarak, romanlarda okuduğu Amerikan kızları gibi, kendi kendi[n]e” vapura binebilmeyi ister ama (77), Paris’e gitmeyi düşlemez; tam tersine Anadolu’ya kaçar. Romanda bu tarz beklentileri tersine çeviren karakter temsillerine birçok örnek verilebilir.

İlk kısımda Kâmrân ne kadar feminense, Feride de o kadar “erkek Fatma” çizilmiştir. Bu cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesi hâlinin hiç de üstü örtülü değildir. Feride nişanlılıklarına kadar birçok yerde Kâmrân’ı kıza benzeterек kendisiyle karşılaştırır. Örneğin “annesinin dizi dibinde büyümüş yumuşacık, sıcacık bir külkedisi” diye tanımladığı kız kuzeni Necmiye’nin kendisine örnek gösterilmesine “kız kısmının da böyle olması lâzım geldiğini içimden ben de tasdik etmez değildim” diyerek hak verir; ama “[k]ız ayağı gibi küçücük ayakları[...], ipek çorapları, [...] narin vücudu [...] ile erkekten ziyade kıza benzeyen” Kâmrân’a içerler (34). Böylece cinsiyet rolleri bakımından Kâmrân kız kardeşiyle bir potaya, Feride’ye onların tam karşısına yerleştirilmiş olur; bu düzenlemede durması gerektiği yerde duran yalnızca Necmiye’dir. Elbette bu durum cinsiyet rolleri ve aralarındaki hiyerarşinin radikal bir eleştirisi olmaktan çok uzaktır; Necmiye özelinde “kadını” özelliklerin küçük görüldüğünü ve Feride’nin bir kadın olarak erkeğin kimi özelliklerine öykünmesinin,

Kâmran'ın bunun tam tersini yapmasından daha kabul edilebilir bulunduğunu görürüz. Elbette buna karşılık olarak bunların anlatıcı Feride'nin öznel düşünceleri olduğu, kendisi tam da bu “erkekten çok kıza benzeyen” Kâmran'a çaresizce âşık olacağına göre Kâmran'ın feminenliğinin bir anlamda olumlandığı söylenebilir (zaten bu abartılı kötülerle Feride'nin aslında Kâmran'a duyduğu hisleri baskılamaya çalıştığının ima edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır). Ancak aşağıda görüleceği gibi Kâmran ve Feride'nin aşkı ancak her ikisinin de cinsiyet normlarına belli ölçüde iade edilmeleriyle mümkün olur; hatta Feride'nin Anadolu yıllarındaki gelişimi bir açıdan tamamen bağımsızlığından vazgeçmeyi ve kendi esaretini benimsemeyi öğrenmesi ile ilgilidir. Yine de Kâmran ve Feride'nin bu kadar bilinçli ve açık bir biçimde dönemin kabul edilen cinsiyet rollerinin ve Tanzimat sonrası edebiyattaki Batı hayranı züppe delikanlı/genç kız tiplerinin tersi olarak çizilmiş olmaları asla değersiz değildir ve metnin kendine özgü çekiciliğini sağlayan en önemli etkenlerden biridir. Bütün bu katmanlar, bu tezde ele alınan diğer romanlarda da olduğu gibi, *BR*'ın ve özellikle de kadın *BR*'ının kendi içinde çatışmalı ve çelişkili doğasına işaret eder. *Çalılıkusu*'nda birçok ögenin tam da bu ikiliği ortaya koyacak şekilde iki farklı işe hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Örneğin Kâmran ve Feride'nin o kadar da aykırı olmadıklarını en başta Feride'nin erkeklerle flört eden mektep arkadaşlarını kıskanmasıyla görürüz. Kendisinin bu işlere kalkışamayacak kadar çocuksu ve “fazla olarak da böyle şeylere karşı son derece mutaassıp” (38) olması onu bir yandan yine onun “erkek Fatma”lığına vurgu yaparken, bir yandan da onu Tanzimat'tan beri eleştirilegelen hafifmeşrep yeni kadın tipinin tersi olarak konumlandırır. Öte yandan Feride'nin arkadaşlarına anlatacak flört hikâyeleri uydurmak konusundaki istekliliği ve kendi kendisiyle alay eden dili, flört konusundaki çekinceleri hafife alır gibidir. Bundan

sonra sıra Kâmrân'ın aslında görüldüğünden çok daha “erkek” olduğunun kanıtlanmasına gelir. Bir akşam Feride yine konağın bahçesindeki bir ağacın tepesine tünemişken Kâmrân'la genç dul Neriman arasında geçenlere şahit olur. İkisinin öpüşmesini şu cümlelerle anlatır:

Kuzenimin birdenbire ona yürüdüğünü, ellerini kaldırdığını görüyorum... Yüreğim oynuyor, “Nihayet aklı başına geldi, bu fena kadına güzel bir tokat atacak” diyorum. [...] Fakat o canavar bunu yapmadı. Sıksa kollarından, bembeyaz kız ellerinden umulmaz bir kuvvetle onu evvela omuzlarından, sonra bileklerinden yakaladı. Kucak kucağa, soluk soluğa boğuşuyorlar, [...] saçlarının birbirine karıştığını görüyorum (49)

Bu sahnenin bir sevişmeden çok kavgayı çağrıştıran sözcüklerle tasvir edilmiş olması, Kâmrân'ın “kız ellerinden umulmayacak” bir kuvvet sahibi olduğunun vurgulanması bilinçli bir seçimdir. Böylece, o ana kadar “narin” vücudu, “kız gibi” el ve ayaklarıyla anılagelen Kâmrân'ın bedeninin aslında erkeklikten mahrum olmadığı vurgulanmış olur. Bu kuvvetin ortaya serilişinin cinsel bir deneyimle olduğu, yani Kâmrân'ın erkekliğiyle cinselliği arasında doğrudan bir bağ kurulduğu da gözden kaçmamalıdır. Kâmrân gündelik hayatta ne kadar kadınsı olursa olsun cinsel hayatında etkin ve neredeyse saldırgan bir rol alarak, birlikte olduğu kadına baskın gelerek erkekliğini telafi etmiş olur.

Cinselliğe yapılan bu vurgu bir yandan da Feride'nin romanın ilk kısmındaki iç çatışmasını aydınlatır. Feride için Kâmrân'a karşı hisleri, cinsellik ve büyümek hep iç içe geçmiş kavramlar gibidir. Bu nedenle üçüne birden direnç gösterir. Kâmrân'la Neriman arasında geçenleri takip eden sayfalarda biraz üstü kapalı biçimde bu sahnenin Feride için de bir cinsel uyanışın tetikleyicisi olduğu gösterilir. Feride, okul

arkadaşlarının flört etmedeki beceriksizliği yüzünden kendisiyle alay ettiğini öğrenince, gururunu kurtarmak amacıyla arkadaşı Mişel’e bu olayı Neriman’ın yerinde kendisi varmış gibi anlatır. İlk anlatışında yer yer dehşet, yer yer de alayla hikâye ettiği olayları, hemen hemen hiç değiştirmeden aktarmasına rağmen şimdi romantize ettiğini görürüz. Daha sonra bu yaptığından büyük bir utanç duyarak yatağında ağlar, ancak utancının nedeni yalan söylemiş olması değil bu yalanı “dünyada muhakkak en iğrendiği[...] insan olan Kâmran” üzerine kurmuş olmasıdır (59-60). Daha sonra, Tekirdağ’daki kuzeni Müjgân tarafından Kâmran’ı sevmekle “suçlandığında” tepkisi gayet şiddetli olur:

Bir çığlık kopararak Müjgân’ın üstüne atıldım, onu kuru otların içine yuvarlayarak tartaklamaya başladım. [...] Müjgân ayağa kalkmış, üstünü silkiyor:

--Feride, sen sahiden deliymişsin, diye gülüyordu. Ben yerimden kalkmamıştım. Titreyerek:

--Allah’tan korkmadan bana nasıl iftira ediyorsun, abla, dedim. Ben daha çocuğum (84-85)

Bir erkeği sevdiği “iftira”sı karşısında kendisini “ben daha çocuğum” diye savunan Feride’nin zihninde çok da platonik ve yüceltilmiş bir sevgi kavramı bulunmadığı açıktır. Kâmran’ı cinsellikle, ama özellikle de yanlışlıkla tanık olduğu türden bir cinsellikle özdeşleştirir ve buna bir yandan arzu duyarken bir yandan da bundan korkar. Bu korkunun iki sebebi olabilir: Kâmran’a karşı hafifmeşrep Neriman’ın beslediği türden duygular beslerse kendisinin de Neriman gibi olacağı düşüncesi, veya doğrudan tanık olduğu sahnenin içerdiği şiddete karşı duyulan bir korku.

Romanın sonraki kısımlarında sürekli tekrarlanıp duran “düşmüş kadın” izleği (örneğin Munise’nin annesinin başına gelenler), Feride’nin kendi “düşme” korkusu

ve “düşmüş sanılma” endişesiyle metin ısrarlı bir biçimde birinci seçeneğe işaret eder. Ancak her iki seçeneğin de sonuçta aynı yere çıktığı söylenebilir: Erkeğin kadına “sahip olduğu” bir cinsel ortamda kadın bir erkekle birlikte olduğunda ne olursa olsun kendi hayatı ve kimliği üzerindeki kontrolünü kaybedecektir. Feride’nin hisleriyle yüzleşmekten kaçışının Kâmran’la nişanlanmasıyla sona ermeyişi, hatta daha da şiddetlenmesi biraz da buna işaret eder. Müjgân onu aşkın duygusal tarafı, teyzesiye evliliğin getireceği toplumsal statüyle tavlamaaya çalışsalar da fayda etmez. Hatta onu en çok korkutan şeylerden biri de bu statü değişimidir.

Nişanlanmayı kabul etmiştir ama Kâmran da dâhil kimsenin ona nişanlıymış gibi davranmasını istemez. Nişan kutlaması yapmayı da kendisini “şimdiye kadar alışmadığı[...] bir tuvaletle, bambaşka saçlar ve çehreyle onun yanında”, bütün bakışlar ikisinin üzerine toplanmış hâlde hayal ederek reddeder (110). Nişan yüzüğünü takmak istemez, ancak tesadüfen eline geçtiği zaman parmağına geçirmekten de kendini alamaz; yüzük dar gelip çıkmayınca da insanlara durumu anlatmaktansa üç gün eli sargılı gezmeyi tercih eder (114-115). Dört yıllık nişanlılıktan sonra, düğüne günler kala bile gelinliğini denemek istemez: “Arkasında etekli elbisesiyle Çalikuşu’nun bir tavus kuşu şekline girdiğini bir tasavvur edin. Aman, ne gülünç! Kendim bile güleceğim” (132). Görüldüğü gibi ortada Feride’nin benlik algısıyla ilgili bir çatışma vardır. Bu da Kâmran’ın simgelediği cinselliğin toplumsal karşılıklarından ileri gelmektedir. Feride Kâmran’ı ister; ama Kâmran’a sahip olmak, daha doğrusu Kâmran’ın ona sahip olmasına izin vermek, ona göre ya bir Neriman veya “gülünç bir tavus kuşu” olmak yükümlülüğünü getirir. Aynı anda hem Çalikuşu olarak kalıp hem de Kâmran’la birlikte olmak mümkün değil gibidir. Kâmran’ın karısı olmak birdenbire kadın olmak ve kadın olmak da Çalikuşu’nun ölümü demektir. Feride’nin Kâmran’dan çok, Kâmran’la birlikte olmanın simgelediği cinsellik ve kadınlık tanımlarıyla bir sorunu vardır denebilir.

Öyleyse, Feride'nin Anadolu yıllarındaki tecrübelerinin ona Kâmrân'dan bağımsız, kendi kendine yeten bir kadın kimliği kazandırarak bu çatışmayı aşmasında yardımcı olduğu söylenebilir mi? Feride'nin bu yıllarda ulaştığı olgunluğun, büyük ölçüde “Kâmrân'ı anlama olgunluğu” olduğu konusunda metin çok açıktır. Hayrullah Bey'le olan düğününden hemen önce Feride'nin defterine “Kâmrân, ben seni sevmesini, senden ayrıldıktan sonra öğrendim” diye yazması (479), veya nihayet kavuştuklarında Kâmrân'ın bu yeni, olgun Feride'yi “hırpalandıkça kokusu artan çiçeklere” benzetmesi (539-540) bunu gösterir. Yani Feride'nin kendi başına çıktığı yolculuk yine tamamen Kâmrân'la olan ilişkisi bağlamında olumlanır, bir ölçüde de kaçınılmazlaştırılır. Buna göre Feride evden kaçıp gurbette “hırpalanmasa” Kâmrân'ı sevmesini, mutlu etmesini öğrenemeyecektir; görünüşe göre öğrendiği en önemli şey de budur. Yani romanın odağını oluşturan aşk öyküsü bağlamında Feride'nin yolculuğu öncelikle Kâmrân'la ilgili iç çatışmasının çözülmesine yaradığı için önemlidir. Peki, en azından bu çatışmanın çözülmesinin Feride'yi gerçekten de eskisinden daha iyi bir noktaya taşıdığı söylenebilir mi? Anadolu macerasının Feride için nasıl bir yenilgi olduğu görüldüğünde bunu söylemek mümkün değildir. Birinci kısımdaki, Kâmrân'ın cinsel anlamda erkekliği ve dolayısıyla baskınlığı elinde tuttuğu, ama onun dışında bütün rollerin ters yüz edildiği ve Feride'nin geleneksel anlamda bir kadınlığa direndiği durumdan, son kısımda artık Feride'nin tamamen “kadın” --yani edilgin ve güçsüz--, Kâmrân'ınsa tamamen “erkek” olduğu duruma geçilir. Arada kalan, bu düşüşü mümkün kılansa Anadolu yıllarıdır. Birinci kısımda Feride'yle Kâmrân'ın ne kadar farklı bir çift olduklarını vurgulayan bazı parçalar hatırlanırsa, varılan sonuçla olan tezatları daha iyi anlaşılır. Örneğin Feride on üç-on dört yaşlarındayken geçen şu sahne:

[Feride Kâmrân'a] Sen hanımlarla tuvalet konuşurken düşündüm ki, Allah seni yanlış yaratmış. Kız olacaktıydın [...]

-- Peki sonra?

--Deminden beri bir karış yeri dikinceye kadar parmağımı delik deşik etmiş olmama göre ben de yirmi, yirmi iki yaşlarında bir erkek...

-- Ey sonra?

-- Sonrası ne olacak, Allah'ın emriyle, Peygamber'in kavliyle seni kendime alırdım, olurdu biterdi.

Odada bir kahkahadır koptu. Başımı kaldırdım ve bütün gözlerin bana baktığını gördüm.

Misafirlerden biri bir münasebetsizlik etti:

--Peki ama bu şimdi de mümkün Feride, dedi. [...] Kâmrân'a varırsın. O senin tuvaletlerinle uğraşır, söküklerini diker... Sen de sokak işlerine bakarsın (36)

Bu parça bir yandan Kâmrân ve Feride'nin kabul gören cinsel rollere uymayan hâllerini tekrar vurgularken, misafir hanımın söyledikleri de şaka yollu okuyucunun zihninde alışıldan farklı bir aşk ve evliliğin resmini çizer; bu olasılığa bir kapı aralar. Başka bir bölümde, artık nişanlı olan Kâmrân'la Feride Kâmrân'ın isteği üzerine konağın bahçesinde yürüyüşe çıkarlar.

Kâmrân, pantolonuna dikkat etmeden oradaki bir kayanın üzerine oturuverdi. Onu hemen kolundan tutup kaldırdım:

-- Sen nazıksın; kuru yere oturma, dedim ve arkamdaki lacivert pardösüyü çıkararak yere serdim.

Kâmran gözlerine inanamıyordu;

-- Ne yapıyorsun, Feride? dedi.

-- Hasta olmaman için, dedim, zannederim ki, seni muhafaza etmek bundan sonra benim vazifem oluyor (123)

Bu parçayı bir de son kısımdaki şu bölümle karşılaştıralım:

Rüzgâr hafifliyor, onlar da adımlarını ağırlaştırıyordu. Yolun bitmesinden âdeta korkuyorlardı. Kâmran mahzun mahzun düşünüyordu: “Demin bu tabiatı bomboş, kendimi lüzumsuz bir insan gördüm... Şimdi, bu gülkurusu çocuk çarşafı içinde titriyor gibi görünen nazik, küçük, güzel şeyi rüzgâra karşı bir parça bir parça himaye edebilmek inanılmayacak kadar büyük bir saadet veriyor. Bu daima böyle olabilirdi. Bu güzel küçük mahlûku ben istesem bahtiyar edebilir ve bahtiyar olurum (510)

Görüldüğü gibi, ilk kısımdaki “nazik” Kâmran ve onu “muhafaza etmeye” kararlı Feride yerlerini “nazik, küçük, güzel şey/mahlûk” Feride ve istese onu “himaye edebilecek” olan Kâmran’a bırakmışlardır. Bunu Müjgân’ın Feride için “Feride çok gayretli, inanılmayacak kadar gayretli bir mahlûk. Fakat ne de olsa kadın” (516) demesi, Hayrullah Bey’in Kâmran’a yazdığı mektupta yine Feride için “Belki titizlik filan etmeye kalkar, katiyen aldırma, öleceğini bilsen bırakma. İcap ederse zorla kadın kaçırın dağ erkekleri kadar vahşi, kaba ol. Emin ol ki kollarında ölse zevkinden ölmüş olacak” (524) şeklindeki tavsiyesi izler. Hayrullah Bey’in bu sözleriyle Feride’nin özgür iradesi tamamen önemsizleştirilmiş ve Feride dönüp dolaşıp birinci kısımdaki baskın, saldırgan erkek cinselliğinin kollarına teslim edilmiş olur.

Dikkat edilmesi gereken nokta elbette bu son kısmın romanın geri kalanı gibi birinci şahısla değil üçüncü şahıs anlatımıyla yazılmış olmasıdır. Böylece anlatısal olduğu kadar simgesel de olan bir kararla Feride hakkındaki kararlar, üçüncü şahıslara bırakılmış olur. Bu nedenle Müjgân, Hayrullah Bey ve Kâmran bu zayıf, narin ve kendisi için en iyisinin ne olduğunu bilemeyen Feride portresini çizmekte serbest kalırlar. Şaşırtıcı olmayan biçimde bu kısım ve roman, Feride'nin kendi bilgisi dışında Kâmran'la nikâhlanmasıyla sona erer. Ancak Feride elbette bu durumdan memnundur. Zaten bütün romanı Feride'nin öznelığının kaybolduğu bu sona hazırlayan da bizzat Feride'nin anlatıcısı olduğu Anadolu yıllarıdır: Bu anlatının belkemiğini, Feride'nin yıllarca çile çekip bunun sonucunda Kâmran'ı terk etmekle ne kadar da yanlış olduğunu kabul etmesi oluşturur. Bunun böyle olacağı daha ikinci kısmın başlarında, Feride B...'ye yeni gelmişken, yani Anadolu macerasının en başında, otelde komşu odada kalan Manastırlı kadının anlattığı kurşun hikâyesiyle açıkça öngörülür:

Sonradan pişman olmuştur [nişanlısını terk ettiğine] o kız,
hemşireceğim. Acırım ona. Yüreği hasretten göz göz olmuştur. Sen,
kurşunla vurulanları hiç işitmedin mi, be hemşireceğim? Bazıları
vurulduklarının farkında bile olmazlar; üç beş adım koşarlar, kaçıp
kurtuluyoruz sanırlar. Yara sıcakken acımaz, hemşireceğim. Hele bir
kere soğumaya başlasın. Sen bak, seyret o kızcağız nasıl yanıp
yakılacak? (190)

Böylesine açık açık söylendikten sonra artık okuyucuya da anlatılanların aynen Feride'nin başına gelmesini görüp izlemek kalır. Nitekim iki sene, birçok acı deneyim ve birkaç zorunlu sürgünden sonra Ç...'den ayrılırken Feride, çalıştığı okulun, kafeste beslediği kuşları salmasını tavsiye eden müdiresine şunları söyleyecek seviyeye gelmiştir:

Kuşlar, ne istediğini bilmeyen zavallı, akılsız mahlûklar. Kafesten kaçıncaya kadar türlü türlü üzüntüler içinde çırpınıyorlar. Fakat, sanır mısınız ki, dışarıda daha fazla bahtiyar olacaklar? Hayır, buna imkân yok. Ben, öyle sanıyorum ki, bu biçareler her şeye rağmen kafeslerine alışıyorlar, açık havaya kavuştukları zaman bir dal üstünde, başlarını kanatları içine gizleyerek geçirdikleri gecelerde sabaha kadar bu kafesi düşünüyorlar, küçük gözlerini pencerelerin aydınlığına dikerek hasret çekiyorlar. Kuşları zorla kafeslerde alıkoymalı, Müdire Hanım, zorla, zorla (397, vurgular bana ait)

“Çalıkuşu” açıkça son iki seneyi yaşayacağına kafeste kalmış olmayı tercih edeceğini söylemektedir: Feride’nin Anadolu’da öğretmen olarak geçirdiği bu senelerin bütün tecrübeleri, kendi hayatını kazanmış olmak, görülen yerler, tanışılan insanlar hep birer hatadır. Bu yolculuk ona kendi yanılmışlığının bilgisinden başka pek bir olgunluk getirmemiştir; Feride’yi güçlendirmek yerine onun için sürekli bir güç kaybı, bir “azalma” olmuştur. Daha da önemlisi, bağımsızlık arayışından pişman olarak kendi özgür iradesinden vazgeçmesidir. Buradan sonra da zaten Hayrullah Bey’le olan evliliğinden hemen önce şunları yazan Feride’ye ulaşılır:

Bu okumayacağın defteri ben senin için yazdım Kâmran. Evet, ne söyledim, ne yazdımsa hep senin içindi. Yanlış, çok yanlış bir iş tuttuğumu bugün artık itiraf edeceğim. Ben her şeye rağmen seninle mesut olabilirdim. [...] Ben küçük, cahil bir kıyım. Sevmenin, kendini sevdirmenin de bir yolu var, değil mi Kâmran? Hâlbuki ben bunları hiç, hiç bilmiyordum (479)

Böylece Feride’nin özneliğinin en önemli göstergesi olan kendini anlatma edimi de Kâmran’a ithaf edilirken bir yandan da Feride’nin “cahil” ve yanılgı içinde olduğu

kararına varılır ve “Feride’nin jurnali burada bit[er]” (480). İki sonucun bir arada belirmesi Feride’nin yanılmışlığının yazmaya hakkı olmadığı anlamına da geldiğini ima eder gibidir.

Böylece yine çelişkili bir sonuca ulaşılmış olur. Yukarıda da değinildiği gibi üçüncü şahısla yazılmış olan son kısımda Feride’nin Anadolu’daki deneyimlerinin boşuna olduğu söylenmez, ancak bu deneyimler yalnızca onun Kâmrân’la olan ilişkisini kolaylaştırması bakımından değerli bulunur. Genele bakıldığında bu deneyimlerin Feride’yi daha “kadın” yaptıkları için değerli bulunduğunu görürüz. Ancak Feride’nin kendisi o ana gelinceye kadar çoktan kendi seçimlerini ve özgür iradesini reddetmiş, yolculuğunu pişman olunacak bir şey olarak görmeye başlamıştır. Öte yandan Çalığışu’nun maceralarını milyonlara sevdiren de tam da o pişman olduğu yolculuktur. Üstelik, ne olursa olsun Feride dışarı çıkıp hayatı gördükten sonra eve dönebilmiş, kamusal alanı tanımış bir kadın olarak kendine tekrar eski geleneksel roller içinde bir yer bulabilmiştir. Lorna Ellis’in *BR* kahramanları hakkında ileri sürdüğü “azalarak çoğalma” tezi gereğince bu bile başlı başına bir başarı sayılabilir. Bu açıdan *Çalığışu* da *Aşk-ı Memnu* ve *Handan* gibi kadın kahramanı için ikircikli bir gelişim öngörür, üstelik olumlu olup olmadığı daha da belirsiz bir sona ulaşarak yapar bunu.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KADIN OLUŞUM ROMANINDA ANNELİK İDEALİ

A. Toplumsal Bir İdeal Olarak Annelik

İkinci bölümde de değinildiği gibi, Tanzimat döneminden itibaren kadınların eğitim alması düşüncesi çoğu kez onların iyi anneler olmaları gerekliliği sebep gösterilerek savunulmuştur. Tuba Demirci Yılmaz, “Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Modernleşmesinde Annelik Kurguları (1840-1950)” başlıklı makalesinde Osmanlı’nın son dönemlerinde gerçekleşen değişimleri “planlı, amaçları ve sınırları önceden belirlenmiş bir proje” olarak niteler ve istenen değişikliklerin Tanzimattan itibaren artık toplumsal içerikli olduğuna, dolayısıyla özel alanı da kapsadığına dikkat çeker (66-67). Özel alanın yani hane içinin düzenlenmesi demek, ebeveynliğin ve özellikle de anneliğin bir toplumsal sorun hâline gelmesi demektir. Demirci Yılmaz bu dönemde basılı yayın organlarında “Müslüman Osmanlı kadınlarının yetersiz ve kötü annelik pratikleri eleştirilmiş, çocuk yetiştirme ve annelik konularında alternatifler üretilmeye çalışılmıştır” der (68). Kadınların hak arayışı onların annelik görevlerini modern koşullara uygun biçimde yerine getirmeleri gerekliliği gerekçe gösterilerek meşrulaştırılır ve çocuklarının eğitimiyle ilgilenmemek, onları kendileri emzirebilecek durumdayken sütanalara teslim etmek gibi “aslı” görevlerine aykırı düşen davranışları kınar (74).

Kadınların eğitim alması da gelecek nesillerin ilk eğitimlerini annelerinden alacağı düşüncesiyle, yani kadının çocuğunu eğitebilmek için eğitilmiş olması gerektiği fikriyle savunulur (75). Serpil Sancar da *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*’nde bu dönemde özellikle kadınların modernleş(tiril)mesiyle ilgili tartışmalarda “modern bir ailenin nasıl olması gerektiği” meselesinin önemli bir yer tuttuğunu söyler (85). Üstelik bu dönemdeki kadın hakları savunuculuğunun önde gelen isimlerinden birçok kadın da taleplerini kadınların “milletin anneleri” konumundan hareketle meşrulaştırırlar. Örneğin Fatma Aliye *Hanımlara Mahsus Gazete*’de çıkan yazılarında sık sık “iyi Müslüman-iyi anne-iyi eş” vurgusu yapar (90), Sabiha Sertel ilk dönem yazılarından birinde “vatana karşı kayıtsızlıklarını alenen ilan eden unsurlar” a tanınan seçme hakkının “yavrularını canından koparıp hudutlarda kurban veren analar” dan esirgenmesine sitem eder (108). Görüldüğü gibi Tanzimattan Cumhuriyetin kuruluş dönemine uzanan yıllarda kadınların modernleşmesi, yalnızca toplumun modernleşmesinin bir aracı olarak görülmüş ve bunun için istenmiştir. Dolayısıyla annelik, kadının “aslı” vazifesi olarak yüceltilmiş, kadınların olası bireysel seçimleri ve istekleri tamamen göz ardı edilerek bütün kadınlardan idealize edilmiş bir annelik kavramına itibar etmeleri istenmiş, kadının eğitiminin de bu yüceltilmiş anneliğe hizmet etmesi beklenmiştir.

Öyleyse ele aldığımız dönemde “topluma uyum sağlama”nın iyi bir eğitim alıp, anne olup, iyi eğitilmiş çocuklar yetiştirmek demek olduğu söylenebilir mi? Eğer durum böyleyse Müslüman Türk Osmanlı kadınının gelişim anlatısı bakımından çok ilginç bir sonuca varırız, çünkü romanın sonunda kahramanlarımızdan Feride hariç hiçbirisi çocuk sahibi olacak durumda değildir. Handan ve Bihter’in öldüğü (yani aslında *Bildung*’larını başarıyla tamamlayamadıkları) düşünülürse de, kadının anne olarak konumunun önemini savunan Fatma Aliye’nin iki kahramanının ve anlatıcının çoğu yerde açıkça kayırdığı, “sağ kalmış” ve özlediği hayata kavuşmuş olmasıyla

başarılı olduğu söylenebilecek Nihal'in de aynı durumda olması dikkat çekicidir. *Aşk-ı Memnu*'nun ne kadar çok çeşitli anne-kız ilişkisi sunduğundan bunların hiçbirinin olumlu, başarılı bir ilişki olarak görülemeyeceğinden bir sonraki alt bölümde söz edilecektir. Dahası, belki de bu beş roman içerisinde en “mutlu” sona sahip olmasına ve evlilikle sonuçlanmasına rağmen *Çalılık*'nin da aslında bir çeşit “başarısız annelik” romanı olduğunu iddia edebiliriz. Feride üç yıllık seyahatinin sonunda hem evlatlık kızı Munise'yi hem de öğrencilerini kaybedecek ve tekrar annelik rolüne bürünebilmesi önce formaliteden bir evlilik yaptığı Hayrullah Bey'in ona bir yetimhane “hediye etmesi”, daha sonra İstanbul'a döndüğünde de Kâmrân'ın ölen karısından olan oğlunun onu annesi gibi benimsemesiyle olacaktır. Dikkat edilirse her iki durumda da annelik rolü Feride'ye bir erkek tarafından verilmiş olur: sonuçta küçük Necdet de bir anlamda ancak Kâmrân'la ilişkisi devam ettiği sürece “onun” olabilecek bir çocuktur. Bu durum Feride'nin kendisine ait olan analık haklarını kaybetmesi ve analığın, “baba”nın kadına bağışladığı bir lütuf hâline gelmesi olarak okunabilir.

“Babanın kadına bağışladığı bir lütuf olarak analık”: Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*'in girişinde, Eshilos'un *Oresteia*'sında çocukların dünyaya gelmesinde kadının rolünün nasıl önemsizleştirildiğinden bahseder: “Anne ‘onun’ denen çocuğun gerçek ebeveyni değildir, o gerçek ebeveyn olan erkek tarafından atılan tohumu büyüten dadıdır yalnızca” (alıntılayan Hirsch 30). Hirsch'e göre klasik Yunan edebiyatında görülen annenin güçsüzleştirilmesi, sessizleştirilmesi ve anne öfkesinin gayrimeşru ilan edilmesi durumu, modern Batı edebiyatında etkisini yüzyıllarca sürdürmüş bir izlektir. Antigone, Elektra ve Iphigenia gibi 19. yüzyıl romanının kadın kahramanları da annelerini “öldürerek” babaları ve erkek kardeşleriyle özdeşim kurar, “baba yasası”na tabi olurlar. Hirsch, kitabının bu romanları ele aldığı birinci bölümünde on

dokuzuncu yüzyıl kadın romanlarında anne figürünün hep bir şekilde “bastırılmış” olduğuna dikkat çeker: Bu romanlarda anneler ya ölmüştür (*Jane Eyre*, *Emma*, *Wuthering Heights* vb.deki gibi), ya gayrimeşru “kötü” annelerdir (Hirsch George Sand’ın *Valentine*’ini ve *Frankenstein*’ı örnek verir), ya gülünç ve önemsizdirler (*Pride and Prejudice* veya *The Mill on the Floss*’taki gibi). Bunların hiçbirisi olmayanlar da varlığıyla yokluğu belli olmayan, etrafındaki olayları etkilemekten aciz annelerdir (*Mansfield Park*, *Shirley* ve *Daniel Deronda*’da olduğu gibi). Hirsch ancak yüzyılın sonunda, Kate Chopin’in *The Awakening*’inde kendisi anne olan bir baş kahramanla karşılaştığımızı söyler (44). Hirsch bu durumu Viktorya döneminin anneliği eve kapanmışlık ve sessizlikle özdeşleştiren ideolojisine bağlar. Margaret Homans, annelikle sessizlik arasında kurulan bağlantıyı kendisinin “dil miti” (“*myth of language*”) dediği, Viktorya dönemi boyunca kabul gören ve daha sonradan Freud ve Lacan’ın kuramsallaştırdığı bir inanışa bağlar: Buna göre, dil ve kültür [erkek] çocuğun anneden kopup onun yerine başkalarını koymak için simgesel düzene, yani baba yasasına girişiyle mümkün olur. Bunun olabilmesi için annenin “literal” kalması, yani simgesel düzenin (dilin ve kültürün) dışında yer alması gerekir. “Kız evlatlar bu nedenle iki dil konuşur” (alıntılayan Hirsch 45). Hirsch’e göreyse romanların kadın kahramanları tam da bu nedenle, “annenin sessizliği”ne mahkum olmamak için annelerini “bastırmak” ve kendileri de anne olmaktan kaçınmak zorundadır. Dahası, Hirsch’e göre bu kadın kahramanlar iktidara ortak olmak ve annelikten kaçınmak amacıyla hayatlarındaki erkek kardeş figürleriyle özdeşim kurar, onlarla evlenirler. Hirsch bu iddiasını Freud’un “aile romansı” kavramına dayandırır: Buna göre, çocukların aileleriyle ilgili kurdukları fantezilerin ikinci evresinde, kadın ve erkek arasındaki cinsel ilişkilerin daha iyi anlaşılmaya başlanmasıyla artık annenin kimliği sorgulanmaz hâle gelir, ama “*pater semper incertus est*” (“baba her zaman belirsizdir”) ilkesine uygun olarak yüceltilmiş bir

“gerçek” babayla ilgili fanteziler devam eder. Böylece anne kurgusallığın dışında kalır ve oğulla baba arasındaki “merkezî drama”da bir araç hâline gelir (55). Annenin kimliği “her zaman belli” olduğu için, kız çocuğunun annesiyle benzer bir ilişki kurması mümkün değildir. Bu nedenle de kız çocuğunun, eğer “zayıf bir hayalgücü”ne mahkûm olmak istemiyorsa anneyi kurgudan tamamen atması, yani annenin ölmesi gerekir. Ancak bu da yeterli değildir, çünkü kız çocuğu bir gün babasının yerine geçmeyi düşleyemez, bu nedenle de babasıyla doğrudan bir iktidar çatışması içine giremez. Ancak babanın “her zaman belirsiz” olması kızı bir açık kapı sağlar: Baba her zaman belirsizse kızın herhangi bir erkekle cinsel ilişkisi her zaman potansiyel olarak enest olacaktır, ama kendi babasıyla ilişkisinin de aynı nedenle enest olmama ihtimali hep vardır. Buna göre, kız için babalar, erkek kardeşler ve kocalar birbirinin yerini alabilir konumdadırlar. Sonuç olarak Hirsch, Freud’dan yola çıkılacak olursa “kadın aile romansı”nın her zaman annenin tasfiye edilmesi ve koca/babaya bağlanma üzerine kurulu olması gerektiğini söyler. Bu yüzden 19. yüzyıl kadın romanlarını mümkün kılan tam da bu “annenin tasfiye edilmiş olması” hâlidir Hirsch’e göre. Ancak Hirsch, kadın yazarların genç kızları otoriter birer babadansa, daha ılımlı, hem şefkatleriyle anne eksikliğini giderecek hem de toplumdaki yerleriyle iktidar sağlayacak birer “erkek kardeş” figürüyle evlendirmeyi tercih ettiklerini savunur. Üstelik ona göre bu seçim genç kadın kahramanların anne olmaktan kaçınmalarının da bir yoludur, çünkü birlikteliklerinin enesti çağrıştıran tarafı, onların çocuk sahibi olamayacaklarını ima eder (56-58).

Bu savın özellikle son kısmına, yani ele alınan metinlerin birçoğunda kadın kahramanların evliliklerine rağmen hiçbir zaman anne olmayacakları iması bulunduğu fikrine Batı edebiyatları bağlamında hak vermek güçtür. *Jane Eyre* ve *Middlemarch* gibi romanların sonunda evlenen genç kadın karakterler pekâlâ da çocuk sahibi olurlar. Yine, çoğu bir evliliğin gerçekleşmesinden hemen sonra veya

hemen önce biten Jane Austen romanlarında genç çiftlerin hiç çocuğu olmayacağı iması olduğunu söylemek aşırı okuma yapmak sayılabilir. Yine de özellikle bu tezde ele alınan romanlar açısından baktığımızda, şaşırtıcı bir biçimde Hirsch'in iddialarının büyük bir kısmıyla uyuşmalar gözlemleriz. Öncelikle, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, kahramanların annelerinin tasfiye edilmiş olması ve kendilerinin de anne ol(a)mamaları durumu söz konusudur. Kahramanlarımızdan Refet hariç her birinin annesi ya ölmüş ya da etkisiz/kötü annedir; hatta çoğunun annelerinin yerine koydukları kadınlar, manevî anneleri de aynı derecede etkisiz hatta zararlıdır (Nihal'in mürebbiyesi ve Bihter'i, Çalığışu'nun teyzesi gibi). Ayşegül Utku Günaydın "Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Yalnızlaşma Ögesi Olarak Anne Eksikliği ve Baskı Mekanizmaları" başlıklı yazısında bu durumun yalnızca bir tarafına, yani kadın kahramanların annesizliğine değinmiş ve bunu, kendisine "gelecekte vatanına bağlı, sağlıklı kuşaklar yetiştirilmesinde [...] önemli bir misyon veril[miş]" ancak "bunun tam anlamıyla gerçekleşmesi için gerekli toplumsal altyapının [...] istenilen düzeye gelmemesi" nedeniyle üzerinde "toplumsal baskı mekanizmaları oluşmuş" olan kadının bütün bunlar sonucunda yalnızlaşmasının bir simgesi olarak okumuştur (83). Günaydın kadına yüklenen böyle bir misyondan söz etmesine rağmen, meselenin diğer yüzüne yani kahramanların kendilerinin de (görünüşte) anne olmamalarına hiç değinmemiştir. Daha da ilginç olarak, Günaydın ele aldığı kadın yazarların eserlerinde tehdidin daha çok aile içinden geldiğini vurgulamış ve Fatma Aliye'nin *Enîn*'indeki baş kahraman Fehame'nin şu sözlerini alıntılarmıştır: "En büyük garezkârlarım, düşmanlarım kendi biraderlerim" (alıntılaman Utku Günaydın 85). Utku Günaydın bu alıntıyı, "İmkân verilen kadının erkekten çok daha ilerlemeci bir zihniyete sahip olduğu vurgusu yatmaktadır romanın alt okumasında" diyerek açıklar (85). Gerçekten de, Hirsch'in Batılı kadın romanlarıyla ilgili olarak ileri sürdüğu, annesizliğin genç kıza (hem

maddî hem de psikolojik anlamda) küçümsenemeyecek bir bağımsızlık sağladığı fikrine karşılık, bizim kahramanlarımıza annesizlik pek de bağımsızlık getirmez. Bedia kocasından kaçtıktan sonra uzun süre ağabeyinin koruması altında kalır; Handan İngiltere’de bile hayatını kocasının kaprislerine göre belirleyerek, yakın akrabalarından başka kimseyi görmeden yaşar; Bihter annesinin boğucu evinden ancak kocasının boğucu yalısına kadar gidebilir, Nihal orayı bile hiç terk edemez; Feride Anadolulara kaçsa da erkek egemen zihniyet hiç peşini bırakmayarak bağımsız bir hayat kurmasını engeller. Öte yandan kahramanlarımızın hemen hepsi gerçekten de maceralarının sonunda hayatlarını birleştirmek üzere için birer “erkek kardeş” figürü seçerler (çoğu bu emellerini gerçekleştiremeseler de). Bedia kocasından kaçıp gerçek erkek kardeşinin himayesi altına girer; Handan akrabası olan, başta kendisini “kardeş gibi” seven Refik Cemal’le aşk yaşar; Bihter kocasının yeğeni olan ama yaşça kendisine yakın Behlül’le ilişki kurar; Nihal öz amcasının oğlu olan aynı Behlül’le nişanlanır; ve nihayet Feride teyzesinin oğluyla evlenmeyi başarır. İlginçtir ki ele aldığımız bütün kahramanlar içerisinde bu kalıba en aykırı düşeni tarih bakımından en eskisi, Refet’tir: O amcaoğluyla evlenmeyi kesinlikle reddeder. Dikkate alınması gereken, Hirsch’in kadın yazarların bu sonu bir mutlu son olarak kurguladığı iddiasına karşılık, burada ele alınan kadın kahramanlardan ikisi bu erkeklere olan bağılılıkları yüzünden ölür, ikisi bu erkek kardeş figürlerinin kendilerini feci şekilde aldattığını öğrenerek hayatlarına kırık bir hâlde devam ederler (Feride’nin Kâmran’a dönmesi, aldatılmışlığını değiştirmez ve çektiği acıları sıfırlamaz; Kâmran Feride’yi aldatış nedenleriyle ilgili tatmin edici bir açıklama sunmadığı gibi, Feride’nin bu “örselenmiş” hâlini olumlu bulduğunu da belirtir). Bu da Ayşegül Utku Günaydın’ın Cumhuriyet öncesi romanlarda kadın karakterleri bekleyen tehlikelerin çoğunun aile içinden geldiği savını destekler niteliktedir.

Günaydın'ın genç kadın karakterlerin annesizliğini ele almasına karşılık Seda Başer de 2012 tarihli “Tanzimat’tan Servet-i Fünûn’a Anneliğin Kaybı ve Çocuksuzluk” başlıklı yüksek lisans tezinde denklemin öbür yanını, özellikle Servet-i Fünun edebiyatının aldatan kadınlarının hikâyelerinde çocuksuzluk izleğini ele alır. Parla’dan hareketle “Tanzimat’ın Osmanlı’ya biçtiği cinsiyet erkektir” (4) diyen Başer, bu nedenle Tanzimat romanında “iyi” kadın karakterlerin ya oğullarının hayatında bir işlevleri olmayan aciz anneler veya erkeklerin eylemleri yüzünden acı çeken edilgin kurbanlar olarak yer aldıklarını belirtir. Oysa Servet-i Fünun edebiyatına kendi seçtikleri adamlarla evlendikleri hâlde mutlu olamayan, bu yüzden başka adamlara âşık olan ve böylece “idaresini ele aldıkları bir hayatın dramatik sonucuyla karşılaşan” kadınlar hâkim olur (14). Bu kadınların aşklarında cinsel duyguların da önemli yeri olmasına rağmen, Tanzimat’ın şehvetli “kötü kadın”ları gibi tamamen olumsuz şekilde de çizilmemişlerdir. Bu bir anlamda *Aşk-ı Memnu*’nun Bihter’i, *Eylül*’ün Suad’ı ve *Handan*’ın aynı adlı başkahramanı gibi kadın karakterlerle edebiyatta kadının kendi hayatının kontrolünü elinde tutabileceği bir iktidar alanı açıldığını gösterir. Ancak Başer’in dikkat çektiği nokta, bu kahramanların Batı edebiyatlarındaki muadilleri (örneğin Anna Karenina ve Madam Bovary) çocuk sahibiyken sözü geçen kahramanların hepsinin çocuksuz olmasıdır. Bu anlamda kadın kahramanlara bu iktidar alanını çocuksuz olmaları sağlamıştır. Ancak yine Başer’in dikkat çektiği gibi bu anne olmanın bilinçli reddinden kaynaklanan bir çocuksuzluk değildir, bu kahramanların hepsi aslında anne olmak ister. Buna göre bu kahramanların çocuksuzluğu aslında ailenin önemi ve analığın kutsiyetine dair önceden gelen değer yargılarının bir devamı, kutsal annelikle eşe ihanetin bir araya gelmemesini sağlayan bir anlatı aracıdır. Ailenin temeline çocuğu koyan bir anlayışa göre çocuksuz kadın artık ailenin merkezi olmayacağı için, yasak aşk da ölümcül bir günah olmaktan çıkar (gerçi bu kadınların hepsi yine de ölürler).

Başer’e göre çocuksuzluk bu kadınların yalnızlıklarını ve mutsuzluklarını “çoğaltan, öte yandan da meşru kılan bir unsur olarak romanlardaki yerini alı[r]” (49). Bu “meşru kılma”nın özgürleştirici bir yanı varsa da, bu durum kadının yalnızca ve yalnızca çocuksuz olduğunda özgür olduğu anlamına gelir. Bu nedenle de Başer “söz konusu durumun topyekûn bir özgürleşmeden çok şekli bir özgürleşmeye denk düştüğü[nü]” savunur (61).

Bütün bunlar bize ne anlatır? En başa dönersek, Lorna Ellis’e göre kadın gelişim anlatısının kadına topluma uyum sağlama olanağı sunarak hem kadını hem de toplumu olumladığını, hem kadın hem erkek gelişim anlatısının amacının kahramanı (ve okuru) toplumda “üretken bir yere” getirmek olduğunu söylemiştik. Son dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet ideolojisiye Müslüman Osmanlı/Türk toplumunda kadın için uygun bulunan toplumsal yerin, kadının edinebileceği “üretken konum”un eğitilmiş, modern ve fedakâr bir annelik konumu olmasını bekletir. Buna rağmen bu ana akım kadın gelişim anlatılarında neredeyse hiçbir olumlu annelik betimlemesi göremememiz, kahramanların en çok olumlananlarının bile anneliğine tanık olamayışımız ilginçtir. Hirsch Batı romanlarında kadın karakterlerin anne eksikliğini, Eski Yunan edebiyatından 19. yüzyıla kadar gelen annenin tasfiye edilmesi zorunluluğunun bir sonucu, kadın kahramanların hayatlarını birer “erkek kardeş” figürüyle birleştirmelerini ise hem benzer bir zorunluluk hem de kadın yazarların bilinçli bir tercihi olarak ele alır. Oysa Eski Yunan edebiyatından çok da etkilendiği söylenemeyecek, üstelik kadının annelik görevini modernleşme çabaları başlamadan çok önce de son derece önemseyen, hatta kadına yalnızca anne olduğunda bir paye veren Müslüman Osmanlı toplumu için, kadın kişiliğinin gelişiminde “annenin tasfiye edilmesi”ne rastlamak ilginçtir. Yine erkek kardeş figürünün de kadın kahramanlara umut dolu birer gelecek vaat etmediği düşünülürse, Cumhuriyet öncesi Osmanlı/Türk romanında bu

izleklerin ne anlama geldiği sorusu çok daha önemle karşımıza çıkar. Bu sorunun cevabı belki de, ele aldığımız dönemin bir değişim dönemi, ancak amaçlanan değişikliklerin de planlı birer proje olmasındadır: Gerçekte entelektüellerin tasavvur ettiği ideal kadının uyum sağlayabileceği bir toplum yoktur, bu nedenle de ne bu kadının bu toplumda bir yer edinmesi, ne de bu toplumun olumlanması mümkündür. Öte yandan bunu, dönemin kadınlara dayattığı toplumsal görevlere bilinçdışı bir karşı çıkış olarak okumak da mümkün olabilir.

B. Romanlarda Annelik İdealinin Kaşılıksızlığı

1. *Refet* ve *Udi*'de Anneler ve Kızlar

Refet ve *Udi* birlikte ele alındıklarında ilk dikkat çeken şey, *Refet*'te kadın cemaatinin ve kadınlar arası dayanışmanın baskınlığına karşılık *Udi*'de başkahraman Bedia ve bir ölçüde de anlatıcı/yazar hariç varlığı hissedilen hemen hemen hiç kadın karakter bulunmayışıdır. *Refet*'te adlarıyla bahsedilen önemli-önemsiz onlarca kadın karaktere karşılık yalnızca üç erkeğin adı bildirilir ve yalnızca iki erkeğin sesi duyulur, bunlar da *Refet*'in yakın arkadaşı Şule'nin, ona bir mektup yollayan dayısı ve yine *Refet*'in amcaoğlu Mucip'tir. Dayı, Şule'ye mektup yollamaktan başka bir şey yapmaz, Mucip'se zaten anlatıya girdiği her anda densiz ve rahatsız edici bir karakter olarak çizilir. *Refet*'in hayatına gerçekten etki edenler yalnızca kadınlardır. Bu kadınların en önemlisi, en azından metinde *Refet*'ten sonra en çok yer kaplayanı, annesi Binnaz Hanım'dır. *Refet*'le Binnaz Hanım'ın ilişkisi bir anlamda metnin en belirleyici ilişkisidir. İkisi arasındaki sevginin büyüklüğü metnin birçok yerinde vurgulanır. Örneğin *Refet* büyüyüp Darülmuallimat'a başladıktan sonra bile ana-kız uzunca süreler ayrı kalmaya dayanamazlar: “Binnaz'ın aşçılığa gitmesi pek firaklı bir

şey oldu. [...] Binnaz gittiği yerde, Refet kaldığı odasında gözyaşlarıyla yastıklarını ıslatmadıkça uykuya varamıyorlardı” (126).

Ayşegül Utku Günaydın’ında üzerinde durduğu gibi, annesizlik izleği Tanzimat sonrası edebiyatta kadın kahramanların maceralarında son derece yaygın ve önemli bir izlek hâline geleceği için, bunların arasında *Refet*’in yeri son derece ayrıksıdır. Annesi Binnaz Refet’in en büyük destekçisidir. Ana-kızın karşılıklı sevgisi gibi, Binnaz’ın kızına karşı duyduğu, annece bir üstünlük hissinden arınmış hayranlık metnin birçok yerinde vurgulanır. Örneğin kömür alamadıkları için soğuktan uyuyamadıkları, donacak gibi oldukları bir gece, ikisi de yan yana ölmekten gocunmayacaklarını söyledikten sonra Binnaz şunları ekler:

“Ah! Refet bilsen, kalbimi bilsen! Ah!” Elini kalbi üzerine koyarak,
“Burada senin için neler var!” Gülerek, “Bu acılar, bu acı şeylerle beraber ne kadar da tatlı şeyler var [...] hoca hanımlara tesadüf edecek olursam, ‘Hanım, Cenabıhak sana iftihar edecek bir evlat ihsan etmiş, doğrusu bahtiyarlığını tebrik ederiz, biz bile böyle çalışkan müstait zekâvet-i fevkaladeye malik bir şakirt ile müftehiriz,’ dediklerini işitince de ne hoş oluyorum bilsen!” (83-84)

Binnaz’ın kızına duyduğu bu katıksız hayranlık, aslında ikisinin arasında daha en başından kurulmuş olan bir hiyerarşinin göstergelerinden biridir. Refet annesine bir yandan büyük saygı duyarken öte yandan da birçok kez ona buyurgan tavırlarla hitap eder; örneğin Refet’in kendi çirkinliğine olan inancını beyan ettiği bölümde, kızının güzelliğini göstermek için telaşla bir ayna arayıp bulan Binnaz’a Refet’in tepkisi şöyle olur: “Refet *başıyla işaret ederek* 'Götür nine götür! Bizim gibi fukaraların aynası olmaz! Aynası olmayanların da aynaya bakmaya hak ve salahiyetleri olur mu?..' hükmünü anlattı” (70, vurgu bana ait). Refet’in vücudunu bile kıpırdatmadan

bir baş işaretiyle annesine emir verip, kendinden çok büyük bu kadına hayat dersi vermesinde açık bir üstünlük hissi görülür. Yine Refet “mahallede vakarını korumak” istediği için bakkala manava gitme, paket taşıma gibi işleri hep ev halkı, başta da annesi yapar (99). Binnaz’ın Refet’e olan tabiyeti, veya Refet’in ona olan üstünlüğü, onun görgüsünün Refet sayesinde arttığını söyleyen şu cümlelerde belki de en açık biçimde görülür:

Binnaz hem oldukça zeki hem de pek mütehassis bir kadındı. Zaten muteber bir familyanın cariyesi olarak büyümüş, sonradan taşraya gittiğinde ise en ziyade istidat ve zekâveti sayesinde kendisini Hayati Efendi’ye sevdirmişti. Binnaz’ın bir kusuru varsa o da görgüsüzlüğüydü. [...] [K]ızı Refet gibi mektep muallimelerini dahi hayran etmekte olan zeki ve arif bir kız ile beraber bulunmak ve onun mektep arkadaşları ile mükâleme ve musahabelerini işitmek kendisi için dünyadaki en büyük lezaizden olan kızının tatlı sözlerini ezberlercesine dinlemek ile Binnaz’ın fikri tenevvür eyledikten başka sözleri de daha düzgün olmuştu. Kendisi ile görüşenler onu bir çamaşırcı kadın değil okumuş yazmış bir kadın sanırlardı. Hâlbuki Binnaz okumak bilmezdi (85)

Burada ilk dikkati çeken nokta Binnaz’ın cariye olarak büyümüş olmasıdır, eğitimsizliği de bu yüzdendir. İkincisi de yaşlı bir kadın ve anne figürü olarak bile Binnaz’ın genç Refet’e bir şey öğretememesi, tam tersine kendisinin ondan öğrenmesidir. Refet’in Binnaz’a olan üstünlüğünün ve buna karşılık Binnaz’ın Refet’e olan itaatinin nedeninin Binnaz’ın kölelik geçmişi olduğu birkaç yerde ima edilir, örneğin Hayati Bey’in ölümünden bir süre sonra genç Binnaz’ın kararları

Lakin Binnaz yüzü gözü açılmamış bir şey olup miras nasıl tevarüs

eder, mal nasıl taksim olunur böyle şeyleri bilmedikten başka efendinin mal ve mülkü ne kadar olduğunu da bilmezdi ki kendilerine ne miktar bir şey isabet edeceğini tahmin edebilsin. O güne kadar bildiği bir şey varsa o da kızına muhabbetti. *Nihayet bir efendizadesi de Refet olduğunu düşünüp* artık onu bu azaptan kurtarmak için ne yapmak lazımsa onu yapmaya karar verdi (33)

cümleleriyle açıklanır. Burada Binnaz'ın bir cariye olarak toplumsal statüsü, onun hem eğitimsizliğinin hem de “efendizadelerine” olan bağlılığının sebebidir denebilir. Binnaz'ın cehaleti yerilirken, biraz da bu cehalet nedeniyle mümkün olan kölece bağlılık ve itaatineyse olumlu bir vefakârlık örneği olarak yaklaşıldığı gözden kaçırılmamalıdır. Ancak daha da ilginç olan iki nokta, Binnaz'ın annelik hislerinin de bir dereceye kadar efendisine duyduğu bu bağlılıkla açıklanmaya çalışılması; ikincisi de Binnaz'ın Refet'i üvey kızlarıyla değil de üvey oğullarıyla karşılaştırmasıdır. Aslında metinde Binnaz'ın Refet'e kızı gibi değil de oğlu gibi davrandığını gösteren başka kısımlar da vardır. Örneğin Refet daha çok küçükken anlatıcı Binnaz hakkında şunları söyler: “Dünyada bir tanecik Refet'inden gayri kimsesi yoktu ki! O da şimdi onu himaye edecek bir sinde değil” (33). Refet'e annesini himaye rolünün verilmesi dikkat çekicidir. Yukarıda *Çalikuşu* incelenirken Feride'nin “kadınlaşma” sürecinde nasıl Kâmran'ı “muhafaza etmeyi” kendi görevi olarak gören bir kudretten Kâmran tarafından himaye edilmesi gereken “küçük, nazik şey”e evrildiği gösterilmişti. Burada küçük Refet'e de bu “himaye” gücünün atfedilmiş olduğunu görürüz. Ancak metinde Refet'in en açık biçimde erkekleştirildiği kısım, Refet'in bir kandil günü eve kendi harçlığından alınmış kandil simidi ve şekerlemelerle dönmesi üzerine Binnaz'ın verdiği şu tepkidir: “Binnaz sürur ve iftihar gözyaşları döküyordu. Refet'i görünce kollarını açarak, 'Kızım, yavrum, evimin erkeği!' dedi” (104).

Öyleyse Binnaz'ın Refet'e üç bakımdan ikincil kılınmış olduğu söylenebilir: Toplumsal statü, eğitim durumu ve cinsiyet rolleri. Bütün bu açılardan, Refet'in bir oğula benzemesi gibi Binnaz'ın da Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar*'da bahsettiği oğullarını doğru yönlendirmekten aciz, eğitimsiz ve etkisiz annelere benzediği söylenebilir. Öte yandan, bu anneleri andıran özelliklerine rağmen ortaya çıkan sonuç bakımından Binnaz hiç de etkisiz ve aciz değildir: Senelerce Refet için saçını süpürge etmişse de Refet de her anlamda iftihar edilebilecek bir evlat olmuş ve başarıya ulaşmıştır. Ancak bu başarının sebebinin gerçekten Binnaz'ın iyi anneliği mi, yoksa Refet'in iyi kızlığı mı olduğu da tartışılabilir. Yukarıda da görüldüğü gibi Refet annesinden bir şey öğrenmek yerine ona kendi bilgi ve görgüsünü öğretir durumdadır. Ancak Refet'in de annesine duygusal açıdan büyük bir bağlılığı vardır. O kadar ki, Refet zaman zaman annesini rahat ettirmeyi bütün çalışmalarının tek gayesi olarak görür: “Gayret nineciğim, gayret! Bir diploma alıncaya kadar gayret! Ah, seni minder üzerinde oturtup da rahat ettirdiğimi görecektir miyim?” (71) “Ah, sana rahat ettirdiğim, her ikimizi de yalnız ben çalışarak geçindirdiğim günü görecektir miyim?” (72) O Darülmuallimat'tan mezun olduktan hemen sonra Binnaz ölünce ise Refet bir süre bütün yaşama isteğini kaybeder:

Validemi geçindirecektim. Ona rahat ettirmek için yekdiğerini tevali edecek olan arzularımın icrasına çalışacaktım. Yorgunluğumu onun nevazişi onun taltifatı ile geçirecektim. Onu mesrur etmek için mesrur olmak isteyecektim. [...] Bundan sonra artık bu dünyada ne işim ve ne vazifem kaldı! Bu miskin ve çirkin vücudu sürüklemek için mi yaşayacağım? (183)

Burada önemli bir nokta, Refet'in annesine duyduğu bu mutlak bağlılığın nedenlerinden birinin kendi çirkinliği ve iyi bir evlilik yapabileceğinden umutsuzluğu olmasıdır. Refet annesi dışında kimse tarafından bu kadar güçlü bir

biçimde seilmeyeceğine inanır, annesinin zamansız ölümü onun için en çok da bu yüzden acıdır: “Evet! Beni diplomam idare edecek, himaye edecek! Pek doğru! Fakat beni kim sevecek! Ben kimi seveceğim!” (182)

Burası ilginçtir, çünkü Binnaz nasıl Refet’i “efendizadesi” olarak ve başka kimsesi olmadığı için bu kadar seviyorsa, Refet de Binnaz’ı, onu hiç olmayacak bir “efendi” ve ailenin yerine koyduğu için bu kadar derinden sever. Refet, güzel olduğuna, seilebileceğine inansa evlenmek isteyebileceğini birkaç yerde dile getirir: “Keşke ben de güzel olaydım diye hatıra gelmemek mümkün değil! Lakin servet yoksa gayrete iki elimle sarılmak istiyorum” (63-64) ve

Teelhül edersem zevcimi de pek çok severim diye korkuyorum. [...] Çok sevdiğim gibi çok seilmek de isteyeceğim. Layık olmadığım şeyi kocam olacak adamdan talebe hakkım olmayacak! [...] Lakin o arzumdan da geçemeyeceğim! Sevilmediğimi bilerek sevmekten ise hiç teelhül etmem! İşte benim teelhül etmemek fikrinde bulunmaklığım bundandır (189)

der örneğin. Öyleyse Refet ve annesi, bu birbirlerine son derece bağlı iki kadın birbirleri için aslında orada olmayan erkeklerin yerini tutarlar.

Sonuçta, annesinin ölümü üzerine düştüğü bu varoluşsal krizden Refet’i arkadaşı Şule’nin ona vazifesini hatırlatması çıkarır. “Sana devlet bu kadar para sarf etti. Öyle hocaları nerede bulup da ders alabilirdin. [...] Şimdi devlet senden istifade edecek. Binlerce evlad-ı vatanın talim ve tedrisi sana vazife oldu” (190). Gerçi Refet’in önceden de buna benzer hayalleri vardır: “Onun tahayyülatı o yaştaki sair kızların tahayyülatına benzemiyordu. Kazanacak, evini idare edecek, validesine rahat ettirecek, birçok çocuklar okutup evlad-ı vatanın talim ve terbiyesinde bulunacak, o çocukların hepsi buna hürmet edecekler ‘Hocamız’ diye sevecekler!” (105) Böylece

Refet gelecekle ilgili planlarını kendi evlatlarından, “vatanın evlatları”na aktarmıştır denebilir. Burada, öğretmenliğin çocuklarla uğraşmak anlamına geldiği için kadına en uygun meslek olarak görülmesini ve anneliğin de küçük çocukların öğretmenliği demek olduğu için önemsenmesini hatırlayabiliriz. Yine de Fatma Aliye’nin kahramanında Ahmet Mithat Efendi’nin ekonomik öğretilerinden geldiği söylenebilecek çok daha faydacı bir damar vardır. Atanmak için İstanbul’a yakın ancak maaşı daha az olan yerlerden biri yerine uzak ama maaşı iyi bir yeri tercih eder. Bunu da şu sözlerle açıklar:

Maaşı çok ki benim fikrim, sıhhatim yerindeyken çabuk biraz para tutup istikbalimi temin eyledikten sonra müsterihane ifa-yı vazife edebilmek, yani her ne zaman sıhhatimin muhtel olacağını hissedersen işigalatımı terk edip kendime bakabilmektir. Ha! Bir de orası bizim memlekete yakındır. Mektep tatili zamanlarında oraya gidip pederimden kalan emlaktan hisse-yi mevruseme vazı-ı yed ederim (209)

Bu tezde ele alınan diğer kahramanların, hatta aralarında Refet’e en yakın olduğu söylenebilecek Çalığışu Feride’nin de zaman zaman geçim sıkıntısı çekmesine rağmen para meselelerini ne kadar az düşündüğü göz önünde bulundurulursa, Refet’in bu kendini korumacı hesaplarına verilen önem daha da dikkat çekici hâle gelir. Metnin en sonunda bile, Refet’e de gönlüne göre bir kısmet çıkabileceği umudu yeşertilmekten kaçınılır; Refet bundan sonra gerçekten tek başınadır. Gelecekle ilgili hesapları da hep buna göredir. Böylece ilginç bir durum ortaya çıkar. Bir anneyle kızının ilişkisini son derece yücelten bu metinde kız asla anne olmayacaktır. Annenin

en büyük zaferi yine bu anne olmayacak kızı yetiştirmiş olmaktır, ama kendisi kızının yanında hep aşağı konumdadır.

Refet'ten bir sene sonra yayımlanan *Udi* ilk bakışta *Refet*'e göre çok daha alışıldık bir hikâye gibi görünür. Örneğin burada *Refet*'in aksine erkek karakterlerin rolleri kadınlara göre daha baskındır. Metinde Bedia'dan başka varlığı hissedilen yalnızca iki kadın karakter olduğu söylenebilir: Helvila ve ancak romanın sonuna doğru kendinden açıkça bahsetmeye başlayan, Bedia'yı tanıdığını ve bu romanı onun isteği üzerine yazdığını söyleyen anlatıcı/yazar. Romanın temel çatışmasına ve kurgusuna katkıda bulunan kadın karakterlerse yalnızca Bedia ve Helvila'dır. Bunun dışında romanda ağırlığı en çok hissedilen karakterler Bedia'nın babası Nazmi, ağabeyi Şemi ve kocası Mail'dir. Bedia'yı müzikle tanıştıran, ona hem kendisi ders verip hem de Şam'ın en iyi hocalarını tutan babası olur. Babası öldükten ve Mail'le evliliği bozulduktan sonra yıllarca onu geçindiren, hatta İstanbul'da müzik öğrenimine devam etmesi için masraflarını karşılayan da ağabeyi Şemi'dir. Olayların gidişatını doğrudan etkileyen bu üç erkeğe karşılık, Bedia ve Helvila haricindeki kadın karakterler gayet siliktir. O kadar ki, Bedia'nın evlendiği sıralarda hayatta olan annesiyle ilgili bir daha tek kelime bile edilmez. Baba Nazmi'nin ölümüne önemli bir yer verilirken, annenin ölüp ölmediği bile haber verilmez. Bedia'nın evli olan ablası da aynı şekilde Bedia'nın evliliğinden sonra anlatı evreninden kaybolur. Şemi'nin ölümünden sonra, ardında bıraktıklarının sorumluluğunun neden kendi parası olmayan dul Bedia'nın üzerine kaldığını açıklamak üzere ablasına ne olduğunu kısaca aktarmak mantıklı olacakken, sanki böyle bir karakter hiç olmamışçasına bu konuyla ilgili tek bir sözcük bile geçmez. Babası ve ağabeyinin büyük emeklerine karşılık, roman boyunca Bedia'ya faydası dokunduğu söylenebilecek tek kadın, ona ut dersi için öğrenci bulmasında yardım etmesi ve daha sonra evinin inşasıyla uğraşmasıyla anlatıcı/yazar olur. Bu açıdan *Udi*, yapı ve kurgu açısından *Refet* kadar

“proto-feminist” bir metin gibi görünmez: Başarılı kadın, ancak başarılı bir erkeğin yetiştirmesi olarak bir yere gelir ve kadının kişilik gelişimini belirleyen başlıca etken, yine bir erkekle olan aşk ilişkisidir. Ana kadın kahramanın anlamlı bir iletişim kurduğu, anlatıyı etkileyebilen tek diğer kadınsa onunla bir erkek uğruna mücadeleye giren rakibesidir. Daha da ilginç, Bedia’nın birkaç sene süren evliliğine rağmen kendisinin anne olmamasıdır ki, bu durum *Aşk-ı Memnu* ve *Handan*’la devam edecek olan bir akımın başlangıcıdır.

2. Bir “Analık” Meselesi: *Aşk-ı Memnu*

Aşk-ı Memnu’daki büyüme hikâyesinde neden Bihter ve Nihal’in birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğine üçüncü bölümde değinilmişti. Bu kısımda ise romanda ikilisiyle sınırlı kalmayan, her yaş ve düzeydeki kadınlardan oluşan bir kadınlar ağına ve bu ağda annelik rollerinin önemli yerine odaklanılacaktır. *Aşk-ı Memnu* kendisine adını veren yasak aşkın o kadar gölgesinde kalmıştır ki, romanın neredeyse bütün okumaları Bihter’le Behlül’ün ilişkisini ve Bihter’in önlenemez düşüşünü romanın merkezine alırlar. Oysa Türk edebiyatında bu kadar kadınla dolu ve bütün bu kadınların arasındaki gerilimlere bu kadar yer ve önem veren az roman vardır denebilir. Bihter’den Peyker’e, Firdevs Hanım’dan Mlle de Courton’a ve hatta Şakire Hanım’a, anlatıya şu veya bu şekilde etki eden kadınlarla doludur roman. Daha da ilginç olanı bu kadınların birbirlerine çoğu kez bir anne-çocuk ilişkisiyle bağlanmasıdır. Aslında *Aşk-ı Memnu*’da bir annelik yarışı sürüp gider sanki. Bihter yalıda Nihal ve Bülent’e annelik etme hevesiyle dolu olarak gelir. Mlle de Courton da annelik arzusunu Nihal’le kurduğu bağ üzerinden tatmin eder. Nihal Bülent’in annesi gibi davranır. Firdevs Hanım Bihter’le Peyker’in öz anneleri olmanın sorumluluğunu dişlerini gıcırdatarak üstlenir ama sağladığı bütün yetkiyi de

kullanmaya çalışır. Peyker'se anneliğiyle övünür; Selim İleri'ye göre bunu biraz gösteriş, biraz da toplumdaki yerini sağlama almak için kullanır. Herhalde bütün dünya edebiyatlarında her türden anneliğin bu kadar önemli bir sorunsal hâline geldiği az sayıda anlatı vardır. Burada Ayşegül Günaydın'ın son dönem Osmanlı romanında annesizlik izleği üzerine yazdıkları akla gelebilir. Gerçekten de *Aşk-ı Memnu*'da bu anne bolluğuna rağmen hiçbir annelik görevini layıkıyla yerine getiremez. Firdevs Hanım, kızlarının düşmanıdır; Bihter de bütün iyi niyetine rağmen Nihal'in düşmanı olur bir yerden sonra. Bunun bir sebebi Nihal'in ısrarcı düşmanlığıysa, bir sebebi de romanın en başında işaret edildiği gibi, Bihter'in kendisinin bir genç kıza annelik edebilecek olgunlukta olmayışındır. Bütün şıklığına ve becerikliliğine rağmen Bihter yalının o içe kapalı dünyasına nüfuz edebilecek kudrete sahip değildir. Evliliğinin öncesinde Bihter'in, olayları ve insanları çok yönlü bir şekilde ele alabilmesini engelleyen bir içgörü eksikliğinden mustarip olduğunu görürüz. Adnan Bey'in yalısını, onunla evlendiği anda eline geçiverip emrine amade olacak durağan bir şey, bir çeşit ödül olarak görür; bu yalıda Adnan Bey'den başka kendilerine özgü duyguları, düşünceleri, beklentileri olan bir dolu insan yaşadığını, bunların hepsinin kendi gelişinden memnun olmayabileceğini aklından bile geçirmez. Evliliği de yalnızca bu ödülü ele geçirmek için yerine getirilmesi gereken bir görev gibi gördüğünü fark ederiz. Nihal'i sevmeye karar verişinde bile gerçek bir ilişki kurma isteği değil, görevini layıkıyla yerine getirme amacı sezilir: Nihal'le arkadaşlık ederek geçirdiği bir senenin sonunda (henüz Nihal'in yeni uyanan düşmanlık duygularından habersizken) düşünceleri şöyle anlatılır:

Biliyordum ki Nihal [...] şu sevdiği kadının sevilmemesi lazım gelen bir üvey anadan başka bir şey olmadığına vukuf hâsıl eder etmez o zaman kadar türlü uğraşmalarla kurulabilen samimiyet binası birden

yıkılacak ve [...] ikisinin arasında bir şey kırılacaktı. Ahvalin icabı ile
bu iki kalp birbirine düşman olmaya mahkûm idiler (207-208)

Bihter her ne kadar kendisinin Nihal’i sevdiğini iddia etse de, bir yılın sonunda kızla “üvey analık” dışında bir ilişki kuramadığını düşünmesi ve aralarının bozulmasını bir zaman meselesi olarak görmesi dikkat çekicidir. Eğer beklediği çatışma henüz gerçekleşmediyse Bihter’i bunun mutlaka gerçekleşeceğine inandıran nedir? Burada açıkça görülür ki nasıl Nihal, Bihter’in onun üvey annesi olduğu gerçeğini aşamıyorsa Bihter de Nihal’i üvey kızından başka bir şey olarak görememektedir. Nihal’in yalıdaki herkesin hayatına tahakküm arzusu gerçekten de ikisi arasındaki iletişimi daha en başından güç kılar, öte yandan Bihter de kızın gönlünü almak için giyim kuşam hocalığı yapmak dışında bir yol düşünemez. Nihal’in duygu ve isteklerinden tamamen habersiz gibidir. En basitinden, Nihal’in babasıyla vakit geçirebilmek için kabul ettiği Türkçe okuma derslerinde babayla kızı yalnız bırakmak yerine yanlarında oturup, ara ara Adnan Bey’le bakışıp ara ara esneyerek kızı “fazlalığını hissettirir” (144-145). Kendisinin de olgunlaşma yolu tıkanmış, bir gençlik devrinin içinde hapsolmuş olan Bihter’in macerasında da annelik en az Nihal için olduğu kadar imkânsızdır, bu nedenle de Nihal’le anlamlı bir ilişki kurma çabaları başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûmdur.

Ancak romandaki “zararlı” veya “kusurlu” anne figürleri Firdevs Hanım ve Bihter’le sınırlı değildir. Esasen Nihal’in anne figürleriyle ilgili bahtsızlığı bizzat öz annesiyle başlamıştır denebilir. Hikâyenin şimdiki zamanında seneler önce ölmüş olan bu karakterin bir geri dönüşle şahit olduğumuz tek konuşmasında, o şunları söyler:

Ben bir hayli zamandan beri [Nihal’le] meşgul olamıyorum. Hatta
bilmem ne için, belki bensiz kalıverecek korkusuyla onu mümkün

mertebe görmemek, düşünmemek istiyorum. Nihal size yetim kalmış bir çocuk hükmünde bırakılıyor demektir (89, vurgular bana ait)

“Bilmem ne için...” Bir yandan fedakâr bir annenin duygularını yansıtır gibi duran bu sözler aslında Nihal’in terk edilmişliğini ifşa eder. Dikkat edilirse annenin bu cümlede ifade ettiği bilerek alınmış kararlar değil, hisler ve eğilimlerdir; annesi Nihal’in iyiliğini düşünerek ondan uzak durmaya karar vermiş değildir, kendisini Nihal’in sorumluluğuyla yüzleşemeyecek durumda hissetmektedir yalnızca. Annesi onun sorumluluğunu almak istemediği için Nihal daha o ölmeden “yetim kalmış bir çocuk hükmünde”dir. Nihal’in ellerine “bırakıldığı” kişi ise annesinin daha o gün tanışmış olduğu Mlle de Courton’dur.

Romandaki kusurlu annelerden biri de Mlle de Courton’dur. Bu dönem Türk edebiyatındaki nadir olumlu mürebbiye portrelerinden biri olan bu karakter ilk bakışta o kadar düz ve açık görünür ki, onun hep iyi niyetli ve fedakâr görünen “anne”liğindeki aksaklıkları fark etmek zordur. Dikkat çekici biçimde, Mlle de Courton’un sevmeye gereksiniminden bahsedilirken ilk söylenenlerden biri onun kendi annesine duyduğu özlemdir: “Onun sevmek için azim bir ihtiyacı vardı: Dünyada annesini tanıyamamış, babasını sevmemiş, kimse için gönlünde bir merbutiyet duyamamış olan [...]” (87) Daha sonra, Nihal’in annesi küçük kızı kendisine “[O]nun için bir muallimeden ziyade bir valide olacaksınız” diyerek “bıraktığında”, “yaşlı kız”ın hisleri bu sefer kendi anne olma arzusu dile getirilir:

Nihal’in validesi olmak fikri hayatının bütün mahrumiyetleri içinde en acısıyla o kadar samimi bir irtibatı haiz idi ki... Neseviyet emellerinden feragat etmiş bütün biçare kadınların kalbinde her türlü mahrumiyetlerin gözyaşları sükût edebilir; fakat bunlardan biri,

analıktan mahrum kalmış olmak acısı, daima zehirden bir katre ile
damlayan iltiyam olmaz bir cerihadır (89)

Burada Matmazel'in anne olma arzusundan bile daha ilginç olan, elbette, kötü annelik örnekleriyle dolu bir romanda kutsal annelik kavramıyla ilgili yapılan bu edebiyattır. Okuyucu iki bölüm önce Firdevs Hanım'la tanışmışken anneliğin “neseviyet emelleri”nin en vazgeçilmezi sayılması ironiktir. Acaba Mlle de Courton'un anneliği Firdevs Hanım veya Bihter'den daha fazla arzulamasının sebebi bu “emel”e ulaşma ihtimalinin daha az olması mıdır? Burada, anneliğin açıkça “neseviyet emeli” yani bütün kadınlar için bir amaç, bir nihai varış noktası olarak ele alındığına dikkat edilmelidir. Metnin asıl ironisi de işte burada, *Aşk-ı Memnu*'nun bu nihai emeli gerçekleştiremeyen veya daha da önemlisi, gerçekleştirdiklerinde de çocuklarına yarardan çok zararların dokunan kadınlarla dolu bir roman olmasındadır.

Nihal'in anneliğine “atanan” Mlle de Courton da çok farklı değildir. Firdevs Hanım'ın aksine iyi niyetli ve Bihter'in aksine samimi olmasına rağmen, metindeki işaretler izlendiğinde Matmazel'in de “kızı”nı hayata hazırlamada başarısız olduğu görülür. Aslında Matmazel Nihal'i hayata hazırlamak için hiçbir çaba göstermez, tam tersine onu gerçekçi olmayan bir biçimde hayatın bütün zorluklarından korumaya çalışır. Matmazel Nihal'i acıyarak şımartanların başında gelir; kızın aşırı hassasiyetinin önünü almak için hiçbir çaba göstermediği gibi, çoğu davranışı tam tersine bu hassasiyeti körüklemeye yöneliktir. Örneğin annesi ölürken küçük Nihal, durum kendisine açıklanmak yerine her şey olup bitinceye kadar Büyüka'da'ya, Adnan Bey'in halasının yanına yollanır, Matmazel de bu plana ortak olur (91). Seneler sonra Adnan Bey Bihter'le evlenirken aynı fikri bu kez kendisi ortaya atar: “Mlle de Courton bu fikri icat etmişti, ikide birde onu öne sürüyor, Nihal'i annesinin vefatından kaçırdığı gibi bu yeni annenin gelmesinden de kaçırmak istiyordu” (121). Yine, Adnan Bey yaklaşan evliliğini Nihal'e haber vermek için Matmazel'in

yardımlarını istediğinde ilk önce bu işten kaçınır. Yapıcı olmaya çalışmak yerine Nihal'in kendisinden bile daha şiddetli bir tepki gösterir: "Lakin Nihal, lakin Nihal! Bu onu öldürür, anlıyor musun?" (105). Ancak metinde Matmazel'deki bu gerçeklerden kaçma merakının yalnızca Nihal'i koruma isteğiyle ilgili olmadığına dair işaretler de vardır. Matmazel'in kendisi de nahoş durumlarla yüzleşmektense, bazen bu durum Nihal'in aleyhine bile olsa, onları yok saymayı tercih eder. Örneğin, çok sonraları Bihter'le Behlül arasında bir ilişki olduğundan hemen hemen emin olmasına rağmen bu durumla ilgili Nihal'e ancak gitmeden önceki son gece kız uyumak üzereyken, o da neredeyse istemsizce birkaç sözcük eder (383). Matmazel'in bu kusuru en açık biçimde şu pasajda ortaya konur:

Genç kızlara roman okutmamak Mlle de Courton için en ziyade tatbikî bir terbiye kaidesi idi ki şiddetle Nihal hakkında meriyetini muhafaza ederdi; fakat kendisinin hikâyelere, hususıyla Alexandre Dumas'ya derin bir meftuniyeti vardı. [...] Sanki hikâyeler ihtiyar kızın gözlerine renkleri değiştiren bir gözlük takmış idi; o, ancak kenarından hisse aldığı hayatı hep bu gözlüğün arasından görür[dü] (103-104)

Roman anlatıcısının, bir karakterin romanlara karşı duyduğu husumeti bildiren bu cümlelerinde çok açık bir ironi vardır. Bilgisi ve görgüsüyle herkesten saygı gören bu yaşlı kadının bu çocukça ikiyüzlülüğünde Nihal'e analık etmedeki başarısızlığının en temel ve sinsi nedenlerinden biri görülür. Bu yalnızca Matmazel'in gerçek hayatı değerlendirmede ne kadar eksik kaldığının bir göstergesi değil, aynı zamanda Nihal'in saplantılı tavrının da bir açıklamasıdır: Birkaç roman okumuş olsaydı Nihal belki de hayatta kendi dertlerinden daha önemli dertler ve babasının evinin dışında da yaşamlar olduğunu düşünebilirdi. Şu hâldeyse Nihal bütün değişim imkânlarını elinin tersiyle iterek her adımıyla kendisini konağın boğucu ortamına daha çok bağlar ve nihayet konağı terk etmemek adına Behlül'le nişanlanarak hemen hemen kendi

sonunu hazırlar. Denebilir ki Matmazel, Bihter ve Nihal'in anne olamayışları aslında dünyalarının kısırlılığının bir sonucudur. Dünyada kendi öncelikleri ve dertlerinden başka bir şey göremeyen, ne kadar iyi niyetli olsalar da kendi bakış açılarının dışına çıkamayan ve birbirleriyle iletişim kuramayan kadınlar, çocuksuzluğa olduğu kadar anlamlı ve yapıcı ilişkilerin yokluğuna da mahkûmdurlar.

3. Handan ve Çalıkuşu'nda Babaya Tabi Olan Annelik

Handan'da daha önceki eserlerde bulunan sorunsalların bir çeşit devamı olmalarıyla dikkat çeken kimi izlekler göze çarpar. Örneğin Hüsnü Paşa'nın sadakatsizliği ve yabancı metresleri, *Udi*'de Bedia'nın kocasının sadakatsizliğini ve gayrimüslüm Helvila'yla olan ilişkisini hatırlatır. Yine Handan'ın babasıyla olan ilişkisi de *Udi*'deki baba-kız ilişkisini andırır. Handan'ın babasının ikinci kez evlenmiş olması ve üvey annesi Sabire Hanım'la arasındaki sürtüşmelerdeyse *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter-Nihal sürtüşmesini hatırlatan bir yan vardır: Özellikle de burada da üvey ananın “Doğulu”, üvey kızınsa “Batılı” olarak kodlandığı göz önüne alınırsa. (Daha ilk sayfalarda, Sabire Hanım “müthiş bir Türk hanımı” olarak betimlenir ve Cemal Bey'in çocuklarına verdiği eğitimi aşırı Batılı bulduğu ancak bunu Handan'ın etkisine bağladığı belirtilir [12].) Elbette bu seferki ilişkide çok önemli farklar vardır, en önemlisi de Bihter'in genç ve cinsellik yüklü kadınlığına karşılık, Sabire Hanım'ın cinsellikten arındırılmış ve orta yaşlı olduğunu düşündürecek biçimde betimlenmiş olmasıdır.²⁰ Üstelik bu ilişkide üvey kız daha çok yaklaşmak isteyen, üvey anaysa daha uzak duran taraf gibidir. Sabire Hanım Handan'ın fazla övülmesine, özellikle de

²⁰ İlginçtir, Sabire Hanım bir yerde on dört yaşında evlendiğini söyler (69), eğer bu evlilik Handan'ın babasıyla yaptığı evlilikse Sabire Hanım'ın da Handan'dan ancak on yaş kadar büyük olması gerekir, yani aralarında Bihter'le Nihal'in arasındaki kadar bir yaş farkı olacaktır. Ancak Sabire Hanım'ın yaşından hiçbir yerde söz edilmese de metinde kendisinden bahsediliş biçimi --örneğin Cemal Bey'in ondan biraz korkması (13) veya Neriman'la Handan'ın onu “eski kadınlar”dan saymaları (69)-- yaşının Cemal Bey'e yakın olduğunu ima eder gibidir. Herhalde Sabire Hanım'ın Cemal Bey'le ikinci evliliğini yapmış olduğunu varsaymak daha mantıklı olacaktır.

güzel bulunmasına nedense itiraz eder, ancak akıllı olduğunu kabul eder (15, 69).

Oysa Handan, uzun bir tatilden döndüğünde Sabire Hanım'ın boynuna “Benim güzel anneciğim!” diyerek sarılır --bu durumu Neriman, “[Ç]ünkü hep evden uzaklaştığı zamanlar teyzemin belki hayırhah fakat hazmı müşkül itirazlarını unutmuş gelirdi” diye açıklar-- (70). Öte yandan romanın tek bir yerinde geçen şu cümleler bize Handan'ın annesini özlediğini belli eder: “Bununla beraber yine içimde bir şey, bu insanları ve dünyaları yaratan kudrette bütün kendi tabii kanunlarını isterse --ve hatta bazen bizim fani dualarımızla-- değiştirecek bir şey olduğuna kani idim. *İşte bu küçük kanaatle senelerce annemin dirileceğini bekledim, pek çok bekledim*” (51-52).

Burada yeniden Ayşegül Günaydın'ın Cumhuriyet öncesi kadın yazarların romanlarında annesizlik temasıyla ilgili söyledikleri akla gelebilir. Handan da Nihal ve Feride gibi öksüzdür, öksüzlüğünün Nihal ve Feride gibi onun da sevgi açlığı çekerek hataya düşmesine neden olduğu söylenebilir.

Ancak metnin genelinde Handan ve annelik arasındaki gerilimin, Handan'ın anne olup olamayacağı sorusu üzerine kurulu olduğu görülebilir. Handan'ın belirgin bir özelliği, tıpkı Bedia ve Bihter gibi birkaç senedir evli olmasına rağmen çocuksuz olmasıdır. Üstelik Handan aralarında en uzun süre kocasıyla beraber yaşayanıdır (romanın başlangıcında yedi senelik evlidir). Belki de bu yüzden bu üç kahraman arasında çocuksuzluğuna metin içinde değinilen tek kahraman Handan'dır. Refik Cemal, kendisi ve Neriman'ın oğlu Nâzım'la Handan'ın ne kadar içten ilgilendiğinden bahsederken “Handan Hanım'ın çocuğu olmaması onda büyük bir eksiklik zannederim” (104-105) diye yazar ve ardından da Handan'ın şu sözlerini aktarır:

Refik Bey, insanın münhasıran kendisinin olacak şey ancak bir çocuk olabilir. Ne diyorum? İnsan değil, kadın demeli. Çünkü her erkeğin benim dediği ve münhasıran onun olan bir anası, kız kardeşi, sevgilisi,

bir kadını vardır. Kadının öyle değildir. Hiçbir kadının benim diyebileceği bir erkek yoktur, yalnız çocuğu vardır. Ve çocuğu hususiyle bir şahsiyete malik olmadan onundur. Sonra çocuğunun çocuğu, hep çocuklar! (105)

Bu parçanın birincil amacı Handan'ın kocasının sadakatsizliği nedeniyle yaşadığı acıya gönderme yapmaktır, ancak bu sayede Handan'ın anne olma özlemi çektiği de anlaşılır ve Handan “çocuksuz bir kadın” olarak etiketlenmiş olur. Handan'ın çocuksuzluğunun olası sebepleri hakkında bir akıl yürütme yapılmaz; bu mesele burada kalır gibi görünür. Ancak Handan'ın anne olmayışı, roman boyunca onun Neriman'la karşılaştırılmasına yarayan bir izlek olarak alttan alta işlenir durur. Önceki bölümde de bahsedildiği gibi romanın en baskın anlatıcısı, Neriman'la evli olduğu hâlde Handan'a âşık olan Refik Cemal'dir. Roman bir anlamda Handan'ın kendi içindeki gelişimi/düşüşünden de çok Refik Cemal'in gözlerindeki değişimi ile ilgilidir. Refik Cemal, kendi karısıyla Handan'ı daha ilk andan itibaren karşılaştırır. Bu karşılaştırmalarda Neriman'ın hep uysal, sorunsuz, evcimen ve *anaç* bir kadın olarak çizildiğini görürüz. Elbette Handan'ın yedi-sekiz senelik evliliğine rağmen çocuksuz olması karşısında, Refik Cemal'le Neriman'ın dört senede iki çocuk sahibi olmaları da metinsel açıdan anlamsız değildir. Nasıl *Aşk-ı Memnu*'nun kahramanları sanki hiç değişmeyen özelliklermişçesine “genç kızlık” ve “genç kadınlık”larıyla tanımlanıyorlarsa, Neriman ve Handan da bunlar sanki birbirine dönüşebilecek durumlar değilmiş gibi biri “anne”, diğeri “çocuksuz” olmakla tanımlanıyor gibidirler. Refik Cemal karısını en başından itibaren iyi bir anne olabileceği için sever:

Ben karımı Adem Âleyhisselam'ın Havva'yı sevdiği gibi severim.

Fakat yine onun gibi cennette ve cennetin haricinde kadına bir hayat arkadaşı, dünyada beni ve kendisini ebedileştirmek için çocuklar

yetiştirecek bir hayat arkadaşı diye bakarım. Sakit, sıhhatli bir ana olamayacak ve hayatıma huzur ve rahat veremeyecek bir zevce. Bunu hiç istemem (26)

Beni ona daha çok rapteden başka mukaddes bir sebep daha var, Server. Bu ne güzel bir gurur, bir şefkat, bilsen! O karşımda yürürken benliğimin, benden bir parça taşıyan vücuduna, benim baba olacağım çocuğa ana olacak bu kadına öyle nihayetsiz bir taabbüt uyanıyor ki! Bu hâldeki kadınların daha az sevildiğini söyleyen muharrirler ne kadar aldanmışlar (28)

Bu sözlerle, Neriman'ın vücudunda iyi annelik ve zevcelik “sükût, sıhhat ve huzur”la bağdaştırılır. Anlaşıldığı kadarıyla Neriman'ı ideal bir anne adayı yapan bu özellikler, elbette Handan'ın “kanlı, korkunç” kadınlığıyla karşılaştırılır (zaten Neriman metinde hemen hemen tamamen yalnızca Handan'la karşılaştırılmak üzere vardır): “Bilmem, Handan'ın hayatı bende başka kadınlara karşı bile azıcık husumet yaptı. Fakat tabii bunları Neriman'a söylemeyeceğim. Ne lazım Neriman üzölsün, sade, müşfik Neriman!” (99)

Ne var ki nihayetinde bu sıhhati, sükûtu, sadeliği ve şefkati nedeniyle tüm diğer kadınlardan ayrı bir yere konulan Neriman kocasının son değerlendirmesinde “kanlı, korkunç” Handan'a yenilmek zorundadır. İşin ilginç yanı, bunun olmaya başladığı andan itibaren Neriman'ın daha önce o kadar göklere çıkartılan analığının da bir kadını çekici kılan özelliklerden uzak olmakla özdeşleştirilmeye başlanmasıdır:

[Handan] [z]annımca biraz fazla açık, fakat zengin bir dekolte, rengin saçları çıplak ensesi üstünde incili bir tarakta perişan toplanmış, şakaklarına inen ipek dalgalı saçlarıyla, ziya ile yanan gözleri ve

mütebessim dudakları ile ne kadar zamandır koyu ve sakit bir gölgeye benzeyen kadın tamamen değişmişti. Benim Neriman bermutad, ana oldu olalı her günkü düşük ropdöşambrını giymişti (110-111)

Seda Başer yüksek lisans tezinde Servet-i Fünun kadınlarının çocuksuzluğunu onların cinsellikleriyle ilişkilendirmiş, anne olmamalarının bu kadınların yasak aşklarını daha kabul edilebilir kıldığını savunmuştur. Burada da Handan'ın dekolte giyiminin ve kendine bakabilmesinin çocuksuzluğuyla ilişkilendirildiğini görürüz. Gerçi bu, metinde sık sık bu kadar dolaysız biçimde vurgulanan bir nokta değildir. Handan'ın da bakımsızlığının vurgulandığı olur; Neriman'ın bakımsızlığının vurgulandığı tek yer ise burasıdır. Ancak Handan'ın giyin kuşam zevki sık sık övülürken Neriman'ın giyimiyle ilgili pek bir şey söylenmez. Neriman'ın kendine ait bir zevki yok gibidir; gelinliğini bile Handan gönderir (20). Yani burada bilinen “anne olunca kendine bakmayı bırakan kadın” klişesinin bir anlamda tersine çevrilmesi söz konusudur; Neriman anne olduktan sonra giyim kuşam ve zarafete olan ilgisini kaybetmez, tam tersine kendi gelinliğini bile seçemeyecek kadar silik ve uysal olduğu için anne olmaya en uygun olan odur. Refik Cemal'in sık sık Neriman'ı ideal bir eş ve anne olmak için yaratılmış bir kadın gibi tasvir ettiğini hatırlayalım. Ancak erkeğin beklentilerine odaklanmış olan bu durum, Neriman'ın kendine ait bir giyim kuşam zevki veya siyasi görüşü olmadığı gibi, kendine ait cinsel duygularının da olmadığı anlamına gelir. Refik Cemal'i şaşırtmadan daima görevini yapan bu kadın bir süre sonra bizzat onu yücelten Refik Cemal'in gözünde sıkıcı hâle gelir.

Öte yandan bu, Handan'ın doğrudan doğruya cesur bir cinsellikle ilişkilendirildiği anlamına gelmez. Hatta Handan cesur bir cinsellik anlayışından son derece uzaktır. Zaten Neriman'ın yerine tercih edilir hâle gelebilmesi için Handan'ın da baştaki azametini koruyamaması, gittikçe özgür iradesini kaybedip erkeğe muhtaç olması gerektiği üçüncü bölümde incelenmişti. Orada da belirtildiği gibi Handan'ın

esas çekiciliği, onu Neriman’dan ayıran şey baştaki bağımsızlığı, gururu, azameti olmasına rağmen Refik Cemal tarafından tamamen sevilebilir olması için bütün bu özelliklerini kaybederek güçsüzleşmesi ve “kadınlaşması” gerekir. Fakat en başından itibaren hiçbir zaman Handan dizginlenemez bir cinsellikle özdeşleştirilmez:

Mesela fikri münakaşalarda, o vücudundan, kalbinden uzaklaşmış bir dimağ gibi. Sonra onu bir de Nâzım’la oynarken, ve kalbindeki sevmek kabiliyetinin benim zavallı kalbimin tasavvur ve hududundan milyon kere büyük olduğunu görürken gözlerimi kapıyorum. [...]

Handan, evet, Handan yanındakiler için daimi bir tehlike, Server.

Fakat hiç şuh-meşrep değil ve uyandırdığı hisler pek temiz ve hürmetkâr (147-148)

Yine uzunca bir süre, Refik Cemal Handan’a karşı hissettiklerinin yalnızca manevi olduğu konusunda ısrar eder:

Merak etme, Neriman’a merbutiyetim, muhabbetim hiç eksilmedi.

Bilakis arttı. İzdivacımızdan yedi-sekiz ay sonra, onda ruhumu ve efkârımı tatmin etmeyen boşluklardan titizleniyor, kendisinden uzaklaşıyordum. Şimdi o boş yerleri Handan dolduruyor, Neriman’ın bıraktığı manevi ihtiyaçlar doluyor, hatta taşıyor (148)

Bu pasajda Handan’la Neriman’ın birbirlerinin dolduramadıkları yerleri dolduran iki tamamlayıcı öge, dolayısıyla da aslında birbirlerinin karşıtı olduğu fikri öne çıkartılır. Üstelik bu sefer Handan cinselliği değil, tam tersine entelektüelliği temsil eder; bu ikilikte Handan “maneviyat”ı temsil ettiğine göre herhangi türden bir maddiyatla özdeşleştirilen şimdi de Neriman olmuştur. Ancak Neriman’ın maddeselliği tehlikeli ve yırtıcı değil, tam tersine anneliğin şefkatli ve evcimen (olduğu varsayılan) maddeselliğidir. Ancak durum böyle de devam etmez, nihayet

Refik Cemal şunları söyleyecek duruma gelir: “Meğer Neriman, meğer çocuklarım, meğer âlem ve bütün sevgili fikirlerim ve gaye-i hayallerim hepsi Handan’dan gelen bir nurla o kadar cazip ve sevgili imişler! O sönerse onlar da sönecek, her şey sönecek!” (Tanin 327, Can 184) Daha da ilginç, Refik Cemal’in başta Neriman’la olan ilişkisi için kullandığı Adem ve Havva benzetmesinin, Handan’ın hafızasını kaybetmesinden sonra bu sefer Handan’la yaşadığı kaçamak aşkın tasvirine hizmet etmesidir:

Şimdi bugün biz [Adem’le Havva’nın] cennetten çıkmadanki hayatlarını yaşıyoruz. O, yanındaki adam için hayat bulmuş, yaratılmış ve ondan başka, ona inkıyat ve muhabbetten başka, ona sığınmaktan başka mevcudiyetinde bir şey olmayan Havva! Ben de onun sevdiği Adem! (206)

Neriman Refik Cemal’in çocuklarını doğurup yetiştirecek anne olmasıyla Havva’nın cennetten çıktıktan sonraki hâliyen hafızasını kaybetmiş Handan Havva’nın cennetten kovulmadan önceki hâlidir. “[Y]anındaki adam için yaratılmış”, hayatta başka hiçbir sorumluluğu ve düşüncesi olmayan bir Havva’dır bu. Bu aşamada Handan’ın çocuksuzluğunu cazip kılan bunun kendisine sağladığı bağımsızlık değil, Refik Cemal’in onu çocuklarıyla paylaşmak zorunda olmamasıdır. Daha da ilginç, Refik Cemal arkadaşı Server’e ikinci defa, bu sefer Handan’ı düşünerek “Bilir misin? Sana bir gün ben ‘Adem’le Havva’nın aşkını en büyük bulurum,’ demiştim” (206) diye yazdığında, aradan geçen zamanda bu aşkın anlamının kendi zihninde geçirdiği dönüşümün hiç farkına varmamış gibidir.

Görüldüğü gibi, bu Handan’ın kendisi için çok da hayırlı bir dönüşüm olmasa da Handan’ın çocuksuzluğu sürekli olarak karşılaştırıldığı Neriman’ın anneliğini en sonunda yenilgiye uğratmıştır. Fakat bunun ancak Handan’ın kendisinin de bir

anlamda çocuklaşmasıyla olduğunu görürüz; metnin en başından beri iyi bir aile babası olmasıyla öne çıkarılan Refik Cemal de Handan'a karşı benzer bir şefkatli hamilik rolüne bürünmek yoluyla ona sahip olmayı başarır. Bu durumda Neriman'ın her açıdan övülen anneliğinin, yalnızca babaya tam anlamıyla tabi olmadığı için gözden düştüğü söylenebilir.

Çalığışu'nda da genç kadın kahramanın annesizliği izleğinin devam ettiğini görürüz. Feride de Nihal gibi aslında daha annesi ölmeden öksüz kalmış gibidir ve kendi annesinin yerine koyduğu anne figürleri de en az Nihal'in ve Handan'ınkiler kadar başarısızdır. Romanın bir oluşum/gelişim anlatısı olması bakımından bir sınıfta, yazma edimiyle başlaması ne kadar anlamlıysa, Feride'nin okuyucuyla paylaştığı ilk düşüncelerinden birinin annesinin sayfalara nasıl yansıtılacağı sorunsalı olması da, annelik izleği bakımından bir o kadar anlamlıdır.

Bana gelince, ben bambaşka bir çocuktum. Çok küçük yaşta kaybettığım annemden aklımda pek fazla bir şey kalmamıştı. Fakat herhâlde altın saçlı ve mavi gözlü olmadığı muhakkaktı. Böyle olunca da hiçbir kuvvet bana onu asıl çehresinden başka bir çehre ile düşündürmeye ve sevdirmeye muktedir değildi (9)

Feride'nin annesini çok da hatırlamamasına rağmen onu olduğu gibi aktarma konusundaki kararlılığı, gelecek sayfalarda kendi maceralarını anlatırken kullanacağı samimi dilin ve (en azından son kısma kadar) yazma edimiyle kendi kimliğinin kontrolünü eline alma çabasının öncülüdür.

Belirtildiği gibi onu aslında çok da fazla hatırlamadığı için, bu cümlelerin devamında Feride annesinden pek bahsedemeyecektir. Buna rağmen ilk aklından geçenlerden birinin annesi olması *Çalığışu*'nda da diğer romanlardaki gibi annelik izleğinin önemli olacağının işaretini verir. Tıpkı Nihal ve Handan gibi, Feride'nin de

annelikle ilk ilişkisi, yani kendi annesiyle bağı hemen hemen yok gibidir. Bu nedenle Feride sayfalarca dadısı Fatma’yla nefer Hüseyin’i anlattıktan sonra birden “Çocukluk hatıralarımı anlatırken hep Fatma’dan, Hüseyin’den bahsediğim biraz ayıp düşmüyor mu?” (15) diyerek kendi durumunun acı ironisine dikkat çeker. Feride’nin ilk hatıralarında Fatma’yla Hüseyin’in yeri annesiyle babasınınkinden daha büyüktür; tıpkı Nihal’in annesi ölmeden “yetim bir çocuk hükmünde” olması gibi, Feride de daha annesiyle babası ölmeden bile yarı yetimdir. Zaten çok geçmeden gerçekten de öksüz ve yetim kalacaktır. Romanda Feride’nin hayatının ilk yıllarında yaşadığı kayıplarla (annesinin, anneannesinin ve babasının ölümlerinin yanı sıra, Fatma ve Hüseyin’den ayrılışının da Feride açısından ne kadar travmatik olduğu vurgulanır) yetişkinliğinde geliştirdiği kişilik arasındaki bağlantılar çok açıkça gösterilir. Feride’nin Kâmrân’a karşı vahşiliğinin biraz da kimsesizliğinin getirdiği güvensizlikten kaynaklandığı metinde birkaç yerde gayet açıkça verilir. “Çalikuşu, [...] [g]ecenin içinde gizli gizli söyleşen bu seslerden korkma. Onlar ne kadar zalim olsa, ‘Sarı Çiçekleri’ne yetim teyzekızlarını çekiştiren dudaklar kadar sana fenalık edemez” (222), “Kalpsiz bir güzelliğin, fakir teyzekızlarının hayatını kırmaktan, gönlünü söndürmekten başka neye faydası var ki?” (404) gibi cümlelerde Feride’nin Kâmrân’dan gördüğü muameleyi sahihsiz olmasına bağladığı görülür.

Feride’nin böylesine kimsesiz ve kırılgan hissetmesinin tek sebebi kader değildir. Tıpkı Nihal ve Handan gibi onun da ölmüş öz annesinin yerine koymaya çalıştığı bir başarısız anne figürü vardır. Kâmrân’ın annesi Besime Teyze’dir bu. Birkaç yerde bu teyzenin Feride’nin güvence eksikliğinin sebeplerinden biri olduğuna işaret edilir. Besime Teyze Feride’yi küçüklüğünden itibaren kendi çocukları Necmiye ve Kâmrân’la karşılaştırır ve kendi çocuklarını üstün bulur. Feride bu durumu “Usluluğu, okumuşluğu, nazikliği, terbiyesi ve daha bilmem neleri ikide birde başıma kakılanlardan biri de Kâmrân’dı” (34) diyerek ifade eder.

Feride'nin Kâmrân'a bir türlü güvenememesinin nedenlerinden birinin de çocukluğunda gördüğü bu (*Handan*'dan alıntılanmak gerekirse) “belki hayırhah ama hazmı müşkül” muamele olduğu söylenebilir. Daha nişanlılıklarının başında “[T]eyzemin beni kıymetli oğlu için biraz küçük gördüğü kokusunu seziyordum” (110) itirafında bulunan Feride'nin evden kaçmadan önce teyzesiyle son konuşması da şöyle olur:

Teyzem, bu dakikada bana bir tatlı kelime söylemiş olsaydı, hafifçe yanağıma dokunsa, saçımı okşasaydı, ağlayarak kollarına atılacak, belki her şeyi söyleyecektim.

Fakat o, benim ne hâlde olduğumu fark edemedi. “Yine ne derdin var, Feride?” dedi. [...]

-- Hiç teyze, dedim, müsaade edersen seni öpeceğim.

Teyzem, ne de olsa, annem demektir. Onu, son bir defa öpmeden ayrılmak istemiyordum (149)

Burada da yine *Aşk-ı Memnu*'daki gibi bir anne figürüyle bir genç kız arasındaki iletişim eksikliğinin önü alınabilecek bir belanın önlenmesini engellediği görülür.

Ancak Feride anne figürlerinin yokluğuna/başarısızlığına rağmen anne olma düşüncesine karşı olumsuz duygular içinde değildir, tam tersine anne olmak ister.

Ancak Kâmrân'ın kendisine ihaneti üzerine Anadolu'ya kaçarak başkalarının çocuklarına annelik etmeye karar verir. Bu durum Feride'nin ihanet eden erkeğe ihtiyaç duymadan, babasız/bağımsız bir annelik hayal ettiğini göstermesi bakımından çok önemlidir. Feride öğrencilerini ve Munise'yi açık bir biçimde Kâmrân'dan olabilecek çocuklarının yerine koyar, örneğin Munise'yi evlat edinmeyi düşündüğü gece şunları düşünür:

Bu çocuğu, bana bırakırlarsa ne kadar mesut olacağım yarabbi! O vakit ne geceden, ne fırtınadan, ne sefaletten, hiçbir şeyden korkum kalmayacak. Onu, ben kendi ellerimle büyüteceğim, mesut edeceğim. Ben, bunu bir zamanlar başka küçükler için ümit etmek çılgınlığına kapılmıştım, fakat onlar, bir akşamüstü kalbimde kucak kucağa öldüler (258)

Yine başka bir yerde öğrencileri hakkında şunları söyler: “Saçlarım birer birer ağarıncaya kadar başkalarının çocuklarına, onların saadetlerine kendimi vakfetmek artık beni korkutmuyor. İki sene evvel, bir sonbahar akşamı, gönlümün içinde öldürülen küçüklerin boş yerini başkalarının çocuklarına verdim” (422-423). Bu parçalar bir yandan Feride’nin hâlâ Kâmrân’la gerçekleştiremeyen evliliğinin acısını çektiğini göstererek bir anlamda kendi çocukları yerine koyduğu çocukları ikinci plana itiyorsa da, bir yandan da onlarla kurduğu güçlü ilişkileri vurgular. Gerçekten de Feride, Zeyniler Köyü’nün Vehbi’si ve gelinliğini kendi elleriyle diktiği “zavallı Zehra”sından, B... Darülmuallimatında sevgilisinden gelen mektubu gizlice teslim ettiği Cemile’ye, hatta kısa bir süre pek de istemeyerek mürebbiyelik ettiği Sabahat’a, her yaştan ve kesimden pek çok öğrencisiyle olağanüstü bir iletişim kurar. Çoğu zaman onlarla bir arkadaş gibi anlaşır, kimi zaman da kahramanca bir hareketiyle hayatlarında unutmayacakları bir iz bırakır. Feride’ye bütün anlatısının tek bir yerinde şu idealistçe cümleleri kurduranlar da yine öğrencileridir:

Gözümün önüne, mekteplerimizin bakımsız kalmış kaba saba ellerde ziyan olmuş, miniminileri geldi. Bu biçareler, açılmak için biraz güneş, bir parça şefkat bekleyen çiçekler gibiydi. Bu şefkati, bu harareti gösterenlere, gönüllerinin bütün minnet ve muhabbetini veriyorlardı. Her şeye rağmen, bu küçük sefilleri, derin derin sevmeye

başladığımı anladım. Munise bile onlar arasından gelmemiş miydi?

(419)

Eski bir hocası tarafından İzmir’deki başka bir “sörlük mektebi”nde çalışmak için çağrıldıktan sonra kurduğu bu cümleler, Feride’nin yalnızca kalbinin iyiliğini veya kendisini zorluklarla oyalayarak “gönlü[n]ün şefkate olan açlığını doyur[ma]” isteğini belirtmez. Aynı zamanda Feride’nin kendi hayatı üzerindeki kontrolünün yeniden doğrulanması işlevini görürler. Feride artık yalnızca İstanbul’dan uzakta yaşayabilmek için öğretmenlik yapan genç kız değil, bu çocuklara muhtaç oldukları şefkati vermeye muktedir ve daha kolay bir yaşam yerine bunu seçen bir kadındır. Tam da bu noktada Feride’nin Anadolu macerası ne yaptığını bilmeyen bir kızın isyanı olmaktan çıkıp, kendi değerlerine göre bir yaşam seçimi yapan kadının kimliğinin bir parçası olacakmış gibi görünür. Romanın sonunu bilmeyen bir okuyucuya bu kısım bir dönüm noktası gibi görünecektir. Oysaki romanın sonundan önce Munise ölür, çok geçmeden Feride de çıkan dedikodular nedeniyle Maarif’ten istifa etmek zorunda kalır. Feride bu gelişmeleri de kendisini yavrularını kaybeden bir ana kuşa benzeterek ifade eder:

Hangi ümide sarılsam elimde kalıyor, neyi seversem ölüyor. İşte üç sene evvel bir sonbahar akşamıyla beraber ölen genç kızlık rüyalarım, kendi küçüklerim, sonra Munise, onun arkasından belki kalbimin öksüzlüğünü avuturlar diye ümit ettiğim talebelerim. Yavrularını tehlikede gören bir ana kuş hırçınlığıyla üstlerine titrediğim bu şeyler, sonbahar yaprakları gibi birer birer sararıyor, dökülüyor (469)

Bu aşamadan sonra Feride önce Hayrullah Bey’in koruması altına girecek, onun ölümünden sonra da Kâmrân’a dönecek, yani hayatının geri kalanını bu iki baba figürünün kanatları altında geçirecektir. Hayrullah Bey’in Feride için bir baba figürü

olduğu açıktır; formalite icabı bir evlilik yaptıkları gece birbirlerine “Baba!” ve “Kızım!” diye hitap ederek sarılmaları yalnızca bu durumun altını çizer (530). Ancak aradan geçen zamanda Kâmrân’ın da baba olmuş olması dikkat çekicidir, özellikle de bunun üçüncü bölümde de ortaya konulduğu gibi Kâmrân’ın daha geleneksel erkeklik rollerine bürünmesiyle bir arada gerçekleşen bir gelişme olduğu düşünülürse. Feride’nin Munise’si ölürken Kâmrân’ın oğlunun yaşaması ve Feride’yi annesi olarak kabul etmesi, Feride’nin Anadolu’dayken bağımsız bir kimlik olarak kurguladığı anneliğinin kendi kontrolünden çıkarak kocasına bağılı bir şey hâline geldiğini gösterir.



SONUÇ

Türk edebiyatında oluşum romanı genellikle Batılı araştırmacılardan alınmış bir veya birkaç tanıma bağlı kalınarak anlaşılmaya çalışılmış ve Türkçedeki romanların bu anlamda incelenmesi şu veya bu romanın adeta rastgele seçilmiş birkaç *Bildungsroman* tanımına göre yargılanıp *Bildungsroman* olup olmadıklarına karar verilmesi düzeyinde kalmıştır. Üstelik Türk edebiyatında *BR* olarak daha çok Cumhuriyet sonrası eserlerin ele alındığı görülür. Oysa *BR*'ın Aydınlanma felsefesi ve Avrupa modernitesiyle olan doğrudan ilişkisi düşünüldüğünde Osmanlı Türk edebiyatının ve düşünce yapısının hızlı bir modernleşmeye itildiği Tanzimat-Cumhuriyet arası dönemdeki eserleri bu açıdan incelemenin ilginç olacağı görülür.

Bildungsroman veya oluşum romanı 18. yüzyıl sonrasında gelişen Aydınlanma ve Romantizm etkisi altında gelişen modern eğitim ve benlik anlayışlarının bir ürünü olarak kabul edilir. Bu gelişmelerle birlikte eğitime artık yalnızca çocuğun veya gencin toplumdaki işlevini yerine getirmesini sağlayacak birtakım somut becerileri kazanmasını değil aynı zamanda kendi özgün benliğini geliştirmesini sağlayacak bir araç olarak soyut anlamlar yüklenir. Ancak bu benlik ne kadar özgün olursa olsun birtakım toplumsal/kültürel ideallere uymak zorundadır. Tod Konntje'nin bu tür için yaptığı "hem olumlayıcı, hem de tutucu" tanımlamasına uygun şekilde Wilhelm Meister veya Elizabeth Bennet gibi klasik *BR* kahramanlarının çoğunun gelişimi

kendi hatalarını kabul edip toplumla uzlaşmaya varmaktan geçer. Öte yandan Moretti'nin de dikkat çektiği gibi bu durum türün çok belli başlı örneklerine özgü olup, daha sonraki dönemlerde çok daha sorunlu oluşumların hikâyeleri de yazılmıştır. Moretti'ye göre 19. yüzyılın ortalarına yaklaşıldıkça gencin benliğiyle toplumun beklentileri arasındaki sürtüşme artar ve nihayet Balzac'ta toplumun beklentileri karşısında gencin kimliği kaybolur. Feminist kuramcılarsa (yukarıda da değinilen Elizabeth Bennet ve Jane Eyre gibi örneklerin varlığına rağmen) özellikle 20. yüzyıl öncesinde kadınların özgün bir benlik arayışı içinde olmasıyla bile toplumun beklentilerinin taban tabana zıt gittiğini, bu nedenle de kadınlar için *Bildung*'un çok da mümkün olmadığını savunmuşlardır. Onlara göre var olan kadın *BR*'inde da uzlaşmanın aksine çatışma ve çelişki izlekleri ön plana çıkar. Ancak yukarıda da değinildiği gibi Moretti, Ellis ve Eve Tavor Bannet gibi araştırmacılar çatışmanın *BR*'in doğal bir parçası olduğunu söyleyerek kadın ve erkek *BR*'ları arasındaki keskin ayrıma karşı çıkmışlardır.

Gerçekten de oluşum romanında içedönük tefekkürle toplumsallaşma, özel alanla kamusal alan, doğuştan getirilen özelliklerle tecrübe sonucu kazanılanlar hep bir çekişme içindedir. Ancak önemli olan bireyin bu çekişmeyi nasıl çözümleyeceği veya çözümleyemeyeceğidir. Bu sürecin bilinçli bir süreç olması gerekir. Bu nedenle *BR* kahramanın çocukluk ve yeniyetmelik yıllarından hemen her zaman bahsetse de, asıl odak noktası bunlardan hemen sonra gelen ve kahramanın kendi seçimlerini yapmakta özgür olduğu yetişkin gençlik yıllarıdır.

Osmanlı modernleşmesi bağlamında gençliğin ve gençlerin eğitiminin kazandığı önem, ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni edebiyat türünü dolduran gerçek veya mecazi anlamda kimsesiz kalmış delikanlılarla genç kızlar akla getirildiğinde oluşum romanı türünün Türk edebî modernleşmesi bağlamında da önemli olduğu görülür. Bu dönemde kadın meselesinin ve özellikle de kadının eğitim hakkıyla ilgili

tartışmaların ortaya çıkarak son derece önem kazanmış olması da rastlantı değildir. Genç erkek ve kadınların ahvalıyla ilgili artan endişeler ve özellikle de kadın eğitimine yüklenen sonsuz anlamlar hızlı bir değişim süreciyle çalkalanmakta olan bir toplumun kendi geleceğiyle ilgili endişeleri yansıtır. Jale Parla ve Nurdan Gürbilek, Tanzimat edebiyatı ve sonrasında modernleşme endişelerinin ne sıklıkla cinsiyet rolleri üzerinden yansıtıldığını ortaya koymuşlardır. Serpil Sancar ve Elif Akşit gibi araştırmacıların çalışmaları da kadınların eğitim hakkının bir yandan iyi ve vatanperver annelerin yetiştirilmesini sağlayarak Osmanlı ailesini ve dolayısıyla toplumunu buhrandan kurtaracak ulvi bir mesele, öte yandan da genç kızları ev içindeki görevlerinden soğutabilecek tehlikeli bir süreç olarak yarattığı tereddütleri ortaya koymuştur. Bu tereddütler ele alınan kadın oluşum romanlarına da aynı anda hem yükseliş hem düşüş olarak algılanabilecek gelişim çizgileri ve kendi kendini olumsuzlayan söylemler olarak yansımıştır. Bir yandan baş kadın karakterler iyi eğitimleri, ahlakları ve görgüleriyle çevrelerinden ayrılan ve bu nedenle de söylemsel olarak onaylanan bir konuma yerleştirilirler. Öte yandan bu kadınların çoğunun yüceltilmelerine rağmen bir düşüşe/başarısızlığa doğru ilerlediklerini görürüz. Bilgisi, görgüsü ve zekâsıyla bir ideal kadın olarak sunulan Handan'ın başkahraman erkeğin sevgisini kazanabilmek için bütün bu özelliklerini kaybederek zavallılaşması ve nihayet ölmesi gerekir. Feride de Kâmran'ı geri kazanabilmek için onu milyonlara sevdiren Anadolu macerasından pişman olmak ve bu süreçte kazandıklarının hepsini geride bırakmak zorunda kalır. Kendi kendisini hiç büyümemeye mahkûm etmesiyle Nihal için de benzer şeyler söylenebilir.

Buradan hareketle bu romanlarda sık sık karşımıza çıkan başka bir izleğin de kahramanların büyüyüp kadın ve anne olmaya direnç göstermeleri olduğu söylenebilir. Nihal'in yanı sıra ele alınan romanların söylemsel olarak en çok onaylanan kahramanlarından Refet de evlenip anne olmayı reddeder. Feride'nin

nişanlısına küserek Anadolu'ya kaçışının da, görünürdeki sebebi Kâmrân'ın sadakatsizliği olsa bile, bir yandan da Feride'ye evliliğini geciktirme ve toplumun kadına yüklediği rollerin ve sorumlulukların tamamını üstlenmekten kaçınma fırsatı sağladığı gözden kaçırılmamalıdır. Yani Elif Akşit'in ortaya koyduğu gibi eğitimlerinin bir anlamda genç kadın kahramanları arzulanan “nihai hedef”e götürmeyip genç kızlık kimliğine asılmalarını sağladığı söylenebilir.

Bütün bunların yanı sıra kahramanların söylemsel olarak olumsuz bulunan özelliklerinin de çoğu kez anlatıda olumsuz sonuçlara yol açmadığı görülür, örneğin Refet'in gururu ve hatta Helvî'nin iffetsizliği böyle özelliklerdir. Bu durum, onaylanan kahramanların hazine sonlarıyla birlikte, kadınların gelişimini “ters yönlerde bir ilerleyiş” olarak tanımlayan Fraiman'ın ve kadın oluşum romanı kahramanlarının “azalarak çoğaldıklarını” iddia eden Ellis'in söylediklerini hatırlatır. Zira ölen, hayal kırıklığına uğrayan veya kendi yanlışlarının bilinciyle bağımsız seçimlerinden pişman olan kahramanların bile mutlak bir yenilgi içinde sönüp gittikleri de söylenemez. Ölen Bihter ve Nihal bile, biri Behlül'le Nihal'in evliliğini engelleyip intihar ederek, diğeri de başından geçenleri ve kocasının zulümlerini ölmeden önceki “mütehassisatı”nda ifade ederek, bir anlamda son sözü söylemiş olurlar. Yani Meltem Gürle'nin Cumhuriyet dönemi sonrasındaki kadın oluşum romanı kahramanları için söylediklerinin aksine bu kahramanların yenilgisinde bile zafer, zaferlerinde de yenilgi vardır. Bu romanları oluşum romanı yapan da her şeyden önce bu çelişkilerdir.

Buna bağlı olarak dikkati çeken bir diğer izlek de metinlerdeki kadınlar arası ilişkilerin bir yandan büyük bir önem kazanırken bir yandan da genellikle eksik ve başarısız olmalarıdır. İlginç bir biçimde bu romanlarda kadın cemaatinin öne çıktığı, kahramanların bu cemaate dâhil olmak yoluyla belli bir toplumsal kimlik kazandıkları ve gelişimlerini sürdürdükleri görülür. Bu durum Gürle'nin ortaya

koyduğu kamusal alanla bağlantıları tamamen kopuk ve yalnız “Güzel Ruh” imgesinden farklıdır. Aynı zamanda, Parla’ya göre Tanzimat edebiyatına imparatorluğun modernleşmesiyle ilgili endişeler nasıl “babasını kaybetmiş oğul” metaforuyla sorunsallaştırılmışsa, bu topluluğun ilişkiler ağlarının da yine ailesel bir metaforla, özellikle de (gerçek veya manevi) anne-kız bağları biçiminde yansıdığı görülür. Ancak romanların ikilemli yapısına uygun biçimde bu bağlar çoğu zaman kopuktur ve genç kadın kahramanlar çoğu zaman anne olmaz. Refet’in hayattaki en büyük destekçisi annesidir ve eğitim hayatını büyük ölçüde yine annelik görevini üstlenen başka kadınların inayetleri sayesinde tamamlayabilir, ancak annesi cahil bir kadın olarak Refet’e göre daima aşağı konumdadır ve Refet’in kendisi anne olmayacaktır. Geri kalan bütün kahramanların anne figürleri ya yoktur ya da ilişkileri son derece sorunludur. Bu durum bir yandan Marianne Hirsch’in savunduğu gibi “annenin sessizliğı”ne hapsolmaktan, yani toplumsal cinsiyet rollerine boyun eğmekten kaçmanın bir yolu gibi görülebilir. Öte yandan bu romanlarda annelik ilişkilerinin ne sıklıkla kadınlar arası ilişkilerin büyük kısmını oluşturduğu ve özellikle Bedia, Nihal, Handan ve Feride’nin anne olmaktan kaçarken bile baba otoritesine sığındıkları düşünülürse bu durum bir anlamda da kadınlar arasındaki iletişimsizliğı ve kadın cemaatinin işlevsizliğini gösterir. Burada da yine oluşum romanının çift yönlü anlamlarıyla karşı karşıya kalırız.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abel, E., M. Hirsch, ve E. Langland, haz. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: University Press of New England, 1983.
- Adak, Hülya. “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet.” *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. 5. baskı. Haz. Jale Parla, Sibel Irzık. İstanbul: İletişim, 2014.
- Adıvar, Halide Edib. *Handan*. 13. basım. İstanbul: Can, 2014.
- . *Handan*. 2. baskı. İstanbul: Tanin Matbaası, 1329 (1913/1914).
- Akşit, Elif Ekin. “Being a Girl in Ottoman Novels”. *Childhood in the Late Ottoman Empire and After*. The Ottoman Empire and Its Heritage 59. Haz. Benjamin C. Fortna. Boston: Brill, 2015. 93-114.
- . *Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi*. İstanbul: İletişim, 2005.
- Albayrak, Utku. ““The Female Character in Realistic Fiction: A Comparative Analysis of *Jane Eyre* and *Çalılıkıuşu*””. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Dumlupınar Üniversitesi, 2010.
- Asutay, Hikmet. “Oluşum Romanı Geleneği ile Günümüzdeki İzleri Üzerine.” *Zeitschrift für die Welt den Türken*, 4.2 (2012): 27-36.
- Bannet, Eve Tavor. “The Female Bildungsroman in Eighteenth Century England”. *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Haz. James N. Hardin. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1991. *eBook Academic Collection (EBSCOhost)*. Web. 29 Ekim 2015.
- Başer Çoban, Seda. “Tanzimat’tan Servet-i Fünûn’a Anneliğin Kaybı ve Çocuksuzluk”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Bilkent Üniversitesi, 2012.
- Bakhtin, Mikhail M. “The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism Toward a Historical Typology of the Novel).” Çev. Vern W. McGee. *Speech Genres & Other Late Essays*. Haz. Caryl Emerson vd. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Berktaş, Fatmagül. “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Feminizm”. *Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. Modern Türkiye’de

Siyasî Düşünce I. Haz. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim, 2001. 348-361.

Boes, Tobias. "Apprenticeship of the Novel: The *Bildungsroman* and the Invention of History, ca. 1770-1820". *Comparative Literature Studies* 45.3 (2008): 269-288.

---. "Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends". *Literature Compass* 3.2 (2006): 230-243.

Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.

Demir, Mustafa. "Reşat Nuri Güntekin'in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Doğu Akdeniz Üniversitesi, 2013.

Demirci Yılmaz, Tuba. "Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Modernleşmesinde Annelik Kurguları". *Cogito* 81 (2015): 66-90.

Demirdirek, Aynur. *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi*. İstanbul: Ayizi Kitap, 2011.

Dilthey, Wilhelm. *Poetry and Experience*. Haz. Rudolf A. Makkreel ve Frithjof Rodi. Princeton: Princeton U Press, 1985.

Ellis, Lorna. *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman, 1750-1850*. Londra: Associated University Presses, 1999.

Erdoğan, Selen. "With(in) Irony Writing as a Woman: *Tante Rosa* and *Cüce*". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sabancı Üniversitesi, 2011.

Eşitgin, Dinçer. "'Büyüme Romanı (Bildungsroman) Kavramı Etrafında Aşk-ı Memnu ve Roman Kişisi Nihal". *Milli Eğitim Dergisi* 162 (2004).

Fatma Aliye Hanım. *Refet*. Haz. Şahika Karaca. İstanbul: Kesit, 2012.

---. *Udi*. Haz. Şahika Karaca. İstanbul: Kesit, 2012.

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Londra: Hutchinson Radius, 1989.

Fraiman, Susan. *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia U Press, 1993.

Günaydın, Ayşegül Utku. "Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Yalnızlaşma Ögesi Olarak Anne Eksikliği ve Baskı Mekanizmaları". *Varlık* Ağustos 2012:83-88.

Güneş, Aslı. "Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Bilkent Üniversitesi, 2005.

Güntekin, Reşat Nuri. *Çalığışu*. İstanbul: İnkılap, 2016.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. 2. basım. İstanbul: Metis, 2007.

Gürle, Meltem. "Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as the Beautiful Soul". *Journal of Modern Literature* 36.4 96-112.

---."Hermits, Stoics, and Hysterics: Turkish Democracy and the Female Bildungsroman". *Novel: A Forum on Fiction* 47.1 (2014): 90-107.

Havlioğlu, Didem. "On the Margins and Between the Lines: Ottoman Women Poets from the Fifteenth to the Twentieth Centuries". *Turkish Historical Review* 1 (2010): 25-54.

Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

---. "Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm". *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Haz. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch ve Elizabeth Langland. Hanover: U P of New England, 1983. 23-48.

Howe, Susanne. *Wilhelm Meister and his English Kinsmen: Apprentices to Life*. New York: AMS, 1966.

Köksal, Duygu. "Escaping to Girlhood in Late Ottoman Istanbul: Demetra Vaka's and Selma Ekrem's Childhood Memories". *Childhood in the Late Ottoman*

Empire and After. Haz. Benjamin C. Fortna. Boston: Brill, 2015. 250-273. The Ottoman Empire and Its Heritage 59.

Martini, Fritz. "Bildungsroman—Term and Theory". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Haz. James N. Hardin. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1991. *eBook Academic Collection (EBSCOhost)*. Web. 29 Ekim 2015.

Mercan, Evşen. "Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *Yaşamın Ucuna Yolculuk* Romanlarını Öz Anlatımlı Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2009.

Minden, Michael. *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*. Cambridge: Cambridge U Press, 1997.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. 24. Baskı. İstanbul: İletişim, 2011.

Morgenstern, Karl. "On the Nature of the Bildungsroman". Çev. Tobias Boes. *PMLA* 124. 2 (2009): 647–659. Web. 29 Ekim 2015.

Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londra: Verso, 1987.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. 5. baskı. İstanbul: İletişim, 2006.

---. "Tarihçem Kâbusumdur: Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı". *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. 5. baskı. Haz. Jale Parla, Sibel Irzık. İstanbul: İletişim, 2014.

Rosowski, Susan J. "The Novel of Awakening". *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Haz. Elizabeth Able, Marianne Hirsch ve Elizabeth Langland. Hanover, NH: University Press of New England, 1983.

Sammons, Jeffrey L. "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Haz. James N. Hardin. Columbia: U of South Carolina Press, 1991. 26-45.

Sancar, Serpil. *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim, 2012.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu*. 17. basım. Haz. Muharrem Kaya. İstanbul: Özgür, 2015.

Uygun Aytemiz, Beyhan. “Reşat Nuri Güntekin’in Duygusal Romanlarında Anadolu”. *Turkish Studies* 10.8 (2015): 2115-2142.

Van Os, Nicole A. N. M. “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm”. *Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce I. Haz. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim, 2001. 335-347.

Yıldız, Alpay Doğan. “Bir Eğitim Kitabı Olarak Reşat Nuri'nin Çalığışu Romanı”. *Yedi İklim* 95

ÖZGEÇMİŞ

Nihan Simge Soyöz 1990 yılında Bursa’da doğdu. Orta öğrenimini Osmangazi Gazi Anadolu ve Bursa Anadolu Liselerinde tamamladı. 2012’de Bilkent Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı lisans programından bölüm birinciliğiyle mezun oldu. Daha sonra Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde yüksek lisans çalışmalarına başladı.

