



T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
S o s y a l B i l i m l e r E n s t i t ü s ü

TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN ROMANLARINDA KADIN TASVİRLERİ

Doktora Tezi

Burcu UŞAKLI SANDAL

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İZMİR

2021

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
S o s y a l B i l i m l e r E n s t i t ü s ü

TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNUN ROMANLARINDA KADIN TASVİRLERİ

Doktora Tezi

Burcu UŞAKLI SANDAL

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Şerife ÇAĞIN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne sunduğum "Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanlarında Kadın Tasvirleri" adlı doktora tezimin tarafımdan bilimsel ahlâk ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Burcu UŞAKLI SANDAL

ÖN SÖZ

Tasvir, edebi bir metnin sanatsal yönünü kuvvetlendiren ve metne görsellik katan en önemli unsurlardan biridir. Batılılaşma dönemi Türk edebiyatında başlangıçta tahkiyenin gerisinde kalan tasvir anlayışı, zaman içinde yazarların Batılı örnekleri daha ciddi bir dikkatle okuyup özümsemesi ve değişen sanatsal algılarla birlikte ciddi bir gelişme gösterir. Böylece geleneğin bir devamı olan soyutlama, yerini daha gerçekçi bir bakışla şekillenmiş tasvir anlayışına bırakır. Bu bağlamda roman kişilerinin tasvirleri de başlangıçtaki yüzeysellikten kurtularak, daha işlevsel hâle gelmiştir.

Batılılaşmayla birlikte toplum içindeki konumu değişen ve bunun bir tezahürü olarak edebiyatta da kendine yer bulan kadın, romanlarda sıklıkla bedensel görünümüyle tasvir edilmiştir. Pek tabii ilk örneklerden olgun örneklerin verildiği Servet-i Fünun dönemi romanlarına kadar kadın tasvirleri, farklı sanat anlayışları çerçevesinde metne yansır. Söz gelişi ilk dönemin romantik anlayışının bir sonucu olarak tipleştirilmiş beden özellikleriyle tasvir edilen kadınların aksine Servet-i Fünun döneminde, karakter özelliği gösteren, olay ve durumlara göre tasvirleri de değişen kadınlarla karşılaşırız. Bu sebeple Servet-i Fünun romanında kadınlar; çehresinden bedenine, elbiselerinden içinde bulunduğu mekâna kadar pek çok farklı unsur çerçevesinde okurun karşısına çıkar. Türk romanına, kadın tasvirleri bağlamında bir yaklaşım dönemin toplumsal ve kültürel yapısı hakkında geniş bilgiler sunarken, yazarın sanat görüşü ve üslubu hakkında da çok şey söyler.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla Tanzimat ve Servet-i Fünun romanları üzerine hazırlanan pek çok çalışmada tasvir meselesi genel olarak ele alınmış ve kadın bedenlerinin anlatımına kısaca yer verilmiştir. Bu yüzden bu çalışmada, Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a -1860'tan 1901'e- kadar yayımlanmış olan romanlarda yer alan ve

işlevsel olduğunu düşündüğümüz kadın tasvirlerini kapsamlı olarak incelemeye böylelikle modern Türk romanında üsluba bağlı değişimlerin bedenin anlatımına nasıl yansıdığını ve değişen kadın algısının sanatta nasıl temsil edildiğini ortaya koymaya çalıştık.

Söz konusu romanları kadın tasvirleri bakımından ele almak hem iki dönem arasındaki üslup değişimini örneklendirmek hem de farklılaşan kadın algısını tespit etmek adına önemlidir. Bu yüzden Ahmet Mithat'tan Halit Ziya'ya pek çok yazarın 1860-1901 yılları arasında roman türünde yayımlanan eserlerini bu açıdan inceledik. Bunun yanı sıra Ara Nesil'de de dönemine etki eden yahut kadın tasvirleri bağlamında işlevsel olduğunu düşündüğümüz romanları çalışmaya dâhil ettik. Ancak dönemin popüler roman tarafını temsil eden ve tasvir konusunda varlık gösteremeyen yazarların bütün eserlerinin de burada ele alınmadığını belirtmek gerekir. Zira bu yazarların -özellikle Mehmed Vecihi ve Emine Semiye gibi- 1901'e kadar yayımlanmış bütün romanlarına ulaşmamız mümkün olmamıştır. Servet-i Fünun yıllarında eser vermesine karşın bu edebi geleneğin içinde yer almayan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1901'e kadar yayımlanmış olan romanlarını da kadın tasvirleri çerçevesinde irdeledik.

Bütün bu eserler, kadın tasvirleri bağlamında incelenirken çalışmaya teorik zemin oluşturması bakımından feminist edebiyat eleştirisinin bulgularından yararlandık. Bunun yanında kadın tasvirlerinde yinelenen imgeleri, mitoloji, psikanaliz gibi alanların verilerinden faydalanarak yorumladık. Ayrıca tasvirin görsel bir unsur olması ve daha çok resim sanatıyla ilişkilendirilmesi bizi dönemin resimlerinde göze çarpan kadın figürlerinin tasvirlerine ve imgelerine de götürdü. Bu yüzden çalışmanın hemen her aşamasında, sanat tarihi ve resim alanlarında kadın bedeni üzerine hazırlanan kitap, tez ve makalelerin yolumuza ışık tuttuğunu belirtmek isterim. Zira çalışmamızın bazı kısımlarında, romanlardaki tasvirler ile Batı ve Osmanlı resmindeki örnekleri kadın bedeni üzerine yapılan çalışmaların rehberliğinde karşılaştırarak ele aldık. Elbette burada temel gayemiz bu iki alandaki kadın tasvirleri üzerine ayrıntılı bir karşılaştırmaya gitmek değildi. Ancak bazı örneklerde görsel kültürden gelen etkiler yahut görsel kültürü etkileyen ifadeler bu yönde bir incelemeyi gerekli kıldı.

Bu çalışma "Giriş" ve "Sonuç" bölümleri hariç dört ana bölümden ve alt başlıklardan oluşmaktadır. İki alt başlıktan oluşan "Giriş" bölümünde bir kavram olarak

tasviri, metinlerdeki tasvir anlayışını ve geleneksel Osmanlı edebiyatında kadın tasvirinin yerini görsel malzemeler ve Divan şiiri ile halk şiirinden örnekler çerçevesinde ana hatlarıyla ele almaya çalıştık. "Kadın Tasvirlerinde Genel Yönelimler" başlıklı birinci bölümde ise üç alt başlık yer almaktadır. Birinci alt başlıkta Batılılaşma dönemi romanlarında Divan şiirinden gelen ve stilize bir anlayışla tasvir edilmiş, gelenekten izler taşıyan kadın bedenlerini, ardından Doğu- Batı ikileminin bir yansıması olan tasvirleri ve son olarak da dönemin kadın yazarlarının özellikle de Fatma Aliye'nin tasvir konusunda erkek yazardan ayrılan yönlerini ve bir kadın yazar olarak yaşadığı ikilemin kadın tasvirlerine yansımasını inceledik. İkinci alt başlıkta, gerçekçi bakışın bir sonucu olan ve örneklerine daha çok Servet-i Fünun romanlarında rastladığımız estetik bir amaçla yapılmış kadın tasvirlerini irdeledik. Hüseyin Rahmi tarafından temsil edilen ve daha çok mizahi anlatımla açıklanabilecek kadın tasvirlerini de realizm ve natüralizm çerçevesinde inceledik. Bu kısımda, çalışmamıza dâhil olan romanlardaki kadın tasvirlerini söz konusu yazarların örnek aldığı Batılı romancıların belli başlı kadın tasvirleriyle de birkaç örnek çerçevesinde karşılaştırdık.

Feminist bir okuma sonucu kadının hemen bütün tasvirlerde bir nesne olarak algılandığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda kadınların güzel ve çirkin olarak tasvir edildiğini fakat ikisinde de, bir nesne olarak kurgulandığını tespit ettik. Bu yüzden çalışmamızın ikinci bölümünde bir nesne olarak kadın bedeninin ifade ettiği anlamları ve bu durumun erkek egemen söylemi hangi oranda yansıttığını ortaya koymaya çalıştık. "Güzel Kadın Tasvirleri ve Hazzı Yaratan Nesne Bedenler" başlıklı ilk alt bölümde ideal, kötücül yahut trajik fark etmeksizin çehre ve bedenleriyle son derece güzel olan ve metnin merkezi figürü olarak yorumlayabileceğimiz kadınların tasvirlerini inceledik. Burada güzel kadınların tasvirinde önemli bir özellik olarak öne çıkan çıplaklığı, sıklıkla tekrar eden Venüs imgesini, aynanın önünde tasvir edilenleri ve marazilikten doğan nahif güzelliği ayrıntılı olarak değerlendirmeye çalıştık. Bir sonraki kısımda, Ahmet Mithat'tan Hüseyin Rahmi'ye çirkinliğin estetiğini inceleyerek grotesk kadın tasvirlerinin mizahi unsura dönüşümüne dair örnekleri ele aldık.

Üçüncü bölümde kadın bedeninin tamamlayıcısı olan kıyafeti ve ona eşlik eden takıları iki alt başlık şeklinde inceledik. Buna göre Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında, dönemin toplumsal yaşamı ve kadının ait olduğu sosyal sınıf hakkında fikir edinmemizi

sağlayan giyim kuşam meselesini, Servet-i Fünun'da özellikle Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarında zarafeti temsil eden bir unsur olarak işledik ve dönemin resimli dergi ve gazetelerinin kıyafet tasvirlerine etkisine değindik.

Dördüncü bölümde kadınların tasvir edildiği ve işlevsel olduğu düşünülen mekânları "kapalı" ve "açık" olmak üzere tasnif ettik. Pek çok romanda kadının daha çok evde yahut evin içindeki yatak odalarında tasvir edilmiş olmasına mukabil, bazı örneklerde kamuya açık alanların da kadınların anlatıldığı kısımlarda işlevsel olduğunu gözlemledik. Bu yüzden hem kamusal açık alanlarda (mesire yerleri, sokaklar vs.) hem de yine toplumun kadın erkek fark etmeksizin bir arada bulunduğu kapalı alanlarda (oteller, mağazalar, toplu taşıma araçları vb.) yapılan tasvirleri inceledik.

Sonuç bölümünde Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a kadın bedenine yönelik algıların değişiminin bir göstereni olan tasvirlerin başka hangi anlamları ifade ettiğini belirterek inceleme verilerini yorumladık. Bu anlamda yazarların görsel bilincinin de birer yansıması olan kadın tasvirlerinin toplumsal, sosyolojik, psikolojik pek çok işlevi olduğu sonucuna vardık.

Burada süreç boyunca desteğini esirgemeyen ve yanımda olan isimlere teşekkür etmek isterim. Öncelikle konunun seçiminden, yazım aşamasına kadar; çalışmamı titizlikle takip eden, konu hakkındaki fikirlerini benimle cömertçe paylaşan ve yönlendirmeleriyle yoluma ışık tutan danışman hocam sayın Doç. Dr. Şerife Çağın'a yürekten teşekkür ederim. Fikirleriyle yol gösterici olan ve çalışmayla ilgili görüşlerini benimle paylaşan saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Fazıl Gökçek'e ve Doç. Dr. Sabahattin Çağın'a teşekkürü bir borç bilirim. Feminizmle ilgili kaynak önerileri ve Divan edebiyatında kadın meselesiyle ilgili fikirleri ile beni aydınlatan sayın hocam Doç. Dr. Şerife Yalçınkaya'ya teşekkür ederim.

Son olarak manevi desteklerini her daim hissettiğim anneme, babama ve kardeşime; bu süreçteki yoğunluğuma her daim sabır gösteren, elinden gelen her konuda bana destek olan ve çıkmaza düştüğüm anlarda beni cesaretlendiren sevgili eşim Yusuf Sandal'a minnettarım.

Burcu UŞAKLI SANDAL

İzmir, Ağustos 2021

ÖZET

Batılılaşma dönemi Türk edebiyatının en önemli türlerinden olan roman, ait olduğu toplumun sanat ve fikir dünyasına büyük oranda ayna tutan bir türdür. Bu ayna; toplumsal değişimleri, dönüşümleri, sanat hareketlerini ve daha pek çok olguyu, tasvir üzerinden yansıtabilir. Bu bağlamda dönemin algısını aydınlatacak bir unsur olarak düşünebileceğimiz kadın tasvirleri de önem kazanır. Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a farklı gaye ve sanatsal görüşler çerçevesinde yapılmış olan kadın tasvirleri, kadına yönelik algısal değişim hakkında bilgiler sunar. Bu yüzden bu çalışmada, roman türünün bizdeki ilk örneklerinden başlayarak Ara Nesil'e Servet-i Fünun'a oradan da dönemin bağımsız isimlerine uzanan yaklaşık otuz yıllık süreçteki kadın tasvirleri farklı açılardan incelenmiştir. Böylece tasvir anlayışının tarihsel süreç içindeki değişimi, yazarların estetik çabalarının tasvire ne denli yansıdığı ve kadın bedenine yönelik ataerkil bakışın başlangıçtan olgun eserlere ne yönde farklılaştığı gösterilmek istenmiştir. 1870'li yıllardan 1901'e kadar Türk romanında kadın tasvirlerinin işlevsel olduğu belli başlı eserler; romantizm, realizm ve natüralizm bağlamlarında değişen yönelimler, güzellik ve çirkinlik olgusunun nesne beden üzerindeki görünümleri, kadın bedenini tamamlayan kıyafetler ve en son, kadınların içinde bulundukları mekânlar üzerinden incelenmiştir. Bütün bu incelemeler neticesinde kadın tasvirlerinin; soyuttan somuta, geleneksel olandan Batılı olana evrilen bir anlayış çerçevesinde farklı dönüşümler yaşadığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: kadın, tasvir, Tanzimat romanı, Servet-i Fünun romanı.

ABSTRACT

The novel, which is one of the most important genres of Turkish literature in the Westernization period, is a genre that largely mirrors the art and intellectual world of the society it belongs to. This mirror can be a reflection of social changes, transformations, art movements and many other phenomena through depiction. In this context, depictions of women, which we can think of as an element that illuminates the perception of the period, also gain importance. The depictions of women, made within the framework of different aims and artistic views from the Tanzimat to Servet-i Fünun, provide information about the perceptual change towards women. Therefore, in this study, the depictions of women in the thirty-year period, starting from the first examples of the novel genre in our country, extending to the Intermediate Generation, Servet-i Fünun, and then to the independent names of the period, were examined from different perspectives. Thus, it is aimed to show the change in the understanding of depiction in the historical process, how the aesthetic efforts of the authors are reflected in the depiction, and how the patriarchal view of the female body differs from the primitive to mature works. As a result of all these examinations of the depictions of women; it has been observed that different transformations have been experienced within the framework of an understanding that has evolved from the abstract to the concrete, from the traditional to the Western.

Keywords: woman, depiction, Tanzimat novel, Servet-i Funun novel.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ ..... **I**

ÖZET ..... **V**

ABSTRACT ..... **VI**

İÇİNDEKİLER ..... **VII**

RESİMLER LİSTESİ ..... **X**

GİRİŞ **1**

1. Batılılaşma Öncesi Türk Sanatında Tasvir Anlayışı **1**

2. Batılılaşma Öncesi Türk Sanat ve Edebiyatında Kadın Tasvirleri **12**

1. BÖLÜM

TANZİMAT'TAN SERVET-İ FÜNUN'A KADIN TASVİRLERİNDE GENEL YÖNELİMLER

1.1. DOĞU-BATI İKİLEMİNİN GÖLGESİNDE KADIN TASVİRLERİ **30**

1.1.1. Kadın Tasvirinde Geleneğin İzleri 32

1.1.2. Klasik ve Romantik Bakıştan Doğan Bedenin Tasviri 40

1.1.3. İkilemin Kadın Yazarların Tasvirlerine Yansıması 57

1.2. GERÇEKÇİ BAKIŞTAN DOĞAN BEDENİN TASVİRİ **64**

1.2.1. Realist Romanın İlk Örneklerinde Romantik Tasvirin İzleri 64

1.2.2. Ete Kemiğe Bürünen Kadının Tasviri 76

1.2.3. Mizahi Anlatımdan Doğan Bedenler ve Kadın Tasvirinde Özgünlük 95

2. BÖLÜM

BİR NESNE OLARAK KADIN BEDENİ

2.1. GÜZELLİK VE HAZZI YARATAN BEDENİN TASVİRİ 104
2.1.1. İdeal, Kötücül, Trajik Kadınlar ve Güzellik 110
2.1.2. Venüs'ün İzdüşümleri, Seyirlik ve Yarı Çıplak Bedenler 150
2.1.3. Aynadaki Bedenin Tasviri 187
2.1.4. Maraziliğin Tasviri ve Türk Romanının Elemli Güzelleri 204

2.2. ÇİRKİN VE GROTESK KADIN TASVİRLERİ 216
2.2.1. Ötekinin Ötekisi Çirkin Kadının Tasviri 221
2.2.2 Çirkinliğin Estetiği ve Bir Mizah Unsuru Olarak Çirkin Kadın Tasviri 231

3. BÖLÜM

KADIN KIYAFETLERİNİN TASVİRLERİ

3.1 KADIN KIYAFETLERİNİN TEMSİL ETTİKLERİ 244
3.1.1 Batılılaşma Dönemi Romanlarında Kadın Kıyafetleri 246
3.1.2 Bir Zarafet Unsuru Olarak Kıyafet Tasvirleri.....261
3.1.3 Mizahi Anlatımın Bir Parçası Olan Kıyafet Tasvirleri 276

4. BÖLÜM

KADIN TASVİRİ BAĞLAMINDA MEKÂN VE EŞYA

4.1 KAPALI MEKÂNLARDA TASVİR EDİLEN KADINLAR 286
4.1.1 Ailenin Bir Arada Bulunduğu Mekânlarda Tasvir Edilen Kadınlar 287
4.1.2 Mahrem Mekânda Tasvir Edilen Kadınlar 315
4.1.3 Kapalı Sosyal Mekânlarda Tasvir Edilen Kadınlar.....329

4.2 AÇIK MEKÂNLARDA TASVİR EDİLEN KADINLAR 334
4.2.1 Doğada ve Mesire Yerlerinde Tasvir Edilen Kadınlar.....335
4.2.2 Sokak ve Mahalle Gibi Kamusal Alanlarda Tasvir Edilen Kadınlar 347

SONUÇ.....353

KAYNAKÇA.....362

1. İNCELENEN ESERLER 362

2. YARARLANILAN KAYNAKLAR 366

2.1 Kitap 366

2.2 Makale ve Kitap İçi Bölümü 375

2.3 Elektronik Kaynak.....378

RESİMLER KAYNAKÇASI 379

ÖZGEÇMİŞ 383

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: *Boticelli, Venüs ve Mars, 1483.*.....15
Resim 2: Hz. Muhammed süt annesi Halime'nin kucağında, Darîr, Siyer-i Nebi, 16. Yüzyıl. ...18
Resim 3: *Çıplak Kadın, I. Ahmet Albümü, 17. yüzyıl.*.....20
Resim 4*: Levnî, Uzanan Kadın, 18. yüzyıl.*.....22
Resim 5*: Giorgione, Uyuyan Venüs, 1509.*.....23
Resim 6*: Hâtifî, Şapur Şirin'in Köşkü Önünde, 15. Yüzyıl.*.....34
Resim 7: *Osman Hamdi Bey, Vazo Yerleştiren Kız, 1881.*.....79
Resim 8: *Caravaggio, Saint Catherine of Alexandria, 1598.*.....83
Resim 9: *Edouard Manet, Balkon, 1868-1869.*.....85
Resim 10*: Michelangelo, Cennetten Kovuluş, 1510.*.....119
Resim 11*: William Waterhouse, Hylas ve Su Perileri, 1896.*.....127
Resim 12*: Levnî, Raks Eden Kadın, 17. Yüzyıl.*.....130
Resim 13: *Edouard Manet, Olympia, 1863.*.....134
Resim 14*: Rubens, Samson and Delilah 1609-1610.*.....142
Resim 15*: Enderunlu Fazıl, Zenannâme, 17. Yüzyıl.*.....145
Resim 16*:Milo Venüs'ü 2. Yüzyıl.*.....151
Resim 17*: Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486.*.....153
Resim 18*: Cabanel, Venüs'ün Doğuşu, 1863.*.....154
Resim 19*: Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894.*.....174
Resim 20*: Ingres, Büyük Odalık. 1814.*.....184
Resim 21*: Givonni Bellini, Genç Kadın Ayna Önünde, 1515.*.....188
Resim 22*: Osman Hamdi, Saçını Taratan Kız, 1880.*.....189
Resim 23*: Tintoretto, Susannah ve Kentin Büyükleri, 1550.*.....195
Resim 24*: Caravaggio, Narcissus, 1597- 1599.*.....202
Resim 25*: Everett Millais, Ophelia, 1851-1852*.....208
Resim 26*: Francisco de Goya, Yemek Yiyen İki Kadın, 1821-1823.*.....218
Resim 27*: Quentin Matsys, Çirkin Düşes, 1513*.....219
Resim 28*:Baldung Grien, Ölüm ve İnsanın Çağları, 1540.*.....223
Resim 29*: Frans Halls, Malle Babbe, 1633-35.*.....229
Resim 30*: Albrecht Dürer, Keçiye Ters Binmiş Cadı.*.....233
Resim 31: *Levnî, Dâder Banu Portresi, 1720-25.*.....245
Resim 32*: Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 1887.*.....249
Resim 33*: "Son Moda Gelinlik Esvabı", Servet-i Fünun, 1896.*.....264
Resim 34*: "Son Moda" Servet-i Fünun, 1896.*.....273
Resim 35*: Osman Hamdi Bey, Mihrâb, 1901.*.....275
Resim 36*: Alma Tadema, Flora, 1877.*.....297
Resim 37: *Osman Hamdi Bey, Haremde, 1881.*.....319

Resim 38*: Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1917.*.....321
Resim 39*: Eduard Manet, Kırda Öğle Yemeği, 1863.* 343

GİRİŞ

1. Batılılaşma Öncesi Türk Sanatında Tasvir Anlayışı

Duyguların dışavurumunda önemli bir yöntem olan sanat, Antik Çağ'dan günümüze pek çok kez farklı tanımlarla açıklanmaya çalışılan ve her tanımda yeni anlamlar kazanan bir olgudur. Öyle ki Platon sanat eserini doğanın bir yansıması olarak değerlendirirken, Aristo sanat kavramını mimesisle yani taklitçilikle ifade eder. Nesiller boyu farklı açılardan ele alınmış ve tanımlanmıştır ancak kimi düşünürler için sanat hâlâ tanımlanamaz bir olgudur.[1] Her ne kadar sanatın ve sanat eserinin ne olduğu hakkında kesin bir tanım etrafında uzlaşılamamış olunsa da genel kanı, her iki kavramın da yaratıcısının hayal dünyasından bir şeyler taşıdığı yönündedir. Bu bağlamda ele alındığında sanat eseri; herhangi bir duygunun, doğada var olan bir güzelliğin ya da estetik hale getirilebilecek bir çirkinliğin, sanatçının zihninde beliren imgelerle harmanlanarak dönüşmesi ve bu dönüşümün dışavurumu olarak tanımlanabilir. Bu dönüşüm çoğu zaman sanatçının bilinçli gayretinin bir sonucuyken zaman zaman da diyonizyak tavrın bir yansıması olarak ortaya çıkar.[2] Elbette her iki durumda da yontulan bir taşın, fırçadan tuvale yansıyan çizginin, ezgiye dönüşen acının ve günlük dilden kopup metne yansıyan kelimenin oluşturduğu sanat eseri, bir "gündüz düşü"[3]nü andırır.

Sıradan olanın nadir olana daha açık bir ifadeyle sanata dönüşümünde, yaratım sürecinin malzeme kadar önemli unsurlarından biri de bu malzemenin nasıl betimlendiğidir. İster plastik (görsel) sanatlarda isterse fonetik (işitsel) sanatlarda olsun, eser yakından incelendiğinde onu sanat eserine dönüştüren hamlelerin başında tasvirin geldiği görülür. Ancak bir kavram olarak ele alındığında tasvir, sanat tarihi alanında

[1] Örneğin Neo-Wittgensteincı görüş sanatın tanımlanamaz oluşuna dikkat çeker. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: C. Arzu Aytekin (2016). "Açık Bir Kavram Olarak Sanatın Tanımlanamazlığı ve Bir Proje Uygulaması". *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5*(26), s. 1611-1622.

[2] Sanatta diyonizyak tavır kavramı Nietzsche'ye aittir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Friedrich Nietzsche (2018). *Tragedyanın Doğuşu.* İş Bankası Kültür Yayınları.

[3] Burada geçen "gündüz düşü" terimi Sigmund Freud'un sanat eserini tanımlamak için kullandığı bir kavramdır. Freud, dâhilikle delilik arasında bir yerlerde duran sanatçı tarafından yaratılan sanat eserini gündüz düşüne benzetmiş ve sanat eserinde bilinçdışının yansımalarını aramıştır.
Ayrıntılı bilgi için bakınız: Freud Sigmund.(1999). *Sanat ve Edebiyat.* İstanbul: Payel Yayınları.

hazırlanan sözlüklerde, sıklıkla resim ve heykelle ilişkili olarak ele alınmıştır (Turani, 1993: 143). Özellikle resim sanatında önemli bir kavram olarak geçen tasvir yahut betimleme, en temel tabirle "dış dünyadaki bir varlığın sanat yapıtında yeniden üretilmesi anlamına gelir (Sözen ve Tanyeli, 2010: 52). Ancak tasviri yalnızca görsel sanatları ilgilendiren bir kavram olarak düşünmek oldukça sınırlandırıcı bir bakıştır. Zira işitsel sanatlar içinde yer alan edebiyatta da gündelik dilin ve malzemenin esere dönüşümünde tasvir son derece önemlidir. Edebiyatın hemen her döneminde ve türünde, yazarın yaptığı şey günlük yaşamda gözlemlenebilecek herhangi bir olayı, durumu ya da karakteri, muhayyilesinde dönüştürüp imgeleştirerek tasvir etmektir. Bu durum diğer sanatların yaratım süreci için de geçerlidir. O hâlde tasvir, disiplinlerarası bir kavram olarak ele alınmalıdır.

Batı edebiyatına ve sanatına bakıldığında her iki alanın da üslup özelliği olarak karşımıza çıkan tasvir, Doğu sanatlarında -özellikle de İslam sanatında- farklı anlamlara gelmektedir. Çünkü İslamî sanat açısından bakıldığında "tasvir" resim demektir; fakat bu resim, figüratif ve somut olmaktan ziyade soyutun resmedilmesi olarak algılanır. Pek tabii bu durum İslam'da var olduğu kabul edilen tasvir yasağıyla ilgilidir. Ancak Nicole Kançal Ferrari, İslam'da var olduğu düşünülen tasvir yasağının yalnızca bir yanılsamadan ibaret olduğunu ve bu algının oryantalist görüşün bir yansıması olarak, İslam sanatlarındaki görselleştirme kültürünü yok sayma amaçlı yapıldığını iddia eder (2016: 119). Konu hakkında çalışma yapan başka araştırmacılar da buradakine benzer bir görüşle İslam'da tasvir yasağının herhangi bir ayete dayanmadığını ifade etmiştir. Bu araştırmacılardan biri olan Beşir Ayvazoğlu, söz konusu yasağın Kuran'daki kesin bir emre dayanmadığını fakat resim ve heykeli yasaklayan hadislerin bulunduğunu ve böylelikle Müslüman sanatçıların non-figüratif bir sanata yöneldiklerini belirtir (2019: 45). Metin And ise tasvir yasağına dayanak olarak gösterilen hadislerin birbiriyle çelişkili olduğunu ileri sürerek; söz konusu hadislerden canlıların imgelerinin yapılamayacağı sonucunun çıkarılamayacağını ifade eder. Burada önemli olan, yasaklanan imgenin put benzeri olup olmadığıdır (2004: 25- 26). Çünkü ayetlerde yer almamasına rağmen böyle bir yasağın ortaya çıkışının nedeni çoğu kez putperestlik alışkanlıklarının büsbütün ortadan kaldırılma çabası olarak yorumlanabilir.

Hadisler ve din düşünürlerinin ifadeleri neticesinde İslam sanatı; mimesisten, derinliği olan resimden, gölgesi olan herhangi bir tasvirden ve perspektiften kaçınmıştır. Böylece Batı sanatının belli bir döneminden sonra resimde önemli bir yere sahip olan bu kavramlar, İslam sanatı içerisinde büyük oranda reddedilmiştir. Müslüman sanatçı için realist tasvirler ve perspektif bir tabu hâline gelmiş ve sanatçılar soyut olana yönelmiştir. Somut olansa belli sınırlamalar dâhilinde sanatın konusu olmuştur. İslam Ansiklopedisi'nin "resim" maddesindeki açıklamaya göre; baş kısmı olmayan, hayatta kalamayacak görünümde olan insan ve hayvanların resmedilmesini caiz görmüşlerdir (Başoğlu, 2007: 579). Buna rağmen kimi zaman sanatçılar, söz konusu sınırlamaları da görmezden gelerek tasvir yasağına büyük oranda uymamıştır. Özellikle İslam'ın ilk yıllarında farklı coğrafyalar üzerinde bu sınırlamaların dikkate alınmadığı, insan ve hayvan betimlemelerinin yer aldığı sanat eserleri vardır. Bunun yanı sıra Emevî ve Abbasîlerde de put olarak algılanmayan tasvirler üretilmiş ve saraylarda fresk ve mozaik olarak yer almıştır[4] (Konak, 2013: 972).

Öte yandan Müslüman sanatçılar tarafından tercih edilen yazıya dayalı sanatlarda da görselleştirme yoluyla betimlemelere, özellikle de beden ve çehre tasvirlerine rastlanır. İslamî geleneğin bir ürünü olan hat sanatında Arap alfabesinden bazı harflerin birleşimiyle insan benzeri tasvirler yapılmıştır. Üstelik bu tasvirler sadece harflerin birleşimi ile değil, Arap alfabesindeki harflerin tasvir edilen kişinin vücut hatlarına ya da çehresine benzetilmesi yoluyla da yapılmıştır (Schick, 2017: 73). Hat sanatı içerisindeki bu tür görselleştirme ve tasvirlere klasik şiirimizden onlarca örnek bulunabilir. Örneğin; Bâkî'nin (16.yy), "Dehânın mîm zülfün cîm kaşın nûn olmuştur/ Seni ey zülfî Leylâ her gören Mecnûn olmuştur" beyiti buna örnek olarak gösterilebilir. Burada aşığın ismini oluşturan "mim, cim ve nun" harfleri Leylâ'nın yüz hatlarını kabaca çiziverecek üç harftir. Şair aşığın ismiyle maşuğun çehresini tasvir etmiş ve şiirde bir görselleştirmeye gitmiştir. Fakat buradaki görselleştirme İrvin Cemil Schick'e

[4] Ruhi Konak, İslam'da "Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı" başlıklı makalesinde özellikle 8. yüzyılda putperestilik tehlikesinin ortadan kalkmasıyla Müslümanlar tarafından insan ve hayvan tasvirlerinin yer aldığı sanat eserlerinin yapıldığını ifade etmiştir. Bunlardan biri olan ve 8. Yüzyılda yapılan Mşatta Sarayı'ndaki aslan betimlemesi dikkate değerdir. Bunun yanı sıra aynı sarayda çıplak kadın heykelinin var olduğunu da ifade eder. Ayrıntılı Bilgi için bakınız: Konak, Ruhi. (2013). "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanat"ı. *The Journal of Academic Social Science Studies, JASSS, International Journal of Social Science, 6,* 967-988.

göre yalnızca İslam'da var olduğu iddia edilen betim yasağını aşmanın bir göstereni değildir. Harflerle çizilen her çehre Schick'e göre "cismani evrenin rûhânî altyazılarıdır" (2017: 87)

İslam geleneği içerisinde gelişen bir diğer tasvir sanatı olan minyatür de belli başlı sınırlamalar içerisinde gelişmiştir. Kitap sayfalarını süsleyen ve genelde din dışı konulardaki kitaplarda yer alan bu resimlerde, belli bir döneme kadar perspektif algısı ya da realist çizimler yoktur fakat buna rağmen insan ve hayvan betimlemelerine rastlanır. Tarihi 9. yüzyıla kadar dayanan minyatürlü kitaplar, 12. yüzyıl itibariyle özellikle İran sanatında gelişim göstermiştir. Bu tarihten sonra İran'da "Firdevsi ve Genceli Nizami'nin destanları ile Sâdî ve Şîrazî'nin şiirleri resmedilmiştir" (Tez, 2018: 85) Bu resimlerde insan ve hayvan betimlemeleri oldukça fazladır. Bunların yanı sıra siyer-i nebi kitaplarında da insan tasvirleri hatta peygamberin yüzünün açık bir şekilde resmedildiği görülür. Timurlular, Özbekler, Osmanlılar gibi Türk devletlerinde yapılan minyatürlerle Safevi- İran ve hatta Arap minyatürlerinde, peygamberin yüzünün tasvir edildiği resimlere rastlanmaktadır (Tez, 2018: 8). Ayrıca farklı coğrafyalarda yaşayan birçok Türk devleti, minyatür ile ilgilenmiş ve İslam öncesi yaşamlarını minyatürlere aktararak söz konusu sanatın gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Uygurlar, duvar resimleri sayesinde minyatür sanatına farklı bir anlayış getirmiştir. Uygurların dini anlayışlarından doğan mitolojik hayvan motifleri (tek boynuzlu at, zümrüd-ü anka ve ejder) ve insan tasvirleri, İslam minyatürlerini özellikle de İran minyatürünü etkilemiştir. İran minyatür geleneği ise dönemin diğer İslam devletlerinde yer alan minyatür anlayışının şekillenmesinde etkilidir. Söz gelimi Osmanlılar, İstanbul'un fethinden sonra İran minyatürlerine ilgi duymuşlardır. Bu ilgi İran minyatürlerinin Osmanlı topraklarında kopyalanması ile devam etmiş ve ardından minyatür saray tarafından da desteklenen bir ifade aracı hâline gelmiştir. Zamanla İranlı minyatür sanatçıları, İstanbul'a gelerek sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur. Uzun bir zaman dilimi içerisinde etkinlik gösteren bu sanat; kültürel, siyasal ve toplumsal olayların etkisiyle değişiklik göstermiştir. Başlangıcından sonuna kadar farklı çizgilerle gelişen Osmanlı minyatür sanatı II. Mehmed ile "oluşum evresi"ndeyken III. Murat döneminde

Klasik evrededir. 17. yüzyılın başlarında ise duraklamaya başlar. Lale Devri'yle birlikte yeni bir soluk kazanır ve bu yüzyılın sonunda da etkinliğini kaybeder.[5]

Osmanlı'daki minyatürlerde Lale Devri'ne kadar İran üslubunun klasikleşmesiyle oluşan bir tarz hâkimdir. Yani savaş, din, aşk, sünnet törenleri vb. konulu kitapların içinde yer alan klasik Osmanlı minyatürlerinde benzer olaylar, belli üsluplarla çizilir. Lale Devri ise minyatür sanatında üslubun değişimi için bir dönüm noktasıdır. Lale Devri'nin minyatür sanatçısı Levnî, geleneksel üslup ve konulardan uzaklaşmış günlük yaşamdaki figürleri tek tek ele alarak çizmeyi tercih etmiştir. Osmanlı resim sanatına figürün girişi olarak yorumlanabilecek bu hadise, Osmanlı sanatında Batılılaşmaya atılan bir adım olarak da ifade edilebilir. Bu yenilikçi adımın bir göstergesi olan ve "1710-1720 yılları arasında 48 erkek ve kadın portresini içine alan bir resim albümü Levnî'ye atfedilmiştir" (Deveci, 2017: 56). Levnî'nin çizdiği bu yeni resimler, Batılılaşmaya hazırlanan Türk resminin ilk örnekleridir. Söz konusu resimlerde betimlenen beden formları gerçekle uyumludur. Figürler hareket hâlinde ve daha öncekilerden farklı bir gerçekliği anlatır şekilde çizilmiştir. Levnî tarafından İslam sanatına uygulanan bu yeni üslup tarzında, çoğu zaman Batılı ressamların izi aranır ve özellikle son çalışmalarıyla Levnî'nin Jean- Baptiste Vanmour'dan etkilendiği düşünülür (Tez, 2018: 272).

Minyatür geleneğinin değişim çizgisinde önemli bir rol oynayan bir diğer isim Levnî'nin çağdaşı olan Buharî'dir. O da tek figür çalışmalarına yönelerek kadın ve erkekleri ayrıntılı şekilde tasvir etmiştir. 18. yüzyıl sonrasında ise minyatür sanatı yerini zamanla Batılılaşma etkisinde şekillenen bir resim anlayışına bırakmıştır.

---

[5] Metin And, Osmanlı minyatür sanatını altı evreye ayırmıştır:

1. II. Mehmed, II. Bayezid ve I. Selim Dönemi (1451-1520) : Oluşum Evresi
2. I. Süleyman ve II. Selim Dönemi (1520- 1574): Geçiş Evresi
3. III. Murad ve III. Mehmed Dönemi (1574- 1603): Klasik Evre
4. 17. Yüzyıl (1603- 1700): Geç Klasik ve Duraklama Evresi
5. III. Ahmet Dönemi ve 18. Yüzyılın ilk yarısı (1700-1750): İkinci Klasik Evre ya da Neo-Klasik Evre.
6. 17. Yüzyılın sonuna kadar (1750-1900), 1750'den sonrası: Osmanlı Minyatürünün Sonu

Minyatür sanatının evreleri hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: And, Metin. (2004) Osmanlı *Tasvir Sanatları I: Minyatür.* İstanbul: İş Bankası Yayınları. s. 33.

Yukarıda tasvir kavramının İslam çevresinde gelişen görsel sanatlar ve özellikle minyatür sanatı çerçevesindeki gelişimi kısaca açıklanmaya çalışılmıştır. Daha önce de ifade edildiği gibi tasvir sadece görsel sanatların değil işitsel sanatların özellikle de edebiyatın önemli bir yönünü oluşturur. Bu yüzden Türk edebiyatı geleneği içerisindeki yeri ve gelişimi de kısaca açıklanmaya çalışılacaktır. Nitekim çalışmamız açısından önemli olan, tasvirin edebi metin düzleminde görselliği sağlayan bir üslup özelliği oluşu ve metin içindeki işlevselliğidir. Bu açıdan bakıldığında hemen her edebi metin için tasvirin eserdeki yapıtaşlarında biri olduğu ifade edilebilir. Türk edebiyatının ilk yazılı kaynaklarından günümüze kadar hemen her eserde tasvir ve tasvirin gelişimi incelemeye değer bir olgudur. Fakat metindeki tasvirin işlevini ve yerini belirlemek için öncellikle tasvirler arasında tasnif yapmak gerekir. Bununla ilgili çalışmalarda metinde yer alan tasvirler farklı başlıklar altında incelenmiştir. Bu tasniflerden biri Safiye Akdeniz'in Fontainer'den hareketle düzenlediği tasniftir. Buna göre tasvir, "yer tasviri, zaman tasviri, cisimlerin tasviri, portre, paralel, tablo, canlı tablo" olmak üzere sekiz başlık altında incelenebilir:[6] Metin içinde yer alan tasvirlerle ilgili bir diğer tasnif ise Sabahat Emir'in *Örneklerle Tasvir ve Tahlil* başlıklı çalışmasında geçer. Emir tasvir kavramını; insan tasviri, fizik ve ruh tasviri, cansız (eşya) tasviri, manzara tasviri, dekor, hayvan tasvirleri şeklinde ana başlıklara ayırır (akt. Gürel, 2013: 16). Kısacası metinde yer alan tasvirler "şahıs, mekân ve nesne" genel başlıkları altında irdelenebilir.

Bütün bu başlıklara bakıldığında tasvirin, bir metinde tahkiye kadar önemli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle tahkiyenin metin içerisinde tekdüzeliğe vardığı noktalarda, tasvirin canlılığı yeniden kazandıracak bir unsur olduğu söylenebilir. Aktaş, betimleyici anlatımın, olayın akışının yavaşladığı yerlerde devreye girdiğini ve okuru hayal kurmaya sevk ederek okuyucunun da olaya katılmasını sağlayan bir anlatım türü olduğunu vurgular ve yazarın başarısının olayın içinde eriyerek verilen betimlemelere bağlı olduğunu ifade eder (2017: 214). Bu durumda

[6] Safiye Akdeniz, yukarıdaki tasnifin yer aldığı yazısında, tasvirin metindeki işlevini detaylı olarak ele alır ve tasviri çeşitli başlıklar altında inceler. Buna göre tasvir; nesnel tasvir, öznel tasvir, sistematik tasvir ve seçici tasvir olmak üzere dört başlık altında incelenebilir. Akdeniz'e göre tasvirin metin içindeki görevleri de farklılık göstermektedir. Tasvir bir metinde süsleme, ifade etme, sembol, tahkiye, bilgi verme ve açıklama, duyguları ifade etme, gerçeğe benzerlik sağlama, yazıya sembolik değer kazandırma, şiirsel etki yaratma, ispatlama, görselleştirme ve oyalama işlevlerinde kullanılabilir.
Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi ve Safiye Akdeniz'in "Betimleyici Anlatım: Tasvirî (Descriptif) Metinler" başlıklı yazısı için bakınız:http://www.egeedebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=239

yazarın elindeki malzemenin edebi bir metne dönüşümünde, tasvirin de tahkiye kadar önemli ve işlevsel bir kavram olduğu düşünülebilir. Çünkü edebiyat eleştirisi bağlamında sıkça tekrar edilen bir ifadede olduğu gibi önemli olan neyin anlatıldığı değil nasıl anlatıldığıdır. Metinde nasıl sorusunun cevabı da üslup içinde yer alan tasvirlerde aranabilir.

Tasvir kavramı çerçevesinde düşünülecek bir diğer konu, tasvirin dönem edebiyatı geleneğini hangi ölçüde yansıttığını irdelemektir. Öyle ki her dönemin toplumsal ve kültürel ortamı farklıdır ve farklı dinamikler çerçevesinde gelişir. Türklerin göçebe dönemlerinde yazılan eserlerde yer alan doğa, nesne ya da şahıs tasvirleri ile İslam geleneği çerçevesinde verilen eserlerde yer alan tasvirler ya da Batılılaşma sürecinde yazılmış herhangi bir eserdeki tasvirler, işlevsellik yönünden düşünüldüğünde birbirinden farklılık arz edecektir. Bu duruma dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerinin farklılığı kadar yazarın dünya ve sanat görüşü de etki eder. Örneğin sözlü dönemin destanlarında, fantastik unsurların yer aldığı tabiat ve hayvan tasvirlerine rastlanır. Bir geçiş dönemi eseri olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de göçebe yaşamın bir gerekliliği olarak hayvan betimlemelerine sıkça yer verilmiştir. Konuyla ilgili bir makalesinde Mehmet Kaplan (2017: 68) söz konusu eserde hayvan tasvirlerinin özellikle de at tasvirlerinin altını çizer. İslamiyet öncesi Türk edebiyatının mahsullerinde yer alan tabiat ve hayvan tasvirleriyle ilgili onlarca çalışmaya rastlamak mümkündür. İslamî gelenek ise metinde yer alan tasvirlerin farklı bir boyutta ele alınmasını sağlamıştır. Daha önceki dönemlerde zaman zaman fantastik ögelerle zaman zaman da gerçeğe yakın hâlleriyle tasvir edilenler, İslam geleneği ile birlikte belli kurallar ve soyutluğa giden bir tarzda betimlenmiştir. Klasik Türk edebiyatının yazarı ya da şairi bu soyutluk ve kurallar içinde "nasıl" sorusuna cevap arar ve özgün bir üslup yaratmak için çabalar. Mazmunlar ve belli kurallar çerçevesinde gelişen bu edebiyatta özgünlük ise çoğu zaman tasvirlerde aranmalıdır. Divan edebiyatının çok sevilen nazım şekillerinden biri olan kasidelerde yer alan nesîb yani giriş bölümleri tasvirlerle doludur. Nesîb bölümlerinde yer alan doğa manzaraları, şehir betimlemeleri, bayramlar, savaşlar, mevsimler geleneğin bir gereği olarak soyut bir mahiyette betimlenmiştir. Örneğin Nedim'in (18.yy) Damat İbrahim Paşa için yazdığı kasidesi İstanbul tasviriyle başlar. "Bu şehr-i Stanbûl ki bî-misl ü bahâdır /Bir sengine yek-pâre Acem mülkü fedadır"

dizeleriyle başlayan kasidede, her bahçesi yeşille dolu bu cennet alegorisi, realitedeki İstanbul'un tasvirinden çok Nedim'in tahayyülünde yarattığı soyut şehrin tasviri olabilir. Nedim'in mimari ve eşya unsurlarını da hesaba katarak yaptığı İstanbul tasvirlerinde Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle (2017: 240) "tabiatın kanunlarını hiçe sayan fantastik bir düşünüş vardır" ve bu düşünüş çevresinde şair, gördüklerine işçi gözüyle değil seyirci gözüyle bakar ve baktıklarını fantastik bir havada mübalağalı bir şekilde tasvir etme yoluna gider. Bu da şiirde yer alan tasvirlerin soyutlaşması anlamına gelir. Bu demek oluyor ki stilize bir güzelliğin peşi sıra giden Osmanlı minyatür sanatçısı gibi yazar/şair için de durum farksızdır. Kısacası Osmanlı sanatı hem resimde hem de edebiyatta genel itibariyle soyut bir güzelliği ifade etmeye çabalar. Öte yandan klasik Türk şiirinde somutlaştırmanın yer aldığı tasvirler de vardır. Klasik Türk şiirinin şairleri, bazen soyut kavramları hayal dünyalarının yardımıyla somut bir varlık üzerinden tasvir etmiştir. Söz gelimi soyut bir kavram olan gönül, Divan şairinin şiirinde "ülke, şehir, köşk, saray, ev, taş, şişe, kadeh, ayna gibi pek çok şeyle ifade edilerek somutlaştırılmıştır (Kurnaz, 1996: 150). Divan şiirindeki tasvirlerin somutlaştırma yoluyla metaforik bir düzlemde okunabileceği birçok örneğe rağmen bu şiir geleneği genel itibariyle "soyutun edebiyatı" olarak algılanmaktadır. Çünkü klasik Türk şiirinde somutlaşan ögeler bir noktada soyutun güzelliğiyle birleşir. Mine Mengi, konuyla ilgili "kurmaca dünyada görünenin arkasına saklanması; hayale yönelik olması ve içte, derinde saklı anlamı vermeyi amaçlaması vb. özellikleriyle Divan şiiri soyuttur" der (2010: 164).

Bu anlamda klasik şiirin önemli türlerinden biri olan mesnevilere bakıldığında tasvirlerin büyük oranda soyutluk içerisinde olduğu görülür. Örneğin Fuzuli'nin (16.yy) *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde Mecnun'un tasvir edildiği kısımda yine gerçekten uzak, stilize güzellik algısına varan bir tasvire rastlanır. Fuzulî, Mecnun'u "Bir dilber-i serv-kadd ü gül-rûy/Serv-i hoş u gül-ruh u semen-bûy" şeklinde tasvir eder (2007: 126). Mecnun'un çehre ve beden özellikleri dönemin diğer şiirlerinde yer alan güzel algısı çerçevesinde tasvir edilir. Burada dikkat edilecek noktalardan biri tasvir edilenin kadın ya da erkek olduğuna bakılmaksızın belli mazmunlar çerçevesinde betimlenmiş olmasıdır. Sadece bu beyitte değil Divan şiirinin genelinde, cinsiyet ayrımının belirsizliği çerçevesinde yapılan tasvirlere rastlamak mümkündür. Esasen Divan şiirinde

tasvir edilen kadın ya da erkek olmanın ötesinde güzel olandır. Mazmun sistemine bağlı bu tasvirlerde sevgilinin dudağı lâl ya da gonca, boyu servi ya da tûba ağacı, kaşı yay, kirpikleri oktur (Macit, 349: 2006). Fakat söz konusu servi boylu, lâl dudaklı sevgili gerçekte yokmuş izlenimi verir. Mazmunlara dayalı bu tasvirlerde amaç, sevgiliyi bir estetik unsuru olarak ele alıp hüner göstermek ve bütün bu klişe anlatımların içinde bile özgünlüğe ulaşmaktır. Hüner gösterme bağlamında tasvirin estetik bir kaygıyla yapıldığı ve sembollerle zenginleştiği 17.yüzyıl edebiyatı bu anlamda dikkate değerdir. Bu dönemde Sebk-i Hindi akımının etkisiyle klasik şiirdeki tasvirler tamamen sembollerle örülü girift bir hâl alır. Bu aynı zamanda söz konusu dönem şiirlerinde yer alan sevgili tasvirlerinin daha derin anlamlara gelmesine de olanak sağlar (Mazıoğlu, 1982: 134).

Dönemi içerisinde yalnızca belli bir zümreye hitap eden bu şiirlerde yer alan tasvirler, zaman içerisinde toplumsal ve kültürel yaşamın değişmesi sebebiyle eleştirilmiştir. Mehmet Akif, Divan şairlerinin yönlerini tamamen Fars edebiyatına çevirmiş olmalarından doğan hayali ve soyut tasvirlerini eleştirirken bir yandan da Batı'nın tasvir anlayışına Türk şairlerin yabancı kaldığını ifade eder (1912: 392). Elbette Akif'ten önce de Divan şiirinin tasvir konusundaki tavrı eleştirilmiştir. Özellikle edebiyatta Batılılaşma fikrini savunan Tanzimat aydınları; Divan şairinin üslubunu, konu seçimini, mazmun dünyasını ve dilini sıkça eleştirmiştir. Batılı kaynakları okuyan ve çoğu orada eğitim gören yeni aydınlar için Divan edebiyatının soyut ve girift üslubu sıklıkla eleştirilmiş ve bu yüzden Batı'nın benzeri olan çağdaş bir edebi mantıkla halkın da dâhil olabildiği bir edebî dünya yaratma arzusu doğmuştur. Bu sanatçılar için temel gaye halkın bilinçlenmesidir. Bu yüzden bilinçlenme yolunda önemli bir adım olarak düşünülen edebî metinleri artık halkın anlayacağı bir dil ve üslupla yazmak amaçlanmıştır. Bu bir anlamda tasvirlerin de halkın anlayacağı şekilde yapılması gerektiğini ifade eder. Belki de bu yüzden Namık Kemal "Celal Mukaddimesi"nde Divan şiirinin mazmunlarla örülü soyut tasvir anlayışını ironik bir üslupla ele alır:

> *Divanlarımızdan biri mütalaa olunurken insan, muhtevi olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı*

zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü yılan saçlı maşuklarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabanîler âleminde zanneder (2015: 12).

Namık Kemal, klasik şiirdeki sevgili tasvirlerini realiteyi yansıtmadığı ve fantastik ögeler barındırarak soyut olduğu için eleştirir. Ne var ki Batılılaşmanın ilk yıllarında ne Namık Kemal ne de çağdaşları eleştirdikleri tasvir anlayışının çok da ötesine geçememiştir. Dilde hedeflenen sadelik konusunda başarılı olamayan bu yazarlar; Tanzimat'ın ilk yıllarında realiteden uzak, klişelerle örülü ve derinliği olmayan tasvirler kaleme almışlardır. Örneğin Namık Kemal *İntibah* romanını tıpkı kasidelerde yer alan nesîb bölümlerinde olduğu gibi bir bahar ve tabiat tasviriyle başlatır. Tahir'ül Mevlevî, Namık Kemal ve dönemin diğer aydınlarının romanlarında yer alan tasvirleri Fransız romantiklerinin bir yansıması olarak değerlendirir (1994: 149). Ancak Namık Kemal'in *İntibah* romanında, Fransız romantiklerinin romanlarında yer alan tabiat tasvirleriyle başlama geleneğinin etkisi olsa da özellikle tabiat tasvirlerinde geleneğin bir devamı olma özelliği daha baskındır. Zira ne ilk bölümde ne de Çamlıca'nın tasvir edildiği ikinci bölümde mekânın kurgulanışı realiteye uygun değildir. Yazar anlatıcı Çamlıca'yı gerçekle bağlantılı ve Batı edebiyatından gelme bir üslupla tasvir etmekten ziyade onu klasik şiirdeki şairin gözünden bir cennet alegorisiyle okuyucuya sunar (2016: 28-29). Tanpınar da bu bölümün kasidelerdeki nesib bölümüne benzediğini ifade ederek yazarın "girizgâh" sözcüğünü kullanmasına değinir ve "Hiçbir derin ve şahsi imajın bulunmadığı bu tasvir sadece eski şiir tabiatının bir vulgarisation'nunu andırır" der (2007: 366). Sadece burada değil genel bir kabulle Tanzimat edebiyatı olarak adlandırılan Batılılaşma edebiyatının ilk yıllarında da hemen her romanda benzer manzaralara rastlamak mümkündür. Edebiyatı halkı eğitmek için bir araç olarak gören Ahmet Mithat, Tanzimat edebiyatının ilk yıllarında yazdığı romanların çoğunda mekân, şahıs ve nesne tasvirlerini yüzeysel bir şekilde aktarır ve tasviri sıklıkla işlevsel olarak ele almaz. Yani tasvir konusunda ilk kuşak yazarları özellikle de ilk eserlerde estetik bir kaygı taşımazlar. Bunun yerine bu yazarlar, zaman zaman çok eleştirdikleri geleneğin bir parçası olan tasvirler yaratırken zaman zaman da tasviri romanda tamamen göz ardı ederek tahkiyenin sesinin tamamen yükseldiği romanlar kaleme almışlardır. Böylece ilk yılların ürünü olan romanlar tasvir noktasında, yazarların sıkça öykündüğü Batılı romanların bir benzeri olmaktan ziyade reddedilen dönemin bir devamı olmaktan öteye

geçememiştir. Fakat zamanla Batı edebiyatının daha derin bir şekilde ele alınıp algılanması ve bizde yeni bir tür olan romanın farklı aşamalardan geçerek gelişmesiyle yazarlar, tasvir konusunda daha ciddi bir tavır göstermiştir. Tanpınar, tasvir konusundaki bu değişimi Namık Kemal'in *İntibah* ve *Cezmi* romanları üzerinden ele alır, bunu "tariften tasvire" giden bir gelişim çizgisi olarak ifade eder ve 1880'de yayımlanan *Cezmi*'deki tasvirleri Batı edebiyatındaki tasvirlere daha yakın görür (2007: 272- 273). Namık Kemal'in tasvirlerindeki en ciddi adım ise 1882'de yayımlanan "Rumeli Demiryolunun Akdeniz'le Olan Münâsebâtına Dâir Bazı Mütâlaattır" başlıklı yazısındaki Gelibolu tasviridir. Çünkü Tanpınar'ın deyimiyle "imajlarda eskiye bağlılığı ne olursa olsun bu yazının arkasında garplı resmin amatörü vardır" (2007:393). Bunun yanı sıra ilk kuşakta anılmasına rağmen hem ikinci kuşağın etkili olduğu yıllarda hem de sonrasında eser yayımlayan ve roman türünün gelişiminde önemli bir isim olan Ahmet Mithat'ın olgunluk evresinde yazdığı romanlarda da başlangıçtaki yüzeysel tasvir anlayışından uzak ve bilinçli bir çaba görülür. Batı romanını Tanzimat'ın ilk kuşak yazarlarından daha iyi algılayan ve özümseyen Servet-i Fünun edebiyatı yazarlarında, özellikle de Halit Ziya Uşaklıgil'de, Türk romanı tasvir konusunda ciddi bir merhale kaydetmiştir. Bu dönem yazarlarında artık Stendal'in, Concourt Kardeşler'in canlı tasvirlerine benzeyen ve estetik bir kaygının ürünü olan tasvirlere rastlanır. Şüphesiz bunda yazarların realist tutumu kadar güzel sanatlar karşısındaki duyarlılıkları da etkilidir.

Yukarıda tasvirin bir kavram olarak ifade ettikleri anlamlandırılmaya ve özellikle İslam çerçevesinde gelişen sanat ve edebiyattaki yeri genel hatlarıyla ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmamız açısından asıl önemli mevzu ise romanlarda yer alan kadın tasvirleridir. Bu yüzden Tanzimat ve Servet-i Fünun döneminde yazılan romanlardaki kadın tasvirlerine geçmeden önce, yine Türk sanatı ve edebiyatındaki eserlerin genelinde göze çarpan kadın tasvirleri kısaca irdelenmeye çalışılacaktır. Bu hem Batılılaşma döneminin ilk yıllarında yazılan romanlardaki tasvirleri anlamlandırmak hem de kadın tasvirinin gelenek içerisindeki değişimini genel bir çerçevede de olsa göstermek açısından önemlidir.

2. Batılılaşma Öncesi Türk Sanat ve Edebiyatında Kadın Tasvirleri

Sanat yaratımlarının çoğunda defalarca işlenen, zaman içerisinde dönüşerek değişen hatta kimi dönemlerde sanata ana malzeme olan önemli imgelerden biri kadındır. Kadının sanat eserleri için bu denli önemli oluşunun kökeni yaratılış mitlerine kadar götürülebilir. Öyle ki farklı toplumlara ait birçok mitte, dişil olanın başlangıç olduğu fikri yaygındır. Bu mitlerde başlangıcın dişilliği, açıkça verilmese de çoğunun suyla başlayan bir hayat fikrini savunuyor olması dikkate değerdir. Zira su, imgesel mânâda ele alındığında dişil olanı dahası anneyi ifade eder. Anne ve su imgelerinin birlikte düşünülmesini sağlayan en önemli etkense her ikisinin de doğurganlığı ve yaşamın devamını sembolize etmeleridir. Suyun dişil bir imge olduğuna dikkat çeken Bachelard (2006: 21) onun "tohumları şişiren ve kaynakları fışkırtan ve sürekli doğuşu ifade eden" bir yönünün olduğuna dolayısıyla annenin rahmiyle ilişkisine de değinir.

Yaratıcılık ve yenilenmeyle alakalı kadın imgesi, ilk devletlerin ortaya çıkışından önceki topluluklar için oldukça önemlidir.[7] Anaerkil bir düzen içerisinde varlık sürdürdüğü düşünülen bazı topluluklar, sanatta Ana tanrıçanın izdüşümleri olarak kabul edilecek kadın tasvirleriyle dolu eserler vücuda getirmiştir. Bu toplumlarda kadın, doğurganlığı sebebiyle kutsaldır ve bu yönüyle bereketi sembolize eder. Böylece söz konusu dönemin kadını betimleyen eserlerinde kadının kutsallığı ve sanatta özne oluşu göze çarpar. Yani Sümer mitolojisindeki İnanna da Anadolu topluluklarındaki Kibele de Ana tanrıça mitinin etkinliği sebebiyle dönemleri içerisinde sanatın kutsal özneleri olmuştur (Karaca, 2019: 17). Sümer mitolojisinin önemli figürü İnanna, verimliliği ve cazibeyi sembolize ederken bugün erkeğe atfedilen gücü ve bilgeliğiyle de ön plandadır.

Fakat hem devlet düzeninin ortaya çıkışı hem de tek tanrılı dinlerin etkisiyle Ana tanrıça miti zamanla önemini yitirmeye başlar (Berktay, 1995: 37). Oğul ya da eşin düzen sağlayıcı ve hâkim unsur olarak şekillendiği patriarkal toplumlarda kadın, sanatta

[7] Anaerkil bir dönemin varlığını savunan araştırmacılara göre bu dönem kadının mutlak hâkim olarak varlık gösterdiği bir dönemdir. Feminizm üzerine çalışmalar yapan Donovan, söz konusu dönemi Stanton'un "The Matriarchate" adlı çalışmasından hareketle "kadınların kendi kaderlerinin belirleyicileri, çocuklarının koruyucuları ve ev yaşantısının, dinin ve yönetimin her yönünün kurucuları olarak en üst düzeyde hâkim bulundukları dönem" olarak tanımlar ve anaerkil dönem düşüncesinin özellikle 19. yüzyıl feministleri arasında çokça benimsenmiş bir görüş olduğuna değinir.
Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Josephine Donovan. (2019). Feminist Teori. (Çev. Aksu Bora v.d.). İstanbul: İletişim Yayınları.

özne olma konumunu kaybetmiş ve öncekinin aksine "nesne" konumuna geçmiştir. Üstelik bu nesne olma hâli, yalnızca sanatta değil toplumsal yaşam içerisinde de yüzyıllar içinde kendine köklü bir yer edinmiştir. Sanatın nesnesi olan kadın, toplumsal alanda ise erkeğin ötekisi olmuştur. Öteki olmanın bir sonucu olarak da, artık kadına eril olanın arzusunu canlı tutma görevi yüklenir. Öteki olarak kadın, erkeğe arzulayan olduğunu yani özneliğini hatırlatacaktır. Lacan öteki kavramını "bedeni sürdüren, düşlemsel ve zevklendirici kısım" olarak tanımlamıştır. (Nasio, 2007, 121) Bu tanım sanat çerçevesinde düşünüldüğünde, daima bir eksiklik etrafında kurgulanan öznenin tamamlanması için ötekine, arzu nesnesine ihtiyaç duyulduğunu, bu yüzden de kadının sanatta nesne olma sürecinin eril zihniyete dayandığını hatırlatır. Bu durum şüphesiz erkek egemen söylem içinde kadının "ikinci cins"[8] olarak kurgulandığının en net göstergelerinden biridir. Zira Beauvoir "insan kadın doğmaz, sonradan olur" (1993: 231) diyerek kadınlık algılarının, eril toplum düzeyinde yaratılmış bir kurgu olduğuna dikkat çeker. Gerçekten de ataerkilliğin yoğun olarak gözlemlendiği toplum ve kültürlerde kadının hem günlük yaşamda hem de sanatta bir öteki olarak kurgulanmış olduğu gerçeği göz ardı edilemez.

Bu kurgusal nesnelik hâlinin feminist söylemler tarafından yıkıma uğratılması yolundaki çabalar, ataerkil kültürün yarattığı ve cinsiyetten ziyade toplumsal cinsiyetle bağlantılı kadınlık algılarının sanatsal yaratımlardaki yerini belirtmek adına da önem taşır. Buna göre değerlendirildiğinde kadın, eril zihniyetin ona yüklediği anlamlar çerçevesinde tasvir edilmiştir. Söz gelimi tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla birlikte sanatsal yaratımlarda nadiren de olsa "kutsal anne" rolüyle karşımıza çıksa da kadın, çoğu zaman eril söylemin bilinçdışından yansıyan ve eril tahakkümün sınırları içinde kötülükle bağlantılı olarak betimlenen imgeden başka bir şey değildir. Çünkü bu imge, Eliade'ın belirttiği gibi "hem "kutsal"dır hem de kirlenmiştir" (2003: 39) Bu yüzden genel itibariyle burada belirtilen iki farklı yön çerçevesinde işlenmiştir. Buna göre sanat

[8] Fransız feminist Simone De Beauvoir kadınlığın toplumsal olarak inşa edilmiş olduğunu söyler ve kadının toplumda "ikinci cins" olarak kurgulandığını ifade eder. Ona göre ikinci cins olarak kurgulanma kadını öteki hâline getirmiştir. Bunun sebeplerini araştıran Beauvoir; biyolojik etkenleri, tarihte kadın algısını, psikanalist kuramın cinsiyet görüşünü ve materyalizmde kadın meselesini irdeleyerek kadını ikinci bir cins olarak gören yaklaşımları eleştirmiştir.
Ayrıntılı bilgi için bakınız: Beauvoir de Simone. (1971). Kadın: *Genç Kızlık Çağı*. (Çev. B. Onaran) İstanbul: Payel Yayınları.

eserlerinde ya Kibele ve Meryem gibi lekesiz, kutsal ya da Havva, Lilith, Pandora ve diğerleri gibi çeldirici, dahası kirlenmiş olarak betimlenir. Aslında sanatta "kutsal anne" rolüne uymayan, ideali yansıtmayan her kadın, "femme fatale" yani "ölümcül kadın ya da "kötücül kadın" olarak değerlendirilmiştir.[9] Kavramları açacak olursak, eril söylemin sanatı içerisinde kadın, bir yandan doğurganlığı ve koruyuculuğu yönüyle kutsanırken bir yandan da doğayla, doğanın yıkıcı güçleriyle ilişkilendirilmiş ve bu ilişkinin sonucunda tekinsiz ve güvenilmez addedilerek tasvir edilmiştir. Kadın bu iki yönüyle sanatta ve mitolojide doğum ve ölümü aynı anda sembolize eder. Dolayısıyla bir yandan "besleyiciliği hiç tükenmeyen bir göğüse bir yandan da cadının yırtıcı pençelerine sahiptir" (Champbel, 2019: 81).

Kadına yönelik bu ikircikli tavır hem Batı sanatının hem de Doğu sanatlarının ana izleklerinden biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda antik Yunan sanatına bakıldığında dönemle ilgili sanat yaratımlarının çoğuna figür olmuş Aphrodite, bir yandan köpükler içinden doğuşu ve beyazlığı ile kutsal olanı ifade ederken bir yandan da şehvet uyandırıcı güzelliği ile erkeğin korkacağı bir imge olarak tasvir edilir.

> Ak köpükler çıkıyordu bu tanrısal uzuvdan
> Bir kız türeyiverdi, ak köpükten
> Önce kutsal Kythera'ya uğradı bu kız
> Oradan da denizle çevreli Kıbrıs'a gitti
> Orada karaya çıktı güzeller güzeli Tanrıça
> Yürüdükçe yeşil çimenler fışkırıyordu
> Narin ayaklarının bastığı yerden
> Aphrodite dediler ona tanrılar ve insanlar
> Bir köpükten doğmuş olduğu için (Akt. Erhat, 1996: 119).

[9] Fransızca bir terim olan ve erkeğe felakete götüren kadın olarak nitelendirilen " femme fatale" terimi kimi çalışmalarda ölümcül kadın kimi çalışmalarda ise "kötücül kadın" olarak kullanılır. Örneğin Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı çalışmasında, Gilbert ve Gubar'ın "evdeki melek ile canavar" olarak adlandırdığı iki kadın tipinden bahseder ve ardından kötü özellikler taşıyan kadınları "ölümcül kadın" olarak ifade eder. Bunun yanı sıra Betül Serbest Yılmaz tarafından hazırlanan ve Batı resminde femme fatale tipinin incelendiği *Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler* başlıklı çalışmada da yine "ölümcül" teriminin kullanımı tercih edilmiştir. Ancak Şahika Karaca söz konusu tipin işlendiği romanları incelediği *Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi* başlıklı çalışmasında femme fatale tipi için "kötücül kadın" terimini kullanmıştır. Her iki terim de kadına atfedilen olumsuz özellikler münasebetiyle birbirine yakın olsa da bu tip için akademik çalışmalarda "ölümcül kadın" teriminin kullanımının daha yaygın olduğu görülmüştür.

Şiirde Aphrodite'in doğuşu kutsallıkla ilgilidir. Aynı zamanda Ana Tanrıça mitinin bir hatırlatıcısı olarak sudan doğan Aphrodite, karaya çıkar çıkmaz çimenler yeşerir. Bu durum Aphrodite'in bereketi arttırdığına ve çevresine hayat verdiğine işaret eder. Bunun yanı sıra ilerleyen bölümlerde güzelliğiyle akıl ve gönül çelici olduğuna ve kişiliğindeki kötücül ögelere, öfkesinin ne kadar korkunç olduğuna yer verilir. (Erhat, 1996: 123) Aphrodite'in Roma mitolojisindeki karşılığı Venüs de tıpkı Yunan mitolojisinde olduğu gibi kadına yüklenen melek ve şeytan imajıyla örtüşür.



Resim 1: *Boticelli, Venüs ve Mars, 1483.*

Boticelli tarafından çizilen yukarıdaki resim, Venüs tasvirlerinde yer alan masumiyet ve tekinsizliğin en net ifade edildiği eserlerden biridir. Üzerindeki beyaz elbise ve yüz ifadesiyle masum bir kadın imajı çizen Venüs, savaş tanrısı Mars'ı etkisi altına almıştır. Resimde Venüs'ün ikircikli özelliğini vurgulayan Betül Serbest Yılmaz'a göre, Venüs karşısındaki Mars'ın kendinden geçmesine sebep olan şey, Venüs'ün baştan çıkarıcı ve tehlikeli güzelliğidir (2018: 70).

Batı'da yalnızca resim sanatında değil edebiyatta da kadına atfedilen bu iki tipin baskın olarak verildiği ve kadının ikincil konumda yer aldığı edebi eserlere rastlamak mümkündür. Gilman, bu konuda Batı edebiyatının erilliğine dikkat çekerek, eserlerin erkek dünyasını yansıttığına ve erkek merkezli kültür içinde özellikle roman türünün kadın yaşamını gerçek oranda resmetmediğine değinir (akt. Donovan, 2019: 100).

Genelde Doğu sanatlarında özelde ise İslam sanatında da durum farksızdır. Bunun en güzel örneklerinden biri Doğu edebiyatı içinde önemli bir yere sahip olan *Binbir Gece Masalları*'dır. Hikâyede Şehriyar, karısının kendisini aldattığını öğrendikten sonra karısını öldürür ve bütün kadınlara düşmanca bir tavır besler. Şehriyar'ın evine, yeni gelin olarak giren her kadının kaderi öldürülmektir. *Binbir Gece Masalları*'nda kolektif bilinçdışında yatan kadın düşmanlığı Şehriyar üzerinden açıkça gözlemlenir. Zira eril zihniyetin kolektif bilinçdışında "kadının asli nitelikleri aldatmak, sevmemek, vefasızlık ve terk etmektir" (haz. Irzık ve Parla, 2017: 237). Bunun aksinin olabileceğini kanıtlayan Şehrazad ise görünürde Şehriyar'ı aldatmamış, aklını kullanarak idamdan kurtulmuştur. Fakat Şehrazad her ne kadar Şehriyar'ı aldatmıyor görünse de anlattığı hikâyeler yoluyla bir anlamda onun aklını çelmiştir. Yani açıkça olmasa da alt metinde aldatıcı ve gizemli bir kadın olarak kurgulanır. Öte yandan hem çerçeve hikâyede hem de diğerlerinde ana izlek, kadının güvenilmezliğidir. Bunun bir yansıması olarak hikâyelerin çoğunda kadın, erkeğin aklını çelecek şekilde güzel bir bedene sahiptir. "Fettan kadının sahip olduğu güzellik ya da masumiyet kahraman için bir sınavdır. Bu kadınlar güzelliklerini ve masumiyetlerini erkeği kandırmak için bir güç olarak kullanırlar" (Kasımoğlu, s.146) Bu yüzden hemen her hikâye kadının güvenilmezliği etrafında kurgulanmıştır. Hatta hikâyelerin başında Şehriyar ve kardeşi Şahzman'ın karşısına, ifritin sandığından "güneş gibi parlayan, güzelliği göz kamaştıran ve arzu uyandıran" bir genç kız çıkar. (1992: 29) Olağanüstü güzellikte betimlenen bu kadın, kötücül özellikler gösterir ve anlatıcı tarafından "fettan" olarak tanımlanır. Fettanlığıyla iftriti bile kandıran bu güzel kadın, daha kitabın başında "kadın tekinsizdir" mesajını okuyucuya anlatmak ister (1992: 30).

Sadece Arap ve Fars sanatında değil, Doğu ve Batı sanatının hemen her alanında benzer algılara rastlamak mümkündür. Üstelik bu bakışın bir ürünü olarak olumsuz özellikleri olduğu düşünülen kadın çok zaman cezalandırılır. Erkek egemen kültür, kötü olmanın cezası olarak onu arzunun yaratıcısı şeklinde algılayarak nesneleştirir. Bu da sanat ve edebiyatta kadının güzel, çekici fakat güvenilmez olarak tasvir edilmesine sebebiyet verir.

Bu anlamda Osmanlı tasvir sanatlarında ve edebiyatında da kadının nesne olma hâli, hazzı tamamlamadaki görevi ve kötücül olarak algılanması dikkat çeker. Nadir

örnekte kutsallıkla bağı olan ideal ve masum kadın imajı dışında, Osmanlı coğrafyasında gelişen sanat ve edebiyatta da kadın, gönül alıcı ve akıl çelicidir. İster kültürün istediği olumlu özelliklere sahip isterse kötücül olsun her iki durumda da kadın sanat eserlerinde ikinci plandadır, eril zihniyetin izin verdiği ölçüde tasvir edilir ve bu tasvirlerin çoğunda bir kadınlık mekânı olarak nitelendirilen kapalı alan/ev içerisindedir, toplumsal hayata dâhil olamaz.

Özellikle Osmanlı minyatür sanatının gelişmeye başladığı ilk yıllarda kadının toplumsal hayatta yer almayışı ve ikinci planda oluşu ve bu yüzden çok az tasvir edilmiş olması dikkat çekicidir (Deveci, 2017: 15). Osmanlı minyatürünün erken ve klasik dönemlerinden örneklere bakıldığında kadının yeri çoğu zaman evin mahremiyeti içerisinde yer alan balkon yahut pencerelerdir.[10] Dini geleneklerin, kültür ve toplum yaşamı üzerindeki etkisinin açıkça görüldüğü minyatürlerde kadınlar, genelde erkeklerle bir araya gelmezler. Kadın ve erkeğin birlikte tasvir edildiği eserlerde ise kadın, Osmanlı geleneklerine uygun bir biçimde peçeli olarak tasvir edilmiştir.[11] Minyatürlerde açıkça belirtilen kadına ve erkeğe ait alanlar, söz konusu eserlerin tasvirlerinde kadının ikincil konuma atıldığının bir göstergesidir. Bunun yanı sıra daha önce bahsedilen kadının nadiren de olsa kutsallıkla bağlantılı olarak tasvir edildiği eserler, genelde dini kıssaların görselleştirildiği minyatürlerdir. Elbette bu betimlemelerdeki kadın, daha önce ifade edilen ve eril zihniyetin bir ürünü olan sanatta nesne olma hâlinden uzaktır. Burada kadını arzunun yaratımını sağlayan nesne olmaktan kurtaran kutsalla olan bağıdır. Osmanlı'da sıkça kaleme alınan ve peygamberin yaşamından sahneleri anlatan siyer kitaplarındaki kadın tasvirlerinde, kötücül olmaktan uzak Ana tanrıça mitindeki gibi kutsallıkla ilişkili kadın tasvirlerine rastlanır. Özellikle peygamberin annesinin ve sütannesinin tasvirlerinde söz konusu kutsallığa rastlamak mümkündür. Tıpkı Batı resminde yer alan Meryem tasvirlerinde

[10] Kadının toplumsal olayları daha çok pencerelerden ve balkonlardan izlediğini gösteren minyatürlerden biri olan ve Şükrî-i Bitlisî'nin *Selimnâme*'sinde yer alan II. Bayezid'in cenaze alayını tasvir eden minyatür bunun en güzel örneklerindendir. Resimde ikincil konumda yer alan kadınlar, cenaze alayını balkondan seyrederler.

[11] Kırık Vezir Hikâye'sinde "Şahın Hamamdan Çıkan Cariyelerle Konuşması" başlıklı minyatürde bir hamamın önünde şahla konuşan birkaç kadın tasvir edilmiştir. Şahla konuşan bu kadınların yüzü peçeyle örtülü olarak betimlenmiştir.
Ayrıntılı bilgi ve minyatür için bakınız: Abdurrahman Deveci (2017). *Osmanlı Minyatüründe Kadın*. Kiriter Yayınları. S. 42.

olduğu gibi İslami gelenekte çizilen peygamberin annesinin tasvirinde de masumiyet göze çarpar. Örneğin 1594 yılında Darîr tarafından *Siyer-i Nebi* içerisinde betimlenen süt anne Halime ve peygamberin annesi Amine'nin tasvirinde masumiyet ve kutsallık ön plandadır.[12] Öyle ki bu kutsallık sebebiyle minyatürdeki diğer kadınların yüzleri açık olmasına rağmen anne Amine'nin yüzü peçeli tasvir edilmiştir. Resmin ana figürlerinden sütannenin emzirme esnasında saçlarının bir kısmının görünmesi ve bir göğsünün açık olması İslam'da bir tabu olarak görülen kadın çıplaklığının Osmanlı sanatındaki ilk örneklerindendir. Fakat buradaki çıplaklık hiçbir cinsel çağrışıma meydan vermez. Aksine peygamberi emzirmesi sebebiyle Halime'nin tasvirini kutsallaştırır. Bu yüzden Halime resmin göze çarpan bir figürü olarak çizilmiş ve en önde yer almıştır. Osmanlı minyatür sanatının erken döneminde verilen bu eserde resmin tamamında kadınların olması ve bu kadınların resmin birincil konumunda olması da dikkate değerdir. Fakat söz konusu yıllarda kadının buradakine benzer bir şekilde ön planda betimlendiği çok az örneğe rastlanır.



Resim 2: Hz. Muhammed sütannesi Halime'nin kucağında, Darîr, Siyer-i Nebi, 16. Yüzyıl.

[12] Hz. Muhammed sütannesi Halime'nin kucağında, Darîr, Siyer-i Nebi, 1594-95, TSM, H. 1221, Y.255a.

Bu nadir örneklerden biri de Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşunu gösteren bir başka minyatürdür. Âdem ve Havva söz konusu tasvirde yalnızca cinsel organları kapalı şekilde resmedilmiştir. Havva bu minyatürde göğüsleri açık bir şekilde tasvir edilse de yine hazzın yaratıcısı olma hâlinden uzaktır yani cinsel hiçbir çağrışıma meydan vermeyecek şekilde tasvir edilmiştir.[13] Bu iki resimde kutsalla bağlantılı olduğundan kadın ötekileştirmeden ve nesneleştirmeden çıplak ya da yarı çıplak tasvir edilebilmiştir. Fakat kadın çıplaklığı genel itibariyle kadını nesne olarak görmenin bir tezahürü olarak sanata yansır. Nitekim Osmanlı minyatüründe daha sonraki yıllarda verilen örneklerde, çıplaklığın alenen kadını nesneleştiren bir olgu olduğu ifade edilebilir. Sevgili betimlemelerinde ya da Levnî'yle birlikte gelişim gösteren figüratif minyatürlerde, kadının konumu ve resimdeki işlevi daima nesne olmaktır. Öte yandan 17. yüzyılla birlikte başlayan çarşı ressamlarının çizdiği resimlerde günlük yaşamdan sahneler betimlenirken kadının yine nesne konumunda çizildiği görülmektedir. Üstelik çarşı işi minyatürlerinin başlatıcısı olarak görülen I. Ahmet Albümü içerisindeki örneklerin çoğunda kadının tasvir edilmiş olması da önemlidir. Burada farklı kıyafetler içinde tasvir edilen, saz eşliğinde eğlenen ya da müstehcen sahneler içerisinde betimlenen kadınlara rastlamak mümkündür. Çıplak ya da çıplağa yakın bir şekilde tasvir edilen kadın bedeni söz konusu resimlerde hazzın devamını sağlayacak bir nesne olarak görülmüştür (Dalkıran, 2008: 117). Bu albümde yer alan bir tasvirde üst bedeni çıplak, alt bedeni ise ince bir tülle örtülü şekilde betimlenmiş olan kadın oldukça dikkat çekicidir. Dönemi açısından düşünüldüğünde daha önceki kadın betimlemelerinden oldukça farklı olan bu minyatürde nakkaş, alenen kadını çıplak tasvir etmek istemiştir. Bunun en açık kanıtı nakkaş tarafından çizilen ve kadının alt bedenini sözde örtme girişimine yarayan ince tüldür. Burada kadının elindeki ince tül, bedenini örtmekten ziyade eril izleyicinin sanat üzerinden yakalayacağı hazzı arttırmaya yarar. Aslında sanatta özellikle de Batı sanatında belli bir dönemde çıplaklık, estetik bir unsur olarak ele alınmıştır. Ancak hem Batı'da hem de bu örnekte görüldüğü gibi Doğu sanatında çıplak, zaman içerisinde ideal ve estetik olandan ziyade hazzı yaratan ve hazzın devamlılığını sağlayan bir olguya dönüşmüştür. Ahmet Dalkıran, tinsellikten tensele

[13] Âdem ile Havva'nın Cennet'ten Kovuluşu, Kalender Paşa, Falname, 1614- 16, TSM, H.1703, y. 7b.

kayan sanat anlayışının Osmanlı resminde, Batı resmindekinden daha yumuşak bir geçişle sağlandığını ifade eder (2008: 124). I. Ahmet Albümü'nde yer alan ve yarı çıplak olarak tasvir edilen kadının yer aldığı minyatür aşağıda verilmiştir:[14]



Resim 3: *Çıplak Kadın, I. Ahmet Albümü, 17. yüzyıl.*

Resimde kadının ince bir tül ardında tasvir edilmesi, Ahu Antmen tarafından Batılılaşma dönemi Türk resminde var olduğu iddia edilen "örtülü çıplaklık" tanımını anımsatır. Bu tanım çoğu kez kıyafetli de olsa beden formundaki birtakım belirginlikler ve kadının duruşu münasebetiyle cinsel çağrışım içeren bir tasviri ifade etmektedir. Antmen bunu Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" tablosu üzerinden yorumlarken bir yandan da Levnî ve Buharî'nin örtülü çıplaklarına değinir (2013: 20-22). Fakat görüldüğü üzere Osmanlı minyatüründe çıplaklık ve örtülü çıplaklık daha önceki dönemlere rastlar.

[14] Çıplak Kadın, I. Ahmet Albümü, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, No: B408.

17. yüzyıldan itibaren kadının çıplak bir figür olarak resmedilmesi 18. yüzyılda Levnî ve Buhari'yle gelişmiştir. Levnî yalnızca çıplaklık hususunda değil, kadını figüratif olarak ele alıp tasvir etmesiyle de önemli bir nakkaştır. Batılı resme geçişte bir öncü olan Levnî, çizdiği minyatürlerde kadını gelenekten farklı bir şekilde ele alarak betimlemiştir. Göğüs dekoltesi, anatomik yapıların belirginliği ve daha öncekinden farklı surat ifadeleriyle betimlenen kadınlar, Levnî'nin sanatının önemli bir tarafını oluşturur. Örneğin Levnî'nin "Acem Çengisi" başlıklı minyatüründe, dans eden kadın figüründe dikkat çeken ayrıntı göğüs çizgisinin belirginliği ve dekolteli kıyafetidir. [15] Kadının belindeki kemer de vücut hatlarını belirginleştirerek realiteye daha uygun bir kadın tasvirini izleyiciye sunar. Dolayısıyla söz konusu minyatürde kadının açıkça seyirlik bir nesne olarak algılandığı fikri hâkimdir. Vücut hatlarının belirginliği ve göğüs dekoltesi ise muhtemelen Batı resminin bir yansımasıdır. Çünkü o yıllarda Batı resminde "göğüsleri gizlememek hatta onları destekleyip belin inceliğini ortaya çıkaran bir şeridin üzerinden açıkça gösterme modası" hâkimdir (Eco, 2006: 259). Levnî Batı resminde sıklıkla kullanılan bu ifade tarzını görmüş müdür bilinmez ama o dönem Osmanlı'da bulunan ressam Vanmour'dan etkilendiği birçok çalışmaya konu olmuştur. Levnî'nin Avrupalı ressam Vanmour'dan etkilendiğini ifade eden araştırmacılar özellikle figüratif çizimlerde iki sanatçı arasındaki ortaklıklara değinir. Vanmour'un tasvirlerinde oryantalist çizgilerin hâkimiyeti Levnî'nin de kadını geleneksel minyatür sanatındakinden farklı olarak seyirlik bir nesne olarak çizmesine sebep olmuş olabilir. Çünkü oryantalizm Doğu'nun egzotik havası içerisinde kadını, yalnızca erotik bir nesne olarak algılar ve bu şekilde tasvir eder. Yani Osmanlı minyatürünün duraksadığı bir dönemde önemli adımlar atarak minyatür anlayışına farklı bir soluk getiren Levnî, kadın tasvirlerinde bir kırılma noktasıdır. Çünkü tek figürlü kadın minyatürlerinde kadını plastik bir açıdan ele alır ve yüz ifadelerini vermeye çabaladığı kadınların hareketlerini de şiirsel bir ifadeyle resmetmeye çalışır. (Geçen ve Çelikbağ, 2019: 297)

[15] Levnî, Acem Çengisi, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Y. 7b.



Resim 4*: Levnî, Uzanan Kadın, 18. yüzyıl.*

Uyuyan bir kadının tasvir edildiği yukarıdaki resimde, kadının yüz ifadesi, uzanışındaki rahatlık, göğsünün, kolunun ve ayaklarının açık olması dikkat çekicidir.[16] Burada yer alan uzanan kadın imgesinin Batı sanatında defalarca tekrarlanan "Uyuyan Venüs" imgesiyle bağlantılı olduğu görüşü sıkça ifade edilmiştir. Kültürel açıdan bakıldığında 18. yüzyılda Batı'yı takip ve taklitten geri durmayan birçok Osmanlı sanatçısı gibi Levnî için de uzanan kadın imgesinin Batı'nın yansıması olması fikri elbette mantıklıdır. Kenneth Clark Batı sanatında uzanan kadın imgesinin Giorgione'nin Uyuyan Venüs'üne dayandığını ve "sonraki tüm çıplakların aynı tema üzerine çeşitlemeler" olduğunu ifade eder (akt. Antmen, 2013: 21).

[16] Levni, Uzanan Kadın, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, H 2164, Y. 11b.



Resim 5*: Giorgione, Uyuyan Venüs, 1509.*

Batı'dan gelen bu tarz kadın tasvirlerinin en iyi yansıması kuşkusuz Batı'yı daha yakından tanıyan ve Batılı ressamlardan ders alan son dönem Osmanlı ressamlarının eserlerinde daha net bir şekilde gözlemlenir. Bunlardan biri olan Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı bunun en iyi örneklerindendir. Yalnız bu eser ve Batılılaşmanın ilk yıllarındaki Osmanlı resimlerinde yer alan kadın tasvirleri çalışmamızın farklı bir bölümünde dönem romanıyla karşılaştırmalı olarak incelenmeye çalışılacağından bu konuya burada yer verilmeyecektir.

Osmanlı görsel sanatları içerisinde kimi zaman erkeği felakete sürükleyen bir sevgili, kimi zaman kutsalla bağı olan anne kimi zaman da çıplak ve seyirlik bir nesne olarak tasvir edilen kadın bedeni, dönem edebiyatının ürünleri içerisinde de sıkça betimlenmiştir. Divan edebiyatının eril bir zihniyet üzerinden şekillendiği düşünüldüğünde kadının buradaki konumunun ve tasvirinin resimdekinden çok farklı olmadığı ifade edilebilir. Tıpkı minyatürlerde olduğu gibi belli bir gelenek çevresinde betimlenen kadınlar, Divan edebiyatında özellikle de şiirde yine özneleşememiş olarak tasvir edilir. Kadının sanatta nesne oluşunun en güzel örneklerinden biri olan klasik şiir, sevgiliyi çoğu zaman ilhamın kaynağı olarak görür.

Klasik Türk şiirinde kadın hem sanatın yaratımında hem de Mutlak olana ulaşmada bir aracıdır. Bu yüzden çoğu zaman ete kemiğe bürünmüş bir kadın olmaktan ziyade İslam sanatının bütününe hâkim olan soyutluk içerisinde tasvir edilmiştir. Hatta bu soyut tarzın bir tezahürü olarak kadınlıktan ziyade cinsiyeti müphem bir güzel olarak betimlenir. Bu müphemiyet dairesinde daha çok yüzü tasvir edilen kadın, şiirlerde özellikle de gazellerde lâl dudaklı, ok gibi kirpikli, nokta ağızlıdır ve belli formlar üzerinden şekillenir. Nitekim Beşir Ayvazoğlu da *İslam Estetiği ve İnsan* başlıklı çalışmasında, Divan şairinin güzeli ve güzelliği yüzde hatta yüzün bağımsız parçaları üzerinde aradığını belirtir (1989: 51). Ayrıca sevgilinin tasvirinde kullanılan pek çok mazmun, zihinde bir kadın imajı yaratmaktan çok, kusursuz bir soyut güzelliğe ulaşma fikrini bünyesinde barındırır.

Şair realiteye uymayan, kendi hayal dünyasında yarattığı sevgiliyi/kadını mazmun dünyasından seçtiği kelimelerle anlatır. Cem Dilçin, *Türk Dili* dergisinin "Divan Şiiri Özel Sayısı"nda Divan şairinin sevgiliyi anlatmak için kullandığı mazmunların kaynağının "tarihte, mitolojide, İslamî bilimlerde, batıl ve müspet bilimlerde, tasavvufta, toplumsal hayatta ve tabiatta var olan, bulunan, yaşayan, canlı cansız her türlü nesne ve kavram" (2011: 134) olabileceğini ifade eder ve özellikle gazellerde sevgiliyi tasvir için kullanılan mazmunları listeler (2011: 136). Bu uzun listeye bakıldığında Divan şairinin muhayyilesinde yarattığı sevgilinin yüz hatları ve bedeni oldukça abartılıdır ve buna bağlı olarak da soyuttur. Bu anlamda Divan şiirinde kadının ve aşkın kendine en çok yer bulduğu gazellerin birkaçına bakılabilir. Örneğin kadın tasvir konusunda öncekilerden ve çağdaşlarından farklı bir yol izlediği düşünülen Nedim (18.yy.), zaman zaman geleneğin ötesinde, gerçeğe yakın tasvirler kaleme alsa da çoğunlukla soyut, mübalağalı bir tasvir anlayışı içerisindedir.

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmış sana
Mey süzülmüş şişeden ruhsâr-ı al olmuş sana

Bûy-ı gül taktir olunmış nâzun işlenmiş ucu
Biri olmuş hoy birisi dest-mâl olmış sana

Sihr ü efsûn ile tolmışdur derûnun ey kalem
Zülfi Hârût'un dimek mümkün ki nâl olmuş sana

Şöyle gird olmış frangistan birikmiş bir yere
Sonra gelmiş gûşe-i ebrûda hâl olmış sana (Haz. Gölpınarlı, 1951: 263).

…

Nedim'in şûhane gazel tarzında yazdığı yukarıdaki şiirinde, sevgilinin abartılı tasviri dikkat çeken ilk olgudur. Şiire göre nezaket, kuyumcuların altın teli inceltmek için kullandığı haddeden geçerek sevgilinin boyu, şişeden süzülen şarap da yanağının rengi olmuştur ve bu abartılı tasvire göre teri de damıtılmış güle benzetilir. Modern tasvir anlayışıyla ele alındığında buradaki kadın/sevgili şüphesiz Namık Kemal'in "Celal Mukaddimesi"nde Divan şiirinin abartılı sevgili tasvirlerini eleştirmesini haklı gösterecektir fakat bu şiir geleneğinin stilize bir güzellik çabası olması Nedim'in böylesine gerçek dışı bir güzel tasviri yapmasını da haklı çıkarır. Çünkü sadece Nedim'de değil Divan şairlerinin hepsinde güzel, kusursuzdur ve bu kusursuzluk modernite çerçevesinde değerlendirilecek güzellik ve kusursuzluk anlayışından oldukça farklıdır.

Öte yandan bu soyutluğun ve abartılı üslubun yanında eril zihniyetlerin bütününde gözlemlenen kadının sanatta nesne konumunda olduğu gerçeğine de değinmek gerekir. Divan şiiri bu bağlamda okunduğunda kadının şiirde hem bir estetik unsur hem de sanat üzerinden okuyucuda/izleyicide yaratılacak hazzın tamamlayıcısı olarak yer aldığı ifade edilebilir. Örneğin Fuzuli'nin (16. yy) *Leyla ve Mecnun*'unda yer alan bir düğün sahnesi güzel kadınların tasviriyle dikkat çeker. Belki de şair olağanüstü güzellikte olan genç kızları okuyucunun ilgisini canlı tutabilmek adına şöyle tasvir etmiştir.

Gül-çehre sanemler oldılar cem
Her bir sanemün elinde bir şem

Resm-i tarab etdiler müretteb
Beş yüz büt-i gül-ruh ü şeker-leb

Yüz gonca dehenlü mah-pare
Gül suyı seperdi reh- güzâra

Yüz gül-ruh elinde micmer-i ûd
Eylerdi havânı anber-âlûd (Haz. Doğan, 2007: 330).

Bir düğün evinde toplanan gül yüzlü, gül yanaklı, şeker dudaklı, amber kokulu bu güzellerin tasviri, tahkiyenin yaratacağı monotonluğu ortadan kaldırır. Düğün evinde bir araya gelen güzel kadınlar, şiir üzerinden erilin fantezisini de ortaya koyar. Zira

erkek egemen zihniyet kadını daima güzel olarak görmek ve böyle tasvir etmek ister. Bu yüzden Leyla da bir arzu nesnesi olarak Mecnun'un gözünden "ceylanları kıskandıracak derecede güzel gözlü, beyaz tenli, sülün boylu" tasvir edilir. Leyla'nın kişiliği, duyguları ve fikirleri ise metin içinde önemli bir yere sahip değildir. Çünkü Donovan'ın da ifade ettiği gibi (2019: 101) ataerkil ailelerde kadın hane içinde erkeğin malıdır ve "ilk ve tek amacı erkeğe haz vermek"tir. Dolayısıyla duygu ve düşünceleri, kişiliği göz ardı edilmiştir.

Güzellik çoğu zaman erkeğin görmeyi ve izlemeyi arzuladığı bir özellik olsa da onu felakete götüren ve kadını kötücül bir imgeye dönüştüren olguların başındadır. Çünkü hemen hemen bütün sanat eserlerinde açıkça ya da örtük bir şekilde femme fatale olarak tasvir edilen kadınların ortak özelliği, son derece güzel bir çehreye ve bedene sahip olmalarıdır. Bütün bu güzelliğe rağmen kötücül tarafı beden üzerinden ele veren yılan saçlı, avcı gözlü olma gibi birçok özellik dikkat çekicidir. Divan şiirindeki bu soyut ifadelerde sevgilinin yılan saçı; aşığı tuzağa düşüren, onu yakalayan, aldatan, yaşlandıran bir tuzaktır (Şahin, 2011: 1860). Saça yapılan bu tarz göndermelerle tasvir edilen sevgili, mitolojide erkeğe felaket getiren bir kadın olarak geçen yılan saçlı Medusa'yı andırır. Bu özellikler kadının eril dilde kurgulanan fitne fücur kişiliğinin beden üzerine yansıması olarak değerlendirilebilir. Yine de bütün bu benzetme ve tasvirlerde gerçeğin dışında bir kadın bedeninin olduğu ve bunun toplumsal dinamikleri elinde tutan eril zihniyet tarafından kurgulandığı aşikârdır. Realitenin dışında kalan bütün bu benzetmelere karşılık kimi mesnevilerde kadın bedeni gerçeği hatırlatır tarzda tasvir edilir. Ahmet Attila Şentürk mesnevilerde yer alan tasvirleri irdelediği çalışmasında buna özellikle değinir ve 16. ve 17. yüzyıllardan itibaren Türk mesnevilerinde öncekilerden farklı ve realiteye yakın kadın tasvirlerinin yer aldığını ifade eder (2002: 263). Bu anlamda özellikle Nevizâde Atâî'nin (17. yüzyıl) mesnevilerinde yer alan tasvirlerden bahseder. Atâî'nin bir mesnevisinde yer alan bazı hikâyelerde kadın, mazmun tipinin klişelerinden sıyrılarak betimlenmiştir. Bu betimlemelerin bir kısmında kadın bedeni müstehcen ifadelerle tasvir edilmiştir. Örneğin Nefhatü'l- ezhar'ın 15. hikâyesinde çok güzel bir bedene sahip olduğu ifade edilen genç bir cariye tasvir edilmiştir (Yerlikaya, 2014: 51). Eril zihniyete ait erotik göndermeler içeren beyitlerde Atâî'nin şiirinde genç, güzel olan beden arzulanır. Öyle

ki Divan şiirinde kadının seyirlik bir arzu nesnesi olarak tasvir edildiğini en net gösteren ifadelere Atâî'nin şiirlerinde rastlanabilir. Öte yandan Atâî için yaşlı, dul ve çirkin kadınlar, kötücül olanı yani güvenilmez ve tekinsizi ifade eder. Daha önce Divan şiirinde kendine fazla yer bulamayan çirkin kadın tasviri ise yine onun Nefhatü'l-ezhar'ında da görülür.

Kara kurı arık uruk zişt idi
Sözleri âteş dişi engüşt idi

Çok zen-i Ferhâd-keşün bendeşi
Zâl-i sipihrin ulu kız kardeşi

Sâfî sinirle kemik idi hemân
Kâmet-i ham-geşte sanırsın gümân

Sürmesi taşkın gözi sâfî çapak
Nûra karışmış iki mühmel çanak

Benzi sararmış hem agarmış tudak
Safrası çıkmış göne benzer kulak

İtse kınalı topugın âşikâr
San derisin yüzmüş idi rüzgâr (akt. Yerlikaya, 2014: 23).

Divan şiiri kadını böyle bir beden algısı üzerinden tasvir ederken bir yandan da öğütlerle onu ideal kadın olma yoluna davet eder. Zira erkeğin çizdiği sınırlarda ve tahakkümü reddetmeden yaşayan her kadın, idealdir dolayısıyla buna uygun tasvir edilir. Bunun dışında kalanlara ise Enderunlu Vasıf'ın (19. yüzyıl) dediği gibi "olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol" öğüdünde bulunulacaktır. Kadını kendi çizgisi üzerinden şekillendiren sanat, erkeğe de kadının tekinsiz olduğuna dair yüzlerce uyarıda bulunacaktır. Neticede erkek egemen dille konuşan bütün sanatlarda kadın, bedeniyle bir haz nesnesi olarak ele alınacak ve hazzın devamını sağlamak adına seyirlik bir nesne olarak tasvir edilecektir.

Öyle ki Divan edebiyatıyla aynı yıllarda Anadolu'da hüküm süren Halk edebiyatı metinlerinde de durum bundan farksızdır. Ancak klasik şiirde hâkim olan soyut kadın anlayışının yerini Halk şiirinde daha gerçekçi bir üslupla tasvir edilmiş kadınlar alır. Fakat burada da kadın genellikle şiirin nesnesi olarak betimlenir. Örneğin sevgili betimlerinin sıkça rastlandığı Karacoğlan'ın şiirlerinde kadın güzelliği ve bunun âşıkta yarattığı duygular defalarca işlenmiştir. Divan şiirindeki soyut güzelin aksine

Karacoğlan'ın kara kaşlı, balaban bakışlı, yayla çiçeği kokulu, ince belli, selvi boylu güzelleri günlük yaşamda karşılaşılabilecek gerçekçi bir kadını andırır. Fakat yine seyirliktir ve bunun bir tezahürü olarak müstehcen sahneler içerisinde tasvir edilmiştir. *Türk Dili* dergisinin "Halk Şiiri Özel Sayısı"nda Karacaoğlan'ın sevgiliyi tasvir ettiği şiirlerinden bazıları alınmıştır (Sakaoğlu, 1989: 124).

Karacaoğlan'da kadın bedeni seyredildiğinde seyircisinde -ki bu seyirci daima erildir- hazzı yaratır. Bu yüzden âşık, sevgiliyi seyretmek için birçok şiirde çağrıda bulunur. Öte yandan diğer pek çok şairde olduğu gibi onun için de kadın hem güzel hem de ahlaklı kısacası ideal olmalıdır. Karacaoğlan ideal olanı şöyle tasvir eder:

Uzun boylu olsun cansız olmasın
Beyaz tenli olsun kansız olmasın
Güleç yüzlü olsun densiz olmasın
Böyle bir yosma ver gönlüm eğleyim

Güvercin duruşlu keklik sekişli
Kıl ördek boyunlu ceren bakışlı
Tavus kuşu gibi göğsü nakışlı
Şöyle bir güzel ver gönlüm eğleyim (akt. Sakaoğlu, 1989: 125).

Kadının sanattaki konumunu açıkça gösteren bu dizelerin sonunda geçen "Şöyle bir güzel ver gönlümü eğleyim" cümlesi belki de daha önce ifade etmeye çalıştığımız kadının ataerkil dünyada ve sanatta bir haz nesnesi olmasını en iyi özetleyen ifadedir. Kısacası eril, güzel olanı arzular onu betimler ve bu güzelliğin ardında güvenilmezliğin olduğunu da sık sık dile getirir.[17]

İslam'da yer alan ve kadın bedeninin örtülü olmasına dayanan bütün tabulara rağmen sanat ve edebiyat kimi zaman açıkça kimi zaman da örtülü bir şekilde çıplaklığa yaklaşan, eril okuyucunun hazzını diri tutan ve seyirlik bir nesne gibi algılanan kadın bedenlerini tasvirde çekinmemiştir. Bu durum ilkel toplumlarda kutsalla bağı olan kadının, devlet düzeninin ve tek tanrılı dinlerin etkisiyle önemini yitirip erkeğin

[17] Karacaoğlan'dan birkaç yüzyıl sonra yaşamamış bir başka âşık Bayburtlu Celâli bir dörtlüğünde kadın güzelliğini betimlerken bir diğerinde onun güvenilmezliğine dikkat çeker. Türk Dili Dergisi'nin Halk şiiri Özel Sayısı'nda (1989:195) yer alan şiirin bir dörtlüğü aşağıdadır:

Rûzigâr değince sırma telize
İnanılmaz sizin ferzenk dilize
Elli kadem bağlamışsız belize
Kuşanmışsız hub kemeri güzeller

tahakkümü altında önce ikincil konumda bir nesneye, ardından da bir haz nesnesine dönüşümüyle paraleldir. Yani ister Batı sanatında isterse Doğu sanatlarında olsun kadın, zaman içerisinde kutsal olandan tensel olana dönüşmüştür. Bunun bir sonucu olarak da çoğu kez erkek egemen zihniyetin arzuları çerçevesinde tasvir edilmiştir. Kadın sanatçıların kadını tasvirinde de genel itibariyle erilin yansımaları görülmüş ancak birkaç örnekte örtülü de olsa kadın dilinin varlığına rastlanmıştır. Örneğin Şerife Yalçınkaya (2012:115) Divan şairleri arasında sayılan birkaç kadın şairin genel kabulün aksine erkek gibi yazmadığını ve erkek gibi tasvir etmediğini ifade eder ve bunun nedeni olarak da klasik Türk şiirindeki güzelin, erkek ya da kadın olmayan soyut bir güzel olduğunu savunur. Yani kadın şairler sanıldığı gibi kadın güzelliğini değil soyut güzelliği tasvir etmiştir. Batılılaşma öncesi Türk sanatında kadının bir sanatçı olarak varlığının baskın bir şekilde görmezden gelindiği ve elimizde kadın elinden ya da dilinden çıkan çok az eser olduğu için kadın sanatçıların kadını tasvirindeki yönelimlerini tespit etmek oldukça zordur.

Bu bölümde Batılılaşma öncesi sanat ve edebiyatta yer alan kadın tasvirlerinden bazıları, feminist teorinin kabulleri olan kadın bedeninin nesneleştirilmesi/ ötekileştirilmesi ve dönemin önemli sanatlarından olan minyatür sanatıyla ilişkileri çerçevesinde irdelenmeye çalışılmıştır. Nitekim resimle edebiyatın ortak noktası olarak düşünülebilecek tasvir, aynı dönem içerisinde bu iki alanda verilen eserleri birbiriyle ilişkili incelemeyi de anlamlı kılar. Öte yandan Batılılaşmanın ilk yıllarını anlamak ve o yıllarda verilen eserlerde yer alan kadın tasvirlerinde gelenekten gelen özellikleri ifade etmek adına da Divan ve Halk edebiyatında yer alan kadın tasvirlerini genel hatlarıyla anlamak önemlidir. Bu yüzden söz konusu edebiyat geleneklerinin kadın tasvirindeki yönelimleri yalnızca en temel örnekler çerçevesinde ve kısaca ele alınmıştır. Şüphesiz kadın bedeninin Batılılaşma öncesinde etkin olan edebiyattaki görünümleriyle alakalı felsefe, psikoloji, mitoloji gibi farklı alanları kapsayacak daha geniş çalışmalar yapılabilir ve kadın bedeninin sanattaki konumu bunlar üzerinden tartışılabilir.

1. BÖLÜM

TANZİMAT'TAN SERVET-İ FÜNUN'A KADIN TASVİRLERİNDE GENEL YÖNELİMLER

1.1. DOĞU-BATI İKİLEMİNİN GÖLGESİNDE KADIN TASVİRLERİ

Osmanlı sanatı, 19. yüzyılın ilk yarısında Batılılaşma odaklı ciddi bir dönüşüm hareketinin eşiğindedir. Cezar'a göre (1971: 2) sanatta Batı tesirinin temelleri Lale Devri'nden önce atılmıştır, 1800'lü yıllarda ise Batılı sanat anlayışı sistemli bir hâle gelir. Bu anlamda bir milat niteliği taşıyan ve 3 Kasım 1839'da okunan ferman, dönemin siyasi ve sosyal yaşamı üzerinde derin bir etki bırakırken kültürel ve sanat ortamının da yeniden şekillenmesini sağlar. Bu şekillenmenin öncüsü olan ve çoğu Avrupa'da eğitim gören aydınlar, orada teneffüs ettikleri kültürel ortamın bir benzerini kendi topraklarında yaratmak adına çaba gösterirler. Yenileşme çabasının aşamalı bir şekilde sanat anlayışında belirmesi, dönemin eserlerinde tipik bir özellik olarak yorumlanabilecek bir ikiliği meydana getirir. Esasında bu ikilik, aydınların iki farklı kaynağa aynı anda yönelmiş olmasından kaynaklanır. İlk kaynak Antik Yunan eserlerini kendi bakış açılarıyla yorumlayıp sanatta yeni bir üslup tarzı yaratan Batı iken, ikinci kaynak Osmanlı aydınının kültürel kodlarına işlenmiş olan soyut ve geleneksel üsluba dayanan Doğu'dur. Tanzimat yıllarında aydınlar, yönünü daha çok Batı'ya çevirmiştir ve geleneğin kendilerine sunduklarını şiddetle eleştirirler buna rağmen kökleri derinde olan geleneksel kültürün dinamiklerinden faydalanmaktan da geri duramazlar. Bu yüzden 1800'lü yıllarda verilen hemen her sanat eserinde, Batı'daki klasisizm ve romantizm akımlarının etkisi ile klasik Osmanlı sanatlarının izleri bir arada bulunur. Her ne kadar dönemin aydını Doğu-Batı karşıtlığı sebebiyle bir tür bocalamanın içindeyse de, bu durum sanatta yeni bir kimlik yaratma yolundaki eşsiz mücadeleye engel olmaz.

Eski ve yeninin bir arada olmasına dönemin sanat anlayışı içinde önemli bir konuma sahip edebiyat metinlerinde de rastlamak mümkündür. Yazar ve şairler, eskinin yerini alacak ve Batılı kimlikle doğacak yeni edebiyatın oluşumu için işe Batılı

örnekleri yakından takip ederek başlar. Batılılaşma yolunda öncü olan Şinasi'nin çabaları ve Agâh Efendi ile birlikte 1860'ta çıkardıkları Tercüman-ı Ahval Gazetesi ve gazetenin giriş yazısı, yeniliğin bir anlamda ilk müjdecilerindendir. Tanpınar'ın (2007: 201) "edebiyatımızda ve dilimizde aydınlatıcı zekânın uyanışı" olarak nitelendirdiği Şinasi, Batılılaşma yolundaki edebiyatta, bir dizi önemli adımın da sahibidir. Üstelik onun çalışmaları ve çevresindeki yenilik taraftarları, yeni bir ekolün oluşumuna da zemin hazırlamıştır. Pek çoğu Avrupa'da eğitim görmüş aydınlardan oluşan ve daha sonra genel bir kabulle "Tanzimat Dönemi" olarak adlandırılan bu dönem, edebiyatımızda daha önce görülmeyen türlerin örneklerinin verilmesini de beraberinde getirir. Yazar ve şairlerin geleneksel edebiyat formlarından farklı olarak, Batılı edebiyat çevresinde gördükleri ve edebiyatımıza tatbike çalıştıkları bu yeni türlerin başında ise roman gelir. Ancak roman uzunca bir süre tamamen Batılı olmanın ötesinde geleneğin de izlerini taşıyan bir tür olarak gelişim gösterir. Mesnevi, halk hikâyesi yahut meddah hikâyeleri ile Batı'nın tekniklerini içeren bu yeni metinler, Parla (2015: 73) tarafından "tür melezleşmesi ve tür ironizasyonu" olarak tanımlanmıştır. Öte yandan bu durum metin boyunca hissedilen bir tür ikileme de sebep olur. Osmanlı yazarının Doğu-Batı ikilemi, dönemin romanlarındaki tasvir anlayışından da izlenebilir. Çünkü tabiat, şahıs yahut eşya tasvirleri incelendiğinde, yazarın geleneğin sunduklarına tamamen sırtını dönmediği açıkça görülür. Özellikle Divan şiirinin soyut manzaralarıyla minyatürün iki boyutlu görüntülerinden mülhem tasvirler, dönemin yazarının gelenekle bağlantılı tarafını açıklamak adına mühimdir. Buna karşın Tanzimat yazarının önünde, Batı'nın özellikle de Fransız romanının romantik manzaraları da durmaktadır. Neticede pek çok yazar, bir yandan Batı'ya çevirdiği nazarıyla yeni bir tasvir anlayışı inşa etmeye çabalarken bir yandan da geride bıraktığı efsunlu sanatın tesiri altındadır. Fakat ilk romanlarda inşa edilmeye çalışılan yeni tasvir anlayışı pek çok kez tahkiyenin gerisinde kalır. Çünkü toplumsal endişelerle vücuda getirilmeye çalışılan bu yeni edebiyatta, yazar bir şeyin nasıl anlatıldığından ziyade anlatılan şeyin topluma katkısının ne derece önemli oluşuyla ilgilenir. Birinci kuşağın toplumsal yönelimli edebi anlayışı içinde tahkiyenin gölgesinde kalan tasvir anlayışı, ancak II. Abdülhamit Devri edebiyatında, psikoloji ve birey odaklı edebi anlayışla, Batılı romandaki bilinçli tasvir anlayışına evrilir.

Tanzimat'ın ilk kuşağı ile Ara Nesil'deki bazı yazarların kadın tasvirindeki yönelimleri gelenekle Batı'dan gelen özelliklerin bir arada bulunması bağlamında değerlendirildiğinde, dönem eserlerindeki ikilemi çok iyi yansıtır. Bu yüzden söz konusu yazarların kadın tasvirleri öncelikle gelenekle ilişkisi ve daha sonra Batı edebiyatından gelen etkiler bağlamında irdelenecektir.

1.1.1. Kadın Tasvirinde Geleneğin İzleri

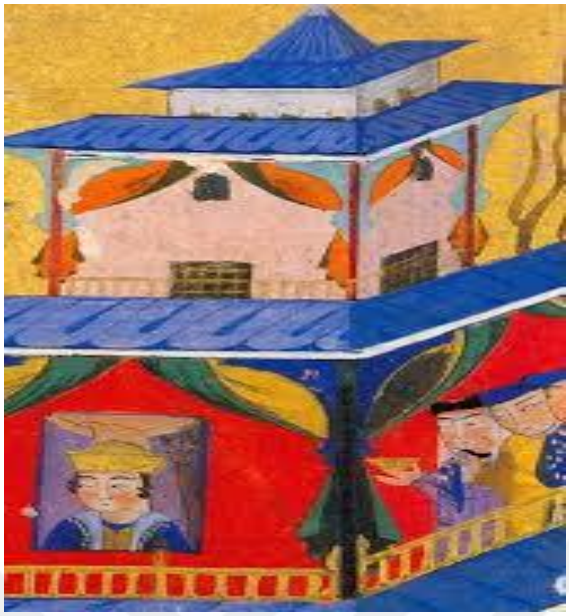
Klasik Osmanlı sanatının en temel özelliği, sanatçılarının sıkı sıkıya bağlı olduğu kurallar ve bu kurallardan doğan soyutluğudur. Söz konusu soyutluk ve kurala bağlı olma, dönemin edebi eserlerinin yanında tasvir sanatları üzerinden de izlenebilir. Daha çok şiir üzerinden gelişen Divan edebiyatı da, dönemin görsel sanatlarının önemli bir kolu olan minyatür de özellikleri yüzyıllar önce çizilmiş soyut bir imgenin peşinden gider. Bu soyut beden çok zaman sevilene aittir ve Ayşe Büyükyıldırım'ın ifade ettiği gibi bu bedenin unsurları (sevgilinin boyu, saçı, kaşı, kirpiği vs.) genel itibariyle tabiatla ilişkilidir (2009: 171). Klasik Osmanlı sanatkârının dilinden yahut fırçasından doğan ve genellikle tabiat unsurlarından ilham alarak şekillenen kadın imgesi, bu sanatın bütününe hâkim soyutluk çerçevesinde ele alınmıştır. Bununla birlikte Divan şiiri ile minyatür sanatında betimlenen kadınlar genellikle tipleştirilmiş ve çok zaman kişisel özellikleri olmayan bir anlayışın ürünüdür. Saraydan uzak, halkın içinde doğan anlatılarda da -meddah ve halk hikâyeleri gibi- çoğu benzer özellikler çerçevesinde betimlenen kadınlara rastlamak mümkündür. Örneğin Cem Dilçin, "Divan Şiirinde Gazel" başlıklı yazısında Divan şiirinde tasvir edilen kadınların çehre ve beden özelliklerindeki benzerliğe dikkat çeker ve bu benzerliği oluşturan belli başlı mazmunları listeler (2011: 135). Divan şairlerinin söz konusu mazmunların içinden kendi üslup ve ifade tarzlarına uygun olanları seçerek vücuda getirdiği sevgili tipi, stilize bir güzelliğin timsali olarak karşımıza çıkar. Âlim Kahraman da İslam Ansiklopedisi'ndeki "Tasvir" maddesinde "tek amacı sevgilinin güzelliğini dillendirmek olan" şairin mazmunlarla oluşturduğu güzelin "tek bir güzel"e işaret

ettiğine vurgu yapar (2011: 146). Elbette Divan şairini böylesine tipleştirilmiş bir sevgili/kadın imajına götüren sebeplerin başında klasik edebiyatımızın kendine has kuralları gelir. Öte yandan Yahya Kemal'in de ifade ettiği gibi edebi geleneğimizde göze çarpan nesirsizlik ve resimsizlik de tipleştirilmiş tasvirilere sebep olmuştur (2020: 70). Ancak zaman zaman bazı şairlerin -Nedim gibi- bu tek tip kadın imajını sarstığı ve özgün bir sevgili tasviri yaptığına dair örneklere de rastlanır (Şentürk, 2002: 263). Divan şiirindeki kadın imajı üzerine bir sorgulama çalışmamızın sınırlarını aştığından ve konuyla ilgili tipik örnekler "Giriş" bölümünde verilmeye çalışıldığından ayrıntıya girmeyeceğiz. Burada bizim için önemli olan Divan şiirindeki kalıplaşmış güzel idealinin özellikle Tanzimat yazarlarının romanlarındaki kadın tasvirlerine etkisini incelemektir. Zira Klasik Osmanlı sanatındaki tasvir anlayışı, Batılılaşmaya henüz başlamış Tanzimat yazarının eserlerinde kendini hissettirir hatta Tanzimat'ın ilerleyen yılları ile Ara Nesil'de dahi özellikle mazmun geleneğinin etkisi görülür.

1872 tarihli *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta, Fitnat'ın tasviri, onun Divan şairinin belli mazmunlar etrafında şekillendirdiği soyut güzelden hiçbir farkı olmadığını gösterir. Çünkü Fitnat, Divan şiirinin soyutluğunda nefes alan lâl dudaklı, hokka burunlu, abartılmış sevgilinin benzeri bir şekilde betimlenmiştir.

> *Fitnat Hanım cismi narin, boyu orta, gözleri, kaşları simsiyah, örme saçları arkasından beline dek uzanmış, rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün hokka gibi ufak ağzı, lâl gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişler ile tezyin olunmuş velhasıl hüsn-i mücessem denmeye şayan on beş yaşında bir kız idi (2016: 75).*

İlk telif roman olmanın getirdiği kurguya ve üsluba dayalı acemilikler, Fitnat'ın bir paragrafla verilen yüzeysel tasvirinden de anlaşılabilir. Bunun yanı sıra yazar anlatıcı Fitnat'ın tasvirine bir daha değinmez. Dolayısıyla burada tasvir, roman şahıslarını tanıtmak adına yapılmış ve bir tariften öteye geçememiştir. Metin içinde işlevi olmayan birkaç cümlede özetlenen bedeniyle Fitnat, minyatür geleneğindeki kimliksiz pek çok kadın gibidir ve kendine has bedensel özellikleriyle verilmez. Bu hâliyle minyatürün, perspektif içermeyen soyut ifade tarzına benzerdir; kaşı, gözü, ağzı, burnu hiçbir bireysel özellik taşımaz.



Resim 6*: Hâtifî, Şapur Şirin'in Köşkü Önünde (ayrıntı), 15. Yüzyıl.*

Fitnat'ın Divan şiirinin mazmunlarıyla örülmüş ve kısaca anlatılan bedeni, Osmanlı minyatür sanatındaki mekân ya da kompozisyon içinde geri planda kalan kadınların durumuyla benzerlik gösterir. 15. yüzyıla ait yukarıdaki minyatürde olduğu gibi romanda da kadın, sözde ön plandadır ancak bedensel görünümü bunu desteklemez.[18] Görsel bir kompozisyon üzerinde kadının ana figür olarak kalıplaşmış duruşlarla öne çıkması ise ancak 17. yüzyıla rastlar (And, 2004: 425). Bundan önceki eserlerin büyük bölümünde, yukarıdaki örnekte olduğu gibi cumbalar ardında yalnızca çehresi görünen yahut çehresi bir peçeyle örtülü olduğundan gözleri, saçları ve çoğunlukla başlığı görünen, erkek figürün yanında resmedilen kadınlar betimlenmiştir. Bu bedenlerin çoğu minyatürün iki boyutlu ve renkli görüntüleri içinde adeta kaybolur. Fitnat da bir paragrafla verilen tasviriyle, Osmanlı minyatür sanatında özellikle Levnî'nin başlattığı Batı'dan gelen figüratif minyatürlerden ziyade daha önce çizilmiş kadın tasvirlerini andırır. Talat'ı izlerken cumbanın ardından görünen çehresiyle Fitnat, geleneğin tam anlamıyla bir yansıtıcısıdır. Bu yüzden Fitnat'ın çehre ya da bedenine ait unsurlar, metnin ilerleyen kısmında bir daha verilmez dolayısıyla olaylar karşısında nasıl bir hâle büründüğü, çehresindeki değişimler yahut hareket hâlindeki bedeninin

[18] Söz konusu minyatürle ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Serpil Bağcı vd. (2006), *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 45-46.
Şapur Şirin'in Köşkü Önünde, Hâtifî, Hüsrev ve Şirin, NYMMA, 69. 27, 1498-9, y. 22b.

aktarımını okumak mümkün olmaz. O hâlde romanın başkişisi olan Fitnat'ın metin içinde başlı başına bir figür olmaktan ziyade perspektiften yoksun soyut bir kadın bedenini taşıdığını söylemek gerekir.

Bu durum roman türünde ilk kalem oynatanlardan biri olan Ahmet Mithat'ın kimi eserlerinde de görülür. Yazarın özellikle ilk dönem eserlerinde, metnin içinde birincil konumda olmalarına rağmen, en az Fitnat kadar soyut ve yine onun kadar mazmun sisteminden gelen özelliklerle donatılmış kadın tasvirlerine rastlanır. 1874 tarihli *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*'da Cuzella'nın güzelliğinin abartılı bir soyutluk üzerine kurulmuş olması ve bedeninin tasvirine dair cümleler, bu fikri destekler. Her ne kadar yazar, söz konusu romanı *Monte Cristo Kontu*'ndan etkilendiğini belirterek yazmış olsa da, kadın tasvirlerinde bu romanın izlerine hemen hiç rastlanmaz. Çünkü Alexandre Dumas, Mercedes'i olay ve durumlar karşısında defalarca tasvir ederken henüz roman türünün acemisi olan Ahmet Mithat, Cuzella'yı yalnızca birkaç kez, o da yüzeysel ve geleneğe bağlı bir anlayışla tasvir etmiştir.

> *Karakehribar kadar siyah saçları, kadifemsi ceylan gözleriyle sırtını bir çite dayamış, ayakta duran güzel ve genç bir kız, çiçeklerini kopardığı ve parçaları şimdiden zemini kaplamış kendi halinde bir süpürgeotunu, zarif, ince ve uzun parmakları arasında eziyordu. Dirseğine kadar çıplak, esmerleşmiş, Arlesli Venüs'ünküleri andıran kolları heyecanlı bir sabırsızlıkla titreşirken, yumuşak ve kemerli ayağını, uçları gri-mavi, kırmızı pamuklu çorabının içindeki saf, kibirli ve cüretkâr bacağını hafifçe gösterecek şekilde yere vuruyordu (Dumas, 2020: 23).*

Dumas'nın hareket hâlinde, farklı mekân ve durumlar karşısında defalarca betimlediği Mercedes'in aksine Cuzella sadece romanın başında tanıtım amaçlı ve yatak odasında uzanırken birkaç cümle ile betimlenir, metnin ilerleyen kısımlarında ise ayrıntılı tasvirine bir daha yer verilmez. Üstelik Cuzella, "latif endamı, beyaz teni, iri ve siyah gözleri, semmurî kaşları ve çekme burnu" (2000: 9) ile Batılı bir kadın olmaktan ziyade, Divan şiirindeki stilize güzelin bir temsilidir. Mercedes ile Cuzella'yı bedensel imgede birleştiren tek husus, her iki yazarın da bu kadınlar için Venüs benzetmesini kullanmış olmalarıdır. Ahmet Mithat'ın kadın tasvirlerinde tipik bir özellik olarak karşımıza çıkan Venüs benzetmeleri, yazarın ilk romanlarında yalnızca bir benzetme unsuru olarak kullanılır. Batılı sanatın Venüs ilgisine bir öykünmenin sonucu olan bu benzetmeler, ilk romanlarda kadın bedenleri üzerinde eğreti bir Venüs duruşu oluşturur.

Bunun gibi Batı imgelemini anımsatan pek çok unsur, ilk romanların acemiliği neticesinde gelenekselin içinde erir. Bu yüzden yazarın erken dönem romanlarındaki kadınları, geleneğin soyut güzelinin bir devamı saymak daha yerinde bir tespit olacaktır.

Hasan Mellah'tan bir yıl sonra yayımlanan *Yeryüzünde Bir Melek*'te (1875) Arife ve Raziye'nin bedensel özellikleri ile *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'deki cariye Canan'ın tasvirlerinde, çehrede yer alan semmuri kaş, hokka gibi burun, ufak ağız, inci gibi dişler ve bedeni iki bölgeye ayıran belin aşırı inceliğine yapılan vurgu mazmun geleneğinden gelen unsurlar olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte yazar, yine 1875 tarihli *Karı Koca Masalı*'nda -Mahcemal'in tasviriyle- geleneğin inşa ettiği, aynı kalıptan çıkmış gibi duran ve aşırı güzel kadın imgesine bir anlamda karşı çıkmaya çalışır. Fazıl Gökçek'in (2017: 14) "anlatının mahiyetini; onun bir oyun oluşunu ve gerçek dışılığını" göstermesi bakımından dikkat çekici bir metin şeklinde nitelendirdiği *Karı Koca Masalı*, Türk romanında daha önce işlenmemiş bir çehrenin, çirkin olanın özelliklerini aktarması bakımından da önemlidir. Yazar anlatıcı, çirkin kadın betimlemesiyle bir yandan geleneğe başkaldırırken bir yandan da tam olarak geleneğin yaptığı şeyi yapar ve normun dışında kalanı öteki olarak betimler. Yine de Mahcemal'in tasviriyle birlikte lâl dudaklı, çekme burunlu, inci dişli soyut güzellik tahribe uğramış ve çirkin beden görünür kılınmıştır. Ancak söz konusu metnin daha önceki romanlardaki anlatı anlayışından son derece farklı bir çizgide verilmesinden ve yazarın olayı anlatmaya başlamadan metni bitirmesinden dolayı, Mahcemal'in tasviriyle yapılan geleneği alaşağı etme girişiminde Ahmet Mithat'ın ne denli bilinçli ve sebatlı olduğuna dair fikir yürütmek zordur. Nitekim yazarın sonraki eserlerinde güzelliğe ve klişeye dayalı bedensel özelliklerin anlatımı, Mahcemal'in tasviriyle yakalanacak yeniliğin bir noktada rastlantısal olduğunu da gösterir.

Geleneği yıkmaya yönelik benzer gayretler *İntibah*'ta da görülse bile Namık Kemal de yaptığı kadın tasvirleri bağlamında gelenekle buluşur. Yazar Mehpeyker'in iri kalın dudakları ile Batı'daki femme fatale tipine benzer kadın imgesi yaratmak ister fakat "siyaha mail samurî saçları, ince düz kaşları, siyah uzun kirpikleri ve çekme burnu"yla Mehpeyker, Divan şiirindeki maşuğun ta kendisidir. Mehmet Kaplan da Namık Kemal'in, Divan edebiyatındaki hayalleri yeniden işlediğine ve yazarın Batı

nesrinin dokusuna karşı "uyanık bir dikkat"inin olmadığına değinir (2009: 19). Mehpeyker, karakter özellikleri çerçevesinde de -pek çok eleştirmenin vurguladığı gibi- 1851'de *Ceride-i Havadis*'te yayımlanan *Hançerli Hanım Hikâye-yi Garibesi*'ndeki Hançerli Hanım ile daha çok benzerlik gösterir (Moran, 2010: 26). Bütün bu özellikler Mehpeyker'in tasvirini Batılı olmaktan çok yerli olarak nitelendirmemiz için yeterlidir. Romanda kurban kadın tipini temsil eden Dilaşub'un çehre ve bedeninde ise geleneksel olan, kendisini daha kuvvetli ifadelerle hissettirir.

> *Dilaşub'un saçları sırma gibi parlak sarı, alnı saffet-i vicdanın ayine-i initafı denecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne nispet biraz kumrala mail ve biraz kalın olmakla beraber biraz da mukavves, gözleri mutedil mavi ve fevkal-gaye tahrik-i sevda edecek yolda mahmur, çehresi âşıkane bir soluk beyaz üzerine gül-i ziba pembeliğine mail bir renk ile müzeyyen, yüzünün rengindeki saffet ile tenasübündeki letafet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncasına benzer, dudaklarının gerek rikkati ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri jale damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolunur. Hele gerdanı şeffaflığından dolayı damarlarının harice akseden reng-i lâtifiyle bir derece revnak bulurdu ki kamerin kurs-ı mer-isi şekl-i mustatile girse ancak buna muadil olabilirdi. Boyu bir kadına yakışacak derecede uzun ve her erkeği meftun eyleyecek mertebede narin olarak olarak beli on iki yaşında bir çocuğun koluyla tamamen der-ağuş olunacak kadar ince idi. Mamafih baştan ayağa vücudu bir hafif şahm ile mestur olarak sinesiyle omuzlarının hadd-i ittisalinde bie büyücek kemik eseri görünmez, nazik parmaklarının her boğumuna bile büyücek bir inci tanesi sığabilirdi (2016: 104).*

Dilaşub'un ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen çehresinde, Divan şiirinde pek çok kez karşılaşılan gül pembeliğindeki goncaya benzer ten, incecik dudaklar, çiğ damlası gibi inci dişler dikkat çeker. Bedeni ise narinlikle ilişkilendirilerek kurgulanmış ve belin inceliği abartılarak verilmiştir. Bu hâliyle Dilaşub, Nedim'in bir şarkısında geçen "Şivesi nâzı edası handesi pek bî-bedel/ Gerdeni püskürme benli gözleri gayet güzel/Sırma kâkül sîm gerden zülf tel tel ince bel/Gül yanaklı gülgmî kerrâkeli mor hareli güzel"inden çok da farklı değildir. Dolayısıyla Namık Kemal, Dilaşub'un mübalağalı güzelliğinde, klasik nazımda binlerce kez inşa edilen bedeni bu sefer nesirde ifade eder ve nazımdan nesre giden yolda söz konusu kadın imgesi hemen hiçbir değişikliğe uğramadan yeniden yaratılır. Tanpınar'a göre (2007: 369) "Namık Kemal'in romantik edebiyata kendini en fazla teslim ettiği eseri" olan *Cezmi*'de (1880) de yine gelenekle yan yana duran kadın tasvirlerine rastlarız. Romanın ideolojik bir tarihi metin

olması ve tahkiyenin tasvirin önüne geçmesiyle, kadın bedenlerinin anlatımı metin içinde birkaç cümlede verilir. Bu kısa ifadelerde soyut ve abartılı güzellik, hemen hiçbir yenilik içermeden tekrar edilmiştir (2014: 105). Buna rağmen Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl"de Divan şiirinin abartılı ve klişe olarak gördüğü güzellik anlayışıyla efsunlu bir dünyadan fırlamış gibi duran tasvirlerini bizzat eleştirir (2015: 12).

"Mukaddime-i Celâl"de eleştirilen maşuğun abartılı özellikleri, Dilaşub'un bedeninde sürdürülmeye devam edilir. Öte yandan Mehpeyker ve Dilaşub'un tasvirlerinde, kadının aşamalı figürleştiğine de dikkat çekmek gerekir. Zira Fitnat'ın tasvirinden Dilaşub'a giden çizgide kadın, metnin görsel kısmında, geri plandan ön plana çıkmaya başlamıştır. Ancak hâlâ tamamen kendine ait bir kimliği yoktur. Batılı görsel geleneğin figürlerinden ziyade, Levnî minyatürlerindeki gibi ana figürdür fakat pek çok özelliğiyle kişisel bir imge olmaktan ziyade anonim bir görünüm içindedir.

Namık Kemal'in kadınları, Levnî'nin minyatürlerindeki Batılı figüratif resmin nesnesine benzeyen ancak geleneksel üslupla çizilmiş tasvirlerle karşımızdadır. Neticede Moran'ın da ifade ettiği gibi Fransız romanından geldiği düşünülen femme fatale tipi de onun karşısındaki kurban tipi de Batı'dan ziyade geleneği hatta bizdeki âşık hikâyelerindeki tipleri yansıtır (2010: 45). Bu yüzden Mahpeyker'in çehresindeki birkaç özellik dışında her iki kadının da geleneksel anlayışla tasvir edildiği ve hemen her bakımdan yerli oldukları söylenebilir. Batı'dakinin bir benzerini vücuda getirmeye çalışırken yeniden Doğu'yla yani kendi kolektif bilinçdışından gelen imgelerle buluşan yazarın bir ikilem içinde olduğu açıktır.

Söz konusu romanlarda irdelemeye çalıştığımız kadın tasvirlerinde izlenen gelenek etkisi, Tanzimat'ın birinci kuşağı içinde ortaya konan daha pek çok romanda yeniden karşımıza çıkar. Söz gelimi Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında* romanında Kalyopi'nin çehresinde öne çıkan özellikler olan -son derece küçük ağız, inci dişler- *Karnaval*'da Madam Mirsak'ın (1881) yahut *Dürdane Hanım*'da (1882) Ulviye Hanım'ın çehre özellikleri birbirinin aynısıdır. Bu özelliklerin hemen hepsinde yazarın gelenekle olan bağını düşünmek gerekir. Hatta Ahmet Mithat 1891'de yayımladığı ve natüralist bir örnek olarak öne sürdüğü *Müşahedat* adlı romanında dahi, Agavni ve Siranuş'un tasvirlerinde gelenekten yararlanmayı sürdürür. Yazar anlatıcı, romanda

anlatılanların gerçekle bağlantısının ve roman kişilerinin bizzat hayatın içinden seçilmiş olduğunun altını çizmesine rağmen tasvirler, natüralist anlayıştan farklı bir şekilde gelenekle bağlantılı olarak karşımıza çıkar. Gökçek'e göre (2017: 57) Ahmet Mithat'ın romantizm, realizm ve natüralizm kavramlarına dair algısı, büyük oranda olayın gerçekte yaşanıp yaşanmadığına yöneliktir. Yazar her ne kadar gerçeğe yakın bir çehre çizmeyi denese de özellikle Agavni'nin tasvirinde gözler, kaşlar, dişler ve bedene ait pek çok özellik mazmunlardan gelir.

> *Ten gayet beyaz. Hatta biraz solgunca bile. Burun küçücük. Ağız daha küçük. Çene yusyumru olduktan maada müntehası bir de zenahdan ile müzeyyen. Heyet-i umumiyesinde öyle bir hâl var ki gülmediği zaman dahi gülüyor zannolunur. En büyük hüzün ve elem bu çehreyi tağyir edemez. Ağlasa bile gözyaşları o çehre üzerinde bir ziynet-i zaide olarak telâkki olunur(2017: 33).*

Agavni'nin küçücük burnu, ondan daha küçük ağzı ve ağlarken dahi gülüyor gibi duran yüzü yazarın klasik şiirdeki soyut kadın imajından bütün bütün vazgeçmediğini gösterir. Romandaki bir diğer kadının, Siranuş'un, esmer teni ve çehresinde ön planda bulunan büyük burnu gerçekçiliği andıran bir hâlde tasvir edilmiş olsa da, yazar anlatıcının muhayyilesinde şekillendirdiği dişleri ve kaşların tasviri yine Divan şairinin soyut güzeline ait özelliklerle bağdaşır.

> *Kaşlar gözlere mütenasip ama nasıl? Renkleri karaysa da rastık boyası değil. Çatık da değil. Fakat iki kaşın başlangıçları yekdiğerine gayet karib. Şairlerin "semmurî" dedikleri tarzda ki ona biz avam lisanıyla "kıvırcık kaş" deriz. Tüyleri hadd-i tabiîsinden uzun ve âdeta kıvırcık olarak, kaşlara mahsus olabilecek hüsn ü letafette emsalsiz şeylerdir (2017: 31).*

Ahmet Mithat ilk romanlarından olgunluk devresi romanlarına kadar daha pek çok tasvirde Divan şiirindeki mazmunları hatırlatacak benzetmeler kullanmıştır. Ancak bazı romanlarında, Batı'dan gelen yeni özellikler ve üslup konusundaki farklılıklar sebebiyle geleneksel olanın görünümü, yukarıda aldığımız örneklerdeki kadar belirgin değildir. Bu yüzden yazarın diğer romanlarındaki kadın tasvirleri, Batılı anlayış çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu arada yalnızca yukarıda anılan yazarların romanlarında değil Fatma Aliye, Emine Semiyye, Mehmed Vecihi, Mehmed Celal gibi Ara Nesil sanatçılarının eserlerinde de, mazmun geleneğinden gelen özelliklere rastlamak mümkündür. Ancak bu özellikler zaman zaman Batılı romandan gelen yeni etkilerin içinde kaybolur. Dolayısıyla söz konusu tasvirlerde, klasik ve romantik etkinin

daha baskın bir yönelim olduğu saptanmış ve bunların incelemesi bir sonraki bölüme bırakılmıştır.

1.1.2. Klasik ve Romantik Bakıştan Doğan Bedenin Tasviri

Türk romanındaki kadın tasvirlerinde, Batılı tesirin ilk kez hangi eserde görüldüğüne dair bir sorgulama bizi bedenin ilk kez hangi romanla birlikte ön plana çıkarıldığına yönelik bir cevaba götürür. Yani geleneğin bir mirası olarak özellikle odaklanılan çehrenin yerini bedenin alması ve anlatıcının bakışlarının bedene yönelmesi aynı zamanda Batı'ya yönelmenin de bir ifadesidir. Zaten klasik şiirde zengin bir listeyle sunulan mazmunlar incelendiğinde de, daha çok çehrenin unsurlarının estetik bir malzeme olduğu görülür (Dilçin, 2011. 135). Karaköse de Divan şairinin çehredeki özellikleri, geniş bir yelpazede ele aldığını ve kaş, göz, ben gibi unsurları kişileştirerek onların güzelliğini detaylı bir şekilde anlattığını vurgular (2010: 177). Tanzimat'ın ilk yıllarında da yazar, geleneğin mirasını reddetmeden pür dikkat çehreye odaklanır, bedense boyun uzunluğu belin inceliği gibi klişelerle birkaç özellik verilerek geçiştirilmiştir. Osmanlı görsel kültürü ise çehre ve bedene eşit mesafede durur ve ikisini de kişisel hiçbir özellik taşımadan ve perspektiften yoksun bir şekilde yorumlar. Bu durum, Osmanlı görsel sanatlarının İslamî pratikler çerçevesinde gelişen ve figüre dayanmayan soyut nitelikli bir anlayışa bağlı olmasıyla alakalıdır (Ayvazoğlu: 2019: 46). Kadın bedeninin ayrıntılarında kişisel özelliklerin olmayışı, Osmanlı sanatında var olduğu düşünülen "tasvir yasağı" ile de açıklanabilir. Ancak Metin And (2004: 25) ve daha pek çok araştırmacı tasvirle ilgili bir yasağın yanılgı olduğunu ve bu yasağın dayanak gösterildiği hadislerin tartışmalı olduğunu belirtirler.

Tasvir yasağı kesin bir şekilde olmasa da Osmanlı görsel sanatlarında kadın, soyut bir düzlemde tipleştirilmiş bir şekilde çizilmiştir. Bunun ardında elbette Osmanlı toplumsal yaşamındaki kadın bedenine dair yer alan tabular da vardır. Toplumsal yaşamda kendine çok az yer bulan kadın, toplumun özellikle de erkek okurun hedef kitle olduğu romanlarda da, dini ve toplumsal pratiklerin etkisiyle bedensel imgesiyle yer almaktan ziyade daha kabul edilebilir bir şekilde çehresiyle ön plandadır. Çünkü

çehrenin aktarımı, mahremiyet algısını ciddi anlamda etkilemezken bedenin görünümü toplumsal kaideleri güçlü bir şekilde sarsacaktır.

Sanatta cesaret gerektiren bir adım olarak kabul edilebilecek çehreden bedene yönelme, Tanzimat yazarının tasvir bağlamında Batılılaşmasının ilk meyvesi olarak düşünülebilir. Bu bakımdan Tanzimat yazarının bedeni, merkeze almasının ardında Batı klasikleri ile romantiklerinin izlerinin aranması gerekir. Çünkü hem Antik Yunan sanatını yeniden yorumlayan klasikler hem de duygu ve coşkunlukla örülü üsluplarıyla romantikler, kadın bedenini çok kez sanatın malzemesi olarak ele alır. Bu ikisinden gelen etki, çehre kadar tasvir edilen bedeni bütüncül bir imgeye kavuşturur bu durum, nihayetinde kadının bir figür olmasını da beraberinde getirir.

Tanzimat romanındaki pek çok yenilikte olduğu gibi çehreden bedene yönelme hususunda da ilk çaba, Ahmet Mithat'ta görülür. Yazarın erken dönem romanları olan *Çengi* ve *Kafkas*'ta (1877) kadın bedeninin tasviri, önceki romanlardan farklı olarak çehrenin önüne geçer. Örneğin *Çengi*'de Sünbül ile diğer kadınların dans ettiği kısımlardaki tasvir bu anlamda önemlidir. Yazar anlatıcı için raks eden bir kadın "bir canlı levha" yahut "ber-hayat statue"dür bu anlayışla, Sünbül ve diğer rakkaselerin bedeni anlatılmıştır. Bunun yanı sıra romandaki dans tasvirlerinde, Batılı bir oryantalist ressamın karşısında, çeşitli dans figürleri sergileyen hayali bir kadının duruşunu andıran ifadeler de yer alır. Doğulu kadını cinsel cazibenin odağı olarak gören oryantalist bakışın benzeri bir fanteziyi andıran söz konusu tasvirde, yazar anlatıcı çehreyi adeta siler ve bedeni saran kıyafete ardından da kumaş kıvrımlarının altından izlenebilecek bedensel kıvrımlara yönelir.

> *İşbu üç çengiden Sünbül Hanımın çengilere mahsus olan fistanı pembe atlastan ve Arife açık mâîden ve Nazlı ise hâl ü tavrına pek ziyade yakışık aldığı kendisince dahi mücerrep ve malum olan siyahtan yaptırıp, Sünbül ile Arife bunlarca fistanları üzerine nakşı mutat olan pulları gûnâgûn eşkal-i muntazamada işletttirmiş oldukları halde Nazlı, pulları gelişigüzel serptirivermiş ve bu suretin gelişi el-hak pek güzel olmuştu.*
> *Ne ol kadar tîz ve seri denilecek ve ne de ahesteliğinden şikâyet edilecek surette olmayarak mutavassıt bir ahenk ile terennüm-sâz olan musikiye tatbik-i hareketle raksa başlandıkta bu üç kızın harekât-ı sanatkârîleri gerçekten bir büyük ehemmiyetle dikkate sezâ-vâr idi. Huzzardan en ziyade kendilerini beğendirmek istedikleri adamlar mukabiline geldikte omuzlar, kollar, bilekler, memeler gibi her bir uzuv, yerlerine yay ile merbut imişçesine bir suret-i latifede ihtizaz eden vücutlarını zabt edebilmek için sanki bir pây-ı sebâta eşedd-i ihtiyaç ile muhtaç imişlercesine olanca cüretleriyle durup icra-yı sanat ederler ve bu aralık*

bellerinden aşağıya sarkan birer kucak saç dahi vücudunun ihtizazından naşi bir türlü zabtolunmayarak ve ihtimal ki cemallerini mütehassir didâr olan âşıklardan kıskanarak yüzlerini örtmeye hücum ettikçe, bunlar çâr-parelerini avuçlarına sığdıramadıkları küçük ve zarif elleriyle saç demetlerini yakalayıp omuzları arkasına öyle bir gazab-i sun'î ve lâtif ile atarlardı ki müştâkîn-i uşşâkın yüreğini cümleden ziyade bu hareket gıcıklardı (2000: 96).

Ahmet Mithat burada oryantalist resimlerdekine benzer bir kadın betimlemesi yapmış olsa da esasen Batılı sanatçının Osmanlı kadınına dair yanlış algısını yıkma yolunda çok kez çaba gösterir. Bunu yazarın romanlarında yer alan ve oryantalistlerin fantezilerinde yarattığı kadının aksi şekilde; okuyan, kendini geliştiren, kendi hayatı üzerinde düşünen kadınlar üzerinden açıklamak mümkündür.[19] Ahmet Mithat'ın romanlarında her yönüyle ideal Müslüman Osmanlı kadınına dair bir inşa çabası takdir edilmelidir fakat yazarın zaman zaman Müslüman ya da gayrimüslim kadınlara Batı'nın baktığı pencereden baktığı da unutulmamalıdır. Bu da baştan beri ortaya koymaya çalıştığımız Doğu-Batı ikileminin bir çeşit yansıması olarak düşünülebilir.

Neticede kadınların dans tasviri bununla sınırlı kalmaz. Yazar anlatıcı detaylı bir şekilde, kadınların raks ederken yaptığı figürler sayesinde değişen duruşlarını betimlemeye devam eder ve ardından Sünbül'e geçer. Sünbül'ün hareket hâlindeki bedeninde ayak uçlarından beline kadar uzanan kısmını da görsel bir malzeme olarak okura sunar.

Harekât ve evza' da olan inkılabatı bu kadar sür'atli tasvir etmiş olduğumuza bakıp da vücudun kısm-ı a'Iasında mütelaşiyane bir çırpınış olabileceğini ve bunun dahi nazarlarda pek de lezzetli bir temaşa teşkil edemeyeceğini hesap etmemelisiniz. Sünbül'ün vücudu a'Ia ve esfel olmak üzere ikisi birbirinden ayrı iki kısımdan teşkil edilip bunlar bel cihetinden birbirine iğnelenmiş midir nedir? Ayağın uçları bir nokta üzerine saniyede bin defa basarak şu sür'atle hiç basmıyorcasına bir suret irae eylediği halde göbekten yukarı vücudu, bir serv-i bülendin gayet şahane bir suretle letafet-bahş-ı uyun-ı nazar olan sallanışı gibi sallanır ve bir dakika sonra bu kısm-ı a'Ianın her uzvu bir suret-i latife ve seri' ada hareketlerle akılları çilesinden çıkarmakla beraber ayak uçlarından birisi bir dairenin merkezini tayin ve diğeri gayet aheste devr ile o merkezin münhanfsini irae eylerdi (2000: 99).

Kadın bedeninin bu şekildeki detaylı ve hareket hâlindeki aktarımına tespit edebildiğimiz kadarıyla daha önceki hiçbir romanda bu denli geniş yer ayrılmamıştır.

[19] Ahmet Mithat'ın romanlarında kendini geliştirme yolunda önemli adımlar atan ve bunun için okuma eylemini sıkça gerçekleştiren ve bu anlamda idealize edilmiş kadınlar hakkında daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Özlem Nemutlu (2018). *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi- Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Bundan önceki romanlarda, bedene ait uzuvlar birkaç özellikle verilmiş ve görselleştirilmeye çalışılmış olsa da hemen hiçbirinde buradaki dans sahnesinde olduğu kadar ön planda bir beden algısına rastlanmaz. Bunu yazarın Batı romanında gördüğü tasvirlerle ilişkilendirebiliriz. Hatta yazar, bu tasvirle ön sözde etkilendiğinden bahsettiği Cervantes'in *Don Kişot*'undaki kadın tasvirlerinden de bir adım öndedir. Zira *Don Kişot*'un hayali prenses sevgilisi Dulcinea, Sünbül kadar detaylı tasvir edilmez, birkaç klişe ifadeyle idealize edilmiş bir güzel olarak anlatılır.

> *Onun saçları altın, alnı cennet bahçesi, kaşları gökkuşağı, gözleri birer güneş, yanakları gül, dudakları mercan, dişleri inci, boynu kaymaktaşından, göğsü mermerden, elleri fildişinden, teni kar kadar beyazdır. Namusunun yabancı bakışlardan sakladığı yerleri de, benim anladığım ve düşündüğüm kadarıyla, öyledir ki, ancak hayal edilerek övülebilir ve kıyaslanamazlar (2018: 114).*

Ahmet Mithat, *Don Kişot*'ta okuduklarından etkilenen kahramanın hayal dünyasında yarattığı kurgusal yaşamındaki durumunun bir benzerini, Daniş Çelebi'nin hikâyesi üzerinden ele alırken tasvirlerde, Cervantes'ten farklı bir yol izler. Bu yolda kadın bedeni, ötekinin yani Batı'nın gözünden görülen bir imgenin detaylı yansıması olarak karşımıza çıkar.

Kafkas'ta da çehreden ziyade bedene yönelen bakışın izlerini görmek mümkündür. Burada Esma Can'ın bedeninin tasviri çehrenin anlatımının önüne geçer. Kara yağız bir genç kız olarak nitelendirilen Esma Can, yatak odasında uzanırken tasvir edilir ki bu manzara, daha önce Türk romanında benzeri görülmemiş bir adımın da örneğidir. Ahmet Mithat burada daha önceki romanlarından farklı olarak tamamiyle bedene odaklanır ve bedeni yatak odasında betimler.

> *Bir çehrede hâl-i tabiî ile tebessüm hâlinin peyda eylediği suret arasında o kadar fark vardır ki, hemen insanın bunlara ayrı ayrı iki çehre diye hüküm vereceği gelir. Uyku halinde ise emrâz-ı nefsaniyye ve hissiyat-ı kalbiyye dahi muvakkaten tatil olunmuş bulunacağından, bir yüzün suret-i asliyye ve tabiiyessi asıl o zaman görülür. Tuhaftır ki uyku hâlinin yüze tesiri elbette daima bir hüsn-i te'sirdir. Ne kadar çirkin bir karı olur ise olsun, uyurken temaşa edilecek olsa elbette veçhinde başka bir letafet bulunur. Ya haddizatında güzel iken bir de uyku hâliyle hüsn-ü letafeti artan karılara ne diyelim?*
>
> *İşte Esma Can bunlardandır. Derece-i kemâlinde bulunmaktan nâşi fazla hiçbir letafete ihtiyacı olmayan çehresi uyku hâliyle öyle bir s'uret kesp eylemişti ki, her kim görse dikkatle temaşasından edeceği teessürün sâdematına mümkün değil tahammül edemezdi. Hele Kaplan gibi zaten zevk-i derûnunun mağlubu olan bir adam.*
>
> *Bir usta ressam bu nâimeyi tasvir edecek olsaydı, kalemi için mâbihü'l iştigal olmak üzere yalnız yüzünü bulamazdı (2008: 213).*

Ahmet Mithat her ne kadar Esma Can'ın çehresindeki güzellikten abartılı bir şekilde bahsetse de bu güzel yüzü ayrıntıları ile tasvir etmez. Ancak bu kısmın hemen ardından bedeni detaylı bir şekilde anlatır.[20] Burada artık kadın bedeni, Divan şiirindeki soyutluğundan bir nebze olsun uzaklaşarak betimlenmiştir. Dolayısıyla hem *Çengi*'yi hem de *Kafkas*'ı kadın tasvirleri bağlamında birer kırılma noktası olarak kabul etmek gerekir.

Osmanlı romanında bedeni ön plana çıkararak mahremiyet algısının tahribe uğradığı bu ilk örneklerin benzeri ifadeler, yine Ahmet Mithat romanlarında devam eder. Yazar kurmaca kadınlarını önceki romanlardan daha görünür bir şekilde boy pos ve endamlarına daha çok dikkat ederek tasvir eder. Öte yandan bu romanlarda kalabalıklaşan şahıs kadrosu, farklı özellikler taşıyan kadın tasvirlerini de beraberinde getirir. Kadınlar artık kahverengi, ela, yeşil ve mavi gözlü; beyaz, esmer tenli ya da sarı, siyah saçlı, uzun, orta boylu, zayıf ya da balık etli olmak üzere farklı özelliklere sahip bir hâlde okura tanıtılır. Kadın çehresi ve bedenindeki çeşitlemelerin arka planında yine Batı romanının tesiri aranmalıdır.

Batı romanından örnekleri okuyan ve kimilerini çeviren Ahmet Mithat'ın romanlarında söz konusu çeşitlemeler Fransız romanından gelir. Yazar kalabalık bir şahıs kadrosundan oluşan 1881 tarihli *Karnaval* adlı romanında, birbirinden farklı özellikteki kadınları tasvir eder. Yazar anlatıcı romanın başından itibaren çehresinden bedenine hatta kıyafetlerine kadar tahkiye içinde birincil ya da ikincil konumdaki kadınları betimlemiştir. Kadın bedeninin ayrıntıları ilk olarak Avrupa karnaval kültürünün anlatıldığı "Mukaddime" bölümünde verilir. Metindeki kimi kadınlar, artık çehre ve bedenlerinin hemen her ayrıntısı verilerek yani okurun gözünde bütüncül bir imgeye kavuşacak hâlde betimlenir. Bunlardan biri olan ve olay örgüsü bağlamında birincil öneme sahip Madam Hamparsun, baştan ayağa anlatılmıştır.

> *Madam Hamparsun aleddevam denilebilecek bir surette olarak yarı dekolte elbise giymekte olup vakıa o kadar beyaz göğüs, o kadar güzel ense, o derecelerde latif gerden bir kadında bulunur da o kadın yakası kulaklarına çıkan bir fistan giyerse en güzel bahşayiş-i tabiatı mal-i mümsik gibi setredip saklamış olur. Halbuki Madam Hamparsun bu aza-yı latifesini setr için yine bahşayiş-i kanun-ı hilkatten olmak üzere o kadar mebzul ve güzel kumral bir saça maliktir ki onları bir sanat-ı*

[20] Esma Can'ın uzanırken tasvir edilen bedeni çalışmamızın ikinci bölümünde detaylı olarak inceleneceğinden bu bölüme alınmayacaktır.

mahsusa ile tarayıp da omuzları üzerine döktüğü zaman ekseriyetle Rus kadınlarında görüldüğü üzere tüyü dışarıya çevrilmiş bir samur şinel giymiş zannolunur (2019: 57).

Kaşı, gözü, dudakları ve ten rengiyle daha önce birkaç satırda betimlenen kadın, artık çehre ve bedeniyle ilgili detaylar verilerek ve metinde görselliği sağlayacak şekilde karşımızdadır. Bu yüzden kaşları, gözleri, kirpikleri hatta jest ve mimikleri tek tek betimlenir.

Kaşlar gayet uzun kılların yekdiğerine girişmiş girift olmuş bulunmasından müteşekkil bir çift kıvırcık kaş! Gözler gayet iri ve güzel ela gözler olup etrafındaki kirpikler hem o kadar sık hem o kadar uzundur ki insanın yüzüne bakacak olduğu zaman gözlerini güzelce açarak pek dikkatli bakmayacak olursa kirpikler gözlerin letafetini âdeta setrederler. Hâlbuki bu kirpiklerin vaz'ı öyle garip bir surettedir ki kadın gözlerini açıp da insanın yüzüne pek dikkatli baktığı zaman dahi güya bakmıyor belki göz süzüyor zannolunur (2019: 57).

Karnaval sadece Madam Hamparsun'un detaylı tasviriyle değil, Madam Mirsak, Madam Gabat, Şehnaz, Hesna gibi metinde ikincil ve üçüncül konumdaki kadınların tasvirine yer verilmiş olmasıyla da önemlidir. Birbirinden farklı özellikte güzel ve çirkin kadınların tasvirlerinin bir arada olduğu roman adıyla özdeşleşerek adeta Bakhtin'in kavramlaştırdığı (2020: 25) bir karnaval alanına dönüşür. Ahmet Mithat'ın *Karnaval*'da bu kadar çok kadını betimlemiş olmasının ardında hem okuduklarının hem de bizzat çevirdiği romanların etkisi olabilir. Gökçek'e göre çeviride de telif eserlerinde olduğu gibi toplumsal fayda amacını güden yazar, 1880'de Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın* adlı romanını çevirisini yayımlar (2011: 29). Genç ve güzel bir kadın olan Margerit'in Paris'teki fuhuş âlemine girmesinin ve buradaki yaşamının anlatıldığı romandaki tasvirler ile Ahmet Mithat'ın romanlarındaki kadın tasvirleri arasında bir bağlantı kurulabilir. Bunu daha net ifade edebilmek adına *Kamelyalı Kadın*'ın Ahmet Mithat çevirisindeki Margerit'i anlatan tasvirleri incelenebilir.

Cenâb-ı Hakkı'ın bir mu'cizesi ıtlâkına şâyeste olan başı bir zarâfet-i mahsûsadan ibaret idi. Başı o kadar küçük idi ki şâ'ir Alfred de Musse'nin dediği gibi vâlidesi sanki o başa kemâl-i i'tinâ ile vücûd vermeğe çalışarak onu bu surette vücuda getirmiş idi.
Letâfeti kâbil-i ta'rîf olmayan bir şekl-i beyzî içinde iki adet çeşm-i siyâh vaz'ediniz ki bunların üzerinde dahi kalem ile resm olunmuş kadar sâfî ve mukavves bir çift baş bulunsun. Bu gözleri kirpiklerle ihâtâ ediniz. O suretteki bu kirpikler aşağıya indiği zamân yanakların gül rengi üzerine sâye salsın. Zarîf ve zekânın alâmet-i mücessemesi addolunacak kadar mütenâsip bir burun resmediniz ki delikleri hissiyyâtı-ı şehvaniyyeye şiddet-i inhimak alâmetinden ibaret olmak üzere bir miktar açık bulunsun. Bir de muntazam ağız tasvir eyleyiniz ki dudakları süt gibi

beyâz dişleri üzerinde gayet letâfetle cüz'îce açık bulunsun. Nihâyet bu yüzün cildini öyle bir kadife rengiyle boyayınız ki bu reng-i kadifelik henüz el değmemiş olan bir şeftâli üzerinde görünür (2015: 9).

Margerit'in tasviri bu cümlelerle sınırlı kalmaz, bunların ardından siyah saçlarının güzelliği, kulakları anlatılır. Metnin ilerleyen kısımlarında da kadının yeniden tasvir edildiğine şahit oluruz. Ahmet Mithat muhtemelen romanı çevirirken kadın bedenine, Osmanlı toplumunda göze batmayacak ifadelerle yaklaşmıştır. Gül Mete Yuva, Türk edebiyatındaki Fransız tesirlerini irdelediği çalışmasında, Ahmet Mithat'ın çevirdiği metne bilinçli bir sadakatsizlikle yaklaştığını belirtir ve bu durumun yazarın yüklendiği rolle alakalı olduğunu ekler (2017: 60). Elbette bu durum yazarın, Batılı metin üzerinden keşfedeceği yeni kadın imgesini göz ardı ettiği anlamına gelmez. Ahmet Mithat'ın bu çeviriyle kadın bedeninin tasvirine dair deneyimlediği ilk husus, romantik duyarlılığa dayalı bir detaycılıktır. Bu yüzden 1880 sonrası romanlarında *Kamelyalı Kadın*'dan gelen etkilerin izlerini aramak boşuna olmayacaktır.

Kamelyalı Kadın ve benzeri Fransız romanlarından Osmanlı yazarına sirayet eden ifade tarzlarından biri de idealize edilmiş güzelliktir. Tanzimat yazarı kendisinden önceki edebi gelenekte de bunun bir benzerini -abartılı güzelliği- gördüğü için romantik romanın hisse, hayale ve abartıya dayalı güzelliğine çabuk adapte olur. Dolayısıyla romantik duyumsamanın baskın şekilde izlendiği romanlarımızda, çizgileri bu sefer Batı eliyle çizilmiş bir bedenin yüceliğine rastlarız. Özellikle iki-kötü çatışmasının yer aldığı romanlarda iyinin/idealin daima kusursuz bir güzellikte betimlenmesine yönelik bir algı vardır. Ancak gelenektekinden farklı olarak bu güzellikte romantizmin etkisiyle figüratif bir kadın imgesinin varlığı görülür. Önce *Dürdane Hanım*'daki iki kadının metnin ön plandaki figürler olarak belirmesi, ardından da *Vah*'taki Ferdane'nin metnin tamamında ana figür olması ve bu yüzden defalarca betimlenmesi ilgi çekicidir. Elbette bunu romantik romanlardan gelen etkiyle açıklamak mümkündür ancak kadının metin içinde görsel bir malzeme olarak sunulmasına yönelik farklılaşan algıda tek kaynak roman değildir. Bu anlamda dönemin görsel sanatlarındaki kadının durumunu da irdelemek gerekir. Dönemin sanat çevresi içinde önemli bir konuma sahip ressam Osman Hamdi, nasıl ki Osmanlı resminin Batılılaşmasında ve kadının figüratif bir anlayışla çiziminde önemli bir isimse bir o kadar da Ahmet Mithat'ın Batı'ya yönelik algılarını

yönlendirmede önemlidir. Bu ikilinin Bağdat'ta başlayan dostluğu Ahmet Mithat'a yeni dünyaların ve Batı sanatının da kapısını açar. *Menfa*'da kendisi üzerindeki Osman Hamdi etkisinden özellikle bahseden yazarın romanlarında yer alan tasvirlerde de bu etkinin yansımaları görülür. [21]

Osmanlı minyatür sanatında genellikle cumbalar ardında tasvir edilen, figür olmaktan uzak, kişiselleştirilmiş hiçbir özellik taşımayan kadınlar, Osman Hamdi tablolarında toplumsal yaşamın içinde ve birer ana figür olarak resmedilmiştir. Fransız ressam Gerome'nin öğrencilerinden olan Osman Hamdi, özellikle ilk resimlerini oryantalist bir bakışla çizerken bir yandan da bu bakış açısının Doğulu kadını egzotik bir cinsel obje olarak değerlendiren görüşünden ayrılır (Akbulut, 2011: 15). Bu ayrılış Osman Hamdi'nin kadınlarının, hayali harem fantezilerinden uzak bir figür olarak yorumlanmasını da beraberinde getirir. Öyle ki onun resimlerinde kadın, oryantalistlerin baktığı yerden çok farklı bir düzlemde durmaktadır. Oryantalizmin edilgen kadın figürlerine karşılık Osman Hamdi'nin kadınları birtakım edimleriyle resmin ana figürü hâlindedir. Osman Hamdi'nin çizimleri, hem oryantalizm hem de Osmanlı sanatındaki kadın anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Osmanlı sanatının kadına bakışındaki bu değişim, romanda *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'tan *Dürdane Hanım*'a giden on yıllık süreçte Fitnat ve Ulviye Hanım'ın betimlemelerindeki görselliğin farkı üzerinden okunabilir. Çünkü romanda Ulviye'nin imgesi yalnızca tanıtım amaçlı değil kısmen de olsa işlevsel bir hâlde anlatılır. Özellikle kılık değiştirme temasına dayalı tasvirler de

[21] Ahmet Mithat, söz konusu eserinde Osman Hamdi'den övgüyle bahseder ve onun sanata bakış açısını nasıl değiştirdiğini şöyle anlatır:
Bağdad'da ettiğim istifadelerden birisi dahi o zaman Bağdad vilayeti politika müdürü bulunan izzetlû Hamdi Beyefendi'nin delâletidir. Bu zât Avrupa'da müddet-i medîde ikametle tefennün ve garbın edebiyat ve hikemiyâtında gereği gibi taammuk eylemiş olduktan mâadâ sanayi-i nefiseden ressamlık sanatınca dahi peyda eylediği behre-yi külliyeyi tesâvir sergisinde âsârını beğendirerek kazanmış olduğu madalya ve şehâdetnâmelerle isbat eylemiş olmasıyla bayağı kümmelînden addolunacak ve hiç olmaz ise o yolda bulunduğu ister istemez teslim edilecek nevâdirdendir.
Bahs ü cidale olan merakımız malum a! Biz kemâl-i acz ü iftikarımızla beraber bu zât ile dahi pençe pençeye geldik. Mücâdele değil münâzaa ve muhârebe dereceleri bulduk. Kendisi bizim tahsili hiç mertebesinde görerek bizde kuvvetlice bir zekâdan başka meziyet bulamadı. Cehlim bu bahiste de yüzüme vurulmasından bâdî-i emrde muztarib kaldımsa da artık sebkat eden tecrübelerim bu yolda dahi bize bir istifade kapısı açılacağını irâe etmesiyle memnuniyetim ıztırabımı takip eyledi. "Birader! Gerçekten tevsi-i mâlumâta merakın var ise bazı esaslı kitapların esâmisini vereyim. Paraya acıma bunları celb et oku. Mebâhiste taammuk et ondan sonra işe karış" dedi. Ve bu fikir bence de savâb görülmekle defteri tanzim eyledi ise de Avrupa'dan Bağdad'a kitap celbi bence mümkün olmadığından yine kendisi Paris'e sipariş ederek bir hayli kitap getirtti. Doğrusu ya gerek bu kitaplardan ve gerek bu mîr-i mûmâ-ileyhin sâir mübahesâtından ettiğim istifadenin her zaman teşekkürüne borçluyum (42-44).
Ahmet Mithat Efendi (2013). *Menfa*. (Haz. Handan İnci). İstanbul: Kapı Yayınları.

son derece ilgi çekicidir. Ulviye'nin erkek kılığına girerek kendini Acem Ali Bey olarak tanıtmasının ardından yazar anlatıcı onu şöyle betimler:

> *Sakal ve bıyık henüz belli bile olmayıp, binaenaleyh Çerkes Sohbet kendisine Acem Ali unvanından ziyade Köse Ali unvanını lâyık görürdüyse de ekseriye tüysüz olanların yüzlerinin derileri bu nakîsanın hükmünü kuvvetlendirecek kadar kerih bulunduğu halde Acem Ali'nin cildinde bilakis taravet dahi görülürdü. Eğer kendisi ziyadece esmer olmasaydı o kara kaşlar ile kara gözler bir kat daha letafet bahş olurlar idiyse de, bu kadar güzel kara kaş ve kara göz öyle beyaz tenlerde pek nadir olarak, esmer olanların cümle-i hasâyısından bulunduğundan, bu nevi gözlerin en güzelleri Ali'de bulunması tenindeki esmerliği dahi ziynetlendirirdi.*
> *Çerkes Sohbet'in ilgisini çeken hatta onu heyecanlandıran bu beden birkaç sayfa sonra bu sefer yatağın içinde ayrıntılı olarak tasvir edilir. Yazar anlatıcı bu kısımda çehreden çok bedene yönelerek bu bedende var olan dişil özellikleri birer birer sıralar.*
> *Eğer Sandalcı Sohbet biraz daha cesaret edip de Ali'nin göğsüne elini koymuş olsaydı bu küreciklerin turunç kadar katı olmadıklarını görerek âdeta en güzel kız memelerinden bir çift meme olduğunu anlar ve hükmederdi.*
> *Demek oluyor ki Acem Ali Bey denilen ve rıhtım üzerinde on kişiyi çil yavrusu gibi dağıtan kahraman âdeta bir duhter-i nazikter imiş.*
> *Evet ama yalnız "nazikter" sıfatı biraz zâid görülüyor! O demir pençeye pek de "nazik" denilemez (2017: 34).*

Görüldüğü üzere burada Acem Ali Bey kılığındaki Ulviye'nin tasviri yalnızca tanıtım amaçlı yapılmamıştır hatta tahkiyenin gidişatına uygun olarak yazar anlatıcı tasvirleri kısmen işlevsel bir şekilde kullanır. Neticede romanın başında kişileri tanıtmak amacıyla birkaç cümleyle verilen tasvirin yerini -yavaş yavaş da olsa- metinde neden-sonuç ilişkisi kurulmasına yardımcı olan bir tasvir anlayışı almaya başlar. Bu durum kadın tasviri bağlamında bir kırılma olarak nitelendirilebilir. Bunun yanı sıra, romandaki tasvirlere romantizmden sirayet eden bir başka durum olan müdâhil anlatıcı tavrına değinmek gerekir. Çünkü Ahmet Mithat romanlarının genelinde izlenecek bir üslup özelliği olan, yazar anlatıcının müdâhil tavrına kadın tasvirlerinde de rastlanır. Öyle ki *Dürdane Hanım*'da Ulviye ve Dürdane'nin tasvirleri, zaman zaman kişilerin gözünden veriliyor gibi görünse de aslında bu iki kadının bedensel imgesi hep yazar anlatıcının bakışıyla verilmiştir. Bu duruma *Vah*'taki Ferdane'nin tasvirleri daha net bir örnek teşkil eder. Tek bir kadının merkezi figür olarak betimlendiği *Vah*'ta Ferdane'nin Behçet, Despino ve Necati'nin gözünden yapılan tasvirlerinde de esasında yazar anlatıcının sesi baskındır. Tasvirlerde yazar anlatıcının görüş ve duyuş tarzını yansıtan ifadeler, Ahmet Mithat'ın romantik tavrını bir kez daha gösterir. Bunu daha iyi ifade edebilmek adına Ferdane'nin söz konusu tasvirlerine sırasıyla bakılabilir.

Bu kadının ilk medar-ı temeyyüzü buydu ki buna "serv-i revan" diyecek olan şair eğerçi şu mübalağasından dolayı methe müşabih bir zemle kadıncağızı zemmetmiş olursa da bu hanım mevcut olan kadınların en uzunundan şüphesiz beş parmak daha uzun olmakla bu halde kısa boylu kadınların değil orta boylu kadınların bile tepeleri ancak kendisinin çene altına vasıl olabilir ve binaenaleyh kendisinin güzel başı cümlesinin üzerinde calib-i enzar-ı dikkat olur.
Güzel baş mı? Amma yaptın ha! Güzel olduğu öyle çarçabuk anlaşıldı mı?" (2019: 24)

Yazar anlatıcının gözünden yapılan bu ilk tasvirde, kadının boyuna güzelliğine özellikle vurgu yapılır fakat anlatıcı son derece güzel olan çehresini ayrıntılarıyla vermenin lüzumsuz olduğunu ifade eder. Ardından romanın alafranga tipi Behçet, kadını izlemeye başlar ve onu kendince betimler:

Ne boy! Ne letafet! Bazı uzun kadınlar vardır ki sırık gibi bir şeydirler. Bundaysa boyuna nispetle omuzlar dahi yolunda! Bu omuzların arasındaki sine dahil elbette şairlerin "sine-i sîmîn" diye tavsif eyledikleri sineleri mahcup bırakacak kadar latiftir. Zaten gümüşten yapılmış bir sinede ne letafet olabilir? Hele şu enseye bak enseye! Bir romanda gördüğüm tarif ve teşbihe tamamıyla muvafık! Romanda aşık maşukaya diyordu ki "A sevdiğim! Senin ensen başka güzellere yüz olabilecek kadar latiftir. Senin ayakların pek çok mahbubelere el olmaya layıktır. İşte bu ense hakikaten en güzel bir kadına yüz olmaya layıktır (2019: 32).

Hem yazar anlatıcı hem de Behçet için Ferdane'nin uzun boyu, bir kadında olması gerekenden fazla olsa da ona letafet katar. Behçet yazar anlatıcıdan farklı olarak kadının omuzlarına ensesine odaklanmıştır. Ancak toplumsal alana örtülü çıkan Osmanlı kadınının ensesinin bu şekilde görünüyor olması mümkün değildir. Muhtemelen Behçet örtü altındaki ensenin güzelliğine dair bir hayal kurar ya da yazar bu tasvirde -birkaç satır sonra belirttiği gibi- bir başka romanda geçen bir ense tasvirine telmihte bulunur. Romantizm çerçevesinde düşünüldüğünde, Behçet'in henüz göremediği enseye yönelik güzellik vurgusu olağan olsa da son derece mübalağalı bir ifadedir. Behçet'in bu abartılı yaklaşımı enseyle sınırlı kalmaz, kadının ayaklarının küçüklüğüne de göndermede bulunur. Ense ve ayaklara odaklanan alafranga Behçet için Ferdane'nin bedeninin bölümleri erotik bir nesneye dönüşmüştür. Bu dönüşüm feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin'in "göğüs, kalçalar, ayakkabılar, korseler yahut bir duruş veya görünüm tipinin" erkekler tarafından yine erkekler için yaratılmış bir imgelem olduğu fikrini anımsatır (2020: 138). Behçet'in eril bakışından doğan ve nesneye dönüşen kısımlar, neticede eril yazar anlatıcının erkek okur için imgelediği uzuvların da ta kendisidir. Üstelik bu durum romandaki bir diğer kadın olan Despino'nun gözünden

yapılan tasvirlerde de hissedilir. Ferdane'nin güzelliği metinde en çok Despino'nun ağzından yapılan anlatımlarda abartılmıştır. Aracı kadın konumundaki Despino, Ferdane'yi görür görmez onun güzelliğinden etkilenir ve Behçet'e onun güzelliğini şöyle aktarır:

> *Şimdi gayet güzel ve uzun bir gerdan üzerine mevzu olan bu başa beyziyü'ş şekl bir çehre takınız ki geniş bir alın ile yumru bir çene ve müdevver bir çift yanak o çeneyi teşkil etmiş oldukları gibi her biri adeta erkeklerin bıyık taraklarıyla taramaya muhtaç olacak kadar sık ve uzun kıllı bir çift kaş ve ne küçük, ne büyük görülmeye imkan olmaksızın tamam çehreyle mütenasip bir burun ve o burunla yumru çene arasını canlar dayanamayacak bir letafetle tefrik etmiş bir çift dudak dahi bu çehreyi tezyin ederler.*
> *Ne de güzel tarif ediyorsun Despino!*
> *"A beyim benim de dilim dönmez ki! Neyse! Gördüğüm ve dikkat ettiğim şeyleri haber veriyorum. Ya gözler! Ya gözler! Çok güzel göz gördüm ama bunun gibilerini hiçbir hanımda görmedim. Siyah değil. Fakat badi-i nazarda siyah zannolunacak koyu mavidirler ki asıl etraflarına yed-i kudretin tahrirlenmiş olduğu siyahlık, o koyu mavi renge adeta siyahımsı bir letafet verir. Bu kadar güzel olan rengi ihata eyleyen göz akları dahi o kadar beyazdır ki onlar dahi gözlerin rengindeki beyazlığı arttırmaya sebep olurlar. Ya kirpikler! Ya kirpikler! (2019: 69).*

Ferdane'nin dudakları, dişleri, teni ve saçları tıpkı yukarıdaki örneklerde olduğu gibi Despino'nun anlatımıyla detaylı bir hâlde betimlenir. Burada yalnızca güzelliği değil bu güzelliğin sözde Despino'nun ifadeleriyle verilmiş olması da mübalağalıdır. Zira kelimelerin kullanımı ve hepsinin doğru telaffuz ediliyor oluşu, gayrimüslim ve muhtemelen eğitimsiz bir kadın olan Despino'ya ait olamayacak kadar yapay bir üslup yaratır. Hatta Ferdane'nin çehresi, açık bir şekilde yazar anlatıcının üslubuyla verilmiştir. Dolayısıyla yazar anlatıcının roman kişilerini konuşturarak ortaya koyduğu betimlemelerde yoğun bir şekilde yine kendi görüş ve düşüncelerini yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim bir diğer roman kişisi Necati'nin ağzından yapılan tasvirlerde de buradaki üslubun benzerine rastlamak kısacası yazar anlatıcının baskın sesini duymak mümkündür.

> *Behçet'in Ferdane'ye tuzak kurarak onun yüzünü yarı çıplak bir kadın resmi üzerine eklemiş olmasıyla ortaya çıkan resmi Necati'nin gördüğü andaki tasvirleri bunu kanıtlar niteliktedir.*
> *Sanki bana bu resmi niçin gönderdi? Güzel kollarını, güzel göğsünü, ensesini, gerdanını, memelerini görüp de ağzımın suyu akmak için değil mi?*
> *...*
> *Gayeti bu vücudu en mahir heykeltıraşlardaki maharet-i sanatkâranenin dahi hâlıkı olan heykeltıraş-ı hakikinin kudret çekici ile kudret kaleminden çıkmış bir istatü olmak üzere telakki ederim (2019: 199).*

Roman kişilerinin dilinden verilen tasvirlerde, yazar anlatıcının üslubunun birer çeşitlemesi olan bu gibi örnekler Ahmet Mithat'ın bundan sonraki romanlarında da görülür. Elbette tüm bu örneklerdeki tasvirlerin tek bir odak noktasından çıktığı aşikârdır ancak öncekilerden farklı olarak, romanda farklı seslere yer verme konusunda bir gayreti barındırdığı için önem arz eder. Bununla birlikte tasvirin farklı bakış açıları üzerinden verilmesine dair başarılı örneklere Servet-i Fünun romanının olgun örneklerinde rastlanır. Bütün bu tek sesliliğe rağmen Ferdane'nin kendisinden önceki hemen bütün kadınlardan daha detaylı ve güzelliğinin tekerrür eder bir hâlde betimlenmiş olması, bu romanın kadın tasvirleri bağlamında incelenen romanlar arasında önemli bir yerde olduğunu gösterir. Öte yandan Ferdane bütün bu abartılı yaklaşıma rağmen toplumsal yaşamda öne çıkan, kendini yetiştirmiş bir kadındır. Ayrıca bedensel imgesiyle metnin en çok merak edilen ve önde duran figürüdür. Ahmet Mithat'ın *Vah*'ı takip eden yıllarda yayımladığı pek çok romanında yukarıda anlatılan romantik algıların benzer yansımalarına rastlanır. Bu yüzden bu romanları detaylı şekilde irdelemek yerine yazarın tasvirî bağlamda gelişim çizgisinde son halkayı teşkil eden romanlarına geçeceğiz.

Avrupa gezisinin ardından yayımlanan romanları -*Ahmet Metin ve Şirzat* ile *Taaffüf*- kadın tasvirinin işlevselliği ve kadın figüre bakış ve yorumlama noktalarında öncekilerden farklı bir yerde durur. Bu iki romandaki tasvirlere geçmeden önce, buradaki tasvirlerin daha öncekilerden farklı olduğunu açıklamak adına Ahmet Mithat'ın Avrupa seyahatine değinmek gerekir. Çünkü yazarın 1889'daki Müsteşrîkin Kongresi için çıktığı yolculuk, edebi yaşamını büyük oranda etkilemiştir. Ahmet Mithat'ın daha önce okudukları sayesinde tanımaya çalıştığı Batı, bu kez hemen her yönüyle tanınmaya açık bir şekilde karşısındadır. Yazar, bu fırsatı değerlendirmek ve Batılı kültürü anlayabilmek adına geçirdiği üç ayını ve Avrupa izlenimlerini aktardığı *Avrupa'da Bir Cevelan* isimli eserinde, burada gördüklerinin kendisi üzerindeki tesirlerine sıkça değinir. Bu yolculukta kendisine eşlik edenlerden biri olan Madam Gülnar, yazarın Batı sanatına bakışının değişiminde önemli bir rol oynar. Batı sanatının kapısından ilk kez Osman Hamdi telkinleriyle giren Ahmet Mithat, Osmanlı hayranı olduğunu belirten Rus şarkiyatçısı Madam Gülnar'la tanışmasından sonra bu kapının

ardını daha ciddi bir nazarla izlemeye koyulur. Madam Gülnar'ın müzik, resim gibi pek çok sanat dalına yönelik bilgisi ve birlikte gezdikleri şehirlerdeki müzelerde yer alan eserler hakkındaki yorumu, Ahmet Mithat üzerinde derin bir tesir bırakır (2015: 369). Bu tesiri Avrupa dönüşü yazdığı Resim ve Resme Rağbet" ile "Bizde Ressamlık" başlıklı yazıları üzerinden izlemek mümkündür (Çağın, 2016: 53). Aynı zamanda yazarın kadın tasvirleri konusundaki tavrı da Avrupa izlenimleri sebebiyle yeniden şekillenmiştir. Bu yeni tavır Ahmet Mithat'ın betimlediği kadın tasvirlerine hem oryantalizme yönelik bir karşı çıkış hem de estetik gayeyle şekillenmiş bedenler olarak iki farklı düzlem üzerinden yansır. Birincisinde yazarın, oryantalistlerin Doğu kadınına yönelik bakışlarına yönelik fikirlerini bir karşı çıkış şeklinde izleriz. Bunu yapmak adına Batılı bir kadın olan Neofari'yi Batılı yazarın Doğulu kadına baktığı yerden betimler. Bu bir anlamda Ahmet Mithat'ın *Avrupa'da Bir Cevelan*'da (2015: 261) bahsettiği "Doğulu kadının koklanacak bir çiçek gibi erkeğin karşısında can attığına" dair yanlış algının bir eleştirisidir. Bu yüzden Batı'nın muhayyilesinden doğan Şarklı kadına ait özellikleri Avrupa'dan döndükten sonra yayımladığı *Ahmet Metin ve Şirzat'*taki Neofari üzerinden bir tersine çevirme edimi olarak verir. Yani oryantalist nazarın yarattığı erotik kadın imgesi burada Batı terbiyesiyle yetişmiş kadın üzerinden işlenmiştir. Üstelik tasvirlerdeki ifadeler ve yazar anlatıcının Neofari'yi açıkça Venüs'e benzeterek yorumlaması, kadını nesneleştirmeye yönelik bir bilincin izleridir. Neofari'nin bedeninin Venüs'le ilişkisi üzerinde ilk romanlardan farklı olarak bu eserinde daha detaylı olarak durulmuştur.

Öte yandan Neofari'nin tasvirindeki detaylar, roman içinde farklı durumlar karşısında değişen bedensel imgesi de romanın dikkat çekici özelliklerindendir. Ahmet Metin'le tanıştıkları kısımda çehre ve bedensel özellikleri detaylı bir şekilde verilen Neofari, metnin ilerleyen kısımlarında defalarca betimlenir. Ayrıca ilk tasvir, yazarın önceki romanlarındaki romantik havayı yansıtır (2013: 148). Neofari'nin tasvirlerinde dikkat çeken bir diğer husus ise şuhluğuna yapılan göndermedir. Daha önceki romanlarında gayrimüslim kadınlar konusunda bu denli olumsuz bir tavrı olmamasına rağmen *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta bu duruma defalarca vurgu yapılması yazarın oryantalizme karşı çıkma arzusu olarak yorumlanabilir.

Lakin tekrar tekid edelim ki, Neofari gerek kendi familyası ve gerek Boğdan milleti için artık bilkülliye kaybolmuş bir kız sayılsa bile Fransız medeniyeti için tamamıyla kazanılmış bir harika hükmünü almış idi. Sinniyle beraber vücudu, cemali, cazibesi dahi münbasit olarak etvâr-ı nazikânesi ve evza-i kibaranesi, muallimlerini bile hayrette bırakmakta idi (2013: 175).

Hemen her hâliyle çevresindekilerin dikkatini çeken Neofari, yazarın Louvre Müzesi'nde gördüğü teni, güzelliği ve cazibesiyle izleyicisinde hayranlık bırakan Venüs gibidir. Ahmet Mithat'ın romanlarından önce 1872'de *Dağarcık*'ta yayımladığı bir yazısında ayrıntılı bir şekilde betimlediği Venüs, *Ahmet Metin ve Şirzat* romanıyla öncekilerden farklı bir işleve bürünür. Burada artık kadın bedeni, kısmen de olsa estetik bir gayeyle betimlenirken Venüs'ün mitolojideki özellikleri de Neofari'ye yüklenmiştir. Söz konusu tasvirler çalışmamızın bir başka bölümünde detaylı olarak işleneceği için Neofari'nin Venüs'e benzetildiği kısımlardaki tasvirler alınmamıştır. Bu kısımda esas olan Ahmet Mithat'ın yerinde gördüğü Batılı kültür ve sanat ortamının kurmaca eserlerine yansımalarını tespit etmektir. Bu yansımalardan biri de piyano çalan Neofari'nin tasviridir.

Bu müşevvikane kelimat üzerine Neofari sanki vücudunu bir ateş basmış da onun tesiratını tahfife mecbur olmuş gibi bir iç sıkıntısı ile arkasındaki hafif paltoyu sıyırdı attı ve daha ziyade hiffet bulmuş olan güzel vücudunu piyanonoun perdeleri üzerine yaslarcasına bir vaziyet-i latife peyda ederek teganniye dahi başladı ki piyanoyu nağmelerine peyrev eylemesi zaten müzikayı perestiş derecesinde sevmekte bulunan Ahmet Metin'i dahi istiğrak hâline getirdi (2013: 283).

Ahmet Mithat her ne kadar daha önceki romanlarında da müzik icra eden kadınlara yer verse de hiçbiri Neofari kadar canlı ve cazip bir kadın olarak tasvir edilmez. Söz gelimi yazarın 1876 tarihli *Paris'te Bir Türk* romanındaki Matmazel Poliny de piyano çalarken betimlenir (2000: 177). Fakat Poliny söz konusu tasvirlerde 1892 tarihli *Ahmet Metin ve Şirzat*'taki Neofari kadar merkezî ve canlı bir figür değildir. Dolayısıyla geçen on altı yıllık sürede Ahmet Mithat'ın tasvir anlayışında pek çok bakımdan bir değişim söz konusudur.

Ahmet Metin'in karşısında bütün cazibesiyle duran ancak bir yandan tehlikeli olan Neofari gibi Ahmet Mithat'ın karşısında da Batı medeniyeti durmaktadır. Yazar Osmanlı kimliğini korumak adına Batılı olana temkinli yaklaşsa da karşısında duran yeni dünyaya ilgiyle yaklaşmaktan ve ondan etkilenmekten geri duramaz. Bu anlamda bir yandan Batı'da gördüklerinin bir benzerini inşa etme yoluna giderken bir yandan da

oksidentalist bir çabayla birtakım adımlar atar. Çünkü özellikle Neofari'nin ve *Taaffüf*'teki Saniha'nın tasvirleriyle oryantalist anlayışa bir anlamda cevap verir. Bu yüzden Saniha'nın tasvirlerinin yanı başında kullanılan Venüs ve Minerva heykellerinin işlevsel olduğunu belirtmek gerekir. Yazar anlatıcı metnin başında Venüs'e benzettiği ve ona göre tasvir ettiği Saniha'yı metnin sonunda Minerva'nın akıl ve iffetle ön plana çıkan sembolik anlamları neticesinde betimler. Dolayısıyla *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta Neofari'nin tasvirleriyle Batı'yı özellikle de Fransız terbiyesiyle yetişmiş bir kadını olumsuzlarken *Taaffüf*'te Saniha ile birlikte Müslüman Türk kadınının Batılı bir terbiyeyle yetişmiş olmasına rağmen ideal olduğunu vurgular.

Bu iki eseri, Ahmet Mithat'ın romanları arasında önemli bir yere taşıyan bir diğer husus, kadınların artık sadece metnin başında tanıtım amaçlı tasvir edilmekten ziyade metnin bütününde eriyen bir bilinçle betimlenmiş olmasıdır. Yazarın bunların dışında kalan son dönem romanlarında da, kadın tasvirlerinin önceki romanların çok benzeri olduğu söylenebilir. Neticede Ahmet Mithat'ın kadın tasvirlerinin en karakteristik özelliği, Osmanlı sanat geleneğine dayalı bir romantizm anlayışıyla yapılmış olmalarıdır. Tıpkı onun gibi Ara Nesil sanatçılarından bazıları da kadınları romantik bir duyarlılıkla tasvir eder. Bunlardan biri olan Mehmet Celâl, o dönem romanımızda etkili olan Venüs imgesini romantizme dayalı bir üslup anlayışıyla yorumlar. Onun 1886'da *Venüs*'le başlayan romancılık serüveninde en çok dikkat çeken husus romanlardaki kadınların bir yerde mutlaka Venüs imgesiyle ilişkili oluşudur.

> *Bu esnada gencin karşısına tesadüf eden tepenin fıtratın sarmaşıklarla tezyin eylediği dar bir yolundan güzel bir kız iniyordu. Gîsû-yi zerînini mâî bir kurdela ile bağlayıp omuzlarına saçmış, üzerine beyaz bir fistan giymiş, eline bir demet çiçek almıştı. Mâî gözleri gence tatlı tatlı bakıyor, güzel dudakları tebessüm namındaki nur ile parlıyordu. Gence yaklaştı. Zavallı çocuk! Hâlâ kendini mülahazadan alamamıştı. Kendisi deryâ-yı tahayyür içinde iken omuzu üzerine nazik bir el hafifçe temas etti.*
> *Genç başını kaldırdığı zaman güzel kızı gördü. Kız dedi ki:*
> *-Ne şairane mevki! Ne güzel oturuş.*
> *Genç karşısında ilâhetül- cemâl kadar güzel, güneş kadar parlak bir dilberin durduğunu görünce bir iki dakika hayret içinde kaldıktan sonra titremekte olan dudaklarından şu kelimeler döküldü.*
> *-Evet! Mevki seninle şâirane olur. Senin vücudunla burası bir levhâ-yı lâtif halini alır. Seni burada görenler, Venüs beyaz vücudunu örtmek için arkasına deniz köpüğünden mahluk bir gömlek giymiş, eline şafak bulutundan mevcut bir demet çiçek almış, ağaçların arasında saklanmış zanneder! (2020: 17-18).*

Yazar anlatıcının santimantalizme varan bir tavırla betimlediği kadın figürü, Antik Yunan kaynaklarından beslenerek şekillenmiş Fransız romanlarındaki kadınlara benzer bir görünüm içindedir. Batılı romantiklerin bu tavrının ardında, Yunan mitoslarından çağdaş içerikli bir söylem yani yeni bir mitoloji yaratma arzusu yatar (Eco, 2016: 317). Batı'dan gelen bir tesir olarak Mehmet Celâl'deki mitolojik kadın bedenine yönelik hassasiyet, yalnızca bu romanda görülecek tesadüfi bir yönelim değildir, yazarın diğer metinlerinde de bunun izlerini görmek mümkündür. Nitekim *Cemile* (1886), *Dehşet yahut Üç Mezar* (1886), *Aurora* (1887), *Margerette* (1891) gibi romanlarda da aynı romantik tavır devam eder. Öte yandan tıpkı Ahmet Mithat'ın tasvirlerindeki gibi Mehmed Celâl'de de yazar anlatıcının sesi baskındır. Bu yüzden onun tasvir konusundaki tavrının Ahmet Mithat çizgisinden çok farklı olmadığı söylenebilir. Venüs'e yönelik ilginin benzerliği dışında gelenekten gelen tesirlere de değinmek gerekir. Örneğin *Cemile* romanında halk hikâyesinden gelen etkilere tasvirdeki mazmun geleneğinden gelen özellikler eşlik eder.

> *Cemile kimdir biliyor musunuz? İlahet'ül- cemâl..! Matlâ-ı Nur, Melek..! İri siyah gözleri, latif kaşları, pembe yanakları, beyaz çehresi mini mini elleri, ayakları, baygın bakışı, ihtiraslı sesi Selim gibi mücessem-i hicâb olan gençlerin bile nazar-ı aşıkânesini ma'ziyade celp edebilirdi (2020: 50).*

Yazarın pek çok romanında yukarıdaki gibi metnin içinde kendini göstermeyen yalnızca başlangıçta tanıtım amaçlı yapılan tasvirlerin yer almasının aksine 1895 tarihli *Dâmen-âlûde* romanındaki tasvirler farklı bir olgunlukla karşımıza çıkar. Zira yazar anlatıcı burada Şefika'yı ilk romanlardaki Cemile, Venüs gibi kadınlardan farklı bir estetik gayeyle betimlemiştir. Sadece Şefika'da değil Despino'nun tasvirlerinde de bu gayenin izleri görülür. Örneğin her iki kadının da hem romanın başındaki hem de gelişen olaylar karşısındaki tasvirlerinde, romantizme dayalı bir görsellik anlayışı göze çarpar.

> *Despina bu gece daha lâtif idi. Sade, siyah bir kostüm giymiş, bu siyahlığın içinde, onun beyzî çehresi, bir şeb-i nil-fâm u mükevkeb arasında mehtâbı tasvîr etmiş, dilfezâ gamzeleriyle, siyah gözlerinin baygın bakışlarıyla, l'algûn dudaklarının şirin tebessümleriyle âşığını çıldırtmıştı!*
>
> *…*
>
> *Enver uyandığı vakit, lambanın şuâı onun gözlerini kamaştırdı, yavaş yavaş kalktı. Aynaya baktı. Gözleri o kadar kırmızılaşmış, o kadar bulanmıştı ki…*
>
> *Gayr-ı muttarid, mübhem, müşevveş bir fikr ile Despina'nın yattığı karyolaya doğru yürüdü. Ne yapacaktı? Bunu kendisi de bilmiyordu. Muhterizâne eğildi.*

Despina'nın şeffaf görünen göz kapaklarının altındaki uzun kirpikler yanaklarına doğru uzun hafif sâyeler bırakmış, vücudu biraz sağa meyletmiş, beyaz ellerinden biri başının altına gelmiş, göğsü istirahat-ı nevme delâlet edecek surette inip çıkmaya başlamış, siyah zemin üstüne benekli ipek çoraplarının sakladığı ayaklarından biri karyoladan sarkmıştı (2014: 200-201).

Despina'nın tasviri Batı'nın görsel belleğinde yer edinmiş tek ayağı görünen kadın figürünün bir yansıması olarak yorumlanabilir. Ayrıca Halit Ziya'nın romanlarında daha ince bir estetik gayretin ürünü olarak karşımıza çıkan uzanan, uzanırken de tek ayağı örtünün altından görünen kadın figürünün burada da betimlenmiş olması dikkate değerdir. Özetle Mehmet Celâl'in tasvir bağlamındaki üslubuna ait gelişimi, Ahmet Mithat'ınki ile paralel bir şekilde düşünmek gerekir. Ancak Mehmet Celâl'in pek çok romanında -tasvir bağlamında- Ahmet Mithat kadar başarılı olmadığını da belirtmek gerekir.

1890'lı yıllara kadar kadınları benzer minvalde tasvir eden başka yazarlardan da bahsetmek mümkündür. Söz gelişi teknik ve tasvir konusunda çağdaşları kadar etkili olamayan Mehmet Vecihi de tasvirlerinde romantik bir anlayışı sürdürür. Ancak Mehmet Vecihi'yi ulaşabildiğimiz romanları çerçevesinde değerlendirdiğimizde kısa bir şekilde idealize edilmiş ve klişe ifadelerle betimlenmiş kadınlarla karşılaşırız. Örneğin *Mehcure*'de (1895) dönemindeki yazarlarla ölçülemeyecek derecede zayıf tasvirlere imza atmıştır. Roman kişilerinden Mehcure ve Rana romantizmin iyi-kötü karşıtlığını yansıtır bir şekilde iyinin hep güzel, masum oluşu kötününse kötücül özelliklerle donanmış olmasına yönelik bir algıyla tasvir edilir. Yazarın *Mihr-i Dil* (1895) adlı romanında da tasvirler en az *Mehcure*'deki kadar zayıftır.

Netice itibariyle zaman zaman klasisizmle zaman zaman da romantizmle örtüşen özellikler, Batı'dan gelen diğer etkiler ve tüm bunlara mukabil geleneksel Osmanlı sanatının mazmunlara ve soyutluğa dayalı mirası, Tanzimat ve Ara Nesil sanatçılarının pek çoğunun romanlarında, karakteristik bir üslup özelliği hâlini almıştır. Bu çerçevede kadınlar, çehreden bedene, soyuttan somuta giden bir anlayışın ürünü olarak tasvir edilmiştir. Bir yanları Batı'nın kendilerine sunduğu yeniliklerle diğer yanları gelenekten gelen kolektif bilince kazınmış özelliklerle betimlenen tüm bu kadınlar, Batılılaşma dönemi Türk romanına renkli bir hava katar. Bu çeşitlemenin içinde dönemin kadın yazarları ise pek çok konuda erkek yazarın tutumuna benzer bir tavrı yansıtsa da

özellikle kadın tasvirinde -birtakım hususlar çerçevesinde- erkek yazardan ince bir çizgiyle ayrılırlar. Bu yüzden Doğu ve Batı edebiyatı arasındaki ikilemleriyle erkek egemen toplumda kadın olarak yazma ediminde yaşadıkları birtakım tereddütler çerçevesinde, dönemin kadın yazarları bir sonraki başlıkta incelenecektir.

1.1.3. İkilemin Kadın Yazarların Tasvirlerine Yansıması

Erkek egemen sistemde yazar olarak var olmaya çabalayan kadınların romanlarındaki kadın tasvirlerini, dönemin erkek yazarlarının tasvirlerinden ayrı bir başlık altında irdelememizin nedeni, incelediğimiz romanlardaki kadın duyarlılığına ait izleri aramaktır. Elbette bunu yaparken bu dönem kadın yazarlarının tamamen kadın dilinin ürünü olan tasvirler yaptığını söylemek gibi bir iddiamız olamaz. Ancak erkek yazardan nüans farklarıyla ayrılan tasvirlerin bazılarında, Irigaray'ın öne sürdüğü ve kadın yazarın inşa etmekle yükümlü olduğu kadın dilinin birkaç örnek bağlamında da olsa ilk izlerine rastlamak mümkündür. Pek tabii kadın dilinin gerçek anlamda oluşumu edebiyat tarihimiz içinde daha ileriki yılları beklemek durumunda kalmıştır. Fakat Wirginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'daki (1929) kadın ve erkek üslubundaki farklara dair görüşlerinden ve Jale Parla'nın "ne kadar bastırılmış ve saptırılmış olursa olsun, bir yerlerde kadına özgü bir dil vardır" (2017: 32) düşüncesinden hareketle, kadın yazarın tasvirinde, satır aralarında kalmış kadına has özellikleri aramak boşuna bir çaba olmayacaktır.

Klasik Osmanlı edebiyatı içinde kendine çok az yer bulan kadın yazar yahut şairler, Tanzimat'la birlikte yavaş yavaş da olsa edebiyat sahnesine çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda Batılılaşma edebiyatının başlarında roman türünün ilk örneklerinden birini veren Zafer Hanım'ı anmak gerekir. Yazarın 1877'de yayımlanan *Aşk-ı Vatan* adlı eseri dönemin okurlarınca ilgiyle karşılanmış olsa da, uzun yıllar görmezden gelinmiş bir romandır. Ancak Zehra Toska, Mehmed Zihni Efendi'nin *Meşahur'ün- Nisa*'sından hareketle, yeni harflere aktardığı romanın ön sözünde, *Aşk-ı Vatan*'ı bir kadın yazar tarafından yazılmış ilk Türkçe eser olarak değerlendirir (1994: 18). Esaret teminin

geleneksel anlatı tarzıyla aktarıldığı eserde, Gülbeyaz'ın İspanya'dan İstanbul'a uzanan yaşamı anlatılmıştır. İlk romanlarımızda çok kez işlenmiş olan cariyelik meselesine bir kadının gözünden bakan yazar, metindeki kadınları birkaç kez tasvir eder. Dönemin yüzeysel tasvir anlayışını yansıtan bu kısımlarda kadınların yalnızca birkaç özellik çerçevesinde betimlendiği görülür. Ancak ilginç bir şekilde metindeki hemen her kadın tasviri, adeta övgü niteliği taşıyan bir beyitle sonlandırılır. Örneğin İspanyol Loranza'nın yani Gülbeyaz'ın tasviri şu şekildedir:

> *Bu kızcağız henüz on yedi yaşlarında, mâî gözlü, beyaz yüzlü, tatlı sözlü, sarı saçlı, uzun boylu, gayet hüsnâ bir melek simâ*
> *O gül endâm bir al şala bürünsün yürüsün*
> *Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün*
> *Mâsadıkına lâyık-ı icrâ bir peri-yi bî-hemtâ idi, ne çare ki her taraftan gördüğü riâyet ve muamele-i haseneye karşı yalıda kimseye ısınmayıp ve hiçbir refikalarıyla ünsiyet edemeyip güya vahşi yerlerde büyümüş insanlar gibi daima tenha odalara çekilip ağlar ve gören yüreklerini dağlardı*
> *(2008: 27).*

Yazar anlatıcı Maria'nın tasvirinde de yüzeysel tasvirin ardından gelen beyitle aynı yolu izler (2008: 36). Erkek yazarın tasvirlerinde mazmunların kullanımıyla yeniden hayat bulan gelenek, Zafer Hanım'ın kısa tasvirlerinin ardından gelen beyitlerle devam ettirilmiştir. Ancak bu özellik dışında *Aşk-ı Vatan*'daki kısa kadın tasvirlerinde kişisel bir özelliğe rastlanmaz.

Zafer Hanım'ın romanından yıllar sonra bu türde eser veren Fatma Aliye, hem dönemin edebiyat kanonu tarafından desteklenmiş hem de Zafer Hanım'ınkinden teknik ve üslup bağlamında daha yetkin ürünler vermiş olmasıyla ön plandadır. Elbette erkek egemenliğinin baskın olarak hissedildiği bir edebiyat ortamı içinde kendi yerini bulmaya çalışan Fatma Aliye'nin tasvirdeki ilk tutumu "babanın dili"ni kabul etmek ve onunla aynı çizgiyi sürdürmeye çalışmaktır. Bu yüzden Ahmet Mithat'la birlikte yayımladığı *Hayal ile Hakikat*'te eril dilin baskınlığı dikkat çeker. Romanın adı bile hâkim söylemin yansıması olan kadın erkek dikotomisini sürdürür. Öyle ki hayal ile ilgili kısımlar kadının/Vedat'ın, gerçek kısımları şaşılmayacak şekilde erkeğin/Vefa'nın ağzından yazılmıştır. Bu durum duygu ve hayalin daima kadınla, akıl ve gerçekliğin erkekle bağdaştırıldığı kültürel algının yansımasıdır (Butler, 2018: 60). Son derece kısa ve iki kısmı Ahmet Mithat tarafından yazılan eserde, Fatma Aliye'nin henüz bir yazar

olarak etkinliği görülmez. Ancak sonraki eserlerinde Ahmet Mithat'a çok benzer bir tarzda da olsa kurgu, teknik ve üslup bakımından ilkinden daha yetkin eserler verir.

Genel itibariyle Fatma Aliye, dönemin erkek yazarlarının dilinde rastlanan ve Doğu-Batı ikileminden doğan iki başlı tasvir anlayışının çok benzeri bir tarza sahiptir. Yani kadınları bir yandan dönemin erkek yazarları gibi gelenekten gelen özelliklerle betimlerken bir yandan da romantizme dayalı bir üslubu benimsemiştir. Bu anlamda babanın/kültürün ya da daha anlaşılır bir ifadeyle erkek egemen toplum düzeninin kurallarıyla çatışmaz. *Muhadarat*'ta (1892) tam da erkek yazarın bilincini yansıtan bir şekilde ideal ve kötücül zıtlığı bağlamında tasvir ettiği Fazıla ve Calibe, bunun en güzel örneğidir. Buna rağmen bazı noktalarda erkek yazardan ayrılır. Onun tasvirlerini erkek yazardan ayıran en önemli özellik kadını betimlerken öne çıkan detaycılığıdır. Örneğin *Muhadarat,* bir düğün evindeki kadınların giyim kuşam ve fiziksel özelliklerinin ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği bir romandır. Hatta yazar, düğün evini anlattığı ilk kısımda yalnızca güzel kadınların değil çirkin fakat iyi kadınların da tasvire layık olduğundan bahseder (2014: 17). Toplumun güzellik algıları neticesinde şekillenmiş kadın bedenini bir anlamda eleştiren yazar anlatıcı için, uzuvlarında şekil bozukluğu olan yahut normun dışında kalan kadınlar da pekâlâ iyi ahlak ve karakterleriyle güzel sayılabilir. Yazar anlatıcının romanın başında böyle bir fikri öne sürmesi, tasvirlerde erkek egemen dünyanın dışında bir tavır göstermesine yönelik bir beklenti oluşturur. Fakat akabinde yaptığı tasvirle bu fikir maalesef desteklenmez. Dolayısıyla okur, erkek yazarın muhayyilesinden çıkmışa benzer kadın bedenleri ile karşılaşır.

> *Bu kız beyaz boncuk ve yalancı incili harçlarla nizamlanmış, krem rengi atlastan yer ile beraber ruba giyinmiş gayet gümrah ve uzun olan lepiska saçları bir tek örgü olarak rubasının eteklerine doğru inmiş, mücevher olarak bir sıra pırlanta taştan ibaret olan bileziği ve bir çift tek taşlardan küpesi ile başının arkasına takmış olduğu elmaslı kısa tarağı ve boynunda bir altın kordon ile muallak siyah mine üzerine ayrıca pırlanta ile "B" harfi yazılmış madalyonu tezyinatını ikmal eyliyordu. Oturmuş olduğu hâlde dahi boyunun uzun demek mübalağa ve orta demek de noksan olacak bir surette ikisi arası olduğu anlaşılıyor. Omuzlarının yapısı genişçe ve ona nispet beli gayet ince olup endamının güzelliği elbiseyi biçen terziye şan ve şöhret vermekteydi. Saçlarının lepiska olduğunu söylediğimi için sarışın olduğu zihinlere yerleşeceği tabii ise de acele edilmese de koyu mavi ile yeşil arası renkte olan tahrirli ve güzel tatlı bakışlı gözlerinin üzerindeki ne pek çok ve ne az orta bir surette gayet güzel biçimli kaşlarıyla aşağıya doğru uzanıp gittikten sonra bu tenezzül kibrine dokunmuşçasına uçları yine yukarıya doğru dönmüş kirpiklerinin siyah olduğunu tarif eyledikten sonra buna hüküm verilse daha iyi olur sanırım. Renginin beyazlığı krem rubasının içinde daha ziyade göze*

çarpıyor, dudaklarının kırmızılığı küçük ağzına bir kat daha güzellik veriyordu (2014: 19).

Bu kısım düğün evindeki kadınların tasviriyle devam eder. Erkek yazarın itibar ettiği güzel bedenin belli başlı özellikleri olan düzgün bir çehre, lepiska saçlar, beyaz ten gibi özellikler tekerrür etse de, söz konusu kadının elbisesinin, takılarının durumuyla ilgili ayrıntılar dikkat çekicidir. *Muhadarat*'taki kimi tasvirlerde keskin çizgilerle birbirinden ayrılan bedenin uzuvları, elbise ve mücevher tasvirleri Wölfflin'in (2015: 33) tanımladığı çizgisel üslubu anımsatacak betimlemelerdir. Bu durum onu dönemindeki pek çok yazardan ayıran bir özelliktir. Ancak Fatma Aliye'nin kadın tasvirlerindeki bu özellik, Halit Ziya'da olgun örneklerle izlenecek ve realizme bağlı çizgisel anlayıştan farklıdır. Nitekim Halit Ziya, kıyafet tasviri yaparken çehreyi silerek dokunma duyusunu harekete geçirebilecek reel görünümler çizer (Çağın, 2018: 560). Ancak romantik bir yazar olan Fatma Aliye'nin diğer romanlarında da yer alan çizgisel tavrı, realist olma çabasından ziyade kadın dünyasını kadın dilinden aktarma konusundaki detaycılığına bağlanabilir. Erkek bir yazardan daha çok kadın dünyasının içinde olan Fatma Aliye, kadın bedenini içeriden bir bakışla aktarır. Yalnız bütün bu detaycı tavrına karşın kadın bedeninin inşasında erkek egemen dünyanın kendisine sunduklarını kullanmaktan da çekinmez. Öyle ki bir kadının beğenileri, inançları, değer ölçüleri, davranışları içinde bulunduğu egemen kültürün eliyle şekillenmiştir (Beauvoir, 1972: 45). Kadın yazarın, kadın bedenini tasvirdeki bir diğer ikilemi de buradan doğar çünkü kültürün kendisinden beklediğini inşa etmeye çabalarken bir şekilde bunun tersi olan yeni bir bedeni yaratmayı da amaçlar. Başka bir deyişle bu çelişki, "geleneksel baskılara rağmen özgürleşme çabası taşıyan, özgürleşme çabasına rağmen içselleştirilmiş geleneklerin kıskacında yaşayan kimlikler" doğurmuştur (Antmen, 2017: 46).

Neticede Batılılaşmanın getirdiği yeni fikirler kadın yazara, erkek egemen dünyadaki yerini sorgulatır. Bu sorgulamanın bir ürünü olarak değerlendirdiğimiz *Refet*'te (1898) tasvirler ilgi çekicidir. Romanda herhangi bir erkeğin gölgesi altına sığınma gereği duymadan annesiyle birlikte ayakta durmayı başarmış Refet'in yaşamı anlatılmıştır. Erkek yazarların romanlarında güzellikleriyle ön planda olup metnin ana figürü olan kadınların aksine Refet'in herkesçe malum bir çirkinlikte olduğunun altı

çizilir. Yazar anlatıcı burada kültürün çirkin saydığı kadını eğitimli ve kültürlü olması sebebiyle güçlü bir figür olarak betimler. Ataerkil sistem içinde başarısıyla kendine yer bulan Refet'in özellikle düşünürken güzel bir kadın olarak betimlenmesi ise metni daha da ilginç kılar. Nitekim yazar burada "bir sanatkârı güzel görmek isterseniz onu sanatı başında görünüz!" (2019: 58) derken düşünen, sorgulayan bunları yaparken de güzel görünen bir kadın imgesi yaratmanın peşindedir. Bu ifade Fatma Aliye'nin kadın meselesindeki tavrını açıkça gösterir. Her ne kadar normun dışında kalanın çirkin olarak değerlendirileceğine dair görüşlerinde eril zihniyeti yansıtmış olsa da Refet'in başarısı, bu başarıyla toplumca kabul edilmesi ve karşısına çıkan talibi cahil olduğu için reddetmesiyle kadın meselesine dair göndermeleri olduğunu ve Refet'i bu bağlamda tasvir ettiğini belirtmek gerekir. Dolayısıyla yazarın Refet'i bilinçli bir gayretin ürünü olarak çirkin tasvir ettiğini söyleyebiliriz. Neticede Refet ile birlikte çirkin de olsa toplum tarafında kabul görmüş bir kadın imgesi inşa edilmiştir. Buna rağmen ikilem devam eder ve kadın yazar doğa-kadın betimlemelerini erkek yazarın benzeri bir şekilde ele alır. Erkek yazarların erkekler üzerinden verdiği doğa karşısındaki coşumcu söylem bu sefer Refet üzerinden verilir. Refet doğaya kendisi gibi aydın bir kadının Cazibe'nin yönlendirmesiyle santimantal bir nazarla bakar (2019: 138). Refet'in buradaki tasvirlerinde romantik erkek yazarların doğa karşısında aşırı hislenen erkek roman kişilerinin benzeri bir hava hâkimdir.

> *Refet hayretle bakıyordu. Bu yeşillik de güya bir denizmiş de onun dalgaları arasındaki fidanların dalları da gemi yelkenleri gibi o dalgalar üzerinde eğilip bükülüyor, havanın güzel olması cihetiyle berrak görünen semanın mavi rengi üzerinde pamuk gibi beyaz bulutlar, ne güzel şekiller ve resimler de olarak geçip gidiyor. Refet hep bunlara bakıyordu.*
> *...*
> *Refet'in yüreği her zamankinden başka surette çarpmaya, ciğerleri daha ziyade kabararak teneffüs etmeye başladı. Bir müddet sonra bütün bütün daldı. Gözlerini kapadı. Uzaktan görecek olanlar onu uyuyor sanırlardı. Lakin uyumuyordu. O çiçeklerden tebahhur eden, denizin mavi renginden, hafif bir surette kabarmakta olan dalgalarını beyaz köpüklerinden, kuşların ötüşmelerinden velhasıl Refet'in etrafında ve nazarı önünde mevcut bulunan ve şu söylediğimiz hep asar-ı letaif-i tabiiyeden gelen kuvve-i şiir sanki havaya karışmış da Refet'in derununa nüfuz ediyormuş ve onun asar-ı mucibesinden olan hayalat ile zavallı bedbahttı oyalamak, onunla istihza etmek istiyormuş (2014: 142).*

Romantizmin tipik özelliklerinden biri olan tabiat karşısında hislenme edimi her ne kadar kadın yazarın dilinden ve kadın bedeni üzerinden anlatılmış olsa da görüldüğü

üzere erkek yazarınkinden farklı bir çizgide değildir. Dolayısıyla Fatma Aliye Refet'in çirkinliğine mukabil başarılı bir kadın olmasıyla yakaladığı farklılığı romantizmi yorumlamasıyla yakalayamaz. Nitekim yazarın sonraki romanı *Udî*'de (1899) de, aynı romantik tavrın erkek egemen söylemin etkisi çerçevesinde yer aldığı söylenebilir. Ancak *Udî*'deki tasvirlerde de bedene ve özellikle kıyafete özgü detaylarda yine kadın dikkatinin izleri görülür. Özellikle romanın başındaki şarkıcının ve dans eden Helvila'nın tasvirleri bunu açıkça gösterir.

> *Bedia'nın kâaya duhulünde setin üzerine oturmuş yerleşmiş olan kalabalığın ortasındaki Musevi muganniye mavala başlamış; gözleri kapalı, elleri kanun üzerinde olduğu halde sahihen muharrik olan sedasıyla koca kâayı çınlatmakta bulunuyordu. Yanağında allıklar, kaşlarında rastıklar, başında iki renk birbirine karıştırılmış sivri bükülüp külahımsı bir halde başına geçirilmiş gazdan hotoz, boynunda bir sıra sarı kehribar, bir sıra beyaz boncuk, bir sıra elvan boncuk, parmaklarının her birinde evet! Yalnız başparmak müstesna olarak dörder parmağında rengârenk yüzükler, sivri hotozunun üzerinde bir elmas iğne, sırtında pembe canfes hırka, arkasında sarı canfes entari mülebbes, olan muganniye, bu kıyafetini görmeye alışkın olmayan bir yabancıyı bile şu hale gülmeye bırakmayarak seda-i hazini ile ağlatan kırk beşlik bu kadın, kendisi dahi teganniyatından müteessir olarak "Ya leyli! Ya kalbi! Ya Ruhi! Ya kebdi! Diyerek teganni ediyordu. Sürmelerin ucu ta şakaklara kadar vardığından kapalı oldukları halde hacmi belli olmayan gözlerini arada açıp teganniyatının samiine olan tesirini görmek üzere manalı manalı bakışından, rastık makamında çekmiş olduğu siyah boyadan, asıl biçimi fark olunmayan kaşlarla beyaz ve al boyalardan, reng-i tabiisi anlaşılamayan çehresiyle, remz-âmiz tebessümü üzerinde gösterdiği ufarak ve ince dudaklı ağzıyla, orta boyuyla bu kadının ne kadar canlar yakmış, ne haneler söndürmüş, nice evler barklar yıkmış olduğunu keşfeylememek bir ince fikir için kabil olmazdı (2019: 18).*

Yazar anlatıcı burada kadına erkek egemen toplumun baktığı pencereden bakar. Tasvir edilen kadın güzel, şuh, bir o kadar da düzeni yıkacak derecede tehlikeli olarak görülmüş ve bu minvalde aktarılmıştır. Fatma Aliye'nin bu romanda bir öncekine nazaran erkek yazarın tavrına daha yakın durduğu söylenebilir. Metin içinde kadın meselesine yönelik göndermeleri olsa da (2019: 46) tasvir konusundaki tavrı romanın başından sonuna benzerdir. Fatma Aliye'nin tasvirlerinde kadın duyarlılığı ile erkek egemen söylemi bir arada yansıtan inişli çıkışlı betimlemeler, dönemi içerisindeki aydın kadının durumunu da yansıtır. Örneğin *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımlanan yazılarda, kadın aydınların, toplumsal yaşamda kendilerini ötekileştiren normlara karşı çıkışlarına mukabil -yeni bir kültür inşa etmek yerine- erkek egemen kültürün içine dâhil olmayı istemeleri de bu ikilik bağlamında değerlendirilebilir. Yaprak Zihnioğlu'na

göre de (1999: 337) "Osmanlı kadınlarının en temel arzusu kendilerinden önceki kuşaktan öncü erkeklerin açtığı terakki yoluna dâhil olmak" tır. Fatma Aliye de romanları ve yazılarıyla bu ilerlemenin içinde olmayı diler fakat kadın bedenine dair anlatımlarında -satır aralarında dahi olsa- babanın dilinden sapmaktadır.

Dönemin bir diğer romancısı Emine Semiye tespit edebildiğimiz kadarıyla roman tekniği konusunda kardeşi kadar başarılı sayılamayacak bir yazardır. *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bîkes* (1897) gibi romanlarındaki kadınları dönemin ikinci planda kalan erkek yazarlarının benzeri bir üslupla tasvir eder. Özellikle *Bîkes*'teki kadın, mazmun geleneğinden gelen özellikler ve abartılmış romantik üslubun etkisiyle ilk romanlardaki tipleştirilmiş kadın imgesi bağlamında betimlenmiştir (2019: 36).

Kadın yazar, tasvir konusunda egemen kültüre dâhil olma seçeneklerini, onu devam ettirerek dener. Bu seçeneklerin başında erkek egemen sanatın kadın bedenini nesneleştirme tavrı gelir ki kadın yazarların güzel, şehvetli kadın bedeni anlatımlarında da bu bakışın izleri açıkça görülür. Dolayısıyla dönemi içinde eserleriyle varlık gösteren kadın yazarların -eserlerinin genelinde- tasvir konusunda erkek yazarınkine çok benzer bir tavrı benimsediği söylenebilir. Nitekim pek çok araştırmacı Fatma Aliye'nin çeşitli gazetelerde yayımlanan yazılarında özellikle İslam'da kadının durumu ile ilgili konularda Ahmet Mithat üslubunun baskınlığına değinmiştir. Ancak kadın yazarların her anlamda erkek egemen söylemin devamını yansıttıklarına dair bir kabul de indirgemeci bir bakış açısına dayanır (Günaydın, 2017: 63). Dolayısıyla kadın yazarın yukarıda açıklamaya çalıştığımız bazı hususlar çerçevesinde -kadın bedeninin ayrıntılarla verilmesi yahut normun dışında kalan kadının metnin ana figürü olması gibi- erkek yazardan ince bir çizgiyle ayrıldığını kabul etmek gerekir.

1.2. GERÇEKÇİ BAKIŞTAN DOĞAN BEDENİN TASVİRİ

1.2.1. Realist Romanın İlk Örneklerinde Romantik Tasvirin İzleri

Edebiyatta toplumsal faydayı gaye edinen birinci kuşak Tanzimat yazarlarının aksine, ikinci kuşak ve onların açtığı yolda yeni bir edebi ekol meydana getiren Servet-i Fünun yazarları, sanatsal yönü ağır basan bir ifade tarzını benimsemişlerdir. Dönemin siyasî ve politik koşullarıyla yazarların bireysel özelliklerinin bir araya gelerek şekillendirdiği bu sanat ortamı içerisinde, önceki kuşağın ısrarla yöneldiği romantizm akımı da etkinliğini kaybetmiştir. Zamanla romantizmin yerini pozitivist felsefe ışığında gelişen ve Flaubert, Stendhal, Daudet gibi yazarların eserlerinde gözlenen realizm akımı alır. Realistler hayatın farklı yönlerini olağanüstülüklere yer vermeden bir gözlemin ürünü olarak metinde sunmayı amaçlar. Stendhal'in, romanı büyük bir yol üzerinde gezdirilen bir aynaya benzetmesindeki yansıtıcı tavır, realist yazarların hayatı bir gözlem olarak metne yansıtması olarak algılanabilir. Bu ayna kimi zaman göklerin maviliğini yansıtırken kimi zaman da yoldaki çamurları yansıtır (Çetişli, 2017: 93). Batılı realistlerin gözlemci bir tavırla yazılan romanları, romantik üslubun hayale ve hisse dayalı toplumcu tavrını yadsıyan Türk yazarlarını da etkiler. Bu etkinin akabinde değişen sanat algısı, romancılığımızda yeni bir tasvir anlayışının doğmasını sağlar. Tabiat, eşya ve şahıs tasvirleri önceki dönemin soyut ve klişe anlatımlarından uzak bir şekilde, daha işlevsel olarak ön plana çıkmıştır. Suut Kemal Yetkin'e göre realist yazarlardaki "tasvire olan düşkünlük bir taraftan pozitivizmin tesiri altında bakışların gözleme alışkın olmasından, diğer taraftan da romancının, çevrenin ruh üzerindeki tesirine inanmış bulunmasından" kaynaklanır (1967: 50). Böyle bir anlayışın sonucunda realist yazarın, romantiklerden daha ciddi bir nazarla yöneldiği kadın bedeni de yeni bir ifade tarzının örneği olarak karşımıza çıkar. Bu bir anlamda klasiklerden gelen basmakalıp beden ile romantiklerin aşırı yücelttiği güzelliğin soyutluğundan kurtulan, yeni bir beden anlayışıdır. Pek tabii realist etkilerle yazılmış ilk romanlarda bunun bir anda gerçekleşmiş olduğunu söylemek güçtür. Çünkü önceki nesillerin edebi geleneği ne kadar reddedilirse edilsin, kimi bağlarla yeni edebi anlayış içinde varlığını sürdürür

(Yuva, 2017: 92). Tıpkı Tanzimat yazarının geleneksel üsluptan ayrılmaya çabalarken bir yandan onunla yeniden buluşan üslubu gibi, realist yazarların tasvir ettiği kadınların görünümleri de önceki dönemden izler taşır. O hâlde tereddütsüz söylenebilir ki, Tanzimat'ın ilk kuşağı ile birlikte gelenekten kopmaya başlayan tasvir anlayışı, ikinci kuşakta ve Servet-i Fünun'da aşama aşama gerçekliğe ulaşmıştır. Bu yüzden soyutluktan tamamen kurtulan ve adeta ete kemiğe bürünen, metinde canlılığı sağlayan kadın tasvirlerine geçmeden önce, gerçekçi üslubu barındıran romanlarda bir tarafıyla romantikliği yansıtan kadın bedenlerini ele almak gerekir.

Pek çok çalışmada Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1889) isimli romanına yüklenen gerçekçilik misyonu aslında ilk olarak ondan önce tefrika edilmiş olan Halit Ziya'nın *Sefile*'sinde (1886) dikkat çeker. Gerçekçi tavrın izlerinin görüldüğü ilk roman olmasına rağmen hakkı teslim edilememiş olan *Sefile*'nin unutuluşu, Huyugüzel'e göre (2004: 50) İzmir gazetelerinde tefrika hâlinde kalmış olmasından kaynaklanır.

Halit Ziya bu ilk romanıyla Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında* adlı eserindeki konuyu, bir antitez şeklinde ele alır ve romantizme dayalı iyi-kötü karşıtlığından doğan üslubu bir anlamda yıkmak ister. Birtakım acemiliklerle de olsa üslupta görülen farklılıklar kadın bedeninin aktarımına da yansır. Ancak bu yansıma, realizmin henüz görülmeye başladığı bu eserde, kadınların tamamen gerçekçi bir anlayışın ürünü olarak tasvir edildiği iddiasını doğurmaz. Çünkü dikkatle incelendiğinde hem Mazlume'nin hem de İkbal'in tasvirleri bir yerde romantik üslupla yeniden buluşur. Mazlume'nin çehresinin anlatıldığı kısımlardaki abartılı güzellik ve gözleriyle ilgili ifadeler, romantizmin ağır bastığı romanlardaki kadınların betimlemelerinden çok uzak değildir.

> *Genç kız, bahar-ı nevzuhura karşı şiir ve letafetten mürekkep bir levha teşkil etmekteydi.*
> *Mazlume şu esnada şebabının en güşayişli, en revnaklı bir zamanında bulunuyordu. Müşaşa mavi gözlerinde hissiyat-ı masumane ile efkâr-ı şairaneden müteşekkil bir letafet-i ruh- perverâne görülüyordu.*
> *Mazlume son derece bir nezaket-i cismiyeye, güzellikten ziyade letafete malik bir kızdı. Azasında latif bir nahafet, cildinde nîm bir şefafet tevessü-i bünyevîsinin kuvvetsizliğini göstermekte; simasında zaaftan mütevellit bir halâvet-i nazikane görülmekteydi.*
> *Bu kızcağız hilkatin hayata narin bir vediası hükmünde telakki olunabilirdi.*

Mazlume'nin en ziyade nazar-ı dikkate isabet eden letafeti, sema kadar derin bir çift mavi göz idi ki uzun kumral kirpiklerle müzeyyen, hafif laciverdî dairelerle muhat idi.
Nazarında o derece ulvî hâller, o kadar şairane hisler görülürdü ki halâvet ve ruhaniyet gözlerinde tecemmu etmiş zannolunurdu (2016: 57).

Mazlume'nin parlak mavi gözlerinden okunan şairane hislerin çizdiği görüntü Patrick Doorly'nin ifadesiyle (2019: 292) "doğanın taklitçisi olmaktansa birbirinin taklitçisi olan" romantiklerin, doğa ve kadın bedeni ikilisinden doğan ve birbirine benzeyen duygulanımlarının yansıdığı tasvirleri anımsatır. Elbette Halit Ziya burada romantikleri taklit etmek gibi bir çabanın içinde değildir. Ancak bütün yenilik fikrine ve realist tekniğe karşın Mazlume'nin çehresindeki şairane ve mübalağalı güzellikle tam da romantik yazarların ifade tarzını hatırlatır.

Buna benzer şekilde İkbal'in kimi tasvirlerinde de realist bakışın yer almadığı ifadelere, abartılara rastlamak mümkündür. Ancak yine de Halit Ziya'nın bu ilk romanındaki tasvirleri, romantiklerden bazı noktalardan ayrılır. Bunlardan ilki, kadın tasvirlerinin farklı durumlar ve olaylar karşısında değişerek verilmesi ve bununla birlikte bedenin görünümünün ruhsal portreyle ilişkili olarak ele alınmasıdır. Bu durum, önceki romanlarda tamamıyla göz ardı edilmiş ya da kısmen verilmiş bütüncül bir kadın imgesinin doğuşu anlamına gelir. Tanzimat'ta önce çehresiyle daha sonra bedeniyle betimlenen kadınlar, kısmi bir bütünlük içindedir, çünkü çoğu ruhsal portreleri göz ardı edilerek betimlenmiştir. Halit Ziya ise kadının ruhsal durumunu, kişilik özelliklerini, mekân ve eşyayla olan ilişkisini bütüncül şekilde ele alarak bir beden imgesi yaratmıştır. Bu anlamda özellikle İkbal'in tasvirleri eşya, mekân ve kadının ruhsal durumuyla özdeşleşerek parçadan bütüne giden bir anlayışın ürünü olarak göze çarpar. Dolayısıyla tasvirin işlevselliği bağlamında *Sefile* döneminin pek çok romanından ayrı bir yerde durmaktadır.

İkbal sedirin üzerinde baygın serilmişti. Vücudunu omuzlarından dizlerine kadar beyaz bir gömlek nîm setretmekte, sinesini kollarını tamamen uryan bırakmakta idi. Genç kadının gözlerinde o kadar büyük bir baygınlık, çehresinde o rütbe perişanlık vardı ki Mazlume ürktü.
Hakikat, İkbal başını duvara dayamış, kollarını bitap olarak salıvermiş, gözlerini meçhul bir noktaya dikmiş olduğu halde bir meyyit, bir cesed-i bî-ruh şeklini gösteriyordu (2016: 61).

Sadece burada değil metnin ilerleyen kısımlarında da İkbal ve Mazlume'nin bedenlerinden okunan bütünlük hissi, realist bakışın ürünü olarak karşımıza çıkar. Ancak başta da belirttiğimiz gibi yazarın ilk romanı olmanın getirdiği birtakım acemilikler ve dönemin edebi hayatında baskın bir şekilde gözlenen klasik ve romantik etkilerle, tasvirin bütünüyle realist bir çabanın ürünü olduğunu söylemek zordur. Bu yüzden buradaki kadın bedenlerini, klişeleşmiş soyut beden algısı ile kimlik kazanmaya başlayan gerçekçi anlayışın arasında kalan ve her iki üslup tarzından da izler taşıyan bedenler olarak ifade edebiliriz.

Bu arada kalmışlığın kadın bedeni üzerindeki yansımaları Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'inde daha net izlenir. Çünkü Sezai, romantizme Halit Ziya'dan daha yakın bir yerde durmaktadır. Bunu Dilber'in santimantalist bir şekilde betimlendiği hemen her kısımda görmek mümkündür. Metinde realist birtakım denemelere karşın Sezai, özellikle Dilber'in bedensel görünümüyle romantizme varan bir duyuş tarzını yansıtır. Güzin Dino, *Sergüzeşt*'te gerçekliği sorguladığı yazısında, metnin olay örgüsündeki birtakım durumları, Celal Bey ve Dilber'in temsil ettiği tiplerin özelliklerini ve yazar anlatıcının tavrını açıkça romantizmle ilişkilendirir (1954: 142). Hatta Dino için *Sergüzeşt*'te peri masallarını andıran taraflar bile vardır. Tanpınar'ın da (2007: 273) tasvir bağlamında acemiliklerine değindiği roman, özellikle Dilber'in beden ve çehresinin anlatımlarıyla romantizmle ilişkilendirilmelidir.

> *Sükûnet. Uyuyor. Gözyaşlarıyla ıslanmış yastığın üzerinde, dağınık saçlarının içinde görünen küçücük çehresi ve bir parça açılmış dudaklarının arasından tebessüm ediyor zannedilecek surette seçilen beyaz dişleri, eğer hayatta ise validesinin hayali, mezarı sükûnete çekilmişse ruhu tarafından bir melek-i müekkelin semadan sükut ederek teselli bahş-ı ıstırab-ı etfal olan bir nevaziş-i maderane ile dudaklarından öpmesini bekliyor gibi görünüverdi. Heyhat! Esaretin ezdiği, insaniyetin terk ettiği, ümidin ara sıra okşadığı mahlûk-ı zayıf gecenin aguş-ı nisyanında uyuyor.*
> *Sabahleyin, şafağın kendi reng-i cemali kadar uçuk bir ziyası odanın pencerelerinden girmeye çalıştığı zaman Dilber elleriyle gözlerini oğuşturarak uyanıyordu (2016: 39).*

Dilber'in uyuduğu, kendisi gibi cariyelerle aynı odayı paylaştığı, Celal Bey'in çizdiği resimlerin figürü olduğu ve romanın sonunda ölümü tercih ettiği kısımlardaki tasvirlerinde, yukarıdaki romantik hava hep hâkimdir. İnci Enginün, *Türkçede Shakespeare* adlı çalışmasında, Sezai'nin romanındaki kimi kısımları Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i ve *Hamlet*'i ile ilişkilendirir. Özellikle Dilber'in suda boğulduğu

kısım *Hamlet*'teki Ophelia'nın sudaki ölümüne benzer, Dilber'in suyun yüzeyindeki bedeni, Ophelia'nınkinden daha ayrıntılı ve zenginleşmiş olarak romanda yer alır (Enginün, 2008: 222). Ayrıca Dilber'in ölmeden önceki tasviri de Ophelia'nın intihara gidişindeki romantik havayı taşır. Dilber'in sonuna eşlik eden mekân, egzotik havasıyla romantizmin bir anlamda tamamlayıcısıdır.

> *Etrafı büyük hurma muhat bu güzergâh-ı hadradan tebaüd ettikçe derunundaki efkâr-ı müdhişenin bar-ı ıstırabından inhina etmiş başıyla omuzlarının cihet-i pişanîsine dökülmüş perişan, siyah saçlarını ara sıra ağaç yaprakları arasında görünen ayın ziyası nazar-ı insanînin ülfet etmediği bir reng-i melâl ile tenvir ve tasvir ediyor ve gecenin zulmeti cism-i zî-ruhtan ziyade bir "Yunan" heykeline benzeyen bu mahlûk-ı leylînin reftan ve hıramında bazı küçük şeyleri ihfa ve kamed-i bülendiyle suret-i tefekküründe bazı hâlleri mübalağa ederek heyet-i umumiyesine garip bir surette mehabet bahş oluyordu. Bu tavır ve hâl ile uzaklaştıkça zannolunurdu ki kurun-u ulâ ilâhelerinden beri a'sar-ı salifeyi güzar ederek yeis ve hırman içinde o büyük hurma ağaçlarının aralarından vadi-i Nil'e doğru iniyor (2016: 130).*

Kendisini kurtarmaya çalışan Cevher'in ölümünden sonra bütün kurtuluş ümidini yitiren Dilber'in, melankolik bir tavırla Nil'e doğru yürüyüşünü, yazar anlatıcı eski çağ ilahelerine yahut Yunan heykellerine benzetir. Romanın başından beri resim, heykel gibi görsel sanatlara figür olacak şekilde görülen kadın, romanın son kısmında da aynı tavırla romantik bir şekilde tasvir edilmiştir. Dilber'in bu hâli, bu romandan yıllar sonra Ahmet Haşim'in anne özlemiyle yazacağı *Şir-i Kamer*'lerindeki hasta, melâle gark olmuş ve suyun kenarında betimlenmiş kadın imgesini andırır (2008: 98). Haşim'de sembolist ve empresyonist manzaralar eşliğinde verilen bu kadın imgesini aydınlatan ay ışığı, Dilber'in suyun üzerindeki bedenini de aydınlatır ve her iki kadın imgesinde de hüznün estetik bir unsura dönüştüğü görülür. Mehmet Kaplan'a göre "güzellik ve hüznün birleşmesi" "hüzün ve teessürün estetik bir kıymet" taşıması bizde romantiklerin tesiri ile başlamıştır (2017: 476). Romantizmdeki melankoli ve hüznün sebebini ise İsmail Çetişli, insanın tutunduğu bütün sosyal ve ahlaki değerlerin yıkılmasıyla ve Fransız İhtilâli sonucu düşülen derin boşluk ve yalnızlıkla açıklar (2017: 83).

Dilber'in tasvirlerindeki romantik tavra rağmen yazarın metin içindeki birkaç kadını realist bir çabayla betimlediğini de belirtmek gerekir. Dilber'in çalıştığı ilk evdeki kadının tasvirleri ile Taravet Kalfa'nın tasvirlerinde, gerçekliğin yakalandığı görülür. Her iki kadının bedenlerinin anlatımında Dilber'in bakışı hâkimdir. Şişman,

kalın rastıklı kaşlarıyla kaba bir çehreye sahip evin hanımı, Dilber'in iç dünyasında korku ve endişeye sebep olmaktadır (2016: 23). Taravet Kalfa da Dilber'in gözünden tasvir edildiği kısımlarda, romanın gerçekçi yönünü oluşturan ifadelerle karşımıza çıkar. Son derece çirkin bir kadın olarak betimlenen Taravet'in çehresi, Dilber için çirkinliğin yanı sıra grotesk bir imgenin cisimleşmiş hâlidir. Bakışları ağaçtaki kuşları yere düşüren yılana benzer, yürüyüşü elinde topuzuyla dolaşan bir zebanî gibidir yahut sesi baykuşun sesine benzer (2016: 28). İkincil konumdaki kadınların tasviriyle gerçekçi bir ifade tarzı yakalayan yazar, Kaplan'a göre roman boyunca yaptığı tasvirlerde hantal ve karmaşık cümlelere yer vermiş olsa da, resim bilinciyle oluşturulmuş kimi tasvirlerinde başarıyı yakalamıştır (2017: 376).

Sezai, gerçekçi beden tasvirlerinin en başarılı örneklerine *Küçük Şeyler* (1891) adıyla yayımladığı kısa hikâyelerinde ulaşır. Kısa hikâye türünün bizdeki ilk başarılı örnekleri olan metinlerde, kadın tasvirleri her ne kadar birkaç cümlede karşımıza çıksa da, gerçekçi bir tavrı içermeleri bakımından önemlidir. Örneğin "Hiç" hikâyesindeki üst dudağının alttakinden kısa olması sebebiyle gülümsüyor gibi duran kızın çehresi gerçekçi bir bakıştan doğar (2015: 24). "Düğün"deki Sitare Hanım'ın birkaç satırla verilen yüzündeki kusurlardan izlenen gerçekçi hava, Dilistan'ın sırma saçları, pembe teni, mavi gözleriyle romantik tavra dönüşür (2015: 47). Edebiyatımızda realist tavrı gerçek anlamda yakalayan Halit Ziya'nın çok etkilendiğini belirttiği *Küçük Şeyler*'de, erkek ve mekân tasvirleri ise kadın tasvirlerinden daha başarılı bir çizgidedir. "Pandomima"daki Pascal'ın ve evinin tasvirlerindeki başarıyı takdir etmek gerekir. Nitekim Kaplan da hikâyedeki mekân birey ilişkisindeki somutluğu ve buradaki tasvirleri başarılı bulur (2015: 25).

Bu eserden bir yıl sonra *Hizmet*'te tefrika edilen ve Halit Ziya'nın kaleminden çıkan *Nemide*'deki kadınlar da, bir tarafıyla romantik bir tarafıyla da gerçekçi bir bedenin taşıyıcısıdır. Nemide'nin bedeninde, romantik yazarların çizdiği idealize edilmiş güzellik anlayışı yoktur, bunun yerine anlatıcı onun zayıflığına ve solgunluğuna değinir. Nemide'nin en belirgin özelliği olan solgun görüntüsü, gerçekçi bir bakışın varlığını gösterse de hüznü yansıtan çehrenin ve özellikle gözlerin estetik bir unsura dönüşmesi yine romantizmi hatırlatır (2016: 22). Ömer Faruk Huyugüzel de bu romanın duygusal taraflarının devrin romantik havasına uygun düştüğünü belirtir (2004: 53).

Servet-i Fünun romancılarının ilk romanlarını yayımladıkları dönemde, romantik eserlerin fazlaca yer alması sebebiyle bu yazarların söz konusu eserlerinde romantizm olağan bir durum olarak yorumlanmalıdır (Akyüz, 1979: 98).

Nemide, romanın pek çok yerinde, solgun ve nahif vücuduna eşlik eden bir durgunluk havası içinde betimlenir. Kitap okurken, uyurken, hastayken yahut ölmek üzereyken tasvir edilen bedeniyle Nemide, bir ressamın karşısında hareketsiz duran bir figür gibidir. Onun bu denli durağan manzaralar içinde betimlenmesinin ardında yazarın, roman kişilerinin ruh hâlleri ile bedenleri arasında kurmaya çalıştığı ilişkinin izleri aranmalıdır. Bu anlamda "solgun, sarı bir çiçek" olan Nemide'nin özellikle romanın son kısımlarında pasiflikle ifade edilecek tasvirleri gerçekle bağdaşır.

> *Nemide yukarıda iki saatten beri eline geçen bir kitabı okumakla meşguldü. Fakat bu iştigal hakiki olmaktan ziyade surîydi.*
> *Parmağı yarım saatte ağır bir hareketle kalkarak kitabın yaprağını yavaşça çeviriyordu. Gözleri yorulmuş gibiydi, vücudunu latif bir atalet istila ediyordu. Bol bol akıttığı gözyaşları asabına bir gevşeklik, beynine bir uyuşukluk vermişti.*
> *...*
> *Yavaş yavaş genç kızın elleri yorulmuş gibi kitabı bırakmaksızın dizlerinin üzerine salıverdi, başı arkasına düştü, gözleri süzüldü.*
> *Kirpiklerinin arasından donuk bir nazar, ufkun üzerinde mermer kademeler teşkil eden bulut kümeleri arasından güneşin gurubunu görüyordu. Bulutlar güneşi örtmeye çalışıyordu, yalnız etrafından kırmızı bir ziya fışkırarak azim muhib bir taş teşkil ediyordu.*
> *Nemide korkunç bir rüyada derin bir uçuruma düşüyormuş gibi dalıyordu, nazarında bu gurup manzarası, her zamankinden başka cehennemî bir şekil alıyordu.*
> *Sarı kirpikleri gurubun kızıllığına karşı biraz daha, fakat mağlup olarak titredikten sonra mavi gözlerini büsbütün örttü, derin bir uykuya daldı (2016: 158-159).*

Nemide'nin tasvirinde dikkat çeken sarı renk ve sembolize ettiği melâl de yine romantizm akımından gelen bir özelliktir (Algül, 2019: 195). Halit Ziya, ruhsal portre ile fiziksel durumun örtüştüğü bu tarz betimlemeleri, ilerleyen yıllarda yazdığı romanlarda daha başarılı örneklerle ortaya koyar. Ancak yine de özellikle Nemide'nin tasvirlerinde dönemin yazarlarından önde durduğunu da belirtmek gerekir. Buna rağmen romanda üçlü aşkın diğer tarafında yer alan Nahit'in tasvirlerinde, romantik ögelerin daha belirgin bir şekilde yer aldığı söylenebilir. Uzun siyah saçları, samur kıvırcık kaşları, parlak dişleriyle Nahit, gelenekle Batı'nın bir arada bulunduğu Tanzimat romanlarındaki güzellere benzer (2016: 67). Neticede Nahit, Halit Ziya'nın sonraki eserlerinde, olay ve durumlar karşısında daha realist bir bakışın ürünü olarak

betimlenmiş, adeta canlılık hissi veren kadınlardan uzak bir görünüme sahiptir. Dönemin romancıları içinde gerçekçi bedenin ilk örneklerini veren bir diğer isim ise Nabizade Nazım'dır. Yazarın natüralizme bağlı determinist bir çabayla kurguladığı kadınlar, pek çok bakımdan gerçekçi bir bedenin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. 1890 tarihli uzun hikâyesi "Karabibik"te Huri'nin kısa tasviri bunun ilk örneğidir.

> *Akşamüstü Karabibik damın kapısından girdiği zaman kızı Huri tembel tembel uzanıp yatmaktaydı. Huri'nin yaşı otuzu geçmiş olduğu halde henüz kendisine bir koca zuhur etmemişti. Gayet esmer, gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı topal, dudakları küçük, vücudu etine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nazik, saçları kara ve dizlerine kadar uzundu. Ahlak cihetinde ise bazı fezailiyle beraber birçok da nakayısı mevcuttu. Mesela gayet tembel olduğu halde gayet merhametliydi. Kibri epeyce ziyade, cahil, odun gibi kaba fakat çocuklara muhabbeti ziyadeydi. Bu hâl ile bir dikkatli valide olmaya müsaid ve kabildi (2017: 199).*

Huri'nin köy yaşamından kaynaklanan esmer teni, nasırlı ayakları gerçekçi bir görünüm sergiler. Ancak yazarın "Haspa", "Hâlâ Güzel", "Sevda" gibi diğer hikâyelerinde, kadın tasvirlerinin aynı bakışla yapılmadığı ve bu kadınların daha romantik bir çerçevede idealize edilmiş güzelliği yansıttığı görülür. 1896 tarihli *Zehra* ise kadın tasvirleri bağlamında son derece dikkate değer bir romandır. Sabahattin Çağın'ın ifadesiyle (2017: 6) "realizmin ve natüralizmin özelliklerinden olan ruh tahlillerinin çok başarılı bir şekilde" verildiği romanda, Zehra ve Sırrı Cemal'in tasvirleri de son derece başarılıdır. Henüz romanın başında çehresinden okunan kıskanç mizacı ve bu mizaca eşlik eden çatık kaşlarıyla betimlenen Zehra, metnin pek çok yerinde ruhsal durumuyla örtüşen özelliklerle anlatılır.

> *Bahçede gördüğü vücud bir gül fidanının sararmış yapraklarını koparmakla meşgul bulunuyor idi: Saçlarını külfetsizce bir deste-i perişan hâlinde toplamış arkasına doğru atıvermiş. Kavuniçi renkli satenden bir hafif entari giymiş; entarinin kolları dirseklerini pek de tecavüz etmiyor, beyaz kolları meydanda; entarisinin göğüs düğmelerinden iki tanesi çözülmüş, içindeki gömleğin göğsü açılmış, beyaz sinesi nim görünmekte. Dar entari, sinesini istiâbdan izhar edecek derecedeydi.*
>
> *Kızla kendisini ayıran mesafe on, on beş metreden ibaret olduğu cihetle simasını hemen tahsilatıyla tetkike muvaffak olabildi. Daima çatık duran kaşlarıyla enzâr-ı cevvâlini tavır ve vaziyetinden kıskanç kızın ta kendisi olduğunu Suphi hükmetti. Hükmünde ise yanılmamıştı.*
>
> *Harekât-ı bedeniyesi esnasında Zehra'nın gözleri pencereye tesadüf ediverdi. Bir müddet gözlerini buradan ayıramadı; bu müddetin güzarından sonra gazal-ı vahşi gibi kemal-i telâş ile kaçıp gözden kayboldu (2006: 16-17).*

Anlatıcı, Zehra'yı bahçede gören Suphi'nin gözünden kızın genel bir tasvirini yapar. Bakışlarındaki vahşilik, hareketlerindeki asabiyetle Zehra, Ara Nesil romanlarının çoğunda dikkat çeken idealize edilmiş kadınlardan ayrılır. Zehra'nın daha sonraki tasvirlerinde çehresine, hâl ve hareketlerine yansıyan ruhsal durumu onun daha canlı bir kadın olarak betimlenmesini de beraberinde getirmiştir. Örneğin kitap okurken tasvir edildiği kısımda aynı hırçın tavırlar devam eder (2006: 25). Zehra'nın tasvirlerinin çoğu gerçekçi bir bakışın izlerini taşısa da, öteki kadın konumundaki Sırrı Cemal'in güzelliğinde romantizmden gelen etkilerin varlığı dikkat çeker.

> *Sırrı Cemal bir "timsal-i cemal" idi. Kafkas neslinin hüsn ü ân ile en ziyade meşhur olan şubesi efradından olduğunu yek-nazarda en müşkil-pesend gönüllere bile teslim ve tasdik ettirmekte idi.*
> *Endamı gayet levendane olup "kadın" denildiği zaman hatıra ne mâna gelirse o mânanın tamamen şekl-i mücessemi idi.*
> *Uzun boylu, iri yapılı olan bu vücudu öyle kaba saba bir şey sanmamalıdır. Bu iri yarılığı ile beraber bünyesi gayet nerm ü nâzenin idi.*
> *Beli ince, göğsü geniş, omuzları geniş, gerdanı uzunca çehresi beyzî, kaşları, kirpikleri, saçları gür ve kara. Rengi pembemsi, beyaz, elleri, ayakları ağzı ufak, reftarı dil-pesend, gamzeleri dil-firib, hasılı bir dilber-i âram-şikâr idi (2006: 34).*

Anlatıcının deyimiyle "ârâm- şikâr" bir güzel olan Sırrı Cemal, buradaki tasviriyle natüralist bir yazardan çok romantik bir yazarın kaleminden çıkma güzellere benzer. Örneklerini Ahmet Mithat romanlarında sıkça gördüğümüz Kafkas güzellerinden biri olan Sırrı Cemal'in bedeni, bu hâliyle klişe bir bedendir. Üstelik yazarın iyi-kötü karşıtlığıyla kurguladığı bu kadınların çatışması romanın başında romantik bir hava hissettirir. Ancak zamanla Sırrı Cemal'in, adeta Zehra'ya yani kıskanç ve olumsuz özellikler gösteren bir kadına dönüşmüş olması romantik havanın kırılmasını sağlar. Böylece romanın başında idealize bir tip olarak yorumlanan Sırrı Cemal, Suphi'nin kendisine olan ilgisinin azalması münasebetiyle karakter özelliği gösteren bir kadına dönüşür. Anlatıcı bu dönüşümden sonra Sırrı Cemal'i artık "tüyleri ürpermiş, gözleri dönmüş, rengi atmış, saçları dağılmış" bir hâl ile yani gerçeklikle anlatır (2006: 59). Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın (1898) realist tavrına ise Perîveş'in bedeninden ironik bir tutum çerçevesinde yansıyan romantik hava karışmıştır. Anlatıcı konuyu, Bihruz'un sindirilememiş ve eğreti duran Batılılığına yönelik müstehzi bir bakış çerçevesinde ele alır. Aynı bakışın izleri, Bihruz'un aşırı etkilendiği romantik eserler yüzünden kurguladığı, hayalî aşkın sağlayıcısı beden

üzerinde de devam eder. Anlatıcı Bihruz'un gözünden betimlediği Perîveş'in bedenine romantizmden gelen unsurları bilinçli bir şekilde tatbik eder.

> *Sarışın hanım kısadan uzunca, uzundan kısaca, tamam orta boylu, narin yapılı, yürürken defaten durur, dururken birdenbire hareket eder, döner döner arkasına bakar, hani şu:*
> *"Ahû zı tu âmûht be hengâm-ı devîden*
> *Rem kerden u üstâden u vâpes nigerîden"*
> *Kavl-i meşhurunda tarif olunan eda-yı dil-fîrîbe malik bir nazenindi. Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil gayet açık sarı, gözleri ise nakkaş-ı tabiatın bir sehv-i savâb-nümâ-yı latifi olmak üzere mavi değil de tahrirli koyu sarı, kaşları kumral, siması vücudunun narinliğine nispeten incecik tabir olunan biçimde, ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhume derecesinden beş on bin defa büyük, fakat yine alelade küçüktü (2015: 71).*

Orta boylu, narin yapılı Perîveş'in bedeni, bu ilk tasvirle Divan şiirindeki güzellere ironik göndermeler içerir. Anlatıcı gayet bilinçli bir şekilde, Divan şairlerinin kadın tasvirlerinde tipik bir örnek olarak karşımıza çıkan noktadan dahi küçük ağzın eleştirisini yapar. Aynı tutum kadının saçlarının, pembe teninin ve bir güneşe benzeyen imgesinin bütün olarak ele alındığı kısımlarda da devam eder hatta anlatıcı bu güzel kadının dişlerinin de inci gibi olduğunu belirterek yine geleneksel kadın imgesiyle alay etmektedir (2015: 73). Bihruz'un gözünde suda kendini seyreden perilere yahut güzellik ilahesi Venüs'e benzeyen Perîveş, bir yandan da Bihruz'un romantik romanlarda okuduğu güzellerin bir timsalidir. Yürüyüşü, hareketleri, çehresi bu kadınlardan izler taşır. Bu yüzden kendince bir kadın ideali yaratmıştır, gerçekte ise bu kadın Bihruz'un hayallerindeki kadınla örtüşmez. Gürbilek'in (2014: 73) "bir kara parodi" olarak nitelendirdiği *Araba Sevdası*'nda Perîveş'in bedeni, romantik romanlardaki kadın bedenlerinin müstehzi bir bakışla yeniden yorumlanmasıdır. Mösyö Piyer'in kendisine okuduğu kitaptaki periler, kuğular, heykeller Bihruz'un muhayyilesinde Perîveş'in bedeninde yeniden canlanır (2015: 131). Bihruz, kendisine Don Kişot gibi bir hayal dünyası yaratır, onun Perîveş'e yönelik duygularında Don Kişot'un Dulcinea'ya olan aşkının izleri vardır (Moran, 2010: 76). Pek çok bakımdan Don Kişot'la benzeyen Bihruz, Ahmet Mithat'ın *Çengi*'sindeki Daniş Çelebi'yi de andırır. Çünkü Bihruz da, tıpkı Daniş Çelebi'nin Sünbül'ü peri zannetmesi gibi Perîveş'i periler âleminden bir güzel olarak kurgular. Nitekim Parla da, iki roman arasındaki peri göndermelerinin benzerliğine dikkat çekerek, Bihruz'un kültürsüzlüğünden doğan durumuna ve Perîveş'e yönelik hislerinin trajikomik sahneler yarattığına değinir (2015: 74).

Bihrûz Bey Çarşamba günü elmas arabanın gümüş tekerleklerine yapışarak arabaya ziynet veren -hani o perilerden güzel- Perîveş Hanım'ın cemalinden intişar eden envar-ı melahata, dudaklarından lemean eyleyen ibtisamat-ı letafete hayran olup duruyordu. Öte taraftan yine bir aralık satirin görünüvermesiyle birtakımı ıstatülerin etrafında üzerine elmas serpilmiş yeşil kadifeden ehramlar, yani jaledâr çemenler üzerine sırma saçlarını dağıtarak serilmiş, diğer birtakımı zümrüd-fâm havuzlarda kuğularla Sebahat müsabakasına girişmiş periler nenfler bir çığlık kopardılar. Her biri parkın tenha bir tarafına doğru şitâbân olmaya, nazik kuğular da kanatlarını vurup haykırarak havuzlarda kıyametler koparmaya başladılar. Zavallı Bihrûz Bey içinde bulunduğu âlem-i istiğrâk-ı âşıkaneden bir âlem-i dehşete intikal etti. Acaba ne oluyor diye sağına soluna bakınıp dururken satiri gördü. Satir Perîveş Hanım'a ciğer-sûz nazarlar havale edip Bihrûz Bey'e de zehr-âkin handeler gönderiyordu (2015: 132).

Kuğu, su, peri gibi imgelerin çağrıştırdığı erotik hayalin gölgesinde (Bachelard, 2006: 47) Perîveş, dudaklarından latif gülümsemeler saçmaktadır. Bihrûz'un bir çeşit akıl tutulmasıyla gördüğünü zannettiği bu manzarada, Perîveş'in yanındaki satir ise, bir çeşit rakip olarak karşımıza çıkar. Mitolojik göndermeleri olan bu kısımda anlatıcı, Halit Ziya'nın *Hikâye*'de romantiklerin kişileri tasvir ederken onları birer resim gibi çizmesine ve bu bedenlerin yaşıyormuş hissinden uzak bir hâlde olmasına yönelik eleştirisini haklı çıkaracak bir tutum sergiler (2018: 88). Anlatıcı, romantik Bihrûz'un karşısındaki hayali manzarayı mübalağalı bir şekilde sunarak adeta bu manzarayla alay etmiştir.

Toparlayacak olursak Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda eleştirmeye çalıştığı alafrangalık temasına, kendisinden önceki kuşakta yoğun bir şekilde hissedilen romantik tavra yönelik bir eleştiri de eşlik eder. Bu yüzden Perîveş'in bedeni klasisizm ve romantizmden gelen ögeleri yansıtır ancak yazarın bunu kendisinden önceki realist yönelimli romanlardakinden farklı olarak ironik bir tutumla ele alması ve bunu kadın bedeni üzerinden ifade etmiş olması da romanın bu anlamda başarılı olduğunu gösterir.

Bu kısımda ele aldığımız bütün romanlar, yazarlarının realist okumaları ve bu yönde bir edebi anlayış geliştirme çabalarından doğmuştur. Ancak 1870'li yıllardan itibaren azımsanmayacak bir nicelikle önlerinde duran Batılı romantikler ve Türk romanındaki önceki eserler de bir şekilde bu yazarlara tesir etmiştir. Dolayısıyla romantizmi yansıtan romanlardaki üsluba ve içeriğe bağlı kimi unsurlar, realist romanların ilk örneklerinde zaman zaman eleştirel bir çabayla zaman zaman da satır

aralarında kalmış birtakım özellikler bağlamında yeniden karşımıza çıkar. Sadece romanlarda değil, realist yazarların hikâyelerinde de, yer yer romantik unsurlar öne çıkar (İleri, 1965: 6). Bu sebeple söz konusu romanlarda betimlenen kadınların bedenlerinde, romantizme varan özelliklerin yer alması olağandır. O hâlde *Sefile*'den *Araba Sevdası*'na birbirini takip eden yıllarda yayımlanmış romanlardaki kadınların, bir yanıyla gerçekçi bir yanıyla da romantik bakışın izlerini taşıyan bedenlere sahip olduğu ifade edilebilir. Bu yönüyle Mazlume, Nemide, Zehra ve Perîveş tamamen canlı roman kişileri olmaktan ziyade gerçekçiliğin kısmî yansıtıcıları olarak öne çıkarlar.

1.2.2. Ete Kemiğe Bürünen Kadının Tasviri

Halit Ziya 1887 yılında *Hizmet*'te tefrika edilen *Hikâye* adlı çalışmasında, sonradan yazacağı romanların bir anlamda poetik çerçevesini verir. Batı'daki romancılığı "Hakikiyun ve Hayaliyun" yani realizm ve romantizm bağlamlarında irdeleyen yazar için, romanda gerçekçi bir tavrı yakalamak son derece önemlidir. Halit Ziya bu gerçekliğin oluşmasında şahıs tasvirlerinin rolünden özellikle bahseder.

> *Hayaliyun, eşhası bize bütün hususat-ı zâtiyesiyle çıplak olarak göstermez; onların yalnız ahvâl-i hâriciyesini arz eder; hayatını, ahval-i ruhiyesini meskût geçer. Onların eşhası bizim hususat-ı hayatiyelerini uzaktan takip ettiğimiz adamlara benzer. Onlar birtakım çehrelerdir ki muharririn fikrine hizmet etmek için bir reng-i mahsus ve ariyeti almışlardır. Hakikiyunda böyle değildir. Eşhası beraber yaşamış kadar tanırız. Bütün ahval-i ruhiyesi bize uzun uzun tarif edilir; hiçbir ciheti yoktur ki bize meşhul kalsın. Muharrir gözümüzün önünde eşhası teşrih eder, nazarımızda onlar o kadar tecessüm eder ki vaka etten kemikten adamlarla bilfiil icra olunur zannederiz. Hayaliyyunda eşhas, bir murakasa gitmek üzere elbise-i tesmiyelerini lâbis gibi bigânedir (2018: 88-89).*

Halit Ziya için romantik yazarların eserlerinde, yalnızca anlatıcının tavrını yansıtan ve psikolojik derinlik içermeyen şahıslar, metinde sathi bir durum meydana getirirler. Gerçekçi bir yazarın kaleminden çıkan şahıslar ise ruhsal durumları, kişilikleri ve bunların yansıdığı çehre ve bedenleriyle adeta etten kemikten canlı karakterlerdir. Üstelik romantizmde yalnızca anlatıcının gözünden verilen bu şahıslar, realist eserde farklı bakışların yani roman kişilerinin değerlendirmeleriyle derinlik kazanır. İlk romanı *Sefile*'den itibaren burada bahsettiği realist tavrı yakalamaya çalışan Halit Ziya, henüz çok genç yaşta olmasının verdiği bir acemilikle şahıs bedenlerini kurgulama ve anlatma bağlamında bir önceki kısımda verdiğimiz örneklerden anlaşılacağı üzere henüz tamamen realist kadın tasvirleri yapmaz. Bu anlamda romantizmi anımsatan bazı yönleriyle bu kadınlar, yazarın *Hikâye*'de bahsettiği etten kemikten kadın figürüne henüz tamamen dönüşmemiştir. Üçüncü romanı *Bir Ölünün Defteri*'nde (1892) ise yazar, şahıs tasvirlerini neredeyse hiç yapmaz, onun yerine roman kişilerinin iç dünyalarına ağırlık vermiştir. Zeynep Kerman, bu romanda mekân, şahıs ve eşya tasvirlerine çok az yer verilişini ve dış dünyanın ihmal edilişini, yazarın tamamen ruh tahlillerine odaklanmış olmasıyla açıklar (2008: 68).

Halit Ziya'nın dış çevreye ve bedene daha ciddi bir dikkatle odaklanışı ve bunları daha gerçekçi manzaralar eşliğinde anlatma yönündeki başarısı ilk kez *Ferdi ve Şürekası*'nda (1896) Hacer ve Saniha'nın bedenlerinde izlenir. Vakanın yer yer romantik unsurlar içermesine karşın, ayrıntılı beden anlatımları, mekân ve kadın bedeninin işlevsel verilişi ve romanın son kısmındaki yangın sahnesindeki tasvirler bağlamında *Ferdi ve Şürekas*ı'ndaki kadınlar, realist tavrı iyi yansıtırlar. Ayrıca kadın kıyafetlerinin ayrıntılı aktarımı da romanı tasvir konusunda başarılı kılmıştır (Huyugüzel, 2004: 59).

Halit Ziya burada artık roman kişilerinin bakışlarından yaptığı tasvirlerle anlatıcının baskınlığına da bir son verir. Bu yüzden romanın başında Hacer, İsmail Tayfur'un iş arkadaşı Hasan Tahsin'in gözünden tasvir edilir. Buna göre Hacer, "mavi gözlü, sarı saçlı, bir bahar bulutu gibi beyaz, bir suçiçeği gibi narin, on dört yaşında bir kız şeklinde yüz bin lira"dır (2016: 47). Daha sonra -odasında uzanırken- anlatıcının gözünden betimlenen Hacer'in bedeni, Saniha ve İsmail Tayfur'un gözünden betimlendiğinde ise daha farklı incelikler içerir. Söz gelimi anlatıcının onu, yarı çıplak betimlediği kısımlarda erotik bir nesne gibi karşımıza çıkan Hacer, giyim kuşamındaki incelik ve zarafetle Saniha'nın gözünden verilen tasvirlerde estetik bir objedir (2016: 162).

> *Hacer, kar kümesi içine düşmüş bir çiçek gibi yatağının içinde gömülmüştü. Gözleri, bir seyeran-ı hayal-perverâne ile şurada gölge arkasında kalmış bir Saksonya saksınıa, ötede bir hücrenin üstünde ortası yarılmış kırmızı bir şeftali gibi la'l- renk dudakları arasından sırıtan bir zenci heykeline, yatağın üzerinde şimdi kanatlanıp uçacakmış gibi duran güvercinlere, bir iskemlenin ayağı dibinde uzun tüyleri kulaklarına karışmış alçıdan bir köpeği dolaşıyor; yastığın üzerine saçılan sarı saçların arasından parlayan bu iki göz, genç kızın hayalatına bir rehber-i serseri gibi orada burada geziniyordu.*
>
> *...*
>
> *Ocaktan bahar güneşlerine mahsus bir hararet-i hafife çıkıyor, mumlar odayı bir ziya-yı fecr içinde tutuyordu. Bu hararet, Hacer'in vücudunu okşuyor; omuzlarından sinesinden kayarak bütün cildine ateşnâk buseler konduruyor; bu ziya, odanın türlü renkleri üzerinde oynayarak gözlerini taltif ediyordu. Genç kız, ziya ve hararet içinde istihmam ediyormuş gibi sıcak su içinde bulunanlara mahsus bir haz ile mütelezziz idi (2016: 53-54).*

Hacer'in yarı karanlık odada, yatağında uzanarak hayal kurduğu kısımlarda, kıyafetlerinin çoğundan kurtulmuş olması ve beyaz çarşaflar içinde yarı çıplak uzanışı onu bir arzu nesnesine dönüştürür. Buradaki tasvirler kadının sanatta nesne olmasına

yönelik incelemeleri içeren bir sonraki bölümde detaylı irdeleneceğinden burada ayrıntıya girilmeyecektir. Bu kısımda önemli olan, anlatıcının bakış açısından verilen bu tasvirle Saniha'nın gözünden yapılan tasvirlerde kadın bedeninin farklı şekillerde ele alınmış olmasıdır.

> *Sâniha'nın gözleri, iki tarafında açılan münazır-ı garibeden mürekkeb-i âlem-i seher –âmizin envar-ı in'ikasatıyla uyuşmuştu ki hafif bir hışıltı işitildi; kapının perdesi titredi. Sâniha gözlerinin önünde bir bulut dökülmüş gibi etrafını bir bulanıklık içinde görerek, bir hiss-i gayr-i ihtiyari ile yine ayağa kalktı, yine bu bulanıklık içinde gözlerinin önünden maviden, beyazdan mürekkeb bir ebr-i bahar gibi hafif bir şey geçti.*
> *Hacer, bir meyş-i laubaliyâne ile odanın ortasına kadar ilerledi, Nesime Hanım, Nerime Hanım ayağa kalkmışlardı. Melekzat biraz geride medevver masanın kenarında duran bir küçük sandalyeyi ileriye sevk ediyordu. Hacer bir ihtiram-ı fevkalade ile selam verdi; biraz gülerek, genç kızlara mahsus şerm-i câli-i latif ile biraz utanmak isteyerek kendisi için ihzar edilen sandalyeye oturdu (2016: 160).*

Hacer'i görmeden önce mekânın büyüsüne kapılan Saniha, önünden bahar bulutu gibi geçen bedenin güzelliği karşısında büyülenir ve bakışını mekândan çok bedene yöneltir. Şaşkınlık hissinden doğan bir merakla Hacer'in çehresindeki bütün ayrıntıları izlemeye koyulur. Kısa sarı kaşları, sarı saçları, gözlerindeki maviliğin yarattığı derinlik hissiyle Hacer, Saniha'nın gözünde göklerden gelmiş ulvî bir güzele dönüşmüştür (2016: 161). Anlatıcının tasvirlerinin aksine burada, Hacer'in bedeni hiçbir tensellik taşımaz onun yerine eşsiz güzellikle nitelendirilen bu beden, estetik bir obje gibi anlatılır. Saniha, Hacer'in bedenini izlerken kendi bedeniyle Hacer'in bedeni arasında bir kıyaslama yapar ve ardından onun kıyafetlerini incelemeye koyulur. Burada Hacer, izleyicisinde hayranlık hissi uyandıran bir tablo yahut heykeldeki estetize edilmiş bir bedenin sahibi olarak karşımıza çıkar.

> *Hacer, beyaz tüllerle karıştırılmış mavi ipekten ince bir elbise giymişti. Gerdanı, göğsünün latif bir tederrüc ile tedevvür etmeye başlayan kısmına kadar açık bırakılmış, burada kumaş, iğnelerin bir ihmal-i mültezimini gösterecek ve setr ettiği esrar-ı latifeyi ifşaya hazır olduğunu imâ edecek bir gevşeklik ile büzülmüş, sırtından dolaşarak bu vücud-ı narini der-aguş eder iki kol gibi inen tüller içinde nimten yavaş yavaş darlaşarak Hacer'in vücudundaki nehafet-i latifeyi izhar etmiş, sonra burada tazyik edilen kumaşlar artık serbest kalmış gibi beyaz tüller mavi ipeklerle câbecâ toplanarak salıvermişti; yalnız Hacer'in iki tarafında güya bütün bu tüller, ipekler dökülüverecekmiş de oraya öyle zaptedilmek istenmiş gibi iki boğumla kumaşlar toplanarak elbiseye iki tarafından çekmek suretiyle biraz kaldırmış; bir çift küçük ayağı mekşuf tutmuştu (2016: 163).*

Renginden kumaş kıvrımlarına detaylı bir şekilde anlatılan elbise ve okuyucunun zihninde yaratacağı gerçekçi kadın imgesiyle bu cümleler, yazarın görsel algısının ne denli gelişmiş olduğunu gösterir. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı eserinde, Antik Yunan sanatçılarının kumaş kıvrımlarının altından seyirciye bedenin biçimini verme niyetlerinden bahseder (2018: 73). Halit Ziya da, Hacer'in bedenine böyle bir nazarla yaklaşır ve kumaş kıvrımlarının altında kalan bedeni, bu satırların merkezine yerleştirir. Öte yandan çıplak kalmış ayağıyla Hacer, Batı sanatından Osmanlı sanatına geçmiş örtülü bir çıplaklık hissinin de gösterenidir. Osman Hamdi'nin 1881 tarihli "Vazo Yerleştiren Kız" tablosundaki çıplak ayaklı kadın figürünün üzerindeki elbisenin kumaş kıvrımları, bu kez Halit Ziya'nın romanında sözcüklerle oluşturulur. Bu anlamda Halit Ziya kelimelerle adeta bir kadın resmi çizer.



Resim 7: *Osman Hamdi Bey, Vazo Yerleştiren Kız, 1881.*

Akbulut'a göre, Osman Hamdi'nin oryantalist bakıştan kopmaya başladığı dönemin ürünü olarak kadını merkezî bir figür olarak ele alan bu resim, sarının alegorik bir kullanımla yer almasıyla plastik bir değer kazanmıştır (2011: 33). Aynı plastik değeri Halit Ziya'nın Hacer'i betimlemesinde de buluruz. Mavi ve beyazın hâkim tonlar

olması ve Hacer'in odaya girişinde ona eşlik eden gün ışığı, bedenin derinlik hissi uyandıran bir görünüme kavuşmasını sağlar. Bu durumun sonraki romanlarda daha başarılı verilmesi, yazarın renge dayalı perspektif algısına yönelik bilincinin arttığını gösterir. Hacer'in İsmail Tayfur'un bakışıyla verildiği kısımlarda ise hem anlatıcı hem de Saniha'nın bakışının yani tenselliğin ve estetiğin bir arada bulunduğu görülür.

> *Hacer, bir merkuziyet-i musirre-i nazarla bakıyordu. Yüzünde bir sîreş-i hevaiden masnu imiş gibi hafif; bazen şehnaz-ı leyalin rûy-ı nur- feşânına bir reng-i iğbirar gibi isabet eden ince bulutlar kadar letaif-perver bir tül vardı.*
> *Bu perde-i şeffafın altından türlü va'z-ı piçâpiç ile genç kızın nâsiye-i şebabı üzerinde bir tâc-ı zerrin teşkil ederek kaşlarının üzerine serpilen sarı saçlar, nigâh-ı hayal perveri bir ufk-ı şiir ve hayalin mest-i neşvesi olmuş kadar mavi gözler, üzerinden bir heva-yı aşk geçmiş de solmuş gibi biraz uçuk ince dudaklar, İsmail Tayfur'un birçok zamandan beri remâd-ı hatıratı altında mestur kalan levha-i garra-i şebabı ihya etti, karşısındaki genç kızın birkaç sene evvel her gün elinden kurşun kalemini kapan, hesap kağıdının üstüne resim yapan, hokkasının içine zamk döken çocuk; yahut o çocuğun şu karşısındaki şiir ve şebabdan, aşk ve hayalden tahmir edilmiş bedia-yı hilkat olduğunu gördü (2016:121).*

Ferdi ve Şürekası, bu üç bakış üzerinden verilen kadın bedeni ile gerçekçi bir düzleme oturmuştur. Burada artık Ahmet Mithat romanlarında sıkça karşılaştığımız yazar anlatıcının baskın sesi duyulmaz, onun yerine kadın bedeni üzerinde roman kişilerinin bakışları gezinir. Öte yandan artık yazar, kendini anlatıcının yerine koymadan, araya girmeden daha objektif bir şekilde davranarak romandaki gerçeklik hissinin kuvvetlenmesini sağlar (Çıkla, 2019: 35).

Hacer'in farklı gözlerden yapılan tasvirlerinde, mavinin hâkim renk olarak öne çıkması önemlidir. Hacer'in gözlerinde, kıyafetlerinde öne çıkan bu renk, İsmail Tayfur'un Hacer'le birlikte ulaşacağı hayallerinin de bir sembolü olur. Aynı renk, yazarın Batılı roman örneğine daha çok yaklaştığı *Mavi ve Siyah*'ta daha derin anlamlar içerir. Halit Ziya mavi gibi başka renkleri de zaman zaman sembolik değerler çerçevesinde kullanır. Ayrıca onun romanlarında özellikle kadın tasvirlerinin içinde yer alan renkler, yazarın daha önce bahsettiğimiz görsel algısıyla ilgilidir, yazar renkle ve ışıkla sarmalanmış kadın bedenlerini sıkça kurgular. Örneğin *Mai ve Siyah*'ta Lamia'yı kırmızı ışığın yarattığı gölgeler altında piyano çalarken betimlemiştir.

> *Büyük lambanın kırmızı kalpağından bir ziyâ-yı la'l intişar ederek bütün bu odayı bir levn-i âteşîne boyamış idi, bu odanın ortasında masanın etrafında bir hâle-i la'l-în teşkil ettikten sonra tedricen tahaffüf ede ede bütün duvarlardan, eşyadan, perdelerden kayarak burada bir rûz- gül-fâm uyandırıyor; sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lamia'nın sırtını, omuzlarını başından arkasına dökülen*

kıvırcık saçlarının tûfân- siyahını pür-ihtizâz bir âgûş-ı münevver içinde sarıyor, mumların sarımtırak ziyasıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra sönüyordu.
Bu teşşu-ı lerzende-i gül-gûn içinde şimdi Lamia Ahmet Cemil'in gözünde sihr-i âmiz bir inkişaf-ı nâgehani-yi hayatla sanki büyüyor, o dar omuzlar genişliyor, şu küçük başa vüs'at-i mekînâne geliyor, bu on iki yaşında çocuk yükseliyor, yükseliyor; şu mini mini mahlûktan o pembe renk içinde, bu rekik nağmeler arasında silkinerek, gîsû-yı siyah-ı mevvacından ziya köpükleri serperek bir genç kız çıkıyordu (2018: 136).[22]

Kırmızıdan pembeye dönen renk ve ışık-gölge oyunlarıyla Lamia gerçekçi bir görünüm arz eder. Halit Ziya mekâna hâkim olan rengi ve ışığı, kadın bedenleri üzerinden yansıtmakla, bu bedenlerin gerçekliğini arttırır. Bu arada Lamia'yı bir çocuk bedeninden çıkararak bir genç kız bedeni görüntüsüne ulaştıran en önemli etken de ışıktır. Tefrika metinde on iki yaşında bir çocuk olduğu belirtilen Lamia, yıllar sonra yazarın kendisi tarafından yapılan sadeleştirmede yaşı belirtilmeden verilmiştir. Bunun yanı sıra sadeleştirilen metinde, bedeni tanımlayan ifadelerde de birtakım değişikliklere gider. O hâlde yazarın yıllar sonra değişen değer yargılarına ve dille ilgili farklılıklara ayak uydurma yolunda çabaladığını söyleyebiliriz. Nitekim kendisi de *Sanata Dair* başlığı altında toplanan kimi yazılarından anlaşılacağı üzere, Servet-i Fünun neslinin Arapça ve Farsça terkiplere yönelik aşırı ilgisini ve üsluptaki süs merakını sonraki yıllarda eleştirel bir tavırla ele almıştır (2014: 675). *Mai ve Siyah*'taki sadeleştirmelerin benzerini *Aşk-ı Memnu*'da da görürüz ancak bu değişim büyük oranda kelime bazındadır. Yani yazar metnin görselliğini sağlayan tasvirlerde ciddi bir değişikliğe gitmez. Zöhre Bilgegil de (1986) *Aşk-ı Memnu*'nun tefrikası ile sadeleştirilmiş metni arasındaki farkı, Arapça ve Farsça kelimelerin değiştirilmiş olmasıyla ve metnin aslında büyük bir değişikliğin olmamasıyla açıklar.

[22] Buradaki kısım romanın Servet-i Fünun'daki tefrikasının Seval Şahin tarafından hazırlanan baskısından alınmıştır. Halit Ziya, romanın ilk hâlindeki bazı ifadeleri değiştirmiş ve çıkarmıştır. Romanın yazar tarafından yapılan sadeleştirmesinden sonra hazırlanan bir başka baskısında -Dergâh Yayınları- tasvir şu şekildedir:

Büyük lambanın kırmızı kalpağından yakut renginde bir ziya intişar ederek bütün bu odayı alevden bir renge boyamıştı. Bu kırmızı ziya odanın ortasında masanın etrafında ateşten bir hâle teşkil ettikten sonra yavaş yavaş hafifleşerek bütün duvarlardan, eşyadan, perdelerden kayarak burada bir pembe gül uyandırıyor; sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lamia'nın sırtını, omuzlarını, başından arkasına dökülen kıvırcık saçların dalgalarını münevver bir ihtiraz içinde sarıyor, mumların sarımtırak ziyasıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra sönüyordu.
Bir gül ziyası içinde şimdi Lamia onun gözünde sihirli bir inkişaf ile sanki büyüyor, bu küçük çocuk yükseliyor, şu nahif mahluktan o pembe renk içinde, bu rakik nağmeler arasında silkinerek saçlarından ziya köpükleri serperek bir genç kız çıkıyordu (2018: 115).

Mai ve Siyah'ta birkaç tasvirle anlatılan kadın bedenlerinin yerini *Aşk-ı Memnu*'da metnin tamamında geniş bir yer kaplayan tasvirler alır. Çünkü *Mai ve Siyah* pek çok çalışmada vurgulanmış olduğu gibi Ahmet Cemil ve onun temsil ettiği Servet-i Fünun neslinin romanıdır dolayısıyla kadın tasvirlerinden ziyade erkek tasvirleriyle dikkat çeker. *Aşk-ı Memnu*'da ise hayalperest kuşağın temsilcisi bu sefer bir kadındır. Bu yüzden metin boyunca kadın üzerinden işlenen bir hayal kırıklığının sonuçları öne çıkar. Metnin merkezî figürü olan Bihter'in tasvirleri, daha önce Türk romanında görülmemiş bir olgunluğun ürünü olarak değerlendirilebilir. Yalnızca Bihter'in bedeninin anlatımlarıyla değil Nihal, Firdevs Hanım, Peyker ve hatta mürebbiyenin tasvirleriyle de *Aşk-ı Memnu* dönemi içinde bir farklılık arz eder. Bu farklılığın ilk göstereni yazarın daha önce bahsettiğimiz mekân, eşya ve ruhsal portreyle bir özdeşlik içinde verilen bedensel anlatımlarıdır. Bütün bu kurgular içinde yazar; ışığa, gölgeye ve bunların yaratacağı görselliğe daha titiz bir bakışla yaklaşır. *Sefile*'den *Aşk-ı Memnu*'ya ışıkla kurgulanmış kadın bedenleri bize, modeline ışığın girdiği pencerenin önünde poz verdiren ve "ışık-gölge arasındaki yumuşak geçişleri kullanarak onlara hacimsellik" kazandıran ressamları hatırlatır (Gombrich, 2018: 393). Üstelik bu hacimsellik Mazlume'den Bihter'e yükselen bir ivmeyle okurun karşısına çıkar. Sadece pencereden giren gün ışığıyla değil, kandilin titrek ışığıyla da Halit Ziya, derinliği olan kadın bedenleri yaratır. Dolayısıyla Bihter'in ve kimi betimlemeleriyle Nihal'in canlı figürler olarak edebiyat tarihimizde hatırlanmalarının bir sebebi de, yazarın ışık ve gölge oyunlarıyla zenginleştirdiği imgeleridir. Bu bakımdan Halit Ziya'nın kadınları bilhassa da Bihter, Batı resminde gölge ustası olarak bilinen Caravaggio'nun kadınlarına benzer. Giderer'e göre (2017: 80) Caravaggio'nun resimlerinde ışığın etkisi realist bir etkidir ve ressam gölgelendirmeyle birlikte istediği yeri gizlerken istediği yeri ışığın kuvvetli etkisiyle ön plana çıkar.



Resim 8: *Caravaggio, Saint Catherine of Alexandria, 1598.*

Caravvaggio yukarıdaki resimde ışığı; kadının yüzünü, boynunu ve ellerini ön plana çıkarmak için kullanır, diğer kısımlar ise gölgede kalmıştır. Halit Ziya'da buna benzer bir kullanımı, kandil ziyasıyla gölgelenen mekâna karşılık ışıkla aydınlanan bedenin ayrıntıları üzerinden görürüz. Örneğin Bihter'in odasında uzanırken ve yarı çıplak bir hâlde verildiği kısımlarda yazar, bedenin anlatımına başlamadan önce "kandilin titrek ziyası"na dikkat çeker (2020: 52) Halit Ziya'nın atmosfer yaratmak amacıyla kullandığı ışık, mekânı müphem bir hâle sokar. Mekâna düşen gölge, esas figür olan Bihter'in bedeni üzerinde aydınlık bir görünüm yaratmaktadır. Böylece bedenin görünümü, mekânın görünümünün önüne geçerek bir tür perspektif algısı yaratır. Bihter'in ayna karşısında kendi imgesini seyrettiği bölümde de bu durum son derece işlevsel bir şekilde yer alır.

> *Fenerin koyu sarı, yeşil, mavi kırmızı camları vardı; bu hafif ziya o koyu renklerin arasından donuklaşarak siyahlaşarak odayı yeşil denizlerin altında mülevven gecelere boğulmuş bir mağaraya benzetiyordu. Bu ziyanın altında eşya bir samit rükûdetle duruyor; yalnız ince, şeffaf tüller; yek diğerini mahv ve ispat eden yeşiller, maviler, sarılar, kırmızılar gölgelerin üstünden kayıp akıyorlardı. Eşyanın duvarların, ta ötede gayet uzak bir resim şeklinde Bihter'i gösteren aynanın üstünden sakit birer şelale seyelan ediyordu (2020: 173).*

Kandil ışığı ile pencereden odaya yansıyan fener ışığı altında perspektif algısına dayalı uzak bir figür olarak yer alan Bihter'in, aynanın karşısına geçtikten sonra bu kompozisyonun odak figürü olduğu görülür. Aynadan yansıyan görüntüde ise "mavi bir çizgiyle zeminden ayrılmış" bir kadın bedeni durmaktadır. Halit Ziya bu bedeni, son derece dikkatli bir bakışın ürünü olarak betimlerken, çehredeki ayrıntıları vermeyi de ihmal etmez. Bu yüzden uzun kaşları, gözlerinin içinde gizli bir tebessüm gibi duran neşesi, küçük çenesi, etlice fakat solgun duran dudakları bütün detaylarıyla verilir (2020: 176). Çehrenin her bir ayrıntısının titizlikle verilmesi, Patrick Doorly'nin Leonardo da Vinci'nin yapıtlarındaki özellikle de Mona Lisa'nın çehresindeki ayrıntılara dair yaptığı yorumu hatırlatır. Doorly'e göre, Da Vinci'nin çehre ayrıntılarını vermedeki amacı "bir yüzün topoğrafyasını çıkarmak değil, o yüzde dolanan düşünce ve hislerle birlikte bir "ruh"u yeniden yaratmak"tır (2019:142). Elbette Halit Ziya ve Da Vinci, çizgisellik ve gölgesellik bağlamında baktığımızda birbirlerinden farklıdırlar. Ancak çehreden yansıyan ruhu verme konusunda her iki sanatçının da benzer amaçları taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Da Vinci'nin dış hatları çok katı çizilmeyen, bazı bölümleri gölgede kaybolurmuşçasına belirsiz bırakılan tasvirlerinde, kadın yüzünden okunan belirsiz anlamlar bu ruhun içinde bulunduğu durumu da yansıtır (Gombrich, 2018: 228). Bihter'in çehresi de bu sefer çizgisel bir görünümle, kadın ruhunu yansıtan bir ayna gibidir.

Bihter'in tasvirlerinde öne çıkan pek çok unsuru Nihal'de de yakalamak mümkündür. O da tıpkı Bihter gibi rengin, ışığın ve gölgelerin bedenine kattığı derinlik çerçevesinde betimlenmiştir. Metnin kimi kısımlarında ince detaylarla tasvir edilse de Nihal, Bihter kadar canlı bir figür değildir hatta bazı ifadelerde imgesinin ışık, mekân ve eşya sarmalı içinde kaybolduğunu görürüz. Özellikle yatağındayken tasvir edildiği kısımda yazar, Nihal'in bedeninden ziyade pencereden görünen manzaraya ve giren gün ışığı altındaki odaya odaklanmıştır (2020: 266) Bu iki bedenin ışık ve gölge oyunlarıyla yapılan tasvirleri ilerleyen kısımlarda ayrıntılı olarak irdeleneceğinden buraya söz konusu tasvirler alınmamıştır.

Yazarın bu iki bedenin görselleştirilmesine yönelik farklı bir tavırla hareket etmesi de, yine resim bilincine dayanan bir durum olarak yorumlanabilir. Çünkü Halit Ziya'nın perspektifinde, Bihter önde duran figürdür, Nihal ise git gide silikleşen

imgesiyle metnin arkada duran figürüdür. Nitekim Tanpınar da *Aşk-ı Memnu*'daki hiçbir karakteri Bihter kadar canlı bulmaz (2016: 288). Bihter'in metin içinde en önde duran figür olmasını ve Nihal'in konumunun Bihter'in gerisinde kalmasını Edouard Manet'nin "Balkon" isimli resmindeki figürlerin durumuyla ilişkilendirebiliriz.



Resim 9: *Edouard Manet, Balkon, 1868-1869.*

M.Powell Jones'un ifadesiyle (2016: 5) "görsel sanatlardaki natüralizm anlayışından doğan ve "resimde gerçeğin ikna edici bir görüntüsünü" ressamın bakışından yansıtmayı amaçlayan empresyonizmin en önemli sanatçılarından biri Manet'dir. Ressam bu tablosunda, yeşilin hâkim ton olarak kullanıldığı bir balkonda duran üç figürü resmetmiştir. İlk bakışta görülmeyen dördüncü figür ise perspektif algısına bağlı olarak silik bir şekilde görünür. Bu resmi hem Bihter ve Nihal'in görüntülerinin farklılığı, hem de *Aşk-ı Memnu*'nun erkek karakterleri olan Behlül ve Adnan Bey'in durumuyla ilişkilendirebiliriz. Alnına dökülen dalgalı siyah saçlarıyla öndeki figür Bihter gibidir, onun arkasında duran ve çehresinin öndeki kadından daha silik bir şekilde çizildiği kadın Nihal'in ikincilliğini hatırlatır. Bu iki kadının arkasında, tam ortada duran erkek figür ise romanın ana teması olan üçlü aşkın tarafı olan Behlül'e benzetilebilir. En arkada duran figürün perspektife dayalı silikliği ve belirsiz görünümü de Adnan Bey'in metin içindeki konumunu ve tasvirlerini anımsatır. Resimde figürlerin

her birinin başka bir yöne bakmasıyla bu figürler arasında herhangi bir iletişimin olmadığı düşünülebilir (Jones, 2016: 48). Metinde de aslında Bihter, Nihal, Behlül ve Adnan Bey tıpkı resimdeki gibi farklı beklentilerle başka yönlere bakan figürler gibidir. Elbette Manet ve Halit Ziya tasvirlerinde çizgisel görünümün belirliliği ve belirsizliği bağlamında ayrılırlar ancak söz konusu tablodaki figürlerin durumu ve perspektif algıları sebebiyle benzerdirler.

Halit Ziya'da perspektif algısını, ışık ve gölgeye dayalı görselliği Firdevs Hanım ve Peyker gibi metinde ikincil konumda olan kadınların tasvirleri üzerinden de görebiliriz. Örneğin Firdevs Hanım'ın balkonda oturduğu kısımda Bihter'in bakış açısından verilen tasviri bu bağlamda dikkat çekicidir.

> *Şehnişinin açık kapısından taze, müferrih bir hava tül perdeleri şişirerek içeriye giriyordu. Perdeler açıldıkça uzaktan annesinin beyaz bir gölge müphemliğiyle sandalyeye uzanmış heyetini görüyor, hemen oraya gitmemek için şehnişinden gözlerini çeviriyordu (2020: 47).*

Bihter'in baktığı yerden uzakta olan ve rüzgârın havalandırdığı perdenin arasından görünen bedeniyle Firdevs Hanım, perspektif kurallarına uygun bir şekilde beyaz bir gölge gibidir. Bihter'in ona yaklaşmasıyla bedenin görüntüsü de netlik kazanır.

Halit Ziya bu romanda kadınları tasvir ederken ışık-gölge oyunlarından başka çizgiselliğin yaratacağı gerçeklikten de faydalanır. Onun romanlarındaki kadınların çizgisel (pitoresk) üslupla betimlenmiş olduğuna dikkat çeken Şerife Çağın (2018: 560), bu bedenlerin reel tablolar çizdiğine değinir. Çizgisel üslupta, "üç boyutlu olarak duyumlanmış" ve izleyicide/okuyucuda dokunma duygusunu harekete geçiren bir beden algısı yaratılır (Wöllflin, 1995: 34). Halit Ziya'nın kadınları da hem görsellik hem de dokunsallık taşıyan bedenlere sahiptir. Özellikle Bihter'in çehresinin, bedeninin, kıyafetlerinin ve hareketlerinin tasvirinde bu iki duyuya hitap eden ifadeler onun bir metinden çok gerçekte yaşayan bir kadın gibi algılanmasını sağlar. Halit Ziya *Aşk-ı Memnu*'daki tasvirleriyle *Hikâye* adlı çalışmasında takdir ettiği realistlerin gerçekçi kadınlarının tasvirlerine büyük oranda ulaşır. Bunu daha net ifade etmek adına, Suut Kemal Yetkin'e (1967: 46) göre realizmin parlamasını sağlayan *Madam Bovary* ile *Aşk-ı Memnu*'daki kadın tasvirlerini karşılaştırabiliriz. Moran'a göre (2010: 102) yaşadıkları son bağlamında birbirine benzeyen Emma ve Bihter, tasvirleriyle de birtakım özellikler

çerçevesinde benzerdir. Örneğin her iki kadın da hiçbir ayrıntıları atlanılmadan anlatılan bedenleri sayesinde okura gerçekçi bir görüntü sunar. Flaubert günlük yaşam sahneleri içinde, Emma'yı realitede yaşayan bir kadınmışçasına şöyle betimler:

> *Charles kızın tırnaklarının beyazlığını görünce şaştı. Tırnaklar parlak, uçları inceydi, badem biçimi kesilmişlerdi. Dieppe'te görülen fildişlerinden daha temizdiler. Yalnız kızın eli güzel değildi, belki gereği kadar solgun değildi yani, parmak boğumları da az çok kemikliydi. Sonra bu el fazlaca uzundu, çevresinde yumuşak bükümlü çizgiler yoktu. Kızın güzel tarafı gözleriydi. Gözleri kestane rengindeydi ama uzun kirpikleri yüzünden siyah gibi duruyorlardı. Bakışı dosdoğru saf bir pervasızlıkla ulaşıyordu size (2019: 64-65).*

Emma'nın temiz, beyaz tırnaklı fakat fazlaca uzun parmaklarının anlatımı onu gerçekçi bir görünüme kavuşturmuştur. Yani romantik bir yazarın kadın tasvirlerindeki abartılı biçimlilik ve güzellikten farklı olarak eldeki orantısızlık sayesinde gerçekçilik ön plana çıkar. Bunun benzeri bir ifadeyi Bihter'in alnının genişliğinde okuruz çünkü bu orantısızlık da bir çeşit gerçekçi bir tutumdur. Ancak Halit Ziya, bu orantısızlığı Bihter'in kendi gözlerinden verilen tasvirinde bir güzellik unsuru sayar (2020: 175). Bihter'in geniş alnının anlatıldığı tasvirde, çenesindeki çukur da dâhil olmak üzere bu yüzün ayrıntıları anlatılır.

> *Bellisiz bir çukurun yalnız gölgesiyle müdevver bir çene, küçük dişlerini ince bir beyaz hat şeklinde biraz açık bırakan etlice fakat soluk dudaklar, nigâhının çocukça neşesini itmam ederdi. Ta sağ kaşının altından başlayarak dudağına kadar inen çizgi, sanki bir tel saç üstünde yatmış olmaktan mütevellit bir ince hat vardı ki münteha noktasında, sağ dudağının ta köşesinde sabit bir tebessümle titremeye müheyya bir minimini çukur bırakırdı. Bihter gülmek üzereyken gözlerinde akan bir neşe o ince çizgiyi takip ederek burada, dudağının bu köşesinde küçük bir girdap teşkil ettikten sonra artık taşardı (2020: 176).*

Halit Ziya'da çizgilerin yarattığı belirginlik, Flaubert'in Emma'yı tasvir ettiği kısımlarda da görülür. Her iki yazar da en ufak detaylarına kadar anlattıkları kadın çehrelerini, çizgilerle bölümlendirerek onlara bir derinlik katar.

> *Boynu, devrik beyaz bir yakadan çıkmaktaydı. Saçlarını ince bir çizgiyle tam ortasından ayırmıştı. Bu çizgi, kafatasının yuvarlaklığını izleyerek hafifçe aşağıya doğru iniyordu. Çizginin iki yanındaki siyah tutamları öyle parlaktı ki gören bunları tek parçadan ibaret sanırdı. Bu tutamlar genç kızın kulak memelerini ancak ortaya çıkardıktan sonra, şakaklara doğru hafifçe dalgalı bir hareket yaparak başın gerisindeki iri bir topuzun içinde kayboluyordu. Genç kızın elmacık kemikleri pembeydi. Giysisinin göğsüne, iki düğme arasına, erkekler gibi bağa bir gözlük geçirmişti (2019: 65).*

Her iki kadının tasvirlerinde öne çıkan bir diğer özellik, bedensel imgelerinin estetik bir değer bağlamında anlatılmış olmasıdır. Hem Emma hem de Bihter, estetik bir ideale ulaşmanın hedefi olarak metnin merkezindedir. Her iki roman da, kadın tasvirlerinde kullanılan kelimeler ve benzetmelerle titiz bir çalışmanın ürünü olduklarını gösterirler. Halit Ziya, Flaubert'in sanatını övdüğü bir yazısında, yazarın kelimeler üzerine ne kadar dikkatli ve titiz olduğuna, onlar üzerinde sürekli çalıştığına ve son şekillerinde beğenmediği kısımlar sebebiyle hayıflandığına dikkat çeker (2014: 66). Aynı titizlik, Halit Ziya'nın Bihter'i tasvirlerinde de karşımıza çıkar. İki yazarın tasvir anlayışında bunların dışında da benzerlikler bulunur. Örneğin ışığın kullanımı her iki yazarın kadın bedenlerini anlattığı kısımlarda işlevseldir. Daha önce *Mai ve Siyah*'ta Lamia'nın bedeninde kullanılan kırmızı ışık yahut Bihter'in tasvirlerinde öne çıkan kandil ziyasının titrek ışığı gibi örneklerin benzerine *Madam Bovary*'de de rastlanır.

> *Madam Bovary mutfağa girince ocağa yaklaştı. İki parmağının ucuyla giysisini dizleri hizasından tuttu, eteklerini böylece ayak bileklerinin hizasına kadar kaldırdıktan sonra, ocakta döne döne kızarmakta olan koyun budunun üstünden, siyah ayakkabılı ayağını alevlere uzattı. Ateş, çiğ bir ışıkla giysinin dokularına girerek genç kadını, beyaz teninin pürüzsüz gözeneklerini, hatta göz kapaklarını bile aydınlatıyordu. Emma arada bir göz kapaklarını kırpmaktaydı. Aralık kapıdan gelen rüzgâra uyarak üzerinden de büyük bir kızıllık geçmekteydi (2019: 132).*

Ateşin yaydığı ışığın yansımalarıyla derinlik kazanan Emma'nın metnin geri kalanındaki tasvirlerinde de ışık-gölge oyunlarıyla verildiği ve böylece günlük yaşam sahneleri içinde etten kemikten bir kadın olarak algılandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bihter'in romanın başındaki kısımda sandaldan inişinde, yürüyüşünde de aynı canlılık yakalanır. Nitekim burada Bihter'in yürüyüşü en az bedeni ve kıyafeti kadar incelikli anlatılır (Çağın, 2020: 152). Öte yandan ruhsal portreleriyle de birbirine benzeyen ve evliliklerinde aradığını bulamayan bu iki kadının, özlemini çektikleri tensel aşkın yarattığı buhranlar neticesinde yapılan betimlemelerinde de benzerlikler vardır. Her ikisi de bu buhranların akabinde kendi bedenlerine yönelirler. Emma, onun için yeni bir dünya olan balonun hazırlığında bedenini görsel bir malzeme gibi hazırlar (Flaubert, 2019: 100). Bihter ise bir kır eğlentisinin onda yarattığı hislerle aynadaki bedenini bir haz nesnesi gibi algılamayı ister (2020: 174). Emma ve Bihter'in dönüşümlerinde birer kırılma noktası olan balo ve kır gezisinin sonuçlarını Halit Ziya, Behlül'ün dilinden şöyle özetler:

Daima evde, odaların basık havasında yaşayıp da birden güneşin tufanları altında geniş havalara çıkıveren kadınlar bir serbestlik meyliyle kafesinden kaçıp da henüz evin çatısından ayrılmadan bayılıveren kanaryalara benzerler (2020: 160).

Edebiyat tarihinde "bovarizm" olarak adlandırılan ve "gerçek dışı sahte bir kendiliğe sığınma" olarak özetlenen kavramın çıkış noktası olan Emma ile Türk romanında aynı yüzyılda yazılan metinlerdeki pek çok kadın arasında bağlantı kurulabilir (Gürbilek, 2014: 22). Onun *Paul ve Virginie*'den etkilenmelerine Tanzimat romanı da dâhil olmak üzere pek çok romandaki kadında örneğin *Sergüzeşt*'teki Dilber'de yeniden rastlarız. Ancak çok az kadın Emma'ya Bihter kadar benzerdir. Çünkü bu iki kadın sadece ruhsal betimlemeleriyle değil, fiziksel görünümlerinin yarattığı çizgisel gerçeklik ve canlılıkla da ortak paydada buluşurlar. Bihter'le Emma arasındaki benzerlikleri detaylı olarak inceleyen Gül Mete Yuva da, Bihter'in bazı sahnelerde Emma'dan ziyade, Batı romanındaki başka kadınlardan izler taşıdığına dikkat çeker. Romanın üzerinde en çok düşünülen kısımlarından biri olan ayna sahnesinde, Bihter'in çehresinden çok bedenine odaklanmasını ve "bu vücudu seviyordu" ifadesini Goncourt Kardeşler'in *Manette Salomon* romanındaki Manette'nin durumu ile ilişkilendirir (Yuva, 2017: 46).

Bu arada Flaubert ve Goncourt Kardeşler gibi Alphonse Daudet'nin de Halit Ziya'nın kadın tasvirlerini etkilediği düşünülebilir. Zira Daudet'nin kadın tasvirlerinde de ışığın işlevsel kullanımı dikkat çeker. Özellikle *Jack* (1865) romanındaki kadın tasvirleriyle Halit Ziya'nın kadınları karşılaştırılabilir. Çünkü Halit Ziya için Daudet son derece önemli bir yazardır ve onun ölümü üzerine Servet-i Fünun'da yayımladığı yazılarda yazarın *Jack* isimli romanındaki gerçeklikten övgüyle söz eder (Kerman, 2008: 54). Babasız bir çocuk olan Jack'in zorlu hayat şartları karşısındaki mücadelesinin anlatıldığı romanda, kadın tasvirleri daha çok Jack'in gözünden yapılır. Romanda kadın bedenin gerçekçi görünümü ve ışığın bu beden üzerindeki yansıması dikkat çekicidir.

Kapı birden açıldı ve Jack, etrafını saran aydınlık içinde, bu ışıkları, acaba, eşikte ayakta duran bu lâtif genç kız hayali mi, açık renk robundan, mavi keşmir kısa ceketinden, hem tatlı hem mağrur mat alnını haleleyen parlak saçlarından silkeliyor diye kendisine sordu. Ah! Eğer bu güzel kızın gözleri, bu kadar ince ve mahrem gri renkte gözler, kendisine açıkça safça "Bonjur Jack" Benim, Cecile… korkma canım demeselerdi.

…

Konuşan yalnız Cecile'di. Öteki karşısına oturmuş, onu seyrediyordu. Kız uzun boylu, bütün hareketlerinde zarif, çok sade idi. Bu anda, vaktiyle Madam Rivals'ın yazı yazdığı eski yazıhaneye yaslanmış, dostuna söz söylemek için bir damın kenarında cıvıldayan bir kırlangıç hareketiyle başını hafifçe eğdi (1951: 320).

Halit Ziya'nın tasvir ettiği kadınların da üzerinde çok kez bulunan mavi elbise ve mavinin perspektife dayalı olarak griye ve nihayet beyaza ulaşmasına yönelik örneklerin benzerini, Daudet'nin Cecile'i tasvirlerinde buluruz. Halit Ziya, Daudet'nin kadın tasvirlerinde dikkat çeken zarafet vurgusunu da romanlarında sıkça tekrarlar. Neticede her iki yazarda da kadın bedeni estetik bir bakışı yansıtır.

Servet-i Fünun nesli için önemli birer kaynak olan Flaubert ve Daudet etkisi dönemin bir diğer roman yazarı Mehmet Rauf'un tasvirlerinde de izlenir. O da tıpkı Halit Ziya gibi kadınları, Batı romanındaki gerçekçi yazarların bakışıyla kurgular. Ancak Mehmet Rauf'un ilk romanlarındaki tasvirlerde, Halit Ziya kadar detaycı olmadığını ve Batı romanındaki örneklere ulaşamadığını da söylemek gerekir. Örneğin *Ferda-yı Garam*'da (1897) kadınları daha çok ana hatlarıyla anlatır, giyim kuşamın betimlenmesi ve ruhsal portrenin anlatımı ise kimi yerlerde beden tasvirinin önüne geçer. Mehmet Rauf, Sermet'in çehre ve bedeninden çok, melankolik tavırlarına ve kıyafetlerine odaklanmıştır. Bu yüzden metin, kadın bedeninin ayrıntılarından ziyade bedeni sarıp sarmalayan kumaşın kıvrımlarına yönelik bir tasvir anlayışının örneğidir. Bu durum yazarın bir kadında güzellikten çok, zarafete, inceliğe, duygusal ve kültürlü olmaya verdiği önemle açıklanabilir (Tarım, 1998: 64). Böyle bir yönelim, Sermet'in romanın başından sonuna kıyafete yönelik ilgisini ve metnin bütününde ciddi bir yer kaplayan kıyafet tasvirlerini de açıklar. Sadece Sermet değil, romandaki diğer kadınların tasvirinde de bu durum gözlenir. Örneğin romanın başında genç kadınlar, zarafetin en önemli unsuru olan kıyafetleriyle betimlenir.

Bu kâmet-i levendini der-âgûş eden koyu yeşil kloşunun gayet darlığından sonra takarrüb ettikçe perişan bir sermestlikle kollarına doğru taşan beyaz, rakîk ve şeffaf tenini yakasının tülleriyle ihâta eden esvabını fevkinde muhteşem, gür saçlarla mahmul başıyla, siyah, câzibedâr bir revnâk-ı bîtâb ile siyah gözleriyle simasında bir vakâr-ı ciddilik görünen bir genç kızdı (2019: 13).

Bu ilk kısımda anlatıcı, kompozisyon içindeki kadınların kıyafetlerine ve bedenlerine birer birer göz atar ve onları birkaç cümle içinde kısaca betimler. Metnin geri kalanında ise Sermet'in bedenine odaklanır. Daha çok Macit'in gözünden verilen

tasvirlerde Sermet'in bedeni, romantik birkaç unsurun da etkisiyle betimlenir. Mehmet Rauf'un bu romandaki tasvirlerinde birtakım acemilikler vardır ancak *Eylül*'de (1901) gerçekçiliğin daha başarılı bir şekilde kadın bedenlerine yansımış olduğunun da altı çizilmelidir. Çünkü Suat'ın tasviri, pek çok bakımdan önceki romandaki kadınlardan ayrılır. Necip'in gözünden verilen betimlemelerde Suat, baştan ayağa detaylı bir şekilde anlatılır. Gözleri, kaşları, dudakları hatta elleri en ince ayrıntısına kadar aktarılır.

> *Aynı mana kaşlarda da, sade inhinaları, sade üzerlerinde uçuşan lerzişleriyle o neşe ve melal manaları tevali ediyor ve beyaz yahut hafif sarı diye kat'i bir hüküm verilemeyecek ten üstünde, bu kumral silik hatlar rikkatleriyle, ifadeleriyle, nazarla hem-mana oluşlarıyla onu mest ediyordu. Saçları kumral turralar alnı küşade bırakıp kaşlarının ucuna kadar dökülüyordu. Bunların o noktada kalmalarının mültezem olduğu Suat'ın ara sıra elinin maharet ve rastîsine inanarak şöyle bir düzeltmesinden istidlal olunurdu. Sonra saçların asıl kümesi bu kulakların arkasında birden çoğalarak tepesinde toplanan siyaha mail kestane yığını… Necip bunlara saatlerce bakarak işte âmâl-i hayatının, bütün saadetinin orada gizlenmiş, ne zaman onun bû-yı müskiriyle mest olursa mevt-i mesut o zaman gelecekmiş fikriyle yanardı (2018: 162).*

Mehmet Rauf'un betimlediği kadın bedenlerinde, Halit Ziya'da önemli bir özellik olarak kullanılan ışığın kullanımına pek rastlanmaz. Ayrıca Halit Ziya'da, anlatıcı ve roman kişileri bağlamında verilen tasvir çeşitlemelerinin aksine Mehmet Rauf, özellikle *Eylül*'de, Suat'ı daha çok Necip'in gözünden vermiştir. Bununla birlikte -*Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* bağlamında düşündüğümüzde- bu iki yazarın kurguladığı kadınlar, çehrelerinin detaylı anlatımı ve çizgisellik bağlamında birbirine benzer. Halit Ziya'da Bihter'in tasvirleriyle doruk noktasına ulaşan realist bakış, Mehmet Rauf'un *Eylül*'ünde Suat'ın bedeninde yeniden cisimleşir. Suat da Bihter gibi *Madam Bovary*'deki Emma'nın detaycı bir anlayışla verilen gerçekliğine ulaşmıştır.

Dönemin bir diğer roman yazarı Hüseyin Cahit Yalçın da kadın tasvirlerinde benzer bir yönelim göstermiştir. *Hayal İçinde* (1901) romanında, Nezih'in gözünden verilen kadın tasvirlerinde, genel itibariyle gerçekçi ifadeler olsa da yer yer gelenekten gelen izlere ve romantik etkiye de rastlanır. Bu romantik etki büyük oranda Nezih'in hayalperest tavrından kaynaklanır, anlatıcı ise daha realist bir tavır içindedir.

> *Mükellef giyinmemişlerdi. Üçünün de arkasında krem renkli birer basma fistan vardı. Fakat yan tarafa eğdikleri hasır şapkalarından süzülen ziyâ-yı şems ile yaldızlanan çehrelerinden; ince, o kadar ki kopacak zannolunan bellerinin fevkinde bir tenevvüm-i nazar-girîz ile dalgalanan nâzik vücûdlarından öyle bir servet-i hüsn ü ân tesâud etmekte idi ki kâğıt yelpazeleri şuh bir ahenk ile sallayan küçük*

ellerdeki eldivenlerin, kısaca eteklerden dışarı çıkan mini mini, afacan ayaklardaki sarı iskarpinlerin eskice olması hiç de nazar-ı dikkate ilişmiyordu (2019: 31).

Nezih için birer seyir nesnesi olan bu genç kadınların bellerinin kopacak kadar ince olmasına yönelik abartılı bakış, üzerindeki kıyafetlerin eskiliğine yapılan vurguyla kırılır ve gerçekçi bir hâl alır. Ancak metnin genelinde bu kadınların Nezih'in hayallerine dayanan bedensel imgelerini okuruz. Hüseyin Cahit kadın tasvirlerinde Halit Ziya ve Mehmet Rauf kadar başarılı olamasa da kadına bir estetik obje olarak bakışı dolayısıyla çağdaşlarıyla benzerdir. Metnin kimi kısımlarında hareketleriyle, yürüyüşleriyle gerçekte yaşıyormuşçasına canlı olan kadınlar, Nezih'in fanteziyle sarmalanmış bakışının ürünü olarak birer estetik objeye dönüşmüştür. Nezih'in bu kızları bir tiyatro sahnesinde izlediği kısım, metinde yer alan estetik idealin kadın bedeni üzerinden verilmesine bir örnektir.

Perde açıldı.
Nezih zaten alışmamış olduğu Fransızcayı hele orkestranın ahengi arasından hiç anlayamıyordu. Anlasa bile İzmaro'sunun açık ensesi, dizlerine temâs eden uçları perîşân bırakılmış kumral saçları kendisi için sahnedeki Sandra'nın kısa boyundan ziyâde şâyân-ı iştigâl idi. İzmaro'sunun küçük bir kısm-ı cildini dudaklarını cezbediyor zannettiği o ipek gibi yumuşak ensesini temâşâ Nezih'i hiçbir yorgunluk hissetmeden saatlerce mütelezziz edebilirdi (2020: 116).

Romanın en önemli çatışmalarından biri olan hayal ile hakikat tezatlığı, Nezih'in bakışından verilen kadın bedenleri üzerinden izlenir. Nezih sahnede gördüğü bedenin gerçekliğini gece yatağa uzandığında yeniden oluşturmayı dilerken, romantizmden ödünç alınmış ve idealize edilmiş hayalî bir kadın imgesine ulaşır.

Üçüncü perdede Nezih yerinde oturamayarak ayakta, bir elini İzmaro'sunun sandalyesine dayamış, oyunu seyrediyor görüldüğü hâlde nâzik ensede kıvrılarak kalmış ince, inatçı bazı saçların gaz ziyâlarıyla mülâtafasına bakıyor; sonra yukarıdan nîm gördüğü gerdenin câzip hatt-ı münevverine terk-i hayâl ederek iniyordu. Ve nazarın ruha verdiği bu telezzüzle o kadar dalmıştı ki işte şimdi yalnız başına yatağında bir türlü uyuyamayan Nezih oyunun nasıl bittiğini, nasıl ayrıldıklarını bir türlü derhâtır edemiyor; yalnız kıvırcık, kabarık, kumral saçlarla, tâze, pembe bir çehre, yumuşak, harîrî saçlarla okşanan ense, münevver bir gerden sonra hayâlinde muattar bir sineden başka bir şey göremiyordu (2019: 120).

Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil'le aralarında benzerlikler bulunan Nezih, okuduğu romanların tesiriyle kurduğu hayalî dünyası ve Doğu- Batı arasında kalmışlığı ile neslinin bir simgesi konumundadır (Tunç, 2019: 11). Bu yüzden onun gözünden verilen her şey -kadın bedeni de- hayalle örülmüş bir dünyanın izlerini taşır. Bu

anlamda romanın başarılı olduğu söylenebilir. Nezih'in gözünden yapılan tasvirlerin aksine anlatıcının devreye girdiği kısımlarda ise kadınlar gerçekçi bir hâl alır (2019: 206). Bu yönde bir gerçeklik hissi en çok kadın kıyafetleri üzerinden verilir.

Hayâl İçinde gibi kıyafet tasvirlerinin gerçekçi üslubu yansıttığı ve metinde geniş yer kapladığı bir diğer roman, Savfeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı eseridir. 1898'de Servet-i Fünun'da tefrika edilmeye başlanan romanda, bir Türk gencinin Batılı çevreler içindeki durumu ve onlarla ilişkisi anlatılır. Akyüz'e göre fikrî unsurların zayıf bir şekilde yer aldığı romanda, kişi tasvir ve tahlilleri de başarısızdır (1979: 113). Ancak bize göre, bu genel geçer ifade, yazarın kadın bedenleri üzerinden yakaladığı gerçekçi tavrına yönelik bir haksızlıktır. Çünkü romanın başkişisi Şekip'in gözünden yapılan pek çok kadın tasvirinde, güçlü bir gözlemin detaylı bir şekilde metne yansıdığı görülür. Özellikle gayrimüslim kadınların bedenlerinin ve kıyafetlerinin anlatımı dikkat çekicidir, hatta bu yönüyle Safveti Ziya'nın -kadın tasviri bağlamında- Hüseyin Cahit'ten daha başarılı olduğunu da belirtmek gerekir. Savfeti Ziya'nın kadınları tıpkı Mehmet Rauf ve Halit Ziya'nın kadınları gibi zarafet timsali olarak gerçek hayattan sahneler eşliğinde anlatılır. Bu sahneler elbette Halit Ziya'daki süslü üsluptan ve olgun ifadelerden farklı olarak daha sadedir. Ancak metinde dans ederken, piyano çalarken yahut sohbet ederken betimlenen kadınların realist bir bakışın ürünü olmasını da takdir etmek gerekir. Örneğin Şekip'in âşık olduğu Lydia çok güzel bir kadın olmamasına rağmen zarafetiyle ön plana çıkan ve kendine has bir canlılıkla betimlenen bir kadındır. Romanda geniş yer tutan tasvirleriyle Lydia, adeta ete kemiğe bürünmüş bir kadındır. *Servet-i Fünun*'daki tefrikadan alınan aşağıdaki kısımda hâl ve hareketleriyle ne kadar canlı betimlendiğini görebiliriz.

> *Biraz tutar mısınız dedi ve burnunun üstüne kadar kaldırmış olduğu dantela peçesini henüz takılmış gibi bembeyaz glase eldivenler içinde mahpus parmaklarının ucuyla iki tarafında kıvırarak kaşlarının üzerine kaldırdı. Sonra kadehini elimden aldı.*
> *Pek sıcak olan çayını soğutmak için pembe dudaklarını bükerek üflüyor, sonra eğilerek bir yudum içiyordu; bu hareketi pek ağır olmakla beraber başını eğmesiyle vücudunda hâsıl olan ahna-yı lâtif ve hafif yüksek astargan yakasının arasından parlayan kumral saçların müntehabasında (?) üryan ve girîzân gül gibi penbe bir tenin bütün şûhî nezâketini zaten meshûr hüsn ve latif olan nazarıma ihsas etmekten hâlî kalmıyordu. Çay kadehini kendi dudaklarına kadar götüreceği yerde, bilmem niçin, kendisi dudaklarını çay kadehine kadar götürmeyi itiyâd etmiş idi. Bu suretle yudum yudum çay içtikçe, fincandan intişâr eden buhar yanaklarını bir kat daha penbeleştiriyor; o latif o yumuk çehreyi sanki bir buse-i esîr-i visâl*

altında mütehassis garâm eyliyordu. Süzük gözlerinde bir mâî, mübhem istiğrâk… Bütün o hayf, o ince vücûdun mağrurânesinde bir arzuyu teslimiyet-i âşıkâne mütehassis oluyordu (sayı 392, sayfa 16).

Çay içerken betimlenen Lydia'nın canlılığını metin içindeki başka kadınların anlatımında da görürüz. Örneğin Madam Daven, dans ederken gerçekçi tavırlar eşliğinde anlatılır. *Salon Köşelerinde* sadece bedensel imgenin anlatımıyla değil, kadın kıyafetlerinin ayrıntılı aktarımı ve dönemin moda olgusunu yansıtmasıyla da dikkate değer bir romandır.

Sonuç olarak, Türk romanında realist özellikler gösteren ilk romandan gerçekçiliğin olgun örneklerini içeren metinlere kadarki süreçte, kadın tasvirleri bir gelişim çizgisi bağlamında değerlendirilebilir. Buna göre ilk realist romanlarda romantik tesirlerin izlerini taşıyan kadın bedeni, Batı'daki örneklerin etkisi ve yazarların roman konusunda ustalaşmış olması sebebiyle değişmiştir. Mazlume, Nemide, Zehra, Sırrı Cemal ve Dilber'in bedenlerinde yer yer taşıdıkları romantik hava, *Ferdi ve Şürekası*'ndaki Hacer'in tasvirleriyle kırılır. Kadın bedeninin tamamen gerçekçi bir bakışın ürünü olarak karşımıza çıkması ve ete kemiğe bürünmesi Bihter ve Nihal'in tasvirlerinde zirveye ulaşmıştır. Dönemin diğer yazarları Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Safveti Ziya da gerçekçi tasvirler yaparlar fakat hiçbirinin Halit Ziya'nın ulaştığı estetikliğe ulaşamadığını da belirtmek gerekir. Bunun yanı sıra Servet-i Fünun'a dâhil olmasa da bu yazarlarla aynı yıllarda eser veren Ahmet Rasim ise çoğu hikâye olarak nitelendirilebilecek kısa romanlarında yüzeysel bir tasvir anlayışına sahiptir. Onun romanlarında kadınlar, birkaç satırla geçiştirilen ifadelerle anlatılan bedenleriyle pek çok bakımdan gerçeklikten uzak bir görünüm sergilerler. Ahmet Rasim gibi Servet-i Fünun yıllarında bağımsız yazar olarak tanımlanan Hüseyin Rahmi ise tasvirde özgün bir tarzı yakalamıştır. Kadın tasviri konusunda Servet-i Fünun yazarlarıyla bazı hususlarda benzeşen ancak güzellikten ziyade çirkinliği estetik bir unsura dönüştürmesiyle onlardan büyük oranda ayrılan Hüseyin Rahmi, bu yöndeki başarısı ve farklılığı sebebiyle bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

1.2.3. Mizahi Anlatımdan Doğan Bedenler ve Kadın Tasvirinde Özgünlük

İlk romanı *Şık*'ı (1889) Ahmet Mithat'ın tarzına benzer bir şekilde yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar, bundan sonraki romanlarında onun sanat anlayışından büyük oranda ayrılmıştır. Bu ayrılış yalnızca Ahmet Mithat çizgisinden sapmak değil, dönemindeki hemen bütün yazarlardan farklı bir yol izlemek olarak da düşünülmelidir. Zira Hüseyin Rahmi, sanatta kendine has bir yol çizer. Bu yeni yol, mizaha dayalı üslup ile kurmaca şahıslara yönelik döneminden ayrılan bakışın bir araya gelmesiyle oluşur. Bu karakteristik üslubun metinde en iyi yansıtıldığı durum ise bedenin anlatımıdır. Çünkü Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki kadın tasvirleri, büyük oranda onu özgün bir yazar olarak nitelendirmemizi sağlayan ironik bakıştan doğmuştur. Gerçeklikle mizahın bir arada bulunduğu bu bakışta "önemli olan gerçeklikten çok gülünçlüktür" (Kaplan, 2015: 38). Henüz çok genç yaşta yazdığı romanı *Şık*'ta mizahi bakışla şekillenen bedenin acemice de olsa ilk örneğine rastlarız. Madam Potiş'in hazırlanırken aynaya yansıyan bedeni, dönemin güzel kadınlarından son derece farklıdır (2021: 35). Potiş çirkin bedeniyle ve çirkinliğinin mizahi bir yolla ele alınmasıyla dikkat çekicidir. Daha önce Ahmet Mithat'ın *Karı Koca Masalı*'nda Mahcemal'in tasviriyle öne çıkan çirkinlik, Hüseyin Rahmi'nin *Şık*'tan sonraki hemen her romanında öne çıkan bir özellik olarak varlığını sürdürür. Hüseyin Rahmi çirkinliği, günlük yaşam sahneleri içinde betimlenen kadınlar üzerinden son derece doğal bir olgu olarak sunar. Onun özgünlüğü bir anlamda bu çirkinliği gerçekçi bir şekilde vermesiyle başlar. Elbette romanımızda ondan önce de çirkin kadın tasvirlerinde realist üslubu anımsatan örnekler vardır - *Sergüzeşt*'teki çirkin kadınlar gibi- ancak Hüseyin Rahmi'de çirkinlik gerçeklikle bütünleşmiş bir estetik hâlini alır.

Hüseyin Rahmi'nin kadın tasvirlerinde gerçekçiliğe geçmeden önce yazarın ilk dönem romanlarından olan *İffet*'ten (1896) bahsetmek gerekir. Hüseyin Rahmi, bu romanda gerçekçiliğin önemine değinir hatta romantik yazarların tabiat tasvirlerini de müstehzi bir bakışla eleştirir (2018: 46). Buna rağmen romanın başkişisi İffet'in bedenini tam da romantiklerin idealize etmiş olduğu şekilde betimler.

> *Merdiven başında bu muzlim hanenin mehtabı, hazin gecelerin sehab-ı ulviyeti içinde muhtecip bir bedir gibi koyu renkli bir cara bürünmüş olduğu hâlde istikbalimize çıktı. Karşımıza çıkan bu nur İffet idi. Sanki yed-i kudret, letafet-i*

mahza olarak dünyaya getirdiği ne kadar hüsün varsa yine bunlardan en müntehap hülasaları toplayarak güzellikte olanca kemalat-ı saniasını bu çehreye sığdırıp kendi kudret-i baligasına karşı yine kendi bir icaz göstermek için bu vücudu halk eylemiş veyahut benişehere bir melek modeli göstermişti.
Ben bu afet-i sâmân-sûzu, bu cemal perisini görünce ulviyet-i şairane cisim bulmuş veya ki cazibe insan şeklinde girmiş zanneyledim.
Doktorun yanında beni, yani bir yabancı olduğunu görünce kızın samur-ı Çinî, ne kavs-i hilal, ne sehm-i kaza ile tavsifine imkân olmayan ince kumral kaşları biraz çatıldı.
Ulviyet hüznün böyle bir suret-i memzucesini görebilmek için tabiatın nazar-ı şaireneye arz ettiği mehtap, şafak, envar-ı hazin-i şam levhalarında nazirini aramak abes olan sarı ela mahmur çeşmanının süzüklüğü biraz daha arttı (2018: 61).

İffet'in melek imgesine benzetilen çehresi, süzgün bakışları ve kaşlarının anlatımı hem Divan şiirinden hem de romantizmden izler taşır. Yazarın romantizme yönelik eleştirel tavrı ilk bakışta bu beden üzerinden hissedilmez. Çünkü bu tasvirin ilerleyen kısımlarında Venüs imgesi bağlamında idealize edilmiş bir beden karşımıza çıkar ve ilginçtir ki yazar, bu bedeni ilk tasvirinde ironik olarak ele almaz. Bunun sebebi ise İffet'in bedeninin roman kişilerinden olan yazar tarafından verilmesidir. Bu anlamda gerçekçiliği yakalayan Hüseyin Rahmi, ilerleyen kısımlarda bedenle ilgili mübalağalı benzetmelerde açıkça olmasa da romantik kadın imgesine müstehzi bir yorum getirir.

Bir müddet o güzel, o baygın gözlerin meşmul-ı nigâhı oldum. İlliyinden üzerime nur saçılıyor zannettim. Bir müddet-i cüziye zarfında nazardan nazara hasıl olan cereyan kalbimi lerzeler içinde bıraktı. Sanki umman-ı hayalatım hep bir noktaya toplanarak İffet'in şekline temessül etmişti (2018: 90).

O hâlde Hüseyin Rahmi'nin İffet'in bedenini kurgularken romandaki yazar üzerinden romantik yazarların idealize edilmiş güzellerini dolaylı yoldan eleştirdiği söylenebilir. Zaten romanda, hasta annenin yahut mahalledeki kadınların betimlemelerinde yazarın gerçekçi tavrı açıkça izlenir. Özellikle İffet'in oturduğu mahalledeki kadının tasvirlerinde yazar, mizahi bakışla çevrelenmiş bir gerçekçiliğe ulaşır. Metinde Hüseyin Rahmi'nin sanat anlayışını belki de en iyi yansıtan kısımlar mahalledeki kadının betimlendiği kısımlardır (2018: 77). Tanpınar'ın (2016: 69) "edebiyatımıza sokak onunla girmiştir" ifadesini hatırlatan bu kısımlarda, kadının konuşmaları ve görünümü gerçeği yansıtan bir tarzla verilir. Bedensel imge, mekân ve konuşma tarzının birbiriyle uyumunu gösteren bu tasvirler, natüralizmin gerekliliklerinden biri olarak metinde karşımıza çıkar (Çetişli, 2017: 109). Romanda

doktorla yazarın karşısına çıkan ve "kır çiçekleri" olarak adlandırılan çingene kızlarının tasviri de bu bağlamda ele alınabilir.

> *Oh! Gel keyfim gel! Hudayinabit dağ çiçekleri gibi güneşe, yağmura, boraya maruzen kale duvarları arasında yetişen; masumane neşeleri, handeleriyle –yabani çiçeklere mahsus, terbiyeden ari- bir bû-yı sade neşreden; her hâllerinde hayatın şekl-i tabiisi görünen; ana ve babalarından kayd-ı ferda, endişe-i istikbal gibi sözleri asla işitmemiş olan bu Pembeler, Şöhretler, tabiatın her türlü handelerine vâris bu kır çiçekleri; rüzgâr-ı serd-i sefaletin kulaklarında öttürdüğü ıslıkları oyun havası zanneden bu küçük çengiler omuzlarını o kadar kırık dökük titretiyorlar, pa-yı rakslarını bestenin ahengine tatbikan o kadar tez alıyorlar, nakarat olan "terelam"larda o kadar hoş göbek atıyorlar idi ki o hâli görüp o göbek atışlardan kabaran emvac-ı şevk içinde kalıp da vücudunun her noktasında insanın bir heves-i raks hissetmemesi kabil değildi (2018: 118).*

Dans eden çingene kızlar her hâlleriyle gerçek hayattan kopmuş gibidirler. Anlatıcı onların abartılı güzelliğinden, melek-simalarından bahsetmekten ziyade onların hayat karşısındaki tutumlarından, göbek atışlarındaki rahatlıktan yani gerçeklerden bahseder. Bu hâliyle romandaki çingene kızlar, Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sindeki Ziba'dan oldukça farklıdır. Ziba'nın inci dişlerini, fidan boyunu, küçük ağzının yarattığı orantılı güzelliği taşımazlar (2012: 21). Hüseyin Rahmi'nin çingene kadınları, bu kısacık tasvirleriyle bile sokakta karşılaşılabilecek kadar kanlı canlıdırlar.

İffet'ten sonraki romanlarda, kadın bedenleri üzerindeki gerçekçi bakış bir nebze daha artar ve farklı gözlerden yapılan tasvirler neticesinde bedenin görünümü bir çeşitlilik kazanır. *Mürebbiye*'de Anjel'in anlatıcı ve roman kişilerinin gözünden yapılan tasviri ile Melahat'ın mizah içeren bir anlayışla şekillenmiş bedeni bu çeşitliliğin en başarılı örneklerindendir. Anlatıcı için zehirli çiçek, Dehri Efendi'nin konağındaki erkekler için melek-sima olan Anjel, evdeki aşçının dilindeki şarkıyla kolları puf böreğine, gerdanı elmasiye benzeyen bir güzeldir (2015: 46). Dolayısıyla Hüseyin Rahmi roman kişilerinin sosyal çevresine ve bakış açılarına uygun olarak farklı anlamlar kazanan bir beden anlayışına sahiptir. Grotesk bedenlerle dolu Dehri Efendi'nin konağında odak figür olan Anjel'i zaman zaman aynanın karşısında kendi bedenini seyrederken de görürüz (2015: 77). Bu kısımlarda John Berger'in tabiriyle (2018: 47) "kadının içindeki gözlemci erkek" ortaya çıkmış ve kadın kendi bedenini seyirlik bir nesneye dönüşmüştür. Romanda öne çıkan bir diğer kadının -Melahat'ın- çirkinliğiyle ilgili abartılı tavır ise metnin geneline hâkim olan mizahı güçlendirmeyi sağlar. Anlatıcının Melahat'a yönelik tavan süpürgesi, yumurta kafa, uçurtma vs.

benzetmeleri ve mübalağalı anlatımı onu grotesk bir figüre dönüştürmüştür (2015: 53). Hüseyin Rahmi bu tarz bir yönelimi çirkin kadın bedenlerini anlattığı hemen her tasvirinde yineler. Örneğin metinde komiği oluşturan bir başka kadın bedeni Eda'nın tasvirlerinde de aynı abartılı tavrı yakalarız (2015: 67).

*Metres'*te (1899) kadın bedenleri bir önceki romandan daha ciddi bir dikkatle kurgulanır. Buna göre Saffet'in, Firuze'nin yahut Parnas'ın tasvirleri okuru daha canlı kadın bedenleriyle buluşturur. Metnin başındaki Saffet'in korse giydiği kısımdan Parnas'ın Doğu zevkleriyle döşenmiş bir odadaki raksına kadar hemen her tasvir gerçekliğin başarılı bir sunumudur. Hüseyin Rahmi'nin romanlarında esas olayla çok az bağlantılı olan ve Kaplan tarafından (2017: 452) "tali şahıslar" olarak nitelendirilen kişilerin karikatüre varan anlatımlarında da kimi zaman canlı bir ifade tarzına rastlanır. Örneğin metinde ikincil konumda olan Firuze'nin makyajlı çehresinin anlatıldığı kısım, bu canlılığın en başarılı örneklerindendir.

> *Firuze Hanımefendi'nin yüzüne bakan eğer meal- aşina-yı hutut-ı sima ise senelerden ziyade düzgün, pudra, allık, saç, kaş, göz, kirpik boyalarının tuvalet sularının, sabunlarının tahribatına uğramış o çehrede derin bir hodbini, elli senelik metaib-i hayatla mübariz-i şedid bir arzu-yı nev civanî görür. Seneler nişane-i mürurlarını derin çizgilerle vaz-ı enzar ederken birkaç paralık boyanın şehadet-i kâzibesiyle, gençliğine herkesi inandırmaya uğraşan bu ruy-ı mülevvende yarım asrın istihza-yı fütur-averine karşı koyan yalnız iki uzuv kalmış idi ki onlar da gözler idi. Hakikaten birer firuze-pare gibi parlayan, sahibinin bütün ihtirasat-ı nisvaniyesini izhar ve ilan eden bu bir çift mavi gözün uçlarında pençe pençe peyda olmuş hutut ile burun kanatlarının üzerinden bi'l- ibtidar şefeteynin nokta-i telakilerine müntehi olan çizgilerin ve göz kapaklarının ihata eden buruşuklukların derinliği-lepiskaya boyanmış saçların, kumral kalemle gezdirilmiş kaşların, kirpiklerin, kat kat sürülmüş pembe pudranın alayiş-i telvinatına rağmen Firuze Hanımefendi'nin çehresine mağmumane bir kocakarılık hâli gelmişti (2015: 41).*

Batı kültürünün köklerinde makyaja yönelik olumsuz bir algı vardır (Sagaert, 2017: 43). Makyaj yapan kadın eleştirilir hatta makyajla birlikte komik bir görünüm kazandığı ileri sürülür. Türk romanında defalarca işlenen "alafranga kadın" tipinin bir temsilcisi olan Firuze, makyajıyla aslında kötü bir görünüm sergilemektedir. Ancak Firuze, abartılı makyajı yüzünden eleştirilmez. Anlatıcı sadece onu genç bir görünümden ziyade kederli bir yaşlı kadına dönüştüren bu boyaları ve bunların çehre üzerindeki durumunu aktarır. Gözlerinin canlılığı buna karşın dudaklarının kenarındaki çizgilerin derinliği, kaşların ve kirpiklerinin boyalı hâliyle Firuze, natüralist yazar Emile

Zola'nın 1879'da *Le Voltaire* isimli gazetede tefrika edilmeye başlanan *Nana* romanındaki, makyaj yapan kadın kadar gerçekçidir.

> *Fırçayı siyah bir kavanoza daldırmıştı; sonra burnunu aynaya dayadı, sol gözünü yumdu, fırçayı dikkatle kirpiklerinin arasından geçirdi. Muffat tam arkasında durmuş, bakıyor, aynada yuvarlak omuzlarını, pembe bir gölge düşmüş memelerini görüyordu. Ve harcadığı bütün çabaya karşın, arzuyla kendinden geçmiş bir hâlde, yumuk gözlerin alabildiğine çekici kıldığı her yanı gamzeli bu yüze bakmaktan kendini alamıyordu.*
>
> *…*
>
> *Şimdi artık yüzü ve kolları hazırdı. Parmağıyla dudaklarına iki geniş kızıl çizgi çekti. Kendini, pudra ve allıkların, o gösterişli gençliğin, bembeyaz yüzdeki kıpkırmızı ağzın, kenarlarına kara sürme çekilmiş, irileşmiş, aşktan yorulmuş alev alev yanan gözlerin çekiciliğine kaptıran Kont Muffat'ın başı dizginleyemediği bir arzuyla bir daha döndü. Bu arada, Nana pantolonunu çıkarıp Venus'ün bedenini sımsıkı saran elbisesini giymek üzere perdenin arkasına geçti. Sonra, aldırmazlığın verdiği rahatlıkla, sık dokunmuş pamuklu korsajın düğmelerini çözdü, kollarını Madam Jules'e uzattı, o da ince tuniğin kısa kollarını geçirdi (2020: 143).*

Nana'da genç, *Metres*'te ise yaşlı bir kadın çehresi üzerinde anlatılan makyaja dair detaylar, her iki romanda da görselliği sağlayan bir özellik olarak karşımıza çıkar. Nana'nın elindeki fırçayla boyadığı çehresine karşın Firuze'nin bu yöndeki hazırlığı anlatılmamıştır. Bu arada Nana giyinirken yahut sahnede Venüs'ü canlandırırken de son derece gerçekçi bir havada anlatılır. Zaten Zola için Flaubert ve Goncourt Kardeşler'in gerçekçi anlatımları önemli birer esin kaynağıdır (Sunel, 1981: 143). Dolayısıyla *Nana*'da kadın tasvirleri, realizmden gelen detaycılık ile natüralizmden gelen determinist tavrın karışımı olarak yorumlanabilir. Zola, *Nana*'da romantizme ve geleneğe de bir karşı çıkış hâlindedir. Bunun en net ifadesini Nana'nın sahnedeki tasvirlerinde buluruz.

> *Tam bu sırada dipteki bulutlar dağıldı, Venus gözüktü. On sekiz yaşındaki birine göre fazla uzun boylu, güçlü kuvvetli görünen Nana, beyaz bir tanrıça elbisesi giymiş, uzun sarı saçları omuzlarına dökülmüş ve alabildiğine dingin bir hâlde izleyicilere gülümseyerek ışıklı sahneye indi. Ve ünlü şarkısına başladı:*
> *Venus akşamları ortalığı kolaçan etmeye çıktığında…*
> *Daha ikinci dizede salonda herkes birbirine baktı. Yoksa bu bir şaka mıydı, Bordevane insanlarla dalga mı geçiyordu? Bu kadar detone, bu kadar bozuk bir ses duymamışlardı. Tiyatronun sahibi kızı beğense de, sesi boru gibiydi. Ayrıca sahnede nasıl duracağını bilmediğinden, bütün bedenini sallayarak kollarını öne uzatıyordu; herkes bunu pek yakışıksız, uygun buldu.*
>
> *…*
>
> *Nana, küçük kırmızı ağzını aydınlatan, açık mavi gözlerinde parlayan gülümsemesini bozmadı. Biraz daha canlı dizelerde, coşkuyla açılıp kapanan burnu hafifçe bükülüyor, yanakları al al oluyordu. Başka ne yapacağını bilemediğinden, iki yana sallanmayı sürdürüyordu (2020: 15-17).*

Klasisizm ve romantizmde kusursuz bir görünüm arz eden Venüs imgesinin aksine Zola'nın natüralist romanında, kadın doğal yaşamdaki gibi birtakım çirkinliklere sahiptir. İlk bakışta elbette güzeldir fakat çok uzun boyu ve kötü sesiyle bu güzelliğin bütüncüllüğü bozulur. Tam da burada Nana'nın gerçek bir kadın gibi olduğunu düşünmek gerekir. Zira bu durum güzel ve çirkin olanın aynı bedende var olabileceğine dair realist bir tutumun yansımasıdır. Zola, kadının güzelliğine karışan çirkin ögelere bilinçli yer vermiştir. Çünkü anlatıcı, Venüs oyununda yüce olanın alaşağı edilmesinin ve eski imgelerin yok oluşlarının izleyicide yarattığı coşkuya özellikle değinir (2020: 21). Buna benzer bir tavrı yani romantik sanatın şekilciliğine yönelik bir yadsıma hareketini, romanda daha çok natüralist bir anlayışı benimseyen Hüseyin Rahmi'de de görürüz. O da idealize edilmiş bedenlerin aksi olan ve çirkin olsalar da kendi içlerinde bir tür estetik oluşturan kadın tasvirleriyle geleneğe karşı çıkmıştır. Bu yüzden belki de *Metres* güzel bir kadının tasviriyle değil Saffet ve Firuze'nin tasvirleriyle başlar. Güzelliğiyle dikkat çeken Parnas'ın tasvirlerinde ise yer yer romantik ögelerin olması ve bu bedenin oryantalist bir tablodan fırlamışçasına fanteziye dayalı görünümü onu romantik kılar (2017: 178). Buna rağmen Parnas'ın kandil ışığıyla derinleşen bedeninde ve bu bedenin ayrıntılarında Servet-i Fünun yazarlarındaki çizgilerle vücuda gelmiş gerçekliğe de rastlamak mümkündür. Ancak Hüseyin Rahmi'nin gerçekçi tasvirlerindeki özgünlüğü daha çok çirkin kadın bedenleri üzerinde aramak gerekir. 1900 tarihli *Tesadüf*'te gerçekçi hava daha çok Nefise'nin orantısız ve çirkin yüzü üzerinden izlenir (2015: 22). Sâibe'nin Servet-i Fünun romanındakileri andıran bedeninde daha çok romantik bir marazilik hâkimdir (2015: 103). Öteki konumundaki Şöhret ise metnin romantizmi anımsatan aşırı güzellik anlayışıyla kurgulanmış belki de en hayalî kadınıdır. Gül fidanına benzeyen bedeni, gittikçe artan parlaklığı, gönül çelici, sevgi yorgunu gözleriyle geleneksel kadın imajıyla örtüşen bir görünüm içindedir (2015: 147).

Hüseyin Rahmi'nin özellikle güzel kadınları romantizmden gelen etkilerle tasvir etmesinin ardında, böyle kusursuz bir görünümün ancak romantik bir bakıştan doğacağına dair bir bilinç olduğu söylenebilir. Çirkin kadınların tasvirinde ise bütün abartılı benzetmelere rağmen hissedilen realite, natüralistlerden gelen gerçeğin içinde

biraz kusur ve çirkinliğin olduğuna dair görüşün bir yansımasıdır. Nitekim aynı yansıma, *Şıpsevdi*'de (1900) de sürdürülür. Romanın başında tramvaya binerken betimlenen Zarafet'in tuhaflıklarla dolu bedeni de, Lebibe Hanım'ın şişman vücudu da, ironik ifadelerle zenginleşmiş bir gerçekçiliğin izlerini taşır. Ayrıca bu kadınları yürürken, günlük yaşamdaki herhangi bir işle uğraşırken yahut dans ederken betimleyen anlatıcı, bu ifadelerle canlı bir anlatımı da yakalamıştır. Romanda Mc Ferlan ve Madam Şehim'in tasvirlerindeki abartılmış güzellik ise yazarın Batı'nın oryantalist kadın imajına bir karşılık gibidir. Çünkü Hüseyin Rahmi oryantalist sanatçının muhayyilesinde yarattığı erotik, aşırı güzel edilgen Doğulu kadın imajını tersine çevirir ve Batılı kadını metnin arzu nesnesi olarak şekillendirir. Madam Mc Ferlan'ın vücudunun incelikleri ve yuvarlak hatlarının görüntüsünün Meftun'un gözünden verdiği kısımlar bunun en net ifadelerinden biridir.

> *Madam MakFerlan'ın balıketinden biraz fazla dolgunca, beyaz vücudu çoktan beridir Meftun'un nazar-ı iştihasını celb edip duruyordu. Koyu kumral, kalınca kaşlarının altındaki kestane gözleri arada bir tatlı tatlı şehlalaşıp hadekalarında elvan-ı mübtezelden müteşekkil kumru göğsü menevişler peyda oldukça Meftun, bayağı istiğraklara düşüyor, madamın her tebessümünde daha ziyade münteha-yı şefeteyni ile çenesinin ortasındaki üç çukura nazar-ı meftunanesi temerküz edip kalıyordu.*
>
> *Ya şimdiki elbiseler kadınların vücutlarında ne kadar aksam-ı müdevvere varsa bir irtisam-ı dil-firibâne ile meydana çıkarmak esas-ı sanatkârânesi üzerine biçiliyor. Enseyi, gerdanı, omuzları, sadrı, zahrı her taraftan ihata eden ve miyandan incelip kalçalarda bi't-tevessü sonra yine darlaşarak inen hutut-ı menhiyenin esvap altındda peyda ettiği tedevvürlere şuh bir kadının evza ve harekâtıyla verdiği tabir caiz ise tatlı temevvüçler letafeti-i aşiyanca cidden sâmân-sûz manzaralar hasıl ediyor.*
>
> *Hele Madam MakFerlan, elbisesinin en ince katlarına varıncaya kadar olan tertibatı, oturduğu zaman aksam-ı vücudundan hangisini içeriye hangisini dışarıya doğru kavislendirmek lazım geleceği cihetlerini o kadar etüt etmişe benziyordu ki, gayet lakaydane tavırla irae ettiği bu maharetlerine meşhur kalmayacak bir erkek tasavvur olunamazdı (2021: 370-371).*

Elbisenin daralan ve genişleyen kısımlarıyla daha yuvarlak hatlara sahip bir görünüme kavuşan Madam Mc Ferlan'ın duruşu, oturuşu incelikli bir gözlemin sonucu olduğunu hissettirir. Sanki yazar, gerçekte bu kadının hâl ve hareketlerini gözlemlemiş ve bundan doğan bir dikkatle Mc Ferlan'ı betimlemiştir. Kıyafetin detaylı anlatımı sayesinde, yazarın dönemin modasına dair ilgili olduğu ve bunu metne yansıttığı anlaşılır. Ayrıca kadının gözlerinde kestaneden griye, laciverte giden renk değişimleri de anlatıma derinlik katmıştır. Hem anlatıcı hem de Meftun için bu beden, arzunun

yaratılması ve yinelenmesinde bir araçtır. Metinde nesne konumundaki Mc Ferlan, hareketlerine gösterdiği özen ve bedenini görsel bir imge gibi sunmasıyla, Antmen'in altını çizdiği (2017: 27) bir ifade biçimini -seyredildiğinin farkında olma hâlini- başarılı bir şekilde yansıtır. Bu arada Hüseyin Rahmi, daha önce irdelediğimiz romanlarda da nesne olma görevini daha çok gayrimüslim kadınlar üzerinden vermiştir.

Güzel-çirkin yahut Müslüman-gayrimüslim fark etmeksizin Hüseyin Rahmi'nin 1901'e kadar betimlediği hemen pek çok kadının sadece beden ve çehreleriyle değil; yürüyüşleri, hareketleri, giyim kuşamları ve takılarıyla da ayrıntılı olarak yer aldıklarını belirtmek gerekir. *Nimetşinas'*ın (1901) pek çoğu kadınlardan oluşan şahıs kadrosunda da bu ayrıntıların pek çok kez verildiği görülür.

> *Erkân minderinin ortasında yeni atılmış yünlü ufak bir şilte üzerine bir büyük hanım kurulmuş. Kınalı saçlarının üzerine kenarı ufak ıtır yaprağı oyalı unnabî bir kandilli yazmasıyla kundak yapmış. Kulaklarında yekdiğerine beyaz ibrişimle merbut pırlanta, ufak menekşe abdest küpeleri… Belinde şal kuşak, arkasında koyu lacivert atlas kaplı vaşak kürk, altın kösteğinin ucu kuşağı irice düğümüne merbut yan cebinde şal keseli mineli saat… Parmağında pırlantalı kafes üzerine oturtulmuş taşı irice bir firuze yüzük… Yanındaki koltuk yastığının üzerinde gözlük, mendil, birkaç kitap, bir avuç leblebi, kişniş şekeri… Bu yaşlı hanım Talat Hanımefendinin halası Nuriye Hanımefendi idi. Yeni hizmetçilerin kapıdan girdiklerini görünce gözlüğünü taktı. Ağzına da iki üç leblebi attı. Gözlüğünü takıp da bir şey tetkik edeceği zaman ağzına da bir iki leblebi yahut kişniş şekeri atmak mutadı idi. Onları çiğnerken kuvve-i tetkikiyesi küşayiş buluyor zannederdi (2018: 50).*

Başındaki yazmanın ucundaki oyasından parmağındaki yüzüğün irice taşına kadar pek çok ince detayla kurgulanmış Nuriye Hanım'ın tasvirleri, arada bir ağzına attığı leblebiyi çiğneyişiyle günlük yaşamdan herhangi bir kadının davranışındaki doğallığı yansıtır. Hüseyin Rahmi'nin romanlarında bu tarz betimlemeler, zorlama ve yapaylık içermeden gözlemciliğin verdiği bir tavırla metne aktarılır. Bir başka kadının -Hüsna Hanım'ın- paytak yürüyüşüyle yetişmeye çalıştığı vapurdaki hâlleri de en az bu tasvirdeki kadar canlıdır (2018: 28).

Netice itibariyle Hüseyin Rahmi'nin kadın tasvirindeki genel yöneliminin hem realizmle hem de natüralizmle örtüşen yanlarının olduğuna dikkat çekmek gerekir. Çocukluğu kadınlar arasında geçmiş olan Hüseyin Rahmi, kadınların hâl ve hareketlerini ciddi bir dikkatle gözlemlemiş ve bu gözlemlerini karakter yaratma konusunda başarılı bir şekilde kullanmıştır. Romantik güzelliğin antitezi olarak

gerçekçiliğe bağlı bir çirkinlikle estetize edilen kadın bedenleri, Hüseyin Rahmi romanlarının en karakteristik özelliğidir. Bu özellik bağlamında metnin geneline sirayet eden mizahi hava ise son derece ölçülü bir şekilde yer alır. Nitekim Tanpınar'a göre de "Hüseyin Rahmi, komiği bir yerde durdurmasını bildiği için güzeldir" (2016: 70). Yazar çirkinliğin estetiğini müstehzi bir bakışın katkısıyla yapmakla ve daha önceki romanlarda örneğine rastlanmayan ilginç benzetmeleriyle kadın tasvirinde özgün bir isim olarak yer alır.

2. BÖLÜM

BİR NESNE OLARAK KADIN BEDENİ

2.1. GÜZELLİK VE HAZZI YARATAN BEDENİN TASVİRİ

Sanatın temel izleklerinden biri olan kadın imgesi, tarihin seyri içinde farklı kültürlerin etkisiyle gelişse de pek çok eserde, benzer algıların tezahürü olarak okuyucunun/izleyicinin karşısına çıkar. Feminist eleştiriye göre okunduğunda, kadını konu edinen eserlerin çoğunda, kadının nesne oluşu fikri açıkça ortadadır. Kadın, her ne kadar eserin içinde ana figür olarak yer alıyormuş gibi görünse de çoğunlukla metinde ikincildir ve erkek roman kişisinin ya da erkek izleyicinin gölgesi altındadır. Donovan, (2019: 84) "kadının erkekten sonra, erkek için, aşağı ve erkeğe bağımlı olarak" yaratılmış olduğunu ileri süren ataerkil sistemin yarattığı kültürel kodlardan ve bunun kutsal kitaplarla sanat eserlerine yansımasından ısrarla bahseder. Bu görüş bağlamında incelenen metinlerde görülen odur ki, kadın ya erkeğin olgunlaşma sürecinin bir dinamiğidir ya da kendisine erkek roman kişilerinin eksikliğini tamamlamada bir obje görevinden başka misyon yüklenmemiştir. Her iki durumda da erkek için var olan kadın, erkek egemen toplumun ona çizdiği ölçüler içerisinde sıkışıp kalmıştır. Üstelik ataerkil dünya, çizdiği sınırlar içinde kadını öteki konumuna itmiş, bununla birlikte onun nesne oluşunu da daima vurgulamıştır. Bu nesne çoğu zaman Virginia Woolf'un belirttiği gibi erkeği olduğundan iki kat büyük gösteren, müthiş ve büyülü bir ayna görevi görür ve eğer bu ayna gerçeği söylemeye başlarsa yüzeyinden yansıyan görüntünün/erkeğin mükemmeliyeti bozulur. (2016: 40). Neticede aynadaki erkek imgesinin bozulmaması, kadının edilgen bir nesne olarak kalmasına bağlıdır. Çünkü kadın nesneleşmez ve bir varlık yahut özne olursa, özgür eyleme girişecektir ve bu özgürleşme edimi erkek egemen düzene ihanettir (Beauvoir, 1972: 32).

Öte yandan kadının sanattaki bir diğer görevi, erkeğin eser üzerinden yakalayacağı hazzı tamamlama yolunda, bedensel imgesini seyirlik bir nesne olarak ona sunmasıdır. Hazzın yaratım sürecinde kadının, erkeğin ya da erkek okuyucunun ilgisini diri tutmak adına birtakım özelliklere sahip olması gerekir. Kadının taşıması gereken bu

özellikler öncelikle bedeni üzerinden düşünülür. Çünkü "kültürel olarak zihin erillikle, beden ise dişilikle" bağdaştırılmıştır (Butler, 2018: 60). Dişil olanı bedenle bir gören patriarkal kültür, karşısında her daim kusursuz güzellikle duran kadın bedenlerini arzulamaktadır. Sebebi ise bedenin "cinselliğin mekânı ve arzunun merkezi olmasıdır (Kelly, 2014: 267). Bunun bir sonucu olarak sanatın diğer dalları gibi edebiyat da, hem Batı'da hem de bizde, güzel bedenlere sahip kadınları işlemekten geri durmaz.

Türk edebiyatının Batılılaşma yolunda önemli bir adımı olarak nitelendirilebilecek ilk romanlarında, yüzeysel tasvir anlayışına rağmen, birkaç satırda da olsa kadın bedeninin güzelliğine değinmeyen hemen hemen hiçbir yazar yok gibidir. Kadın bedeninin erkeğin arzusunun bir göstereni olarak tasvir edildiği bu eserlerde, olay akışı içerisinde hem büyük öneme sahip kadınların hem de satır aralarında karşılaşılan ikincil-üçüncül konumdaki kadınların ortak özelliği güzellikleridir. Ayrıca bu güzellik, çoğu zaman tek başına yeterli olmaz. Erkek bakışının bu güzelliği daha net görebilmesi adına, kadın bedeninin daha fazla görünür olması gerekir. Sanatçı bu görünürlüğü sağlamak için erkeğin bedenini tasvirden ziyade muhatabının daha çok ilgileneceği kadın bedenini tasvir etmeyi yeğlemiştir. Öte yandan bu görünürlüğün ardında, belli normlar üzerinden şekillenen bir güzellik algısı yatar. Bu algı, çoğu zaman uyum ve oranın yanı başında duran bir güzelliği ifade ediyor olsa da sanatta güzelin ne olduğu sorunsalı geçmişten günümüze muallakta kalmış bir konudur. Sanatta güzelliğin ifade ettiği anlamları değerlendiren Nietzsche, kavramı Apolloncu ve Dionisosçu olarak adlandırdığı iki zıt kutup üzerinden anlamlandırır. Buna göre düzen ve ölçüyü temel alan dingin ahenk "Apolloncu Güzellik" olarak adlandırılırken; doğayı, yıkıcı güçleri, neşeyi ve tehlikeyi ifade eden güzellik "Dionisosçu Güzellik" olarak ifade edilir (Eco, 2016: 58). Aslında birbirinin zıddı olarak düşünülen bu tanımlar dikkatle incelendiğinde, uyumun da kaosun da güzellik içerdiği görülür. Fakat uyumun yarattığı orantısal güzellik, çoğu zaman daha çok arzulanan ve sanat eserleri üzerinde daha çok izlenebilirliği olan bir güzellik algısıdır. Öyle ki Antik Yunan'dan beri uyum ve orantıyla donanmış güzelliğin malzeme olduğu binlerce eser meydana getirilmiş ve söz konusu eserler, sanat tarihinin en çok beğenilenleri olarak hafızalara kazınmıştır. Ancak bu eserler, kusursuz bir kadın bedenini sergilemekten ziyade yücelikle ilişkilendirilen bir başka bedeni sanatsal obje olarak ele alır. Günümüzden büyük bir farkla Antik

Yunan eserlerinde, güzelliğin seyrinin kusursuz erkek bedenleri üzerinden şekillendiğini söylemek gerekir. Yani tanrısallık, kutsallık, kusursuz güzellik antik dünyada erkek bedeni üzerinden görünür kılınmıştır. Üstelik bu güzellik, en başarılı ifadesini "hareketli bir parçanın dengeye ve ahenge kavuştuğu, anlatım sadeliğinin, ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimler"de bulmuştur (Eco, 2016: 45). O hâlde antik dünyanın güzellik anlayışında; dingin, uyumlu, düzenli ve bilgin olanın yani Nietzsche'nin deyimiyle Apollonik olanın seyri hâkimdir. Ancak zaman içerisinde erkek bedeni üzerinden izlenen güzellik olgusu kadın bedenine geçer. Fakat kadın bedeninde cisimleşen güzellik hiç de erkek bedeninin, uyum ve orantısında saklı kutsallığı ve tanrısallığı taşımaz. Çünkü dişile yüklenen güzellikte, erilin arzusunu diri tutacak bir tensellik anlayışı hâkimdir. Yani aşkınlığın belirtisi olan erkek güzelliği yerini içkinliğin edilgenliğine -kadın güzelliğine- bırakmıştır (Beauvoir, 1971: 56). Bu bir anlamda, kutsalın tensele dönüşümü ve sanat yaratımlarında, eril bakışın tensel olanı görme arzusu olarak da yorumlanabilir. Hâlbuki anaerkil dönemde doğurganlığıyla yaşamın devamını sağlayan kadın bedeni, günümüzden oldukça uzak bir değer taşır. Ana tanrıça mitini takip eden ve devletlerin ortaya çıkış sürecine rastlayan ataerkil dönemlerde ise bu algı tamamen değişmiş; yeni imgeler, ifadeler ve güzellik anlayışı ile kadın bedenine edilgen bir misyon yüklenmiştir. Bu edilgenlik içinde dişile layık görülen yeni konum; uygarlık, kültür ve aklı temsil eden erkeğin karşısında "denetimsiz doğanın ve içgüdülerin yıkıcılığı ile ilişkilendirilen "öteki"nin tarafında olmaktır (Berktay, 2018: 132). Neticede kadın bedeni erkek egemen kültürün baskın algılarının etkisi neticesinde ciddi bir dönüşüm yaşamıştır.

Bu dönüşümün beden politikaları üzerindeki yaptırımlarıyla anaerkil dönemin kutsal kadın imgesi, artık erkeğin kadına yüklediği anlamlar çerçevesinde betimlenmiş bunun bir göstereni olarak da kişiliği, duygusal yönelimleri göz ardı edilerek sadece beden olarak algılanan bir nesne hâlini almıştır. Çağdan çağa değişen değer yargılarıyla, kadın bedeninin sahip olması gereken özellikler değişse de dişil bedenin, tüketim nesnesi olarak ele alındığı gerçeği değişmemiştir. Kültürün kadını güzelliğe dayalı bir tüketim nesnesi hâline getirmesi dişilin bilinçdışında, sürekli sahnede olduğunu düşünme gibi bir yanılgıyla, kendini güzel, daima güzel görme arzusu uyandırır. Bu durum zamanla "güzelliği kadın için mutlak, dinsel bir buyruğa dönüştürür"

(Baudrillard, 2008: 168). Bu tarz bir algı, hem toplumsal yaşamda hem de kadını konu edinen sanat eserlerinde Berger'in tanımıyla (2018: 46) kendisini sürekli seyretmek zorunda olan ve "her zaman kendi imgesiyle dolaşan" kadınlar yaratmıştır.

Tıpkı toplumsal yaşam gibi onun bir aynası olan sanat ve edebiyat da, kadını benzer algılar ve beden politikaları üzerinden değerlendirmiştir. Edebi metinler bu açıdan bir okumayla ele alındığında, kadının erkek egemen kültürün yarattığı algılar yüzünden belli başlı güzellik normlarına sahip bir şekilde tasvir edildiği görülür. Türk sanatı ve edebiyatında da hem klasik dönemde hem de sonrasında gelişen Batılılaşma döneminde, kadını nesne olarak gören bir zihniyetin ürünleri verilmiştir. Bu nesneleştirme temayülü neticesinde, kurmaca kadın bedenleri görsel bir malzemeye dönüşür. Bu bakımdan kadın bedeni, görsel bir mahiyeti bünyesinde barındırırken daha çok nesneleşir, nesneleştikçe de görselleşir ve bu görsel malzemenin seyri erkeğin gözlerine hitap edecek şekilde sunulur.

Türk romanı bu çerçeveden incelenmek istediğinde işe, edebiyatta Batılılaşmanın ilk yılları olan Tanzimat romanlarından başlamak gerekir. Tanzimat romanı Batı'nın edebi zihniyetinin bizde yeni zuhur ettiği ve yeni türlerin henüz görülmeye başlandığı bir dönemdir. Tanzimat yazarının sıkça öykündüğü Batılı yazar kadını, erkeğin zihnince olması gerektiği yere -edebiyatın nesnesi konumuna- çoktan yerleştirmiştir. Batı'nın bir kaynak olarak yeniden yöneldiği Antik Yunan sanatının yeniden yorumlanmasıyla güzellik; erkek bedenlerden ziyade kadın bedenlerine atfedilen bir özelliğe dönüşür. Zaman içinde Batı sanatında; ideal kadın güzelliği ve sanatta nesne olma fikri görsel kültürden romanlara da sirayet etmiş ve sıkça tekrar edilen bir yönelim olarak kendine yer bulmuştur. Tanzimat yazarının önünde bir edebiyat programı gibi duran Fransız edebiyatı da; sanatın yüzyıllardır sahnelemekten vazgeçmediği, erkeğin arzularını pekiştiren, üzerinde tahakküm sağlayacağı kadın bedenlerini benzer biçimlerde anlatıyor oluşuyla dikkat çekicidir.

Zaten soyut kadın bedenlerinin benzer formlarda şekillendiği eril bir edebi gelenekten gelen Osmanlı yazarı, Batı edebiyatının işlemekten asla vazgeçmeyeceği nesne beden olgusuna kısa zamanda adapte olmuştur. Biraz da bu yüzden, edebiyatımız için yeni bir tür olan romanda, kadının kendine yalnızca edilgen bir nesne olarak yer bulmuş olması şaşılacak bir durum değildir. Öte yandan nesne bedenin, roman içinde

erkeğin yanı başında yer bulması ve bir kadın-erkek ilişkisinin hikâye edilmesi, toplumsal normların getirdiği bazı zorunluluklar münasebetiyle erken dönem Türk romanlarında yazarları elbette zorlamıştır. Yine de Fazıl Gökçek'in ifade ettiği gibi (2017: 89) söz konusu yazarlar; cariyelik, gayrimüslim kadınlar yaratma ya da düşmüş kadınları ele alma gibi farklı seçeneklerle kadın ve erkeği bir araya getirmiştir. Zaman içerisinde bu yazarlar, kurguda da olsa kadın ve erkeğin daha çok bir arada olduğu mekânları ve romanın esas meselesini oluşturan kadın-erkek ilişkilerini hikâye etmeyi başarmışlardır. Bu değişim sürecinde kadının rolü ve görünürlüğü de değişmiş, erkeklerden daha çok hatırda kalan, kadınların olduğu eserler kaleme alınmıştır. Fakat hemen hepsi bu görünürlük dairesinde, kadın bedeninin bir nesne olarak kendine yer bulduğu romanlardır. Bu kadınlar, kişilikleri ve ruhsal özellikleri ile çok az varlık gösterirken bedenleri ve çehreleriyle ön plana çıkarlar. Hatta ilk romanlarda bile yüzeysel ve birkaç satırda verilen tasvirlerde, kadının daima ve aşırı güzel oluşu görülür. Neticede birkaç satırda da olsa nesne beden, erkeğin ya da okuyucunun muhayyilesinde yaratacağı ideal imgeyle buluşturacaktır.

Türk romanının ilk örneklerinden olan ve 1872'de tefrika edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta zayıf kurguya eşlik eden yüzeysel betimlemelerde, Fitnat'ın birkaç cümleyle yapılan tasviri bunun ilk örneğidir. Yazar anlatıcı Fitnat'ı "cismi narin, boyu orta, gözleri kaşları simsiyah, örme saçları arkasından beline dek uzanmış, rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lâl gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişler ile tezyin olunmuş velhasıl hüsn-i mücessem denmeye şayan on beş yaşında bir kız idi" şeklinde okuyucuya tanıtır. Bu ilk tasvirde Fitnat'la ilgili akılda kalan ilk şey "hüsn-i mücessem" olduğudur. Yazar anlatıcı, klasisizmin bir gereği olan uyum ve oranla bağlantılı güzelliği kısacık da olsa verme niyetindedir fakat bu niyet, alt metinde kadının çehre ve beden güzelliğine sahip olan ve erkeğin hazzını diri tutacak bir nesne olduğu algısının da bir gösterenidir. Elbette böylesine yüzeysel ve kısa bir tasvir üzerinden yazarın tutumunun açıkça kadını nesneleştirme arzusuyla koşut gittiğini ifade etmek erken bir hüküm olacaktır. Fakat roman türünün zaman içerisindeki gelişimi, yazarların tasvir noktasında Batılılaşma eğilimiyle birlikte değişen tasvir anlayışları ve bedenin aktarımının çeşitli merhalelerden geçmesiyle bu tarz bir yönelim daha çok gün yüzüne çıkar. Bu ilk romanlarda kadın bedeni; Divan şiirinin mazmunlarla

örülü dünyasında nefes alan, belli başlı özellikleri taşıyan, soyut güzel olmanın ötesine çok da geçemez. Yine de gelenek içerisinde işlenen soyut güzel dahi bir anlamda sanatın nesnesi olma hâlinden kurtulamamıştır. Bu yüzden önemli olan, kadının gerçekte var olup olmadığı değil yazarın/şairin muhayyilesinden süzülen kadın betimlerinin, eril dünyadaki kadın bedenine yönelik algıyı hangi ölçüde yansıttığıdır. Divan şiirinin soyut güzellerini "Celal Mukaddimesi"nde sertçe eleştirmesine rağmen, zaman zaman onların çok benzerlerini tasvir eden Namık Kemal de, kadını romanın nesnesi olarak betimlemiştir. Bu durum roman türünde nitelik ve nicelik bakımından zengin örnekler veren Ahmet Mithat'ın eserlerinde de görülür. Tıpkı Namık Kemal gibi Ahmet Mithat da güzel beden ve çehreleriyle erkeklerin seyir nesnesi olan kadınlar yaratmıştır. Dönem içerisinde yayımlanan daha pek çok romanda, kadının beden güzelliğiyle ön planda yer aldığı onlarca tasvire rastlanır. Tanzimat edebiyatını takip eden yılları kapsayan Ara Nesil dönemi sanatçılarında da aynı yönelim hâkimdir. Ara Nesil'in teknik anlamda kusurlu ve zayıf kurgulu romanlarının ortak özelliği, yüzeysel ve kısa betimlemelerde dahi dikkat çeken güzel kadın bedenleridir.

Servet-i Fünun romanı tasvir konusunda daha farklı bir şekilde, kadın bedenini estetik bir değer olarak ele almasıyla öne çıkar. Servet-i Fünun yazarlarının, roman tekniğini önceki nesilden daha ciddi bir dikkatle özümsemiş olmaları ve tasvire yansıyan estetik yönelimleri elbette ki kadın tasvirlerinde farklı bir çizgide olmalarını sağlamıştır fakat bu dönem romanlarında da kadın güzelliği nesne olma hâliyle yan yana durur. Servet-i Fünun romanında özgürleşme sancıları içinde kurgulanan kadınlar, yine nesne ve seyirlik olma hâlinden kurtulamamış ve bunun bir gereği olarak güzel bir bedeni taşımak zorunda bırakılmıştır.

Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a nesne bedenlerin tasvirinde değişen ifadeler ve kullanılan imgeler bağlamında bu dönemin eserleri kronolojik bir okumayla değerlendirildiğinde, belli başlı yönelimlerin var olduğu saptanmıştır. Buna göre kadın tasvirlerinde güzellikle ilgili dikkat çeken unsurlar; ideal, kötücül yahut trajik olma hâline eşlik eden aşırı güzellik, Venüs imgesinden gelen özelliklerle bu imgeye telmihte bulunan bedenler, bununla bağlantılı olarak yer alan çıplaklık ve seyirlik olma hâli, aynadan yansıyan beden ve başkasının gözünden izlenmek istenen güzellik arzusu son olarak da özellikle Servet-i Fünun'da etkili olan elemli- marazi güzellik anlayışıdır.

Kadın bedenlerinin aktarımında önemli bir üslup özelliği olan tasvirlerde, resim ve edebiyatta ortak bir ifade tarzının yer aldığı saptanmıştır. Buna dayanarak yukarıdaki bağlamlarda incelenen kadın bedenleri, Osmanlı ve Batı resimlerinde yer alan kadın figürleriyle ilişkilendirerek incelenmeye çalışılacaktır.

2.1.1. İdeal, Kötücül, Trajik Kadınlar ve Güzellik

Kurmaca bir metinde, ister bir tip isterse karakter olarak öne çıksın her iki durumda da nesne konumunda olan kadın, sıklıkla güzel olarak tasvir edilir. Ancak güzellik olgusu yazarların sanatsal anlayışları neticesinde farklı yorumlanmıştır. Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarında kadının pek çok örnekte güzel olarak tasvir edildiği fakat bu tasvirlerin teknik ve üslup bakımından farklı anlamlara geldiği söylenebilir.

Tanzimat romanlarındaki güzel kadın tasvirleri incelendiğinde ilk bakışta göze çarpan husus, romantik duyarlılığın sebep olduğu ikircikli kadın algısıdır. Buna göre kadın, eril söylemin kendisinde görmeyi istediği birtakım özelliklere sahip olmasıyla ideal ya da erili hüsrana uğratan ve ona felaketten başka bir şey getirmeyen kötü özellikleriyle ölümcül bir figürdür. Batı'nın idealleştirilmiş Meryem figürü ile erkeği felakete uğratma yönünü temsil eden Havva figürü, edebi eserlerde farklı isim ve bedenlerle okuyucunun karşısına tekrar tekrar çıkar. Kutsallık ve ölümcüllük içeren bu iki zıt kadın anlayışı, zaman içinde kadının tipleştirilmesine sebebiyet vermiştir. Yani kadın, Gilbert ve Gubar'ın ifade ettiği gibi ya "evdeki melek" ya da onun karşı kutbunda yer alan "canavar"dır (akt. Moran, 2013: 252). Ancak her iki durumda da kadının sahip olduğu/olması gerektiği en önemli özellik güzelliktir. Çünkü ideallik ya da ölümcüllüğün ötesinde, güzel bir bedene/çehreye sahip olma, erkeğin kadın üzerinde gözlemlemeyi istediği yegâne şeydir. O hâlde "narin bir endam, daima zarafet ve saflığın doğduğu yumuşak hareketler, kadının yerine getirmesi gereken işlevleri karşılamaya imkân verir" (Sagaert, 2017: 78).

Evin mahremiyeti içinde olan, eril tahakkümü kabullenen ve ona çizilen alanda yaşamına devam eden; bunun yanında da iffetli, güzel, zeki olma gibi özelliklere sahip olan kadın daima idealdir. Bu idealliğin bedenle ilgili kısmı ise masumiyet içeren bir

güzellikle bağlantılıdır. İdealin masum güzelliği, çoğu zaman kutsallıkla bağdaştırılırken, kötücül olan şehvet ve hırsla donatılmış tehlikeli bir güzelliğe sahiptir. Çünkü erkek egemen zihniyete göre kötücül olan, bu zihniyetin ona çizdiği sınırlar içerisinde kalmamış, zekâsını ve güzelliğini erkeği alt etmek adına bir silah gibi kullanmıştır. Bu yüzden idealin güzelliği ile kötücül kadının güzelliği farklı anlamlar içerir.

Pek çok romanda çatışma ögesi olarak yer alan bu iki kadın tipinin, makbul ya da meşum olmalarını anlayabilmek adına kişilik özelliklerine dikkat edilmeden beden tasvirleri üzerinden bir değerlendirme yapılabilir. Bu tarz bir tipleştirme hareketini daha çok romantizmi benimseyen yazarların tasvirlerinde yakalamak mümkündür. O hâlde romantik yazarın kurguladığı kadınların bedensel özellikleri çok zaman kadının hangi tarafta olduğunu açıkça gösterir. Buna göre, beyaz ten, duru bir gülümseme, süzgün fakat masumiyet içeren bakışlar çoğu zaman "evdeki meleğin" özellikleri iken; kırmızı ve dolgun dudaklar, erkeği cezbetmek adına atılan süzgün bakışlar, elbise formundan anlaşılan bedensel kıvrımlar, dekolteden görünen ten yani cinsel cazibeyi anımsatan pek çok özellik "düşmüş ve iffetsiz" olana -Batı'nın femme fatale olarak adlandırdığı kadın tipine- aittir. Bu yüzden pek çok romanda anlatıcının genellikle erkek egemen zihniyeti taşıyor olduğu da hesaba katıldığında, kadın tasvirlerinin yanlı bir tutumun göstergesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Türk romanına bu tür bir yaklaşım daha çok Tanzimat ve Ara Nesil yazarlarının tipleştirilmiş kadınlarının tasvirlerinde gözlemlenir.

1870'li yıllardan itibaren Türk romanında verilen ilk örnekler incelendiğinde, erkeğin ötekisi olarak konumlandırılan kadınlar, bu iki kutuptan birine ait olmak gibi bir kaderi de paylaşmaktadır. Bu yüzden *Felâtun Bey ve Rakım Efendi* (1875) romanında Rakım'ın eve aldığı cariye Canan güzelliği, her şeyi çabuk öğreniyor olması ve iffet vurgusuyla Türk romanının ilk ideal kadınlarından biri olarak tasvir edilmiştir. Felatun'un sevgilisi Polini ise karşı kutuptadır. Yalnız romanda bu iki zıt kadın tipinin baskın bir çatışması yer almaz.

İdeal ve kötücül kadın tiplerinin daha net bir şekilde verildiği *İntibah*'ta yazar anlatıcı, kadının sıkça maruz kaldığı melek ya da şeytan olma durumunu ama her ikisinde de nesne olmanın ötesine geçemeyişlerini, Dilaşub ve Mehpeyker üzerinden vermektedir. Hem konu hem de romandaki kişiler münasebetiyle meddah

hikâyelerinden "Hançerli Hanım Hikâyesi" ile ilişkilendirilen roman, gelenekle bağlantılı olmasının yanı sıra kısmi de olsa Batılı romanla ilişkili özellikler taşır (Moran, 2010: 26). Yani Namık Kemal bir yandan Batı'ya çevirdiği nazarıyla Batılı bir eser vücuda getirmeyi hedeflemiş bir yandan da geleneğin devamı niteliğinde olan ve ondan kolay kolay kopamayacak bir eser ortaya koymuştur. Romanın başındaki tabiat tasviriyle roman bir kasidenin giriş bölümünü anımsatırken, karakterlerin ruhsal portrelerinin sınırlı bir hâlde de olsa verilmesiyle yenidir. Öte yandan romandaki şahıs tasvirleri de kimi yerlerde gelenekselle ilintili kimi yerlerde ise Batılı edebiyata öykünmüş olmanın bir sonucu olarak öne çıkar.

Romanda ideal ve kötücül olma, olaylar karşısında kadınların sergiledikleri tutumlar bağlamında okuyucuya aktarılırken, beden tasvirleri üzerinden de verilir. Bu anlamda Mehpeyker ve Dilaşub'un tasvirlerine yakından bakmak gerekir. Bu iki kadının tasvirleriyle ilgili söylenecek ilk şey, ikisinin de oldukça güzel kadınlar olarak verilmesidir. Yalnız metnin genelinde, daha çok Mehpeyker'in tasviri üzerinde durulurken, zayıf bir karakter olarak nitelendirilen Dilaşub'un güzelliği saflık ve temizlik çerçevesinde daha kısa anlatılmıştır. Bir femme fatale olan Mehpeyker'in tasvirinde, çehre ve beden ayrıntılarının daha detaylı verilmesindeki amaç bir bakıma, kötücül olanın nesne olmayı daha çok hak ediyor olmasına yönelik bir algı olabilir. Ayrıca okur için ilgi çekici ve cazip olan daha çok kötücül olanın güzelliğidir. Zira yazar anlatıcı hemen her tasvirde Mehpeyker'i bir haz nesnesi olarak tasvir eder. Bu anlamda Ali Bey'in Mehpeyker'i ilk gördüğü andaki tasvir dikkat çekicidir.

> *Üstad elinden çıkma sanemlerden mütenasip yapılı, siyaha mail samurî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevcli al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı, şiddet-i şehveti gösterir âteşî kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi manzuruna dikkatle bakar bir afet duruyor (2016: 48).*

Mehpeyker'in romandaki ilk tasvirinde geçen "şehvet" kelimesi, onun tasvir edildiği diğer satırlarda da karşımıza çıkar. Yazar anlatıcı onu, hazzın sağlayıcısı olarak tasvir ederken, bir yandan da ne kadar tehlikeli olduğunu ifade edecek anlam ve benzetmelerle kadınların güzel, şehvet uyandırıcı; fakat güvenilmez oluşunu yineleyecektir. Bu yüzden bu "şeytaniyet-i fıtriye"ye sahip kadının her hareketinin, her güzelliğinin altında bir tehlike olduğu sezdirilmeye çalışılmıştır. Öyle ki süslenmek,

güzel görünmek dahi Mehpeyker'in kötücül özelliklerini gizlemek adına yaptığı eylemlerdir.

> *Kızın cümle-i tedâbirinden biri de tezeyyün olduğundan yapma beyaz goncelerle işlenmiş bir beyaz entari giyinmiş, başının ön tarafına iki yıldız iğne ile saç bağına tirfilli bir beyaz karanfil, boynuna ortası elmaslı birkaç dizi inciden yapılma bir zarif gerdanlık takınmış, başındaki gâzi, arkasındaki feraceyi, ellerinde eldiveni, ayaklarındaki potini hep entarisinin renginde intihap ederek bir hüsn-i mücessem gibi yukarıdan aşağı beyazlara gark olmuş ve çehresi ise hasıl edeceği galebeye itminanının meserrettiyle gayet parlak, gayet tatlı bir renk bağlamıştı. Bir halde ki sima ve endamı bir subh-ı safa-yı nev bahar içinde henüz şafaktan kurtulmayan afitâbı andırırdı (2016: 81).*

Mehpeyker'in buradaki tasvirinde kadının beyaz bir elbise seçmiş olması ve inci gerdanlığı, Ali Bey'e beden üzerinden hissettirilmeye çalışılan bir saflığın göstergesidir. Oysa hangi beyaz elbiseye bürünürse bürünsün anlatıcı için Mehpeyker, kötücül bir kadındır dolayısıyla bedeni bu kötü olma hâlini cezalandırırcasına nesneleşmiştir. Fakat eril için nesne olmanın ön koşulu kötücül olmak değil, kadın olmaktır. Bu yüzden Dilaşub da bir nesne olarak betimlenmiştir. Nesnenin özneyi tamamlayacak ve özneye eksikliğini hissettirmeyecek derecede güzel olması gerekir. Çünkü Lacan'ın da ifade ettiği gibi özne hep bir eksiklik üzerinden kurgulanmıştır (Nasio, 2007: 121). Bu çerçeveden bakıldığında "şeytana galebe için melekten istimdat iktiza ettiği" (2016. 102) için eve getirilen Dilaşub'un, beden ve çehre güzellikleriyle donatılmış olması da şaşılacak bir durum değildir. Nitekim Dilaşub, güzelliğiyle Ali Bey'in aklını çelmeli ve Ali Bey'in eksikliğini tamamlama yolunda, Mehpeyker'in bedeni üzerinden yaşayacağı hazzın bir benzerini yaratmalıdır. Neticede ötekinin ötekisi olarak kurgulanan Dilaşub da güzelliğinin vurgulandığı cümlelerle okuyucunun karşısına çıkar.

> *Dilaşub'un saçları sırma gibi parlak sarı, alnı saffet-i vicdanın ayine-i initafı denecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne nispet biraz kumrala mail ve biraz kalın olmakla beraber biraz da mukavves, gözleri mutedil mavi ve fevkal-gaye tahrik-i sevda edecek yolda mahmur, çehresi âşıkane bir soluk beyaz üzerine gül-i ziba pembeliğine mail bir renk ile müzeyyen, yüzünün rengindeki saffet ile tenasübündeki letafet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncasına benzer, dudaklarının gerek rikkati ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri jale damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolunur. Hele gerdanı şeffaflığından dolayı damarlarının harice akseden reng-i lâtifiyle bir derece revnak bulurdu ki kamerin kurs-ı mer-isi şekl-i mustatile girse ancak buna muadil olabilirdi. Boyu bir kadına yakışacak derecede uzun ve her erkeği meftun eyleyecek mertebede narin olarak olarak beli on iki yaşında bir çocuğun koluyla tamamen der-ağuş olunacak kadar ince idi. Mamafih baştan ayağa vücudu bir hafif şahm ile*

mestur olarak sinesiyle omuzlarının hadd-i ittisalinde bie büyücek kemik eseri görünmez, nazik parmaklarının her boğumuna bile büyücek bir inci tanesi sığabilirdi (2016: 104).

Dilaşub'un tasvirinde en çok dikkat çeken hususlardan biri, bedeninin herhangi bir dış müdahaleye gerek kalmadan saflığı ifade ediyor oluşudur. Mehpeyker için saflık, beyaz bir elbisenin ardına saklanmakla mümkün olurken, Dilaşub çehre ve beden özellikleriyle zaten saf ve temiz olanı ifade eder. Fakat her iki durumda da erkek için yaratılmış ve erkeğin beğenisine sunulmuş ve hazzın tamamlayıcısı olan güzellik ön plandadır. Mehpeyker'de, kırmızı iri dudaklar ve defalarca tekrarlanan "şehvet" kelimesi hazzı yaratırken, Dilaşub'un "ince, pembe ve gül goncasına benzeyen dudakları ve tahrik-i sevda edecek gözleri" hazzı tamamlar. Her ne kadar yazar anlatıcı tarafından Dilaşub'un Mehpeyker'den daha güzel olduğu vurgulansa da (2016: 125) tecrübesiz Ali Bey için Mehpeyker'in şehvet dolu bedeni daha tercih edilebilir olacaktır. Neticede Ali Bey, yalnızca Mehpeyker'in şeytani fıtratına değil onun nezdinde eril olan, dişilin tehlikeli güzelliğine yenik düşecektir.

İntibah'taki kadınlar ile ilgili çalışmalarda kadınların ideal ya da kötücül olduğuna çoğu kez Dilaşub ve Mehpeyker'in Ali Bey üzerindeki etkisi ve kişilik özelliklerine dayanarak karar verilmiştir. Oysa yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere bedenin betimlemeleri dikkatle incelendiğinde beden üzerinden ideal ya da kötücül olma mesajının örtülü de olsa verilmeye çalışıldığı görülür. Yazar, *Cezmi* romanında da benzer bir çatışmayı Şehriyar'ın şehvani güzelliği ile Perihan'ın masumiyeti üzerinden işlemiştir. Şehriyar hem anlatıcı hem de Adil Giray için şehvetli, şuh, güzel fakat güvenilmez güzelliği ile şeytani bir kadından başkası değildir (2014: 108). Fakat Adil Giray, Ali Bey gibi değildir zira o Şehriyar'ın şehevi bedenini değil, Perihan'ın iffetli güzelliğini seçer.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* romanında bu iki kadın tipinin tezatlığı yine beden üzerinden verilmiştir. Şefik ile Raziye'nin aşkının anlatıldığı romanda, Şefik'in Paris'e tıp eğitimi almak üzere gitmesinden sonra Raziye, başkasıyla evlendirilir. Şefik'in dönüşünde ise Raziye ve Şefik mektuplaşmaya başlarlar. Daha sonra kurguya giren ve takıntılı bir şekilde Şefik'e âşık olan Arife ise Raziye ve Şefik arasındaki aşkın felaketle sonuçlanmasına sebep olmuştur. Romanda evdeki melek

tipini Raziye temsil ederken, şeytanla bir tutulan düşmüş kadın Arife'dir. Tıpkı *İntibah*'ta olduğu gibi bu romanda da karakter özellikleriyle birbirinin zıddı olan bu kadınlar güzellik bakımından benzerdir.

Romanın makbul kadını Raziye'nin güzelliğine, ilk olarak ismi üzerinden bir gönderme yapılır; çünkü Raziye'nin diğer ismi Zühre'dir. Venüs'ün Doğu sanatlarındaki karşılığı olan Zühre, hangi sanat eserinde olursa olsun alımlı, güzel bir bedeni ve şehveti ifade etmektedir. Öyle ki M.Ö II. yüzyılda yapılmış Milo Venüs'ü de Tiziano'nun Urbino Venüs'ü (1538) de orantılı ve güzel vücudun cisimleşmiş halidir. Avrupa sanatının defalarca işlediği bu imgenin edebiyattaki yansımaları ise Batı edebiyatıyla sınırlı kalmamıştır. Türk edebiyatının kadınları da Venüs'ün çekici güzelliğinden nasibini almış ve romanlarda Venüs'e öykünerek çizilen onlarca kadın tasvir edilmiştir. 1879 tarihli *Yeryüzünde Bir Melek* romanında Raziye, Venüs imgesi kullanılarak güzelliği vurgulanan bir kadındır. Doğar doğmaz roman kişilerinden Singapuri'nin gözüne melek gibi görünen Raziye'ye bu adam tarafından Zühre ismi konulmuşsa da, bebeklik hâlinin çevredekilere özellikle de kızın babasına çok güzel görünmemesi ve babanın Zühre kelimesini yalnızca bir yıldız ismi sanması münasebetiyle kızın ilk ismi çok kullanılmamıştır. Oysa Singapuri Raziye'yi Yunan güzellik tanrıçasına benzettiğini açıkça ifade eder (2000: 29). Yazar anlatıcı ve erkek roman kişilerinin gözünde Raziye'nin Zühre olabilmesi ise otuz yaşında olgun bir kadın olarak taşıdığı beden ve çehresine bağlıdır.

> *Raziye ki merhum Hacı Hafız Mehmet Singapuri'nin Zühre'de (zira o merhum hep Raziye' Zühre tesmiye ederdi) otuz yaşı için tahmin eylediği kemal-i hüsnün mukaddemâtı tamamıyla kendisini meydana koymuş olduğundan, her kadının uzun olmadığı halde yine cümlesine faik görünen boyu ve o boya tamamıyla mütenasip olan vücut ve endamı ve hele boyuna ve endamına fevkalhat yakıştırdığı hıram-ı sanevberanesi enzar-ı dikkati değil enzar-ı hayreti celp etmemek mümkün değildi. "Hıram-ı sanevberane" mi dedik? Heyhat! Ol tuba-yı letâfet-bahşanın cünbüş-i hırâmına mukabil, sanevberlerde hırâma cüret mi kalır? Onlar yerlerinde put gibi sabit kalıp derece-i hayretleriyle boyunlarını büküp peyda eyledikleri tavr-ı mahzundan anlaşılır.*
>
> *Aman ya Rap! Raziye'nin her hali ne kadar güzeldi! Yaşmak, kadınlara yaraşır bir kisveyse mutlaka yaşmak yalnız Raziye'ye yaraşmak için icat olunmuş zannolunur. Yaşmak, kadınları setr için değil belki hüsünlerini bir kat daha tashih ve tezyin için konulursa Raziye'nin cemali zaten kemal-i lüzumundan bin kat daha zait olduğundan artık yaşmak dahi o bin kat hüsn-i zaidi birkaç bin kat daha arttırırdı. Şu kadar var ki eğer bu haliyle beraber Raziye bazı hüsün ve cemal ve kadd ve kamet ve endam ve hıram sahibi olan kadınlar gibi tavırca yılışık bir şey olsaydı işte ahval-i umumiyye-i feriştahanesine yalnız bu yılışıklık mütenasip*

düşmeyeceğinden, o halde Raziye pek adi bir kadın olarak görülürdü. Lakin hüsnünün derece-i hakikiyyesini cümleden ziyade kendisi tanımış da adeta mağrur olmuş gibi bir tavr-ı mahsusu ve bir vakar-ı mergubu vardı ki hakikat ilahe-i hüsn ve cemal olan zühre-i semavi-çehre yeryüzüne inmiş zannolunurdu. Hem bu zan pek de becâydı. Zira ol Zühre-i Raziye Bahçekapısı'ndan geçerken, bütün çarşı halkının kendisine kemal-i tehalükle müteveccih olması kadim Yunanîlerin Zühre'ye arz ettikleri perestiş-i hayretkaraneden başka bir şeye teşbih olunamaz (2000: 53-54).

Evin dışında tasvir edilen Raziye, örtülü olmasına rağmen güzelliğiyle dikkat çeken ve onu görenleri kendine hayran bırakan bir kadındır. Üstelik bu örtülü olma hâli kadının güzelliğini örtmekten ziyade onu, izleyenlerin gözünde daha gizemli ve arzu edilir bir güzelliğe kavuşturmuştur. Güzelliğin önemli bir yanını oluşturan uzun boy, Raziye'de orantısızlığın değil oranın bir gösterenidir. Öte yandan bedene eşlik eden ve onu ideal bir kadın tipi olarak gösteren en önemli ayrıntı, kadının ahlak güzelliğine sahip olmasıdır. Yazar anlatıcı; bedensel tasvirin akabinde ahlakı ile ilgili yaptığı yorumla, okuyucunun gözünde melekleşen, kabul görmüş bir kadın yaratma arzusunu açıkça gösterir. Belki de bu yüzden ideal kadın, ikinci ismi olan Zühre romanda çok fazla kullanılmaz. Çünkü yazar anlatıcı ve kişilere göre Raziye'nin Zühre olmasının tek sebebi masum güzelliğidir. Oysa Zühre mitolojik bağlamda ele alındığında şehvetin sembolüdür. Fakat Raziye romanın hiçbir yerinde böyle bir algı yaratacak şekilde tasvir edilmemiştir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde bu idealliğin karşısına beden formuyla daha çok dikkat çeken ve şehvet uyandıran, adı Zühre olmasa da bedeniyle ona telmihte bulunan bir başka kadın, Arife çıkar. Arife romanın başından sonuna kadar bazen açıkça bazen de örtülü bir şekilde şeytanî/ölümcül kadın tipinin bir örneği olarak tasvir edilmiştir. Hatta okuyucuya tanıtıldığı ilk tasvirde Arife'nin bir haz nesnesi olarak betimlendiği açıktır (2000: 62). Yazar anlatıcı Zühre olarak ifade edilen ideal kadının aksine, femme fatale tipindeki Arife'yi örtülü bir şekilde Venüs'e benzetir. Bu da tıpkı Namık Kemal'in Mehpeyker'e yüklediği şehvet imajını hatırlatan eril bir tutumdur. Bu yüzden yazar anlatıcının sesinin çokça duyulduğu romanda, Şefik bu iki kadını karşılaştırırken Raziye'ye ithafen "kadınlıkta melekkiyyet her ne varsa sende ve şehvaniyetten her ne varsa onda cem olmuş" demektedir. Buna rağmen Arife'yi düşünmekten ve ona gitmekten kendini alamaz. Çünkü Arife'nin/nesnenin bedeninde izlediği güzellik ve bu

bedenin bahşettiği haz, Şefik'in/öznenin eksikliğini telafi edecektir. Bu yüzden onu görmeye yeniden gittiğinde üzerindeki kıyafetin ayrıntısından dekoltesine kadar her şey Şefik'in dikkatini çekecektir (2000: 89-90). Hatta bu kısımda Şefik üzerinden eril zihniyetin zaten güzel olan bir bedenin bir de süs ve ziynetle, giyim ve kuşamla daha güzel bir hâlde sergilenmesi gerektiği arzusu da ifade edilmiştir. Çirkin bedense süs, ziynet, giyim kuşamla dahi güzelliğe kavuşamaz. Yazar anlatıcı önce hayalî bir çirkin kadın bedeninin, süs ve kıyafet altındaki duruşunu anlattır sonra Arife'nin bedenine geçer ve kadının dekolteli kıyafetinin altındaki güzelliğini ayrıntılarıyla tasvir eder.

> *Ama bir de şu vücud-ı mübareki gözünüz önüne getiriniz ki iki geniş omuzlar arasında (tabir caiz ise) kaymakistan ıtlakına sezavar olan sine-i saf ile ona kürsi-i a'la demek olan gerdan öyle tavsife filana sığar şeyler olmayıp hatta öksesi bile en güzel kadınlara gerdan ve arkası dahi sine olmağa elyak ve ahradır. Bu vücuttaki kollari asma kabağına benzetmek, adeta eşeklik derecesinde bir kabalık olup omuz hizasından teşekküle başladıkları halde dirseğe doğru inmiş olan cüz'ice münhani hatlar, tamam dirsek üzerinde icma eyledikleri zaman yusyumru bir kemiğe saplanıp kalmazlar. Belki bilakis o kemiğin bulunduğu mahalde en güzel cah-ı zenehdana en latif gamzelere gıbtabahş olacak bir çukura gömülüp bade bileklere kadar hutfü-ı mezkfire bir düziye izler ve hemen büyüklüğü bileğin kutrundan pek de farklı olmayan elleri teşkil için cüz'ice bir inhina ile artık kolun hududunu tahdit edip bitirmiş olurlar.*
>
> *İşte vücut bu vücut olursa süs dahi bu vücuda lazım olur. O halde bir güzel yüzün bu vücudun parmağına bir bilezik bu vücudun koluna bir gerdanlık bir gerdana takılırsa mücevherat-ı mezkfire dahi tamam tabii foyalarını bulmuş olarak bir gurfir-ı mahsus ile parıl parıl parlarlar. Terzinin esvap üzerindeki mahareti bu vücuda nispetle bir maharet olur. Düzgün pudra filan bir deriye letafet verirse o deri sahtiyan olamayıp elbette bu deridir. Bu bir zemindeki tabiat onu güzellik zemini olmak üzere teşkil eylemiştir. Sanatkâr iseniz tezyin-i hüsn sanatını böyle zemin-i müstaid üzerinde sarf ediniz. Güzel olan kadın süse çalışsın (2000: 90).*

Yazar anlatıcının kadınlara yönelik söylediği "güzel kadın süse çalışsın" öğüdü, erkeğin kadın bedeni üzerinde görmeyi arzuladığı bir estetiğin tamamlanma fantezisi olarak yorumlanabilir. Öyle ki bedene eşlik edecek bir parça kumaş, birkaç ziynet, erkeğin seyredeceği bedenin değerini arttıracaktır. Bu yüzden belki de sadece edebiyatta değil kadın imgesini defalarca işleyen görsel sanatlarda da bedenin tamamlayıcısı kumaş, ziynet ve örtüler unutulmamıştır. Ancak hem Antik Yunan'da kimi düşünürler hem de Batı'da kadının süslenmesini onun şeytanın işbirlikçisi olduğu kanısıyla özdeşleştirmiş; süslenmeyi ve güzellik çabasını yermiştir. Milattan sonra 2. Yüzyılda yaşayan Tertullian'ın süslenme konusundaki görüşleri buna örnek gösterilebilir. Zira

Tertullian'a göre kadınlar süslenme sanatını şeytandan öğrenmişlerdir (Holland, 2016:117).

Bütün bu güzellik vurgusu ve süslenme edimi ve bunu bir erkeği etkilemek adına yapıyor oluşu Arife'nin kötü özellikler taşıyan bir kadın olarak romanda yorumlandığının bir başka kanıtıdır. O da "ötekinin ötekisi olan bir fahişe" (Karaca, 2019: 104) yani Mehpeyker gibi şeytani fıtrata sahip bir kadın olarak göze çarpar. Onun kötücül özellikleri ilk olarak Şefik'in onu reddettiği mektubu okurken yapılan tasvirinde göze çarpar. Daha önce güzelliği ile betimlenen Arife, "aldan mora, morda gül rengine giren sonrasında ağaran ve yine moraran çehresi, ateş gibi gözleri" (2000: 104) ile kabul edilmemiş bir kadın olarak tasvir edildiğinde gazapla ve öfkeyle bağdaştırılmış, romanın ilerleyen bölümlerinde ise "hınzır ve Yezid" (2000: 178) olarak ifade edilmiştir. Netice itibariyle Arife için bütün kötücül kadınlara layık görüldüğü gibi felaket ve sefaletle sonuçlanan bir yaşam sunulur. Ölümcül ve kötü olana layık görülen cezadan elbette ki bedeni de nasibini almıştır. Hem Arife hem de Mehpeyker cezalandırılırken daha önce hazzın sağlayıcısı olan bedenleri çirkinleşir. Arife romanın sonunda yaşlı ve çirkin bir kadına benzetilirken, Mehpeyker'in cezalandırılışını anlatan tasvir, kötücül olanın sıkça sembolleştirildiği yılan imajıyla anlatılır. Mehpeyker artık "saydının kanını içmiş ve deliğine salına salına gelen bir yılan"dan farksızdır. Mehpeyker'in yılana benzetilmesi kötü olduğu düşünülen birçok kadının anlatımında karşılaşılabilecek bir durumdur. Bir yandan yeniden doğuşla bağdaştırılan yılan imgesi bir yandan da şeytanî olanla ve ölümle ilişkilendirilir. Yılan, doğum ve ölümü aynı anda bedeninde taşıması, güvenilmezliği ve tek tanrılı dinlerin genelinde yasak meyveyle olan ilişkisi münasebetiyle dişil bir imgedir. Havva'nın yasak meyveyi yeme konusunda azmettiricisi olan yılan, Batı kültürü için kılık değiştirmiş bir kadındır (Serbest Yılmaz, 2018: 87). Kimi zamansa kılık değiştirmenin ötesinde, kadın bedeninin bir tamamlayıcısı olarak karşılaşılan yılan imgesi Batı'da Melusine, Doğu'da Şahmeran adıyla mitolojide kendine yer bulur. Jung'un belli sembollerin toplumların bilinçdışında ortak olarak yer aldığını vurguladığı "kolektif bilinçdışı"nda ise yılan ve kadın imgeleri çok kez bir arada yer alır (2015:121). Görsel sanatlar, özellikle dinle bağlantılı yılan-kadın birlikteliğini; kadının güvenilmezliği, aldatıcılığı çerçevesinde işlemiştir. Öyle ki *Kitab-ı Mukaddes*'te yılan kılığına bürünerek Havva'yı kandıran ve ilk günahın sebebi

olan Adem'in ilk karısı Lilith'tir. Erile yönelik itaatsizliği, ilk günaha teşvik etmesi ve daha pek çok kötülükle anılması sebebiyle Lilith yılan-kadın ikilisinin ilk örneğidir.



Resim 10*: Michelangelo, Cennetten Kovuluş, 1510.*

Lilith'in ilk günaha davetini kabul eden Havva da en az onun kadar günahkâr sayılmış ve cennetten kovularak cezalandırılmıştır. Bunun sanata yansımalarında cezayı verenin her daim eril bilinci taşıyan özne olduğunu unutmamak gerekir. Romanda da cezalandırma edimi eril yazar yahut eril roman kişisi tarafından gerçekleştirilir. Sonuçta Arife ve Mehpeyker'in cezası erkek egemen sistem tarafından kesilmiş ve eril özne, nesnenin ölümünü beden üzerinden seyretmek adına meşum ve fitne fücur kadının güzelliğini tahribata uğratmıştır.

Ahmet Mithat'ın 1877 tarihli *Çengi* adlı romanında Sünbül, kötücül ve yazar anlatıcının sık tekrarladığı tabirle "aşüfte" bir güzeldir. Ahmet Mithat'ın Cervantes'in *Don Kişot* adlı romanına öykünerek yazdığı eserde; babasız, tecrübesiz büyüyen ve annesinden dinlediği *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'den çokça etkilenen Dâniş Çelebi, Sünbül'ü bir peri kızı zannederek ona âşık olur. Evlilikleri süresince kızın peri olduğuna inanan Dâniş Çelebi, bu şehvetli kadının tesiri altında kalır ve nihayetinde delirerek ölür. Dâniş Çelebi'yi kandırması, evliyken başkalarıyla birlikte olması ve dans ederek kazandığı hayatında bedenini bir meta gibi kullanmasıyla Sünbül, kötücül bir kadın olarak kurgulanmıştır. Dans ederken izleyicilerinin aklını alan Sünbül, anlatıcıya göre Zühre'ye ait bütün şehevi özellikleri taşır. Otuzlu yaşlarını geçmiş olmasına rağmen ancak yirmili yaşlarda gösteren bu güzellik timsali şöyle tasvir edilmiştir.

> *Üç çengiden Sünbül Hanımın vaz ve tavrı esatirü'l- evvelinde hüsn ü cemal ilâhesi Zühre'ye isnat edilebilen ve güya o vaz ve tavrıyla kanatlanıp insanlık merâtibinin*

üstüne suûd etmeye çalışır gibi zannolunan bir surette idiyse de bu suretin iç yüzünde ol kadar aşüftelik, o derece işvebazlık katmerleri görülürdü ki yekdiğerine asla imtizaç kabul edemeyen ve en mahir ressamların dahi bir çehrede tasvir ve tersim edebilmeleri mümkün olamayan şu iki hâli, ressam-ı ezelînin bir çehrede nasıl cem edebilmiş olduğu en evvel hatırlara hutur edecek bir maddeydi (2000: 95).

Anlatıcıya göre bir yaradılış harikası olan Sünbül, bütün bu güzelliğiyle entrikacı bir kadındır. Bedeninin şehvetle seyredildiğini fark eden Sünbül, dansıyla etrafındaki bütün herkesi etkilemeyi de başarır. Dans pek çok tasvirde olduğu gibi burada da kadının erotik bir nesne olarak kurgulanışındaki en önemli eylemlerden biridir. Dans ederken Venüs'ten ziyade Salome'yi andıran Sünbül, hemen her hareketiyle izleyicisinde hazza mukabil bir his uyandırır.

Huzzardan en ziyade kendilerini beğendirmek istedikleri adamlar mukabiline geldikte omuzlar, kollar, bilekler, memeler gibi her bir uzuv yerlerine yay ile merbut imişçesine bir suret-i latifede ihtizaz eden vücutlarını zabt edebilmek için sanki bir pay-ı sebata eşedd-i ihtiyaç ile muhtaç imişlercesine olanca cür' etleriyle durup icra-yı san' at ederler ve bu aralık bellerinden aşağıya sarkan birer kucak saç dahi vücudunun ihtizazından naşi bir türlü zabtolunamayarak ve ihtimal ki cemallerini mütehassir-i didar olan âşıklardan kıskanarak yüzlerini örtmeye hücum ettikçe, bunlar çar-parelerini avuçlarına sığdıramadıkları küçük ve zarif elleriyle saç demetlerini yakalayıp omuzları arkasına öyle bir gazab-ı sun'f ve latif ile atarlardı ki müştakln-i uşşakın yüreğini cümleden ziyade bu hareket gıcıklardı (2000: 96).

Bu kısmın devamında Sünbül'ün dans esnasında, karşısındakini etkilemek için yaptığı hemen her hareket detaylı bir şekilde tasvir edilir. Bu seyrin ardından kadının elinden sunulacak bir kadeh şarap bile izleyicisinde fetiş bir ikame gibi haz uyandıracaktır (2000: 105). Anlatıcı Sünbül'ün sadece dans ettiği anda değil, hemen her zaman bir zarafet ve güzelliği barındırdığını da söyler. Ona göre ayaklarının ucuna basar gibi yürüyüşü, salınışı, üst bedenindeki uzunluk, kendisini gören herkeste müthiş bir tesir yaratır. Romanın sonunda oğlu ve geliniyle rahat bir hayat sürmeyi kabul etmeyen Sünbül, safa âlemlerinde bir müddet daha dans ettikten sonra yaşlandığını ve rağbet görmediğini düşünerek intihar eder ve ölür. Sünbül bütün olumsuz kadınlar gibi patriarkanın kendisi için uygun gördüğü anneliği ve evin içinde sürecek mahrem hayatı reddetmiş ve sonucunda güzelliğini yitirerek ölmüştür.

Ahmet Mithat ve dönemin diğer yazarlarının başka romanlarında da kötücül kadının güzelliğin yitimiyle cezalandırıldığını gözlemlemek mümkündür. Örneğin

Ahmet Metin'in Selçuklu şehzadesi Şirzad'ın gemi yolculuğundan etkilenerek çıktığı deniz yolcuğunun anlatıldığı *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında, gemide bulunan Neofari ve Vasiliki'nin tasvirleri ideal-kötücül karşıtlığı bağlamında irdelenebilir. Romanda ideal ve kötücül kadın tiplerinin daha önce verilen örneklere benzer şekillerde ele alındığı ve bu kadının güzelliğin yitimiyle cezalandırıldığı görülür.

Kadın tasvirleri açısından son derece önemli olan romanda, ideal kadın Vasiliki ile kötücül kadın Neofari, aşırı güzellikleri ile dikkat çekerler. Ancak kötücül bir kadın olarak kurgulanan Neofari'nin çehre ve beden tasvirleri daha etkileyici ve detaylı verilmiştir. Yazarın Avrupa seyahati sonrası yazdığı romanda, tasvirlerin daha dikkatli ve estetik bir çabayla yapılmış olması sadece Neofari'nin tasviri üzerinden dahi anlaşılabilir. Öyle ki Neofari tasvir edilirken yine Batı sanatının önemli bir figürü olan Venüs'le bağdaştırılmış fakat buradaki Venüs hatırlatması önceki dönem romanlarından daha bilinçli bir çabayla verilmek istenmiş gibidir. Bu yüzden ayrıntılı beden formunun okuyucuya aktarımı ve kadının cinsel bir obje gibi sunuluyor olması dikkate değerdir.

> *Ortadan uzunca bir boy, geniş omuzlar ve ince bel ile balık etinden müteşekkil vücudun gayet mütenasip olduğu, kendi salonuna mahsus olarak telebbüs eylediği elbise içinde dahi tahmin olunabilir. Levha-i veçhini teşkil eyleyen çene biraz sivrice ve dudaklar pek ince ise de ağzın küçüklüğü ve hin-i tebessümde görenlerin gözlerini kamaştıracak derecelerde beyaz, parlak, küçük, sık dişleri, boğaz ve çene ile pek mütenasip düşüyor. Burun, Yunan-ı kadimden heykellerde görülen çekme ve mevzun burunlardandır. Zaten çehrenin ahval-i umumiyesi de sanayi-i nefisenin ressamlığa, heykeltıraşlığa mensup olan erbabı nezdinde "Tip Grek" yani "safha-i Yunaninye" denilen surettedir ya! Zira kaşlar müstakime karip birer hat ile mürtesim olup yalnız uçları göz kuyrukları hizasını epeyce geçtikten sonra aşağıya doğru meyletmekte ve fakat müteakiben kaşların en uçları yine yukarıya kıvrılıyorlarmış gibi birer meyil göstermektedirler. Ama safha-yı Yunaniye'yi teşkil eden kaşların asıl hâli bundan ibaret değildir. İki kaşın başları birbirine pek yakın olup bizim çatkın kaş dediğimiz surette değil ise de çatkın kaş ıtlakına şayan olup bu kaşların sahibesini görenler hal-i inbisatında bile tünd zannederler. İşte bu çene ve dudaklar ve dişler ve burun ile kaşların bademî, iri, koyu, ela gözler ile beraber gayet beyzî bir çehrede içtimaları Madam Çokogano'ya hakikaten bir hüsn-ü cemal müsabakasında birincilik madalyası kazandırabilir (2013: 148).*

Madam Çokogano yani Neofari'nin güzelliği ilk tasvirde böylesine ayrıntılı bir şekilde verilirken, romanın diğer kısımlarında kadının şuh bir güzel olduğuna da sıkça değinilmiştir. Neofari sadece bedeninin anlatıldığı cümlelerde değil, Ahmet Metin'in onu seyrettiği kısımlarda da arzu nesnesi olarak kurgulanmıştır. Örneğin Ahmet Metin, piyano çalan kadının "hiffet bulmuş olan güzel vücudunu piyanonun perdeleri üzerine

yaslarcasına oluşturduğu" görüntüsünü kendinden geçerek seyreder (2013: 283). Dolayısıyla onun tasvir edildiği pek çok kısımda açık bir cinsellik çağrışımı vardır.

Bedeninde taşıdığı bütün güzelliklere rağmen bazı bölümlerde zehir metaforuyla yılana benzetilen Neofari, ideal kadın Vasiliki'yi alt etmeyi düşlediği kısımlarda, erilin bilinçdışında görmeye alışık olduğu çirkin bir çehreye bürünmüş hâlde betimlenir. İlk kısımlarda uyum ve orantı içerisinde aktarılan çehre, Neofari'nin hiddetlendiği satırlarda tamamen değişir. Burnunun ucu sivrilir, kulakları kabarır, dudakları büzülüp incelir. Yazar anlatıcının deyimiyle "o güzel kadın âdeta çirkinleşir" (2013: 413). Güzelliğin algısal bir olgu olduğunu vurgulayan yazar anlatıcı, romanın sonuna doğru Neofari'nin çirkinleşmesine iffetli olmayışını sebep gösterir.

Yazar Venüs ve Minerva heykelerini sembolik manalarıyla kullandığı romanı *Taaffüf*'te, Saniha'ya verdiği öğütlerin bir benzerini *Ahmet Mithat ve Şirzat*'ta da yineler. İki farklı kadın tipinin bir arada yer aldığı Ahmet Mithat'ın romanlarında, uğursuz ve ölümcül olanın bedensel güzelliğini kaybediyor oluşu erkek egemen sistemin onu cezalandırışıyla mümkündür. Yalnız 1882 tarihli *Vah't*a olumsuz özellikler göstermenin cezası erkeğin eliyle değil kadının kendisi tarafından verilmiştir. Güzelliğiyle çevresindeki herkesin dikkatini çeken Ferdane'nin başına gelenlerin anlatıldığı romanda, yazar anlatıcı öncekilerden farklı bir kadın yaratmıştır. Öyle ki Ferdane, Doğu-Batı çatışması içerisinde yaşayan, okuryazar ve feminizmle bağdaştırılabilecek fikirleri olan bir kadındır.

Dolayısıyla dönemin romanlarında işlenen tipik Osmanlı kadını kadar edilgen değildir. Bu yüzden romanın başında toplumsal bir alanda, erkeklerin içinde ve serbest tavırlar gösteren bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Erkek bakışları altında tek başına hatta sigara içerken tasvir edilen Ferdane'nin, eril için seyirlik bir nesne oluşu daha romanın başında verilmiştir. Hem yazar anlatıcı hem de erkekler Ferdane'nin güzelliğinin seyredilmesi gereken bir şey olduğunu vurgular. Hatta romanın alafranga tipi Behçet "böyle güzel kadınlara "nazar-rüba" demezler mi?" Onlara baktığı zaman insanın gözleri revnaklanır" (2019: 27) diyerek bunu açıkça ifade eder.

Türk edebiyatında daha önce hiçbir kadının güzelliği Ferdane'ninki kadar abartılı verilmemiştir. Ferdane'nin güzelliği o kadar mübalağa edilir ki romanın bir başka kadın Despino dahi onun güzelliğini hiçbir ayrıntıyı atlamadan tasvir eder.

Elbette bu tasvir, kadının dilinden baskın eril söylemin güzellik algısını yansıtır. Despino'nun Behçet Bey'e; Ferdane'nin bedensel özelliklerini, kaşını, gözünü, kirpiklerini ve dudaklarını ayrıntılarıyla anlattığı kısımdaki tavrı bir yandan gelenekten gelen kadın imajını hatırlatırken bir yandan da eril zihniyetin, romanın kadın erkek fark etmeden bütün kişilerine sirayet etmiş bir olgu olduğunu gösterir.

> *Dünyada bir tanecik karındaşım başına yemin ederim ki beyim, hiç de mübalağa etmiyorum. Bununla beraber acaba nazar-ı hayretinizi celp eden şey yalnız gözleri mi olur? O ağız, o bülbül gibi söyleyen ağız! Dudakların pembeliği, dudaklarını boyayan kadınların mahcubiyet-i külliye ve katiyesini mucip olur. Ya dişlerin küçüklüğü, sıklığı, beyazlığı, parlaklığı! Aman yarabbi! Ben şu kadınlığımla beraber o ağzı görünce çıldırmak derecelerine vardım (2019: 70).*

Sadece çehre güzelliğiyle değil uzun boyuyla da dikkat çeken Ferdane, orantılı bir bedene sahiptir. Hatta Behçet'in gözünden Ferdane'nin orantılı bedeninin ayrıntıları, omuzlarının düzgünlüğü, "başkasına yüz olabilecek derecede güzel ensesi", küçük ayakları ayrıntılarıyla verilir. Fakat tasvirin hemen ardından bu kadar güzel bir kadının serbest tavırlarla ve tek başına Galata'da bulunuyor oluşu, eril zihniyetin kadınla ilgili taşıdığı şüphelerin ilk göstergesidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise hem yazar anlatıcının ifadeleri hem de kişilerin görüşleri sebebiyle Ferdane'nin melek mi yoksa şeytan mı olduğunun bir sorgulaması yer alır. Son derece çirkin bir adam olan Talat'la evlenen Ferdane, alafranga Behçet'i kabul etmemesiyle ideal, kocası dışında bir adamla yani Necati ile görüşmesi, serbest tavırları ve eril tahakkümü kimi yerlerde söyledikleriyle yıkan bir kadın olması sebebiyle kötücül özellikler gösterir. Aslında kötücül olmasında Necati'yle münasebetinden çok, erkek egemen toplumun kadına biçtiği rolleri reddetmesi de yatar. Çünkü Ferdane, kadına yönelik algıları pek çok yerde eleştirir. Öte yandan onun kötücül olup olmadığı romanın ideali sembolize eden kişisi Necati üzerinden verilir. Necati, patriarkal düzenin kendisine öğrettiği şekilde kadına temkinli yaklaşan ve kadının güvenilmez olduğunu hatırından çıkarmayan biridir. Bu yüzden Ferdane'nin hangi tarafta olduğuna karar verme işi Necati'ye bırakılmıştır. Ferdane'yle Göksu'da buluştuktan sonra, bir yandan çok mutlu olan ve kendini cennette hisseden Necati bir yandan da onunla ilgili şüphelerini Havva'nın güvenilmezliği üzerinden sorgular (2019: 167) Necati ve okur için roman boyunca en çok sorulacak soru Ferdane'nin kötücül kadın olarak yorumlanan Havva'nın kızı olup olmadığıdır. Netice itibariyle Ferdane romanda açıkça bir femme fatale olarak verilmese de alt

metin, onun da benzer özellikler gösteren diğer kadınlar gibi kötücül olduğunu vurgular. Kötücül olmanın cezası da diğer romanlarda da olduğu gibi güzelliğin yitirilmesidir. Fakat öncekilerden farklı olarak Ferdane kendi kendini cezalandırır ve yüzüne kezzap döker. Roman boyunca hayranlıkla tasvir edilen bu güzel çehre, kadın eliyle fakat yine eril düzenin kuralları gereği tahribata uğratılmıştır.

Ahmet Mithat'ın bir başka romanı *Mesaili Muğlaka*'da yine ideal ve kötücül zıtlığı, beden tasvirlerine yansır. Ancak burada kadınlar, gayrimüslimler arasından seçilmiştir ki zaten romanın son kısmı hariç diğer kısımları Paris'te geçmektedir. Hukuk eğitimi için Paris'te bulunan Abdullah Naifi, bir gece terzilik yaparak geçinen genç bir kızı sokaktaki serserilerin elinden kurtarır. Ardından Abdullah Naifi ve romanın makbul kadını olarak ifade edilebilecek Rosette'nin aralarındaki aşk ve Müslüman Türk gencinin Paris sosyetesi içindeki durumu anlatılır. Romanın kötücül kadını ise Rosettte'nin müşterisi olan Madam De Rose Bouton'dur. Zevk ve sefa düşkünü, iffetsiz bir kadın olarak anlatılan Madam Rose'un tasvir edildiği kısımlarda, femme fatale özellikleri baskın bir şekilde yer alır. Hatta kadının ilk tasvirinde yazar anlatıcı, Madam Rose'un "güzel olmakla birlikte aşüfte ve şifte" olduğunu aktarır. Ardından Avrupa gören Osmanlı aydınının bu tarz kadınlarla çokça karşılaşmış olabileceğini ifade ederek ötekinin ötekisi olan gayrimüslim kadının iffetsiz, uğursuz olabileceğini vurgular.

> *Ortadan daha yüksecik boyu, geniş omuzları, korsa içinde büyümüş olmasından dolayı bittabi ince olan beli ve maahaza balık eti ve bütün cildinin pembe rengi ile Madame De Rose Bouton (İsminin tercümesi "Gonca halinde gül" demektir). Hakikaten bir verd-i melahat addolunabilir. Bu renkteki cilde lepiska saçları yaraştıran sani-i tabiat o renge, o saçlara da bir çifte açık mavi gözleri yakıştırır. Değil mi? Bu tenasüpleri tabiat kadar kim bilir? Bu çehreyi tezyin eden çene ve dudaklar ve burun ve gözler ve ta kulaklara varıncaya kadar cevarih meyanında bir ressam yalnız bir tenasüpsüzlük bulabilir ki o da burundaki küçüklüktür. Vakıa cevarih-i saireye nisbetle burun biraz küçük düşmüştür. Fakat tesadüfe bakınız ki bu adem-i tenasüb bir çirkinlik hasıl etmekten fazla bir güzellik hasıl etmiştir. Bir zaman bir kadının yanağı altında görmüş olduğum bir nedbe gibi ki ceriha iken pek müstekreh olduğunu her tabibin her cerrahın teslim edeceği bu eser sanki bir nedbe değildi de bir gamze idi. O kadar güzeldi (2003: 312).*

Madam Rose da diğer bütün kötücül özellikler gösteren kadınlar gibi son derece güzel bir çehreye ve orantılı bir vücuda sahiptir. Öte yandan bu güzelliğini abartılı kıyafetleri ve takılarıyla da tamamlar. Kadının süse, giyime kuşama düşkünlüğü romanda kıyafet ayrıntılarının verilmesiyle okuyucuya aktarılmıştır. Kocasını sıkça

aldatan ve servetini zevk ve sefa uğruna harcayan Madam Rose cezalandırılmış ve romanın sonunda zenginliğini kaybetmiştir.

Karnaval romanı da kötü özelliklere sahip güzel bedenli kadınların tasvir edilmesi bakımından önemlidir. Avrupa'daki karnaval kültürünün anlatımıyla başlayan romanda, daha çok gayrimüslim kadınlar kötücül özellikler gösterir ve bu yüzden bu kadınların bedenlerinin seyirlik nesneye dönüşmesi aktarılır. Natüralist bir roman denemesi olan *Müşahedât*'ta ise hem ideal kadın hem de kötücül kadın gayrimüslimdir. Fakat yazar anlatıcı her ikisinin de güzel kadınlar olduğunu vurgular. Esmer ve sarışın zıtlığı ile verilen Siranuş ve Agavni adlı kadınlar, romanın başında Şirket-i Hayriye vapurunda tasvir edilir. Siranuş; esmer, semmurî kaşlı ve iri burunlu olmasına rağmen güzelliği vurgulanan bir kadındır. Ahmet Mithat burada romantizmin ağır bastığı romanlardaki beyaz kadın figürünün yanına daha gerçekçi bir tavırla esmer tenli fakat güzel bir kadın çıkarmıştır. Bu durum, yazarın söz konusu romanda natüralist bir çabayla hareket ettiğini ve bu yüzden gözlemci bir tavır takındığını gösterir. Çünkü Siranuş'un tasvirinde koyu ten sıklıkla vurgulandığı gibi, güzelliğe de dikkat çekilir (2017: 32). Siranuş tüm güzelliğine ek olarak zeki ve ideal bir kadın olarak yorumlanır. Onun arkadaşı olan fakat anlatıcının onun zıttı olarak değerlendirdiği Agavni ise son derece serbest tavırlı bir kadın olarak anlatılır. Agavni sarışınlığı ve beyaz teniyle Batı kadınını sembolize eder ve dolaylı olarak olumsuz kadın imajını yansıtır.

> *Sarışın güzelse esmerin büsbütün makûsu bir dilberdi. Lepiska saçlar, kadınların "tahrirli mavi" dedikleri gözler ki mavisinin etrafı kalem-i kudretle bir hatt-ı siyah çekilerek tezyin olunmuş. Bu güzel gözler küçük hatta pek küçük, lakin şiddet-i zekaya ve vefret-i şetarete delâlet etmek üzere mini mini çeşmhanelerinde fırıl fırıl dönerler.*
> *Ten gayet beyaz. Hatta biraz solgunca bile. Burun küçücük. Ağız daha küçük. Çene yusyumru olduktan maada müntehası bir de zenahdan ile müzeyyen. Heyet-i umumiyesinde öyle bir hâl var ki gülmediği zaman dahi gülüyor zannolunur. En büyük hüzün ve elem bu çehreyi tağyir edemez. Ağlasa bile gözyaşları o çehre üzerinde bir ziynet-i zaide olarak telakki olunur (2017: 33).*

Yazar, Siranuş'un tasvirindeki gerçekçi havayı Agavni'de yaratamaz. Agavni'nin çehresi son derece romantik bir tavırla verilir. Fırıl fırıl dönen gözleri, sürekli gülümsüyormuş havası veren çenesindeki çukurla Agavni için davetkâr bir kadın imajı çizilmiştir. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise bir dönem serbest bir hayat

yaşayan Agavni, denize atılarak ölür. Yine iffetsiz olan eril tarafından cezalandırılmıştır ideal kadın konumundaki Siranuş ise idealliğini arttırmak adına Müslüman olmuştur.

Tanzimat yazınında realist unsurları barındırması sebebiyle önemli bir roman olan Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası'*nda, Bihruz Bey'in aklını çelen Perîveş de yine arzu nesnesi olarak kurgulanan ve açıkça belirtilmese de olumsuz özellikler gösteren bir kadın olarak hafızalara kazınmıştır. Perîveş'in bedensel imgesi şehvet odaklı bir kadın olarak kurgulandığını birtakım ayrıntılar çerçevesinde gösterir. Örneğin Bihruz Bey'in, onu ilk kez gördüğü kısımda kadının dudakları ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Yazar anlatıcı, ağız ve dudakları anlattığı satırlarda bir taraftan geleneğin nokta ağızlı soyut güzelliğini ironik bir şekilde ele alırken, bir taraftan da Perîveş'in dudaklarını bir şehvet odağı olarak betimler (2015: 72).

Son derece eksik bir özne olarak kurgulanan Bihruz Bey için Perîveş'in güzel bedeni bir çeşit tamamlayıcıdır. Aslında eksik özne, nesne beden üzerinden tamamladığı yeni imgesiyle simgesel alan tarafından onaylanmayı diler. Bunu gerçekleştirmek adına üstün körü edinilmiş eğreti bir kimliğe, alafrangalığa sığınır. Yarım yamalak Fransızcası, muhakeme yeteneğinden oldukça uzak bilinciyle Bihruz, tam bir hayal adamıdır. Yazar böylesine zayıf bir karakterin karşısına onu kolayca alt edecek bir kadını çıkarır. Bihruz kadından çok, sarı landoya tutulsa da anlatıcı bu kadının fiziksel özelliklerini, şehvet olgusu etrafında kurgulamıştır. Sürekli hayal kuran Bihruz, bu güzel kadının bedeniyle ve kadının sahip olduğunu düşündüğü sarı landoyla eksikliğini bir anlamda tamamlamayı arzu eder ve hayaller kurar. Zaten tecrübesiz ve alafranga olan genç adam, böylelikle Çamlıca'da gördüğü Perîveş'e tutulur. Çünkü Perîveş, Bihruz'un kitaplarda okuduğu, kitaplardaki resimlerde gördüğü şehevî kadınların cisimleşmiş hâlidir. Bu ilk görüşmenin ardından okuduğu kitaplardaki bedenleri Perîveş'le özdeşleştirir. Mösyö Piyer'in getirdiği kitaplardaki efsunlu kadın bedenlerini, perileri, Venüs'ü, "siyah çerde" şeklinde yanlış tanımladığı Perîveş'e benzetir.

> *Salı akşamı Mösyü Piyer'in getirdiği kitabın içindeki şevk-engîz imajların temaşasından sonra Venüs âlemine mensup som mermerden birtakım dilrüba heykeller, bu heykellerin etrafında üçer beşer dolaşır nenfler, suları yeşil havuzlar içinde mercan gagalı, lal gözlü, uzun boyunlu, kardan beyaz nazik kuğularla birlikte şinâverlik eder sırma saçlı, mavi gözlü, güneş yüzlü periler de peyda olmuştu.*
> *Bihruz Bey Çarşamba günü ... parkında elmas arabanın gümüş tekerleklerine yapışarak arabaya ziynet veren –hani o perilerden güzel- Periveş Hanım'ın*

cemalinden intişar eden envar-ı melahata dudaklarından lemean eyleyen ibtisamat-ı letafete hayran olup duruyordu (2015: 131).

Perîveş diğer kötücül özellikler gösteren kadınlar gibi açıkça entrik bir çabaya girişmese de; Çamlıca'daki gezintileri, bu gezintilerdeki hâliyle aslında meşum olarak nitelendirilebilir. Zaten daha önce ifade edildiği gibi beden betimlemeleri bunu açıkça gösterir. Bihruz'un onu ilk gördüğü andan onu hayal ettiği kısımlara ve son görüşüne kadar alt metinde cinsellik vurgusunun yer aldığı ifadelerle anılmıştır. Yukarıdaki kısımda Perîveş'in hayaline karışan nympha'lar erotik göndermeleri olan su perileridir. Güzel sesleri, açık bedenleri ve suratlarındaki masum ifadeyle bu periler, cazibenin odağı olarak görsel kültürde de yer alır. Waterhouse'un aşağıdaki resminde bakire ve güzel nemfler, suyun içine çekmeye çalıştıkları erkeği, bir anlamda ölüme davet ederler.



Resim 11*: William Waterhouse, Hylas ve Su Perileri, 1896.*

Tıpkı buradaki gibi Bihruz da, fantezi dünyasında yarattığı Perîveş'in ilk kez havuz başında gördüğü imgesiyle bir yok oluşa gider. Bedensel yok oluştan ziyade hayalin ölümü olarak yorumlanacak bir yok oluştur bu ve her hâlükârda Perîveş, alafranga Bihruz'a kötülük getirecektir. Yine de Bihruz bu bedeni sular içinde hayal etmekten ve arzusunu bir kuğuyla imgeleştirmekten kurtulamaz. Hayal mekânının su olması, Bihruz'un hayallerini dişilin çekim alanına yönlendirirken, kuğu da sembolik

göndermeleriyle çıplak kadın bedenini çağrıştırır ve Bachelard'ın dediği gibi "kuğuya hayranlıkla bakan kişi, suya giren kadını arzular" (2006: 45).

Kötücül özellikler gösteren kadının bedeninde izlenecek belli başlı özellikler, dönemin kadın yazarlarında da -birkaç roman dışında- göze çarpar. Bu bakımdan metinde tipleştirmeye giden kadın yazar, ataerkil bakışın izlerini taşıyan kadın bedenleri kurgular. Onlardan biri olan ve Ahmet Mithat'ın üslubuna çok yakın eserler kaleme alan Fatma Aliye, *Muhadarat*'ta tasvir noktasında kimi yerlerde üstadının benzeri bir tavır sergiler. Romanda eşi öldükten sonra genç bir kadın olan Calibe ile evlenen Sai Bey ve ailesinin, Calibe eve geldikten sonraki yaşamları anlatılmıştır. Sai Bey'in kızı Fazıla'nın üvey annesi olan Calibe yüzünden yaşadıkları metinde geniş bir yer tutar.

Masal geleneğinden gelen üvey anne tipi ile femme fatale kadın tipinin birleşimi olan Calibe, ideal kadın olarak seçilen Fazıla'ya roman boyunca kötülük etmektedir. Ataerkil söylemin hiçbir koşulda kabul etmeyeceği iffetsizlik, para hırsı gibi kötü özelliklere sahip Calibe, diğer olumsuz kadınlar gibi son derece güzel bir bedene sahiptir. Ancak yazar anlatıcı onun sahip olduğu güzelliğin "dehşetli bir güzellik" (2012: 71) olduğunu vurgular.

> *Hüsn ü anı ve reviş ü hıramı hakikaten medh ü sitayişe şayan bir surette olup, balıketinden biraz semizliğe aşmış fakat bu hâl kendisine pek yaraşmıştı. Kaşalar ve gözler, kara kaşın ve kara gözün gayet güzeliydi. Ekseri koyu kestane renginde olan gözlere de kara diyorlar. Ama bunun gözleri tam karaydı. Saçları siyah fakat laciverde bakar soğuk siyah saçlardan değil, latif renkte ve ince telli olup gayet seyrek bir surette kıvırcıklık vardı ki buna kıvırcık demektense dalgalı demek daha münasip olur. Kara kaşlı ve kara gözlülerde ender bulunan beyaz rengi hüsnünün letafetini tezyit ediyordu. Güzel gözleri pek parlak ve nazarı pek keskindi (2012: 27).*

Calibe'nin ilk tasvirinde kötülüğü vurgulayan herhangi bir ifade geçmese de ilerleyen bölümlerde "handelerinden saçtığı zehirlerle" adeta bir "engerek" (2012: 138) olduğu söylenir. Yine kadın-yılan benzerliği tasvire yansımıştır. Bunun yanı sıra Calibe'nin romanın sonunda güzelliğini kaybetmesi hatta anlatıcının deyimiyle "çehresinin iğrenç bir hâl alması" kısacası kötü olmasının sonucunda verilen ceza, yine eril zihniyetin ürünüdür. Esasında Fatma Aliye kimi romanlarında, okumuş ve eril düzenin birtakım kurallarını yıkma yolunda çaba gösteren kadınlara yer verir; ancak özellikle buradaki genel tavrıyla erkek yazarın bir benzeri olmaktan öteye geçmez. Aslında Fatma Aliye'nin kurguladığı kadınlar "eksikliği reddetmiş ama yine de bakışın

nesnesi" (Kelly, 2014: 270) olarak kalmıştır. Öte yandan ideal kadın Fazıla; hem masum güzelliği, hem de zeki, anlayışlı oluşu ve söz konusu zekâsını erkeği alt etmek yerine ona itaat etmek adına kullanıyor olmasıyla, eril zihniyeti tam olarak yansıtan bir kadındır. Hatta eril dilin yükseldiği yerlerde ideal kadının da cinsel bir obje olarak sergilendiği görülür.

> *Üzeri kendi elinin emeği olarak işlenmiş atlas terlikleri ayağına takmış, gecelik beyaz entarisi ile bulunuyordu. Hava serince ise de kızcağızın hiç üşümediği, yanaklarının daimî olan pembeliği hararetten kırmızılık derecesine gelmiş olduğundan anlaşılıyor, uzun ve gümrah saçlarının örgüsü gevşemiş, yarı çözülmüş bir halde altınla yaldızlanmış gibi parlıyordu. Alnındaki kesik saçlarını güya alnındaki tefekküratın ağırlığı üzerine fazla yük oluyormuş gibi eliyle başına, diğer saçlarının üzerine doğru sıvamış ve o alnında nümâyan olan bir nur-ı melâhat aşikâr olarak lemean etmekte bulunmuştu. Entarisinin belinden sıkmış olduğu pembe kurdele kuşaktan başka üzerinde tezyinat bulunmuyordu. Böyle bir güzel endam, resim ve teşkil etmek korsenin haddine mi düşmüş? (2013: 110).*

Fazıla üzerindeki kıyafet, saçlarının örgüsündeki gevşeklik, belinin inceliğini gösteren kemer ve üzerindeki beyaz gecelikle seyirlik bir haz nesnesine dönüşmüştür. Yazar *Udi* romanında da (1899) ideal kötücül karşıtlığını kadın bedenleri üzerinden yansıtır. Burada romanın arzu nesnesi Helvila'dır. Bir rakkase olan Helvila, romanın ideal kadını Bedia'nın kocası Mail ile birliktedir. Hem gayri meşru birliktelik hem de bedenini bir nesne olarak kullanması dolayısıyla Helvila, kötücül bir kadın olarak kurgulanmıştır. Bedia'nın onu ilk gördüğü yerde Helvila dans ederken şöyle betimlenir:

> *Sedefli def havada çırpınmaya, Helvila oynamaya başladı. Kısaya yakın, orta boylu, tombalak, yuvarlak, ufak ağızlı, kara gözlü, biçimi boyanın altında fark olunmayan enli boyanmış kaşlı, boyalı yüzü, yirmi dört yirmi beş yaşında kadar olan bu kızın beyaz müslinden entarisi üzerinde kırmızı güller, mai kurdelelerden fiyongolar, beyaz dantelalar bulunuyordu. Ayağında al atlas üzerine sırma işlemeli bir iskarpin, beyaz pamuk çorap vardı. Göğsünde birkaç tane elmas broş, parmaklarında üçer dörder tane yüzükler, kollarında ta dirseklere kadar varan elmaslı, altınlı e renkli camdan müteaddit bilezikler; boynunda inciden, elmastan gerdanlıklar; başında kırmızı, beyaz ve sarı tüyler, çiçekler; onların arasında elmas iğneler broşlar; kollar dirseklere kadar açık, sine meydanda titredikçe etleri de titriyordu. Kâada yanan birçok mumların, avizelerin altında eğilip, bükülen, titreyen, hoplayan bu mahluk uzaktan o kadar hoş görünüyordu. O beyaz badana kalınlığında sıvanmış olan boyanın, üstübecin altında ne renk bulunduğunu düşündürmüyordu bile! Parmak gibi çekilmiş olan kaşlarının üstündeki kara boyanın altındaki kaşlar; enli midir, ince midir, mukavves midir, düz müdür? Meraka bile gelmiyordu. Hopladıkça başındaki tüyler, entarisindeki güller sallanıyor, kırıldıkça kollarında bilezikler şangırdıyordu. Etrafa manidar tebessümler, mahmurane nazarlarla işveler, şiveler saçıyor; çapkınlıklar fırlatıyordu (2019: 19-20).*

Helvila'nın üzerindeki abartılı takılar, kıyafetinin göz alıcılığı ve tavırlarındaki erotik göndermeler ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Çehrenin tasviri ise bedenin tasvirinin gölgesinde kalır. Başındaki tüyler, dans ettikçe hareketlenen bedeni ve göğüs dekoltesi ile görsel bir imgeye dönüşen Helvila, Levnî'nin çizdiği "Raks Eden Kadın" minyatürünün ete kemiğe bürünmüş hâli gibidir.



Resim 12*: Levnî, Raks Eden Kadın, 17. Yüzyıl.*

Kadının bu denli süs ve ziynetle donatılmış olmasındaki amaç bir bakıma onu izleyenlerin dikkatini beden üzerine çekmek ve hazzı sağlamaktır. Hatta yüzündeki makyaj bile söz konusu amaca hizmet etmektedir. Öte yandan yüzündeki makyajın abartısı, altta duran gerçek çehreyi saklar. Zaten anlatıcının da ifade ettiği gibi önemli olan çehrenin gerçek görüntüsü değil, izleyende yaratacağı hazdır. Burada diğer romanlardakinden farklı olarak Helvila cezalandırılmamıştır. Yazar anlatıcı Helvila için felaketle biten bir son yerine onu toplumun kabul edebileceği bir kadına dönüştürür. Neticede Helvila erkeğin sınırlarını çizdiği bir alana -evliliğe- sığınarak aklanmıştır. Helvila'nın cezalandırılmak yerine ehlileştirilerek toplumsal düzende kabul edilir bir kadına dönüşmesinde ise yine yazarın bir kadın olmasının etkili olduğu düşünülebilir.

Bu arada Fatma Aliye gibi kardeşi Emine Semiye'nin romanlarında da kadın bedenine bakış ve tasvirde ataerkil söylemden gelen özellikler göze çarpar. Zira yazarın *Bikes* ve *Muallime* adlı eserlerinde ideal-kötücül karşıtlığı işlenmiştir. Ancak Emine Semiye'nin romanları özellikle Fatma Aliye ile kıyaslandığında tasvir açısından son derece zayıftır. Netice itibariyle Şahika Karaca'nın da ifade ettiği gibi (2019: 129) her iki yazar da mesaj içerikli eserlerinde erkek yazarların benzeri bir tavır göstermiştir ve bu benzerlik birçok kadın tasvirinde de kendini hissettirmiştir.

Tanzimat yazarları, bu iki kadın tipi bağlamında güzel kadın betimlemeleriyle romanlarını donatmışken, benzer bir tavır Ara Nesil olarak adlandırılan dönemin yazarlarında da görülür. Ancak romantizmin etkisinin azaldığı bu dönemde, iyi-kötü çatışmasının Tanzimat'taki kadar baskın verilmediğini de söylemek gerekir. Üstelik artık yazarlar, tipleştirilmiş kadınlardan ziyade idealden kötücüle ya da kötücül olandan ideale giden karakter dönüşümlerini ele alırlar. Söz gelişi Ara Nesil sanatçıları arasında roman ve hikâyeleriyle diğerlerinden ayrılan ve teknik anlamda başarılı eserler veren Nabizade Nazım, ideal ve ölümcül olma vurgusundan çok, *Zehra*'da kadının yaşayacağı dönüşümlere odaklanır. Bu bakımdan beden tasvirleri de acemi bir tavırla da olsa değişimi yansıtır.

Romanda çocukluğundan itibaren kıskanç bir karaktere sahip Zehra ile kocası Suphi'nin ilişkisi anlatılır. Evliliklerinin ilk zamanlarında önceki kötü özelliklerini bastıran Zehra, kocası Suphi'nin Sırrıcemal ile olan ilişkisi münasebetiyle değişir ve kötücül olarak ifade edilebilecek bir kadına dönüşür. Romanın kırılma noktası olarak adlandırılabilecek bu değişimler neticesinde Zehra, kocası Suphi'ye felaket getirecek entrikalar kurma peşindedir. Başlangıçta ideal bir kadın olarak kurgulanan ve Suphi'nin sözünden çıkmayan Sırrıcemal ise zamanla ideal özelliklerini kaybederek olumsuz özellikler gösterir. Fakat her ikisi de daha önceki romanlarda ifade edildiği gibi güzel kadınlar olarak betimlenmiştir.

Zehra hemen bütün kadınlar gibi ince belli, geniş omuzlu, beyaz tenli, ufak ağızlı, gür siyah saçlı bir güzel olarak tasvir edilir. Ancak onun tasvirini daha öncekilerden ayıran en önemli özellik ruhsal tasvirin fiziksel tasvire yansıması ve anlatıcının buna sık sık dikkat çekmesidir. Bu yansımanın en çok izleneceği alan olan

çehre; çehre üzerindeki çatık kaşlar, ruh hâline göre değişen cevval bakışlardır (2003: 64).

Sırrıcemal'in Suphi tarafından sevilmesi önceleri Zehra'nın kuruntuları sayesinde olsa da zaman içerisinde Suphi için Sırrıcemal'in bedeni şehvet çağrışımı yapan bir nesne hâline gelir. Değişen durumlar neticesinde, nesne bedenin olumsuz özellikleri ortaya çıkar ve Sırrıcemal'in tasviri adeta Zehra'nın tasvirindeki özelliklerle örtüşür (2003: 59). Romanın asıl kötücül kadını ise Zehra tarafından Suphi'nin aklını çelmesi için gönderilen Urani'dir. Bir Rum olan Urani, erkeğe felaket getiren bir femme fatale olarak yer alır. Şuhluğu, çekiciliği ve çevresindeki erkeklere attığı davetkâr bakışlarla dikkat çeken Urani'nin giyim kuşamı da onun arzu nesnesi olarak kurgulandığının kanıtıdır.

> *Urani, gayet açık saçık surette giyinmiş idi. Kolları hemen omuzlarına kadar açık, saçları perişan, arkasında beyaz bir yazlık fistan, lavantalar, pudralar sürünmüş, iki büyük lambayı yakmış, cemalini daha ne yolda parlatmak kabil ise hiçbirisinde ihmal etmemiş… Suphi'yi gayet laubaliyane ve işvebâzane bir tavır ile karşıladı (2006: 74).*

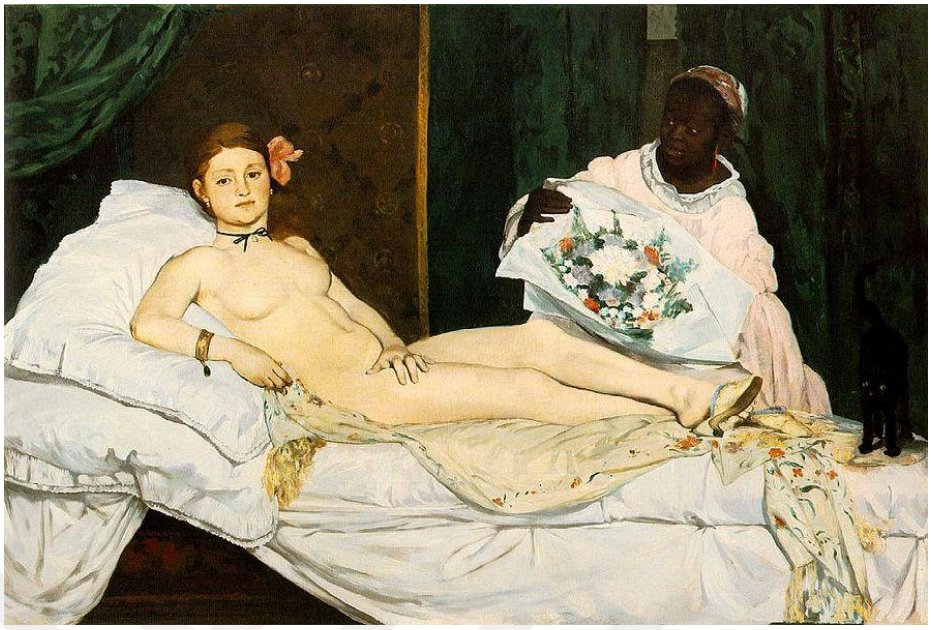
Yazar, buradaki Urani'nin bir benzeri olan ve şuhluğu, işvebazlığıyla öne çıkan tehlikeli güzel kadınları başka eserlerinde de kullanır. İstanbul dışında bir mekânda -Antalya'da- geçen uzun hikâyesi *Karabibik*'te de kötücül Rum bir kadın vardır. Eftalya adlı bu kadın serbest tavırları ve hemen her erkeğe meyledecek şehvetli hâlleri vurgulanarak betimlenmiştir (2017: 210).

Nabizade Nazım gibi Ara Nesil sanatçısı olarak adlandırılan Mehmed Celâl de kimi eserlerinde kadının kötülüğünü vurgulamış ve bunu tasvirlerinde yüzeysel de olsa vermiştir. Öncelikle kurgu ve teknik olarak Nabizade Nazım kadar başarılı olmasa da Mehmed Celâl de 1898 tarihli *Dâmen Alûde* adlı eserinde benzer bir temayı -tıpkı Zehra'daki gibi ideal kadının kötücüle dönüşümünü- işlemiştir. Metnin içeriği hakkında bilgi veren "dâmen âlude" başlığı "iffetsiz kadın" anlamına gelir. Yazar, eserine seçtiği başlıkla kadınlar hakkındaki fikrini örtülü de olsa gösterir. Eserde Enver'le evli olan Şefika'nın ideal bir kadınken iffetsiz bir kadına dönüşümü anlatılmıştır. Bu dönüşümdeki en büyük pay ise metnin başından sonuna kadar şeytani olarak tanıtılan gayrimüslim kadın Despino'nundur. Enver'in âşık olduğu ve yazar anlatıcının deyimiyle tuzağına düştüğü bu kadın, hem davranışları hem de bedensel özellikleriyle

femme fatale tipinin bir örneğidir. Bu yüzden Despino'nun tasvirleri metinde Şefika'nınkinden daha fazla yer kaplar. Esasında Despino cinsellik yönü vurgulanan bir kadın olarak kurgulanmıştır (2014: 201). Bu kadının entrikaları yüzünden Şefika, onun gibi sefahat düşkünü bir hayata meyleder. Alkolik, iffetsiz bir kadına dönüşen Şefika'nın uzanırken tasvir edilmiş olması dikkate değerdir. Yazar anlatıcının bu kadınlara layık gördüğü "dâmen âlude" tanımı, metnin sonunda Şefika'nın tasvirinde de kendini hissettirir. Şefika, Sırrı'yla birlikte geçirdiği gecenin ardından yarı sarhoş bir hâlde uyandığında şöyle tasvir edilmiştir:

> *Sönmek üzere bulunan kandilin son şuâı iki kere sallandı. Derin, sakin bir zulmet başladı. Bu zulmetin içinde iki hayat vardı: Biri teneffüs ediyor, öbürü horluyordu. Biri gecelik entarisinin göğsünü iliklemeyi, ayaklarından birinin çorabını çıkarmayı perişan saçlarını toplamayı unutmuş, gelişi güzel karyolasına serpilmiş genç bir kadın idi ki uykuya mahsus bir teneffüs göğsünü tahrik ediyordu. Öbürü irice, beyaz tüylü, boynuna birkaç çıngırak takılmış bir kedi idi ki hanımının ayakucuna yatmış, münevvim bir horultuya başlamıştı (2014: 260).*

Şefika'nın gömleğinin birkaç düğmesinin açıklığı, serbest bir tavırla uzanmış olması ve yatak odasında tasvir edilmesi onun arzu nesnesine dönüşümünü gösterir. Şefika da artık Despino gibi uzanırken ve cinsellik içeren vurgularla tasvir edilecek uğursuz iffetsiz bir kadın olmuştur. Üstelik yanı başında onunla birlikte uyuyan kedi de sembolik bir gönderme olarak yorumlanabilir. Edebiyatta ve sanatta, kadın ve kedi benzerliği pek çok eserde göze çarpar, bu ikisi "dişilik, bağımsızlık, tekinsizlik ve yırtıcılık özellikler" sebebiyle birbiriyle ilişkili olarak ele alınır (Çağın, 2019: 503). Sanat eserlerinde özellikle femme fatale tipinin yanında beliren kedi figürü, Şefika'nın kötü bir kadına dönüşmesinden sonraki tasvirinde yer almasıyla ilgi çekicidir. Bunun yanı sıra Şefika'nın serbest bir şekilde yatakta uzanıyor olması, yanındaki kedi ve bir sonraki kısımda odaya giren hizmetçi kadının hep birlikte oluşturduğu kompozisyon, Batı resminin önemli bir örneği olan Olympia'sını hatırlatır. Söz konusu tablodaki siyah kedi, bağımsızlığı ve hafifmeşrepliğiyle, resmin ana figürü olan fahişenin refakatçisidir (Rubin, 2015: 219).



Resim 13: *Edouard Manet, Olympia, 1863.*

Her ne kadar bu tablodaki kadın; seyirlik olmasının farkında ve eril bakışa, bu farkındalığını bir özgüven içinde gösteriyor olsa da, Şefika yaptıklarından utanç duyan ve kulaklarında "dâmen âlude" yaftasını işiten, bu yüzden pişman olan ve ölmek isteyen bir kadındır. Tablodaki kadının yüzündeki kendinden emin ifadenin benzeri ise romanın asıl kötücül kadını olan gayrimüslim Despino'nun çehre tasvirlerinden okunabilir.

Şefika'nın bu tavrı onun kötücülden ziyade trajik bir kadın olduğunu da gösterir. Çünkü yaşadıkları yüzünden düşmüş bir kadına dönüşür. Dolayısıyla tasvirlerinde de çıplaklık vurgusu yapılsa bile bu durumdan hoşnut olmadığı açıkça belirtilir. Bu bakımdan kadının artık bir tip olmanın ötesinde karakter özelliği gösteren bir varlık olduğunu düşünmek gerekir. Elbette bu romandan önce de karakter özelliği gösteren kadınlardan bahsetmek mümkündür. Örneğin Halit Ziya'nın ilk romanı *Sefile*'de özellikle Mazlume'nin böyle bir kadın olduğunu vurgulamak gerekir. Zaten yazarın sonraki romanlarında da romantik yazarlardaki gibi ideal ve kötücül zıtlığı yerine durum ve olaylar karşısında değişen ve dönüşen kadınlara rastlanır. Bütün bu değişimler beden ve çehre tasvirlerinden de okunur. Bu yüzden Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarındaki güzel kadınlar, sıklıkla ideal ve kötücül olmanın ötesinde trajik karakterler olarak adlandırabilir. Pek çoğu metinde merkezi figürler olan bu kadınlar, çehre ve bedenlerinden okunan bir güzelliğin taşıyıcılarıdır. Öte yandan Halit Ziya'nın kadın

tasvirlerinde Çağın'ın ifadesiyle (2018: 567) "gücünü çizgilerden alan, dokunma hissi uyandıran, kavranabilir şekillerin güzelliği" öne çıkar. Yazarın tüm ayrıntılarıyla verdiği söz konusu tasvirlerde kadın; kimi zaman olumlu ve kimi zaman da olumsuz yönleri olan ve metindeki dramatik öyküye göre değişen bir karakter özelliği gösterir. Buna rağmen metnin başından sonuna kadar kötücül özellikleri baskın olan kadınlardan da bahsedilebilir. *Sefile*'de İkbal'in annesi Mihriban için bunu söylemek mümkündür, dolayısıyla fiziksel tasvirleri de buna göre yapılır. İhsan'ın gözünden verilen İkbal'in tasvirlerinde de zaman zaman olumsuzluk vurgusuna rastlanır ancak anlatıcının açıkça İkbal'i böyle bir bakışla tasvir ettiği söylenemez.

Huyugüzel'e göre (2004: 33) Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında* romanının bir antitezi olan *Sefile*'deki tasvirlerde İkbal, kimi yerlerde genel olarak kadınlarda var olduğu iddia edilen tekinsizlik ve güvenilmezlik çerçevesinde okurun karşısına çıkar. İkbal yazar tarafında melek yahut şeytan olarak tipleştirilmese de, toplumun algısında kötücül özellikleri ağır basan bir kadındır. Bu yüzden bedeni çok kez yarı çıplak bir haz nesnesi gibi anlatılır. Buna rağmen masumluğu ile dikkat çeken Mazlume'nin bedeninin tasvirleri, romanın başında hiçbir cinsel mesaj taşımaz. İhsan tarafında istismar edildikten sonra hayatı büyük oranda değişen Mazlume'nin tasvirleri de değişir.

> *Mazlume şu esnada şebabının en güşayişli, en revnaklı bir zamanında bulunuyordu. Müşaşa mavi gözlerinde hissiyat-ı masumane ile efkâr-ı şairaneden müteşekkil bir letafet-i ruh- perverâne görülüyordu.*
> *Mazlume son derece bir nezaket-i cismiyeye, güzellikten ziyade letafete malik bir kızdı. Azasında latif bir nahafet, cildinde nîm bir şefafet tevessü-i bünyevîsinin kuvvetsizliğini göstermekte; simasında zaaftan mütevellit bir halâvet-i nazikane görülmekteydi.*
> *Bu kızcağız hilkatin hayata narin bir vediası hükmünde telakki olunabilirdi.*
> *Mazlume'nin en ziyade nazar-ı dikkate isabet eden letafeti, sema kadar derin bir çift mavi göz idi ki uzun kumral kirpiklerle müzeyyen, hafif laciverdî dairelerle muhat idi (2016: 57).*

Başlangıçta "hilkatin narin bir vediası" olan Mazlume, ilerleyen bölümlerde, İhsan'ın gözünde bir meta gibi görünmesinin intikamını almıştır. Bu son sahnedeki hâliyle Mazlume, korkunç bir imgeye bürünse de ne anlatıcı ne de yazar onun tamamen kötücül olduğuna dair bir vurgu yapmaz. Dolayısıyla metnin başından sonuna değişen bedenin tasviri Mazlume'nin trajik sonunu verir.

Mazlume seri bir hareketle İhsan'ın üzerine atıldı. Yılan gibi bu vücuda sarıldı. Dişleriyle boğazını yakaladı. Sefahetin vahşî ettiği bu iki sefil arasında hayvancasına, hun-rizane bir mücadele başladı. İkisi de sükut ediyor, yalnız boğazlarından boğuk hırıltılar çıkıyordu. Nihayet Mazlume ayağa kalktı. Vahşi bir canavar gibi İhsan'ın damarlarını parça parça etmişti.

...

Gözlerinde vahşi bir nazar, dudaklarında kanlar vardı (2016: 184).

Mazlume romanın sonunda istemeden de olsa kadınlığını aşırı yönde kullanan bir karaktere dönüşür böylece şehveti ve tehlikeyi aynı anda bünyesinde barındıran bir figür olarak tasvir edilir. Ancak Mazlume burada tamamen bir femme fatale değildir. Bir anlamda yaşadıklarının intikamını alır, bu sebeple de bedeni trajik bir görünüm içindedir. Başlangıçta güzelliği ve gençliği ile dikkat çeken bu beden romanın sonunda her şeyini kaybetmiş olmanın verdiği tükenmişliği gösterir (2016: 184).

Benzer bir şekilde metin içinde olaya göre değişen kadın tasvirlerini yazarın *Nemide* ve *Ferdi ve Şürekası* adlı romanlarında da görürüz. Onlarda da ortak olan durum her ne koşulda olursa olsun merkezi figürlerin güzelliğinin vurgulanmış olmasıdır. Yine üçüzlü aşkın konu edildiği *Ferdi ve Şürekası*'nda Hacer, metnin başından sonuna değişen bir bedene sahiptir. Başlangıçta güzelliği tasvir edilen Hacer, İsmail Tayfur'un Saniha'yı sevdiğini öğrendikten sonra kilitlenmiş dişleri, korkunç çehresiyle farklı bir görünüm arz eder.

Halit Ziya'nın daha önceki romanlarında da rakiple sevgilinin karanlık bir bahçede gizlice buluşmalarına tanık olan kadın, o anın hemen ardından ölür ya da öldürme arzusunu açıkça gösterir. Çünkü aynı anda doğum ve yaşamı sembolize eden dişil, ölümü hatırlattığında ya da ölüm getirdiğinde bu durum sembolik olarak yıkıcı ve ölümcül güçlerine bir göndermedir. Bütün güzelliğine rağmen romanın sonunda "adavet, kin ve gayzla titreyen" Hacer, İsmail Tayfur'u öldürmek istediğinde adeta bu intikam arzusuna yönelik edimlerinden zevk alır. Fakat İsmail Tayfur yerine, özne tarafından sevilmemiş olan kendi bedenini katletmiştir. Neticede nesne bedenin katli güzelliğin yitimiyle ifade edilmiştir.

Bu vücut artık bir genç kız; bir hafta evvel aynasının karşısında bir tebessüm-i imtinan ile hilkatin nefsinde ibzal ettiği bedayii seyreden mavi gözlü, sarı saçlı, mini mini gelin değil, üzerinden bir nefes-i mevt uçmuş, reng-i sâfi solmuş, pejmürde bir çiçekti.

Gömleğine isabet eden bir ateş, genç kızın sinesinden başlayarak gerdanına kadar çıkmış; gömleğini yaktıkça vücudunu yakarak sinesinde, cenahında yer yer yaralar

bırakmış; bir arzu-yı vahşiyane-i tahrip ile saçlarını tutuşturmuş, başını, ensesini, çehresini… Oh Hacer! Kendini şu halde göreydin (2016: 256).

Esasında Hacer de Mazlume de metnin sonunda göze çarpan öldürme arzuları sebebiyle tam olarak kötücül kadına dönüşmezler. Her ikisinin de bu duruma düşmelerine sebep olan durumlar vardır. Yaşanılanların sonucunda değişen bedenleri ise trajik durumlarını son derece başarılı bir şekilde yansıtır. Ancak trajedinin en iyi yansıdığı bedenleri *Aşk-ı Memnu'*da görürüz. Özellikle Bihter'in trajedisi, bedensel imgesi üzerinden açıkça okunur. Bihter'in tasvirlerine geçemeden önce annesi Firdevs Hanım'ın roman kişilerinin ve anlatıcının gözünde kötücül özellikleri ağır basan bir kadın olduğunu da belirtmek gerekir. Nitekim gençleşmek uğruna giydiği kıyafetleri, yüzündeki ağır makyajı ve bedensel imgesi de bunu açıkça gösterir. Romandaki "Melih Bey Takımı" adlandırması da Firdevs Hanım'a atfedilen tekinsizliği ve tehlikeli olmayı hissettirir.

Firdevs Hanım; kıyafeti, makyajı ve tavırlarıyla ilerleyen yaşını gizlemeye çalışır. Ancak onun bu konudaki çabası ve aşırılıkları bedenini gençleştirmekten ziyade simgesel alanda hoş karşılanmayan ve ötekileşmesini pekiştiren durumlardır. Sagaert'e göre (2017: 43) pek çok dinin pratikleri içinde eleştirel bir şekilde yer alan makyaj, kadını güzelleştirmekten ziyade çirkinleştirmeye ve kamusal utancı ve alayları tetikleyeme sebebiyet verir. Fakat Firdevs Hanım yine de bedenini bir nesne olarak sunma çabasından ve makyajı ve giyim tarzıyla yaşına meydan okumaktan geri durmaz. Karaca, (2019: 148) bu meydan okumanın arka planında annelik rolünün reddinin olduğunu ifade eder. Gerçekten de erkek egemen sistemin kadını idealleştirirken ona yüklediği en önemli rollerden biri iyi bir anne olmaktır. Hristiyan geleneğindeki kutsal bakire Meryem rolünün bir kadın tarafından reddedilmesi ise onu erilin gözünde Havva, Lilith ve kötü olarak nitelendirilmiş nice kadına dönüştürür. Firdevs Hanım da anne rolünü reddederek kızlarının akranı gibi tavırlar göstermektedir; fakat bu, onu çoğu zaman gülünç bir duruma düşürürken çoğu zaman da çevresi için tehlikeli olduğunu içeren bir uyarı niteliğindedir. Bu arada sadece giyim kuşam ve anneliği reddetmesiyle değil, olay örgüsü içinde yarattığı entrikalarla da Firdevs Hanım romanın olumsuz özellikleriyle en çok öne çıkan kadınıdır.

Valide kızlarına benzemiyordu. O bir müddetten beri kızlarının giyiniş tarzını beğenmeyerek onlardan ayrılmaya başlamıştı, aralarında elbiselerden görünen bir

iftirak hâsıl oluyordu. Sinlerin ihtilafından hasıl olan bu iftiraka o, kızlarının zevkini ifratla itham ederek bir sebep göstermek isterdi; fakat gayet hafi ve samimi bir his onu haberdar etmişti ki hâlâ kızları gibi giyinmekte devam ederse gülünç olacaktır. Onun için bugün o da başka bir şey icat ederek harmanileri taklit edememenin intikamını almış idi. Beline kadar ince ince kıvrımlarla sıkı sıkıya inip belinden sonra bol dalgalarla aşağıya dökülen yensiz gayet açık bir yeldirme yapmış ve bunu her yeldirmeden tefrik edecek bir icat eseri olarak arkasına ucu zarif bir ipek püsküllle sallanan bir başlık koymuştu (2020: 31-32).

Firdevs Hanım, Halit Ziya'nın çok az işlediği bir kadın olarak göze çarpar. Bu bakımdan bir karakter olmanın yanı sıra alafranga ve dejenere tipin bir yansımasıdır. Bunun aksine metnin merkezi figürü Bihter de bu yönde bir tipleştirme edimine rastlanmaz. Bihter Tanzimat romanında belli başlı güzellik unsurlarını taşıyan kadınlardan son derece farklı, her şeyiyle kendi olan bir kadındır. Onu daha önceki romanlardaki kadınlarla ortak paydada buluşturan en önemli husus ise güzelliğidir. Bihter'in güzelliği metnin hemen başında annesi ve kardeşiyle gezintisi esnasında vurgulanır. Bihter'in buradaki tasvirine dikkat edildiğinde, yalnızca yürüyüşüyle bile seyirlik bir nesne olduğu fark edilir. Zaten burada sadece simgesel alan değil, Melih Bey takımı da kendilerini seyirlik nesneler olarak görmektedir. Hatta anlatıcı, toplumsal alana ziynetle süslenmiş ve özenle seçilmiş gösterişli kıyafetlerle çıkan bu üç kadının kendi bedenlerini sergileme arzusu taşıdıklarını açıkça hissettirir. Özelikle Bihter'in tasvirinde bunun daha açık bir şekilde yansıtıldığı görülür. Dolayısıyla Bihter, gençliği ve çevikliği ile bu üç kadın arasında eril bakış tarafından en çok seyredilen bedenin sahibi olacaktır.

Bugün o artık taravetinin kaybettikten sonra ağır bir semenle dolgunlaşmaya başlayan vücudunu yeni yeldirmesinin içinde genç tutmaya çalışarak önden ilerledikçe iki hemşire arkasından gözlerinin ucuyla başlığı göstererek gülümsüyorlardı. Peyker, kendisinin de ilave ettiği bir fazla mecalsizlikle sanki yükünü taşımaktan yorgun bir vaziyetle ince sarılmış düz beyaz şemsiyesine bir baston gibi dayanarak ilerlerken Bihter, beli son derece sıkılmış, vücudu daradar sararak ta arkasında iki tarafa dalga vuran etekliğiyle, belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından biri ipek ihtizazı ile titreyerek akan harmanisi beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğini etekliğine rapteden siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış; sağ elinden çıkardığı eldiveniyle beraber kavranılarak tutulan şemsiyesiyle; alçak ökçeli sarı potinlerinin üstünde, yere basmıyormuşçasına bir sekişle yürüyordu (2020: 33).

Bihter'in yürüyüşünde verilen ayrıntılar; sekerek yürümesi, belinin inceliğini ortaya çıkaran kıyafeti ve o yürürken titreyen harmanisi, örtünün altındaki sağlıklı ve

diri bedenine bir göndermedir. Ayrıca geniş omuzlar ve ince bel, cinsel çağrışımlar yapmaktadır. Batı resminin bir döneminde kadın tasvirlerine hâkim olan, belin inceliğini vurgulayarak göğüslerin ön plana çıkarılması (Eco, 2006: 259) çabası edebiyatın kadın tasvirlerinde de açıkça olmasa da bu tarz göndermelerin olduğunu gösterir. Bunun yanı sıra belin inceliğini özellikle gösteren kıyafetlerin ve üzerindeki harmaninin dönemin moda algısıyla da ilişkisi vardır. Bihter'in buradaki tasvirlerinde kıyafetin bedenin görsel bir malzemeye dönüşümünde önemli bir araç olduğunu belirtmek gerekir. Ayrıca sağ elin eldivensiz görünüşü, bütün bu örtülülüğün altında bedenin bir uzvunun ortaya çıkarılarak fetiş bir ikameye dönüşmesine sebep olur. Yazar bunu toplumsal alanda el üzerinden verirken Bihter'in yatak odasında "cibinliğin arasından sarkan küçük, beyaz tombul ayak"la gösterir. Bihter'in yatak odasındaki ilk tasvirinde dikkat çeken ayak, onun bedeninden arzu nesnesi olarak seçilmiş bir bölümdür. Ayrıca genç kadın yatağında uzanmış; fetiş ikameyi yani ayağını şuh ve davetkâr bir biçimde sallarken bir yandan da bedeninin ona getireceği "yalıları, maun sandalları, arabaları, mücevherleri" düşünür. Çünkü arzulanan bir nesne olarak bedeni, ona hayalini kurduğu bir yaşamı getirecektir. Daha bu bölümde Bihter sanki seyirlik bir haz nesnesi olarak yaratılmış olduğunun bilincindedir. Çünkü özelde Bihter, geneldeyse kadın, çocukluğundan itibaren aldığı eğitimle vücuduna yabancılaşarak, ergenlik çağında vücudun edilgen ve arzulanan bir nesne" olduğuna inanmıştır (Beauvoir, 1972: 54).

Yazarların özellikle arzu nesnesi olarak kurguladıkları kadının giyim kuşamını daha ince bir titizlikle ele alıyor oluşları, daha önce Tanzimat romanlarında dikkat çeken kötücül olanın haz nesnesi olma hâlini daha çok hak ediyor olmasına yönelik algının bir yansıması olabilir. Halit Ziya'ya bu çerçeveden bakıldığında Bihter'in bedensel özelliklerinin, giyim tarzının ve elbiselerindeki ayrıntıların, Nihal ve mürebbiye Matmazel Courton'un tasvirlerinden daha detaylı verilmesi de bu algının bir göstereni olabilir. Bihter romanın görünen öznesi olsa da aslında görünen haz nesnesi olmaktan ve özneleşme yolunda adım atmaktan çok da öteye geçemez.

Bihter'in bedeninin anlatıldığı kısımlarda değil, çehresinin ayrıntılı verildiği kısımlarda da arzuyu canlı tutacak bir kadın tasviri göze çarpar. Ancak o da tamamen femme fatale olarak adlandırılabilecek bir kadın değildir. Hatta romanın başında Melih

Bey takımının çevresinde yarattığı imajı kırmak ve ideal bir kadın olmak için Adnan Bey'le evlenmiştir. Ancak Göksu gezintisi sonrası farkına vardığı kadınlık arzuları ve bunun sonucunda Behlül'le yaşadığı yasak ilişki onun dönüşümüne sebep olur. Berna Moran (2010: 98) romanın yazarının Bihter'i trajik bir karakter olarak kurguladığını ifade ettikten sonra, Halit Ziya hakkında yazılan monografilerde Bihter'in düşmüş bir kadın olarak verilmesini eleştirir ve kendisi de Bihter'in yaşadığı dönüşümlerin birer trajedi olduğunu belirtir. Bu açıdan bakıldığında yazar anlatıcı gerçekten de okuyucunun gözünde nefret edilen bir kadın yaratmaktan çok Bihter'in dönüşümlerinin psikolojik nedenlerini ve Bihter'i bu sona iten durumları vermesiyle trajik bir kadın olarak kurgulamıştır. Ancak yazık ki beden tasviri dikkatle incelendiğinde, Bihter bütün bu trajik öyküye rağmen kimi kısımlarda eril söylemin yarattığı olumsuz kadın tipinden özellikler de taşır. Özellikle aşama aşama çıplaklaştırılan bedeni üzerinden bunu düşünmek mümkündür. Zira anlatıcı Bihter'in bedenini, çıplak bir şekilde okuyucunun karşısına çıkarırken ideal kadın olan Nihal'in yeldirmesini havalandırmakla yetinir (2020: 347). Bu arada Bihter'in olumsuz özelliklere sahip bir kadın olarak yorumlanışı metinde en çok Behlül üzerinden verilir. Çünkü Behlül, Bihter'in bedeninde ve çehresinde annesi Firdevs Hanım'a ait izler arar ve onu toplumca düşmüş olarak değerlendirilen kadın statüsünde görmeye çalışır. Hatta Bihter'i bir "sevda kevseri" gibi doyulmayacak bir güzellik olarak görmesine rağmen zihninde onu "tuhaf ve iğrenç" olarak nitelendirdiği Firdevs Hanım'la özdeşleştirir (2020: 279).

> *Behlûl hâlâ gözlerinin içinde şüphesiz dizlerinin sızılarından bağırmamak için dişlerini sıkan bu kadının yastıklarla beslenerek yükseltilmiş açık sarı boyalı saçlarla, o siyahla aldan karıştırılmış garip elbisesinin pörsümüş kollarını açık bırakan cepkenleriyle ona bakan gözlerini görüyor ve bu gözlerle Bihter'in gözü arasında öyle bir müşabehet buluyordu ki o hayalin arkasında ellisini geçmiş bir Bihter'in öyle mariz zevk ile boyanmış çehresini görmekten nefsini men edemiyordu (2020: 280).*

Bihter'le annesi arasında kurulan bu benzerlik ve Behlül'ün Bihter'i seyrederken duyduğu hazza karışan tekinsizlik duygusu, erilin yüzyıllardır dişile karşı duyumsadığı ikircikli tavrın bir özeti gibidir. Bihter de diğerleri gibi Behlül için, bir yandan olumsuz özellikleri ve ona yüklenen güvenilmezlik algısıyla kendisinden kaçılan bir figürken bir yandan da öznenin eksikliğini kapatacak ve ona haz sağlayacak bir nesne olarak görülmüştür.

Bu ikircikli algı *Eylül*'deki Suat'ın Necip gözünden verilen betimlemelerinde de göze çarpar. Süreyya ile evli olan Suat'ın, Necip'e duyduğu aşkla kocasına duyduğu sadakat arasında kalışının ve iç çatışmalarının işlendiği romanda, karakterlerin psikolojik durumları ve fiziksel portreleri son derece ayrıntılı bir şekilde yer alır. Suat da açıkça olumsuz bir kadın olarak verilmemiştir, trajik bir kadındır ancak romanın bazı kısımlarında Necip'in genel olarak kadınlara yönelik olumsuz algısının yansımaları neticesinde tasvir edilmiştir. Tıpkı Behlül'ün Bihter konusundaki endişeleri ve onu annesiyle özdeşleştirmesi gibi Necip de, Suat'ın güzel çehresinin ardında kötü bir kadın olup olmadığına dair sorgulamalarda bulunur. Fakat buna rağmen Suat'ı herhangi bir günlük işi yaparken, sohbet ederken seyretmekten ve bu seyirden haz duymaktan, dahası Suat'ı bir arzu nesnesine dönüştürmekten geri duramamıştır. Romandaki tasvirlerde, Suat'ın bütün bedeninin değil bedeninin bir uzvunun -el gibi- ya da bedene ait kokunun Necip için bedeni ikame edecek nesnelere dönüştüğü görülmektedir. Suat da daha önceki romanlarda yer alan kadınlar gibi çok güzel bir beden ve çehreye sahipken bir yandan da eliyle, elinden çıkardığı eldiveniyle ya da az önce çıktığı denize bıraktığı kokusuyla Necip'in arzusunu diri tutar. Bu yüzden Necip, Suat'ın eldivenini saklar, Suat'ın kokusunu duyduğunu zannettiği denizi seyrederken cinsel çağrışımların olduğu hayallere kapılır.

> *Bu nereden geliyordu? Ondan evvel denize girmiş olduğu için mi kalmıştı? Denizin, rüzgarın telatumu bunu nasıl dağıtmamıştı? Ve suyun içine girdiği zaman, şimdiye kadar bunu düşünmediğine istigrap ederek, onun da burada, bu su içinde yıkandığını düşünmek bütün ihtiyarını helak ve zebun eden bir zaaf-ı rehavete sevk ediyordu. Bulutlar içinde, sermest ve bihuş, kendini suyun içine bırakarak, nihayetsiz bir mesti-yi havas içinde onu burada, suyun arasında, deniz elbisesinin nim sakladığı omzu omuzu, kolları, gerdanıyla görerek, bayılır gibi kalıyordu; bu hissini idame için gözlerini kapayarak, suyun kendini nevazişleriyle sebh ettiren kuvvetinin üstünde sallanarak, mahmum hayatından bîhaber, medhuş kalıyor onu öyle görmeyi tasavvur ettikçe, kokusunu hissettikçe denizin içinde nihayetsiz amaka uçuyorum zannını veren bir sarhoşluk ile sersemleşiyordu.*
> *Nihayet çıktığı zaman, bu kendisini denizi delice bir tehalükle isteyecek, hâlî vakitlerini tenhalara kaçıp ona binlerce ateşîn hitaplarla, bu sefahat-i tasavvurat ile meşgul olmaya hasredecek hale girdi. Onu en ince, en mahrem kadınlıklarına kadar düşünerek, hararetinde, ruhunda ölüyorum zannederek "Ah ölsem" diye saadetinin ancak o zaman tamam olacağına inanıyordu (2018: 125).*

Necip'in Suat'ı denizde yarı çıplak hayal ettiği bu bölümde, kadının arzu nesnesi oluşu fikri apaçık ortadadır. Necip bilinçdışında, suyun dişilliği içinde kutsal cennetine/anneye dönmeyi arzularken bir yandan da hem annenin ikamesi olan hem de

olumsuz özellikler yüklediği ve ötekileştirdiği Suat'ın bedeni üzerinden cinsel bir hazzı yakalamaya çalışır. Suyun içinde kendinden geçmiş bir hâlde Suat'ın bedenini hayal eden Necip, annenin yaşamı sembolize eden tarafının da dişil bedenin ölümcüllüğünün de hazzını tatmaktadır. Çünkü "yaşamın tözü olan su, aynı zamanda çift görünümlü hayal için ölümün de tözüdür (Bachelard, 2004: 86). Bu iki zıt özellik yüzünden Necip, Suat'ı, bir yandan annenin hayaliyle birleşen ve Süreyya'ya sadık eş olan ideal kadın olarak tasvir ederken bir yandan da ölümü hatırlatan, bedeniyle erkeği cezb eden ve iffetsiz, güvenilmez bir varlık olarak tanımlar ve "çünkü kadın, çünkü Dalila" diyerek bu fikri destekler (2018:103). Necip'in kadın için birkaç kez kullandığı Dalila tanımı, Eski Ahit'te geçen ve Samson'un yenilmesine sebep olan kötücül kadın hatta fahişe olan Delilah'tır. Hikâyeye göre; bir aslanı tek başına yenebilecek güçteki Samson'u yenmek isteyen Filistinliler, onu alt etmek için Delilah'ı ve onun bedenini kullanmıştır. Delilah, Samson'un gücünün Tanrı'ya adadığı uzun saçlarında olduğunu öğrendiğinde, onu cinsel cazibesiyle alt ederek uyutmuş ve Filistinlilere teslim etmiştir.



Resim 14*: Rubens, Samson and Delilah 1609-1610.*

Rubens'e ait yukarıdaki resimde göğüsleri açık bir şekilde cinsel bir obje olarak yer alan ve bir femme fatale olan Delilah figürü, Türk romanında tespit ettiğimiz kadarıyla ilk kez Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında kendine yer bulmuştur. Romanda

gözden kaçacak bir şekilde birkaç kez ifade edilen Delilah benzetmesi (2018: 212), Necip'in gözünde kadının ne anlama geldiğini açıkça göstermektedir. Necip'in bilinçdışında kadın, yukarıdaki tablodaki gibi erkeği alt edecek kötücül bir karakterdir. Bu yüzden deniz sahnesinde, dişil imge olan suyun içinde kendinden geçer, ölümü arzular ve bunu yaparken de Suat'ın bedenini ve bu bedende yer alan kadınlığın bütün ayrıntılarını hayal eder. Öte yandan kadının tasvirleri metin boyunca değişir. Değişmeyen tek durum ise her tasvirde Suat'ın seyirlik bir nesne olmasıdır.

> *Ve Necip'in gözleri hepsini görüp dudaklara geliyor, bunlardaki karanfil kırmızılığı, donuk ateşi karanfil rengi, yine bütün çehrede titreşen mana-yı serzenişle pür-nem, o şuh sitemkâr ifade ile lerzişdar, onun nazarını teshir ediyordu. Dişler bunların müsaadeleriyle tebessüm ettikçe bütün bu manalar yüzlerce çoğalarak gözlere kadar sirayet eden bu tebessümle onun ruhu bu çehrede o kadar şuh ve pür-neşe görünüyordu ki, o zaman, işte o zaman Suat'ın niçin bu kadar muazzez ve şayan-ı perestiş olduğu tezahür ediyordu (2018: 162).*

Necip'in bakışından verilen tasvirde, dudakların anlatımında kırmızının ve şuhluğun özellikle vurgulanmış olması daha önce incelenen romanlardaki kırmızı dolgun dudaklarıyla davetkâr bir çehreye sahip kadınları anımsatır. Necip'in zaman zaman Suat'ı idealleştirme çabasına rağmen bilinçdışında dişile yönelik barındırdığı nefreti aslında onun bedenine yönlendirdiği görülür. Aslında Necip'in gözünden yapılan hemen her tasvirde mizojinik tavrın izlerini görmek mümkündür. Fakat anlatıcının böyle bir tavra sahip olmadığı görülür. O hâlde Servet-i Fünun romanlarında kadının metin boyunca ideal yahut kötücül olmadığını; roman kişilerine, anlatıcıya göre değişebilen karakter özellikleri sayesinde farklı şekillerde tasvir edildiği söylenebilir.

Dönemin bağımsız yazarlarının kadın tasvirlerinde de Tanzimat'tan itibaren ele aldığımız güzellik olgusunun baskın olduğu görülmüştür. Ancak bu yazarlarda da açıkça bir ideal kötücül tipleştirmesinin olmadığını belirtmek gerekir. Bunun yanı sıra söz konusu yazarlar, Servet-i Fünun romanındaki gibi derinliği olan trajik kadın karakterler yaratmaktan da geri durmuşlardır. Bunun yerine bedensel imgesiyle öne çıkan iç dünyasıyla göz ardı edilmiş kadınların tasvirine rastlamak mümkündür. Örneğin Ahmet Rasim önce *Ülfet* (1898) daha sonra *Hamamcı Ülfet* adıyla yayımlanan eserinde kadın bedenini çok kez betimler fakat bu kadınların iç dünyalarına yer vermez. Konumuz zaten fiziksel tasvir olduğu için yazarın söz konusu eserdeki tasvirlerinin bazı bakımlardan dikkate değer olduğu söylenebilir. Çünkü burada kadın bedeni, bir erkek

için değil kadınlar için bir arzu nesnesi olarak kurgulanmıştır. Fakat anlatıcı bu durumu eleştirel bir şekilde ele almaz. Nitekim Sabahattin Çağın'a göre de (2017: 78) daha önce Recaizade Mahmut Ekrem'in *Saime* adlı uzun hikâyesinde işlenen kadın seviciliği teması, Ekrem tarafından olumsuz bir yaklaşımla verilirken Ahmet Rasim'in *Ülfet*'inde açık bir şekilde olumsuz olarak değerlendirilmez.

Ahmet Rasim söz konusu eserinde, hamamcı bir kadın ile etrafındaki diğer kadınların arasında geçenleri anlatır. Teknik bakımdan değerlendirildiğinde başarısız bir eser olan metin, hikâye kısalığında olmasına rağmen Ahmet Rasim'le ilgili yapılan birçok akademik çalışmada roman türünün bir örneği sayılmıştır. Metnin en ilginç tarafı kadınların birbirlerini arzu nesnesi olarak görmüş olmalarıdır fakat buna rağmen tasvirlerde yazar anlatıcının sesi baskındır. Yani metindeki kadın bedenleri, kadın roman kişilerinin bakışından ziyade anlatıcının eril bakışıyla şekillenmiştir. Romanda genel itibariyle Pakize'nin, Hamamcı Sabriye'nin kızı Ülfet'e duyduğu ilgi anlatılmıştır.



Resim 15*: Enderunlu Fazıl, Zenannâme, 17. Yüzyıl.*

Osmanlı kadınının sosyalleşme ortamı olarak kabul edilebilecek hamamın, sevici kadınlar için bir buluşma yeri olarak kullanıldığı romanda, kadınların tasviri Osmanlı'nın eşcinsel şairi Enderunlu Fazıl'ın *Zenanname* adlı eserindeki "Kadınlar Hamamı" adlı minyatürünü anımsatır. Minyatürde kadınların yarı çıplak hâlleri, duruşlarındaki serbestlik ve örtünün altından ön plana çıkarılan beden formuyla romandaki kadınların bedenleri ortak özellikler taşır. Buna göre hem resimde hem de romanda hamam içinde bulunan kadınlar, derinlik algısının hissedilmediği bir şekilde yüzeysel tasvir edilmiştir. Bu minyatürdeki sahnenin çok benzeri olan ve kadınların hamamdaki eğlencesinin anlatıldığı kısımlarda birer paragrafla anlatılan bedenler, görsel bir imgeye dönüşürken nesne olma hâlleri de daha çok ön plana çıkar. Bu arada hem Ülfet, Pakize ve Raziye'nin hem de romanın ikincil kadınların tasvirlerinde güzellikleri defalarca vurgulanır. Yazar anlatıcı roman kişilerini kadınlar arasından seçmesine ve sevicilik temasını işlemesine rağmen, tasvirlerde kendi bakışını yansıtır.

Bedene ait unsurların betimlendiği kısımlar, kadının kadını cinsel bir obje olarak görmesinin yanı sıra eril zihniyetin kadın bedenine bu yönde yüklediği anlamları içermesi bakımından önemlidir.

> *Lepiska namına ne kadar saç varsa o güzel baştaki lâtif dalgalara gıpta eder. Hafi mavili, ipekli yer yer toplu, nokta elmas iğneli yarım hotoz zamanın o latif tuvaleti aşkına küçük gelmiş olmalı ki yan ve önlerden ayrı düşen birkaç avare zülüf alnına, latif kınrıntılı kulaklarının üzerine serpilmiş, açık beyaz alnının aşağısındaki ince, yarı samur gibi kaşları, parlak aceleci ve heyecanlı bakışlı, siyah sık kirpikli gözleri üzerinde gönül çekici bir vaziyet almış, burun, dudak, yanak gibi yüz komşularından da zaman geçse de güzellikte ayrılmamaya söz almış gibi bir araya toplanmıştı.*
> *Bu, daha alafranga idi. Dekolte değil idiyse de yan beline kadar uzanan dar, lâcivert bir ceket, göğüs, omuz gibi yerlerin zarafetini bütün bütün meydana çıkarmış, kolalı beyaz yakalık, kolluklar, aynı renkte, iki sıra düğme, üç parmak kalınlığında altın yaldızlı bir kemerle süslü uzun etekli hafif pembe bir eteklik çok yakışmıştı. O ne küçük, duru, beyaz eller!... (2017: 10-11).*

Türk romanının başlangıcından itibaren alafrangalığın yanlış bir tutum olduğunu gösteren pek çok eser verilmiştir. Burada da anlatıcı daha romanın başındaki tasvirlerde alafrangalık, bunun getirdiği moda algısı ve dönemin moda kıyafetlerinden izlenebilen kadın bedeninin formuna dikkat çeker. Dekolteli olmasa da belin inceliğini, göğüs ve omuz gibi uzuvların zarafetini ön plana çıkaran kıyafetler alafrangalık göstergesidir. Öte yandan sevici kadınların romanın şahıs kadrosunu oluşturması bu kadınların alafrangalığına da bir göndermedir. Yazar anlatıcı, açık bir şekilde kadınların eşcinsel yönelimlerini eleştirmese de örtük ifadeler ve tasvirlerle onları alafranga olarak tanıtır. Alafranga kadının Türk romanındaki yeri ise pek çok örnekte görüldüğü üzere kötünün tarafı olarak açıkça belirlenmiştir. Ayrıca kadının çehre tasvirinde verilen gönül alıcı kelimesi de olumsuz kadın imajına bir göndermedir. Sadece ilk tasvirlerde değil, metnin ilerleyen bölümlerinde de yazar anlatıcının gözünden tasvir edilen kadınlar şuhlukları, bedenlerini bir nesne olarak sunan tavırlarıyla hâkim kadın algısının örneklerini verir. Ülfet, başlangıçta annesinin yaptıklarından habersiz, masum ve ideal olarak yansıtılan bir genç kadın olsa da metin içinde değişen, annesi gibi sevici bir hamamcı kadına dönüşür.

> *Ülfet, Bismark rengi, yakası kırmalı, ön etekleri bir su sırmalı feracesini de giyince bu kapalıca letafeti arasında daha gönül çekici bir şekilde parladı. Bu doyulmaz bir temaşa idi. Kah gözleri, dudakları yaşmağından görünerek birer emel busesi gibi insanı imrendiriyor kah kapanarak gönüllere bir açılmayı bekleyiş ateşi bırakıyordu. Pakize de yaşmaklandı. Onda görülen letafet daha olgun, daha ziyade*

kemale ermiş, daha ziyade hırsı tahrik eder kabiliyet peyda etmişti. Hatta Pakize ile Ülfet içeriye girdikleri zaman kadın birbirinden güzel bu simadan haz etti. Birine âşıkane, diğerine iştiyakla bakarak ikisini de ayrı ayrı sevdiğini kalben tasdik eyledi (2017: 32).

Ülfet'in bir adamla evliyken Pakize'yle olan ilişkisine devam etmesi ve ardından yaşadığı konaktan ayrılarak annesinin evine dönmesi, anneye dönüşmenin habercisidir. Asıl dönüşüm ise romanın son cümlesinde verilir. Ülfet de annesi gibi "iskerlet" bir ihtiyar olarak hamamcı hanım olmuştur. Hamamcılık burada icra edilen bir işten ziyade annesi gibi alafranga zevkler peşinde koşmanın ve ötekileştirilmişliğin göstergesidir. Yazar anlatıcı, Ülfet'in bu dönüşümle birlikte beden üzerinden yaşadığı değişimi tasvir etmemiş olsa da "iskerlet" yakıştırmasında bulunarak güzelliğin yitimine göndermede bulunur.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında güzel kadın tasvirleri çok zaman çirkin kadın tasvirlerinin gerisinde kalmıştır. Bu yönüyle dönemi için özgün bir isim olan Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünun yazarları gibi güzelliği bir estetik unsuru olarak ele almaz. Onun eserlerinde güzel bedenlerin sıklıkla alafranga yahut gayrimüslim kadınlara ait olduğu görülmüştür. Öte yandan bu güzel kadınlar genel itibariyle kötücül özellikler de taşır. Hüseyin Rahmi bu kadınları Tanzimat romancısı gibi açıkça eleştirmek yerine, onların tuzağına düşen tipleri mizahi bir şekilde ele alır. *Mürebbiye*'de (1899) Anjel, *Metres*'te Parnas gayrimüslimdir ve bu kadınlar metnin pek çok yerinde, arzu nesnesi olarak tasvir edilirler. Her iki kadının da tasvirinde ortak olan şey ise yine güzel bir çehreye ve bedene sahip olmalarıdır. Dehri Efendi'nin konağındaki Fransız Anjel ile evdeki erkeklerin yasak ilişkilerinin anlatıldığı *Mürebbiye* romanında, kadın ilk başta ahlaksız olarak anlatılır. Aşırı güzelliği ile evdeki bütün erkekleri peşine düşüren Anjel, geçmişi karanlık ve entrikacı bir kadındır. Ancak fiziksel özellikleri, evdeki erkeklere melek olarak görünmesini sağlamıştır.

Mürebbiye Anjel görünüşte latif fakat koklayanın başını döndüren bir çiçeğe benzer. Bahar hüsnünün, letafet-i nisvâniyyesinin tam devr-i kemâlinde yani yirmi beş yirmi altı yaşındadır. Kameti mutavassıt, endamı narin. Lâkin gerdanı yanakları dolgunca, elleri tombulca olması o nehâfet-i bedenle hoş bir tezat teşkil eder. Miyana bakan, kendisini zayıf; yüzünü gören, semiz zanneyler. Şişman veya narinden hoşlanan iki nev' zevk aşnâyanın da o vücut, enzâr-ı rağbetini celp edebilir.
(...)

Anjel'de renk, pembe beyaz… İnce kumral kaşların alt uçları biraz düşük, ağız da cüzi büyük ama sarma ipekle yapılmış zannolunan lâl-gûn, rakik dudakların arasında tekellüm, daha tatlısı tebessüm esnasında gözüken iki sıra dürdâne-i dendân bu cesamet-i dehen kusurunu her görene affettirir. Ham şeftali kadifesini andıran biraz çıkıntılı yanakların en arızalı noktalarıyla o top çenenin merkezindeki çukur bîni, birer hatt-ı mevhumla valsedilse husule gelecek hayalî müselles-i mütesâvi'l-adlâ'ın içinde nazar çıldırmış gibi dolaşarak âdeta bir âlem-i emel seyreder. İlle o gözler… İlle o gözler. Uzun kirpiklerle muhât açık kestane rengindeki çeşmânın istediği vakit o kadar süzer, o kadar bayıltır ki bu nigâh-ı dilşikârâneye hedef olup da gayş olmak derecesinde bir şeyler hissetmemek mümkün olmaz (2015: 69-70).

Çehrenin her ayrıntısının verildiği tasvirde; teni, kaşı, gözü, yanakları, dudakları tam anlamıyla güzellik timsali olarak verilen Anjel, hem romandaki erkekler için hem de eril okuyucu için bir arzu nesnesidir. Çehreyle sınırlı kalmayan güzellik, romanın ilerleyen bölümlerinde beden üzerinde gösterilir. Bu yüzden "akidemsi gevrek kahkahalar atan" Anjel aynı zamanda "baldıran, zehirli çiçek, fışkıda yetişen mantar" dır.

1900 tarihli *Metres* romanında da Anjel gibi gayrimüslim, kötü özellikler gösteren bir kadın yer alır. Saffet'le evli olan Müştak Bey, Fransız Parnas'la da beraberdir. Hem fiziksel tasviriyle hem de karakter özellikleriyle tam bir femme fatale olan Parnas, romanın hemen hemen her bölümünde cinsel bir obje olarak öne çıkar. Parnas'ın güzel bedeni Müştak Bey'in karısı olan ve yazar anlatıcı tarafından çirkinliği sürekli vurgulanan Saffet'in bedeniyle tezat oluşturur. Yalnız Saffet, Tanzimat sanatçılarının sıkça yararlandığı ideal yani melek kadın tipinin bir örneği olarak verilmez. Grotesk bir figür olarak sunulan çirkin bedenine eşlik eden saf karakteri ve bir erkek tarafından beğenilme arzusuna yenik düşmesi onu, eril zihniyetçe ideal olarak tanımlama ediminden alıkoyar. Zaten Hüseyin Rahmi'nin de böyle bir zıtlık kurma çabası yoktur. Her ne kadar Hüseyin Rahmi de, Ahmet Mithat gibi halkı eğitmeyi ve toplumca onaylanmayan tipleri ele almayı yeğlese de; okurun karşısına ideal tipler çıkarma ve bu tiplerin özelliklerini halka empoze etme gibi bir amaç gütmez. Bunda realizm ve natüralizmi benimsemiş olmasının payı büyüktür. Zira özellikle realizmde, romantizmdeki gibi iyi kötü karşıtlığına vurgu yapma ve buna uygun kişiler yaratma gibi bir amaç yoktur. Bunun yerine hayatın her alanında gözlemlenebilecek surette içinde hem iyiyi hem de kötüyü barındıran karakterler yaratmak esastır.

Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a giden çizgide sanatın nesnesi olan kadınlar, tip yahut karakter olmalarına bakılmaksızın çok zaman güzellik vurgusunun yapıldığı tasvirlerle karşımıza çıkarlar. Tanzimat yazarının ideal ve kötücül zıtlığı çerçevesinde kurguladığı kadınlar, belli başlı özellikler çerçevesinde, fakat değişmeyen bir şekilde, güzelliklerinin özellikle altının çizildiği ifadelerle tasvir edilmiştir. Buna göre, söz konusu dönemin romanlarında; ölçülü ve arzulanabilir bir beden, bu ölçüye eşlik eden çehre ve çehre üzerinde seyredilmeye en çok değer bulunan gözler, dudaklar, çehreyi tamamlayan beyaz ten, meşum ya da makbul fark etmeksizin kadını cansız bir nesne gibi algılanan bir figüre dönüştürür. Ancak buradaki örneklerden de anlaşılacağı üzere bu iki zıt tipin taşıdıkları tezat bedenler, güzellik konusunda aynı kaderi paylaşırken görünürlük konusunda ayrılırlar. Çünkü kötücül beden, her daim ideal kadının bedeninden daha çok teşhir edilmiştir. Görünürlüğün mahkûmu olan beden, metnin düğümlerinin çözüldüğü son noktada, hâkim zihniyetin kurallarını çiğnediği için bir kez daha cezalandırılır. Bu kadınlar; özgürleşme adımları, edilgenliği reddetme ve hepsinden önemlisi eril sistemde altüst ettikleri düzen yüzünden, bedenlerinin sahip olduğu güzelliği kaybederler. Özellikle romantizmi esas alan pek çok eser, erilce cezalandırılan -ve yine adı aynı sistem tarafından belirlenmiş- iffetsiz, fitneci, kurnaz, dâmen âlûde, kötücül, ölümcül, şifte, aşüfte - kadınların kaybedişleri ile sonuçlanmıştır.

Tanzimat yazarının alenen ve diğer kadınlara uyarı şeklinde bitirdiği tüm bu sonlar, Servet-i Fünun romanlarında açıkça gözlenmez. Onun yerine Servet-i Fünun yazarları, bir kadını ideallikten kötücüllüğe götüren olgulara odaklanır. Böylece bu yazarların romanlarındaki kadınlar, ideal ve kötücül olmanın ötesinde trajik olmaları ve bu durumun beden ve çehrelerine yansımalarıyla öne çıkarlar. Buna rağmen kimi örneklerde, anlatıcı tarafından olumsuz olarak yorumlanmasa da roman kişilerinin bakışlarından verilen tasvirlerde bu kadınların da olumsuz karakter özelliklerinin olduğu ve bunun beden ve çehreye yansıdığı görülmüştür. Bu durum, bir anlamda Servet-i Fünun yazarının kurgulamadaki ve üsluptaki başarısını da gösterir. Çünkü tıpkı gerçek yaşamdaki gibi zaman zaman olumlu zaman zaman da olumsuz özellikler gösteren bu kadınlar, metin boyunca olay ve durumlar karşısında değişen görünümleriyle okurun karşısındadır. Öte yandan Servet-i Fünun yazarlarında güzellik, pek çok örnekte görüldüğü üzere estetik bir unsurdur. Yani yazar kurmaca bedende var olan özellikleri

alelade bir araya getirmenin ötesinde, bir ressam gibi titiz bir dikkatle bir araya getirir. Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a kadın tasvirlerinde değişmeyen en önemli husus ise baştan beri irdelemeye çalıştığımız "güzellik olgusu"dur. Neticede tüm bu eserlerde ideal, kötücül yahut trajik fark etmeksizin kadınlar, bedensel imgeleriyle daima bir tüketim nesnesi durumundadır.

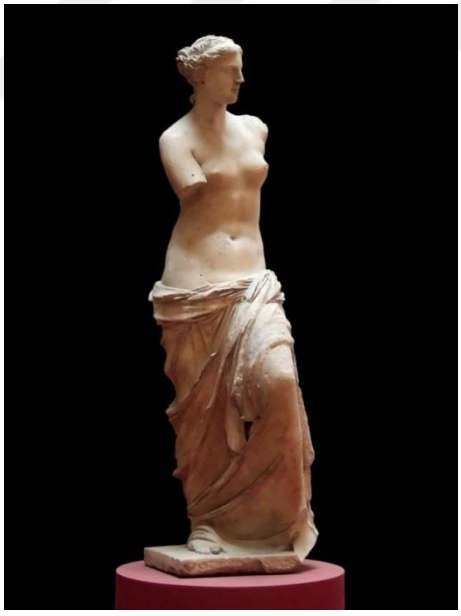
2.1.2. Venüs'ün İzdüşümleri, Seyirlik ve Yarı Çıplak Bedenler

Osmanlı sanat ve edebiyatı Tanzimat öncesinde gözlemlemeye başladığı Batılı zihniyeti, 1839'da ilan edilen fermanın hemen ardından daha yoğun bir şekilde kendi eserlerine tatbik etmeye çalışır. Bunun bir tezahürü olarak Batı'nın sevdiği, kutsal saydığı, yöneldiği ne varsa geleneği reddetmekle işe başlayan Türk aydını için önemli bir kaynağa dönüşür. Batılı sanatkârın, Osmanlı aydınından birkaç yüzyıl önce bir kaynak olarak görmeye başladığı Antik Yunan kültürü de bunlardan biridir. Bu yüzden hem görsel sanatlarda hem de edebiyatta yönünü Batı'ya çeviren her aydın, aynı zamanda antikitenin kendisine sunduğu geniş bir kültürel akım ve zihniyetin de etkisi altına girmiştir. Genelde edebiyat özelde roman türü için bu yönelişin anlamı, Batı yazarının çokça işlediği mitolojik temaların ve yine mitolojiden gelen kahramanların kısacası klasik olanın Türk yazarı için de önemli bir kaynak hâline gelmesidir. Roman türünün henüz acemisi olan Tanzimat yazarları; ilk kez çeviriler yoluyla kurmacanın içinde gördükleri mitolojik kahramanı, yazdıkları telif eserlerle Türk kültürüne adapte ederek kullanmaya başlar. Bu başlangıç, gelenektekinden farklı bir kadın imgesinin de doğuşu demektir.

Sanatta güzel, şehvetli kısacası erili mutlu edecek bütün kadınlar, adeta Afrodit'in -Roma mitolojisindeki ismiyle Venüs'ün- kızlarıdır. Romanda en az tahkiye kadar önemli olan tasvirler dikkatle incelendiğinde; bu dönemde pek çok kadın, bir yerde Venüs'le bağdaştırılacak özelliklerle donatılmıştır. Zaten sanatın nesnesi olma ve bunun bir dayanağı olan cinsel bir obje olarak sunulma hususlarında Venüs'ün hatırlanmaması olanaksızdır. Çünkü hem edebiyatta hem de ona paralel bir ilerleme gösteren resimde Venüs; görünürde herkesin hayran olduğu bir bedenin taşıyıcısı olsa

da, alt metinde kadına erilce yüklenmiş, kötü özelliklerin hatırlatıcısı olmaktan başka bir anlam ifade etmez. Daha çok kadının cinsel bir arzu nesnesine dönüştüğü tasvirlerde, yarı çıplak ya da çıplağa telmihle betimlendiği kısımlarda, yazarlar Venüs'ün duruşunu, sahip olduğu özellikleri ve onun cinsel cazibesinin altında yatan güvenilmezliğini işlemiştir.

Bu yüzden kadın tasvirleri bağlamında irdelenen romanlardaki kadının çıplaklıkla ilişkili betimlerinde, Venüs'ten özellikle bahsetmek gerekir. Zira Venüs, sanatta defalarca işlenen çıplak kadın imgesinin bir prototipidir. Aşk ve güzellik tanrıçası olan Venüs'ün bedenine atfedilen özellikler, zaman içerisinde kültürel ve toplumsal dinamiklerin etkisiyle değişmiş; ancak bu değişim sürecinde sabit kalan tek yanı kusursuz ve şehvet dolu güzelliği olmuştur. Klasik sanatta daha çok erkek bedenlerinin kusursuzluğunun seyredildiği eserlerin karşısına, dişil bedenin oran ve güzelliğiyle çıkan Venüs'ün, daha ilk örneklerde bile çıplaklıkla ilişkili olması önemlidir.



Resim 16*:Milo Venüs'ü 2. Yüzyıl.*

Bu örneklerden biri olan ve Melos Adası'nda bulunduğu için "Milo Venüs'ü" olarak adlandırılan heykel, üst bedenin çıplaklığı, alt bedenin üstündeki örtüden anlaşılan beden formu ve örtünün altından görünen çıplak ayağıyla "hiçbir sertliğe ve belirsizliğe düşmeden vücudun çeşitli bölümlerini belirlemesindeki açık seçiklikle" izleyicinin karşısındadır (Gombrich, 2018: 84). Bu ifadenin benzerleriyle sanat tarihi

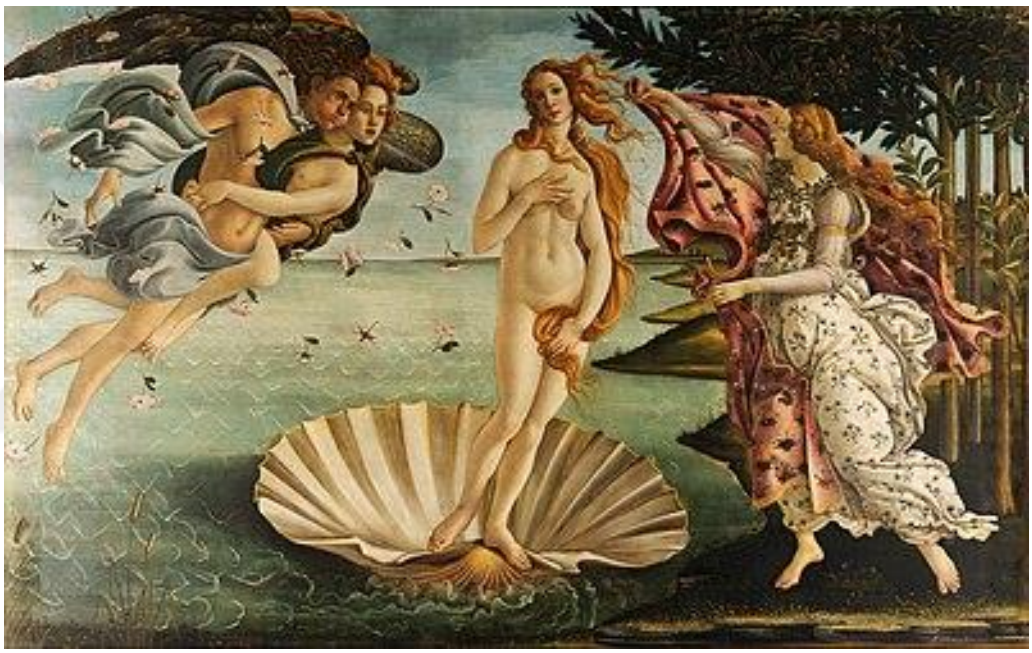
içinde çeşitli coğrafyalarda verilmiş daha pek çok eserde karşılaşmak mümkündür. Venüs yani Aphorodite, denizin köpüklü dalgalarından doğan ve cinsel cazibenin sembolü olan bir imge olarak ilk olarak antik sanat ve edebiyatta kendine yer bulur. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*'nde ondan bahsederken İlyada'dan örnekler vermiştir. Örneklerde güzel, alımlı, işveli fakat bir o kadar da tehlikeli bir kadın olarak tanımlanır (2007: 120).

Batılı sanatçının güzel ve alımlı kadını resmetme ve edebi eserlerde bu kadına yer verme konusundaki ısrarlı tavrına öykünen Türk aydını, kimi zaman Venüs'ü bir benzetme unsuru olarak kullanırken kimi zaman da roman kişilerini onun Doğu sanatlarındaki ismi olan Zühre'yle adlandırır. Türk romanında kadınları Venüs'le ilişkilendiren yazarların başında Ahmet Mithat Efendi gelir. Roman türünde başlangıçtan itibaren bir dizi yeniliği denemede cesurca davranmış ve Batı'dan aldığı ilhamlarla sayısız esere imza atmış olan Ahmet Mithat, daha ilk romanlarında bile Venüs imgesini işlemiştir. Aslında yazarın kurmaca eserlerinde sıkça yer verdiği bu imgeye olan ilgisi onlardan çok daha önce zuhur etmiştir. Bunun bir sonucu olarak 1872 yılında *Dağarcık*'ta "Esatir-i Evvelin" başlığı altında, kâinatın yaratılışından sonra Akdeniz'den doğan Venüs'ü detaylı olarak anlatmış ve betimlemiştir. Yazarın bu yazısı Venüs'ün mitolojik özelliklerini detaylı olarak bildiğini gösterir. Zira yazar, yazının başında mitolojik öyküyle paralel bir Venüs tasviri yapar.

> *Venüs'ün hüsnü âlemde hiçbir hüsne hiçbir cemale makîs olmadığı gibi hîn-i viladetinde ve kar gibi köpükler içinde serpilip yatmış olduğu bu zamandaki hâli daha ileride görülen ahvâl-i hayret-meâlinin hiçbirisine kıyas kabul etmez idi. Mermer o 306 kadar beyaz olacağını hükmedemeyeceğime ve zaten mâye-i hilkati dahi köpük olduğuna mebni artık ne kadar beyaz ne kadar nazik olması tasavvura muhtaç olan o vücut köpükten ibaret yatağın içine serpilivermiş olduğu zaman bit-tesadüf başı sağ omzu üzerine ve biraz da ön cihetine doğru bükülmüş olduğundan bu vaziyetle gerdan katmerlenmiş idiyse de öyle şişman iken kemalini bulup da pörsüdükten sonra gerdanı çanta katmerleri gibi bin katmer olan koca karılara hâşâ kıyas kabul edemeyip balık etli bir vücudun şanına yakışık olan top gerdan gayet iki katmer olmuş ve bunları birbirinden fasleden hattın iki tarafınca hâsıl olan irtifa gözlerin bakıp bakıp da doyamayacağı bir hüsnü göstermekte bulunmuş idi (nu:6, 183-184).*

Ahmet Mithat'ın romanlarında Venüs'e benzetilen ya da ona atıfta bulunan hemen hemen bütün kadın tasvirlerinin temel kaynağı olarak düşünülecek yazının ilerleyen kısımlarında yazar, Venüs'ün şehvet dolu güzelliğinden, çıplak bedenini yer

yer örten dalgaların köpüklerinden ve mitolojideki onunla bağlantılı hikâyelerden bahseder.[23] Sanatta Venüs'ün doğuşu üzerine yapılmış çalışmaları andıran bu tasvirde, denizin köpükleri arasından beliren kadın, seyirlik olarak kurgulanmıştır. Boticelli'nin 15. yüzyılda, Cabanel'in ise 19. yüzyılda resmettiği Venüs'ün doğuş anını anlatan tablolarda, kadın bütün güzelliğiyle izleyicinin karşısındadır. İlkinde beyaz teninin porselenimsi kusursuz güzelliğiyle bir istiridye kabuğunun üzerinde adeta bedenini sergiliyormuş gibi duran kadın, ikincide dalgaların içinde uzanmış bir hâldedir.



Resim 17*: Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486.*

[23] Ahmet Mithat'ın söz konusu yazısının tamamı için yazarın çıkardığı *Dağarcık* dergisi üzerine hazırlanan çalışmaya bakınız: Tuğba Özkan, Ahmet Midhat Efendi'nin Dağarcık Mecmuası (İnceleme-Seçme Metinler, Dizin), Marmara Üniversitesi, İstanbul: 2013.



Resim 18*: Cabanel, Venüs'ün Doğuşu, 1863.*

Ahmet Mithat, kuvvetle muhtemel ilki İtalya'da ikincisi Paris'te sergilenen tabloları bu yazıyı yazmadan önce görmemiştir. Ancak Cabanel'in tablosunu, sonradan -1889'da gittiği Paris'te- görmüş olma ihtimali vardır. Zira tablo Orsay Müzesi'nde sergilenmektedir ve yazar Paris'teyken pek çok müzeyi gezmiş olduğundan bu eseri oradayken görmüş olması muhtemeldir. Yine de buradakine çok benzer bir betimlemelerde bulunmasının ardında mitoloji konusundaki bilgisi ya da okuduğu Batılı eserlerin etkisini aramak bizi daha tereddütsüz bir sonuca ulaştırır.

Ahmet Mithat, bu yazıda özellikle işlediği Venüs'ün ten rengini, güzelliğini, elleriyle göğüslerini örtme çabasını, çıplaklığını örtmeye çalışan köpükleri ve denizden çıkış kompozisyonunu romanlarında defalarca işler. Yunan mitolojisinin erotizm ve güzellikle bağlantılı tanrıçası Venüs ve onun çok benzeri olan kadınlar, Ahmet Mithat romanlarında değişik isimlerle okuyucunun karşısına çıkar.

Yazarın ilk romanlarından *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* (1874) adlı eseri Tanzimat edebiyatında Venüs'ten bahsedilen tespit edebildiğimiz ilk eserdir. Ahmet Mithat romanın ön sözünde Alexandre Dumas'nın *Monte Cristo Kontu*'ndan etkilendiğini ve eserini bu yönde bir macera romanı olarak vücuda getirdiğini belirtir. Romanda Hasan Mellah isimli bir Türk gencinin âşık olduğu İspanyol Cuzella'yı arayışı ve bu arayışta başına gelenler anlatılmıştır. Gökçek'e göre (2017: 20) *Monte Cristo*

Kontu'na macera romanı olmak dışında herhangi bir yönden benzemeyen eserde, İspanya'dan Fas'a farklı yerlerde geçen, iç içe geçmiş olaylar anlatılmıştır. Oldukça hacimli bir eser olan romanda Cuzella, daha ilk sayfalarda bir güzellik timsali olarak tasvir edilmiştir. Cuzella'nın tasviri hem geleneksel Türk sanatındaki kadınları hem de Batı'nın ideal, beyaz tenli güzellerini hatırlatır. Beyaz teni, iri gözleri ve uzunca endamıyla Cuzella, çevresindeki kadınlara güzellikte üstün gelecek bir şekilde tasvir edilir.

> *Bu kızın Avrupa ve Asya'nın her tarafları dilberlerinde dahi bulunabilen uzunca boy ve gayet latif endam ve beyazca teninden maada, iri ve siyah gözleri ve enli ve gür semmuri kaşları, biraz çekme burun, ortaca ağız ve her yüreğe mutlaka tesir eder bir cazibe-i an, hemen münhasıran İspanyol kızlarına mahsus olan meziyetlerden ma'dud olup bu meziyetlere nailiyet hususunda Cuzella akranına bir kaç mertebe faikti. Tabiatında sadeliğe ziyadesiyle meyl ve inhimak vardı. Binaenaleyh yaz mevsimlerinde ekseriya açık mai ve kış mevsimlerinde dahi ağlebi siyah renkli fistanı üzerine elvan ve alayişten hiçbir şey ilave etmeyip, koyu kumral ve gür saçlarını dahi kuru kuruya taradıktan sonra, fistanı renginde bir kurdela ile orta yerinden boğarak arka tarafına tel tel sallandırıvermek daimi bir hali idi (2000: 9).*

Cuzella'nın tasvirinde çalışmamız açısından önemli olan husus, güzellikten ziyade Hasan Mellah'ın onu ilk kez gördüğü mekânın yatak odası olması ve kızın, yatağında serbest bir hâlde uzanırken betimlenmesidir. Buradaki tasvirde yazar anlatıcı yarı aydınlık odada, yatağında uzanan Cuzella'yı Venüs'e benzetmiştir.

> *Bizim Hasan kollarını kavuşturup kızı etrafıyla gözden geçirmeye başladı. Cuzella'nın vefret-i hüsn ü cemali malûmunuzdur. Bahusus yataklık haliyle her tarafının perişan bulunmasında ve hele havf ve haşyet alayiminin yüzünde nümâyân olmasında, be-tahsis garip garip yanan bir kandilin hafif ziyaları ve gece halinin sükfü ve sükûneti içinde Cuzella bir hal tasvir ederdi ki, o anda yanında bulunmuş olan bir adam kendisini ezmine-i kadimede hüsn ü cemal ilahesi Zühre'nin ibadethanesi içindeyim zannederdi. Hasan kim bilir ne nazarla bakardı (2000: 83).*

Cuzella'yı yatak odasında perişan bir hâlde görmek -ki burada belirtilen perişanlık kızın gecelikleriyle yani yarı çıplaklığına bir gönderme olarak düşünülebilir- erkeğe kendisini Venüs'ün mabedinde hissettirecek derecede güçlü bir görüntüdür. Hem mekânın yatak odası olması hem de kızın güzelliğine yapılan vurguyla kadının seyirlik bir arzu nesnesi olarak yorumlandığı fikri akıllara gelir. Her ne kadar kadın çıplaklığı burada söz konusu olmasa da Ahmet Mithat, ilerleyen yıllarda yazdığı romanlarında çıplaklık ve Venüs'ü bir arada işler. Aslında yazarın erken dönemde yazdığı bir eserde

çıplaklığı açıkça işlememiş olması da dönemin koşulları ve kadınla ilgili tabular düşünüldüğünde son derece olağandır. Zira bu durum, Osmanlı toplumunun henüz çıplak kadın tasvirleriyle karşılaşmaya hazır olmadığına dair bir algıyla da alakalıdır. Oysa Osmanlı sanatının 17. ve 18. yüzyıllarında şiirde ve minyatürde çıplaklık kadın bedeni üzerinden temsil edilmiştir. Çalışmamızın giriş bölümünde bahsedilen söz konusu eserlerde, kadın bedeninin kimi kısımları alenen çıplaklaştırılmış ve seyirlik bir arzu nesnesine dönüşmüştür. Ancak bu eserlerde, kadın bedeni gerçekçi bir anlatımdan ziyade Osmanlı sanatının bütününe hâkim olan soyutluk çerçevesinde tasvir edilmiştir. Ahmet Mithat da ilk romanlarında bu soyutluğun benzeri tasvirlere imza atsa da, daha ilk romanlarında Venüs'ü cinsel cazibenin odağı bir figür olarak işlemesi bakımından önemlidir.

Hasan Mellah'tan bir yıl sonra yayımlanan *Yeryüzünde Bir Melek*'te, yine güzel kadın ve Venüs ilişkisine değinir. Ancak bu eserde ideal kadın olarak belirlediği Raziye'ye ilk isim olarak Zühre'yi seçmesi ilgi çekicidir. Kadına Zühre ismi güzelliğinden ötürü verilmiştir ve Raziye'nin tasvirinde herhangi bir çıplaklık vurgusu yapılmaz. Onun yerine olumsuz kadın imajı sergileyen Arife'nin bedensel imgesinin aktarımında, Venüs'ü hatırlatan unsurlar yer alır. Şehevî bir kadın olarak kurgulanması, hasta yatağındaki duruşu, uzanışıyla Arife; yalnızca güzelliği münasebetiyle Zühre olarak betimlenen Raziye'den farklı, erotik bir güzelliği temsil eder.

> *Hasta olan hanım otuz yaşından yukarı değilse de aşağı da değildir. Vakıa hastalık haliyle benzi sararmış ve gözlerinin feri gitmişse de yüzce güzel ve omuz ve göğüs vesairece pek mütenasip. Dizine bir şal yorgan almış. Kendisini hastalığın asıl derecesinden daha hasta bulduğu için köşedeki yastıklara dayanmış değil «serpilmiş» suretiyle gayet güzel bir vaz' almış. Siyaha karib kucak kucak kumral saçlar, gayet beyaz bir sine üzerine sarkıp güya bir namaz bezi bu letafeti setr için şöylece bir örtülmüşse de letafetini arttırmaktan başka bir şeye hizmet etmiyor. Hanımda en ziyade vasf olunacak ve tavsifi kalem yoracak bir şey varsa o dahi kaşlarıyla göz ve kirpikleridir ki şimdiye kadar şuaramız kaş tavsifinde «hilal» ve «keman» tabirlerini kullanmış ve «samur» teşbihlerine kadar varan dahi bulunmuşsa da bizim hastanın kaşları bu evsafın cümlesinin fevkindedir. Vakıa "samur" denilebilir. Alnın, burun hizasından şakaklar cihetine doğru asla takavvus etmeksizin bir hatt-ı müstakimle imtidat eden kaşları teşkil eden tüyler, şüphesiz birer buçuk santimetre tiflunda ve bahusus kıvırcık bir halde bulunduklarından ve o kaşların altındaki kirpikler dahi hanım gözlerini yukarıya kaldırdıkça hemen kaşlara karışmakta bulunduğundan eğer dikkatlice bakılıp teemmül edilecek olursa şu… (2000: 62).*

Şefik ve okuyucunun karşısına yatak odasında, hasta bir vaziyette fakat hastalığına mukabil, izleyende haz uyandıracak bir şekilde çıkan Arife'nin oda içindeki duruşu ve saçlarına örtülen örtünün letafetini arttırması, akla ilk olarak uzanan kadın imgesini getirir. Zira Arife'nin bu hâli, bir yatak üzerinde estetik bir duruşla uzanmış üzeri kâh örtülmüş kâh çıplak tasvir edilmiş Venüs temsillerine bir telmihte bulunur. Venüs'ü işleyen resimlerde kadının beyazlığı, duruşundaki rahatlık ve bedenine eşlik eden örtü, yatak odasında uzanan Arife'nin duruşuna benzerdir. Fakat Arife, bu resimlerdeki gibi tamamen çıplak değildir. Dönem koşulları içerisinde düşünüldüğünde elbette Ahmet Mithat'ın Arife'yi çıplak tasvir etmesi beklenemez ancak üzerindeki örtünün kadının duruşunda yarattığı letafeti arttırması, Arife'nin bedeni ile şehvet uyandırıcı bir güzellikte olduğuna dikkat çektiğini gösterir. Bu arada Şefik'in Arife'yi hazla seyretmesi, yazar anlatıcıya göre Fidyas'ın heykellerini ya da Rafael'in tablolarını izlemek gibi bir şeydir.[24] Yani Şefik kadına âşıkane bir nazarla bakmaktan ziyade, onun hasta bedenindeki uzanışı sanatsal bir objenin uyandıracağı şevke benzer bir tavırla seyreder (2000: 65). Arife, bir ressam ya da heykeltıraşın figürüne benzetilmiş cansız bir beden gibidir. Zaten Ahmet Mithat, Venüs'e benzettiği kurmaca güzellerin bir ressam yahut heykeltıraş tarafından görülüp betimlenmesi gerektiğine değinir. Hatta kimi romanlarında karşısındaki güzelliği anlatmaya tasvir ve tavsifin yetersiz kalacağına dair şüpheleri vardır. Yazarın güzel kadının sanatsal obje olmaya layık olduğuna yönelik fikirlerine pek çok eserinde rastlamak mümkündür.[25]

---

[24] Yazarın burada bahsettiği Antik Yunan dönemi heykeltıraşlarından Fidias, ve Rönesans dönemi ressamlarından Raffaello Sansizo'dur.

[25] Kadının sanatsal bir figüre dönüşmesi yönelimini, yazarın *Fenni Bir Roman yahud Amerika Doktorları* adlı eserinde de görürüz. Burada Madam July Bovlay'ın tasvirinde kadının güzelliğini vurgulamak adına karşısında tasvire yeltenecek bir ressam arar hatta romanın ilerleyen kısımlarında bu genç kadının heykelinin yapılacağını anlatır.

> *Madam July Bovlay'ın ne kadar güzel bir kadın olduğunu kari'lerimize anlatmak için ressam olmalıydık da resmini yapmalıydık. Zira boyunu bosunu, endamını yalnız bir "güzel" yahut "latif" demekle nasıl tarif etmiş oluruz ki onun her hıramında bir başka letafet olarak yalnız birisini tasvir edebilmek kudret-i aklamın fevkındedir. Hele kuzguni siyah saçlarının ihata eylemiş oldukları çehredeki tabii beyazlığı bir kat daha arttırması ve kara kaşlar ile kara gözlerin mini mini bir burun ve ağız üzerinde ne kadar latif bir surette teressüm etmiş olması ve dudaklar ile çenenin letafetlerine küçük ve sık ve beyaz dişlerin bir kat daha yaraşık vermesi öyle kalem ile tarif olunabilecek şeylerden değildir. Mutlaka resme muhtaçtır (2000: 31).*

Yazar anlatıcıya göre Venüs benzeri bu güzel beden ancak ressamlar tarafından tasvir edilebilir. Bu görselleştirme arzusu; yaşlı, çirkin bir doktorla evli olan kadının genç bir doktor tarafından heykelinin yapılma hevesine kadar gider. Hem Madam July hem de Doktor Gribling, heykelinin yapılması için

Ahmet Mithat kimi romanlarında bu imgeyi sadece güzel, şehvetli kadın tanımlarında bir benzetme ögesi olarak kullanırken kimilerinde Venüs'ün taşıdığı özelliklerle, mitolojik hikâyedeki anlatılarla ya da sanatta figüre dönüşen Venüs'le ilişkilendirerek kullanır. Yazarın hem *Hasan Mellah*'ta hem de burada söz konusu kadınları görenlerin "Zühre'yi görmüş kadim Yunanlar gibi" hayranlıkla bu güzellikleri seyrettiğini belirtmesi, mitolojik Aphorodite figürüyle özellikle ilgilendiğini gösterir. *Çengi*'de (1877) rakkase Sünbül, hem yazar anlatıcının hem de kişilerin gözünde Zühre'nin güzelliği ve şuhluğunu taşıyan bir kadın olarak tanıtılır. (2000: 96) Venüs'e isnat edilen güzellik, şuhluk ve şehvet telmihleri, raks ederken giydiği beyaz elbisenin ayaklarını örtmüyor oluşu, dans esnasındaki tavırları ve mermer gibi beyaz kollarıyla Sünbül, otuzlu yaşlarını aşmış bir güzellik ilahesi olarak betimlenir (2000: 95-97).

Aynı yıl yayımlanan *Kafkas* isimli romanında da güzel kadınların Zühre'yle ilişkisine değinilmiştir. Romanda Katerina dö Branöviç ve Esma Can güzellikleriyle ön plana çıkan kadınlardır. Aslında romanın tasvir konusundaki en yenilikçi yanı, kadın çıplaklığının daha önceki romanlardan daha ayrıntılı bir şekilde verilmiş olmasıdır. Üstelik yazar anlatıcı burada, bir Rus kadını olan Katerina'yı çıplaklaştırmaktan ziyade güzellikleriyle meşhur olan Kafkas kadınlarından biri olan Esma Can'ı yarı çıplak bir hâlde tasvir eder. Kaplan'ın Esma Can'ı uyurken seyrettiği bölümde kadın, adeta cisimleşerek bir sanat eserine dönüşür. Yazar anlatıcının burada; kızın çıplak kollarından, örtünün altından görünen göğüslerinden ve bacaklarından özellikle bahsetmesi manidardır.

> *Bir usta ressam bu nâimeyi tasvir edecek olsaydı, kalemi için mâbihü'l- iştigal olmak üzere yalnız yüzünü bulamazdı. Başından aşırı fırlatıp atmış olduğu billur gibi safi ve mücellâ bir kol, bir kucak saçlar içine karışıp sarılmıştır ki, yek nazarda bu letafetin çeşm-i hayrete sıçramaması muhaldir. Ondan sonra güya nazar-ı ağyardan memelerini setr ediyormuş gibi bir suretle diğer kolunu gömleğiyle yarı mestur olan göğsüne götürüp, memelerinden belki daha güzel olan elini memeleri üzerine koymuş olması ve fakat o küçücük elin bir çift memeyi setr ve ihfaya kifayet edemeyip her tarafından taşırması ehemmiyetsizlikle terk ediliverecek suretlerden değildir.*

---

sabırsızlanırlar. Ancak romanın ironik kurgusu içinde heykel yapılamaz. Kim bilir belki de roman bitirilmeden kadının heykeli yapılabilmiş ve tasvir edilmiş olsaydı Ahmet Mithat, onu Venüs'e mülhem bir bedenle betimlerdi. Bize göre Ahmet Mithat, bu romanı birkaç yıl sonra yani Avrupa müzelerinde heykel ve resimleri temaşa etmesinin akabinde yazmış olsaydı kuvvetle muhtemel bugün, Madam July'nin heykelleşmiş bedeninin tasvirini de okurduk.

Üzerine örtündüğü ihram vücudunun memelerden aşağıya doğru kısm-ı vasatîsini nasılsa setr edebilip, bacakları ise kemaliyle meydanda idi ki, en güzel kollardan daha güzel olan bacakları ve en güzel ellerden daha güzel olan ayakları görüp de hevesinden çıldırmamak en müteabbid zahidlerin dahi kârı olamaz.
Şu vücud-ı letafet alûd eğer mermerden masnu, cansız bir şey bile olsa temaşa edenleri gerçekten çıldırmak mertebesine götüreceği derkâr iken, fazla olarak bunda ruh ve kalp dahi bulunduğu âsâr-ı bâhiresiyle görülürdü. Nefes aldıkça bir hareket-i muntazama ile kalkıp inen sadrın ve aheste aheste vurdukça hareket-i sadriyyeye bir başka ihtizar veren kalbin bu vücutta ispat eyledikleri canlılık elbette başka bir meziyettir (2018: 213, 218).

İfadeler dikkatle incelendiğinde, izleyici için çehreden ziyade bedene ait bölümlerin önemli olduğu görülür. Saçlarla örtülü çehre, tasvirde hemen hiç yer kaplamaz. Buna karşın göğüsler ve onları örtmeye çalışırcasına üstünde duran eller, beden üzerinde en çok vurgulanan yerlerdir. Üst bedende cinselliği anımsatacak göğüsler güya bir örtü ve ellerle örtülmüştür. Yazar anlatıcı bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde; fakat eril zihniyetin bir yansımasıyla arzulananın önüne bir engel koyarak arzu nesnesinin yaratacağı hazzı artırmak istemiştir. Elin fetiş bir ikame gibi tasvir edildiği bölümde, güzelliği vurgulanan bacakların altındaki ayaklar da benzer bir göreve sahiptir. Esasen burada örtünün kullanımı da "örtülü çıplağın" yaratacağı hissin tamamen çıplak olanın yaratacağından daha kuvvetli oluşuyla açıklanabilir.

Yazar, Avrupa'daki eğlence kültürünü anlatarak başladığı romanı *Karnaval*'da (1881) yine benzer kadın tasvirleri yapmıştır. Romanın girişinde okuyucuya Batı'daki karnaval kültürü hakkında bilgi veren yazar, kadınların karnavallarda giydikleri kıyafetleri ayrıntılı bir şekilde betimlerken çıplaklık ve Venüs'ten bahseder. Kadının, erkek için süslendiğini ve dekoltenin erkeği cezbetmek adına kullanıldığını ifade eden yazar anlatıcı, karnavallardaki kadınların giyim kuşamını anlattıktan sonra, bedenlerinde açık kalan yerleri de özellikle belirtir (2019: 25). Mermerden yapılmış beyaz kollardan, gıptayla izlenecek gerdanlardan bahseden yazar anlatıcı, daha sonra mayoyu anlatır. Mayonun çırılçıplak bir vücutta görülecek kusurları örterek kusursuz bir vücut ve bacakları ortaya çıkardığına değinmesi ise giyim kuşamın kadının cazibesini arttıran bir unsur olarak ele alındığına işarettir. Yani çıplaktan ziyade yarı çıplak bedenin daha güzel bir görüntü sergilediğinin farkındadır (2019: 26). Bu kısmın hemen ardından karnavallardaki tebdil-i kıyafet meselesini açar ve Zühre'den bahseder.

"Denizden çıkan Zühre" kıyafetiyle bir rezil tiyatrocu kızın bir bal costumeye gelişini tarif ederler ki hakikaten akıllara hayret verir. Malumdur ki Frenklerin

Venüs tesmiye eyledikleri hüsün ve cemal mabudesi Zühre denizden çıkmış olup o zaman vücudunun bazı mahallerini kar gibi beyaz denizköpüğü setretmekteymiş Denizköpüğü şeffaf olmadığı cihetle setredeceği mahalleri hakikaten setredebildiği halde tiyatro aktrisi bu köpüklere beden vücudunun bazı mahallerine gayet ince beyaz gazdan mamul köpük taklidi koymuş olduğundan ve gaz ise gayet şeffaf bulunduğundan yalnız saçlarıyla mülebbes olduğu halde baloya giden Rigulbouche ile bunun arasında fark kalmamıştır (2019: 28).

Aynı romanda, çıplaklığın farklı kadınlar üzerinden verildiğini de söylemek gerekir. Yazar anlatıcı özellikle gayrimüslim kadınlardan oluşan romanında kâh Madam Hamparsun'u kâh Madam Gabat'ı çıplaklığa yakın bir şekilde betimler. Bu kadınların tasvirinde; dekolteden görünen beyaz ten, göğüslerin vurgulanarak anlatımı, yatak odasında uzanır vaziyetteki bedenin erotik çağrışımlı tasvirleri dikkat çeker. Bu yarı çıplak kadınların seyrinin son derece doğal olduğuna değinen yazar, sadece burada değil kadının seyirlik bir nesne gibi tasvir edildiği pek çok eserinde skopofili ile ilişkilendirilebilecek erkek roman kişileri yaratmıştır. Çünkü güzel kadın bedeninin seyrinin, sadece bir kişi için değil herkes için haz verici olduğunu da çekinmeden ifade eder. Kadının toplumca izlenebilecek bir seyirlik oluşunu Resmi üzerinden ifade eder. Resmi, "Şüphe mi edersiniz? Cenabı hak bir vücuda verdiği güzelliği, yalnız bir adamın görüp temaşa edip mütelezziz olması için vermez. Herkesin hakk-i istifadesi vardır" (2019: 208) diyerek özellikle ötekileştirilmiş gayrimüslim bedenin adeta kamulaştırılmış bir nesne gibi algılandığını gösterir. Yazar anlatıcı romandaki gayrimüslim kadınları, femme fatale imajının altında tasvir ederken Müslüman kadınların tasvirinde böylesine erotik sahneleri vermeye ve onların nesne olma hâllerini vurgulamaya ihtiyaç duymaz. Öte yandan kimi romanlarında gayrimüslimlerin olmayışı münasebetiyle bu sefer Müslüman Türk kadınını çıplaklaştırılarak seyirlik nesneye dönüştürür.

Ahmet Mithat, sonraki yıllarda yayımlanan romanlarında da benzer kompozisyonlar içinde betimlenen kadınlara yer verir. Söz gelimi *Dürdane Hanım* (1882) adlı romanında yine buradakine benzer bir şekilde uyurken erkek roman kişileri tarafından seyredilen yarı çıplak bir kadın tasviri geçer. Romanda gayri meşru bir şekilde hamile kalan Dürdane Hanım ile ona bu konuda yardım etmek isteyen komşusu Ulviye Hanım'ın başından geçenler anlatılmıştır. Ulviye Hanım, romanın başında erkek kılığına girerek komşusunun yaşadıklarını anlamaya çalışır. Bu kısımda ona yardım

eden ve aynı odada kaldıkları Sohbet, kendisini Acem Ali olarak tanıtan Ulviye'yi bedenindeki kadınsı özellikler sebebiyle seyretmeye başlar. Sohbet'in, Acem Ali'yi seyrederken yaşadığı heyecan ve hissettiklerinin okuyucuya yansıtılmış olması, başlangıçta Sohbet'in eşcinsel yönelimlerinin olup olmadığına dair bir şüphe uyandırsa da Acem Ali'nin aslında bir kadın olduğunu gösteren özelliklerin vurgulanması bu şüpheyi ortadan kaldırır. Yazar anlatıcı tıpkı *Kafkas*'ta olduğu gibi burada da yorganın altından izlenebilen beden formuna ve özellikle göğüslere vurgu yapmıştır (2017: 33). Erilin kadın üzerindeki acımasız bir tahakküme varan tavırlarını kabul etmeyen ve Dürdane Hanım'ın intikamını almaya çabalayan Ulviye, Türk romanında *Letaif-i Rivayat*'ın içinde yer alan *Felsefe-i Zenân*'daki kadınlardan (1870) sonra, feminist özellikler gösteren ilk kadınlardandır. Ulviye, erkeklere yönelik düşünceleri sebebiyle görünürde yazar anlatıcı tarafından desteklenen bir kadın olsa da, aslında bedenle ilgili tasvirlerinde bir nesne olarak tasvir edildiği açıktır.

Uzanan çıplağa benzer kadın kompozisyonun yer aldığı bir diğer roman olan *Hayret*'te (1885) Hint bir aile ile bir Türk gencinin başından geçenler anlatılır. Hint kızı Mihriban, eserin seyirlik nesnesi olarak ve uzanırken tasvir edilmiştir.

> *Bahusus ki karyolanın içinde yatan doksan yaşında bir çirkin Hindu değil on yedi on sekiz yaşlarında gayet güzel kız olup asıl maharet kızı oraya yatıranın mahareti olmak üzere balmumundan dökülmüşçesine mütenasip olan çıplak kolu karyoladan aşağıya sarkmış ve diğeri dahi başının üst tarafına ve saçları içine doğru kaldırılıp atılıvermiş olduğunu ve saçlarının nısfı dahi karyoladan aşağıya sarkarak nısf-ı diğeri yastık üzerine, üzerinde kızın yüzünü çerçevelendirecek bir vaziyet-i dilnîşin üzere tertip olunduğu ve dekolte gecelik gömleği, gayet beyaz ve gerdan ve göğsü setretmediği ve kız üzerine örtülmüş beyaz ve ince örtü dahi şekl-i vücudunu pek lâtif bir surette tecessüm ettirdiği cihetlerle bu manzarayı beğenmeyecek hiçbir kimse tasavvur olunamayacağı derkârdır (2000: 100).*

Hayret'ten bir yıl sonra yayımlanan ve Ara Nesil sanatçılarından Mehmed Celâl'e ait olan *Venüs* romanındaki kadın tasvirleri de çıplaklık, uzanma ve erilin seyirlik nesne olması bakımından son derece ilginçtir. Dönemin popüler edebiyat kanadını temsil eden eserde, Venüs'ün erotizm göndermesi Ahmet Mithat'takinden daha belirgin verilmiştir. Roman kurgu ve teknik yönden son derece zayıf olmasına karşın kadın tasvirleri bakımından incelemeye değerdir. Eserin başkişisi olan şair, son derece güzel bir kadın olarak betimlediği sevgilisini "Venüs" olarak adlandırır. Eril tarafından Venüs olmaya layık görülen kadın henüz tasviri verilmeden şair tarafından

bu şekilde adlandırılmasıyla nesne olma görünümündedir. Şair onu dönemin popüler eğlence yerlerinden olan deniz hamamında yarı çıplak hâlde bir kayanın üzerinde uzanırken görür. Hem sevgilisinin kayanın üzerinde uzanmış hâlini hem de yüzen kadınları seyreden şair, bu seyirden duyduğu hazzı da açıkça belirtir.

> *Kadınların yüzmesi ne latiftir' Beş altı tanesi denize girseler meleklerin esvaplarını gökte bırakıp denize indiklerini tasvire çalışıyorlar zannolunur.*
> *O gün denize ilk evvel gayet güzel bir kız girdi. Bu kız denize mahsus olan ve bacaklarının yarısından tut da, göğüs, memeleri setreden kostüm namındaki esvabını giymiş, saçları da yüzüne doğru saçılmış idi. Güzel bacaklarını, latif pazılarını aheste aheste açıp kapıyor ve bu hareketten kızın mini mini ayaklarını, pertevli gerdanını birer parça deniz köpüğü tezyin ediyordu. Ara sıra uzun siyah saçlarının arasında görülen ufak ufak köpükcükler karanlık gecelerde gökyüzünde parıl parıl parlayan yıldızlara benzerdi (2020: 28).*

Aphorodite'in köpükler arasından çıkışına benzeyen anlatım, denize giren bir başka kadının tasviriyle devam eder. Anlatıcı mekânla kurguladığı erotik havayı bu iki kadının yüzerken verilen görünümlerini, birbirine sarılıp öpüşen kadınlara benzetmesiyle sürdürür. Ardından kadınlardan biri denizin içindeki kayalardan birine uzanır. Şair, gördükleri karşısındaki ruh hâlini eserin tümüne sirayet eden romantiklik ve aralarda geçen beyitlerle verir. Eserin ön sözünde deniz hamamındaki kadınların tasviriyle ilgili çekinceleri olan yazar, bu kadınları gayrimüslimler arasından seçerek bir anlamda çıkar yol bulmuştur. Bu yüzden Venüs'ün odasına dahi rahatlıkla giren erkek, genç kızı bir de mahremin içinde yani yatak odasında seyretmeye koyulur.

> *Venüs pembe cibinlikli bir karyola içinde yatıyor, güller arasında çimenler üzerine uzanan güzelleri andırıyordu. Saçları yastığının üzerine saçılmış ve kirpikleri yanaklarına doğru temaşasına doyulmaz gölgeler bırakmış, ellerinden biri kalbinin üzerine diğeri gelişigüzel yanına düşmüş, sağ bacağı dizine kadar sıyrılarak yorganın altından çıkmış, o esnada envarı hurşidin pembe cibinlik üzerine aksi şafak bulutları arasından güneşin doğuşuna yakın bir manzara husule getirmişti.*
> *Şair Venüs'e yaklaştı. Yavaş yavaş, cibinliği kaldırdı. Matla'ül envar olan çehresine mahzun mahzun bakmaya başladı (2020: 33).*

Kızı yatakta değil de çimenler arasında uzanırken hayal eden şair, doğayı da işin içine katar. Doğa her şeyiyle kadın bedenini simgelerken bir kadının en savunmasız hâlde yani uyurken yapılan tasvirinde erkeğin çimenler üzerinde bir kadın hayal etmesi, tenselliği artırma gayretine işaret eder. Şairin Venüs'e olan aşkının salt bedensel bir tutkuyla verildiği romanda, anlatıcı Venüs imgesinin kendisi için ne anlama geldiğini de açıkça gözler önüne serer. Ayrıca yazar bu romanın devamı olan *Dehşet Yahut Üç*

Mezar (1886) ve *Aurora* (1887) adlı eserlerinde de Venüs benzetmelerine devam etmiştir. 1891 tarihli *Margerette* adlı eserinde ise daha sonra *Aşk-ı Memnu*'da verilecek bir tasvirin çok benzeri ifadeler yer alır. Mehmed Celâl, romanın güzel kadın Margerette'i uyurken şöyle tasvir eder:

> *Margerette'nin odasına girdiği vakit, güzel hanımın beyaz bir yatak üstünde, al cibinlik altında, saçları yastığının etrafına saçılmış olduğu halde mütebessimane uyumakta olduğunu görürdü. Üzerine örttüğü şalın müsaade-yi inayetkârânesiyle, açık kalarak, karyoladan aşağı sarkan mini mini, nazik ayaklardan birinin narin, öpülmeye şayan küçücük pembe topukcağızı kandilin akseden al ziyası arasında henüz açılmaya başlayan bir goncaya benziyordu! (2020: 159).*

Beyazlıklar içinde uzanan kadının üzerine örtüğü örtüden "şûhane bir tavırla" çıkıveren ayağı ve bu ayağın topuğuyla ilgili benzetme, romancı için kadın bedenindeki kimi bölümlerin erotik göndermeleri olduğunu göstermesi bakımından ilginçtir.

Öte yandan burada ve daha pek çok eserde yeniden karşımıza çıkacak olan uzanan kadın imgesinin kaynaklarına da değinmek gerekir. Öyle ki dişilikleriyle ön plana çıkan ve yarı çıplak hâlde seyirlik bir arzu nesnesine dönüşen kadınların tasvirinde, hem mitolojik göndermelerin hem eril bilincin nesne beden üzerinde kolektif bilince varan fantezi geleneğinin hem de Batı resminde sık tekrarlanan ve tematik bir değer kazanmış uzanan kadın imgesinin izleri aranabilir. Antmen'in (2017: 21) Kenneth Clark'tan aktardığına göre; Batı sanatındaki bu figürler, Giorgione'nin 1508 tarihli "Uyuyan Venüs"ünün uzantılarıdır ve sonraki bütün uzanan çıplaklar bu resmin bir çeşitlemesidir. Daha sonra Tiziano, Valesquez, Goya, Manet gibi ünlü ressamlar çıplaklık, tensellik ve uzanma edimini nüans farklılıklarıyla işlemiştir. Uzanan kadınlar giyinik dahi olsa duruş itibariyle örtülü bir çıplaklığın nesnesi olurlar (Antmen, 2017: 31). Değişen tüm biçimsel özelliklere karşın tüm bu resimlere feminist bir bakış açısıyla yakından bakıldığında, mesajın hepsinde aynı olduğu görülür. Ayrıca bu resimlerden izlenebilen mesaj yalnızca resme ve heykele ait bir yönelim de değildir. Edebiyat da resimdekinin benzeri bir tarzla kadını belli sınırlar çerçevesinde irdelenmiş bir tüketim nesnesi olarak görselleştirir. Çünkü ressam gibi yazar da benzer duyumlar neticesinde kadını ele almış ve zaman zaman onun çizimlerini kendine görsel bir rehber olarak kabul etmiştir. Bunlardan biri olan Emile Zola, eserlerinde Manet, Monet, Cezanne gibi ressamlardan etkilendiğini açıkça belirtir (akt. Akbulut, 2007: 73).

Osmanlı'nın Batılılaşmaya başladığı yıllardan itibaren bizdeki figüratif sanat eserlerinde de karşımıza çıkan uzanan kadın imgesi, henüz Levnî'de dahi işlenmiş, ardından Avrupa'yı daha iyi tanıyan ressamların çalışmalarında benzer algıların göstergesi olarak kendine yer bulmuştur.[26]

Osmanlı yazarlarının bu kompozisyondan etkilenmeleri hem dönem koşulları hem de Batılı yazarlara olan ilgileri bağlamında düşünüldüğünde son derece olağandır. Çünkü resim ve edebiyat alanında çalışmaları olan Tanzimat sanatçıları, ortak mekânlarda yer alıp dönemin sanat anlayışına dair fikir alışverişinde bulunmuşlardır (Çolak, 2019: 34). Dolayısıyla bu yazarlarda uzanan çıplağın farklı kimlik ve kıyafetlerle ya da benzer duruş şekilleri ve bedensel özelliklerle tekrarlanmış olması muhtemeldir. Söz gelimi Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat gibi yazarlar ressamlarla yakındır.

Ahmet Mithat, Mithat Paşa'yla Bağdat'a gittiğinde orada, uzun zaman Avrupa'da bulunmuş ve Batı sanatını öğrenmiş olan Osman Hamdi ile tanışır. Bu tanışıklık Ahmet Mithat'ın Batı sanatı özellikle de resim hakkındaki fikirlerine bir yön vermiştir. Daha önce bahsettiğimiz gibi yazar *Menfa* (2013: 42-43) adlı eserinde Osman Hamdi'nin kendisi için ne denli önemli bir isim oluşundan ve ona sanat konusundaki yönlendirmeleri sebebiyle hep müteşekkir kalacağından bahseder. Dolayısıyla Ahmet Mithat o yıllarda, Avrupa resim sanatının ana temlerinden biri olan uzanan kadını kendisi görmemiş olsa bile Osman Hamdi'den duymuş ve etkilenmiş olabilir. Çünkü Osman Hamdi'nin hem Paris'te aldığı eğitim sebebiyle hem de çok etkilendiği Gerome'den dolayı bu kompozisyonlara vakıf olduğu bilinir. Hatta Mustafa Cezar (1971: 308), Paris'ten döndükten sonraki yıllarda, yabancı sanatçılarla en çok görüşen Türk'ün Osman Hamdi olduğuna da değinmiştir. Bu kültür ve sanat ortamı içinde, Osman Hamdi'ye Fransız ressamlardan gelen klasisizm ve romantizme dayalı imgeler, kültürel ortamı paylaştığı yazarların eserlerinde de kendini gösterir. Bunlardan biri olan uzanan kadın imgesi, Ahmet Mithat'ın romanlarında kadının tasvir edildiği pek çok kısımda, ufak farklılıklarla kendine yer bulmuştur. Ancak yazarın Avrupa dönüşü

[26] Levnî, Batılı ressamların çalışmalarından etkilenmiş ve minyatürlerinde gelenekten farklı Batı'ya dönük bir üslup benimsemiştir. Bu üslubun örneklerinden biri olan "Uzanan Kadın" minyatüründe kadının duruşu, göğüslerin dekolteyle verilmesi, ayakların çıplaklığı Batı'dan gelen özelliklerdir.

yazdığı romanlarda özellikle Venüs'le ilişkili kadın tasvirlerinde farklı bir estetik bilinç izlenir.

Yazarın 1889 yılındaki Avrupa seyahatinin onun resim ve heykel konusundaki fikirlerinde bir dönüm noktası olduğunu belirten Çağın (2015: 53) söz konusu geziden döner dönmez resme yönelik ilgiyi arttırmak üzere resimle ilgili yazılar kaleme aldığından da bahseder. Müsteşrikîn Kongresi için çıktığı bu seyahate dair fikirleri ve orada gördüklerini anlattığı 1889 tarihli *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı eseri, yazarın resim ve heykel konusundaki dikkatinin ne denli değiştiğini görmek adına önemlidir. Zira bu gezide Rus bir şarkiyatçı olan Madam Gülnar'la birlikte ve onun yönlendirmeleriyle Avrupa'yı gezer. Müzeleri gezerken Madam Gülnar'ın sanat eserleri karşısındaki tavrından etkilendiğini ifade eden Ahmet Mithat, Madam Gülnar'ın resim konusundaki marifetini de takdirle karşıladığını belirtir (2015: 405). Yazarın Madam Gülnar'ın sanat konusundaki dikkatli tavrını gözlemlemesi ve gördüğü eserleri bilinçli bir çabayla inceleme gayreti, söz konusu yıllardan sonra yazdığı romanlardaki kadın tasvirlerine de yansımıştır. 1889 sonrası yazdığı romanlardaki kadınların Venüs'le bağlantısı önceki benzetmelerin yüzeyselliğinden kurtulmuş daha derin bir ifade tarzına bürünmüştür. 1891 yılında yazdığı *Ahmet Metin ve Şirzat*'taki kadın tasvirleri buna örnek olarak gösterilebilir. Neofari (Madam Çokogono) ve Vasiliki'nin tasvirlerinde öncekilerden farklı bir estetik çabanın izlerine rastlanabilir. Özellikle Neofari'nin gemisinde çıkan yangın sonucu denize atlaması ve sudan çıkışının anlatıldığı kısım, Venüs ve çıplaklık ilişkisi bağlamında yazarın önceki tasvirlerinden daha farklı bir incelikte olduğunu gösteren bir örnek olarak incelenmesi gerekir.

> *Zira Dilber kadın alafranga yani arkasında kolsuz ve yakası gayet açık bir ince patiska gecelik gömleğinden başka libas ıtlak olunabilecek hiçbir şey bulunmadığı halde yatağına girmiş olduğu gibi yangının birdenbire zuhuruna mebni yine arkasına başka bir şey almaya vakit bulmaksızın güverteye can atmış ve hep o halde denize ilka olunup Ahmet Metin'in sandalına inmiş bulunduğundan ve ince patiska gömlek dahi ıslanıp vücuduna yapışakaldığından haline "çırılçıplak" tabiri tamam münasip düşer idi.*
> *Şuracıkta ihtarından geri kalmayalım ki bu ince gömleğin dahi güya kendisine bir cilt-i sanî olup kalması veçhen gayet güzel olduğunu zaten haber vermiş bulunduğumuz bu kadının cismen dahi gayet mütenasip ki sanatkâran-ı kadimin mahsul-i dest-i maharetleri olan heykeller zaten tabiiyat âleminde emsalleri nadir bulunabilecek kadar harikulade mütenasip oldukları halde Neofari'nin tenasüb-i endamı hakikaten pek çok istatüleri dahi mahcup bırakacak bir mertebe-i kemalde idi. Bahusus ki bir çıplak vücud-ı simini başka bir hâlde görmek ile şu sandal*

içinde şu hâlde görmek arasında fark-ı azim vardır. Gecenin ziyadece serinliğinden naşi bütün vücudu balık gibi titreyip kendi kollarından başka sarınacak da hiçbir şeyi bulunmadığından kollarıyla göğsünü, memelerini sarıp örtercesine almış olduğu vaziyet dahi letafetine letafet katmakta idi (2013: 300).

Yazar; kadının denizden çıkışını Ahmet Metin'in ağzından, "Venüs'ün Doğuşu"nu anlatan resimlerdeki figürlere benzediğini vurgular. Bu ifade, Avrupa'dan henüz dönen yazarın orada gördüklerinden ne derece etkilendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

-Arkanızdaki gömleğin inceliği, buruşukluğu, ve bununla beraber şeffaflığı deniz köpüğüne benzeyebileceğini teslim eder misiniz?
Nikolso: Vakıa bir teşbih-i şairane olarak müsellem olabilir.
Ahmet: O halde bu köpüklerin içinde olan vücududa ilahe-i hüsn ü cemal olan Venüs'e benzetmekte ne mani kalır?
Daha şu mukaddimecik bile Neofari'yi pek ziyade memnun etti.
"Venüs sortente de la mer!" levhası! Öyle mi, diye izhar-ı beşaset ve irae-i mahzuziyete müsaaraat eylemiş idi ki Fransızca olarak bu dediği lakırdının Osmalıcası "Zühre'nin denizden çıkışı" demektir. Vakıa bu namla meşhur bir resim lehvası vardır ki mabude-i mezkurenin suret-i hilkati demek olarak beyaz köpükler içinde peyda olup sahile çıkmaya çalıştığını gösterir (2013: 307).

Ahmet Metin için Neofari'nin denizden çıkışı da en az Venüs'ün doğuşunu temsil eden görsellerdeki kadar efsunlu en az o resimler kadar erotiktir. Kadının üzerindekilerin ıslanmış olması bedenine bir çıplaklık görüntüsü verir. Zaten yazar anlatıcı da bu çıplaklığa değinir. Fakat asıl önemli olan Ahmet Mithat'ın burada öncekiler gibi klişe güzellik tanımlarından farklı bir tasvirde bulunmasıdır. Çünkü daha önceki romanlarda duruşu ya da bedensel özellikleriyle Venüs'ü andıran kadınlar; burada daha çok şehvetli, cinsel bir obje olarak anılmasına yönelik bilinçli bir tavırla yer alır. Yani kadın artık sadece güzelliğiyle değil karakter özellikleriyle de Venüs'ün benzeridir.

Suyun dişiliğiyle dalgaların arasından çıkan Neofari, Boticelli'nin tablosundaki gibi koluyla göğüslerini örtme çabası içindedir. Erkek ise bu kompozisyon içinde kadının daha hoş göründüğünü vurgular. Çünkü hem mekânın kurgulanışı hem de gece vakti olması, kadının bedeni üzerinden sağlanacak hazzı arttırmayı sağlamıştır. Zaten Ahmet Metin, gördüğü manzaradan son derece etkilenmiş birkaç sayfa sonra Neofari'nin bu durumunun sudan çıkan Venüs'e benzediğini yani Neofari'nin açıkça seyirlik bir haz nesnesi olduğunu belirtmiştir (2013: 307).

Neofari'nin Venüs'e benzerliğinin bir diğer göstereni, kadının açıkça iffetsiz olarak yorumlanmış olmasıdır. Güzelliği, şuh tavırları ve hafifmeşrepliğiyle etrafındaki bütün erkeklerin dikkatini çekebilecek bir kadın olan Neofari, daha önceki bölümde ifade ettiğimiz gibi olumsuz kadın olarak öne çıkar. Yazar anlatıcının Neofari konusundaki tavrı açıktır. Son derece güzel bir beden ve çehreye sahip olup, zeki ve akılla donatılmış olsa da iffetsiz olan kadın kötücüldür. Aslında yazar anlatıcı Neofari üzerinden tüm kadınlara sesleniyor gibidir. Çünkü ona göre bu kadar güzel kadın, çok nadir bulunsa da onun gibi "etvar-ı şuhane" "evza-ı aşuftegâne" pek çoktur (2013: 320). Ahmet Mithat'ın kadınları bu yönde uyarma konusundaki tavrı 1895 tarihli *Taafüf* adlı eserinde de devam eder. Burada güzelliği ve şehveti sembolize eden Venüs imgesinin karşısına Minerva'yı yani akıl ve bilgeliği çıkarır ve Osmanlı kadınına akıl ve hikmetle donanmış olmayı öğütler. Roman adından da anlaşılacağı üzere iffetli olma teması üzerine kurgulanmış ve Doğu-Batı çatışmasını işlemiştir.

Saniha, kocası Rasih ve onun arkadaşı alafranga bir tip olan Tosun'un arasında geçenlerin anlatıldığı romanda, Saniha'nın tasvirleri son derece dikkat çekicidir. Çünkü yazar burada da bir önceki romanda bahsettiğimiz gibi Venüs'ü işlevsel bir şekilde ele alır ve Venüs'e ait özellikler bir benzetme unsuru olmanın ötesinde anlamlar taşır. Çünkü Rasih, piyanist Tosun Bey ile yine müziğe meraklı eşi Saniha arasındaki sessiz ilişkiyi fark ettikten sonra, durumu Venüs ve Minerva heykelleri üzerinden yorumlamış ve bu heykellerin mitolojik değerlerini kullanarak karısına bir ders vermek istemiştir.[27] Saniha'ya bu iki heykel üzerinden verilecek ders sayesinde yazarın tasvirleri bilinçli bir gayeyle oluşturduğu görülür. Zira romanın başında Tosun Bey'den gelen mektuba cevap yazan Saniha'nın tasviri, iffetsizlik dairesinde bir davranış olarak değerlendirildiği için kadının hâl ve hareketleri Venüs'ü hatırlatır.

> *Bakınız, bakınız! Asıl şu genç hanımın letafetine bakınız. Odaya ziynet veren bunca eşya-yı nefîse ve bunların umumundan mütehassıl hulâsa-i letâfet onun letâfetine mukabil, lâ-şey ve naçiz menzilesinde kalıyor. Mil üstünde bulunması hasebiyle her tarafa kolayca dönen yazı iskemlesi üzerine ne firişte-gâne bir vaziyette oturmuş. İki bileklerini yazıhane üzerine dayayarak, sol elinin salâvat parmağıyla bir köşesinden bastırdığı kâğıt üzerinde sağ elindeki kalemi ne büyük bir maharetle tahrik ediyor. Ne güzel giyinmiş. Şu iskemleye oturmak için mutlaka yazıhanesinin sağ tarafından gelmiş ve bir "yarım sol" vaziyetiyle o iskemle üzerine oturuvermiş*

[27] Venüs daha önce bahsedildiği gibi aşk ve güzellik Tanrıçası iken Minerva yani Athena ise savaş, akıl hikmet tanrıçasıdır. Athena ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, s. 194.

ki mavi grondan mamul uzun etekli rubasının eteği sağ cihetine doğru uzatarak bittevakkuf, sanki henüz denizden çıkan Venüs'e bir mevc-pârenin kemal-i tahasssür-i müştâkane ile zânûş-pûş olmaya davrandığını tahayyül ettiriyor. Ya bu kadınnı kendi hüsnü, cemali? Oo, bunları kalem ile tasvire kudret-i şâirânenin kifayeti istibat olur. Fırça ile tasvir için kudret-i ressamâneye müracaat etmeli (2018: 14).

Ahmet Mithat, *Taaffüf* romanında son derece işlevsel hatta Wöfflin'in çizgisel üslup olarak adlandırdığı detaylı bir tasvir yapmıştır. Saniha'nın yazı yazarken, yarım ama estetik bir şekilde sandalyeye oturması, elbisesinin duruşu, yazar anlatıcının muhayyilesinde Venüs'ü canlandırmıştır. Bunun sebebi Saniha'nın duruşundaki estetiklik ve bunun çağrıştırdığı erotizm olabilir. Tasvirin ilerleyen bölümlerinde; genç kadının gözleri, kaşları, yazarken suratında beliren ciddiyet anlatılır. Burada anlatıcı Saniha'daki güzelliği, Venüs'ün cazibesiyle yorumlamaktan vazgeçip, Minerva'nın akıl ve hikmetiyle özdeşleştirmek ister. Saniha bu kompozisyonda erilin bilinçdışında şekillendirdiği gibi hem Minerva'yı hem de Venüs'ü aynı anda hatırlatacak bir kadındır. Yazar anlatıcı, her ne kadar bu ilk tasvirde Saniha'nın iki yönünü vurgulasa da aslında Saniha'nın Tosun Bey'e yönelik hisleri sebebiyle onu Venüs gibi tasvir eder. Hiçbir çıplaklık vurgusunu içermese de kadının zarafetinin Venüs'ü hatırlatmış olması, anlatıcının onu bir arzu nesnesi olarak kurguladığını gösterir. Zira romanda söz konusu heykellere ayrılan sayfalarda, Venüs'ün çıplaklık ve erotizmle alakalı olmasına da değinilir.

Saniha'yı Batılı bir anlayışla yetiştiren Doktor Fratenberg tarafından hediye edilen bu heykeller, Rasih için Saniha'ya bir mesaj vermek adına kullanılırken bu iki heykelin ifade ettikleri anlamlar da ayrıntılı olarak verilir. Bu kısımlarda Rasih, Venüs ve Minerva'yı tasvir ederken şehvet ve çıplaklıkla anımsanacak Venüs'ü yererken, akıl ve hikmet sahibi Minerva'yı daima yüceltir. Çünkü ona göre Venüs, asıl güzellik değildir, o sadece şehveti ifade eder. Minerva ise hem güzelliği hem de iffeti bedeninde taşır. Eril sistemin kadında görmeyi arzuladığı bu cihetin Minerva üzerinde bulunuyor olması Saniha'ya açık bir mesajdır. Hem yazar anlatıcı hem de eril toplumun temsilcisi Rasih, Saniha'ya "Venüs değil Minerva ol" telkininde bulunur. Bu yüzden Venüs'ü çıplaklaştırdıkça Minerva'yı örtülü bir ideal figür olarak yorumlamıştır.

Minerva'nın yortusu geldikte ahali sanemini gezdirdikleri zaman üstü örtülü olarak gezdirirlerdi. Dikkat isterim! Mesturiyet! Bu mesturiyet-i zâhire,

mahfuziyyet-i hakikiyye tırâzıdır. Burnunun ucu bile görünmemek metl'up olduğundan nâşi değil.
İşte şömine üzerinde görülüp durduğu üzere Minerva'nın heykeli zırhlı bir cengaver suretinde tasvir olunur. Bir elinde kalkan ve diğer elinde mızrak. Daima yanı başında bir baykuş ile pergel, cetvel, gönye gibi edevât-ı hendesiyye bulunur. Anlaşıldı ya? Visal dilencisi zen-perestâna karşı baykuş gibi bakar kör! Onların maymun gibi yüzlerini gözlerini yumup kırpıştırmalarını görmez bile. Her yapacağı işi de bir dikkat-i mühendisâne ile ölçer biçer, düşünür taşınır, hesap eder de öyle yapar. Bir de Venüs'ün heykeline bakınız. Daima yarı çıplak ve bazen çırılçıplak bir hâlde (2018: 123-124).

Sâniha'nın ilk tasvirde Venüs olarak kurgulanmış olduğunu, yazar anlatıcı romanın sonunda kadının ağzından yeniden verir. Sâniha eril zihniyetin ondan istediği gibi Venüs değil Minerva olmayı tercih ederken, Tosun'a yazdığı mektubu hatırlar ve mektubu yazarken adeta aslında Venüs olduğunu anlar. Mektubu yazdığı sırada oğlu Nurullah'ın "anne" nidasını duyan kadın için bu ses Minerva'ya dönüşmek gereğinin bir ikazıdır. Sâniha'yı kendine getiren ve Venüsleşmekten kurtaran ses, aslında oğulun değil, simgeselin/babanın/süperegonun sesidir. Saniha'nın bu son kısımda yani Minerva olmayı tercih ettiği bölümde, tasvir edilmemiş olması da önemlidir. Zira seyirlik bir nesne olarak kurgulanmayı hak eden Minerva değil Venüs'tür.

Bir başka Tanzimat yazarı Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* adlı eserinde de kadın çıplaklığı ve Venüs imgesinin bir arada kullanıldığı görülmüştür. Esaret temasının işlendiği romanda, cariye olarak yer alan kadınlar, çıplaklığa yönelik hatırlatmaların özellikle vurgulandığı kısa tasvirlerle betimlenmiştir. Ancak romanın esas kahramanı Dilber'in tasvirinden izlenebilecek detaylarda, kadın bedeninin bir heykel gibi kusursuzluğu ve bu kusursuzlukla Yunan heykellerine benzediği vurgusu yapılır. Zaten Celal Bey için Dilber, bütünüyle bir meta gibidir. Sanatla ilgilenen ve resim yapan Celal, Dilber'i çizdiği resimlerin figürü olarak kullanmayı seçer. Dilber'in tamamen nesneleştiği bu tasvirlerde; ten rengi, güzelliği, izleyicide uyandırdığı duygularla Venüs imgesi hatırlanır. Öte yandan burada Venüs; tekinsizliğin, iffetsizliğin değil tam anlamıyla estetik ve güzel olanın sembolüdür.

Dilber o fildişinden dökülmüş gibi lekesiz, kusursuz, kollarını gösteren ve safha-i şafak gibi pembe, beyaz sine-i şeffafını setr edemeyen o parça parça entarinin içinde omzunun üzerine, vücudunun çıplak yerlerine, arkasına dağınık surette dökülmüş koyu siyah saçları olan başını –müdaafasında mağlubiyeti cihetiyle- takatsizliği, mecalsizliği ifham eder bir surette o sütun-u haraba dayamış gayet sessiz, gayet yavaş bir hal ile ağlıyordu.
...

Bu kollar... Bir subh-ı safa-yı nev-baharîde sema-yı mina-fama karşı ebvabı gülgûne- münayı seheri küşat eder gibi görünen amud-ı nuranileri andıran bu kollar. Aşağıya doğru meyli belli olur olmaz surette müdevverce omuzlar. Üzerinden geçen asırların sadematından kurtularak kemal-i revnak ve taravetiyle harika-nüma-yı bedayi olan Yunan'ın mermer heykellerinden görülebilen bu göğüs. (2016: 59).

Dilber'in bu tasviri onu Tanzimat romanı kadınlarının hepsinden daha edilgen yapar. Çünkü Dilber, Celal Bey için sanatsal olanın yaratımı esnasında ilham verici bir figür olarak kullanılmıştır. Bedeninin tamamen görsel bir malzemeye dönüştüğü anlarda, anlatıcının sıkça kullandığı "heykel" ifadesi de bunu destekler. Hatta ilerleyen bölümlerde anlatıcı Dilber'in uçuk rengiyle Venüs heykeline benzediğini açıkça belirtir (2016: 84). Dilber'in bu edilgen hâli, yalnızca romanın sonunda kaçma teşebbüsüyle kısmen de olsa kırılır. Her ne kadar anlatıcı kaçarken onu Venüs'e benzetse de Dilber, ilk kez nesne olmayı reddetmiştir. Bu reddetme zorunlu bir karardır; zira kendisine kaçma konusunda yardım eden Cevher'in ölümüyle yalnız, çaresiz kalmış ve Nil'in karanlık suları içinde ölmeyi tercih etmiştir.

Tanzimat döneminde Ahmet Mithat tarafından desteklenen Fatma Aliye'nin romanlarında da Venüs resimlerini hatırlatacak tasvirler bulunur. Zaten üslup bakımından Ahmet Mithat'ın takipçisi olarak değerlendirilen Fatma Aliye, kadınlarını fikir ve ruh hâli bakımından kadın duyarlılığını hissettiren ifadelerle anlatsa da bedenin tasvirinde genel olarak Ahmet Mithat'ın izinden gider. Beraber yayımladıkları *Hayal ve Hakikat*'ten sonra 1892'de *Muhadarat* romanını yayımlayan yazar, Calibe'nin tasvirinde "uzanan kadın"ı ve Venüs'ü hatırlatan ifadeler kullanır. Romanda olumsuz kadın tipini sembolize eden Calibe, odasında uzanırken şöyle tasvir edilir:

Döşemeler hep kanepe koltuk olduğu halde yalnız bir tarafta yine onların kumaşından, kanepenin yüksekliğinde bir minder ve bu minderin üzerinde Hint keteni üzerine işlenmiş koltuk yastıkları yerleştirilmişti ki Calibe Hanım da bu yastıklar arasına yerleşmiş bulunuyordu. Beyaz sürahdan bir entari, hevai mai kurdele belinden sıkılmış dalgalı siyah saçların kesik olan alın ciheti bukleler teşkil edip alnına dökülmüş ve bunların arasından renkçe hilal-i kamerin tam aksi ve şekilce ta kendisi olan kara kaşlar bulutlar arasından görünen üç günlük kamer gibi nümayan olmakta ve ense cihetindeki saçlar ise alnındaki gibi hür ve serbest bırakılmayıp dört tane başları pırlantalı firkete ile merbut bulunmaktaydı.
Entarinin dirseklere yakın bir surette kısa kolları ve açık yakasının meydanda bıraktığı pembe ile memzuc beyaz ten, kumaşın beyaz renginden latif olduğu gibi boynundaki iki sıra incinin sarımtırak beyaz rengi de altında bulunan pembe beyaz tenin kıymetini takdir ettiriyordu. Ayağının biri atlas terlik içinde bulunduğu halde diğerinin terliği yerde durup mavi ipek çorap içinde olan ayak, arada diz çöküp

oturan Reftar'ın dizleri üzerinde bulunuyordu ki Reftar iki elleriyle o ayağı hafifçe bir surette ovmaktaydı (2014: 90).

Calibe'nin sıkıca toplanmış saçları, pembe beyaz teni, ayağının yalnızca birinin terlik içinde olması ve yanındaki yardımcı kadının ona hizmet etmesi Manet'nin "Olympia"sındaki figürleri andırır. Sanatçı tarafından 1863'te tamamlanan ve sergilendiği yıl müstehcenliği ve figürün bir hayat kadını olması sebebiyle eleştirilen resimde kadın; toplu saçları, beyaz teni ve tek ayağına geçirmiş olduğu terliğiyle izlendiğinin farkında olduğunu gösteren bir his yaratır. Calibe de tıpkı buradaki gibi uzanmış hâlde, fakat örtülü bir çıplaklıkla seyircisinin karşısındadır. Fatma Aliye'nin söz konusu resmi görüp görmediği bilinmese de yazarın resim sanatıyla son derece ilgili olduğu özellikle *Refet* romanındaki resimle ilgili ifadelerinden anlaşılmaktadır.[28] Calibe'nin buradaki tasvirinin kaynağı pek tabii Ahmet Mithat da olabilir. Fatma Aliye'nin Ahmet Mithat'ı bir üstad olarak görmesi, onun tasvirlerinin benzerlerini yapmasını da olanaklı kılar. Her iki ihtimalde de Fatma Aliye'nin buradaki kadınla Venüs imgesi arasında bir bağlantı kurduğu fikri akla gelir. Zaten *Refet*'te de Venüs'ü bir benzetme ögesi olarak kullanmıştır. Burada Refet'e yardım eden elli yaşlarındaki Mürüvvet'i İda Dağı'ndaki Venüs'e benzetir. Bu kadın seyirlik bir nesne olarak kurgulanmasa da uzanmış vaziyetiyle Venüs'ü andırır.

...misafirlerinin yanına gidip bir sigara daha sardı. Kaba hasırın üzerine uzanıverdi ki bu uzanışa oturmaktan ziyade yatmak denilebilirdi. İkiye katlamış olduğu bir erkân minderinin kolunun altına almış olduğundan ancak yarı belinden yukarısı nim oturmuş vaziyetteydi. Kırk beşlik ellilik Mürüvvet sanki Venüs'ün İda Dağı'ndaki vaziyetini almıştı. Lakin Mürüvvet oralarda mı ya! Venüs'ün adını bile işitmemiş. Öyle karı şeklindeki Venüs'ü ne işitmiştir ne de bilir (2019: 36).

Tanzimat ve Ara Nesil'de pek çok romanda örneği görülen Venüs imgesinin kadın tasvirlerindeki en başarılı kullanımına Servet-i Fünun romanlarında rastlarız. Özellikle Halit Ziya Uşaklıgil, Venüs'ü hatırlatan uzanan kadın imgesini diğer yazarlardan daha estetik bir şekilde ele alır. Üstelik o, Osmanlı sanatında erken denecek yıllarda, yani İzmir dönemi romanlarında Batı'nın kadın imgesiyle bağdaşan uzanma edimini son derece işlevsel bir şekilde betimler. Ahmet Mithat'ın ondan çok önce

[28] Yazar *Refet* romanında, resim bilinci olan bir kadın yaratır. Refet resim konusunda yetenekli bir kızdır. Yanında kaldığı Cazibe, resim konusunda onu yönlendirir. Anlatıcının romandaki ifadelerinden anlaşılacağı üzere Fatma Aliye resim ve kadın ressamlar hakkında bilgiye sahiptir (2019:150).

verdiği örnekler ilk olsa da, Halit Ziya'nın tasvirlerindeki uzanan kadınların teknik anlamda daha başarılı ve estetik olduğunu söylemek gerekir.

İlk romanı *Sefile*'de (1886) birçok bakımdan sonraki romanlarına bilhassa da *Aşk-ı Memnu*'ya prototip teşkil edecek karakterler yaratmıştır. Bihter gibi yaşlı bir adamla evlenen ve bu evlilikte umduğunu bulamayan İkbal, Firdevs Hanım gibi yaşlanmayı kabul etmeyip giyim kuşamla bunu telafi etme arzusundaki anne Mihriban ve taraflar açısından felaketle sonuçlanan üçüzlü aşk teması, Halit Ziya'nın sonraki romanlarında da tekrar eden unsurlardır. Bu anlamda *Sefile*'deki tasvirler de yazarın gelişim çizgisini belirlemek adına önem taşır. Halit Ziya bu romanda İkbal'in birçok yerde çıplak ya da yarı çıplak olduğunu belirtir; fakat ayrıntılı bir tasvire girişmez. Bunun yerine çıplaklaştırdığı kadınların bedenleriyle ilgili birkaç cümleden ibaret betimlemelerde bulunur. 1892 tarihli *Nemide*'de ise söz konusu tasvirler öncekinden daha detaylı verilmiştir. Hatta roman Nemide'nin yatak odasındaki tasviriyle başlar.

> *Yarı şeffaf tülden bir gömleği kollarını dirseklerine, gerdanını bir çift gümüş küreciğin mukaddimesine kadar açık bırakıyordu. Perişan saçları; müdevver, üryan omuzları üzerinde mütemevviç bir yığın teşkil ediyordu. Şu anda genç kız vücudunu ihata eden beyaz tül içinde bulutlara bürünmüş bir melek kadar şairane, ruh-perver bir letafet arz ediyordu (2016: 19-20).*

Tasvirin ilerleyen kısımlarında yazar anlatıcı, bu latif görüntüye rağmen realist tutumun bir gereği olarak karşısındaki örtülü çıplak figürün; ressamların, heykeltıraşların taptıkları derecede güzel olmadığını vurgular. Nemide narin bir su çiçeğine benzetilir, yatak odasında tasvir edilir fakat romanın asıl arzu nesnesi Nahit'tir. Adı bile Venüs'ten gelen Nahit, Nemide'ye göre daha alımlı ve güzeldir; ancak yazar anlatıcı onu çıplak ya da ona yakın bir şekilde betimlememiştir. Söz konusu romanlar, yazarın sanatında olgunluk evresine rastlamadığından bu durum son derece olağandır. *Ferdi ve Şürekası*'nda (1892) ise Hacer'in tasvirlerinde ilk iki romandakinden daha ustaca bir tavır hâkimdir. Anlatıcı Hacer'i yatağında detaylı bir şekilde şöyle tasvir eder:

> *Hacer, kar kümesi içine düşmüş bir çiçek gibi yatağının içinde gömülmüştü.*
> *...*
> *Genç kız şu halinde şebab kadar ruhperver; şiir kadar letafet-güster idi. Hacer, henüz on beş yaşındadır. Nahafet vücudu, küçük başı altında, uzun ipek saçları arasında küçük beyaz çehresi; ona büyümek, daima çocuk kalmak üzere yaratılmış gibi bir hal-i tıflâne verir. Kemiklerinin inceliği, ellerine, kollarına, biraz uzun gibi görünen endamına bir incelik vermiştir ki güneşin ziya-yı feyzinden mahrum kalmış; bir camekânın heva-yı meshununda yetişmiş bir çiçekteki zarafeti andırır.*

Renksizce, solukça dudaklarının altından dişleri bir ebyaziyet-i müşaşaa ile parlar; gözleri, saçlarının nurdan bir sehab arasında tuttuğu çehresinin, o sema-yı saf-ı şebabın iki kevkebidir ki nur-ı lacivert olsun.
Ocaktan bahar güneşlerine mahsus bir hararet-i hafife çıkıyor, mumlar odayı bir ziya-yı fecr içinde tutuyordu. Bu hararet, Hacer'in vücudunu okşuyor; omuzlarından sinesinden kayarak bütün cildine ateşnâk buseler konduruyor; bu ziya, odanın türlü renkleri üzerinde oynayarak gözlerini taltif ediyordu. Genç kız, ziya ve hararet içinde istihmam ediyormuş gibi sıcak su içinde bulunanlara mahsus bir haz ile mütelezziz idi (2016: 53-54).

Hacer yataktaki tasvirinin hemen öncesinde, odasına girip aynanın karşısında soyunmuştur. Daha sonra *Aşk-ı Memnu*'da da tekrar edecek ayna karşısındaki soyunmuş bedenin tasviri bir sonraki kısımda verileceğinden bu bölümde ayrıntıya girilmeyecektir. Burada önemli olan Hacer'in, yatağının içindeki tasvirinden önce; beden formunu örtecek kürk ve elbiseden kurtulmuş, yalnızca bir gömlekle kalmış olmasıdır. Tamamen çıplak olmasa da üzerindeki gömleğin bedensel hatları yansıtacak bir kıyafet olduğu yorumu yapılabilir. Bu arada beyazlıklar içindeki yatağa gömülme ve sadece ayağının bir parçasının görünüyor olması da kuvvetle muhtemel tesadüfi bir şey değildir. Halit Ziya'nın güzel sanatlarla ilgili olduğu bilindiğinden buradaki tasvirin açıkça Batı'daki örtülü fakat bir ayağı daima açık kadın figürlerinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Osmanlı resim sanatının Levnî'den itibaren söz konusu kompozisyonu kullanmış olduğu ve Batılılaşma dönemi ressamı olarak ifade edilen Osman Hamdi ve Halil Paşa'nın da "uzanan kadını" resmin ana figürü olarak yorumladığı görülür. 1890 tarihli Osman Hamdi'nin "Okuyan Kadın"ı da Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı da buradaki gibi çıplak ayaklıdır. Asker Kuşağı ressamlarından olan Halil Paşa ise Halit Ziya'nın söz konusu kompozisyonla Hacer'i tasvirinden iki yıl sonra yani 1894'te "Uzanan Kadın"ı resmetmiştir.



Resim 19*: Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894.*

Batı'nın görsel belleğinde yer etmiş bu kompozisyonun Halil Paşa'daki temsilinde, sanatçının Avrupalı ressamlardan aldığı eğitimin izleri aranmıştır. Tıpkı uzanan Venüsler gibi Halil Paşa'nın figürü de izleyiciyle göz göze gelecek kadar cesur bir seyirliktir. Hem Halit Ziya'nın yarattığı figür hem de Osman Hamdi ve Halil Paşa'nınkilerin ortak noktası ise Batılılaşma devrinin mahsulü eserler olmaları ve Osmanlı kadınının mahremiyet dolu yaşamını görünür kılmalarıdır. El ve ayakların mahrem bölgeler olduğu ve bunların çıplaklığının tabu olarak görüldüğü Osmanlı toplumunda, bu üç sanatçının "Milo Venüsü"nden bu yana çıplak ayaklı kadınları tasvir etmeyi düstur edinmiş Avrupalı sanatçınınkine benzer bir tavır göstermeleri geleneğe bir anlamda başkaldırmaktır.

Bu arada Hacer'in tasvirinde ve hareketlerinde daha sonra Bihter'de de rastlanacak erotik göndermeler saptanabilir. Hacer buradaki tasvirde çıplak ya da nü değildir elbette. John Berger'in *Görme Biçimleri* adlı çalışmasında açıkladığı üzere "nü" yalnızca "çıplak, giysisiz olmak değil" sanatın ulaştığı bir görme biçimidir; ki bu görme biçimine nü pozlar, nü hareketler de dâhildir (2018: 53). Bütün bedenin bir örtü altında gizlenmesine karşılık, ayağın ucundan dahi olsa görünüyor olması da fetiş ikamenin görünürlüğü çerçevesinde düşünüldüğünde nü bir harekettir. *Ferdi ve Şürekası*'ndan dört yıl sonra Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilmeye başlanan *Aşk-ı Memnu*'da, çıplak ayak ve nü hareketin daha belirgin bir şekilde verildiği görülür. Zaten Bihter

giyim kuşamı, bedensel özellikleri, duruşu ve hareketleriyle bir zarafet timsali olarak betimlenir ve Tanpınar'ın deyimiyle (2016: 285) bütün bu zarafet ve güzellik, Bihter'i romanın diğer kadınlarından canlı kılar. Bu güzelliği romanın kimi kısımlarında okuyucu Bihter'in odasındaki "nü hareketleri" çerçevesinde okur.

> *Üstündeki şeyleri koparıp atmak isteyen ellerinin seri hareketleriyle soyundu, omuzlarından kayan gömleğiyle pencereye kadar gitti, panjurları çekti, camı indirdi, kandili yaktı, mumunu söndürdü, yatağının kenarına oturarak, çorapları çekip attı; her şeyden uzak, her şeyden ayrı, yalnız hülyasıyla beraber kalmak için yatağına girdi, eliyle cibinliğini çekti.*
> *Öteden kandilin titrek ziyası odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerine şişelerin irileşen, nispet haricinde şişen gölgeleri odanın döşemesine dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hülyanın arasına cibinliğin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûnunda bir uyku nefesi uçmaya başlıyordu. Yalnız ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi –yataktan, cibinliğin arasından küçük, beyaz tombul bir ayak sarkıyor; asabi bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir davet manasıyla güya bu emel yatağına takım takım hülyalar çağırıyor (2020: 52).*

Bihter'in dış mekân tasvirlerinden sonra odasındaki ilk tasvirinde önce bir mahremiyet havası eser. Anlatıcı Bihter'i üzerindekilerden kurtararak önce kumaşın ona sağlayacağı kimlikten arındırır. Ardından cibinliği kapatarak mahremiyet ve bundan doğan görünmez olana yönelik merak duygusunun artmasını sağlar. Bihter'in bedeni, üzerindekileri çıkarmasıyla önce yalınlaştırılır sonrasında ise tekrar örtülerek çırılçıplak bir bedenin sağlayacağı hazzın daha kuvvetlisi hissettirilir. Bihter, cibinliğin arasından görünen tek ayağıyla eril için eksik kalan hazzın tamamlanma edimine ortak olmuştur. Cumhuriyet sonrası Halit Ziya tarafından sadeleştirilen romanda, Bihter'in odasındaki tasvir, romanın ilk hâli olan ve 1898'de Servet-i Fünun'da yayımlanan tefrikasında da birkaç kelime farkla yer alır.[29]

Yatak, yarı çıplak kadın ve uzanma eyleminin Halit Ziya romanlarında tekrar ettiği bütün bu kompozisyonlarda, anlatıcının mekânla ilgili tavrı da benzerdir. Söz konusu kadınların yatak odasında yapılan anlatımlarında, yarı çıplaklığa genel itibariyle

[29] Bu tasvirde Halit Ziya'nın Cumhuriyet sonrası sadeleştirdiği metin esas alınarak hazırlanmış baskısından alıntı yapılmıştır. Ancak Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan kısım incelenmiş ve buradaki tasvirde sadece bir iki kelimede sadeleştirme yapıldığı tespit edilmiştir.
1898 ve 1939 baskıları arasındaki farklılıklarla ilgili üslup çalışması yapan Bilgegil de romanın harf devrimi sonrası baskısında "kelime ve kelime gruplarının dil yenileşmesine uydurulması dışında bir ayrılık yoktur" der ve bu değişimlerden doğan birtakım anlam kaymalarından bahseder. Her iki baskının karşılaştırılmasıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Zöhre Bilgegil, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Romanında Üslup Çalışması", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 1986.

bir kandil ışığı eşlik eder. Esasen anlatıcı, kadın bedenindeki kusurları bir yandan üzerine örttüğü örtüyle kapatırken bir yandan da yarı karanlık odanın efsunu içerisinde okuyucuya kusursuz bir beden sunmaktadır. Halit Ziya'nın bütün realist tavrına karşın *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in güzelliği, duruşu, hareketleri hatta giyim kuşam zevki bazı kısımlarda onu gerçekte var olamayacak güzellikte bir kadına dönüştürmüştür. Zira anlatıcı, roman boyunca Bihter'in bedenindeki hiçbir kusuru okuyucuya hissettirmez. Bihter'in bazı tasvirleri dikkatle incelendiğinde, Halit Ziya'nın estetikle donatılmış ideal bir kadın bedeni kurguladığı, Bihter'in estetik bir nesne, donmuş bir görüntü gibi tasvir edildiği görülür. Öte yandan kimi kısımlarda da yazar, Bihter'in iç dünyasıyla meşguldür. Bütün bu anlatımların romanda geniş yer kaplamasıyla *Aşk-ı Memnu* aslında Bihter'in romanıdır. Bunun bir sonucu olarak diğer kadınların tasvirleri Bihter'inki kadar detaylı verilmez. Örneğin Bihter'in yatakta uzanma sahnesinde hisleri, bedeninin durumu, ayağının yorganın altından görünmesine kadar ayrıntılı bir tasviri yapılırken, Nihal'in yatak sahnelerinde verilen detaylar yalnızca Nihal'in ruhsal tasvirini yansıtır vaziyettedir. Üstelik Nihal'in tasvirleri hiçbir zaman -yatak odasında dahi- onun estetik bir arzu nesnesi olarak kurgulandığını işaret etmez.

> *Nihal yatağından güneşin donuk, bir buz nefesiyle buğulanmış denebilen ziyasının penceresinden kayarak perdenin bir kenarını yaladığını görüyordu; çerçevenin dışarısında, beyaz bir süngere benzer, eriye eriye delik deşik olmuş, yumruk kadar bir kar parçası vardı ki uzun uzun fasılalarla birer katre salıveriyor ve bu katreler camın donuklukları arasında açılmış minimini bir dereyi takip ederek, uzanarak, kıvrılarak, nihayet dağılarak kayboluyordu.*
> *Nihal uzun uzun perdesini yalayan bu ziyaya, katre katre eriyen bu kar parçasına, o minimini dereye baktı. Yatağının içinde bu güneşli günün latif hararetini düşünerek üşüyordu. Onun da beyninin üstüne bu güneşin ziyalarını süsleyen buzlu nefese benzer bir tabaka çekilmiş gibiydi. Bütün vücudundan küçük küçük titremeler akıyordu, ayaklarını çekerek yatağında büzüldü, yorganını çenesinin altına kıstırdı, hep o güneşe, kar parçasına, minimini dereye bakıyordu; bugün mümkün değil yatağından çıkıp bu soğuk odada yıkanmaya, giyinmeye kuvvet bulamayacaktı; vehmen de suyun soğukluğunu hissediyor, omuzlarından birer buz mecrası açılıyor, titreyerek yatağının içinde büzülüyordu (2020: 266).*

Nihal'in yatağında uzandığı anı tasvir eden yukarıdaki kısımda, anlatıcının Nihal'den ziyade onun kuşatan mekânı ve çevreleyen doğayı tasvir etmiş olması ilginçtir. Çünkü Bihter'in tasvirinde anlatıcı özellikle Bihter'in bedenine odaklanırken, burada dış mekâna odaklanır. Fakat her ikisinde de yazarın, görsel sanat bilinciyle hareket ettiğini söylemek gerekir. Her iki tasvirde de pencerenin dışarısı bir şekilde

tasvire girer ve evin penceresinden görünen manzara tesadüfi olmayan bir perspektif bilinciyle verilmiştir. Çünkü pencereden görünen derenin tasviri, uzaklaştıkça gözden kaybolması, yazarın bu konuda son derece bilinçli olduğunu gösterir. Bunun yanı sıra Halit Ziya'nın tasvirlerinde renk perspektifine de rastlanır. Sadece rengin, doğanın tasvirinde değil Halit Ziya bir anlamda kadınların tasvirinde de bu perspektif anlayışını kullanmıştır. Bu yüzden Bihter'in tasvirinde her bir ayrıntıyı atlamadan verilirken; Nihal'in yani uzak olanın, tasviri belli belirsiz bir şekilde verilir. Halit Ziya bu tasvirlerle Bihter'i romanın en önde duran, gözün en rahat görebildiği bir nesne olarak kurgularken, Nihal'i seyredilen yerden çok uzağa yerleştirir. Bu yüzden Bihter sanatsal bir gayeyle ustalıkla çizilir; ancak Nihal çalakalem çizilmiş gibi bir his uyandırır. Anlatıcı bu karşıtlığı Behlül'ün gözleriyle şöyle verir:

> *Bütün vücudu, bütün siması ince şeylerden mürekkepti; garip bir tesadüf latifesiyle isminden bile ince ve uzunca boyuna fazla bir narinlik sirayet ediyordu. Sonra bu incelikler, renklerin müphemiyetiyle imtizaç ederek onun tozlu zannedilen donuk sarı saçlarından, üzerine düşen her endişe sayesinde kâh koyulaşır kâh açılır gözlerinden, hafif bir saz altında nadir ve ancak mahsus pembe mevceler tayeran eden teninden daha inceleşerek, Nihal'i bir ressamın fırçasında unutulmuş renklerin tesadüfi hediyesine, fakir hatlar ve renkler içinde çizilivermiş bir hurda çehreye benzetirdi (2020: 330).*

Burada anlatıcı ve Behlül'ün bu iki kadın hakkındaki görüşlerinin birbirine karıştığı hissedilir. Anlatıcı da Behlül de, Nihal'in bedeninin izleyicide yarattığı hissin eksik bir sanat eserine bakıştaki hisle aynı olduğu fikrindedir. Bu eksiklik hâlinin estetik değeri bozduğu görüşüne yazarın hikâyelerinde de rastlanır. "Ruznameden Müfrez"de sevdiği kızın resmini çizmeye çalışan ressam, kızın kulağının üst tarafının olmamasını fark etmesiyle resme devam edemez. Şerife Çağın (2018: 558) hikâyedeki ressamın bu eksiklik sebebiyle çizgisini tamamlayamadığından ve bundan ötürü kızdan soğuduğundan bahseder. Çizgisel bir güzelliğe ulaşmak ise ancak Bihter gibi her ayrıntısının belli olduğu çehre ve bedenlerde saklıdır. Nihal ve diğerleri ise müphemiyet dairesi içerisinde resmin en uzaktaki figürü gibi silik kalacaktır.

> *Bellisiz bir çukurun yalnız gölgesiyle müdevver bir çene, küçük dişlerini ince bir beyaz hat şeklinde biraz açık bırakan etlice fakat soluk dudakları, nigâhının çocukça neşesini itmam ederdi. Ta sağ kaşının altından başlayarak dudağına kadar inen çizgi, sanki bir tel saç üstünde yatmış olmaktan mütevellit bir ince hat vardı ki münteha noktasında, sağ dudağının ta köşesinde sabit bir tebessümle titremeye müheyya bir mini mini çukur bırakırdı. Bihter gülmek üzere iken*

gözlerinde akan bir neşe o ince çizgiyi takip ederek burada, dudağının bu köşesinde küçük bir girdap teşkil ettikten sonra artık taşardı (2020: 176).

Gamzesi bile son derece ayrıntılı betimlenmiş Bihter için en doğru yargı, romanın arzu nesnesi olduğudur. Ancak yazar, Bihter'e bu nesnelik hâlinden sıyrılmak özne olmak için zaman zaman fırsatlar yaratır. Bu fırsatlardan biri Bihter'in ayna karşındaki tasvirleridir.

Halit Ziya, *Sefile, Nemide, Ferdi ve Şürakası* ve son olarak da *Aşk-ı Memnu*'da kadın tasvirlerini burada bahsettiğimiz gibi detaylı ve sanatkârane bir üslupla vermesine karşın, 1897 tarihli *Mai ve Siyah*'ta benzer bir tavır göstermez. Servet-i Fünun kuşağının hayalin yumuşak, tılsımlı iklimiyle; gerçeğin sert soğukları arasındaki bocalayışlarını anlatan romanda, yazar daha çok tabiat tasvirlerine ve ruhsal tasvirlere odaklanmıştır. Yazar *Mai ve Siyah*'ta, Ahmet Cemil özelinde bir kuşağın umutlarını ve elde edilememiş arzular sebebiyle yaşadığı buhranları anlatır. Bu yüzden romanda hem Lamia hem de Ahmet Cemil'in tasvirleri yüzeyseldir. Söz gelimi Lamia yalnızca bir ilham perisi ve ulaşılmak istenen bir statü olarak romanda yer alır. Belki de Ahmet Cemil, Lamia'yla birlikte olup onun yaşamına sahip olamadığı için tasviri de detaylandırılmamıştır. Tıpkı onun gibi kardeşi İkbal de birkaç yerde kıyafet tasviriyle geçiştirilir. Öte yandan doğa tasvirlerinde dişilik vurgusu ve bir yerde Venüs'ün adının geçtiği görülür. Ahmet Cemil'in mavi gökyüzünü seyrettiği yerdeki tasvir şu şekildedir:

İşte gözlerini kapayınca görüyor, derûn-ı çeşmânında mai bir sema altında azîm bir sahra ki sabahın hüzn ü neşveden reng ü zulmetten, sükut-u nağmeden, sıll u hayalden; o yek- diğerinin hem aynı hem gayrı zannolunan tezatlarından mürekkep hâl-i hülyâ-perveri altında, latif bir nefes-i hâb-darı içinde, bir alem-i müphem-i hayalin kenar-ı zıll dâr-ı şeklinde sisler arkasında boğulan ufuklara doğru imtidâd edip gitsin; üzerinde bir sema ki gecenin bekâya-yı zalâmıyla gndüzün evvelin şaşaasının imtizacından mürekkep bir levn-i esmer-i tâb-dâr ile taltif-i nazar eder, bir reng-i mübhem altında bir atlas-ı mâî halinde görünen semanın derin bir köşesinde Zühre'nin hande-i beyazı hala görünür bir ebyâziyet-i bekâretle münevver bir göz şeklinde nigerândır (2018: 37).

Yukarıdaki tasvirde Ahmet Cemil, mavi gökyüzünün derinliklerinde Zühre'nin beyaz gülüşünü ve el değmemiş beyazlıkları görür. Yazar her ne kadar romandaki kadınları Zührevari bir tasvirle vermese de doğanın bu eşsiz manzarasının Ahmet Cemil'in nazarında Zühre'nin gülüşüyle sonlandırılması ilginçtir. Ahmet Cemil'e eril gökyüzünün güzelliği Zühre'yi anımsatır. Buradaki tasvir *Mai ve Siyah*'ın 1898 tarihli

ilk baskısından alınmıştır. Daha sonra yazarın *Mai ve Siyah*'ta yaptığı sadeleştirmeye buradaki tasvir de dâhil olur; ancak Zühre ve Zühre'nin beyaz gülüşü her iki tasvirde de benzer şekilde yer alır.

Neticede Halit Ziya, Venüs'ü bir şekilde tasvirlerine dâhil etmiştir. Hatta onun eserlerindeki uzanan seyirlik kadınların tasvirinde, bir ressam gayretini aramak bile boşuna olmayacaktır. Halit Ziya'nın çağdaşı Mehmet Rauf da romanlarında Venüs'ü andıran seyirlik kadın tasvirleri yapar. 1897 yılında *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmeye başlanan ilk romanı *Ferdâ-yı Garâm*'da, melankolik ve hayalperest Macit'in âşık olduğu amcasının kızı Sermet, seyirlik bir bedene sahiptir. Anlatıcı Sermet'i yarı çıplak olarak tasvir etmese de Macit'in rüyaları, Sermet'in arzu nesnesi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Önceleri amcasının kızını hırçın bulan Macit, zaman içerisinde ona âşık olmuş ve aşkına karşılık bulmuştur. Macit hayal ve rüya sarmalında, Sermet'in bedenini seyretmekten zevk alır.

> *Bu gece Macit için pek uzun, pek mağmum, pek müellim geçti. Bir hummâ-yı şedid, vücudunu ateşler içinde yakarak ona Sermet-i, muhtelif şekillerle, muhtelif kıyafetlerle, muhtelif yerlerde gösteriyor; kâh beyaz kanatlarıyla çırpına çırpına uzaklaştırıyor, sonra şeffaf pembe bir libasın âgûşunda bütün vücudu dalgalanan bir nîm üryanî ile dudaklarına kadar takrip ediyor, sonra dalgalara gömerek onu enînlerle ağlatıyor sonra handelerle messerrete müstağrak ediyor, kâh gelin, kâh meyyit, kâh nişanlı gibi gösterek yastan ümide, ümitten emele sevk ediyordu (2019: 53- 54).*

Macit'in rüyasında farklı kıyafetlerle karşısına çıkan Sermet'in şeffaf pembe bir elbiseyle onu öpecek kadar ona yaklaşması ilginçtir. Burada anlatıcının, kadının yarı çıplaklığını vurguladığı görülür. Oysa şeffaf elbise örtülü çıplaklığı ifade eder. Kim bilir belki de Macit'in muhayyilesindeki Sermet sadece tenle örtülü yani çırılçıplak bir hâldedir. Burada şeffaf elbise yazarın kendince uyguladığı bir sansür olarak bile değerlendirilebilir. Üstelik tam Macit'i öpecekken dalgalara karışması Sermet'in denizde tasvir edildiğini de gösterir. Tıpkı dalgalar arasından doğan Venüs gibi Sermet de dalgaların köpükleri arasında "pembe şeffaf libası" ile eril izleyicisinin karşısında durmaktadır.

Denizde yarı çıplak hâlde hayal edilen kadın bedeni, yazarın psikolojik romanı *Eylül*'de de işlenir. İlk romanda birkaç satırda örtülü bir şekilde geçiştirilen kadın-deniz ve çıplaklık üçlüsü *Eylül*'de daha ayrıntılı ve ustaca bir tasvirle yer alır. Servet-i Fünun

romancısı Tanzimat'taki kadar açık bir şekilde Venüs imgesini kullanmasa da görüldüğü gibi tasvir ettiği kadınların duruşu, saçları, dudakları ve tapınılacak derecedeki güzellikleriyle Venüs'ten gelen özellikleri taşıyan kadınlar yaratmıştır. Suat da bunlardan biridir. Âdeta erkek için kurgulanan bu kadın, Venüs'ün sanatta uyandırdığı erotik havayı denizdeki hayaliyle temsil eder. Necip, Suat'ı denizde hayal ederken kadının bedeninin, kendisinde yarattığı hisle adeta sarhoş olmuştur (2018:125).

Öte yandan Suat'ın, Necip'in gözünde seyirlik bir nesne olduğunu; çehresinin her ayrıntısını içeren tasvirler de kanıtlar. Gözler, saçlar, dudaklar ve eller romanda hiçbir ayrıntı atlanmadan tasvir edilmiştir. Necip'in tüm bu ayrıntıları seyrederken "mevt-i mesut" bir hâl aldığına da değinilmiştir.

> *Ve Necip'in gözleri hepsini görüp dudaklara geliyor, bunlardaki karanfil kırmızılığı, donuk ateşi karanfil rengi, yine bütün çehrede titreşen mana-yı serzenişle pür-nem, o şuh sitemkâr ifade ile lerzişdâr onun nazarını teshir ediyordu. Dişler, bunların müsaadeleriyle tebessüm ettikçe bütün manalar yüzlerce çoğalarak gözlere kadar sirayet eden bu tebessümle onun ruhu bu çehrede o kadar şuh ve pür-neşe görünüyordu ki, o zaman, işte o zaman Suat'ın niçin bu kadar muazzez ve şayan-ı perestiş olduğu tezahür ediyordu (2018: 162).*

Bu arada Mehmet Rauf'un deniz ve yarı çıplak kadın tasvirine benzer bir anlatım, Hüseyin Cahit Yalçın'ın 1899 tarihli *Hayâl İçinde* adlı romanında da yer alır. Romanda arkadaşları ile birlikte Tepebaşı Bahçesi'ne giden Nezih'in burada gördüğü gayrimüslim kadınlardan Alis'e olan ilgisi anlatılmıştır. Nezih'in hayalle geçen günlerinde Alis, platonik bir aşktan ziyade seyretme arzusunun nesnesidir. Bu yüzden romanda tahkiyenin yerini tasvir alır. Zaten zayıf bir kurgudan oluşan romanda sık sık Diyapulo ailesinin kızlarının tasviri yapılmıştır. Bunlardan birinde Nezih'in arkadaşlarından Vedat, karşılarındaki kızları denizde hayal eder.

> *Bak şimdi, dedi, ben ne düşünüyorum: Vakit seher, güzel bir sahil. Sahilin bir tarafı ormanlık. Buradan bülbül sesleri geliyor. Güneş doğuyor. İlk ziyâları denizde yıkanıyor. Bu kızlardan üçü de -kocakarıyı mektepteki bizim Rauf Bey'e bırakarak- buraya götürmüşüz. En dikkatli famdöşambrlar gibi güzelce soymuş, denize sokmuşuz (2019: 49).*

Paragrafa suyun ve güneşin sembolik değerleri çerçevesinde bakıldığında dişil ve erilin bir arada olduğu görülür. Psikanalitik kuram, suyu dişil ateşi de eril bir imge olarak kabul etmektedir. Hem burada hem de kadın ve suyun bir arada olduğu bütün tasvirlerde bu bağlamda bir değerlendirme yapmak mümkündür. Ayrıca suyun içindeki

çıplak kadın bedeni de erotik seyri ifade eder. Metin boyunca Nezih ve arkadaşları, bu kızları seyretmeye ve bu seyirden zevk duymaya devam ederler. Bu da buradaki gayrimüslim kadınların seyirlik olarak algılandığına işarettir.

Safveti Ziya'nın 1898'de Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilmeye başlanan *Salon Köşelerinde* adlı romanında da yine buradaki gibi kadın bedeninin seyirlik olarak yer aldığı görülür.[30] Burada da çıplaklık ve seyirle bir arada verilen kadın bedenleri ötekinin ötekisine yani gayrimüslim kadınlara aittir. Dönemin kadın giyim modasının da çok iyi yansıtıldığı romanda Şekip, çok iyi vals yapan ve yabancı aileler arasında kendine yer edinmiş biridir. Şekip yabancı aileler arasında en çok kadınlarla meşguldür. Bu kadınların dekoltelerini, çehrelerini ve bedenlerini seyretmekten duyduğu hazzı sık sık dile getirir. İşte bu noktada romanda geçen kadın tasvirleri incelendiğinde Batılı kadının Doğulu erkek için seyirlik bir nesneye dönüştüğü görülür. Özellikle Şekip'in bir toplantıda gördüğü Lydia'nın tasvirleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Romanın arzu nesnesi Lydia, çehresindeki ayrıntıların bir araya gelmesiyle bir bütün güzelliği oluşturur. Şekip onun kaşının, gözünün, burnunun tek tek izlendiğinde güzel olmadığını söyler. Şekip için Lydia bütün bedeni, çehresi, giyim kuşamıyla bütün olarak hazza hizmet eder. Özellikle de dekolteden görünen göğüs, gerdan, ense ve kollar hazzın yaratımını sağlar.

> *Sanki bu saçları Cenab-ı Hak böylece, bu biçimde, bu vaziyette yaramış… Bu saçlar bu kızın vücudundan müteferrik, büsbütün ayrı, büsbütün başka bir parça zannolunurdu. Hele ensesinin düzlüğü… Gerdanının beyazlığı ve biçimi… Ensesinden yukarı doğru kaldırılmış saçlarının intizamı, parlaklığı… Pembe kamelyalar kadar düz, taze ve adeta şeffaf duran tazenin letafet-i rakikesi Miss Lydia'ya hakikaten bir harikuladelik getiriyordu. Raksın verdiği hararetle de yanakları kızarmıştı. Göğsü hafif hafif kımıldıyordu.*
>
> *…*
>
> *Çıplak omuzlarının açık sinesinin hâsılı dekolte hâlinin zarafet ve letafeti beni pek ziyade mütehassis ediyordu. Bu kadar güzel dekolte, bu derece parlak müteharrik omuzlar görmemiştim (Servet-i Fünun, sayı 388, s. 15).*

Lydia da bütün seyirlik kadınlar gibi beyaz tenlidir. Güzel ve toplu saçlarına bir ilahilik atfeden Şekip; onun ensesini, göğsünün hafif hafif kımıldanışlarını, çıplak omuzlarının düzgünlüğünü ve dekoltenin ona kattığı zarafeti seyretmekten kendini

[30] *Salon Köşelerinde* romanının tefrika edildiği yıllarda eserin bazı kısımlarına sansür uygulanmıştır. Roman daha sonra 1912'de sansürlenen kısımlar da eklenerek yayımlanmıştır. Söz konusu roman ilk olarak Servet-i Fünun yıllarında tefrika edildiği için çalışmamız içine dâhil edilmiş ve buraya alınan tasvirlerde kaynak olarak *Servet-i Fünun* dergisi kullanılmıştır.

alamaz. Hatta Şekip bu arzusunu roman boyunca altı kez dillendirir. Bir kadının dans edişinde, oturuşunda hatta çay içişinde Nezih için hazzı uyandıracak türlü türlü hâller vardır. Bunun yanında kıyafet de bu seyrin bir parçası olarak romanda yer alır. Çünkü romandaki bütün kadınların kıyafetleri neredeyse bütün ayrıntıları verilerek betimlenir. Özellikle de Lydia'nın giydiği elbiseler ve bu elbiselerin genelde beyaz oluşu dikkat çekicidir.

Servet-i Fünun yıllarında eser vermesine karşın bu ekole dâhil olmayan Hüseyin Rahmi de Venüs'ü kadın tasvirlerinde kullanmayı tercih eden yazarlardan biridir. Hüseyin Rahmi, tespit edebildiğimiz kadarıyla Venüs imgesini ilk kez *İffet*'te kullanır. Burada namus, ahlak ve güzellik timsali olan İffet, Venüs'e benzetmiştir. Eserlerinin çoğunda natüralist bir anlatımı tercih eden Hüseyin Rahmi, *İffet*'te romantik bir tavır sergilemiştir, belki de bu romantik tavrın bir gereği olarak bütün özellikleriyle iyi bir kadın olarak yorumlanan İffet, Venüs'e sadece güzelliği bağlamında benzetilmiştir.

Romanda yoksul bir mahallede yaşayan İffet ve annesinin yaşamı, İffet'in bir kadın tarafından kötü yola düşürülmeye çalışılması, buna rağmen onurunu ve iffetini koruyan genç kızın ölümü anlatılmıştır. Romanın başından sonuna kadar bir güzellik ve ahlak timsali olarak tanıtılan İffet, ismiyle müsemmadır ve idealize edilmiş kadın tipine uygun bir şekilde tasvir edilmiştir.

> *Letafeti berfin, penbenin, lebenin çiğ beyazlıklarıyla hiçbir suretle kabil-i teşbih olmayan ve olsa olsa beyaz zambakları biraz andıran solgun reng-i ruyuna hafif bir humret geldi.*
> *Carın altından alnı üzerinden doğru bir gül-zar şafağından kurtulmuş şuaat-ı şems gibi turra-i zer-tar, ressamlara fırçalarını ellerinden düşürtecek, şuarayı dem-beste-i hayret eyleyecek bir letafetle sol şakak ve yanağın üstünden gümrahiye düşmüş bir sevda veya iki aşk kesilmiş bir gönülden çıkan bir ah-ı ateşbâr gibi gerden-i sîmîne uzanıp gitmişti. Bu cemal ilahesi güya ki o harap meskeni dolaşmaya gelmiş bir hayaldi. Veya ki musavvir-i ezelî kemal-i hüsnüne o kadar itina göstermiş olduğunu sonradan çekemeyerek bu Venüs'ü cehenneme atmıştı (2018: 61).*

Son derece romantik bir tasvirle anlatılan İffet'in ten rengi, güzelliğinin abartılı bir şekilde verilmesi, anlatıcının onu ilaheye benzetmesi ve sonunda yaptığı vurgu, kadının tasvirinde yer alan Venüs'ü andıran hâllerdir. Ancak Hüseyin Rahmi, burada idealize edilmiş bir kadın yarattığı için onu yarı çıplak ya da çıplağı anımsatacak bir hâlde tasvir etmez. Yazarın ilk dönem romanlarından olan ve kendince "naif bir gençlik ürünü" olarak tanımladığı eserde, kadın çıplaklığına yer verilmemiştir. Daha sonraki

romanlarını ise *İffet*'ten farklı bir çizgide kaleme alan yazar, romantik bir benzetme unsuru olarak tabir edilecek Venüs'ü kullanmaz. Ancak çıplaklık, onun daha sonraki romanlarında görünür bir hâlde okuyucunun karşısına çıkar. Bunlardan biri olan *Mürebbiye*'de (1899), çalıştığı evdeki bütün erkekleri cezbedecek derecedeki güzelliğiyle bir femme fatale olarak tasvir edilen Anjel metnin kimi yerlerinde yarı çıplak tasvir edilmiştir (2015: 77). Yazarın çıplaklığı burada andığımız Venüs geleneğiyle bağlantılı ve işlevsel bir şekilde verdiği *Metres* romanı da önemlidir. 1899'da yayımlanan romanda, Müştak Bey'in metresi olan Parnas, şark zevkiyle döşenmiş bir odada uzanır vaziyette şöyle tasvir edilir:

> *Sırma püsküllü serpuşu altından sarı saçları dalgalanan başını dört köşe bir yastığa dayamış. Altınlar, incilerle müzeyyen, renkte sîmî, letafette paluzeyi, lezette kaymağı elbette geri bırakacağına şüphe olmayan gerdandan aşağıda önü yarı açık, dar yeleğin içine hapsedilmek istenilen bedayi birbirini iterek yarı yarıya dışarı uğramış, beyaz dolgun, mütenasip, latif kollar dirseklere kadar bol yenli, pullu bürümcük gömlekle örtülmüş. Aguş-ı sevda-kârânda en ziyade sıkılarak o zarafeti bulmuş zannolunan tunç halkalar geçirilmiş çıplak, küçük, beyaz ayaklarda hitam bulmuştu. Uçları sivri sırma işlemeli al terliklerin biri yerde, diğeri ayaklarından birinin parmakları ucuna asılmış duruyordu (2017: 178).*

Seyirlik bir arzu nesnesi olarak tasvir edilen Parnas'ın, şark odası olarak kullanılan bir yerde yarı çıplak bir şekilde betimlenmiş olması ilginçtir. İlk bakışta oryantalist bakış açısının ürünü gibi görünen tasvirde; kadının şarklı başlığı, kıyafetleri ve kıyafetlerin altındaki bedeni tamamen nesne olarak kurgulanmıştır. Oryantalizmin, Doğu kadınını cinsel bir obje olarak temsil ettiği eserleri anımsatan bu tasvirde gayrimüslim bir kadının Türk giyim kuşam geleneğinin birer örneği olan başlık, şalvar gibi parçaları kullanmış olması da manidardır.

Oryantalist ressamın Doğu'ya yönelik algısının bir ürünü olan, fantezilerle dolu imgelerde yaşayan ve cinsel cazibenin odağı şarklı kadın imgesi, Türk bir yazarın eserinde Batılı bir kadın tarafından temsil edilmiştir. Oryantalist ressam Ingres'in odalık figürlerini hatırlatan Parnas'ın tasvirinde kadın çırılçıplak verilmemiş olsa da örtülü bir çıplaklıkla verilmiştir.



Resim 20*: Ingres, Büyük Odalık. 1814.*

Bedenin Tarihi II adlı çalışmada Henri Zerner, Ingres'in 19. yüzyıl sanatının merkezine çıplak kadını koyduğunu ve bunu güzelliğin timsali hâline getirdiğini vurgular (2021: 120). Ressamın 1814'te çizdiği yukarıda verilen eserinde kadının başındaki örtü, geri plandaki kumaşlar Şark modasına ait aksesuarlardır. Kadın görünürde tamamen çıplak olmasa da örtülü bir çıplaklık vurgusuyla seyircisinin karşısındadır. Ressam kadını çıplak, sırtı izleyiciye dönük bir hâlde çizmiştir. Ancak kadının yüzünün izleyiciye dönük olması onu, seyredildiğinin farkında bir figür hâline getirir. Ingres 1842'de resmettiği "Köle ve Odalık" eserinde ise "uzanan Venüs geleneğini Doğulu öteki olarak modern bir bağlamda" verir (Uzunoğlu, 2017: 228). Hüseyin Rahmi de romanında söz konusu tablolardakine benzer tasvirler yapmıştır. Parnas da resimdeki kadın gibi uzanmış ve seyircisine bedenini seyirlik bir nesne olarak sunmuştur. Ancak yazar anlatıcının buradaki tasvirinde konuya yönelik bir bilinç söz konusudur. Çünkü burada oryantalist sanatçının fantezisinin odak noktası şarklı kadının yerini, Batılı kadın almıştır. Yazar Parnas üzerinden verdiği bu tersine çevirmeyle oryantalist sanatçının tutumunu şu sözlerle eleştirir.

> *İşte karşımda Avrupalı ressamın aslını göremeyerek icat ettikleri elvah-ı muhayyileden biri. Hem de canlı! Frenklerin, sanat-ı hakikat namına muşambalar üzerindeki bu melun tahayyülleri yalnız müzelerde, risalelerde, salonlarda değil artık beş on paralık kartpostallarda bile görülüyor. Parnas kendini onlara benzetmek için işte o tablolardan birini model olarak karşısına koymuş. Kim bilir ne kadar uğraşmış! Benzememiş mi? Benzemiş. Ama neye? Avrupa sanatkârânının*

muhayyilelerinde vücut bulan kadınlardan birine… İstanbulluya, hakikate değil (2017: 179).

Batı fikriyatının akıl, bilgelik ve düzenle eşleştirilen erili kendine; duygular, zayıflık ve kaosla özdeşleştirilen dişili Doğu'ya benzetmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilecek oryantalist bakış açısı, edilgen bir Doğu hayali içindedir. Bu yüzden söz konusu anlayışın ürünü olan eserler, Doğu'nun sözde edilgenliğini kadın temsili üzerinden verme amacı güder. Bunu yaparken çoğu gerçekle ilişkisiz kadın tasvirleri yaratan oryantalist ressam, Doğu kadınını ötekinin ötekisi olarak kurgular ve nesneleştirir. Oryantalist eserlerdeki kadın algısı; kadınlığın eril bir hayal gücünden doğduğu gerçeğinin ve bu gerçeğin son derece sübjektif değerlerle örülmüş olduğunun bir kanıtıdır. Çünkü oryantalizmde Doğu kadını, sınırsız bir şehvetin, aptallığın ve bitmeyen isteklilik hâlinin bir timsalidir (Said, 2013: 220). Hüseyin Rahmi ise burada oryantalist tavrı eleştirerek Parnas'ı ötekinin ötekisi olarak betimlemiştir. Bu yüzden Parnas yalnızca etiyle, bedeniyle, cinsel hazzı uyandıracak halleriyle tasvir edilmiş bir kadındır. Batı'nın uzanan kadın imajıyla tasvir edilen Parnas, birkaç sayfa sonra dans ederken karşımıza çıkar.

Frenklerin "dans dö vantr" namını verdikleri raksa başladı. Nota ile ezberlenmiş bir Arap havasını o nağmelere gelmeyen bir Avrupalı parmağıyla tımbırdatarak hem çalıyor hem söylüyor hem oynuyordu.
Zımbır zımbır! Ah yalelli… Ne beste Arap bestesine, ne oyun şark şarkısına benziyordu. Âdeta "dans serbantin" gibi saçlarını, gömleğini, şalvarını yelpildeterek acib inhinalarla yerlere eğilip eğilip kalkıyordu. Bir müddet sonra udu elinden attı. Şimdi yalnız yalelli sadalarıyla raks ederek güya ateş-i intizarı içinde yandığı bir âşık-ı muhayyelin uzaklardan, pembeli, yeşilli, baygın, kavs-i kuzah elvanına girmiş afak-ı baideden vüruduna vakf-ı enzar eyler gibi süzüle süzüle etrafına bakınıyor. Sanki o mevhum sevdalısının ateşnak buselerine yanaklarını, dudaklarını uzatıyor, onun nevazişlerinde, na-kabil-i tavsif bir lezzet-i mâ-fevka'l-garam bulunduğunu aciz işmizazlarla anlatıyordu (2017: 180).

Burada dans, Servet-i Fünun şairlerinden Tevfik Fikret'in La Dans Serpantin şiirindeki kadının figürlerini andırır. Her ikisinde de son derece hareketli bir kadın tasviri görürüz. Ayrıca Parnas'ın dans ettiği bu kısımda erotik nesne olma hâlinin arttığı görülür. Bir önceki tasvirde yani yatakta uzanırken; hareketsiz adeta bir tablo gibi duran kadın son derece edilgenken, dans eden kadın tam da oryantalist sanatçının hayalini süsleyen şehvetli kadına örnektir. Buradaki tasvirlerle anlatıcı, Avrupalı metresin "Batı

mamülü şarklı imgesini" kullanarak Doğulu erkeği iyi avlayabilme çabasını göstermeye çalışır (Gürbilek, 2014: 83).

Her iki örnekte de yazarın muhtemelen bilinçli tavırla Batı kadınını erotik nesneye dönüştürdüğü görülür. *Şıpsevdi* (1900) romanında da yazar oryantalizmin kadın algısını eleştirir; fakat kendisi de kadını erotik bir arzu nesnesi olarak kullanır. Yalnız buradaki gerçek bir kadının tasvirinden ziyade, erkeklerin karşısında duran yağlı boya resimlerdeki kadın figürlerinin tasviridir. Yazarın resim konusunda belli bir bilince sahip olduğunu gösteren bu tasvirlerde, bir su perisi figürü çırılçıplak izleyici karşısındadır. Erkekler resimdeki su perisini skopofiliye yaklaşan bir tavırla izler ve cinsel organ üzerindeki çiçeğe dikkat ederler. Kasım Efendi'nin nilüferle örtülmüş cinsel organın karşısındaki kendinden geçmesi, Meftun'un ilgisini çeker (2021: 397). Bu sırada Meftun, resme dahası sanatta kadın çıplaklığına dair ilginç bir saptamada bulunur. Meftun'a göre resimdeki nilüferin altında hiçbir şey yoktur. Fakat ressam, izleyicinin görmeyi arzuladığı şeyi tamamen göstermeyerek bir gizem ve ustalık tavrı içindedir. Meftun'un bu fikri, sanatta yarı çıplak ya da örtülü çıplak kadın figürlerinin neden tamamen çıplak olanlardan daha değerli olduğunu kanıtlar niteliktedir. Çünkü arzu engellendiği sürece canlı kalır.

Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a ve bağımsız yazarlara uzanan çizgide sadece görsel sanatların değil edebiyatın da sıkça işlediği Venüs imgesinin, kadın tasvirleri için son derece önemli olduğu sonucuna varılabilir. Osmanlı sanatında Venüs'ün izlerini taşıyan bütün kadın bedenlerinin ardında; mahremiyetin yıkımı ve toplumsal tabulara başkaldırma güdüsü yatar. Yazar ve ressamlar bunu açıkça göstermeden satır aralarında yahut resmin bir köşesinden fırlayan çıplak bir ayakla yapmıştır. Bu anlamda kadının çıplaklaşma ve bedeniyle görünür olma hadisesinin resimden çok önce edebiyatta başladığını söylemek faydalı olacaktır. Çünkü Ahmet Mithat'la başlayan Venüs tasvirleri onun peşinden giden yahut onunla sanatsal mânâda tamamen ayrı kutuplarda bulunan hemen her yazarda bir şekilde kendine yer bulmuştur. Üstelik de sadece gayrimüslim kadınlarda değil, Müslüman Türk kadınlarında da Venüs'ün izdüşümlerine, ondan gelen beyaz tenin dayanılmaz cazibesine yahut uzanmış beden üzerine örtülen örtünün altındaki vücut hatlarına rastlamak mümkündür. Bu yüzden Esma Can, Ulviye Hanım, Neofari, Saniha, Parnas, Hacer, Bihter, Lydia ve niceleri

bedenleriyle Venüs'ü yeniden canlandıracak ve seyredilme ediminde edilgen nesneyi temsil edecek kadınlardır.

2.1.3. Aynadaki Bedenin Tasviri

Mitolojik, psikolojik ve felsefî açıdan farklı anlamlara gelen ayna, kadın bedeninin betimlendiği kısımlarda sıkça kullanılan araçlardan biridir. Kadın pek çok yerde seyirlik bedenini bir izleyici merakıyla seyretmek adına, heyecanla aynanın karşısına geçer. Aynanın önünde duran bedenle, yüzeyinde yansıyan imge birbirinden farklıdır. Çünkü sanat eserinde aynanın önünde duran beden özneleşme arzusunu, aynadan yansıyansa izleyicisiyle göz göze gelen nesneyi ifade edecektir. Kadının erilleşme edimlerinden biri olarak da yorumlanacak aynaya bakma eylemi, bedenin nasıl göründüğünü keşifle birlikte, bu bedeni seyreden olma arzusunu da yansıtır. Çünkü kadının ayna karşısındaki hâlinde ve bundan duyduğu zevkte "hem bir erkek özne hem de bir dişi nesne hâline gelmesi mümkündür" (Beauvoir, 1972: 54). Seyredilme arzusu ile seyretme arzusunun birbirine karıştığı aynaya bakma edimi, sanat eserlerinde genel itibariyle kadın figür üzerinden verilir. Öyle ki hemen hiçbir erkek roman kişisinin aynanın karşısında durup, kendini seyretmeye, aynadaki imgeyle bütünleşmeye zamanı yok gibidir. Kurmaca kadınsa vaktinin çoğunu; kimi zaman eril özneye daha güzel görünmek adına süslenmek için kimi zaman da kendi bedenini eril bir özne gibi seyretmek için aynanın başında geçirir. Oysa antikitede Narkissos miti, kendini seyretme arzusunu ve seyretmeden doğan oto-erotizmi erkek bedeni ile ifade etmiştir. Kusursuz güzelliğin temsili Narcissos, erilken onu gören ve âşık olan Ekho dişildir. Fakat mit; kendi yansımasına duyduğu aşkla Narcissos'un bedeninde eril ve dişili bir araya getirmiştir. Rönesans ile birlikte sık işlenir bir konu hâline gelen Narcissos, bundan sonraki temsillerinde erkek bedeninin taşıdığı dişilikle ve nihayet tamamen dişiye dönüşmüş olmakla ele alınır. Zaman içindeki değişime bağlı olarak kadın, Narcissos'a dayanan otoerotizmin hem öznesi hem de nesnesi olur.

Romanlarda da Narcissos mitine dayanan, kendi aksini seyretme ve kendi aksinin seyrinden haz alma genelde kadınlarla ilişkilendirilmiştir. Türk romanına bu

açıdan yaklaşıldığında, başlangıçtan Servet-i Fünun'a kadarki süreçte, aynanın karşısında kadınların yer aldığı görülür. Çünkü sanatta kendine hayran olan kadındır ve bunu en iyi ayna simgeler (Berger, 2018: 51). Öte yandan bir imge olarak aynanın bütün karmaşıklığı, erilin gözünde kadında var olan karmaşıklığı ve kadının ikircikli yapısını da ifade eder (Serbest Yılmaz, 2018: 68).



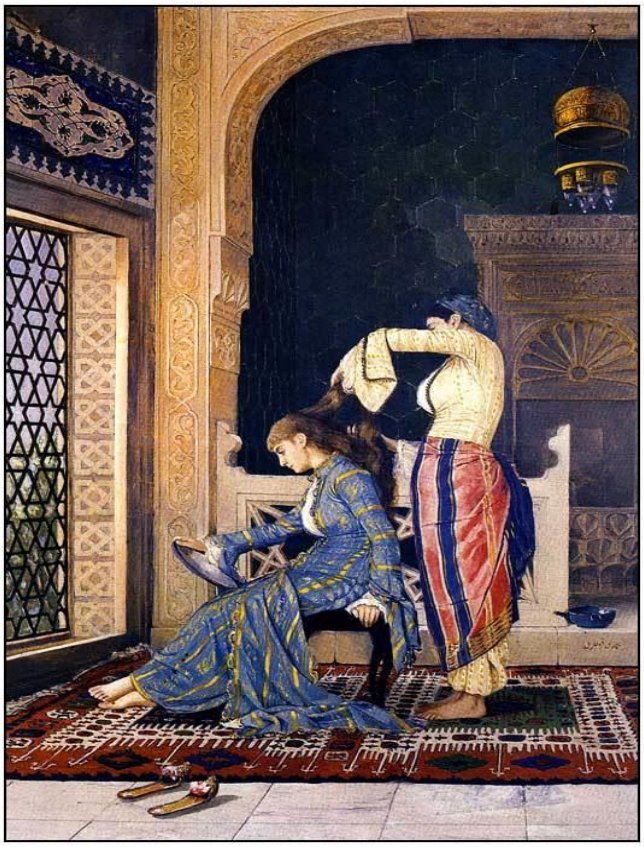
Resim 21*: Givonni Bellini, Genç Kadın Ayna Önünde, 1515*.

Batılılaşma dönemi Osmanlı sanatı; kadın-ayna ikilisi üzerinden düşünüldüğünde bu iki imgenin birlikteliği ilk olarak resimde karşımıza çıkar. Dönemin önemli aydın ve ressamlarından olan ve figüratif resmin bizdeki ilk başarılı örneklerini veren Osman Hamdi, iki eserinde ayna karşısına kadın figürleri yerleştirmiştir.

Tıpkı Batı sanatının örneklerindeki gibi Doğu sanatlarında da kadınla özdeşleştirilen ayna; genelde iç mekânı, mahrem olanı yansıtması bakımından da önemlidir. Osman Hamdi'nin 1880 tarihli "Çarşaflanan Kadınlar" tablosunda kadınla bir arada verilen ayna bir anlamda mahremiyetin kırılma nesnesi olarak da ifade edilebilir. Çünkü kadın ayna karşısında toplumsal alandan uzak, kendi imgesiyle baş başadır. Dolayısıyla tavırları daha rahattır, bu rahatlık ile izlenebilirliği de artar. Osmanlı sanatının bütün tabularına rağmen kadını resmin ana figürü olarak kullanan Osman Hamdi Bey, söz konusu tablosunda sadece yan tarafı görünen bir aynanın karşısında, dışarı çıkmak için hazırlanan bir kadını ve ona yardım eden bir başka genç kadını resmeder. Her ne kadar ayna karşısındaki kadının surat ifadesinde seyredilme

hazzını andıracak herhangi bir iz olmasa da ayaktaki kadının aynadan yansıyan çehreyi izliyor olması ilginçtir. Ayrıca kadınların görünen saçları ve elbiseden izlenebilen beden formlarıyla mahremiyetin ihlal edildiği de görülür.

Bu eserden iki yıl sonra ressam, bu sefer saçlarını taratan ve bu esnada kendi imgesini seyreden genç bir kızın ana figür olduğu bir resim çizer. Burada mahremiyet bir öncekinden daha çok ihlal edilir ve kızın açık ve sarı saçları, çıplak ayakları dönemin mahremiyet algısını görsel bir ifade üzerinden yıkmıştır.



Resim 22*: Osman Hamdi, Saçını Taratan Kız, 1880.*

Osman Hamdi'nin kendini aynada seyreden kadınları gibi romanlar da aynanın karşısında kendi imgesini seyretmekten memnun kadınların tasvirleriyle doludur. Osman Hamdi'nin resimlerinde daha çok hazırlanmak üzere kullanılan bir araç olan ayna, romanda farklı bir işlevle kadının kendi imgesinden yakalayacağı hazzın sağlayıcı nesnesi olarak yer alır. Bunun yanı sıra mahremiyetin ihlali romanda daha cesur ifadelerle aktarılır. Dolayısıyla kadının ayna karşısındaki serbestliğinin, Osmanlı romanında resimdekinden daha belirgin olarak verildiği söylenebilir. Tespit

edebildiğimiz kadarıyla Türk romanında ayna karşısında tasvir edilen kadınlardan ilki Ahmet Mithat'ın *Kafkas*'ındaki Esma Can'dır. Aynı zamanda Türk romanının uzanırken ve yarı çıplak hâlde tasvir edilen ilk kadınlarından olan Esma Can, aynanın karşısında kendi bedeninin seyrinden haz duyan da ilk kadındır. Yazar anlatıcı, kadının aynada gördüğü imgeden doğan hazzının farkındadır ve Esma Can'ın ayna karşısındaki tasvirinin ardından konuyla ilgili şunları söyler:

> *Herhangi bir kızı kendi odasında ve aynası karşısında ve fakat odada kimse olmayarak yalnız bir hâlde görmemiş iseniz, yukarıki fıkrada arz eylediğim teşbihi bir türlü takdir edemezsiniz. Âlemde kendi hüsnüne kendisi de hayran olmayan insan bulunmadığı gibi hele kendi vechinde, hırâmında, tebessümünde hâsılı kelâm her halinde büyük bir ziynet ve letafet bulmayan hiçbir karı olamaz. Kendisinde bulduğu letafetlerin mevki-i imtihanı ise derûnunda hiçbir kimse bulunmayan odada büyücek bir aynanın karşısıdır. Ben birkaç defa tesadüf eyledim ki aynanın karşısında bulunan bir kız, evzâ ve etvar talimi ediyordu (2018: 137).*

1877 tarihli romanda, yazar anlatıcının aynanın karşısındaki kadın hâllerini anlatan yorumuna göre, hemen bütün kadınlar aynadan yansıyan imgelerini hayranlıkla izlerler. Zaten güzel olarak tasvir edilen Esma Can da kendi bedeninin seyrine katılır. Aynı yıl yayımlanan *Çengi*'de Canbert Bey'in kızı Melek, ayna karşısında çok fazla vakit geçiren bir genç kadın olarak tasvir edilir. Aynanın karşısında zarafeti, işvebazlığı ve kendisinde beğenmediği şeyleri düzeltmeyi öğrenen Melek, anlatıcıya göre aynanın karşısındayken kendisinden harice çıkıp bir başkasının gözüyle kendi bedenini görecektir (2000: 72).

Henüz On Yedi Yaşında romanında Kalyopi aynadan yansıyan aksiyle kendini bütün kadınlardan daha güzel olarak değerlendirir (2000: 169). *Karnaval*'da Madam Hamparsun aynanın karşısından geçerken, kendini izlemekten zevk alan bir kadındır.

> *Bu söze Madam Hamparsun cevap vermedi. Salon üzerinde bir aşağıya bir yukarıya gezinmeye başlayıp büyük endam aynasının önüne geldikçe kendi endamını kendisi dahi temaşa ederek hayran olduğu görülüyordu. Resmi dahi harf-i vahid söylemeyip madamın şu sanemberane hıramını temaşa ile hayran hayran bakakalmıştı (2019:137).*

Ahmet Mithat'ın romanlarında el aynaları, büyük boy aynalar ya da aynalı konsollar daha çok kadınların odasında bulunur ve kadın romanın bir yerinde mutlaka aynada kendini seyreder. *Mesail-i Muğlaka*'da güzel bir kadın olarak tasvir edilen Madame de Rose Bouton üç aynadan oluşan tuvalet masasında yüzünü karşıdan sağdan

ve soldan seyreder (2000: 19). *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta ise hem Vasiliki hem de Neofari aynadan yansıyan bedenlerini seyretmektedirler.

> *İşte Vasiliki'nin yüzünün cümleden ziyade gülmesi evvela böyle güzel giyinmiş olmasından neşet eyleyip zavallı kızcağız edna vesileler ile aşağıya, salona inerek dakikalarca müddet endam aynasının karşısından ayrılmaz ve yalnız ön taraftan görünüşünü temaşa ile de iktifa edemeyip arkasını aynaya ve vücudunu büküp yüzünü geriye çevirerek kıyafetinin arkadan görünüşünü de temaşa gayretinden kendisini kurtaramaz idi (2013: 117).*

Vasiliki'nin gemiye bindikten sonra eline geçen küçük ayna, bedenini temaşa etme hususunda işlevsiz kaldığı için güzel bir elbise giyer giymez boy aynasına koşup, kendini aynada seyretmesi manidardır. Neofari, aynadaki imgesiyle narsistik doyuma ulaşmaya çalışan kadınlardandır. Ancak anlatıcı bir yerde -Vasiliki'yi alt etmeye yönelik entrikalar peşinde iken- onun aynadan yansıyan çehresini "sivrilmiş kulakları, uzamış çenesiyle masallardaki ayna karşısına geçmiş cadıya benzer şekilde betimlemiştir (2013: 414).

Yazarın son romanı *Jöntürk*'te Ahdiye'nin aynadan yansıyan tasviri yer alır. Bu eser, çalışmamızın sınırlarını aşan bir dönemde yayımlanmış olsa da Ahmet Mithat'ın romancılığında önemli bir yeri olduğu için ve içinde yer alan tasvirlerin kuvvetiyle anılmaya değerdir. Zira Ahmet Mithat daha önce ayna karşısında kadınları tasvir ederken bu romanda ayna yüzeyindeki imgeyi tasvir eder. Anlatıcının baktığı yerden saçları ve bedeni görünen Ahdiye, aynadan yansıyan çehresiyle de betimlenmiştir. Aynadan yansıyan yüzünün sağ ya da sol tarafının görünmesi gerekirken anlatıcı Ahdiye'yi karşıdan görüyor gibi tasvir ederek perspektifi göz ardı etmiştir. Buradaki tasvirden anlaşıldığı üzere Ahmet Mithat'ın betimlemelerinde tasvir edilen kadının hangi açıdan görüldüğü ve buna bağlı perspektif algısı bilinci oluşmamıştır.

> *Zavallı Ahdiye aynalı dolabın karşısında kendi kendisini beğeniyordu. Biz dahi görmüş olsak hiç şüpheniz olmasın ki biz dahi beğenecektik. Uzuna karib bir boy! Etine dolgun bir vücut! Gür lepiska saçlar, yine bu renkte mebzul kaşlar, iri gök mavisi gözler, gayet mevzun bir burun, bir ağız, bir çene, hele hafif bir tebessüm-i çehre çerçevesinin bu letafet-i asliyyesini o kadar artırır ki çeşm-i temaşanın hayran kalmaması kabil değildir. Evet Ahdiye kendisi dahi gelinlik tuvaletini pek beğendi (2003: 479).*

Fatma Aliye de *Muhadarat'ta* Ahmet Mithat gibi Fazıla'yı aynanın karşısında tasvir eder fakat burada Fazıla'nın kendi güzelliğini hayranlıkla seyretmesinden başka

bir ifade geçmez. Ancak *Refet* romanında ayna karşısındaki kadının durumu farklı bir yönelimle verilir. Fatma Aliye'nin feminizmle bağdaşan tavrının açıkça okunduğu romanda Refet, önceki bütün kadınlardan farklı olarak çirkinlikle bağlantılı tasvir edilmiştir. Fakat çirkinliği, başarılı olmasına ve kendi ayakları üzerinde durmasına engel değildir. Yazarın genel manada erkek egemen söyleme başkaldırdığı romanda; Refet'in kendisini çirkin bir kadın olarak görmesi ve bundan muzdarip tavırları yazarın reddettiği eril söylemi tasvirler üzerinden devam ettirdiğini de gösterir. Refet'in kendi bedenine yönelik çirkinlik algısı toplumun ona yönelttiği bakışın bir sonucudur. Oysa düşünürken hâlden hâle giren Refet'in çehresinde türlü güzelliklerin bulunduğu ve tek tek incelendiğinde hiçbirinin çirkin olmadığı anlatıcı tarafından belirtilir.

> *Refet'in o vaziyeti, o tavrı değil yalnız Binnaz'ın, belki herkesin hayretini mucip olacak kadar güzeldi. Hele bir ressamın en güzel bir model bulduğuna sevindirecek kadar latifti. Binnaz eline geçirdiği bir ayna parçasını bulunca sevinerek Refet'e gösterdi. Kızının güzelliğini kendisine göstermek istiyordu. Lakin yazık ki kırılmış bir aynanın atılmaya mahsus olup da Binnaz'ın almış olduğu bir parçası insanın yüzünün ancak bir yerini yani yukarı doğru tutulsa alın tarafı aşağı doğru tutulsa çene cihetini gösterebilecek kadar olup Refet'in elini bir taraftan çenesi altına koyup dirseğini de yanına dayamış diğer elini de dizi üzerine gelişigüzel bırakmış, gözler mahmur, nazarı vakur, biçimi zaten güzel olan kaşlar latif ve hafif bir surette çatılmış, dudaklarda tebessüm. Hiddetli midir? Şen midir? Tayini müşkül olan bir hâlini, heyetini bu ayna parçası gösterebilmek hizmetini ifaya gayr-ı muktedirdi (2019: 62).*

Aynanın toplumsal bir nesne olduğunu gösteren yukarıdaki kısımda, kızın eline verilmeye hazırlanan kırık ayna bir metafora dönüşür. Tam olanı parçalayan, bütünün güzelliğini parçaya indirgeyen kırık ayna, Refet'in çehresindeki ifadeyi de parçalar. Zaten parçanın güzelliğinin vurgulandığı kısımda anne; kızın gözlerinde, dudaklarında gördüğü güzelliği tek tek Refet'e göstermek için kırık aynayı tercih eder. Bir sonraki kısımda duvarda asılı boy aynasına yansıyan imge ise kırık aynadakinden farklıdır. Anne, duvardaki boy aynasını söküp Refet'e getirdiğinde, aynaya yansıyan görüntünün öncekinden farklı olduğunu fark eder. Refet ise ne kırık aynada ne de boy aynasında kendisini seyretmeyi istememiştir. Anlatıcı tarafından toplumca ötekileştirilmiş bir beden olarak kurgulanan Refet'in çirkin bedeni, hem toplum hem de toplum bilincini özünde taşıyan Refet tarafından seyredilmeye değer bulunmamıştır. Burada çirkin bir kadın ile beraber anılan ayna, kırık ve parçalanmış olarak toplumun bakışını yansıtan bir

metafora dönüşmüştür. Neticede ayna, kendi fiziksel biçimine göre yansıttığı görseli ve anlamı değiştirmiştir (Es, 2018: 1474).

Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sında da ayna karşısındaki kadınların tasvirine yer verilmiştir. Ancak bu romanda ayna karşısındaki kadınlar, hem Ahmet Mithat'ın kendine hayran kadınları hem de Refet gibi kendi bedenini olumsuzlayan, kendi kendini ötekileştiren kadınlardan farklıdır. Nabizade Nazım'da ayna, kadınların buhranları ya da ciddi ruhi değişimleriyle ortaya çıkar. Yazar önce Zehra'yı daha sonra zamanla Zehra'ya dönüşen Sırrı Cemil'i aynanın karşısına geçirmiştir. Zehra'nın kıskanç ve asabi mizacının bir yansıması olan çehresi aynada, renkten renge girer bir hâlde tasvir edilir. Sırrı Cemal ise Suphi'nin eve gelmediği bir gece tıpkı Zehra'nınki gibi bir buhranın ardından önce duvardaki bir tabloyu izler, tablodaki fırtına tasvirinden ürkerek aynaya yönelir. Aynada bir sinir harbinin yansımalarını içeren birbirinden farklı imgeler görür. Hepsi kendine ait bu imgeler yüzünden kadın, aynayı parçalamayı diler ve aynadan uzaklaşır. Evin içinde biraz dolaştıktan sonra yeniden aynanın karşısına geçmesi ve eline Suphi'nin fotoğrafını alıp öpmesi Sırrı Cemal'in o an aynada kendini özneyle birlikte görmeyi arzulamasından doğar. Öyle ki Sırrı Cemal, aynada hepsi birbirine benzeyen kendine ait hayali imgelere, öznenin onaylayıcı bakışı olmadan bakmak istemez. Ayna bir yandan bir başka gözün yapacağı onaylama işlevini görürken bir yandan da nesneyi bir anlık da olsa özneleştirir.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında da kadınlar, aynanın karşısında betimlenmiştir. Ancak Hüseyin Rahmi ayna karşısındaki kadınların ruhsal durumlarına odaklanmaktan ziyade Ahmet Mithat'ın romanlarındaki gibi bedenin durumlarını betimlemekle yetinmiştir. Özellikle romanlarda olumsuz kadın tipi olarak yer alan gayrimüslim kadınların ayna karşısındaki tasvirleri, onları tamamen nesneleştirerek seyirlik bir hâl almalarına sebep olur. Bunlardan biri olan Anjel, *Mürebbiye*'de hemen bütün erkeklerin hayranlıkla seyrettiği ve bedensel güzelliğinden faydalanmayı umduğu bir kadındır. Bu duruma mürebbiye olmadan önceki yaşamından alışık olan Anjel de seyirlik bir nesne olduğunun farkındadır. O da çevresindeki bütün erkekler gibi kendi bedenini seyretmekten haz alır. Anjel'in odasına girdiği anlarda aynanın karşısında yarı çıplak bir hâlde kendini seyretmesi anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir:

Uzun ayaklı, pembe karpuzlu al atlas abajurlu lambasını yaktı. Karyolanın başucundaki büronun üzerine koydu. Aynalı dolabın karşısına geçip fistanından başlayarak birer birer bütün esvabını çıkardı. İnce beyaz ketenden kolsuz, yakası açık gecelik gömleğini giydi. Pistanına kadar güşâde olan o vâsi yakanın aşağı tarafı dâiren-mâ-dâr tül dantela olduğu için o gömlek tesettür-i vücûddan ziyade beden-i sîmînine hayalî, nazar-âşub bir letâfet-i nîm-mahremâne verdiğinden berrak dalgalar içinde seyahat eden su melikeleri, şafak bulutlarına bürünmüş esatir perileri gibi o istitâr-ı mevhum, üryan bir vücutta nazarın bulamayacağı zevk-i şâirâneyi, tabirime müsaade varsa nikât-ı hafiyyeyi itmâm ediyordu.
Mürebbiye aynada çıplak pazularını, tekmil endamını sath-ı âbda şeklini görüp de kendine âşık olan peri kızı gibi bir meftuniyet-i medîde ile temâşa etti. Omuzlarından aşağı miyânına doğru çözüp salıvermiş olduğu kumral saçları içinden başını münfailâne birkaç defa salladı (2015: 77).

Anjel'in kendi bedenini aynada seyrettiği anda, mekânın ve mekânı dolduran eşyanın hâli de erotik göndermelerle doludur. Yarı karanlık odadan yayılan kırmızı ışık ve kızın üzerindeki tül benzeri ince gecelik anlatıcıya göre, aynadaki bedenin letafetini arttırır. Burada örtülü çıplağın tek seyircisi kendisi değildir, çünkü romanın ilerleyen kısımlarında anlaşıldığı üzere kadının kendini seyrettiği anlarda, evin çalışanlarından Tosun da bir ağacın üzerine çıkarak onu seyretmektedir. Berger'in deyimiyle erkek kadını seyrederken, kadın da seyredilişini seyretmiştir (2018: 47). Öte yandan anlatıcı kadının bu hâlini kendi imgesine âşık olan Narcissos mitiyle ilişkilendirir ve aslında bir erkek olan Narcissos'a dişil bir kimlik yükler. Kendini seyretmekten duyulan hazzın, kadınla ilişkilendirilmesi Jung'un toplumsal bilinçdışı kavramıyla açıklanabilir. Kültürel kodlar zaman içinde bu çok işlenen imgeyi, eril beden üzerinden dişile aktarmıştır. Görsel sanatlar da kolektif bilincin bir yansıması olan kadın-ayna ikilisini bir arada tasvir etmeyi ihmal etmez ve tüm bu temsillerin çoğunda ayna karşına geçen kadın çıplaktır. Memling, Tintoretto, Valezquez ve diğerleri ayna ile kadını işlerken seyredildiğinin farkında bir kadın figürü yaratır.



Resim 23*: Tintoretto, Susannah ve Kentin Büyükleri, 1550.*

Tintoretto'nun yukarıdaki resminde, Tevrat'ta peygamber Daniel kıssasında geçen ve zengin bir tüccarın karısı olan Susannah'ın bahçede banyo yaparken yaşlı adamlar tarafından izlenmesini ve taciz edilmesini tasvir eder. Susannah bir ayna karşısında kendini seyretmektedir, aynanın ardında ve kompozisyonun ilerisindeki yaşlı adamlar da Susannah'ı seyreder. Bacaklarının üzerindeki beyaz örtü ise biraz önce kadının bedenindeymiş ve buradan bacaklarına inmiş gibi bir görüntü sunar. Anjel'in örtüsü ise üzerindedir. Hüseyin Rahmi örtülü bir şekilde verdiği kadın bedenin nü'den daha değerli bir görsel şölen olduğunu belirtmesine karşılık, ressam resmin bir yerinde bedene temas eden bir örtüyle bunu verir. Ressamın şekil ve renkle bütünlediği imge, yazar tarafından sözcükle tamamlanmıştır. Her iki figürü de feminizme dayalı bir bakışla incelediğimizde, beyaz örtünün izlenen bedendeki cazibeyi arttırmaya yönelik olduğu açıktır. Birbirinden farklı zamanlarda ve farklı kültürel dinamiklerin hâkim olduğu topraklarda tasvir edilen bu iki kadın, seyirlik bir arzu nesnesi olarak betimlenmeleriyle ortak bir kaderi paylaşır.

Kadın ve ayna ikilisinde seyredilen kadınların güzel, alımlı, sağlıklı vücutlara sahip olduklarının genel bir kabul olduğunu söylemekte fayda var. Ancak kimi tasvirlerde aynadan yansıyanı seyretmekten zevk alan kadının, anlatıcı tarafından çirkin bir beden olarak tasvir edildiği de görülür. Nadir örnekte izlenebilen çirkin kadın ve ayna kompozisyonuna Hüseyin Rahmi'nin *Metres* romanındaki Saffet'in durumu örnek

verilebilir. Kocası tarafından aldatılan Saffet, hem anlatıcı hem de kişilerin gözünden verilen betimlemelerde, çirkin olarak nitelendirilmiştir. Saffet'i kandırmak isteyen bir adam tarafından gönderilen mektup ise kadının kendine yönelik algısını değiştirir. Öteki tarafından beğenilmek, arzulanmak isteyen Saffet, bu adamdan çiçekli zarf içinde bir mektup alır almaz aynanın karşısına geçer ve kendini seyreder.

> *Tedkik-i cemali için aynaya koştu. Helecandan, merakından gülpembesi bir humret-i latife peyda etmiş yanaklarını, kıvır kıvır müjganı arasından hayat-ı ye's aludunun bütün nikat-ı merareti parlayan ela gözlerini dikkatle süzdü. Alnından, şakaklarından dağılan sık, gür, lüle lüle kumral saçların arasında kalmış o pembe çehresini beğendi. Gerdanındaki katmerlerin azaldığını bir nazar-ı memnuniyetle gördü. Gittikçe melahatine hayreti arttı. Kendinin bu kadar güzel olduğunu o güne kadar neden takdir edemediğine şaştı. Tab-ı hüsnüne dayanamadı. Rakik, gülgûn dudaklarını aynaya uzattı. Aylardan beridir zevcinin mehcur-ı iltifat ve rağbeti olan o tombul yanaklarından bir buse aldı. Bu cinayeti etraftan görülmüş gibi bir vehme, galat-ı hisse düşerek daha ziyade kızardı. Odanın dört duvarına göz gezdirdi. Görülmediğine emniyet peyda edince eğildi, kendini aynadan bir daha, bir daha öptü (2017: 214-215).*

Lacan ayna evresi olarak adlandırdığı dönemi çocuğun yaşamında önemli bir yere koyar. Ayna evresinde annenin gözünden yansıyan imgesinde bir bütünlük keşfeden ve büyülenen çocuk bütün yetişkin yaşamı boyunca bu bütüncül imgeyi yakalamayı arzular. Saffet de çirkinlikle nitelendirilmiş bedeninin bir başkası tarafından beğenilmiş olduğunu düşünerek, bu beğeniye yönelik bedenini ayna üzerinden seyretmeyi ve ayna evresinde takılı kalan bilinçdışının yönlendirmesiyle bütüncül bir imgeye kavuşmayı istemiştir. Bu arzunun neticesinde, aynada görünen, daha önce tasvir edilenden yani çirkin bedenden farklıdır. Anlatıcının sesinin Saffet'in arzusuna karıştığı tasvirde, kadın aynada gördüğü imgenin hâlinden memnundur ve bu imge üzerinden eksik hazzı tamamlamaya çalışır. Elbette Susannah ya da Anjel gibi çıplağa yakın betimlenmemiştir ancak en az onlar kadar kendi bedenini izlerken narsistik bir doyuma ulaşır.

Tanzimat ve Ara Nesil'de benzer sahnelerle tekrarlanan ve kadın tasvirlerinde önemli bir yeri olan aynanın, Servet-i Fünun romanlarında öncekilerden daha işlevsel kullanıldığı görülmüştür. Özellikle Halit Ziya'nın romanlarında ayna, bedeni yansıtan bir araç olmanın ötesinde, özne ve nesne ilişkisinin hâllerini yansıtması bakımından işlevselidir. Onun romanlarında kadın tasvirlerinde göze çarpan ayna, nesne bedenin özneleşme yolundaki adımlarının yansıtıcısı olan işlevsel bir eşyadır. Halit Ziya'nın ilk

romanlarından olgunluk evresi romanlarına dek hemen her kadın tasviri bir yerlerde ayna imgesiyle tamamlanmıştır. Onun kurmaca kadınları kimi zaman bir buhranın akabinde kimi zaman da bedensel zevklerini kendi bedenleri üzerinden tatmin etmek istediğinde aynanın karşısına geçer. Halit Ziya'nın kadın tasvirleri noktasındaki gelişim çizgisini vermesi açısından yazarın romanları kronolojik incelenmelidir. Ayna önü tasvirlerinin ilki *Sefile* romanında yer alır. Romanın sonunda her şeyini kaybeden ve İhsan'dan intikam almayı arzulayan Mazlume iki kez aynanın karşısına geçerek kendi bedenini seyreder.

> *Omuzlarından düşmekte olan gömleğine ehemmiyet vermeyerek aynasına doğru ilerledi. Bir müddet hazin hazin parlak beyazlıklarını aynaya aks ettiren kollarını, gerdanını, fuhşun manevi bir çirkap ile telvis ettiği bütün bu güzel vücudu temaşa etti.*
> *İnce gömleğinin altında vücudu latif bir surette teressüm ediyordu. Sarı saçları perişan bir surette omuzları üzerine dağılmış, bazı çılgın teller vücuduna ehemmiyet vermeksizin mâlik olduğu letafetlerin suver-i mün'akisesini mahzunane seyrediyordu. Gözlerinde manidar bir nazar, bu güzel vücudun fuhşa şayan-ı feda olup olmadığını soruyordu (2016: 164).*

Mazlume düşmüş bir kadın olarak nitelendirildiği bu kısımda, aynanın karşısında henüz tamamen çıplak değildir; fakat anlatıcı üzerindeki gömleğin omuzlarından düşmekte olduğunu belirtir. Birkaç sayfa sonraki tasvirde Mazlume, aynanın karşısında tamamen çıplaktır ve romanın önceki kısımlarında bedeni, taraveti ve güzelliği sembolize eder bir hâlde tasvir edilirken burada fuhşun getirdiği olumsuzluk bedenindeki tahribat ile verilmiştir. Halit Ziya burada Mazlume'nin ayna karşısındaki durumunu ve bedenin ayrıntılarını detaylı olarak vermez. *Nemide* romanında ise ilk romandakinden daha zayıf ifadelerle aynayı görürüz. Nahit, Nemide'nin odasına girdiğinde kendini Nemide'nin aynasında görmek ister. Karanlıktan dolayı göremez ve pencereyi aralar. Anlatıcı bundan sonra Nahit'in aynaya bakmaya unuttuğunu belirtir (2016: 115). İlk okumada yüzeysel bir geçiş gibi düşünülse de Nahit'in, Nemide'ye ait aynaya bakmak istemesinin ardında, Nemide'nin imgesine bürünme isteği aranabilir. Zira Nahit, Nemide'nin sahip olduklarına sahip olmak ister. Fakat anlatıcı buna izin vermez. Nemide ise bu aynanın karşısında solgun ve rengi uçmuş çehresiyle durur. Kendini seyreder fakat gördüğü imge onu mutlu etmez. Her iki tasvirde de aynada gördüklerinden memnun olmayan kadınlara karşılık sonraki romanlarda kendi bedenini güzel bulan ve bu güzellikten narsistik bir doyum elde eden

Hacer ve Bihter'in ayna karşısındaki durumları, yazarın tasvir bağlamındaki gelişimini göstermek adına önemlidir.

Ferdi ve Şürekası'nda Hacer, ilk romanlardaki gibi yarı karanlık odada, bedenini seyrederken yazarın daha önceki kadınlarından farklı bir yerde durur. Yine çıplaklık ve seyirlik meseleleri ile birlikte anılabilecek tasvirde hem Hacer hem de kızın bulunduğu mekân, birbiriyle ilintili bir şekilde verilir. Hacer'in gösterişli odasında yer alan aynasından yine gösterişli bir bedenin yansıdığı görülür.

> *Genç kız ilerledi, bir kibrit çaktı, odanın nîm ziyası içinde bir safha-i şeffaf gibi parlayan aynanın tarafeynindeki mumları yaktı. Şimdi oda; latif, gözleri okşar bir ziya-yı hafif ile tenevvür etti. Hacer, vücudunu saran kürkü çıkardı attı, kürk bir iskemlenin üzerine düştü, oda, vücudu bir keslan-ı latif içinde tutan bir hararetle meshun idi; denebilirdi ki burada genç kızın baharı hüküm sürüyordu. Hacer, üzerindeki ince yün elbiseyi de zaid gördü, elleri bir sürat-i asabiye ile düğmeleri iliklerinden fırlattı; genç kız, kollarını arkasına uzatarak, yenlerini çekerek bu dar elbisenin içinden sıyrıldı; saçlarını zabt eden iğneyi çıkarıp attı, ayaklarından terlikler uçtu, yatağının kenarında aynanın karşısında kendine baktı (2016: 49).*

Hacer aynanın karşısında soyunur ancak kendine uzun süre bakmaz. Çünkü aynadaki bedenine hayran olması için önce ötekinin gözlerine ihtiyacı vardır. Hacer'in güzelliğini tasdik eden durum, İsmail Tayfur'la evlenecek olmasıdır. Öznenin eksikliğini tamamlayanın öteki olduğu gerçeği, bu kez aynada değişen tasvirle ortaya çıkar. Çünkü Hacer, ilk tasvirde de güzel bir kadın olarak verilmesine karşın kendi bedenini seyirden haz duymaz; ne zamanki beğenildiğini fark eder, o an bedenini gururla seyretmeye başlar. Hacer'in gelinlikli tasvirinde bu gururun ve narsistik benliğin izleri açıkça görülür.

> *Hacer, bir nefes-i itminan ile "Oh" dedi, ayağa kalktı, artık tamamıyla hazırlanmıştı. O vakit Nerime Hanım, son iğneyi saçlarının bir tarafına iliştirdikten sonra çekildi; Melekzat, Saniha, Hacer'in etrafını alan terziler, hizmetçiler gerilediler; Hacer aynanın karşısında kaldı. Bir nigah-ı mağrurane-yi nisvan ile genç kız, vücudunu bir iritisam-ı latif içinde sıkarak dökülüp giden elbiseyi, saçlarının teşkil ettiği tâc-ı zerrin üzerinde parlayan mücevheratı, omuzlarının üzerine dökülen uzun duvağı, sonra bu gelin heyeti içinde bir reng-i itminan ile lemean eden çehresini seyretti; herkes de onu seyrediyor, bir vücud-ı fevkal beşer gibi ona baht ve hürtmetten mürekkeb bir hisle nasb-ı nigah ediyordu (2016: 208).*

Hacer'in narsistik benliği İsmail Tayfur'un Saniha'ya yönelik aşkını öğrendiği gece biter. Çünkü düğün sahnesinde bütün herkesin güzelliğinden büyülenerek izlediği beden, ötekinin gözünde değerini yitirmiştir. Bunun sonucunda geçirdiği buhranla evi yakan Hacer, bir zamanlar aynada hayranlıkla seyrettiği bedenini tahrip eder. Yazar

tahrip etme edimini bir ara odadaki aynanın durumuyla verir. Yangının çıktığı anda telaş içinde olan Hacer, satır arasında geçen ve kısaca bahsedilen aynanın kırılması hadisesini fark edemez. Daha önce gençliği, güzelliği ile aynanın karşısında duran Hacer'in odasındaki aynanın parçalanışı aynadan yansıyan kusursuz imgenin de yok olması demektir.

Halit Ziya'nın kurmaca kadınlarının, ayna önündeki hâlleri ve aynaya yansıyan bedenin tasviri en güzel ifadesini *Aşk-ı Memnu*'da bulur. Bihter'in defalarca karşısına geçip bedenini seyrettiği ayna, yalnızca bir yansıtıcı işleviyle değil özneleşme yolunun araçlarından biri olmasıyla da önemlidir.

Bihter romanın başından itibaren aynada gördüğü imgeyi, erilin gözünden değerlendirir. Adnan Bey'le evlenme arifesindeyken, odasında bir ara gözü aynaya takılır. Aynadaki imgeye gülümser ve karşısında gördüğünün zavallı bir kadın olmaktan ziyade, belli bir toplumsal statüye erişmiş Adnan Bey'in güçlü karısı olmasından mutluluk duyar. Aynayla karşılaşılan bu ilk tasvirde anlatıcı Bihter'i detaylı tasvir etmez, sadece simgesel alana evlilik münasebetiyle kabul edilmiş olmayı arzulayan kadının aynada gördüğünden duyduğu hazzı aktarır. İlerleyen kısımlarda evliliğinin beklentisini karşılamaması ve yaşlı Adnan Bey'in karşısında yer alan genç Behlül'e yönelen ilgisi sebebiyle Bihter, yeniden ayna karşısına geçer. İkincide görmek istediği, eril tarafından arzulanan bedenin ayrıntılarıdır. Zira Bihter için bu beden, beğeniliyor ve arzulanıyor olmayı ifade eder. Yazar burada Bihter'i "plastik (çizgisel)" bir üslupla betimlemiştir (Çağın, 218: 558).

> *Eşyanın, duvarların, ta ötede gayet uzak bir resim şeklinde Bihter'i gösteren aynanın üstünden sakit birer şelale seyelan ediyordu.*
> *Bihter karanlık bir rüyadan mülevven bir rüyaya çıkmış gibiydi. Bu perilere mahsus bir âlemi ihtar eden odasının müphem ziyaları arasında ta ötede, uzakta, sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şeklinde takarrüp ediyor görünen Bihter'i, o aynanın Bihter'ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak kendisine baktı (2020: 173).*

O güne kadar Türk romanında hiçbir kadın, aynanın karşısında bu kadar canlı ve detaylı tasvir edilmemiştir. Bihter, bu canlılığın içinde bütün hâl ve hareketiyle adeta sanatsal bir objeye dönüşür. Bir ressamın karşısında resmi çizilecek modeller gibi duran Bihter, vücudunu örten her şeyden kurtulup bu vücudun bütün ayrıntılarını görmek ister. Saçların dahi çıplaklığa gölge düşüreceğini düşünen yazar böyle bir ayrıntıyı da düşünmüş ve ayna karşısındaki Bihter'e saçlarını toplatmıştır.

Halit Ziya'nın perspektif hakkındaki tavrını gösteren tasvirde; dışarıda derinleşen ve titrek bir hayale dönüşen manzaranın karşısında, aynaya yaklaşmayla belirginleşen bir beden durur. Yazar beden dışındaki her şeyi; pencereden görünen manzarayı, odayı, odaya belli bir atmosfer katan kandil ışığını Bihter'in aynaya yaklaşmasıyla siler. Bundan sonra tasvirin ana figürüne dönüşen bedenin ayrıntılarına ve Bihter'in bu görüntü karşısında duyduğu hazza değinir. Tamamen çıplak hâldeki bedenini seyreden Bihter'in bu sahnede otoerotizm yaşadığını belirtmek gerekir. Üstelik bu sahnenin hemen öncesindeki denizde olma isteği de Bihter'in tasvirini erotik bir hâle sokar. Gürbilek'in ifadesiyle Bihter, "aynaya bakarken sanki suya bakıyor, denizde olmak istiyordur" (2014. 145). Su cinselliğin odak noktasını oluşturan, eril gözün nesne bedeni seyretmekten en çok haz duyduğu yüzeydir. Bütün yansıtıcılığı ve derinliğiyle dişili sembolize eder. Tıpkı ayın deniz üzerine düşen ışığı gibi, kandilin yarım yamalak ışığında bedenini aynadan seyreden Bihter'in hâli de Eliade'ın belirttiği, evrenin ve insanın üretkenliğinin yörüngesini biçimlendiren su-ay-kadın üçlüsünü anımsatır (2014: 197). Tarih öncesi çağlardan beri birlikte anılan bu imgeler, *Aşk-ı Memnu*'da ayna-kandil ziyası- kadın üçlüsüne dönüşmüştür.

Öte yandan karşısında gördüğü imgeyi kusursuzluk içinde hayal eden Bihter'le aynada yansıyan Bihter farklıdır. Birincisi çıplak bedeni arzulayan erili gösterirken ikincisi eril tarafından arzulanan nesnedir. Laing'in "bölünmüş benlik" kavramının beden üzerinden bir örneği olarak düşünülebilecek bu tasvirde Bihter, bütün parçalanmışlığına rağmen aynaya yansıyan aldatıcı ve bütüncül imgesine hayran kalmıştır.

> *Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisinindi, ona hafif tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, ince gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesb ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e diğer*

Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya iki vücut peyda oluyordu. Şimdi bu aynanın donuklukları içinde derin bir mağaranın yeşil ufuklarından şeffaf tirşe gölgelere boyanarak gelen bu sevda hayaline bir recüli tasarruf emeliyle bakıyordu. Henüz dolgunlukları tamamiyet kesp etmemiş sinesinden çizgilerin hafif bir inhinasıyla daralarak inen müdevverliğinden sonra gözleri titriyor, artık uzak beyaz bulutlardan dökülmüş sayelerle örtülü görünen bu beyazlıkları daha ziyade soymaktan asabi bir tevahhuş hissediyordu. Omuzlarının genişliğinden sonra biraz uzunca gövdesini lüzumundan fazla incelte incelte belinde nispetsiz bir darlık yapmış olmaktan korkan hilkat oraya kadar bu tıraşide eseri darlaştıran hutut imsakini affettirecek bir semahat göstermek istemiş, bir kısmı genç kız kalmaya mahkum bir vücut tersimine başlamışken diğer kısmı tazeliğinin bütün münkeşif servetiyle bir kadın vücuda getirmişti (2020: 174-175).

Bihter'in aynadaki bedeni de tıpkı odanın penceresinden görünen tabiat gibi perspektife dayalı bir algıyla verilmiştir. Nasıl ki perspektifte önde görünen cismin görüntüsü ile uzaktakininki farklıysa yazar da Bihter'in bedenindeki kısımlarda buna dayalı olarak anlatılır. Bazen ince belirsiz bir beyazlığa bazen de bütün çizgilerin belirginliğiyle olgun kadının hatlarına sahip Bihter, izleyicisi için hem en yakın hem de en uzak figürdür. Pavel Florenski'nin (2013: 89) "perspektif içeren resimde tek bir merkez noktası olmalı ve "resmin derinliğine doğru ilerleyen tüm yatay çizgilerin kaçışı bu tek merkez noktasına göre düzenlenmeli" ifadesinde olduğu gibi romanın merkez figürü Bihter, bedeniyle bedeninin unsurlarıyla zaman zaman belli belirsiz bir imgeye dönüşse de bir yerde yeniden merkez nokta hâlini alır. Perspektifin yanı sıra Bihter'in buradaki tasvirinde resim tekniğinde en az perspektif kadar önemli olan bir başka kavramın "gölge-ışık" oyunlarının da izlerine rastlanır. Ressamın çizdiği figüre derinlik katma amacıyla kullandığı gölgelendirmede, bedenin bir kısmı aydınlıkta verilirken bir kısmı karanlıkta kalır. Bihter de karanlık da çizilmiş bir figür gibi bedeninin bir kısmı aydınlanan bir kısmı ise karanlığın derininde kalan bir kadındır. Tıpkı ressam Caravaggio'nun resimlerindeki gibi realizmle örtüşen gölge- ışık oyunlarıyla figür katman katman derinleşmiştir. Ancak Gombrich'in ifade ettiği gibi Caravvaggio'daki ışık, figürün bedenine zarafet ve yumuşaklık vermez (2016: 299). Bihter ise metne sürekli dâhil olan kandil ziyasıyla daha yumuşak bir bedene ve zarafetin doruk noktasına ulaşmıştır. Fakat yine de Bihter de bir anlamda Caravaggio'nun Narcissus'u gibidir. Ben ve öteki ilişkisinde ben ve ben olanın temsilini yansıtır.



Resim 24*: Caravaggio, Narcissus, 1597- 1599.*

Caravaggio mitolojik öykünün aslına sadık kalarak Narcissus'u bir erkek olarak betimler ve sudan yansıyan görüntüye diğer pek çok resminde olduğu gibi kendi çehresini ekler (Uçar, 2019: 276). Bihter'in ayna karşısında kendi imgesiyle sarılma arzusu, tablodaki figürün sudakiyle sarılmak üzere iki beden gibi görünüyor olmasına da benzerdir. Elbette Halit Ziya'nın Caravaggio'ya ait bu resmi görmüş olması düşük bir ihtimaldir; ancak biri ressam öteki yazar farklı kültürlerden gelen iki sanatçının benzer yönelimlerle suda ya da aynadaki bedeni seyretme betimlerindeki ortaklıklar münasebetiyle dikkate değerdir.

Ayrıca gölgenin koyu karanlıklarında kalan pek çok resimdeki figür gibi, aynanın karşısında çırılçıplak duran Bihter de karanlığın ve gölgenin tekinsizliğiyle sarmalanmıştır. Bedenin oyulmuş bir heykel gibi tanımlandığı bu cümlelerde Halit Ziya, Bihter'i o güne kadar yaratılmış bütün kadınlardan daha farklı bir çizgide betimler. Ruhsal portre ile fiziksel portrenin birbiriyle ilişkisi bakımından da

değerlendirilebilecek bu sahnede Bihter, Lichtenstein'ın ayna ve narsisizmle ilgili yorumlarıyla açıklanabilir (Cebeci, 2004: 103). Buna göre Bihter, ayna üzerinde kaybolan benliğinin izini sürer. Annenin reddi, anneye benzememe arzusu ve bunlara karşın bedenî arzuları karşısında sıkışıp kalan Bihter için kurtuluş, nesnelikten özneliğe geçiş olarak düşünülebilir. Bunun için aynanın karşısında hem bir içe dönüş hem de içinde var olan imgeden uzaklaşma hadisesi bir arada bulunur. Bedenini seyrederken önce içine dönen Bihter, arzu nesnesi olarak kendi bedenine yönelerek, bu sefer kendini dışarıdan izleyen bir göze dönüşmüştür. Bu göz aynada yalnızca bedene değil çehrenin çizgilerine de takılır.

> *Kendisini hiç bu haliyle görmemişti. Bu hayalin kendisinden başka bir şey olmadığından şüphe edecekti. Onu güzel, pek güzel buluyor ve bu güzelliğe ağlamak istiyordu. Biraz genişçe alnının fazlalığını kabarıkça duran kıvırcık, gür saçlarının siyah dalgaları öyle muhteşem bir vakarla tezyin ediyordu ki bu baş biraz daha küçük, bu alın biraz daha dar olsa bütün bu kadın kamet-i levendi*[31] *küçülmüş, tamamiyetinden bir şey eksilmiş zannettirecekti. Uzun kaşları ta şakaklarında ufak bir tereddütten sonra biraz daha devam ediyor ve büsbütün incelmeye vakit bulamamaksızın birdenbire kalıveriyordu. Bu kaşların şu müstevî irtisamında öyle bir yükseliş hali vardı ki veçhinin ifadesine, hususuyla gözlerinin manasına yukarılara doğru bir tayeran meyli, güya bütün vücudunu daha ziyade yükselten, daha ziyade uzun gösteren, bir vakar havası bahşediyordu (2020: 176).*

Tasvirin devamında Bihter'in gözü, dudakları, çenesi, çenesinin altındaki çukur incelikli bir şekilde anlatılır. Bihter çehresini seyrederken bir yandan bu çehrenin güzelliğini düşünür bir yandansa "istifade edilemeyecek" bu güzellik için üzgündür. Sadece erkek için değil Bihter'in bilinçdışındaki eril bakış için de bu güzel beden, kendisinden istifade edilecek bir tüketim nesnesinin ta kendisidir. Neticede Bihter, ayna sahnesinden özneleşmiş bir karakter olmaktan ziyade özneleşme sancıları içinde tekrar ve tekrar nesneleşmiş bir bedenin sahibi olarak çıkar.

Türk romanına Ahmet Mithat romanlarıyla giren ayna, Mehmed Celâl'den Nabizade Nazım'a, Hüseyin Rahmi'den Fatma Aliye'ye kadar pek çok yazarın eserinde kadın tasvirlerinde dikkat çeken bir eşyadır. Çoğunda kadının güzelliğini seyredeceği bir nesne olarak yer alan ayna, Halit Ziya'nın romanlarıyla farklı bir işleve bürünmüştür. Zira onda Mazlume ile başlayan ayna-kadın-seyir sahneleri Bihter'in

[31] Romanın Âlem Matbaası tarafından yapılan 1901 baskısında bu şekilde geçen ifade sonraki baskılarda "bütün bu levent kameti" şeklindedir. 1901 baskısındaki kullanım, 2020 tarihli Can Yayınları baskısından alınmıştır.

tasviriyle doruk noktasına vararak, Türk romanında çok az yazarın aşabileceği bir değere ulaşır. Bu iki kadının ayna karşısındaki tasvirleri, yazarın sadece üsluba dayalı bir olgunluğa değil, görsel sanatlardaki kavramları uygulamaya varan bilinçli bir tavra ulaştığını da gösterir. Hemen hepsinde kadının seyirlik bir arzu nesnesi olduğu gerçeğini unutmadan Halit Ziya'nın ayna önündeki kadınları, kendisinden öncekilerden çok daha başarılı bir çizgide tasvir etmiş olduğunu da vurgulamak gerekir.

2.1.4. Maraziliğin Tasviri ve Türk Romanının Elemli Güzelleri

Kadının sanatta bir nesne olarak algılanıyor oluşunun ardında pek çok sebep yatar. Bu sebeplerin başında ataerkil zihniyetin; kadını edilgenlik, zayıflık ve kırılganlıkla niteliyor oluşu gelir. Buna göre doğa gibi yıkıcı güçleri olan fakat bir yandan da doğa kadar savunmasız olan kadın, zaman zaman hassas bir bedenin de taşıyıcısıdır. Özellikle ruhsal kimliğinin kadına yüklediği bir özellik olan bu kırılganlık, çağlar boyunca dişilikle eşleştirilmiş melankolik ruh hâliyle paralel bir çizgidedir. Melankolinin kadınla ilişkisi ilk olarak İlyada'daki Bellerophontes ile kurulur. (Kristeva, 2009: 15). Pek çok çalışmada vücuttaki kara safra ile ilişkilendiren melankoli hâli, menstrüasyon döneminde kadınlarda artan kara safra sebebiyle en çok kadınlarda görülen bir özellik olarak anılmıştır (Binkhert, 1999: 110).

Edebî eserlerde yer alan melankoliklerin listesi çıkarılsa şüphesiz çoğunun kırılgan, yaşadıklarından çabuk etkilenen kadınlar olduğu görülür. Kadına yüklenen elemli olma hâli, zaman içerisinde marazî bir kadın tipinin oluşumuna ve buna bağlı bir bedensel imgenin yaratımına zemin hazırlar. Yazarın eril bir bilinçle kadına layık gördüğü zayıflık yalnızca melankoliyi değil histeri, elemli ve kederli olma hâllerini de kapsar. Bu hâller, beden üzerinden takip edilebilecek ve ortak özellikler çerçevesinde kurgulanacak hassas bir beden imgesini doğurur. Özellikle ilk bölümde işlenen ve ideal kadınların bir kısmı, daha kırılgan, hassas ve zayıf bedensel hatlarıyla kısaca "marazî güzellik" olarak tanımlayabileceğimiz bir güzelliğin timsali olurlar. Solgun bir ten, renksiz dudaklar, bedensel kırılganlık marazî kadın tipinin en temel özellikleridir.

Ahmet Mithat, *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'deki Canan'ın tasviri ile bu tipin ilk örneklerinden birini çizer. Rakım'ın onu ilk kez gördüğü kısımda düzgün vücuduna rağmen gayet zayıf ve hastalıklı gibi görünen Çerkez kız, esirciye göre vereme müsait bedeniyle çok altın etmeyeceğinden, yirmi altın karşılığı Rakım'a satılır (2016: 41). Hastalıklı görüntüsüne rağmen Rakım tarafından güzel bulunan Canan'ın gözlerindeki ifade de yine elemli hâlini işaret eder. Hassas, içli duruşu ve çaldığı piyanoya karışan hisli hâlleriyle çok iyi verilmese de melankolik bir kızdır. Ancak yazar, metinde alafrangalık gibi bir hastalığın sonuçlarını verme gayretinde olduğu için tasvir konusunda dikkatsizce davranır. Bu yüzden Canan'ın marazî bedenini birkaç cümleyle geçiştirir.

Felatun Bey ve Rakım Efendi'den bir yıl sonra yayımlanan *İntibah*'ta Dilaşub'un tasvirinde çehresindeki "soluk beyaz üzerine gül-i ziba pembelik" dikkat çeker (2016: 104). Sadece ten rengi değil nazenin olarak nitelendirilen vücut hatları da bu duruma eşlik eder. Dilaşub'un vücudundaki zayıflık romanın başından kızın öldüğü sahneye yani sonuna kadar devam eder. Anlatıcı herhangi bir marazilik vurgusu yapmasa da Dilaşub; zayıf kemikleri, çiçeğe benzetilen bedeniyle bu tipin ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Ahmet Mithat romanlarında bu kadın tipine çok az ve yüzeysel bir şekilde yer verir. Yazar, hastalığa meyilli, kadın bedenlerinden çok sağlıklı bir vücuda sahip kadınları tasvir etmeyi yeğlemiştir. Ancak birkaç örnekte bu tarz kadın bedeninin izlerine rastlanmıştır. *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında Nasuh'un gemide tanıştığı Catherine'i çok güzel ama kansız çehresi ve hastalığa meyilli duruşuyla kusurlu addeder. Yine de bu tür güzelliğin de kimilerince beğenilecek olduğunu belirtir (2000: 21). Nasuh da bu güzelliğin beğenicilerinden biridir; zira bu solgun beniz genç adam için adeta Venüs'ünkine eş değer bir güzelliği barındırır (2000: 180). Romanın kalabalık şahıs kadrosunda yer alan ve Nasuh'un beğenisini kazanan Matmazel Poliny de kendisini görenlerde hüznü ve elemi hatırlatacak on sekiz yaşında bir melektir (2000: 175). Hatta yazar anlatıcı Poliny'i "yersiz, sahipsiz kalmış gayet güzel bir pamuk kediye" (2000: 158) benzetir. Bütün kederli güzeller gibi o da okuduklarından fazlaca etkilenen, piyano çalan, müzikle melankoliye gark olan bir kadındır. Yazar anlatıcı, onun ruhundan bedenine yansıyan güçsüzlüğü piyano başında şöyle tasvir eder:

Mademoiselle Poliny gayrete gelerek piyano başına geçti. Vakıa piyanoya dokunuşta ol kadar mahareti olmadığı gibi, başladığı şarkının uzun perdelerini tekmil edecek kadar nefesi de kifayet etmediğinden gerek çalgısı ve gerek şarkısı o zamana kadar icra olunanlara nispetle hiçbir şey demek değil idiyse de, piyano başında hicabından renkten renge girdikçe, arttıkça artan letafeti ve sadasında tabii mebzul olan halaveti lezzetin cihet-i manevviyyesiyle şirin-mezak olmak adetinde olanları pek ziyade mütelezziz edip, diğer taraftan Melange familyası ve onlara peyrev olanlar maddeten dahi alkıştan geri durmamışlardır (2000: 177).

Poliny'nin zayıf ve hassas bir kadın oluşu, piyano başındaki güçsüzlüğünden renkten renge giren çehresinden de okunur. Hemen bütün elemli güzeller tasvir edilirken çehrenin aldan mora, mordan kırmızıya geçişi Tanzimat romanlarında yinelenen ifadelerdir.

Tarihi olaylara dayandırılan ve bunun yanında aşkı konu edinen *Süleyman Muslî*'de (1877) İstanbul imparatoriçesi Margrit de mariz bedene ve solgun çehreye sahip ama güzel bir kadındır. Ahmet Mithat, kadının tasvirine geçmeden önce bir ressama malzeme olacak derecedeki Ortaköy tepelerini anlatır, ardından bu büyülü manzaranın içinde kadını betimler.

Kalabalıktan tebaüdle sahile doğru tekarrübünü haber verdiğimiz kadın yirmi üç, yirmi dört yaşlarında fidan gibi uzun boylu ve yine fidan gibi nahif endamlı, renkçe gayet beyaz ve fakat kim bilir ne türlü hissiyat-ı derûnundan mütevellîd bir hastalığın alâyiminden olmak üzere soluk beyaz ve gözler elâ ve fakat yine bu çehre ile mütenasip olmak üzere gayet baygın elâ. Saçlar açıkça kumral bir renkte olup giydiği elbise dahi sair mükellef giyinmiş kadınlara nispetle gayet sadedir (2000: 527).

Son derece kısa ve yüzeysel bir tasvir olmasının yanı sıra, soluk tenin ve iç sıkıntısının yarattığı bir hastalığın sebep gösterilmesiyle Margrit, kırılgan bir kadındır. Ancak romanda tasvir, tahkiyenin gerisinde kalmış olduğundan yazar anlatıcı bu marazî bedenin özelliklerine bir daha değinmez. Yalnızca kadının herkesçe maruf bir güzelliğe sahip olduğunu tekrar eder.

Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye ile birlikte yayımladığı *Hayal ve Hakikat*'ta (1891) histerik bir kadın olarak nitelendirilen Vedat'ın zayıf solgun çehresinin kısa tasviri dikkate değerdir. Romanın hayal kısmı Vedat'ın ağzından aktarılırken, hakikat Vefa'nın ağzından verilir. Ardından Ahmet Mithat araya girerek önce histeriyi tanıtır, sonrasında ise Vedat'ın histerik olduğunu belirtir. Yazarın histeri ile ilgili tanımı ve histeriğin bedensel özelliklerine dair söyledikleri marazî güzelliğin kısa bir özeti gibidir.

Kendisinde isteri istidadı bulunan kızlar, kadınlar; çocukları ve kendi arkadaşları olan kadınları, kızları pek severler. Gayet nazik, muhibb-i mütehassis olurlar. Tabiatları pek rakik olmakla muhalif-i mizaçları olan edna şeylerden mahzuziyetleri dahi sairlerden ziyade olur. Bunlar asabi mizaç olan kadınlar ve kızlardır.

...

Bundan sonra isteri bir nevi nöbet halini alır, inkisar-ı asap hâlinde nöbetler yapacağı zaman hastanın elleri ayakları soğumaya başlar. Kah benzi uçar kah çehresini bir kırmızılık istila ederek biraz daha şiddetliyse nefesi zorlaşır, nabzı büyük bir zaaf gösterir (2017: 43-44).

Yazarın vurgusunu yaptığı "uçuk beniz" sadece nöbet anlarında değil, hemen her daim marazî tipin çehresinden izlenebilecek bir göstergedir. Aslında sadece histerik ve melankolik olanlar değil, bu nevrotik durumlar kadar ağır olmasa da elemli kadınlar da diğerlerinden farklı bir güzellik anlayışıyla betimlenmiştir. Fatma Aliye *Muhadarat* romanında ideal kadın olarak çizdiği Fazıla'yı elemli bir güzel olarak çizer. Fazıla'nın annesizliğinden doğan hüznünü çehresi üzerine yansıtır ve bunun bir şaire ilham verecek, bir ressama model olabilecek derecede güzel bir çehre olduğunu belirtir (2012: 110).

1889 tarihli *Sergüzeşt*'in Dilber'i de kırılgan ve solgun bedeni, hassaslığı ile melankolik bir güzel olarak tasvir edilir. Kimsesizliğin ve esaretin yankıları en çok Dilber'in bedeni üzerinden anlaşılır. Bu yüzden anlatıcı onu en çok "uçuk teni" ile okurun karşısına çıkarır. Bazen okuduğu *Paul ve Virgine*'in romantik etkisine kapılırken bazen de Celal Bey'in resimlerinde figür olarak kullanılırken Dilber'in çehresi hüzünlü bir hâlde betimlenir. Ancak bu çehre, en mahzun ifadesini Mısır'da köle olarak bulunduğu anlarda bulur. Dilber, rengi uçmuş dudakları, soluk teniyle tezat bir görüntü oluşturan siyah saçları ve daimi olarak gamlı bakan gözleriyle elemli bir heykel gibi betimlenmiştir (2016: 115). Romanın sonundaki intihar sahnesinde ise bu melankolik güzelliğin sular üzerinde dağılan saçları ve duruşu, Shakespeare'in *Hamlet* adlı eserindeki Ophelia'nın nehir üzerindeki hâlini anımsatır. İnci Enginün de (2008: 223) Sezai'nin Shakespeare'den çokça etkilendiğine ve Dilber'in sular üzerindeki hâlinin Ophelia ile benzerliğine dikkat çeker. *Hamlet*'te Ophelia'nın trajik ölümü, sular üstündeki bedenin melankolik güzelliğini gölgelememiştir. Zira ölümünün ardından eserde geçen "ve Ophelia düşmüş bütün çiçekleriyle/ Gözyaşları içine ırmağın üstünde deniz kızı gibi/ Başına gelenlerden habersiz/ Ya da sularda yaşamak için yaratılmış gibi

(2016: 134) dizeleri, kızın güzelliğine bir vurgudur. Sezai de suyun üzerinde dalgalanan saçlarıyla hürriyetine giden Dilber'in ayın donuk ışığı altında aydınlanan çehresinde son bir hüzün ve güzellik görür (2016:131).



Resim 25*: Everett Millais, Ophelia, 1851-1852*

Ara Nesil sanatçıları, sonradan Servet-i Fünun'da daha görünür bir şekilde işlenecek olan bu tipe Tanzimat sanatçılarından daha çok yer verir. Ahmet Rasim roman olarak adlandırılmasına rağmen hacim bakımından hikâyeye yakın eseri *Leyâl-i Iztırab'*ta (1891) hastalıktan mütevellit sarı, hazin bir renge bürünen, zayıf, dermansız bir kadının hastalıklı bir güzelliği taşıdığını belirtir (2017: 23). Mehmed Celal'in *Zehra*'sında ise (1894) kimsesizliğin ve melankoliye gark olmuş bir hayatın bedene yansıyışlarını izlemek mümkündür. Burada Zehra, Halit Ziya romanlarındaki sarışın, renkli gözlü ve hassas kadınlara oldukça benzer bir yapıdadır. Yazarın *Küçük Gelin, Margerette, İsyan* adlı eserlerinde de hüzne boğulmuş çehreleriyle mahzun güzelliği temsil eden kadınlara rastlanır. Yine Ara Nesil sanatçısı olan Vecihi'nin *Mihridîl* (1895) adlı romanında "solgun bir çiçeğe" rastlanır. Roman kişilerinden Mihridîl de önceki kederli güzeller gibi kimsesizdir. Yazar kadını şöyle betimler:

> *Güzeldi. O mertebe ki kimsesizliği hasebiyle kimsenin himmet ü mu'âveneti me'mûl olmayan istikbâli için yalnız o güzelliği birçok ümidler tevlid etmekte idi.*
> *Rengi beyaz, saçları, kaşları kumral, gözleri koyu mavi, boyu orta, elleri ayakları yekdiğeriyle mütenâsib olan âzâsı bir vücûd-ı nâzenin teşkil etmiş, reftâr u hırâmı, letafeti endamı mütehassis gönüllere bir sayd-gâh-ı ibtilâ olmuştu. Nazar-ı meyl ü iştiyâkı en ziyade celb eden hâl ve tavrındaki sükût ve mahzûniyet dâ'im idi ki her ne vakit bakılsa bî-çâre kız güya ser-takdim bir gönül kesilmiş de gönlü gibi feleğin bin türlü bâr-giran sitemi altında ezilmiş zannolunurdu (2016: 32).*

Kadının kimsesiz, savunmasız olması ve erkek tarafından korunmaya muhtaç, edilgen bir varlık olarak değerlendirilmesi bedeninde en çok gözlerine yansır. Çünkü patriarkal bakış bu gözlerde korunmaya muhtaç bedenin mahzunluğunun en net ifadesini görmeyi diler. Bunun bir göstereni olarak da kederli güzelliğin en rahat izlenebileceği alan çehre ve çehreyi anlamlı kılan gözlerdir.

Emine Semiye'nin *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilen *Bîkes* (1897) adlı romanında, kimsesizliğin kadında yarattığı melankoliye dayalı kederli güzellik kadının gözlerinden okunabilir. Her zaman ağlayacak gibi bulanık gözlerine ve solgun rengine rağmen Me'mune, güzel bir tablo gibi izleyicisini hayrete düşürür.

> *Bikes yirmiyi geçkince görünmekte orta boylu gayet güzel gözlü bir kızdı. Mahmur gözlerinin rengi bulutlu havada semanın izar eylediği bir hal-i letafete müşabih olup bu mestane gözlere dikkatle bakan bir insanın da gözleri bila ihtiyar yaşarır idi. Yanaklarının toz pembesine karib olan rengi teninin beyazlığıyla karışıp altın çerçeve ile ziynetlenen o güzel simanın letafetini artırıyordu (2019: 36).*

Me'mune, kötücül özellikler gösteren annesi tarafından kardeşini öldürmekle suçlanmıştır. Bunun sonucunda evden kaçarak bir konakta hizmetçilik yapmaya başlar. Konaktakilere geçmişi hakkında bilgi vermeyen Me'mune, kimsesiz olduğunu söyler. Bu yüzden konaktakiler tarafından "Bikes" adıyla çağırılır. Bu son derece edilgen ve hüzünlü kadın, bütün elemli güzeller gibi müziğe ilgi duyar, kanun çalar. Emine Semiyye kadın meselesi çerçevesindeki yenilikçi tavrına ve kadın eğitimi, kadın sorunları gibi konuları feminizme yakın bir algıyla ele almasına rağmen tasvirlerde erilin çok benzeri yakıştırmalarla kadını anlatır. Romanda Me'mune'ye yönelik kullanılan "solgun çiçek" yakıştırması, kültürel kodun kadın yazarın bilinçdışına işlenmiş olduğunun en iyi kanıtıdır.

Hüseyin Rahmi'nin *Tesadüf* adlı romanında da kederli güzelliğin ilk olarak gözler üzerinden verildiği görülür. Romanda marazî kadın tipi olarak betimlenen Saibe, kocası tarafından aldatılmıştır. Duygusal olarak zayıf bir kadın olan Saibe'nin fiziksel portresinde de yine aynı zayıflık ve kederli olma hâli hâkimdir. Bu hâl metinde ilk olarak falcı kadın Nefise'nin gözünden verilmiştir. Saibe, kocası Mail'le aralarını düzeltmek için bir falcıya gittiğinde, falcı Nefise Saibe'yi görür görmez kadının melankolisini anlar.

Nefise, yeis ve keder envaının bir çehre üzerinde peyda ettikleri âsâr ve suver-i teellümâtı artık yek-diğerinden fark edecek kadar ilm-i sîmâya vukuf hâsıl etmişti. Bir kaybı yahut hastası olanların böyle kable's-suâl tiril tiril titremeyeceklerini bilirdi. Evet, bu genç kadını saran maraz, sevda sıtmasıydı.

…

İn'itâf eylediği nikata dikilip kalan iri siyah gözlerindeki o amik mana-yı ye's ekseri en derin evcâf-ı kalbiyyesinden mecruh olan kadınlarda, evet kocalarını, nevmidâne bir şiddetle kıskanan şikeste-emel hanımlarda görülür. Genç hanımın za'f-ı sîması, solgunluğu, gözlerinin altındaki mavimtırak kavisler, pek çok leyâl-i ızdırâb geçirdiğini gösteriyordu (2015: 89).

Freud 1917'de yayımladığı "Yas ve Melankoli" adlı makalesinde; bir sevgilinin, yakın birinin ya da idealin kaybedilişinin bireyin ruhsal dünyasında büyük yıkımla birlikte, melankolik bir hâl yaratacağına değinir. Kant'a göre ise melankoliye eğilimli kimseler yaşama sevincinden yoksun bir hâlde hüznün içinde eriyip solarlar (akt. Eco, 2016: 312). Saibe tam anlamıyla Kant'ın ifade ettiği eriyip solan bir kadındır. Mail'in kendisine yönelik ilgisiz tavırları ve aldatılışıyla melankolik bir ruh hâline bürünmüştür, bu çok doğal bir şekilde çehresine yansır. Ancak anlatıcı romanın ilerleyen bölümlerinde Saibe'nin bedenine de yansıyan kederli olma hâlini çocukluğuna kadar götürür. Gerçekte Saibe her şeyiyle elemli bir güzeldir.

Natüralist yazar Emile Zola'nın Türk edebiyatındaki en önemli temsilcilerinden olan Hüseyin Rahmi, Recaizâde Mahmut Ekrem'e göre edebiyatımızın Zola'sıdır (Enginün ve Kerman, 2012: 244). Bu yüzden çocukluk yaşantıları, ırsiyet, buna bağlı neden-sonuç ilişkileri yazarın pek çok romanı gibi burada da izlenebilir. Çünkü yazar, Saibe'nin bu durumunu çocukluğundan beri belirgin bir şekilde var olan sinirliliğine, zayıflığına bağlayarak kadının bedensel tasvirindeki özellikleri determinist ve dolayısıyla natüralist çerçevede açıklamıştır. Saibe "serde yetiştirilmiş, nazik bir çiçektir" bu nazikliğin yanında "çelimsiz, kansız, solgun" bir genç kızlık yaşamıştır (2017: 97). Fakat buna rağmen güzel bir kadın olarak betimlenir.

Ruhsal durumun bedene yansıması olarak düşünülebilecek marazî beden, en güzel Servet-i Fünun romanlarında gözlemlenir. Nitekim hem Mehmet Rauf'ta hem de Halit Ziya'da melankolik, kederli, hatta hastalıklı olmanın bedene yansıyışı, kadınlar üzerinden defalarca işlenir. Halit Ziya *Sefile* romanında, Mazlume'yi ruhsal yönde zayıf ve bu durumu bedeni üzerinde taşıyan bir karakter olarak karşımıza çıkarır. Annesi Besime'nin histerik durumu, Mazlume'nin hem ruhsal portresi hem de fiziksel

özellikleri üzerinden izlenebilir. Son derece sarışın ve nahif bedeniyle Mazlume, okuyucu karşısında yaşadıklarından çabuk etkilenen, yıpratılmaya müsait, hassas bir kadın olarak durur.

> *Mazlume son derece bir nezaket-i cismiyeye, güzellikten ziyade letafete malik bir kızdı. Azasında lâtif bir nahafet, cildinde nîm bir şefafet tevessü-i bünyevîsinin kuvvetsizliğini göstermekte; simasında zaaftan mütevellit bir halâvvet-i nazikane görülmekteydi.*
> *Bu kızcağız hilkatin hayata narin bir vediası hükmünde telakki olunabilirdi.*
> *Mazlume'nin en ziyade nazar-ı dikkate isabet eden letafeti, sema kadar derin bir çift mavi göz idi ki uzun kumral kirpiklerle müzeyyen, hafif laciverdî dairelerle muhat idi (2016: 57).*

Tanzimat ve Ara Nesil'de yazarlar marazî bir güzel tasvir ederken genelde bedenlerinin zayıf ve güçsüzlüğünden çehrelerinin solgunluğundan bahseder. Halit Ziya ise bu hâli daha çok sarışınlık ve renkli gözlü olma ile ilişkilendirmiştir. Nitekim Mazlume'nin elemli olma hâlinde, sarışın olma ilk kez dikkat çeken bir özelliktir ve yazarın diğer romanlarında sürdürülür. İkinci romanı *Nemide*'de, Mazlume'ninkine benzer fakat ondan daha hassas bir bedenin tasvirini yapar. Tıpkı Mazlume gibi hasta annesini erken yaşlarda kaybeden Nemide de, hem anneden gelen kalıtsal güçsüzlüğü hem de melankolik ruh hâlinin belirtilerini bedeninde taşır. Yazar *Hikâye* adlı eserinde kızın mariz bedeninden şöyle bahseder:

> *Nemide asabî, hissiyat-ı müteheyyice sahibi, vereme müstaid, bedbaht bir surette tevellüd etmişi validesiz olmakla beraber pederi nezdinde fevkalade kıymetdar, lakin şebabının ve suret-i hilkatinin icap ettiği surette galeyanlı bir hayattan mahrum, saadet içinde mahzun bir kızdır (2018: 68).*

Aslında bütün bu mutsuz ve hazin yaradılışın, bedene yansıması Nemide'nin hüzün dolu bir güzellikle anılmasını da beraberinde getirir. Yani yazar, kızın verem gibi etkileri beden üzerinde gözlemlenebilecek bir hastalığa meyline rağmen, bu hassas bedende farklı bir güzellik bulur. Hem Nemide'nin hem de bir önceki romanın elemli güzeli Mazlume'nin bedenlerinde marazilik, yazarın daima peşine düştüğü estetik bir idealle örtüşür. Bedensel zayıflığın, marazî hâlin ve kedere boğulmuş bir çehrenin Halit Ziya için sanatsal bir değer taşıdığını belirtmek gerekir. Nitekim bu kadınların çehrelerinde baharın gelip geçici hevesleri ile bedenlerinde nezaketle yoğrulmuş bir incelik hâkimdir. Bütün bu narinlik içinde Halit Ziya'nın marazî güzelleri, estetik bir görünüm arz ederler. Yazar bunu Nemide'nin tasvirinde açıkça hissettirir.

Nemide on altı yaşında idi.
Nahafet-i vücudu, şefafet-i cildi Nemide'yi nem-nâk bir yerde açmış sarı bir çiçeğe yahut bir bahar bulutuna benzetilirdi.
Tabiat çiçeklerden zarafeti, bulutlardan sefafeti toplamış da bir insan suretine koymuş denebilirdi.
Nemide ressamların, heykeltıraşların perestiş ettikleri, hilkatin bedialarını israf ederek halk ettiği vücutlardan değildi. Fakat Nemide şayan-ı dikkat hiçbir letafet-i hususiyeye malik olmadığı halde o kadar ulvi, o kadar şiir-amiz bir mecmua-i letaif arz ediyordu ki, ruh tecessüm etmiş, nurdan bir kisveye bürünmüş zannolunurdu.
Nemide mermerden masnu gibi kollara, bir safha-i simin gibi bir sineye malik değildi. Fakat Nemide'nin nahif vücudu; genç kıza narin bir bedia-i hilkat şeklini veriyordu (2016: 22- 23).

Kadınla çokça kez ilişkilendirilen çiçek imgesi, Nemide'nin tasvirinde sarışınlık ve geçicilikle bir arada verilir. Nemide güzeldir hatta yazarın deyimiyle "ulvi bir letafete" sahiptir; ancak daha romanın başında geçiciliği anlatıcı tarafından verilir. Zayıflığın narinlikle ilişkilendirildiği bu bölümde, genç kızın aslında normlarca belirlenen bir güzelliğe sahip olmadığının vurgulanması önemlidir. Çünkü Halit Ziya, burada Nemide'nin zayıf ama güzel bedeni üzerinden geleneğin defalarca işlediği basmakalıp ifadelerle bezeli kadın bedeni aktarımlarına bir başkaldırıda bulunur. Söz gelimi Ahmet Mithat'ta defalarca karşılaşılan "mermerden masnu gibi beyaz güçlü kollara sahip" kadınların karşısına zayıf fakat narin bedenleri çıkarır. Yazarın realist tutumunun bir yansıması olarak da değerlendirilebilecek bu ifade, kadın bedeni üzerinde belli bir estetik algısına ulaşmak istediğini de gösterir. Bu yüzden ondan önceki marazî kadın tiplerinin güzelliğinde; renksiz tenin "solgun" gibi alelade bir sıfatla verilmesine karşılık, onun eserlerinde solgun ten şeffaflıkla nitelendirilmiş kısacası maraziyet daha sanatsal bir ifadeyle verilmiştir. *Ferdi ve Şürekası*'nda da Hacer, buradakine benzer özellikler gösterir. Yazarın elemli güzelliği anlatımında en çok dikkat çeken ifadelerden biri olan "bahar bulutu gibi" olma yahut "narin bir su çiçeği"ne benzeme, Hacer'in bedeninde yeniden cisimleşir. Sarı saçları, mavi gözleri, zayıf kemikleri fakat bunlara karşılık narin bedeniyle Hacer de, hastalıklı ancak takdir edilen bir güzeldir. Nitekim bu güzellik Saniha'nın gözünde bile ulvi bir değere kavuşmuş, genç kız rakibesini zayıf, solgun bir kadın olmaktan öte zarafet timsali bir beden olarak görmüştür.

Onu bu kadar güzel, bu kadar zarif tasavvur etmemişti. En evvel nazar-ı dikkatinde tezahür eden şey, beynlerindeki tezad-ı sima oldu. Hacer'in semanın reng-i lâciverdinden toplanmış da ortasına bir necm-i pertev-bâr konmuş gibi mavi-i çeşm-i münevveri, ebyaziyet-i mahzası üzerinde bir reng-i seyyal-i pembe uçan tenine hafif bir saye-i nurani atan kısa sarı kaşları, biraz açıkça duran soluk ince

dudakları, Saniha'nın fikrinde ona bir başka alemin bir başka mahluku gibi bir garabet vermişti.
Semavi, ulvi bir güzellikle güzel; mahiyeti gayr-ı muayyen olmakla beraber, ihtimal gayr-i muayyen olduğu için nazarı teshir eden bir zarafetle zarif olan bu kızın karşısında kendisini çirkin buldu (2016: 161).

Saniha'ya bu derece büyülü bir güzel gibi görünen Hacer'in, aslında bedensel özelliklerinden ziyade sahip oldukları münasebetiyle böyle bir algı yarattığını söylemek gerekir. Çünkü zenginlik içinde büyümüş Hacer, anlatıcının daha önce belirttiği gibi güzellikten ziyade zarafetle tabir edilecek bir bedene sahiptir. Fakat sahip oldukları, yaşadığı mekân ve buranın Saniha'da yarattıkları Hacer'in güzelliğini ulviyet derecesine yükseltir. Aslında Hacer, Servet-i Fünun neslinin gerçekten kaçmak adına sığındığı hayallerin bir çeşit ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Zaten İsmail Tayfur için de hayallerini gerçekleştirmenin bir aracı olarak görüldüğü için tercih edilmiştir. Bunu romanın başında İsmail Tayfur'a, Ferdi Efendi açıkça söyler. Hacer onun için "mavi gözlü, sarı saçlı, bir bahar bulutu gibi beyaz, bir su çiçeği gibi narin on dört yaşında bir kız şeklinde yüz bin liradır" (2016: 47). Bu açıdan bakıldığında elemli güzelin; mahzun bakışları, zayıf bedeni, solgun çehresi hayalin temini için tercih edilmiştir. *Mai ve Siyah*'ta benzer bir kadın çehresi, Ahmet Cemil'in yaşamayı arzuladığı bir hayatın sağlayıcısı olabilecek bir güzellik ile karşımıza çıkar. Ancak marazî kadın tipi burada sevgili değil, kız kardeşin bedenidir. Bu anlamda Ahmet Cemil'in hülyalarını aslında kız kardeşi İkbal üzerinden değerlendirmek de mümkündür. Çünkü Ahmet Cemil, hülyalarla donattığı edebiyat âlemine girişi, her yönden zayıflık ve marazilikle çevrelenmiş İkbal üzerinden elde etmeyi amaçlar. Bu yüzden İkbal'i matbaa sahibinin oğlu Vehbi'yle evlendirir. İkbal'in solgun, donuklukla kaynaşmış pembe teni, zayıf bedeni bu evlilik münasebetiyle, Ahmet Cemil'e hayalini kurduğu bir hayatın anahtarını verecektir. Sadece bedeniyle değil, adının İkbal olarak seçilmesiyle de genç kız "yüksek bir makama erişmeyi" sembolize eder. İlginçtir ki anlatıcı, bu hayalin boş bir avuntudan başka bir şey olmadığını gösterircesine bu solgun bedenin sahibi İkbal'i roman bitmeden öldürür. İkbal'in bir nöbet anına rastlayan ölümü esnasındaki tasvirinde, kızın zayıflığına bir kez daha değinilmesi güçsüz ve marazi olanın çabuk tükenir olmasına bir gönderme gibidir. Aslında Ahmet Cemil için İkbal'in ölümü; istikbalin, hayalin ölümüdür. Ahmet Cemil'in âşık olduğu Lamia ise siyah saçları, güçlü bedeniyle İkbal

ve onun gibi tasvir edilen fazlaca edilgen kadınların tam karşısında duran bedenin bir temsilidir. Pek tabi Lamia, Tanpınar'ın ifadesiyle (2016: 285) Ahmet Cemil'in "yetişmek istediği bir hayat tarzı, refah seviyesidir" ancak onun hayallerinin gerçekleşme umudunu ilk olarak kız kardeşi İkbal'in solgun bedeni üzerinden okuruz. Bu iki bedenin kısa, birkaç cümleyle verilen tasvirleri üzerinden Servet-i Fünun neslinde ana teme dönüşmüş hayal ve hakikat çatışması da izlenebilir. Neticede hem Ahmet Cemil'in hem de sembolize ettiği neslin maviden siyaha dönen umutları, İkbal'in açık teninin solgunluğunda tamamen silinip yok olmuştur.

Halit Ziya'nın kurguladığı bu bedenler, şimdiye kadar işlenen bütün romanlarda görüleceği üzere hep yok olur. Mazlume, Nemide, Hacer ve İkbal'in bedenleri zayıflığa eşlik eden nezaketle donatılmış olmalarına rağmen söz konusu metinlerin sonunda ölümle anılırlar. Bir tek *Aşk-ı Memnu*'da romanın marazî güzeli Nihal, kendisinden önceki hassas bedenlerin sahipleri gibi bir sonla anlatılmaz. Yazar, Nihal'e ve onun nezdinde hayale belki de bir şans daha vermiştir. Ancak romanın başından sonuna kadar "hasta, hemen solacak bir gül gibi" tasvir edilir. Ruhen ve bedenen marazilik belirtileri gösteren Nihal'in sarışınlığı ve güzelliği, Bihter'in sağlıklı, koyu teninin tam anlamıyla tezadı olan bir görüntü çizer. Adnan Bey'in bu iki çehre üzerindeki oyma işlerinin anlatıldığı kısımda Nihal ve Bihter'in çehrelerinden bu karşıtlık açıkça verilir.

> *Adnan Bey elini uzattı, masanın üstünden daha ikmal edilemeyen Nihal'in çehresini aldı. Bu henüz bitirilmemişti; henüz ne saçlarının simasını ipekten bir çerçeve içine alan dalgaları ne de nahif çehresinin mariz süzgünlüğü belliydi; fakat o yüzüne baktıkça kendisine ağlamak arzusunu veren hasta simayı şu müphem çizgilerin arasından tam bir vuzuh ile görüyordu.*
> *Ah! Nihal'in o yaşamaktan şikâyet ediyor zannolunan sarı, sarılığından uçucu bir pembeliğin aldatıcı neşeleri hemen solacak bir gül rikkatiyle titreyen hazin çehresi!*
> *...*
> *O ağlayan mariz çehrenin arkasında diğer bir çehre, siyah saçlarıyla, uzun kaşlarıyla, iri mahmur gözleriyle, şiir ve şebab dolu bir çehre ona çıldırtıcı tebessümlerle gülüyordu (2020: 60).*

Bu iki beden bütün zıtlıklarına rağmen güzelliğin ortak paydasında birleşir. Aslında anlatıcı Nihal'in elem dolu güzelliğini, Bihter'in neşe dolu şehvetli güzelliğinden aşağı görmez, bu yüzden de Nihal'in nahifliğine sık sık değinir. Yalnız onun güzelliği, yürürken bile mevzun ve ritimli duran ve adeta bir sanata dönüşen Bihter'in güzelliğinden farklıdır, onunki olsa olsa "sakatlık, usulden düşen bir nağmeye mahsus bir vezinsizlik" içerir (2020: 125). Yine de anlatıcı bu "rakik, solgun, süzgün,

arasından güneş geçebilecek kadar şeffaf tenin", genç kızlığa adım atamayacak derecedeki çocuksu bedenin hassaslığında, vahşi ve garip bir güzelliğin varlığından ısrarla bahseder.

Bir matem heykeli olarak nitelendirilen Nihal'in bu hassas bedeni, annenin bir mirası olarak taşıdığını belirtmek gerekir. Irsiyetin önemli bir faktör olduğu realizmin bir gereği olarak, hasta annenin solgun bedenini taşımak Nihal için bir kaderdir. Üstelik Nihal bunu sadece bedeninde değil ruhunda da taşır. Nihal'in melankolisinin özellikle piyano çalarken arttığı kısımlarda, çehresindeki hastalıklı görünüm de daha net izlenir (2020: 260).

Nihal'in nezdinde Halit Ziya'nın solgun çiçeklere mülhem kadınları, Servet-i Fünun ruhunun en iyi taşıyıcılarıdır. Dönemin içe kapanık, melalle hemhal sanatında, bu kadınlar, yüzlerinden okunan sarışın bir melankoli hâlinin en iyi örnekleridir. Nitekim aynı neslin yazarı olarak eser veren Mehmet Rauf da benzer kadın tasvirleri yapar. Ayrıca Halit Ziya'nın bu kadınlarla ilgili kısımlarda özellikle kullanmayı tercih ettiği "müstereddit, mini mini" gibi ifadeler, Mehmet Rauf'ta da yinelenir ancak elemli güzelliğin tasviri Mehmet Rauf'ta, Halit Ziya'nın tasvirlerindeki olgunluğa erişemez. *Ferda-yı Garâm*'da tıpkı Nihal gibi hassas yaradılışlı ve melankolik Sermet, zaman zaman onunkine benzer ince, şeffaf, solgun olarak betimlense de bedensel tasvirinde, ruhsal durumun izleri Halit Ziya'nınki kadar başarılı verilmemiştir. *Eylül*'de bütün melankolik tavrına rağmen Suat, hastalıklı, elemli bir görünüm sergilemez. O hâlde tereddütsüz söylenebilir ki Eco'nun "güzellikler içinde en etkileyici olanı" şeklinde ifade ettiği elemli güzellik, Halit Ziya'nın betimlediği kadınların bedenlerinde en güzel ifadesini bulmuştur. Daha sonraki yıllarda Ahmet Haşim'de de bunun başarılı örnekleri görülecektir.

Hulasa olarak; Ahmet Mithat'tan Halit Ziya'ya kadar otuz yılı aşkın bir sürede yazılan romanlarda yer alan ve sağlıklı, güçlü şen, şuh kadın bedenleriyle bir tezat oluşturan marîz, elemli, hassas olarak nitelendirilebilecek bedenler, benzer özellikler taşır. Özellikle melankoliyle ilişkili tüm bu kadınların annesiz büyüdüğünü ve annenin de sahip olduğu ırsiyete dayalı bir kırılganlığı taşıdığı görülmüştür. Öte yandan hemen bütün elemli güzeller, müzikle ilgili, okuduklarından çabuk etkilenen ve zaman zaman histeri nöbetlerine tutulan kadınlardır. Tanzimat'taki yüzeysel anlayışa rağmen Servet-i

Fünun'da ruhsal durumun bir yansıtıcısı olan "solgun ve nahif" bedenler determinist bir çabanın ürünü olarak değerlendirilebilir.

2.2. ÇİRKİN VE GROTESK KADIN TASVİRLERİ

Kültürel değerlerle oluşturulmuş güzellik anlayışının kadın bedeni üzerinden temsil edilmesine koşut bir şekilde, çirkinlik de daha çok kadın bedeni üzerinden değerlendirilir. Özellikle yirminci yüzyılın hâkim bakışında; kadının güzel ve çekici olması gerektiği bir buyruğa dönüşürken normun dışında kalanın çirkin, ötekileştirilmiş ve rağbet bulmayan bir beden olduğu fikri de yaygınlaşmıştır. Çünkü çirkin, "formun ve ideanın hâkim olmadığı şeydir" (Tunalı, 1998: 146). Yine de bu yüzyıldan çok daha önce de var olan hatta kökleri antikiteye dayanan çirkinlik algısı, önce benin dışında kalan öteki bedene ve nihayetinde ötekinin pek çok kültürdeki karşılığı olan kadın bedenine atfedilmiş bir özelliktir. Çünkü ataerkil sistemde kadının bedensel çirkinliği aynı zamanda onun taşıdığı kötücül ayartma gücünü ve içsel kötülüğünü ifade eden bir durumdur (Eco, 2009: 159).

Dişil bedeni ötekinin ötekisi kılan çirkinlik özellikleri genel itibariyle beden ve çehrede taşıdığı birtakım kusurlardır. Buna göre olması gerekenden büyük bir burun, uzun bir çene, beyaz tenin cazibesini taşımayan koyu ten rengi, beklentinin dışında kilolu ya da zayıf bir bedene sahip olma, kadına yakıştırılmayan çok uzun bir boy ya da aşırı kısalık ve tüm bunların dışında yaşlılığın getirdiği deforme olmuşluk kadını çirkin kılan özelliklerden sadece birkaçıdır. Kültürel kuralların belirlediği ideal ve güzel bedenin dışında kalan bu özellikler, toplumca ötekileştirilmiş bir grubu oluşturur. C. Estés, geleneksel anlatılardaki kadın imgesini irdelediği *Kurtlarla Koşan Kadınlar* isimli çalışmasında bu durumu şöyle değerlendirir:

> *Bedenin kabul edilebilirliği ile ilgili acımasız yargılar, kamburu çıkmış uzun boylu kızlardan, cambaz ayaklığı üzerindeki kısa kadınlardan, yastaymış gibi giyinen iri kadınlardan, engerek yılanları gibi tıslayarak dışarı çıkmaya çalışan incecik kadınlardan ve çeşitli şekillerde gizlenmiş daha başka kadınlardan oluşan bir ulus yaratır (2020: 227).*

Estés'in bahsettiği bu ulus, şüphesiz "çirkin" olarak adlandırılan kadınların ulusudur. Bütün bu özelliklerin yalnızca birini bile taşıyan pek çok kadın figürü, hem kültürel mânâda hem de kültürün bir aynası olan sanatta "çirkin" yaftasıyla adlandırılır ve buna göre temsil edilir. Bu anlamda Batı'nın kadın konusunda belki de en acımasız olduğu dönemde yani mizojinik algının yaygın olarak görüldüğü Orta Çağ'da betimlenen ve cadılıkla ilişkilendirilen kadınların hemen hepsinin çirkin olduğuna dair inanışın yansımalarına, görsel ve işitsel sanatlarda pek çok örnekte rastlanır. Oysa Sagaert'e göre (2017: 59) "yaşlı, buruşuk suratlı, çukur yanaklı, çengel burunlu, göz çukurlarına gömülmüş gözleri olan, dişsiz ağızlı, çıkık çeneli" kısacası çirkin tasvir edilen Orta Çağ cadılarının hepsi hakikatte bu denli çirkin değillerdir. Onları böylesine çirkin gösteren şey çoklukla "bekâr, çocuksuz, özgür" olmalarıdır (2017: 16). Sadece bu bile çirkinliğin tıpkı güzellik gibi baskın sistemin kendi değer yargılarınca oluşturulmuş bir olgu olduğunu göstermesi adına yeterlidir. Yani "doğanın yarattığı bir hilkat garibesi" olarak adlandırılan ucube kadın bedeni, gerçekte "kültürün yarattığı bir hilkat garibesi" olmaktan başka bir şey değildir (Henderson, 2018: 45). Orta Çağ'ın karanlığında Batı toplumlarına bir hastalık gibi sirayet eden kadına ait çirkinlik ve demonik olma inancı, daha sonraki yüzyılların kültürel dinamiği ve buna bağlı sanat eserleri bağlamında da gözlemlenebilir bir durumdur. Söz gelimi Francisco de Goya, böyle bir algının sonucunda aşağıdaki resimde aslında son derece olağan bir şeyi, kadının yemek yemesini, son derece ürkütücü bir kompozisyonla ve çirkinlikle aktarır.



Resim 26*: Francisco de Goya, Yemek Yiyen İki Kadın, 1821-1823.*

Kültürel olana uymamanın getirdiği bu algısal yanılmalardan kaynaklı olarak genelde erkek sanatçının elinden çıkan sanat eserlerinde, çirkinliğin izlerini sürmek çok daha kolay olacaktır. Çünkü erkek gözü, şeytanın işbirlikçisi kadını (!) eğer ideal güzelliğin özelliklerini taşımıyorsa çoğunlukla çirkin olarak tasvir edecek ve groteskin gölgesi altında kurgulayacaktır. Grotesk esasen bir mimari terimi olarak literatüre girse de, sanatta gülünç ve çirkin olanı yani şekil bozukluğunu ifade eder (Sözen ve Tanyeli, 2018: 121). Bakhtin'e göre de sarkık göbekler, kocaman burunlar ya da kamburluk gibi çeşitli biçimsel bozukluklarla birlikte tekinsizlik, korkunç ve nihayetinde gülünç olma grotesk imgenin en belirgin özellikleridir (2020:106). Öyleyse grotesk, ideal olanın dışında kalan biçimsizlik ve orantısızlıkla bir arada düşünülebilir.

Görsel sanatlar Diyonizyak olanla ilişkilendirilen çirkinlik ve grotesk olma hâllerini, kadın bedeni üzerinden temsil ederken en çok yaşlı kadının çirkinliği üzerinde durur. Buna göre buruş buruş olmuş teni, uzamış burnu, şekilsizlikle donatılmış bedeni ve daha pek çok özelliğiyle yaşlı kadın tasvirlerine onlarca örnek bulunabilir. Bu örneklerin en ünlüsü olan "Çirkin Düşes" adlı resimde, sanatçı görsel olarak son derece kusurlu, orantısız hatta erkeksi hatlara sahip bir kadın tasviri yapmıştır.



Resim 27*: Quentin Matsys, Çirkin Düşes, 1513*

Resimdeki kadının kafasına taktığı gösterişli başlık ve elinde tuttuğu tomurcuk gülün çehresiyle oluşturduğu tezat, çirkinliğe bir başkaldırıdır. Öyle ki yaşlılıktan gelen çirkinliğini gizleme arzusundaki kadın, bunu makyaj ve giyim kuşamla yapacaktır. Edebi gelenekte bu şekilde süslenip makyaj yapan ve kusurlarını örtmede ustaca davranan yaşlı ve çirkin kadınlar çoğunlukla eleştirel bir tutumla anlatılır. Nitekim bunlardan biri olan Boccacio, *Cobaccio* adlı eserinde yaşlı ve çirkin bir kadını tasvir ederken bu tutumu net bir şekilde gösterir.

> *Başka hiçbir hayvan, kadın kadar pis değildir: çamurda yuvarlanan domuz bile ondan çirkin değildir. Buna karşı çıkacak biri olursa, kadının, vücudunun sıvılarını ortadan kaldırmak için kullandığı korkunç aletleri utançla sakladığı gizli yerlere baksın.*
> *Sabah yataktan kalktığında yüzü, durgun sudan yükselen dumanın iğrenç yeşilimsi rengiyle aynıydı, sanırım hala öyledir, cildi ise tüy döken kuşlarınki gibi kaba, kırışık, yara kabuklarıyla kaplı ve baştan aşağı pörsüktü. Süslenmeye vakit bulunca o kadar değişti ki kimse –tabii benim gibi daha önce bin kez görmemişse- gözlerine inanamazdı.*
> *…*

Sana başka ne anlatayım? Makyajla gerginleştirdiği yanaklarının aksine karnı sarkıktır, derisi de oğlak derisi gibi buruşuktur. Karnı boş bir çuvala benzer, boğanın gerdanından farkı yoktur (akt. Eco, 2009: 164).

Pek çok örnekte çirkinliğin tasviri yaşlı beden üzerinden gösterilse de kimi eserlerde genç kadınlar da şekilsiz, orantısız beden ve çehreleri ile çirkin betimlenmiştir. Sagaert'e göre (2017) genç bir kadının çirkinliğinin ardında ise hem ontolojik sebepler hem de itaatsiz ve erkeksi olma, entelektüel girişimlerde bulunma yahut evliliğin reddi gibi durumlar yatmaktadır. Neticede ister genç isterse yaşlı olsun normun dışında kalan kadın, çirkin olarak betimlenmeye layık görülmüştür. Bunu roman çerçevesinde ele aldığımızda, kadının çirkinliğinin erkeğinkinden daha görünür bir şekilde verildiğini de söyleyebiliriz. Çünkü erkeğin çirkinliği onun sahip olduğu akıl, bedensel güç yahut toplumsal statüyle örtbas edilecek bir şeyken kadının çirkinliği telafi edilemeyecek bir durumdur. Bu yüzden fizyolojik çirkinliğe sahip bütün kadınlar romanda ötekinin ötekisi olarak betimlenecektir.

Tarihte pek çok kez tekinsizlikle ilişkili çirkin kadın imgesi, zaman içerisinde yer değiştirerek bu sefer komiğin alanı içine dâhil edilmiştir. Kimi sanatçılar için beğeninin dışında kalan çirkin beden, ötekinin sınırları içinde satır aralarında kalırken kimilerinin çirkine bakışı komediyle ve karikatürist bir bakışla örtüşür ve çirkini açıkça betimlemekten vazgeçemezler. Hatta bazı sanatçıların güzellikten çok çirkinliğin estetiğine daha eğilimli olduğu dahi söylenebilir. Dolayısıyla bu iki farklı tutumu ayrı başlıklar altında ele almak gerekir. Romanda çirkine yönelik bu tarz bir anlayışın izlerini sürmek mümkün olduğu için çalışmamızın bu bölümünde kadın bedeni üzerinden izlenen çirkinlik olgusu; satır aralarında kalan ya da güzellik kadar önemsenmeyen betimlemeler ve bilinçli bir çabayla kurulan çirkinliğin estetiği bağlamlarında iki başlık altında ele alınacaktır.

2.2.1. Ötekinin Ötekisi Çirkin Kadının Tasviri

Türk romanına dişil çirkinliğin temsili bağlamında baktığımızda Tanzimat'ın ilk yıllarında çok az kadının bu çerçevede tasvir edildiğini görürüz. Bu pek tabii yazarların romantizme dayalı ideal güzelliğin peşinde olma arzularından kaynaklanan bir durumdur. Kısmen de olsa çirkin kadınların ilkini Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde görürüz. İlk eserlerinden *Karı Koca Masalı*'nda (1875) evlilik meselesini işlerken kadın çirkinliğinden bahseden yazara göre, çirkin kadın nefrete layıktır. Yazar anlatıcı metin boyunca olay örgüsünü vermeyi denese de tasvir ve değerlendirmeleriyle konuya girmez ve Parla'nın deyimiyle "yokanlatının yarattığı boşlukta, daha önceki anlatıların geleneklerini yıkar; kendisini yeni bir anlatının kurucusu ilan eder (2015: 81). Geleneksel bir hikâye anlatmanın dışında sürekli konu dışına çıkan yazar Gökçek'e göre bir "üslup parodisi"ne başvurmuştur (2017: 167). Yazarın üslup konusundaki söz konusu tavrına ve gelenekselin dışına çıkma edimine, anlatıda yer alan tasvirlerde de rastlanır. Çünkü Ahmet Mithat burada, geleneğin belli özellikler çerçevesinde kurguladığı güzel kadın tipinden uzak, çirkinliğiyle ön plana çıkan bir kadın bedenini betimler. Öte yandan tasvirin ön plana çıktığı metinde, yazarın kişileri tanıtmadan önce bahsettiği çirkinlik olgusu, bedensel formun şekil bozukluğuyla ilişkili bir şekilde verilir. Bu yüzden yazar anlatıcı, buradaki kişilerin tasvirine geçmeden önce son derece çirkin bir kadın tasvirinden bahseder. Ardından anlatı kişilerinden olan Mahcemal'i tasvire başlar ve kadını çirkin olarak nitelendirilir. Çünkü kadının zayıf bedeni, kısa boyu ve şekil bozukluğuna eşlik eden çehresi norm dışıdır. Ahmet Mithat'ın belli bir form etrafında şekillenen güzel kadın imajına karşı çıkarak betimlediği Mahcemal, Türk romanında tespit edebildiğimiz kadarıyla çirkin olarak tasvir edilen ilk kadındır.

> *Boy orta boylu adamın ancak göğsüne gelir. Vücut "nahif" denilen vücutlar onun yanında balık etli addolunabilecek bir haldedir. Memeleri olmasa…*
> *Şu "meme" lafzı da nasıl insanın suyunu akıtır. Fakat koyun memesi denilse bu tesir hasıl olmaz. "İnsan memesi" denilir ise ağız sulanmaya başlar. "Ana memesi" denildiği gibi yüreklere bir yufkalık gelir. "Karı memesi" denildiği zaman ağzın sulanması artar. Maazallah birisi "kız memesi" der ise var ya? İşte ben teehhüle razı olmayan ve hevayici şehevâniyesini melânet-kârane bir yolda*

arayan bir zâtı şu lafz-ı mübarek ile teehhüle kandırmış olduğumu müftehirâne arz ederim.
Lakin bizim Mâhcemâl Hanım'ın memeleri ağız sulandıracak memelerden değildir. Onların sâdır ettikleri hizmet koynuna iki kartopu saklamış ve bu kartoplarının uçlarına dahi bir mercan oturmuş zannolunan karıların memelerinin sadra ettikleri hizmet-i tezyîniyyeye makis değildir. Yalnız kaburga kemiklerinin göğüs tarafından sayılabilmelerini men edecek kadar bir setr ü ihfâ hizmetinde bulunabilirler idi (2011: 125).

Mahcemal'in beden tasvirinde dikkat çeken en önemli unsur zayıf bedeninin çirkin olarak nitelendirilmesidir. Dönemin beden politikaları düşünüldüğünde zayıflığın bir çirkinlik göstergesi olarak kabul edilmesinin son derece olağan bir durum olduğu ifade edilebilir. Yazar anlatıcının nahif bir bedenin bile Mahcemal'in bedeni yanında balık etli kaldığını söylemesi ve kadının göğüslerine yaptığı vurgu önemlidir. Çünkü pek çok anlatıda bedenin ziyneti olarak bahsedilen göğüs ve gerdan, güzel bedenin en önemli gösterenleridir. Bunun eksikliği ise orantısızlığı doğuracak ve idealdeki kadın bedeninden uzak bir görünüm sergileyecektir. Mahcemal bu eksiklik vurgusuyla Batı resminde son derece çirkin olarak betimlenen yaşlı kadın figürlerini anımsatır.



Resim 28*:Baldung Grien, Ölüm ve İnsanın Çağları, 1540.*

Yukarıdaki resimde de görüleceği üzere çirkinlik, zayıflık ve yaşlılıkla koşut giden bir olgudur. Mahcemal de buradaki tasviriyle çirkin ve yaşlı bir bedenin taşıyıcısı olarak okuyucunun karşısına çıkar. Zaten yazar anlatıcı da kadının çirkinliğinin sebebinin ya aşırı zayıflık yahut da şişmanlık olduğunu özellikle belirtir (2011: 127). Öte yandan Mahcemal'e ait bu çirkin bedene yine hazzı sağlamayacak derecede şekilsiz bir çehre eşlik eder.

> *Böyle bir vücudun ayinesi demek olan çehrede ne görülebilir? Bir kansızlık, bir cansızlık, bir sarılık, bir baygınlık… Bir… Bir…*
> *Avurtların biraz çukurluğu yanak elmacıklarını nazarlarda biraz daha yükseltmiş ve şu halde yanak derisinin çekilmiş olması burnu dahi nazarlarda biraz*

büyültmüştür. İhtimal ki Mahcemal Hanım küçük ve zarif ağızlı bir karı olabilir idi. Ancak zayıf adamın dudakları dahi ekseriya kaytan gibi inceleceği cihetle ağıza mutlaka bir yayvanlık verir. Ya dudakların solukluğu?
Gözlerin çukurda olacağını buraya kadar ettiğim tarif sana işrap edebilmiştir. Kudretine, kuvvetine kurban olduğum! Bu gözleri biraz da yeşilce yaratmış idi. Yeşilce gözü sevmezsin öyle değil mi? Başka renkler var iken artık yeşil renk olan göz de sevilir mi? Ben bilakis çok severim. Her gözü severim ama göz dediğin şey dahi adamakıllı bir çehrede olmalıdır.
Mahcemal Hanım'da şakaklar biraz çukurcadır. Zaten de öyle olacak değil mi ya? Hele saçlar dahi biraz seyrekçe olduklarından bu çukurları setreden acizdirler. Hasılı efendim Mahcemal Hanım'da öyle bazı hanımlar gibi billûrdan değil belki alçı veya ak mermerden yapılmış zannolunan ve halbuki o cila, o saffet, o şaşaa ak mermerde dahi bulunamayan gerdan ve göğüs yok idi (2011: 125).

Mahcemal kolektif bilinçdışında yer alan yaşlı cadı kadın imajının benzeri bir çehreye sahiptir. Bu yüzden Grien'in resminde yer alan ve insanın beşikten mezara giden yolculuğunda çirkinlikle sarmalanan yaşlılık dönemindeki figürü andırır. Yine de anlatıcı çirkin kadının da sevilebileceğini ifade eder ve bu çirkin bedenin sevicisi olarak yine çirkin bir erkeği tasvir etmiştir. Dolayısıyla yazar anlatıcı, görünürde çirkinliği eleştirmese de ona layık gördüğü çirkin adamla bir anlamda hem kadın hem de erkeği ötekileştirmiştir. Her iki bedende de çirkinlik Henderson'un deyimiyle "rahatsız edici bir aykırılıktır" (2018: 29). Bu yüzden yazar anlatıcı, okuyucuya bu kadına dönüp bakmama telkininde bulunur. Çünkü çirkin, hazla izlenemeye değer bulunmayan ancak grotesk çekiciliği sebebiyle de göze çarpan bir bedendir. Yazarın 1877 tarihli *Çengi* adlı eserinde ise Hesna çirkin bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Canbert Bey'in evinde çalışan Hesna, yazar anlatıcıya göre hem yaşlı hem de çirkindir (2000: 44). Aslında burada kadının çirkin olması en çok ten rengiyle ilişkilendirilmiştir. Arap olan Hesna, ten rengi ve ilerlemiş yaşı sebebiyle çirkin olarak değerlendirilmiştir. Zira rengi siyaha kırmızıya çalan bir ten klasik çağdan itibaren estetikten yoksun olarak kabul edilir (Sagaert, 2017: 40).

Ahmet Mithat *Karnaval* (1881) adlı romanında çirkin kadın tasvirine daha detaylı yer verir. Burada Şehnaz hem çehresiyle hem de bedeniyle çirkin bir kadın olarak betimlenmiştir. Şehnaz genç bir bedeni taşıyor olmasına rağmen ölçüsüzlüğü ve şeytani özellikleriyle çirkindir. Üstelik Şehnaz'ın çirkinliğine yazar anlatıcıya göre; kötü huyu, kibirli duruşu ve terbiyesizliği de eşlik eder.

Şehnaz Hanımefendi haddizatında yedi kudretin o kadar özenerek tertip ve tezyin eylediği bir masnu olmadığından kız sekiz dokuz yaşlarına geldiği zaman sanki

sani-i teala hazretleri bu masnuu kendisi dahi beğenmemiş de tasvir-kerdesini beğenmeyen ressamların fırçalarını boyaya batırarak suratına doğru serpiverdikleri veçhile hatsız hesapsız çilleri ve çiçek bozukluklarını bu kızın yüzüne serpivermişti.
Boy kısaya akreb orta, vücut bir iskelet olup hilkatteki inada bakınız ki dişler dahi dudaklarından harice fırlamaya her zaman hazır ve muntazır bir hâldedir. Uzun bir yüze ufacık bir burun ne kadar yakışmazsa bir sivri çene üzerinde ve geniş bir ağzın ipince dudakları arasında bu dişlerin dahi o kadar yakışıksız olacağını zihninizde bulabilirsiniz (2019: 80).

Güzel bir tende en çok göze çarpan pürüzsüzlüğün aksine, çirkin kadının teni kusurlarla doludur. Şehnaz bu kusurlar arasında sayılabilecek çiçek bozuğu yüzü ve çilleriyle idealin dışında kalır. Ayrıca ince geniş ağzı, sivri çenesi ve iskelet gibi ince vücuduyla da çirkindir. Bunun yanı sıra Şehnaz'ı çirkin kılan bir diğer unsur şeytani gözleridir. Yazar anlatıcının deyimiyle "pergelle resmolunmuş gibi testekerlek ve küçücük açık mavi gözleri sanki iblisin kör olmayan gözü gibi"dir (2019: 80). Küçük, mavi, fırıl fırıl dönen gözleriyle zeki bir kadın olduğunu hissettiren Şehnaz, bakışlarıyla şeytanı bile aldatacak yaşlı bir kadını andırır. Zaten tasvirin hemen ardından Şehnaz için "acuze" tabirinin kullanılması genç kızın, demonik bir figür olan çirkin ve huysuz yaşlı kadınları hatırlattığına vurgudur.

Her iki romanda da dikkat çeken durumlardan biri, çirkin olarak nitelendirilen Mahcemal ve Şehnaz'ın gözlerinin renkli olmasıdır. Zaten Ahmet Mithat romanlarının çoğunda güzel olarak betimlenen hemen hemen her kadın siyah ya da kahverengi gözlere sahiptir. Renkli gözün çirkinlikle birlikte anılması ise geleneksel anlatılarda yeşil ve mavi gözlülerin meşumlukla suçlanmasına bir örnek teşkil eder. Zira Erzurumlu İbrahim Hakkı da *Marifetname* adlı eserinde mavi gözlülerden uzak durulması öğüdünde bulunur.

Öte yandan çirkin olarak betimlenen kadınların bir kısmında öne çıkan özelliklerden biri de bu çirkinliği telafi etme yolundaki çabalarıdır. Bu zaman zaman iyi bir evlilik arzusuyla karşımıza çıkarken, zaman zaman da entelektüel bir olgunluğa ulaşma yolundaki çabalarla kendini gösterir. Ahmet Mithat yukarıdaki romanlarında çirkin olarak betimlediği kadınlarla ilgili böyle bir çabayı vermese de *Diplomalı Kız* (1890) adlı eserindeki Matmazel Julie'yi tam da çirkinliğin telafisi yolundaki entelektüel adımlarıyla aktarır. Bunun yanı sıra yazar anlatıcı kızın çirkinliğini yoksulluğa bağlı zayıf bedenine ve annesinin de çok güzel olmayışına yani ırsiyete

bağlar. Her ne kadar Julie'nin aslında çirkin olmadığı vurgulansa da çehresi ve bedensel özellikleriyle çirkin tasvir edilmiştir.

> *Çehre solgun, gözler fersiz, dudaklar renksiz. Şairlerimizin yalnız bir tabirine uyan yalnız bir yeri var ki o da belidir. Mû-miyân! Gerçekten mû-miyân! Vücutta bir dirhem et olmadığı, mide dahi bomboş olduğu halde bel kıl kadar kalmaz da ne olur? Bu kızın ismi Matmazel Julie Depres'dir.*
> *İhtiyarca kadını hiç sormayınız. O da Julie kadar kansız, Julie kadar cansız. Fazla olarak ihtiyarca da. Yüzü buruşmuş ama bu hali büsbütün ihtiyarlıktan saymayınız. Evvelce semizmiş de sonra dûçâr-ı zaaf olduğu için mukaddema vücuduna korse gibi sımsıkı gelen derisi şimdi bollanmış. İşte bollanan bu deri potluk nev'inden bir buruşukluk hasıl etmiş.*
> *Evet! Sonradan dûçâr-ı zaaf olmuş. Aman ya Rab, ne zaaf. Avurtları o kadar çökmüş ki sanki açlıktan avurtlarını yemeye yutmaya davranmış. Sarı saçları, mavi gözleri çehrenin şekli filanı Julie'nin aynı. Çünkü onun validesi Madam Depres. Fakat Julie on yedi on sekiz yaşında olduğu halde hüsn-i cemal, cazibe filan denilen şeylere bedel kubh-ı meskenet nefret ihsas eylediği hâlde, otuz sekiz otuz dokuz yaşında olan validesinden ne beklersiniz? (2018: 12).*

Bu tasvirde önemli olan yazarın, çirkin bir bedene sahip olan Julie'nin bu durumunu birtakım sebeplerle sunmuş olmasıdır. Ahmet Mithat'ın burada determinist bir çabaya başvurduğu görülür. Neden sonuç ilişkisine bağlı bu tasvirde romanın yayım tarihinin, edebiyatta realist ve natüralist eserlerin yeni yeni verilmeye başladığı yıllara rastlamasının izleri aranabilir. Öte yandan anlatıcı kızın güzel ya da çirkin olması konusunda roman boyunca kararsızdır. Kimi yerlerde çirkin yaftasını kolayca kullansa da kimilerinde kızın esasen çirkin olmadığına belli başlı sebeplerin onu çirkin bir bedene sürüklediğine vurgu yapar. Julie yoksulluğun sebep olduğu çirkinliği aldığı eğitimle ve okuduğu kitaplarla ödünlemeye çalışır. Bunun çok benzeri bir çabayı Fatma Aliye'nin *Refet* (1898) romanında da görürüz. Refet daha çocukluktan itibaren çevresindekiler tarafından çirkinliği sebebiyle onlardan ayrılan ve çevresi tarafından beğenilmeyen, rağbet görmeyen bir bedenin sahibidir.

> *Refet'in sıska vücudunu ve zafiyetten sararmış yüzünü, ıstıraptan çatılmış kaşlarını, ağlamış suretini gören çocuklar eyyam-ı sabavetin şan ve şöhreti olan tebessümlerden, handelerden, koşmalardan, hoplamalardan mahrum bulunan bu çocuğu hoş göremiyorlardı. Bazı defa onları oynamakta görünce Refet'in yüzünde bir lema-yı heves görülüyor, gözleri parlıyor, ekseri ağlamak üzere bükülmekte olan zayıflıktan incelmiş ve kulakları hizasına doğru yayılmış, fakrüd-demden kül rengi haline gelmiş dudakları üzerinde bir tebessüm beliriyordu (2019: 27).*

Sadece çocukluğunda değil genç bir kız olduğunda da çevresindekiler tarafından çirkin bulunan Refet, son derece başarılı bir kadındır. Psikanalizde çirkin bir bireyin,

toplumca kabul edilebilir olmak amacıyla kendini farklı alanlarda geliştirmeye yönelik çabası, bir tür ego savunma mekanizması olarak değerlendirilir. Refet de yoksul ve çirkin bir kadın olarak toplumda kabul edilemeyeceği için kendini eğitim alanında geliştirmiştir ve böylece ego savunma mekanizmalarından ödünleme ya da diğer ismiyle telafiyi kullanır. Bunun yanı sıra Refet'in çirkin tasvir edilmesi kuvvetle muhtemel yazarın, toplumda kadının durumuna yönelik kabul edilegelmiş fikirleri reddetmesinin bir yansıması olabilir. Zira bu romanda Fatma Aliye, bir kadının güzel bir bedene sahip olmadan da simgesel alana girebileceğini, toplumda yer edinebileceğini hatta zengin bir adamı cahilliği sebebiyle reddedebileceğini özellikle vurgular. Erkek egemen toplum kurallarına bir anlamda başkaldırı olarak nitelendirilebilecek romanda, Refet'in tasvirlerinin yüzeysel olduğunu da belirtmek gerekir. Nitekim yazar Refet'in marazilikle örtüşen çirkinliğini birkaç kez, o da sadece zayıflığı ve solgun çehresinin anlatımıyla, vermiştir. Zaman zaman tefekkür ederken tasvir edilen Refet'in bu anlarda güzel bir çehreye bürünmesi ise kadın yazarın dilinden, bir kadının her haliyle çirkin olamayacağına her kadında bir güzelliğin bulunacağına dair bir gönderme olarak yorumlanabilir. Zaten yazar bu fikri daha önce yayımlanan *Muhadarat* adlı romanında da savunur ve bu görüşünü aşağıdaki tasvirlerle anlatır.

> *Aman çirkinleri bırakalım güzellerden bahsedelim mi diyeceğiz? Demeyelim. Ol çirkinleri de sun-ı Barî'ye birer model olmak üzere nazar-ı tetkikten geçirelim. Hangi heykeltıraş şu modellerin kopyasından başka hayalinden bir çirkin tersim etmek istediği vakit ona kafasından büyük bir burun, onu ileri geçmiş bir çene, hanelerinden fırlayacak kadar çeşmler yapmaksızın bir çirkin resmedebilir? Çirkin göstermek için pe zayıf yapacakmış! Ya ne kadar güzel olan zayıflar var ki semizlere değişilmez! Ama pek şişman yapacakmış! Ne çok şişmanlar var ki onların yanında zayıflara bakılmaz. Hatta kendilerine şişman lakabı verilmek layık bile görülemeyip tombul tombul diyerek alkışlanır. Demek ki güzellik ve çirkinlik; semizlik veyahut zayıflık, esmerlik veya sarışınlık ile olamıyor (2014. 17).*

Romanın başında zayıflığın yahut ten renginin bir kadını güzel ya da çirkin olarak değerlendirmek için önemli ölçütler olmadığını savunan yazar, yazık ki romanın ilerleyen bölümlerinde kendisi ile çelişir. Zira Reftar kalfayı tasvir ederken onun uzuvlarıyla ilgili orantısızlıklarına açıkça çirkin demese de bu kadını grotesk olarak betimler. Çünkü mavisinden çok beyazı ön plana çıkan gözleri, seyrek kirpikleri, pek ince dudaklarıyla bu kız da şirinlikten eser bulamaz (2014: 90). Hatta roman kişilerinden biri bu kızı açıkça maymuna benzetir (2014: 127). Yazar anlatıcı her ne

kadar Reftar'ı "güzelce" şeklinde tarif etse de çehresindeki uyumsuzluk anlatıcıya çirkinliği hatırlatır. Romanın başında bir kadının beden ve çehresindeki kusurların onu çirkin olarak değerlendirmeye yetmeyeceğini düşünen yazarın bu tarz göndermelerle Reftar'ı ötekileştirmesinde bilinçdışına işlenen erkek egemen sisteme ait kodların izleri aranabilir. Zira yazar romanlarındaki başka tasvirlerde de -güzel kadın tasvirleri de buna dâhil- erkek egemen söylemin benzeri betimlemeler üretmiştir. Yine de feminist fikirleri sebebiyle özellikle *Refet*'deki tasvirlerini ayrı bir yere koymak gerekir.

Ahmet Mithat ve Fatma Aliye dışında başka yazarların romanlarında da kadın çirkinliğinin izlerini sürmek mümkündür. Örneğin *Sergüzeşt* (1889) romanında Sezai, çirkinliği tekinsizlik ve güvenilmezlikle bağdaştırarak Dilber'in ilk satıldığı evdeki hanımını çirkin olarak betimler (2016: 23). Şişman, esmer ve enli kaşlarıyla bu kadın Dilber için korkunun ve güvenilmezliğin sembolüdür. Bu arada evdeki kalfa Taravet de çirkin bir figür olarak tasvir edilir. Hatta anlatıcı, Taravet'in gözlerini "kuşları ağaçtan düşüren yılanlara" benzetir (2016: 28). Çehresindeki çirkinlik ve ürkütücü davranışlarıyla Taravet, o konaktan ayrıldıktan sonra bile Dilber için korkunç bir kadın olarak anımsanır. Bu yüzden romanın ilerleyen bölümlerinde Dilber, duyduğu baykuş sesiyle Taravet'i hatırlar.

> *Başucundan, o bin senelik Bizans harabelerinin yıkılmış burc u barûsundan gayet dil-hıraş, gayet çirkin, kahkahaya benzer bir ses geldi. Bir yaralı kuş gibi çırpınarak ayağa kalkmak istedi. Baykuş ötüyordu. Oh! Bu ses…Bu ses hakkında birkaç asırdan beri zihinlerden zihine teakub ve tevarüs fikr-i teşe'üm, muhbir-i felaket olduğuna dair itikadat-ı batıla bu küçücük zihinde de gizlenecek bir nokta-i istikrar bulmuştu. Odanın ancak bir cihetini tenvir ederek öbür taraflardaki zalam içinde kaybolup giden kandilin peyda ve napeyda ziyasıyla yine kandilden ancak seçilebilir bir surette tüten ince bir sisin duvara aksi dakika geçtikçe büyüyerek nazar-ı haifanesine kâh beyazlar giyinmiş siyah külahlı bir mahlûk-i müthiş kâh elinde yanar odunuyla kendi üzerine doğru gelen Taravet'in bir hayali gibi görünmeye başladı (2016: 46).*

Kimi kültürlerde bilgeliği kimilerindeyse uğursuzluğu sembolize eden baykuş, görsel sanatlarda daha çok groteskin yanında yer alan bir imgedir. Goya, Grien ve Frans Hals gibi ressamlar grotesk figürlerin yanına bir de baykuş ekler. *Sergüzeşt*'te ise baykuşun Dilber'e tekinsiz gelen sesi, yarı karanlık odada kızı Taravet'in çirkinliğiyle yeniden buluşturur.



Resim 29*: Frans Halls, Malle Babbe, 1633-35.*

Çirkin kadın tasvirinde bir başka yorum Nabizade Nazım'a aittir. Yazar *Karabibik* (1890) adlı eserinde, Karabibik'in kızı Huri'yi çirkin bir kadın olarak betimler. Hem bedensel özellikleri hem de tembelliği ve aldırmazlığı ile antipatik bir görünüm sergileyen Huri ilk olarak şöyle betimlenir.

> *Akşam üstü Karabibik damın kapısından girdiği zaman kızı Huri tembel tembel uzanıp yatmaktaydı. Huri'nin yaşı otuzu geçmiş olduğu halde henüz kendisine bir koca zuhur etmemişti. Gayet esmer, gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı topal, dudakları küçük, vücudu etine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nazik, saçları kara ve dizlerine kadar uzundu. Ahlak cihetinde ise bazı fezailiyle beraber birçok da nakayısı mevcuttu. Mesela gayet tembel olduğu halde gayet merhametliydi. Kibri epeyce ziyade, cahil, odun gibi kaba fakat çocuklara muhabbeti ziyadeydi. Bu hâl ile bir dikkatli valide olmaya müsaid ve kabildi (2017: 199).*

Anlatıcıya göre Huri merhametli ve anne olmaya uygun bir kadındır. Aynı zaman son derece esmer teni, topal bacağı, patlak gözleri ile de çirkindir. Nabizade Nazım bir köy kadının bedeninde köy yaşamından kaynaklanabilecek ve çirkinlik olarak adlandırılabilecek durumları realist bir gözle verir. Öyle ki esmer ten ve nasırlı ayaklar bunu en güzel gösterenleridir.

Çirkin kadın tasvirine yüzeysel bir şekilde yer vermiş olsa da Ahmet Rasim'i de burada anmak gerekir. Kadın seviciliğini işlediği eseri *Hamamcı Ülfet*'te kalfalardan

biri kısaca da olsa çirkin tasvir edilmiştir. Kırk beş elli yaşlarındaki bu kadın, buruşuk teni, iri kaşları, büyük ağzı ve zamanından önce yaşlanmış bedeniyle çirkin bir görünüm sergiler (2017: 11).

Tanzimat ve Ara Nesil romanlarında çirkin kadın tasvirleri, yukarıda yer alan sayılı örnekte karşımıza çıkar. Söz konusu dönemin yazarları kimi kadınların çirkin olduğunu belirtmiş olsa da metinde çirkinliklerini anlatan detaylı tasvirler yer almamıştır. Örneğin Ahmet Mithat, burada bahsedilen örneklerin dışında *Bahtiyarlık*'ta Rizet'i, *Müşahedat* romanında ise Feride'yi çirkin olarak nitelendirir. Ancak bu kadınların tasvirlerini ayrıntılı yapmaz birkaç kelime ile zayıflıklarına, sıskalıklarına değinir geçer.

Servet-i Fünun romanlarında çirkin kadın tasvirleri hemen hiçbir yerde tespit edilememiştir. Servet-i Fünun kuşağının belli bir estetik idealin peşinden koştukları düşünüldüğünde, çirkin ve grotesk olanı tasvir etmemiş olmaları da son derece olağandır. Örneğin Halit Ziya roman kadınlarını, özellikle güzel betimler. Yazarın betimlediği yaşlı kadınlar bile yaşlanmanın getireceği çirkinliği reddetmekte ve bunu makyaj ve giyim kuşamla telafi etme yoluna gitmektedir. Ancak yine de yazarın yaşlı kadınları bile çirkin olarak betimlemek gibi bir çabası da yoktur. Buna karşın kimi öykülerinde, "Çay Fincanı" gibi, kendisini çirkin bulan kadınların var olduğunu da belirtmek gerekir (Aydoğdu, 2019: 280). Mehmet Rauf da tıpkı Halit Ziya gibi güzel kadınların tasvirine odaklanır, çirkin kadınlardan ise acuze gibi yakıştırmaların dışında hiç bahsetmez. Fakat zaman zaman Servet-i Fünun yazarlarının romanlarında çirkin kadından ziyade birtakım durumlar karşısında -ölüm hâli gibi- çirkinleşen çehreler görülür. Yine de bu durum, Servet-i Fünun yazarlarının grotesk, ürkütücü ya da orantısız bedenleriyle çirkin olarak değerlendirilebilecek tasvirler yaptığını göstermez.

2.2.2 Çirkinliğin Estetiği ve Bir Mizah Unsuru Olarak Çirkin Kadın Tasviri

Estetiğin yalnızca güzel olanın sınırları içerisinde bulunduğunu düşünmek, antik çağlardan aydınlanmaya kadar devam eden ciddi bir yanılgıdır. Aydınlanma Çağı'ndan başlayarak günümüze ulaşan çizgide ise bu fikrin aksine, çirkinin de kendine has estetik yapıyı barındırdığı fikri etrafında pek çok düşünür toplanmıştır. Bunlardan biri olan ve *Çirkinin Estetiği* (1853) adında bir kitap yazan Rosenkraz, sanatta öne çıkan pek çok eserde çirkinin de estetik bir değere sahip olduğunu ileri sürer. Bu fikir Eco'nun çirkinlik üzerine yazdığı *Çirkinliğin Tarihi* adlı eserinde çeşitli örneklerle yeniden savunulur. Her iki isim de geleneksel görüşün çirkine yönelik sığ bakışını yani çirkin olanın güzelliğin sadece karşıtı olduğu görüşünü reddetmektedir. Bu iki çalışmadan sonra gerek görsel sanatlar gerekse edebiyatta çirkininin konumu yeniden sorgulanmaya ve güzelliğin karşıtlığından başka pek çok anlama gelen çirkinliğin estetiği anlamlandırılmaya başlamıştır. Böyle bir görüşü edebiyatımıza tatbik etmek istediğimizde bu konuda en çok malzemeyi şüphesiz Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde buluruz. Özellikle yazarın romanlarında, güzelliğin karşıtı olmaktan daha karmaşık anlamlar içeren çirkinlik, Rosenkrantz'ın (2018) deyimiyle tam bir özerklik hâlindedir. Okuyucu olarak bizler, Hüseyin Rahmi'nin çirkini anlatan tasvirlerinde, pek çok kez güzele dair yaptığı anlatımlardan daha katmanlı bir yapıya şahit oluruz.

Hüseyin Rahmi'den önce çok az örnekte karşılaşılan çirkin kadın, Tanzimat aydınının geleneksel görüş etrafında şekillenen ve güzelliğe dayalı anlayışının sonucudur. Servet-i Fünun romanlarında ise Tanzimat'taki kadar dahi kendine yer bulamayan çirkin kadınlar, Hüseyin Rahmi'nin romanlarında geniş bir yer tutar. Hatta tereddütsüz söylenebilir ki Hüseyin Rahmi, özellikle romanlarında güzelden çok çirkini Eco'nun ifadesiyle (2009: 16) "hantal, biçimsiz, tipsiz, şekli bozuk" olanı tasvir etmeyi tercih eder. Bu durumu yazarın mizaha yönelik tavrıyla açıklamak mümkündür. Zira grotesk ve çirkin, komiğin sınırları içinde yer alır. Bakhtin'e göre de edebiyatta, gülmenin yeri aşağı türlere ve dolayısıyla groteske aittir (2020: 84).

Hüseyin Rahmi daha ilk romanlarından itibaren çirkin bedeni tasvir ederken ifadelerini komedi etrafında şekillendirir. Bir gençlik ürünü olan *Şık*'ta hem Şatırzade

Şöhret Bey hem de sevgilisi Madam Potiş çirkin tasvir edilmiştir. Konumuz kadın bedeninin çirkinliği olduğundan burada Şöhret'ten ziyade Potiş'in tasvirleri üzerinde durulacaktır. Buna göre Potiş "gayet uzun boylu, şişman, çilli ve kırmızı yüzlü, endamca çirkin, tatsız tuzsuz, otuz beşini geçkin bir kadındır (2021: 29). Bu ilk tasvirden sonra "kadının köpeği Drol'den bile çirkin Şöhret" ve sadece çehresiyle değil bedenindeki orantısızlıklarla dikkat çeken Potiş'in ayna karşısındaki hâlleri tasvir edilir. Yazar anlatıcı bu tasvirde bir yandan kadını kıyafetleri sebebiyle eleştirirken bir yandan da Madam Potiş'in bedenini karikatür benzeri bir şekilde betimler.

> *Akşamüzeri Şöhret'le metresi, ikisi birden, aynanın karşısına geçip tuvaletleriyle iştigale başladılar. Şık yağlandı, tarandı, pudralandı. Madam Potiş, jupe, u relevée en panier volumineux (kıçı kaba sepet şeklinde kabarık fistan) denilen biçimde bir elbise giydi. Koca memelerinin biçimsizliğini gidermek için karı korseyi o kadar sıkıştırdı ki, vücudundaki kan hep suratına hücum ederek çehresi mosmor kesildi. Zaten iri bulunan kıçının üzerine bir o kadar da kıçlık ilavesiyle balona döndü (2021: 35).*

Hüseyin Rahmi Madam Potiş'i bedensel özellikleriyle çirkin ve gülünç olarak nitelemenin dışında kadına seçtiği isimle de mizahi tavrını sürdürür. Mehmet Kaplan'a göre Madam Potiş'in adı Fransızca Çin ve Japon vazosu manasına gelirken aynı zamanda bunların taklidi olan "içi renkli elişi kağıtlarıyla süslü adî, taklit cam vazo" anlamına da gelir (2017: 455). Adı gibi görüntüsü de bayağı olan Madam Potiş'in görüntüsü ancak alafranga Şöhret tarafından beğenilecek niteliktedir. Sadece görüntüsü ile değil, karakter özellikleri ile de olumsuzlanan Madam Potiş, Göçgün'e göre ise (1987: 17) Emile Zola'nın *Nana* adlı eserindeki kadının kısmen de olsa Türk romanındaki temsilidir. Ancak Potiş, karakter özellikleri ve çevresindeki erkeklere yönelik tavrıyla Nana'ya benzese de güzellik konusunda ondan ayrılan bir kadındır.

Bu ilk romanda çirkin kadın tasviri yüzeysel bir şekilde verilse de yazarın bundan sonraki romanlarında çirkinin görünürlüğünün daha da belirginleştiğini söylemek mümkündür. *İffet*'te (1896) romanın asıl kişisinin güzelliğine mukabil, mahalledeki kadınlar grotesk betimlenen figürlerdir. İffet'e yardım için evine giden roman kişileri, hasta ziyareti sonrası dışarı çıktıklarında mahalleden bir kadına rastlarlar. Söz konusu kadının tasviri, yazarın çirkin kadın betimlemelerinde ilk romandakinden daha ustalıklı bir tavır sergilediğini gösterir.

Sedanın geldiği tarafa baktık ki şakağı üzerinde yüz karası gibi bakla kadar bir laden, kaşlarında kazan kulpu rastıklar, çenesinin üst tarafında o ladenden bir siyah leke sıçramış gibi bir hal-i müstekreh bulunan başörtülü, kirli yeldirmeli, müdevver çehreli, elli yaşlarında kadar tombalakça bir kadın elindeki meydan süpürgesinin sapını koltuklarından biri altına dayamış behimi bir tebessümle bize doğru gülüyor.
Bir kaba nakkaşın dest-i tersiminden henüz çıkmış zannolunan öyle ladenli, rastıklı, benli, zülüflü bir çehrenin bize güldüğünü görünce, "Destur tü tü! Bu rüküş hanım acaba bizden ne istiyor?" dedim.
Doktor, "Aman yavaş söyle, şimdi bu karıya bayrakları açtırırsın ha!" dedi.
Benat-ı Havva'nın deve dikeni cinsinden olan bu acibe-i rüzgâr bizim tevakkufumuzu görür görmez süpürgesini sürükleyerek, eteklerini yelpirdeterek hemen yanımıza koşup baba hindilerin gulu gulusuna benzeyen bir gızlet-i seda ile dedi ki: (2018: 77).



Resim 30*: Albrecht Dürer, Keçiye Ters Binmiş Cadı.*

Yüzündeki ben ve elindeki süpürgeyle kolektif bilinçdışına kazınmış cadı imgesini andıran kadın; sesi, görüntüsü, ifadeleri ile tamamen çirkin tasvir edilir. Kadının konuşmaları Tanpınar'ın Türk romanında asıl konuşmanın Hüseyin Rahmi ile başladığına dair yorumunu kanıtlar niteliktedir (2016: 67). Bu kadın ve Hüseyin Rahmi romanlarındaki niceleri, kendi doğal ortamında, sokağın diliyle konuşurken buna uygun bedensel özelliklerle tasvir edilmiştir. Üstelik bu özelliklere ek olarak kadınların cahilliğine, dedikoducu tavrına ve batıla yönelik inançlarına ince bir eleştiri yapılır. Çocukluğu kadınlar arasında geçen yazar, çevresindeki kadınları ilgiyle gözlemlemiş ve

söz konusu özelliklere sahip kadınların betimlemelerinde detaylı bir üslup kullanmıştır.[32]

Hüseyin Rahmi, eğitimsiz, batıl inançlara inanan ve çoğu mahalle, vapur ya da falcı bir kadının evi gibi mekânlarda tasvir edilen bu kadınların bedensel çirkinliklerini özellikle tasvir eder. Bakhtin'in Orta Çağ kültüründeki karnaval alanlarını anımsatan bu mekânlarda, kadınlar, yine Bakhtin'in incelemelerinde olduğu gibi grotesk bedensel özelliklerle okuyucunun karşısındadır. Hüseyin Rahmi'nin karnaval mekânı, bu romanda bir mahalledeki sokak arası iken *Mürebbiye*'de (1899) Dehri Efendi'nin konağıdır. Aslında mekân anlatıcının deyimiyle burası "garip insanlar müzesi"dir (2015: 53). Burada hem çirkin erkek hem de kadının tasvirine rastlanır. Amca Bey, kambur, şekilsiz bedeni ve orantısızlığı ile çirkin bir adam olarak tasvir edilirken kadın çirkinliği Melahat üzerinden verilmiştir. Anlatıcı kadının çirkinliğine önce adı üzerinden değinir ve adıyla görüntüsünün bir tezat oluşturduğunu vurgular. Ardından olağan dışı bir hâlde uzun ve bu uzunluğu sebebiyle şekilsiz duran Melahat'i tasvir etmeye başlar.

> *Erkeklerde bile nadiren tesadüf olunan telgraf direği gibi ince uzun bir vücudun üzerine, kadınlarda hiç tesadüf olunmayan cesamette ve kutr-i tavîli dikliğine gelmek üzere beyziyyü'ş-şekl bir kafa geçiriniz. Bu beyzî çehrenin üzerine de Çinlilerinkine müşabih, o kadar çekik kaş, göz, ağız, burun resmediniz ki güya Melahat Hanım lastikten yapma bir insan imiş de iki kişi, biri ayaklarından diğeri tepesinden tutarak o lastiği son derece-i mukavemesine kadar çekip uzatmışlar, bütün aza-yı vücûd ile beraber hutut-u sîmâiyye de bu çekiliş nispetinde birer resm-i münharif peyda ederek bilâ-tekallüs öyle kalmış zannolunsun. İşte o zaman Melahat Hanım'ın fotoğrafını diyemez isem de aslına pek benzer bir "kroki"sini nazar-ı hayâlinizde tecsîm etmiş olursunuz… (2015: 53).*

Melahat'in bedenindeki şekilsizliği ön plana çıkaran kafası ve kafanın anlatıcının deyimiyle "yumurta gibi" görünmesi, buna ek olarak mübalağalı verilen uzun boyuyla kadın esasen ucube olarak gösterilmek istenmiştir. Öte yandan Melahat'in bedeninde "üst üste binen özellikler" -uzun boy ve biçimsiz kafatası- ve "güzelliğin antitezi" şeklindeki algılama onu tam anlamıyla bir karikatüre dönüştürür (Henderson,

[32] Çevresindeki kadınları büyük bir dikkatle gözlemlediğini ve bu gözlemleri eserlerinde nasıl kullandığını yazar şöyle açıklar: "Biz eskiden Aksaray'da otururduk. Orada bir kere koyu bir mahalle hayatı gördüm. Sonra bir yaz ailece Gebze'ye gitmiştik. Orada da dar, sıkışık, tahta bir mahallede oturuyorduk. Mahallemizin kadınları sık sık kavga ediyorlardı. Bazen kavgaları gece yarılarına kadar sürer giderdi, ne kavgalar, ne kavgalar ederler, birbirlerine akla hayale gelmeyecek şeyler söylerlerdi. Pencerenin önüne oturur, hayran hayran mehtapta onları seyreder, onları dinlerdim. Söyledikleri tuhaf şeyler öyle garibime gitmişti ki onları uzun müddet bütün teferruatıyla konuşuş tarzlarıyla konuşurken yaptıkları hareketler ile aklımda tutmuşum. Sonra bunları romanlarımda, hikâyelerimde kullandım. Eğer – oldu ise- bunlarda bir muvaffakiyet temin ettim (Sevinçli'den akt. Zekâ, 2004: 107).

2016: 49). Anlatıcı karikatürize ettiği bedenin çirkinliğiyle ilgili haklı sebepler sunmak ister ve burada yeniden komiği kullanarak kadının tasvirine devam eder.

> *Tavan süpürgesine kadın esvabı iksâ etmişler gibi Melahat Hanım pelerinli, dantelalı yeldirmesini giyip pullu beyaz başörtüsünü de örterek bahçeye, koruya, bostana çıktığı zaman rüzgârın o kamet-i tâvil, o endâm-ı zîbâya verdiği temevvücâttan ürkerek bütün vuhîş-i tuyûrun kaçıştıklarını gören bahçıvan, efendiden fenn-i kabâl tabakatü'l arz dersleri dinleye dinleye zekâsına bayağı bir inbisât gelmiş olan o herif, bu hâlden bi't-teyakkuz bostana vaz' eylediği korkulukları Melâhat Hanım'ın şeklinde yapmaya başlamış ve görülen nef-i azîmine mebni bu numune bütün besâtîn-i mücâvire bahçıvanları tarafından kabul olunmuştu (2015: 54)*

Anlatıcının bir kadından ziyade uçurtmaya benzettiği (2015: 55) Melahat, çirkin bedenini ödünlemek adına sosyoekonomik açıdan kendisinden daha aşağıda bulunan Sadri ile evlenir. Bu durum kadının çirkinliğinin sadece anlatıcı tarafından değil roman kişilerince de maruf bir durum olduğunu gösterir. Melahat'in çirkinliğinden doğan öteki olma hâli, bedeninin bahçıvanlar tarafından nesneleştirilmesini de beraberinde getirir. Çünkü bu orantısız beden, tekinsiz görüntüsüyle kuşları dahi ürkütmektedir.

Bedende izlenebilecek uzunluk, kısalık, zayıflık ve şişmanlık aşırıya kaçtığı ölçüde çirkinlikle anılan bir görüntünün sebebidir. Öte yandan erkeksi ve kaba hatlar da kadını yazarlarca çirkin kılan başka özelliklerdir. Sadece edebiyatta değil kültürel alanda da erkeksi bir beden, bir kadın için kabul edilemez bir özelliktir (Sagaert, 2017: 85). Evdeki kâhya Eda da erkeksi bedeni ile en az Melahat kadar çirkin bir bedene sahiptir.

> *Yalı halkından hâl ü şânı şâyân-ı biri daha var ise o da kâhya kadın Eda Hanım'dır. İsmi Eda, unvanı Hanım. Fakat kendisi erkeklik ile kadınlık beyninde yani mutavassıtü'n-nv'ayn bir mahlûk-ı acîbdir. O dairedeki erkeklerden farkı yalnız selamlıkta başörtüsüyle gezmesinden ibarettir. Şaban Ağa isminde bir de zevci vardır. Lâkin hangisi karı, hangisi koca belli olmaz ki…*
> *Bazı zaman karı, horoz gibi zevcinin tepesine biner… Herifin karıdan ödü kopar. İkisi de sinnen ellilik vardır. Fakat Eda sert kıyımdır… Yanından geçenin genzine kaçar... Vasf-ı cemâline hiç girişmeyeyim. Kakanoz mu kakanoz! Yaradana kurban olayım…*
> *O beygir kuskunu kaşları, o kedi kuyruğu saçları ne ben yazayım ne de siz okuyunuz… (2015: 67).*

Eda sadece erkeksi bedeniyle değil yaşlı olmasıyla da çirkin bir görüntü sergiler. Anlatıcı bunu kadına yakıştırdığı "kakanoz" ifadesiyle desteklemektedir. İlginçtir ki Hüseyin Rahmi çirkini betimlediği pek çok romanında bedensel uzuvları, çehreyi yahut

teni ifade ederken hayvanları ve hayvana ait özellikleri çirkin kadınlar için kullanır. Bunda çirkinin tıpkı insan dışındaki varlıklar gibi aşağı bir tür olarak algılanmasının payı elbette büyüktür. Bu yüzden Hüseyin Rahmi'nin çirkin kadınlarının görüntüsü deve dikenini, saçları kedi kuyruğunu, sesleri hindi sesini anımsatır. Bu ifadelerin sık kullanımında yazarın, bu betimlemelerle mizahi bir anlatım oluşturma amacını taşıdığı da söylenebilir. Bunun yanı sıra kadınların isimleri ve görüntüleri, oksimorona bağlı olarak birbirine zıt ifadelerin yer aldığı bir anlatımın oluşumunu da beraberinde getirir.

Yazarın çirkinin estetiğini mizahi bir yolla yaptığı bir diğer romanı *Metres*'tir. Alafrangalığın eleştirildiği romanda çirkin kadın tasvirleri, önceki romanlardan daha detaylı ve dönemin moda algısını da büyük ölçüde yansıtır bir şekilde karşımıza çıkar. Romanın çirkin olarak tasvir edilen kadınlarından ilki Firuze Hanımefendi'dir. Aslında gençliğinde çok çirkin bir kadın olmadığı anlaşılan Firuze, yaşlılığı kabul etmemesinden dolayı yüzüne uyguladığı aşırı makyaj ile çirkinleşmiştir. Servet-i Fünun romanlarında da çok kez eleştirilen yaşlanan bedeni ve çehreyi, giyim kuşam ve makyajla örtme çabası yazarlara göre kadını güzelleştirmekten ziyade çirkin ve komik bir duruma düşürmektedir. Bu anlamda anlatıcı roman boyunca Firuze'nin bu çabasını ironik bir dille eleştirir ve kadını karikatürleştirerek tasvir eder.

> *Vaktiyle belki yirmi beş sene mukaddem bir tenasüb-i fevkaladeye malikiyeti elan bir nazar-ı müdekkikten hafi kalamayan bu sima zayıflıktan şimdi biraz uzamış, elmacık kemikleri dışarı fırlamış, eski letafetin yadına vesile olabilecek meydanda yalnız o iri parlak mavi gözlerle buruşuk, uzunca bir gerden kalmıştı. Porsumuş bir cilt üzerindeki mukavvesiyeti hemen yarı yarıya boya ile payidar olan kumral kaşların zir-i halavetinde parlayan, suni tahrirlerle muhat o ateşîn gözler, etleri çekilmiş irice sarı dişleri kapamaktan yorulmuş gibi biraz porsuk, aralık duran lal-gûn ince dudaklar, hâlâ tenasübünü muhafaza eden çekme güzel bir burun, izar-ı yemin ile çene arasına kondurulmuş yapma bir ben, pudranın kat kat kesret-i istimaliyle daha buruşmuş, daha kırçıllanmış görünen o cilt üzerindeki bütün bu aza-yı vechiye yün gibi kabartılmış lepiska saçlardan müteşekkil bir çerçeve içinde kalan bu sima, heyet-i umumiyesi itibarıyla Firuze Hanımefendi'ye bir moda karikatürü yahut sahne-i iştihardan artık çekilme zamanı gelmiş kart bir artitst şekli vermişti (2017: 41-42).*

Anlatıcı her ne kadar kadının çirkin olduğunu alenen belirtmese de aşırı makyajın teninde yarattığı durumu, etleri çekilmiş sarı dişlerini ve çehrenin bütününden izlenen görüntüyü çirkinliği hatırlatacak ifadelerle anlatır. Çehrede öne çıkan gözler ve burun ise Firuze'nin eski güzelliğini anımsatan kısımlar olsa da, yaşının ilerlemesiyle ortaya

çıkan çirkinleşmeye engel olamamıştır. Bunun yanı sıra anlatıcının Firuze'de gördüğü çirkinliğin sebebi biraz da kadının alafranga tavırlarıdır.

Aslında romanın asıl çirkin kadını Firuze'nin gelini Saffet'tir. Çünkü anlatıcı onun hem bedenini hem de çehresini ölçüsüzlük içerisinde aktarır. Hatta Saffet'in bütün tasviri incelendiğinde kadının tam anlamıyla grotesk bir figür olarak betimlendiğini söylemek de yanlış olmayacaktır. Saffet daha romanın başında giymeye çalıştığı korse ile tasvir edilir. Kayınvalidesi onu alafranga kıyafetler içinde gördüğünde "dev anası" yakıştırmasında bulunur, ardından verilen tasvirde ise anlatıcı Saffet'i mizahi bir figüre dönüştürür.

> *Oradaki suret-i içtimaları hakikaten tiyatro sahnelerindeki komedya mecalisinden birine benzeyen bu eşhas içinde en gülünç bir hâlde kalanı Saffet Hanım olmuştu. Belinden aşağı bir keten etekliğinden başka vücudunda hemen bir şey yoktu. Gümrah kumral saçları firketelerin bend ü zaptından kurtularak çıplak pazulara yol yol dökülmüş, iki kat gerdenin üstünde desdeğirmi duran çehre helecandan gülgûn kesilmiş, kıvırcık kirpikli, ela gözleri hiddetle mahcubiyetin bir anda husulünden garip bir baygınlık peyda etmişti (2017: 44).*

Bu romana kadar pek çok eserde yarı çıplaklığın güzel bir beden üzerinden verilmesine karşılık Hüseyin Rahmi, Saffet'in yarı çıplaklığını göze hoş görünmeyen bedeninin bütün ayrıntılarını vererek anlatır. Bu bir anlamda komedide karşılaşılan yüce olanın alaşağı edilmesine benzer bir durumdur. Yazar romantizmin yücelttiği kadın bedenini natüralizmin gerçekçi tavırlarıyla çirkin bir hâlde gösterir. Daha önceki romanlarda mermerden yapılmış kollara, beyazlığıyla ön plana çıkan gerdanların aksine burada Saffet'in pazuları ve iki kat gerdanı tasvir edilmiştir. Bu haliyle hem anlatıcıya hem de roman kişilerine çirkin görünen kadının tasviri şöyle devam eder:

> *Firuze Hanımefendi gelinini keskin bir nazar-ı istihza ile süzdü. Güya onu öyle üryan, rü'yetten ürkmüş gibi iki eliyle yüzünü kapayarak, "Aman Saffet, o ne vücut oo! Dev anasına dönmüşsün" cümle-i istiğrab- kâranesiyle haykırdı. Kaynananın ufak feryatları istihzadan ziyade derununu yakan bir hasetten mütevellit idi. "Bir dirhem et bin ayıp örter" derler. Gelinin gerdeninden, pazularından, sinesinden taşan, dökülen o taze, o pembe adalattan, yarım okkacağızı bir mucize-i Rabbaniye eseri olarak kaynananın o sısıka çehresine taksim edilse ne kadar porsuk düzelir, ne kadar çukur örtülür, ne kadar çizik kaybolurdu (2017: 44-45).*

Saffet'in vücudundaki çirkinliğin sebebi kilolarıdır. Bu yüzden Firuze'nin müstehzi bakışlarına ve yaftalamalarına maruz kalır. Öte yandan anlatıcı bu müstehzi bakışı, hem Saffet'in hem de Firuze'nin bedenine atar. Saffet'in kocası Hami içinse bu beden, çirkinliğin cisimleşmiş hâlidir ve bu yüzden güzelliğiyle ön planda olan Parnas'a

gönlünü kaptırır. Saffet'in çirkinliği bu kadının güzelliğine tezat oluşturacak biçimde romanda defalarca anlatılır. Hatta bazı kısımlarda anlatıcı Saffet'i aynanın karşısına geçirerek katmer katmer olmuş gerdanıyla metresin bedeni arasındaki karşıtlığı Saffet'in gözlerinden aktarır (2017: 206). Saffet kendisini yalnızca bir yerde -genç bir adamdan aldığı mektubu okumasının akabinde- aynada kendini seyrederken güzel bulur. Burada kadının beğenilme mutluluğu tasvirine de yansımıştır (2017: 222). Ancak hem anlatıcı hem de farklı roman kişilerinin gözünden Saffet genel itibariyle çirkindir, davranışlarında, nahiflik, hoşluk yoktur hatta "Karaman kuyruğu gibi bıngıldayarak yürür" (2017: 245). Aslında Saffet, romantizmde çok sevilen güzel kadın bedenlerinin aksi bir görüntü sergilemesi bakımından realiteyi yansıtan ve natüralist bir çabayla çizilmiş bir bedene sahiptir. Bu yüzden daha önceki romanlarda güzel beden üzerinden izlenen yatakta uzanma edimi Saffet'in tasvirinde komik bir hâl alır. Öyle ki kadın yatağında uzanırken kendini görmek istemez hatta kendi bedeninden ürker.

> *Saffet beyaz gecelik gömleğiyle serpilmiş yatıyor. Başı bir kucak kumral saçın üzerine gömülmüş, güya tavandan bakan erkeğe karşı setr-i çehre etmek istiyor gibi tombul, çıplak kolunun biriyle yüzünün nısfını örtmüş.*
> *Yanan çifte mum aynanın üzerindeki tül örtü kadının asapça rahatsızlığını gösteriyor. Demek bir gece kandilinin ziya-yı hafififyle iktifa edemeyecek kadar içinde sıkıntı var. Gözlerini açınca etrafını aydınlık bulmak istiyor. Bir zucret-i derunla döşekten sıçradığı zaman kendinin aynada aksini görmekten tevahhuş ediyor yahut ki zum-ı nisvanca "Gece aynaya bakmak fenadır" kavline ittiba ediyor (2017: 322-323).*

Halit Ziya'nın güzel bedenlere sahip uzanan kadınlarının odalarında karşılaşılan kandil ışığı, Hüseyin Rahmi'de çirkin bir bedeni aydınlatmıştır. Bu bedenin sahibi güzel kadınların aksine, seyircisiyle göz göze gelmek istemez ve bunun için anlatıcının deyimiyle tombul kollarıyla yüzünü örter.

Bu arada Saffet'in çirkinliğinin hayvan benzetmeleri üzerinden verilmesine benzer bir şekilde, yazarın 1900 tarihli *Tesadüf* adlı romanındaki Nefise'nin çirkinliği de baykuşa benzetilerek tasvir edilmiştir. Falcılık yaparak evine gelen kadınları kandıran Nefise, anlatıcı tarafından şöyle betimlenir:

> *Nefise, rastık, kına, defne çekirdeği vesaireden mürekkep kendi istihzâr ettiği bir boya ile simsiyah kararttığı saçlarını kuzgun kanadını andırır, bir suret-i dil-nâ-pezîrde kulaklarının nısfını setredecek kadar yüzüne doğru indirir, büyük bir darbuka şeklindeki kafasına oyalı yemeni ile mehîb bir hotoz kurardı. Değirmi, mülahham çehresi, iri müdevver gözleri Nefise'ye kadın şekline girmiş, bir baykuş*

sîmâ-yı kasvet-engîzi verdiğinden başbaşa uzunca müddet musâhabette bulunanlara sıkıntılar basardı (2015: 84).

Çirkin kadın tasvirlerinin yanı başında yer alan baykuş daha önce Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında yer alan Taravet kalfanın yüzünü anımsatan bir imge olarak yer alır. Hem Taravet hem de Nefise bedensel çirkinlikleri ile tekinsiz bir görünüm çizerler. Ancak Nefise'nin çirkinliğinde ironik bakışın izlerini de aramak gerekir. Zira Hüseyin Rahmi daha önce de ifade edildiği gibi çirkinliği, izleyende korku ve tiksinti uyandırmanın dışında ele alır. Ona göre çirkinlik komediyle bir arada anılacak bir özelliktir. Bu yüzden çirkin kadın betimlerinin hemen hepsinde alışılmadık benzetmeler ve mizahi bir anlatım göze çarpar. Dolayısıyla Nefise'nin baykuşu andıran suratı korku ve endişeden ziyade komiği bünyesinde barındırır. Anlatıcının çirkin olarak değerlendirdiği bu çehre roman kişilerince özellikle de Nefise'nin kendisi tarafından çirkin olarak değerlendirilmez. Hatta kadın abartılı bir şekilde rastıklanmış kaşlarının doğal güzelliğine övünerek değinir ve dışarıdan her müdahalenin kadını çirkinleştireceğine vurgu yapar. Nefise'nin çehresinden okunan mizahî anlatım onun çirkinleşen kadına yönelik tasvirlerine de yansımıştır.

Rastık nedir, allık nedir ömrümde öyle şeylere ben el vurmadım. Beni yaradan böyle yaratmış. Kaşlarım kudretten rastıklı gibi durur. Şimdiki tazeler boyacı kedisine benziyorlar. Yüzlerini başka, saçlarını başka, kaşlarını, yanaklarını, dudaklarını hep başka renklere boyuyorlar. Ay, ne de gudubet oluyorlar ya! Yanmış mısır püskülü yahut safranı ziyâde kaçmış zerde gibi bir sevimsiz renkte saçlar, muhacirin tanesini on paraya sattığı, akide şekerine batırılmış değneğe geçirili elma gibi boyalı yanaklar… Ya o başlarındaki topuz? Nedir o öyle, tepeli yaban ördeğine dönüyorlar? Geçen gün Seher, döşekten biraz yün çıkarmış onu ditti ditti tepesine yerleştirdi, üzerine saçını doladı. "A kız nedir o öyle maskaralık? Öyle döşek yününden kokoroz mu olurmuş? diye darıldım (2015: 22-23).

Nefise her ne kadar kadının güzelleşmek uğruna yaptıklarını eleştiriyor gibi görünse de kendisi de bir önceki tasvirinden anlaşılacağı üzere, bu tarz müdahalelere başvurmaktadır. Aslında burada anlatıcının çirkinleşmeye yönelik düşünceleri Nefise'nin dilinden verilmiştir. Nefise'nin sesine anlatıcının sesinin karıştığı bu satırlarda, güzelleşmek uğruna çirkinleşen dahası gülünç bir görüntüye ulaşan kadınlar, yine hayvanlara benzetilerek anlatılmıştır. *Nimetşinas* (1900) romanında ise Hüsna, gülünç özellikleri ve ölçüsüz bedeniyle çirkin bir kadın olarak tasvir edilir. Anlatıcı romanın başında vapura yetişmeye çalışan Hüsna'yı çirkin bir kadının sahip olabileceği

bütün özelliklerle donatmıştır. Kısa boylu, toparlakça ve geçkince bu kadın, yürüyüşüyle dahi göze hoş görünmeyen bir figürdür. Daha sonra vapurdakiler tarafından "koltuk yastığı gibi yuvarlana yuvarlana" (2018: 30) gittiği düşünülen kadının ismi ve bedensel özellikleri arasında tam anlamıyla bir tezat vardır. Tanzimat yazarlarının çokça kullandığı isim ve beden paralelliğinin aksine Hüseyin Rahmi, çirkin kadınlarını "güzel, pek güzel" anlamlarına gelen kelimelerle isimlendirmeyi pek çok romanında kullanır. Bu bir anlamda yazarın, kendisinden önceki kuşakta var olan romantik tavra müstehzi bir bakış atması gibidir. Aslında bu durum tespit ettiğimiz kadarıyla ilk olarak Ahmet Mithat'ın *Karı Koca Masalı* adlı eserinde Mahcemal'in çirkinliğiyle karşımıza çıkar. Ancak Hüseyin Rahmi, bu konuda Ahmet Mithat'tan bir adım öne geçerek kendisi çirkin ismi güzelliği çağrıştıran kadınları çirkinden öteye giderek birer karikatür gibi tasvir eder.

İsim-bedensel özellik zıtlığında bu denli ısrarcı olan Hüseyin Rahmi, *Şıpsevdi*'de Zarafet adlı kadını son derece çirkin bir kadın olarak tasvir eder. Bu durum daha önce Ahmet Mithat'ın Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında da göze çarpar. Şerife Çağın, Ahmet Mithat'ın romanında Felatun Bey, Meraki Efendi gibi isimlerin bir tür isim sembolizasyonu olduğunu ve metinde isimlendirmeden doğan komiği oluşturduğunu vurgular (2007: 95).

*Şıpsevdi'*de Zarafet'in çirkinliğinin ilk sebebi kadının Arap olmasıdır. Koyu tenin ötekileştirilmişliğine ek olarak Zarafet, adının özelliklerini taşımayan, nahif olmayan ve gülünç özellikler gösteren bir kadın olarak betimlenmiştir.

> *Arap'ın burun kanı (gibi) al hırkası, tenteli kolları, yakası, kumru göğsü yanardöner çarşafından dışarıya taşıp dökülüyordu.*
> *Haspanın o kadar gür, uzun saçı olmayacak, hemen bir onluk karpuz cesametinde, zirve-i re'sine kondurduğu guguruk eğreti saçlardan, belki siyah yünden, kırpıntılardan masnu olmak ihtimaliyle enzar-ı iştibahı celbediyordu. Hele bu süsün, tuvaletin en tuhaf, gülünç kısmı ellerde garabet-nüma oluyordu. Arap fersude, avuç içleri artık akçıllaşmış, parmak araları sökük siyah güderi eldivenler giymiş, sağ elinin serçe parmağına da kocaman bir akik yüzük takmıştı. Bu eldivenlere, yüzüğe ara sıra imale-i enzar-ı istihza ile derunlarından kopan kahkahaların yarısını yuta yuta fıkırdayan tazelerin şu hâli Arab'ı yavaş huylandırmaya başladı (2021: 84).*

Henüz romanın başında böyle tasvir edilen Zarafet, ilerleyen bölümlerde de yine çirkinliğine yapılan göndermelerle anlatılır. Öyle ki sevgilisi Şaban'la aralarında geçenlerin anlatıldığı kısımlarda, anlatıcının mizahi anlatımına nesne olan bu beden,

yarı çıplak bir hâlde bile tasvir edilir. Ancak bu yarı çıplak hâl daha önce irdelenen güzel bedenli kadınların çıplaklığından oldukça farklı bir çizgide, bir alay konusu olacak şekilde anlatılır.

> *Maşuka-i şeb reng iki kat ola ola güldükten sonra, zaten âşığının hırçın elleriyle didiklene didiklene nim küşade, derbeder bir hâlde bulunan pırnal renkli sinesini büsbütün açtı. Gonca-i pistanını sevgilisinin dehen-i rağbetine sundu.*
> *Meftun gülmekle hiddet arasında mütehayyir bir tavır ile "Ne güzel teşbih! Ekşi karadut. Arap terlemişse tıpkı... Manzaraca, lezzetçe farkı yok" dedi (2021: 265).*

Zarafet ve sevgilisinin bahçedeki buluşmasını izleyen Meftun'a göre bu kadın son derece çirkindir. Ayrıca Zarafet, anlatıcı için de koyu tenine eşlik eden bedensel özellikleriyle çirkin olarak değerlendirilmiştir hatta anlatıcı, onu "kara yağız binek" olarak tanımlamıştır (2021: 266). Romanın ilerleyen kısımlarında bu sefer genç bir adamla dans ederken tasvir edilen Zarafet, yine benzer bir algıyla anlatılır.

Esasen çirkin beden, estetiğe dair bütün yargıları alaşağı ederek güzele dayalı estetik bilincin zıttı bir görüntü sunmaktan ziyade komediyle yan yana duran yeni bir anlayışı da beraberinde getirir. Bunu en başarılı örneklerinden biri Zarafet'in Ali ile dans ederken yapılan tasviridir.

> *Arap, genç kavalyesinin enfas-ı taze-i reculiyetini, yakından ılık ılık teneffüs ettikçe âdeta kuduruyor, görülmedik bir tarikat-ı müfterise mensubînine isnad olunabilecek bir vecd-i müfritle oradan oraya atılıyordu. Bir iki sahan kapağı, tencere yuvarlandı. Bir uzun tabak düştü, tuzla buz oldu. Zavallı Ali, bir ıstakoz kıskacı arasında kalmış kadar ezildiği bu sıvalı iki siyah kolun tazyik-i bî-rahîmanesinden kurtulmaya var kuvvetiyle uğraşıyor, muvaffak olamıyordu.*
> *Arap'ta yavaş yavaş ağız köpürdü. Gözler döndü. Şimdi: Ah…ana…cığım… şarkısı artık uzun fasılalarla takti edilerek, siyahları kaybolmuş gözlerle, baygın nefeslerle, bir ihtizar-ı sevda kesikliklerıyle söyleniyordu (2021: 527-528).*

Orta Çağ karnaval kültürünü anımsatan bu satırlarda müzik, çirkinlik ve dans bir arada yer alır. Üstelik burada tek çirkin kadın Zarafet değildir. Meftun'un kız kardeşi Lebibe de şişman ve çirkin bir kadın olarak betimlenir ve Zarafet'in dans ettiği kısımda Lebibe piyano çalmaktadır. Çirkin bedenlerin dansı ve sanatsal icrasıyla bir komedi sahnesine dönüşen bu kısımda, anlatıcı çirkini korku veren bir imge olmaktan ziyade güldüren bir figür olarak vermek ister. Bakhtin tarafından Rabelais'nin eserleri üzerine yapılan yorumları anımsatan bu kısımda, ev adeta karnaval mekânına dönüşerek sanatın yüce nesnesini alaşağı eder ve güzelden ziyade çirkini bu sanatsal hadisenin ana figürü olarak belirler. Dolayısıyla çirkin kadın burada grotesk figüre dönüşür.

"İnsanların korkularını yendiklerinin ciddi bir şekilde bilincinde olmaları ortaçağ gülmesinin temel ögesidir. Bu duygu, ortaçağın birtakım tipik komik imgelerinde dışavurulur. Bu imgelerde gülünç ve ürkütücü biçimlerde korkunun mağlubiyetini, ters yüz edilmiş güç ve şiddet simgelerini, neşeyle parçalanmış bedenlerin ve ölümün komik görüntülerini buluruz daima. Korkutucu olan her şey grotesk haline gelir" (Bakhtin, 2020:106).

Zarafet kadar olmasa da bu sefer orantısızlığı sebebiyle Lebibe'nin bedeni de grotesk olarak anlatılır. Genç yaşına rağmen iri bedeniyle komik bir görüntü sunan Lebibe'nin çirkinliği, açıkça verilmese de anlatıcının müstehzi tavırlarından ve kadının benzetildiği örneklerden üstü kapalı çirkinlik mesajının varlığına değinmek gerekir.

Meftun'un hemşiresi Lebibe Hanım:
Bu da on sekiz- on dokuzunda var. Fart-ı semanete müptela bir kız. Zayıflamak için gazetelerdeki şarlatanca ilanatta gördüğü edviye-yi kâzibeyi hep birer birer istimal etmiş fakat evvelkinden ziyade semirmekten başka bir netice istihsaline muvaffak olamamıştı. Evdeki derbeder hâli pek o kadar hoş, o kadar alımlı değildi. Sokağa çıkmak için kat kat pudra, allık süründüğü, kaşarını islediği, gözlerini kuyruklu sürmelerle tahrillediği zaman kendini dev anasına benzeten kadınlara biraz hak verdirecek bir nasiye almakla o tiplere mahsus bir hüsn ü ân, bir cazibe peyda olurdu. Lebibe Hanım'ın tuvaletindeki en büyük muvaffakiyt, yanak çevresine kondurduğu yapma benin mevki-imüntahabını tayinde gösterdiği maharetti. Yeldirme yahut çarşafın içinde bıngıl bıngıl, püfür püfür yürüdüğü zaman kendisini Karaman koyununa benzeten kaba zen-perstanın bu teşbih-i gayr-i nezihlerine pek canı sıkılır, hemen işitilir işitilmez bir mırıltı ile:
"Dilin tutulsun!" demekten kendini alamazdı (2021: 134).

Şişmanlığın bir çirkinlik göstergesi olması daha önceki romanlarda da yer alır. Bunu telafi etmek adına, kızın yüzüne uyguladığı abartılı makyaj ve yapma ben de ince bir alayla anlatıcı tarafından eleştirilir. Kalabalık şahıs kadrosu içerisinde anlatıcı tarafından en çok eleştirilen konunun alafrangalık olması ve alafranga giyim kuşam ve yaşam tarzının özellikle çirkin kadınlar üzerinden eleştirilmesi de ilginçtir. Anlatıcıya göre alafranga modanın gereği yapılan makyaj ya da Batı taklidi giyim kuşam, kişiler üzerindeki eğreti duruşuyla komik bir görüntü sunmaktan öteye gidemez. Bunun yanı sıra Hüseyin Rahmi daha önceki romanlarında kullandığı "bıngıl bıngıl" olmak ya da "karaman koyununa" benzemek gibi ifadeleri Lebibe'nin tasvirinde de kullanır.

Netice itibariyle çirkinin estetik bir nesne olarak ele alınmasına yönelik bir bilinç dönem sanatçıları içinde en çok Hüseyin Rahmi'nin romanlarında izlenir. Tanzimat'tan Ara Nesil'e ve en son Servet-i Fünun'a uzanan çizgide çirkinin tasviri pek az romanda yapılmış olsa da Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde belli bir gelişim çizgisiyle

değerlendirilebilecek bir yapıdadır ve en az güzel kadın tasvirleri kadar geniş yer tutar. Hüseyin Rahmi, diğer yazarların romanlarında kendine fazlaca yer bulmayan çirkin kadını son derece başarılı bir şekilde betimler. Bunda yazarın romancılıktaki tavrının daha çok mizaha dayalı bir üslupla beslenmiş olmasının payı elbette büyüktür. Son olarak Ahmet Mithat'ın *Karı Koca Masalı* adlı eseriyle başlayan çirkin kadın tasvirlerinde, benzer özelliklerin çirkinlik olarak değerlendirildiği görülmüştür. Buna göre şişmanlık, zayıflık, çok uzun ya da çok kısa boy, koyu, pürüzlü, çilli ten, orantısız uzuvlar, kabarık ya da çok seyrek saç, yaşlılık ve tüm bunları örtme çabasına dayalı aşırı makyaj çirkin tasvir edilen kadınların ortak özellikleridir.

3. BÖLÜM

KADIN KIYAFETLERİNİN TASVİRLERİ

3.1 KADIN KIYAFETLERİNİN TEMSİL ETTİKLERİ

Bedeni saran, kuşatan ve fiziksel görünümün tamamlanmasını sağlayan kıyafet, toplumsal ve kültürel olgular hakkında da pek çok bilgiyi barındırır. Giyim kuşam pratikleri üzerinden toplum hayatı hakkında yorum yapmak için dönemin sanat eserleri incelenebilir. Çünkü özellikle görsel kültür ve onun gibi toplumun bir aynası olan edebiyat, kılık kıyafet geleneği konusunda sayısız örnekle doludur. Osmanlı'da daha çok Avrupalı gezginler için hazırlanan "kıyafet albümleri" toplumsal dönüşümün kumaş üzerinden izlenebileceği en güzel örneklerdendir. Dönemin kadın ve erkek modasını minyatürler üzerinden sergileyen bu albümler, bir tür ifade aracı olarak düşünülebilir. Bireyin kimliğini belirlemesi açısında figürün ön planda tutulduğu ve kıyafetin detaylı olarak resmedildiği bu eserler, ait olduğu çağın moda olgusunu başarılı ölçüde yansıtır (Küçükhasköylü, 2010: 17). Kıyafet albümlerinden birinin nakkaşı olan Levnî de, figürlerin üzerindeki kıyafetleri ince bir dikkatle çizmiştir. Metin And'a göre, Levnî'nin kadın figürlerinde bedeni örten kumaşın kıvrımları, tüllerin saydamlığı ve takıların ayrıntıları "bakılmaya doyum olmayacak şiirsel minyatürler" yaratmıştır (2004: 425).



Resim 31: *Levnî, Dâder Banu Portresi, 1720-25.*

Kadının figür olduğu resimlerde önemli bir unsur olarak öne çıkan kıyafetin sanattaki bir diğer temsil alanı edebiyattır. Edebiyatta kıyafet ve kıyafeti oluşturan kumaşın tasviri en çok romanlarda göze çarpar. Osmanlı toplumunun Batılı yaşama geçiş aşamalarını farklı olgular üzerinden gösteren romanlarda, kıyafet de değişimin bir parçasıdır. Bu anlamda toplumsal dönüşümün günlük yaşamdaki tesirini açıklamak adına bedeni tamamlayan bir unsur olarak kıyafete de odaklanmak gerekir. Çünkü Orhan Okay'ın ifadesiyle "devirden devire ve şahıstan şahısa değişse bile kıyafetler devirlerin, şahısların nihayet müşterek tarafıyla cemiyetlerin kültür, medeniyet ve estetik anlayışlarını gösterirler" (2017: 167). Roman kişilerinin kıyafetleri, dönemin moda anlayışıyla ilgili fikir sahibi olmamızın yanı sıra yazarın üslubu hakkında da aydınlatıcı pek çok bilgi sunar. O hâlde bedenin tasviri, kıyafet tasviri olmadan eksik kalacaktır.

Batılılaşmanın ilk yıllarından Servet-i Fünun'a giden çizgide, kadın kıyafetlerinin anlatımı incelendiğinde üç farklı yönelimden bahsedilebilir. Birincisi daha çok Tanzimat ve Ara Nesil'de öne çıkan ve romantizmi benimseyen yazarların kıyafet tasvirleridir ki bunlarda, anlatıcının giyim kuşam meselesini daha çok yüzeysel bir

şekilde ele aldığı görülür. Fakat kıyafete yönelik bu yüzeysel bakış bile dönemi ve toplumsal yaşam pratiklerinin değişimi hakkında pek çok şey söyler. İkinci yönelimde, yazarın realist bir nazarla yaklaşıp, hiçbir ayrıntısını atlamadan verdiği kıyafet tasvirlerinden bahsedilebilir. Bu bakımdan kıyafet, metinde en az şahıs tasvirleri kadar geniş yer tutar ve yazarın üslubunun anlaşılması bağlamında önemli bir araç olarak düşünülebilir. Sonuncu yönelimin ise tek temsilcisi Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Yazar tıpkı şahıs tasvirlerinde olduğu gibi kıyafetin anlatımında da mizahi bakışı sürdürür.

Her ne kadar tasvir bakımından farklı yolları izlemiş olsalar da, kıyafeti detaylandıran hemen her yazar, ona eşlik eden takı ve aksesuarları da kadın bedeninin olmazsa olmazı olarak ele alır. Kurmaca kadınların görünümünde tamamlayıcı bir unsur olan kılık kıyafet; kadının dini, toplumsal konumu ve yaşam tarzı hakkında aydınlatıcı olabilir.

3.1.1 Batılılaşma Dönemi Romanlarında Kadın Kıyafetleri

Giyim kuşam pratikleri, ait oldukları toplumun kültürünü, gelenek ve göreneklerini, dini kurallarını ve dönemin sosyal yaşantısını kumaşın rengi yahut elbisenin biçimi üzerinden yansıtır. Değişmeye başlayan bir toplum ilk olarak dış görünüşünde, kılık kıyafet seçiminde farklılaşmaya başlar. Bu bağlamda Osmanlı toplumunun dönüşümüne bakıldığında, Batılılaşmanın getirdiği yeni yaşam, kılık kıyafet üzerinden kolaylıkla izlenebilir. Ancak Osmanlı'da Batılı kıyafetlere yönelik ilgi Tanzimat'tan çok daha öncesine rastlar. Nitekim Hülya Tezcan da, Osmanlı'da giyim kuşamda görülen Batılılaşma yöneliminin 19. yüzyıldan daha önce başladığına, ancak bu yüzyıldan sonra hızlanarak saray çevresi ve yüksek zümre arasında belirginleştiğine değinir (1988: 45). Osmanlı'da kılık kıyafet anlayışındaki ilk ciddi dönüşüm, II. Mahmut'un yaptığı ıslahatlarla başlamıştır. Batılı askerlerin üniformalarına özenerek yapılan yeni tip üniformalar ve memurlar ile halk için zorunlu tutulan fes, setre, pantolon gibi kıyafetler bu yeniliğin ilk örneklerindendir (Andı, 2010: 142).

Önceleri belli bir zümrede gözlemlenen kılık kıyafet tarzındaki değişim, zamanla toplumun hemen her kesiminde baş gösterir. Üstelik yeni kılık kıyafet anlayışı,

yalnızca toplumsal alanda görünür olan erkekler arasında yaygınlaşmaz. Mahrem bir hayat süren kadınlar da görünümlerini büyük oranda değiştirecek yeni giyim tarzına epeyce ilgi göstermiştir. Pek tabii kadının toplumsal alandaki örtünme zorunluluğu kıyafet üzerinden izlenecek Batılılaşmayı tüm ayrıntılarıyla görmeyi zorlaştırır. Dış mekân kıyafetlerindeki değişim, birkaç detayla Batılılaşmayı gösterse de, kadının ev içinde neler giydiği ve modernleşmenin evde giyilenleri ne denli değiştirdiği hakkında yorum yapmak zordur. Kadının mahrem alandaki kıyafetlerini gözlemlemenin en iyi yolu ise dönemin toplumsal ve kültürel yaşamını önemli ölçüde yansıtan sanat eserlerini bu bağlamda incelemektir. Çünkü sanat, Osmanlı Batılılaşmasını ve kadın meselesi ile ilgili fikir ve pratiklerin dönüşümünü çok net örneklendirir. Bu yüzden hem resim hem de romanda tasvir edilen kadınların kıyafetlerindeki detaylar, moda algısını ve modernleşmeyi yansıtması bakımından önemlidir.

Nilüfer Göle'ye göre kadın, Osmanlı'nın Batılılaşma yolunda bir mihenk taşı gibidir (2014: 49). Tanzimat aydını kadın meselesine özellikle eğitimsizlik ve cariyelik eleştirisiyle yaklaşır ve bunlardan kurtulmak adına Batılı bir kadın portresi çizmeyi amaçlar. Bu amaçla kurgulanan romanlardaki kadınlar, yalnızca eğitim almış olmaları ve fikrî olgunluklarıyla değil, dış görünüşleri ve kıyafetleriyle de yeniliği sembolize ederler. Tabii bu durum Tanzimat'ın ilk yıllarında yazılan romanlarda acemiliğin getirdiği bir kusur olarak henüz anlatıma yansımaz. Bu yüzden *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında, Fitnat'ın üzerindeki kıyafetlere metnin hemen hiçbir yerinde rastlanmaz. Talat'ın Ragıbe kılığına girişinden ve çarşaflanmasından bir iki cümle şeklinde bahsedilir (2016: 84). Beden ve kıyafetin yüzeysel bir şekilde geçiştirilmiş olması, Şemsettin Sami'nin kadın örtünmesi ile ilgili fikirleriyle açıklanabilir. Yazar 1879'da Mihran Matbaası'nda basılan *Kadınlar* başlıklı eserinde, örtünme ve mahrem konuları hakkındaki fikirlerini açıkça ifade eder. Burada kadın eğitiminin önemine özellikle değinen yazar, Osmanlı toplumundaki örtünmenin yalnızca dini gerekliliklerle değil kadim Arap kültüründeki birtakım geleneklerin tesiriyle de şekillendiğine dikkat çekerek bu konuda yalnızca İslam dininin rehber olması gerektiğini vurgular (1996: 66-68). Şemsettin Sami, pek çok konuda döneminde bir öncüdür ancak bugünün bakışıyla değerlendirdiğimizde örtünme konusunda geleneksel görüşü sürdürür. Toplumun bir tabu olarak gördüğü kadın bedenini ve bedeni tamamlayan kıyafeti de mahremiyet

çerçevesi içinde değerlendirdiği için metne malzeme yapmaz. Bu yüzden belki de, Fitnat'ın tasvirinde, bedeni ön plana çıkaracak kıyafet ve onun anlatımı da yer almaz. Kıyafete yönelik anlatımın metinde yer almamasının diğer önemli sebepleri de yazarın mekân, şahıs, eşya tasvirlerindeki özensiz tavrı, henüz oturmamış tasvir anlayışı ve sonraki kuşaktaki gibi bir ressam bakışının olmayışıdır. Batı'nın yalnızca fikrî yönlerini almayı, temelde ise İslami kültür ve geleneği devam ettirmeyi amaçlayan, yani modernleşme yolunda ılımlı bir yönelimle karşımıza çıkan Ahmet Mithat ise kıyafet konusunu daha görünür bir hâlde işler. Ancak ilk romanlarında, kadın kıyafetleri detaylı bir şekilde anlatılmaz onun yerine kıyafetin rengine yahut cinsine değinip geçilir. Örneğin *Hasan Mellah*'ta Cuzella'nın yazları açık mavi, kışları siyah elbiseler giydiğinden bahseder (2000: 10). *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de kadın kıyafetlerinden hemen hiç bahsedilmezken, *Yeryüzünde Bir Melek*'te güzel bir kadının dekolteli bir elbise içinde letafetinin artacağı anlatılmıştır.

Elbise ve onu tamamlayan mücevher *Yeryüzünde Bir Melek*'in anlatıcısı için güzel bir bedenin en önemli unsurlarıdır (2000: 90). Buna rağmen Arife ya da Raziye'nin elbiseleri detaylandırılmaz, yalnızca Raziye'nin dış mekân tasvirinde, yüzünü örten yaşmaktan bahsedilir (2000: 54). Aslında Tanzimat'ın ilk yıllarında yayımlanan romanlarda, toplumsal alanda tasvir edilen kadınların kıyafetleri birbirine benzer anlatımlarla verilir. Bu benzerlik dönemin kadın giyiminde öne çıkan yaşmak ve feracelerin anlatımlarında gözlenir. Raziye'nin çarşıdaki tasvirinde anlatılan yaşmak ve feraceler, Osmanlı kadınlarının vazgeçilmez kıyafetleridir. Daha çok renkleriyle anılan feraceler ve Batılılaşmayla birlikte incelen yaşmaklar, diğer romanlardaki kadınların üzerinde de dikkat çeker. *İntibah*'ta Ali Bey'in Mehpeyker'i Çamlıca'da ilk kez gördüğü kısımda feracesi ve yaşmağı şöyle anlatılır:

> *Bir on on beş adım kadar takarrüp edince arabanın kapısı açıldı. Beye karşı olan tarafından kumru göğsü feraceli bir hanım, diğer taraftan cariye zuhur ettiler. Cariyeler seyis ile beraber bir tarafa çekildiler. Hanım, Ali Beyin yanına doğru gelmeye başladı. Malûmdur ki böyle seyir ziyneti olan hanımefendilerin yüzlerindeki yaşmak âdeta kabarmış düzgün demektir. Setr-i sima için değil, tezyin-i cemal için kullanılır. Belki hassası havaî gönül, hafif akıl, yalancı nezaket gibi saklamak istediği şeyi tamamıyla meydana koymaktır (2016: 47).*

Hem *Yeryüzünde Bir Melek*'te hem de *İntibah*'ta anlatıcı, yaşmağın kadının çehresini örtmekten ziyade, örtünün altındaki çehreyi güzelleştirdiğine değinir. Esasında

yaşmak, erkek gözüyle kadın çehresi arasında arzuyu canlı kılan bir nesne olarak düşünülebilir. Çünkü haz, yüzün tamamen açık olduğu kısımlardansa ince bir örtüyle hafifçe kapatıldığında artacaktır. Dönemin toplumsal yaşamının bir gereği olan yaşmak ve feraceler, Tanzimat romanında olduğu gibi dönemin resimlerinde de mahrem alanın dışında tasvir edilen kadınların kıyafetinin en önemli parçalarıdır.



Resim 32*: Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 1887.*

Mehpeyker ve Raziye, Osman Hamdi'nin 1887 tarihli resminde, izleyicisine yaşmağın altından bakan kadınlar gibidir. Akbulut, resimdeki feracelerin biçimlerine ve renkleri arasındaki uyuma dikkat çekerken, Osmanlı kadınları arasında bir moda hâline gelen "sepetli fistanlar"ın hem Fransız resminde hem de burada karikatüre yakın bir görünüm sergilediğine değinir (2009: 38). Resimdeki figürlerden bazıları, eteklerindeki kabarıklık ve renk cümbüşü sayesinde, *İntibah*'taki kadınların, renkli feraceleri ve yaşmaklarıyla Çamlıca'da "köpükler içinde kalmış birer seyl-i huruşanı" andıran görüntülerinin cisimleşmiş hâli gibidir (2016: 36).

Tanzimat romanının ilk örneklerinde -özellikle Müslüman kadınlarda- kıyafet anlatımı daha çok yaşmak ve feracelerin tasviriyle sınırlıdır. Ancak bir erken dönem romanı olan *Çengi*'de, Ahmet Mithat son derece cesur bir tavırla Sünbül'ü ve yanındaki kadınları dekolteli kıyafetlerle betimler. Romanda Sünbül pembe, Arife açık mavi ve Nazlı ise siyah pullu bir elbiseyle raks eder, üçünün kıyafeti de bedenlerini tamamen örtmemektedir. Anlatıcı, Müslüman olmalarına rağmen çengilerin kıyafetlerindeki

dekolteyi, tıpkı gayrimüslim bir kadının kıyafetini anlatırken hissedilen rahatlıkla okura aktarır. Çünkü bu kadınlar, toplumca ötekileştirilmiştir dolayısıyla onları betimlemek yazar için evdeki ideal kadını betimlemekten çok daha kolaydır. Benzer bir kolaylığı yazarın gayrimüslim kadınları anlattığı romanlarında daha net görürüz. Gayrimüslim kadınların serbest kıyafetleri, dekolteleri ve kumaşın ardındaki bedenleri geniş bir şekilde anlatılır. Yazarın gayrimüslim kadınların kıyafetlerini daha serbest bir şekilde anlatması, dönemin Müslüman kadın bedenini tabulaştıran tavrıyla alakalıdır. Dolayısıyla belli bir döneme kadar onun romanlarında kıyafetin detaylı anlatımı -birkaç örnek dışında- daha çok gayrimüslim kadınlar üzerinden temsil edilir. *Hasan Mellah*'taki Cuzella'nın geceliğiyle başlayan yarı açık kıyafetler, *Paris'te Bir Türk*'teki yine gayrimüslim kadınların üzerinde yeniden görülür. *Henüz On Yedi Yaşında* romanındaki hayat kadınlarının yalnızca beyaz bir gömlekle görünmesi ise yazarın bu yöndeki rahatlığının sürdüğünü gösterir. Ancak bu romanların hiçbirisindeki kadın kıyafetleri, *Karnaval*'daki dekolteli elbiselerin anlatımı kadar ayrıntılı verilmez. Yazar anlatıcı romanın başında Avrupa'daki kadınların karnavallarda giydikleri kıyafetleri şöyle tasvir eder:

> *Elbiselerinin rengi kendi ihtiyarlarına vabesteyse de biçimleri hemen bir nesak üzredir. Bu rubalara "dekolte" derler ki açık demek gibi bir şey olup filvaki bu nevi elbise gayet açıktır. En kapalı yer eller olup bunlar güderi eldivenler içine sımsıkı sokulmuşlardır. Eldivenden omuzlara kadar kollar anadan doğma açık olma anadan doğduğu zamandan fazla bir şey görülürse o da madamın koltuk altındaki kıllarından ibarettir. Göğüs, memeler hizasına ve arka dahi kürek kemiklerinin altına kadar çırılçıplak açık olup mide üzerine çıkan fistan büsbütün düşmesin diye omuzlara kadar askı gibi birer pare-i kumaş ile asılırlar (2019: 24).*

Batılı bir kadının karnaval kıyafeti, dekoltesine vurgu yapılarak en ince ayrıntısına kadar anlatılmıştır. Yazar anlatıcıya göre kadın, bu tarz elbiseleri vücudunu sergilemek amacıyla giyer. Bu ifadenin hemen ardında da vücudun ancak yarısını örten dönemin mayolarını detaylı bir şekilde betimler (2019: 25). Metnin devamında anlatılan pek çok kadın kıyafeti, anlatıcının bu ilk bölümde özellikle odaklandığı gibi dekolte vurgusuyla betimlenir. Örneğin Madam Hamparsun daima göğsünün bir kısmını ve kollarını açık bırakacak elbiseler içinde anlatılır. Dekoltenin ön planda olmadığı kıyafet tasvirlerinde ise kumaşın bedeni ne denli sıktığı ve altındaki beden formunu ne kadar

yansıttığı belirtilmiştir. Şehnaz'ın hizmetçisi Sofi'nin betimlendiği kısım da dekolteli kıyafetin öne çıktığı örneklerden biridir.

> *Bu kız, ancak on dokuz yirmi yaşında varışlı gelişli dalyanlar gibi bir kız olup çehrece dahi o kadar güzeldir ki bu hüsn-i kâmil kendi tesirâtını meydana koymak için öyle süse müse de muhtaç değildir. Bir oda hizmetkârının sadece elbisesi eğer bir çirkin kadının üzerinde mucib-i istihfaf olabilirse de Sofi'nin üzerinde bulununca kimse elbiseye dikkat bile etmeyip fistanına sığmayan balık gibi sımsıkı bir vücudun kim bilir ne kadar ter ü taze bir şey olduğunu tahmin için insan gözlerini kızın gerdeninden, boynundan, yüzünden ayırıp da elbiseyle iştigale vakit bulamazdı (2019: 78-79).*

Görüldüğü gibi kıyafet her ne şekilde olursa olsun kadın bedeninin nesne olma hâlini tamamlayan bir unsurdur. Seyirlik nesnenin erkek nazarı için değerini arttırmak adına elbise, kimi zaman dekolteyle kimi zaman da beden formunu açıkça gösterecek bir şekilde anlatılır. Özellikle gayrimüslim kadınların tasvirinde öne çıkan bu durumu Madam Gabat'ın yatak odasındayken, bedeninin yarısını ancak örten beyaz gömlekli tasvirinde de görürüz.

> *Vaktiyle letafet-i vücudu gözler kamaştıran bu dilber, şimdi gece yarısından iki buçuk saat sonra yani konak içinde el etek çekilip de ses ve seda kesilmiş olması üzerinden dört saat kadar mürur eylemiş olduğu bir zamanda yalnız bir keten gömlek içinde bulunduğu hâlde bir mükellef yatak içindedir diye gözünüzün önüne getiriniz. Ama o gömleğin gecelik gömleği olduğunu yani dekolte usulünce göğüs ve ense ve kolların bilkülliye açık bulunduğunu da hesaptan hariç tutmayınız. Hâlbuki dekolte fistanla bu gömlek arasında bir fark daha vardır ki o da fistanların etekleri yerlerde süründüğü hâlde gömleklerin bilakis dizlerden pek de aşağıya inmediği kaziyesidir (2019: 119).*

Kıyafette öne çıkan dekolteyle bedenin göğüs, bacak kimi kısımlarının diğerlerine oranla daha çok nesneleştiği görülür. Gayrimüslim kadınların kıyafetlerinde öne çıkan bu özellik, Müslüman kadınlarınkinde -birkaç istisna dışında- arka planda kalır. Bunun yerine söz konusu kadınların, toplumsal normlarca onaylanabilecek kıyafetlerle betimlendiği görülmüştür. Örneğin *Vah*'ta önceki romanlardan daha geniş bir şekilde betimlenen Ferdane'nin kıyafetlerinde, yazar anlatıcı en çok yaşmağa değinir. Ferdane, Batılı tarzda yetişmiş ve kamusal alanda sigara içmek gibi rahat tavırları olan bir kadın olsa da, kıyafetindeki alafrangalık anlatıma yansıtılmamıştır. Onun yerine örtülülüğün önemli unsurlarından olan ve Ferdane'nin yüzüne yakışan yaşmağa dikkat çekilir. Ahmet Mithat burada kendi idealine yönelik bir kadın imajı yaratır.

Osmanlı hanımları için şu ince yaşmak kadar yaraşık olan bir serpuş daha tasavvur edebilenlerin alınlarına çelenk katarız. Vakıa pek kalınları bilkülliye hüsnü setr eder ve pek inceleri dahi yüzde olan maayibi ifşa eylerse de bazı orta hâlli yaşmaklar vardır ki kadının vechini tashih ile letafetinin arttırmak hususunda onların gördükleri hizmeti hiçbir şeye gördürmek muhaldir. Avrupalı kadınların dahi yüzlerine birer tül örtmeleri nisvan-ı müslimeyi taklitten ibaretse de bu hususta asla muvaffak olmadıklarını kendileri dahi itiraf ederler.
Binaenaleyh yaşmaklı bir kadın biraz da uzacıktan görülürse vehleten insana mutlaka güzel görünür. Hele kendisi de haddizatında biraz güzelce ve gözleri parlak ve burnu ufarak olursa daha ziyade güzel görünür ya! (2019: 24).

Yazar anlatıcı için yaşmaklı bir kadını izlemek usta bir ressamın elinden çıkma bir resim gibidir, izleyicisinde haz uyandırır. Yaşmak, çehrenin letâfetini arttırırken bir yandan da bazı kısımların örtülü kalması sebebiyle ona gizem katacaktır. Ahmet Mithat'ın romanlarında, öne çıkan yaşmak ve örtülü olma hâli yazarın İslami geleneklerin sürdürülmesiyle koşut gidecek ılımlı bir Batılılaşma hareketinin sonucu olarak karşımıza çıkar. Yani örtünme, İslami yaşam tarzının bir şartıdır ancak birtakım değişikliklerle -yaşmak kumaşının o dönem incelmesi gibi- esnetilebilir. Bu yüzden yazarın romanlarında kamusal alanda betimlenen kadınlar, yüzlerini hafifçe örtse de kaşı, gözü, burnu tamamen kapatmayan incecik yaşmaklarla karşımıza çıkar.

Daha erken romanlarında bile -*Kafkas* gibi- Müslüman bir kadının yarı çıplak tasvirlerine yer veren yazar, burada Ferdane'nin ev içindek, tasvirlerinde onu dekolteli bir elbise yahut bir gecelikle betimlemez. Ferdane'nin giyim kuşam konusundaki titizliği ve süse olan merakı anlatılır, fakat elbiseleri, feracesi detaylı tasvir edilmez (2019: 98). Sadece Behçet'in Ferdane'nin resmiyle Batılı bir kadının resmini birleştirerek ona tuzak kurduğu kısımda, dekolteye dikkat çekilir. Kuvvetle muhtemel bu durum, dekoltenin altından görünen bedenin Ferdane yerine Batılı bir modele ait olmasıyla alakalıdır (2019: 233).

Ahmet Mithat bu örneklerde kıyafetin anlatımını, daha sonra ele alacağımız realist yazarlardaki gibi titiz bir şekilde ele almaz. Rengine, biçimine yahut kadının bedeninin görüntüsüne yaptığı katkıya kısaca değinip geçer. Ancak yazarın Emile Zola ve onun Türk romanındaki benzerlerine cevaben natüralist bir metin iddiasıyla yazdığı *Müşahedat*'ta kıyafet tasvirleri, diğer eserlerine nispeten daha geniş yer kaplar. Orhan Okay, "Ekalliyetlerde Alafranga Kıyafet" başlıklı yazısında, Ahmet Mithat'ın bu romanla, kıyafet konusuna özellikle dikkat çektiğini ve dönemin modasına uygun olarak

azınlık kadınlarının kıyafetlerinin metne yansıdığını ifade eder (2017: 174). Yazar anlatıcı, vapurda gözlemlediği Agavni ve Siranuş'un kıyafetlerindeki ayrıntıları şöyle betimler:

> *Elbise cihetine gelince: Bunların ikisi de libaslarını bir dikişçiye diktirmiş. Bir moda mucibince bir ölçüde biçilmiş. İkisi de bir derece garnitürler ile tezyin olunmuş. Fakat ikisi de bir suret-i mahremanede ayrı ayrı istintak olunsalar mutlaka itiraf ederler ki bunların ikisi de şu elbise hususunda yekdiğerine fedakârlıkta bulunmuşlardır.*
> *...*
> *Fistanlar gayet açık yeşil renkli grondandılar. Garnitürleri ondan biraz koyuca dantelâlar ile kadifeden intihap olunmuşlardır. Gündüzlük fistanlar dekolte olmazlarsa da boyunlarındaki madalyonlar birer çıplak sadr-ı sîmîne sarkıyorlardı. O zamanlar kısa kol modaydıysa da bu fistanların kolları modadan daha kısaydı. Eldivenler dahil lüzumundan pek çok kısa olarak bilekler âdeta bütün bütün çıplaktı. Şapkalar matmazellere mahsus olan kurdelesiz şapkalardan olup fakat esmer için müteehhil kadınların takındıkları kurdelelerden birisi şapkaya merbut olmasını çeşm-i müdekkik arzu ediyordu da fıkdanını nevakıstan sayıyordu. Sarışın için bu kurdelenin fıkdanını pek muvafık bulduktan maada "brigan" denilen moda iktizasınca epeyce hafifmeşrebane olan bu şapkanın derece-i hiffetini de azımsıyordu.*
> *İki şapkanın ikisi de gûnagûn yapma çiçeklerden birer kuş yuvası hâlinde olup ön cihetlerine birer de kuş oturtulmuştu.*
> *İkisinin de şemsiyeleri potinleri, fistanları rengindeydi (2017: 34-35).*

Ahmet Mithat, başka hiçbir romanında kadın kıyafetini bu kadar ayrıntılı ele almaz. İpek ve kadife kumaşların bir araya gelmesiyle oluşan Agavni ve Siranuş'un yeşil elbiseleri, kollarının kısalığına kadar anlatılır. Elbiseye eşlik eden ve dönemin alafranga modasını yansıtan şapkalar, elbiselerin rengindeki şemsiye de kısaca betimlenir. Bunun yanı sıra Agavni ve Siranuş'un yanındaki kadının siyah fistanı ve yemenisi de anlatılmıştır. Hatta bu kadının kıyafetindeki yerlilik, roman kişilerinden olan yazarın alafranga giyimli genç kızlara yaklaşımını da etkiler. Fazıl Gökçek'e göre, Ahmet Mithat gayrimüslim vatandaşların "yerli" oluşlarını önemser ve onların Batılı dindaşlarına benzeyip yabancılaşmalarını bir problem olarak görür (2017: 192). Agavni ve Siranuş'un yaşamları, bu çerçeveden değerlendirilirken kıyafet de bu yaşamın bir göstergesi olarak yer almıştır.

Kıyafeti detaylandıran bu tasvirler, yazarın natüralist anlatımın gerektirdiği gözleme özellikle dikkat ettiğini gösterir. Onun sanatında kadın tasviri bağlamında bir kırılma noktası olan *Ahmet Metin ve Şirzat* ile *Taaafüf*'te bile kıyafet tasvirlerinin bu kadar detaylandırılmadığını da belirtmek gerekir. Örneğin *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta

işlevsel olduğunu düşündüğümüz kadın tasvirlerinde kıyafet çoğu zaman göz ardı edilmiştir. Birkaç cümleyle rengine ve şekline değinilir. Vasiliki'nin kıyafetleri, sadece rengiyle öne çıkarken metnin nesnesi konumundaki Neofari'nin kıyafetleri birkaç kez anlatılır. Esasında burada kıyafet, bedeni çekici kılan bir unsurdur ancak anlatımların *Müşahedat*'taki gibi tamamen bir gözlem ürünü olduğunu söylemek güçtür. Sadece birkaç örnekte işlevsel olarak ele alındığı söylenebilir. Bunlardan birisi Neofari'nin kabarık etekli elbisesinin anlatımıdır.

> *Bugün güzel madam dahi misafirini kabul için bir tuvalet icra eylemiş idi ki onun tuvaletinde dahi Paris'in son modasınca hakikaten hiçbir kusur bulunmadıktan başka kendisine de pek ziyade yakışmış idi. Sanki omuzlar bir kat daha genişlemiş, sanki bel bir kat daha incelmiş (2013: 156).*

Neofari'nin üzerinde, belinin inceliğini öne çıkarıp alt kısımda kabarık bir görüntü sunan bir elbise vardır. Söz konusu alafranga kıyafet, dönemin moda yazılarında yahut resimlerde karşılaşabileceğimiz türden bir elbisedir. Kabarık etekli süslü bu tarz elbiseler, yazar anlatıcıya göre kadını süslü bir tavus kuşuna döndürür (2013: 165). Böylece Neofari de hem güzelliği hem de giydiği elbisenin yarattığı letafetle seyirlik bir nesneye dönüşür. Neofari'nin denize düştüğü kısımda üzerinde olan gecelik gömlek de aynı işleve sahiptir. Kolsuz, yakası açık ve ince patiskadan yapılan bu gömlekle Neofari, daha önce çıplaklığı irdelediğimiz bölümde belirttiğimiz gibi, bir arzu nesnesine dönüşür (2013: 300).

Ahmet Mithat'ın tasvir konusundaki gelişiminde bir doruk noktası olan *Taaffüf* romanında kıyafet, hemen hiç anlatılmaz. Çehresi, bedeni ve hareketleri detaylı olarak anlatılan Saniha'nın kıyafeti, mavi ipekli kumaştan güzel bir elbise olarak tanımlanır ve sonraki kısımlarda öne çıkmaz. (2018: 14). Ahmet Mithat'ın genel itibariyle kıyafet anlatımına odaklanmayışının ardında, daha çok tahkiyeyi önemsemesi aranabilir. Öte yandan bu örneklerde gördüğümüz üzere yazar, Müslüman ve gayrimüslim kadınların kıyafetlerini ele alırken dönemin toplumsal normlarına uygun hareket eder. Pek tabii daha önce kadının nesne oluşunu irdelediğimiz bölümde tespit ettiğimiz gibi Ahmet Mithat, Müslüman kadınların anlatımında da zaman zaman dekolteye hatta yarı çıplak tasvirlere yer vermiştir. Elbette bu anlamda döneminin en cesur isimlerinden biridir ancak konu kıyafete geldiğinde özellikle dış mekân tasvirlerinde, daha ılımlı ve dönemin şartlarına uygun davranır.

Dönemin diğer yazarlarında kıyafet konusunda, Ahmet Mithat çizgisinin sürdürüldüğü görülür. Özellikle Ara Nesil sanatçılarında örneğin Mehmet Celâl'de kıyafetin anlatımına çok kez yer verilmez. Söz gelişi kadın tasvirlerinin diğerlerine nispetle öne çıktığı *Venüs, Cemile, Aurora, Margerette, Zehra* gibi romanlarda kadınların betimlendiği kısımda kıyafet bahsine hemen hiç rastlanmaz. Sadece kadınların üzerindeki elbisenin rengi belirtilip geçilir. *Dâmen-Âlude* isimli romanda ise Despina'nın siyah, dar elbisesinden kısaca bahsedilir (2014: 200). Bir de ideal kadın konumundaki Şefika'nın yatakta uzanırken verilen tasvirinde, gecelik gömleğinin açık düğmesi ve aynanın karşısında üzerine geçirdiği "laciverdî kaplı kürkü" anlatılır (2014: 261). Tasvir konusunda Mehmed Celâl kadar varlık gösteremeyen Mehmed Vecihi ise tespit edebildiğimiz kadarıyla romanlarında kıyafetin anlatımına hemen hiç yer vermemiştir.

Ara Nesil sanatçıları arasında kadın kıyafeti konusunda farklı bir çizgide olan ve kıyafete özellikle odaklanan bir yazar varsa o da Fatma Aliye'dir. Öyle ki onun romanlarındaki kadınların kıyafetleri, dönemin pek çok romanında izlenmeyen bir incelikle anlatılır. İlk romanlarından olan *Muhadarat,* kıyafetleriyle dikkat çeken, düğün evinde toplanmış kadınların tasviriyle başlar.

> *Düğün evi öyle bir âlemdir ki bila-istisna herkes o cemiyetten istifade eder. Ahbap ve yabancı, zengin veyahut fakir hepsi için yalnız hanenin değil, her odanın kapısı açıktır. Gelinin hep eşyası bunların enzarına maruzdur. Med'uvvîn en apır elbiselerini giymiş, mücevherlerini takınmış. Çiğnenen etekler ve yırtılan tüller, danteller için kimseden şikayet edilmez. Düğün evidir bu! Ama elbise altmış liralıktır! Kimin ne vazifesi! Elbisesini sakınmak isteyen bir tarafa çekilip otursun (2012: 15-16).*

Kadınlardan oluşan düğün evine anlatıcı ilk olarak uzaktan bir bakışın ürünü olan genel bir tasvirle yaklaşır, sonrasında tek tek roman kişilerine yaklaşmış gibi onları detaylı bir şekilde anlatır. İçlerinde Fazıla ve Calibe'nin de bulunduğu grubun kıyafetlerine özellikle odaklanır. Buradaki anlatımlara göre düğün evinde giydiği kıyafet, kadının sosyo-ekonomik durumunu yansıtmaktadır.

> *Bu sofanın çalgıya en uzak olan mahallinde yani sofanın diğer cihetinde gençlerden bir cemiyet teşekkül etmişti. Bu cemiyet eşhasının elbise ve mücevheratından kibar takımından oldukları anlaşılıyordu. Kimisi ağır kumaştan olan elbisesinin traine'ini (kuyruğunu)yanına doğru serip tavusa misal oluyor, kimisi traine'ine yer bulamadığı için onu önüne yığıp kumaşın temevvücüyle üzerindeki işlenmiş çiçek dallarının hoş bir suretle duruşunda önüne bir sepet*

çiçek boşaltıp seyrine bakıyor zannolunuyor. Kimi de yerle beraber olan rubalarıyla boy gösteren fidanlara benziyorlardı (2012: 17).

Elbisenin kumaşı, rengi ve elbiseye eşlik eden mücevherler sosyo-ekonomik çevrenin yanı sıra kadının medenî hâlini de yansıtır. Örneğin Fazıla'nın üvey annesi Calibe, evli kadınların giyeceği türden bir elbiseyle şöyle betimlenir.

Evli kadınlara mahsus olan biçimde elbisesi açık pembe üzerine beyaz dallı kumaştandı. Yukarı doğru toplanıp sarılmış olan saçlarının arasına iri pırlanta taşlar ile mamul zarif bir dal yerleştirilmiş ve önündeki tülden aşağıya kadar kordela düğümünün ortasından pırlantalı bir toka ile tutturulmuştu. Boynundan göğsüne kadar inen gerdanlık calib-i nazar bir surette olup küpe, yüzük, bilezik gibi sair tezyinat da hep birbirine uygun bir surette bulunuyordu (2012: 27).

Nasıl ki kıyafet bedenin tamamlayıcısı ise saçın taranması ve takılar da kıyafetin birer tamamlayıcısı niteliğindedir. Fatma Aliye, tasvir ettiği kadınların sadece kıyafetlerine değil saçlarının taranma şekillerine ve saçtaki aksesuarlara da değinir. Aslında yazarın düğün evindeki kadınların kıyafetiyle ilgili yorumu, yalnızca roman kişileriyle sınırlı kalmaz. Fatma Aliye burada Osmanlı'da Batılılaşmayla birlikte değişen düğün kıyafetlerini, kadınların bu kıyafetleri nasıl edindiğini de anlatır. Ona göre düğündeki kadınların kıyafetleri Batı'daki gibi tek tip değildir. Yaşına, ekonomik durumuna ve medeni hâline bağlı olarak farklılık gösterir. Yazar anlatıcı bu farklılığı ve düğün evindeki kadınların oluşturduğu renkli manzaraları şöyle anlatır:

Düğün evi acayip bir âlemdir! Orada kumaş veyahut ağani entari ve üzerinden dikişli hırka ile giyinmiş hanım ninelerden tut da ağır kumaşlardan mamul belden altın ve mücevherli kemerler ile sıkılmış alaturka entari ve alafranga taranmış saçların üzerine vaz' olunmuş iri oyalı hotozlar, ellerine eldivenler giymiş bulunan gençler ve son modaya tamamıyla muvafık giyinenler ile figüründe beğendiği resmin altındaki izahata bakmayıp bir matmazele mahsus roba diktiren müteehhil hanımlar ve bir madamın elbisesini evli olmayan kızına giydirenler dahi bulunur ki bunda kabahat kendilerinden ziyade bu yanlışlığa sebep olan Fransız bilmeyen terzilerinindir. Fakat buna kabahat diyebilecek miyiz? Yok! Nasıl olabilir ki bunda serbestîmizi söylemiştik. Herkes gönlünün istediği ve beğendiği kıyafeti giyinmekte hür ve muhtardır (2012:

Düğün evindeki kadınların kıyafet tasvirleri, dönemin günlük yaşamında belirgin bir şekilde gözlenen Doğu-Batı ikilemini de başarılı bir şekilde yansıtır. Elbisesi ve kemeriyle alaturka bir görünüm sergileyen kadınlar, saçlarının taranma şekilleriyle alafranga bir görünüm içindedir. Yazar anlatıcı, hem bu ikilemi hem de özümsenmemiş Batılı yaşamı, Fransızca bilmeyen terzilerin, müşterilerini yanlış yönlendirmesi

üzerinden eleştirir. Ayrıca bu ifadelerden dönem modasının kadınlar arasında yayılması hususunda dergilerin ne denli önemli olduğu da anlaşılır. Çünkü Osmanlı kadınları, Batılıların giyim kuşam tarzlarını ve modayı bu dergilerden takip ederler. Mine Demir de, kadın dergilerinin moda olgusuna etkisini incelediği çalışmasında, dergilerde yer alan Avrupalı giyim kuşam örneklerinin, Osmanlı'daki terziler ve giyim kuşam meraklısı kadınlar tarafından dikkatle takip edildiğinden bahseder (2016: 73). *Hanımlara Mahsus Gazete'*deki modayla ilgili yazıların da dönemin kadınları için bir yol gösterici olduğu söylenebilir. Gazetenin 18 Ağustos 1898 tarihli 174. nüshasının 4. sayfasında yer alan imzasız "Moda ve Biçim" başlıklı yazıda, Avrupalı kadın kıyafetleri en ince ayrıntısına kadar tasvir edilmiştir.

> *Şimdi moda en ziyade sadeliktir. Bu sadelik ile bir dereceye kadar erkeklerin Frenk gömlekleri taklîd edilmektedir. Satrançlı ve iskoçner tarzında patiskalar henüz bârid olmadı. Fakat pek allı, maili renkler i'tibardan düştü. Bu yolda gömleklere beyaz yaka ve kol takıyorlar.*
> *Etekler bel tarafından dardır, etek tarafından geniştir. Eteklerde kırma yapmak câizdir.*
> *Gömlekten, etekten kat'-ı nazar derc ettiğimiz örnek gibi sabahlıklar da makbuliyetttedir. Hevai mai patisteden uzunca bir surette yapılmış olan bu sabahlığın belden aşağı etek kısmı dantela ile süslenmiştir. Yaka büyük ve devriktir.*[33]

Fatma Aliye kurmaca kadınlarını giydirirken, *Muhadarat*'taki kadınlar gibi dergi ve gazetelerdeki moda sayfalarını takip etmiş olabilir. Bunun sonucunda onun romanlarındaki kıyafet tasvirleri, erkek yazarlardan farklı bir dikkatle kurgulanır. Bu yüzden *Muhadarat*'ta sadece düğün evinin anlatıldığı ilk kısımda değil, kadınların betimlendiği hemen her satırda kıyafetin durumu da belirtilmiştir. Örneğin Fazıla'nın gecelik gömleğiyle dolaştığı bölümde, ayağındaki atlas terlik ve mavi ipek çorapları özellikle belirtilir (2012: 90). Bir başka yerde ise beyaz gecelik entarisinin altından görünen ve kendi eliyle işlediği pembe atlas terliklerinden bahsedilir (2012: 110). Görüldüğü gibi Fatma Aliye yalnızca elbisenin rengini ve durumunu anlatmakla kalmaz, elbiseye eşlik eden takıların hatta küçük bir ayrıntı olan terliğin bile kıyafetle uyumunu betimler. Romanın üçüncü kısmında, kimliğini saklayarak bir evde hizmetçi olarak çalışan Fazıla'nın giydikleri, yine detaylı olarak anlatılır ancak burada

[33] Söz konusu metnin tamamı için bakınız: Arzu Şeyda (2003), *Hanımlara Mahsus Gazete (101-200) Tahlili Fihrist/ İnceleme/ Seçilmiş Metinler,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 122.

öncekilerden farklı olarak kamusal bir alanda betimlendiği için üzerinde çarşaf vardır. Fazıla'nın eski nişanlısı Mukaddem'le Beyrut'ta yeniden karşılaştığı kısımda üzerinde olan çarşaf şöyle betimlenmiştir:

> *Bu beledî çarşaf dediğimiz, lacivert pamuk bezi üzerine sarı ipek yollu bir çarşaftır ki bunun hepsi bir renk ve bir örnek olmak üzere imal olunur. Bu çarşaf umumî bir şey olup kibar familyalar dahi onu istimal ederler. Zira oraların yerlilerinden vücuh ve eşraf kadınları çarşıya alışveriş için çıkmak âdet olup ancak bu çarşafı örtündükleri hâlde çıkabilirler (2012: 271).*

Mekânın değişimi, kıyafetin de değişimi demektir. Fatma Aliye de -dönemin pek çok yazarı gibi- kadını kamusal alanda betimlerken toplumsal kurallara uygun hareket eder. Bu yüzden ailesinden kaçarak Beyrut'ta yaşamaya başlayan Fazıla, Arap kadınlarının giydiği kıyafetler içinde anlatılır. *Muhadarat*'ta bu denli öne çıkan kıyafetten ilginç bir şekilde *Refet*'te hemen hiç bahsedilmez. Bu durum, Refet'in yoksul ve çirkin bir kadın olmasıyla açıklanabilir.

Udi başlıklı romanda, kıyafet tasvirleri yeniden ön plana çıkmıştır. Özellikle romanın başındaki eğlence sahnesinde, şarkı söyleyen kadın ile dans eden Helvila'nın kıyafeti ve takıları en ince ayrıntısına kadar anlatılır. Helvila'nın üzerinde beyaz müslinden bir elbise vardır, elbisenin üzerinde kırmızı güller, mavi kurdeleden fiyonklar bulunur. Anlatıcı Helvila'nın imgesini tamamlayan kıyafetine eşlik eden ayakkabılarını başındaki başlığı dahi betimlemiştir.

Ayağında al atlas üzerine sırma işlemeli bir iskarpin, beyaz pamuk çorap vardı. Göğsünde birkaç tane elmas broş, parmaklarında üçer dörder tane yüzükler, kollarında ta dirseklere kadar varan elmaslı, altınlı, renkli camdan müteaddit bilezikler; boynunda inciden, elmastan gerdanlıklar; başında kırmızı, beyaz ve sarı tüyler, çiçekler; onların arasında elmas iğneler broşlar; kollar dirseklere kadar açık, sine meydanda titredikçe etleri de titriyordu.

...

Hopladıkça başındaki tüyler, entarisindeki güller sallanıyor, kırıldıkça kollarında bilezikler şangırdıyordu (2019: 19-20).

Metinde nesne konumundaki Helvila'nın kıyafetinin rengi, özellikleri bu kadar detaylı verilirken, ideal bir kadın olarak öne çıkan Bedia'nın kıyafetleri anlatılmaz. Onun yerine anlatıcı birkaç yerde Bedia'nın kolundaki bileziklere, boynundaki takılara değinir ve geçer. Zaten hemen bütün romanlarda, metnin asıl nesnesi olarak öne çıkan

kadınların kıyafetlerinin diğerlerinden daha detaylı verildiği de açıktır. Yazar anlatıcı burada da genç, güzel ve şuh bir kadın olan Helvila'yı metnin görsel bir unsuru gibi ele alarak onun bedenini ve dans ederken kendinden geçişini özellikle tasvir eder (2019: 79).

Fatma Aliye'nin eserlerinde romantizm ağır basar, buna karşılık kadın tasvirlerinde realist bir yazar kadar detaycıdır. Şüphesiz bu durum, yazarın kadın dünyasını içeriden bir bakışla betimlemesiyle alakalıdır. O hâlde, onun romanlarında kıyafetin ve ona eşlik eden takıların bu denli öne çıkmasında kadın bakışının izleri aranmalıdır.

Natüralist tavrıyla diğer Ara Nesil yazarlarından ayrılan Nabizade Nazım da *Zehra'*da romantik yazarlardaki gibi birkaç cümleyle geçiştirilen kıyafet tasvirleri yapar. Metnin birkaç yerinde elbisenin rengine ve dekoltesine değinen anlatıcı, natüralist çerçevede daha başarılı eserler veren Hüseyin Rahmi'nin oldukça gerisindedir. Bu yönüyle *Zehra*'nın natüralizmden oldukça uzak bir metin olduğu söylenebilir.

Romandaki ilk kıyafet tasviri Suphi'nin Zehra'yı bahçede gördüğü kısımda göze çarpar. Zehra'nın üzerinde kavuniçi renkli satenden hafif bir elbise vardır. Elbisenin kolları dirseklere kadar açıktır. Elbisenin göğüs düğmelerinden ise kızın beyaz gerdanı gözükmektedir (2006: 16). Başka bir yerde ise Urani'nin siyah, düz, sade elbisesi ile siyah eldivenleri kısaca anlatılır (2006: 72). Aslında sadece natüralist olma çabasındaki Nabizade Nazım değil, realist roman yazma gayretindeki Samipaşazade Sezai de kıyafeti özel bir dikkatle betimlemez. Dilber'in köle olarak satıldığı kısımda üzerinde "serapa ilikli bir çerkez paltosu, başında bir küçük eski kalpağı" vardır (2016: 20). Bunun dışında kıyafetleri anlatılmaz. Yalnız metnin ilerleyen kısımlarında Celâl Bey'in evine akşam yemeğine gelen iki kadının kıyafetleri eleştirel bir şekilde ele alınır. Paris modasına uygun uzun etekli, açık mavi elbiseli bu kadınlar, anlatıcıya göre sabaha karşı sönmek üzere olan yıldızlara benzer (2016: 64).

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda kıyafet daha ciddi bir nazarla kurgulanır. Dönemin moda olgusunun daha önce bahsettiğimiz romanlara nispeten başarılı bir şekilde verildiği metinde, hem Bihruz'un hem de Perîveş'in kıyafetleri dikkat çeker. Bihruz'un Perîveş'i ilk gördüğü kısımda üzerindeki elbise ve yüzündeki yaşmak en ince ayrıntısına kadar anlatılmıştır:

Nazenin ne kadar da güzel giyinmişti. O zamanın modasına pek de muvafık olmayarak biraz darca kesilmiş süt mavisi rengindeki atlas feracesi endamındaki tenasübü gizlemekten aciz olduğu hâlde araba içinde saatlerce üzerine oturulmaktan dolayı birçok kıvrımlar bükümler peyda etmiş olması cihetiyle güneşe karşı gelince bir musavvir-i mahir için örnek ittihazına lâyık surette gayet latif, gayet dilpezîr ışıklar gölgeler içinde nazar-rüba bir manzara-i temevvüç-nüma arz etmekteydi. En ince nevinden yaşmağı toz pembesi rengindeki yanakları üzerinde yeni açmış bir güle pirâye-bahş olan buhar-ı latif hükmünü verir ve yaşmağın iki yanında haylazca dışarıya sarkmış olan ve edna tahrik-i nesim ile hemen oynamaya başlayan sırma teller ise beyaz bir bulut parçasına in'itaf eden eşia-i âfitâbı andırırdı. Başındaki hotoz da havai maiydi. Teşbihatımızın ibtizale düşmeyeceğinden emin olsak bunu da o sarı saçlarla beraber güneşli bir gökyüzüne benzetirdik. Eflatunun açığı eldivenleri içinde mahfuz ellerin ve tahminen otuz dört numarada iskarpin içinde ipek çorapla mestur ayakların derece-i tenasüp ve nezaketleri bilinemezse de nazar-ı iştiyakta bunlar de pek sevimli, pek nazikti (2015: 72-73).

Recaizade, Periveş'in kıyafetini tasvir ederken arabada bir müddet oturmasından kaynaklanan kırışıklıkları ve bu yüzden kumaş üzerindeki güneş ışığıyla birlikte görülen dalgalanmayı ve gölgeli olma hâlini dahi betimler. Periveş'i başındaki mavi hotozdan, yüzündeki ince pembe yaşmağa, ayakkabılarına hatta şemsiyesinin en ince ayrıntısına kadar anlatır. Periveş'in yanındaki kadının siyaha mail koyu yeşil feracesinin hiçbir estetik içermemesi ve yüzündeki kalın yaşmağın durumu ise ironik şekilde anlatılır. (2015: 74). Giyim kuşam geleneğinde önemli bir yeri olan şemsiyeler, metinde rengine, üzerindeki süslemelere kadar betimlenmiştir hatta son kısımda ortaya çıkan ve Bihruz'un peşinden gittiği "kırmızı şemsiye" bir anlamda Periveş'in ikamesidir. Nitekim Parla'ya göre de (2015: 24) "kişilerin, umutların, düşlerin hiçlendiği bu sevda romanının sonunda sahne" kırmızı şemsiyeye ve arabaya kalmıştır.

Romanda kıyafetin bu kadar öne çıkması, realist yazarların tipik bir özelliği olan eşyanın detaylı tasvirinin bir gereğidir. Yayımlandığı yılı düşündüğümüzde *Araba Sevdası,* realist romanın başarılı örneklerinin verildiği bir dönemde yazılmıştır. Dolayısıyla hem Batılı yazarların romanlarından hem de Halit Ziya'nın kıyafet konusundaki titizliğini andırır. *Araba Sevdası*'ndaki kıyafet tasvirlerinin bu kadar başarılı olması Ekrem'in dönemin ressamlarıyla olan yakın ilişkisiyle de açıklanabilir. Zira *Araba Sevdası* 1898'de Halil Paşa tarafından resimlenerek basılmıştır. Recaizade Mahmut Ekrem, muhtemelen Halil Paşa'nın resimlerinde öncekilerden farklı Batılı bir nazarla kurgulanmış kadın modellerinden de etkilenmiştir. Bu anlamda edebiyatla görsel kültür arasındaki etkileşim, figürlerin kıyafetleri üzerinden de izlenilebilir.

3.1.2 Bir Zarafet Unsuru Olarak Kıyafet Tasvirleri

En temel ihtiyaçlardan olan giyinme, Türk romanının kimi örneklerinde temel ihtiyaçtan ziyade estetik bir tamamlanma unsuru olarak göze çarpar. Yani bazı yazarlar, tasvir ettikleri kadınların kıyafetlerini güzelliğe eşlik etmeleri bakımından ele alır. Türk romanında kıyafeti estetik bir unsur olarak gören bu tarz bir yaklaşımı, daha çok realist üsluba sahip yazarların tasvirlerinde görürüz. Çünkü realist metinlerde anlatılan olayın yanı sıra kurmaca şahıslara ait eşyalar da önemlidir. Metni böyle bir bakışla ele alan realist yazar, satırlar arasında gerçek dünyanın bir benzerini kurgular. Bu gerçek dünyada hareketleri, jest ve mimikleri, çehre ve bedenleri ayrıntılı bir şekilde betimlenen kadınların, imgelerini bütüncül bir şekilde görmemizi sağlayan kıyafetleri de en az bedenlerinin anlatımı kadar detaylıdır. Türk edebiyatında bütün bu tariflere uyan yani kıyafeti de en az beden kadar ciddi bir dikkatle vurgulayan ilk yazar, Halit Ziya'dır. Onun için kıyafetin anlatımı, en az bedeninki kadar sanatkârane bir üslupla yapılır. Halit Ziya'nın romanlarındaki kıyafet tasvirlerini yazarın görme duyusunun gelişmişliğiyle açıklayan Mehmet Kaplan da, kılık kıyafetin anlatımındaki zarafete ve sanatlı üsluba özellikle değinir (2017: 444). Onun giyim kuşam anlatımı konusundaki başarısını ifade eden bir başka araştırmacı Yasemin Mumcu ise ondan önce hiçbir yazarın kıyafet tasvirlerine bu kadar ince bir dikkat göstermediğini belirtir (2018: 98). O hâlde tereddütsüz söyleyebiliriz ki Halit Ziya, bedeni saran kumaşa da -tıpkı bedenin anlatımında olduğu gibi- estetik bir değer katmaya çabalar. Onun romanında kadın zarafetinin tamamlayıcısı olan kıyafetler, baştan ayağa bir uyum içerisindedir. Bu uyumu ve yazarın kumaşı, bir ressam yahut heykeltıraş gibi estetik bir objeye dönüştürmesini, İzmir dönemi romanlarında bile görürüz. Yalnız yazarın bu konudaki başarısının başlangıçtan olgunluk dönemi romanlarına, artan bir ivmeyle değiştiğini de söylemek gerekir. İlk romanı *Sefile'*deki kıyafet tasvirleri ile *Aşk-ı Memnu*'daki moda dergisinden alınmış bir görselin sözcüklerle aktarımına benzeyen kıyafet tasvirleri arasında çok fark vardır. Çünkü *Sefile*'deki kadın kıyafetleri dönemin diğer yazarlarındaki gibi birkaç cümleyle verilir. Hem Mazlume hem de İkbal'in kıyafetleri

yazarın daha sonra ince bir gözlemin ürünüymüş hissini veren kıyafet betimlemelerinden uzaktır. Anlatıcı bu kıyafetlerin, rengine cinsine değinir ve geçer. Bunun dışında ise pencereden görünen caddedeki kadınların müzeyyen feracelerinin, ince yaşmaklarının oluşturduğu "mülevven bir manzara"dan bahsedilir (2016: 73). *Sefile*'de kıyafet tasvirlerinin az olmasını Zeynep Kerman, roman kişilerinin sosyo-ekonomik düzeyiyle açıklar. Buna göre, *Sefile*'de kıyafet "bir ihtiyaç olmaktan ziyade bir lükstür" (2008: 147). *Nemide*'de ise kıyafet tasvirleri bir önceki romandan daha geniş bir şekilde anlatılır. Nemide'nin dolabındaki renk renk elbiselerin detayı anlatılmasa da, bunların varlığı özellikle vurgulanır. Metnin başında ve ilerleyen bölümlerde Nemide'nin üzerinde bulunan siyah elbiseden özellikle bahsedilir. Nemide bu uzun ve dar elbisenin içinde zarif bir görüntü arz eder (2016: 22). Sadece siyah elbisesiyle değil sahip olduğu diğer kıyafetlerde de Nemide, diğer kadınlardan narinliği ve zarafeti bakımından ayrılır. Örneğin hasta olduğu sırada giydiği mavi elbise, üzerindeki beyazlıklarla narinliğe bir gönderme gibidir.

> *Nihayet sıkılmış gibi kalktı; bir sahte şetaret takınarak elbise dolabını açtı, gözlerinin önünde bir renk tufanı boşandı. Bunları mütehassir bir nazarla seyretti, nihayet elini uzatarak bu mutantan elbiselerin en sadesini seçti. Bu açık, mavi bir elbiseydi, Nergis'in yardımıyla bunu giydi, boğazından eteklerine kadar beyaz şeritlerden bağlar vardı, Nergis bunları bağladı, elbise baştan aşağı beyaz bir tül içindeydi, şeffaf bulut parçaları altında gök mavisini andırıyordu. Endamını tamamen gösteren bu elbise içinde biraz dolaştı, odasının ötesine berisine dokundu (2016:166).*

Halit Ziya'nın kadın tasvirlerinde özellikle kullandığı renklerden biri olan mavi, burada elbisenin rengi olarak karşımıza çıkar. Yazar bu rengi, alelade bir renk olarak kullanmaz çünkü pek çok kez mavi, onun atmosfer yaratırken kullandığı bir renktir. Sonraki romanlarında hayalle ilişkilendirilen mavi, burada Nemide'nin ölüme gidişinin bir işareti olarak düşünülebilir. Nemide'nin narin bedenini, ışığın yansımalarıyla beyaz ve mavi geçişler şeklinde saran bu elbise, bir anlamda ölümü hatırlatır. Zaten Nemide bu elbiseyi giydiği günden bir hafta sonra ölmüştür. Nemide'nin kıyafetleri arasında öne çıkan bir diğer parça ise kürktür. Kürk hem ait olduğu sınıfın hem de Batılılaşma odaklı bir yaşamın gösterenidir. Nitekim Nemide gibi varlıklı bir ailenin kızı olan *Ferdi ve Şürekası*'nda Hacer de kürk giyer. Reşat Ekrem Koçu'nun (1967: 166) *Türk Giyim ve Kuşam Sözlüğü*'nde "bir ihtiyaçtan ziyade servetin bir göstergesi" olarak tanımladığı

kürk, Hacer'in gösterişli yaşamının kıyafete yansımış örneklerinden sadece biridir. Yalnız kalmak için odasına girdiğinde Hacer, bu kürkten kurtulur. Bu kısımda anlatıcı, kızın kürkün altında kalan ince yün elbiseden ve ayaklarındaki çoraptan kurtularak yarı çıplak bir hâlde yatağa uzanışını detaylı olarak betimler (2016: 53). Hacer'in üzerindeki kıyafetlerin başarılı bir tasvirine, Saniha ve annesini misafir ettiği kısımda da rastlarız. Anlatıcı, Hacer'in zarafetini ve zenginliğini kıyafet üzerinden okura yansıtmıştır.

> *Hacer, beyaz tüllerle karıştırılmış mavi ipekten ince bir elbise giymişti. Gerdanı, göğsünün latif bir tederrüc ile tedevvür etmeye başlayan kısmına kadar açık bırakılmış, burada kumaş, iğnelerin bir ihmal-i mültezimini gösterecek ve setr ettiği esrar-ı latifeyi ifşaya hazır olduğunu imâ edecek bir gevşeklik ile büzülmüş, sırtından dolaşarak bu vücud-ı narini der-aguş eder iki kol gibi inen tüller içinde nimten yavaş yavaş darlaşarak Hacer'in vücudundaki nehafet-i latifeyi izhar etmiş, sonra burada tazyik edilen kumaşlar artık serbest kalmış gibi beyaz tüller mavi ipeklerle câbecâ toplanarak salıvermişti; yalnız Hacer'in iki tarafında güya bütün bu tüller, ipekler dökülüverecekmiş de oraya öyle zaptedilmek istenmiş gibi iki boğumla kumaşlar toplanarak elbiseye iki tarafından çekmek suretiyle biraz kaldırmış; bir çift küçük ayağı mekşuf tutmuştu.*
> *Hacer'de hiçbir zinet yoktu; fakat bir zinet-i mücesseme gibiydi hatta kulaklarının sarı saçları arasından görünen pembe uçları üzerindeki tek taş küpeler bile nazardan gizlenmek istiyordu.*
> *Fincanlar iade edildikten sonra Hacer, bir ebr-i hevai gibi üzerinden uçacakmış zannedilen bu elbise ile önünden geçerken Sâniha bir cism-i pervaz ediyor gibi gördü (2016: 163).*

Hacer'in üzerindeki mavili beyazlı elbise, bedeninin bütün güzelliğini ortaya koymaktadır. Bir tür örtülü çıplaklık hâliyle, kumaş kıvrımlarının altında kalan bedeni zarafetin timsalidir. Hacer'in saçlarının ardında kalan kulaklarındaki küpeden, elbisesinin altından görünen ayağına kadar hemen her uzvu, ipek kumaşın altında bir sanat eseri gibi yorumlanır. Bu hâliyle Hacer, bir "bahar bulutu" gibidir ve roman kişilerinin onu bu şekilde görmesinin en önemli sebeplerinden biri üzerindeki elbisedir. Göğüs dekoltesi, beli ince göstermesi ve bedenin alt kısmında genişlemesiyle bu elbise, Avrupaî bir kıyafettir. Zaten kıyafet, Halit Ziya'nın romanlarında Batılı yaşam tarzının en önemli göstergelerinden biridir (Kerman, 2008: 154). Elbisesiyle alafranga bir görünüm sergileyen Hacer, beyaz bir gelinlik istemesiyle de Batılı modanın takipçisi olduğunu gösterir.

> *Bugün Hacer'le Sâniha ve Melekzât, büyük bir istişareyle meşguldüler.*
> *Hacer diyordu ki:*
> *-Size fikrimi söyleyeyim mi? O kumaşların konmasını hiç arzu etmiyorum. O güzel kumaşı bozup da oraya bir kuş kondurmakta sanki ne letafet var? Bence gelin*

esvabı sade olmalıdır… Düz beyaz! Ne çiçek ister ne kuş! Öyle gürültüye hiç de havet görmüyorum.
Melekzat, dudaklarını kıvırıyordu:
İşte siz, böylesiniz, Hacer Hanım! Her esvabınızı güzel yaptırırsınız da gelinliğiniz hiçbir şeye benzemez (2016: 205).

Hacer, Türk kültüründe öne çıkan renkli ve desenli gelinlikleri beğenmemektedir, onun yerine Batılıların giydiği gibi beyaz sade bir gelinlik ister. Nitekim çevresindekilerin sözlerine aldırmaz ve istediği gibi bir gelinlik giyer. Vücudunun bir kısmını sıkarak aşağıya doğru açılan gelinlikle Hacer, Batılı bir görünüm içindedir (2016: 208).



Resim 33*: "Son Moda Gelinlik Esvabı", Servet-i Fünun, 1896.*

Romandaki elbiselerin ve gelinliğin bu şekilde Batılı bir görünüm arz etmesinde dönemin resimli dergilerinin tesiri de aranabilir. Pek çok sayısında görsel malzemelerle zenginleştirilmiş *Servet-i Fünun* dergisi, Osmanlı kültürel yaşamında, görsel bir algı yaratması bakımından da önemlidir. 1896'dan itibaren dergide yer alan, "Son Moda" başlıklı bölümün o dönem yazılan romanlardaki kıyafet tasvirlerini etkilemiş olduğu düşünülebilir. Zira derginin bu bölümünde Avrupalı kadın modasında ön plana çıkan kıyafetler resimli olarak gösterilmiştir. Avrupalı kadınların giydiği belin inceliğini vurgulayan elbiselerden gelinliklere kadar kadınlar arasında rağbet gören kıyafet

türlerine burada rastlanabilir. Örneğin dergideki gelinlik görselleri ile *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbal'in üzerinde görmeyi hayal ettiği gelinlik arasında bağlantı kurulabilir. Ahmet Cemil, İkbal'i "moda gazetelerinin mülevven ilavelerinde görerek imrendiği şeylere benzer, bir esvap içinde, beyaz ipek duvağı yanlarına dökülmüş, başı mücevherlerin altında biraz eğilmiş" ipek kumaşlarla bezenmiş Batılı bir gelinlik içinde görmeyi diler (2018: 152). Ancak İkbal, hiçbir zaman Ahmet Cemil'in hayalini kurduğu kıyafetler içinde betimlenmemiştir. Ahmet Cemil'de bir emel hâlini alan Lamia'nın kıyafetleri ise tam da onun hayallerindeki gibi zarafeti ve zenginliği temsil eder niteliktedir. Ahmet Cemil'in Lamia'yı "filizî renkli" bir yeldirme içinde gördüğü sahnede kıyafet betimlemeleri son derece başarılıdır.

> *Gittikçe yaklaşıyorlardı. Şimdi daha vazıh görüyordu. Ta belinde küçük küçük kırmalarla büzülerek sırtında dikişsiz bırakılmış kıvrıklar, omuzlarından yanlarına düşen açık yenler, belinden aşağıya yanlarını latif bir tedevvürle tersim ettikten sonra düşüp ayaklarının her hatvesiyle sağa sola nazenin bir raks-ı nâzân salınan etekler altında vücudunun hayatını, o hayat-ı taze pür şebâbı hissediyor; ipek kumaşın üzerinden akan seyyalât-ı ra'şe içinde o vücudun ihtizazını görüyordu. Lamia başını beyaz bir tül ile örtmüş, boynundan doladıktan sonra ucunu sol omzundan arkasına atmış idi, elindeki açık kırmızı, sade şemsiyesini bazen kaldırarak, bazen omzundan başının arkasına tutarak yürüyordu…*
> *Ah, o küçük kırmızı şemsiye… Ne olurdu, şurada yalnız bulunsalardı, o kadar yalnız ki bütün bu sahra şu şiir-i şâmisiyle onların, ancak onların olsaydı…(2018: 220).*

Lamia ve kıyafeti perspektife dayalı bir bilinçle tasvir edilir. Ahmet Cemil önce kıyafetin rengine odaklanır. Ardından kadınlar yaklaştıkça yeldirmenin bütün detaylarını görmektedir. İpek kumaşın yarattığı dalgalanmalar ise alttaki bedenin gençliğini ve zarafetini yansıtmaktadır. Lamia'nın elindeki kırmızı şemsiye de kıyafeti tamamlar. Kumaşın kalitesi bedenin görselliğine letafet katar ve bu durum Ahmet Cemil'in hayal içinde yüzmesine sebep olur. Gördüğü imgenin onda yarattığı hayalle Ahmet Cemil, kırmızı şemsiyenin altında âdeta gizlenmek ister. Şemsiye, Laima'nın tasvirlerinde önemli bir süs eşyası olarak öne çıkar. Ahmet Cemil'in nazarında bu şemsiyenin türlü işlevleri vardır. Burada Lamia ile birlikte sığınacakları bir kaçış yeri olan şemsiye, bir başka tasvirde Lamia'nın çocuk ruhunu gösteren bir nesnedir.

> *Bugün Lamia'yı karşısında ciyah cârı çenesinin altında tepesi incili iğne ile iliştirilmiş, peçesi alnının kıvırcık saçlarını bir mesrûtiyet-i nâkısa altında bırakarak başına atılmış, ince parmakları siyah güderi eldivenler içinde uzun saplı şemsiyesinin püskülünü oynatarak; henüz çocukluğunu unutmamış; henüz iki üç sene evvelki sıfatıyla Ahmet Cemil'in karşısında bulunuyormuş gibi saf çehresiyle*

bakarak görünce Ahmet Cemil'in zihninde uçuşan on binlerce çehreler –bir isabet-i ziya-yı kamerle bir bulut parçasında peyda oluverip de nagehan intifa eden iltimalar gibi- sönüyordu, sonra onların arasından genç kız, o semâ-yı sevdâ-yı şebâbının şems-i dırahşân-ı aşkı nurlarını serperek, tûfân-ı âteş-i gârâmını saçarak çıktı (2018: 199-200).

Mai ve Siyah'ta kıyafet tasvirleri daha çok Lamia'nın anlatıldığı kısımlarda görülür. Onun nesneleşen bedenini saran kumaş, yaşam tarzını ve dönemin modasını fazlasıyla yansıtır. Ancak Halit Ziya'nın romanlarında kıyafet tasvirlerinin zirveye ulaştığı eser *Aşk-ı Memnu*'dur. Çünkü romanda Bihter'den Nihal'e Firdevs Hanım'dan Peyker'e hemen her kadının kıyafeti ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Kıyafetin romanda önemli bir nesne olarak öne çıkması "Melih Bey Takımı"nın zarafete olan düşkünlükleri ve ait oldukları çevre ile de ilgilidir. Firdevs Hanım ve kızları alafranga yaşam tarzlarını, giydikleri kıyafetlerle yansıtırlar. Anlatıcıya göre "giyinmek" en az eğlenmek kadar onların bir özelliğidir. Moda dergilerinden esinlenirler, bu esinlerle zarif kıyafetler ortaya çıkarırlar, en basit kumaş bile onların zevkiyle bir zarafet nesnesine dönüşebilir (2020: 27). Bu yüzden romanın henüz başında tasvir edilirken kıyafetlerindeki detaylar özellikle verilir, çünkü kıyafet kişiliğin de bir yansıması olarak düşünülmüştür.

En ziyade sanatlarının sihri, bu zarafeti inanılmayacak bir ucuzlukla vücuda getirmekteydi. Zaten ailenin mali kudreti, bunu, tebdil edilemeyecek bir esas kaide hükmüne getirmişti. En ziyade tekellüfe lüzum gördükleri, mesirelere mahsus kıyafetleriydi. Zarafet zevkinin bu basit ve dar zemini onlar için gayet geniş bir cevelan sahrası olurdu: Hatta bugün Kalender'de yeni bir kıyafetin resm-i teşhiri icra olunmuş, birinci defa olarak ancak bir sandalda giyilebilecek bir şey icat edilmişti. Bu, omuzlarından düşerek dirseklerinden birkaç parmak aşağısına kadar ancak inebilen beyaz ile eflatun tülden karıştırılmış ve yine beyaz ve eflatun kurdelelerle yer yer tutturulmuş bir harmaniden ibaretti. Başlarında gayet dar fakat uzun ince bir Japon ipeğinden yapılmış, uçlarına eski işlemeleri takliden beyaz ipekten hafif bir su işlenmiş bir örtü vardı ki boyunlarından dolanarak uçlarının uzun beyaz ipekten püsküllleri harmanilerin ifrata hamlolunabilecek tantanası muaheze nazarından gizlemek isteyerek kısmen saklıyordu. Daha sonra eflatun canfesten bir eteklik ki harmaninin mütemmim bir zeyli olmak üzere telakki edilebilirdi; fakat bu, evde giyilecek bir eteklikten başka bir şey değildi… (2020: 31).

"Melih Bey Takımı"nın moda dergilerinden ilham alarak vücuda getirdiği kıyafetler, âdeta birer sanat eserine dönüşmüştür. Ancak Firdevs Hanım, kızlarıyla yarışırcasına giydiği kıyafetlerle yaşına uymayan, eğreti bir zarafete sahiptir. Anlatıcı bu durumu, Firdevs Hanım'ın belini sımsıkı sararak ortaya çıkaran kıyafetiyle ve süslü

başlığının Bihter ve Peyker arasında bir alay konusu olması yoluyla eleştirir. Buna karşılık, Firdevs Hanım da kızlarının kıyafetlerinden memnun olmayan bir annedir (2020: 33). Romanda üzerindeki kıyafetlerle en çok dikkat çeken ve baştan beri açıklamaya çalıştığımız giyim kuşam ve zarafet arasındaki ilişkiyi başarılı bir şekilde örneklendiren kadın ise elbette ki Bihter'dir. Metnin başında annesi ve kız kardeşiyle gezerken betimlenen Bihter, belini sıkıp vücut hatlarını belirginleştiren harmanisi ve harmaninin ipeği üzerindeki dalgalanmalarla sanatsal bir obje gibidir.

> *Peyker, kendisinin de ilave ettiği bir fazla mecalsizlikle sanki yükünü taşımaktan yorgun bir vaziyetle ince sarılmış düz beyaz şemsiyesine bir baston gibi dayanarak ilerlerken, Bihter, beli son derece sıkılmış, vücudu dara dar sararak ta arkasında iki tarafa dalga vuran etekliğiyle, belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından biri ipek ihtizazıyla titreyerek akan harmanisi, beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğini etekliğine rapteden siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış; sağ elinden çıkardığı eldiveniyle beraber kavranılarak tutulan şemsiyesiyle alçak ökçeli sarı potinlerinin üstünde, yere basmıyormuşçasına bir sekişle yürüyordu (2020: 33-34).*

Bihter'in üzerinde Reşat Ekrem Koçu tarafından (1967: 128) "pelerinin eski adı" olarak nitelendirilen ve daha çok gayrimüslim kadınlar tarafından tercih edilen harmani vardır. Hem harmani hem de belin inceliğini gösteren kemer ve ellerindeki eldivenlerle Bihter, Avrupaî bir kadın görümündedir. Anlatıcı Bihter'in iç dünyasını okura açtığı sonraki kısımlarda, kıyafetin ve kıyafeti tamamlayan mücevherlerin Bihter'in dünyasında ne kadar önemli olduğunu da vurgular (2020: 43). Kerman'a göre kıyafet, Bihter'in ruhunun maddi bir sembolüdür (2008: 175). Evlendikten sonra hayalini kurduğu bütün kıyafet ve mücevherlere ulaşan Bihter, giydikleri konusundaki özenli tavrını da devam ettirir. Bunun bir yansıması olarak düğüne gittiği bir evde yahut bir kır eğlentisinde yine detayları öne çıkan şık kıyafetler içinde betimlenir.

> *Bihter bütün şebabının şaşaa ve ziynetiyle, gerdanını, kollarını açık bırakarak iki taraftan sinesini sardıktan sonra dökülen ve uzun eteğiyle billurdan bir bahar heykelinin dalgalanan devamını teşkil eden ipeklerin beyazlıkları içinde ince ve uzun kametiyle güzelliğin bir zafer timsali gibiydi (2020: 225).*

Bihter kıyafet konusundaki sanatkârane tavrını, Nihal için seçtiği kıyafetler üzerinden de yansıtır. Nitekim Nihal'in çocukluktan genç kızlığa geçmesi olarak düşünülen yeldirme giydiği bölümde, Bihter sanatını icra eden bir sanatçı titizliğiyle

seçim yapmıştır. Anlatıcı onun Nihal'e uygun gördüğü kıyafetleri ve bu kıyafetlerin Nihal'in narin bedenindeki duruşunu şöyle betimler:

> *Nihal iki adım attı: Şimdi salonun boş yerinde her türlü hailden azade, bütün ince ve uzun boyunun zarafetiyle büsbütün meydanda idi. Behlûl onu tanıyamamakta haklıydı: Bihter'in dest-i sanatında o kâmilen değişerek çıkmıştı.*[34] *Ne tam bir genç kız ne de henüz çocuk dedirtmeyecek bir kıyafet bulunmuştu, eteğinde ufak, gayr-i mahsus, inceliğine nispeten uzun duran boyunun fazlalığına çocuk hafifliği veren bir kısalık bırakılmıştı. Açık limon gazlar üzerine geçirilmiş dantelalar ta sırtından başlayarak kollarının altından dolaşmış, Nihal'in henüz genişlememiş gövdesiyle göğsünü bir cepkenin bolluklarında saklamıştı. Yakasından inerek bu cepkenin arasına sıra sıra helezonlarla dökülen yine açık limon gaz kalabalıkları altında bu henüz çocuk göğsünün farkı saklanmıştı. Bütün bu ipeklerin sanat oyunları müphem dolgunluklar farz ettiriyordu (2020: 129).*

Nihal koyu lacivert elbisesi ve paltosuyla gittiği Beyoğlu'ndan açık limon renkli bir kıyafetle döner. Çocukluktan gençliğe geçişte giyim kuşam tarzının değişimi önemli bir rol oynar. Daha sonra Firdevs Hanım ve Bihter'le gittiği düğünde de çocuk olmadığını gösterir bir elbise giyer. Sarının tonlarında seçilmiş elbise Nihal'in nahifliğine bir gönderme gibidir.

> *Nihal, nihayet herkesin gülünç bulduğu Japonyalı kıyafetinden vazgeçmişti. Ona simasının bütün rakik zarafetini teyit edecek bir şey bulmuşlardı. Solgun bir sarı ile beyazdan hasır şeklinde dokunmuş bir şeydi. Corsage gövdesinin yarısından başlıyordu. Boğazından oraya kadar beyaz boncuklarla işlenmiş bir göğüslük takılmış, yenler ince kollarını yarı üryan bırakan ince gazlardan yapılmıştı.*
> *Yalnız o kadar; ne saçlarında bir çiçek, ne üzerinde bir mücevher parçası; sade, zarif bir elbise; fakat Nihal bu elbisenin içinde öyle ince, öyle havai bir güzellikle güzeldi ki Bihter bir hayret nidasını zapt edemedi (2020: 226).*

Halit Ziya'nın romanlarında Ömer Faruk Huyugüzel'in belirttiği gibi (2004: 76) hassaslık ve asabilikle ilişkilendirilebilecek sarışınlık, Nihal'in de önemli özelliklerindendir. Üstelik burada bedendeki hassaslığa yine sarının tonlarında seçilen kıyafetler de eşlik eder. Solgun sarı elbise içinde Nihal, romanının pek çok yerinde vurgulandığı gibi "soluverecek bir çiçek" kadar zarif ve narindir.

Aşk-ı Memnu'da öne çıkan kıyafet tasvirlerinde mekânın da belirleyici bir unsur olduğunu söylemek gerekir. Kır gezilerindeki kıyafetle, mahrem alandaki kıyafetler doğal olarak birbirinden farklıdır. Ancak Batılılaşmanın bir sonucu olarak öne çıkan dekolteli kıyafetler, Göksu gezisinde Peyker'in üzerinde görülmesi bakımından

[34] Kitabın 1901 baskısında bu şekilde geçen ifade 1939 baskısı esas alınarak hazırlanan metinlerde "Bihter'in sanat elinden o değişerek çıkmıştı" şeklinde geçer. 1901 baskısındaki farklılıklar, romanın 2020 tarihli Can Yayınları baskısından alınmıştır.

ilginçtir. Behlül'le konuşurken Bihter tarafından izlenen Peyker, bedenini bir haz nesnesine dönüştüren dekolteli kıyafeti içinde şöyle betimlenir:

> *Peyker'in arkasında gayet hafif beyaz ipekten kolsuz bir yeldirme vardı ki yalnız boynundan bir tokayla omuzlarının üstünde uçacak bir hafiflikle durarak, tenhalığın verdiği serbestlikle, gayet ince, göğsünün yarısına kadar teninin pembeliklerini ifşa edecek derecede şeffaf mousseline gömleğini, bol yenlerinin festoneleri arasında saklanamayan bileklerini açık bırakıyor; Behlûl "nihayet sizi tutardım" derken o beyaz ince mousseline'in altında, bol yenlerinin saygısız açıklıkları arasında gözleri bir cevap arıyordu (2020: 138).*

Görüldüğü üzere Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu*'da yalnızca merkezî figürün yani Bihter'in giydiklerine odaklanmaz. Nihal, Firdevs Hanım, Peyker hatta Matmazel Courton'un kıyafetleri bile ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Neticede yeldirmeden harmaniye, dekolteli elbiselerden korseye kadar, kadın giyimi pek çok kategoride temsil edilmiştir. Bu temsiller, kadının toplumsal sınıfını ve yaşam tarzını göstermenin yanı sıra yazarın görsel algısının da ne denli gelişmiş olduğunu gösterir. O hâlde bir figürü baştan aşağı her ayrıntısıyla betimleyen yazarın, kıyafet tasvirlerinde kumaş kıvrımlarıyla resmine hareket katan bir ressamın titizliğine sahip olduğu söylenebilir.

Kıyafet konusundaki bu tarz bir dikkat Mehmet Rauf'ta da görülür. Halit Ziya kadar başarılı olmasa da, Mehmet Rauf da realizmden gelen bir etkiyle kıyafeti, öne çıkan bir nesne olarak kullanmıştır. *Ferda-yı Garam*'ın ilk bölümü bunun en güzel örneklerindendir. Metnin başında gazete ve dergilerin moda sayfalarını okuyan genç kadınların üzerindekiler ayrıntılarıyla betimlenir.

> *Biri, salıncaklı bir sandalyeye uzanmış, elindeki mecmuanın resimlerini tetkik eden koyu lacivert şayaktan bir jüp üstüne beyaz zemine ince siyah satrançlı bir bluz giymiş, kaşlarının siyah samuru altında gözlüğünün altın telleri parlayan bir genç kız, başını kaldırıp mütebessim dişlerini göstererek:*
> *-Nasıl, dedi, siz denizi pek mi seversiniz hanımefendi? (2019: 12).*

Daha önce bahsettiğimiz romanların çoğunda kadınlar; yeldirme, ferace, elbise gibi kıyafetler içinde betimlenirken, burada salıncakta uzanan genç kız etek ve bluzdan oluşan iki parça bir kıyafet giymiştir. Anlatıcı bu tasvirin ardından bakışlarını diğer kadınlara yöneltir ve onların üzerindekileri de tek tek anlatır. Birinin üzerinde baştan ayağa siyah ve dar bir elbise, ayaklarında ise "düğmeli sarı iskarpinler" vardır (2019: 12). *Aşk-ı Memnu*'daki gibi bu romanda da kadınlar, giyim kuşam meselesiyle yakından ilgilidir ve giyinmek onlar için bir ihtiyacın çok ötesindedir. Bu yüzden moda

dergilerini takip ederler. Anlatıcı buradaki kadınların estetik zevkini okura anlatmak adına kıyafetlerinin anlatımına özen gösterir.

> *Hepsi gazetelerin başına biriktiler, garip bir sâika-ı merakla bu cihan-ı tezeyyünün dûr-â-dûr köşelerinden nebe'ân ederek meçhul bir nefha-ı îcâd ve tertiple teakup eden yeni modaları tetkike koyuldular. Sermet Hanım evvela İngilizleri görmeyi tercih ederek bahar için İngiliz zevkinin ne tertip ettiğini merak ediyordu. Salıncaklı sandalyedeki kumral kız gözlerini fevkalade bir hayretle kaldırdı:*
> *-Nasıl siz Fransızları tercih etmiyor musunuz? (2019: 14).*

Sermet de dönemin romanlarındaki kurmaca kadınların çoğunda olduğu gibi Fransız modasını takip eder. Zira Osmanlı'daki Batılılaşma hareketinde toplumsal ve kültürel yaşam, daha çok Fransız etkisini barındırır. Kıyafette de alafrangalığı seçen kadınlar, Paris modasını ve bu modanın yansıdığı dergi ve gazeteleri büyük bir ilgiyle karşılar. *Servet-i Fünun* dergisinin "Son Moda" kısımlarında da daha çok Fransız modası öne çıkar.

Sermet tıpkı Bihter gibi giyim kuşam konusunda titiz bir sanatçı gibidir. Anlatıcı onun bu yönünü "Sermet'te giyinmenin sanatı değil, dehası vardı. Bir düğün, bir ziyaret, bir kabul, her ne vesile ile olursa olsun, odasında bir müddet gaybubetten sonra meydana çıktığı zaman bütün nazarları hayran bırakırdı" şeklinde özetler (2019: 37). Kimi zaman buz renkli bir kıyafetle kimi zaman da kırmızı şemsiyesiyle zarif bir görünüm sergileyen Sermet, ipekli yeşil bir çarşafın yarattığı güzellikle şöyle betimlenmiştir.

> *Koyu yeşil ipekli çarşafı, kloşun tenasüp-i latifinden sonra, bir derâgûş-ı samimi içinde belini sıkarak darlaşıyor, sonra şiddetle köpüklenen bir dalga gibi bir tecavüz-i cûşacûş ile kabararak, dağılarak, boğularak duman şekilleriyle omzunu ihâta ediyor, başında bir eser-i nâdir-i zarafet teşkil eden saçların iklîl-i latifini hisssetiriyordu.*
> *...*
> *Çarşafının açık bırakılmış önü genç kızın nâgehani bir irtiâş-ı semenle lerzan titrek sinesini gizleyen eflatunî bir erkek gömleği, dik ve derin yakalık arasındaki küçük bağlama vişne rengi boyunbağını gösteriyor, mine küçük zincirli düğmelerle merbut kolluğu bileklerini kâmilen kapatarak yeşil dalgalarla altında beyaz, küçük bir el çıkıyor, iki parmağı kâmilen Macit'te olan bu elin diğer parmakları avucundaki eldiveni sıkıyor (2019: 94).*

Nergiz Gahramanlı, Osmanlı kadınlarının daha çok siyah çarşaflar giydiğini, renkli çarşafların zaman içinde kullanımının arttığını belirtir (2020: 281). Sermet de sıradan bir siyah çarşaf yerine kendi moda zevkini yansıtacak yeşil bir çarşaf giyer.

Çarşafın yakasından görünen erkek gömleği ve ona eşlik eden boyun bağı onun, kıyafet konusunda kendine has bir tarzı olduğunu da gösterir. Mehmet Rauf kısa bir roman olmasına rağmen *Ferda-yı Garam*'da kıyafeti ince bir dikkatle kurgular. Fakat aynı tavır *Eylül*'de sürdürülmez. Çünkü yazar *Eylül*'de daha çok kişilerin iç dünyalarına yönelir. İç dünyanın bir yansıması olan mekân önemli bir olgu olarak öne çıksa da pek çok romanda mekân kadar önemli olan kıyafet burada ayrıntılarıyla anlatılmaz. Bu yüzden Suat'ın üzerindeki kıyafetler birkaç ifadeyle geçiştirilir. Örneğin Suat'ın gömleği sadece rengi ve kumaşın cinsi bakımından anlatılmıştır. Servet-i Fünun romanında pek çok kadın gibi Suat da hâl hareket ve güzelliğiyle zarafetin timsalidir. Kıyafetlerinin de bunu tamamladığı söylenir ancak üzerindekiler detaylı olarak anlatılmaz hatta Necip için fetiş bir ikameye dönüşen eldivenleri bile tasvir edilmez (2018: 126).

Servet-i Fünun romanında kıyafetin en önemli işlevlerinden biri estetiği yansıtmasıdır. Bu durumu dönemin diğer roman yazarları Hüseyin Cahit Yalçın'da ve Safveti Ziya'da da görürüz. Hüseyin Cahit, *Hayal İçinde* romanında dönemin diğer eserlerine nispetle daha az kıyafet tasviri yapar ama bu kısa tasvirlerde bile zarafet vurgusunu ihmal etmez.

> *Bu mülahazalarla dalgın yürürken önünde, yüz, elli adım ileride, adanın zaten tenha olduğu hâlde şimdi büsbütün boş olan bu sokağında üç kızın yürüdüğünü gördü. Ellerinde birer beyaz silecek vardı. Böyle fırtınalı havada bu vakit denize girmek isteyen şu kızların kim olabileceklerini merak ettiğinden yetişmek için adımlarını sıklaştırdı. Tenhâ sokakta aks eden ayak sesi kızlardan birine başını çevirtti: Alis! Nezih'in muhayyilesi bütün şiir-i şebâbıyla bu kadar zarafet tasavvur edebilmekten âcizdi. Üçünün de arkasında gayet ince, kısa birer pembe fistan vardı. Saçlar bir kurdele ile omuz hizasından boğularak perîşân uçları belleri koyu lacîverd kemerlerin üzerine doğru bırakılmıştı. Hele bir yürüyüşleri vardı ki bütün zarafetlerine şûh bir çocukluk serpiyordu (2019: 97).*

Anlatıcı bu kızların kıyafetlerinin süslü olmadığını romanın başındaki tasvirlerinde de verir. Sade, pembe elbiseleriyle zarif bir görünüm sergileyen genç kızlar, zengin bir tabakadan olmadıkları için sıradan elbiseler giyerler. Bu yüzden sarı iskarpinleri eskidir. Gayrimüslim oldukları için başlarında örtü yerine şapka bulunur, bu hasır şapkaya ise kâğıt yelpazeleri eşlik eder (2019: 31).

Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanında kadın giyimi önemli bir husus olarak öne çıkar. Bunun sebebini romanın geçtiği çevrelerde aramak gerekir. Daha çok yabancıların bulunduğu romanda balolar, çay partileri geniş yer tutar. Dolayısıyla

özenilmiş kadın kıyafetleri de öne çıkmaktadır. Yazar, Şekip'in çevresini okura daha iyi tanıtmak adına kadın kıyafetine dikkatli bir nazarla yaklaşır. Bu yüzden romanın merkezî kadın figürü Lydia'nın ve çevresindeki diğer kadınların kıyafetleri detaylı olarak betimlenir. Şekip'in roman boyunca seyirlik bir nesne gibi gördüğü Lydia, metnin başındaki balo sahnesinde mavi bir elbiseyle betimlenir.

> *Bir müddet arkasından bakakaldım. Giyinişinde bile bir hususiyet vardı… Gayet sade, gayet ince, nazik bir tuvalet: Açık maî yanardöner canfes üzerine ince ince kıvrılmış gayet bol bir mavi tül geçirilmiş, belinde koyu mavi kalın atlas bir kurdela birkaç defa gelişigüzel sarılıvererek bir kemer teşkil etmiş, kemerin arka tarafına nekayid pırlanta ve firuze ile süslü büyük bir toka iliştirilmişti. Bu tokanın altında atlas kurdelanın iki ucu eteklerine kadar sallanıyordu. Kollarında, göğsünde, elinde hiçbir şey, bir ziynet-i zaide yok, yalnız saçının arka tarafına, en kabarık yerine yine firuzeyle pırlantadan ince, düz, bir broş takılıydı. Dirseğinden yukarısına kadar ellerini setr eden podösüet beyaz eldivenler buruşarak düşmemek için yine yer yer firuzeli elmaslı hafif, görünmeyecek kadar birer altın bilezikle tutturulmuştu (Servet-i Fünun, 388. Sayı, s. 384).*

Lydia'nın üzerindeki mavi elbise, tıpkı Halit Ziya'nın tasvir ettiği kadınların üzerindeki elbiseler gibi bütünüyle anlatılır. Rengi, kumaşının cinsi ve vücut üzerindeki duruşuyla anlatılan elbise, metne görsellik katmıştır. Sadece burada değil, Lydia'dan bahsedilen daha pek çok kısımda anlatıcı kızın üzerindeki elbiseyi özellikle belirtir. Lydia ait olduğu sınıfı elbiseleriyle temsil etmektedir. Bu yüzden elbiseden mantoya, yelpazeden gömleğe kadar farklı türden giysiler içinde betimlenir. Bu anlamda *Salon Köşelerinde*, -Servet-i Fünun romanları arasında- Halit Ziya'nınkilerden sonra kıyafetin en çok öne çıktığı eserdir.



Resim 34*: "Son Moda" Servet-i Fünun, 1896.*

Salon Köşelerinde romanında mekân da kıyafet seçiminde önemli bir etkendir. Lydia'nın kıyafetleri olayların geçtiği çevreye göre değişir. Mesela Şişli'de gezintide iken baloda giydiğinden daha sade bir elbise seçmiştir.

> *Bu gezintiler için Lydia gayet sade bir tuvalet intihâb etmişti. Limon küfü renginde düz çuhadan bir ceketle eteklik, sincabi kürkten ufak bir manşon, koyu kurşuni podösüet eldivenler, yine manşonun kürkünden yapılmış ufak bir taque ve beyaz danteladan bir peçe.*
> *Bu beyaz dantela yüz örtüsünün altında çehresi hayal-i latif bir dilnüvaz ruhperver görünürdü. Süzük yeşil gözleri, rengi biraz açık iki zümrüt gibi parıldar, sivri pembe burnunun müteharrik, müstehzi ucu vualeti hafice gererek, kırmızı dudaklarının üzerine bir zîl-l girizân uzatır (Servet-i Fünun, sayı 406, s. 255).*

Anlatıcı Şekip'in gözünden Lydia'nın kıyafetlerini betimledikten sonra, takılardan şapkaya, elbiseden peçeye kadar bütün parçaların birbirine son derece uyumlu olduğunu vurgular. Seçtiği kıyafetler Lydia'yı dönemindeki pek çok kurmaca kadın gibi zarafetin temsilcisi yapar. Anlatıcı kadının kıyafetindeki incelikleri anlatırken pırlantalı yakut küpeler yerine tek taş küpe seçmiş olsa zarafetinin tamamlanmayacağına değinir. Yani Lydia kıyafeti ve onu tamamlayan bütün aksesuarların seçimiyle bütüncül bir estetik objeye dönüşmüştür. Romanda sadece Lydia'nın değil onun çevresindeki kimi

kadınların -Madam Daven gibi- kıyafetleri de tasvir edilir. Ancak tıpkı Bihter'in *Aşk-ı Memnu*'daki merkezî figür olması gibi Lydia da burada odak noktasıdır. Bu yüzden anlatıcı onu her bakımdan ciddi bir titizlikle kurgular. Dolayısıyla Safveti Ziya'nın da Halit Ziya gibi, kadın bedenlerini ve bedeni örten kıyafeti çizgisel bir üslupla betimlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Servet-i Fünun nesli, genelde eşyanın özelde ise kıyafetin metin içinde önemli bir konumu olduğunu Batılı realistlerin eserlerinde görmüştür. Beden tasvirleriyle yetinmeyen bu yazarlar, bedeni saran ve bedenin sahibi hakkında bilgi veren kıyafeti de ciddi bir dikkatle ele alırlar. Elbette bunda sadece okuduklarının değil, dönemin resimli dergilerinin de payı büyüktür. Özellikle *Servet-i Fünun* dergisinin kadın görsellerinde öne çıkan kıyafet tarzları dönemin romanlarındaki kurmaca dünyadaki moda algısının da belirleyicisidir. Öte yandan dönemin resim anlayışı ve ressamların kıyafet konusundaki yönelimleri de romana tesir etmiş olabilir. Çünkü Batılılaşmaya başlayan Osmanlı resim sanatında da, kumaşın ve kumaştan yansıyan olguların önemi yadsınamaz. Özellikle Osman Hamdi resimlerinin dönemin aydını için bir yol gösterici olduğu düşünülebilir. Zira Osman Hamdi de resmettiği kadın figürlerinin üzerindeki elbisenin kumaşına detaycı bir üslupla yaklaşır. Onun resimlerinde figürün üzerindeki elbisenin kumaşı -tıpkı Batı resimlerinde olduğu- dökümlü duruşu ve kumaş kıvrımlarıyla beden formunu yansıtırken; kumaşın rengi, cinsi ve biçimiyle kadının ait olduğu toplumu ve toplumdaki yerini de gözler önüne serer. Sanatçının "Mihrâb" isimli tablosunda kadın figürün üzerindeki kıyafetin detayları bu bağlamda ele alınabilir.



Resim 35*: Osman Hamdi Bey, Mihrâb, 1901.*

Mustafa Cezar, Osman Hamdi'nin hemen bütün resimlerinde, figürün üzerindeki kıyafetlerin kompozisyonun içinde dikkat çekecek bir şekilde itinayla çizildiğini ifade eder (1971: 309). 1901 yılında yaptığı bu resimde de kadının üzerindeki kıyafet derin göğüs dekoltesi ve sarı rengiyle öne çıkar. Durmuş Akbulut, figürün üzerindeki elbisenin, İstanbul'da daha çok gayrimüslim kadınlar tarafından tercih edilen bir elbise olduğuna ve sarının özellikle o dönem Ermeni kadınlarının gözdesi olduğuna değinmiştir (2011: 53). O hâlde kıyafetin burada figür ve dönem hakkında pek çok şey söylediği düşünülebilir.

Neticede görsel kültürde bir ifade aracı olarak düşünülebilecek kıyafet, edebiyat da aynı işlevi sürdürmüştür. Burada ele aldığımız Servet-i Fünun dönemi romanlarındaki kadın kıyafetleri de bir yandan toplumsal yapının bir yansıtıcısı iken bir yandan da ortak bir duyuş tarzına sahip bu neslin, üslubunun inceliklerinin yansıtıcısıdır. Kıyafetin ortaya koyduğu zarafet olgusu, yazarın üslubundaki inceliğin de göstergelerinden biridir.

3.1.3 Mizahi Anlatımın Bir Parçası Olan Kıyafet Tasvirleri

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Servet-i Fünun nesli içinde yer almamasına rağmen romanlarında giyim kuşam meselesini en az bu yazarlar kadar önemli bir unsur olarak ele alır. Natüralist tavrın bir gereği olan detaycılık, yazarın romanlarındaki kurmaca kadınların kıyafetleri üzerinden de sürdürülür. Ancak Hüseyin Rahmi, kıyafet tasviri konusunda dönemindeki pek çok yazardan farklı bir anlatım tarzına sahiptir. Çünkü yazar, bedene yönelik anlatımlarında olduğu gibi, bedenin tamamlayıcısı kıyafetin tasvirinde de mizahi bir üsluba sahiptir. Kılık kıyafet, onun romanlarında güldürü ögesine kaynak olan kadınları, karikatür benzeri bir görünüme kavuşturan ve bedenin ortaya koyduğu grotesk yapıyı aynı tuhaflıkla tamamlayan bir nesnedir. Ayrıca kıyafeti toplumsal yozlaşmanın bir gereği olarak da ele alır. Dejenere bir yaşam süren Batı özentisi tipler ve bu tiplerin yaşamında önemli bir yere sahip Batılı kişiler, kıyafetlerinin abartılı biçimiyle eleştirilmiştir.

Hüseyin Rahmi'den önce de alafrangaların abartılı kıyafetleri mizah yoluyla eleştirilmiştir. Ahmet Mithat, *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de, Felatun'un alafrangalığını kılık kıyafeti üzerinden de ele alır. Şerife Çağın, söz konusu romandaki mizahi unsurlar üzerine hazırladığı çalışmasında, Ziglasların evinde dans ederken Felatun'un üzerinde bulunan pantolonun, abartılı darlığından ve yırtılmasından doğan gülünç duruma dikkat çeker (2007: 98). *Araba Sevdası*'nda Bihruz'un kıyafetleri ise Felatun'un giydiklerinden çok daha abartılıdır. Giyim kuşam konusundaki Batı özentisi tavrıyla Bihruz, giydiklerine son derece özen gösterir ancak yine de gülünç olmaktan kurtulamaz. Ahmet Mithat ve Recaizade Mahmut Ekrem'de kıyafet üzerinden yapılan ironik göndermeler Hüseyin Rahmi'de bir üslup özelliğine dönüşür. Üstelik gülünç kıyafet, onda daha çok kadınlar üzerinden temsil edilir. Daha ilk romanı *Şık*'ta yozlaşmış giyim kuşam tarzı, Şatırzâde Şöhret Bey'in sevgilisi Madam Potiş'in tasvirlerinde göze çarpar. Çirkin bir kadın olarak belirtilen Potiş'in kıyafetleri, karikatürlerdeki abartılı anlatımın bir benzeriyle betimlenir. Potiş'in üzerindeki kabarık elbise ve vücudunun biçimsizliğini gizlemek amacıyla kullanılan korse, tasvir edildikten sonra anlatıcı, bu kıyafetlerin kadın bedenini çirkinleştirdiğini uzun uzun anlatır.

Nedir o, o korseyi sıktıkça sıkıp göğsü cumba gibi dışarı fırlatarak bel tarafını incelete incelete nihayet kopacak gibi bir hale getirdikten sonra vücudun ondan aşağı kısmını birdenbire kalınlaştırmak? Vücudun letafet-i tabiiyesini bu kadar biçimsiz bir hale koymakla da kanaat etmeyip de beli içeri çökertip ve ondan yukarısını mümkün olduğu kadar kavislendirerek cambré dedikleri reftar-ı aciple yürümek ne olacak?

…

Ya bizim hanımefendiler dahi bu kıyafete imrenip de feracelerinin yakalarını bedene yapıştırarak belin ortasını incelttikçe inceltip omuzlarını kuş kanadı gibi meydana çıkarmadılar mı? Bunlar da cambré dedikleri reftarla pek güzel yürümeye başladılar!

O canım vücutlar inceltile inceltile, sıkıştırıla sıkıştırıla, hani ya yukarı tarafı enli, ortası ince, alt tarafı yine kalın bir nevi mezar taşları yok mudur? İşte tıpkı onlara benzetildi (2021: 36)

Anlatıcının eleştirdiği sepet tarzı etekler, Batı'dan özellikle de Fransız modasından gelme kıyafetlerdir.[35] Batılı resimlerde de öne çıkan bu tip etekler, Paris'te "gülünç kibarlar" ve "kibar fahişler" tarafından tercih edilir ve bu kıyafetler görsel kültürde karikatüre varan bir şekilde betimlenir (Akbulut, 2011: 41). Madam Potiş de korsenin sıktığı beli ve sepet eteğin yarattığı kabarık görüntüsüyle bir tür karikatür gibidir. Ancak Hüseyin Rahmi özellikle korsenin kadın bedenini tuhaf bir görüntüye sokmasını daha sonraki romanlarında daha canlı tasvirler eşliğinde ele alır. *Şık*'ta Potiş'in kıyafetiyle ilgili detaylara bir daha girilmez, sadece Şatırzâde gibi daima şık (!) ve gösterişli giyindiği, bir aksesuar gibi taşıdığı köpeği Drol'ü de böyle giydirdiği belirtilir (2021: 33). Burada eleştirilen alafranga kadın kıyafeti, yazarın bir sonraki romanı *İffet*'te mahalle kadınlarının dilinden aktarılır. "Kirli yeldirmeli, siyah başörtülü, baba hindilere benzeyen" mahalleli kadın, İffet'in ipekli çarşafını ve eteğinde bohça gibi duran kabarıklığı, dantelli şemsiyesini sokak ağzıyla eleştirir (2015: 78). Metnin sonuna doğru Raziye'nin yönlendirmesiyle fuhuşa sürüklenen İffet, daha önce eleştirilen kıyafetlerin benzerini almak için Beyoğlu'na gider, İffet'in buradan aldıkları tek tek anlatılır. Bu detaylı anlatımla esasında yanlış Batılılaşmış ve "düşmüş kadın" olarak düşünülen imgenin giyim kuşam tarzı yansıtılmıştır.

[35] "Sepetli fistan" yahut diğer ismiyle "Malakof fistan", aslında 1850'lerden sonra Fransız modasında öne çıkan bir balo tuvaletidir. Kırım Savaşı'nın en şiddetli zamanlarında Rusların Sivastopol müstahkem mevkiindeki Malakof Tabyası'nın Fransızlar tarafından zapt edilmesinden sonra İstanbul'da Fransız Sefarâthânesi'nde bir balo verilir. Baloda giyilen bu kıyafet sonraki yıllarda Osmanlı kadınları arasında "Malakof fistan" zamanla da "sepetli fistan" şeklinde anılmıştır. Beli sıkıca saran ve eteğinin içine konulan balinalarla kabarık bir görünüm sergileyen bu kıyafetin kullanımı zaman içinde yaygınlaşmıştır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: "Malakof" maddesi Kubbealtı Lügatı Erişim: 20. 05. 2021

Metresi altı franga suva glase denilen kumaşın krem renginden elbiselik için lüzumu miktarda aldım. Garnitür olmak üzere alacağım ipekli kumaşı, dantelaları hep açık menekşe renginde intihap ettim. Som ipek gayet ağır bir kumaştan düz beyaz bir çarşaflık ve buna dublür olmak için yine açık menekşe rengin canfes beğendim. Ayağıma beyaz iskarpinler, menekşe renginde ipekli çoraplar, birkaç renkten yarım düzine eldivenlik, o çarşafla mütenasip beyaz ipek danteladan bir şemsiye, markalı ipek mendiller… (2015: 198).

İffet'in Beyoğlu'ndan aldıkları, dönemin alafranga şıkları tarafından kullanılan kıyafetleri yansıtması bakımından önemlidir. Eleştiri malzemesi olan kıyafet, henüz güldürü ögesi olarak yer almaz ancak Hüseyin Rahmi'nin sonraki romanlarında giyim kuşam tarzı mizahi anlatımın bir parçası hâline gelir. *Mürebbiye*'de "tavan süpürgesi"ne benzetilen Melahat'in üzerindeki kıyafetlerin anlatımı tam anlamıyla ironik bir bakışın ürünüdür. "Pelerinli, kat kat yeldirmesi, pullu başörtüsü ve her tarafa uçuşan elbise süsleri yüzünden Melahat, bir karikatür gibi çizilir (2015: 53-54). Anlatıcı böylesine çirkin bir kadının süslenmesini zarafetle ilişkilendirmez, onun yerine Melahat'in uçuşan eteklerindeki süsler, vücudunun orantısızlığına katkıda bulanan ve bu grotesk bedeni bir güldürü ögesine çeviren unsurlardır. Melahat'in abartılı kıyafetlerine karşın mürebbiye Anjel, beden formunu belirginleştiren kıyafetler giyer. Yakası tüllü ketenden gömleğiyle Anjel seyirlik bir nesne iken (2015: 77), üzerine yakışmayan elbiseleriyle Melahat izleyicisini güldüren bir figür gibidir. Yazar çirkin kadının kıyafetiyle sunduğu komik görüntüyü *Metres*'de daha geniş örneklerle işler. Nitekim Saffet'in korseli hâlinin anlatımıyla başlayan romanda, korsenin Fransız modasındaki önemi anlatılır ve sonra alafranga giyimin bir parçası olan korse tasvir edilir.

Korsenin arkadan bir bağını modist, diğerini Meryem Dudu sıkı sıkıya çekince ömründe ilk defa bu moda cenderesine giren Saffet Hanım'ın vücud-ı mülahhamındaki fazla-i luhumun bir kısmı göğsünden yukarı, çenesine doğru fırlar, kısm-ı diğeri hemen birbirine girerek sıkışır. Biçarenin çehresi kıpkırmızı kesilir, gözleri büyür.

…

Bu korselerde daha balina işin içine girmemiştir. Bunlar pek senpıl şeylerdi. Vücudu modere ederek sıkar idi. Yalnız sırtın üzerinden ara araya kopçalanır idi. Ondan öteye kotilden, bezden, ipekten korseler çıktı. Dikişsiz korseler ilk defa olarak 1832 senesi İsa tarihinde Barldük"te Verli tarafından fabrike edildi. Sonradan sonraya korselere balina girdi, çelik girdi. Hasılı bugün haryetimize dokunan o koket biçimler ortaya çıktı (2017: 27-29).

Batılı kadın modasına merak salan Saffet'i bu konuda kayınvalidesi Firuze Hanım etkiler. Ancak Saffet, korsenin içinde rahat edemez. Anlatıcı korse giymeye

çalışan Saffet'i ve korseyi çıkarırken düştüğü gülünç durumu ironik bir şekilde anlatır. Saffet'in korseden kurtulan bedeni birkaç sayfa sonra Hami tarafından "Oh hayvan palanı parçalamış! Demek gem almak istemiyor" şeklinde yorumlanır (2017: 45). Dolayısıyla kadın bedenini zarif bir görüntüye kavuşturma işlevi olan korse, Saffet'in bedeninin biçimsizliğini daha çok ortaya çıkarmıştır. Esasında korse ve diğer alafranga kıyafetler burada, dönemin diğer romanlarından farklı bir işleve sahiptir. Hüseyin Rahmi, kılık kıyafetin biçimi yahut da çok biçimsizliği ile kelimelerden oluşan bir karikatür çizer.

Giyim kuşam tarzıyla öne çıkan Firuze Hanım da -tıpkı *Aşk-ı Memnu*'daki Firdevs Hanım gibi- yaşına uymayan Avrupaî elbiseleri ve makyajı tercih eder.

> *Fransızların Keşmir şalını takliden nesce uğraştıkları kumaştan şekerrengi zemin üzerine, serpme ufacık açık tirşe yapraklı, omuzları kabarık, bedeni zayıf vücudu üzerine sıkı sıkıya iri gümüş düğmelerle iliklenmiş bir ceket. Bunun altında gayet ince İngiliz şayağından bir jüpon, yine açık tirşe, gayet narin ve zarif atlaslar, terlikleri ceketin harice devrilmiş tirşe atlas yakası ortasında erkeklerinkine müşabih kolalı beyaz bir dik yakalıktan aşağı uzanan, üzerinde pırlantadan bir ok yay parlayan Prens dö Gal modasında beyaz bürümcükten bir boyun bağı, Firuze Hanımefendi'nin o günkü tuvaletini itmam etmekte idi (2017: 42).*

Firuze Hanım, baştan ayağa Batılı tarzda giyinmiş bir kadındır. Üzerinde hem Fransız hem de İngiliz modasından parçalar bulunur. Daha önce Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* romanında Sermet'in üzerinde gördüğümüz erkek gömleği ve ona uygun boyun bağı kıyafeti tamamen kadınsı olmaktan çıkarmıştır. Firuze Hanım bu hâliyle döneminin alafranga şıklarının bir temsilidir. Sadece kıyafet seçiminde değil ona eşlik edecek aksesuarların kullanımında da taklitçi bir yapıya sahip olan kadın, bir Rus kontesinde gördükten sonra hemen bağa saplı bir gözlük almıştır (2017: 46).

Hüseyin Rahmi genelde alafranga giyim tarzını, bir güldürü ögesi olarak kullanırken burada Firdevs'in kıyafetindeki Batılılığı abartılmış şekliyle ele almaz. Metinde komiği oluşturan ise Saffet'in alafranga modaya uymayan bedeninin görünümüdür. Saffet'in orantısız bedeni hemen her kıyafetle komik görünür. Söz gelimi sıradan bir gecelik gömlekle tasvirinde bile müstehzi bakış açıkça hissedilir (2017: 322).

Güzel bir kadın olduğu vurgulanan Parnas'ın kıyafetleri romanda öne çıkmaz sadece Şark zevkiyle döşenmiş bir odada raks ederken verilen tasvirinde, oryantalist

ressamların resimlerinde görülen ve kadını tamamen cinsel bir obje olarak kurgulayan algıyla üretilmiş kıyafetlerin bir benzeri betimlenir. Parnas burada sırma püsküllü bir başlık ve pullu bürümcük bir gömlek giymiştir, ayaklarında ise yine Şark modasına uygun uçları sivri, işlemeli, kırmızı bir terlik vardır (2017: 178). Hüseyin Rahmi hem bu romanında hem de çalışmamıza konu olan diğer romanlarında güzel kadınlarınkinden ziyade çirkin kadınların kıyafetlerini tasvir etmeyi tercih etmiştir. *Tesadüf* adlı romanında da giyim kuşama yönelik detaylı anlatımların daha çok çirkin ve grotesk kadınlar üzerinden verildiği görülür. Falcılık yapan Nefise ve kızı Sabbek'in kıyafetleri ve makyajı abartılı görünümleri bunun en başarılı örneğidir.

> *Ana kız her sabah kalkarlar, sürmeler çekinirler, keskin ıtriyât sürünürler. Misk yağcı dükkânları gibi baş ağrısı verir, uzun müddet yanlarında durulsa belki baygınlık getirir sert sert revâyih neşrederler.*
> *Al, yeşil, acı sarı renklerinde mevsimine göre elma, vaşak, samur kürkler, kadife canfes hırkalar giyerler. Sürmeleri mineli, mücevherli altın saat kordonlarını boyunlarına geçirirler, türlü boncuklar, nazar takımlarıyla karışık elmas iğneleri başlarına dizerler, boyunlarına, bileklerine, parmaklarına kehribardan, akikten, âdi mavi boncuktan, beşpençeden inciden, altından, sedefte*n*, mercandan, şeytanminaresinden tutunuzda mührelik katırboncuğuna kadar dizip sallandırmadıkları huliyyât-ı acîbe kalmazdı (2015: 84).*

Kıyafet ve onu tamamlayan takılar, zarif bir görünümden çok abartılı, göze hoş gelmeyen bir görüntü yaratır. Aynı mübalağalı anlatımı Nefise'nin başındaki oyalı yemeni ve anlatıcı tarafından "korkunç" diye nitelendirilen hotozda da görürüz. (2015: 84). O hâlde daha önce çehresiyle çirkin bir görünüm sergilediğini belirttiğimiz Nefise, kıyafetleriyle de aynı görünümü sürdürür.

Hüseyin Rahmi, *Şıpsevdi*'de de yine mizahi olarak ele aldığı çirkin kadınların kıyafetlerini detaylı bir şekilde anlatır. Buna rağmen güzel kadın kıyafetleri romanda birkaç kez öne çıkar. Ancak bu örnekler daha çok dönemin moda algısını eleştirmek amacıyla verilmiştir. Zaten anlatıcı henüz romanın başında dahi kadınlar arasındaki konuşmalarla alafranga giyim kuşamla ilgili tavrını ortaya koyar.

> *Erenköyü taraflarında nedir kadınların o kıyafetleri? O ne biçim yeldirmeler… Harmaniyelisi var, aynalı biçimi var. O uzun etekler… Canım kumaşlar süpür süpür yerlerde. O pudralar, boyalar, o kabarık saçlar, o telli pullu başörtüleri…*
> *…*
> *Yaşlı hanımlar böyle gençleri, süsleri, tuvaletleri lisan-ı tenkidlerine dolamakta iken beri yanda iki taze, guguruklu siyah kadının şıklığına hafiften ta'rize başladılar.*

Arap'ın burun kanı (gibi) al hırkası, tenteneli kolları, yakası, kumru göğsü yanar döner çarşafından dışarıya taşıp dökülüyordu (2021: 83-84).

Meftun'un kız kardeşi Lebibe'nin kıyafetlerinin anlatımı da dikkat çekicidir. Çirkinliğini ödünlemek adına kıyafetine ve makyajına önem gösteren Lebibe şişman bir kadındır. Dışarı çıkarken giydiği yeldirme yahut çarşafla yürürken anlatıcının deyimiyle "karaman koyunu" gibi görünmektedir (2021: 134). Ancak onun bedeninden izlenen orantısızlık, şişman kadın sevdasında olan Mahir'in hoşuna gider. Mahir, köşke girip çıkarken gördüğü Lebibe'nin yeldirmeli hâline âşık olur ve daha önce bir tiyatro sahnesinde görüp beğendiği pembe elbiseli şişman kadını hatırlar. Mahir'deki "şişman kadın" sevdasını uyandıran tiyatrocu kadının kıyafetleri ve bunların beden üzerindeki duruşu oldukça canlı bir şekilde tasvir edilmiştir.

Sağ cihetteki bölmelerin arasından seke seke ben geldim, çıngırağım hoş geldin oyununa çıkar gibi kısa pembe esvaplı, telli pullu bir mahlûk dışarıya uğrayarak sıçraya sıçraya o çardakların altında, lâ-teşbih, dolap beygirini andırır bir surette dönerek havaya kaldırdığı iki elini şıkırdata şıkırdata, pembe bürümcük esvabının altında vücudunu titrete titrete, çalgıya tebean bir şeyler mırıldana mırıldana dört beş devir icra ettikten sonra çalgıcılara yakın gelip durmuş, gözlerini süzerek başını sağa sola birkaç defa kaptırınca tiyatroda bir şakırtıdır başlamış, Mahir işte o zaman bunun bir kadın olduğunu anlamıştı. Kadın ama şişman bir kadın. Pembe fanilalara sığmayan o cesim baldırlarının müntehi olduğu uçları püsküllü, al terlikli ayakkabılarını havaya kaldırarak koştukça karnının şişkinliğinden fıstanı dizlere nispetle hemen yarım endaze önden gidiyordu. O pembe fistandan etrafa saçılan keyifle Mahir de derhâl ser-germ-i garam olarak, o da diğer seyirciler gibi avuç patlatmaya başlamıştı (2021: 226).

Daha önce Metres'te *Saffet*'in tasvirleriyle de olumsuz bir bakışla verilen şişman kadın, anlatıcının "dolap beygiri", "Karaman koyunu" "dev anası" benzetmeleriyle yeniden öne çıkar. Mahir'in sahnede gördüğü kadının üzerindeki pembe elbise ise defalarca vurgulanır.

Şıpsevdi'nin bir diğer çirkin kadını Zarafet'in kıyafetleri de kimi kısımlarda anlatılmıştır. Adıyla görüntüsü tezat olan Zarafet, sevgilisi Şaban'la bahçede buluşacağı gece giydiklerine özen gösterir. Ancak anlatıcı her hâliyle komik olan bu kadının kıyafetle sağlamaya çalıştığı güzelliği yine mizahla anlatır.

Zarafet, âşığını cazibe-i ân u endamına bir kat daha meshur etmek maksad-ı şuhanesiyle al pelüş hırkasını giymiş, saçlarını o hafta gelen moda gazetelerinin kuaförüne tatbiken küçük hanımlarla Eleni'de gördüğü şekle benzetmeye elinden gelebildiği kadar uğraşıp didik didik kabartmış, üstüne şeker rengi bir Bursa bürümcüğü örterek o simsiyah çehresiyle âdeta yanmamış bir mangal kömürün etrafına kül dökülmüş gibi bir manzara peyda etmişti (2021: 256).

Hüseyin Rahmi, kıyafet üzerinden eleştiri yaparken oldukça orijinal benzetmeler yapar. "Şam pestili", "kara yağız binek", "ekşi karadut" gibi ilginç benzetmelerle tasvir edilen Zarafet, gazetelerde gördüğü saç modellerine özenip kabarttığı saçlarıyla komik görünmektedir (2021: 263). Yazar, Zarafet üzerinden kadınların Batılı görünmek adına uygulamaya çalıştıkları moda olgusunu eleştirir. Kıyafetin bir eleştiri ve mizah unsuru olarak kullanımı güzel bir kadın olan Edibe'nin elbiseleri üzerinden de işlenmiştir. Daha önce kıyafet üzerinden alafrangalık eleştirisi yapan anlatıcı, bu sefer babasının cimriliğine vurgu yapmak adına Edibe'yi basit kumaşlardan oluşan elbiseler ve onlara eşlik eden ucuz takılarla betimler.

> *Kızın arkasında çözme taklidi muhacir bezinden sarı çubuklu bir entari. Kollarında, yakasında arşını on paralık tentene dikili. Daha üstünde, biçimi hangi zamanın modası olduğu belirsiz -mutlak bedestende zencilerden düşürme bir şey olacak- kahverengi pelüşten, omuzları düşük şapşal bir hırka… Bunun ayağında da kundura eskisi mi var diye baktım. Kundura eskisi yok fakat ondan tuhaf bir şey var: Ökçeleri basık, kaba kanaviçe terlik. Başında kenarı yeşil oyalı, sarı gaz boyamasından Mısırlıvari, çarık giymiş ufarak bir hotoz, bir örgü arkasına salıverdiği saçının ucuna sarı kurdele ile karışık, hani ya Saraçhane'de beygir başlıklarına takarlar, boncuklu, beş pençeli nazar takımları yok mu, işte onlardan sallandırılmış. Meftun, evladım, en tuhafı ellerine altmış paralık beyaz çorap kabalığında birer eldiven giymiş. Sağ elini adsız parmağına kalay gibi iki yüz elli kuruşluk bir gül yüzük takmış, ya kadınninesinden kalma miras yahut babasının kızına karşı büyük semahati (2021: 238).*

Edibe'nin üzerindekiler, Meftun'un teyzesi Vesile'nin gözünden baştan ayağa kadar değersizlikleri vurgulanarak anlatılmıştır. Elbisesinin dantelinden, üzerindeki hırkaya, başındaki hotozdan kahverengi hırkasına kadar Edibe, kıyafetleriyle kaba bir görünüm içindedir. Takılar da tıpkı kumaşların anlatımındaki gibi değersizlikleriyle öne çıkar hatta anlatıcı saçının ucundaki boncukları "Saraçhane beygirlerinin" başlarındaki boncuklara benzeterek müstehzi bakışını tekrarlar. Hem takılarla hem de kıyafetlerdeki ayrıntılarla anlatıcı, eleştirdiği cimrilik olgusunu mizahi bir şekilde ele almıştır.

Şıpsevdi'de kıyafetin bir diğer işlevi, güzel kadının bir nesne olmasına yaptığı katkıdır. Meftun'un görüştüğü Madam Mc Ferlan, giydiği elbiseyle bir haz nesnesi gibidir. Belini sıkıca sararak inceliği vurgulayan sonra da eteklerde genişleyen elbise, Meftun'un gözünde bu kadını seyirlik bir nesneye dönüştürür (2021: 370).

Her türlü abartılı durumu kendine has mizahi bir tavırla ele alan Hüseyin Rahmi, giyim kuşamıyla zenginliğini gösterme çabasında olan roman kişilerini de betimler.

Kılık kıyafetinden anlaşılan zenginliğiyle dikkat çeken kadınlardan biri *Nimetşinas*'taki Nuriye Hanım'dır. Atlas kaplı vaşak kürkü, pırlantalı firuzeli yüzüğü ile Nuriye Hanım'ın takı ve kıyafetleri zenginliğinin en belirgin işaretleridir. Aynı kısımda Talat Hanım'ın kayınvalidesinin kıyafetleri de anlatılır. Nuriye Hanım'dan daha genç olması sebebiyle, Didar Hanım, modaya uygun bir şekilde giyinmiştir. Başında "siyah papaziden basıkça bir hotoz" vardır (2018: 50).

Kıyafet tasvirinin mizahla karışık bir şekilde verildiği kısımlarda ise yine çirkin kadınlar öne çıkar. Vapura binerken tasvir edilen Hüsna'nın bedenindeki orantısızlığa kıyafetleri de eşlik eder.

> *İskele memuru düdük öttürürken siyah çarşaflı, cücemsi, toparlakça, geçkince, paytak bir hanım beyaz ipek peçesini açmış, çarşafının üzerine iğnelemiş; bir elindeki çantası, diğerinde şemsiyesi, biletinin de ağzına dişleri arasına sıkıştırmış, koşmaya pek müsait olmayan bacaklarıyla yürümekle yuvarlanmak arasında bir reftar-ı acible geliyor. Ara sıra kollarını kaldırarak memura anlaşılması muhal işaretler ediyor (2018: 28).*

Beyaz ipek peçe, siyah çarşaf ve şemsiye, daha önceki romanlardaki kadınların zarif bir görünüme kavuşmasını sağlarken Hüsna'yı komik bir görüntüye sokar. Üstelik kıyafetin sağladığı gülünç olma hâli, kadının hareketleriyle de sürdürülür. Yürürken etrafındaki kadınların çarşafına, eteğine basan Hüsna, çevredekiler tarafından "koltuk yastığı gibi bir kadın" olarak tanımlanır (2018: 30).

Bu örneklerden anlaşılacağı üzere, Hüseyin Rahmi kadını tasvir ederken yalnızca bedeni değil, beden üzerindeki kıyafetleri de ayrıntılı ve işlevsel olarak ele alır. Onun kıyafet tasvirlerindeki titiz tavrı, Halit Ziya'nın romanlarında öne çıkan kıyafet tasvirleriyle karşılaştırılabilir. Halit Ziya kıyafeti bir zarafet unsuru olarak ele alırken Hüseyin Rahmi, bir mizah ögesi olarak işler ve bu yüzden özellikle çirkin kadınların üzerlerindeki abartılı, kaba kıyafetlere odaklanır. Kimi zaman çok uzun kimi zaman da olması gerekenden şişman bir kadının bedenini örten bu kıyafetler, yazarın ironiyle donatılmış anlatımına birer malzeme olur. Bütün bu tasvirler, kadınların beden ve çehre tasvirlerinde de öne çıkan görsel algının gelişmişliğini de gösterir. Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünun romanlarından itibaren metinde önemli bir yer kaplayan tasviri, tamamen özgün bir tarzda yorumlaması ve bu yöndeki başarısıyla dikkate değer bir yazardır.

4. BÖLÜM

KADIN TASVİRİ BAĞLAMINDA MEKÂN VE EŞYA

Bireyin hayatında barınma ihtiyacının çok daha ötesinde derin anlamlar taşıyan mekân, kurgusal bir düzlemi ifade eden romanlarda da sembolik olarak pek çok anlam ifade eder. Roman kişilerinin iç dünyasını, sosyoekonomik çevresini farklı açılardan yansıtan mekânlar, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını aydınlatacak birer rehber niteliğindedir. Esasen toplumsal birtakım pratikler sayesinde inşa edilmiş olan mekân, bir yandan da toplumu yeniden üreterek, toplumsal pratikleri düzenlemektedir (Schick, 2017: 171). Türk romanına bu bağlamda bir yaklaşım, Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a kadar farklı işlevleri olan ve toplumu büyük oranda şekillendiren mekânlarla karşılaşmamızı sağlar. Bu anlamda Türk romanının başlangıcından olgun eserlerin verildiği 1900'lü yıllara kadar mekânın, belli başlı değerler üzerinden metinde temsil edildiği söylenebilir. Pek tabii tasvir konusundaki diğer örneklerde olduğu gibi mekânın ve içinde bulunan eşyanın anlatımı da ilk romanlarda oldukça yüzeysel bir bakışla karşımıza çıkar. Ancak birkaç örneğin ardından roman kişileriyle bağlantılı olarak düşünebileceğimiz işlevsel mekân tasvirlerine rastlamak da mümkündür. Bu bağlamda kadın tasvirlerine eşlik eden mekân ve eşya anlatımları, dönem hakkında doyurucu bilgiler sunarken yazarın üslubuyla ilgili de pek çok şey söyler.

Osmanlı'da kadının toplumsal yaşamdaki yeri genel itibariyle ev ile sınırlıdır, bunun bir tezahürü olarak ilk romanlarda kadınların tasvir edildikleri mekân da daha çok evdir. Elbette Batılılaşmanın getirdiği birtakım yeniliklerle kadının görünür olduğu mekânlarda da değişiklikler olmuştur. Pollock'un ifade ettiği gibi modernliğin en önemli mekânları "erkek ve kadın evrenlerinin kesiştiği ve sınıflı bir düzen çerçevesinde cinselliği yapılandırdığı, sınırlar arası mekânlardır" (2014: 217). Bu yüzden zaman içinde öne çıkan evin yerini, kısıtlı da olsa, erkek ve kadının bir arada bulunduğu mesire yerleri yahut toplumsal alan olarak ifade edilebilecek yeni mekânlar alır. Fakat yine de ataerkil düzen tarafından kuşatılmış olma hâlinin bir gereği olarak,

dışarıdaki dünya ve toplumsal mekânlar kadının "içine girmeye cesaret edemeden uzaktan seyrettiği" yerlerdir (Beauvoir, 1972: 19).

Kadına ait bir mekân olmanın ötesinde kadının ait olduğu bir mekân olan ev, içindeki eşyalarla bireyin hayat görüşünü, kişilik özelliklerini, ait olduğu çevreyi yansıtma özelliğine sahiptir. Bu bakımdan düşünüldüğünde ilk örneklerin ardından gelen nispeten daha başarılı metinlerde, eşya-birey ilişkisinin de daha ciddi bir dikkatle kurgulandığını söyleyebiliriz. Kurmaca metinlerde eşya, kimi zaman alafranga yaşamın kimi zaman da psikolojik durumun bir yansıtıcısı olarak karşımıza çıkar. Özellikle kendi kendine kaldığı alanlarda sembolik anlamlar taşıyan nesneler, kadının iç dünyası hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayan unsurlar olarak öne çıkar. Öte yandan iç dünyaya yönelmenin mekânı olan yatak odaları, roman üzerinden tahrip edilen mahremiyet algısını örneklendirmesi bakımından da dikkate değerdir.

Modernleşmenin gündelik yaşam üzerindeki etkilerinden biri de kadının açık ve toplumsal alanlarda bulunabilmesidir dolayısıyla bu mekânlar, Batılılaşma teminin baskın olarak izlendiği Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarında sıkça yer alır. Servet-i Fünun yazarları üzerinde derin tesirleri olan Batılı yazarlar ve realist anlatım tarzı; mekân ve eşyanın metin içinde çeşitlenmesini ve karakterlerin açık ve kapalı olmak üzere birbirinden farklı mekânlarda defalarca tasvir edilmesini sağlamıştır. Üstelik söz konusu dönemde yazarlar, kadının içinde bulunduğu mekânı tasvir ederken Batı resminin temel prensiplerinden biri olan perspektif meselesine de dikkat ederler. Özellikle açık mekân tasvirlerinde -mesire yerleri gibi- realizmin de etkisiyle anlatıcının yahut bireyin bakışından verilen yerler, perspektife dayalı bir derinlik algısıyla şekillenmiştir. 1870'lerden 1900'lere kadar geçen otuz yıllık süreçte, yazarların mekân ve birey ilişkisine bakışının değişimiyle üslupta görülen kırılmalar da kadınların anlatıldığı kısımlar üzerinden okunabilir. Bu yüzden söz konusu dönemde kadın tasvirlerinin yapıldığı kısımlarda, eşyanın ve mekânın anlatımına ayrıca odaklanmak gerekir.

Kadın tasvirlerinde öne çıkan mekânlar genel bir sınıflandırma şeklinde, kapalı ve açık alanlar olarak tasnif edilebilir. Ancak kadının betimlendiği kısımlardaki kapalı mekânlar, tüm ailenin bir arada olduğu alanlardan mahremiyet algısının öne çıktığı yatak odalarına yahut kamuya açık olan otel, vapur, tramvay gibi alanlara kadar farklılık

gösterir. Açık alanların anlatımında ise daha çok doğa, sokak, çarşı gibi yine kamusal alanlar göze çarpar. Romanlarda yer alan mekânın böyle bir çeşitlilik arz etmesi ve farklı işlevlere sahip olması sebebiyle, çalışmamızın bu bölümünde kadınların tasvir edildiği mekânlar ve mekân içindeki eşyalar, kapalı ve açık alanlar çerçevesinde irdelenecektir.

4.1 KAPALI MEKÂNLARDA TASVİR EDİLEN KADINLAR

Ataerkil sistemde kadının yeri çoğu kez mahremiyet olgusunun güçlü tutulduğu ve denetimin kolaylıkla sağlandığı kapalı ve özel mekânlar olarak belirlenmiştir. Erkek egemen söylemin kendisine çizdiği alanlarda yaşamak zorunda bırakılan kadın, bu sınırlar içinde kendine ait bir dünya kurar. Kadın eliyle kurulmuş bu dünyanın cisimleşmiş hâli olan ev ise kadının hemen bütün ömrünü geçirmiş olduğu özel bir mekân olarak kurgulanmıştır.

Ataerkil sistemlerde koruyuculuk kisvesi altında bir kadınlık mekânı olarak ev, gerçekte kadını denetimin odağında tutma gayesine hizmet eder. Çünkü sınırlarla çizilmiş bir mekânda, kamusal alanda baş gösterecek serbestliği alt etmek son derece kolay olacaktır. Nilüfer Göle'nin ifadesiyle "kadının mahrem alan dışında görünürlüğü, erkeklerin bakışlarına maruz kalabilmesi" toplumsal düzeni tehdit eden bir durumdur ve bunun önlenmesi kadının "kapatılması" ile sağlanabilir (2014: 101). Dini ve geleneksel pratiklerin kadınla ilgili pek çok sınırlama getirdiği Osmanlı toplumunda da kadının alanı mahremiyet dairesi içindedir. Batılılaşma hareketiyle birlikte toplumsal alandaki değişiklikler mekâna yönelik algıları değiştirse de kadın için tercih edilebilecek tek alan evdir. Çünkü John Berger'in tabiriyle "kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir (2018: 46).

Erkek egemenliğinin güçlü bir şekilde gözlemlendiği Osmanlı sanatında da kadın, genellikle ev içinde tasvir edilir. Batılılaşma yolunda ciddi adımlar atan Osmanlı aydını da kadın için en uygun mekânın ev olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden Tanzimat yıllarında yayımlanan pek çok romanda kadınlar, en çok evin içinde tasvir edilmiştir.

4.1.1 Ailenin Bir Arada Bulunduğu Mekânlarda Tasvir Edilen Kadınlar

Batılılaşma dönemi romanlarında kurmaca kadınlara sunulan küçük dünyanın temsili olan ev; daha çok konak, yalı, köşk olarak karşımıza çıkar. Dönemin önemli mimari yapıları olan bu evler; Tanzimat, Ara Nesil ve Servet-i Fünun romanlarında kadınların en çok betimlendiği alanlardır. Kimi zaman dış yapıları kimi zaman da tek tek odalarıyla anlatılan evlerde, kadının günlük hayatta kullandığı eşyalar da göze çarpar. Beden tasvirleri bakımından sınırlı birkaç örnek sunan ilk romanımız *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta mekân ve eşya oldukça yüzeysel bir bakışla betimlenir. Fitnat, metin boyunca erkek egemen toplumun kendisine tek seçenek olarak sunduğu alanda -konakta- tasvir edilmiştir.

> *Hacı babanın dükkânının bir köşesinde yeşil çuhadan bir perde ile örtülmüş bir ufak kapı var. Bu perde açıldığı gibi, önde ufak ve karanlık bir mutfak ve bir yandan bir dar merdiven görünür. Merdivenden çıkıldığı gibi ufacık ve penceresiz bir sofa olup merdivenin iki tarafında iki kapı var. Bu kapıların sağ koldaki açıldıkta, temizce döşenmiş bir oda görünür. Bu odanın bir köşesinde bir sepet sandık ve diğer bir köşesinde, bir ince bez ile örtülmüş bir gergef ve duvarın bir tarafında bir ayna ve diğer bazı böyle alametler görünmekle vehle-i ulâda bir kız odası olduğu fark olunur (2016: 71).*

Mekânın anlatımında dikkat çeken "ufak" ifadesi bir anlamda Fitnat'ın sınırları kesin olarak çizilmiş dünyasını sembolize eder. Fitnat bu mekânın dışına çıkamaz fakat toplumsal alanı gözlemlemenin ve sınırları genişletmenin bir yolunu bulur. Özel alanların kamusal alanlara açılan kapısı olarak düşünülebilecek "cumba"lar, dışarıda olan biteni gözetlemek adına son derece işlevseldir. Nitekim romanın asıl temine/aşka kaynaklık eden en önemli mekân da cumbadır. Şemsettin Sami'nin mekânı kurgulama konusunda, kadını sınırlı bir alana hapsetmeye yönelik bir bilince sahip olduğu fikri zayıf bir ihtimaldir; ancak tesadüfi de olsa burada mekânın kurgulanışı kolektif bilincin bir yansımasıyla ataerkil geleneği sürdürür ve ne kadar yenilikçi olursa olsun anlatıcı kadını dar bir mekâna âdeta hapseder. Fitnat'ın ev içi tasvirlerinde öne çıkan eşyalar da onun edilgenliğini yansıtır. Çünkü sonraki örneklerdeki kadınlar gibi kendi kendini eğitecek pek çok nesneden yahut sanatını icra edeceği eşyalardan uzaktır, onun yerine geleneksel kadın anlayışının bir gereği olarak dikiş nakışla ilgili eşyalara sahiptir (2016: 75).

Dönemin en üretken yazarı olan Ahmet Mithat da kadın tasvirlerinde mekân olarak genellikle evleri kullanır. Müslüman kadınların anlatımlarında sıklıkla ailenin bir arada bulunduğu yerlere yahut evin dış taraflarının anlatımına yer veren yazar, gayrimüslim kadınların tasvirlerinde ise -birkaç istisna dışında- daha çok yatak odası gibi kişisel alanları öne çıkarır. Ahmet Mithat, ilk romanlarında kadınların yaşadıkları evin dış taraflarını anlatmakla yetinir, içindeki eşyalar ve bunların bireyle ilişkileri detaylandırılmaz. Örneğin *Yeryüzünde Bir Melek* romanı Raziye'nin yaşadığı evin bir kış akşamındaki görüntüsüyle başlar. Raziye genellikle Sirkeci İskelesi'ne bakan evde yahut romanın başında görüldüğü üzere evin topluma açılan kısmı olan cumbada tasvir edilir (2000: 6). "Açık tirşe renkli" bu konağın sınırlılığının aksine genişliğe açılan cumba, evli bir kadın olan Raziye'yi eski sevgilisi Şefik'le buluşturan bir alan olması bakımından önemlidir. Bu arada Raziye'nin yaşadığı evin, kocası İskender Bey'e ait olduğu da metinde birkaç kez vurgulanır (2000: 56). Esasında Raziye tıpkı içinde bulunduğu ev gibi bir erkeğin mülkiyeti altındadır. Bu açıdan baktığımızda bir erkeğe ait oluşuyla mekân, kadına toplumdaki yerini hatırlatmak adına işlevseldir. Raziye de kendine ait olmadığı belirtilen evin içinde erkeğin mülkiyetinde olan bir nesne gibidir. Olumsuz özellikler gösteren ve yaptıklarıyla erkek egemen kültürde kontrol edilemeyen bir kadın olarak öne çıkan Arife ise büyük bir konağın sahibidir. Raziye'nin içinde bulunduğu mekân da içindekiler de bir erkeğe aittir, Arife ise eril düzeni tehdit eden evin sahibi olan kadındır. Bu yüzden bu iki kadının bedensel tasvirleri de birbirinden farklılık gösterir. Bu örnekle mekânın romanda işlenen tiplerin özelliklerine uygun olarak kurgulandığı görülür. Zira Ahmet Mithat, tespit edebildiğimiz kadarıyla pek çok romanında, mekânı tiplere uygun şekilde kurgular. Buna göre ideal kadın için belirlenmiş olan alan, çoklukla mahremiyetin zedelenmeyeceği evlerdir. Yazar anlatıcının bakışıyla kötücül ve düşmüş kadınlar ise toplumsal normlara bir anlamda karşı gelerek kendi evlerinde yahut topluma hizmet eden genelevlerde tasvir edilirler. Öyle ki burada belirttiğimiz kadın mekân ilişkisi *Felatun Bey ve Rakım Efendi* romanında Canan üzerinden de izlenebilir. Canan metnin büyük bölümünde cariyesi olduğu Rakım'ın evindedir toplumsal alana hemen hiç çıkmaz ve ideal bir kadın olma özelliğini evde aldığı eğitimle kuvvetlendirir. Müzik konusunda eğitim alan Canan, kısa zamanda çalmaya başladığı piyanoyla her anlamda örnek bir kadın hâline gelir (2016:

82). Ancak metinde tasvirden ziyade tahkiyeyi önemseyen yazar, Canan'ın piyano çaldığı kısımları tasvir etmemiştir.

Ahmet Mithat'ın ilk romanlarında mekân ve eşya tasvirlerinin göz ardı edilmiş olmasına karşılık Namık Kemâl'in *İntibah*'ında, bu hususlar daha ince bir dikkatle ele alınır. Dönemin toplumsal algısında kadının iyi ve kötü olarak tipleştirilmesini, mekânın kurgulanışında da görürüz. Ali Bey'in korunaklı evinde yaşayan Dilaşub'a karşın, Mehpeyker toplumsal düzenin alt edildiği ve özel alandan ziyade kamusal alana dönüşen bir evde yaşar. Bunun yanı sıra Mehpeyker'in yaşadığı köşk, dış görünüşüyle tıpkı kadının bedeni gibi gösterişli ve caziptir.

> *Kasrın ortasına tesadüf eden büyük pencereyi bir nuranî sineye, kenarında şehnişinvari harice uğramış olan iki ufak revzeni ise ay parçası gibi iki memeye teşbih etseler hayal biraz acemane olursa da bütün bütün letafetten berî sayılmazdı. Hele köşkü kucaklayacak gibi üzerine müstevli olan salkım söğüt ile yapraklarının arasından geçmekte olan enver-i mahitap "Bar-ı hasretle beli bükülmüş sevdazededir ki yârinin karşında pa-ber-ca-yı kıyam olarak perişan saçlarıyla cemalini nigâh-ı istikabdan saklamaya çalışıyor (2016: 90).*

Anlatıcı denize nazır bu köşkü tasvir ederken klasik şiirden gelen mübalağalı teşbihleri kullanır. İlginç bir şekilde köşkün görüntüsü bir kadın bedenine benzetilir. Aslında psikanalizde de kadın bedeni ve ev arasında pek çok kez ilgi kurulur. Kapalı ve özel bir alan olan ev ve evin bölümleri çok kez kadın bedeniyle ilişkilendirilir (Freud, 2014: 86). Burada da anlatıcı, bilinçdışından süzülenlerle, Mehpeyker'in konağının pencerelerinde, bir kadının sinesine ve göğüslerine benzer bir görüntünün oluştuğunu ifade eder. Bu bedenin üzerine eğilmiş gibi duran salkım söğüt ise bir aşığa benzetilmiştir. Mekânın tasviriyle alt metinde kurulan erotik söylem, bir sonraki ifadelerde evin içinin anlatımıyla sürdürülür. Mehpeyker'in yatak odasında verilen tasviri bunun en güzel örneğidir. Mekânın kendisinde yarattığı hisle Ali Bey, Mehpeyker hakkında türlü çıkarımlarda bulunur. Ona göre bu kadar düzenli ve zevkli döşenmiş ev ve evi çevreleyen bahçe, Mehpeyker'in iç dünyasının ve nezaketinin bir göstergesidir. Fakat Parla'nın dikkat çektiği gibi babasızlığın sebep olduğu acemiliklerle Ali Bey, Mehpeyker ve evi konusunda yanılmıştır (2018: 86). Bu yanılgıya mekânın Ali Bey üzerinde yarattığı masumiyet duygusu da sebep olur. Aslında anlatıcı Mehpeyker'in evdeki tasvirlerinde, okuru ve Ali Bey'i uyarır. Çünkü iki üç kadeh içki içtikten sonraki serbest tavırlarıyla Mehpeyker'in Ali Bey'in

düşündüğü gibi bir kadın olmadığı anlatıcı tarafından vurgulanır. Fakat Ali Bey, bahçesindeki güllerden odadaki örtülere kadar beyazın hâkim renk olarak kullanıldığı bu evi; mahremiyetin korunduğu, mazbut bir yer zanneder. Ali Bey'in sağında harap bir mescit, karşısında bir yoğurtçu bulunan mavi konağında yaşayan Dilaşub'un bedeni ise yaşadığı ev gibi mazbuttur (2016: 140). Mavi konak, Mehpeyker'in oyunuyla Dilaşub'a atılan iftira sonucunda bir işlev kazanır. Ali Bey'i kandırmak adına tutulan adamlar, "mavi konak"taki kızın göbeğinin üstündeki benleri onu iffetsiz göstermek adına kullanırlar (2016: 141). Ali Bey için Dilaşub'un masumiyeti, bedenindeki mahrem yerlerin yabancıların diline düşmesi sonucunda tahribe uğrar. Böylece mekânın mahremiyeti de bozulmuştur. Zira erkek egemen kültürde kadının iffeti, ailenin ve evin iffetini tek başına sembolize eder (Kandiyoti, 2015: 81).

İntibah'ta böylesine geniş bir çerçevede ele alınan mekân meselesi, Ahmet Mithat'ın düşmüş kadınları işlediği romanlarında da öne çıkar. Söz gelimi *Çengi* de fitne fücur bir kadın olarak anlatılan Sünbül'ün konağında, mahremiyet olgusu tamamen ortadan kaldırılmıştır. Çengi Sünbül'ün konağı herkesçe maruf bir mekândır, bu yüzden özel bir alan olmanın ötesinde kamusala dönüşmüştür (2000: 168). *Henüz On Yedi Yaşında* romanında ise gayrimüslim hayat kadınları kamusal bir alanı temsil eden Maryanko Dudu'nun evinde tasvir edilirler (2000: 20).

Ahmet Mithat'ın kadın tasvirlerinde öne çıkan kapalı mekân ve eşya tasvirlerinde, kadının Müslüman yahut gayrimüslim olması ve geleneksel yahut alaturka bir hayat sürmesi belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Çünkü gayrimüslim, yanlış Batılılaşmış yahut düşmüş bir kadını roman kişisi olarak seçmek yazara hem kurguda hem de mekânın düzenlenişinde kolaylık sağlar. Nitekim Fazıl Gökçek de Ahmet Mithat'ın özellikle kadın-erkek ilişkilerini konu alan romanlarında, söz konusu kadınlara ve onlara uygun mekânlara yer verilmesi sonucunda, yazarın din ve gelenekten gelen zorluklardan bir nebze olsun kurtulduğunu belirtir (2017: 93). Özellikle gayrimüslim ya da alafrangalaşmış kadınların tasvirinde mekân ve eşya; bu kadınların hayatlarına, bedenlerinden izlenen zarafete, güzellik yahut serbestlik gibi olgulara bağlı olarak betimlenir. Erken dönem romanlarından *Kafkas*'ta Rus bir kadın olan Katerina ve onun adına düzenlenen şık salon, bu ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. Kaplan Bey, Rus modasına uygun olarak tanzim ettiği şık salona

"Katerinaski Salon"u adını verir (2018: 101). Katerina'nın okuduğu kitaplardan sevdiği tablolara kadar onu mutlu edecek eşyalarla donatılmış bu gösterişli oda, Kaplan Bey'in bu kadın üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümü de gösterir. Ancak salondaki eşyalar ve mekânın genel özellikleri ayrıntılarıyla verilmez.

Ahmet Mithat'ın sonraki romanlarında kadın tasvirlerinde öne çıkan mekânlar arasında daha çok yatak odaları göze çarpar. Daha çok gayrimüslim kadınların, birkaç nadir örnekte de Müslüman kadınların, betimlendiği bu özel alanlar sonraki bölümde detaylı olarak irdelenecektir. Onun romanları arasında aile içi mekânların daha ciddi bir gayretle kurgulandığı ve bu mekâna eşlik eden eşyaların da anlatıldığı tek eseri *Taaffüf*'tür. Metnin başında çalışma odasında betimlenen Saniha, oryantalistlerin algıladığı gibi mekân içinde edilgen konumlu, görevi yalnızca arzu nesnesi olan kadın imgesinden farklıdır. Avrupa'daki Müsteşrikler Kongresi'nin ardından yazılan romanda Ahmet Mithat, Osmanlı kadınının mekân içinde sanılanın aksine aktif rol oynadığını ve kendini geliştirmek adına çabaladığını göstermek ister. Ayrıca burada yazarın detaylı bir şekilde yaptığı mekân tasvirlerinde, Avrupa seyahatinde edindiği izlenimlerin yansımaları da görülür. Zira Ahmet Mithat daha önce de ifade ettiğimiz gibi bu seyahat sonrası sanatsal anlamda bir dönüşüm yaşar. Bunun sonucunda Saniha'nın yaşadığı "konak yavrusu" yazarın öncekilerden farklılık gösteren görsel algısının bir ürünü olarak, dışından içine kadar tek tek betimlenir.

> *Dikkat ediniz oda ne kadar güzel ne kadar müzeyyendir. Yalnız iki penceresi var, ama, ama başka yerlerdeki pencerelerin altısına mukabil olacak kadar geniş yüksektir. O yekpare camlar adî camlardan değildir, kristaldir. Hele perdelere bakınız ki istorlarıyla, dantelalarıyla perde ve başlık ve topuzu püskül ve saçaklarıyla şu iki pencere takımına sarf olunan para olur olmaz hanelerin bir odasını tefrişe kifayet eder.*
>
> *...*
>
> *Hele asıl câlib-i nazar-ı ehemmiyet kütüphane ile yazıhanedir. On dördüncü Louis nam Fransız kralının tarz-ı mimârîsinde yapılmış iki parça şey ki, mutlaka İstanbul'a bir sefarethane için celp olunmuş bulunduğu hâlde antikacıdan antikacıya buraya kadar gelmiştir dersiniz ama, bu hükmümüz doğru değildir. Bunlar Saniha Hanım'ın pederi merhum Dâniş Bey tarafından kendi zatı için mahsusen Paris'ten celb olunmuş şeylerdir. Kitaplar ne güzel mücelled. Kısm-ı azamı Fransızca ve bir sülüs kadar Türkçe olduğu görülür.*
>
> *Yazıhanenin üstü bir levâzım-ı kırtâsiyye ve edvât-ı kalemiyye sergisi. Bakınız neler yok ki? Her renk mürekkepleri havi alafranga, alaturka yazı takımları. Alaturka müteaddit kalemtıraşlar, maktaalar, makaslar. Her biri de bir üstâd-ı kâmilin enâfis-i âsârından alafranga gratuvarlar, papyebuar merdaneleri. Kalem silgileri, kâğıt ve kalem kesmek için kemik ve ağaç bıçaklar (2000: 12).*

Çalışma odası, masanın üzerindeki eşyalardan ipek dantelli abajurlara, şöminesinden avizesine kadar hiçbir ayrıntı atlanılmadan tasvir edilir. Saniha'ya mekân olan bu odada, aynanın bulunmayışına dikkat çeken yazar anlatıcı duvarları süsleyen tablolardan da ayrıca bahseder (2000: 13). Alafranga ev düzeninde daha çok yatak odalarında yer alan aynanın çalışma odasında bulunmayışı manidardır. Çünkü anlatıcı Saniha'yı bütün gününü süslenmekle geçiren bir kadın olmanın ötesinde; okuyan, yazan, kendini geliştiren bir kadın olarak yansıtmak ister. Bu yüzden odada aynadan ziyade sembolik anlamları olan heykellerden bahseder (2000: 13). Aslında Saniha'nın aynası bir anlamda şöminenin üzerinde duran Venüs ve Minerva heykelleri olarak düşünülebilir. Yazar anlatıcı, bu iki heykel üzerinden Saniha'ya hangisine dönüşmek istediğine yönelik bir seçim alanı sunmuştur. Neticede Saniha, Rasih'in telkinlerini dinleyerek Minerva olmayı tercih eder. Son kısımda şöminenin üzerindeki bu heykeller yeniden tasvir edilir (2000: 124).

Ahmet Mithat *Taaffüf*'te sadece bu kısımlarda değil, metnin genelinde eşya meselesine özel bir önem verir. Saniha'nın benimsediği Batılı yaşam; evdeki salon ve salondaki yemek masası, çatal bıçak takımları gibi eşyalar üzerinden de yansıtılmıştır. Fakat salonun anlatıldığı kısımda anlatıcı kadını betimlemez (2000. 93-95).

Ahmet Mithat çizgisini sürdüren Ara Nesil sanatçıları da kadını, ailenin bir arada bulunduğu ev içi mekânlarda tasvir ederler. Bu anlamda Fatma Aliye'nin romanlarına bakıldığında, daha önce beden tasvirlerini incelediğimiz hemen her kadının kapalı ve özel alanlarda betimlendiğini görürüz. Bir düğün evinin tasviriyle başlayan *Muhadarat*'ta Calibe ve Fazıla, genel itibariyle yaşadıkları evin sınırları içinde anlatılırlar. Fatma Aliye, romantizmi benimseyen erkek yazarlardan farklı olarak mekânı daha ince ayrıntılar eşliğinde verir. Temiz ve muntazam olarak belirtilen Sai Efendi'nin konağında, özellikle Calibe'nin oturması için düzenlenen odanın ve odadaki eşyaların tasviri buna örnektir.

> *Sai Efendi'nin konağında yukarı katta Calibe Hanım'ın oturmasına mahsus olan oda ki sarı damasse ile döşenmiş ve yine o örnek perdelere içeriye münteşir olan ziya-yı şems latif bir surette akseylemişti. Döşemeler hep kanepe koltuk olduğu hâlde yalnız bir tarafta yine onların kumaşından kanepenin yüksekliğinde bir minder ve bu minderin üzerinde Hint keteni üzerine işlenmiş koltuk yastıkları yerleştirilmişti ki Calibe Hanım da bu yastıklar arasına yerleşmiş bulunuyordu (2014: 90).*

Anlatıcı koltukları, kanepeleri bunların üzerindeki örtü ve yastıkları anlattıktan sonra mekânla uyum içinde bir görünüm sergileyen Calibe'nin kıyafetlerine, en sonda ise bedenine odaklanır. Çok daha başarılı örneklerini Servet-i Fünun romanlarında göreceğimiz mekân, eşya ve şahıs tasvirlerinin bir arada ve uyum içinde verildiği bu örnek, yazarın bir kadınlık mekânı olan eve içeriden ve yakından bakışını çok iyi yansıtır. Metinde mekânla ilgili dikkat çeken özelliklerden biri de, yazarın daha çok kadınları anlattığı kısımlarda mekânı detaylandırıyor oluşudur. Buna benzer bir yönelim *Refet*'te de öne çıkar. Refet ve annesine yoksullukları sebebiyle yardım eden Mürüvvet Hanım'ın evi, tam anlamıyla bir kadınlık mekânı olarak tasvir edilir.

> *Mürüvvet Hanım'ın hanesi yeni değil fakat müferrihti. Büyük değil fakat bahçesi büyüktü. Malta döşeli temiz bir taşlık merdivenlere kar gibi beyaz bezler yayılmış. Aşağıda bir yemek odası, yukarıda dahi büyücek bir odayla bir küçük oda vardı. Kadıncağız yaşmağı attığı gibi bir yatak çıkardı. Onu küçük odaya serdi. Kadın çarşafı açınca mis gibi sabun kokusu temizliğine şehadet ediyordu. Sofadaki ambarından bir basma yorgan çıkardı ki çarşafı kaplandıktan sonra daha kimse örtünmemişti (2019: 33).*

Burada sadece mekânın değil onun içinde yer alan eşyaların da temiz ve düzenli oluşuna yapılan vurgunun ardından, anlatıcı Mürüvvet Hanım'ı tasvir eder. Evin bu denli temiz olması evin sahibi hakkında da bilgi verir. Yardımsever ve olumlu bir kadın olarak öne çıkan Mürüvvet Hanım'ın bu özellikleri, mekân üzerinden başarılı bir şekilde temsil edilir. Ayrıca daha önceki romanda Calibe'nin alafranga yaşamından izler taşıyan evin aksine, buradaki ev gelenekselle bütünleşmiş Mürüvvet'i ve onun nezdinde Osmanlı kadınlarını sembolize eden bir mesken olarak değerlendirilebilir. Metnin ilerleyen kısımlarında Refet'in arkadaşıyla birlikte yaz tatili için gittiği Göztepe taraflarındaki köşk de kadın tasvirleri bağlamında önemlidir. Varlıklı bir ailenin kızı olan Şahap ve Cazibe, Refet'e bu evde daha önce tecrübe etmediği bir hayatın olanaklarını sunarlar. Refet, bir taraftan doğanın bir taraftan da renk renk büyük bahçeli köşklerin olduğu bu kısımda, kendine adına bir dönüşüm geçirir (2019: 138). Refet, köşkün penceresinden gördüğü manzaraların tesiriyle resim yapmaya başlar. Böylece mekân, kadının dönüşümünde oynadığı rol bakımından işlevseldir (2019: 133).

Bu romanda mekânla ilgili belki de en önemli husus, anlatılan evlerin hiçbirinin bir erkeğe ait olmayışıdır. Söz gelimi Mürüvvet Hanım, Refet ve annesi en sonda da

Cazibe, erkeksiz bir evin sınırları içinde yaşarlar. Bu anlamda mekâna ait olmaktan çok ona sahip olan kadınlar, tek başlarına ayakta kalmalarıyla yazarın feminist görüşlerini de yansıtırlar. Ancak bir sonraki romanı *Udi*'de kadının içinde bulunduğu mekânın anlatımları bu kadar fazla yer almaz. Yalnızca metnin başında Şam'da bir eğlencenin yapıldığı konak kısaca anlatılmıştır (2019: 14). Egzotik bir görünüm içindeki bu konağın ardından da daha önceki bölümlerde incelediğimiz Arap şarkıcı kadın ve dans eden Helvila tasvir edilir. Fatma Aliye'nin kız kardeşi Emine Semiye'nin romanlarında ise kadın-mekân konusundaki titiz tavır hemen hiç hissedilmez.

Realist metinlere geldiğimizde mekânın neredeyse şahıs kadar önemli bir unsur olduğunu söyleyebiliriz. Realist yazarlar, roman kişilerinin ruh hâllerini ve yaşam tarzlarını yansıtmak adına mekânı özel bir dikkatle kurgularlar. Realist romanın ilk örneklerinden birini kaleme alan Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*'te Dilber'i -son kısım hariç- evde ve evin bahçesinde betimler. Celal Bey'in babası tarafından Avrupaî tarzda inşa edilmiş olan denize nâzır bu evi sayısız sanat eseri süsler.

> *Mısır'da birçok memuriyetlerde bulunarak müddet-i medide ikamet ve kesb-i servet eden pederi şimdi Moda Burnu taraflarında bezl-i nükûd ile inşa ettirdiği Avrupakâri binasının deniz cihetindeki nezaretine mukabil kara tarafında çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve istiğrak içindeki hayale sema-yı laciverdîyi gösteren yüksek ağaçlar, güneşin ziyasını dalgalandırarak saye-i medid ve letafetleri hiçbir tarafla irtibatı olmayan bahçeye ruhun aradığı bir sükun ve asayişi ilka ederdi. Bahçeye nazır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesavir-i esatirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortadaon dördüncü Lui zamanına mahsus olan asar-ı sınaiye ve zarifeden bir masa… (2016: 52-53).*

Alafranga eşyaların yer aldığı bu evde, özellikle Celal Bey'in resimlerine figür olduğu kısımlarda Dilber de, evi süsleyen heykeller gibi sanatsal bir obje şeklinde betimlenmiştir. Bu anlamda içinde bulunduğu evin tasvirleriyle Dilber'in bedeni arasında ilişki kurulabilir. Çünkü Celal Bey, hem sanatla donatılmış bu evi hem de bir köle olan Dilber'in bedenini tahakküm altında tutan eril güç olarak öne çıkar. Bu yüzden ilk başlarda Dilber'i bir insandan çok satın alınmış bir meta gibi görür.

Mekânın sembolize ettiği refah yaşam, Dilber'in bedeninde de zaman içinde tesirini gösterir. Esirci Hacı Ömer'in evinde bakımsız bir görüntüye sahip olan Dilber, Celal Bey'in yalısında güzelleşir (2016: 57). Öte yandan Celal Bey, Dilber'i resimlerinin figürü olarak kullanırken mekânı da daha çok bahçe olarak seçer. Celal Bey

farkında olmasa da erkek egemen söylemde doğa ve kadın bedeninin birlikteliğinden doğan hazzı bahçede seyrettiği beden üzerinden tamamlamak ister (2016: 58). Çünkü kadın bedeni çok zaman -hem düşlerde hem bir "gündüz düşü" olan sanat eserlerinde- bahçe metaforuyla ilişkilendirilir (Freud, 2014: 89). Dilber için *Pol ve Virjin'*i okuyacağı, hayal kuracağı bir kaçış mekânı olan bahçe, Celal Bey için bir fantezi mekânı olarak öne çıkar. Dilber, romanın sonunda Mısır'ın egzotik havası içinde yeniden bir evde tasvir edilir. Elhamra Sarayı'na öykünerek yapılmış bu görkemli ve geniş evde son derece mutsuzdur. Karanlık ve soğuk bir odada hüzne gark olan Dilber, bu evdeki durumunu "İşte Kleopatra Mısır'ın bir odasında mahpus" diyerek özetler (2016: 124). Dilber için dar bir mekâna dönüşen bu oda, onu karamsarlığa ve bunalıma iter. Esasında "mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır" (Korkmaz, 2017: 14). Dilber de mekânın onda yarattığı bunalım ve çaresizlikle karşı karşıya kalmış ve neticede kendini Nil'in sularına bırakmıştır. Aslında bir cariye olarak metnin başından sonuna kadar aynı kaderi yaşayan Dilber, romanın sonunda bütün bu kapalı mekânlardan kurtularak Nil Nehri'nin suları üzerinde betimlenir. *Sergüzeşt* kadın ve mekân ilişkisi bağlamında, dönemin şartlarını da düşünürsek son derece başarılı bir romandır. Çünkü bize göre yazar, tesadüfi olmayan bir bilinçle mekânı kurgulamıştır. Nitekim Mehmet Kaplan da, *Sergüzeşt*'te mekânın hem Dilber'in kaderine hem de hayallerine tesir eden bir unsur olduğunu belirtir (2017: 365). Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sında da kadının tasvir edildiği kısımlarda evin bahçesi öne çıkar (2006: 16). Bunun yanı sıra kıskançlık teminin ağır bastığı romanda Zehra'nın ruh hâlini verebilmek adına anlatıcı onu sık sık kendi odasında betimlemiştir.

Kadın ve mekânın ilişkisinin çok daha başarılı örneklerine Halit Ziya'nın romanlarında rastlarız. Onun romanlarında Servet-i Fünun neslinin içe kapanık ruh hâlinin bir göstergesi olan kapalı mekânlar, yani evler ve evin bölümleri olan odalar, son derece geniş bir yer tutar. Halit Ziya'nın romanlarında ev, sadece bir barınma alanı olarak yer almaz, kişilerin iç dünyalarını yansıtan ve dış görünüşleriyle bütünleşen bir anlayışı da yansıtır. Özellikle kadınların, vakitlerinin çoğunu geçirdikleri ev, onlar hakkında pek çok durumu da okura yansıtır.

Sefile'de, İkbal ve annesinin yaşadığı ev, bu kişilerin sosyoekonomik durumlarını yansıtır. Fuhuş yapılan bu üç katlı ev, içinde yaşayan kadınların birtakım özelliklerini belirtmesi bakımından dikkate değerdir (2016: 85). Buna göre evin farklı katlarında yaşayan kadınlar, masumlukları bakımından farklılıklar gösterir. En alt katta yaşayan Mihriban, yaşadığı dejenere hayata, kızını da sürüklemesi bakımından kötücül özellikleri öne çıkan bir kadındır. İkbal ise orta kattaki bir odada tasvir edilir. Annesine göre daha masum olan İkbal, trajik bir kadın olarak nitelendirilebilir. En üst katta kalan ve daha çok bahçede tasvir edilen Mazlume ise metnin başında masumluğu ile dikkat çekerken; metnin sonunda trajik yaşamının sonucu olarak farklı mekânlarda anlatılmıştır. Metinde bu evin içinde en çok tasvir edilen kadın ise İkbal'dir.

> *Mihriban Hanım'ın girdiği ev İstanbul'un kıtasız uzun evlerinden biriydi. Evin en alt katında pencereleri avluya nazır ve mutfağa muttasıl küçük, fakat temizce bir oda vardı ki Mihriban Hanım'ın kendisine mahsustu. Bilâhare Mazlume merak edip de böyle en aşağıdaki odayı intihap etmesine sebep ne olduğunu sorduğu zaman Mihriban, ihtiyarlığından, takatsizliğinden bahsederek merdivenleri inip çıkmakta müşkülat gördüğünü anlatmıştı.*
> *...*
> *Mihriban Hanım yaşmağını, feracesini kapısı açık bulunan odasına attıktan sonra merdiven başına yaklaşarak yukarıya bağırdı:*
> *-İkbal!.. Gel, bak sana ne getirdim!...*
> *İkinci katta bir kapının açıldığı işitildi. İkbal Hanım omuzlarına atmış olduğu pembe renkli, süslü bir kürkü ziyadesiyle üşüyormuş gibi sıkı sıkı kavuşturarak merdivenden indi. Son kademede tevakkuf etti. İkbal Hanım uykudan yeni kalkmış olmalı ki saçlarında bir perişanî hab, gözlerinde bir mestî-i mahmurane görünüyordu (2016: 18-19).*

Anlatıcının ifadesiyle İkbal hemen hiç dışarıya çıkmaz, bütün gününü evde geçirir, hatta bazı günler odasından dahi çıkmaz (2016: 65). Bu yüzden İkbal'in beden tasvirleri genel olarak evde ve odasında yapılır, söz konusu tasvirlerde oda içindeki eşyalar da anlatılmıştır. İkbal'in hastalanması üzerine taşınılan Çamlıca'daki köşk de işlevi olan bir mekândır (2016: 104). İhsan'ın daha önceki evin bahçesinde gördüğü Mazlume'ye yönelik ilgisi Çamlıca'daki köşkte daha da artar. Çünkü tabiat manzarasının daha yoğun izlendiği bu ev ve bahçesi, Mazlume'nin güzelliğini ve letafetini arttıran bir mekâna dönüşmüştür. Bütün vaktini odasında geçiren İkbal'in aksine Mazlume, günün çoğunu köşkün bahçesinde geçirmektedir. Bu iki kadını bulundukları mekân bağlamında düşündüğümüzde, Mazlume'nin İhsan için İkbal'den

daha cazip bir seçenek hâline geldiğini düşünebiliriz. Zaten anlatıcı da bunu açıkça belirtir.

> *Genç kız yeşil otların arasında yeni açmış bir çiçek kadar latif, ruh-perver idi. Bir hayli müddet gözlerinin önünde arz-ı vücûd eden bu güzel kızı seyretti. Fakat bu temaşa çok devam etmedi. Gözleri yekdiğeriyle tekabül ederek İhsan Bey görüldüğünü anladı. Kızcağızın rahatını bozmamak arzusuyla perdeleri tekrar indirdi.*
> *İkbal'in yanına avdet ettiği zaman gözlerinin önünde; nurlar çiçekler içinde gördüğü masun kıza mukabil; İkbal odanın zulmet-i hazinesi içinde müstağrak olarak uyumaktaydı.*
> *İhsan Bey bilâ-ihtiyar zihninde bir mukayese yaptı. Mazlume'nin otlar üzerindeki vaziyet-i masumanesi musırrane gözlerinin önünde arz-ı vücud ediyordu. Genç adam bu hayali mahvetmek istedi, lâkin muktedir olamadı. Gözlerinin önünde tulûun eşi'a-i latifiyle Mazlume'nin sarı saçları iltima ediyordu.*
> *İkbal ise pîş-i nazarında hazin bir levha teşkil ediyordu (2016: 95).*



Resim 36*: Alma Tadema, Flora, 1877.*

Mazlume gençliği ve güzelliğiyle bahçenin yarattığı manzara eşliğinde İhsan için dikkat çekici bir seyir nesnesine dönüşmüştür. Yarı karanlık odanın kasvetine karşılık, İhsan'ın karşısında aydınlık bir bahçede bütün taravetiyle parlayan Mazlume durmaktadır. Böylece Çamlıca'daki köşkün bahçesinde Mazlume'nin güzelliği İhsan

için daha görünür hâle gelir. İhsan ve Mazlume'yi bahçede birlikte gören İkbal içinse bu mekân, adeta bir mezara dönüşmüştür (2016: 110). Romanın sonunda, Mazlume de tıpkı İkbal gibi fuhuş yapılan bir evde yarı karanlık odada tasvir edilir. Bu durum mekân üzerinden Mazlume'nin dönüşümünü de gözler önüne serer.

Nemide romanında da -kadınların anlatıldığı kısımlarda- mekân ve eşyanın işlevsel olduğu görülür. Nemide ve babasının yaşadığı ev ve sahip oldukları eşyalar, zenginliğin bir göstergesi olarak öne çıkar. Sultanahmet'te gösterişli bir konakta yaşayan Nemide, zaman zaman yatak odasında zaman zaman da evin bahçesinde tasvir edilmiştir. Romanın başında yer alan bahçe tasvirleri ve bahçedeki güller Nemide'nin gençliğini ve nahifliğini sembolize eder (2016: 24). Nemide'nin hastalanması üzerine taşındıkları köşkün tasvirleri de metinde önemli bir yer tutar. Zeynep Kerman, bu evin ve içindeki eşyaların ayrıntılı anlatımının, romandaki Avrupaî yaşamı başarılı bir şekilde örneklendirdiğini ifade eder (2008: 149). Nemide'nin sağlığına kavuşması için gittikleri bu köşk, aydınlık manzaralarıyla genç kızın bir müddet mutlu olmasını sağlar. Özellikle Nemide'nin odası balkonundan görünen deniz ve bahçe manzarasıyla son derece sağaltıcıdır.

> *Bu oda, cephesi bahçeye nazır olmak üzere yalının sağ köşesini işgal ediyordu. Oda kapısının karşısına tesadüf eden tarafta iki büyük pencere ağaçların arasından boğazın bir kısmını gösteriyordu. Bu pencerelerden birine ilerleyerek kanatları açtı, başını biraz sarkıtarak iki tarafına baktı, bir tarafında muzlim bir koru diğer tarafında münevver bir deniz gördü. Geriye çekilerek bahçeye nazır olan pencerelere ilerledi. Bu tarafta iki pencere ile ortasında camlı bir kapı vardı, kapıyı açtı, kendisini uzun bir şehnişinde buldu, bu şehnişin köşkün bir kısmını büsbütün kuşatmıştı. O suretteki şehnişinde ilerleyerek köşkün ta öteki köşesine kadar gidip sabahleyin babasını uyandırabilirdi. Şehnişinin bu kabiliyetinden pek mutmain göründü, babasının odasına gitmek için sofayı geçmekten şehnişini geçmeyi daha kolay buldu (2016: 78).*

Tanzimat romanında evin, dışarıya açılan kısmı olarak öne çıkan cumbanın yerini, Servet-i Fünun'da Batılı yaşamın getirdiği bir yenilik olarak balkonlar alır. Geleneksel olanın Batılı moderne dönüşmesine bir örnek olarak gösterilecek bu mekân Halit Ziya'nın sonraki romanlarında da yer alır. Ömer Faruk Huyugüzel'in de (2004: 53) belirttiği gibi mekân tasvirleri bakımından özel bir yere sahip olan roman, Avrupai köşkün betimlemelerinde öne çıkan kadının ruh hâlini ve bedensel görünümündeki değişiklikleri yansıtması bakımından dikkate değerdir. Zengin ve refah bir yaşamın göstereni olan ev tasvirleri, yazarın bir sonraki romanı *Ferdi ve Şürekası*'nda daha geniş

bir şekilde yer alır. Halit Ziya bu romanında mekânı, bireylerin durumları arasındaki zıtlığı ve içinde bulundukları ruh hâllerini göstermesi bakımından işlevsel olarak ele almıştır. Söz gelimi Hacer'in yaşadığı evle İsmail Tayfur'un ve Saniha'nın evlerinin betimlemeleri bu kişilerin ait olduğu çevreyi yansıtması bakımından önemlidir. Hacer'in refah yaşamının göstergesi olan evine karşılık; Saniha'nın çocukluğunun geçtiği ev harabeye benzer. Bu iki kadının zıtlıkları mekân üzerinden de temsil edilmiştir. Şöyle ki Hacer, kıyafetleri, eşyaları ve yaşadığı evin genel görüntüsüyle görkemli bir görünüm sergilerken; Saniha hüzünlü bakışları, siyah saçları, kederli görüntüsü ve yaşadığı evin durumuyla "bir gece bulutu" gibidir (2016: 80). İlkinin hayali, ikincisinin de gerçeği sembolize ettiği düşünülebilir. Mekân üzerinden verilen zıtlık en çok Saniha'nın Hacer'i ilk kez gördüğü kısımda öne çıkar.

> *Ferdi Efendi'nin konağı önünde tevakkuf ettikleri vakit ikisinin de kalbinde bir korku vardı. Sâniha, başını kaldırmış; ittisalinde, karşısındaki binaların fevkine çıkan bu üç katlı kârgir, cesim ceviz kafesli, demir cumbalı binayı; azamet ve muhabbetiyle etrafındaki mebani-i sefileyi tahkir ediyormuş gibi onların fevk-i serinden bakan bu muazzam konağı bir nazarda ihata etmiş idi.*
> *Oh! Şimdi nazarında biraz evvel terk ettikleri o meva-i fakir ne kadar küçükleşmiş, ne kadar ezilmişti.*
> *...*
> *Kapı açılır açılmaz gözlerinin önünde imtidad eden bu vâsi mermer avlu, etrafı câbecâ işgal eden sütunlar üzerine mevzu büyük taflan saksıları, iki mermer-i amûd arasında latif bir meyl-i kamet ile kıvranarak, dönerek çıkan bu zarif mahun nerd-ban, avlunun kısm-ı mukabilini tahdid eden cam kapıların bir levha-yı zümrüdîn gibi gösterdiği bahçe; bütün bu manzara-yı ihtişam-ı servet, Sâniha'ya şimdiye kadar tasavvur etmediği bir şey göreceğini anlatıyordu.*
> *Melekzat, bir tavr-ı laubali ile koluna girdi; Sâniha'nın kolu titriyordu. Gözlerini bulandıran duman içinde etrafını göremeyerek çıktı.*
> *Şimdi ikinci katta bulunuyorlardı. Sâniha'nın ayakları altında mücella tahtalar, seyyal bir zemin gibi akıyordu. Etrafına baktı; duvarları örten seccadeler, pencerelerden akan uzun ipek perdeler, kapıların arasından görünen odalar, sofayı yer yer işgal eden sandalyeler, koltuklar, sedirler, bir perişan-i latif içinde bu cesîm yeri dolduran bütün bu eşya, Sâniha geçtikçe gözlerinin önünden tayyar bir silsile-yi elvah gibi akıp geçiyordu (2016: 155-156).*

Saniha'nın gözünden yapılan bu tasvirlerde mekân ve eşya, atmosfer yaratmak adına detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Tanzimat romanında yazar anlatıcının gözünden verilen, değişmeyen mekân ve eşya tasvirlerinin aksine; Halit Ziya'da mekânın algılanışı roman kişilerinin hâllerine göre değişir. Halit Ziya *Sefile*'den itibaren yükselen bir ivmeyle ele aldığı mekân ve eşya meselesini metnin önemli bir unsuru hâline getirir. Bunun sonucunda roman kişilerinin ruh hâllerine göre genişleyen,

darlaşan yani değişkenlik gösteren mekânlar karşımıza çıkar. Hacer'in yaşadığı bu konak da Saniha'nın gözünde büyülü bir mekâna dönüşmüştür. Mekânın algılanışındaki farklılığın tasvire yansıması empresyonistlerden gelen bir etki olarak düşünülebilir. Mekânın şahsın durumuna göre değişimini Nazım Hikmet'in Salkımsöğüt şiiri üzerine hazırladığı çalışmasında irdeleyen Sabahattin Çağın (2007: 6) bu değişimin empresyonistlerden gelen bir etki olduğunu ifade eder. Buna göre aynı mekân, şiirin başında ve sonunda bireyin farklı duyumları eşliğinde farklı görünümler arz eder. Halit Ziya'da da mekânın bireyin algısına göre değişimi bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü empresyonizmde manzara ve mekân görünümleri bir mimesis olmanın dışında sanatçının iç dünyasındaki algılara ve ışığa bağlı olarak çizilir. Maurice Serullaz'ın ifadesiyle "empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında gerçekten gördükleri gibi resmederler" (1983: 15).

Halit Ziya'da empresyonizm yansımalarının kaynağı, resimden ziyade Batılı yazarların özellikle Emile Zola'nın eserleri olarak düşünülebilir. Empresyonist ressam Cézanne ile çocukluk arkadaşı olan Zola, daha sonra tanıştığı Manet'nin resimlerini beğenir ve empresyonistleri destekler (Jones, 2006: 469). Sanat hayatına bir eleştirmen olarak başlayan Zola, zamanla natüralizmi benimsemiştir. Ancak Manet, Monet, Cezanne gibi Fransız empresyonistlerden etkilendiğini de özellikle belirtmiştir (Akbulut, 2007: 73). Dolayısıyla Halit Ziya'nın mekân tasvirlerinde öne çıkan empresyonist tavrı, Zola üzerinden gelen dolaylı bir etkilenme olarak düşünebiliriz. Bu tasvirlerin asıl önemli tarafı ise Türk resminde henüz etkileri görülmeyen empresyonist yansımaları metin üzerinden örneklendirmiş olmalarıdır. Bu yüzden Saniha, taş ve tuğladan yapılmış bu evi, çevresindeki diğer küçük binaları, ait olduğu sosyal sınıfı küçümseyen bir mekân gibi görür. Buna karşılık evin zilinin kahkahayı andıran sesi, bahçesinin muntazam görüntüsü ve içindeki eşyaların güzelliğiyle büyülenmiş gibidir. Bu sırada çocukluğunu geçirdiği ev ile bu konağı kıyaslayan Saniha için, burası ışıklı bir tablo gibidir (2016: 159). Halit Ziya, Saniha'nın iç dünyasındaki bu mukayeseyi daha iyi yansıtmak adına metnin bundan önceki kısımlarında onun evini ve evin onda yarattığı hisleri detaylı olarak tasvir etmiştir.

> *Cesîm bir bahçe… Pîş-i nigâhı; dalları yekdiğerine karışmış, yerlere dökülmüş ağaçlar, yerlerden fışkıran çalılarla yerlere dökülen dallardan müteşşekkil korular tahdid eder; bu ağaçlar, bu korular o kadar sıktır ki etraf görünmez, bu vahşet-*

zârı tahdid eden hudut, daima gözden mestur kalır, burası tabiatın bütün vahşet-i inbatiyesi serbestî-i tam içinde tenemmüv etmiş bir orman gibidir; daima karanlıktır, buraya güneş girmez; burası, ağaçlardan, korulardan teşekkül etmiş bir mahzen yahut yeşil bir mağaradır burada daima bir hışıltı ferman- fermâ-yı dehşettir, bu işbah-ı vahşiye, bir lisan-ı sihr-âmiz ile bir musahabe-i mütemadiye-i ifritâne içindeymişler gibi, her tarafından mütemadi, vahşi bir mırıltı çıkar; bu sesler, gah şişer, yükselir; bu ağaçlar, bu âlem-i vahşetin o div-i pür-dehşetleri, galeyana gelmiş zannolunur, bir telatum-ı esvat-ı mahûfe, ormanın üzerinde fırtına gibi yuvarlanır; gâh bu ses söner, alçalır; yaprakların, otların içinden, bu mahlûkat-ı acibe arasında bir sır teati ediliyormuş gibi hafif bir mırıltı çıkar; sâkit bir cem-i gafirin nefesi gibi ormanın sinesinden bir hışıltı işitilir (2016:84).

Çevresindeki orman ve bahçesiyle Saniha için korkunç bir mekâna dönüşen bu ev, gotik bir manzarayı andırır. Anlatıcının evi ve bahçesini bir mahzene yahut bir mağaraya benzetmesi ise buranın bir bellek mekânı olarak düşünülebileceğini gösterir. Gaston Bachelard'a göre mahzen; gece gündüz karanlığın hâkim olduğu, karanlık duvarda gölgelerin aks ettiği, korku veren, bir yandan da bilinçdışının yansıtıcısı olan bir alandır (2017: 50). Saniha tamamı mahzene benzer bu evi, Hacer'in görkemli konağında yeniden hatırlar. Hacer'in geniş odalar ve türlü eşyalarla donatılmış evine karşılık, Saniha'nın doğduğu harabenin kâğıtla yapışmış pencereleri, kenara serilmiş eski minderi ve küçük odanın ortasındaki kilimi vardır (2016: 85). Neticede bu konak, çocukluğun geçtiği evin yeniden hatırlanmasına sebep olan bir yer olarak öne çıkar.

Ferdi ve Şürekası'nda kadın tasvirlerinin bulunduğu kısımlardaki mekân anlatımları, yalnızca bu iki kadının zıtlığını vermesi bakımından değil alafranga yaşamı yansıtması bakımından da dikkate değerdir. Bir sonraki bölümde ele alacağımız yatak odası tasvirleri, Batılı yaşamın mekân ve eşya üzerindeki yansımalarını başarılı bir şekilde aktarır. Öte yandan Hacer'in güzel ve genç bedeni ile mekân arasında da bir bağlantı kurulabilir. Başlarda Hacer gibi görkemli görünümler sergileyen mekânlar, son kısımdaki yangın sahnesi ile değişir (2016: 255). Çünkü artık Hacer de içinde yaşadığı konak da başlangıçtaki gibi değildir, yaşananlardan en çok bu genç beden ve görkemli yapı etkilenmiştir.

Hacer'in aile içi alanlardaki tasvirinde öne çıkan özelliklerden biri de Zeynep Kerman'ın belirttiği gibi mekânın içinde bireyin statik olmamasıdır (153). Zaten Halit Ziya'nın hemen bütün romanlarında, mekân ve eşya anlatımlarına eşlik eden tasvirlerde kadınların devingen durumları göze çarpar. Ahmet Mithat'ın romanlarında, mekânın içinde poz veren bir figür gibi sabit kalan kadınların aksine, Halit Ziya'nın ev içinde

tasvir edilen kadınları, pek çok örnekte hareket hâlindedir ve canlılık hissi uyandırır. Bu durum *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*'daki kadın tasvirlerinde daha net izlenir. Yine hayali temsil eden bir mekân olan ve Batılı bir yaşamı gösteren Lamia'nın yaşadığı ev, onun sürekli hareket hâlinde olduğu bir yer olarak öne çıkar. Ahmet Cemil'in Süleymaniye'deki mütevazı evi ile Lamia ve ailesinin Erenköyü'ndeki köşkü, mekân üzerinden verilen sosyal sınıflara yönelik farkı çok iyi yansıtır. Ahmet Cemil, arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi görmek için gittiği köşkü ve içindeki eşyaları dikkatle inceledikten sonra kendi evine geldiğinde, yaşadığı mekânla yaşamak istediği mekân arasında bir kıyaslama yapar (2018: 77). Böylece Ahmet Cemil için yaşamak istediği mekân, erişilmesi gereken bir ideale dönüşür. Henüz bir çocuk olan Lamia'nın, Ahmet Cemil için büyüleyici bir mekâna dönüşen bu evin salonunda çaldığı piyano, evin Ahmet Cemil üzerindeki tesirini biraz daha arttırır. Bu kısımlarda Lamia çok canlı tasvir edilir.

> *Lamia şimdi ellerini hatıratına teslim ederek bırakıvermiş idi. Ahmet Cemil'in orada bulunmasından münbais bir mahcubiyet düşünmeye müsaade etmiyordu. Denebilirdi ki yalnız parmakları düşünüyor, tahattur eyliyor ve bir hareket-i mihânikiye ile tahatturatını dişlere naklediyordu…*
> *…*
> *Ahmet Cemil?... O da Lamia'yı unutmuş idi, şimdi nerede bulunduğundan bile haberdar değildi; şimdi gözlerinin önünde, ötede beride bacaları, çatıları yükselen köşklerin, bahçelerin, duvarların parmaklıkları arasında irili ufaklı, küme küme, şurada karanlıklar içinde birbirine sarılan, öpüşen yahut uzaktan uzağa başlarıyla kollarıyla birbirine selamlar gönderen ağaçların, sanki karanlıkları yeniden oynatarak bir eşik içinde sallayan rüzgâr ile canlanarak, harekete gelerek şu siyah zemin-i leylî içinde titreyen bu siyah levhanın, bütün bu ahvâl-i mühtezzenin mevkuf-ı temâşâ-yı şiiri olmuş duruyordu; bu temaşada derin şiir-i garrâ-yı mübhem hissediyordu ki sâkit, bir şiir ki lisanı yok, belagati yalnız işte şu lerziş-i siyahtan ibaret…(2018: 137).*

Mekân ve eşyanın müzikle birleşmesiyle birlikte Ahmet Cemil'in gözünde Lamia, bir anda büyüyerek bir çocuk bedeninden çıkar ve bir genç kıza dönüşür. Bu anlamda yazarın mekânı tesadüfi olarak kurgulamadığını birey-mekân ilişkisini göz önünde bulundurarak tasvir ettiğini söyleyebiliriz. Romanın başkişisinin Ahmet Cemil olması mekânın da en çok onun gözlerinden aktarılmasını gerektirir. Bu yüzden Lamia'nın gözünden herhangi bir mekân yahut eşya tasviri tespit edebildiğimiz kadarıyla metinde öne çıkmaz. Ahmet Cemil'in kardeşi İkbal ise, yaşadığı çevreye uygun bir şekilde daha çok geleneksel yaşam tarzının hâkim olduğu evlerde tasvir

edilmiştir. Kendisine gelen görücünün ardından yine Ahmet Cemil'in gözünde bir anda büyüyen İkbal ve evlerinin oturma odasındaki eşyalar şöyle tasvir edilir:

> *Kar gibi beyaz kenarı, gerile gerile iğnelenmiş hasse örtülü sedir, yerde üstüne kırmızı, pembe satrançlı dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer… Küçük dört ayaklı iskemle… İkbal'in yeşil gaz boyamalarından yaptığı saf-derûne fakat belki onun için zarif hoş kalpağı altında lamba… Divarlarda babasından yadigâr olarak kalmış bir kûfî, biri ta'lik iki güzel levha… Pencerelerde muşamma perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla merbut perdeler… O kadar. Burada pelüş kanapeler, koltuklar, atlas perdeler, ne mutantan hücrelerde nefis avani vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet var, her türlü mihen ü meşâkkın zedeleyemeyeceği kadar kavî bir saadet, üç kalbin irtibatından mütehassıl latif, yakmaz fakat ısındırır bir hararet vardı.*
>
> *…*
>
> *Bu gece İkbal Ahmet Cemil'in gözlerine güzel görünüyordu. Hemşiresinin bu kadar cazibesi olduğuna dikkat etmemiş idi. Zavallı çocuk bari bahtiyar olsa! (2018: 180-181).*

Anlatıcı burada evin dört duvardan örülü bir mekân olmasından ziyade içinde yaşayanların birbirine olan bağlarıyla bir yuvaya dönüşmüş olmasından bahseder. Kadifeden koltukları, gösterişli perdeleri olmasa da bu ev, İkbal ve annesinin gayretleriyle şekillenmiş bir yuvadır. Ahmet Cemil, bu eşyalar arasında dikiş diken İkbal'i çocukluktan genç kızlığa adım atmaya hazır olarak görür. Dolayısıyla hem İkbal için hem de Lamia için mekân, onları değiştiren bir unsur olarak göze çarpar. Bu örneklerin dışında ev içinde verilen kadın tasvirleri metinde geniş yer tutmaz.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in gözünden verilen mekânların aksine *Aşk-ı Memnu*'da evler, genellikle Bihter'in bakışıyla öne çıkar. *Aşk-ı Memnu* kadın-mekân ilişkisi bağlamında döneminde bir zirve olarak düşünülmelidir. Çünkü Bihter, Nihal ve romandaki diğer kadınlar, metin boyunca mekânın işlevleri sayesinde canlı tasvirler eşliğinde okurun karşısındadır. İç mekân tasvirlerinin yoğun bir şekilde gözlemlendiği romanda mekân, şahısların ruh hâlini yansıtması bakımından dikkate değerdir. Öte yandan özellikle Bihter'in tasvirlerinin yapıldığı kısımlarda, mekân ve eşya anlatımları en az beden kadar geniş yer tutar. Tıpkı Ahmet Cemil gibi Bihter için de ev, ulaşılması gereken bir ideali sembolize eder. Annesi ve kız kardeşiyle kır gezisinden döndükten sonra zengin ve tanınmış bir adam olan Adnan Bey'in kendisine talip olduğunu öğrenen Bihter, yaşamayı arzuladığı hayatı ilk olarak mekân üzerinden değerlendirir.

> *Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri oyma Louis XV. ceviz*

sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demekti. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu (2020: 40).

Özlemini çektiği maddi bütün şeylerin sağlayıcısı olan bu açık sarı yalının aksine, annesi ve kız kardeşiyle birlikte yaşadığı "Melih Bey yalısı" Bihter için kurtulmak istenen bir mekândır. Anlatıcı Bihter'i her iki evde de sıkça tasvir eder. İlkinde daha çok yatak odasında betimlenen Bihter, iki çocuklu yeni hayatına mesken olan açık sarı yalıda, önceleri yemek salonu gibi aile içi mekânlarda tasvir edilirken romanın sonuna doğru daha çok yatak odasında anlatılır. Bu durum pek tabii tesadüfi bir şey değildir. Halit Ziya, Bihter'in iç dünyasını bir sonraki bölümde irdeleyeceğimiz yatak odasında daha iyi yansıtırken, aile içi mekânlarda onun dış dünyayla ilişkisini verir. Bazen Nihal ile oturma odasında bazen de ailenin bir arada bulunduğu sofralarda betimlenen Bihter'in en canlı tasvirlerine kendi kendine kaldığı yatak odasında rastlanır. Nihal ise -birkaç örnek dışında- daha çok ailenin bir arada bulunduğu alanlarda betimlenmiştir. Örneğin, evin ikinci katında bulunan mutfak, Nihal için huzuru ve mutluluğu simgeleyen bir alandır (2020: 87).

Romanın ilk kısımlarında, alafranga eşyalarla donatılmış bu evin hemen her bölümü düzenli ve huzurlu bir mutluluk mekânı olarak öne çıkar. Nihal'in babasına yemekler yaptığı bu mutfak da bunlardan biridir. Ancak Bihter'in eve gelmesinden sonra mekânın da algısal olarak değiştiğini söyleyebiliriz. Nitekim Berna Moran da romanın başında bir mutluluk yuvası olan bu yalının, Bihter'in buraya gelmesiyle değiştiğini ve onun buraya Melih Bey takımındaki zevk ve günah gibi ögeleri getirdiğini, en son Bihter'in ölümüyle yalının eski günlerdeki gibi "cennet bahçesine" dönüşeceğini ifade eder (2010: 107). Dolayısıyla Bihter'in bu ev içindeki konumu, burayı roman kişilerinin algısında değiştirmektedir. Bu değişimi en çok Nihal üzerinden izlemek mümkündür. Çünkü Nihal, romanın başlarında daha çok aile içi alanlarda tasvir edilirken Bihter'in gelişinden sonra genellikle odasında yani iç dünyasına açılabileceği en mahrem mekânda betimlenir. Veysel Şahin de *Aşk-ı Memnu*'da mekân meselesini

incelediği yazısında, Adnan Bey'in yalısının kişilerin algısına bağlı olarak değişen ve darlaşan bir mekân olduğuna değinmiştir (2017: 44).

Romanda ailenin bir arada bulunduğu yerlerde tasvir edilen bir diğer kadın Firdevs Hanım'dır. Metnin başında kendi yalısının odalarında yahut balkonunda betimlenen Firdevs Hanım, ilerleyen kısımlarda Adnan Bey'in yalısının çeşitli yerlerinde anlatılır. *Aşk-ı Memnu*'daki kadınların tasvirinde dikkat çeken bir diğer mekân, düğün evidir. Daha önce Fatma Aliye'nin *Muhadarat* isimli romanında işlevsel bir mekân olan düğün evi burada, Halit Ziya'nın realist bir bakışla detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Yazar buradaki kadınları son derece devingen bir şekilde tasvir ederken mekân ve eşya eşyaya da odaklanır.

> *Düğün evinin kalabalık sofrasında aşağıdan yukarıya uzun eteklerini sürükleyerek kol kola dolaşan iyi giyinmiş kadınlar vardı ki şüphesiz bu seyranı zarafetin son haddi olarak telakki ediyorlar, kalabalığın içinde herkesin ayaklarına dolaşan uzun eteklerinden pek mağrur görünüyorlardı. Saz takımı için bir köşede yapılan hususi mevkiin etrafında çömelmiş kadınlar, dadılarının kucaklarında huysuzlanan çocuklar, Şam fıstığı yiyerek kabuklarını halının üstüne atan hanım kızlar vardı.*
> *...*
> *Bunlar gelini görmeye gelmişlerdi; hep gelin odasına hücum ediyorlar, perdelere, ayna ile konsola, kanepelere, koltuklara bir fiyat takdir eden gözlerle baktıktan sonra gelinin esvabını muayene ediyorlar, nihayet buradan kâfi bir fikir almış olmakla nefislerini tatmin edince kapısının önüne bir parmaklık konan yatak odasına uzaktan bir göz atarak gelinin cihazına bakıyorlardı.*
> *Merdivende itişenler, kakışanlar, omuzlarıyla yol açanlar vardı. Ve bütün bu halkın fevkinde, elindeki kahve tepsisiyle geçemeyerek bağıran bir hizmetçinin, annesiyle beraber gelini seyretmeye gelerek kalabalığın içinde sıkıntısından uluyan bir çocuğun, ayağına basıldığı için öfkesini etrafındakilere beddua etmekle çıkaran bir zenci karının, yüzüne düzgün sürdüğü için bir hanım nineden çimdik yiyerek "Kör olasıca" diye haykıran bir fersude halayığın, ta uzakta yemek odasından gelen tabak şakırtısının, yukarıda fark edilmez bir teraneyle devam eden ince sazın birbirine karışmış feryat ve şamatası azim bir gulgule ile tayeran ediyordu (2020: 242-243).*

Kalabalık bir kadrodan oluşan düğün evi, hemen her kesim ve yaştan kadının bir arada bulunduğu bir yer olarak betimlenmiştir. Yazar, gelinin eşyalarına yönelik ilgiyi, kadınların bu keşmekeş içindeki tavır ve hareketlerini, kısacası bir düğün evinin renkli görüntülerini adeta bir ressam işçiliğiyle anlatır. Romanın hemen her kısmında olduğu gibi burada da yazar, mekân ve birey arasında güçlü bir bağ kurar. Bu sebeple düğün evinin telaşlı havasına uygun olarak kadınlar da son derece hareketlidir. Neticede *Aşk-ı Memnu*'da kadın tasvirlerinin daha çok kapalı alanlarda yapıldığı söylenebilir. Yazar iç

dünyasıyla öne çıkan kadınları bir sonraki bölümde irdeleyeceğimiz yatak odalarında anlatırken, ikincil yahut üçüncü konumdaki kadınları evin genel bölümlerinde anlatmıştır.

Romanda pek çok bakımdan işlevi olan ev ve evin içindeki eşyalar dönemin bir diğer roman yazarı Mehmet Rauf'un eserlerinde de öne çıkar. *Ferda-yı Garam*'ın baştaki kısımlarında bir evin bahçesinde betimlenen kadınlar, metnin ilerleyen bölümlerinde evin diğer odalarında anlatılır. Ancak bu romanda mekân ve eşya, Halit Ziya'daki kadar bireyle bütünleşen ve bireyin iç dünyasının birer yansıması olan unsurlar değildir. Buna rağmen Batılı bir yaşamı yansıtması bakımından birkaç örnek bağlamında başarılı tasvirlere rastlanır. Bu örneklerden biri, evin salonundaki kadınların tasvirleridir.

> *Salona çıkıldığı zaman aynı ısrar hükümran oldu. Hanımefendi balkon kapısının yanı başındaki uzun kanepeye uzanmış, Nevber bir köşede ikili bir koltuğa yaslanmıştı, Macit de piyanoya dayanarak camların arkasında henüz şafakla âlûde zalâm-ı şâmın karşı sahillere verdiği hüzn-i menâzıra karşı, yüksek lambaları setr etmek yeşil ipeklerden sızan hazin, mâtemî ziya içinde, bir köşede sükûn ve melâline gömülmüş sükût eden genç kıza bakıyordu (2019: 26).*

Sermet, Nevber ve Macit'in içinde bulunduğu salon, romanın tümünde vurgulanan melâl olgusunu yansıtması bakımından işlevsel bir yerdir. Eşyaya sinen hüznün içinde melankolik bir hâlde olan Sermet, ilerleyen kısımlarda salonun balkonuna çıkarak düşünmeye devam eder. Burada mekânın yine darlaşan bir alan olmasıyla bireyin ruh hâlini yansıttığı düşünülebilir. Sermet bu darlık hissiyle balkona çıkmış, mekânı genişletmek istemiştir. Bireylerin dar ve kapalı alanlar içindeki buhranları *Eylül*'de daha başarılı işlenir. Aslında *Eylül* başlı başına mekânın belirleyici bir unsur olduğu bir metin olarak düşünülebilir. Metnin başında Suat ve Süreyya'nın yaşadıkları konak, her ikisini de sıkan bir mekân olarak öne çıkar. Özellik Suat için bu ev, buhranlara sebep olan bir yerdir, bu yüzden genç kadın bir yalı hayaliyle yaşar. Anlatıcı Suat'ın bu evdeki sıkıntılarını anlatırken çehre tasvirini de başarılı bir şekilde verir.

> *Suat kaşlarında bir inhina-yı endişe ile gözleri daha ziyade kararark, kaç senedir bu aynı yerde, aynı hayatta bais-i şikâyet hiçbir hâl görülmeden mesut günleri tahattur ile sükût ediyordu; bir aralık "Evvelden hiç böyle söylemiyordun" demek istedi, fakat neye yarayacaktı? (2018: 12).*

Süreyya ve Suat için bir çöle yahut boğucu bir mahzene benzeyen bu konak anlatıcıya göre sıkıntının asıl sebebi değildir (2018: 13). Suat ve Süreyya melankolik durumları sebebiyle yaşadıkları konağı dar, boğucu bir yer olarak algılar ve mutlu olmak için Boğaziçi'nde bir yalıya taşınırlar. İnci Enginün, bu yalıyı, Suat ve Süreyya'nın sığındıkları bir ada olarak tanımlar ve evin Servet-i Fünun neslinin kaçmayı arzuladıkları hayal ülkesine dahası Tevfik Fikret'in "Ömr-i Muhayyel" şiirindeki hayali mekâna benzetir (2013: 364). Bir kaçış mekânı olan ve anlatıcı tarafında "fildişinden yuva" olarak tanımlanan bu evde (2018: 41) Suat, en çok Necip'in bakışından salonda piyano çalarken yahut dikiş dikerken tasvir edilmiştir. Suat'ın konaktaki tasvirinde çehresine yansıyan hüzne karşılık, bu denize nazır yalının ferah salonlarında kadının çehresine dingin ve masumane bir hava yansır.

> *Suat her gün uğraştıkça parmakları maharetini buluyordu. Azıcık otursalar, biraz sükût devam etse, Necip bir nazar-ı istirham ile Suat'a bakar, o hemen kalkarak latif tebessümüyle, "Hangilerine bakalım bu gece?" diye sorardı.*
> *...*
> *Sonra teşekkür için yanına gittikçe bazen gözleri notalardan Suat'ın ellerine, oradan çehresine inhisab ediyordu. O zaman bu ellerin nesc-i harirîsi, bu çehrenin sükûn-ı melekânesi, bir katre-i musiki ile meşbû-ı şiir olan gözlerin siyah ve mahmur nazarı onu bir an düşündürerek aklına kendi izdivacını getiriyordu (2018: 108).*

Suat ve Necip arasında birleştirici bir unsur olan piyano ve müzik, metinde işlevsel bir şekilde öne çıkar. Anlatıcı Suat'ı daha çok Necip'in bu ev içinde görebileceği alanlarda yani salonda tasvir eder. Çünkü aralarındaki aşk, *Aşk-ı Memnu*'daki gibi henüz mekânın mahremiyetinin kırıldığı alanlara yansımamıştır. Suat'ın tasvirleri en çok Necip'in gözlerinden verildiği için bu kadının mahrem mekânlarda tasvirine rastlanmaz. Evinin olmaması ve otelde yaşamasıyla köksüz ve bunalımlı bir birey olarak öne çıkan Necip için, Boğaziçi'ndeki yalıyı yuvaya çeviren kişi Suat'tır. Bu arada *Eylül*'de kadının tasvir edildiği mekânlarda eşyanın Halit Ziya romanlarındaki kadar çok tasvir edilmediği görülmüştür.

Servet-i Fünun romanının diğer örneklerinde kadınlar, evin ailenin tüm bireylerine ait olan kısımlarında pek fazla tasvir edilmezler. Söz gelimi Hüseyin Cahit ve Safveti Ziya'nın romanlarında kadınlar, evden ziyade dış mekânlarda tasvir edilir. Dönemin bağımsız yazarlarından Ahmet Rasim ise roman olarak kabul edilen eserlerinde mekânı işlevsel olarak kullanmaz. Sadece *Hamamcı Ülfet* romanında

mekânın kısmen işlevsel olduğu söylenebilir. Kadın seviciliğinin işlendiği romanda hamam ve hamamcının evi, kadınların rahatça bir arada bulundukları bir mekân olması yönünden öne çıkar. Ancak Ahmet Rasim mekâna ait unsurları ve buradaki eşyaları detaylı betimlemez.

Hüseyin Rahmi'de kadının tasvir edildiği kısımlardaki mekân ve eşya anlatımları daha başarılı verilmiştir. Natüralist tavrının bir yansıması olarak mekân ve özellikle ev, onun romanlarında önemli bir unsur olarak göze çarpar. Hüseyin Rahmi daha ilk romanlarından itibaren mekânı bireyle ilişkisi bağlamında ele alır. İlk romanı *Şık*'ta Madam Potiş, gayrimüslim nüfusun fazla olduğu Beyoğlu'nda oturmaktadır, ancak oturduğu evin tasvirleri yapılmaz. *İffet*'te ise kadınların anlatıldığı kısımlarda mekânın özellikle de evin son derece işlevsel olduğu görülür. Doktor arkadaşıyla birlikte İffet'i görmeye giden yazar, kızın oturduğu mahalledeki mezarlıklarla İffet'in yoksul yaşamı arasında bir bağ kurar (2018: 54). İstanbul'un yoksul semtlerinden birinde oturan İffet'in evi, daracık bir sokakta yer alır.

> *Saptığımız sokağa yürümekte devam ediyor idik. Sokak dar ve güzergâhı eğri büğrü olup muhtelif cihetlerinden çirkefler akıtılmış ve kümes kadar küçük, harap hanelerin önünde murdar entarili ebeveynleri terbiyelerinden âciz bulundukları için başlarını kıçlarını feleğin sille-i te'dibine karşı açık bırakmışlar zannolunan – birtakım etfal oynamakta ve arada sırada hanelerin birinden lazıme-i tesettüre, yeldirmesinin yakasına başına girmekte idi. Bazı evlerin önünden geçer iken hissolunan mayıs kokusu ve arada bir işitilen inek sedaları insana kendinin İstanbul'dan uzak bir köyde bulunduğunu zannettiriyordu.*
>
> *...*
>
> *Doktor çeşmeye yakın ve kaplama tahtaları, saçakları dökülmüş, iki penceresinden birisinden birisinin kafesi düşmüş bir hanenin tek kanattan ibaret olan kapısını çaldı. Çeşmeden su doldurup birkaç hatve ayrılmış olan pembe entarili bir kız, elindeki testiyi yere bırakıp oralarda sekene-i mahalleden hariç kimseye nadiren tesadüf olunduğunu ima eder bir tecessüs-i masumane ile bize dikkatle bakmaya başladı.*
>
> *Doktorun çaldığı kapının İffet'in hanesi olduğunu anladım. Kapının yanında cesim kuturda bir çınar ağacı bulunup sükûnet-i müessiresi, küçüklüğü ve manzara-i hazinesiyle bir aileye yurt olmaktan ziyade bir çilehane-i felakete benzeyen o aşiyane-i âlâm üzerine –kaderin yağdıracağı belayaya karşı sanki siper olmak üzere- cesim dallarını bâl-i şefkat gibi uzatmıştı (2018: 57-59).*

İffet'in yaşadığı mahalle, metnin ilerleyen kısımlarında çok canlı tasvirler eşliğinde anlatılmaya devam eder. Esasında bir mekân olarak mahallenin Hüseyin Rahmi'den önce Türk romanında işlevsel bir örneğine rastlanmaz. Fakat o, kadınların çoğunlukta olduğu bu mekânı *İffet*'ten itibaren pek çok romanında ayrıntılı bir şekilde

tasvir etmiştir. İffet'in yaşadığı yoksul mahalledeki evler, yol boyunca izlenen insan manzaraları, daracık yollar gerçekçi bir bakışla anlatılır. Bunun yanı sıra İffet ve annesi için bir çilehane olan küçük evin bahçesindeki çınar ağacı da dikkat çekicidir. Psikanalizde ağaç, genellikle kadın bedenini imgeleyen bir semboldür (Jung, 2017: 75). Burada da İffet'in bedeni ile evin bahçesindeki ağaç arasında bağ kurulabilir. Öyle ki harabeyi andıran bu evi, bütün görkemiyle koruyan çınar ağacı gibi İffet'in güzel ve genç bedeni de annesinin hasta bedenini korumaktadır. Nitekim ilerleyen bölümlerde İffet'in evine yeniden giden anlatıcı, bahçedeki çınar ağacının çürümekte olduğunu görür ve üzülür (2018: 107). İffet'in bedeni de romanın sonunda tıpkı bu çınar ağacı gibi ölüm hâliyle birlikte değişir (2018: 208). Bu arada anlatıcı ne evi ne de evin içindeki eşyaları İffet'e layık bulmaz. Bu kadar güzel bir kadının böylesine kötü koşulları olan bir evde yaşıyor olmasına şaşırır. Bu evin içinde önce İffet'i sonra hasta yatağında annesini betimleyen yazar, en son odanın içindeki eşyalara odaklanır. Burada eşya, ailenin ait olduğu çevreyi yansıtması bakımından önemlidir. Anlatıcı bu yoksul ailenin evinde bulunan eşyaları tasvir ettikten sonra odanın bir köşesinde duran etajerin ancak kibar salonlarında bulanabilecek bir eşya olduğuna değinir (2018: 63). Sonra da bu eşyanın, ailenin eski zengin ve refah günlerinden kalma olduğunu düşünür. İffet de yaşadığı bu mahallede, gösterişli etajer gibi eğreti durmaktadır. Dolayısıyla yazarın burada mekân-birey ilişkisini zıtlıklar üzerinden kurduğu ifade edilebilir. *Mürebbiye*'de ise Dehri Efendi'nin yalısı, alafranga yaşamı yansıtması ve kadınların metin boyunca burada tasvir edilmesi bakımından önemlidir. Anjel bu ev içinde çeşitli mekânlarda betimlenir ancak Dehri Efendi'nin yalısında onun en çok tasvir edildiği alan kendisine verilen yatak odasıdır. Buna karşın romanın grotesk kadınlarından biri olan Melahat, daha çok evin aileye mahsus kısımlarında yahut bahçesinde tasvir edilir. Pek tabii bu durum güzel bedenin seyirlik bir nesne olarak algılanmasından kaynaklanır. Çünkü anlatıcı için Anjel'in güzel bedeninin en rahat anlatılabileceği alan yatak odasıdır (2015: 77). Romanda "garip insanlar müzesi" olarak tanımlanan bu yalının içindeki eşyalar da alafranga yaşamı yansıtırlar (2015: 53).

Metres'te mekân ve eşyanın alafranga yaşama dair göndermeler içermesine daha geniş örnekler üzerinden rastlanır. Yanlış Batılılaşmış bir tip olarak öne çıkan Firuze Hanım ve ona uymaya çalışan gelini Saffet, Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarındaki

gibi alafranga yaşamı seçen çevrelerin daha çok tercih ettiği yalılarda tasvir edilirler. Hami'nin babasına ait Boğaziçi'ndeki yalı metinde detaylı bir şekilde anlatılır.

> *Boğaziçi'nin… karyesindeki Şadi Efendi Yalısı beş on senedir artık âdeta haraba yüz tutmuştu. Şaşaa-i maziyesini bilenlerden ketm-i sefalet etmek istiyor gibi o koca ebniye sarkık saçaklarını, kırık kafeslerini, dökük kaplamalarını, çarpık kapılarını sanki zahrındaki asırlık korunun saye-i kesifinde müstazıl bırakmak için arkaya mail bir vaz-ı harabi almıştı.*
> *Cesim kütlelerinin birçoğu denize yürüyerek büyük rahneler, oyuklar açılmış, dört beş metrelik arz-ı sabıkının bazı yerleri şimdi bir insan mürur edebilecek kadar dar geçit hâline girmiş olan o rıhtıma vaktiyle ne mutantan kayıklar yanaştığını, ne mübarek kademler bastığını, o pencerelerden görünen avizelerin şaşaa-i tenviratı altında ne müzeyyen ziyafet sofraları kurulduğunu, o taşların, ağaçların kudret-i beyanları olup da söyleyebile idiler sımah-ı dikkat her kovuktan bin dasitan-ı ibret işitirdi (2017: 51).*

Firuze Hanım'ın ve Saffet'in tasvirlerinde önemli bir rol oynayan bu yalı, eski görkemini yitirmiş hatta harabe olmaya yüz tutmuş bir ev olarak nitelendirilir. Bu anlamda yalı, evdeki kadınların gittikçe kötüye giden yaşamlarını, yozlaşmalarını da temsil eden bir unsur olarak düşünülebilir. Yazar, birey ve mekân ilişkisini göz önünde bulundurarak alafrangalaşmış kimseleri bıyık altından güler gibi eleştirmektedir. Parnas'ın tasvirlerinde de mekân ve eşyanın önemli bir rol oynadığı görülür. Bir apartman dairesinde yaşayan Parnas, evinin bir odasını Şark odası şeklinde döşemiştir.

> *Odanın duvarlarına kıymettar halılar gerilmiş, çerçevelere musanna Arabi, Farsi, Türki eş'arı hâvi levhalar talik edilmiş, zaten tek bulunan pencere, halı, perde ile sımsıkı örtülmüş. Her taraf arabesk nakışlı. Tavanın göbeğinde altından bir püskül gibi sarkmış geniş, billur kandilin titrek, nim-muzlim hafif ziyasıyla tenvir edilmiş. Gözlerim vehleten bir şey seçemedi. Yavaş yavaş duvarların halılarını, müteakiben levhalarını fark ettim. Daha sonra ipekli şark kumaşlarından masnu bir sedir üzerine uzanmış bir sanem gördüm Nasıl anlatayım? Nasıl tarif edeyim? Meşhudum olan şey ne hayal idi ne hakikat… Parnas'ı öyle görünce en bedayi-perest bir Avrupa ressamının şark kıyafetli bir kadın namına muhayyilesinde vücut bulmuş, sonra dest-i icaz-kârına aldığı fırçadan serpilen boyalarla sanatkârın tahayyülatı sanki âlem-i imkanda bir şekl-i dil-pezire girmiş zannettim (2017: 177-178).*

Daha önceki bölümlerde ifade ettiğimiz gibi yazar, burada gayrimüslim kadını oryantalistlerin Doğulu kadına baktığı pencereden bakarak tasvir eder. Bu anlamda mekânı ve içindeki eşyaları da buna uygun olarak seçmiştir. Parnas'ın bu odada çaldığı ud, içtiği nargile ve mekânın tümüne sirayet ettiği belirtilen egzotik misk, anber kokuları, okura yapay bir Şark ortamı sunar. Bu oda içinde Şarklı bir kadın gibi giyinen Parnas, oryantalizmde edilgen olduğunu düşünülen kadınlar gibi bir arzu nesnesine

dönüşmüştür. Mekân ve eşya da bu dönüşümün en önemli sağlayıcıları olarak göze çarpar.

Tesadüf'te kadın tasvirlerinin yer aldığı kısımlarda mekân, sosyal çevreye göre değişir. Ancak farklı mekânların hemen hepsi ev içi ve kapalı alanlar olarak düşünülebilir. Özellikle metnin ilk bölümü olan "Mahalle Karıları" kısmında daha önce *İffet*'te anlatılan mahalle hayatı, kadınların diyalogları sayesinde canlı bir şekilde aktarılır. Daha sonra anlatıcı, falcılık yaparak geçimini sağlayan Nefise'nin evinden bahseder. Yazarın pek çok romanında eleştirdiği eğitimsiz, batıl inançlara sahip buna rağmen kurnaz kadınları temsil eden falcı Nefise, mahalle hayatının yoğun olarak gözlendiği evlerden birinde yaşamaktadır, metinde Nefise'nin tasvirleri de bu evin odaları içinde yapılır (2015: 83-84). Nefise'nin evi gencinden yaşlısına zengininden fakirine pek çok kadının buluşma alanı olarak kurgulanmıştır. Bu yüzden metinde merkezi özelliği olan bir mekândır. Ayrıca bu yönüyle Nefise'nin evi, Bakhtin'in karnaval mekânı olarak belirttiği alan olarak da düşünülebilir. Çünkü anlatıcı bu evin içinde kimi zaman grotesk özellikleri olan çirkinleri kimi zaman da genç ve güzel kadınları müstehzi bir üslupla betimler. Bu bakımdan Nefise'nin evi, metinde güldürü ögesine hizmet eden bir alandır. Mail'in karısı Saibe ve sevgilisi Şöhret, metnin başında Nefise'nin evinde tasvir edilmiştir. İlerleyen kısımlarda ise her iki kadın da kendi evlerinde betimlenir. Daha sonra Mail, mekân ve eşya üzerinden Saibe ve Şöhret arasında bir kıyaslama yapar. Böylece mekân, kadınların iç dünyalarını ve ahlaki yapılarını yansıtan bir unsur olarak da işlevseldir. Şöhret'in dağınık, düzensiz odasına karşılık; Saibe'nin güzel kokan düzenli odası Mail için daha cazip görünür (2015: 273-274).

Anlatıcı Mâil'in gözünden bu iki kadının yaşadıkları alanı, düzen ve keşmekeş bağlamında incelerken, mekânı dolduran eşyayı da kadınların yaşam tarzlarıyla ilintili olarak ele alır. Dejenere olmuş bir hayatı tercih eden Şöhret yaşadığı evin genel durumuyla da bu yönelimini sürdürür, beden tasvirleri de bunu kanıtlar bir şekilde yapılmıştır (2015: 95). Buna karşılık hem kendi evinde hem de falcı Nefise'nin evindeki hâliyle düzenli ve toplumca kabul görmüş bir kadın olduğu vurgulanan Sâibe bu özelliklerini yansıtan nahif bir bedenin sahibi olarak betimlenmiştir (2015: 103).

Şöhret'in evinden yansıyan yanlış Batılılaşma hâli, yazarın bir sonraki romanı *Şıpsevdi*'de izlenir. Batılı olmayı yalnızca giyim kuşam, mekân ve eşya bağlamında algılayan kadınlar, burada daha çok ailenin bir arada bulunduğu yerlerde betimlenirler. Neticede sathi bir modernliğe bürünen ve anlatıcı tarafından müstehzi bir bakışla yorumlanan bu kadınlar, alafranga eşyaların arasında bir kimlik oluşturma çabasına girişirken güldürü ögesinin ağır bastığı görünümler çizer. Paris'ten gelen Meftun'un evdeki kadınların en yaşlısından gencine kadar hepsini Batılı görgü kuralları çerçevesinde eğitmek amacıyla topladığı oda, metindeki hemen bütün kadınların bir arada tasvir edildiği ortak bir mekân olarak öne çıkar. Anlatıcı bu derslerin birinde hem Meftun'u hem de eğitmeye çalıştığı kadınları bu odanın içindeki hâllerini tek tek betimler (2021: 104). Burada hem alaturka özellikler gösteren hem de Meftun'un istediği gibi alafranga olan eşyalar detaylı olarak anlatılmıştır (2021: 131). Anlatıcı daha sonra masanın etrafında oturan kadınları tek tek anlatır. Meftun'un kız kardeşi Lebibe metinde ilk kez burada tasvir edilir. Ardından teyzesi Vesile Hanım'ın kızı Rebia anlatılır (2021: 136). Evin kalfası Zarafet de metnin pek çok yerinde, ailenin bir arada bulunduğu alanlarda anlatılmıştır. *Şıpsevdi*'de mekân-birey ilişkisini başarılı bir şekilde yansıtan bir başka ev ise bu ailenin komşusu olan Kasım Efendi'nin sarı köşküdür. Meftun, Kasım Efendi'nin oğluyla kız kardeşi Lebibe'yi evlendirmek ister. Kasım Efendi'nin zenginliği sebebiyle kızı Edibe'yi de kendisine istetir. Meftun'un teyzesi Vesile Hanım, görücü olarak gittiği bu evde gördüğü eşyalar ve evin genel hâli karşısında şaşırır. Çünkü Kasım Efendi'nin dillere destan zenginliğine uç noktalara ulaşmış bir cimrilik hâli de eşlik eder. Dolayısıyla bu durum evdeki eşyalardan kadınların üzerindeki kıyafetlere kadar her şeye yansır. Edibe'nin görücülerin karşısına çıktığı ilk kısımdaki tasvirleri, mekân ve eşyanın detaylı anlatımıyla âdeta görselleştirilir.

> *Bahçe kapısını kendimiz açarak içeri girdik. İki tarafına lavanta çiçeği dikili uzun yoldan köşke kadar yürüdük. Bahçenin orasına burasına çamaşır asmışlar. Hiç ben ömrümde böyle çamaşır görmedim. Koyu boyalı basmadan koca koca donlar, gömlekler, yamalı çoraplar, yırtık yerleri dikilmiş mendiller. A, insan Anadolu'dan gelse yine boyalı don gömlek giymez.*
>
> *…*
>
> *Kendimizi boş kira evi geziyoruz sandım. Her taraf tamtakır, sofalar bomboş. Eşya namına ortada bir şey yok. Kasım Efendi o evi borca karşılık zaptetmiş. Yüksek fiyatla kiraya vermek istemiş, tutulmamış da kendileri çok eşya getirmeden güya*

şöyle sümme't-tedarik gelivermişler. Nihayet bizi bir odaya soktular. Basma kaplı, karşı karşıya iki kerevet, dört hasır sandalye, üç parmak enliliğinde varaklı kornişlerden sarkan arşını elli paralık tül perdeler, iki sigara iskemlesi, kapamacı işi bir çeyrek boru, üstünde üç mecidiyelik hotozlu bir ayna, mezat malı bardaklar, sigara tabakaları… Misafir ağırlamak için en başodaları besbelli işte burası olacak… Çarşaflarımızın yalnız başlarını attık, oturduk. Orta yere yeşil hasırlı bir iskemle koydular. Tuvaletine çok zaman ayırmadan, hanım kız çıktı. Pek acemice çarpık temenna ile yerine oturdu. Ellerimize kahvelerimizi sundular. Fincanlar, tabaklar hep ayrı çeşitten. (2021: 235-238).

Edibe'nin yaşadığı ev, evdeki eşyaların durumu ve bunlardan yansıyan gülünç manzara, Hüseyin Rahmi'nin ayrıntıları verme konusundaki ustalıklı tavrını çok iyi yansıtır. Hiçbir detay atlanmadan tasvir edilen oda, zengin bir aileden ziyade oldukça yoksul bir ailenin sahip olacağı türdendir. Yazar romanın başında anlatılan Meftun ve ailesinin konağındaki aşırılaşmış Batılılığı eleştirirken burada da aşırı cimriliğin mekân ve birey üzerindeki yansımalarını tenkit eder.

Nimetşinas'ta da kadınların tasvir edildiği ev içi alanlar işlevsel bir şekilde yer alır. Romanın başında öne çıkan ve mahalle kültürünü yansıtan konak; bahçesi ve içindeki eşyalarla detaylı bir şekilde anlatılmıştır.

Odaya girdiler. Odanın ortasında yelken bezinden bir yaygı üstünde, kapağının teki örtülmüş, üzerine bir bakır ibrik oturtulmuş mustatilü'ş- şekl, büyücek bir saç mangal duruyordu. Mangalın kenarında ufak basma minder üzerinde uyuklayan fındıkî fanila hırkalı, siması köylüye benzer ellilik bir kadın, misafirlerin odaya duhulüyle rahatı bozulmuş olduğunu gösterir gibi bir rehavetle gerine gerine gözlerini kırpıştırarak ayağa kalktı.

…

Merdiven bitince, önlerine yine hasır döşeli geniş bir sofa çıktı. Karşıda iki kapının arasındaki duvar kısmına mevzu, muvakkithanelerdeki müşabih büyük yerli bir saatin muttariden işitilen sada-yı rakkasından başka o koca sofada hiç ses yoktu. Yol keçesini takiben yürüdüler. Şevkefza Kalfa ondan gitti. Üzerleri hep pamuklu koyu renk perdelerle mestur beş altı kapıdan birinin perdesini kaldırdı. Evvela Fatma Hanım, sonra ötekiler içeri girdiler.

Beş pencereli geniş bir oda, devetüyü zemin üzerine yeşil yapraklar arasında al, beyaz, mor güllü bir frenk halısı ferş edilmiş… Orta yerde beyziyü'ş- şekl tablalı büyük sarı mangal. Ateşin kenarına konmuş pembe çiçekli, yaldızlı bir çay ibriğinin emziğinden hafif hafif duman çıkıyor. Odanın iki mukabil cihetinde geniş iki sedir… Bunların arasında büyücek bir erkân minderi. Bu minderde sedirler de yumuşak tüylü, al battaniyelerle örtülmüş. Erkân minderinin ortasında yeni atılmış yünlü ufak bir şilte üzerine bir büyük hanım kurulmuş (2018: 45-49).

Anlatıcı metinde adı geçen ve farklı çevrelerden olan kadınları bu evin çatısı altında bir arada tasvir eder. Evin bahçesi, odaları ve odaların içindeki eşyalar gerçekçi bir bakışla ele alınırken, buradaki kadınlar da tek tek anlatılmıştır. Ayrıca kadınların

gündelik yaşamdaki hâlleri, bir arada iken ettikleri sohbetler ve bu sohbetler esnasındaki uğraşları mekân ve eşyanın ayrıntılarıyla zenginleştirilmiş bir anlatımla sunulur. Ayrıca tıpkı Halit Ziya'nın romanlarında olduğu gibi burada ve Hüseyin Rahmi'nin diğer pek çok romanında kadınlar mekân içinde devingendir. Kimi zaman yemek yerken kimi zaman müzik icra ederken kimi zaman da dikiş dikerken betimlenen bu kadınlar, ataerkil sistemde kadın bedeniyle özdeşleştirilen evin çeşitli bölümlerinde gerçekçi bir bakışla anlatılır.

Netice itibariyle Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a pek çok romanda kadının asıl yeri; ev ve evin içinde kendisine ayrılmış olan alanlardır. Tanzimat'ın ilk yıllarındaki tasvirlerde hissedilen özensiz tavır, kadınların içinde bulunduğu mekânın ve bu mekânı dolduran eşyanın anlatımlarında da göze çarpar. Fakat zaman içinde hem Batılı örneklerden gelen tesirle hem de yazarlarda baş gösteren görselliğe yönelik bilinçle mekân ve eşya da kadının anlatıldığı kısımlarda daha dikkatli bir bakışın ürünü olarak verilir. Ara Nesil'de Fatma Aliye'nin kadın dünyasına içeriden bakışı mekânı ve eşyayı, dönemindeki romantik yazarlardan farklı bir nazarla kurgulamasını sağlamıştır. Servet-i Fünun'a gelindiğinde ise Halit Ziya'daki resim bilinci ve bunun sonucunda mekânın anlatımında izlenen derinlik ve perspektif kullanımıyla kadının içinde bulunduğu yerler ve buradaki eşyalar farklı anlamlar kazanır. Halit Ziya birbirinden farklı anlamlarla kurguladığı mekânı oldukça başarılı örnekler çerçevesinde sanatkârane bir duyuş tarzıyla okura yansıtır. Kaplan'ın tabiriyle onun pek çok romanında mekân ve eşya "fotografik denilebilecek bir şekilde tasvir edilir" (2017: 440). Halit Ziya'nın mekân ve eşya konusundaki titiz tavrının bir benzerini Mehmet Rauf'ta görürüz. Son olarak bu iki yazar gibi eşya, mekân ve birey ilişkisini bilinçli bir dikkatle kurgulayan ve bunları toplumun aksayan yönlerini eleştirmek adına birer mizah malzemesi hâline getiren Hüseyin Rahmi de bu konuda son derece başarılıdır. Tanzimat romanlarında mekânın durağanlığı içinde birer cansız figürmüş gibi betimlenen kadınlar, Servet-i Fünun yazarlarında ve Hüseyin Rahmi'de mekânın içinde hareketleriyle göze çarpar. Bu yüzden Tanzimat'taki metnin başında verilen ve çok zaman tariften öteye geçmeyen mekân ve eşya anlatımlarının aksine, sonraki dönemde mekân da eşya da ruhu olan, atmosfer yaratmak adına özellikle kurgulanan unsurlardır.

4.1.2 Mahrem Mekânda Tasvir Edilen Kadınlar

Osmanlı toplumunda dini gerekliliklerin ve kültürel yaşamın etkisiyle kadın bedeninin görselleştirilmesi bir tabu hâline gelmiştir. Ancak Lale Devri'nden itibaren özellikle görsel kültürde, kadının bir figür olarak kullanılması ve Tanzimat sonrası bu durumun hem edebî metinlerde hem de resimde örneklerine rastlanması yüzyıllardır süren bir algının da değişmesi demektir. Kadın bedeninin sanat eserlerinde görsel bir nesne olarak algılanmasıyla birlikte, kadının içinde bulunduğu mekân da önemli bir unsur hâline gelmiştir. Gerek edebi eserlerde gerekse resimde, kadının hangi mekânda olduğu onun ne şekilde tasvir edileceğini de belirler. Bir önceki bölümde ele aldığımız ve kadının en çok bulunduğu alanlardan biri olan ev, mahremiyetin sağlanacağı bir alan olması bakımından kadının rahatça tasvir edilebileceği en önemli mekân olarak göze çarpar. Evin bölümleri içinde bireyin en özel anlarına mesken olan yatak odası ise mahremiyetin en güçlü olduğu alan olarak düşünülebilir. İşte bu noktada toplumsal normlarla belli sınırlara hapsedilmiş kadının ev içi yaşamında kendini en rahat hissettiği yatak odalarının sanat eserlerindeki tasvirleri bir anlamda mahremiyetin ihlal edilmesi ve kadın bedeninin görünür kılınması bakımından önemlidir. Osmanlı sanatının Batılılaşmaya başlamasıyla kadınlar, görsel kültürden önce edebiyatta dahası romanlarda mahrem mekân içinde tasvir edilmiştir. Yazarın toplumsal geleneğe bir anlamda başkaldırdığı bu tasvirlerde, mekânın işlevi de Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a farklı şekillerde karşımıza çıkar.

Dönemi için oldukça cesur bir tavırla kadını mahrem mekânda ilk kez tasvir eden yazar, tespit edebildiğimiz kadarıyla Ahmet Mithat Efendi'dir. Yazarın ilk romanlarından olan *Hasan Mellah*'ta İspanyol bir kadın olan Cuzella yatak odasında tasvir edilir. Ancak yazar anlatıcı burada odanın ve içindeki eşyaların detaylı bir tasvirini yapmaz (2000: 80). Pek tabii Cuzella'nın gayrimüslim bir kadın olması yatak odasında gecelik kıyafetleriyle tasvir edilmesini kolaylaştırmıştır.

Ahmet Mithat gibi, Namık Kemal de kadını mahrem mekân içinde tasvir etmiştir. Üstelik onun mekânı kurgulayışı ve mekânı dolduran eşyaları ciddi bir dikkatle anlatışı ve Müslüman bir kadını bu alanda betimlemiş olması önemlidir. Ali Bey'in bir aile köşkü zannettiği evdeki Mehpeyker'in odası, eşyalarının düzenli ve temiz

görüntüsüyle dikkat çeker. Yazar anlatıcı Ali Bey'i yanıltan bu odayı, içerisindeki eşyalarla birlikte şöyle betimler:

> *Odanın sandalye takımları beyaz zemin üzerine çiçekler işleme canfesten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak yalnız üzerine çiçek yerine ötekinin pembesinden daha koyuca birtakım iri dallar nakşolunmuş, duvarındaki kâğıdın bilâkis zemini pembe, çiçekleri yaldızla karışık beyaz olarak, tavanı ise alçıdan dondurma gayet musanna gül-desteler, papağanlarla tezyin edilmiş idi.*
> *Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden halî olan sağ duvarın bahçe tarafındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkla denize nazır olan pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pencerenin önünde endam aynasıyla, çifte fanuslu çalar saatiyle bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır iki penceresi olan duvarın deniz canibindeki köşesinde bir kanepe ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tarafındaki köşesinde bir aynalı dolap, kapının iki tarafında dahi bahçenin sokak kapısı tarafındaki cihetine nazır iki pencere görünürdü. Pencerelerin beyaz bürümcük perdeleri yarı yerlerinden merbut ve binaenaleyh alt tarafları açık olduğundan endam aynasıyla mestur olan büyük pencereden başka hem denize hem bahçeye nezaret olunur. Kanepenin önüne mükellef bir işret takımı kurulmuş ve üzerine bahçeye nazır olan pencereden alınma bir dal henüz açılmış beyaz gülleriyle saye-sâz-ı letafet olmuştu (2016: 90-91).*

Mehpeyker'in yatak odasının ve içindeki eşyaların anlatımı, örneklerine daha sonraki romanlarda rastlayacağımız detaylı tasvirler kadar başarılıdır. Çünkü Tanzimat döneminin ilk yıllarındaki romanlarda eşya ve iç mekânın bu kadar iyi kurgulanmış olduğu hemen hiçbir örneğe rastlanmaz. Metinde yer alan diğer mekân tasvirlerinin -Çamlıca'nın mesela- geleneksel anlatı tarzlarını yansıtmasına karşılık, Mehpeyker'in odası oldukça gerçekçi bir bakışın ürünü gibi betimlenmiştir. Yazar anlatıcı Ali Bey'in gözlerinin önünde duran bu odayı, sandalyelerinden perdelerine, pencerelerinden zeminine kadar anlatırken buranın okurun gözünde de canlanacak değerde bir yer olmasını sağlar. Mehpeyker'in yarı çıplak bir hâlde tasvir edildiği bu oda, metnin kadını anlatan kısımlarında en çok işlevi olan mekândır.

İntibah'tan bir yıl sonra bu sefer Ahmet Mithat, bu konudaki cesaretini sürdürerek *Kafkas*'ta Müslüman bir kadını, Esma Can'ı, mahrem mekânda betimler. Mehpeyker'in anlatıcı tarafından düşmüş bir kadın olarak yorumlanması sonucunda mahrem mekânda tasvir edilmesi kolaydır ancak Esma Can gibi idealize edilmiş bir kadının yatak odasında uyurken betimlenmesi son derece büyük bir adım olarak düşünülmelidir. Kaplan Bey'in gece pencereden girerek yatağında uyuyan Esma Can'ı seyrettiği bu kısım, mekân bağlamında mahremiyetin de ciddi anlamda ihlâl edildiği bir

örnek olarak karşımıza çıkar (2018: 212-213). Zira Ahmet Mithat, burada sadece odayı değil Esma Can'ın yatağında serbest bir hâlde uzanışını da anlatmıştır. Hem Kaplan hem de bir önceki romandaki Hasan Mellah pencereden girdikleri mahrem alanın kurallarını tahrip ederler. Ali Bey ise mahremiyetin esasında korunmadığı Mehpeyker'in köşküne kapıdan girmiştir. Bu üç örnekle anlatıcının ideal ve kötücül olarak tipleştirdiği kadın ve içinde bulunduğu mekânın korunmuş olması arasında da bir bağ kurduğu düşünülebilir.

Ahmet Mithat, *Karnaval* ve *Dürdane Hanım* romanlarında da kadınları mahrem mekânda betimlemiştir. *Karnaval*'da Madam Gabat, anlatıcının anahtar deliğinden gözetlediği yatak odasında beyaz çarşaflı yatağının içinde anlatılır (2019:119). *Dürdane Hanım*'da da hem Ulviye hem de Dürdane Hanım yatak odalarında betimlenir ancak burada mekânın işlevsel olduğunu söylemek güçtür. *Hayret*'te ise ilk başta bir kadına ait olduğu düşünülen ayrıntılı bir yatak odası anlatılmıştır. Zengin ve refah bir yaşamı gösteren ve ince detaylarla döşenmiş bu odadaki yatağın üzerinde, hayali bir kadın bedeni kurgular. Oysa yatakta yaşlı ve zengin bir adam olan Hintli yatmaktadır. Hayalî de olsa mahrem mekânın detayları içinde seyirlik bir kadını betimlediği için romanın ilk kısmı ilginçtir.

> *Gözünüzün önünde bir yatak odası vardır. Ama gayet mükellef bir yatak odası. Oda arzen dört, tulen beş metre ittisaında. Yere yine bu ittisada yekpare bir halı serilmiş ki halis Uşak halılarındandır. Odanın kapısı köşeye ve bir dıl-ı asgar üzerine tesadüf ediyor. Kapı yanındaki dıl-ı atvel üzerinde iki pencere var ki çifte camlıdır.*
>
> *...*
>
> *Odanın duvarları asla görülmez. Zira sedir ve perdelerin mamul oldukları kumaştan bütün duvarlar üzerine zar gerilmiş ve üzerine dahi kıymettar levhalar talik olunmuştur.*
>
> *Yatağın ayak tarafına ve kapının açıldığı dıl-ı asgar hizasına, abanozdan mamul gayet güzel bir tuvalet takımı konulmuştur ki üzerinde bulunan çifte leğen ibrikler, en halis porselendendir. Türlü türlü fırçalar, şişeler, kutular, odanın bu cihetini Paris'in en şaşaalı dükkânına benzetmiştir. Tuvalet takımının üzerinde gümüşten mamul bir gece kandili yanar. Fakat ziyası gayet az olduğundan yaldızlı tavana yalnız bir nokta kadar ziya aksettirebilir.*
>
> *Yatağın önüne Rusyaca bile nevadirden addolunacak gayet âlâ bir ayı postu konulmuştur. Postun üzerinde, en güzel kanaviçe işli bir çift terlik bulunursa da ayı postunun uzun kılları içine o kadar gömülmüşlerdir ki hariçten ilk nazarda bunlar âdeta göze görünmezler.*
>
> *...*
>
> *Yatağın cibinlikleri en âlâ cinsinden olmak üzere mavi atlastan yapılmıştır. Perde bağı makamına istimal olunan kurdeleler safi ipekten olmak üzere kol kalınlığında*

ve püsküllleri dahi o nispette yapılmıştır ki iki pencerenin perdelerine talik olunan kurdeleler ve püsküller dahi yine o nispette ve yalnız perdelerin rengindedirler. Şimdi şu mükellef yatak odası içinde, kimin yattığını tahayyül edersiniz? Pek genç, fevkalâde bir kadının yattığını mı hülya edersiniz? Tuvalet takımının üstünde duvara talik edilmiş bulunan saatin, gece yarısından sonra iki buçuğu irae eylediği bir zamanda böyle müzeyyen ve muntazam bir yatak odasında yatan taze ve güzel kadını temaşa etmek, şüphe yok ki uyunu telziz eyler. Hatta şimdiden hatırımıza bin türlü hülyalar hücum etmeğe başlar. Üzerine örtündüğü örtüler, acaba ol meleksîmâyı büsbütün örtmüşler midir? (2000: 3-4).

Ahmet Mithat ilk dönem romanlarının çok azında eşya ve mekânı bu kadar detaylı anlatır. Bu bakımdan dikkate değer bir eser olan *Hayret*'te odanın içindeki eşyalar, birkaç sayfa sonra tanıtılacak Hint ailenin zenginliğini yansıtır. Yazar anlatıcının böyle bir odada genç ve güzel bir kadını hayal etmesi ise manidardır. Öte yandan bu romanlarda öne çıkan kadınlara ait yatak odaları Batılılaşma yolunda olan Türk resminde henüz örneği görülmeyen alanlardır. Zira dönemin ressamları Osman Hamdi ve Halil Paşa, kadının en serbest hâliyle bulunacağı bu mekânı çok daha sonraki yıllarda resimlerinde kullanırlar. Örneğin Osman Hamdi, kadınları daha çok haremin ortak alanları içinde yahut kamunun bir arada bulunduğu cami önü gibi alanlarda betimler. Buna karşın bu örneklerde de görüleceği üzere roman, resimden çok daha önce kadını mahrem mekânın figürü olarak yorumlamıştır. Bu arada Osman Hamdi Bey'in resimlerine mekân olan harem de sadece adıyla mahremiyeti çağrıştırır. Çünkü romandakinin aksine haremde betimlenen kadınlar, izlenildiğinin farkında birer figür özelliği gösterirken yarı çıplak yahut serbest tavırlar içinde değildirler. Ressamın 1880'lerin başında çizdiği "Haremde" başlıklı eserinde, mekân içinde birtakım uyumsuzluklar görülür.



Resim 37: *Osman Hamdi Bey, Haremde, 1881.*

Resimde harem içinde tasvir edilen kadınlar, oryantalistlerin gözünden haremin daha çok hamam kısmında çıplak ya da çıplağa yakın şekilde betimlenen figürlerden uzaktır. Osman Hamdi'nin pek çok resminde esas figür olan sarı elbiseli kadın burada da dikkat çeker. Ancak Durmuş Akbulut, resimde kompozisyonla mekân arasında bir uyumsuzluğun olduğuna dikkat çekmiştir. Buna göre sağ üst köşede asılı havlular, peştemaller buranın mahrem bir alan olan hamamı temsil ettiğini hissettirse de, yerdeki döşemeler ve kadınların şık kostümleri bu fikri çürütür (2011: 30). Dolayısıyla burada mahremiyet algısının yoğun olarak yer aldığı bir mekândan söz edilemez. Ancak Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ın söz konusu romanlarında örneğini daha çok Batılı oryantalistlerin resimlerinde göreceğimiz şekilde dişiliğin ön planda tutulduğu mahrem mekânlar kurgulanmıştır. Pek tabii Cuzella, Mehpeyker, Arife yahut Ulviye Hanım; İngres yahut Gerome'nin tablolarında mahrem mekân içinde poz veren kadınlar kadar serbest değildirler. Ancak yine de bu romanlarda kadın ve mekân, oryantalist algının şekillendirdiği nesne olma hâlinden ve bu hâli sağlayan mekândan izler taşır. Bunun yanı sıra Türk romanında kadına ait yatak odalarında alafranga yaşamın izleri de çok net gözlemlenir. Buraya kadar incelediğimiz kadının yer aldığı mekânların ve içindeki eşyaların hemen hepsinde Batılı yaşamın izleri aranabilir. Osman Hamdi ise kadının esas figür olduğu resimlerinde, daha çok geleneksel yaşamın sergilenebileceği mekânları tercih etmiştir. Osmanlı'da zuhur etmeye başlayan alafranga evlerin yatak odalarını yansıtması bakımından da bu ilk romanlar önemlidir. Ancak eşya ve mekân

üzerinden takip edilebilecek Batılı yaşam şüphesiz en başarılı ifadesini Servet-i Fünun romanlarında bulur.

Servet-i Fünun romanlarında kadının en çok tasvir edildiği alan olarak öne çıkan mahrem mekânlara geçmeden önce Ara Nesil yazarlarının bu konudaki yönelimlerinden bahsetmek gerekir. Çünkü özellikle Mehmet Celâl'de mahrem mekânın kadın tasvirlerinde önemli bir alan olduğu görülmüştür. *Damen- Âlûde,* romanında Şefika, yatak odasında betimlenmiştir (2014: 260). Ancak burada odanın içindeki eşyalar ve odanın genel görüntüsü anlatılmaz. *Venüs'*te de kadın pembe cibinlikli bir yatağın içinde uzanırken betimlenir fakat ayrıntılar verilmez (2020: 33). *Margerette* isimli romanda ise kadın, "biri denize nazır diğeri bahçeye nezaret eden" yatak odasında, kandil ziyası altında al cibinlikli bir yatak içinde tasvir edilmiştir (2020: 159). Mehmet Celâl, kurmaca kadınlar için mahrem bir mekân kurgulamış olsa da bu mekânı işlevsel olarak ele alacak ve ona göre tasvir edecek yetkinlikte bir yazar değildir. Bu yüzden onun kadını betimlediği kısımlarda mekân, yalnız bir fon olarak göze çarpar. Nabizade Nazım ise, Zehra'yı odasında tasvir ederken buranın kızın iç dünyasına yöneldiği bir alan olması konusunda gayret gösterir. Çünkü Zehra mahrem mekânda düşüncelere dalar bu kısımlarda anlatıcı onun psikolojisini yansıtmak adına mekânı işlevsel kullanmaya çaba gösterir.

> *Yarım dakika kadar müsadif-i nazarı o levha-i can-perverin temaşası fikrinde mahiyetini tayinden aciz kaldığı bir tesir ile odasına geldi. Yüreği çarpıyordu. Vakıa kafes ardından sokağa çıktıkça birçok güzel çehreler tesadüf etmişti; fakat hiçbirisinden bu kadar müteessir olmuş değildi. Muhabbeti yalnız yalnız bazı kitaplarda görmüştü. Kendisinde o gibi bir halete ihtimal vermezdi.*
> *Geniş bir kanepe üzerine kendini atıvererek yüreğinin çarpıntısını dinlemeye başladı. Allah Allah! Bu helecan ne olacak? Tuhaf, henüz ismini, kim olduğunu bilmediği o lehçe-i dil-firibdede ki bu tesir ne idi ki bir türlü onu gözü önünden kaybedemiyordu. Ayağa kalktı. Aynanın önüne geçti, çehresinin kesbettiği renge şaşakaldı. Bu ne demek? Bu ne demek? diye söylenmeye başladığı. Yüzüne biraz soğuk su döktü. Biraz inşirah buldu. Eline bir kitap aldı. Mütaalaya başladı. Fakat bir süre sonra satırlar gözleri önünde uçuşarak kaçmaya başladı… Sahife üzerinde yalnız nazarı dikkatini celb etmiş levhadan başka bir şey seçememekte idi.*
> *Bir saat kadar bu letafet içinde kaldı. Güneş gurub etmişti, odanın içi bir "şibh zılla" dalmıştı. Kanepeye arkası üstü serilmiş, gözlerini tavana dikmiş, karanlık içinde dalmış gitmişti. Elindeki kitap yere düştüğü hâlde haberdar olmamış idi (2006: 23).*

Metin boyunca Zehra'nın odasındaki kanepe birkaç kez daha vurgulanır. Çünkü iç dünyasına yaptığı yolculukta bu eşya, ona eşlik edecek birkaç şeyden biridir. Zehra

uzandığı kanepenin üzerinde kimi zaman kıskançlık krizleri yaşarken kimi zaman da okuduğu kitapların etkisiyle intikam planları kurmaktadır. Bu yüzden belki de anlatıcı odadaki kanepe ve aynadan başka eşyaya değinmez. Öte yandan Zehra odasında genellikle kitap okur. Kitaplar, Zehra'nın henüz tanımadığı aşk hayatı için birer rehber niteliğindedir. Odasında daha çok okurken betimlenen Zehra'ya benzer bir kadını, Halife Abdülmecid'in 1898'de çizmeye başladığı ve son hâlini 1917 yılında verdiği resminde görürüz.



Resim 38*: Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1917.*

Nabizade Nazım'ın romanında kadının iç dünyasına yöneldiği bir alan olarak öne çıkan mahrem mekân, Halit Ziya'nın eserlerinde sanatkârane bir üslupla şekillenmiş olarak göze çarpar. Üstelik *Zehra*'da bir deneme hâlini alan mekân-birey ilişkisi Halit Ziya'da daha ilk romandan itibaren farklı işlevlerle başarılı bir şekilde verilmiştir. Yazarın yatak odasında betimlediği ilk kadın *Sefile*'deki İkbal'dir. Kadının iç dünyasını yansıtan oda ve içindeki eşyalar ile bu odanın hemen her yerine sinmiş melankoli hâli dikkat çekicidir. İkbal, bütün gününü odasında geçirir. Bu oda, kalın yeşil perdeleri ile kasvetli bir görünüm sergiler. Anlatıcı İkbal'in odasını Mazlume'nin gözünden tasvir eder (2016: 34). Odanın küçük olması ve pencerelerden gelen ışığı kesen yeşil uzun perdeler, burada yarı karanlık bir hava yaratır. Halit Ziya, İkbal'in iç dünyasını vermek ve atmosfer yaratmak adına odayı yarı karanlık olarak tasvir eder. İkbal kapıyı ve pencereleri kapatarak vaktinin çoğunu bu odada kitap okumakla geçirir. Ahmet

Mithat'ın fuhuş âlemini anlattığı *Henüz On Yedi Yaşında* romanını okuyan İkbal, esasında hem bu mekân içinde mutsuzdur (2016: 35). İkbal hastalanıp köşke taşındıktan sonra da daha çok mahrem mekânda betimlenmiştir. İkbal'in anlatıldığı kısımlarda algısal olarak daralan mekânlar, Mazlume'nin tasvirlerinde öne çıkan bahçeyle genişler. Bu iki karşıt alandan İhsan için tercih edilebilir olan ise bahçe ve onunla özdeşleşmiş olan Mazlume'nin genç bedenidir (2016: 105). Fakat romanın sonunda İkbal gibi fuhuşa itilen Mazlume de mahrem mekânlar da tasvir edilir. Bu kısımlarda çalışmamızın ikinci bölümünde ele aldığımız üzere odanın içindeki en önemli eşya aynadır. Mazlume kendisi için karanlık bir mekâna dönüşen yatak odasında aynada seyrettiği imgesiyle bir muhasebeye girişir (2016: 169). Romanın sonunda sefaletin hüküm sürdüğü karanlık bir mahallede, Mihriban'la birlikte yaşadığı evin yatak odasında betimlenen Mazlume, artık hiçbir mahremiyet taşımayan bu alanda İhsan'ı öldürerek yaşadıklarının intikamını almıştır. Dolayısıyla Mazlume'nin İkbal gibi bir kadına dönüşümünde mekânın son derece işlevsel olduğu görülür. *Nemide*'de ise genç kızın yatak odası, hem iç dünyaya tutulan bir ayna olarak hem de ait olduğu çevreyi yansıtması bakımından işlevseldir. Romanda Nemide'nin iki farklı evdeki yatak odaları anlatılmıştır. Her ikisi de Batılı yaşamı ve ailenin sahip olduğu zenginliği yansıtır. Özellikle Nemide hastalandıktan sonra taşındıkları köşkte genç kızın yatak odası ve içindeki eşyalar tek tek tasvir edilir. Zeynep Kerman bu odanın detaylı eşya tasvirlerinde, yazarın Fransızcadan tercüme ettiği "Tuvalet Masası" başlıklı yazı serisinin etkili olduğunu ileri sürer (2008: 149). Gerçekten de odadaki en küçüğünden en büyüğüne bütün eşyalar Avrupaî bir zevkin ürünü olarak göze çarpar.

> *Odanın pencereleri beyaz tülden uzun perdelerle mestur idi, perdelerin kanatları pembe bağlarla toplanmış olduğu halde pencerelerin iki tarafındaki sarı askılara talik etmişti. Bahçeye nazır olan pencerelerin karşısındaki duvarın köşesinde pembe şeritlerle boğulmuş beyaz cibinlik yataklıkla düzen takımı görülüyordu.*
> *Düzen takımına çocukça bir sevinçle yaklaşarak diş fırçalarını, seyrek ve sık tarakları, muhtelif saç ve mendil kokularını; ten taravetine mahsus sirkeleri, tozları, birer birer muayene etti.*
> *…*
> *Odanın her tarafına göz gezdirdikçe tabına muvafık bir şey buluyordu. Kapı cihetinde duvara asılı iki büyük levha; birbirinin aguşuna atılarak dudak dudağa öpüşmekte olan iki bebeğin bacakları arasına sıkışmış küçük bir saat, bir mizanü'l-hava ve daha nice nice ufak tefek şeyler, hepsi Nemide'de bir sürur, bir saadet husule getiriyordu (2016: 79).*

Başlangıçta hem oda hem de içindeki eşyalar Nemide'yi çok mutlu eder. Bu ev içinde Nemide anlatıcının deyimiyle "mesut kelebekler gibi"dir (2016: 83). Fakat bu odanın Nemide'nin algısına bağlı olarak değiştiğini söylemek mümkündür. Başlangıçta pencereleri ve balkonundan görünen manzarayla bu oda, huzur vericidir. Nemide'yi kapalı bir alanın yaratacağı bunalımdan kurtaracak balkon, aynı zamanda dış dünyayla ilişkinin başlayacağı bir eşik görevindedir. Balkona açılan kapı, Bachelard'ın ifadesiyle "bütün bir aralık kalma kozmosu" dur (2018: 66). Nemide, karanlık iç dünyasını bu kapıyla aydınlatmayı ilk başlarda başarır. Ancak zamanla bu oda, onun için sıkıntı veren bir mekâna dönüşür. Nail'in davranışları sonucunda sinir buhranları geçiren genç kız, bu sefer odanın bütün pencerelerini ve kapısını kapatır ve burayı yarı karanlık, dar, kasvetli bir mekâna çevirir.

> *Nemide bu akşam yukarıya çıktığı zaman şiddetle kapısını kapadı, kendisini sedirin üzerine attı, hüngür hüngür ağlamaya başladı. Müthiş bir sinir buhranı bütün azasını kıvırıyor, bu narin vücudu bir mengene altında eziyordu. Genç kız ihtiyarsız, içinden gelen bir mecburiyeti ile ağlıyordu. Bazen hıçkırıklarını zapt etmek için avucunun içinde sıkmakta olduğu mendili ağzına tıkıyor, vahşi bir canavar gibi dişleriyle parçalıyordu.*
> *Oda karanlıktı, Nemide âdeta inliyordu. Birden bire gözyaşları dindi, bu tuğyana bir takatten düşmüş sükût kaim oldu. Orada sedirin üzerinde zavallı kız kemiklerini kıran bir alet ile ezilmiş, hurdahaş olmuş gibi bîtap kaldı. Takatini kıran bir helecan sinesini parçalıyor, mahfazasını yırtıyordu. İki elleri dışarıya atılmasından korkuyormuş gibi kalbinin çarpıntısını zapt için göğsünü tazyik etmekteydi.*
> *Odanın içinde matemî bir sükût, amik bir zulmet hüküm sürüyordu (2016: 100).*

Mahrem mekân burada roman kişilerinin algısal yanılmaları neticesinde değişmiştir. Aslında ferah ve aydınlık olan bu oda, Nemide'nin geçirdiği buhranlar sonucunda yarı karanlık bir alana dönüşür.

Nahit de mahrem mekânda tasvir edilen kadınlardan biridir. Ancak anlatıcı onun odasında ayrıntıyı vermekten çok tamamen karanlık olan bu odadaki kadının melankolisini anlatmayı tercih eder (2016: 112). Nail'in Nemide ile evleneceği haberi karşısında derin bir üzüntü duyan Nahit, odasındaki karanlıktan kurtulmak üzere önce balkona çıkar ardından da Nemide'nin odasına gider. Genç kızın odası bu sefer Nahit'in gözünden darlaşan kasvet veren bir alan olarak tasvir edilmiştir. Nahit, odadaki eşyaları, yatağı, aynayı karanlığın hâkim olduğu bir atmosferde izler. Ayrıca burada oda, Nahit'in kendisiyle Nemide arasında bir kıyaslama yapmasına olanak veren bir mekân olarak öne çıkar (2016: 114-115).

Burada Nahit'in dokunduğu bütün eşyalar, bakmayı unuttuğu ayna yahut eline aldığı makas hepsi işlevsel eşyalardır. Nahit, çocukluktan beri sevdiği Nail'in başkasıyla evleneceği fikrine tahammül edemez ve belki de bu yüzden Nemide'ye zarar vermek ister ancak bu isteğini gerçekleştirmez. Nemide'nin aynasında kendisini görmeyi bir anlamda Nemide olmayı ister fakat onda da icraata geçmez. Bütün bu olayların yaşandığı sırada anlatıcı mekânı son derece işlevsel kullanmıştır. Her iki kadın için de içinde bulundukları bu mahrem mekân farklı anlamlar içerir. Bu bağlamda Halit Ziya'nın mekânı baştan beri aynı değerde kullanmadığını, kişilerin algılarına göre mekânın da farklı anlamlar içerdiğini söylemek mümkündür. Nitekim yazarın sonraki eserlerinde de bireyin ruh hâline göre darlaşan, genişleyen mekânlar daha çok göze çarpar.

Bunun yanı sıra Halit Ziya'nın romanlarındaki kadınların iç dünyalarını en çok yatak odalarındaki tasvirlerinden okuruz. Mazlume ve Nemide'in iç dünyalarını birer ayna gibi yansıtan mekân, *Ferdi ve Şürekası*'nda Hacer'in odasında daha ciddi bir dikkatle kurgulanmıştır. Hacer'in sahip olduğu zenginliğin bütün yansımaları bu oda içinde, eşyalar üzerinden verilir. Öte yandan Hacer için odası, İsmail Tayfur'a yönelik hayaller kuracağı bir yer olarak da öne çıkar. Bu anlamda mahrem mekân, Gaston Bachelard'ın tabiriyle, "düşleyeni koruyan, huzur içinde düş kurmamamızı sağlayan" bir alandır (2017: 36). *Ferdi ve Şürekası*'nda anlatıcı, genç kızların yaşamında önemli bir yere sahip mekân hakkında şunları söyler:

> *Genç kızların hayatında yatak odası, bir mabed-i mukaddes-i hülya gibidir. Hulyanın, o şiir-i zerrin-per-i şebabın âşiyan-ı latifi yatak odasıdır. Yatak odası; orası kadar o kadar saf, o kadar hassas, o kadar nazik hayalata, efkâra hücre-i ihtifa olmuş bir yerdir ki fikr-i tecessüs bile oraya girmeye cesaret edemez, o hafagâh-ı âmâl-i şebaba nigâh-ı tahayyül bile in'itaftan ictinab eder.*
> *Hemen daima sürmeli olan bu oda kapanıp da genç kızın âşiyanesinde yalnız kaldığı vakit, işte o vakit genç kızdır (2016: 48).*

Halit Ziya, genç kızlara ait yatak odasının bir düş mekânı olması fikrini hemen her romanında işler. Çünkü Jale Parla'nın da dikkat çektiği gibi bu küçük odalar, kadınların iyi bildiği ve iyi kullandığı düşlerin dilini en çok gördüğümüz mekânlardır (2017: 185). Halit Ziya da metnin merkezinde olan kadınların yatak odalarına ayrı bir özen gösterir ve bu odanın içindeki eşyaları tek tek anlatır. Hacer'in odası da bu yüzden

son derece başarılı tasvir edilmiştir. Tavanından zeminine bir sanat eseri gibi kurgulanmış bu oda, Halit Ziya'nın resim bilincinin bir yansıması olarak şöyle anlatılır:

> *Bu oda bir genç kızın hayalhanesinden geçebilecek, her arzuyu ifaya muntazır bir servetle husul bulabilecek tezyinata gark olmuş her tarafına âsâr-ı tantana ibzal edilmiş, her köşesinde bedia-i sanat saçılmış, zengin bir peder tarafından tek bir kızına yalnızlığını unutturmak için vücuda getirilmiş bir harikadır. Odayı, yumuşak tüyleri; ayakları bir zemin-i hevayi üzerinde tutan, elvan-ı safderunânesi, bir memzuce-i garibe-i eşkal husule getiren bir Uşak halısı örtüyor. Duvar, sertâser, ince tüyleri bir levn-i ziyadar-ı tayyar ile parlayan pembe kadife ile kabartılmış, tavanın çevresi; beyaz, pembe, mavi atlaslar boğulmuştur. Tavan bir bedia-i sanattır.*
>
> *…*
>
> *Bu sarı tunçtan cesîm, azîm bir yataktır. Burada beyazdan başka bir şey görünmez; tüller, ketenler, yünler, canfesler, burada titrek, parlak, donuk beyazlıklarını karıştırmış; burasını köpükten buluttan mürekkeb bir küme haline getirmiştir. Tavanın bir tarafında zarif, nazi bir el, sarı bir halka tutmaktadır, bu halkadan, güya tavan yarılmış da içeriye bir hatt-ı ziya saçılmış gibi beyaz bir tül dökülmüş, yatağı bir aşiyân-ı melek gibi, âguş-ı sehab içine almıştır; bu tüller, ötede beride toplanmış, birer bağ teşkil olunmuş, bunların üzerine birer beyaz güvercin konmuş, güya bu bister-i safvet; o timsal-i safvetin ihsasat-ı ismet perverânesine îdâ olunmuştu (2016: 50-53).*

Halit Ziya'nın bir ressam titizliğiyle tasvir ettiği bu oda, Hacer'in saflığının ve masumiyetinin sembolü gibidir. Anlatıcı bu durumu vurgulamak üzere, odadaki hemen bütün eşyaları masumiyeti hissettirecek şekilde anlatır. Yatağın beyaz çarşafları, üzerindeki beyaz tüller, güvercin imgesinin kullanımı hep bu sebepledir. Hacer bu mekânda "kar kümesi içine düşmüş bir çiçek" gibi zariftir (2016: 53). Odadan ve Hacer'in bedeninden yayılan zarafet ve masumiyet, burayı gökyüzü gibi geniş ve açık bir alan gibi gösterir. Hacer de odanın bütün mahremiyeti içinde, yarı çıplak bir şekilde betimlenir. Bunun yanı sıra bu odanın tasviri, İsmail Tayfur'un yoksulluğunun bir simgesi olan odayla tamamen zıttır. Anlatıcı bu zıtlığı vermek adına da Hacer'in odasını bu kadar detaylı tasvir etmiş olabilir.

Hacer, İsmail Tayfur'la evlendiği gün de yine mahrem mekânda bu sefer gelin odasında betimlenir. İsmail Tayfur'u beklediği anlarda, çocukluğundan beri onu ne kadar sevdiğini düşünen Hacer için bu oda bir bellek mekânı hâlini almıştır (2016: 219). Metnin sonuna doğru bu sefer mutsuz bir şekilde yatak odasında betimlenen Hacer için bulunduğu yer hep karanlıktır. Karanlığın içinde Hacer, İsmail Tayfur'un kendisine yönelik tavırlarını düşünür. Romanın sonunda ise mahrem mekân tıpkı Hacer'in bedeni gibi acı bir sonla yok olmuştur (2016: 256).

Halit Ziya'nın romanlarında mekânın olay ve durumlar karşısında fiziksel yahut algısal değişimlerine *Aşk-ı Memnu*'daki mahrem mekânların anlatımlarında da rastlanır. Romanın merkezi figürü olan Bihter için hem Melih Bey Yalı'sındaki odası hem de Adnan Bey'in sarı köşkündeki oda başlangıçta hayal kurduğu bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bihter'in tasvirlerinde her iki oda da onun ruhsal durumunu yansıtan bir yer olarak kurgulanmıştır. Bu yüzden sadece oda değil, içindeki eşyalar da önem kazanır. Örneğin evlenmeden önceki odasının eşyaları Bihter'e değerli görünmez, Adnan Bey ile evlenme fikrini odasında yarı çıplak uzandığı yatağında düşünürken, bir yandan da bu evlilikle kavuşacağı eşyaları ve mekânı hayal eder (2020: 52). Çünkü Bihter için giydiği kıyafetler kadar yaşadığı ev de büyük önem taşır. Bu yüzden Adnan Bey ile evlenir evlenmez odaların yerini ve düzenini değiştirir. Çocukların çalışma odası artık Bihter'in yatak odası olmuştur. Bu değişim ve odanın içindeki eşyalar, Nihal'in gözünden şöyle aktarılır:

> *Nihal etrafına baktı. Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin son tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış panjurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasında sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara taklidi mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutularak açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, minimini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi… (2020:110-111).*

Bihter'in ev içindeki hâkimiyetinin ve gücünün temsili olan bu değişimle odanın renkleri artık mavi ve beyaz olur. Açık mavi duvarlar, beyaz tüllerle genişlik hissi uyandıran oda, metnin ilerleyen kısımlarında tamamen farklı bir görünüm arz eder. Çünkü Bihter, Adnan Bey'le evliliğinde aradığını bulamamıştır. Mutsuz bir genç kadına dönüştüğünde ise içinde bulunduğu yatak odası hep kandil ziyasının yarattığı yarı karanlık bir atmosferde tasvir edilmiştir. Bihter'in iç dünyasına yöneldiği, evliliğini ve Behlül'e yönelik hislerini sorguladığı kısımlarda oda, bir mezara benzer. Bilinçdışı arzularının gün yüzüne çıktığı bu kısımlarda önce tamamen karanlık olan oda, kandil

ziyası ve dışarıdan yansıyan ışıkla yarı karanlık bir alana, anlatıcının tabiriyle bir "deniz mağarası"na dönüşür (2020: 173).

Bihter'in aynanın karşısında çırılçıplak kendi bedenini seyrettiği kısımda içinde bulunduğu mekân; dışarıdan yansıyan ışıkların, değişen renklerin ve değişen düşüncelerin etkisiyle öncekinden farklı görünür. Karanlığın içinde bir mezar hâlini alan bu oda, darlaşmış ve Bihter'i sıkıştırmış bir alandır. İçindeki eşyalar ise artık ona mutluluk vermenin ötesinde onu buhrana sürükleyen nesneler olarak göze çarpar. Oda, kandil ziyasıyla aydınlandığında ise Bihter, âdeta bilinçdışının karanlık bölmelerini görmek ister. Bu yüzden bu tasvirde işlevsel bir eşya olan aynaya yönelir. Aynada gördüğü bedenle onu seyreden beden daha önce belirttiğimiz gibi aslında farklıdır. Tüm bu duyguların yaşanmasında mahrem mekânın ve içindeki eşyaların önemi yadsınamaz. Veysel Şahin de bu kısımda, mekânın içtenliğini yitiren nesnelerden oluştuğuna ve odanın Bihter'i kuşatan ve âdeta yutan bir yer olduğuna değinir (2017: 37). Bihter için romanın başındaki özelliğini kaybetmiş olan bu köşk ve yatak odası, romanın sonunda ona karanlık bir mezar hissi veren dar bir alana dönüşmüştür (2020: 403).

Aşk-ı Memnu'da mahrem mekânda tasvir edilen bir diğer kadın Nihal'dir. Yalnız Nihal henüz bir çocuk olduğu kısımlarda, daha çok ailenin bir arada bulunduğu salon, çalışma odası gibi yerlerde tasvir edilirken, çevresi tarafından bir genç kız olarak kabul edilmesinden sonra yatak odasında betimlenir. Ancak Nihal'in yatak odasındaki tasvirlerinde Bihter'inki gibi mekânın kapalılığı ve içindeki eşyalar vurgulanmaz. Onun yerine Nihal'in kendine ait bu odada uzanırken verilen tasvirlerinde anlatıcı, pencereden görünen tabiat manzarasına odaklanır (2020: 266). Bu durum Bihter'in merkezi figür olmasını gösterirken, Nihal'in perspektif algısına göre arkada duran, öndeki figüre göre nispeten silik bir figür olduğunu düşündürür. Ayrıca Bihter'in içinde bulunduğu durum ve mutsuzluğu da onun odasının ve eşyalarının detaylı anlatımını gerekli kılar. Bütün melankolik hâllerine karşın Nihal'in mahrem mekân tasvirlerinde, eşya çokluğundan ve karanlıktan doğan kasvet yerine pencereden görünen tabiat perspektif bilincine dayalı bir şekilde anlatılmıştır.

O hâlde Halit Ziya'nın romanlarında, beden tasvirlerinde olduğu gibi bu bedeni çevreleyen mekânın ve mekânın içindeki eşyaların da türlü işlevleri vardır. Dolayısıyla özel bir alan olan yatak odaları onun hemen hiçbir romanında yüzeysel ifadelerle

anlatılmaz. Halit Ziya, bir kadına ait olan odayı ve içindeki eşyaları ancak bir ressamın sahip olabileceği bir dikkatle kurgulamıştır. Birey ve mekân ilişkisinde algıya bağlı değişimler ise yazarın, henüz Türk resminde bile örnekleri görülmemiş olan empresyonist tavrını gösterir. Tereddütsüz söylenebilir ki Halit Ziya, kadın, mekân ve eşya ilişkisini dönemindeki pek çok yazardan daha başarılı bir şekilde ele alır. Örneğin dönemin bir diğer roman yazarı Mehmet Rauf'un 1901'e kadar yayımlanan romanlarında mahrem mekân hemen hiç anlatılmaz. Hüseyin Rahmi ise kadınlara ait bu mekânı çağdaşlarından farklı bir nazarla yine mizahın öne çıktığı ifadelerle anlatır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında mahrem mekânda tasvir edilen kadınlardan ilki *Mürebbiye*'deki Anjel'dir. Dehri Efendi'nin komik olaylara sahne olan konağında Anjel'e verilen oda, görünüşte mahrem bir mekân olarak düşünülse de evdeki erkeklerin hepsi bu mahremiyet algısını yıkarak Anjel odasına misafir olur. Evin aşçısının bile geceleri ağaca çıkarak seyrettiği bu oda, metindeki bütün aksiyonun merkezi olan bir alan olarak öne çıkar. Tasvir edilen kadınların birer karikatür olarak çizildiği romanlardan biri olan *Mürebbiye*'de, mahrem mekân Anjel için hiçbir değer taşımaz bu yüzden bu oda; kadının hislerini, düşüncelerini yansıtmaktan çok metnin mizahi tarafına katkı sağlayacak şekilde kurgulanmış bir mekândır. Bu sebeple odanın içindeki eşyalar detaylı anlatılmaz, birkaç yerde karyolanın başında gece lambasına yahut romanın sonunda işlevsel bir eşya olan aynalı dolaba değinilir (2015: 229). *Metres*'te ise çirkin bir kadın olarak nitelendirilen Saffet, yatak odasında betimlenmiştir. Burada da anlatıcı mekânı, mizahi anlatıma katkı sağlayacak bir unsur olarak kullanır. Anlatıcı, Saffet'in odasında uyurken Müştak tarafından gözetlendiği kısımda kadının yatak odasını ve içindeki eşyaları da kısmen tasvir eder (2017: 322-323).

Roman boyunca şişman bir kadın olması sebebiyle hem anlatıcı hem de roman kişileri tarafından müstehzi bir bakışla yorumlanan Saffet, mahrem mekânında da aynı eleştirilerin odağındadır. Anlatıcıya göre odadaki aynanın üzerinin tüle örtülmesi ya batıl inançla ya da kadının kendi bedenini görmek istemeyişiyle açıklanır. Güzelliğiyle ön planda olan kadınların odasında farklı işlevleri olan ayna burada Saffet'in bedenini inkâr etmesi için bir araç hâline gelir. Tespit ettiğimiz kadarıyla Hüseyin Rahmi diğer romanlarında da mahrem mekânı Halit Ziya gibi ciddi bir dikkatle tasvir etmez. Bunun yerine kadınlar, daha çok evin diğer bölümlerinde yahut dış mekânlarda anlatılırlar.

Şüphesiz bunda yazarın ele aldığı kadınların iç dünyalarını ve psikolojik durumlarını yansıtma amacı gütmemiş olması etkilidir.

4.1.3 Kapalı Sosyal Mekânlarda Tasvir Edilen Kadınlar

Osmanlı'da kadının toplumsal alanlarda görünür olması Batılılaşmanın getirdiği yeni koşullar sayesinde mümkün olmuştur. Hemen bütün yaşamını evin koruyucu sınırları içinde geçiren Osmanlı kadını, modern yaşamın bir gerekliliği olarak kadın erkek bir arada bulunulabilen kamusal mekânların kapalı kısımlarında da yer almıştır. Bu durum doğal olarak dönemin romanlarına da yansımıştır. Öyle ki pek çok eserde evin içinde tasvir edilen kadın, birkaç örnekte de olsa erkeklerin de yer aldığı kapalı toplumsal alanlarda tasvir edilir. Bu tasvirlere geçemeden önce, kapalı toplumsal alanlar derken neyin kastedildiğini de belirtmek gerekir. Vapur, tramvay gibi toplu taşıma araçları ve Batılı tiplerin bir arada sıkça bulunduğu oteller ve özellikle Beyoğlu'nda bulunan mağazalar kapalı toplumsal mekânlar olarak düşünülebilir. Türk romanında -en azından belli bir döneme kadar- bu tarz mekânlarda daha çok alafrangalaşmış yahut gayrimüslim kadınlar tasvir edilir. Çünkü "kamusal mekânlar kadınlar için erdemini yitirme, kendini kirletme riski" içerir (Pollock, 2014: 216).

Bu mekânlardaki tasvirlerin ilk örneklerinde, yani Tanzimat dönemi eserlerinde, kamusal alanda yer alan kadınların çoğunlukla gayrimüslim olduğu dikkat çeker. Fakat birkaç örnekte Müslüman kadının da insanların bir arada bulunduğu kapalı alanlarda tasvir edildiğini söylemek gerekir. Bu kadınlardan ilki Ahmet Mithat'ın *Vah* romanındaki Ferdane'dir. Roman, Şirket-i Hayriye'deki kadın ve erkeklerin -bir perdeyle ayrılmış olsa da- aynı mekânda olmalarıyla ilgili yazar anlatıcının görüşleriyle başlar. Vapurda kadınlara ait özel alanlar bulunsa da buraya ulaşmak için erkeklerin arasından geçmeleri gerekir bunun yanı sıra kadınlar, yolculuk boyunca erkeklerin kendilerini kısmen de olsa görebileceği bir yerde otururlar. Ferdane de o gün vapurda bulunan Behçet ve Necati'nin görebileceği yerde oturmuştur. Yazar anlatıcı hem vapurdaki kadınların durumunu hem de Ferdane'nin beden özelliklerini detaylı bir

şekilde anlatır (2019: 24-27). Bu anlamda vapur, Osmanlı toplumunda yüzyıllardır farklı mekânlar içinde bulunan kadın ve erkeği bir araya getirmesi bakımından işlevsel bir araç olarak öne çıkar. Yazar anlatıcı kimi erkeklerin, kadınları görmek amacıyla vapurda özellikle belli kısımları tercih etmesinden de bahseder.

> *Şirket vapurlarının şu kıç taraftaki mevkilerine oturan zevatın; orasını tercilerine ekseriyet üzere sebep olan şey kadınların kıç tarafta kendilerine mahsus olan yere varmak için erkek efendilerin önlerinden geçmelerine mecbur olmaları kaziyesidir. Hatta bazı süslü efendiler kadınlarla erkeklerin arasını farik olan perdenin ta yanına otururak öte tarafta bulunan kadınla vücudunu temas ettirmekten dahi mütelezziz olur.*
>
> *...*
>
> *Vapur, Üsküdar iskelesine yanaşıp da iskele memuru kaz gibi müşteri kapamaya mahsus olan parmaklık kapısını açtıkta kadınlar tarafından çıkan ihtiyar, genç elli altmış kadar kadınlar meyanında bir tanesi derhâl temeyyüz eyledi.*
>
> *Bu kadının ilk medar-ı temeyyüzü buydu ki buna "serv-i revan" diyecek olan şair şu mübalağasından dolayı methe müşabih bir zemle kadıncağızı zemmetmiş olursa da bu hanım mevcut olan kadınların en uzunundan şüphesiz beş parmak daha uzun olmakla bu hâlde kısa boylu kadınların değil orta boylu kadınların bile tepeleri ancak kendisinin çene altına vasıl olabilir ve binaenaleyh kendisinin güzel başı cümlesinin üzerinde calib-i enzar-ı dikkat olurdu (2019: 23-24).*

Bindiği vapurda uzun boyuyla dikkat çeken Ferdane, romanın ilerleyen kısımlarında toplumsal alandaki rahat tavırlarıyla da çevresindeki etkiler. Batılı bir anlayışla yetişmiş olan bu kadın, elindeki sigarayı rahatça içmesi ve gözlerini kendisini izleyen erkeklerden kaçırmaması bakımından yazar anlatıcıya göre son derece serbest tavırlı olarak nitelendirilir (2019: 30). Bu tasvirlerde Ferdane âdeta izlenildiğinin farkında bir resim figürü gibi seyircisinin gözlerinin içine bakar. 1882 tarihli romanda Ahmet Mithat'ın bir kadını erkeklerin bulunduğu bir mekânda böylesine rahat bir şekilde betimlemiş olması dikkate değerdir. Üstelik Ferdane'nin Müslüman ve evli bir kadın olması da yazarın tasvir konusunda ne kadar cesur olduğunu gösterir. Ancak tespitlerimize göre, Ahmet Mithat'ın diğer romanlarında mekânın toplumsallığı konusu çok zaman göz ardı edilmiş, kadınlar daha çok ait oldukları yer olarak düşünülen evlerde betimlenmiştir. Buradaki tavrının bir benzerine yıllar sonra yazdığı *Müşahedat*'ta rastlanır. Agavni ve Siranuş'u ilk kez vapurda gören yazar anlatıcı bu kadınların tasvirlerini de ilk olarak burada verir. Her iki kadının da gayrimüslim olması toplumsal mekândaki tasvirleri kolaylaştırmıştır.

Bu iki romanın dışında Tanzimat dönemi eserlerinde kadının kapalı ve sosyal mekânlardaki tasvirine neredeyse hiç rastlanmaz. Hem bu dönemin yazarları hem de

onların birer takipçisi olan Ara Nesil sanatçıları kadını tasvir etmek için ya evi ya da bir sonraki kısımda irdeleyeceğimiz açık toplumsal mekânları tercih ederler. Servet-i Fünun'a geldiğimizde ise özellikle birkaç romanda bu mekânların kadın tasviri için işlevsel olduğu düşünülebilir. Halit Ziya, bu alanlardan sayabileceğimiz eğlence mekânları yahut otellerde daha çok erkekleri tasvir etmiştir. Ancak *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in arkadaşlarıyla gittiği bir eğlence mekânı olan Palais de Cristal'de kadınlar da betimlenir (2018: 155-156).

Anlatıcının ve Ahmet Cemil'in nazarında her anlamda boğucu bir mekân olan kahvede, daha çok Almanya'dan Avusturya'dan buraya çalışmak için gelmiş yoksul aileleri olan genç kızlar vardır. Ahmet Cemil ve arkadaşı bu kızların çehrelerinde bu mekânın yozlaşmış olmasından izler görür. Öyle ki bu kızların süzgün bakışlarına, solgun çehrelerine burada olmaktan duydukları mutsuzlukları yansımıştır (2018: 157). Ahmet Cemil, burada gördüğü kadınların serbest tavırlarından ve mekânın algısal olarak darlaşmasından son derece rahatsızdır. Dönemin Batılı eğlence kültüründe önemli bir yeri olan Beyoğlu'ndaki bu mekânın pejmürde görüntüsüyle içindeki kadınların bedenleri ve kıyafetleri de uyumludur.

> *Ahmet Cemil gözlerini bütün bu muganniye alayından; türlü milliyetlere türlü memleketlere mensup, her biri başka zemin-i fuhuşta yetişmiş, bir başka âlemden düşmüş şu garip mahlûk sürüsünden ayırmıyor; bellisiz yaşları saklamak için kutusuyla boşaltılmış pirinç tozlarıyla solgun dudaklara taravet vermek için yavaş yavaş miyanı kaybederek ibzal-ı kârâne sürülmüş kırmızı boyalar altında bu çehrelerin serâir-i levsiyâtını görmeye çalışıyordu. Hiçbir zevk-i mahsusa Tevfik olunamayan kıyafetler… Eski ipek kumaşlardan vaktiyle yapılmış esvap bozuntularından, karnaval esnasında istikra olunarak iade edilmemiş kostümlerden kesilerek birbiriyle uydurularak icat olunma türlü kılıklar…*
>
> *…*
>
> *Ahmet Cemil bütün bu iğrenç tuhaflıklardan, şu şakalaşan budalalardan, ötede hâlâ yanı başında "Beyim! Haydi…" diyerek teşvik eden sulu efendinin bir türlü teşvikâtına tatbik-i harekete cesaret alamayan genç beyden nefrete benzer bir şey duydu; burada bulundukça Raci'nin serbestî –yi muaşakasına da mani olacaklarını düşündü; Ahmet Şevki Efendi'ye "Yine yerimize gidelim mi?" dedi, Raci'yi selamladılar, yerlerine gittiler (2018: 160).*

Ahmet Cemil'in burada gördüğü kadınlar, giydikleri, tavırları ve çehreleriyle; evin korunaklı sınırları içinde bulunan İkbal ve Lamia'dan çok farklıdır. Bu anlamda evin karşı kutbunda yer alan eğlence yerleri metin içinde işlevseldir. *Aşk-ı Memnu*'da da genel itibariyle kadınlar, insanların bir arada bulunduğu kapalı mekânlarda tasvir

edilmez. Sadece, Bihter ve Nihal'in alışveriş için gittiği Beyoğlu'ndaki mağazalardan ve dönüşte bindikleri vapurdan bahsedilir fakat detaylar verilmez (2020: 125).

Halit Ziya'nın romanlarındaki asıl mekânın ev olmasına karşılık dönemin roman yazarlarından Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* adlı eserinde Nezih'in büyük bir tutkuyla peşlerinde gittiği Diyopulo ailesinin kızlarını gazinoda tasvir eder (2019: 95). Ancak Servet-i Fünun dönemi romanları içinde söz konusu kapalı alanlardaki en canlı kadın tasvirlerine Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanında rastlanır. Adından da anlaşılacağı üzere bu romanda, mekân daha çok otel salonlarıdır ve bu salonlarda en çok kadınlar betimlenir. Alafranga Şekip, bu salonlarda çoğu İngiliz olan kadınlarla yakın ilişki içerisindedir. Bunlardan biri olan Miss Lydia, metnin hemen başında Pera Palas otelinde tasvir edilir. 1892 yılının Eylül ayında açılan bu otel, dönemin bazı çevreleri tarafından çokça tercih edilen bir lokantaya sahiptir (Gahramanlı, 2020: 152). Şekip de Miss Lydia'yı ilk kez otelin büyülü atmosferinde görür ve âşık olur.

> *Pera Palas'ın iki büyük salonu serâpa çiçekler, zîkıymet halılarla tezyin edilmişti. Ortada latif bir valsin havasıyla vecde gelmiş bütün bir şebâb cazibedar tüller, ipekler, râhiyalar arasında dönüp duruyordu. O vakit hatırıma geldi, kapıya döndüm; orada balo komitesi azasından bir bildiğime müracaatla bir karne istedim.*
>
> *...*
>
> *Çok hikâye okuyanlar okudukları hikâyelerinin hayat-ı hakikatte misalini aramayı merak edenler o dakikada hissettiğim halecanı pek güzel tasavvur edebilirler. Evet, lakırdı söylemekten men edecek kadar şiddetli bir halecanla o iki yabancı kadına nasb-ı nigah etmiştim. Bunlar o derece birbirlerine benziyorlardı ki ya ana kız ya hemşire olduklarına vehle-i ûlâda hükmolunurdu. Derhal Guy de Maupassant'ın Fort Comme la Mort'undaki düşesle kerimesi Anne'le Annette hatırıma gelmişti. Kadınlardan gözümü ayıramıyordum. Ne müşabehat yarabbi! Duruş, bakış, seda, evzâ'... (Servet-i Fünûn, 385, 335).*

Mustafa Cezar'a göre Beyoğlu'nun ve buradaki otellerin dönemin sosyal yaşamında önemli bir yeri vardır çünkü buradaki pek çok mekân Levantenlere aittir (1991: 162). Pera Palas da bu önemli mekânlardan biridir. Şekip'in Batılı ailelerle görüştüğü ve çeşitli balolara katıldığı bu otel, içindeki eşyalardan mimari yapısına kadar Avrupaî zevkin bir sembolüdür. Şekip'in Lydia'dan görür görmez etkilenmesinde salonunun da etkisi vardır ve bu bakımdan burası işlevsel bir mekân olarak düşünülebilir. Sadece Lydia değil, o gün orada bulunan daha pek çok kadın bu mekânda tasvir edilmiştir.

Hüseyin Rahmi de kimi romanlarında kadını sosyal mekânlarda betimler. Kapalı toplumsal mekânlar içinde yazarın romanlarında en çok vapur yahut tramvay sahneleri dikkat çekicidir. *Metres*'te Saffet ve hizmetçisi Dudu vapura binerler, sonra da çarşıya giderler (2017: 245). Oradan aldıkları çiçekli kokulu kâğıtlarla Saffet'i beğenen adama mektup yazdırmak için bir yazıcının yolunu tutarlar. Anlatıcı burada Beyazıt Camii'nin karşısındaki yazıcıların barakalarını ve içindeki kadınları ayrıntılı bir şekilde anlatır.

> *Kırmızı aşı boyasına vesair renklere boyanmışları vardır. Hemen cümlesinde menfez namına ancak iki karış murabbaında teker pencere ile bu pencerelerin zı'fına müsavi birer kapıcık görülür. Pencere namına itada semahat ettiğimiz bu deliklerin önünde bazen yazıcının hüsn-i tabiatına ihtimal ki vüsat kesbine dâll olacak bir toprak saksı, mevsimine göre fesleğen, şebboy, kına çiçeği saksıları bulunur.*
>
> *...*
>
> *İçeriye evvela Dudu girdi. Artık dükkân dolmuştu, Saffet'e yer yok gibiydi. Yazıcı efendi telaşla hanımların altına birer kahveci iskemlesi sürdü. Yarı içeride, yarı dışarıda oturdular. Ekşi ekşi ter, keskin keskin bekar kokan bu kulübeciği yaseminlerden, leylaklardan yedi dağ çiçeklerinden müterekkip bir buy-ı latif bir hanım kokusu istila etti. Müşterilerin bu rayiha-i meşam-nevazıyla gönlü açılan, gözleri parlayan yazıcı bunlara nasıl ikram edeceğini, ne diyeceğini bilmiyordu.*
>
> *Dükkânın derununa iki yanlı kerevet yapılmış, üzerine ot minderler ferş edilmiş, daha üstüne kırmızı satrançlı soluk kirli bir örtü serilmişti ki fabrikasından, tezgâhından çıktı çıkalı su görmeden solan bir örtüye sürünmemek için Dudu mümkün olduğu kadar çarşafını toplamaya çalışıyordu (2017: 246- 248).*

Anlatıcı, yazıcı dükkânındaki eşyaları ve buranın genel özelliklerini hiçbir ayrıntıyı atlamadan verir. Bu anlamda ince bir gözlemin ürünü olduğu hissedilen satırlarda kadınlar da çok canlı betimlenmiştir. Mekânın içindeki eşya da gerçeğe uygun bir şekilde seçilmiştir. Yazarın bir diğer romanı *Şıpsevdi*'de kamusal bir mekân olan tramvay göze çarpar. Romanın ilk bölümünde kadınların da içinde bulunduğu bir tramvay tasvir edilir. Kadınlar ve erkeklerin oturması için ayrılan bölümler arasında perde olsa da, her iki taraf da yolculuk süresince birbirlerini görürler. Hüseyin Rahmi, burada kadınlar ve erkekler arasında geçen konuşmaları son derece canlı bir şekilde ve mizahi yönü ağır basan ifadelerle verir (2021: 65).

Dönemin gündelik yaşamını, anlatıcının ifadelerinde geçen ince ayrıntılarla yansıtan bu kısım son derece önemlidir. Hüseyin Rahmi burada hem sokağın hem de tramvay içindeki insanların görünüşlerine tek tek odaklanır ve kadınlar arasındaki diyaloglarla buradaki tasvirlerini zenginleştirir. Yazarın bu kısımda incelediğimiz hemen bütün romanları Berna Moran'ın işaret ettiği gibi "İstanbul'daki günlük yaşamın

canlılığını ve sıcaklığını başarılı bir şekilde yansıtır (2010: 152). Onun bu konudaki başarısında seçtiği mekânların ve bu mekânlar içinde kadının konumu da etkilidir.

Erkek ve kadınların kısmen de olsa bir arada bulunduğu kapalı mekânlar, Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a kadar farklı şekillerde karşımıza çıkar. Tanzimat romancısı mekân-birey ilişkisini sonraki kuşak kadar başarılı ele alamamış olsa da, dönemin toplumsal yaşamını yansıtan mekânları romantik bakışıyla tasvir etmekten geri durmaz. Servet-i Fünun döneminde ise bu mekânlar, daha işlevsel bir şekilde karşımıza çıkar. Batılı bir hayat görüşü olan karakterlerin kadınlarla bir arada bulunduğu bu mekânlardan özellikle 19. yüzyılda kimi çevrelerce çokça rağbet görmüş eğlence yerleri hakkında bilgi edinmek mümkündür. Her iki dönemde de bu tarz mekânların sıklıkla olumsuz özellikler gösteren yahut gayrimüslim kadınların bulunabildiği yerler olduğunu yinelemek gerekir. Çünkü Linda Nochlin'in de ifade ettiği gibi, erkek egemen kültürde; evin dışında bir hayat "herkesten çok da bir hanımefendi için, potansiyel cinsel erişilebilirlik ile bağlantılı" görülür (2020: 25). Hüseyin Rahmi de ise toplumsal mekânların buradakinden daha farklı bir anlamı vardır. Onun için kadın ve erkeğin bir arada bulunduğu kapalı toplumsal mekânlar, halkın yaşamını yansıtmak adına çok fazla malzeme sunar. Yazarın diyaloglarla canlanan romanlarında bu toplumsal mekânlar ve burada öne çıkan eşyalar, sıradan insanın gündelik yaşamının ince bir mizahla ele alındığı son derece başarılı ifadelerle anlatılmıştır.

4.2 AÇIK MEKÂNLARDA TASVİR EDİLEN KADINLAR

Türk romanında, kişilerin içinde bulunduğu mekânlar pek çok bakımdan farklılık arz eder. Kadın tasvirlerinde genelde kapalı mekânlar özelde ise evler çoğunlukta olsa da, açık mekânlar da azımsanmayacak derecede metinde kendine yer bulur. Kadının açık bir mekânda tasvir ediliyor oluşu Tanzimat'tan Servet-i Fünun yıllarına kadar mekânın farklı işlevlerinin olduğunun da bir kanıtıdır. Öyle ki ilk romanlarımızda açık mekân daha çok Batılı bir hayat tarzının göstergesi iken Servet-i Fünun'a gelindiğinde bireyin psikolojisiyle alakalı farklı anlamlar da taşır. Bu yüzden kadınların tasvirinde dikkatimizi çeken ve işlevsel olduğunu düşündüğümüz açık

mekânlar iki başlık altında incelenecektir. Çünkü doğada ve mesire yerlerindeki tasvirler ile sokak, çarşı gibi alanlardaki tasvirler birbirinden farklı özellikler göstermektedir.

4.2.1 Doğada ve Mesire Yerlerinde Tasvir Edilen Kadınlar

Başlangıçtan günümüze feminist kuramın en çok altını çizdiği konulardan biri, erkek egemen kültürün kadını doğayla özdeşleştirmesidir. Çünkü ataerkil sistemlerde tıpkı doğa gibi yıkıcı güçleri olduğu düşünülen kadının, bir yandan da doğa kadar cazip ve tahrip edilmeye uygun, kırılgan bir yapıda olduğuna inanılmıştır. Özellikle 1970'li yıllardan sonra farklı görüşlerin bir araya gelmesiyle oluşan ekofeminizm, doğa gibi kadının da tahrip edilmesine karşı çıkar ve geçmişten bugüne kadının ve doğanın tahakküm altına alınması fikrini şiddetle eleştirir (Plumwood, 2020: 42). Ekofeministlerin söz konusu görüşlerini, Tanzimat'tan itibaren Türk romanında öne çıkan kadın-doğa ilişkisine uyarladığımızda; kadının tasvir edildiği doğaya ait mekânların görünenin ardında kalan pek çok anlamı olduğunu düşünebiliriz. Nasıl ki erkek egemen kültür, kadını sınırların kesin bir şekilde çizildiği ev içinde tahakküm altına alıyorsa; aynı şeyi sınırları olmayan bir alanda da sürdürür. Bunun yanı sıra kadının doğadaki tasvirlerinin çoğunda yine erkek egemen sistemin bu bedeni cinsel bir obje olarak değerlendirmiş olması dikkat çeker.

Tanzimat romanlarıyla birlikte edebiyatımızda önemli mekânlar olarak göze çarpan mesire yerleri ve bahçeler, doğa ve kadın bedeni birlikteliğinin eril okurda yaratacağı hazzı göstermesi bakımından önemlidir. Bu alanlar kadın ve erkeklerin bir arada bulunduğu bir yer olması bakımından kamusal alan olarak ifade edilebilir. Neşe Yeşilkaya evin özel alanı dışında, herkes için erişilebilir olan kamusal alanın "aleniyet ve görünme mekânları olduğuna dikkat çeker (2006: 27). Türk romanının ilk örneklerinden olgun örneklerine kadar pek çok eserde, mekân olarak tercih edilmiş olan bahçeleri ve mesire yerlerini kadının görünür olduğu mekânlar olarak düşünebiliriz. Kadın bu alanda, bir arabanın içinde yahut çoğunlukla bir peçenin ardında tasvir edilmiş olsa da güzelliğinin görünür olmasıyla bir şekilde seyirlik bir nesneye dönüşür.

Roman türünün bizdeki ilk örneklerinden olan *İntibah*'ta, Ali Bey'in Mehpeyker'i ilk kez gördüğü Çamlıca Bahçesi bu bakımdan önemlidir. Çamlıca Bahçesi'nin en önemli özelliği, alafranga kadın tipinin sıklıkla tasvir edildiği mekân olmasıdır. Zira 19. yüzyıl Osmanlı'sının alafrangalaşmış çevrelerinde, sosyalleşmeye hizmet eden mesire yerleri, millet bahçeleri kadınların çok kez olumsuzlandığı mekânlar olarak göze çarpar. Devlet eliyle düzenlenmiş bütün bu alanlarda kadın, esasında seyirlik bir nesne olmanın ötesine geçemez. Mehpeyker de Ali Bey'in bakışları altında, içinde bulundukları mekânın da katkısıyla açıkça ifade edilemese de erotik bir görüntü sergiler (2016: 48). Çamlıca'nın tasvirinde Divan şiirindeki kasidelerin nesib bölümlerindeki gibi soyut bir anlatım hissedilse de Mehpeyker, bazı bakımlardan soyut kadın imajından uzak tasvir edilir. Bu durum, mekânın düşselliği içinde gerçekçi tarafları olan kadının haz nesnesi olarak yaratıldığını gösterir. Mehpeyker'in düşmüş bir kadın olarak yorumlandığı romanda, Ali Bey'in onu ilk kez Çamlıca'da görmüş olması manidardır. Mehpeyker'in aksine Dilaşub roman boyunca ne doğada ne de kamuya açık başka bir alanda tasvir edilir.

Ahmet Mithat Efendi de kimi romanlarında kadınları doğada tasvir etmekten geri durmamıştır. *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de çevrenin anlatımına çokça yer verilmese de alafranga tip Felatun'un sevgilisi Polini mesire yerinde betimlenir (2016: 138). Buna karşılık Rakım'ın cariyesi Canan böyle yerlere gitmek istemez. Rakım ile birlikte Kâğıthane'ye gittiklerinde ise bu mekân onun için toplum içinde görünme arzusundan ziyade rahatlamak, nefes almak gibi işlevler taşır (2016: 114). 1882 tarihli *Vah*'ta ise mesire yerleri daha ayrıntılı bir şekilde kurgulanmıştır. Kadının içinde bulunduğu mekânın çeşitliliği yönünden başarılı sayabileceğimiz romanda, Ferdane Necati ile buluşmak için Bağlarbaşı Millet Bahçesi'ne gider (2019: 150). Alafranga bir şekilde yetiştirilmiş olan Ferdane, Necati ile Fenerbahçe, Çamlıca ve Göksu'da görüşür. Bütün mesire yerlerinde, Ferdane'nin güzelliği bir nebze daha artar fakat evli olması sebebiyle Necati'nin Ferdane hakkında tereddütleri vardır. Her ne kadar Göksu burada tasvir edilmese de Necati ve Ferdane'yi birbirine yaklaştıran bir mekân olması bakımından önemlidir. Çünkü bu buluşmalardan sonra anlatıcı Necati'nin Ferdane ile ilgili ikilemini de verir. Necati Ferdane'nin kendisiyle böyle serbest bir şekilde mesire

yerlerinde buluşmasına bir yandan sevinirken bir yandan da kadının ahlakıyla ilgili sorgulamalar içindedir (2019: 167).

Mekân konusunu kendisinden sonraki kuşak kadar önemsememiş olan Ahmet Mithat'ın *Vah*'tan yıllar sonra yazdığı *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta doğayı kadın tasvirleri bağlamında yeniden işlevsel olarak ele aldığı görülür. Metnin neredeyse bütününde mekânın deniz olmasından dolayı metin kişileri genellikle gemide tasvir edilir. Ancak burada Neofari'nin denizde betimlenmesi son derece manidardır. Çünkü dişil bir imge olan su, Neofari'nin bedeninin haz nesnesi olduğuna dair hatırlatma gibidir. Neofari'nin üzerinde yolculuk yaptığı ve bir gece yangın sebebiyle içine düştüğü deniz aynı zamanda Bachelard'ın ifade ettiği gibi "anne"dir (2006: 135). Fakat denizin bir anne gibi besleyici ve korumacı olan yönü metinde ideal bir kadın olarak kurgulanmış Vasiliki tarafından temsil edilir. Neofari ise anlatıcının sürekli vurguladığı "şeytan" imgesiyle suyun yutucu, öldürücü tarafını dolayısıyla şiddeti temsil eder. Ahmet Mithat önceki romanlarının aksine burada, mekâna özellikle dikkat eder ve Neofari'nin sudan çıkışını daha önce Venüs'le ilgili bölümde belirttiğimiz üzere erotik bir sahneye dönüştürür (2013: 300). Ahmet Metin ve gemidekiler Neofari'nin ıslanmış kıyafetlerini ve bunların altından görünen bedenini hayranlıkla izlerler ancak bu kısımlarda mekân, bedeni cinsel bir objeye dönüştürmüş olmasına rağmen hemen hiç tasvir edilmez. Anlatıcı olayın sabaha karşı yaşandığını anlatır ve geçer.

Bu iki örnek Ahmet Mithat'ın doğayı, iki zıt tipi göstermek amacıyla kullandığını gösterir. Öyle ki Tanzimat romanında mesire yerlerinin temel işlevi, yanlış Batılılaşmış kadınlara mesken olması ve bu kadınların erkeklerle ilişkilerinin başlangıcına kaynaklık etmesidir. Yani doğa, bu romanlarda büyük oranda kötücül özellikler taşıyan kadınların sıklıkla yer aldığı mekânlardır. Bu arada hemen belirtmek gerekir ki *Sergüzeşt*'te Dilber'in Nil Nehri kenarındaki tasvirlerinde kötücül olduğuna yönelik hiçbir ifade yer almaz. Hatta Dilber metnin başından sonuna kadar masum ve mağdur bir kadın olmasıyla dikkat çeker. Son kısımda âdeta bir eski çağ ilahesi gibi Nil Nehri'ne doğru yürüyüşünde, onu çevreleyen tabiat hiçbir cinsellik vurgusu taşımaz. Su burada cinsellik odaklı bir çağrışımdan ziyade Bachelard'ın ifade ettiği gibi "ölmeye davettir" hatta "temel maddesel sığınaklardan birine kavuşmamızı sağlayan özel bir ölüme davettir" (2006: 67). Dilber suyun üzerindeyken bir yandan özgürlüğüne gider

bir yandan da adeta anne karnındaki amniyotik sıvının rahatlığı içinde yüzmektedir. Bu bağlamda *Sergüzeşt*'te doğanın aynı zamanda melankolik çağrışımları olan bir mekân olduğunu da ifade etmek gerekir. Daha sonraki yıllarda Ahmet Haşim'in empresyonist bir tavırla şiirlerinde kullanacağı su, ay ve kadın imgelerinin bir arada olduğu tasvirler, romanımızda ilk kez Samipaşazade Sezai'nin satırlarında varlık göstermiştir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda doğa, anlatıcının alafranga tipe ironik bakışını göstermesi açısından önemli bir mekândır. Bihruz Bey'in sıklıkla gittiği Çamlıca Bahçesi, ilk açıldığı zamanki güzelliğini yitirmiştir, hemen her yanı hüzünlü bir sessizliğe bürünmüştür (2015: 52). Çamlıca'nın eski ve yeni hâllerinin farklı görüntüler sunması esasında toplumsal yozlaşmanın bir göstereni olarak da düşünülebilir. Jale Parla da buradaki Çamlıca tasvirlerinin *İntibah*'ta yer alan tasvirlerden farklılığına değinirken buranın "terkedilmiş, soluk, gri, yıkık dökük bir Çamlıca" olduğuna dikkat çeker (2018: 125). Öte yandan buradaki Çamlıca tasvirlerinde mekânın kuşbakışı görüntüsü üzerinden bir perspektif algısı da göze çarpar. Nitekim Alphan Akgül de -Türk romanında perspektif meselesini sorguladığı çalışmasında- nesnel bir haritaya yahut kuşbakışı çizilmiş bir krokiye benzeyen Çamlıca tasvirlerinde, perspektifin yer aldığını ve bu durumun romanı resimleyen Halil Paşa ve Diran Çırakyan'ın metindeki çizimlerine rehberlik ettiğini belirtir (2016: 511). Böylesine başarılı kurgulanmış bir mekân olan Çamlıca, metnin olay örgüsünde de son derece işlevseldir. Zira Bihruz Bey, Periveş'i Çamlıca Bahçesi'nde görür. İlk kez sarı landonun içinde iken belli belirsiz görünen bu kadın, bahçedeki havuzun kenarında bu sefer hiçbir perdenin ardına gizlenmeden Bihruz'un karşısındadır. Bihruz'un Periveş'i seyrettiği bu kısımda havuzun genel yapısı da pek çok bakımdan ilgi çekicidir.

> *Havuz bu makule rakit sularca alamet-i kıdem ve herem olan ve bazı vakit berraklıktan daha ziyade hoşa giden yeşil rengi henüz kesbetmemiş ise de epeyce bulanmış sararmış olduğundan safhası kenar ve civarındaki eşcar ve nebatat ile temaşasına gelenlerin şekil ve heyet ve endam ve suretlerine aynalık ediyordu. İçerisindeki kırmızı, beyaz, siyah renkte balıklar güneşten hisse-i hayatlarını almak için tâ suyun yüzeyine kadar çıkmış ve âlem-i âb içinde sakinane ve mestane temaşa-yı devrana dalmıştı (2015: 74-75).*

Havuzun bulanık olması bir anlamda suyun yüzeyinden yansıyan kadınların görüntüsünün de açık ve net olmadığını gösterir. Karşısındaki Periveş, Bihruz'un zihninde havuzun sarımsı yüzeyindeki gibi bulanık bir imge olarak kalır. Jale Parla ise

buradaki havuz betimlemesinin metnin bütününde izlenen dil ve anlam bulanıklığını göstermesi bakımından önemine değinir ve "Havuzun yapısı da aynı Bihruz Bey'in dipte bulanık, yüzeyde işlevsel kafa yapısını ya da Tanzimat'ın dipte bulanık, yüzeyde işlevsel romanını anıştırdığını" ifade eder (2018: 135-136). Öte yandan anlatıcının gerçekçi bakışıyla eski güzelliğini taşımayan bu mekân, Bihruz'un gözünde Periveş'i ve sarı landoyu gördüğü ilk yer olması bakımından değerlidir. Bu yüzden belki de mekân da Periveş de algısal olarak cazibelidir fakat gerçekte böyle olmadığını anlatıcı sık sık vurgular. Mekânın gerçek görüntüsünün sunduğu terk edilmişliğin yanında Periveş'in aslında Bihruz'un sandığı gibi bir aileye mensup olmadığı anlatıcı tarafından detaylı bir şekilde anlatılır (2015: 84).

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda mekânın kadın bedeniyle ilişkili bir şekilde tasvir edildiği düşünülebilir. Burada mesire yerleri kadın bedeninin seyirlik bir obje olarak düşünülmesine kaynaklık eden mekânlar olarak öne çıksa bile erotizm vurgusu açıkça yapılmaz.

Tanzimat ve Servet-i Fünun arasındaki dönemde, popüler sayılabilecek romanlar yazan Mehmet Celâl kimi romanlarında doğayı alenen kadın bedenini erotik bir haz nesnesine dönüştürecek asıl mekân olarak ele almıştır. Yazarın *Venüs* adlı romanında denizde betimlenen iki kadın bunun en net örneğidir.

> *Deniz hamamında bir kız daha çıktı. Yekdiğeri ile yarışa başladılar. Müsabakât arzusuyla o kadar çırpınıyorlardı ki nazik kolları süratli süratli hareket ediyor ve ayaklarının denize çarpmasından yükselen serpintiler aks-i hurşid ile birer elmas parçası şeklini bağlıyordu.*
> *Sanki tabiat, Melahatları bir derecede olan bu iki meleğin yekdiğerine müsabakâtına razı olmuyormuş da birbirini geçmemeleri için o anda ikisinin de kuvvetini bir dereceye indirmiş. Evet! Kızların hiçbirisi hakk-ı müsâbakâtı kazanamadı. İkisi için de dönmek lazım geldi. Bu anda oradan geçmekte olan bir vapurun hâsıl ettiği dalga evvelce denize giren kızın üzerine geldi. O güzel meleği bi't-tesadüf kendisiyle yarışa çıkan kızın kolları arasına itti. Bunları o halde görenler iki feriştah birbirine sarılmış, öpüşüyorlar zannederdi. Dalga, dalganın köpüğü bu iki kızın bellerinden aşağısını örtmüş olduğundan şu hale dikkat etmekte olan şâir o aralık kurşun kalemiyle açık mâî bir kâğıda yazdığı beyitler arasına şu mealde birkaç beyit de ilave etti:*
> *Dalga, dalganın köpüğü iki deniz perisinin bellerinden aşağısını örttü. Biri seher bulutu arasından tulu' eden güneşe, diğeri bulutsuz bir havada sema üzerinde görülen kamere benzedi. İkisi de yıkandıktan sonra yine mahallerine gitmek üzere semadan inmiş iki melektir.*
> *Denizin üstünde bu gibi latif manzaralar nadir değildi (2020: 28-29).*

Mitolojik göndermeleri de olan bu kısımda hemen bütün imgeler, kadının cinsel bir obje olarak algılandığını gösterir. Romanın anlatıcısı konumundaki şair, bu kızların denizdeki hâllerini dikkatle izler. Burada doğanın hazza kaynaklık edecek bir mekân olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Servet-i Fünun'da devrin içe kapanık havasının başarılı bir şekilde yansıdığı kapalı mekânların fazlaca yer almasına mukabil zaman zaman doğanın içinde, mesire yerlerinde tasvir edilen kadınlara rastlanır. Halit Ziya'nın İzmir dönemi romanlarında, doğa, daha çok içinde yaşanılan köşklerin, yalıların bahçeleri şeklinde karşımıza çıkar. Bunun dışında toplumun bir arada bulunabileceği mesire yerleri, millet bahçeleri kadınların anlatıldığı kısımlarda göze çarpmaz. *Sefile* ve *Nemide*'de kadınlar, kimi bölümlerde, denize nazır evlerin bahçelerinde betimlenmişlerdir. Halit Ziya'nın romanlarında doğanın kadın tasvirlerinde önemli bir mekân olarak kurgulanmasına ise *Aşk-ı Memnu*'da rastlarız. Metnin hemen başında göze çarpan sandal gezintisi ve Melih Bey Takımı'nın çevredekiler tarafından görünme isteğinin sonucu olarak sık sık tercih ettikleri mesire yerleri önemlidir. Bu bakımdan değerlendirdiğimizde yazarın önceki romanlarında genç kadınların mesire yerlerinden ziyade evlerinin bahçelerinde tasvir edilmiş olmaları da manidardır. Çünkü ne Nemide ne de Mazlume, dış çevre tarafından görünür olup beğenilme arzusu taşımazlar. Firdevs Hanım ve kızları ise tam tersine giyim kuşamları hâl ve hareketleri ile birileri tarafından beğenilme kaygısı taşırlar. Neticede Adnan Bey tarafından beğenilmiş olma, bu gezintilerin Melih Bey Takımı için işe yaradığını gösterir. Roman, bu üç kadının bir sayfiye yeri olan Kalender'den dönerken bindikleri sandal yolculuğu ile başlar (2020: 17). Metnin deniz üzerindeki kadınların tasviriyle başlaması son derece önemlidir. Çünkü mekânın deniz olması bu üç kadının birer haz nesnesi olarak kurgulandığını işaret eder. Sadece Bihter değil, annesi ve kız kardeşi de romanın kimi yerlerinde kolektif bilincin bir yansıması olarak cinsel bir obje görünümündedir. Ancak Bihter, annesi ve kız kardeşi Peyker'den daha güzel ve alımlı bir kadın olması sebebiyle bu gezintilerin en çok dikkat çeken figürü olarak anlatılır.

Romanda doğanın önemli bir mekân olarak bir kez daha öne çıktığı görülür. Bihter'in dönüşümünde ve kadınlık arzularının canlanmasında önemli bir işleve sahip Göksu gezintisi, Firdevs Hanım ve Peyker'in birer objeye dönüşen bedenlerinin

anlatımlarına sahne olur. Özellikle Peyker, kıyafeti ve tavırlarıyla bunun en net örneğidir. Peyker, hazzın mekânı olan doğadaki tasvirlerinde erotik göndermelerle yüklü ifadeler eşliğinde şöyle anlatılır:

> *Behlûl devam edemedi. Önünde, dudaklarının kenarında duran bu yarı açık enseden sıcak bir şehvet rahiyası onun yüzünü yakıyor, gözlerine bir perde çekiyor, bu yaz gününün ağır havası içinde onu bunaltıyordu. Peyker'in başında ince bir tül vardı ki yalnız saçlarını sararak arkasından bütün ensesinin beyazlıklarını açık bırakıyordu. Behlûl şimdi o kadar yakındı ki bu beyaz cildin hararetini içiyor, bundan mest olarak çıldırıyordu. Peyker'in saçlarından bir tel genç adamın terli alnına dokunuyor, bir saniye yapışıyor, Behlûl'ü titretiyordu. Bu tel saç, genç kadınla onun arasına sanki bir busenin visalinden bir nebze koyuyor gibiydi. Behlûl oradan ayrılmıyor, bu bir tel saçı arıyor, ona sürünmek ve bununla Peyker'den bir şeye tasarruf heyecanını duymak istiyordu. Artık kendisinde zapt olunamayacak bir heves vardı. İki elleriyle Peyker'in omuzlarından tutmak ve şimdi dudaklarını yakan bir buse ihtiyacını işte şurada, şu ensenin bellisiz küçük küçük kumral tüylerle gölgelenmiş bir dalgacığa benzeyen noktasında tatmin etmek istiyordu (2020: 143).*

Behlül'ün tamamen şehvet odaklı yaklaştığı Peyker, anlatıcı tarafından ayrıntılarla betimlenmiştir. Mekânın açık ve geniş bir alan olması Behlül ve Peyker'i birbirine yaklaştırır. Öte yandan kolektif bilince kazınmış doğa-kadın özdeşliği de Peyker'i Behlül'ün gözlerinde bir arzu nesnesine çevirir. Bütün bunlara şahit olan Bihter ise bir yandan gördükleri karşısında kız kardeşine yönelik nefret duyarken bir yandan da böylesi bir sahne karşısında kadınlık arzularını keşfetmiştir. Nitekim Ramazan Korkmaz da Göksu gezintisinin mekânsal bir gezi olmaktan öte başka anlamlar taşıdığını ve Bihter'in burada bir dönüşüm geçirdiğini ifade eder (2009: 169). Bihter burada sadece Peyker ve Behlül arasında olup bitenleri değil, annesi ile Behlül'ün arasında geçenleri de gözlemler (2020: 146). Firdevs Hanım ile Behlül arasındaki temas ve anlatıcının ifadeleri, Göksu'nun baştan beri ifade ettiğimiz gibi cinsellikle açıklanabilecek göndermeleri olduğunu gösterir. O hâlde bütün aile, dört sandala binerek gittikleri Göksu gezintisi romanın kırılma anlarından birine kaynaklık eden bir mekândır. Anlatıcı bu kısımlarda bakışlarını tek tek kadınlar üzerinde gezdirirken, mekânı da adeta cinsiyetlendirir. Göksu burada tamamen dişil bir mekân olarak öne çıkar.

> *Adnan Bey bu müzeyyen hülyayı dudaklarında sabırlı bir tebessümle dinlerken Göksu sanki hafif bir istihza zemzemesiyle dalgacıklarının feşfeşesini sürükleyerek akıp gidiyordu. Kirli suları üzerine boşanan ağustos güneşiyle paslanmış bir ayna kesafetiyle parlayarak, sahilin perişan yeşillik kümelerinden, bütün o asaba,*

yılanların, kurbağaların karanlık aşiyanı olmak haşyetini veren ot yığınlarından siyaha benzer bir yeşile boyanıyor, erimiş yeşil bir güneş gibi akıyordu. Daha sonra bu yaz güneşinin ağır hareketleriyle ötede sahraların yandığı, ağaçların kavrulduğu, bütün tabiatın bunaltıcı bir hava içinde güya esnediği hissediliyordu (2020: 142).

Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi* adlı çalışmasında suyun dişil bir imge olmasına karşılık ateşin erilliğini, bu ikisinin bir araya geldiğinde cinselleşmiş imgelere dönüştüğünü ifade eder (1995: 47). Göksu deresinin suları üzerine düşen güneş ışıkları da tam olarak böyle bir anlama sahiptir. Derenin sularının ağır ağır titreyişi, bunun üzerinde güneşin yansımalarının oluşturduğu renkler, kenarındaki ot yığınları tamamıyla sembolik göndermeleri olan ve dişil ile eril imgelerin bir arada olduğunu gösteren ifadelerdir. Deniz, akarsu, yer altı dünyası, ay, bahçe, mağara gibi bütün imgeler nihayetinde dişil bedenin sembolleridir (Jung, 2005: 22).

Bu kısımda doğanın ön plana çıkışı Lacan'ın imgesel alanını da işaret eder. Buna göre doğa, bilinçdışı arzunun gün yüzüne çıktığı bir mekân olarak yorumlanabilir. Ayrıca doğaya ait imgelerin hazza, zevke, arzuya ve dişil olana açıkça göndermede bulunur (Şen, 2015: 1894). Bu anlamda romandaki Göksu gezintisi, hem burada tasvir edilen kadınların hem de Behlül'ün bilinçdışı arzularının eyleme dönüştüğü bir alan olarak dikkate değerdir. Peyker, Firdevs Hanım ve Behlül, doğanın beraberinde getirdiği hazzı açıkça yaşarlarken Bihter bunun sadece farkına varır. Bihter'in bu arzuyu yakalaması ise tamamen karanlık olan yatak odasının pencereden yansıyan ışıklarla aydınlanmasıyla ve yine pencereden görünen tabiatın odada yarattığı deniz mağarasını andıran görüntüsüyle mümkün olur (2020: 173).

Aşk-ı Memnu'da bu kadar işlevsel olan Göksu'nun bu şekilde bir haz mekânı olarak algılanmasını empresyonist bir yönelim olarak yorumlamak gerekir. Çünkü doğaya böylesi bir anlam yüklemek bireyin bilinçdışıyla alakalıdır. Bu yüzden Göksu, Peyker, Firdevs Hanım ve Behlül'ün tasvir edildiği kısımlarda erotik göndermeleri olan bir mekân iken Adnan Bey, Nihal ve Bülent için kendilerini huzurlu hissettikleri bir alan olmanın ötesine geçmez. Bu arada romanın bu sahnesi Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı resmiyle de karşılıklı okunabilir.



Resim 39*: Eduard Manet, Kırda Öğle Yemeği, 1863.*

Sergilendiği dönemde büyük yankı uyandıran tabloda biri tamamen çıplak, diğeriyse elbiseli iki kadın figür vardır. Dönemin sanat çevrelerince müstehcenlik iddiasıyla eleştirilen resim, dinsel ve mitolojik temlerin Manet'in bakış açısıyla verildiği eserde, ışık en çok öndeki çıplak kadını aydınlatır (Akbulut, 2007: 13). Burada çıplaklık tamamen soyunuk olmanın ötesinde Berger'in ifade ettiği gibi bir görme biçimidir, bir sanatsal gelenektir (2018: 53). Ancak Manet, Batı resmindeki geleneksel çıplaklığı gündelik yaşam sahneleri içinde yorumlamasıyla bir yeniliğe adım atar. Öte yandan öndeki kadının seyircisine yönelttiği bakışları dikkat çeker. Betül Serbest Yılmaz, kadının bu hâliyle kışkırtıcı imalarda bulunan davetkâr bir avcı görünümünde olduğunu belirtir ve bu bakışların "kötü sonla bitecek bir geleceği işaret ettiği"ni vurgular (2018: 126). *Aşk-ı Memnu*'da ise metnin hemen her kısmında esas figür olan Bihter, bu tabloda yer alan suyun içindeki kadın gibidir. Onun yerine Peyker ve Firdevs Hanım öndeki figürün davetkârlığını taşırlar. Burada anlatıcının Bihter'in bedenine odaklanmayışına sebep olarak onun henüz Adnan Bey'e ihanet etmemiş masum bir kadın olması düşünülebilir. Yine de hem Manet'nin tablosunda hem de *Aşk-ı Memnu*'da kırda geçirilen günün kadına yönelik benzer imâları taşıdığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

Nihal de romanın son kısmında Behlül'le birlikteyken doğada tasvir edilir. Ancak onun buradaki tasvirlerinde şehvet vurgusundan çok melankoli hissi baskındır. Üstelik anlatıcı buradaki tasvirlerinde onun bir çocuk olduğunu da tekrar tekrar vurgular

(2020: 351). O hâlde yazarın doğayı, metin içindeki karakterlerin özelliklerine uygun bir şekilde tasvir ettiğini söyleyebiliriz.

Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* romanında kadının doğada tasvir edildiğini görürüz. Sermet ve Macit, sık sık kırlarda buluşurlar ve orada birlikte yemek yerler. Anlatıcı bu kısımlarda hem mekâna hem de bu mekân içindeki kadına odaklanmıştır.

> *Önlerinde dere iki kadem aşağıda semâlarını teşkil eden söğütleri sathına resmetmişti. Ağaçların üstünden geçen rüzgârlar yapraklardan bir bârân-ı katarat serpiyordu.*
>
> *...*
>
> *Şimdi çayırın öyle bir noktasına gelmişlerdi ki bütün bütün enzardan mestur idiler. Bir büyük dişbudak altına oturdular. Su burada alçalan sahille bir seviyeye akıyor, süratli bir zemzeme-i cerayanla geçerek çakılların üzerinde mini mini, billuri şelaleler yapıyordu. Ayaklarının dibinde bir yabani zambak, suyun içinde beyaz, narin ayaklarını yıkıyordu (2019: 85-86).*

Buradaki anlatımların hiçbirinde *Aşk-ı Memnu*'daki gibi bir şehvet vurgusu yer almaz. Elbette mekân, dişil pek çok imgenin bir araya gelmesiyle anlatılmıştır ancak burada açıkça ifade edilmeyen arzuların yerini, manzaranın roman kişileri üzerinde yarattığı melâl hissi alır. Çünkü insana ferahlık veren bu manzaralar güneşin batışıyla birlikte hem Sermet'te hem de Macit'te sebepsiz bir hüzün yaratır. Metnin bütününe sirayet etmiş olan melankolik hava burada doruk noktasına ulaşmıştır. O hâlde *Ferda-yı Garam*'da öne çıkan doğa, bireyin iç dünyasını kaplayan melankoliyi açığa çıkaracak bir mekân olma işlevini görür. Bunun dışında Sermet ve Macit sık sık Boğaziçi'nde geziye çıkarlar. Hacim bakımından küçük olan bu eserin en canlı tasvirlerine roman kişilerinin doğadaki gezileri esnasında rastlanır.

Eylül'de de doğa, kadının sıkça tasvir edildiği alanlardan biri olarak öne çıkar. Suat ve Süreyya romanın başında yaşadıkları konaktan sıkılırlar ve Boğaziçi'nde bir yalı kiralarlar. Romanın bu kısmında doğa önemli bir unsurdur. Hem evin pencerelerinden görünen deniz hem de Necip'in de katılımıyla gittikleri Kavaklar, Beykoz Çayırı gibi yerler özellikle Suat ve Süreyya'yı çok mutlu eder (2018: 52).

Mehmet Rauf, *Eylül*'de doğayı romanın asıl meselesi olan yasak aşkın filizlenmesinde işlevsel olarak kullanır. Çünkü Necip, Suat'a her yanı doğayla çevrelenmiş bu evde âşık olur, Süreyya'nın kendi iç dünyasına yönelmesi ve Suat'ı ihmal etmesi de yine doğada olmalarının dahası deniz tutkusunun bir sonucudur. Suat, Necip için deniz gibidir. Kimi zaman onun sakinliğini hayranlıkla izleyen Necip kimi

zaman da tıpkı deniz gibi kadının da öldürücü olmasından korkar. Bu yüzden belki de Suat'a olan hislerini sorgularken onu mitolojide kötücül bir kadın olarak yer alan "Dalila" olarak tanımlar.

> *Onun sükûnunda, hilminde korkunç fırtınaların ra'd ve berkini görür gibi oluyordu ve bu sinede sahiden müstesna bir kadın, bir fırtınalı kadın kalbi bulunup da böyle rastgele bir çocuğa teslim-i iradat edişini, onun için herkesi, her şeyi feda edecek bir hale gelişini, etrafı kırmızı görmeden düşünüyordu.*
> *Ve bîçare Süreyya, bîhaber, saf, hep bunları yükleniyordu, değil mi? Kendisi bile, o kadar mû-kişâf, dur-endîş olduğu hâlde hiçbir şeyden şüphe etmemiş miydi? "Çünkü kadın, çünkü Dalila diyordu; çünkü bu iş için vücut bulmuşlar, çünkü kadınlık demek aldatabilmek olduğu için, ne kadar çok kadın olursa o kadar kolay aldatılabileceklerdi (2018: 103).*

Necip'in Suat konusundaki ikircikli tavrına karşın, anlatıcı daha tarafsızdır. Suat'ın doğa içindeki betimlemelerini daha çok Necip'in gözünden okuruz. Necip bir yandan karşısındaki denizin güzelliğine ve sakinliğine odaklanırken bir yandan da denizde onu bekleyen fırtınalardan endişe etmektedir; aynı endişeleri Suat'ın tasvirlerinde de hissederiz. Fakat bütün endişelerine rağmen, Suat'ı denizde yarı çıplak hayal etmekten geri durmaz. Bir hayalin tasviri olsa da buradaki ifadeler kadın-deniz ilişkisini ve bunların bir aradayken sembolize ettiği erotizmi son derece başarılı bir şekilde örnekler. Necip'in denizde Suat'ın kokusunu duyduğunu zannettiği bu kısımda, denizin tasvirleri ilgi çekicidir (2018: 125). Dalgalı ve devingen bir görüntü içinde Necip adeta suyun içinde ölmeyi arzular. Bu durum Suat'ın metin boyunca deniz kenarındaki yahut denizdeki sandal üzerindeyken verilen tasvirlerinden farklı olarak şehvetin öne çıktığı bir kısımdır. Çünkü ilerleyen satırlarda -daha önceki bölümlerde işlediğimiz gibi- Necip'in gözünden Suat deniz içinde hayali olarak betimlenmiştir. Evsiz, yurtsuz, hayatını otel odalarında geçiren Necip için Suat'ın bedeni, deniz gibi dahası denizin imgelediği anne gibidir. Şerife Çağın'ın (2019: 413) Tanpınar'ın eserlerinde yer alan şehirlerin cinsiyeti üzerine hazırladığı çalışmasında, "dişil bir düş kurma mekânı" olarak tanımladığı Boğaz, burada da Necip'in düş kurduğu ve bu düşlerle dolayımsız bir haz yakalamayı arzuladığı yerdir. Öte yandan kimi kısımlarda denizde tasvir edilen Suat'ın imgesinde, şehvet imasından çok anneyi hatırlatan sükûnete de rastlanır.

> *O zaman sandala bindiler; bir gölde geziyoruz vehmi ile mahzuz, denizde bir muhabbet ve mahremiyet hissi veren bu rükud-ı mahzunane içinde sandalın sessizce kayıp akışı ile memnun, suların sükûn ve rükudundaki letafete karşı, gökte,*

denizde sükûndan başka bir şey nebean etmediği bu zamanda müstağrak-ı şiir gezdiler. Büyük dere açıklarına çıktıkça vadiyi iyice görmeye başladılar, ta ileride Bentler'in kemerleriyle, daha sonra sürüklene sürüklene dalgalanan küçük tepeler silsilesiyle bütün vadiyi ihata ederek nihayet alçalıp dağılan dağların, yeşilin bütün elvanını gösteren ağaçlarıyla, bu vadide nazarı saatlerce işgal edecek bir manzara vardı. Deniz beri tarafta, Beykoz Koyu'nun son haddine, bu tarafta Karadeniz'in ufuklarında dumanlanıncaya kadar hep böyle pür sükûn ve gamgin idi (2018: 159).

Denizin durgunluğu, deniz üzerindeki sandalda bulunan Suat'ın çehresinden izlenen sükûneti sembolize eder. Necip bu manzaraya uygun bir şekilde gözlerinden hüznün okunduğu Suat'ı izlemeye koyulur. Suat'ın buradaki tasvirlerinde mekânın atmosfer yaratmak amacıyla böylesine titizlikle kurgulanmış olması yazarın görsel bir bilince sahip olduğunu da gösterir. Nitekim Cenan Arıkan da, Bahriye Mektebi'nde öğrenim görürken aldığı perspektif derslerinin, Mehmet Rauf'un resim konusundaki gelişimine katkı sağladığını belirtir (2019: 18). Burada deniz ve denizin üzerindeki kadın, birbiriyle son derece uyumlu bir görüntü arz eder ve yazar tıpkı empresyonist bir ressamın tablosundaki gibi mekânı bireyin bakışları ve ışık altında değişen, farklılaşan görüntülerle okura sunar.

Sandal bî-hareket küreklerin resmi denizde sakit duruyordu.
Ve insana emin kalplere sığınmak ihtiyacı veren bu hava içinde Necip, karşısında gözleri bir katre-i hüzün ve şiirler pür-nem, dalmış görünen Suat'a bakarak, onu bugün hiç görülmemiş bir güzellikle görerek, meftuniyeti birden son derece-i ateşe çıkaran bir inzicab hissediyor; ona nasıl kırılmaz rabıtalarla nasıl dehşetli bir surette bağlı olduğunu kalbine hücum eden helecandan, sade ona bakmak helacanından anlıyordu ve bunu tezyid etmek için en küçük hutut-ı simasına kadar dikkat edip incizabını arttırmak isteyerek, içinden onun ateşlerini çoğaltıp ölmek istiyordu (2018: 160).

Bu kısımdan sonra anlatıcı Necip'in gözünden Suat'ın çehresini hiçbir ayrıntısını atlamadan anlatır. Daha önce Suat'ın kokusunu duyarak içinde ölmeyi arzuladığı deniz, bu sefer Necip'i huzurla sarmaktadır ancak ölüm arzusu devam eder. Bu durum da yine kadın-doğa ilişkisinin bir göstereni olarak düşünülebilir.

Servet-i Fünun romancıları arasında Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un kadın tasvirlerinde bu kadar işlevsel bir şekilde kullanılan doğa ve mesire yerleri, Hüseyin Cahit Yalçın ve Safveti Ziya'nın eserlerinde daha yüzeysel bir şekilde yer alır. *Hayal İçinde* romanında Nezih, Diyapulo ailesinin kızlarını ilk kez Tepebaşı Bahçesi'nde görür ve serbest tavırlarıyla çevredekilerin dikkatini çeken genç kadınlar romanda ilk kez bu mekân içinde tasvir edilir (2019: 31). Tepebaşı Bahçesi dönem içerisinde seyir meselesinin öne çıktığı bir mekân olarak önemlidir. Nezih ve arkadaşları da buraya

gelerek etrafta gezinen yahut oturan kadınları skopofiliye varan bir yönelimle izlerler. İlerleyen kısımlarda Nezih ve arkadaşları bu kızların denizde olduklarını hayal ederler ancak burada ne doğa ne de kadınlar ayrıntılı olarak betimlenmez sadece çıplaklık vurgusu yapılır (2019: 49).

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında -açık mekânlar bağlamında- hazzın mekânı olan doğa yerini çok zaman kentin ara sokaklarına, mahallelere bırakmıştır. Yalnızca ilk romanı *Şık*'ta Madam Potiş ve Şatırzade Şöhret Bey, Tepebaşı Bahçesi'nde tasvir edilmiştir. Mizahi ögelerin ağır bastığı bu kısımda Tepebaşı, alafranga şıkların absürt görüntüler sergilediği bir mekân olması bakımından dikkate değerdir (2021: 104).

Daha önceki romanlarda da bu tarz mesire yerleri ve bahçeler, alafrangalık eleştirisiyle birlikte ele alınmış mekânlardır. Fakat Hüseyin Rahmi, alafrangaların çok sevdiği bu mekânı, bıyık altından gülerek okura yansıtır. Madam Potiş de buradaki tasvirlerinde yazarın müstehzi bakışından nasibini almıştır. Nitekim Şöhret Bey'le birlikte dans dersi alırken yanı başlarındaki havuza düşen Madam Potiş yine gülünçlüğü ön plana çıkarılarak tasvir edilmiştir (2021: 121). Tepebaşı Bahçesi, yaşanan gülünç olaylar ve orayı ziyarete gelen birbirinden farklı insanların görüntüleriyle adeta Mikhael Bakhtin'in "karnaval mekânı" olarak adlandırdığı meydanları andırır, zira bu mekânda her türlü mizahi unsur, müstehcenlik ve aşırılık kendine yer bulur (2020: 25).

4.2.2 Sokak ve Mahalle Gibi Kamusal Alanlarda Tasvir Edilen Kadınlar

Türk romanında bütün bu mekânlardan daha az varlık göstermiş olsa bile; sokak, mahalle, çarşı gibi yerlerin de kadının tasvir edildiği kısımlarda yer aldığını belirtmek gerekir. Bütün bu yerler bir yandan dönemin gündelik yaşamına dair bilgiler sunarken bir yandan da Batılılaşmayla birlikte değişmeye başlayan kadın algısını göstermesi bakımından önemlidir. Pek tabii kamusal bir alan olan sokak, mahalle gibi yerlerin metindeki işlevi Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a farklılık göstermektedir. Zira ilk romanlarda bu mekânlar, toplumsal ve kültürel olgulara ayna tutarken Servet-i Fünun romanlarıyla birlikte bireyin psikolojisini de yansıtmışlardır.

Tanzimat döneminin velut yazarlarından olan Ahmet Mithat, tespit ettiğimiz kadarıyla kadını bu alanlarda betimleyen ilk yazardır. Öyle ki ilk dönem romanlarından olan *Yeryüzünde Bir Melek*'te Raziye çarşıda betimlenir. Bütün çarşı halkının hayranlıkla seyrettiği Raziye, kamusal alanda seyirlik bir nesne gibi algılanan kurmaca kadınlardan belki de ilkidir. *Vah*'ta ise eğitimli bir kadın olan Ferdane'nin tek başına gezdiği sokaklarda böyle bir nazarla karşılanmış olması daha detaylı anlatılır. Romanın "Bir Takip" başlıklı üçüncü bölümünde Ferdane'yi takip eden Behçet Bey, aslında içinde bulunduğu toplumun kadına bakışını da büyük oranda yansıtır (2019: 34). Kadını seyirlik bir nesne gibi gören erkek egemen kültürün içinde yetişmiş olan bu adam, henüz hiç tanımadığı Ferdane'yi sokaklarda takip ederken bir yandan da onun ahlakı hakkında fikir yürütmektedir. Her ne kadar burada Ferdane'nin geçtiği sokaklar anlatılmasa da bu adım adım takip bize Osmanlı kadınının kamusal alana ne kadar uzak veya yabancı olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu durumda açıkça söylenmese de kadının ait olduğu yer kamusal alandan çok evdir. Evin sınırlarının dışında ise kadın, sürekli bir bakış altında olacak ve bunun sonuçlarıyla baş etmek durumunda kalacaktır. Nitekim Ferdane de çok güzel ve alımlı bir kadın olarak sokaklarda serbestçe gezebiliyor olmanın bedelini, romanın sonunda güzelliğini yitirerek ödemiştir (2019: 258). Buna karşın Ahmet Mithat'ın Osmanlı coğrafyası dışında başka yerlerin mekân olarak öne çıktığı romanlarının bazılarında kadınlar; sokaklarda, caddelerde daha rahat tavırlar eşliğinde betimlenirler. Söz gelimi *Diplomalı Kız*'da Julie, eğitimli bir kadın olmasına rağmen çevresindekilerin onu çirkin bulması yüzünden iş bulamaz ve geçimini sokaklarda gül satarken okuduğu şiirler sayesinde sağlar (2018: 71). Ahmet Mithat'ın kadın eğitimi konusunda dönemine göre ilerici fikirlerinin bir yansıması olan romanda, eğitim almış bir kadının kamusal alanda bulunmasında hemen hiçbir mahzur görülmez hatta Fransa'da geçen romanın sonunda Osmanlı kadının da farklı meslek dallarında varlık göstermesi gerektiğine değinir. Gelgelim yazarın Osmanlı coğrafyasında geçen romanlarında, eğitilmiş olsa bile kadının sokağı bir erkek kadar rahat kullandığını gösteren örneklere rastlamayız. Bunun bir sonucu olarak açık kamusal alanlarda daha çok gayrimüslimleri yahut alafrangalığı toplumca maruf kadınları betimlemekle yetinir. Natüralist bir çabayla yazdığı *Müşahedat*'ta Agavni ve Siranuş'un gayrimüslim olmaları yazarın bu kadınları kamusal

açık alanlarda -vapurdan indikten sonra yürüdükleri sokakta- tasvir etmeyi kolaylaştırır (2017: 52).

Kadın tasvirlerinde sokağın öne çıktığı bir diğer roman, Fatma Aliye'nin *Muhadarat* adlı eseridir. Ailesinden kaçarak Suriye'ye giden Fazıla, buraya özgü bir kıyafet olan çarşafla kentin sokaklarında kısaca betimlenir (2014: 272). Her ne kadar buradaki mekân ve kadın tasvirleri yüzeysel bir anlayışla kaleme alınmış olsa da o coğrafyanın birtakım özelliklerini yansıtması bakımından dikkate değerdir. Öte yandan romanda, olumsuz özelliklere sahip bir kadının değil de ideal özellikleri olan Fazıla'nın sokakta betimlenmesi, kadın yazarın mekân ve kadın ilişkisinde erkek yazardan farklı bir tavrının olduğunu gösterir. Bilinçli yapılmamış olsa bile Fatma Aliye, tek başına Suriye'ye giden ve orada kendi ayakları üzerinde duran Fazıla'yı açık alanlarda tasvir etmekten kaçınmamıştır.

Servet-i Fünun romanına gelindiğinde sokağın kadın tasvirlerinde fazlaca işlevsel bir mekân olmadığı görülür. Ancak Halit Ziya'nın *Sefile* adlı romanı bu durumun istisnası olarak düşünülebilir. Romanın başında üstü başı perişan bir hâlde sokakta bulunan Mazlume, romanın son kısımlarında yine benzer bir şekilde ıssız sokaklarda betimlenir. Halit Ziya mekânı önceki romanlardan daha ciddi bir dikkatle kurguladığı için metinde geçen sokakların Mazlume'nin iç dünyasını yansıttığı düşünülebilir. Romanın başında sokakta dilenen Mazlume'ye odaklanan ve çevreyi tasvir etmeyen yazar, son kısımda her şeyini kaybeden kadını ayrıntılı bir şekilde dar ve karanlık sokaklarda betimler.

> *Mazlume karanlıklar içinde kesif bir zulmet-i müteharrike şeklinde ilerledi. Bu cihetleri hiç bilmiyordu. Ayakları bir hiss-i tabiîye tabiyeten hareket ediyordu.*
> *Mazlume dar sokaklardan sallanarak geçti. Henüz kuva-yı zihniyesine tamamen malik olmadığı saatlerce yürüdü.*
> *Birdenbire barid, keskin bir rüzgar genç kızın yanmakta olan cildine temas etti. Vücudu bir seyyale-i berkıyyenin taht-ı tesirinde imiş gibi şiddetle titredi (2016: 170).*

Yazar bütün bu karanlık sokakları son derece işlevsel bir şekilde ele alır. Daha önce gençliği ve güzelliği ile bahçede tasvir edilen Mazlume, İhsan yüzünden her şeyini kaybedip fuhuşa sürüklendikten sonra bu karanlık sokaklarda adeta bir ölü gibi dolaşır. Anlatıcı bütün bu kısımlarda mekânın karanlık olduğunu ve darlaştığını ifade ederken esasında kadının iç dünyasını anlatmaktadır. Mekân ve birey arasındaki bu bağ, kim

olduğunu bilmediği adamların onu harabe gibi bir kalenin olduğu sokağa götürdükleri kısımda yeniden göze çarpar.

> *Bir akşam Mazlume'yi o zamana kadar görmediği bir yere götürdüler. Burası harap bir kalenin harap duvarları arsında sıkışmış kalmış muzlim, viran bir sokaktı. Mazlume buraya nasıl ve kimler refakatinde geldiğini bilemiyordu. Yalnız sabahleyin uyandığı zaman hiç görmediği bir mahalde olduğunu anladı.*
> *Burası bir sokaktı, fakat kimse geçmiyordu.*
> *Mazlume şaşkın şaşkın, yavaş bir nazarla etrafı süzdü. Yüzünde taaccüp ve hayrete delâlet eder bir alâmet görünmüyordu. Mazlume uykunun sıkleti altında ezilmiş bir vücut gibi yıkıldı, başı bir hareket-i tabiiyye ile yere düştü (2016: 77-176).*

İhsan yüzünden kaybettikleri Mazlume'yi hasta bir kadın hâline dönüştürdüğü için anlatıcı bulunduğu mekânları da buna göre seçer. Yani mekânın böylesine harabeyi andıran görüntüsü Mazlume'nin tamamen düşüşünün bir nevi habercisi gibidir. Dolayısıyla romanda söz konusu sokakların alelade mekânlar olmanın ötesinde, metnin sonuna yönelik bir atmosfer yarattığı söylenebilir. Halit Ziya sonraki romanlarında ise tespit edebildiğimiz kadarıyla kadınların tasvirlerinde sokak, mahalle gibi kamusal açık alanlara yer vermez.

Bu alanları işlevsel bir şekilde kurgulayan ve metnin önemli mekânlarından biri olarak kullanan bir yazar varsa o da şüphesiz ki Hüseyin Rahmi'dir. Çünkü Tanpınar'ın da belirttiği gibi edebiyatımıza sokak onunla girmiştir (2016: 69). Onun romanlarında mahalle hayatı ve sokak hemen bütün ayrıntılarıyla verilirken, bu alanların sakinleri olan kadınlar da çok canlı bir şekilde tasvir edilir. Tereddütsüz söyleyebiliriz ki Hüseyin Rahmi, pek çok romanında yerliliğin en önemli göstergelerinden olan mahallelerin adeta panoramasını çizer. Onun romanlarında mahalle kadınlarının böylesine canlı tasvir edilmesini yazarın çocukluk yıllarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Özellikle kenar mahallelerde tasvir edilen kadınlar birtakım ortak özelliklere de sahiptir. Bunlardan ilki bu kadınların hemen hepsinin çirkin olmasıdır. Bir diğer ortak özellik ise eğitimsiz ve batıl inançlara sorgusuz inanan tipler olmalarıdır. Öte yandan Hüseyin Rahmi, mahalle kadınlarını tasvir ederken onları ait oldukları sosyal çevreye uygun bir şekilde konuşturmayı da başarır.

İlk dönem romanlarından olan *İffet'te*, romanın merkezi figürü İffet, annesiyle birlikte yoksul bir mahallede yaşar. İffet ve annesini görmeye giden yazar anlatıcı ve doktor, yaşadıkları mahalleyi dikkatle gözlemler ve bunun sonucunda mahalle oldukça

başarılı tasvir edilir. İffet ve hasta yatağında yatan annesini ziyaret eden adamlar, oradan çıktıktan sonra sokakta bir kadınla karşılaşır. Yüzünde kocaman bir ben, elinde bir süpürge olan kirli yeldirmeli bu kadın anlatıcı tarafından ayrıntılı bir şekilde betimlenir (2018: 77). Kadının konuşması, hâl ve hareketleri ait olduğu çevreye o kadar uygundur ki buradaki diyaloglar hiçbir yapaylık taşımaz. Dolayısıyla bu kadın ve yaşadığı kenar mahalle arasında bir paralellik söz konusudur. Buna karşın mahalleye yeni taşınmış olan İffet, güzelliği ve zarafetiyle bu mekâna uymaz. Belki de bu yüzden anlatıcı ne annesini ne İffet'i buradaki kadın gibi sokaklarda betimlemez. *Tesadüf*'te ise mahalle hayatı ve sokaklarda betimlenen kadınlar daha geniş bir yer tutar. Romanın ilk kısmında Gülsüm, alelacele hazırlanıp mahallenin falcısının yolunu tutar (2015: 15). Buradan sonra mahalledeki komşu kadınların tartışmaları mizahi bir anlatım ve diyaloglarla okura yansıtılır. Bu anlamda kenar mahalle; bir yandan tartışmaların, kavganın gürültünün bir yandan da komiğin mekânı olarak göze çarpar. Zaten kalabalık bir kadrodan oluşan bu ilk kısımda, kadınların kısa kısa tasvirleri de çeşitlilik gösterir. Gencinden yaşlısına pek çok kadının bir arada bulunduğu mahalle, karnavalesk bir mekânı andırır. Bu arada Bakhtin 16. yüzyıl komedi metinleri üzerine yaptığı yorumda, yüce ve aşağı olanın bir arada bulunduğu bu metinlerde, kadın gevezeliklerinin fazlaca yer almasının tipik bir özellik olduğunu ifade eder (2020: 119). Hüseyin Rahmi'nin romanlarında da mahalle kadınları arasındaki diyaloglar tam anlamıyla mizahı oluşturur. Pencereden birbirine çıkışan kadınlar, bağrışanlar, bir kediyle ciğeri paylaşamayanlar yani grotesk gülmenin unsuru olacak pek çok kadın romanda mahalle içinde tasvir edilir (2015: 30). Romanın ilerleyen kısımlarında komşularıyla anlaşamayan Nefise, Edirnekapısı taraflarında başka bir mahalleye taşınır (2015: 83). Bu yeni evde Nefise'nin müşterileri üst sınıftan kadınlar olduğu için metnin ilk kısımlarındaki gibi sokakta yapılan canlı tasvirlere rastlanmaz.

Kamusal bir açık alana yazarın bir diğer romanı *Nimetşinas*'ta rastlanır. Metnin başında önce tramvaya, sonra bir arabaya binen kadınlar en son bir sokaktan yürüyerek geçerler (2018: 35) Anlatıcı bu sokağı şöyle tasvir eder.

> *Türbe'den sonra sağdan birinci sokağa saparlar. Her biri hisse-i nakline düşen bohçayı koltuğunun altına sıkıştırarak giderler, birkaç sokak dolaştıktan sonra Fatma Hanım elli altmış sene evvelki tarz-ı mimaride, aşı boyalı, konak yavrusu bir hanenin kapısı önünde durur. Bir ehemmiyet-i mahsusa ile "İşte burası dedikten*

sonra kapının âdeta onluk simit cesametindeki iri halkasına uzanarak şıkırdatır. Çok sürmez ip çekilir, kapı açılır içeri girerler (2018: 48).

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında sokakta yahut mahallede tasvir edilen kadınlar son derece hareketli bir şekilde karşımıza çıkar. Kimi elindeki süpürgesiyle evinin önünün süpürürken kimi üzerine alelacele geçirdiği yeldirmesiyle yürürken tasvir edilen bütün bu kadınlar, Halit Ziya'nın romanlarındaki gibi canlı birer kadınmış hissi verir. Ancak hemen hiçbirisinin iç dünyası mekânla ilişkilendirilmez. Onun yerine Hüseyin Rahmi kişileri tek tek gözlemleyerek bütün bir mahalle hayatını diyaloglar eşliğinde okura yansıtır. Bu diyaloglarda kadınların birbirlerine hitap şekilleri, birbirlerini benzettikleri nesneler ve mahalle hayatının içinde çoğu grotesk özellikler gösteren kadınların bedenlerinden izlenen tuhaflıklar, metinde komiği oluşturan unsurlar olarak göze çarpar. Bakhtin'in ifadesiyle (2020:116) "halk kültürü sayesinde yaşamına devam eden mizah", Hüseyin Rahmi romanlarında yerel halka ait olan mahallede en çok kadınlar üzerinden temsil edilir.

SONUÇ

Türk romanı başlangıçtan Servet-i Fünun'a, pek çok bakımdan ciddi merhaleler kat etmiştir. Bunlardan biri olan ve üslubun bir yansıtıcısı olarak düşünebileceğimiz beden tasvirleri, Batılılaşma dönemi romanlarında daha çok kadınlar üzerinden temsil edilir. Romanda erkek tasvirlerinden daha çok yer kaplayan kadın tasvirleri, Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a üslupta yaşanan değişimleri ve toplumun kadına yönelik bakışının bedeni kurgulama konusundaki tesirlerini göstermesi bakımından anlamlıdır. 1860'tan 1901'e kadar yayımlanmış olan romanlardaki kadın tasvirlerini farklı açılardan incelediğimizde tasvirin; sosyolojik, psikolojik pek çok işlevi olduğunu görürüz. Fakat bu işlevleri anlamlandırmak adına ilk önce geleneğin kadın tasviri konusundaki tavrına dikkat çekmek gerekir. Tıpkı Batı'da olduğu gibi Doğu sanatının başarılı bir temsilcisi olan Osmanlı sanatlarında da kadınlar, soyut bir beden üzerinden tasvir edilmiştir. Bu durumun görsel sanatlarda özellikle de minyatürde karşılığını aradığımızda çehresi detaylandırılmamış, derinlik hissi olmayan ve Doğu görsel sanatının bir gereği olarak perspektif algısının yer almadığı iki boyutlu kadın tasvirleriyle karşılaşırız. Benzer bir durum Divan şiirinin örneklerinde de göze çarpar. Mazmunlarla şekillendirilmiş kadın çehreleri ve bedenleri; klasik Türk şiirinde çok zaman soyut bir hâlde karşımıza çıkar. Tanzimat romanı da her ne kadar Batılılaşma odaklı bir edebi dönemi ifade etse de, dönemin pek çok yazarı kadın tasviri konusunda, geleneğin kendisine sunduğu olanaklardan hemen vazgeçememiş ve istemeden de olsa bir müddet geleneğin bir sürdürücüsü olmuştur.

Dolayısıyla ilk romanlarımızda, kadın bedenlerinin sıklıkla gelenekten gelen özellikler taşıdığını belirtmek gerekir. Bu etkiyi yalnızca Tanzimat romanlarındaki kadın tasvirlerinde değil, Ara Nesil yazarlarının eserlerinde bile görmek mümkündür. Divan şiirinde tipleştirilmiş; hokka burunlu, nokta ağızlı, lâl dudaklı, inci dişli güzeller gibi; henüz resmin terbiyesinden geçmemiş Tanzimat yazarının romanlarında da kadınlar, mazmunlardan örülmüş çehre ve bedenleriyle tasvir edilmiştir. Yine de bu ilk tasvirler; Osmanlı'nın son dönem minyatür sanatçılarından Levnî'nin dönemine göre oldukça yeni sayılabilecek çizimlerindeki özellikleri içinde barındırır.

O hâlde Tanzimat yazarının, kimi zaman sert ifadelerle eleştirdiği bu kadın imajından başlangıçta kolay kolay vazgeçemediğini söylemek mümkündür. Ancak bu durum bilinçli bir şekilde geleneğin takipçisi olmayı da ifade etmez. Zira kadın tasvirinde farkında olmadan geleneği devam ettiren yazar, bir yandan da bir başka geleneğin, Batı'nın takipçisi olmayı -bu sefer son derece bilinçli bir tavırla- ister. Neticede Doğu ve Batı arasında kalmış bir edebi zihniyetin şekillendirdiği; bir yanı soyut kalırken bir yanıyla kanlı canlı olan kadın bedenleri kurgulanmıştır. Bu ikilemin sonucunda Ahmet Mithat -özellikle ilk dönem romanlarında- Namık Kemal gibi isimler, her iki gelenekten gelen özelliklerin bir arada bulunduğu kadın tasvirlerine imza atarlar. Söz konusu tasvirlerde başlangıçta çehrenin detaylı anlatımı öne çıkarken beden çok kez birkaç ifadeyle geçiştirilir. Pek tabii bu durum Osmanlı toplumunda kadın bedeninin görünürlüğüne yönelik tabulardan da kaynaklanır. Yazarların kadını tasvir ederken çehreden ziyade bedene yönelmesi ise romanımızın Batılı anlayışa bir adım daha yaklaştığını gösterir. Çünkü yazar, çehreden hemen sonra daha dikkatli bir nazarla bedene odaklandığında uzun yıllar sürmüş olan mahremiyet algısını tahribe uğratarak geleneğe bir anlamda başkaldırmış olacaktır.

Türk romanında kadın bedeninin tasviri bağlamında böylesine cesaret gerektiren adımı tespit ettiğimiz kadarıyla ilk kez Ahmet Mithat atar. Yazar, ilk olarak gayrimüslim bir kadının bedenini anlatmış olsa da birkaç yıl sonra yazdığı *Kafkas*'ta Esma Can'ın uzanan bedenini hem erkek okur hem de Kaplan Bey nezdinde görünür kılar. Bundan önceki romanlarda da -*Hasan Mellah*, *İntibah* gibi- bedene yönelik anlatımlar denenmiş olsa da buradaki kadın, ne *Hasan Mellah*'taki Cuzella gibi gayrimüslimdir ne de *İntibah*'ın Mehpeyker'i gibi düşmüş bir kadındır. Dolayısıyla Esma Can gibi ideal özellikler gösteren bir kadınının bedeninin bu şekilde görünür olması ve görünürlüğün ötesinde mekânın mahrem bir alan olması sebebiyle erotizmi çağrıştırması son derece dikkate değerdir. Ahmet Mithat, sonraki romanlarında da onlarca kadını betimler. Bütün bu tasvirlerde zaman zaman bedenin anlatımı öne çıksa da çehrenin bütün ayrıntılarıyla verildiği anlatımlara rastlamak daha olağandır. Ara Nesil'de romantik anlayışa sahip yazarların kadın tasvirlerinde de benzer özellikler görülmüştür. Örneğin popüler aşk romanları yazan Mehmed Celâl, bir tarafı mitolojiden bir tarafı da romantizmden gelen etkilerle şekillenmiş kadın tasvirleri yapar.

Bir başka Ara Nesil yazarı Fatma Aliye'nin, bir kadın yazar olmanın getirisiyle kadını içeriden bir bakışla tasvir ettiği tespit edilmiştir. Kadın dünyasını erkek yazardan daha iyi tanıyan ve feminist fikirleri olan Fatma Aliye, erkek yazardan farklı olarak çirkin olsa bile toplumca kabul gören ve kendi ayakları üzerinde durabilen kadınlar kurgulamıştır. Ancak erkek yazarın Doğu-Batı ikilemi gibi Fatma Aliye de erkek egemen toplumda bir kadın yazar olmaktan gelen bir ikilemi taşır. Bu yüzden onun kimi kadınları, erkek bir yazarın dilinden dökülmüşçesine cinsiyetçi söylemlerle şekillenmiş bedenlerin sahibi iken; kimi romanlarındaki kadınlar -*Refet*- gibi patriarkal geleneğin aksi ifadelerle anlatılmıştır. Dönemin diğer kadın yazarlarının tasvirlerinde ise -Emine Semiye gibi- böylesine güçlü bir tasvir anlayışına rastlanmaz.

Realist bir anlayışı benimseyen yazarlar, ilk örneklerde genellikle romantik tavrın benzeri kadın bedenleri yaratmışlardır. Buna göre *Sefile*'de Mazlume'nin, *Sergüzeşt*'te Dilber'in bedenlerinde romantizmin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Bu yüzden bu ilk örneklerin tam anlamıyla Batılı realist anlayışı taşımadığı görülür. Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şürekası* adlı eserinden itibaren ise kadın bedeni romantizmdeki özelliklerden büyük oranda sıyrılmış ve daha gerçekçi bir bakışla betimlenmiştir. Yazarın görsel bilincinin beden üzerine yansımasıyla oluşan bu tasvirler, pek çok yönden işlevseldir. Ancak Halit Ziya'nın kadın tasviri konusundaki en titiz tavrı şüphesiz *Aşk-ı Memnu*'daki kadınlar üzerinden izlenir. Bihter'den Nihal'e Firdevs Hanım'dan Peyker'e pek çok kadının defalarca ve detaylı bir şekilde betimlendiği roman, kadın tasviri bağlamında bir zirve olarak düşünülebilir. Özellikle Bihter'in merkezi bir figür olarak yer aldığı romanda beden, Batılı ressamların fırçasından çıkma bedenler kadar iyi tasvir edilmiştir. Mehmet Rauf'un romanlarında da kadınlar Halit Ziya'daki gibi realist bakışın ayrıntıcı üslubuyla detaylı olarak tasvir edilir. Hatta bu iki yazar kadar günümüzde okunmamış olsalar da Hüseyin Cahit Yalçın *Hayal İçinde* ile Safveti Ziya ise *Salon Köşelerinde* ile kadın tasvirlerinin başarılı örneklerini verirler.

Kadın tasvirleri bakımından, Servet-i Fünun yazarlarını önceki kuşaktan daha başarılı yapan en önemli etken; Batılı realist ve natüralistlerin tasvir tekniğini gözlemleyerek bir tasvir anlayışı geliştirmiş olmalarıdır. Halit Ziya, Mehmet Rauf ve diğerleri, Alphonse Daudet, Emile Zola gibi yazarların romanlarında ince ayrıntılarla zenginleşmiş ve güçlü bir gözlemin ürünü olduğu hissedilen tasvirlerden etkilenmiştir.

Nitekim bu etki; söz konusu yazarların kimi zaman ışık ve gölgeyle kimi zaman da perspektif algısıyla şekillenmiş kadın bedenleri üzerinde açıkça görülür. Bir diğer etken ise Servet-i Fünun yazarlarının güzel sanatlara özellikle de resme olan ilgilerinin metne yansımış olmasıdır. Bu yazarların görsel algılarının gelişmişliğini; ayrıntılarla şekillenmiş kadın bedeninin kıvrımları üzerinden ve ışıkla aydınlanmış bedenin derinlik hissiyle algılanan görüntüsünden anlamak mümkündür. Ayrıca Servet-i Fünun yazarlarının tasvirlerinde, kadınların sıklıkla devingen olması da dikkat çekicidir. Böylece tasvir edilen bedenin gerçeklik hissi kuvvetlenmiştir. Servet-i Fünun romanındaki kadın tasvirlerini bir önceki kuşağınkinden ayıran en önemli özelliklerden biri de, tasvirlerin sadece yazar anlatıcının bakışından verilmemiş olmasıdır. Tanzimat'ta yazarın metin boyunca duyulan gür sesinin aksine, Servet-i Fünun romancılarının tasvirlerinde çoğunlukla roman kişilerinin bakışından yapılan tasvirlere rastlanmıştır. Realizmin bir gereği olan bu durum, tasvir konusunda metinde bir zenginlik yaratır.

Servet-i Fünun ekolünün içinde yer almasa da onların çağdaşı sayılan Hüseyin Rahmi'nin de kadın tasvirleri konusunda titiz bir tavra sahip olduğu görülmüştür. Ancak onun çoğu mizahi anlayışla şekillenmiş kadın bedenlerinin anlatımında özgün bir tavrın varlığını belirtmek gerekir. Bu özgünlük çok zaman güzelliğin yerine çirkinliğin estetiğini yapmış olmasıyla ilgilidir. Zira Hüseyin Rahmi, çok uzun, çok şişman, orantısız ve şekilsiz kadın bedenlerini grotesk bir hâlde tasvir ederken; bu kadınları metinde komiği oluşturan bir güldürü ögesi olarak kullanmıştır.

Başlangıçtan Servet-i Fünun'a Türk romanında kadın tasvirlerinde tespit ettiğimiz bu yönelimlerin hepsinde ortak bir özellik olarak kadın bedeninin nesne olarak kurgulandığı görülmüştür. Çalışmanın ikinci bölümünde irdelediğimiz bu konu, nesne bedenin daha çok güzellikle ilişkilendirildiği sonucunu ortaya çıkarır. Hem eril okuyucu hem de erkek roman kişisi için bir arzu nesnesi olarak kurgulanmış olan kadın bedeni, Tanzimat'ta ideal ve kötücül karşıtlığı çerçevesinde ele alınmıştır. Bu iki tip birbirinden pek çok bakımdan farklı olsa da ortak özellikleri daima güzel bir bedene sahip olmalarıdır. Yazar anlatıcının gözünden kötücül özellikler çerçevesinde kurgulanmış kadınların bedensel imgelerinin güzellikleri metinde daha görünür hâldedir. Servet-i Fünun yazarlarında ise böyle bir tipleştirme söz konusu değildir. Bunun yerine trajik

olarak nitelendirebileceğimiz ve metnin esas figürü olan kadınların bedenleri, arzu nesnesidir. O hâlde her iki dönemde de kişisel özellikleri fark etmeksizin kadın bedeninin, bir noktada hazzı sağlayacak bir unsur olarak algılandığını ve nesne olarak ele alındığını söyleyebiliriz. Bununla bağlantılı olarak düşünebileceğimiz kimi örneklerde; kumaş kıvrımlarının altından izlenen beden formuyla örtülü bir çıplaklığı hatırlatan ve mahrem mekânda tasvir edilen kadın, Doğu- Batı fark etmeksizin ataerkil sistemde gelişen bütün sanat alanlarında olduğu gibi seyirliktir. Türk romanındaki bu tasvirlerin en önemli tarafı, kadının sanatta seyirlik bir nesne olduğunu kanıtlamasıdır. Asıl dikkat çekici olan ise bu nesnenin çıplaklığıyla ilgili hatırlatmaların resimden çok daha önce örneklendirilmiş olmasıdır. Nitekim Ahmet Mithat'ın erken dönem romanlarında sonrasında Ara Nesil'de ve nihayet Servet-i Fünun'un örneklerinde gözlemlediğimiz seyirlik kadınlar, Türk resminde çok daha sonraki yıllarda temsil edilen çıplaklığı erken dönemlerde yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Bu tasvirler, Batı resim sanatında bir ifade biçimine dönüşen "uzanan kadın imgesi"nin çeşitlemesi olarak da ifade edilebilir. Bu bağlamda Türk romanının kimi örneklerinde, 1877 tarihli *Kafkas* yahut 1886 tarihli *Sefile* gibi, Batılı ressamların eserlerinde bir gelenek hâlini almış birtakım kompozisyonların Osmanlı'daki resim örneklerinden çok daha önce ve cesurca yer almış olması dikkate değerdir. Bu tasvirlerde mitoloji kaynaklı Venüs imgesinin sıklıkla kullanıldığı ve Venüs'ü hatırlatacak özelliklerin pek çok kadının bedeninde yeniden yorumlandığı görülmüştür. Öte yandan nesne konumundaki bedenin güzelliği, ayna önünde tasvir edilen kadınların da en temel özelliğidir. Aynanın önündeyken bir yandan seyirlik olan bir yandan da kendine ait bedeni seyreden ve erile dönüşmeye çalışan kadın, bu kısımlarda çoklukla iç dünyasıyla ilgili bilgilere ulaşacağımız ifadeler eşliğinde tasvir edilmiştir. Tanzimat'ta açıkça bir işlevi olduğu belirtilmeyen fakat kadınların tasvirlerinde özellikle dikkat çeken aynalar ve ayna önü tasvirleri, Servet-i Fünun'da özellikle de *Aşk-ı Memnu*'da son derece başarılı ve işlevselidir. Güzelliğin bir çeşitlemesi olan ve yine Servet-i Fünun romanlarında daha çok örneğine rastladığımız marazilik ve nahif bir bedene sahip olma durumu da çok zaman bireyin iç dünyasıyla alakalı olarak tasvire yansır. Samipaşazade Sezai'den Halit Ziya'ya marazi ve hassas kadınların nahiflikle kurgulanmış bir güzelliğe sahip olduğu görülmüştür. O hâlde bütün bu tasvirlerden her ne koşulda olursa olsun erkek yazarın

daha çok güzel kadın bedenlerini anlattığı sonucuna ulaşabiliriz. Fatma Aliye'nin -tek romanda da olsa- erkek egemen dünyada güzel olmasa da varlık gösterebilecek bir kadını tasvir etmiş olması son derece önemlidir. *Refet*'te genç kızın çevresince çirkin olarak tanımlanmasına mukabil başarılı olması onu toplumca kabul edilebilir bir birey hâline getirmiştir. Bu durum, bir kadın yazarın eril söylemden koptuğunu göstermesi bakımından önemlidir. Hüseyin Rahmi ise kadın bedeninin nesne olmasına yönelik örnekleri birkaç güzel beden üzerinden kurgulamış olsa da, daha çok çirkine yönelerek orantısız ve şekilsiz bedeni tasvir eder ve pek çok romanında olması gerekenden daha uzun, daha şişman yahut daha koyu tenli kadınları müstehzi bir bakışla yorumlar. Ahmet Mithat'ın *Karı Koca Masalı*'yla başlayıp Hüseyin Rahmi'nin romanlarında bir üslup özelliğine dönüşen çirkinin estetiğinde kadınlar yine sanatın nesnesi konumundadır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde irdelenen ve nesne bedenin tamamlayıcısı olan kıyafet tasvirleri, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi romanlarında farklı şekillerde karşımıza çıkar. Buna göre Tanzimat romanlarında daha çok bireyin ait olduğu sosyal sınıfa ve dönemin toplumsal yaşamına dair bilgiler sunan kıyafetler, sıklıkla yüzeysel bir anlayışla tasvir edilir. Ara Nesil'de benzer yönelim etkili olsa bile yalnızca Fatma Aliye'nin kıyafet konusunda kendisi gibi romantik yazarlardan ayrıldığı görülmüştür. Zira Fatma Aliye, tasvir ettiği kadınların kıyafetlerine ve takılarına özellikle odaklanır. Realist bir yazardakini andıran bu tasvirleri yazarın kadın olmasıyla açıklamak mümkündür. Servet-i Fünun'da ise kıyafet tasvirlerinin farklı işlevleri vardır. Birincisi bu dönemde kıyafet, roman kişilerinin ait olduğu sınıfı en iyi yansıtan unsurdur. Bu yüzden Halit Ziya'nın *Nemide, Ferdi ve Şürekası*, *Aşk-ı Memnu* gibi romanlarında zenginliğin bir göstereni olarak çok çeşitli tasvir edilmiştir. İlk romanı *Sefile*'de ise Mazlume ve İkbal'in yoksul yaşamları birbirinden faklı kumaşlardan oluşan kıyafetlerin yahut mücevherlerin tasvirini gerekli kılmaz. Kıyafetin bir diğer işlevi, kurmaca kadınların zarafetini yansıtan bir unsur olmasıdır. Örneğin *Ferdi ve Şürekası*'nda Hacer'in, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in, *Ferda-yı Garam*'da Sermet'in üzerindeki kıyafetler, zarafetin en önemli koşulu olarak tasvir edilirler. Bu bakımdan dönemin moda anlayışına başarılı bir şekilde ayna tutan kıyafet tasvirlerinde, yazarların dönemin dergilerinde yer alan moda köşelerinden etkilendiği düşünülebilir. Özellikle *Servet-i*

Fünun dergisinin "Son Moda" başlıklı kısımlarında yer alan Avrupalı kadın modasının romanlardaki kıyafet tasvirlerini etkilediği görülmüştür. Bu açıdan kıyafetin, Batılı bir yaşamın göstergesi olduğunu da vurgulamak gerekir. Hüseyin Rahmi de ise kıyafetin yine bedenin tasvirinde olduğu gibi mizahi bir öge olarak yorumlandığı görülmüştür. Çünkü yazar, daha çok grotesk ve çirkin kadınların görüntüsünü tamamlayan estetikten yoksun kıyafetlerin tasvirini yapar.

Kadın tasvirlerinde; mekân ve eşya da en az kıyafet kadar önemlidir. Çalışmamızın dördüncü bölümünde ele aldığımız kadarıyla, kadınların tasvir edildiği mekânların farklı açılardan işlevsel olduğu görülmüştür. Buna göre kadınlar, kapalı ve açık olmak üzere iki farklı mekân içinde tasvir edilmişlerdir. Osmanlı toplumunda yeri daha çok özel alanlar olan kadın, ilk romanlarda sıklıkla kamusal alanlar yerine evin sınırları içinde betimlenmiştir. Evin aileye mahsus alanlarında ve mahrem mekânlarda yapılan tasvirlere eşyanın da önemli bir unsur olarak katıldığı görülmüştür. Özellikle Avrupaî yaşamın bir göstergesi olan eşyalar, kadın tasvirlerinde öne çıkar. Konaktan yalıya dönemin rağbet gören yapılarında tasvir edilen kadınlar, Tanzimat romanlarında mekânın içinde poz veren bir figür gibi hareketsizken, Servet-i Fünun'da ete kemiğe bürünmüş canlı bir kadın gibi devingen tasvir edilir. Kimi zaman piyanonun başında, kimi zamanda elinde kitabıyla tasvir edilen bu kadınların ait oldukları sosyal sınıf, hayat görüşleri; yaşadıkları ev ve sahip oldukları eşyalar üzerinden yansıtılmıştır. Öte yandan her iki dönemde de kadın tasvirlerinde anlamlı olduğunu düşündüğümüz ve "mahrem mekânlar" olarak adlandırdığımız yatak odaları da pek çok örnekte karşımıza çıkar. Tespitlerimize göre mahrem mekânda kadın tasvirleri, Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellah* romanında Cuzella ile başlar. *İntibah*'ta Mehpeyker'in, *Kafkas'*ta Esma Can'ın, Mehmet Celâl'in *Damen-Alude'*sinde Şefika'nın ve daha pek çok kadının anlatımlarında yinelenir. Halit Ziya'nın romanlarında ise Mazlume'nin, Nemide'nin, Hacer'in ve Bihter'in tasvirleriyle zirveye ulaşır. Başlangıçtan itibaren kadının mahrem mekânda tasvir edilmesi esasında toplumsal normlara bir anlamda başkaldırmaktır. Bu anlamda yazar anlatıcının ve okurun eril olduğunu düşündüğümüzde mahremiyet algısının da tahrip edildiği sonucuna varabiliriz. Bu arada Tanzimat'ta mahrem mekânın daha çok bir fon olduğunu yani bireyin bulunduğu alan olmanın ötesinde çok fazla anlam taşımadığını da belirtmek gerekir. Buna mukabil Servet-i Fünun romanında

mahrem mekân, kadının iç dünyasına yöneldiği bir düş mekânı hâline gelir. Üstelik bütün bu tasvirlerde bedenin anlatımı da bir ressamın fırçasından çıkmış görsel bir sanat eseri kadar etkileyicidir. Bu tasvirlerin incelenmesi sonucu mekânın Servet-i Fünun romanlarında algısal olarak genişleyip darlaştığını da söyleyebiliriz. Sadece algıya göre değil, ışığın yansımalarıyla değişen eşya ve mekân tasvirleri söz konusu dönem yazarlarının Türk resminden çok önce empresyonist bir tavra sahip olduğunu da gösterir. Ancak mekân üzerinden izlenen empresyonist tavır Servet-i Fünun yazarlarına; Fransız ressamlardan değil, Emile Zola gibi romanda bu ressamları takdir ve taklit eden yazarlardan gelmiş olmalıdır. Ne şekilde gelmiş olursa olsun Servet-i Fünun yazarlarının empresyonizmle açıklanabilecek bu tasvirleri son derece önemlidir. Hüseyin Rahmi'de ise daha çok mahalle kültürünün yaşandığı evlerin tasvirlerine rastlanmıştır. Bunun dışında mahrem mekânda tasvir edilenler, Servet-i Fünun'daki gibi iç dünyası verilen kadınlardan oldukça farklıdır. Yazar bu mekânlar içinde kadının yalnızca bedenine odaklanır, eşyanın işlevine fazlaca yer vermez. Her iki dönemde özel alanların dışında kalan kapalı mekânların da kadın tasvirinde önemli rol oynadığı görülmüştür. Daha çok vapur, tramvay gibi toplu taşıma araçlarının, eğlence yerlerinin ve otellerin yer aldığı bu tarz mekânlar, Ahmet Mithat'ın *Vah*'ında, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ında, Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanında ve daha pek çok eserde işlevseldir. Hüseyin Rahmi de ise kapalı toplumsal alanlar, özellikle tramvay ve vapur, dönemin İstanbul'unun gündelik yaşamını çok iyi yansıtır. Hüseyin Rahmi bu mekânlarda daha çok çirkin ve grotesk kadınları yine mizahla beslenmiş bir ifade tarzıyla tasvir eder. Açık mekânlardaki kadın tasvirlerinde ise doğa ve mesire yerleri ile kamusal açık alanlar öne çıkmaktadır. Doğanın bir haz mekânı olması dolasıyla burada tasvir edilen hemen bütün kadınların arzu nesnesi olarak kurgulandığı görülür. Doğa tasvirlerinin büyük kısmını oluşturan mesire yerleri de bu cinsellik vurgusunun yanı sıra toplumsal birtakım durumları yansıtır. Mesire yerleri, sıklıkla gayrimüslim yahut alafrangalaşmış kadınların mekânlarıdır. Bu arada doğanın mekân olduğu tasvirlerde deniz de önemli bir imge olarak yer alır. Suyun dişil bir imge olarak ele alınması bağlamında bütün bu tasvirler, kadını haz mekânında yeniden nesneleştirir. Son olarak kamusal olan diğer açık alanların irdelendiği kısımda sokak ve mahallede tasvir edilen kadınlardan bahsedilmiştir. Tanzimat romanında birkaç örnekte gördüğümüz bu mekân,

kadının toplumsal alanda görünürlüğünü aktarması ve dönemin sosyal hayatını yansıtması bakımından önemlidir. Hüseyin Rahmi'ye gelindiğinde ise mahallenin ve sokakların kadın tasvirlerinde daha sık kullanılan yerler olduğu görülmüştür. Yazarın daha çok grotesk kadınları bu alanlarda tasvir ettiği ve bu mekânlardaki kadınlar arasında geçen canlı diyaloglarla adeta dönemin İstanbul'unun bir panoramasını çizdiği söylenebilir.

Netice itibariyle Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a ve bu dönemdeki bağımsız yazarlara kadar kadın tasvirleri pek çok bakımdan değişiklik gösterir. Gelenekteki soyut kadın imajının Batılı sanat anlayışının tesiriyle somutlaşması bu değişimin en önemli tarafıdır. Servet-i Fünun yazarlarının estetik kaygıları ve güzel sanatlarla ilişkileri neticesinde görsel bir malzeme gibi titizlikle kurguladıkları kadın bedenleri, tasvir anlayışının Tanzimat'tan sonra ne denli gelişmiş olduğunu kanıtlayan unsurlardandır. Ancak değişmeyen tek şey kadının sanatta nesne konumunda olmasıdır. Bu durum aynı zamanda romanlarda kadının erkekten neden daha çok görünür olduğunu da açıklar. Zira kadın bedeni pek çok zaman; bakılan, seyredilen, arzu uyandıran bir nesne olarak sanatta kendine yer bulur. Dolayısıyla hem görsel hem de işitsel sanatların kadın tasvirlerinde bu algının izlerini yakalamak mümkündür. Bu yüzden romanlarımızda öne çıkan nesne bedenler, bir yandan görsel kültürdeki figürlerden izler taşırken bir yandan da görsel sanatları etkilemiştir. İncelediğimiz örnekler her iki alanda da Batılılaşma yolunda olan sanat dallarının kadına pek çok kez aynı pencereden baktığını gösterir.

KAYNAKÇA

1. İncelenen Eserler

Ahmet Mithat Efendi (2000). *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*. (Haz. Ali Şükrü Çoruk). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2000). *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*. (Haz. K. Yetiş, N. Birinci, M. F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2000). *Hüseyin Fellah.* (Haz. K. Yetiş, N. Birinci, M. F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2011). *Karı Koca Masalı*. (Haz. Nükhet Esen). İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ (2000). *Yeryüzünde Bir Melek.* (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2016). *Felâtun Bey ile Rakım Efendi.* (Haz. Şerife Çağın). İstanbul: Özgür Yayınları.

_____ (2000). *Paris'te Bir Türk*. (Haz. Erol Ülgen). Ankara Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2000). *Çengi.* (Haz. E Ülgen, F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2018). *Kafkas.* (Haz. Erol Ülgen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2000). *Süleyman Musli.* (Haz. E Ülgen, F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2000). *Henüz On Yedi Yaşında*. (Haz. N. Sağlam, K. Yetiş, F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2019). *Karnaval.* (Haz. Necati Tonga). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2017). *Acayib-i Âlem*. (Haz. Kâzım Yetiş. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2017). *Dürdane Hanım*. (Haz. M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2019). *Vah*. (Haz. Semih Doğan). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2017). *Cellat*. (Haz. Semih Doğan). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2000). *Hayret.* (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2002). *Demir Bey Yahut İnkişaf.* (Haz. N. Sağlam, F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2002). *Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları*. (Haz. N. Sağlam, F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2018). *Gürcü Kızı Yahut İntikam*. (Haz. Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2017). *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*. (Haz. Ummahan Nerkiz). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2018). *Diplomalı Kız*. (Haz. M. F. Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2017). *Müşahedat*. (Haz. Fazıl Gökçek). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*. (Haz. F. Gökçek, Ö. Nemutlu) . Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_____ (2018). *Taaffüf*. (Haz. A. Şükrü Çoruk). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ahmet Mithat Efendi ve Fatma Aliye (2017). *Hayal ile Hakikat.* (Haz. Semih Doğan). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ahmet Rasim (2017). *Leyâl-i Iztırâb*. (Haz. M. Yaman). İstanbul: Anonim Yayıncılık.

_____(2017). *Meşakk-ı Hayat.* (Haz. M. Yaman). İstanbul: Anonim Yayıncılık.

_____ (2015). *İki Güzel Günahkar*: *Bedia- Güzel Eleni*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

_____ (2017). *Hamamcı Ülfet*. İstanbul: Mavi Çatı Yayınları.

Emine Semiye (2019) *Bîkes ve Hissi-i Rekabet*. (Haz. Ayşe Hümeyra Eken). İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Fatma Aliye (2012). *Muhadarat*. (Haz. Fazıl Gökçek). İstanbul: Özgür Yayınları.

_____ (2019). *Refet*. (Haz. E. Derya Dilek). İstanbul: Turkuvaz Yayınları.

_____ (2019). *Udi*. (Haz. E. Derya Dilek). İstanbul. Turkuvaz Yayınları.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021). *Şık*. (Haz. Erkan Irmak). İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2018). *İffet*. (Haz. Enis Tonbul). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2015). *Mürebbiye*. (Haz. Cemile Yalvarı). İstanbul: Papersense Yayınları.

_____ (2017). *Metres*. (Haz. T. G. Demircioğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2018). *Bir Muadele-i Sevda*. (Ed. E. G. Naskali). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

_____ (2015). *Tesadüf*. (Haz. C. Yalvarı). İstanbul: Papersense Yayınları.

_____ (2021). *Şıpsevdi*. (Haz. A. Pomakoğlu, F. Akman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2018). *Nimetşinas*. (Haz. Ülkü Akçay). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Mehmed Celâl. (2014). *Dâmen-Âlude*. (Haz. Nurcan Şen). Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

_____ (2020). *Venüs*. (Haz. U. Düşgün). İstanbul. Lakin Yayınevi.

_____ (2020). *Cemile*. (Haz. U. Düşgün). İstanbul. Lakin Yayınevi.

_____ (2020). *Aurora*. (Haz. U. Düşgün). İstanbul. Lakin Yayınevi.

_____ (2020). *Margerette*. (Haz. U. Düşgün). İstanbul. Lakin Yayınevi.

_____ (2020). *Zehra*. (Haz. U. Düşgün). İstanbul. Lakin Yayınevi.

_____ (2020). *İsyan*. (Haz. U. Düşgün). İstanbul. Lakin Yayınevi.

Mehmed Vecihi (2016). *Mihridil* (Haz. Y. Sinan Ulu). Ankara: Kültür Ajans Yayınları.

Mehmet Rauf (2019). *Ferdâ-yı Garâm*. (Haz. Oğulcan Karakoç). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Mehmet Rauf (2018). *Eylül*. (Haz. Sabahattin Çağın). İstanbul: Özgür Yayınları.

Nabizade Nazım (2006). *Zehra*. (Haz. Yağmur Toprak). İstanbul: Şûle Yayınları.

Namık Kemal (2016). *İntibah*. (Haz. Selda Akyol). İstanbul: Özgür Yayınları.

Namık Kemal (2014). *Cezmi*. (Haz. Orhan Oğuz). İstanbul: Özgür Yayınları.

Samipaşazade Sezai (2016). *Sergüzeşt*. (Haz. Müberra Bağcı). İstanbul: Özgür Yayınları.

Safveti Ziya (2016). *Salon Köşelerinde*. (Haz. N. Akbayar). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Şemsettin Sami (2016). *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*. (Haz. Özlem Nemutlu). İstanbul: Özgür Yayınları.

Recaizade Mahmut Ekrem (2015). *Araba Sevdası*. (Haz. Fatih Altuğ). İstanbul: İletişim Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2016). *Sefile*. (Haz. Ö. Faruk Huyugüzel). İstanbul: Özgür Yayınları.

_____ (2016). *Nemide*. (Haz. Berna Sağıroğlu). İstanbul: Özgür Yayınları.

_____ (2016). *Ferdi ve Şürekası*. (Haz. Samet Öz). İstanbul: Özgür Yayınları.

_____ (2018). *Bir Ölünün Defteri*. (Haz. P. Bağdatoğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2018). *Mai ve Siyah*. (Haz. Seval Şahin). İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ (2020). *Aşk-ı Memnu*. (Ed. M. Çevikdoğan). İstanbul: CanYayınları.

Yalçın, Hüseyin Cahit. (2019). *Hayal İçinde*. (Haz. Gökhan Tunç). Ankara: Hitabevi Yayınları.

Zafer Hanım. (2008). *Aşk-ı Vatan*. (Haz. Zeynep Berktaş). İstanbul: Lacivert Yayıncılık.

2. Yararlanılan Kaynaklar

2.1 Kitap

Andı, M. Fatih. (2013). *Roman ve Hayat.* İstanbul: Hat Yayınevi.

Ahmet Haşim. (2008). *Bütün Şiirleri*. (Haz. İ.Enginün, Z. Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ahmet Mithat Efendi. (2013). *Menfa*. (Haz. Handan İnci). İstanbul: Kapı Yayınları.

_____.(2015) *Avrupa'da Bir Cevelan.* (Haz. N. Arzu Pala). İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ .(2017). *Jöntürk.* (Haz. N. Tekin). İstanbul: Halk Kitabevi.

Akbulut, Durmuş. (2011). *Açık Beden: Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.

Aktaş, Şerif. (1911). *Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akyüz, Kenan. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*: *1860-1923*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

And, Metin. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Antmen, Ahu. (2017). *Kimlikli Bedenler. Sanat, Kimlik, Cinsiyet.* İstanbul: Sel Yayınları.

Antmen Ahu ve diğerleri. (2014). *Sanat ve Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir. (1989). *İslâm Estetiği ve İnsan.* İstanbul: Çağ Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir. (2019). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Ayverdi, İlhan ve Topaloğlu, Ahmet. (2010). *Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Beauvoir de Simone. (1971). *Kadın: Genç Kızlık Çağı.* (Çev. B. Onaran) İstanbul: Payel Yayınları.

Bachelard, Gaston. (1995). *Ateşin Psikanalizi*. (Çev. Aytaç Yiğit). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bachelard, Gaston. (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme.* (Çev. O. Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2018). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Alptümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Bahtin, Mihael. (2020). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bağcı, Serpil v.d. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı.* İstanbul: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları.

Berger, John. (2017), *Görme Biçimleri.* (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, Fatmagül. (1995). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın.* İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, Fatmagül. (2018). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Beyatlı, Yahya Kemal. (2020). *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Binbir Gece Masalları. (1992). (Çev. A. Ş. Onaran). İstanbul: Afa Yayınları.

Binkhert, Dörte. (1999). *Melankoli Kadındır*. (Çev. İ. İgan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Braidotti, Rosi. (2017). *Göçebe Özneler: Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı.* (Çev. Ö. Karakaş). İstanbul: Kolektif Kitap.

Butler Judith, (2017), *Cinsiyet Belası- Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Campbell, Joseph. (2019). *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri I.* İstanbul: Islık Yayınları.

Cebeci, Oğuz. (2015). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Cervantes Saavedra, M. (2018). *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote.* (Çev. R. Hakmen), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cezar, Mustafa. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Corbin, Alain v.d. (2021). *Bedenin Tarihi II: Fransız Devriminden Büyük Savaşa.* (Çev. O. Türkay). İstanbul: Alfa Yayınları.

Çağın, Şerife. (2007). *Bir Hiciv Ustası Şair Eşref.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Çağın, Sabahattin. (2017). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Çakır, Serpil. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çetişli, İsmail. (2017). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çıkla, Selçuk. (2019). *Kurmacanın Peşinde. Hikâye ve Roman Yazıları*. Ankara: Çolpan Yayınları.

Çolak Aydın, İnci. (2019). *İmge ve İmaj: Türkiye'de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil*. İstanbul: Corpus Yayınları.

Daudet, Alphonse. (1951). *Jack.* (Çev. H. F. Ozansoy). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Deveci, Abdurrahman. (2017). *Osmanlı Minyatüründe Kadın*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Devellioğlu, Ferit. (2007). *Osmanlıca -Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi.

Donovan, Josephine. (2019). *Feminist Teori*. (Çev. A. Bora v.d.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Doorly, Patrick. (2019). *Sanatta Hakikat.* (Çev. A. Çavdar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dumas, Alexandre. (2020). *Monte Cristo Kontu I.* (Çev. V. Yalçıntoklu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Dumas, Alexandre Fills. (2015). *Kamelyalı Kadın.* (Çev. Ahmet Mithat Efendi) (Haz. M. Dayanç, İ. Şanlı). İstanbul: Akademik Kitaplar.

Durgun, H. Harika. (20159. *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eco, Umberto. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev. A. Uysal Ergün v.d.). İstanbul: Doğan Kitap.

Eco, Umberto. (2016). *Güzelliğin Tarihi*. (Çev. A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.

Eliade, Mircea. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I.*: *Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına.* (Çev. A. Berktay). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Eliade, Mircea. (2014). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev. L. Arslan Özcan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Enginün, İnci. (2008). *Türkçede Shakespeare*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Enginün, İnci. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erhat, Azra. (2008). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Can Yayınları.

Estés, P. Clarissa . (2020). *Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler.* (Çev. Hasan Atalay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, Sigmund. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. A. Kapkın ve E.Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund. (2014). *Psikanalize Giriş: Rüya.* (Çev. A. Can İdemen). İstanbul: Can Yayınevi.

Ferrari, K. Nicole ve Taşken Ayşe. (2016). *Tasvir: Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Flaubert, Gustave. (2019). *Madam Bovary*. (Çev. Sâmih Tiryakioğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fuzulî. (2007). *Leyla ve Mecnun: Metin, Düz Yazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*. (Haz. M.N. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gahramanlı, Nergiz. (2020). *Servet-i Fünun Romancılarının Romanlarında Mekân, Eşya, Kıyafet.* İstanbul: Hiper Yayınevi.

Gombrich, (2018). *Sanatın Öyküsü.* (E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gomm, C. Sarah. (2018). *Sanat: Sanatın Gizli Dili.* (Çev. L. Deadato). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Göçgün, Önder. (1987). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gökçek, Fazıl. (2017). *Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Gökçek, Fazıl. (2017). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Göle, Nilüfer. (2014). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metin Yayınları.

Gölpınarlı, Abdülbaki. (1951). *Nedim Divanı.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Günaydın Utku, Ayşegül. (2017) *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme.* İstanbul: Metis Yayınları

Gürbilek, Nurdan. (2014). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe.* İstanbul: Metis Yayınları.

Henderson, E. Gretchen. (2016). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*. (A. Müge Çavdar). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Homeros. (2008). *İlyada*. (Çev. Azra Erhat). İstanbul: Can Yayınları.

Huyugüzel, Ömer Faruk. (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Irzık Sibel ve Parla Jale. (2017). *Kadınlar Dile Düşünce- Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İnceoğlu, Yasemin ve Kar Altan. (2016). *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kandiyoti, Deniz. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşüm*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kanter, Beyhan. (2019). *Kurmaca Bedenler: Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Karaca, Şahika. (2019). *Kötücül Kadın: Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Karataş Turan. (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Perşembe Kitabevi.

Kaplan, Mehmet. (2015). *Hikâye Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet. (2017). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kasımoğlu, Seval. (2017). *Binbir Gece Masallarında Kahraman İzleği: Şehriyar'ın Farkındalık Yolculuğu.* Ankara: Ürün Yayınları.

Kerman, Zeynep. (2008). *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Koçu, Reşat Ekrem. (1967). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Yayınları.

Korkmaz, Ramazan v.d. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000).* Ankara: Grafiker Yayınları.

Korkmaz R. ve Şahin V. (2017). *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kristeva, Julia. (2009). *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli.* (Çev. N.T. Demiryontan). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kütükçü, Tamer. (2010). *Türk Kadın Yazınında Kadın Bedeni ve Cinselliğin Temsili*. İstanbul: Cinius Yayınları.

Laing, R. David. (2015). *Bölünmüş Benlik.* (Çev. E. Akça). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Macit, Muhsin v.d. (2006). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Marshall, Gordon. (2011). *Sosyoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

May, Rollo. (2012). *Yaratma Cesareti*. (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.

Mengi, Mine.(2010). *Divan Şiirinin Arka Bahçesi.* Ankara. Akçağ Yayınları.

Moran, Berna. (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, Berna. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Muallim Naci. (2006). *Lûgat-ı Nâci.* İstanbul: Çağrı Yayınları.

Nabizade Nazım (2017). *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. (Haz. S. Çağın, N. Kurudere). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Namık Kemal. (2015). *Celalettin Harzemşah*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Nasio. J.D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. (Çev. Ö. Erşen, M. Erşen). İstanbul: İmge Kitabevi.

Nemutlu, Özlem. (2018). *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi: Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Nochlin Linda. (2020). *Kadınlar, Sanat ve İktidar.* (Çev. Süreyya Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Okay, Orhan. (2010). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Okay, Orhan. (2017). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Parla, Jale. (2015). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale. (2017). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Plumwood, Val. (2020). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

Rosenkranz, Karl. (2018). *Çirkinin Estetiği.* (Çev. Mustafa Özdemir). İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.

Rubin, James H. (2015). *İzlenimcilik Nasıl Okunur: Bakma Biçimleri*. (Çev. F.T. Kazancı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sagaret, Claudine. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi.* İstanbul: Maya Kitap.

Samipaşazade Sezai. (2018). *Küçük Şeyler.* (Haz. H. Biltekin, E. Özgün, B.Uluyüz). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Serbest Yılmaz, Betül. (2018). *Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler.* Konya. Palet Yayınları.

Sérullaz, Maurice. (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.* (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Schick, Irvin Celim. (2017). *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine.* (Çev. P. Tünaydın). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. (2010). *Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şemsettin Sami (1317). *Kamus-ı Türkî.* İstanbul: İkdam Matbaası.

Şemsettin Sami. (1996). *Kadınlar. (hzl. İsmail Doğan).* İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Şentürk, Ahmet Atilla. (2002). *16. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvir.* Kitabevi.

Tahir-ül Mevlevî (1994). *Edebiyat Lügatı*.(hzl. Kemal Edip Kürkçüoğlu). Enderun Yayınları: İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2007). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarım, Rahim. (1998). *Mehmet Rauf- Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turani, Adnan. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü.* İstanbul. Remzi Kitabevi.

Tez, Zeki (2018). *Yasaklı Sanat Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Yetkin, Suut Kemal. (1967). *Edebiyatta Akımlar.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya. (2014) *Sanata Dair*. (Haz. S. Ayhan, L. A. Çanaklı). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya. (2017). *Kırk Yıl.* (Haz. Nur Özmel). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya. (2018). *Hikâye*. (Haz. G. Vicir). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yuva, Gül Mete. (2017). *Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Zola, Emile. (2020). *Nana.* (Çev. B. Onaran). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Wellek, Réne. (1993). *Edebiyat Teorisi.* (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.

Woolf, Virginia. (2017). *Kendine Ait Bir Oda*. (Çev. İ. Özdemir). İstanbul: Kırmız Kedi Yayınevi.

Wöfflin, Heinrich. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları.* (Çev. H. Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jones, M. Powell. (2016). *Empresyonizm.* (Haz. E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jung, G. Carl. (2005). *Dört Arketip*. (Çev. A. Yılmazer). İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, G. Carl. (2017). *İnsan ve Sembolleri.* (Çev. H. M. İlgün). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Tez

Arıkan, Cenan. (2019). *Mehmet Rauf'ta Güzel Sanatlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, İzmir.

Bilgegil, Zöhre. (1986). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Romanında Üslup Çalışması.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Gürel, Selda. (2013). *Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Tasvir.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

Küçükhasköylü, Nurdan. (2010). *Osmanlı Kıyafet Albümleri (1770-1810).* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Ozansoy, Ecem. (2017). *Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Özer, A. Emel. (2019). *Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e).* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, İzmir.

Şeyda, Arzu. (2003). *Hanımlara Mahsus Gazete (101-200) Tahlili Fihrist/ İnceleme/ Seçilmiş Metinler,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Yerlikaya, Aslı. (2014). *Nevizâde Atayi'nin Üç Mesnevisinde Cinsel Söylemler ve İktidar İlişkileri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Zekâ, Semih. (2004). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Mizah*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi. İstanbul.

2.2 Makale ve Kitap İçi Bölümü

Akdeniz, Safiye. (2007). Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi. *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt: XIII, 1, 1-20.

Akgül, Alphan. (2016). Osmanlı Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı. *Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu IV*. 20-22.

Algül, Ali. (2019). Halit Ziya Uşaklıgil'in Nemide Romanında Coşumculuk Akımı. *International Journal of Scientific and Technological Research,* Vol.5, No.4, 193-203.

Aydoğdu, Yusuf. (2019). Halit Ziya Uşaklıgil'in Kısa Öykülerinde Kadının Toplumsal Kimliğine Bakış. *SUTAD, 45.* 273-285.

Aytekin, Arzu. (2016). Açık Bir Kavram Olarak Sanatın Tanımlanamazlığı ve Bir Proje Uygulaması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5(26),* s. 1611-1622.

Büyükyıldırım, Ayşe. (2009). Âşık Paşa'nın Garîb-Nâme'sinde İnsan Bedeniyle İlgili Benzetmeler. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. V. 4/ 2.* 165- 187.

Çağın, Sabahattin. (2007). Tek Mekân, İki Atmosfer: Salkım Söğüt Şiiri. *Telve Dergisi, 3,* 3-7.

Çağın, Şerife. (2007). Felatun Bey ile Rakım Efendi Romanında Mizahi Unsurlar. *Ahmed Midhat Efendi Kitabı* (ss.93-104), İstanbul: Beykoz Belediyesi.

_____ (2016). Ahmet Mithat Efendi'de Güzel Sanatlar. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. 8 (16),* 47-60.

_____ (2018). Plastik (Çizgisel) Üslup ve Pitoresk (Gölgesel) Üslup Bağlamında Halid Ziya ve Tanpınar'da Kadın Tasvirleri. *Bir Güneş Avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar, (Ed. İ. Şahin, D. Depe, N. Ankay.) Doğu Kütüphanesi*. 553-569.

_____ (2019). Şehirlerin Cinsiyeti Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Kadın Şehirleri. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 17(3)*. 407-422.

_____ (2019). Resimden Edebiyata Kadın ve Kedi. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. C. 17. S.1.* 209-225.

_____ (2020). Aesthetic Refractionin Women'xxs Depictions and İzmir'xxs Girls in The Works of Halit Ziya. *Women and Art Through The Ages* (pp.149-159), İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.

Çonaoğlu, Salim. (2009). Servet-i Fünûn Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme. Y*eni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 2*, 57-73.

Dalkıran Ahmet. (2008) On Yedinci Yüzyıl Minyatürlerinde Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik. *İdil Dergisi. 1 (5)*. 114-131.

Demir, Mine. (2016). Osmanlı Kadınlarının Arasında Modanın Yaygınlaşmasında Bir Araç Olarak Biçki- Dikiş. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. 1(2),* 71-90.

Dilçin, Cem. (2011). Divan Şiirinde Gazel. *Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı.* 78- 248.

Dino, Güzin. (1954). Samipaşazade Sezai Bey'in Sergüzeşt Romanında Gerçekliğin Payı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi, 12(2).* 139-152.

Enginün, İnci ve Kerman Zeynep. (2012). Türkçede Emile Zola Tercümeleri ve Emile Zola Hakkında Yazılar Bibliyografyası (1885-1973) . *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 22 (0) ,* 243-265.

Erişti, Özgür Ceren. (2015). Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2(2),* 59-79.

Ersoy, Mehmet Akif. (1912). Edebiyat Bahisleri: Tasvir. *Sırat-ı Müstakim. 7(181).* 391.

Es Erdi, Burçin. (2018). Metafor Olarak Ayna. *İdil Sanat Dergisi. 7(52)*. 1473-1480.

Geçen ve Çelikbağ (2019). Levni'nin Tek Figürlü Kadın Minyatürlerinin Plastik Açıdan Ele Alınması. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. 99,* 294- 304.

Giderer, Birsen. (2017). Resim Sanatında Gölge. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi. 6(8)*. 73-92.

İleri, Selim. (1975). Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri. *Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Kelly, Mary. (2014). İmgeleri Arzulamak/ Arzuyu İmgelemek. (Ed. Ahu Antmen). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.* (s.267-277). İstanbul: İletişim Yayınları.

Karaköse Saadet (2011). Divan Şiiri Sevgili Tipindeki Abartıların Simgesel Boyutuna Birkaç Örnek. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(15).* 176-187.

Konak, Ruhi. (2013). İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı. *The Journal of Academic Social Science Studies, JASSS, International Journal of Social Science, 6*, 967-988.

Korkmaz, Ramazan. (2009). Servet-i Fünun Edebiyatı. (Ed. R. Korkmaz). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Mazıoğlu, Hasibe. (1982). Eski Türk Edebiyatı. *Türk Ansiklopedisi. Cilt XXXII*. 80-134.

Mumcu, Yasemin. (2018). Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Fizyoloji-Psikoloji İlişkisi. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, III (7)*, 93-111.

Narlı, Mehmet. (2009). Tanzimat Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 1*, 165- 178.

Öner Küçükşen, Ferhunde. (2017). Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 19*, 103-121.

Pollock, G. (2014). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. Ahu Antmen (Ed.) *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (ss.187-251). İstanbul: İletişim

Sakaoğlu, Saim. (1989). 16. Yüzyılda Türk Saz Şiiri. *Türk Dili Dergisi Türk Halk Şiiri Özel Sayısı,* 115-240.

Sunel, A. H. (1981). Doğalcılık. *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı, 349,* 139-147.

Şahin, Şamil Kürşat. (2011) Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Aşık Üzerindeki Etkisi. *Electronic Turkish Studies, 6(3).* 1851-1867.

Şahin, Veysel. (2017). "Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Romanında Mekân ve İnsan Diyalektiği". *Romanda Mekân.* (Ed. R. Korkmaz ve V. Şahin). 47-61.

Şeker, Aziz. (2017). Türk Romanında Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın Temsillerine Yönelik Sosyolojik Bir Çözümleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10* (54). 641-652.

Şen, Cafer. (2015). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Doğa-Kültür Karşıtlığına/ Çatışmasına Psikanalitik Bir Yaklaşım. *International Periodical For The Languaes, Literature and History of Turkish or Turkic, 10 (8),* 1891-1916.

Tezcan, Hülya. (1988). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yüzyılında Kadın kıyafetlerinde Batılılaşma. *Sanat Dünyamız, 37,* 44-52.

Toska, Zehra. (1994). Zafer Hanım ve Aşk-ı Vatan- Giriş. *Aşk-ı Vatan*. (Haz. Z. Toska). İstanbul, Oğlak Yayınları.

Uçar, Metin. (2019). Narkissos Mitinin Görsel Sanatlara Yansıması. *SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 12(23),* 271-288.

Yalçınkaya, Şerife. (2012). Osmanlı Kadın Şairleri Erkekler Gibi Mi Yazardı?. *Nüans Dergisi,* 113-119.

2.3 Elektronik Kaynak

Akdeniz, Safiye. "Betimleyici Anlatım: Tasvirî (Descriptif) Metinler" http://www.egeedebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=239 (Erişim Tarihi: 20.05. 2020).

Başoğlu, Tuncay. "Resim". TDV Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/resim (Erişim: 25.05.2020).

Elmalı, Hüseyin. "Tasvir". TDV Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/tasvir-edebiyat (Erişim: 20.04.2020).

Kahraman, Alim. "Tasvir". TDV Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/tasvir (Erişim: 20.04. 2020).

Kurnaz, Cemal. "Gönül" TDV İslam Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/gonul (Erişim: 14.06.2020).

RESİMLER KAYNAKÇASI

Resim 1: Boticelli, Venüs ve Mars, 1483, https://en.wikipedia.org/viki/Venus_and_Mars_(Boticelli) (Erişim Tarihi: 15.05.2020).

Resim 2: Hz. Muhammed sütannesi Halime'nin kucağında, Darîr, Siyer-i Nebi. Sütannesi Hz. Halime'nin Hz. Muhammed'i Emzirme Sahnesi-(sanatinyolculugu.com) (Erişim Tarihi: 15.05.2020).

Resim 3: Çıplak Kadın, I. Ahmet Albümü, 17. yüzyıl. 1354566133.pdf (idildergisi.com) (Erişim Tarihi: 25.05.2020)

Resim 4: Levnî, Uzanan Kadın, 18. yüzyıl. Lale Devri Sanatçısı Levni ve Eserlerindeki Kadın Tasvirleri - Tarih-i Kadim (tarihikadim.com) (Erişim Tarihi: 27.05.2020).

Resim 5: Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510. https://tr.wikipedia.org//wiki.Uyuyan_Venüs (Erişim Tarihi: 27.05.2020).

Resim 6: Şapur Şirin'in Köşkü Önünde. https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/women-with-secondary-importance-in-ottomaon-miniature.pdf (Erişim Tarihi: 27.05.2020).

Resim 7: Osman Hamdi Bey, Vazo Yerleştiren Kız, 1881. Kaplumbağa Terbiyecisi ile Tanınan Osman Hamdi Bey ve Tabloları (leblebitozu.com) (Erişim Tarihi: 10. 09. 2020).

Resim 8: Caravaggio, Saint Catherine of Alexandria, 1598. https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Catherine_(Caravaggio) (Erişim Tarihi: 20.03.2021).

Resim 9: Edouard Manet, Balkon, 1868-1869. https://tr.wikipedia.org/wiki/Balkon_(tablo). (Erişim Tarihi: 20.03. 2021).

Resim 10: Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş, 1510. https://tr.wikipedia.org/wiki/İlk_Günah_ve_Cennetten_Kovuluş (Erişim Tarihi: 20.10.2020).

Resim 11: William Waterhouse, Hylas ve Su Perileri, 1896. https://tr.wikipedia.org/wiki/Hylas_ve_Su_Perileri_(tablo) (Erişim Tarihi: 20.10. 2020).

Resim 12: Levnî, Acem Çengisi, 17. Yy. Lale Devri Sanatçısı Levni ve Eserlerindeki Kadın Tasvirleri - Tarih-i Kadim (tarihikadim.com) Erişim Tarihi: 21.10. 2020).

Resim 13: Edouard Manet, Olympia, 1863. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg (Erişim Tarihi: 15.12.2020).

Resim 14: Rubens, Samson and Delilah, 1609- 1610. Sanata Başla! » Sanata Yeni Başlayanlara » SAMSON VE DELILAH "SAMSON AND DELILAH" – RUBENS (sanatabasla.com)

Resim 15: Enderunlu Fazıl, Zenannâme, 17. Yüzyıl https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/915225 (Erişim Tarihi: 15.12.2020).

Resim 16: Milo Venüs'ü 2. Yüzyıl https://tr.wikipedia.org/wiki/Milo_Venüsü (Erişim Tarihi: 15.12.2020).

Resim 17: Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486. https://tr.wikipedia.org/wiki/Venüs'ün_Doğuşu_(Boticelli) (Erişim Tarihi: 16.12.2020).

Resim 18: Cabanel, Venüs'ün Doğuşu, 1863. https://tr.wikipedia.org/wiki/Venüs'ün_Doğuşu_(Cabanel) (Erişim Tarihi: 16.12.2020).

Resim 19: Halil Paşa Uzanan Kadın, 1894. Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi | Ali Artun (Erişim Tarihi: 18. 12. 2020)

Resim 20: Ingres, Büyük Odalık. 1814. https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyük_Odalık (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Resim 21: Givonni Bellini, Genç Kadın Ayna Önünde, 1515 https://tr.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bellini (Erişim Tarihi: 20.01.2021).

Resim 22: Osman Hamdi, Saçını Taratan Kız, 1882. Osman Hamdi Resimlerinde Kadın İmgesinin Gösterge Bilimsel Açıdan İncelenmesi (ulakbilge.com) (Erişim Tarihi: 20.01. 2021)

Resim 23: Tintoretto, Susannah ve Kentin Büyükleri, 1550. https://en.wikipedia.org/wiki/Susanna_and_the_Elders_(Tintoretto) (Erişim Tarihi: 20.01.2021).

Resim 24: Caravaggio, Narcissus, 1597- 1599. https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(Caravaggio) (Erişim Tarihi: 20.01.2021).

Resim 25: Everett Millais, Ophelia, 1851-1852 https://tr.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(tablo) (Erişim Tarihi: 25.01.2021)

Resim 26: Goya, Çirkin Kadın, http://moradergisi.com/haber/ispanyol_ressam_francisco_goyaya_ait_kara_resimler-193912.html (Erişim Tarihi: 15.02.2021).

Resim 27: Quentin Matsys, Çirkin Düşes, 1513 https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Quentin_Matsys_-_A_Grotesque_old_woman.jpg (Erişim Tarihi: 20.03.2021).

Resim 28: Baldung Grien, Ölüm ve İnsanın Çağları, 1540. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hans_Baldung_Three_Ages_of_the_Woman_and_the_Death (Erişim Tarihi: 20.03.2021).

Resim 29: Frans Halls, Malle Babbe, 1633-35. https://en.wikipedia.org/wiki/Malle_Babbe (Erişim Tarihi: 25.03.2021).

Resim 30: Albrecht Dürer, Keçiye Ters Binmiş Cadı. The Four Witches - Wikipedia (Erişim Tarihi: 25.03. 2021).

Resim 31: Levnî, Dâder Banu Portresi, 1720-25. https://www.sanatduvari.com/levni-minyaturlerinde-kadin-modasi/ (Erişim: 15.04.2021).

Resim 32: Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 1887. https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide_Kadınlar (Erişim Tarihi: 20.04.2021).

Resim 33: "Son Moda Gelinlik Esvabı", Servet-i Fünun, 1896, sayı 268, sayfa 125. Servet-i Fünun Dergisi Veritabanı | Boğaziçi Üniversitesi (servetifununderg isi.com) (Erişim Tarihi: 21.04.2021).

Resim 34: "Son Moda" Servet-i Fünun, 1896, sayı 303, sayfa 269. Servet-i Fünun Dergisi Veritabanı | Boğaziçi Üniversitesi (servetifununderg isi.com) (Erişim Tarihi: 21.04.2021).

Resim 35: Osman Hamdi Bey, Mihrâb, 1901. https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrap_(tablo) (Erişim Tarihi: 25.04.2021).

Resim 36: Alma Tadema, Flora, 1877. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lawrence_Alma_Tadema_Flora_Spring_in_the_Gardens_of_the_Villa_Borghese.jpg (Erişim Tarihi: 05.05. 2021).

Resim 37: Osman Hamdi Bey, Haremden, 1881. https://tr.wikipedia.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey (Erişim Tarihi: 10.05.2021).

Resim 38: Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1917. https://tr.wikipedia.org/wiki/Haremde_Goethe (Erişim Tarihi:12.05.2021).

Resim 39: Eduard Manet, Kırda Öğle Yemeği, 1863. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kırda_Öğle_Yemeği (Erişim Tarihi: 15.05.2021).

ÖZ GEÇMİŞ

2008 yılında Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği bölümünde lisans eğitimine başladı. 2013 yılında bu bölümden mezun oldu ve aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığına bağlı bir ortaöğretim kurumuna Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak atandı. 2014 yılında Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde yüksek lisansa başladı ve 2016 yılında "Füruzan'ın Öyküleri Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme" başlıklı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2017 yılında Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde doktora eğitimine başladı. 2018-2019 yılları arasında bir yıl süreyle İzmir Demokrasi Üniversitesi'nde görevlendirmeli olarak çalıştı. Hâlen Milli Eğitim Bakanlığına bağlı bir ortaöğretim kurumunda öğretmenliğe devam etmektedir. Ayrıca çeşitli dergilerde yayımlanan makaleler, kitaplarda yazdığı bölümler ile akademik çalışmalarını sürdürmektedir.