SINIRLARI AŞMAK: TÜRK MODERNLEŞMESİ BAĞLAMINDA KADIN KARAKTERLERİN KOCALARINI ALDATTIĞI ROMANLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doktora Tezi

AYŞE ERGİNER

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara
Nisan 2016

Ailem’e

SINIRLARI AŞMAK: TÜRK MODERNLEŞMESİ BAĞLAMINDA KADIN KARAKTERLERİN KOCALARINI ALDATTIĞI ROMANLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

AYŞE ERGİNER

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ

ANKARA

Nisan 2016

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Ayşe Erginer, 2016

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

.....
Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

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

.....
Prof. Dr. Dilek Cindoğlu
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Doç. Dr. Fatih Usluer
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Halime Demirkan
Enstitü Müdürü

ÖZET

SINIRLARI AŞMAK: TÜRK MODERNLEŞMESİ BAĞLAMINDA KADIN KARAKTERLERİN KOCALARINI ALDATTIĞI ROMANLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Erginer, Ayşe

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. H. Nuran Tezcan

Nisan 2016

Bu çalışmada Osmanlı-Türk edebiyatında Müslüman kadın karakterlerin kocalarını aldatmalarının merkezî bir yer tuttuğu romanlar incelenmiştir. Tezde evlilik cinsel birleşmenin yalnızca eşler arasında gerçekleşeceğini güvence altına alan bir sözleşme ve aldatma, bu sözleşmenin belirlediği sınır(lar)ı aşma anlamında ele alınmıştır. Buna göre tezin odağında Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1900), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Sevda Peşinde* (1910), Ercüment Ekrem Talu'nun *Sabir Efendi'nin Gelini* (1921), Salâhaddin Enis Atabeyoğlu'nun *Zaniyeler* (1924) ve Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973) romanları yer almaktadır. Tezde farklı tarihsel koşullarda yazılan bu romanlar, kocasını aldatan kadın karaktere yöneltilen tutum, aldatmanın nedenleri ve sonuçları açısından ele alınmış ve modernleşme süreçlerine koşut olarak bunların bir romandan ötekine farklılık gösterip göstermediği tartışılmıştır.

Tezin ilk bölümünde Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Sevda Peşinde* romanları irdelenmiştir. Romancılık anlayışı bakımından birbirlerinden farklı tutumlar benimseyen bu iki yazarın, kadın aldatmasını benzer bir yaklaşımla ele aldıkları gösterilmiştir. Buna göre, her iki romanda kadın karakter karşısında değişken bir tutum söz konusudur. Başlangıçta kadın karakterlerin kocalarını aldatmalarının haklı gerekçeleri olduğunu gösterme, dolayısıyla onlara karşı bir anlayış uyandırma çabası dikkati çekerken, aldatmanın gerçekleşmesinden sonra kadın karakterlerin olumsuzlandığı görülür. Romanın sonunda cezalandırmanın

gerçekleşmesiyle bu olumsuz tutum sona erer ve kadın karakterler "kader kurbanları" olarak konumlandırılır.

Tezin ikinci bölümüde Ercüment Ekrem Talu'nun *Sabir Efendi'nin Gelini*, Salâhaddin Enis Atabeyoğlu'nun *Zaniyeler* ve Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanları irdelenmiştir. Tezin ilk bölümünde incelenen romanlarda aldatmanın insan doğasına atfedilen gerekçelerle ilişkilendirilmesine karşılık, bu bölümde incelenen romanlarda kültürel gerekçelerle ilişkilendirildiği gösterilmiştir. Böylece imparatorluktan modern-ulus devlete geçişte, kadın aldatmasının ele alınış biçiminde bir dönüşüm olduğu vurgulanmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, aldatma üçgeninde yer alan erkek karakterler üzerinde durulmuştur. Kocasını aldatan kadın karakterlerin değişen konumlarına karşılık, aldatılan koca imgesinde bir sürekliliğin olduğu saptanmıştır. Buna göre tezde ele alınan romanlarda aldatılan kocalar, daima karılarının kendilerini aldatmalarına yol açacak bir zafiyet içinde kurgulanmaktadırlar. Karılarının birlikte olduğu öteki erkekler ise onların bu zafiyetlerini, olumsuz yönlerini daha da görünür kılmaya aracılık ederler. Bu bağlamda aldatılan koca ve öteki erkek imgeleri, R. W. Connell'in "hegemonik erkeklik" kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: aldatma, kadın aldatması, roman, hegemonik erkeklik

ABSTRACT

GOING BEYOND BORDERS: AN ANALYSIS OF THE NOVELS THAT INCLUDE ADULTERESS WITHIN THE CONTEXT OF TURKISH MODERNITY

Erginer, Ayşe

PhD, Department of Turkish Literature

Supervisor: Assos. Dr. H. Nuran Tezcan

April 2016

This study examines the Ottoman-Turkish novels in which the focus of the plot is female adultery. In this thesis marriage is considered as a contract that guarantees the sexual intercourse will be between only spouses and adultery is regarded that transgression of the marriage contract. The thesis focuses on the *Aşk-ı Memnu* (1900) by Halit Ziya Uşaklıgil, *Sevda Peşinde* (1910) by Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Sabir Efendi'nin Gelini* (1921) by Ercüment Ekrem Talu, *Zaniyeler* (1924) by Salâhaddin Enis Atabeyoğlu and *Ölmeye Yatmak* (1973) by Adalet Ağaoğlu. These novels are a product of different historical contexts and this thesis questions the attitude towards adulteresses with regards to the reasons for and results of adultery and whether they differ or not in different novels according to the modernization periods.

The first chapter examines the novels *Aşk-ı Memnu* by Halit Ziya Uşaklıgil and *Sevda Peşinde* by Hüseyin Rahmi Gürpınar. The chapter argues that even though these authors present different characteristics in their writings in terms of their perception about novel, their attitude towards adulteress is similar.

The second chapter examines the novels *Sabir Efendi'nin Gelini* by Ercüment Ekrem Talu, *Zaniyeler* by Salâhaddin Enis Atabeyoğlu and *Ölmeye Yatmak* by Adalet Ağaoğlu. The novels examined in the first chapter relates adultery with the human nature. However, the novels examined in this chapter relates adultery with cultural factors. Thus, this chapter points out that during the nationalization period the narration of adulteress experienced a transformation.

The third chapter focuses on the male characters in the adulterous triangle. It has been observed that despite the changes in the image of adulteresses, the image of

their husbands stayed stable. Husbands are always fictionalized in a weakness that makes their wife rightful. Other men make their weakness more visible. The image of the husbands and other men are analyzed according to the concept of “hegemonic masculinity” by R. W. Connell.

Keywords: adultery, female adultery, adulteress, novel, hegemonic masculinity

TEŞEKKÜR

Başta merhum hocam Talât Sait Halman olmak üzere, benim bu tezi yazabilecek akademik yetkinliğe ulaşmamda emeği geçen tüm Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerine teşekkürü bir borç bilirim.

Bilkent Üniversitesi'ndeki hocalarım arasından birine, saygıdeğer hocam Hilmi Yavuz'a ayrıca teşekkür etmeliyim. Kendisi, bu tezin yazılmaya başlanmasından çok önce, Bilkent'e başladığım ilk dönemde, henüz kendisiyle tanışmamışken, aslında hiç de farkında olmadan büyük bir iyilik yaptı bana. Yoğun çalışma yaşantımın yanı sıra Bilkent'teki öğrenciliğimi sürdürmekte zorlandığım bir anda, hazırlamak istediğim bir ödev nedeniyle ona başvurduğumda yakınlığıyla ve yardımseverliğiyle bana umut oldu. Sırf, kendisinin derslerine katılmadan Bilkent'ten ayrılmamam gerektiğini düşünerek daha sıkı çalışmaya başladım. Ancak Hilmi Yavuz ile asıl yakınlığım bu tez sayesinde kurulmuştur. Kendisi bu tezin "fikir babası"dır. Tezimi başından sonuna kadar büyük bir titizlikle, bıkmadan usanmadan defalarca okumuş, düzeltmiş ve engin bilgisini, değerli görüşlerini cömertlikle paylaşmıştır. Ayrıca kendimi çıkmazda hissettiğim her anda bu tezi bitirebileceğime olan inancımı perçinlemiştir. Bu nedenle kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır. Onun yardımları ve desteği olmasaydı bu tez yazılamazdı.

Başından itibaren tez izleme komitemde yer alan ve son dönemde danışmanlığımı yapan Nuran Tezcan, değerli görüşlerini esirgemeyerek tezimin

olgunlaşmasına katkı sağladı. Semih Tezcan, tezime danışmanlık yaptığı süre içerisinde, çok dikkatli gözlemler yaparak benim büyük hatalar yapmamı engelledi. En başından itibaren tez izleme komitemde yer alan Dilek Cindoğlu, her aşamada ufkumu açan yorumlar getirerek tezime çok büyük katkılar sağladı; alçak gönüllüğü, samimiyeti ve akademik heyecanı ile bana ilham verdi. Ahmet Gürata ve Zeynep Seviner, doktora savunma jürime katılma nezaketini göstererek tezimle ilgili değerli görüşlerini benimle paylaştılar. Hepsine çok teşekkür ederim.

Bu tezin yazılması sırasında yanımda olan, dostluklarını esirgemeyen arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum. Sevgili Hale Sert, tez yazma serüvenimde kendisinin deyişiyle "kader ortağım" oldu. Sibel Kocaer, ne zaman yardıma ihtiyacım olsa pratik çözümleriyle bana güç verdi. Bayram Rahimguliyev, onlarca işinin arasında tezimi okudu. Elnaz Hemmati, bu uzun yolculukta hep yanımdaydı. Bu tezi bitirmem için beni daima teşvik etmiştir; bana rüşvet teklif etmişliği de vardır; şantaj yapmışlığı da.

Sevgili ailem, beni koşulsuz sevenler derneği, olmasaydı bu tez yazılamazdı. Annem Birsen Çamkara ve babam Mustafa Çamkara, bana olan inançlarını her fırsatta dile getirdiler; maddi-manevi desteklerini hiç esirgemediler. Kız kardeşlerim Saliha, Esma ve Elif, her an, aslında ne kadar büyük bir hazineye sahip olduğumu bana gösterdiler. Bu tezi bitirebilmem için ellerinden geleni yaptılar; kimi zaman hiç şikâyet etmeden saatlerce yakınmalarımı dinlediler; kimi zaman da benim için yemek pişirdiler. Biricik yeğenim Yusuf Emre, bana hep yaşama sevinci aşıladı. Hayatı anlamlı ve yaşanabilir kılan sevgili eşim Gökhan Erginer, en sıkıntılı zamanlarımda beni desteklemekten vazgeçmedi; her seferinde yılmadan beni bu tezi bitirebileceğime ikna etti. Onun yardımları olmasaydı bu tezi asla bitiremezdim. Hepsine müteşekkirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET……...iii

ABSTRACT…….....v

TEŞEKKÜR……...vii

İÇİNDEKİLER……...ix

GİRİŞ……..1

BİRİNCİ BÖLÜM: ALDATMANIN İNSAN DOĞASINA AFTEDİLEN GEREKÇELERLE AÇIKLANDIĞI ROMANLAR……..17

A. Aldatmayı "Haklı" Gerekçelere Bağlama Çabası……..21

1. "Sevemeyecek Olursa Ölecekti"…….....22

2. Tabiatın Dediği Olur..……28

B. Kadın Cinselliğinin Olumsuzlanması……58

C. Trajik Son……...71

İKİNCİ BÖLÜM: ALDATMANIN KÜLTÜREL GEREKÇELERLE AÇIKLANDIĞI ROMANLAR……..84

A. Geleneğin Eleştirisi Bağlamında Aldatma……86

B. Modernitenin Eleştirisi Bağlamında Aldatma……..114

C. Cumhuriyet Modernleşmesinin Sorgulanması Bağlamında Aldatma……..144

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MADALYONUN DİĞER YÜZÜ: ALDATILAN KOCALAR VE ÖTEKİ ADAMLAR……....,,……163

A. Doğal (Fiziksel) Zafiyet İçindeki Erkekler…….....168

B. Duygusal Zafiyet İçindeki Erkekler……176

C. Kültürel, Ahlaki ve İdeolojik Zafiyet İçindeki Erkekler…….....178

SONUÇ……...185

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA……191

ÖZGEÇMİŞ……...200

GİRİŞ

Kadının toplumsal konumu ve özgürleşmesi, Tanzimat sonrası dönemden başlayarak Osmanlı-Türk modernleşme düşüncesinin en öncelikli konularından birini oluşturur. Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" başlıklı makalesinde, Tanzimat sonrası tartışmaların "kadının toplumdaki yeri" ve "üst sınıf erkeklerin batılılaşması" olmak üzere iki ana başlık altında toplanabileceğini belirtir (30). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* adlı çalışmasında, kadının Osmanlı modernleşme düşüncesinin merkezinde yer aldığını belirten Nilüfer Göle'ye göre, "Doğu-Batı dünyaları arasındaki farklılık, hatta karşıtlık, ifadesini, kadının toplumsal konumunda bulmuştur" (11) ve bu nedenle "Osmanlı-Türk modernleşme hareketleri, kadın haklarını esas alarak, [M]üslüman toplumlarla Batı arasındaki bu karşıtlığı aşmaya çalışmıştır" (11). Ancak bu süreçlerin tarihsel gelişimine yakından bakıldığında, bir ikilem göze çarpar. Devlet yöneticileri ve aydınlar, bir yandan kadının toplumsal konumunu iyileştirmeye çalışırken, diğer yandan da kadına bazı sınırlar çizmeye, onun neleri yapıp neleri yapamayacağını belirlemeye çalışmaktadırlar. Denilebilir ki, Osmanlı-Türk modernleşme sürecinde, kadının özgürleşmesi konusunda aşırıya kaçmaktan özenle sakınılmış ve kadının belirli sınırlar içinde özgürleşmesine izin verilmiştir. Kadın cinselliği ise her koşulda erkeğin denetimine tabidir. Bu bağlamda, kadın karakterlerin kocalarını aldatarak

hukuki, ahlaki ve toplumsal düzeyde kendilerine çizilen sınırların dışına çıkmalarını konu edinen romanlar, kadın cinselliğinin denetimini kaybetmeye yönelik eril endişenin görünür bir hâl aldığı ve bu endişe ile baş etme çarelerinin arandığı metinler olmaları bakımından dikkate değerdir. Bu nedenle tezde, Türk romanında evli kadının kocasını aldattığı romanlara odaklanarak, Türk modernleşmesinin paradoksları üzerinde durmak amaçlanmaktadır. Seçilen romanlar bağlamında erkek egemen söylemde kadın ahlakının ve kadın cinsiyetinin sınırlarının nasıl inşa edildiği, bu romanlar aracılığıyla, doğrudan ya da dolaylı olarak, nasıl bir denetim mekanizmasının oluşturulmaya çalışıldığı gösterilecektir.

Bilindiği gibi "aldatmak", kadın erkek ilişkileri dışında geniş bir anlam alanına sahiptir. Bu tezde, sözcüğün Türk Dil Kurumu'nca belirlenmiş anlamları arasından "karı ve kocadan birinin eşine sadakatsizlik etmesi, ihanet etmesi" anlamında kullanılacak olup, yalnızca kadın karakterin aldatmasını konu edinen romanlar ele alınacaktır. Aldatmanın sınırlarının ne olduğu, neyin aldatma sayılıp neyin sayılmayacağı konusunda farklı görüşler bulunmakla birlikte, tezde aldatmanın ölçütü, evlilik dışı cinsel birliktelik kabul edilmektedir. Bu nedenle tez boyunca "kadın aldatması" ya da "aldatmak" denildiğinde, evli Müslüman kadının kocası dışındaki bir erkekle cinsel birliktelik yaşayarak kocasını aldattığı durumlar kastedilecektir.

Bu tezin çıkış noktasında, "aldatma ya da yasak aşk denildiğinde, neden akla ilk olarak kadınlar gelir?", "Türk edebiyatında aldatma ya da yasak aşk denildiğinde, neden Bihter'in karşısına koyabileceğimiz bir erkek karakter bulamayız?", "edebi metinlerde erkek karakterlerin karılarını aldatmaları neden yeterince ilgi çekici değildir?" gibi temelde ataerkil toplum yapısındaki cinsiyet eşitsizliğinin altını çizen sorular yer almaktadır. Nitekim geçirdiği bütün değişimlere rağmen en temel

özelliğini, yani ataerkilliğini korumayı sürdüren bir toplumda, erkeğin karısını aldatması sıradan sayılabilirken, bir kadının, bütün denetim mekanizmalarına rağmen kendisine çizilen sınırların dışına çıkması, ilgi çekici bir konu oluşturmaktadır. Bu bağlamda tezde, Osmanlı-Türk edebiyatında kadın aldatmasının merkezî bir yer tuttuğu romanlar üzerinde durulacaktır. Buna göre tezin odağında, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1900), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Sevda Peşinde* (1910), Ercüment Ekrem Talu'nun *Sabir Efendi'nin Gelini* (1921), Salâhaddin Enis Atabeyoğlu'nun *Zaniyeler* (1924) ve Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973) romanları yer almaktadır. Bu tezde farklı tarihsel dönemlerde yazılmış ve kadın aldatmasını konu edinen bu romanlara odaklanarak, kadın karakterlerin kocalarını aldatmalarının nedenlerinin ve sonuçlarının nasıl kurgulandığını, bunların bir romandan ötekine farklılık gösterip göstermediğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Böylelikle Türk romanında kadın aldatması konusunda bir ilk oluşturmak, daha sonra bu konuda yapılacak çalışmalara bir başlangıç teşkil etmek, kadın ve toplumsal cinsiyet konulu çalışmalara katkı sağlamak hedeflenmektedir.

Bu tez, edebiyat eserlerini kadın aldatması açısından tarayan tematik bir çalışma değildir. Nitekim böyle bir çalışma için burada incelenecek romanların dışında, hatta roman dışındaki türlerde kaleme alınan eserlere de bakmak gerekir. Ayrıca bu tezin, kadın aldatmasının ardındaki ruhsal dinamikleri açıklamaya çalışmayacağı da hemen belirtilmelidir. Tezde ele alınan romanlar yoluyla, kadın karakterlerin evlilik dışı cinsel birliktelik yoluyla kocalarını aldatmalarının, nasıl romanın merkezî problemlerinden biri durumuna getirildiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Bu tezde yalnızca Müslüman kadın karakterlerin kocalarını aldattığı romanlar üzerinde durulacaktır. Tanzimat sonrası dönemde, Müslüman kadınlardan önce

gayrimüslim ya da yabancı kadınların kocalarını aldattıkları romanlar yer almaktadır. Konuyla ilişkili olarak Fazıl Gökçek, "Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi ile İlgili Bazı Tespitler" başlıklı makalesinde, Tanzimat yazarlarının kadın ve erkek ilişkilerini düzenlerken, âşıkların birbirlerini görmelerini sağlamak için toplumun yaşayış tarzının getirdiği zorunluluklar nedeniyle bazı düzenekler kurmak zorunda kaldıklarını ve bu nedenle kadın karakterlerini yabancı ya da gayrimüslim kadınlar ile cariyeler arasından seçtiklerini belirtmektedir (2). Ayrıca çoğunlukla "ahlak düşüklüğü" içinde gösterilen ve Osmanlı romanına "Batı[nın] ahlaki çöküntüsünün uzantısı ve şehvet nesneleri" (Timur, 38) olarak giren yabancı ve gayrimüslim kadınların kocalarını aldatmalarının gerçek anlamda bir sorun oluşturmadığı söylenebilir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1874) adlı romanındaki Madam İlya adlı karakter, kocasını aldatır. Yine bu romanda Cuzella adlı kadın karakterin annesinin, evlilik dışı ilişkisinden bir erkek çocuk dünyaya getirdiği söylenir. Verilen bu örneklerde kadın aldatması, romanın merkezinde bulunmaz; yalnızca romanın ilerleyişine katkıda bulunan "sıradan" olay halkalarından biri durumundadır.

Tanzimat sonrası dönemde Müslüman evli kadının, kocası dışındaki bir erkekle duygusal yakınlaşma içine girdiği, ancak bu yakınlaşmanın cinsel ilişki boyutuna taşınmadığı romanlar da kaleme alınmıştır. Bu metinler, yazınsal anlamda Müslüman bir kadının kocası dışındaki bir erkekle yakınlaşmasının yarattığı gerilimden yararlanırlar; ancak aldatma gerçekleşmediğinden toplumsal düzeni tehdit eden bir durum oluşturmazlar. Buna örnek olarak Ahmet Mithat Efendi'nin 1879 yılında *Tercüman-ı Hakîkat* gazetesinde tefrika ettiği *Yeryüzünde Bir Melek* romanından söz edilebilir. Bu romanda, evli bir kadın olan Raziye ile onun, yıllar sonra tesadüfen karşılaştığı çocukluk aşkı Şefik arasındaki ilişkinin duygusal

yakınlaşmadan öteye geçmediği, kadın ve erkeğin, toplumsal ve ahlaki normların dışına çıkmadığı özellikle vurgulanır. Ancak Ömer Türkeş'in "Osmanlı Romanı: Aşk ve Cinsellik Ütopyası" başlıklı makalesinde belirttiğine göre, Ahmet Mithat'ın evli, Müslüman kadını "temiz de olsa" evlilik dışı bir ilişkiye sokması, bazı tepkilere yol açmıştır; öyle ki, Ahmet Mithat bir daha romanlarında Müslüman kadının ihanetini işlemez (65). Bu durum gösteriyor ki, Müslüman kadının cinsel birliktelik yoluyla kocasını aldatmasının romana konu edilmesi, belirli bir hazırlık dönemini, toplumsal ve yazınsal anlamda bir ön kabulü gerektirmiştir. Bu durumda evli olmayan karakterler arasındaki ilişkilerin anlatıldığı ya da evlilik içerisinde, fakat cinsel birlikteliğin gerçekleşmediği romanlarda[1], toplumsal, hukuki ve ahlaki sınırların aşılması söz konusu olmadığından bu romanlar, inceleme dışında bırakılmıştır.

Marilyn Yalom, *Antik Çağlardan Günümüze Evli Kadının Tarihi* adlı çalışmasında, "[g]ayri meşru aşk, her ne kadar yasaklanmış olsa da, her ne kadar ahlâk dışı sayılsa da, her ne kadar toplumsal uyuma zararlı olduğu düşünülse de, zihinleri olağanüstü güçlü bir biçimde meşgul ediyordu. Zina, Ortaçağ'dan bu yana edebiyatın değişmeyen konularından biri olagelmiştir" (66) biçimindeki sözleriyle yalnızca Avrupa edebiyatı bağlamında değil, Osmanlı-Türk edebiyat bağlamında da geçerli sayılabilecek bir tespit yapar. Burada Yalom'un sözünü ettiği "gayri meşru" aşk ve zinanın kadınla ilişkili olduğunun altı çizilmelidir. Nitekim Türk edebiyatının bilinen en eski metinlerinden itibaren, kadının kocasına sadık olmasının önemi, farklı biçimlerde vurgulanır ve pek çok edebi metinde kocasını aldatan kadınlara rastlanır. Aldatma, olumsuz kadın karakter oluşturmanın değişmeyen ölçütlerinden biridir. Örneğin, İrvin Cemil Schick, "Osmanlı ve Türk Erotik Edebiyatında Toplumsal Cinsiyetin ve Cinselliğin Temsili" başlıklı yazısında, edebiyat metinlerinin,

[1] Örneğin Mehmet Rauf'un *Eylül* (1901), Halide Edip Adıvar'ın *Handan* (1912) romanları.

yazıldıkları toplumda yaygın olan toplumsal cinsiyet kalıplarını yansıttığını ve bu kalıpların inşasında önemli bir rol oynadığını belirtir. Bu bağlamda *Bin Bir Gece Masalları, Tûtînâme, Târih-i Kırk Vezir* gibi, Osmanlı edebiyatında rağbet gören metinlerde, kadınların çoğunlukla "paragöz, kurnaz ve sadakatsiz" (190) olarak resmedildiğini belirtir. Schick'e göre *Bin Bir Gece Masalları*'nın "çatısını oluşturan öykünün kadın düşmanlığı dozu yüksektir" (191); yine Şehrazâd'ın anlattığı "masalların birçoğunda da kadınlara karşı husumete rastlamak mümkündür; kadınlar yalnız hilebaz, kurnaz ve hain değil, ayrıca cinsel açıdan doymak bilmez olarak" (191) gösterilirler. Bunların dışında geleneksel halk tiyatrosundaki kadın temsillerinde de kadın düşmanlığı göze çarpar; kadınlar "hilebaz, çıkarcı, kocasını veya sevgilisini aldatan" (201) kişiler olarak kurgulanırlar. Bu duruma bir başka örnek olarak Hasan Kavruk, "Kırk Vezir Hikâyelerinde Kadın" başlıklı makalesinde, ele aldığı metinlerde kadınları mahkûm etmeye yönelik bir söylem olduğuna işaret ederek Schick'in tespitlerini destekler. Kavruk'un belirttiğine göre, ana eksenini "kadının iffetsizliği" nin (294) oluşturduğu *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nde, kadınlar, baştan mahkûm edilmişlerdir. Bu hikâyelerde kadınlar, iffetsiz, şehvet düşkünü, vefasız, tamahkâr, nankör, fitneci, düzenbaz olarak kurgulanıp, hikâyenin sonunda cezalandırılırlar.

Saptanabildiği kadarı ile Türk edebiyatında evli Müslüman kadının evlilik dışı cinsel birliktelik yoluyla kocasını aldatmasının konu edildiği ilk roman, Fatma Aliye'nin *Muhadarat*'ıdır (1892). Ancak bu romanda kadın aldatması, romanının merkezinde yer almaz. "Kötücül" üvey anne tipinin oluşturulmasına aracılık eden bir olay halkası durumundadır[2]. Bu bağlamda *Muhadarat*'ı geleneksel edebiyat

[2] Merih Has-Er, "Aşk-ı Memnû ile Muhadarat Romanları Arasında Bir Karşılaştırma" başlıklı yazısında, *Muhadarat* ile *Aşk-ı Memnu* arasındaki benzerliklere dikkat çekmiştir. Her iki romanda karakterler ve olay örgüsü açısından ilgi çekici benzerlikler bulunmakla beraber, evli kadının kocasını aldatması, birbirinden tamamen farklı kurgulanmaktadır. Romanda amcasının oğlu Süha'ya âşık

anlayışına eklemlemek olanaklı görünmektedir. *Muhadarat*'tan sonra, kadın aldatması bağlamında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Bir Muadele-i Sevda* (1899) adlı romanından söz edilebilir. Önder Göçgün'ün *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu* adlı çalışmasında belirttiğine göre, "Tanzimat devri hikâye, roman ve tiyatrolarının belli başlı konularından birini teşkil eden, ana-baba zoru ile eşini hiç görmeden yapılan evlilikler ve bunların neticesinde ortaya çıkan kötü durumlar, acı hadiseler, H. Rahmi'nin romanları içinde ilk defa *Bir Muadele-i Sevda*'da ele alınmıştır" (80). Burada Göçgün'ün sözünü ettiği "acı hadiseler", "sevmediği" bir adamla evlenmek zorunda kalan kadın karakterin, bir yasağı çiğneyerek "sevdiği" adamla birlikte olmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Kadın aldatmasının önemli bir rol oynadığı bu romanda olaylar, baştan sona aldatılan koca Naki Bey tarafından anlatılır. Dolayısıyla romanda aldatılan kocanın deneyimleri ön plana çıkarılır. Türk edebiyatının, kadın aldatmasını konu edinen en tanınmış romanı *Aşk-ı Memnu* ise *Bir Muadele-i Sevda*'dan yalnızca bir yıl sonra, 1900 yılında, yayımlanır. Bu tarihten sonra Müslüman kadının aldatmasını konu edinen romanlar yaygınlaşır.

Çimen Günay Erkol, modernleşme süreçlerine koşut olarak Türk romanındaki kadın imgelerindeki değişim ve kırılma noktalarını saptamaya çalıştığı "Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm" başlıklı makalesinde, Türk romanındaki kadın imgesinin Servet-i Fünun döneminde, özellikle Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanıyla, önemli bir değişim geçirdiğini ifade

---

olduğu halde zengin bir kocaya sahip olmak isteyen Calibe adlı kadın karakter, kendinden yaşça büyük ve iki çocuk sahibi Sâi Efendi ile evlenir. Ancak evlendikten bir süre sonra, çeşitli hilelere başvurarak ve hatta tehdit yoluyla Süha ile birlikte olur ve kocasını aldatır. Bir süre sonra Süha tarafından terk edilen Calibe'nin, kendisini çeşitli eğlence ortamlarına kaptırdığı, farklı erkeklerle birlikte olmaya başladığı söylenir. Ancak bu olaylara ilişkin olarak ayrıntı verilmez. Nitekim *Muhadarat*'ta, kocasını aldatan kadın karakter Calibe'nin değil, Sâi Efendi'nin, üvey annesi Calibe nedeniyle çeşitli sıkıntılara maruz kalan kızı Fazıla'nın yaşantıları ön plandadır. Dolayısıyla Calibe'nin kocasını aldatması, onun kötü kalpli, zalim ve fettan bir üvey anne olarak kurgulanmasına aracılık eden bir olay halkası durumunda kalmaktadır.

eder (158). Erkol'a göre, tür olarak geleneksel edebiyattan kopmayı ifade eden Tanzimat romanı, içerik olarak geleneksel olanı sürdürmektedir (157). Tanzimat romanlarında erkek karakterler Batılılaşma ile olan ilişkileri bağlamında ön plana çıkarılırken, kadın karakterler cinsel kimlikleri ile ilişkili olarak "iffet" konusundaki tutumlarıyla ön plana çıkarılmaktadır (153). Buna göre Tanzimat romanında ana eksenini "iffetli kadın" ve "iffetsiz kadın" karakterlerinin oluşturduğu kadın söyleminden söz etmek olanaklıdır (156). Erkol'a göre, görücü usulü evlilik, cariyelik kurumu gibi konuların ele alındığı Tanzimat romanı, bir yandan kadınları geleneğin kurbanları olarak gösterip bir değişim özlemini dile getirirken, öte yandan da cinsel kimlikleri dolayısıyla kadınları fitne unsuru olarak değerlendirerek, kökü çok eski çağlara dek uzanan bir kadın algısını dillendirmektedir (156). Servet-i Fünun döneminde ise kadın karakterler, geleneksel iyi-kötü, iffetli-iffetsiz karşıtlığının ötesinde, somut bireyler olarak ele alınır (158).

Türk romanı üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, kadın odaklı pek çok çalışma bulunmasına rağmen, Müslüman kadın karakterin kocasını aldatmasını konu edinen romanları ele alan bir çalışmanın bulunmaması bu tezin gerekçelerinden biridir. Oysa Müslüman kadın karakterlerin kocalarını aldatmaları, Türk edebiyatında yirminci yüzyılın ilk yıllarında roman konusu edilmeye başlanmıştır. Nurullah Çetin, "II: Abdülhamit Dönemi Türk Romanında 'Aşk-ı Memnu' Teması" başlıklı makalesinde Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* (1900), Fatma Aliye'nin *Muhadarat* (1892), Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* (1902), Mehmet Rauf'un *Eylül* (1901), ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Bir Muadele-i Sevda* (1899) romanlarını inceleyerek Türk romanında "yasak aşk" temasının belirli bir tarihten sonra sıkça işlenmeye başladığına dikkat çeker. Çetin, "yasak aşk"ı, bu tezde ele alındığından farklı olarak, evli bir kadının kocası dışındaki bir erkekle her türlü yakınlaşmasını içine alacak

biçimde tanımlamaktadır. Nitekim Çetin'in ele aldığı bu romanların bazılarında aldatma eylemi cinsel birliktelik boyutuna taşınırken, bazılarında da duygusal yakınlaşma boyutunda kalmaktadır. Firdevs Canbaz Yumuşak da "Osmanlıdan Cumhuriyete Türk Romanında Aile Kurumu ve Ütopik Romanlarımızda Aile" başlıklı makalesinde, Nurullah Çetin'in bu tespitine katılır ve yasak aşk temasının II. Abdülhamit döneminde sıkça ele alınmasının, o dönemde uygulanan sansür politikaları nedeniyle yazarların, daha çok ev ve konak içindeki hayatları işlemeye başlamalarıyla açıklanabileceğini belirtir (158-59). Sosyal bilimlerde, doğa bilimlerinde olduğu gibi, bir olayı tek bir nedene bağlayarak açıklamak olanaklı değildir; bunun yerine nedenler arasında belirleyici olan göz önünde tutulur. Bu nedenle gerek Çetin'in, gerekse Yumuşak'ın "yasak aşk" temasını, çoğunlukla II. Abdülhamit döneminin politikalarıyla açıklama girişimleri yeterli sayılamaz. Nitekim Osmanlı-Türk romanında kadın aldatmasını konu edinen romanların belirli bir tarihten sonra yazılmaya başlanmasında Batılılaşmanın düşünsel, toplumsal ve yazınsal etkileri göz önünde tutulmalıdır.

Türk romanı bağlamında kadın aldatması konulu romanları inceleyen bir çalışma bulunmuyor; ancak Avrupa edebiyatları dolayımında aldatma ve özellikle kadın aldatması konusunda çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar, Avrupa edebiyatlarında kadın aldatmasını konu edinen romanların, hangi toplumsal koşulların sonucunda ortaya çıktığını açıklamaya girişirler. Bu koşulların anlaşılması, Osmanlı-Türk edebiyatında kadın aldatmasını konu edinen romanların neden belirli bir tarihten sonra romanın en önemli konularından biri olduğunu anlamaya yardımcı olacağından burada ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

İngiliz asıllı edebiyat eleştirmeni Tonny Tanner, 1979 yılında yayımladığı *Adultery in The Novel: Contract and Transgression* (Romanda Aldatma: Sözleşme

ve Sınırı Aşma) adlı çalışmasında, aldatma konusuna, kitabının adında da dikkat çektiği üzere, “sözleşme” ve “sınırı aşma” kavramları açısından yaklaşır. “Sözleşme” ile burjuva toplumlarındaki evlilik ilişkisine gönderme yapılır; “sınırı aşma” ise, yasal olarak belirlenmiş sınırları aşmak, bu yasaların ötesine geçmek anlamında kullanılmaktadır. Bu durumda “aldatma”, evliliğin yasalar ve toplum tarafından belirlenmiş sınırlarını aşma eylemidir (9). Tanner’ın önerdiği bu iki kavram, çözümleyici kategoriler oluşturmaları bakımından önem taşımaktadır ve tezdeki roman incelemelerinde göz önünde bulundurulmuştur.

Kitabın adı, Tanner’ın, aldatma temasına kadın ya da erkek ayrımı yapmadan genel bir yaklaşım sergileyeceğini düşündürür. Ancak Tanner, çalışmasında daha çok kocasını aldatan kadın karakterler ve edebiyatın neden çoğunlukla bu karakterlere odaklandığı ile ilgilenmektedir. Tanner’ın çalışmasının çıkış noktasında “19 yüzyılın ‘büyük’ kabul edilen romanlarından çoğunun aldatma temasına odaklandığı” (11) düşüncesi (ki burada kastedilen kadın aldatmasıdır) yer almaktadır. Tanner, edebiyat metinlerindeki aldatma temasının, Homeros kadar eski olduğunu kabul eder (12). Ancak Tanner, en eski dönemlerden beri edebiyatın konu edindiği aldatmanın, 19. yüzyıl romanlarında özel bir anlam kazandığını düşünür ve çalışması boyunca bu düşüncesini kanıtlamaya çalışır.

Tanner, edebiyattaki aldatma temasının 19. yüzyılda farklı bir anlam kazanmasını, bu dönemde yükselişe geçen burjuva toplum anlayışıyla ilişkilendirir. Tanner’a göre burjuva toplumlarında ideal evlilik anlayışı hâkimdir. Bu ideale göre evlilik, “doğa, aile ve toplum” arasındaki uyumu sağlayan yetkin bir arabulucudur. Kilise de bu arabulucu işlevi nedeniyle evliliği kutsamaktadır. Evlilik, her şeyi kapsayan ve örgütleyen, toplumun düzenini ve sürekliliğini sağlayan bir sözleşmedir. Evliliğin arabuluculuğu yolunda giderse doğa, aile ve toplum uyum içinde bir arada

kalmaya devam edecektir. Bu durumda evlilik, dönemin roman yazarı için de merkezî bir konu haline gelmiştir.

Tanner'a göre evliliğin burjuva toplumunda taşıdığı bu merkezî önem, aldatmanın hem toplumsal alanda hem de romanda neden öteki cinsel suçlardan daha önemli sayıldığını açığa çıkarır (16). Kadının evlilik içerisindeki konumu, bir dizi problemlerle ilişkili bir paradigma haline gelmiştir. Daha açık bir ifadeyle, bir biyolojik varlık olarak kadını değiştirmek olanaklı değildir; onun bedensel unsurları önceden belirlenmiştir. Yine, "kız çocuk" ya da "kız kardeş" olmak gibi ailesel kimliğe ilişkin durumların da değiştirilmesi ya da ortadan kaldırılması söz konusu olamaz; çünkü bu kategorizasyon, kan bağı esasına göre oluşturulmuştur. Ancak bir kadın için "birisinin karısı olmak" bütünüyle farklı bir kategoridir. "Birisinin karısı olmak" toplumun toptan bel bağlayıp güvendiği sosyal ve kültürel bir düzenlemedir. Bu durum, neden pek çok problemin evlilikteki "eş" (*wife*) figürüne yöneldiğini açıklar (16).

Tanner'a göre, burjuva toplumunun, kendi üyelerine sınırları belirlenmiş ve bölünmez roller dayatmaya eğilimli olduğu bilinen bir gerçektir (13). Buna göre ideal bir evlilikte "eş", biyolojik açıdan "kadın", itaatkâr "kız çocuk" ya da "kız kardeş", sadık/vefalı "arkadaş", sorumluluk sahibi "anne" ve inançlı bir Hıristiyan kimliklerini uyum içerisinde kendisinde bir araya getiren bir kişidir (17). Oysa aldatma, çözülemez bir kategori karmaşasını birlikte getirmektedir (12). Nitekim bir "eş" ve "anne" kategorisinin, asla "metres" (*mistress*) ya da "sevgili" (*lover*) kategorilerinden biriyle örtüşmesi söz konusu değildir (13). Kocasını aldatan kadın (*adulteress*), toplumun kesinlikle ayrı olmasını istediği kategorileri ve fonksiyonları kabul edilemez biçimde bir araya getirdiği için yanlış bir kombinasyona işaret eder

(12). Bu durum, aldatmanın neden burjuva romanlarının temel konusunu oluşturduğunu anlamamıza yardım eder (12).

Avrupa edebiyatları bağlamında aldatma ve roman ilişkisine odaklanan bir diğer çalışma, Bill Overton'ın 1996 yılında yayımladığı *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European Fiction,1830-1900* (Kadın Aldatmasının Romanı: Kıta Avrupası Kurgusunda Aşk ve Toplumsal Cinsiyet, 1830-1900) kitabıdır. Bu çalışma, kadın karakterin kocasını aldatmasını konu edinen romanların, 19. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan müstakil bir roman türü olarak ele alınması gerektiğini savunması bakımından dikkate değerdir. Overton, kitap boyunca ayrı bir roman türü olarak değerlendirmeyi önerdiği, Türkçeye "kadın aldatmasını konu edinen roman" ya da "kadın aldatması romanı" olarak çevrilebilecek, "*the novel of female adultery*"nin temel özelliklerini göstermeye çalışır. Overton bu bağlamda 19. yüzyılda Fransa, Almanya, Danimarka, Portekiz, İspanya ve Rusya'da kaleme alınmış, hem yazıldıkları dönemde ilgi görmüş hem de Avrupa yazınının klasikleri arasında sayıldığını söylediği, aldatmayı konu edinen romanlar üzerinde durur ve bunların ortak özelliklerini belirler. Overton'a göre kadın aldatmasını konu edinen romanlarda, küçük farklılıklar bulunmakla birlikte, üst ya da orta sınıfa mensup kadın karakterler, bekâr bir erkek tarafından baştan çıkarılmakta ve sonunda felakete uğramaktadırlar. Ayrıca bu romanlarda anlatıcı herhangi bir karakter değildir; olaylar, tarafsız bir anlatıcının bakış açısıyla aktarılmaktadır.

Overton'a göre bir romanın "aldatma romanı" olarak tanımlanabilmesi için bir veya birden fazla aldatma ilişkisinin romanın odağında bulunması, onun yapısını belirlemesi gerekmektedir. Bu bağlamda Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* (1857) adlı yapıtı bir aldatma romanı iken, Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah* (1830) adlı yapıtı değildir (5). Çünkü *Madame Bovary*'de aldatma, romanın merkezinde yer

alırken, *Kırmızı ve Siyah*'ta romandaki çeşitli konulardan yalnızca biridir; yani romanın temel sorunsalını oluşturmaz. Overton'a göre şayet Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*'ta, *Madame Bovary*'de olduğu gibi, kocasını aldatan kadın karakterin, yani Julien Sorel'in birlikte olduğu Madam Rênal'in, deneyimlerine odaklansaydı, o zaman bir aldatma romanı yazmış olurdu (6). Bu tezin örneklemi oluşturulurken, Overton'un önerisi göz önünde tutulmuş ve evli kadının kocasını aldatmasının merkezî bir rol üstlendiği, aldatan kadın karakterin deneyimlerinin ön planda olduğu romanlar tercih edilmiştir.

Overton'a göre, erkeğin karısını aldatmasını konu edinen hiçbir klasik roman ya da anlatı geleneği yoktur. "Batı anlatı geleneğinde, bazı istisnaları olmakla beraber, erkek karakterlerin cinsel suçları ikincil bir rol oynamıştır" (1). Bu nedenle yaygın olarak kullanılan "*novel of adultery*", yani "aldatma romanı" terimi, hem romanlarda hem de onların yorumlandığı eleştirel söylemlerde, cinsiyet konusundaki önyargıları maskeleyen bir yanlış adlandırmadan ibarettir. Bu nedenle kendisinin "kadın aldatması romanı" ifadesini kullanmayı özellikle seçtiğini belirtir. Overton'a göre, aldatmanın, hem kadın hem de erkek açısından yasal olarak suç sayıldığı, ancak kadın ve erkeğe verilen cezalar bakımından bir çifte standardın söz konusu olduğu toplumsal yapıda, aldatma temasını ele alan romanların, özellikle kadın karakterlerin kocalarını aldattığı romanlar olmaları bir rastlantı sayılamaz (1). Overton'a göre aldatmanın, evrensel olarak kabul gören bir tanımı bulunmamakla birlikte, çoğunlukla evli kadın ve onun cinselliği üzerinden tanımlanan bir eylem olması, yani aldatma denildiği anda akla ilk olarak evli kadının gelmesi, dönemin cinsiyet konusundaki çifte standardını, kadın konusundaki önyargısını ortaya koymaktadır (5).

Overton, evliliğin olmadığı yerde aldatmadan söz edilemeyeceğini, Roderick Philips'in *Putting Asunder: A History of Divorce in Western Society* adlı çalışmasına başvurarak açıklar. Buna göre evlilik, daha önce Tanner'ın da dikkat çektiği gibi, cinsel birleşmenin yalnızca eşler arasında gerçekleşeceğini bir sözleşme ile güvence altına alır. Aldatma ise bu sözleşmenin ihlal edilmesi demektir ve temelde evliliğin doğasına aykırı bir durumdur. Bu nedenle aldatma, evlilik öncesindeki bütün cinsel suçlardan daha ağır bir suç sayılır. Çünkü evlilikte aldatma söz konusu olduğunda bir "kurban" ortaya çıkacaktır. Bu da aldatılan eş'tir. (4) Bu durumda aldatma temasını, evlilik kurumu ve özellikle onun işlevleri üzerinde düşünmeksizin ele almak olanaklı değildir.

Overton'a göre, aldatmanın tanımının kültürden kültüre farklılaşması gibi, evliliğin işlevleri de farklı toplumlarda, farklı zaman dilimlerinde hatta farklı sınıflarda çeşitlilik gösterir. Böyle olmakla birlikte evli kadınların kocalarını aldattığı romanların sosyal ve tarihsel bağlamını, başat olarak 19. yüzyıl Avrupa'sının burjuva toplumları oluşturur (4). Overton'a göre, kadın aldatmasını konu edinen romanlar, tam anlamıyla bir burjuva formudur; dolayısıyla bu romanlar, burjuvazinin değerleri, özellikle evlilik ilişkisi bağlamında, bütünüyle kurulup yerleşinceye kadar ortaya çıkmayacaktır (37). Nitekim burjuva toplumlarında evlilik, bazı başka toplumlarda olduğu gibi, mal aktarımı, aile düşüncesi ve annelik rolü ile yakından ilişkilidir (4). Bunlar, aldatmanın konu edildiği romanlarda, onun yalnızca evli kadına özgü bir suç olarak sunulmasına yol açan etmenlerdir (4). Aynı toplumsal koşullar içerisinde, evli olmayan bir kadının birlikte olduğu erkeği aldatmasının neden önemsenmediğini yine bu etmenlerle açıklamak olanaklıdır (5).

Burada gerek Overton'ın gerekse Tanner'ın kadın aldatması romanlarını, Avrupa'nın ekonomik (kapitalizm) ve siyasal (demokrasi) anlamda geçirdiği büyük

dönüşümlerin toplumsal alandaki sonuçlarıyla ilişkilendiren yaklaşımları ilgi çekicidir. Osmanlı bağlamında, Avrupa'dakine benzer ekonomik ve siyasal süreçler yaşanmadığı için bir burjuva sınıfının varlığından söz etmek güçtür. Ancak özellikle Tanzimat sonrası dönemde, Batılılaşma düşüncesi çerçevesinde Batılı yaşayış tarzının ve maddi kültür unsurlarının çeşitli yönleriyle örnek alındığı bilinmektedir. Bu dönemde, tıpkı 19. yüzyıl Avrupa'sında olduğu gibi, aile ve kadının aile içindeki rolleri en önemli tartışma konularından birini oluşturur. Edebi eserlerde ve gazete yazılarında, çok eşlilik, görücü usulü ile eş seçme gibi uygulamaları içeren geleneksel evlilik anlayışı eleştirilirken, Batıdaki burjuva ailesinin bir versiyonu olarak çekirdek aile modeli idealleştirilir. Nitekim Alan Duben ve Cem Behar, *İstanbul'un Haneleri* adlı çalışmalarında, Batılılaşmanın etkisiyle, özellikle 1880'lerden sonra, Osmanlı toplumundaki aile hayatında, etkisini 1930'lu yıllara kadar sürdürecek, radikal bir değişimin kendini gösterdiğini ifade ederler (21-22). Duben ve Behar'a göre, bu dönemde değişimin yönünü belirleyen itici güç, Batılı aile modelidir (259). Bu dönemde yaygınlaşan "[c]insler arasındaki ilişkilerin giderek daha eşitlikçi bir doğaya kavuşması, ebeveynlerin evlilik hazırlıklarındaki rolünün azalması, dostluğun ön plana çıktığı evlilikler, çocuklara verilen önemin artması, Batılı giyim ve âdetler" (25) gibi uygulamalar, İstanbul halkını Müslüman toplumlardan çok, Avrupa'ya yakınlaştırmaktadır. Buna göre, Osmanlı-Türk romanında kadın aldatmasını konu edinen romanların, 19. yüzyılın sonunda, hatta 20. yüzyılda yazılmaya başlanması bir tesadüf olmasa gerektir. Bu romanları, Avrupa'dakilerle aynı koşullarda ortaya çıkmasa da, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı toplumunda giderek daha fazla önem kazanan "yeni aile" ve "yeni kadın" anlayışıyla ilişkilendirmek yanıltıcı olmayacaktır. Ayrıca bu dönemde yalnızca yaşayış tarzı açısından değil, yazınsal anlamda da Batının model alınması

söz konusudur. Nitekim Cavit Kavcar'ın *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı* adlı çalışmasında ısrarla vurguladığı üzere, özellikle Servet-i Fünûn çevresinde, tam anlamıyla Batılı bir edebiyat oluşturma çabası ön plandadır (63-64). Dolayısıyla, kadın aldatmasını konu edinen romanların yazılmaya başlanmasında tarihsel ve toplumsal zeminin yanı sıra, 19. yüzyıldaki Avrupa romanının etkisi de göz ardı edilemez. Nitekim Tanner ve Overton'un saptadığı üzere, Avrupa'da 19. yüzyılın en önemli romanları arasında kadın aldatmasını konu edinen romanlar üst sıradadır. Dolayısıyla roman teması olarak da Avrupa romanının, dolayısıyla kadın aldatmasının örnek alınması söz konusudur.

BİRİNCİ BÖLÜM

ALDATMANIN İNSAN DOĞASINA AFTEDİLEN GEREKÇELERLE AÇIKLANDIĞI ROMANLAR

Tezin bu bölümünde Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1900) ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Sevda Peşinde* (1912) romanları incelenecektir. Berna Moran'ın "sanatın yararlı olması gerektiğine inanan ve halk için yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar, 'sanat için sanat' ilkesine inanan ve seçkinlere seslenen Uşaklıgil'in tam karşı kutbunda yer alır" (113) biçimindeki sözlerinde de vurguladığı üzere, romancılık anlayışı bakımından birbirinden farklı konumlarda bulunmalarına rağmen bu iki yazarın, evli kadının kocasını aldatması temasını benzer bir yaklaşımla ele aldıkları görülür. Her iki romanda aldatma, insan doğasına atfedilen gerekçelerle açıklanır. Bu durum, *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde*'yi tezin ikinci bölümünde incelenecek olan ve aldatmayı kültürel gerekçelerle ilişkilendiren romanlardan ayıran önemli bir farktır.

Judith Armstrong, *The Novel of Adultery* (Aldatmanın Romanı) (1976) adlı çalışmasında, Fransız, İngiliz, Rus ve Amerikan edebiyatlarında 19. yüzyılın ikinci yarısında kaleme alınan ve evlilik ilişkisinde eşlerden birinin ötekini aldattığı romanlar üzerinde durur. Armstrong da, tıpkı Tonny Tanner ve Bill Overton gibi, 19.

yüzyıl Avrupa romanında, erkek aldatmasına kıyasla kadın aldatmasının ön planda olduğunu saptamaktadır (64). Armstrong, Avrupa romanlarındaki aldatmanın nedenlerini ve sonuçlarını her ülkenin yerel toplumsal koşullarıyla ilişkilendirerek açıklamakla birlikte, 19. yüzyıldaki aldatma temasının, ortak bir şema çerçevesinde incelenebileceğini gösterir. Armstrong'un çalışmasına göre, 19. yüzyılda yazılmış aldatma romanları, var olan bir düzenin (*order*) anlatımıyla başlar; bu düzen, eşlerden birinin diğerini aldatması sonucunda bozulur (*breaking the order*) ve roman, çoğunlukla eşini aldatan kadın ya da erkeğin ölümünün ardından var olan düzenin yeniden kurulması ile sonuçlanır (*the order vindicated*).

Bulgar asıllı yapısalcı eleştirmen Tzvetan Todorov, 14. yüzyılda yaşamış İtalyan yazar, Giovanni Boccacio'nun, *Decameron* adlı kitabında yer alan anlatıları, yapısalcı yaklaşımla analiz ettiği *Grammaire du Décaméron* (Decameron'da Dilbilgisi) (1969) adlı çalışmasının sonuçlarından yararlandığı "Structural Analysis of Narrative" (Anlatının Yapısal Çözümlemesi) başlıklı makalesinde *plot*, yani olay örgüsü, üzerinde odaklanarak, anlatıda evrensel bir yapının varlığını irdeler. Todorov'a göre, bir anlatıda tamamlanmış en küçük olay örgüsü, belirli bir denge durumundan, bir başka denge durumuna geçişten oluşmaktadır. Todorov, bu denge durumunu tanımlamak için, genetik psikolojiden ödünçlediğini belirttiği ve bir toplumun üyeleri arasındaki sabit, ama değişmez olmayan ilişkiyi gösteren, "*equilibrium*" kavramından yararlanır. Todorov'a göre, ideal bir anlatı, sabit bir denge durumuyla başlar (*equilibrium*); bu denge kendisine ters yönde bir gücün etkisiyle bozulur ve bir dengesizlik durumu ortaya çıkar (*disequilibrium*); ardından, en baştaki denge durumuna benzeyen ancak hiçbir zaman onunla aynı olmayan yeni bir denge durumuna (*new-equilibrium*) ulaşılır (75). Buna göre ideal bir anlatının yapısı, "denge-dengesizlik-yeni denge" döngüsünü izler.

Todorov, *Decameron*'daki bütün öykülerin, "denge-dengesizlik-yeni denge" kavramsallaştırması çerçevesinde ele alınabileceğini söyler (75). Buna göre, sözü edilen öykülerde, başlangıçtaki denge durumu, bir yasanın ihlal edilmesiyle/çiğnenmesiyle bozulur ve dengesizlik durumu ortaya çıkar. Yasanın ihlal edilmesi, bir cezayı gerektirir; ancak yasayı ihlal eden kişi, bir yolunu bularak cezalandırılmaktan kurtulur. Todorov bunu, "cezadan kaçınma" (*avoided punishment*) olarak adlandırır. Cezadan kaçınmanın gerçekleşmesiyle dengesizlik durumundan yeni denge durumuna geçilir. Todorov'a göre, cezalandırmanın gerçekleşmesi, başlangıçtaki denge durumunu onarıp onu eski haline getireceğinden, cezadan kaçınma, anlatıdaki denge-dengesizlik-yeni denge döngüsünün tamamlanmasının temel şartıdır. *Decameron*'daki öykülerde de cezadan her zaman kaçınılarak denge-dengesizlik-yeni denge döngüsü tamamlanmaktadır.

Todorov, "The Structural Analysis of Literature: the Tales of Henry James" (Edebiyatın Yapısal Çözümlemesi: Henry James'in Öyküleri) başlıklı makalesinde, *Decameron* öykülerinde, denge durumundan dengesizlik durumuna geçişe neden olan yasa ihlalinin, çoğunlukla, "evli kadının kocasını aldatması" şeklinde gerçekleştiğine dikkat çeker (80). Hilmi Yavuz da "Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar" başlıklı makalesinde, romanın teknik kurgu öğelerinden biri olan kompozisyondan söz ederken, Todorov'un bu saptamasına değinir:

> *Decameron*'da ilk "*denge*" durumunu, genel olarak iki öykü kişisi (*genellikle karı-koca*) arasındaki evlilik ilişkisi belirler. Todorov bu dengenin, kadının kocasına ihanet etmesiyle bir '*dengesizlik*' durumuna dönüştüğünü gösterdikten sonra, bu dengesizliğin iki âşığın, aldatılan kocanın öcünden kurtulmak için kaçmalarıyla sürdüğünü

ortaya koyuyor. Bunu, Todorov'un deyimiyle, zinânın bir "norm statüsü" kazanmasıyla belirlenen yeni bir denge durumu izliyor. (20)

Buna göre, *Decameron* öykülerinde, kadın ve erkeğin evliliğine karşılık gelen denge durumu, evli kadının, kocası dışındaki bir erkekle cinsel birliktelik yaşayarak yasayı ihlal etmesiyle bozulur. Yasanın ihlali, dengesizlik sürecini başlatır. Ancak yasayı ihlal eden kadın, çeşitli yollara başvurarak cezalandırılmaktan kurtulur. Böylece yasa ihlalinin norm statüsü kazandığı yeni denge durumuna geçilmiş olur. Armstrong'un saptamalarına göre, 19. yüzyıl Avrupa romanı, bu noktada *Decameron* öykülerinden farklılaşmaktadır. Nitekim bu romanlarda cezadan kurtulmak söz konusu değildir; aksine, cezalandırmanın gerçekleşmesiyle başlangıçtaki "düzen" yeniden inşa edilir. Yapısal analiz yoluyla, "edebi söylem"i ortaya çıkarmayı amaçladığını belirten Todorov, *Decameron* öyküleri üzerine yaptığı incelemelerde şu sonuca varır: Başlangıçtaki denge durumu ile dengesizlik sürecinin ardından ortaya çıkan yeni denge durumu, genelde "kültür-doğa", özelde "toplum-birey" karşıtlığını sembolize etmektedir ve cezalandırılmanın gerçekleşmediği ve denge-dengesizlik-yeni denge döngüsünün tamamlandığı *Decameron* öyküleri, doğanın kültüre, bireyin de topluma üstünlüğünü sergilemektedirler (76). Dolayısıyla cezalandırmanın gerçekleşmesiyle başlangıçtaki "düzen"in yeniden kurulduğu romanlar, toplumun bireye, kültürün doğaya egemenliğini simgelemektedir.

Todorov ve Armstrong'un ortaya koydukları bu üç aşamalı yapı, özellikle tezin bu bölümünde incelenecek *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* bağlamında takip edilebilir. Nitekim bu romanlarda, aldatmanın nedenleri, hangi koşullarda ve nasıl ortaya çıktığı, kadın karakterin yaşadığı içsel çatışmalar, cezalandırmanın nasıl gerçekleştiği aşama aşama ayrıntılı bir biçimde anlatılır. Buna göre bu romanlarda kadın karakterin kocasını aldatmasıyla bozulan düzen/denge durumu, romanın

sonunda cezalandırmanın gerçekleşmesiyle yeniden inşa edilmektedir. Her iki romanın gelişim çizgisine bakıldığında, aldatan kadın karakter karşısında bu aşamalara koşut olarak değişen bir tutumun varlığı göze çarpar. Öncelikle, kadın ve erkek arasındaki evlilik ilişkisinin, yani düzen/denge durumunun, ideal olmayan koşullarda kurulduğu gösterilir ve kadın karakterlerin bu koşullar altında kocalarını aldatmalarının kaçınılmaz olduğu ima edilir. Böylelikle okuyucuda bu karakterlere karşı bir anlayış uyandırılır. Ancak aldatmanın gerçekleşmesiyle anlayış uyandırma çabası sona erer. Her ne kadar haklı gerekçelere sahip oldukları söylense de, bu kadınların kendilerine çizilen sınırların dışına çıkmaları affedil(e)mez ve aldatma eyleminin gerçekleşmesinden hemen sonra bu kadınlar olumsuzlanmaya başlanır. Romanın sonunda kadın karakterlerin intihar edip kendilerini cezalandırmasıyla onlara yöneltilen olumsuz tutum sona erer; bu aşamadan sonra kadın karakterlerin "kader kurbanı" olarak konumlandırıldıkları görülür.

A. Aldatmayı "Haklı" Gerekçelere Bağlama Çabası

Aşk-ı Memnu ve *Sevda Peşinde*, okuyucunun dikkatini kadın karakteri kocasını aldatmaya götüren süreçler üzerinde toplayan romanlar olmaları bakımından benzerdir. Her iki romanda da kadın karakterlerin içinde bulundukları "olumsuz" koşullar ayrıntılı biçimde gösterilerek, başlangıçta kocalarını aldatmayı düşünmeyen ve istemeyen bu kadınların, verili koşullar altında kocalarını aldatmaktan başka seçenekleri olmadığı gösterilir. Bu kadınlarla aynı koşullarda bulunan her kadının da kocasını aldatacağı ima edilir. Judith Armstrong'a göre bu durum, Avrupa romanları bağlamında da geçerlidir. Nitekim Armstrong, 19. yüzyıl yazarlarının, aldatma eylemi söz konusu edildiğinde, okuyucuyu, kadın ve erkeğin temelde farklı durumda bulunduğuna ikna etme çabası içinde olduklarını iddia eder (65). Buna göre, karısını

aldatan erkek karakterler, aşkın iki farklı görünümü arasında bir çatışma yaşarlar. Armstrong'a göre erkek karakterler (ve onların erkek yazarları) için, bir erkeğin her türlü gereksinimini karşılayabilecek bütünlüklü bir kadın yoktur. Erkekler, saf, lekesiz kadınlığın temsilcisi olan, ancak özellikle cinsel açıdan deneyimsiz, toy ve bazı kısıtlamaları/yasakları bulunan kadınlarla evlenirler; ancak deneyimli, dünyevi zevklere düşkün, cinsel yasakları/kısıtlamaları olmayan kadınlarla cinsel heyecanlar yaşamanın peşine düşerler (64). Dolayısıyla bu iki kadın arasında bir seçim yapmakta zorlanırlar. Kadın karakterlerin kocalarını aldatmalarında ise daima evliliğin ideal olmayan (görücü usulü evlilikler, yanlış seçimler ya da aşkın olmadığı evlilikler) koşullarda kurulmasının önemli bir rolü vardır. Kadın karakterler, iki ayrı erkek arasında değil, aşk ve görev duygusu arasında, özgürlük ve zorunluluklar arasında çatışma yaşamaktadır (65).

1. "Sevemeyecek Olursa Ölecekti"

Aşk-ı Memnu'da öncelikle Bihter ve Adnan Bey'in birbirlerinden farklı nedenlerle bu evliliği istediği gösterilir ve evlilikle ilgili beklentiler açısından eşler arasında bir uyumsuzluk olduğu vurgulanır. Evliliğin başlangıcında önemsiz gibi gösterilen bu uyumsuzluk, bir süre sonra Bihter tarafından göz ardı edil(e)mez hale gelir. Romandaki bu uyumsuzluk daha çok fizikseldir ve Bihter'i kocasını aldatmaya sürükleyen gerekçeler olarak ayrıntılı bir şekilde okuyucuya sunulur.

Bihter'in Adnan Bey ile evlenmeyi istemesinin en önemli gerekçesi, Adnan Bey'in mal varlığıdır: "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 üzerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle[3] maun sandalı fark olunan yalı demekti" (44). Bihter, bu evliliğin gerçekleşmesi durumunda sahip olacağı şeyleri düşledikçe yaşadığı yoksul hayattan ne kadar yorulmuş olduğunu düşünmeye başlar: "Ah! O zarafeti sadelikte araştırmaya mecbur edip de bu alınamayan şeylerin acısını, gizli hüsranını saklamak için sahte bir teneffür [*tiksinme*][4] talim eden fakir hayat… Artık o hayattan, bunları görmemek için gözlerini kapamaktan usanmıştı" (48). Burada Bihter'in duygusal bir birlikteliği, sevmeyi, sevilmeyi değil de maddi değeri ön plana çıkan nesneleri arzulaması, romanın temel çatışmalarından birini oluşturması bakımından dikkate değerdir. Denilebilir ki, mal varlığı Bihter'in gözünde Adnan Bey'i, bir ilgi odağı haline getirir ve bundan sonra, bu evliliği olumlayan düşünceler Bihter'in zihninde belirmeye başlar.

Bihter'in dikkati ilk olarak Adnan Bey üzerinde odaklanır. Bihter, Adnan Bey'i, "şık, zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzet [*aday*]; […] daima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, […] o kadar maharetle saklanan elli yaşına rağmen hâlâ güzel bir koca" (43) olarak değerlendirir. Anlatıcıya göre, Bihter'in gösteriş ve zenginlik emelleri, aradaki yaş farkının ve iki çocuğun varlığının bir sorun olarak algılanmasının önüne geçer (43-44). Bihter, ilgi odağı haline getirdiği Adnan Bey ile ilgili olumsuzlukları göz ardı etme eğilimindedir:

> Zaten Adnan Bey o adamlardan biri idi ki onlar için yaş en adi bir ehemmiyet derecesinde kalır. Çocuklar?.. Bilakis, Bihter'in hoşuna gidiyordu. Hatta şu dakikada düşünürken bir tuhaflık bile buldu: "Bana, anne diyecekler, öyle mi? Mini mini bir anne! Yirmi iki

[3] Kik: Dar, uzun sandal. Yarışlar için kullanılır (Yayıma hazırlayanın notu, 44)
[4] Alıntılar romanın Özgür Yayınları'nın 2015 yılındaki baskısından yapılmaktadır. Bazı Osmanlıca sözcüklerin anlamlarına ilişkin köşeli parantez içinde verilen açıklamalar yayınevine aittir.

> yaşında iken bir genç kızın annesi olmak!... Şu halde on yaşında doğurmuş olacağım. Hele oğlan? Oh! Sahih, ablamın hakkı var: Yumuk yumuk gözleriyle bir bakıyor ki… (44)

Adnan Bey ile evliliği, zihninde böylece sorgulayıp onaylayan Bihter, dikkatlerini daha sonra kendisine ve içinde bulunduğu hayata yöneltir: "Sonra kendisini düşündü: Gözlerinin önünde kendi çehresini, kendi endamını, saçlarını, yolda geçerken görenlerin nazarlarından sevgiler, ihtiramlar [*saygılar*] toplayan o zarif, güzide heyeti gördü; bu hayale gözlerini süzerek gülümsedi. Bu güzelliğe refakat [*eşlik*] eden ufak tefekleri birer birer kendi kendisine saydı" (46). Bihter, güzelliğinin ve bu güzelliğe eşlik eden "ufak tefekler"in kendisine üstünlük verdiğini, ancak içinde bulunduğu yaşayış biçiminin, kendisinin "üstün" niteliklerine uygun olmadığını düşünmektedir. Ayrıca annesi Firdevs Hanım'ın "kötü" şöhreti dolayısıyla, bu üstün niteliklerine yakışır bir hayatı ona verebilecek bir talip çıkmayacağına inanmaktadır: "Bihter pek iyi biliyordu ki validesinin unutulamayacak derecede süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir izdivacı meneden kavi [*güçlü*] bir sebepti" (45). Bihter, eniştesi Nihat Bey gibi bir adamla evlenmek zorunda kalmaktan korkmaktadır: "Evet, nihayet işte böyle bir koca!.. Birkaç yüz kuruş maaş, hısımından akrabasından, bilinemez nereden ufak tefek yardımlar, daha sonra bir çocuk, daha sonra?.. Bihter ellerini birbirine sürterek: 'Daha sonra hiç!..' diyordu" (45). Üstün niteliklerinin, kendisine, eniştesi Nihat Bey'den çok daha "iyi" bir koca sağlayabileceğine inanan Bihter, annesinin yaşayış tarzının, onu, bu kocaya, dolayısıyla arzu ettiği yaşantıya ulaşmaktan alıkoyduğunu düşünmektedir: "[A]nnesinin hayat tarzı, bütün ailenin şöhreti o emelleri kapayan birer set şeklinde yükseliyordu" (47). Bu düşünce, Bihter'in, Adnan Bey ile evlenmesine şiddetle karşı çıkan annesi Firdevs Hanım'a karşı kendisini savunmak

üzere kullandığı bir silaha dönüşecektir. Adnan Bey'in evlilik teklifini kabul edeceğini "daha iyi bir fırsat zuhur edebileceğine [*ortaya çıkabileceğine*] artık ümit kalmadı. Öteki kızınızın nihayet bir Nihat Bey'i zorla bulabildiğini pek iyi tahattur edersiniz [*hatırlarsınız*]. Şimdiye kadar benim hakkımda da size bir müracaat vukuuna vâkıf değilim" (55) şeklindeki sözleriyle annesine bildiren Bihter, "kabahat kendisinin olmadığı halde, kimbilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız" (55) olduğunu söyleyerek, annesinin yaşayış tarzına gönderme yapar. Bihter, annesinin bu evliliğe Adnan Bey ile kendisi evlenmek istediği için karşı çıktığını düşünmektedir. Annesinin itirazlarını bu düşüncesini ona söyleyerek boşa çıkarır: "[B]en bu evde birisini bilirim ki eğer Adnan Bey onu istemiş olsaydı… [….] Evet, onu istemiş olsaydı, dedi; koşacaktı, sevincinden çıldırarak koşacaktı" (57).

Adnan Bey ile evlenerek toplumda saygın bir yer edineceğine olan inancı, Bihter'i bu evliliğe yönelten bir başka itici güçtür. Evlilik teklifinin gündeme gelmesinden sonra, yardımcıları Katina'nın, kendisiyle birlikte Adnan Bey'in yalısına gelmek istediğini söylemesi üzerine Bihter'in hissettikleri, anlatıcı tarafından şöyle dile getirilmektedir: "[B]u genç kızın ağzında şu vakanın bir sevinç medarı [*sebebi*] olarak tekrar edilmesinden kalbine bir fazla kuvvet geldi. Bu izdivacın [*evliliğin*] hariçte hâsıl olacak tesirlerine şu saf sözler metin [*sağlam*] bir bürhan [*delil*] hükmünü almıştı" (50). Denilebilir ki Bihter, bu evliliğin dönemin İstanbul çevrelerinde yaratacağı etkiyi düşünerek mutlu olmakta, Adnan Bey gibi saygın ve zengin biriyle evlenmeyi bir tür başarı saymaktadır.

Romanda Bihter karakterinin gelişimi açısından onun odasında yalnız kaldığı sahnelerin özel bir önemi vardır. Bihter'in kendisiyle ilgili bir karar vermeden önce odasında yalnız kaldığı bir sahne bulunmaktadır ve bu sahneler, onun yaşadığı dönüşümleri anlamak açısından oldukça önemlidir. Annesi ile yaşadığı gerilimli

dakikaların ardından odasına dönen Bihter'in düşüncelerinin ve ruh halinin anlatıldığı bölüm bunlardan ilkidir. Bu bölüm, romanın temel çatışmasını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Evlilik hayalleriyle yalnız kalmak üzere odasına sevinçle dönen Bihter, üzerindekilerini çıkarıp yatağına uzanır, cibinliğini çeker:

> 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 hulyalar çağırıyor: "Evet", diyordu. "Buraya geliniz mutantan [*görkemli*] yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehhep [*yaldızlanmış*] emeller… Siz, hepiniz, buraya geliniz!" (59-60)

Bihter'in, anlatıcı tarafından beyaz bir güvercin yavrusuna benzetilen tombul ayağının, cibinliğin arasından sarkarak "şuh", "çapkın" bir çağırışla "emel yatağına" çağırdığı düşler, bedene ait değildir; doğal olanla ilişkilendirilemezler. Burada bedenin bir bölümü olan ayağın, emel yatağına bir başka bedeni değil de maddi değeri ön plana çıkarılan nesneleri davet ediyor olması, Bihter'in daha sonra yaşayacağı çatışmaya işaret etmektedir. Denilebilir ki Bihter, bu aşamada kendi biyolojik kimliğinden ve bu kimliğin gereksinmelerinden ya habersizdir ya da bunları göz ardı etmektedir. Bihter'in cibinliğin dışına çıkan ayağı, metaforik düzlemde, onun toplumsal kurallar dışına çıkacak olan doğası olarak okunabilir.

Romanda Adnan Bey 'in, Bihter'in yalnızca biyolojik kimliğiyle ilgilendiğini söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Nitekim Adnan Bey, dönemin İstanbul halkı gibi, Melih Bey takımının ve Firdevs Hanım'ın şöhretinden haberdardır; ancak bunu

Bihter ile yapacağı evliliğe bir engel olarak görmez. O, Bihter'e sahip olmak istemektedir. Mal varlığının Adnan Bey'i, Bihter'in gözünde ilgi odağı haline getirmesine koşut olarak, genç ve güzel bir kadın olan Bihter'in biyolojik varlığının, Adnan Bey'in gözünde onu bir cazibe merkezi haline getirdiği söylenebilir. Bundan sonra, tıpkı Bihter'de olduğu gibi, Adnan Bey'in, bu evliliği destekleyecek düşünceleri zihninde bir araya getirdiği görülür.

Romanda ilk olarak, karısının ölümünden sonraki dört yılda çocuklarına hem annelik hem de babalık yapmak zorunda kalan Adnan Bey'in, çocukları büyüdüğü için, bundan sonra böyle bir özveride bulunmasına gerek kalmadığını düşündüğü söylenir: "[B]öyle daha ne kadar devam edebilirdi? […] Bülent zaten mektebe gidecekti, Nihal birkaç sene sonra gelin olacaktı" (62). Romanda yer alan bu açıklamaya göre Adnan Bey, çocukları evden ayrıldıktan sonra yapayalnız kalacağını düşündüğü için evlenmek istemektedir. Ancak bu, Adnan Bey'in neden "Bihter'le" evlenmek istediğini açıklamaya yetmez. Ayrıca, Adnan Bey'in henüz on iki yaşındaki kızı Nihal'in birkaç yıl içinde evleneceğini ve kendisinin yalnız kalacağını öne sürmesi, onun neden birkaç yıl sonra değil de "şimdi" evlenmek istediğini açıklamaya da yetmez. Adnan Bey'in Bihter ile evlenmek istemesinin asıl nedeni, romanın ilerleyen satırlarında açığa çıkmaktadır. Adnan Bey, ilk karısıyla otuz yaşındayken evlenmiş ve bu evlilik, karısının ölümüne kadar devam etmiştir. On altı yıllık evlilik hayatı boyunca karısının "bitmez tükenmez" (63) hastalıklarıyla uğraşmak zorunda kalan Adnan Bey, hayatının bu dönemini "bir zayıf papatyanın bile neşvesinden mahrum uzun, çıplak bir çöl parçası" (63) olarak nitelendirmekte, genç ve güzel bir kadın olan Bihter ile yapacağı evliliği ise, yaptığı bütün fedakârlıklar sonucunda hak ettiği bir "ödül" olarak görmektedir. Bütün hayatının fedakârlıktan ibaret olduğunu düşünen Adnan Bey, bu defa, "kendisi" için bir şeyler

yapmak, “kendisini” mutlu edecek bir amaca yönelmek istemektedir. Kendisi dışındakilerin bu konuda ne düşüneceğini, neler hissedeceğini önemsemez. Öyle ki, bu evlilik haberini aldığında, Nihal’in ne kadar üzüleceğini düşünürken, kendini Bihter’i hayal ederken bulur: “O ağlayan mariz çehrenin arkasında diğer bir çehre, siyah saçlarıyla, uzun kaşlarıyla, iri mahmur [*uykulu*] gözleriyle, şiir ve şebap [*gençlik*] dolu bir çehre, ona çıldırtıcı tebessümlerle gülümsüyordu” (70-71). Burada biyolojik cinsiyetiyle ön plana çıkan genç ve güzel Bihter’in “çıldırtıcı” biçimde gülümseyen hayalinin, her türlü olumsuz düşünceyi Adnan Bey’in zihninden uzaklaştırdığı görülmektedir.

Burada bir parantez açarak Halit Ziya Uşakligil’in *Hikâye* (1891-92) adlı çalışmasında Fransız romancı Gustave Flaubert’in *Madam Bovary* (1857) adlı romanı hakkındaki değerlendirmelerine yer vermek, *Aşk-ı Memnu*’da kullandığı roman tekniğinin anlaşılması bakımından yerinde olacaktır. Uşaklıgil, *Madam Bovary*’deki asıl olayların yirmi satırı geçmediğini söyler (66) ve “[ş]imdi bu kadar sade, bu kadar basit bir vaka üzerine mübteni [kurulmuş A.Ç.] olan bir hikâyenin vakayi-i müteselsile-i garibe ile mâli [birbirini izleyen garip olaylarla dolu A.Ç.] hikâyeler yanında ne ehemmiyeti olur?” (68) diye sorar. Uşaklıgil’e romanın önemi, anlatılan olaylardan değil, olayların ve bu olayların içinde yer alan karakter(ler)in anlatılış biçiminden kaynaklanır. Uşaklıgil’in dikkati, romanın başkarakteri Emma Bovary üzerinde toplanmıştır:

> Fakat “*Madam Bovari*”yi okumalı, hissiyat-ı muhtelife-i garibe ile hareket eden bu kadının nasıl tasvir edildiğini, hissiyat-ı kalbiyesinin ne hayretfeza bir ikitidar ile tedkik olunduğunu görmeli. “*Madam Bovari*” hikâyelerde tesadüf olunan fahişeler gibi fuhuşlarından başka bir şeyleri görünmeyen kadınlardan değildir. Onu tedkik etmekle insan

> namuslu bir kadının kalbinde fuhşun nasıl tevessü ettiğini, nasıl birtakım ahval ile bir ejder kesilerek hissiyat-ı ismeti yuttuğunu görür, bedbaht bir zevcenin kalbinden çıkan feryadları, saf bir kadını çirkâb-ı fuhşa atan ye'sleri müşahade eder, piş-i nigâhında bir hayat döner, bütün o elvah hissiyat-ı nazarında tecessüm eder; bir kadının en hususi ahval-i hissiyatına, en amik garaib-i ruhuna vakıf olur[5]. (68)

Buna göre, bir kadının kocasını aldatması, herhangi bir anlatının konusunu oluşturabilir; ancak *Madam Bovary*'yi önemli kılan, kadın karakterin kocasını aldatma eylemi değil, onu bu eyleme götüren psikolojik süreçlerin anlatımıdır. Uşaklıgil'e göre Flaubert, romanını, okuyucunun, Emma karakterinin eylemlerini doğal karşılayacağı ve dolayısıyla anlayış gösterip onu yargılamayacağı biçimde yazmıştır. Uşaklıgil'in Bihter karakterini oluştururken, Flaubert'in Emma Bovary'yi kurgulama biçimini göz önünde tuttuğunu söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Nitekim Uşaklıgil'in roman boyunca Bihter'in eylemlerinden çok, bu eylemlerinin gerekçelerini göstermeye çalıştığı, bu karakterin psikolojisini gözler önüne serme konusunda titiz davrandığı görülür. Yazar, Bihter'i kocasını aldatmaya götüren süreçleri ayrıntılı biçimde ortaya koyar ve onun hakkındaki nihai kararı okuyucuya bırakır. Berna Moran da *Aşk-ı Memnu* üzerine yaptığı incelemede, Uşaklıgil'in, Bihter karakterini, ahlaksız bir kadın olarak değil, "yavaş yavaş istemeye istemeye, direnmesine rağmen düş[en]" (101) trajik bir karakter olarak işlediğine dikkat çeker

---

[5] Bu bölüm, Nur Gürani Arslan tarafından günümüz Türkçesine şöyle aktarılmıştır: "Fakat *Madam Bovary*'yi okumalı, çeşitli garip duygular ile hareket eden bu kadının nasıl betimlendiğini, duygularının ne kadar hayret verici bir güç ile incelendiğini görmeli. Madam Bovary hikâyelerde rastlanan fahişeler gibi fuhuşlarından başka bir şeyleri görünmeyen kadınlardan değildir. Onu incelemekle insan, namuslu bir kadının kalbinde fuhşun nasıl büyüdüğünü, nasıl bazı olaylar sonucunda ejder kesilerek saflık duygusunu yuttuğunu görür, mutsuz bir eşin kalbinden çıkan feryatlara, saf bir kadını fuhuş pisliğine atan üzüntülere tanıklık eder, gözünün önünde bir hayat döner, bütün o sahneler duygu gözünde canlanır; bir kadının en özel duygularını, ruhunun en derin garipliklerini öğrenir" (67).

(98). Moran'a göre Bihter, "başta namuslu bir kadındır ve namuslu kalmak için çırpınır; ne var ki içinde bulunduğu koşullar ve yaratılışındaki bir eğilim, onu önüne geçilmez bir zorunlulukla, kocasını aldatan bir kadın yapar. Bu gelişim hep, neden-sonuç ilkesine göre yürütülür ve Uşaklıgil özellikle psikolojik nedenler üzerinde durarak bu kaçınılmazlığı belirtmeye çalışır" (95). Bihter'in, hiç istemediği halde "önüne geçilmez bir zorunlulukla" kocasını aldatması, bu tez açısından oldukça dikkate değerdir. Nitekim romanda, önüne geçilemeyen bu zorunluluklar, insan doğasıyla ilişkilendirilmekte ve insanın doğasına karşı koyamayacağı gösterilerek bir anlamda Bihter'in savunusu yapılmaktadır.

Romanda aldatma eylemi, Bihter'in Göksu gezintisi sonrasında odasında yalnız kalmaya gereksinim duyarak evliliğini sorgulamaya başlamasından sonra gerçekleşir. Bu gezinti sırasında Behlül'ün Peyker'e yaklaşma ve hatta onu ensesinden öpme girişimlerini uzaktan gözlemleyen Bihter, kendi cinsel açlığının farkına varır. Bu gezintinin, romanda bir dönüm noktası teşkil ettiğine şimdiye kadar yapılan bazı incelemelerde de dikkat çekilmiştir[6]. Örneğin *Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri* başlıklı kitabında Selim İleri, bu gezintinin Bihter'in iç dünyasının anlaşılmasına yol açtığını, Bihter'in kendine bile itiraf edemediği kimi duygularının bu gezinti sonrasında açığa çıktığını söylemektedir (51). Romanda Bihter'i kocasını aldatmaya götürecek bu sorgulamanın, doğadaki bir gezinti sonrasında gerçekleştiğinin altı çizilmelidir. Bihter, Behlül'ün Peyker'e yaklaşmaya çalışmasını bir başka ortamda değil, doğal bir ortamda gözlemlemektedir. Yazar, roman karakterlerini bilinçli bir seçimle, doğa/doğal bir ortam içinde bir araya getirmektedir. Bihter'in dolayımsız olarak doğa içerisinde bulunması, onu o zamana kadar görmezden gelmeyi başardığı kendi doğasına yaklaştırır.

[6] Moran, age s.96.

Göksu gezintisi sonrasında yalnız kalma ihtiyacıyla odasına çekilen Bihter'in "[h]asta mıydı? Ne oluyordu?" (198) diye düşünerek huzursuzluğunun nedenini bulmak istediği görülür. Romanda Bihter'in içinde bulunduğu durumun, anlatıcı tarafından fizyolojik bir hastalığa benzetilerek açıklanması tez açısından önemlidir:

> Kalplerimizde bazı illetler vardır ki vücudun tamamıyla ensicesine hulul ettikten [*dokusuna girdikten*] sonra keşfolunamayan hafi emraza [*gizli hastalıklara*] mahsus bir nüfuz hıyanetiyle kendisini göstermeden, tahriplerini haber vermeden deruni [*içten*] bir yangın dumansızlığıyla yanar, yanar; bu bir ateştir ki mahiyetini bilmeyiz, vücudundan haber almayız; o yavaş yavaş, vazifesinden emin, devam eder; nihayet bir gün birdenbire, bir hiç, bir dakikalık bir vukuf [*anlama*] bize gösterir ki kalbimizde bir yangın var. Nedir? Nereden tevellüt etmiştir [*doğmuştur*]? Bu yangın nasıl serseri bir rüzgârın kanatlarıyla düşerek orasını tutuşturmuştur? Bilemeyiz. (199)

Buna göre Adnan Bey ile evliliği, gizlice bedenine işleyen bir hastalık gibi, Bihter'e zarar vermektedir. Bir hastalık, insan bedeninin doğal dengesini nasıl bozarsa, insan varlığının sürekliliğini nasıl tehdit ederse bu evlilik de Bihter'in doğal dengesini bozmakta, onun varlığının sürekliliğini tehdit etmektedir. Bihter, içindeki yangının henüz anlam veremediği ateşini duyumsar ve bu ateşi hafifletmek üzere pencereden esen rüzgâra yönelir: "Rüzgâr hep hamle hamle püskürüyor, yakasından, omuzlarından girerek, sinesinden kayarak onu soğuk dudaklarla öpüyordu. Böyle, rüzgârın bu buseleriyle ihata edildikçe [*sarıldıkça*], daha ziyade açılmak, daha ziyade öpülmek istiyordu" (199). Daha fazla üşümek isteyen Bihter, soyunarak kendini rüzgâra teslim etmeyi arzular. Cinsel çağrışımlarla yüklü bu bölümde yazar, Selim İleri'nin söylediği gibi "Bihter'i doğa ile seviştirir" (58).

Bihter'in doğa ile olan bu birleşmesi, Adnan Bey'in odaya girmesiyle kesilir. Adnan Bey, camın önünde yarı çıplak bir halde bulunan Bihter'in kendisiyle birleşmesini arzulamaktadır. Bunun için Bihter'i öpmeye çalışır. Bihter'in, Adnan Bey ile ilgili olarak bu bölümde dile getirilen düşünceleri, onun için kullandığı sıfatlar dikkat çekicidir. Bihter, kendisini zorla öpmek isteyen kocası Adnan Bey'i vahşi bir hayvana benzetir: "O çırpınıyor, bu gece, böyle karanlıkta, beklemeden odasına geliveren bu kocadan korkuyordu. O şimdi bir yabancı, hiç görülmemiş bir adam, gece karanlıklardan istifade ederek *şikârını [avını] parçalayıp öldüren canavarlardan* (vurgu benim A. Ç.) biri gibiydi" (201). Şimdi Bihter, kendini vahşi bir hayvandan korunmaya çalışan bir av gibi hissetmekte; bu avcıdan kaçmak istemektedir. Romanda Bihter'in bağırmak istediği, öpülmemek için yüzünü çevirdiği ve çırpındığı; Adnan Bey'e yalnız kalmak istediğini söylediği belirtilir. Bu noktada cinselliği özleyen Bihter'in bu özlemini odasına giren kocasıyla gidermek durumunda olmasına karşın, Adnan Bey'in bu isteğini reddetmesi bir paradoks gibi görünüyorsa da burada belirleyici olan, Bihter'in arzularına cevap verecek öznenin Adnan Bey olmayışıdır. Bihter cinselliği istemekte ama bunu Adnan Bey'den istememektedir. Böyle olmasına rağmen Bihter'in karşı koyma çabası boşa çıkar; Adnan Bey, Bihter'i zorla öper:

> Bu gece, bu dakikada *vücudunda bir şey isyan etmiş* (vurgu benim A.Ç.) bu adamın kollarının arasında kalmamak istemişti. Firketeleri düşmüş, uzun saçlarının gür dalgaları onun hâlâ kaçınmak isteyen dudaklarını haris bir buse ile kilitleyen kocasını örtüyor, sanki bu karanlık odada, *bu genç kadınla bu ihtiyar adamın* (vurgu benim A.Ç.) busesini daha karanlık bir gece içinde saklamak istiyordu. (201)

Yukarıdaki alıntıda Bihter'in isyanının kalbinde ya da zihninde değil de, vücudunda gerçekleştiğinin söylenmesi dikkate değerdir. Bunun dışında, anlatıcının kadın ve erkek arasındaki yaş farkını vurgulayarak ikisi arasındaki fiziksel uyuşmazlığa dikkat çekmesi önemlidir. Adnan'ın Bihter'i zorla öpmesi, Bihter'in anlayamadığı duygularına yön verir. Başlangıçta hasta olup olmadığını düşünen ve nedenini bilmediği ateşine rüzgâra karşı soyunarak çözüm üretmek isteyen Bihter, Adnan Bey'in bu eyleminden sonra, kocası ile olan ilişkisini sorgulamaya yönelir: "Bu mücadele ile alınan buse, o boğuşmak suretiyle kadınlığından hemen cebir ile [*zorla*] gasp edilen aşk sadakası, bu koca, evet onu birden üşütmüş idi" (203). Bu öpüşmeyi nitelemek için kullanılan "mücadele, boğuşma, cebir, gasp edilmek" şeklindeki sözcükler, Bihter'in kocasına karşı duyduğu olumsuz hisleri ifade etmeleri bakımından önemlidirler. Romanın bu aşamasında Bihter, Adnan Bey karşısında kadınlığı yağmalanan bir karakter durumundadır. Nitekim bu olaydan sonra Bihter, bir tür aydınlanma yaşar ve evliliği ile ilgili olarak daha önce aklına getirmediği olumsuzluklar üzerinde düşünmeye başlar:

> Bu gece şu dakikada ona adeta bir ıstırap vererek tahakkuk eden [*gerçekliği anlaşılan*] bu hakikat ta izdivacının mukaddimesinde [*başlangıcında*] başlamış idi. Bu adamın ilk buse temasında, bütün gençlik garamının [*aşkının*] emellerini almak için haris buselerle yüzüne gözüne sürünen dudaklarında *cismaniyetinin bir isyanıyla* (vurgu benim A. Ç.) titremiş, bir asap lerzişi [*sinir titreyişi*] içinde bu izdivacın kendisi için hep böyle titretecek dakikaları olacağını hissetmiş idi. Bunlar öyle dakikalar idi ki her türlü muhakeme metanetine, kalp azmine karşı mağlup eder, gittikçe haşin manası teeyyüt eden [*kuvvetlenen*] lerzişlerle vücudunu sarsardı. (203)

Buna göre Bihter'in "bedensel varlığı", henüz Adnan Bey ile olan ilk birleşmesinde isyan etmiştir. Bu isyan, Bihter'in göz ardı ettiklerinin, onun bedeni tarafından göz ardı edilemediğini göstermektedir. Bihter'in bedeni, onun düşünüp taşınarak gerçekleştirdiği bu evliliği kabullenememektedir. Bihter'in, Adnan Bey ile seviştiği anlarda neler hissettiği anlatıcı tarafından şöyle dile getirilir:

> Onun kollarının arasında gözlerini kapamak, kendisini ve onu görmemek, bu muaşaka [*sevişme*] saatlerini onunla beraber yaşamamak isterdi. Hayır, istemezdi, bunun tersine, isterdi ki, ona vücudunu gençliğiyle beraber kalbinin emellerini de versin. Fakat kendisini bundan meneden bir şey vardı, öyle bir şey ki onun kollarının arasında iken bütün vücudunda bir kaçınmak, bir erimek, hemen orada o dakika için ölmüş bulunmak ihtiyaçlarını uyandırırdı. (203-04)

Burada Adnan Bey ile birlikte olmanın Bihter için bir tür işkence olduğu, Bihter'in bu işkenceye katlanmak yerine ölmeyi tercih edebileceği söyleniyor. Bihter'i, yatak odasının dışındaki alanlarda bir dost olarak gördüğü kocasına, vücudunun gençliğiyle beraber kalbinin emellerini vermekten alıkoyan "şey", onu, kocasını aldatmaya götürecektir. Bihter, bu aşamada tam olarak ne olduğunu idrak edemediği bu "şey" ile başa çıkmak, onu yok saymak için uzun süre mücadele etmiştir. Ancak kendi doğasıyla yüzleştiği şu sahnede, bu mücadeleyi sürdürmeye gücü kalmadığını fark eder:

> Buna galebe edemiyordu. Bir müddet bu tahlil etmemek [*çözümlememek*], bu titreyişlerin altında saklanan müthiş hakikati görmemek istedi. Bu muaşakalardan *kırılmış, güya tazeliğinden bir şey eksilmiş* (vurgu benim A. Ç.), hayır, öyle de değil, daha doğrusu

> kirlenmiş bir çiçek pejmürdeliği [*perişanlığı*] duyarak çıktıkça, düşünmemek için vücudunu, zihnini susturmaya çalışırdı. Lakin onun buselerinden kalan *tırmalayıcı eserler* (vurgu benim A. Ç.), hele dudaklarının yanında bir köşe vardı ki sanki sızlardı. Sonra bu muaşakaların hummaları arasında verilmiş buselerden, kendi dudaklarının aşk sadakasından onda günlerce üşüyen bir şey kalırdı. (203-4)

Romanda Adnan Bey ile birlikte olmanın, Bihter'in bedeninin düzenini bozan, onu kirleten, eksilten, kısacası onun varlığının sürekliliğini tehdit eden bir eylem olarak tanımlandığı görülüyor. Ancak Bihter, bu evliliği kendi isteği ile gerçekleştirdiği için, kocasına karşı koymaya hakkı olmadığını düşünmektedir: "[O] zaman bu aşk, bu verilmeyen, verilemeyen aşk, kendisinden mukavamet olunamayan [*direnilemeyen*] bir hakla alındıkça, vücudundan, kalbinden bir şey gasp edilmiş zanneder, ağlamak, feryat etmek, ıstırabından kıvranmak isterdi" (205). Bu aşamaya kadar Bihter, bedeninin isyanına kulaklarını tıkamış, kocasını sevmek için kendini zorlamıştır. Ancak artık bu durumun değişmeyeceğini, bu "gasp"ın hep böyle devam edeceğini düşünmeye başlar: "Demek kendisi için izdivaç bu idi, aşk bundan ibaret olacaktı; her zaman her zaman, ondan böyle cebir ile aşk alınacaktı" (205), "bütün gençliğinin garam açlığını azim, boş bir siyah uçuruma gömecekti; hep, hep… Böyle olacaktı" (206).

Bu noktada talihsiz bir kadın olduğuna karar veren Bihter, evliliği ile ilgili bütün olumsuzlukları düşünmeye koyulur. Bihter'e göre, çaba göstermesine rağmen gerek Nihal gerekse evdeki çalışanlar, ona karşı düşmanca bir tutum benimsemekten vazgeçmemişlerdir. Evlenmeden önce kendisini mutlu edeceğine inandığı ve sahip olmak istediği şeyler, Bihter için artık değersizdir: "Şimdi bu izdivacın meziyetlerini

teşkil eden şeyler, o genç kızlık yatağının üzerinde bir kavs-i kuzah [*gökkuşağı*] açan mücevherler, kumaşlar, ziynetler hep bir avuç hulya külleri şeklinde odanın karanlıklarına serpiliyor, dağılıyordu" (206). Adnan Bey ile evlenmeden önce, zengin ve saygın olmayan bir adamla evlendiği için Peyker'in "ahmak" olduğunu düşünen Bihter, artık, sevdiği erkekle evlenmeyi tercih eden kardeşinin mutluluğuna imrenmektedir. Kendisi, daha önce arzu ettiği her şeye sahip olmakla birlikte kocasını sev(e)mediği için böyle bir mutluluktan yoksundur: "Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti" (211). Romanın başında, Bihter'in "tombul ayağının" "emeller yatağına" çağırdığı değerli eşyalar, mücevherler, artık onu boğmaktadır: "İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfun [*gömülmüş*] gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu" (212). Adnan Bey ile evlenerek büyük bir hata yaptığına inanan Bihter, "hayatta kalabilmek için" bir çözüm yolu bulmak durumunda olduğunu düşünür; çünkü "[s]evemeyecek olursa ölecekti[r]" (219).

Romanın, aldatma eyleminin gerekçelerinin ortaya konulduğu bu bölümünde, hayatında eksik olan şeyin sevmek olduğuna karar veren Bihter'in dikkatinin, son olarak kendi bedeni üzerinde odaklandığı görülür. Bihter, karanlıkta oturmaktan vazgeçip ışıkları yakar ve bedeninin aynadaki yansımasını izlemeye koyulur: "Kendini bu haliyle hemen hemen hiç görmemişti. Bu, yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte bu idi" (160). Bu, Bihter'in varoluşunu bedeniyle özdeşleştirdiği, kendi benliğiyle yüzleştiği bir an olması bakımından dikkat çekici bir sahnedir. Burada Bihter'in kim olduğunu anlamak için kendi bedenine odaklanması, tez açısından önemlidir. Denilebilir ki Bihter'in, Göksu gezintisi ve sonrasında odasında, doğa ile dolayımsız ilişki kurması, onu kendi bedenini keşfetmeye

götürmüştür. Nitekim romanda, daha öncesinde Bihter'in kendi bedeninin bilincinde olduğunu gösteren herhangi bir sahne bulunmamaktadır. Örneğin, Bihter, Adnan Bey ile evlenmeden önce, sahip olduğu güzellikler üzerinde düşünürken, bedenine dikkat etmemiş, güzelliğini başkaları üzerindeki etkisine bakarak değerlendirmiştir. Şimdi ise güzelliğini, bedenini kendisi inceleyerek değerlendirmektedir: "Onu güzel, pek güzel buluyor ve bu güzelliğe ağlamak istiyordu" (162). Bihter'in, bedenine baktıkça ağlamak istemesinin nedeni, kocasıyla geçirdiği sevişme saatlerini hatırlamasıdır: "[Ş]u dakikada bu vücut, *güya bir kaza anı içinde gasp olunan bikrinin* [*kızlığının*] küçük bir tesliyet lütfu, hafif bir neşve bakiyesi [*kalıntısı*] bırakmaksızın verilmeyerek alınan buselerin, asabını isyan ettirerek derin bir ıstırap ile sızlanan muanakaların [*sarılmaların*], evet, bütün izdivaç hayatına ait o *çirkin, sefil muaşaka hatıratının ıstıraplarını* duyuyordu" (vurgular benim A. Ç.) (215). Evlenmeden önce yaşadığı hayatın sahip olduğu güzelliklere yakışmadığını düşünen Bihter, bedenini inceleyip kendi güzelliğini fark ettikçe, bu kez, evlilik hayatında bu güzelliğin hakkının verilememiş olmasının acısını duyar: "Kendisine, kendi güzelliğine gülüyor ve böyle, istifade olunmamaya mahkûm bu güzelliğe gülerken ağlamak istiyordu" (217). Bihter, güzelliğinin "beyhude [*boş yere*] çürümeye mahkûm" (217) olduğunu düşünerek kendine acımaktadır. Romanın bu bölümünde Bihter'in böyle bir sorgulamayı neden şimdi yaptığı anlatıcı tarafından şöyle açıklanmaktadır: "Genç kızlık hayatında hiç böyle bir şey hissetmemiş, *aşk hummasının cismaniyetini sızlatacak bir ıstırabını* (vurgu benim A. Ç.) duymamış idi. Hatta genç kızlık hayatında bütün sevda rüyaları, müphem [*belirsiz*] hatlarla çizilmiş bulutlardan ibaretti" (218). Anlatıcının dikkat çektiği üzere artık Bihter, romanın başındaki genç kızdan tamamen farklıdır; bu evlilik, "hiçbirini tatmin etmemeksizin o vakte kadar mektum [*gizli*] kalan emelleri uyandırmış, hiçbirine çare getirmiş olmaksızın

ruhunun sevda ihtiyaçlarını tutuşturmuş[tur]" (218). Burada Bihter'in gizli emelleri, doyuma ulaşmamış sevda gereksinmeleri, bedenle/bedensel olanla ilişkilendirilerek, kocasını aldatması için gerekli zemin hazırlanmaktadır.

Romanda Bihter'in Behlül ile birlikte olup kocasını aldatması, onu bu eyleme yönelten koşulların açıklanmasından sonra gerçekleşir. Yapılan bu açıklamalar sayesinde okuyucu, olacaklara önceden hazırlanmıştır. Bihter, bir şey sormak için Behlül'ün odasına girdiğinde, Behlül ile birlikte olarak kocasını aldatır.

2. Tabiatın Dediği Olur

Sevda Peşinde, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aldatan kadın karakterin deneyimlerini ön plana çıkardığı, aldatma bağlamında toplumdaki kadın erkek eşitsizliğini tartıştığı bir romandır. Romanda aldatmanın nasıl ortaya çıktığı ve sonuçlarının neler olacağı başlıca merak unsurudur.

Sevda Peşinde romanında aldatma, kadın karakterin, annesi tarafından, istemediği ve kendisine hiç uygun olmayan bir adamla zorla evlendirilmesinin sonucunda ortaya çıkar. Romanda Aynınur Hanım'ın içinde bulunduğu çevre ve koşullar, onu adım adım kocasını aldatmaya "sürükleyen" gerekçeler olarak ayrıntılı bir biçimde okuyucuya sunulur. Romanda Aynınur'un kocasını aldatmasının, içinde bulunduğu olumsuz koşulların "doğal" sonucu olduğu, onunla aynı koşullar içerisinde bulunan herhangi bir kadının da Aynınur'dan farklı davranmayacağı gösterilmeye çalışılır.

Romanda Aynınur'u kocasını aldatmaya götüren süreçler, onun arkadaşı Seza Hanım'a yazdığı mektuplar aracılığıyla izlenebilmektedir. Okuyucu bu sayede Aynınur karakteriyle doğrudan karşı karşıya gelmekte ve Aynınur'un yaşadığı içsel

çatışmaları, duygu değişimlerini dolayımsız takip edebilmektedir. Bu, Gürpınar'ın özellikle seçtiği bir yöntem olmalıdır. Yazar, kadın karakteri sınırı aşmaya götüren gerekçeleri, yine karakterin kendisi aracılığıyla dile getirerek tarafsız kalmakta, onun hakkındaki nihai kararı okuyucuya bırakmaktadır.

Aynınur'un Seza'ya yazdığı ilk mektup, şu cümlelerle başlamaktadır: "Duygularımda bir başkalık var. Bana ne oldu anlayamıyorum. Sanki çevremde gördüğüm şeylerdeki gamlı hali hafifletmek için gözlerimi aldatan bir gözlüğüm varmış da şimdi onu kaybetmişim gibi bir duruma düştüm. Bana her taraf sıkıntı verici, her şey tatsız görünüyor. Ne kocamla ne çocuğumla hiçbir şeyle avunamıyorum[7]" (103). Aynınur Hanım'ın mektubunun henüz ilk cümlesinde dile getirdiği bu "başkalık", daha önceden süregelmekte olan bir durumun sona erip, yeni bir sürecin başladığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Daha sonraki mektuplarından anlaşıldığına göre, Aynınur Hanım'ın sözünü ettiği bu değişimin nedeni, okul yıllarında âşık olduğu Ali İlhami ile yıllar sonra tesadüfen karşılaşmış olmasıdır. Romanda bu karşılaşma sonrasında yaşadığı değişimi, "[b]ana bir hal oldu. Ben bir gün önceki kadın değildim. Tamamıyla değişmiştim" (116) sözleriyle ifade eden Aynınur Hanım'ın psikolojik durumu, onu kocasını aldatmaya götüren süreçlerin anlaşılır kılınmasında, önemli bir anlatım aracı olarak kullanılır. Örneğin Ali İlhami ile karşılaştıktan sonra evine döndüğündeki duygularını şöyle ifade eder: "Eve girdim. Odalar bana simsiyah göründü. Kocamın evinin havasında her soluk alışımda beni zehirleyen, boğan bir ağırlık, tahammül edilmez bir sıkıntı vardı" (116). Aynınur'un kocasının evinde her soluk alışında zehirlendiğini/boğulduğunu söylemesi, bir başlangıçtır. Roman boyunca Aynınur, bu evliliğin, onun maddi

[7] Tezde romanın Atlas Kitabevi tarafından 1984 yılında yapılan baskısı kullanılmıştır.

varlığının sürekliliğini tehdit ettiğini dile getirir; böylelikle kocasını aldatmasının kaçınılmazlığını ifade eder.

Aynınur Hanım'ın İlhami ile karşılaşmasından önemli ölçüde etkilendiği ve o zamana kadar kabullendiği her şeyi sorgulamaya başladığı görülür. Bu sorgulama sürecinde Aynınur Hanım'ın dikkatleri çoğunlukla kocası Nezihi üzerinde toplanır. Romanda, hayalini kurduğu adam ile birlikte olamayıp hiçbir zaman sevemeyeceği bir adamın karısı olarak yaşamak zorunda olan bir kadının psikolojisi gözler önüne serilmek istenir. Bu bağlamda Aynınur'un öncelikle Nezihi ile evliliğinin gerçekleşme koşullarını sorguladığı görülür. Aynınur, Nezihi ile zorla evlendirilmiştir: "Döktüğüm gözyaşlarına acımadan tellediler, pulladılar, bir akşam işte bu Herkül'ün kolları arasına attılar" (114). Romanda, kadınların evleneceği kişiyi seçme konusunda söz sahibi olamayışları eleştirilir ve Aynınur'un kocasını aldatmasıyla bu durumun ne gibi felaketlere yol açabileceği gösterilmeye çalışılır. Nitekim Aynınur'un henüz evlenmeden önce, Nezihi'nin fotoğrafını ilk kez gördüğünde hissettikleri, yaşanacakların bir habercisi durumundadır:

> Resmi aldım. Baktım. Temizce giyinmiş, iri bir pehlivan, koca bir yüz, dolgun yanaklar, koca kulaklar, puhuya benzer tekerlek gözler, sıfır numara makine ile kırpılmış saçlar, kısacası heybetli, müthiş bir adam… Görünüşünden adeta kalbime bir korku geldi. Resmi oraya bırakınca bir yırtıcı hayvanın takibine tutulmuş gibi bir korku ile köşeye çekilip büzüldüm. (114)

Burada Aynınur'un Nezihi için kullandığı olumsuz sıfatlar dikkate değerdir; nitekim Aynınur Hanım'ın Nezihi hakkındaki bu düşünceleri roman boyunca değişmez ve farklı şekillerde yeniden ifade edilir. Nezihi, iri vücudu, koca kulakları, tekerlek gözleri, kırpılmış saçları ile Aynınur'da beğeni değil korku uyandıran

biridir. Aynınur'un, onun fotoğrafını elinden bıraktıktan sonra bile "yırtıcı bir hayvanın takibine tutulmuş gibi" korkmaya devam etmesi, onun Nezihi hakkındaki olumsuz hislerinin derecesini gösterir. Ayrıca Aynınur'un bu fotoğrafa baktıktan sonra Nezihi ile âşık olduğu genç arasında yaptığı şu karşılaştırma, romanın temel çatışma alanını oluşturması bakımından dikkate değerdir: "Gönlümdeki o nazik, o şiir dolu sevgili ile bu kaba, bu sert ve acı gerçek arasında ne büyük bir fark vardı Allahım" (114). Romanda bu iki erkeğin birbirinden farklı olduğu vurgulanarak Aynınur'un bir hayal-hakikat çatışması içerisinde olduğu gösterilir. O, Ali İlhami ile ilgili hayaller kurarken Nezihi ile evlenmek zorunda kalmıştır. Aynınur'un yaşadığı bu çatışma, aldatmanın zeminini oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Ali İlhami ile karşılaştıktan sonra tamamen farklı bir kadın olduğunu hisseden Aynınur'un, kocasının hem fiziksel özelliklerini hem de davranışlarını sorgulamaya başladığı görülür: "Kocamla avunmak şöyle dursun tersine en çok ondan sıkılıyorum. Bugünlerde bana ensesi her zamankinden daha kalın görünüyor. Sesi daha sert, davranışları daha kaba, bakışı daha yabani geliyor" (103). Burada kocasını hiçbir zaman sevmemiş bir kadın olan Aynınur'un, kocasından duyduğu rahatsızlığın İlhami ile karşılaştıktan sonra arttığı, bu rahatsızlığın İlhami ile yakınlaştıkça sonunda katlanılmaz bir seviyeye ulaştığı görülecektir:

> Onun bana muhabbet kucağı diye açtığı o iki kolu yok mu? Of yemin ederim ki, engizisyon zamanında bile kadınlara eziyet için böyle bir işkence aracı icat olunmamıştır. Ben bu adamı *artık her gün hayatımı bir parça daha emerek çeken bir canavar* (vurgu benim A.Ç.) biçiminde görüyorum. Kollarının arasındaki can çekişircesine debelenmelerimi, itiraf edemediğim tiksintilerimi o, kendimi naza çekişime veriyor, cilve eseri olarak kabul ediyor. (103)

Burada açıkça ifade edildiği üzere, Aynınur için, duygusal açıdan hiçbir yakınlık duymadığı kocası Nezihi ile birlikte olmak "işkence"dir. Alıntıda vurgulandığı üzere, Aynınur, Nezihi'yi her gün onun hayatını bir parça daha emerek çeken bir canavar olarak görmekte, onunla birlikte olmaya devam ettikçe yok olduğuna vurgu yapmaktadır. Burada *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in de Adnan Bey ile birlikte olmayı, onun düzenini bozan, tazeliğini eksilten kısacası kendi varlığının sürekliliğini tehdit eden bir eylem olarak tanımladığı hatırlanmalıdır. Dolayısıyla, Bihter gibi, Aynınur'un da hayatta kalmaya devam edebilmek için kocasını aldattığı ima edilmektedir.

Romanda Aynınur Hanım'ın kendini bu "aşk"a teslim etmemek için ne kadar çaba sarf ettiği özellikle vurgulanır: "Bağrıma taş bastırıp kocamla geçinmeye çabalamalıyım. Buna kesinlikle karar verdim. Başka çare yok. Tanrı bana onu kısmet etmiş, kazaya rıza göstermeli" (104). Nitekim Aynınur Hanım yaşadığı değişimin farkındadır ve gidişatın yönü konusunda endişelidir. Bu nedenle yaşadıklarını Seza'ya anlatır ve her seferinde ondan yardım ister: "İşte böyle kendime bin öğüt veriyorum. Öğüt kolay. Fakat tutması zor. Beyi gözümde güzelleştirecek, yükseltecek o türlü erdemler icadına çalışıyorum. Kendimi aldatarak onu üç günceğiz sevmeye muvaffak olabilsem… İşte bu mümkün olmuyor" (104). Burada üzerinde durulması gereken iki nokta vardır. Birincisi, Aynınur, kocasında beğenilecek tek bir şey bulamaz ve beğeni icat etmeye çalışır. İkincisi ise, her ne kadar kocasını sevmeye çalışsa da Aynınur'un bunu başaramayacağının işaretleri verilmeye başlanır. Nitekim Aynınur'un, kocası Nezihi hakkında anlattıkları, onun kocasını sevemeyişinin gerekçeleri olarak sunulur: "Mesela evde yürüdüğü vakit camlar sallanır. Güldüğü zaman altındaki kanepe titrer. Doğuştan incelik ve zariflik denilen şeyler bu zavallının yanından bile geçmemiştir. Zannederim ki, işinden memnun bir bakkal da

böyle güler, bir hamal da böyle gezinir" (104-105). Ancak sayılan tüm bu olumsuzluklara rağmen Aynınur Hanım'ın namuslu bir kadın olarak kalma konusunda kararlı olduğu gösterilmek istenir. Romanda, hem fiziksel hem de ruhsal açıdan kocasıyla hiçbir yakınlık kuramayan Aynınur'un, ailevi sorumlulukları karşısında kişisel mutluluğundan vazgeçmeyi göze aldığı özellikle vurgulanmaktadır: "Ben mutlu olamıyorum, bari Bey olsun. Onu bu mutluluk rüyasında yaşatmak için uğraşacağım. Çok ağır ve yerine getirilmesi çok zor bir karar. Fakat buna bütün gücümle çalışacağım" (105). Romanın bu bölümünde Aynınur'un toplumsal kimliği ağır basmakta ve evli bir kadın olarak vazifesinin, kocasını mutlu etmek olduğuna kendisini inandırmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, her ne kadar sevmeyi başaramasa da, kocasını mutlu etmek için elinden geleni yapmaya hazırdır: "Kararımda sebat ediyorum. Bütün hayatımı kocamın mutluluğuna adayacağım. Kocam bu fedakârlığımdaki güçlüğün derecesini anlamayacak, değerlendiremeyecek" (106). Ancak bir süre sonra, "kocasını mutlu etme görevi", Aynınur'un temel çatışma alanlarından birini oluşturacaktır: "Beye zaten en büyük düşmanlığım benim onu mutlu edip de onun beni mutlu edemediğidir" (105). Aynınur'un romanın bu bölümünde ilk defa sözünü ettiği bu "düşmanlık", roman boyunca farklı şekillerde yeniden dile getirilir. Çünkü Aynınur, kocasını mutlu etmek için büyük fedakârlıklara katlandığını düşünürken kocasının kendisini mutlu etmek için en ufak bir girişimde bulunmadığına, onun mutlu olup olmadığını önemsemediğine inanmaktadır. Burada bir noktaya dikkat çekmek gerekiyor. Aynınur, kocasının mutluluğu için "fedakârlık" yapmaya hazır bir kadındır; ancak açıkça ifade etmese de Nezihi'nin böyle bir fedakârlığı hak etmediğine inanmaktadır. Okuyucunun da bu bağlamda Aynınur'a inanması beklenir; çünkü roman boyunca Nezihi ile ilgili tek bir olumlu değerlendirmeye rastlanmaz. Denilebilir ki, romanda Aynınur'un kocasını

aldatmasının en önemli gerekçesi, Nezihi'nin kendisidir. Nitekim romanda, fiziksel ve ruhsal özellikleri bakımından Nezihi gibi tanımlanan bir erkeğin hiçbir kadın tarafından sevilemeyeceği, dolayısıyla Aynınur'un kocasını sevme konusundaki bütün çabalarının sonuçsuz kalmasının kaçınılmaz olduğu ima edilmektedir.

Romanda Aynınur'un, Ali İlhami'ye karşı hisleri, Nezihi'ye karşı hissettikleriyle karşıtlık oluşturacak biçimde sunulmaktadır. Aynınur, Ali İlhami'yi görür görmez beğenmiştir: "Bakışlarımızın ilk buluşmasında bu çocuğa karşı büyük bir hayranlık hissettim" (107). Nezihi'nin fotoğrafını gördüğü anda duyduğu korku ile Ali İlhami'ye duyduğu hayranlık arasındaki fark, Aynınur'un kocasını aldatmasının en önemli gerekçelerindendir: "Aman Allahım, o bakıştaki şiirli bir güzelliği, insanın içine işleyen o tatlılığı, o büyüleyici manaları anlatamam. Sanki görünmez bir elin okşamaları bütün damarlarıma yayılıyor, kalbimin en derin köşelerine kadar büyük bir muhabbetin sıcaklığı doluyordu" (111). Romanda Aynınur'un İlhami'ye duyduğu bu beğenin "haklı" olduğu özellikle vurgulanır. Nitekim Ali İlhami, yalnızca Aynınur tarafından değil, okuldaki diğer kızlar tarafından da beğenilen, yakışıklı, kibar ve terbiyeli bir erkek olarak kurgulanır. Romanın hiçbir bölümünde ne anlatıcı ne de roman kişilerinden birinin onunla ilgili olumsuz bir değerlendirmesine rastlanmaz. Romanda ima edildiği biçimiyle, hiçbir toplumsal kuralın bulunmadığı bir ortamda, güzel ve nazik bir kız olan Aynınur'un, kaba, sert ve çirkin bir adam olan Nezihi ile değil, Ali İlhami ile eş olması gerekir. Çünkü Aynınur ile Nezihi arasında bir uyum/yakınlık/benzerlik olmamasına karşılık Aynınur ve İlhami arasında fiziksel uyumun yanı sıra duygusal/ruhsal bir uyumun bulunduğu görülür. Dolaysıyla, aldatmanın gerekçelerinden biri olarak sık sık, Aynınur ve İlhami arasındaki "duygusal karşılıklılık" öne çıkarılır: "Adımlarımı şaşırdım. Kızardım. Zannettim ki ona da aynı hal geldi. Onun da rengi değişti.

Adımları karıştı" (107), "Anlıyordum. Yürek çarpıntılarıyla o da beni bekliyordu" (110), "O da beni tanıdı. Onda da aynı etkilenmeyi görüyor, aynı titreyişi hissediyordum" (115), "İkimizin kalbi de aynı vuruşlarla aynı emel için titriyordu" (121). Bu alıntılardan anlaşıldığı üzere Aynınur ne hissederse İlhami de onu hissetmektedir. Oysa Aynınur ile kocası Nezihi arasında böyle bir karşılıklılık olmadığı gibi, tam tersine büyük bir karşıtlık söz konusudur. Aynınur, Nezihi'nin, kendisini yalnızca cinsel bir obje olarak gördüğünü, onun duygularını önemsemediğini düşünmektedir[8]. Aynınur'a göre Nezihi, onun hislerinin farkındadır; ancak bunu görmezden gelir. Nezihi'nin kendisine duyduğu sevginin "düşkünlük", hatta "taşkınlık" seviyesinde olduğunu sıkça vurgular ve bu aşırılığı Nezihi'ye duyduğu nefretin/tiksintinin kaynağı olarak gösterir: "Beni taşkın bir muhabbetle seviyor. Anlıyorum. İşte bu aşırılık bende dehşetli bir tiksinti uyandırıyor. Aman benden nasihat, her kimin kalbi böyle aşırı bir sevda ile dolup taşıyorsa sevgilisine her an bu sevgiden söz etme ahmaklığında bulunmasın. Çünkü ters biçimde etki yapıyor" (103-104). Aynınur, kocasına karşı isteksiz davrandıkça Nezihi'nin kendisine olan "düşkünlüğünün" arttığını dile getirir. Bu durum romanın bir bölümünde Nezihi tarafından da doğrulanır: "Sevdana susamış olan kalbim bu reddediliş üzerine şiddetle coşup taşıyor. Bütün damarlarımı cehennem ateşi gibi bir ateş kaplıyor. Evet işte o zaman… Aynınur, işte o zaman kendimi kaybediyorum. […] [B]ir yırtıcı hayvan gibi seni çiğ çiğ yemek için üzerine saldırıyorum. Ne yazık ki bugün de öyle yapacağım" (148) sözleriyle ifade eder. Aynınur ise karşı koyacak durumda değildir: "Kendini korumaktan aciz masum bir ceylana saldıran kükremiş arslan şiddetiyle üzerime atıldı. Ben soğuk, donmuş bir cisim gibi vücudumu bu

[8] Önder Göçgün *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu* adlı çalışmasında Nezihi'nin "Emile Zola'nın *Meyhane* romanındaki merkezi karakter Gervaise'in bağlandığı adam olan ve 'kadın'ı Freud'un tabiriyle, sadece 'libido' açısından gören, haşin davranışları ile dikkati çeken Lantier'in prototipi" (177) olduğunu söyler.

işkenceye teslim ettim. Artık beni kuvvetli kolları arasında seviyor muydu öldürüyor muydu bilemem. Sıktı, ezdi, öptü, ısırdı, paçavraya çevirdi" (148). Burada Aynınur'un kocasını yırtıcı bir hayvan gibi anlatması, *Aşk-ı Memnû*'da Bihter'in kendisini zorla öpmeye çalışan kocasını avını parçalayarak öldüren bir canavara benzetmesini hatırlatmaktadır. Aynınur'un hislerinin farkında olduğu halde, Nezihi'nin cinsel doyuma yönelik bu davranışları, tıpkı Bihter'de olduğu gibi, Aynınur'da bir kırılmaya yol açar. Kadınlığının yağmalandığını hissederek kalan ömrünün hep böyle geçeceğini düşünen ve talihsiz bir kadın olduğunu belirten Bihter'e karşılık, Aynınur kocasına karşı kinle dolar ve ondan intikam almak ister.

Aynınur, içinde bulunduğu bütün olumsuz koşullara rağmen, hayatını eskisi gibi sürdürmek için elinden geleni yaptığını kanıtlamaya çalışmaktadır: "Seza, bu ıstıraba hiçbir vücut, hiçbir kuvvet tahammül edemez. Artık yiyip içmekten, uykudan, hayatın en zaruri ihtiyaçlarından kesildim. Beş altı günde o kadar sarardım, bozuldum, bittim ki, beni kim görse büyük bir hastalığın pençesine düşüp kıvrandığımı sanıyordu" (154). Burada Aynınur'un İlhami'den ayrı kalıp evliliğini sürdürmeye çalışmasının onu fiziksel anlamda yıprattığı ifade edilmektedir. Öyle ki bu koşullar altında yaşamaya devam etmesi, "[k]ocamın evinde, o azap çektiren *mezarda* (vurgu benim A.Ç.) o kadar gözlerim karardı, o kadar bunaldım ki, bütün vücudumu, vücudumun bütün organlarını vazifelerini yapmaktan kaldı zannettim" (118) şeklindeki sözlerinde de açığa çıktığı gibi, hayati fonksiyonlarını tehdit eden bir durum halini almıştır. Denilebilir ki Aynınur Hanım, "hayatta kalabilmek için" İlhami'ye ihtiyacı olduğuna Seza Hanım'ı, yani okuyucuyu, ikna etmeye çalışmaktadır. Buna göre okuyucudan, yasak da olsa, Aynınur'un bu aşka yönelmesini anlayışla karşılaması, bunu "zorunlu" bir ihtiyacın giderilmesine yönelik bir eylem olarak değerlendirmesi beklenmektedir. Nitekim Aynınur, bu aşka karşı

koyabilmek adına her şeyi yaptığını; ancak bir insan olarak dayanma noktasının son sınırına ulaştığını dile getirerek kendini savunur: "Artık benden tahammülümün, gücümün üstünde metanet istemesinler. Bir insan[a] gücü yetmediği için yapamadığı bir şeyden ötürü nasıl çıkışabilirler? İnsaf…" (117).

Böylece romanda Aynınur'un bundan sonrası için pek fazla seçeneğinin kalmadığı gösterilerek Ali İlhami ile görüşmeye başlamasının anlatımına geçilir. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter ve Behlül'ün bir anda yakınlaşmasına karşılık, *Sevda Peşinde*'de Aynınur ve Ali İlhami'nin yakınlaşması aşama aşama gerçekleşir. Nitekim mektuplarında ifade ettiğine göre Aynınur, başlangıçta kocasını aldatmayı aklına getirmez. İlk olarak Ali İlhami'ye kalpten bağlanıp, onun hayali ile avunmaya karar verir: "Bir kadın maddi bakımdan evlilik haklarına tamamiyle saygı göstererek doğruluktan zerre kadar ayrılmamak üzere yalnız yasak bir hayale kalpten sevgilerle bağlanıp yaşasa onun bu hareketi nasıl kabul edilir?" (118). Aynınur, içinde bulunduğu şartlar göz önünde tutulduğunda, bundan başka çaresinin kalmadığını, daha önce belirtildiği üzere, hayatta kalabilmek için "en azından" bu kadarını yapmaya mecbur olduğunu hissettirir. Ancak olaylar Aynınur'un hesapladığı şekilde gelişmez. Aynınur'un Ali İlhami'nin hayaliyle yetinemeyeceği "[s]onra sonra gönlümde her zaman ışıklar saçan bu sevgili yüzle yaşamak, günlerce böyle hayallerle yetinmek, sevda ihtiyacı ile çırpınan, yorulan ruhumu tatmin edememeye başladı. Bu yüzün aslına, bu hayalin canlısına kavuşma emeline düştüm. Bir görmek… İşte o kadar…" (119) şeklindeki sözlerinden anlaşılır. Burada Aynınur Hanım'ın psikolojisini tanımlamak için kullandığı "sevda ihtiyacı ile çırpınan, yorulan ruhumu" şeklindeki sözleri, onun bu aşka duyduğu ihtiyacı göstermesi bakımından dikkate değerdir. Burada Aynınur, yanlış bir şey yapmadığına ve

sonrasında da yapmayacağına inanmakta ve arkadaşı Seza'yı—ve daha önemlisi okuru—buna inandırmaya çalışmaktadır:

> Bu gence olan aşkımda hiçbir leke yoktur. Ben onu tertemiz bir duygu, platonik aşkla, manevi bir yakınlıkla, ruhumu saran muhabbetle seviyorum. Onu gördükçe yaşama sevincini duyuyorum. Sadece onun güzel yüzünü görerek mutlu olmak… İşte bu kadar… Zannederim ki, onun gibi soylu, terbiyeli bir çocuk da sevdasında bundan ileri varmaz. (120-21)

Nitekim bir hafta sonra yeniden bir araya geldiklerinde ikisinin de "temiz" duygular içerisinde oldukları özellikle vurgulanmaktadır: "Sevinçten bu sevda ortamında ikimiz de çok acemi ve adeta cami avlusunda göz göze geldiğimiz zamandaki kadar birer saf âşık havası içinde bulunuyorduk" (122). Burada cinsel isteklerden soyutlanmış "temiz ve saf" bir aşkın, Nezihi'nin Aynınur'u cinsel bir obje olarak görmesiyle bir karşıtlık oluşturacak biçimde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Örneğin Aynınur, Seza'ya, Ali İlhami'nin yazdığı mektuptan şu sözlerle bahsetmektedir: "Seza, gördün mü şu satırlar ne kadar ediplere yaraşır bir üslupla yazılmış… Buna bir muhabbet mektubu denilebilir mi? Öyle delice taşkınca bir iç döküş var mı? Aşkının saflığından ve masumluğundan söz ediyor. Hislerimiz, muhabbetlerimiz ne kadar birbirine uyuyor" (125). Ali İlhami'nin bu yaklaşımı, Aynınur'un bundan sonraki adımlarını belirler. Aynınur, bu "masum" tavrı nedeniyle, Ali İlhami'nin baş başa görüşme teklifine kayıtsız kalamaz: "O kadar terbiyeli bir çocukla birkaç dakika çamlıkta görüşmekte bu derece endişelenecek ne sakınca olabilir? Bana 'Saygıdeğer' hitabıyla adeta kardeşçe bir kâğıt yazan bu gencin buluşması elbette o oranda terbiyelice ve temiz bir şey olacaktır. Bundan asla şüphe edilmez" (126). Romanda, bu buluşmanın "normal" karşılanması adına, bütün

“haklı” gerekçelerin Aynınur Hanım tarafından özenle bir araya getirildiği söylenebilir. Denilebilir ki romanda okuyucunun Aynınur karakteriyle empati kurması, ona hak vermesi beklenmektedir. Öyle ki, okuyucunun ne düşünmesi gerektiği, daha sonra Aynınur tarafından “[h]ep başkasının haz ve mutluluğu için yaşayacak değildim ya… Hangi şartlar altında olursa olsun biraz da kendi zevkimi düşünmek hakkımdı. Çünkü başka türlü yaşayamıyordum” (126) şeklinde dile getirilir.

Romanda, içinde bulunduğu olumsuz koşullar nedeniyle “bir parça da olsa” kendi mutluluğunu düşünmeye hakkı olduğuna inanan Aynınur Hanım’ın Ali İlhami ile buluşmaya gittiğinde bile kocasını aldatmamaya kararlı olduğu, başına gelecekleri önceden tahmin edemediği özellikle vurgulanır. Nitekim bu kararlılığını Ali İlhami’ye şu sözlerle dile getirir:

> Benim kanunca bir başkasının olduğumu şu ilk sözlerinizle ihtar ettiğiniz için size teşekkür ederim. Daima bu noktayı, bu tehlikeyi dikkate alarak, göz önünde bulundurarak görüşelim. Ben bir başkasınınım. Sizin için olsam çok şefkatli bir kız kardeş olabilirim. Bir başkasının kocalık haklarına, kendi aşkıma karşı asla tarafınızdan zerre kadar bir tecavüz düşünmediğim için bu çağrınıza uydum. Buralara kadar geldim. Hak ve gerçeği değiştirmeyerek birbirimizi sosyal durumlarımızı sarsmadan kabul edelim. (130-31)

Buraya kadar söylenilenler göz önünde tutulduğunda Aynınur Hanım’ın, aldatmayı, evlilik dışı cinsel birliktelik şeklinde tanımladığı, dolayısıyla İlhami ile cinsel ilişkiye girmediği sürece kocasını aldatmış sayılmayacağına inandığı anlaşılıyor. Ancak romanda, Aynınur’un iradesinin belirli bir noktadan sonra olayları kontrol etmeye yetmeyeceğinin işaretleri, Aynınur’un “[i]nsanın felaketlerini

doğuran anların içinde öyle anlaşılmaz sırlar, kaderin öyle cilveleri var ki, böyle önemli tehlikeli saniyelerde bir kimse kendi istediği gibi hareket edemiyor. Çok defa kaderinin çizdiği yolda bağıra çağıra maksadının tersi bir sonuca varıyor" (121) şeklindeki sözleriyle verilir. Bununla birlikte romanda, Aynınur'un iradesinin devre dışı kalmasının zemini de hazırlanmaktadır. Aynınur ve İlhami'nin ilk buluşmasının Heybeliada'daki çamlıkta gerçekleşmesi bu bakımdan dikkate değerdir. Buluşmanın başlangıcında Aynınur Hanım'ın, "[b]ütün etrafımdaki ağaçları kocam Nezihi Bey tarafından bizi gözetlemek için oralara dikilmiş birer gözcü zannederek halecanım artıyordu" (127-28) şeklindeki sözlerinden, henüz sorumluluklarından uzaklaşmadığı anlaşılırken, ağaçların içinde ilerledikçe bu sorumluluklarından sıyrıldığı görülür: "Çamlar, gökyüzü, deniz, o ve ben kaldık. Hatıralarımın levhasından kocam, ailem, çocuğum hep silindi." (129). Burada *Aşk-ı Memnu*'da Bihter ve Behlül'ün de aşklarını herkesten uzakta, doğal güzelliklerle çevrili bir yerde yaşamayı hayal ettiklerinin altı çizilmelidir:

> Ummanları geçeceklerdi; aşklarına bir naz ile, neşe ile örülmüş yuva, öyle müstesna bir köşe bulacaklardı ki ebedi bir baharın taravetlerine aşiyan [*tazeliklerine yuva*] olsun. Ağaçların arasında kaybolunacak korular, saf mevceleri [*dalgaları*] kenarında istiğraklar [*kendinden geçmeler*] içinde uyuyacak şelaleler, sevdalarının daimi bir bahar sahnesi olacaktı. Onları mini mini bir selamla alkışlayan kuşlar, saf tebessümleriyle tebrik eden çiçekler arasında kol kola, baş başa gezeceklerdi, sonra yuvalarına, gece kamerin [*ayın*], işitilmez hazin bir musikinin mezamirine [*ezgilerine*] benzeyen ziyaları altında deruni [*içten*] sevda nağmeleri dinleyerek avdet edeceklerdi [*döneceklerdi*]. Küçük, zarif yuvalarında, yeşillikler içinde boğulmuş yeşil bir kafese

> benzeyen o kutunun içinde sevişecekler, hep sevişeceklerdi; o kadar sevişeceklerdi ki senelerin geçtiğinden habersiz, daima genç, daima bahtiyar, artık ölmemek isteyeceklerdi; belki bu sevda köşesi o kadar cennetten bir parçaya benzeyecekti ki ölüm bile onları unutacaktı. (290-91)

Kadın ve erkek, her türlü toplumsal kural ve yasağın ötesinde, doğanın içinde yalnızca ikisinin bulunduğu bir yer hayal etmektedirler[9]. Bu ortam, onların doğalarının hiçbir engel olmadan açığa çıkmasını sağlayacağından oldukça önemlidir. Nitekim *Sevda Peşinde*'de toplumsal alandan uzaklaşmanın, Aynınur ve İlhami'yi kendi doğalarına yaklaştırdığı özellikle vurgulanır. Aynınur, bunu "bu tabii çevrenin aşkımıza verdiği ferahlık" (130) sözleriyle ifade ederken, İlhami, *Paul ve Virginie* (1787) romanına gönderme yaparak, "[o] iki mutsuz çocuğun masum sevdalarına sahne olan o ada acaba burası kadar aşkı şiddetlendiren, kalbleri coşturan bir yer miydi?" (130) diye sorar. Böylece romanda kadın ve erkeğin birbirlerine yönelmeleri için gerekli koşulların hazır olduğuna dikkat çekilir.

Burada bir parantez açarak, romanda dikkat çeken bir noktadan söz etmek yerinde olacaktır. Aynınur ve İlhami, tesadüfen karşılaşmalarından bir hafta sonra yeniden aynı yere geldiklerinde Ali İlhami, Aynınur'a bir buluşma talep eden bir not yazmıştır. Bu notu Aynınur'a verirken bu ikisinin elleri birbirine temas eder. Aynınur, bu temastan nasıl etkilendiğini "[i]kimiz de eldivenliydik. Fakat o çok kısa temas anında ruhumun duyduğu tatlılıklar içinde hazla kendimden geçerek öyle kaldım. Şu kısacık ömrümde hayal edebileceğim mutlulukların en büyüğü idi" (122) sözleriyle ifade eder. Burada kadın ve erkeğinin eldivenli olduklarının söylenmesi, tez açısından anlamlıdır. Nitekim bu mesele daha sonra gerçekleşecek ilk buluşmada

[9] Sartre, utanç duygusunu 'öteki'nin varlığı ile ilişkilendirir. Ahlak kuralları, "ötekinin bakışı" (İng. gaze) ile yürürlüğe girer. Onun ünlü sözü "cehennem başkalarıdır' bu anlamdadır.

yeniden gündeme gelecektir: "'Hemşire Hanım, lütfen elinizi bana veriniz' dedi. Ben de tereddüt etmeden verdim. Fakat bu iki eldivenli elin birbirine temas ettiği anda büyük bir ciddilikle aldığımız kardeşlik kararına rağmen ikimizin de yüzü pembeleşti. Ta ruhumuzun derinliklerine kadar sarsıldık" (131).

Romanda bu vurgunun, Aynınur ve İlhami arasındaki ilişkinin ulaştığı noktayı göstermek amacıyla yapıldığı anlaşılıyor. Yazar burada henüz tensel bir birlikteliğin yaşanmadığına ilişkin bir gösterge olarak kadın ve erkeğin eldivenli olduğuna dikkat çekiyor. Ancak burada üzerinde durulması gereken bir nokta daha var: El-eldiven ilişkisi. El, insan vücudunun bir parçası, eldiven ise bir eşyadır. Ancak romanda el-eldiven ilişkisinin metaforik olarak doğa-kültür ilişkisini temsil ettiği söylenebilir. İnsanlar tarafından üretilmiş bir nesne olan eldiven, insan bedeninin bir bölgesi olan eli kaplamakta, toplumsal alanda eli kapatmak için kullanılmaktadır. Buna göre kadın ve erkeğin her ikisinin de elinin insan eliyle üretilmiş, yani "doğal olmayan" eldivenle kaplı olması, romanın bu noktasında, onların henüz sorumluluklarından uzaklaşmadıklarını, hâlâ kültürel kalıplar tarafından kuşatılmış durumda bulunduklarını göstermektedir. Kültürel kalıplar, bu iki beden arasındaki engel olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak kadın ve erkeğin eldivenli olmalarına rağmen ruhlarının derinliklerine kadar sarsılmaları, kültür karşısında doğanın baskın geldiğini göstermesi açısından önemlidir. Nitekim bu "eldiven" daha sonra kadın ve erkeğin iradesiyle çıkarılacak, doğal olan kültürel olandan sıyrılacaktır. Nitekim İlhami, çamlıkta gerçekleşen ilk buluşmalarının sonunda vedalaşırlarken, Aynınur'dan elini uzatmasını rica eder: "Bir kardeş, kız kardeşinin elini öpemez mi? Buna her kitapta izin verilmez mi? Bütün varlığınız kocanıza adanmış. Yalnız bir elinizi, tek bir elinizi bana ayırınız ve benim olan bu eli Nezihi Beye sevdirmeyiniz. İşte ben bu sahip oluşla çocukça sevineyim. Teselli

bulayım" (134). Bunun üzerine Aynınur sağ elini İlhami'ye uzatır, ancak İlhami, "[y]ok… Eldiveninizi çıkarınız. İhsanınız tam olsun" (134) diyerek karşı çıkar. Bu anda Aynınur, bu isteği geri çevirecek gücü olmadığını belirtir. Eldivenini çıkarıp elini uzattığı andaki hislerini şöyle ifade eder: "Elimi eldivenden çıkararak tekrar uzattım. Büyük bir aşkla iki avucunun arasına aldı. Bu sıcak avuçlardan vücuduma yayılan ateşin ta kalbimde fıkırdadığını hissettim" (134). Bu ilk fiziksel temas, Aynınur'a daha önce hiç tatmadığı bir mutluluğun kapılarını açar ve Seza'ya yazdığı mektupta bunu "[s]evinç budalası oldum. Ne ettiğimi, ne yaptığımı bilmiyorum. Kendime malik değil gibiyim. […] [K]ocam beni o vahşice sevda susuzluğu içinde ne kadar hırpalasa duymuyorum" (135) sözleriyle ifade eder. Ali İlhami hayatına girdikten sonra Aynınur, hayata bakışının tamamen değiştiğini fark eder; yaşamaktan zevk almaya başlar: "[B]u eski dünya gözümde eski maddiliğini, kabalığını, sertliğini kaybetti. Cennet gibi bir mana âlemi kesildi. Bütün tabiat görüntülerinde önceleri seçemediğim incelikler, sanatlar, tatlılıklar fark ettim" (142-43). Bu noktadan sonra Aynınur'un aynı kadın olarak hayatına devam edemeyeceği ortadadır.

Aynınur'un yaşadığı mutluluk uzun sürmez. Evli ve bir çocuk annesi olan Aynınur, Ali İlhami yakınlaşmasının sürmesi halinde nelerle karşı karşıya gelebileceğinin farkındadır; bu nedenle bu aşktan uzaklaşmak ister: "Çevremdeki bütün eşya bana 'bu zevkler senin için yasaktır. Cinayettir. Kaç, kaç' diye bağırmaya başladı. Oh kaçmak istedim. Kaçtım. Fakat ne azaplar çektim. Çekmekteyim" (143). Romanda yaşadığı değişim sonrasında Aynınur'un daha büyük bir çatışma içine girdiği gösterilir. Bir yanda bir eş ve anne olarak sorumlulukları, diğer yanda ise o güne kadar farkına varmadığı kişisel mutluluğu söz konusudur:

> İffetimle kocamı terazinin bir kafesine, aşkımla İlhami'yi öteki kafesine koydum. Tartıyorum. Düşünüyorum. Kocama karşı ikiyüzlü

> davranmak, onu kandırmak, namussuz bir eş olmak… Benim yaratılış ve terbiyemde bir kadın için hazmedilebilir, katlanılır bir hal değil. İlhami'den vazgeçmek, bu bütün bütün olmayacak bir şey… (136).

Burada Aynınur'un, tüm sorumlulukları karşısında, Ali İlhami'yi vazgeçemeyeceği bir seçenek olarak konumlandırması dikkat çekicidir. Aslında buraya kadar sıraladığı tüm gerekçelerle Aynınur, İlhami'nin vazgeçilemez oluşunu hazırlamıştır. Bu nedenle İlhami ile görüşmeye devam eder. Bu sırada aralarında fiziksel bir yakınlaşmanın bulunmadığına işaret etmek için sık sık "[h]enüz maddi manevi düşmüş bir kadın değilim" (149), "[h]enüz büsbütün kirlenmiş bir kadın değilim. Kurtulabilirim. Bunu ümit ediyorum" (150) şeklinde açıklamalar yapar. Ancak daha sonra anlaşıldığına göre Aynınur, İlhami ile arasında geçen her şeyi Seza'ya yazmamaktadır. Bu nedenle Ali İlhami ve Aynınur arasında geçenler hakkında Aynınur'un "[k]ocamın meşru hakların[a] olabildiği kadar saygı duyarak bir başkasıyla gönül eğlendirmek, temiz bir aşk izlemek istedim. Bu olmuyor, olmayacak" (136) şeklindeki sözlerine temkinli yaklaşmak gerekmektedir. Ancak burada, Aynınur'un bu sözlerinde ne kadar samimi olduğundan çok, geldiği noktada "temiz bir aşk" olarak nitelediği durumu sürdüremeyeceğini itiraf etmesi önemlidir. Aynınur, Ali İlhami ile "temiz bir aşk" olarak tanımladığı cinsel birlikteliğin yaşanmadığı bir ilişkiyi sürdüremeyeceğinin, bu şekilde devam ettiği takdirde ise kocasını aldatmaktan ve cezalandırılmaktan kurtulamayacağının bilincindedir. Bu nedenle Ali İlhami'den ayrılmaya karar verir. Ancak bu ayrılık Aynınur'u yataklara düşürecek derecede olumsuz etkiler; Seza'ya yazdığı bir mektupta durumunu "[i]mdadıma yetiş. Beni okut…Beni tütsület… *Hayatından ümit kesilen bir hasta gibi* (vurgu benim A.Ç.) artık taştan topraktan derdime derman umuyorum" (152) sözleriyle anlatır ve yardım ister. Burada Aynınur'un İlhami'den ayrıldıktan sonraki

durumunu hayatından ümit kesilen bir hastanın durumu ile özdeşleştirmesi, bu ilişkinin onun için önemini ortaya koyar. Buna göre İlhami'den ayrılmak, Aynınur için ölümle eşdeğerdir. Nitekim daha önce de Aynınur'un Ali İlhami'den ayrılmaya karar verdiği zaman yemeden içmeden kesilerek yataklara düştüğü, bütün organlarının görevlerini yerine getiremez bir hâle geldiği söylenmişti. Ancak bu defa Ali İlhami ile görüşmeye devam etmesinin aldatma ile sonuçlanacağından emin olan ve sınırı aşmasının cezasız bırakılmayacağını bilen Aynınur, "hayatı pahasına" (155) Ali İlhami'den ayrılmıştır ve bir cehennem azabı halini alan evliliğine katlanmaya çalışmaktadır. Romanda böylelikle Aynınur'un kocasını aldatmamak için elinden gelen her şeyi yaptığı gösterilmektedir. Aynınur, bireysel mutluluğunu toplumsal, hukuki ve ahlaki sorumluluklarına feda etmiştir. Ancak bu ruh halinde iken çamlıkta "tesadüfen" Ali İlhami karşılaşır; bu aşamada aldatma eylemi kaçınılmaz olarak gerçekleşir: "Artık düşüklük çukuruna kendimi kaptırdım, gidiyorum. Bundan sonra çırpınmayacağım. Debelenmeyeceğim. O korkunç felaketlerin derinliklerine inmemek için kanayan tırnaklarımla bu kuyunun kenarlarına, taşlarına tutunarak nefes almak için boşuna uğraşmayacağım. Artık vücudumu teslim ettim" (153). Aynınur, bir "düşme" olarak gördüğü bu aşka karşı koymak için elinden geleni yaptığına, ancak başarısız olduğuna Seza Hanım'ı inandırmak istemektedir:

> Adaleti büyük Tanrım biliyor, sen de tanıksın ki, bu düşüşten kaçmak için bütün irademi, bütün metanet ve kuvvetimi kullandım. Mümkün değil. Kardeşim mümkün değil… Bir ceraskal makinesi bile kaldıracağı yükün ağırlığına göre hesaplanarak yapılır. Bu ağırlığın birkaç katını sırtına alıp taşıyamaz. Kırılır. İşte ben de öyle… Dayanma dereceme kadar dayandım. Nihayet paramparça oldum.

> Kaldıramayacağım bir ağırlığı taşıma gücünü gösteremediğimden dolayı beni nasıl ayıplayacak, nasıl sorumlu tutacaksın? (153)

Aynınur, artık—Ali İlhami'den öğrendiğini söylediği kadarıyla— "[i]nsanların tabiatın eline birer oyuncak olduklarına" (154) inanmaktadır. İntihar etmeden önce İlhami'ye yazdığı veda mektubunda bunu "[t]abiat beni bütün sırlarının tadına ermek istidadıyla yaratmıştı. Fakat *hiç kabahatim yokken* (vurgu benim A.Ç.) insanların elinde bütün emelleri yasaklanan bir kadın oldum" (232) şeklindeki sözleriyle ifade eder. Alıntıda vurgulandığı üzere Aynınur, yaşadıklarının sorumlusunun kendisi olmadığına özellikle vurgu yapmaktadır. Aynınur, kendisini, çok direnmesine rağmen, içinde bulunduğu olumsuz koşulların bir sonucu olarak "doğa"sına yenik düşmüş bir kadın olarak konumlandırır. Onun yerinde bulunan herhangi bir kişinin de aynı şekilde davranacağını, dolayısıyla bu davranışından ötürü suçlanamayacağını düşünmektedir:

> Gücümüzün yetmediği şeyleri bizden istemeye hangi insan razı olur? Haydi bakalım susuzluğa, açlığa, uykusuzluğa sonuna kadar dayanarak bir şey yiyip içmeyiniz. Uyumayınız. Bu bir insanın elinde midir? [….] Tabiatın böyle bir emrine karşı herkes kendi dayanma gücü ölçüsünde inat edebilir. Nihayet yenilir. İnsanın her hareketinde tabii bir sevk edici vardır. (153)

Burada Aynınur'un cinselliği, yemek, içmek gibi doğal bir ihtiyaç olarak konumlandırdığı görülür. Romanda Aynınur, Hristiyanlıktaki ilk günah anlayışını da çağrıştıran "[m]eleklerin namuslarını korumaları, Tanrının onları cinsel isteklerden koruyarak yaratmış olmasındandır. Oysa üremeye hizmet eden insanoğlu bu günah tohumu ile beraber doğar. İnsanla birlikte bu tohum da büyür gelişir" (106) şeklindeki sözleriyle, bir insanın cinsel arzularına karşı koyamayacağının altını çizer.

Burada bir parantez açarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Daha önce ifade edildiği gibi, aldatma Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yazarlığının bütün dönemlerinde gözlemlenebilen bir izlektir. Ancak Gürpınar'ın aldatma temasını ele alış biçiminde, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kaleme aldığı romanlarında, bir farklılaşmadan söz edilebilir. Nitekim bazı çalışmalarda[10], yazarlık kariyeri uzun bir döneme yayılan Gürpınar'ın ilki 1901-1908, ikincisi 1914-1918 yılları arasında olmak üzere iki defa eser yayınlamaya ara verdiği ve bu sırada, doğrudan aldatma bağlamında olmasa da, romanlarındaki bazı izleklerin değiştiğine dikkat çekilmiştir. Örneğin, Mehmet Kaplan, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslî Tipler" başlıklı yazısında, büyük siyasal ve toplumsal değişikliklerin yaşandığı Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde eserler veren Gürpınar'ın romanlarında, sözü edilen bu süreçlere koşut olarak, konuların ya da roman kişilerinin değiştiğini belirtir. Kaplan'ın saptamalarına göre, Hüseyin Rahmi Gürpınar, II. Meşrutiyet devrine kadarki dönemde daha çok alafranga tiplerle, namuslu ve ahlâklı tipleri ele alırken, Cumhuriyet'e kadarki süreçte batıl inanç konusunu irdelemiştir (474). Cumhuriyet döneminde ise "içgüdülerine göre yaşamayı hayat felsefesi haline getiren ve klasik ahlâkı red ve inkâr eden tipler" (474) ortaya koymuştur. Kaplan'ın saptamalarına koşut olarak, belirli bir dönemden sonra aldatma temasının da klasik ahlâk kurallarını reddeden bir yaklaşımla işlendiği görülür. Ali Serdar, daha önce sözü edilen çalışmasında bu yaklaşımı "aldatma ideolojisi" başlığı altında incelemektedir. Nitekim *Sevda Peşinde*'de Aynınur, her ne kadar kendi yaşantılarından yola çıkarak evlilik kurumunu olumsuzlasa da, temelde evliliğe değil, istediği kişiyle evlenmesinin engellenmesine karşı çıkmaktadır. Aynınur, Ali İlhami'nin kendisinin asıl eşi olduğuna inanmakta ve Nezihi'yi bir yağmacı olarak

[10] Agâh Sırrı Levend, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, s.12-17; Ali Serdar, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı", s.4.

görmektedir: “Tanrı bizi birbirimize eş olmak için yaratmıştı. Evet[,] yaratılışımızdaki gaye bu idi. […] Gerçek böyle iken araya ne hakla, hangi yetkiyle Nezihi Bey giriyor, benim varlığıma, maddi manevi her şeyime, hürriyetime sahip oluyor? İlhami’yi açık tabii bir sıfattan nasıl mahrum edebiliyordu?” (194). Oysa Gürpınar’ın Cumhuriyet döneminde yazdığı bazı romanlarda, örneğin *Deli Filozof*’ta, evliliğin, özünde insan doğasına aykırı bir kurum olduğu, dolayısıyla aldatmanın normal karşılanması gerektiği düşüncesi yer alır: “Ah, bu insan kanunları, tabiatle bir türlü uygun getirilmiyor. İnsan monogam değildir, yani bir kadınla evlenip kalmak için yaratılmamıştır. Erkek poligamdır, yani çok kadınla evlenmek yaratılışındadır. Kadın da poliandr’dır, yani çok koca ister” (114). Berna Moran’a göre, toplumun yasalarının ve ahlak kurallarının insan tabiatına ters düştüğüne inanan ve hem erkeğin hem de kadının tek bir kişi ile yetinemeyeceğini, dolayısıyla aldatmanın kaçınılmaz olduğunu savunan Gürpınar, kadın-erkek ilişkileri alanında köktenci değişiklikler gerektiren bir ahlak anlayışından söz etmiştir (128). Bu “köktenci” değişim arzusu, *Sevda Peşinde*’de henüz başlangıç aşamasındadır. Aynınur, birden çok erkekle değil, yalnızca, kendisine uygun olduğunu düşündüğü ve duygusal olarak bağlandığı Ali İlhami ile birlikte olmayı istemektedir.

B. Kadın Cinselliğinin Olumsuzlanması

Buraya kadar yapılan incelemelerde, *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında, kadın karakterlerin kocalarını aldatmalarının, ideal olmayan koşullarda kurulan evliliklerin kaçınılmaz bir sonucu olarak gösterildiği söylendi. Bu bağlamda, her iki romanda kadın karakterlerin haklı gerekçelerinin olduğu ima edilerek, bu karakterlere karşı okuyucuda bir anlayış uyandırma çabasının ön plana çıktığı belirtildi. Ancak sözü edilen bu çaba, her iki romanda da aldatma eyleminin

gerçekleşmesiyle son bulmaktadır. Cinsel birlikteliğin gerçekleşmesinin ardından kadın karakterin temsili, olumsuz yönde değişir. Anlatıcı/yazar ya da roman kişisi/kişileri tarafından, doğrudan ya da dolaylı olarak, kadın karakterler ve bu karakterlerin cinselliği olumsuzlanır.

Aşk-ı Memnu'da "aşk günahı" (255) olarak ifade edilen sınırı aşma eyleminin ardından Bihter'in olumsuz yöndeki değişimi, öncelikle karakterin kendisi aracılığıyla ifade edilir. "Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter idi" (255) şeklindeki sözleriyle yaşadığı değişikliği vurgulayan Bihter, kendisinin artık "bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile televvüs etmiş [*kirlenmiş*], sefil, murdar [*pis*] bir mahlûk" (255) olduğunu dile getirir. Böylelikle romanın bundan sonraki bölümünde Bihter'in talihsiz bir kadın olarak görülmeyeceğine işaret edilir. Bihter'in kendini bir daha silinemeyecek bir leke ile kirlenmiş bir kadın olarak görmesinde, Behlül ile yalnızca cinsel anlamda doyuma ulaşmak için birlikte olmasının etkili olduğu söylenebilir. Bu aşamada Bihter'in dikkatinin kocasını neden aldattığını anlamaya çalışmaktan çok, kocasını neden Behlül ile aldattığını anlamaya yöneldiği görülür:

> Lakin ne niçin böyle olmuş idi? Bu günahı affettirecek bir sebep de bulamıyordu… Behlül'ü sevmiyordu, hayır, bundan emindi; çapkın bir çocuktan başka bir şey olmayan bu adam hakkında aşka benzer hiçbir şey duymamış idi. Şu halde oradan kaçmak, onun kim bilir kimlere karşı binlerce defa tekrar olunmuş sözlerini dinlememek, hatta onun odasına girmemek o kadar mümkün iken; ne için, evet ne için gidip adi bir sefile [*fahişe*] zaafıyla bu adamın kollarına atılmış idi? Bu sukutu [*düşüşü*] affettirecek hiç, hiçbir şey bulamıyordu. (255-56)

Bu alıntıda da ifade edildiğine göre Bihter, Behlül'ü sevmemektedir. Bihter'in onu sevmediğinden emin olduğu halde Behlül ile birlikte olması, Bihter'de duygulardan çok, cinselliğin öne çıktığını düşündürmektedir. Bu konu daha sonra, örneğin Peyami Safa'nın romanlarında sorunsallaştırılacak, "madde" ve "ruh" karşıtlığı bağlamında da okunabilir. Bihter'in cinsellik vurgusu, onu bedensel hazlar dolayısıyla "madde"ye yakınlaştırır. Yukarıda alıntılandığı üzere "bu günahı affettirecek bir sebep" arayışı içinde olan Bihter'in bu kez, kalıtım yoluyla annesinden kendisine geçen özellikler yüzünden kocasını aldattığını düşündüğü görülür:

> Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves [*kirli*] bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulmuyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini [*kirin sorumluluğunu*] annesine atfediyordu [*yüklüyordu*]. (256)

David Baguley, "The Nature of Naturalism" başlıklı makalesinde, Fransız doğalcı romanlarda, toplumsal kuralları çiğnemeye kalıtsal etkenlerle yönelen roman kişilerinin yer aldığını ve kalıtsal nedenlerle ahlaki bozulma yaşayan kadın karakterlere çok sık rastlandığını ifade etmektedir (aktaran Aksoy 60). Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'da Firdevs-Bihter ilişkisini oluştururken, Fransız doğalcı yazarların kalıtım konusundaki hassasiyetlerine dikkat ettiği söylenebilir. Berna Moran da Uşaklıgil'in "bazı doğalcıların yaptığı gibi, içgüdü ve kalıtıma ağırlık ver[diğini]" (102) ve Bihter'in "düşüşüne yol açan neden[in], toplumsal koşullar değil, annesinden kalıtım yoluyla kendisine geçen bir mizaç benzerliği" (102) olduğunu ifade eder. Nitekim romanın başından itibaren Bihter'in annesine olan benzerliğine

ve Bihter'in bu benzerlikten duyduğu hoşnutsuzluğa vurgu yapılarak, onun da tıpkı annesi gibi kocasını aldatacağının işaretleri verilir. Burada kadın karakterin kocasını aldatmasının bir gerekçesi olarak ortaya konulan kalıtım ilişkisinin, romanın daha önceki bölümünde sıralanan diğer gerekçeler gibi, beden ve doğaya ilişkin olduğunun altı çizilmelidir. Ancak burada bu gerekçenin geçerli olup olmadığından çok, Bihter'in aldatma eylemini meşrulaştıracak bir gerekçe arayışında olması üzerinde durulmalıdır. Bu aşamada Bihter'in, sınırı aşmanın gerektirdiği yaptırımlardan kurtulmak ya da bu yaptırımların hafifletilmesini sağlamak amacıyla bir başkasını suçlamak eğiliminde olduğu gösterilir. Bihter bu gerekçeye öylesine sığınır ki, Adnan Bey'e suçunu itiraf etmeyi tasarlarken, kendisini Firdevs Hanım'ın kızı olduğunu söyleyerek savunmayı düşünür: "Lakin siz de düşünmeli değil miydiniz? Niçin gidip bir Firdevs Hanım'ın kızını almak istediniz?" (257). Böylelikle sınırı aşmasının sorumluluğunu annesi ve kocası arasında paylaştırır.

Romanda Bihter'in "günah, kir, düşüş" gibi olumsuz sözcüklerle tanımladığı aldatma eyleminin sabahında, bir yandan kendisinden tiksindiği, diğer yandan da yaşadıklarından bir tür memnuniyet duyduğu söylenir: "[S]abahleyin, […] kendi kendisinden iğrenirken hüviyetinin gizli derinliklerinde bir vukuf leması [*anlayış parlayışı*] hissediyordu ki artık […] yine o odaya, yine onun kollarına avdet etmemek [*dönmemek*] mümkün değildir" (257). Böylelikle Bihter'in "kimliğinin gizli derinliklerinde", o vakte kadar kendisinin de farkında olmadığı, doğrudan onun cinselliği ile ilişkili "tehlikeli" bir alanın varlığına işaret edilir. Böylelikle ataerkil düşünce yapısının kadın cinselliğini denetlenemez ve tehlikeli bulan söylemi, Bihter bağlamında yeniden üretilmektedir. Bihter, her ne kadar kendisini düşmüş, kirli bir kadın olarak görse de yaşadığı bu memnuniyetin, onu yeniden Behlül'ün yanına "sürükleyeceğini" ve kocasını yeniden ama bu kez bilerek ve isteyerek aldatacağını

bilmektedir. Nitekim "[o]nda bir şey, bu sukuta karşı isyan ederken, diğer bir şey onu kabul edi[p], tabii bul[maktadır]" (258). Bu aşamada Bihter'in kocasını aldatmaya devam edecek olmasını, en azından kendi gözünde, meşrulaştıracak ve yüceltecek bir gerekçe aramaya koyulduğu görülür:

> Behlül'ün hatırasında tesadüfle temellük edilmiş [*sahip olunmuş*] bir sefile hükmünde kalamazdı; artık onun hayatına tasarruf etmeliydi [*sahip olmalıydı*], onun olmalıydı, onu sevmeliydi, sevmeye çalışmalıydı; bu aşk günahına öyle bir istikbal mecrası [*gelecek yolu*] tayin etmeliydi ki onu tenzil [*alçaltmak*] değil ila etsin [*yükseltsin*]. Evet, bunu yalnız aşk temizleyebilirdi" (257).

Bu alıntıda sevmediği bir erkekle, yalnızca cinsel doyuma ulaşmak için birlikte olan Bihter'in, bu durumu sürdürebilmek için bir "aşk" icat etmeyi düşünmesinin olumlanmadığı açıktır. Burada Bihter'in, "romantik aşk"ı, işlediği suçun cezasını "hafifletici" bir sebep olarak tasarladığı ima edilir. Romanda Bihter'in bu şekilde kurgulanması, bilinçli bir seçimin sonucu olmalıdır. Nitekim Bihter, aynı evin içinde yaşadığı Behlül'e duygusal anlamda bağlandıktan sonra da kocasını aldatmaya "sürüklenebilirdi". Ancak romanda Bihter, duygusallığıyla değil cinselliğiyle öne çıkarılmak istenmektedir. Böylelikle onun, kendini cinsel arzularının tatminine "kaptırdığı" gösterilerek, kadın cinselliğinin ulaştığı "tehlikeli" boyutlara işaret edilir.

Romanda Bihter'in tasarladığı üzere Behlül'ü sevmesi fazla vakit almaz. İlk kez birlikte olmalarından sonra Behlül'den uzak kalmaya özen gösteren Bihter, aradan geçen bir haftanın sonunda Behlül'ün ona olan aşkını dile getirmesiyle kendisini Behlül'ü sevdiğine inandırır: "Bu ikinci mülakattan [*konuşmadan*] sonra Bihter'in bütün azapları sükût etmiş [*acıları dinmiş*] oldu. Artık kendi kendisine

itiraf ediyordu ki Behlül'ü seviyor" (271). Aldatma eyleminin romantik aşk zeminine yerleştirilmesiyle Bihter'in "ihtiyaç duyduğu" doyuma ulaştığı söylenir:

> Yavaş yavaş son endişeler, sevdasının ufkundan siliniyor, orada gittikçe incila kesp eden [*parlaklık kazanan*] bir münevver [*aydınlık*] sabah inkişaf ediyordu. Bu aşk günahının bütün memnu [*yasak*] lezzetleri onun garam atşını [*aşk susuzluğunu*] öyle mest ederek teskin ediyordu ki artık bu sevdanın haricinde kalan hayatı siliniyordu. Bu muaşakaya [*sevişmeye*] bütün hüviyetiyle nefsini teslim ediyor ve şimdi bundan ne bir azap, ne küçük bir endişe hissediyordu. Kendisini bahtiyar, tamamıyla bahtiyar buluyordu. (271)

Romanda ikinci buluşmanın ardından, yalnızca bu "sevda" için yaşamaya başlayan Bihter'in, "[b]ir sairfilmenam [*uyurgezer*] ihtiyarsızlığıyla [*iradesizliğiyle*]" (287) Behlül'ün odasına "sürüklendiği" söylenir: "Bu gece kapısının topuzunu çevirirken ne vücudunda bir korku raşesi [*titreyişi*], ne kalbinde bir helecan vardı; sanki *gayet tabii* (vurgu benim A.Ç.) bir şey yapıyordu" (286). Buna göre Bihter, bilincin denetiminden uzaklaşıp kendini tamamen cinsel isteklerinin tatminine adamıştır ve bundan rahatsızlık duymamaktadır. Bu durum romanda Behlül aracılığıyla olumsuzlanır ve cezalandırılır.

Romanda Bihter'in bu ilişkiye yönelik endişelerinin sona ermesinden sonra, Behlül ile olan ilişkisinin kış boyunca kesintisiz olarak devam ettiği ve baharın gelişiyle birlikte ilişkinin gidişatının olumsuz yönde değiştiği söylenir. Bahar mevsiminin gelmesiyle içinde yeni isteklerin uyandığı söylenen Behlül'ün, kış boyunca uzak kaldığı eğlence hayatını özlediği, "izdivaca mahsus bir tarzda" (343) sürüp giden bu ilişkiden sıkılmaya başladığı vurgulanır. Ayrıca Behlül'ün Bihter ile

olan ilişkisinde rahatsızlık duyduğu bir başka nokta daha vardır. Bu rahatsızlık Behlül'ün şu düşüncelerinde açığa çıkar:

> Behlül, pek sarih [*açık*] olmamakla beraber, bu kadının elinde kendisinin evet, asıl kendisinin bir kadın hükmünde kalmaya başladığını fark eder oluyordu. Odasına gelinip aranılan, her arzu olundukça alınıp tasarruf edilen [*sahip olunan*] kendisiydi. Pek iyi tahlil etmeksizin [*çözümlemeksizin*] bu muaşaka tarzından kendisine bir zillet [*alçalma*] çıkarıyor ve kalbinin ta derin, kendi nefsine karşı bile hafi [*gizli*] tutulan bir noktasından Bihter'e bir husumet [*düşmanlık*] hissediyordu. (344)

Burada Behlül'ün, Bihter ile ilişkisinin, erkeği aktif, kadını pasif olarak konumlandıran geleneksel kadın-erkek ilişkisinden farklı olduğunu düşündüğü görülüyor. Buna göre Behlül, Bihter ile ilişkisinde kadın ve erkek arasındaki geleneksel hiyerarşinin tersine çevrilmiş olmasından rahatsızdır. Bihter'in cinsel arzularını gizlemeye ya da bastırmaya gerek duymaksızın doyuma yönelmesi, zihni ataerkil değer sistemi içinde biçimlenmiş olan Behlül'ü huzursuz eder. Ayrıca Behlül, Bihter'in kendisinin bütün isteklerini itiraz etmeden yerine getirmesinden de rahatsızlık duymaya başlar: "[M]uaşakalarında [*sevişmelerinde*] Bihter o kadar *maddileşiyor* (vurgu benim A. Ç.), Behlül'ün bütün haris [*hırslı*] arzularına öyle mağlubiyetle muvafakat ediyordu [*uyuyordu*] ki, belki bir fedakârlık olan bu şeyler, aleyhine çevrilerek onu bayağılaştıracak, muhteremiyetten [*saygınlıktan*] düşürecek zilletler hükmüne geçmiş oluyordu" (344). Behlül'e göre Bihter, kendisini cinsel isteklerinin tatminine öyle adamıştır ki, bu ilişkinin kesintiye uğramaması için her türlü "fedakârlığı" göze almaktadır. Romanda bu durumun, Behlül'ün Bihter'e duyduğu saygıyı ve ilgiyi kaybetmesine yol açtığı belirtilir. "Behlül nihayet

Bihter'de izdivaç haclesinden [*gelin odasından*] kaçarak başka birinin mahremiyet hücresine giren bir kadın görmeye başlamıştı[r]" (345). Bundan sonra Behlül'ün, kocasını aldattığı için suçluluk duymadığını düşündüğü Bihter'i yargılamaya başladığı görülür: "O kadar kolay düşen bu kadın bütün aşkını vermekte yine o kolaylıkla devam ediyordu. İlk sukutu takip eden o kısa vicdan devresi azabı bile Behlül'ün nazarında birden perdesi düşüveren yarım kalmış, fena tertip olunmuş bir mudhike [*komedi*] hükmünde idi; o zamandan beri Bihter, bu muaşakanın züllünü [*alçalmasını*], ayıbını hiç hissetmiyor gibiydi" (347). Denilebilir ki, sınırı aşması nedeniyle Bihter'i cezalandıran ilk kişi Behlül olacaktır. Öyle ki kendini, Bihter'in ellerinde "günahsız bir cinayet aleti" (348) olarak görmeye başlayan Behlül, kısa süreliğine de olsa, Bihter'den uzaklaşmak ister. Bir bahane ile ayrıldığı yalıya üç gün sonra döner. Bihter ile olan ilişkisinde aşk doygunluğuna ulaştığını, hatta Bihter'den sıkıldığını fark eden Behlül, bu üç günlük kayboluştan sonra Bihter'in kendisini bağışlamayacağını, bir açıklama bile istemeden kendisini terk edeceğini düşünmekte ve aslında bunu istemektedir. Ancak olaylar Behlül'ün beklediği biçimde gelişmez ve Bihter, bir akşam, açıklama istemek üzere Behlül'ün odasına gelir. Bu açıklama işinin, Behlül'ün ifadesiyle, "o kadar çabuk teati olunarak o kadar kolay kabul edil[mesi]" (408), Behlül'ü şaşırtır ve rahatsız eder. Behlül' e göre Bihter, "kadınlık gururuna karşı bir borç ifa etmiş [*ödemiş*], meselenin dış yüzünü kurtarmış olmak için inanmış, aldanmış, aldatılmasına müsaade etmişti[r]" (409). Romanda Bihter'in bu tavrının, onu, Behlül'ün gözünde tamamen değersizleştirdiği, "en mülevves [*kirli*] heveslere alet edilecek sefil bir mahlûk" (409-10) derecesine getirdiği söylenir. Artık Behlül için Bihter, eğlence hayatındaki "düşkün" kadınlardan farksızdır: "Artık Bihter'de haysiyet hissi onlardan biriyle, o vücutlarını her sevda talibine satanlardan bir sefile ile müşarekete [*ortaklığa*] mâni olmuyordu" (409). Bundan sonra Behlül'ün

sürekli olarak ortadan kaybolduğu ve Bihter'in, aldatılmayı kanıksadığı söylenir. Romanda Bihter'in bu aşamada duygu ve düşüncelerine yer verilmez; ancak Behlül ile Nihal'in evlenmesi gündeme gelince isyan eder.

Sevda Peşinde'de ise Aynınur ve İlhami, ilk gençlik yıllarından itibaren yalnızca birbirini seven karakterler olarak kurgulanır. Bu, romanı *Aşk-ı Memnu*'daki kadın-erkek ilişkisinden ayıran önemli bir farktır. Cinsel doyum arayışıyla birlikte olan ve erkeğin doyuma ulaşmasıyla son bulan Bihter-Behlül ilişkisine karşılık, Aynınur ve İlhami'nin birbirlerini sevmekten vazgeçmediği görülür. *Sevda Peşinde*'nin sonunda yasak ilişkisinin açığa çıktığını ve kocasının kendisiyle birlikte İlhami'ye de zarar vereceğini düşünen Aynınur intihar eder; Aynınur'un yokluğuna katlanamayan İlhami'nin de kısa süre sonra intihar ettiği söylenir. Romanın bütünü göz önünde tutulduğunda, sevmediği bir adamla zorla evlendirilen Aynınur'un olumsuzlanması beklenmez. Daha önce belirtildiği gibi, onun hangi olumsuz koşullar içinde bulunduğu, bu aşka karşı koymak için uzun süre mücadele ettiği okuyucuda bir anlayış uyandıracak biçimde ayrıntılı biçimde anlatılmıştır. Ancak romanda İlhami ile birlikte olmasının ardından Aynınur karakterinin olumsuz yönde değiştiği gösterilir. Cinsel birliktelik gerçekleşinceye kadar "bedbaht" bir kadın olarak kurgulanan Aynınur'un, cinsel birliktelik gerçekleştikten sonra ahlaki açıdan düşüş içinde kurgulanması söz konusudur. Burada kadın karakterin kocası dışındaki bir erkekle yaşadığı cinselliğin, bir tür kötülük kaynağı gibi, Aynınur'un davranışlarına düşüncelerine yayıldığı ima edilir.

Daha önce İlhami ile birlikte olmayı "düşmüş" bir kadın olmakla bir gören, bunu kocasına ve çocuğuna karşı işlenmiş bir "cinayet" olduğunu düşünen Aynınur, aldatma gerçekleştikten sonra bu düşüncesini değiştirmiştir. İlhami ile birlikte olmasının, herkesin gözünde kocasının haklarına tecavüz anlamına geldiğini, ancak

işin iç yüzünün böyle olmadığını söyleyen Aynınur, bu durumun en çok kocası Nezihi'yi mutlu ettiğini iddia eder. Aynınur'a göre, o, Ali İlhami'den ayrı olduğu zamanlarda içine düştüğü büyük üzüntü ve ümitsizlik içerisinde iken çevresine, en çok da kocası Nezihi'ye zarar vermektedir; ancak Ali İlhami ile buluşup "sevda isteklerini yatıştırmaya fırsat bulduğunda", hissettiği ferahlık ve neşe sayesinde tatlı, sakin, güler yüzlü bir kadına dönüşmekte bu da en çok Nezihi'yi mutlu etmektedir. Seza'ya yazdığı mektupta "Bu iki yolun hangisi Nezihi Bey için daha iyi?" (178) diye sorar. Burada Aynınur'un kocasını aldatmasını, yine onun mutluluğuyla açıklaması, ikna edici olmadığı gibi onun bencil ve ikiyüzlü davrandığını düşündürür.

Aynınur'daki bir diğer değişiklik onun evlilik hakkındaki düşüncelerinde ve bunu ifade ediş biçiminde görülür. Daha önce yalnızca kendi evliliğinde mutlu olmadığına inanan ve talihsiz bir kadın olduğuna karar veren Aynınur'un, yaşadığı değişim sonrasında hiçbir evliliğin mutluluk getirmediğine, aksine insanları mutsuzluğa sürüklediğine inanmaya başladığı görülmektedir. Ayrıca yaşadığı değişim sonrasında Aynınur, koca-âşık ayrımını yaparak, âşık edinmeyi evliliğin bir gerekliliği gibi sunar. Seza'ya yazdığı mektupların birinde şöyle diyecektir: "Vah zavallı Seza. Sen bu dünyada gerçek sevdanın ne olduğunu bilmeden, bu sonsuz zevki tatmadan gideceksin. Behey budala, koca başka, âşık başka… Bu zevklerdeki farkı şapla şekere değil hiçbir şeye, hiçbir şeye benzetemem. Bu farkı bir benzetme ile anlatmak zorunda kalsam koca kucağına cehennem, âşık kucağına cennet demekte tereddüt etmem" (185-86). Bu ifadeler, romanın başındaki Aynınur Hanım'dan çok farklı bir kadın ile karşı karşıya olunduğunu bildirir. Aynınur Hanım'ın tavır ve üslubundaki bu değişiklik, mektupları okuyan Sermet Bey'in de dikkatini çeker: "Aynınur Hanım bu psikolojiyi nereden öğrenmiş? Ali İlhami Bey'den mi öğrenim

görmüş? İlk mektuplarıyla bu sonuncular arasında fikirce ve edebi bakımdan dağlar kadar fark var" (187). Burada yazarın, İlhami ile cinsel ilişkiye girerek kocasına aldatan Aynınur'un, sınırların ötesine geçmesiyle birlikte "ahlaki düşüş" içerisine girdiğini göstermek istediği söylenebilir. Aynınur önce, kocasına bağlı bir kadın olarak çizilen Seza'yı, sonra da kocalarını seven ve onlara bağlı olan tüm kadınları eleştirir: "Dünyada senin gibi alık karılar çok. Erkeklerinin üzerine toz kondurmak istemezler. Kocalarına tapınırlar. Çıldırırlar. Koca, koca… Aman nerede varsa bu koca adıyla beraber yere batsın. Koca… Bak, Türkçedeki bu adı bile ne kadar çirkin?" (186). Buna göre Aynınur Hanım, koca sıfatı taşıyan bütün erkekleri Nezihi ile aynı kategoriye koymakta ve olumsuzlamaktadır. Arkadaşı Seza için kullandığı "budala", "alık" gibi ifadeler, Aynınur'daki "ahlaki düşüş"e işaret etmeleri bakımından dikkate değerdir.

Kocasını aldattıktan sonra Aynınur'daki en radikal değişiklik, onun kendisiyle ilgili düşüncelerinde görülür. Romanda daha önce kişisel mutluluğunu, sorumlulukları açısından, başkalarının mutluluğuna "kurban" etmeye karar veren Aynınur'un, bu noktadan sonra, kişisel mutluluğunu her şeyden üstün tutmaya karar verdiği gösterilir. Ancak Aynınur'un bu düşüncelerini ifade ederken kullandığı üslup, takındığı tutum, onun olumsuz yönde değiştiğini vurgulama işlevi görür:

> Benim bundan sonra ne korunmaya, ne dertleşmeye, ne konuşmaya, ne öğütlere ihtiyacım var. Hiçbirinize ihtiyacım kalmadı. Bana İlhami yetişir. [….] Bugüne kadar ince eleyip sık dokudum. Kendimi tükettim. Artık aşkımdan başka bir şeye önem vermeyeceğim. Pervasız yaşayacağım. [….] Ne zaman bu hayatta kendim için yaşayacağım? Ne zaman hür bir hava teneffüs ederek kendi isteklerime göre gönlümce bir yaşama düzeyine kavuşacağım? Artık

> başkaları için, sırf başkalarının keyiflerine hizmet için yaşamaktan usandım. Bundan sonra kendim için, yalnız kendi arzularım ve keyfim için yaşayacağım. (193)

Burada Aynınur'un kendi "keyfi" için "pervasızca" yaşamaya karar verdiğini söylemesi, onun, yalnızca kişisel arzularını tatmin etmek isteyen, bencil bir kadına dönüştüğünü gösterme işlevi görür. Nitekim Aynınur ve İlhami'nin "[s]evda[ları] o kadar ateşlen[miş], kaynayıp fışkır[mıştır] ki" (160), artık kısa çamlık buluşmalarıyla birbirlerine "doymaları" ya da "kanmaları" mümkün değildir (160). Bu noktada Aynınur, İlhami ile bir araya gelebilmek için yalan ve entrikaya başvurur. Seza'ya yazdığı mektuplarda İlhami ile buluşmak için yaptığı planları, nasıl yalan söylediğini ayrıntılı olarak anlatır. Buna göre önceleri Heybeliada'daki bir çamlıkta buluşan Aynınur ve İlhami, haftada bir ya da iki kez İstanbul'daki bir dişçinin muayenehanesinde bulunan özel odalardan birinde bir araya geleceklerdir. Buluşma yerindeki bu değişiklik önemlidir; Heybeliada'daki çamlıktan, dişçinin muayenehanesindeki odaya geçiş, doğal mekândan kültürel mekâna geçişi imlemektedir ve bu geçiş, aşkın niteliğindeki değişime işaret eder: Aynınur ve İlhami'nin ilişkilerinde "duygusal" olandan "cinsel" olana geçiş söz konusudur ve bu durum romanda olumsuzlanır.

Aynınur'un, İlhami ile birlikte olabilmek için tiyatro sanatçılarına özgü bir performans sergileyerek kocasını nasıl kandırdığını anlattığı bölümler, onun ahlaki açıdan düşüş içinde olduğu düşüncesini destekler: "Bu akşam kocam eve gelecek. Beni iki yastığın arasında başım, ağrının şiddetinden kıvrım kıvrım kıvranırken görecek. Ne olduğumu soracak. Ben ona anlaşılmaz iniltiler, manasız homurtular arasında cevap vereceğim. O zaman aklıma ne gelecek biliyor musun? Hani o

meşhur komedideki: ‘Ham. Him. Hum’” (160). Nitekim bu satırları okuyan Sermet Bey’in tepkisi, Aynınur’un yaşadığı olumsuz değişime işaret eder:

> Evet. Ham, him, hum… Dram komedyalaşıyor. Zavallı kardeşim Nezihi, sana bu ham humları yutturuyorlar da ben gerçeği haber vermeyerek bu felaketine karşı öyle seyirci kalıyorum. “Kadının fendi erkeği yendi” diye kaba bir söz vardır. Tavukpazarı şairlerinden doğma bir hikmete benzeyen bu sözü önceleri pek manasız bulurum. Şimdi deneme ile teslim ediyorum ki, doğru imiş. Böyle baştan çıkmış bir kadın heveslerine t[â]bi olmakta erkekten çok şiddet gösteriyor. Daha kahbece hilelere, oyunlara tenezzül ediyor. Erkek kadına oranla daha mertçe hareket eder. (161)

Burada Sermet Bey’in sözünü ettiği dramdan komedyaya geçiş yaşanan değişikliği özetler. Onun sözleri, Aynınur’un artık talihsizliğine acınacak bir kadın olmaktan tamamen uzaklaştığını vurgular. Aynınur, artık “heveslerine tabi”, yalan ve hileye başvurarak kocasını aldatan, “baştan çıkmış” düşük ahlaklı bir kadındır. Ayrıca Aynınur’un “heveslerine t[â]bi olmakta erkekten çok şiddet göster[diğinin]” söylenerek olumsuzlanması, ataerkil toplumda cinsel arzunun kadına değil, erkeğe özgü bir hak olarak konumlandırıldığını gösterir. Nitekim *Aşk-ı Memnu*’da Behlül de Bihter’in hiçbir tereddüt duymaksızın cinsel arzularını ifade etmesi ve doyuma yönelmesi karşısında, kendisini kadın konumunda hissederek bundan rahatsızlık duyar. Her iki romanda da kadının cinsel arzularının “peşine düşmesi”, kadın ve erkek arasındaki geleneksel hiyerarşiyi tersine çeviren bir durum olarak konumlandırılmakta ve olumsuzlanmaktadır.

C. Trajik[11] Son

Aşk-ı Memnu ve *Sevda Peşinde*, kocalarını aldatan kadın karakterlerin felakete uğramasıyla son bulan romanlardır. Her ne kadar her iki romanda da kadın karakterleri haklı çıkaracak gerekçeleri açıklama çabası öne çıksa da, kaderlerine boyun eğmeyerek kocalarını aldatan bu kadınların cezasız bırakılması söz konusu değildir. Çünkü bu kadınlar, evliliğin kendilerine çizdiği sınırı aşarak bu sınırın kendisini sorunlu hâle getirirler. Bu nedenle aldatma eyleminin ardından olumsuzlanmaya başlayan bu karakterler, romanın sonunda mutlak bir cezaya çarptırılırlar. Böylece sınırların güvenliğine ilişkin tehditler ortadan kaldırılarak Armstrong ve Todorov'un sözünü ettiği düzen/denge durumuna dönülür. Todorov'un saptamalarına göre, cezalandırmanın gerçekleştiği bu romanlar, toplumun bireye, kültürün de doğaya egemenliğini simgelerler.

Çimen Günay Erkol, tezin "Giriş" bölümünde anılan makalesinde, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanında ilk kez somut kadın bireyler kurgulayarak, Tanzimat romanında karşıt kutuplara yerleştirilen "iyi" ve "kötü" kadın temsillerini aştığını belirtir (158). Böyle olmakla birlikte Bihter'in "Tanzimat romanlarının tüm iffetsiz kadınlarıyla aynı sonu paylaş[tığını]" (161) ve bunun da "ister istemez roman boyunca karşısında direnilen ahlaki değerleri üstün konuma taşı[dığını]" (161) ifade eder. Bu durumda Erkol'a göre, *Aşk-ı Memnu*'yu kendinden önceki romanlardan ayıran şey, romanın nitelikli bir iç derinliğe sahip olması ve roman kişilerinin birer tip olmaktan uzaklaşıp birey olmayı başarabilmesidir (161). Oysa Bihter'in, Tanzimat romanlarının iffetsiz kadınlarıyla aynı sonu paylaştığını söylemek zordur. Nitekim *Aşk-ı Memnu*, yalnızca Erkol'un sözünü ettiği, iç derinliği ve karakter yaratabilmesi gibi, teknik özelliklerinin yanı sıra, sınırı aşan kadın karakterin

[11] Tezin bu bölümünde "trajik" sözcüğü, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde tanımlandığı biçimiyle "çok acıklı, feci" anlamında kullanılmaktadır.

cezalandırılma biçimi açısından da Tanzimat romanlarından ayrılmaktadır. *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında cezalandırmanın gerçekleşme biçimi, bu karakterlere romanın başındaki "talihsiz", "zavallı" kadın konumlarını yeniden kazandırması nedeniyle dikkat çekicidir. Ayrıca her iki romanda kadın karakterlerin intihar ederek kocalarını kendilerini cezalandırmaktan alıkoymak istedikleri görülür. Böylece intihar, kadın karakterlerin kocalarına karşı kullandıkları bir intikam aracına dönüşür. Bu durum Bihter ve Aynınur'un intiharının "*ressentiment*"dan kurtulma girişimi olarak okunmasına olanak sağlar ve bu, onların "talihsiz", "zavallı" kadın konumunu pekiştirir.

Fransızca bir sözcük olan *ressentiment*[12], ilk kez Friedrich Nietzsche (1844-1900) tarafından *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (1887) adlı kitabında Hristiyan ahlakını betimlemek üzere ortaya koyulan bir kavramdır. Alman düşünür Max Scheler (1874-1928), Türkçeye *Hınç*[13] adıyla çevrilen kitabında, *ressentiment* olgusunun kaynağını ve toplumsal yaşamdaki yerini irdeler. Scheler'e göre *ressentiment*, "insan doğasının normal bir bileşeni olan belli duygu durumları ve etkilenimlerin sistematik olarak bastırılması sonucu ortaya çıkan, süreğen bir zihinsel durumdur" (24). Scheler'e göre "*ressentiment*'ın kaynağında "intikam isteği, nefret, kötü niyetlilik, haset, kara çalma dürtüsü ve değersizleştirici kin" (24) gibi olumsuz nitelikteki duygu durumları yer alır ve *ressentiment*, ancak bu duyguların "ya fiziksel ya da zihinsel zayıflık ya da korku yüzünden bastırılmak zorunda" (29) kalmasıyla ortaya çıkar. *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında, kadın karakterlerin kocalarına karşı hissettikleri

---

[12] Orhan Koçak, Max Scheler'in kitabının Türkçe çevirisine yazdığı sunuş yazısında, *ressentiment* teriminin Fransızca dışındaki dillere çevrildiğinde, bazı içerimlerini yitireceği düşüncesiyle, Nietzsche ve Scheler tarafından orijinal biçimiyle kullanıldığını, dolayısıyla kitabın Türkçe baskısında da bu haliyle kullanılacağını belirtir (10).

[13] Orhan Koçak'ın belirttiğine göre bu kitap, Scheler'in ilk kez 1912 yılında *Über Ressentiment und Moralischer Werturteil* (Ressentiment ve Ahlaki Değer Yargılarına Dair) adıyla yayımladığı çalışmasının, 1915 yılındaki genişletilmiş baskısından, *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (Ahlakın Oluşumunda *Ressentiment*ın Rolü) kitabından, çevrilmiştir.

olumsuz duygular *ressentiment* ile ilişkilendirilebilir[14]. Nitekim hem Bihter hem de Aynınur, sevmedikleri halde evlilik bağıyla bağlı oldukları kocalarının isteklerini yerine getirmek zorunda olmaktan son derece rahatsızdırlar; kocalarıyla birlikte olmayı bir işkence gibi görürler. Ancak kadın karakterler, evlilik ahlakı kurallarına karşı duramadıkları, bir başka deyişle, yasaklayıcı ve kural koyucu ahlaka başkaldıracak durumda olmadıkları için olumsuz duygularını bastırmak zorunda kalmışlardır. Scheler, *ressentiment*'ın bireyin ruhunu zehirlediğini, olumsuz ve düşmanca duygularını gizlemek, içinde taşımak zorunda kalan bireyi pençesine aldığını belirtir (29). Dolayısıyla kocalarına karşı hissettikleri olumsuz duygularını saklamak durumunda olan Bihter ve Aynınur'un da bu zehirlenmeyi yaşadığı söylenebilir. Ayrıca Scheler'e göre *ressentiment*, "ağırlıklı olarak o an hizmet edenleri ve tahakküm altında olanları, otoritenin verdiği sıkıntılara karşı nafile bir hınç duyanları kapsar" (29). *Ressentiment*'ın bu niteliği, Bihter ve Aynınur'un "tahakküm altındakiler" arasında olduğunu düşündürür ve onların "talihsiz", "zavallı" kadın konumunu daha anlaşılır kılar. Scheler, sözü edilen olumsuz duygu durumlarının açığa vurulma olanağı bulduğunda, örneğin intikam alındığında, *ressentiment*'ın ortadan kalkacağını belirtir (27). Dolayısıyla Bihter ve Aynınur'un intiharı kocalarından intikam almak için kullanmaları, *ressentiment*'dan kurtulma girişimi olarak değerlendirilebilir. Nitekim intihar bir başkaldırıdır. Bihter ve Aynınur'un intiharının, başkaldırının dışa değil, deyiş yerindeyse "içe vurumu" olduğunu söylemek olanaklıdır. Bu başkaldırının koşulu ölmektir ve bu ölüm, kadın karakterleri yüceltir. Bu bilinçli bir seçimdir. Nitekim romanın sonunda bu karakterlerin farklı bir biçimde cezalandırılmaları da olanaklıydı. Örneğin Bihter ya

[14] Türk edebiyatında Nezihe Muhiddin ve Leylâ Erbil'in eserlerini ressentiment kavramı bağlamında tartışan bir çalışma için bkz. Tuba Dik, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ressentiment'ın Dönüşümü: Nezihe Muhiddin ve Leylâ Erbil", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara: 2012.

da Aynınur'un cezalandırılmayı hak ettiği açık bir biçimde ifade edilebilir ve bu ceza, okuyucunun bir ders çıkaracağı biçimde kurgulanabilirdi. Ancak böyle olmaz; romanın sonunda kadın karakterler hem cezalandırılır hem de onların cezalandırılmasının yası tutulur. Bu noktaya açıklık getirmek için her iki romanda intiharın nasıl geliştiğine yakından bakmak yerinde olacaktır.

Aşk-ı Memnu'da Behlül'ün Nihal ile evlenmesine engel olmak isteyen Bihter, her şeyi Adnan Bey'e itiraf etmeye karar verir: "Demek bu gece izdivacının son gecesiydi. Eniştesiyle Peyker gittikten sonra, kocasıyla beraber odalarına çekilirken, o kendi odasında kalacak ve orada hepsini, hepsini itiraf edecekti" (497). Ancak olayların beklenmedik biçimde açığa çıkmasıyla, Bihter intihar etmeye karar verir. Romanda Bihter'in böyle bir karar almasının birden fazla nedeni olduğu gösterilir. İlk olarak Behlül, yalıdaki kargaşadan yararlanarak kaçmış ve Bihter'i tek başına bırakmıştır. İkincisi Bihter, her şey ortaya çıktıktan sonra başına geleceklerden korkmaktadır. Başlangıçta Bihter'in, Adnan Bey tarafından yalıdan kovularak cezalandırılacağını düşündüğü görülür: "Demek buradan, böyle mülevves bir alüfte zilletiyle [*kirli bir fahişe alçalmasıyla*] atılacaktı ve iki gün içinde bu vaka bütün halka yayılacak, bu memleketin havasında, etrafında handeler [gülücükler A.Ç.] serperek, çalkalanacaktı. O zaman, Bihter için Firdevs Hanım'ın hayatı başlayacaktı" (506). Bu alıntıdan da anlaşıldığı gibi Bihter, toplum nezdinde "kocasını aldatan kadın" olarak anılmayı istemez. Kocasını aldatmış bir kadın olan annesi Firdevs Hanım'ın yaşadıklarını düşünerek, böyle yaşamaktansa ölmeyi tercih eder. Bihter'e göre, intihar ettiği zaman "yaşayan sefil bir mahluk için diriğ edilen [*esirgenen*] merhamet[,] bir ölü için diriğ olunmayacaktı[r]" (507). Burada Bihter intiharın, onu, lanetlenecek bir kadın olmaktan kurtarıp merhamet gösterilecek bir kadın konumuna getireceğini düşünmektedir.

Romanda Adnan Bey'in her şeyi öğrendikten sonra Bihter'e nasıl davranacağı konusunda bir belirsizlik vardır. Beşir'in her şeyi anlatmasından sonra, Adnan Bey'in ruh halinin anlatıldığı satırlar, Bihter'i öldüreceğini düşündürür:

> Adnan Bey başının üstünde bir dünya parçalanmışçasına, ezilmiş gibi, hâlâ gözlerini Beşir'den ayırmayarak duruyordu; sonra birden taşan çılgın bir tehevvürle [*öfkeyle*], bir şeyler kırmak, bir şeyler öldürmek isteyen bir feveran [*köpürme*] ile kalktı.
>
> Ne yapacağını bilmiyordu, odanın içinde dönüyordu. Bihter! Bihter! Ona Bihter lazımdı; kollarından tutacak, Bihter'i kıracaktı. (504-05)

Ancak romanda bu alıntının dışında Adnan Bey'in, Bihter'i öldürmeyi planladığını gösteren herhangi bir ifade yoktur. Hatta kendini odaya kilitleyen Bihter'den "adeta yalvararak" (510) kapıyı açmasını rica ettiği görülür: "Bihter, diyordu, açınız, rica ederim. Anlamıyor musunuz? Rica ediyorum" (510). Bihter'den yanıt alamayınca Adnan Bey kapıyı zorlayarak açmaya çalışır; ancak romanda kapıyı açmayı başardığında ne yapacağına dair bir ipucu yoktur. Aşağıdaki alıntıda görüleceği üzere Bihter, Adnan Bey'in her şeyi öğrendiğinde hemen silahına sarılacağını düşünmüş ve ondan önce davranarak silahı almıştır. Ancak Adnan Bey, her şeyi öğrendikten sonra, Bihter'in düşündüğü gibi, hemen silahına koşmaz; dosdoğru Bihter'in odasına yönelir. Eğer Adnan Bey önce silahını aramaya gitseydi, onun Bihter'i öldürmek istediğine hükmedilebilirdi. Romanda bu nokta belirsiz bırakılmaktadır.

> [Silahı] eline alırken düşündü ki ihtimal şimdi kocası da gelecek, onu arayacaktı. Bu, pek mümkündü. Lakin mademki ortada öldürülecek bir müttehim [*suçlu*] var—bunu düşünürken vahşi bir tebessümle gülüyordu—bu vazifeyi o, kendisi ifa edecekti [*yapacaktı*]. Odasına

girerek aralık kapısını sürmeledi. Kaç kereler kocasının hukukuna karşı böyle kapanan bu kapı, işte nihayet onun intikam hakkına karşı da kapanıyordu. (508)

Yukarıdaki alıntıda daha önce yalıdan kovularak cezalandırılacağını düşünen Bihter'in, artık kocası tarafından öldürülerek cezalandırılacağını düşünmeye başladığı görülmektedir. Bihter, intihar etmeden hemen önce "genç, güzel, henüz yaşamaya vakit bul[amamış]" (508) bir kadın olduğunu düşünerek ölmeyi hak etmediğini ima eder; ancak çaresizdir. Bihter, Adnan Bey'in açmaya çalıştığı kapıyı "kudurmuş bir intikam hırsı ile gıcırdayan yırtıcı, parçalayıcı, bir ağız" (509) olarak görmeye başlamıştır. Bir yandan kapı açılınca öldürüleceğini düşünmekte, diğer yandan da yaşamak istemektedir; yaşadığı içsel çatışmayı ifade etmek üzere elindeki silah ile bir tür mücadele içine girdiği söylenir: "Şimdi o eline yapışmış, dişleriyle oraya kilitlenmiş bir canavar idi; onu silkip atamıyordu. Şimdi o bu canavarın mahkûmu idi; sanki iradetinin [*isteğinin*] haricinde bir kuvvetle bu küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor ona çevrilmek istiyordu" (509). Burada Bihter'in intihar etmediği, cinayete kurban gittiği ima edilmektedir. Nitekim son ana kadar güçlü bir yaşama isteği duyan Bihter'in kapının kırılmak üzere olduğunu anladığında, elindeki silaha karşı daha fazla karşı koy(a)madığı gösterilir: "[A]rtık kırılmaya müheyya [*hazır*], çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan [*güçsüzlük*] geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı buldu" (511). Bihter, kendisiyle ilgili bu son sahnede, daha önce kendini cinsel isteklerinin tatminine kaptırmış bir kadın olarak gösterilen Bihter'den tamamen farklı bir kadındır. Bu aşamada, gençliğine, güzelliğine doyamamış, "âşık olduğu" erkek tarafından yüzüstü bırakılmış, yaşamayı arzularken elindeki silahın

“bir yılan hıyanetiyle” ona “saldırmasıyla” hayatını kaybetmiş bir kadın olarak sunulur. Burada Bihter’in “mağdur” konumu, onun “talihsiz”, “zavallı” bir kadın olarak değerlendirilmesine aracılık eder.

Yukarıdaki alıntıda kendisini mutlak biçimde ölümle cezalandırılacak bir “suçlu” olarak konumlandıran Bihter’in, cezadan değil, kocasının vereceği cezadan kurtulmak için intihar etmek istemesinin altı çizilmelidir. İntihar yoluyla kocasının “intikam hakkını” elinden aldığını düşünmesi, Bihter’in bir tür intikam duygusuyla hareket ettiğini akla getirir. İntihara karar verirken yüzünde vahşi bir gülümsemenin belirdiğinin söylenmesi de bu düşünceyi destekler. Ancak Bihter, Behlül ile birlikte olarak evlilik sözleşmesinin yasalar ve ahlaki kurallarla sabitlenen sınırlarını ihlal ettiğinin ve bunun bir yaptırım gerektiğinin bilincindedir. Bu yasaları ve kuralları değiştiremeyeceğinin de farkındadır; bu durumda hem yasak koyucu toplumsal kurallara ve hem de bu kuralların temsilcisi durumundaki kocasına karşı hissettiği bu intikam duygusu, *ressentiment*’dır. Bihter bu *ressentiment*’dan kurtulmak için intihar eder.

İntihar yoluyla kocanın vereceği cezadan kurtulmak ve kocadan intikam almak düşüncesi, *Sevda Peşinde* romanında daha açık bir ifade kazanır. Seza Hanım kocası Sermet Bey, olayları öğrendiğinde Nezihi’nin Aynınur’u öldüreceğini düşündüğü için olası bir felaketin önüne geçmek amacıyla çözüm arayışı içine girer. Aynınur ve İlhami’nin görüşmelerini engellemeye çalışır; ancak başarılı olamaz. Bunun üzerine, İlhami’ye silahlı adamların peşinde olduğunu, bu yasak ilişkiyi bitirmesi gerektiğini bildiren isimsiz bir mektup yazar. Kocasını aldattığının ortaya çıktığını ve Nezihi’nin intikam planları yapmakta olduğunu düşünen Aynınur, büyük

bir korku ve paniğe kapılarak çözümü intihar etmekte bulur. Fırtınalı bir günde küçük bir sandalla denizde açılarak intihar eder[15].

Aynınur'un intihar etmeden önce yazdığı ve ölümünden yalnızca kendisinin sorumlu bildirdiği mektup, ölmekten başka bir çaresi kalmadığını düşünen bu kadının psikolojik durumunu gözler önüne serer. Bu mektupta Aynınur Hanım kendisini, "bir lokmacık" (29) et için insanlar tarafından öldürülen bir kuş ile özdeşleştirir: "İşte beni de amansız bir avcı öldürüyor" (29). Buna göre, tıpkı Bihter gibi, Aynınur da başkaları tarafından "saldırıya" uğramış, "mağdur" bir kadın olarak konumlandırılmaktadır.

Bihter gibi, Aynınur da yasaları ve ahlak kurallarını ihlal ettiği için cezalandırılmaktan kurtulamayacağını düşünmektedir. İlhami'ye yazdığı veda mektubunda yer alan şu sözlerinden anlaşıldığına göre Aynınur, kocası tarafından öldürüleceğine inanmaktadır: "Birçok romanlarda, dram sahnelerinde olduğu gibi koca, âşıkla sadakatsiz karısını azgın bir intikamla öldürecek. Perde inecek. Muhakkak sonuç böyle olacak. Bu sonu beklemek akıllıca bir hareket midir?" (232). Bu durumda Aynınur da cezadan değil, kocasının vereceği cezadan kurtulmak için intihar etmeyi seçer: "Hayatım süresince kocam gönlümden başka her şeyime hâkimdi. Fakat ölümüm onun dilediği biçimde olmayacak. Ben istediğim gibi öleceğim. Onu beklediği intikam alma zevkinden yoksun bırakacağım" (232). Burada, Bihter gibi, Aynınur'un da kocasını kendisini cezalandırmaktan alıkoymak ve böylece kocasından intikam almak için intiharı bir silah olarak kullandığı

[15]Aynınur'un denize açılarak intihar etmesi, bazı araştırmacılar tarafından *Paul ve Virginie* (1788) romanıyla ilişkilendirilir: "Aynınur ile Ali İlhami, kendilerini ve ilişkilerini Bernardin de st Pierre'in Paul et Virgine'in aşk serüvenlerine benzetirler. Aynınur, sonunu da bu romana uygun olarak belirler. Kendini fırtınalı bir günde denizin dalgalarına atmak suretiyle hayatına son verir. Bir süre sonra Ali İlhami de aynı yolla hayatını sona erdirecektir" (Gündüz 394).

görülmektedir. Bu bağlamda Aynınur'un intiharını da *ressentiment*'dan kurtulma çabası olarak değerlendirmek olanaklıdır. Nitekim Aynınur, ne annesine ne de kocasına başkaldıracak durumda olmadığı için, zorla evlendirildiği Nezihi'ye ilişkin olumsuz duygularını sürekli olarak bastırmak zorunda kalmıştır. İntihar, Nezihi'ye karşı koyabilmesi için tek çaredir ve Aynınur'un başkaldırısının tek koşulu ölmektir.

Bu intihar Aynınur'a kaybettiği "talihsiz kadın" konumunu yeniden kazandırır. Aynınur'un ölümünden altı ay sonra Nezihi'nin büyük bir düğünle yeniden evlendiği söylenir (234). Düğünde bulunan iki davetli arasında geçen şu diyalog, Aynınur'un toplum nezdinde suçsuz bulunduğunu düşündürür:

— Hey gidi dünya… Nezihi Bey bir daha evleniyor ha?

— Bunda şaşılacak ne var?

— Birinci karısının daha kefeni solmadı.

— *Zavallıya* (vurgu benim A.Ç) kefen nasip olmadı ki solsun.

— Bu şimdi aldığı için ölenden daha genç, daha güzel diyorlar.

— Birinciyi unutturmak için ikincinin daha gönül avlayan bir güzel olması tabii değil mi?

— Beyin başına bir macera da bu açarsa?

— Açsın… Bey bunu da öldürünceye kadar kahrederek, zorla muhabbetine ram ettikten [boyun eğdirdikten A.Ç] sonra bir üçüncüsünü alır. (234)

Yukarıdaki alıntıda vurgulandığı üzere, intiharından sonra Aynınur, "zavallı" bir kadın olarak anılmaktadır. *Sevda Peşinde* üzerine yapılan incelemelere bakıldığında Aynınur ile ilgili olarak söylenenler de bu yöndedir. Örneğin Mehmet Kaplan, Aynınur'un "aşkı için intihar eden asil ruhlu bir genç kadın" (472) olduğunu söylerken, bir başka çalışmada Önder Göçgün, onun "kurtuluşu intiharda bulan

bedbaht bir zavallı" (176) olduğuna dikkat çeker. Bihter'in "yaşayan sefil bir mahlûk için diriğ edilen [*esirgenen*] merhamet[,] bir ölü için diriğ olunmayacaktı[r]" (507) şeklindeki düşüncesinin, intihar ettikten sonra Aynınur bağlamında gerçekleştiği söylenebilir. Nitekim yukarıdaki alıntıya göre suçlu, onu zorla kendisini sevmeye mecbur eden kocası Nezihi'dir. Burada Aynınur'un suçsuz yere, boşu boşuna öldüğü, yeni Aynınur'larla karşılaşmanın sürpriz olmayacağı ima edilir.

Her iki romanda yasalara ve toplumun ahlak kurallarına başkaldıracak durumda olmadıkları için çözümü intihar etmekte bulan Bihter ve Aynınur'un neden böyle bir trajik son içerisinde kurgulandıkları üzerinde düşünülmelidir. Bu bağlamda Marshall Berman'ın, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (1982) adlı kitabında Goethe'nin (1749-1832) *Faust* (1808-1832) adlı eseri, özellikle de Faust ile Gretchen adlı genç kızın ilişkisinin anlatıldığı bölüm hakkındaki değerlendirmelerinden yararlanılabilir.

Sözü edilen bölümle ilgili olarak Berman, Goethe'nin kadın karakteri Gretchen'e odaklanır. Berman, Gretchen'in gerçek ya da ilginç olamayacak ölçüde iyi ve basit görünmesine, yalın masumiyeti ve lekesiz saflığının trajediden çok duygusal melodramlara yakışmasına rağmen gerçek bir trajik kişilik olarak kurgulandığına dikkat çeker (79). Berman'a göre, geleneksel toplum kurallarını çiğneyerek Faust ile yasak aşk yaşayan Gretchen, özgürleşen kadının trajedisini gözler önüne sermektedir. Küçük, geleneksel ve sofu bir kasabada yaşayan ve yoksul bir genç kız olan Gretchen, Faust ile tanıştıktan sonra bir dönüşüm yaşar. Bu tanışmadan sonra "kendi hakkında düşünmeye başla[yan], farklı olma, kendini değiştirme—geliştirme—imkânını fark ede[n]" (83) Gretchen'in, o zamana kadar içinde bulunduğu dünyaya uyum sağlaması artık olanaksızdır (83). Faust ile olan ilişkisi ilerledikçe "hem arzulandığını hem de sevildiğini hissetmeyi, hem arzu hem

de sevgi dolu olmayı öğren[en]" (83) Gretchen, "[y]eni duyguları eski toplumsal rolüyle çatışmaya başladıkça kendi ihtiyaçlarının meşru ve önemli olduğuna inanmaya ve yeni tür bir özsaygı hissetmeye başlar" (83). Ancak yaşadığı bu dönüşüm, ona mutluluk getirmez. Berman'a göre, Faust'un Gretchen ile ilişkisi, "sınıf ve cinsiyet"e ilişkin nedenlerden dolayı felaketle son bulmaya mahkûmdur (88). Berman'a göre feodal bir toplumda toprak, aile ya da meslek bağlarından yoksun bir insanın, özellikle de bir kadının özgürce davranması olanaksızdır (88). Dolayısıyla Gretchen'in içinde bulunduğu "küçük dünya"nın aile, kilise ve kasaba yaşantısı tarafından çizilen sınırlarının dışına çıkması da cezasız bırakılmaz. Faust tarafından yalnız bırakılan Gretchen, evlilik dışı cinsel birliktelik yaşadığı ve gayrimeşru bir çocuk dünyaya getirdiği, ağabeyinin ve annesinin ölümünden sorumlu tutulduğu için cezalandırılır.

Berman, son derece iyi kalpli, saf ve masum bir kız olan Gretchen'in, ağır bir cezaya çarptırılmasının geleneksel düşünce ve yaşam tarzlarını olumsuzlayan bir düşünce alanı oluşturduğunu savunur. "Gretchen'in yazgısını hatırladıkça, yitirdiğimiz dünyalara karşı nostaljik hasretten korunmuş ol[uruz]" (91) diyen Berman, eserde Gretchen'in bir kurban olarak konumlandırılmasının, onun felaketinin okuyucu ya da seyircide bir karşılık bularak, Gretchen'i bu sona sürükleyen koşullara karşı bir tepki yarattığını, o koşulların artık tamamen geride kalması gerektiğine dair bir bilinç oluşturma işlevi gördüğünü ima etmektedir.

Tezin bu bölümünde irdelenen *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında, kocasını aldatarak sınırları aşan Bihter ve Aynınur'un, trajik bir son ile kurgulanmalarının, *Faust*'taki Gretchen karakteriyle benzer bir işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Elbette Bihter ve Aynınur'un durumları, Gretchen'den önemli ölçüde farklılıklar gösterir. Bihter, her şeyin açığa çıkması durumunda toplum tarafından

“namussuz” bir kadın ilan edileceğini düşünür ve kocasını aldatmış bir kadın olarak hayatına devam etmeyi göze alamaz. Aynınur ise kocası Nezihi tarafından öldürüleceğinden emindir. Her ikisi de içinde bulundukları olumsuz koşullar nedeniyle ve kaçınılmaz olarak kocalarını aldatmış olmalarına rağmen cezasız bırakılmayacaklarını düşünürler. Bihter ve Aynınur’un kendilerine verilecek cezadan kurtulmak için ölmekten başka seçeneklerinin kalmadığını düşünerek intihar etmeleri, onları bu sona sürükleyen toplumsal koşullara karşı bir tepki oluşturur.

Deniz Kandiyoti, “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğini Çözümlenmesine Yönelik Notlar” başlıklı yazısında, Tanzimat sonrası dönemde kadının toplumsal konumunun değişmeye başlamasında, dönemin aydın erkeklerinin öncülük etmelerinin önemine dikkat çeker. Kandiyoti, erkek reformcular arasında “on dokuzuncu yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başında, Osmanlı evlilik töreleri ve daha genel olarak Türk kadınlarının ıstırabı konusunda açıkça bir protesto vaveylası yüksel[diğini]” (189) belirtir. Kandiyoti, “erkek feminizmi” olarak adlandırdığı bu “protesto vaveylasının”, şeriat kurallarına göre dört kadınla evlenebilen, istediği zaman boşanabilen, sayısız cariye edinebilen ve karısının davranışlarını sıkı bir denetim altında tutabilen üst ve orta sınıf Osmanlı erkekleri arasından yükselmesini ilgi çekici bulur ve bu durumun yalnızca Osmanlı toplumunda değil, Ortadoğu ve genel olarak Üçüncü Dünya ülkelerinde de benzer şekilde geliştiğine dikkat çeker. Kandiyoti, bu bağlamda “Bu erkek reformcular gerçekte *kendileri için* ne istemekteydiler? Aile yaşamlarının hangi yanını o kadar tahammül edilmez buluyorlardı?” (190) diye sorar ve erkek reformcuların eserlerinin bu noktada aydınlatıcı olduğunu belirtir. Kandiyoti’ye göre, Tanzimat sonrası dönemde erkek reformcular, görücülük usulüne dayanan geleneksel evlilik anlayışına karşıdırlar. Romantik ilişki ve aşk özlemi içerisinde olan bu erkekler, artık yaşlı

kadın akrabalarının bulduğu kadınlarla değil, karşılıklı düşünce alışverişinde bulunabilecekleri, eğitimli kadınlarla evlenmeyi tercih etmektedirler. Kadın ve erkeğin rezalet veya dedikodu korkusu olmadan bir arada bulunabilecekleri bir sosyal yaşamı özlemekte, kısacası, geleneksel Osmanlı hayatının baskıcı kurallarından kurtulmak, özgür olmak istemektedirler (190-91). Kandiyoti, bu düşünce tarzının, ailedeki Osmanlı ataerkil düzenine karşı geliştirilen "erkek başkaldırısı" olduğunu, bu erkeklerin çoğunluğunun aynı zamanda Hâkim-i Mutlak olan Sultan'ın kulları da olmak istemediklerini, anayasal bir rejim altında yurttaş olmayı arzuladıklarını belirtir (191). Dolayısıyla, *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında, kocasını aldatan kadın karakterlerin, onları intihar etmek gibi trajik bir sona mahkûm eden toplumsal kurallara tepki oluşturacak biçimde kurgulanmaları, Kandiyoti'nin sözünü ettiği erkek başkaldırısı ile ilişkilendirilebilir. Nitekim Alan Duben ve Cem Behar da *İstanbul Haneleri* adlı çalışmalarında 19. yüzyıl sonunda İstanbul'daki edebiyat çevrelerinde "aşk" ve evleneceği kişiyi seçme konusundaki özgürlük isteğinin yoğun siyasi anlamlar kazandığına dikkat çekerler (107). Duben ve Behar'a göre, 19. yüzyılda İstanbul'daki edebiyat çevrelerinde "ebeveyn—ve dolaylı olarak devlet—otoritesine karşı" (108) bir isyan yükselmiştir. Kadın aldatmasını konu edinen romanlar, bu isyanın örtük biçimde dile getirildiği metinler olarak değerlendirilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

ALDATMANIN KÜLTÜREL GEREKÇELERLE AÇIKLANDIĞI ROMANLAR

İmparatorluk düzeninden modern ulus-devlete geçiş sürecinde kadının bedeni ve kimliği, muhafazakâr ya da modernist oluşuna bakılmaksızın, tüm ahlakî tartışmaların merkezinde yer alır. Kadın, biyolojik ve ideolojik anlamda ulusun yeniden üretilmesinden sorumlu görüldüğü için roman yazarları tarafından, ulusun ideallerine göre kurgulanır. Bu kurguda, Fatmagül Berktay'ın "Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak" başlıklı makalesinde "[y]eni ulus devlet içinde kadınlar da yurttaş olarak kamusal alandaki yerlerini almaya teşvik edilseler de, kadınların erkek egemenliğinin koyduğu sınırları kırma olasılığının yarattığı derine işlemiş tehdit ve korku, erkeklerin zihinlerini rahat bırakmamaktadır" (3) biçimindeki sözleriyle vurguladığı üzere, kadın üzerindeki denetimi yitirme endişesi ön plandadır.

İrvin Cemil Schick, Cumhuriyet dönemi edebiyatında "cinselliğin (ifade edildiği tak[d]irde) hemen her zaman mesaj kaygısının hizmetine koşul[duğunu]" (208); cinselliğin araçsallaştırılarak toplumsal cinsiyetin inşasında ve dayatılmasında önemli bir rol oynadığını belirtir. Buna göre Peyami Safa, Halide Edip Adıvar,

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi dönemin tanınmış yazarlarının, ahlaki ya da siyasi savlarını desteklemek için eserlerinde cinsel motiflerden yararlandıklarını ifade eder (208). Nitekim bu süreçte yazılan kadın aldatmasını konu edinen romanların, hem yapı hem de işleniş bakımından ilk bölümde incelenen romanlardan önemli ölçüde farklı oldukları dikkati çeker. Bu romanlarda kadınların kocalarını aldatmaları kültürel gerekçelerle ilişkilendirilir. Ayrıca romanda okuyucunun dikkati, aldatmanın neden ve nasıl ortaya çıktığından, özellikle psikolojik anlamda kadın karakteri nasıl etkilediğinden çok, sonuçlarına çekilir. Bu romanlarda kadın aldatması, belirli bir düşüncenin ifade edilmesinde araçsallaştırılmıştır. Her romanda savunulan düşünce birbirinden farklı olmakla birlikte, kadının cinselliğinin denetlenmesi konusunda bir görüş birliğine varılır.

Tezin bu bölümünde öncelikle Ercüment Ekrem Talu'nun *Sabir Efendinin Gelini* (1921) ve Salâhaddin Enis Atabaeyoğlu'nun *Zaniyeler* (1924) romanları, evli kadının kocasını aldatması teması üzerinden incelenecek ve bu romanların hangi idealleri temsil ettiği üzerinde durulacaktır. Nitekim bu romanlarda tezin ilk bölümünde incelenen romanlardan farklı olarak, kocasını aldatan kadın imgesi üzerinden belirli bir düşüncenin savunulduğu görülür. Modern ulus-devletin kuruluşu ve temel değerlerinin yaygınlaştırılması faaliyetlerinin yürütüldüğü dönemde yayımlanan *Sabir Efendinin Gelini* ve *Zaniyeler* romanları, dönemin gelenek-modernite tartışmalarının karşıt kutuplarını temsil ederler.

Tezin bu bölümünde son olarak *Sabir Efendi'nin Gelini* ve *Zaniyeler* romanlarından yaklaşık yarım asır sonra ve bir kadın yazar, Adalet Ağaoğlu, tarafından kaleme alınan *Ölmeye Yatmak* romanı üzerinde durulacaktır. Böylelikle evli kadının kocasını aldatması temasının sürekliliğini vurgulamak, bu temanın romanın merkezî problemlerinden birini teşkil ettiğini göstermek ve "sınırı aşma"

eyleminin, roman kurgusu açısından işlevselliğini vurgulamak amaçlanmaktadır. Ayrıca *Ölmeye Yatmak*, Cumhuriyet modernleşmesinin kadına biçtiği rolleri, kadın aldatması üzerinden irdeleyen bir roman olması bakımından dikkate değerdir. *Sabir Efendi'nin Gelini* ve *Zaniyeler*, aldatma izleği üzerinden dönemin ideolojik söylemlerine koşut olarak ideal kadının nasıl olması gerektiğini gösteren romanlardır; *Ölmeye Yatmak* ise aynı izlek üzerinden bu "ideal"i sorgular.

A. Geleneğin Eleştirisi Bağlamında Aldatma

Tezin bu bölümünde Tanzimat sonrası edebiyatının en etkili isimlerinden Recaizade Mahmut Ekrem'in oğlu Ercüment Ekrem Talu'nun (1888-1956), *Sabir Efendi'nin Gelini*[16] (1921) romanı üzerinde durulacaktır.

Sabir Efendi'nin Gelini dışında roman ve hikâye türünde pek çok eser kaleme alan[17] Ercüment Ekrem Talu, Türk edebiyatı tarihlerinde çoğunlukla mizah yazarı olarak ön plana çıkarılır. Örneğin, *İslam Ansiklopedisi*'nde "asıl yaygın şöhretini mizahi romanlarıyla yap[tığı]" (275) söylenen Ercüment Ekrem'in, en çok bilinen eserleri arasında, ilk olarak 1920 yılında *İleri* gazetesinde tefrika edilen, 17. yüzyılda yaşamış ünlü seyyah Evliya Çelebi'nin üslubunu taklit ederek, dönemin İstanbul'unu mizahi bir dille anlattığı *Evliyâ-yı Cedid*[18] ile "Meşhedi Cafer" ve "Torik Necmi"

---

[16] Tezde, romanın 1939 yılında Gayret Kitabevi tarafından yayımlanan baskısı kullanılacaktır. Bu baskıda romanın adı, "Sabir Efendinin Gelini"biçiminde kesme işareti konulmaksızın yazılmıştır. Ancak tezde, tamlama eki (-nin) kesme işaretiyle ayrılarak yazılacaktır.

[17] İslam Ansiklopedisi'nde yazarın eserlerine ilişkin bir liste verilmektedir. Buna göre Ercüment Ekrem'in romanları şunlardır: *Asriler* (1922), *Gün Batarken* (1922), *Kopuk* (1922), *Şevketmeab* (1925), *Kan ve İman* (1925), *Kundakçı* (1925), *Meşhedi ile Devr-i Âlem* (1927), *Gemi Arslanı* (1928), *Meşhedi Polis Hafiyesi* (1931), *Meşhedi Ankara'da* (1933), *Meşhedi Arslan Peşinde* (1934), *Kodaman* (1934), *Papeloğlu* (1938), *Beyaz Şemsiyeli* (1939), *Bu Gönül Böyle Sevdi* (1941), *Çömlekoğlu ve Ailesi* (1945); hikâyeleri *Teravihten Sahura* (1923), *Sevgiliye Masallar* (1925), *Kız Ali* (1926), *Güldüren Kitap* (1927), *Gün Doğmayınca* (1927-29 arasında), *Meşhedi'nin Hikâyeleri* (1927),

[18] Bu eserin ve onun devamı niteliğindeki *Zeyl-i Evliyâ-yı Cedid*'in (1925) bir incelemesi için bkz. Âbide Doğan, "Modern Evliya Çelebi Ercüment Ekrem ve Eserleri: Evliyâ-yı Cedid ve Zeyl-i Evliyâ-yı Cedid". Doğan, makalesinde dönemin edebiyat çevrelerinde Ercüment Ekrem'in uzun süre "Evliyâ-yı Cedid" ya da "Evliyâ-yı Sâni" yani "İkinci Evliya" olarak anıldığını belirtir.

adındaki karakterlerin maceraları etrafında şekillenen ve mizah ögelerinin ön planda olduğu roman ve hikâyeleri anılır.

Ercüment Ekrem'i, romancılık anlayışı bakımından Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bir takipçisi olarak konumlandıran Cevdet Kudret, *Sabir Efendi'nin Gelini*'ni, Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* (1908) romanıyla ilişkilendirir. Kudret'e göre her iki eserde Batılı ve geleneksel yaşayış biçimlerinin çarpışması söz konusudur; ancak bir farkla: "*Şıpsevdi*'de alafrangalığa özenen bir aile içine giren Doğu gelenekleriyle yetişmiş bir gelinin durumu; bu romanda [*Sabir Efendi'nin Gelini*'ninde] ise, Doğu geleneklerine bağlı bir ailenin içine giren Batı görenekleriyle yetişmiş bir gelinin başına gelenler anlatılmıştır" (223). Kudret'in *Sabir Efendi'nin Gelini*'ne ilişkin bu saptaması yanlış olmamakla birlikte romanın temel tezinin anlaşılması için yeterli değildir. Roman, özellikle Cumhuriyetin kurulmasının ardından sıkça edebiyatın konusu haline getirilecek söylemin erken bir örneğidir. Nitekim *Sabir Efendi'nin Gelini*, Osmanlı kültür ve yaşantısına ilişkin göstergelerin olumsuzlanıp değersizleştirildiği, Batı kültür ve yaşantısına ilişkin göstergelerin ise olumlanıp yüceltildiği güdümlü bir romandır. Roman boyunca, eski ve yeni yaşam tarzlarının temsilcisi durumundaki kadın karakterler aracılığıyla, geleneksel ile modern karşılaştırması yapılır. Romanda, eski/geleneksel yaşam tarzını kötülemek için bu yaşam tarzının temsilcisi durumundaki Huriye adlı karakterin, olumsuz kişilik özelliklerine ve davranışlara sahip olduğu gösterilirken, yeni/modern yaşam tarzını yüceltmek için, bu yaşam tarzının temsilcisi durumundaki Belkıs adlı karakterin, ideal kişilik özelliklerine ve davranışlara sahip olduğu gösterilir. Romanda kadın karakterin kocasını aldatması, geleneksel-modern çatışmasının, tartışmasız olarak modernitenin lehine sonuçlanmasında kritik bir rol oynar. Romanın sonunda kocasını aldatarak sınırı aşan kadın karakter, geleneğin temsilcisi durumundaki Huriye olur.

Sabir Efendi'nin Gelini romanında kadın aldatmasını incelemeye geçmeden önce romanın yazıldığı dönemin düşünce yapısı üzerinde durmak gerekmektedir. Nitekim Cumhuriyet'in ilanından kısa süre önce kaleme alınmış bu roman, Cumhuriyet modernleşmesinin temel argümanlarını savunan erken bir örnek olması bakımından önemlidir.

Kâmıran Birand, *Aydınlanma Devlet Felsefesinin Tanzimat'ta Tesirleri* başlıklı kitabında, siyasi görüşlerinde Aydınlanma'yı, edebi anlayışlarında ise Fransız Romantizmini benimseyen Tanzimat aydınlarının, "gelenekçi" (9) olduklarına dikkat çeker. Birand'a göre, Tanzimat aydınları için, "içinde yaşanılan hâli geçmişe bağlayan görenek ve gelenekler, eskiden beri sürüp gelen hukuk ve ahlâk kaideleri, imparatorluğu yaşatacak hayat sinirleri, can damarlarıdır" (9). Bu nedenle Tanzimat aydını, bir yandan Batının siyasi sistemindeki ve teknik vasıtalardaki üstünlüğünü kabul edip Batı sistemini bu yönüyle benimsemeye çalışırken; öte yandan Batı kültürünü, Osmanlı İmparatorluğu'nun bütünlüğü açısından bir tehlike olarak algılar. Bu tehlikeye karşı koruma araçları olarak da, gelenek ve görenekleri korumak ve yaşatmak ister. Birand'a göre, Tanzimat sonrası döneme hâkim olan "ikilik" durumu bu isteğin bir sonucudur (10). Cumhuriyet döneminde ise Batı karşısındaki tutum değişir. "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?" başlıklı makalesinde Türk modernleşmesine ilişkin görüşlerini dile getiren Hilmi Yavuz'a göre, Cumhuriyet modernleşmecileri, Batılılaşmayı bir "Aydınlanma projesi" (214) olarak görmektedirler. Yavuz, Birand'ın sözünü ettiği gelenekçi Tanzimat'ın "romantik kalıntıları[nın]" (213), Cumhuriyet döneminde "radikal bir sekülerleşme ile tasfiye edil[diğini] ve modernleşme[nin], artık sadece bir Aydınlanma projesi olarak devam et[tiğini]" (214) belirtir. Aydınlanma düşüncesini oluşturan ayırt edici öğelerden birisi ilerleme

düşüncesidir ve Cumhuriyet aydınları, bilim ve akıl yoluyla ilerlemek için gerekli koşulları yaratmaya kararlıdırlar. Buna göre, ilerlemenin önündeki en büyük engel Osmanlı imparatorluğunun kendisidir. Siyasi anlamda imparatorluk son bulmuştur; ancak hâlâ yeni rejim için en büyük tehdittir. Dolayısıyla onunla kurulabilecek her türlü kültürel bağın koparılması hedeflenmiş ve bu bağlamda Osmanlı kültür ve yaşantısına ilişkin her türlü gösterge kötülenerek değersizleştirilmiştir. Bugün bu düşünceyi yaygınlaştırmak adına oluşturulmuş edebi bir kanonun varlığından söz etmek olanaklıdır.

Murat Belge, "Türkiye'de Kanon" başlıklı makalesinde, kanon fikrine uygun bir edebiyat oluşturma yolundaki ilk somut adımların, Cumhuriyetin kurulmasından çok daha önce İttihat ve Terakki döneminde atıldığını belirtir. Belge'ye göre bu dönemde etkin olan "Genç Kalemler", "Türk Yurdu", "Türk Ocağı" gibi yayın organları, siyasi otoriteyle tamamen iç içe geçmiş durumdadır; dönemin ideolojisine damga vuran edebî ürünler ve tartışmalar öncelikle "milli ve milliyetçi" bir edebiyatın kurulması yönünde faaliyet gösteren bu dergilerde yer alır. Edebiyatı, resmî ve ideolojik söylemin üretildiği bir alan olarak belirleme faaliyetleri, ulus-devletin kuruluşu aşamasında ve Cumhuriyetin ilanından sonra da devam eder. Orhan Tekelioğlu'nun "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmk[â]nsızlığı Üzerine Notlar" başlıklı makalesinde belirttiğine göre, "ulus-devletlerin kurulma tarihi ile edebi kanon oluşumu arasında olmazsa olmaz bir ilişki vardır" (67). Tekelioğlu'na göre cemaat toplumunu ulus-topluma dönüştürmeyi hedefleyen ulus-devlet, kendini çok farklı yerel kimliklerle tarif eden toplumsal grupları, tek bir üst kimlikte yani ulusal kimlik etrafında toplamak için edebiyatta ulusal kanonlar üretir/üretilmesini sağlar (67). Murat Kacıroğlu, " 'Cehennemden Selam' Romanı Örneğinde İlk Dönem (1927-1940) Tarihi-Macera Romanlarında

Kanonik Söylem Yahut Angaje Eğilim" başlıklı makalesinde, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde oluşturulan/oluşturulmaya çalışılan ulusal kanonu, tarihi-macera romanları bağlamında ele alır. Kacıroğlu'na göre, sanat, kültür, dil ve edebiyatta İttihat ve Terakki hareketinin Türkçü ideolojisine uygun bir söylem geliştiren milli edebiyat kanonundan sonra, Osmanlı devletinin yıkılıp yerine ulus-devlet esasına göre kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinden itibaren yeni döneme ve bu dönemin ideolojik algısına göre şekillenen yeni bir edebiyat kanonu oluşmuştur[19] (453). "Cumhuriyetle birlikte başlayan inkılâpları halk tabakalarına benimsetmek amacıyla yazılan edebi ürünlerin oluşturduğu bu kanon, bu yolla yeni bir ulus bilinci geliştirecek ve resmi ideolojinin ihtiyaç duyduğu insan modelinin üretilmesine yardımcı olacaktır" (454). Kacıroğlu, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte kurulan yeni edebiyat kanonuna örnek olarak, Halkevleri tarafından Anadolu'nun çeşitli yerlerinde sahnelenerek, inkılâpların önemini anlatan, eski ve yeni devirleri karşılaştırarak eski dönemin olumsuzluklarını vurgulayıp yeni devrin güzelliklerini anlatan tiyatro oyunlarının yanı sıra Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* (1928) ve Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* (1923) romanlarından söz eder. Bu romanlarda din ve din adamlarına yöneltilen eleştirilerin doğrudan dönemin kanonik söyleminin ürünü olduğunu belirtir (454). Orhan Tekelioğlu da yukarıda sözü edilen makalesinde, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde oluşturulan edebi kanonun bu yönüne dikkat çeker: "Erken Cumhuriyet dönemi söylemi, Osmanlıyla hesaplaşırken ondaki "İslâmî" ya da "dinî" öğeyi her zaman öne çıkarmıştır. Bu bağlamda, Fransa'daki modeli benimseyerek, siyasal sistemi tamamen laikleştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle, kanonik edebi metinlerde sıkça olumsuz İslâm öğesi ve olumsuz Müslüman kahramanlarla karşılaşırız" (74). 1921 yılında yayımlanan *Sabir*

[19] Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu" başlıklı makalesinde, bu yeni edebiyat kanonunu "inkılâp kanonu" olarak adlandırmaktadır.

Efendi'nin Gelini'nde doğrudan dinin ya da din adamlarının eleştirisi yoktur; ancak olumsuzlanan kadın karakterin en belirgin özelliğinin "örtünmek" olduğu dikkatlerden kaçmaz. Ayrıca Huriye'nin kocası Veli Bey'in de "muti, hörmetkâr, haluk, uslu ve dindar"(5) olduğu söylenir. Tahir Bey, belirli ölçüde Batılılaşmış olması bakımından kardeşine hiç benzemez; Belkıs'ı da Huriye'den ayıran en belirgin yönü, örtünmemesidir. Belkıs, roman boyunca başta Huriye olmak üzere Sabir Efendi'nin konağında yaşayan kişiler tarafından açıkça namussuzlukla itham edilir. Ancak aldatma, Huriye ile Veli Bey'in evliliğinde ortaya çıkar. Örtünmesine rağmen "namussuz" olan kadının Huriye olduğu gösterilir. Dolayısıyla bu romanı, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte oluşturulan, Osmanlı kültür ve geleneklerini değersizleştirip, Aydınlanmanın erdemlerini savunan edebi kanon içinde yer alan erken bir örnek olarak değerlendirmek olanaklıdır. Romanın bu tez bağlamındaki önemi ise, sözü edilen söylemin, kadın karakterin kocasını aldatması üzerinden yeniden üretilmesinden kaynaklanır.

Tezin ilk bölümünde incelenen *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında, evliliklerin, aldatmanın ortaya çıkmasını hazırlayacak biçimde, "ideal olmayan" koşullarda kurulduğu gösterilmişti. Bu romanlardan farklı olarak, *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında, aldatmanın ortaya çıkmasında karı-kocanın birbirine uygun olup olmaması değil, her ikisinin de Batılılaşmamış olması etkili olmuştur. Veli Bey ve Huriye, geleneksel tarzda yetiştirildikleri gibi, geleneksel evlilik anlayışı çerçevesinde evlenmişlerdir. Bu bağlamda hem kadın hem de erkek "ideal" olmayan kişilerdir. Ancak romanda aldatmanın hazırlayıcısı olarak çoğunlukla kadın karakterin olumsuz kişilik özelliklerinin ve onun kişiliğinin oluşmasında belirleyici olan ortamların "ideal olmayan" tarafları üzerinde durulur:

> Huriye, *pek bayağı terbiye* (vurgu benim A.Ç.) görmüş bir kadındı. Çocukluğu pek cılız ve hastalıklı geçtiği için evvelce babası tarafından şımartılmış, okutulmamış, daima sinnen [yaşça] kendisinden büyük kadınların meclisinde, ahlaksızlığın envayısını [her türlüsünü] öğrenmişti. Hırs, haset, bedhahlık [kötülükten hoşlanma], dedikodu, iftira, hıyanet, mugayir-i tabiat-ı huzuzata [hazzın doğasına aykırı] meyil, esafil [adi, bayağı kimseler] ile ülfet [dostluk] bu kadının umumen ihtisası dâhilinde bulunuyordu. Ancak, gayet zeki olduğundan, bütün bu fezayihi [kusurları] pek ala ketm etmesini [saklamasını] biliyor, insana hulul ederek [sevgi ve itimadını kazanarak], kendisini sevdiriyordu[20]. (11)

Romanın henüz başlangıç bölümünde Tanzimat sonrası dönemde tartışılmaya başlanan kadınların eğitimi temasının, yeniden gündeme getirilmesi, dönemin Aydınlanma düşünceleri bağlamında dikkate değerdir. Denilebilir ki, bu tema, romandaki gelenek-modernite tartışmasının merkezine yerleştirilmiştir. Roman boyunca geleneksel ve modern yaşam tarzlarının temsilcisi durumundaki kadın karakterler arasındaki farklılığın, aldıkları eğitim ve yetişme koşullarından kaynaklandığı gösterilmeye çalışılır.

Yukarıdaki alıntının yanı sıra, anlatıcının, "*pek adi bir muhitte* (vurgu benim A.Ç.) perverişyab olduğu [yetiştirildiği] cihetle" (11) şeklindeki sözlerinde de açığa çıktığı üzere, Huriye, "iyi" bir eğitim almadığı ve "iyi" bir çevrede büyümediği için, kötü ahlaklı ve kötü karakterli bir kadın olarak yetişmiştir. Romanda, "pek bayağı terbiye", "pek adi muhit" nitelemeleriyle, Batılı olmayan eğitim ve yaşantı

[20] Tezde romanın Gayret Matbaası tarafından 1939 yılında yapılan baskısı kullanıldı. Bu baskıya ilişkin bazı yazım yanlışlarının düzeltilmiş biçimleri ile bazı Osmanlıca sözcüklerin anlamları, köşeli parantez içinde belirtilmiştir.

kastedilmektedir. Huriye, Batılı tarzda bir eğitimden yoksun olduğu, geleneksel toplum yapısı içerisinde yetiştiği için "ahlaksızlığın" her türlüsünü bilen, "hırs, haset, dedikodu, iftira" gibi olumsuz kişilik özelliklerine sahip bir kadın olarak tanıtılmaktadır. Böylece Huriye üzerinden onun temsil ettiği yaşam tarzı kötülenerek değersizleştirilir.

Romanda aldatmanın hazırlayıcısı olarak Huriye'nin olumsuz kişilik özelliklerine sahip olmasının yanı sıra, Sabir Efendi'nin büyük oğlu Tahir Bey'in, "Belkıs Hanım" ile evlenmesinin önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Belkıs'ın sahip olduğu olumlu özellikler, Huriye ile bir karşıtlık oluşturur ve onun olumsuz yönlerinin belirgin biçimde ortaya çıkmasına yol açar. Belkıs, Avrupalı tarzda eğitim gördüğü ve hatta Avrupa'da yetiştiği için geleneksel kadın figüründen bütünüyle farklı bir görünüm sergileyen "ideal" bir kadın olarak tanıtılmaktadır. Bu bağlamda Huriye ise Belkıs'ın tam karşısında konumlandırılır. Bu kutuplaşmanın, iki kadın karakter arasındaki kültürel farklılıktan kaynaklandığının altı çizilmelidir. Örneğin romanın hiçbir yerinde Huriye, Belkıs'ın göz rengi, boy gibi fiziksel özelliklerini kıskanmaz; Huriye'nin dikkati, Belkıs'ın giyiniş, süslenme tarzı gibi kültürel seçimlerine yönelmiştir. Huriye, çok kıskandığı Belkıs'tan daha üstün olmak istemekte, ancak bunu gerçekleştirmek için çaba gösterdikçe, kendini daha kötü durumlara düşürmektedir. Belkıs'ın yalıya gelmesinden sonra Huriye'deki değişiklik şöyle ifade edilir: "[Z]aten acîb olan kıyafetini bir kat daha acaipleştirdi. Akşamları, dükkânından yorgun argın avdet eden Veli'nin karşısına *şafi köpeği gibi* (vurgu benim A. Ç.) yüz göz boyalı, saçlar kabarık elbise rengârenk olarak çıktı" (12). Öyle ki "karısının ifratlarından utan[dığı]" (12) söylenen Veli Bey, "bu maskara kıyafet karşısında" (12) kendisini tutamayarak Huriye'ye yengesini örnek almasını salık verir. Anlatıcının kadın karakterler karşısındaki tutumu nettir; Belkıs'ın sade ve zarif

görünümüne karşılık, Huriye'nin abartılı, uyumsuz hatta gülünç olduğu söylenir. Nitekim Belkıs'ın aksine Huriye, bir kadının nasıl giyineceğini, saçlarını nasıl tarayacağını, nasıl makyaj yapacağını bilmez.

Huriye, "[g]önlünde kopan haset ve kin fırtınaları"nı (18) dindirmek için ilk olarak Belkıs hakkında dedikodu çıkararak onun namusunu lekelemeye çalışır. Böylece yalıda yaşayan herkesi kendi yanına çekerek Belkıs'a zarar vermek istemektedir. Bunun için "[y]alancı, hilekâr, terbiyesiz" (12) bir kadın olduğu söylenen hizmetçi Eda Hanım'la işbirliği yapar. Bir gün, Belkıs'ın bahçedeki salıncakta kitap okurken uyuyakalmasını ve elbisesinin rüzgârda açılmasını fırsat bilerek, kaynanası Gülendam Hanım'ı pencereye çağırır, "[d]emin komşunun oğlu da pencereden seyrediyordu. Bu, Tanrının günü böyle… Anladınız mı şimdi gelin diye aldığınız o…yı?" (18) diyerek, Belkıs'a iftira atar. Anlatıcı bu noktada Belkıs'ı savunan bir açıklama yapar: "Gülendam Hanım, hemşirezâde ve gelinin umduğundan fazla müteessir olmuştu. Komşunun sık çam dalları arasından bahçeyi mümkün değil tarassut edemeyeceğini [gözetleyemeyeceğini] düşünmeden, duyduğu sözlere inanmıştı. Gözleri karardı, başı döndü, fenalık geçirdi" (19). Burada Gülendam Hanım'ın, kendi aklını kullanmadığı için Belkıs hakkında yanlış bir hükme vardığı vurgulanmaktadır. Böyle olmakla birlikte bu ilk aşamada Huriye amacına ulaşır. Gülendam Hanım, Tahir Bey'i yanına çağırarak, davranışlarına dikkat etmesi konusunda Belkıs'ı uyarmasını ister: "Ahçıya varıncaya kadar başı açık çıkıyor. İnsanda böyle nikâh mı kalır? Düttürü leylâ, kısa etekle dolaşıyor. Seni çağırırken babasının uşağına seslenir gibi "Tahir! Tahir" diye evin içini çın çın öttürüyor. Hizmetçilerden utanıyorum. Alimallah!" (20). Burada Belkıs'ın evin içinde başını örtmemesi, seçtiği kıyafetler, kocasına karşı davranışları gibi, Batı kültürü ile yetişmiş bir kadın olmasından kaynaklanan yönlerinin, Gülendam Hanım

tarafından da yadırgandığı görülür. Öyle ki annesiyle yaptığı bu konuşmadan etkilenen Tahir Bey, odasına döndüğünde Belkıs'a sert davranır, kıyafetini değiştirmesini ve hatta yemeğe başını örterek inmesini söyler. Roman boyunca olumlu bir karakter olarak çizilen Belkıs'ın, uğradığı bu haksızlık karşısında bile öfkesini kontrol etmeye çalıştığı söylenir:

> Belkıs da bu kadarına tahammül edemedi. Asabı fena halde teheyyüç etmişti. İsyan etmemek için yumruklarını sıkarak, dudaklarını ısırarak, nefsine hâkim olmaya gayret etti. Lâkin kocasının, zımnen [ima ile] bir iğbirarını [gücenmesini] izhar eden [gösteren] bu günkü va[a]zı ve tavr[ı]n[ı] mukabelesiz bırakmayı, onu[,] Gülendam [H]anım['']ın taht[-]ı tesirinde [tesiri altında], öylece terketmeyi ati [gelecek] için tehlikeli gördü. […] Tahir['']in ayak ucuna diz çöktü ve tatlı bir sesle: –Tahir! Gözlerimin içine bak! [dedi.] (21)

Veli Bey'in iyi niyetle söylediği sözler üzerine bile kavga çıkaran Huriye'ye karşılık Belkıs, kocasına doğrudan karşı çıkmaz. Evin içinde, yaşlı babası, evli kardeşi ve iki çocuktan başka kimsenin olmadığını; süslenmesinin, saçını, bileğini açmasının bu en yakını olarak gördüğü insanları tahrik edebileceğini akla getirmenin bile çok yanlış olduğunu söyleyerek, kocasını "tatlılıkla" ikna eder. Burada Belkıs'ın öfkesini kontrol edebilen ve kendini aklını kullanarak savunan, rasyonel bir kadın olarak çizilmesi önemlidir: "Tahir Bey, Belkıs'ın bu doğru sözlerini ağız açmadan dinliyordu. Kadının *muvafık-ı mantık ifadatı* [mantığa uygun ifadeleri] (vurgu benim A.Ç.) karşısında biraz evvelki sözlerinden mahcup oluyor, hak vermeye meyl ediyordu" (21). Romanda böylece Huriye'nin ilk planının başarısız olduğu gösterilir.

Romanın başından itibaren, Belkıs'ın sahip olduğu olumlu özellikler, onu kötüleyenlerin, yani Huriye ve geleneğin temsilcisi durumundaki öteki kişilerin,

eleştirilmesi biçiminde gösterilir. Romanın giriş bölümünde Tahir Bey ile Belkıs Hanım'ın düğününü izlemeye gelen kadın topluluğunun gelin hakkındaki değerlendirmeleri, bu bağlamda dikkate değerdir: "– â! Kardeş; Vallahi pek yazık! Gelin nasıl şey öyle? Oyuncu kızı gibi, her tarafı açık saçık, kumaşa kıyamamış galiba? –Ne olacak? Beyoğlu[']ndan gelen gelin başka türlü olmaz ya?" (7). Belkıs Hanım'ın gerek giyinişi gerekse kocasının koluna girip yürümek gibi "serbest" tavırları, geleneksel bir yaşam sürdüren, Batılı tarzda eğitim almamış bu kadınlar tarafından yadırganır ve namussuzlukla ilişkilendirilir: "Onlar, beş kız kardeş dillere destanmış, Allah vermesin" (7). Romanın giriş bölümünde, Belkıs'ın giyiniş tarzının ve davranışlarının namussuzlukla ilişkilendirilmesi, roman boyunca sürdürülecek bir izlek olması bakımından önemlidir. Ancak anlatıcının, her seferinde bu düşünceye sahip olanları eleştirerek Belkıs'ı açık bir biçimde savunduğu görülür:

> Artık kendi evinin kusurlarını görmekten aciz bazı kadınlar, gelinin karşısına geçmiş[,] güzelliğini, esvabını, elmaslarını, tavrını bazan kendisine işittirecek kadar yüksek sesle tenkit ediyorlardı. Gelin hanım, bu *cahilane ve hasudane* (vurgu benim A. Ç.) tenkidatın derecei ehemmiyetini [derece-i ehemmiyetini: önem derecesini] takdir ettiği cihetle yine hiç tavrını bozmuyor, etrafına bezli tebessüm [bezl-i tebessüm: tebessüm saçmak] ediyordu. (6)

Burada Belkıs'ı eleştiren kadın topluluğu hakkındaki değerlendirmeler dikkate değerdir. Anlatıcı, düşünceleri geleneksel toplum yapısı içerisinde şekillenmiş bu kadınları öncelikle Batılı tarzda bir eğitim almamış/Batılılaşmamış olmaları bakımından eleştirmektedir. Romanda Huriye, homojen bir kalabalık olarak sunulan ve " kendi kusurlarını görmekten aciz, cahil ve kıskanç" olmaları bakımından eleştirilen bu geleneksel kadın topluluğunun tekil bir örneği olarak

sunulmaktadır. Dolayısıyla bu kadın topluluğuna yöneltilen olumsuz düşünceleri, doğrudan Huriye'ye yöneltilen eleştiriler olarak değerlendirmek olanaklıdır. Romanda bu kadın topluluğunun bir başka özelliğine daha değinilir:

> Muhadderatı islamiyenin [muhadderat-ı İslamiye'nin], sinemanın taammümü [genelleşmesi] ve parkların küşadından [açılmasından] evvel yegâne eylenceleri, pek adilerine münhasır [mahsus] kalan hamam sefalarıile, [a]kşamları, yol veya deniz kenarlarına kilim yayıp, dedikodu yapmaktan ma[a]da [başka], her perşenbe nerede düğün varsa onu tahkik edip geline bakmağa gitmekten ibaret idi" (3).

Burada takdir edilecek hiçbir uğraşa sahip olmadığı gösterilen bu kadın topluluğunu nitelemek için kullanılan "kapalı, örtülü, namuslu kadınlar" (Devellioğlu, 665) anlamına gelen "muhadderât" sözcüğüne dikkat etmek gerekir. Romanda "cahil, kıskanç, dedikodudan hoşlanan, kendi kusurlarını görmekten aciz" kadınlar olarak sunulup bütünüyle olumsuzlanan bu kadınların, örtülü, iffetli Müslüman kadınlar olmaları bakımından ön plana çıkarılmaları, dönemin modernleşmeyi dinin tasfiyesi üzerine kuran düşünce yapısıyla örtüşmektedir.

Anlatıcı, Belkıs'ı dış görünüşüyle yargılayan bu kadınların iddialarını boşa çıkaracak biçimde, Belkıs ve kardeşleri hakkında açıklamalar yapar. Buna göre, Belkıs Hanım'ın babası Vedad Sarım Bey, şehbender olarak yurt dışında pek çok ülkede çalışmış, en büyük kızı Belkıs on iki yaşındayken Paris şehbenderliğine atanmıştır. Belkıs ve kız kardeşi Leyla, Paris'te iki yıl boyunca yatılı olarak eğitim görmüştür: "Aradan iki sene geçtikten sonra genç kızlar adeta Parisli olmuşlardı, Fransız kızlarının görmekte oldukları terbiyeye esaslı surette kesbi vukuf [kesb-i vukuf: öğrenme] ediyorlardı. Spor, raks, musiki, teganni, resim gibi şeylerle de ülfet ettiler. Pederleri, bir gün gelip [de] bu kızları şarkta evlendireceğini düşünmüyordu.

Bu hemşirelerin dördü de gayet serbest yaşadılar" (9). Aile, dokuz yıl Paris'te yaşadıktan sonra Vedad Sarım Bey'in görevinden azledilmesiyle İstanbul'a dönmek zorunda kalır. Batılı tarzda yetişmiş olan Belkıs ve kardeşlerinin, zorluk çekmelerine rağmen İstanbul'daki yaşayışa ayak uydurmaya gayret ettikleri vurgulanır. Belkıs ve kardeşlerinin ideal ev kadınına yaklaşan özellikleri olduğu söylenir:

> Gerek Belkıs ve gerek hemşiresi hoppalıklarına rağmen pek çok meziyet sahibi idiler. Bir kere, ikisi de *ev kadını* (vurgu benim A.Ç.) idi. Bunun en büyük delili ise bütçelerinin darlığı ile beraber hem babalarını hem kendilerini temiz ve kıvrak giydirmeleri; evi, aşçı ve hizmetçi derdinden vareste kılmaları idi. Saniyen, pederlerine karşı mutî [itaatkâr] ve müşfik idiler. Rastgele, herhangi bir kocaya varmanın kendileri için ağlebi ihtimal [agleb-i ihtimal: büyük bir ihtimal][,] mucibi felaket [mucib-i felaket: felaket sebebi] olacağını bildikleri halde, mahz[â] [yalnız] Vedat Bey'i memnun etmek, ona itaat göstermek için namzedi kabule amade [hazır] bulunuyorlardı. (9-10)

Alıntıda vurgulandığına göre, Belkıs ve kardeşleri, her ne kadar "serbest yaşayıp", "hoppalık" yapmaya alışık olsalar da, geleneksel tarzda yetişmiş kadınlardan çok daha iyi ev kadını olabilirler. Böylece Batılı tarzda eğitim almanın/Batılılaşmanın, kadınların aile içindeki geleneksel rollerini yerine getirmede bir eksilik yaratmadığı, aksine, bu rolleri daha üstün şekilde yerine getirmelerini sağladığı gösterilmiş olur. Nitekim bu durum, romanın Belkıs ve Huriye'nin odalarını düzenleme biçimlerinin anlatıldığı bölümünde yeniden gündeme getirilir:

> [İrfan ve Selim] bir gün tesadüfen, Belkıs'ın odasına girip de, bir köşede etajerin üzerinde spora dair Fransızca kitaplar görünce gayr-i

ihtiyari birbirlerinin yüzüne bakmışlardı. Şüphe yok ki bu kadın, bu evde her gün görüp tanıdıklarından çok farklı*, hakiki bir kadındı* (vurgu benim A.Ç). Bunun üzerine odayı tetkike koyulunca, bu husustaki kanaatleri kuvvet buldu. *Her yer, her şey temiz ve süslü idi* (vurgu benim A.Ç.). Huriye'nin odasında hüküm süren *çap[a]çulluğa* (vurgu benim A.Ç.) bedel burada bir *intizam-ı tam* (vurgu benim A.Ç.) meşhut oluyordu. Dolabın içerisine sığmamış esvaplar, duvarda çakılı portmantoya asılmış, beyaz keten örtülerle örtülmüştü. Yatak yapılmış, üzerindeki zarif pûşide [örtü] açık eflatun kurdelalarla süslenmişti. Odanın içinde müsekkir [sarhoşluk verici], muattar [güzel kokulu] bir hava vardı. Yine beyaz işlemeli örtülerle tezyin edilmiş [süslenmiş] konsolun üzerinde, minimini şükûfedanlar [vazolar] içerisinde kır çiçekleri bulunuyordu. Böyle bir hücre-i visal [kavuşma odası] içerisinde yaşayan erkek bahtiyar olurdu" (23-24).

Yukarıdaki alıntıda vurgulanan sözcük ve cümlelere bakıldığında, anlatıcının açıkça Belkıs'ın tarafını tuttuğu görülür. Burada Belkıs ve Huriye'nin odalarını nitelemek için seçilen sözcükler, romanın ideolojik arka planının anlaşılması açısından dikkate değerdir. Huriye'nin odasını nitelemek için kullanılan "çapaçul" sözcüğü, Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde "kılığının veya eşyasının düzgün ve temiz olmasına özenmeyip düzensizlik içinde yaşayan, pasaklı" olarak tanımlanmaktadır. Elifhan Köse, *Sessizliği Söylemek* adlı çalışmasında, Gülsüm Baydar'ın 1930'lardaki ev içi dekorasyonla ilgili resimli dergileri incelediği makalesinden[21] yola çıkarak, dönemin dergilerinde mobilyalar ve kadınlar için "sadelik", "zarafet", "süsten arındırılmış özgürlük", "mübalağa edilmemiş güzellik"

[21] "Tenuous Boundaries: Women, Domesticity and Nationhood in 1930s Turkey". *The Journal of Architecture*, Vol 7 (2002), s.227-42.

gibi benzer sıfatların kullanıldığını, resimlerde kadının kontrolsüz cinselliğinin dağınık mobilyalarla tasvir edildiğini belirtir (59-60). Bu bağlamda Huriye'nin odasında düzensizliğin, kirliliğin hüküm sürdüğü söylenirken, Belkıs'ın odasında "tam bir intizamın" hâkim olduğunun söylenmesi dikkate değerdir. Burada Belkıs'ın odasını nitelemek için "intizam" sözcüğünün seçilmiş olması ayrıca önemlidir. İntizam, Türk Dil Kurumu'nun yukarıda bahsedilen sözlüğünde "düzen, düzenli olma" biçiminde tanımlanırken; "düzen" sözcüğü, "belli yöntem, ilke veya yasalara göre kurulmuş olan durum, uyum, nizam, sistem" olarak tanımlanmaktadır. Buna göre Belkıs'ın odasını belirli yöntem, ilke ve kurallara göre düzenleyip temizlediği söylenebilir. Burada dönemin rasyonalist Aydınlanmacı söylemine koşut olarak, gündelik hayatın, akıl yolu ile düzenlenmesinin yüceltilmesi söz konusudur. Yeşim Arat, "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar" başlıklı makalesinde, Cumhuriyetin erken dönemlerinde, elit tabakadan bir grup kadının kamusal hayata daha fazla girmesinin desteklenmesine karşın, sayıları gittikçe artan "öteki" kadınlara farklı bir mesaj gönderildiğini belirtir. Arat'a göre bu dönemde kadınların modernleşme sürecine "meslek sahibi elit kadınlar olarak değil, daha çok özel alanda yuva kurma sürecine 'düzen', 'disiplin' ve 'rasyonellik' getiren Batı tarzı ev kadınları olarak" (87-88) katkıda bulunmaları beklenmektedir. *Sabir Efendi'nin Gelini*'ninde Belkıs'ın, tam olarak bu beklentiyi karşılayacak biçimde kurgulanan erken bir örnek olduğu söylenebilir.

Burada bir parantez açarak, Yael Navaro-Yaşın, "'Evde Taylorizm': Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarında Evişinin Rasyonelleşmesi (1928-40)" başlıklı makalesinden söz etmek yerinde olacaktır. Nitekim bu makalede, *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında ev işlerinin rasyonel yöntemlerle yapılmasının yüceltilmesinin, Cumhuriyetin ilanından sonra daha sistemli bir tarzda uygulandığından söz

edilmektedir. Yael Navaro-Yaşın, Amerikalı bir endüstri mühendisi olan Frederick Winslow Taylor'un endüstriyel verimi katlamaya yönelik "bilimsel yönetim" ve "zaman ve hareket çalışmaları"na ilişkin görüşlerinin, modern Türk ulus-devletinin temellerinin yaratılmaya çalışıldığı dönemde, modern Türk evi ve ailesi için bir model olarak sunulduğunu gösterir. Navaro-Yaşın'ın belirttiğine göre, endüstriyel yönetimi bir bilim olarak algılayan ve her endüstriyel görevi yerine getirmenin "tek bir en iyi" ve "en verimli" yolu olduğunu iddia eden Taylor'un görüşleri (55), bir süre sonra ev içi işlerinin yönetimine aktarılmıştır. Fabrikalarda işe yarayan yöntemlerin evlerde de işe yarayacağını düşünmeye başlayan Amerikalı ve Avrupalı ev ekonomistlerinin ev içi verimlilik konusundaki yazıları, Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkçe'ye çevrilmeye başlanmıştır (51). Navaro-Yaşın'ın vurguladığına göre, 1928 yılında açılan Kız Enstitüleri, Taylorizmin ilkelerinin Türk toplumunda benimsenmesi ve yaygınlık kazanmasında önemli ölçüde etkili olmuştur. "'Düzen', 'rasyonalite' ve 'disiplin' gibi fikirlerin orta gelir düzeyli Türk hanelerine girmesinde bu enstitüler merkezi bir rol oyna[mıştır]" (57). "Türk kızlarına ev işlerinde 'akıllarını kullanmayı' öğretme[nin] enstitülerdeki ev ekonomisi derslerinin başlıca amacı" (59) olduğunu belirten Navaro-Yaşın, Türk ev işlerinin nasıl rasyonelleştirildiğini örneklerle açıklar. Mutfak içerisindeki eşyaların rasyonel bir şekilde nasıl düzenleneceği, yemek pişirilirken hangi ölçülerin kullanılacağı ve hatta malzemelerin hangi sıralama ile konulacağı, çocuklara "sıhhi ve fenni" bir şekilde nasıl bakılacağı enstitülerde öğretilen en temel konular arasında sayılır. Yine, Kız Enstitüsü Yıllıkları'nda, mezun olan öğrenciler için hazırlanmış, ev işlerinin, haftanın hangi günü ve günün hangi saatinde yapılması gerektiğini gösteren "vakit cetvelleri" yer almaktadır (64). Böylelikle ev içi işlerinin nasıl ve ne zaman yapılacağı, "bilimsel" yöntemlerle önceden belirlenir. Navaro-Yaşın'ın dikkat çektiği

bir diğer önemli nokta ise bu tartışmaların, "bugünkü-dünkü" ya da "yeni-eski" kadın karşılaştırması üzerinden yürütülmesidir. Navaro-Yaşın'ın enstitü yıllığından yaptığı bir alıntıda, "dünün kadını" için "kafasız, kuş beyinli, dar ufuklu" gibi olumsuz sıfatlar kullanılmaktadır (59). "Bugünkü kadın" ise artık, ev içi işlerinin yürütülmesinde geleneksel olan her türlü uygulamadan uzaklaşmak istemektedir. Örneğin yemekler artık eski Türk mutfağındaki kişisel tercihler ve göz kararı tahminlerle değil, belirli tariflere göre ve kaşık ve fincan gibi ölçüler kullanılarak yapılmaktadır; yine geleneksel dikiş metotlarına olumlu bakılmamakta ve dikişin de bilimsel bir tekniğe göre belirlenmiş talimatlar doğrultusunda yapılması gerektiğine inanılmaktadır. Bu bağlamda *Sabir Efendi'nin Gelini*'ndeki Belkıs-Huriye karşıtlığını, Navaro-Yaşın'ın sözünü ettiği "bugünkü kadın-dünkü kadın" tartışmasının erken bir örneği olarak değerlendirmek olanaklıdır. Roman boyunca geleneğin olumsuzlanmasına yönelik tutum bulunmasına rağmen, kadınlara atfedilen aile içi geleneksel rollerin, modern biçimler altında sürdürülmesinin olumlanması, ataerkil düşünce yapısının bu roman aracılığıyla yeniden üretildiğinin anlaşılması bakımından dikkate değerdir.

Romanda gündelik hayatın akıl yoluyla düzenlenmesinin ve iyileştirilmesinin yüceltilmesi, Sabir Efendi'nin hastalanmasının anlatıldığı bölümde de karşımıza çıkar. Birkaç gündür kendini iyi hissetmeyen Sabir Efendi, bir anda fenalaşarak felç geçirmiştir. Doktorun, iyi bakılmaması durumunda hastanın kısa süre içerisinde öleceğini söylemesi üzerine bir hastabakıcı bulunması kararlaştırılır. Ancak hastabakıcı gelinceye kadar Sabir Efendi ile kimin ilgileneceği evde önemli bir sorun haline gelir. Evin hizmetlisi Eda Hanım, kendisi için namahrem olan efendisinin hizmetini "günahkâr olmadan" (50) göremeyeceğini ileri sürerek bu işi üstlenmeyi reddeder. Burada Eda Hanım'ın, bakıma muhtaç durumdaki Sabir Efendi ile

uğraşmamak için, namahrem/günah olgusunun arkasına sığındığı ima edilir. Yine Huriye'nin de bir bahaneye başvurarak yardım etmekten kaçındığı söylenir. Bu kadınlardan farklı olarak Belkıs, o zamana kadar kendisine hep iyi davranmış olan ve yardıma muhtaç bulunan bu ihtiyarı, hizmetçilerin "lâkayıt ellerine terk etmeyi" (50) vicdanına sığdıramayarak işi üstlenir. Böylece Eda Hanım'ın ve Huriye'nin, vicdan duygusundan, yardımseverlikten uzak, bencil insanlar oldukları gösterilir. Belkıs'ın ise "kocasının iznini almak suretiyle" Sabir Efendi'nin odasına yerleştiği, ilaçlarını büyük bir titizlikle verdiği, her türlü huysuzluğuna yumuşaklıkla/dostlukla karşılık gösterdiği söylenir. Romanda Belkıs'ın bakımı sayesinde Sabir Efendi'nin durumunun kısa sürede düzelmeye başladığı söylenir: "Sabir Efendi'nin şimdiki hâli belki eskisinden daha iyi idi, çünkü yatağı sık sık değiştirilip havalandırılıyor, *o vakite kadar ailenin meçhuli olan kavaidi hıfzıssıhhaya* [kavaid-i hıfzıssıhhaya: sağlığı korumanın kurallarına] (vurgu benim A. Ç) tamamen riayet olunuyordu" (50). Öyle ki, Sabir Efendi'yi muayene etmeye gelen doktorlar, hastanın durumundaki iyileşmeyi hemen fark ederler ve bunun gösterilen bakım sayesinde gerçekleştiğini belirtirler. Burada Belkıs'ın, o güne kadar aile halkı tarafından hiç bilinmeyen bilimsel bilgiye başvurarak, hastanın iyileşmesine önemli katkı sağladığı gösterilir; insanın yaşamını akıl yoluyla düzenlemesinin, ne derece kritik bir öneme sahip olduğu vurgulanır. Romanda Belkıs'ın o güne kadar aile halkı tarafından hiç bilinmeyen bir başka tedavi yöntemine daha başvurduğu söylenir. Sabir Efendi iyileşmeye başladıktan sonra, Belkıs onun yataktan kalkıp pencere önündeki koltuğa oturmasına yardım eder; ona kitap, gazete okuyarak acısını unutturmaya çalışır. Sabir Efendi'nin ömrü boyunca bu kadar şefkatli bir yaklaşım ile karşılaşmadığının altı çizilir. Öyle ki Sabir Efendi, karısı Gülendam Hanım'a Belkıs'ı kendi öz kızı gibi

olarak kabul ettiğini söyleyecektir. Böylelikle Belkıs'ın hem maddi hem de manevi açıdan üstün özelliklere sahip olduğu gösterilir.

Romanın bundan sonraki bölümünde, Belkıs'ı "iffetsiz" bir kadın olarak göstermeye yönelik dedikoduların oluşturduğu olay halkaları yer alır. Bu dedikoduların ortaya çıkmasında Belkıs'ın bazı davranışlarının yanlış anlaşılması kadar, Huriye'nin onu kötü göstermek istemesinin de etkili olduğu belirtilmelidir. Ancak anlatıcı, Belkıs'ın savunucusu durumundadır. Belkıs'ın hâl ve hareketlerinin sürekli olarak "su-i tefsire uğra[dığı]" (15), yani yanlış yorumlandığı, "zevcine şiddetle merbut [bağlı] olan Belkıs'ın, iffetinden şüphe ettirecek hiçbir şeyi [olmadığı]" (15), "yirmi yaşına vusulüne rağmen ruhunun safiyet-i tıflanesini [çocukça saflığını] muhafaza et[tiği]" (15) söylenir. Ancak anlatıcının yaptığı bu savunular, ev halkının zihninde Belkıs'ın namusuna ilişkin bir şüphe oluşmasının önüne geçemez. Nitekim romanın sonunda Tahir Bey de Belkıs ile ilgili dedikodulara inanacaktır. Anlatıcının bu durumda Belkıs'ın hislerine ilişkin açıklamaları şöyledir: "Ne kadar yazık! Onu yalıda bir anlayan yoktu. Cümlesi, eski an'anaların, *köhnemiş fikirler*in (vurgu benim A.Ç.) kayd-ı esareti [esaret zinciri] altında. *Küflenmiş mevcudiyetler* (vurgu benim A.Ç.), Belkıs'ın hür bir kuş gibi şen, neşeli, oynak olmasını, köklenmiş bir taassubla su-i tefsir ediyorlar, iffet ve ismetini lekelemeğe uğraşıyorlardı" (43). Romanda Belkıs'ın, Tahir Bey'le evlenerek dâhil olduğu Sabir Efendi'nin yalısında sürmekte olan geleneksel yaşam tarzıyla uyuşmadığı vurgulanır:

> Ancak ısırgan tarlasına düşmüş bir yasemin çiçeği gibi bu muhit içerisinde hırpalanm[a]ya, örselenm[e]ye mahkûm bulunuyordu. Çünkü Belkıs gibi bir kadın, bu aile için yeni ve acîb bir şeydi, her yeni şey ise böyle nim vahşi muhitlerde daima husumetle karşılanır,

> bu sebepten aradan bir buçuk ay geçer geçmez, evin bütün kadın sekmesi [sekenesi: sakinleri] Tahir Bey'in haremine düşman olmuştu. (15-16)

Burada, romanın başlangıcından beri geliştirilen geleneksel-modern kutuplaşmasına koşut olarak, Sabir Efendi'nin yalısında sürdürülmekte olan yaşantının "ısırgan tarlası"na, Belkıs'ın ise bu tarlaya düşmüş bir "yasemin"e benzetilmesi önemlidir. Böylelikle Belkıs'ın, bu ortamda varlığını sürdürmesinin olanaksız olduğu ima edilir. Ayrıca yukarıdaki alıntıda anlatıcının, Sabir Efendi'nin evinde sürdürülmekte olan yaşantıyı nitelemek için seçtiği "nim-vahşi muhit" benzetmesi dikkate değerdir. Anlatıcının ifadesine göre, Sabir Efendi'nin geleneğin hüküm sürdüğü yalısında, yarı vahşi/ilkel bir hayat yaşanmaktadır. Sabir Efendi'nin yalısında yaşayan kişiler, Batılı anlamda eğitim almadıkları, dolayısıyla Aydınlanma düşüncesinden uzak kaldıkları için, Belkıs'ın davranışlarını yadırgarlar ve çoğu zaman da eleştirirler. Bu nedenle romanda aklın, yeniliğin ve saflığın temsilcisi olarak sunulan Belkıs'ın, bu ortamda yaşamaya devam etmesinin çok zor olduğu vurgulanır.

Belkıs Hanım'ı önce Tahir Bey'in sonra da öteki aile üyelerinin gözünde kötü göstermek ve onun evden kovulmasını sağlamak amacıyla dedikodular çıkaran, iftiralar atan Huriye, Belkıs'tan kesin olarak kurtulmak için "*mahdud* [kısıtlı] *zavallı düşüncesile, pek dâhiyane zannettiği* (vurgu benim A.Ç.)" (56) bir plan yapar. Kendileriyle aynı mahallede oturan Saim Bey'e, Belkıs'ın ağzından bir aşk mektubu yazar. Huriye, Saim Bey'den gelecek mektubu aile üyelerine göstermek ve Tahir Bey'i Belkıs'ı boşamaya mecbur etmek niyetindedir. Ancak olaylar onun planladığı gibi gelişmez. Saim Bey, kısa bir araştırmadan sonra, mektubun aslında Huriye tarafından yazıldığını anlar ve doğrudan Huriye'ye hitap eden bir aşk mektubu

gönderir. Bu durum karşısında şaşıran Huriye'nin, sevgililer arasında mektup getirip götürmek gibi işlerde tecrübe sahibi olduğu söylenen bohçacı kadının ve hizmetçisi Sofi'nin de teşvikiyle kocasını aldatmayı düşünmeye başladığı görülür:

> Huriye yavaş yavaş yumuşuyordu. İşin kesp ettiği şekil tuhafına gitmişti. Biraz düşündü, kendi kendini iknaâ çalıştı. [F]ikrince, Belkıs'ın evin içinde başkalarına sebebi tefevvükü [sebeb-i tefevvükü: üstünlüğünün sebebi] kocasını aldatmakta olması idi. Kendi yapacak olsa ne çıkardı? Aynı zamanda yalıda vuku bulan mâhut kavgadan beridir, Veli Bey kendisini ihmal ediyor, ona karşı soğuk davranıyordu. Bunun sebebi de hep Belkıs değil mi idi? İşte şimdi eline bir fırsat geçmişti. Hem de öyle bir fırsat ki istemeden zuhur etmiş, kendiliğinden gelivermişti. Bundan istifade edecek olursa, ne gibi fevaid [kazanç] h[â]sıl olacağını birer birer zihninden saydı. (60)

Romanda bohçacı kadın ve Sofi'nin maddi bir kazanç sağlamak düşüncesiyle Huriye'yi kandırmaya çalıştığı gösterilir. Huriye ise bunu ayırt edemez; çünkü o, kiminle arkadaşlık etmesi gerektiğini bilmeyen, kendi aklını kullanmaktan yoksun, başkalarının söyledikleriyle hareket eden bir kadındır. Romanda bu durumun ortaya çıkmasında Huriye'nin geleneksel hayat tarzı içerisinde, hiçbir eğitim almadan yetişmiş olmasının büyük rolü olduğu söylenir. Anlatıcının belirttiğine göre Huriye, [m]adamül'ömür [ömrü boyunca], hiçbir terbiyeye tâbi tutulmadığı için, hayatın bu en basit tuzağına karşı mukavemet edeme[yerek]" (61) kocasını aldatmaya yönelir. Ayrıca burada vurgulanması gereken bir diğer nokta da, Huriye'nin kocasını aldatmaya düşünerek karar vermesidir. Huriye, tezin ilk bölümünde incelenen romanlardaki kadın karakterler gibi "kaçınılmaz" olarak kocasını aldatan bir kadın değildir. O, kocasını aldatmayı seçer:

> Evvelâ, onun zu'munca alafrangalık [,] zevcine hıyanet etmekten ibaret olduğu için, Saim Bey'le tesisi münasebet [tesis-i münasebet: ilişki kurmak] edeceği andan itibaren alafrangalaşacak ve binaberin Belkıs ile aynı seviyede bulunacaktı. Saniyen, Belkıs ile sevişmekte olduğu kendisince bi-iştibah olan Veli Bey'den intikam alacaktı. Hatta bu intikamı, eltisini kendisine tercih eden bütün ev halkına teşmil ediyordu. Salisen de sıdk ve iffeti Sabir Efendi ailesi nezdinde takdir edilmemiş olmaktan mütevellit inkisarı kalbini [inkisar-ı kalbini: kalp kırgınlığını] de bu macera ile tedavi edecekti. (60)

Yukarıda kocasını aldatmayı meşrulaştırmak için Huriye tarafından sıralanan gerekçelere yakından bakıldığında, bunların ilk bölümde incelenen romanlardaki gerekçelerden çok farklı olduğu görülür. Modernleşmeyi "alafrangalaşma" ve alafrangalaşmayı kocasını aldatmak olarak yanlış bir biçimde algıladığı gösterilen Huriye, Belkıs ile arasındaki toplumsal kimlik farkını kocasını aldatarak aşmayı planlar.

> Kalbi şiddetle çarptı ve bu helecanı yüzündeki ihmirardan [kırmızılık] belli olduğu halde, vicdanında duyduğu hissin azab [mı] memnuniyet [mi] olduğunu bizzat tayinde aciz kalıyordu. Fikrinde hiçbiri neticelenmeyen, birçok karışık düşünceler vardı. Ancak bunların hepsine intikam fikri galebe ediyordu. Birazdan, haram buselerin vereceği sekir ile gayyayı fuhşa [gayya-yı fuhşa: fuhuş çukuruna] doğru ilk adımını atacak, fakat *zavallı aklınca* (vurgu benim A.Ç.) Belkıs'dan intikam almış olacaktı. Kin[,] vicdanındaki en son hayâ hislerini de boğdu. (61-62)

Yukarıdaki alıntıda da anlatıcının açıkça ifade ettiği üzere, Huriye'nin kocasını aldatmasında en önemli etken, intikam düşüncesidir. İlk bölümde incelenen romanlarda, sınırı aşma eylemi insan doğasına atfedilen gerekçelerle açıklanıyorken bu romanda, kültürel gerekçelere dayanılarak açıklanmaktadır. Nitekim bu romanda, ilk bölümde incelenen romanlardaki kadın karakterlerden farklı olarak Huriye, kocasını, bir başka erkeğe duyduğu çekim nedeniyle değil; Belkıs'a, duyduğu kıskançlık/nefret nedeniyle aldatır. Nitekim yukarıda Huriye tarafından sıralanan gerekçelerin, ne Saim Bey ile ne de Huriye'nin evliliğiyle ilgisi vardır. Huriye, intikam hissine "kapılarak" kocasını aldatmayı seçer. Denilebilir ki bu romandaki sınırı aşma eyleminde cinsellik belirleyici değildir; belirleyici olan, Huriye ve Belkıs arasındaki toplumsal kimlik farkıdır ve modern ile gelenekseli temsil eden bu karşıtlık, kültüreldir. Burada anlatıcının "zavallı aklınca" biçimindeki vurgusunda açığa çıktığı üzere, Huriye, doğru düşünme mekanizmalarından yoksun, neredeyse "akılsız" bir kadındır. Rasyonel düşünme becerisine sahip olmadığı özellikle vurgulanır. Onun bu duruma düşmesinde, Batılı tarzda bir eğitim almamış olması önemli bir rol oynamaktadır.

Romanda Huriye ile Saim Bey arasında geçenler ayrıntılı olarak anlatılmaz. Saim Bey ile bohçacı İfakat Hanım'ın evinde buluşan Huriye'nin, konağa "günahkâr" (63) olarak döndüğünün söylenmesiyle yetinilir. İlk bölümde incelenen romanlarda, kocasını aldatan kadın ve erkeğin, kendi doğalarının açığa çıkmasına olanak sağlayacak biçimde, kendilerinden başka hiç kimsenin bulunmadığı doğal bir ortamda bir araya gelmelerine ya da böyle bir ortamda bir araya gelmeyi hayal etmelerine karşılık, bu romanda Huriye ve Saim, insan eliyle üretilmiş bir mekânda, bir başkasına ait bir evde ve İfakat ve Sofi de oradayken bir araya gelmektedirler: "İfakat Hanım'ın evi bu caniyane muaşakalara daimi sahne oldu. Orada Sabir

Efendi'nin gelini ve zabit[,] çılgın bir aşkın bütün kitabını kerraren hatm etmişlerdi" (64).

Huriye ve Saim Bey'in ilişkisi, daha önce evden çıkmayan karısının, haftanın belirli günlerinde birkaç kez sokağa çıkması ve dönüşte yorgun bulunması nedeniyle şüphelenen Veli Bey'in araya girmesiyle kesintiye uğrar. Romanda, kabahatinin farkında olan Huriye'nin, kocasının sert çıkışı karşısında sessiz kaldığı, "şuh bir eda ile" (65) Veli Bey istemezse dışarı hiç çıkmayabileceğini söylediği ve bu alışılmadık itaatin "gafil koca"nın (65) hoşuna gittiği söylenir. Kocasının dikkatlerini üzerinde toplamak istemeyen Huriye, bir süre Saim Bey ile görüşmez. Böylece Huriye'nin, kurnaz bir manevra ile kocası tarafından gelebilecek bir tehlikeyi savuşturduğu görülür. Ancak Huriye'den ayrı kalmaya dayanamadığı söylenen Saim Bey, bohçacı İfakat Hanım'ı yeniden devreye sokarak görüşmek istediğini dile getirir. Daha önce Huriye'yi, Saim Bey ile aynı fayton içerisinde gören ve durumu anlamasına rağmen sessiz kalan Belkıs, bohçacı kadının yeniden eve gidip gelmeye başlaması üzerine Huriye ile konuşmaya karar verir; ona, geçen gün yanında gördüğü erkeğin kim olduğunu sorar. Huriye inkâr etse de Belkıs gördüğü şeyden emindir. Bu nedenle "[m]aksadım sizi takip veya tahkir değil hemşire. İnsan tab'en zaiftir. Bahusus kadınlar… Ve bahusus şimdiye kadar hiçbir ciddi mürebbi görmemiş olan zavallı şark kadınları… Fakat sizin tuttuğunuz yol, ümit ettiğiniz gibi sizi saadete değil felakete isal eder" (66) diyerek Huriye'yi yaptığı hatadan vazgeçirmeye çalışır. Burada Belkıs'ın, daha önce anlatıcının Huriye hakkında söylediklerine koşut olarak, eğitim konusuna vurgu yaptığı görülür. Kadınların eğitimi ile ilgili Tanzimat sonrası dönemde başlamış olan tartışmalar, bu romanda, gelenek-modernite karşılaştırmasının merkezine yerleştirilmiş durumdadır.

Cumhuriyet'in ilanından kısa süre önce yayımlanan *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında, modernleşme bağlamındaki düşüncelerin, yine kadın cinselliği üzerinden dile getirilmesi söz konusudur. Denilebilir ki bu romanda, Batılılaşan kadına ilişkin endişeler, Belkıs ile bertaraf edilir; Batılılaşmış/modern olmanın değil, bizzat Batılılaşmamanın, yani geleneksel düşünce ve yaşayış tarzına sahip olmanın namus kaybı ile sonuçlandığı gösterilir. Kadın aldatması, geleneksel toplum ve düşünce yapısını eleştirmek ve modern düşünce yapısını savunmak amacıyla kullanılır. Bu bağlamda Belkıs'ın, Huriye karşısında bir "mürşit" konumuna yerleştirildiği söylenebilir. Belkıs, "müsaade ediniz de sizden çok okuduğu ve sizden fazla gördüğü için biraz daha tecrübeli ablanız sizi irşat etsin zavallı kardeşim" (66) diyerek Huriye'ye "doğru" olanı göstermeye çalışır.

Burada, *Sabir Efendi'nin Gelini* romanındaki ideolojik arka planın daha iyi anlaşılması için, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Bir Muadele-i Sevda* romanına değinmek yerinde olacaktır. *Bir Muadele-i Sevda* romanında, kocası Naki Bey'i aldatan kadın karakter Bedia'nın yatak odasında, kadın karakterlerin kocalarını aldattığı üç Fransızca roman bulunmaktadır. Bunlar, Flaubert'in *Madam Bovary*'si, Guy de Maupassant'ın *Piérre ve Jean*'ı ve Paul Bourget'nin *Acı Veren Bilmece*'sidir (144). Karısının kendisini aldattığını bildiği halde, onu cezalandırmayı erteleyen Naki Bey, karısının okuduğu bu kitaplardan olumsuz etkilenerek kendisini aldattığını düşünür. 1899 yılında tefrika edilmeye başlanan *Bir Muadele-i Sevda* romanında, okuduğu Batılı kaynaklardan olumsuz yönde etkilenerek kocasını aldatan Bedia'ya karşılık, *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında Belkıs, aynı kaynakları okuyarak "doğru" olanın ne olduğunu öğrenmiştir[22]. Bunu Belkıs'ın Huriye ile yaptığı

[22] Türk romanının erken örneklerindeki "roman okuyan kadın" imgesi için bkz Nurdan Gürbilek "Erkek Yazar, Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar"; Başak Bitik, "Okurunu Arayan Romanlar: 19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Romanlarında Okur Profili".

konuşmada dile getirdiği görülür: “Belki diyordum geçici bir hevestir. Benim okuduğum Frenkçe kitapların bahsettikleri, (platonik) bir aşktır. Nice kadınlar işittim ki, böyle sizin gibi, asaplarına uyup takip ettikleri dikenli yoldan geri dönmüşlerdir” (66). Bu kaynaklar, Bedia bağlamında bir tehdit oluştururken, Belkıs bağlamında doğru olana teşvik eder. Huriye, Bedia gibi bu romanları okuduğu için değil, okumadığı için kocasını aldatır. Belkıs ve Bedia arasındaki bu fark, iki farklı bağlamda Batıya yaklaşımın ne olduğunun anlaşılması açısından önemlidir. Fransız romanları okumak, metonimik düzeyde Batılılaşmak olarak değerlendirildiğinde, *Bir Muadele-i Sevda* bağlamında kadın karakterin Batılılaştığı için namusunu kaybettiği vurgulanırken, *Sabir Efendi’nin Gelini* bağlamında kadın karakterin Batılılaşmadığı için namusunu kaybettiği gösterilir.

Daha önce de belirtildiği üzere, *Sabir Efendi’nin Gelini*, belirli bir düşüncenin savunulduğu güdümlü bir romandır. Bu nedenle romandaki eleştirilerin Huriye üzerinden, onun temsil ettiği yaşam biçimine yöneltildiğinin altını çizmek gerekir. Nitekim anlatıcının sözcülüğünü üstlenen Belkıs, gelinen noktada tek suçlunun Huriye olmadığını düşünür:

> [K]abahatli olan siz değil muhitinizdir. Size samimiyeti, safiyeti bir cürüm olarak göstermişler, her üryanlık sizi ürkütmüş. Çıplak bir kalp, çıplak bir fikir size çıplak bir vücuttan farksız gösterilmiş. […] Siz her şeyi, aldığınız terbiye iktizası, o türlü sımsıkı kapalı görmek istersiniz, aksi olursa çirkin bulursunuz. Sizin terbiye telakki ettiğiniz bütün sahteliktir. (66)

Burada geleneksel davranış kalıpları, her türlü samimiyetten uzak, sahte, yapmacık davranışlar olarak nitelenip değersizleştirilmektedir. Denilebilir ki romanda geleneksel toplum yapısı ve uygulamaları Belkıs aracılığıyla eleştirilerek,

dönemin Batılılaşmacı/modernist söylemi yeniden üretilmektedir. Aldatmanın ortaya çıkmasına ilişkin olarak romanda Huriye'nin daha önce kimseden ilgi, sevgi görmediğine vurgu yapılır: [O] güne kadar, her türlü nüvazişten mahrum kaldığı için gencin gösterdiği asar-ı muhabbet kendisini meclup etmişti" (68). Burada anlatıcının da, Belkıs'ın söylediklerini destekleyecek şekilde, Huriye'nin kocasını aldatmasında toplumsal yapının ve geleneksel uygulamaların etkili olduğuna vurgu yaptığı görülmektedir.

Romanın sonunda, Belkıs'ın doğru yolu göstermesiyle, yaptığı hatanın farkına varan Huriye, Saim Bey'den ayrılmaya karar verir. Ancak Saim Bey'in son bir kez buluşma isteğini geri çeviremez ve onunla konağın kullanılmayan selamlık bölümünde buluşur. Saim Bey eve girdiği sırada, kayınbiraderlerden İrfan Bey tarafından fark edilir. İrfan, Saim Bey'i yakalamak istese de başarılı olamaz; Saim Bey kaçar. Bunun üzerine İrfan Bey, o sırada içeride olan Huriye'yi sorgular; paniğe kapılan Huriye, o sırada evde bulunmayan Belkıs'ın yokluğunu fırsat bilerek, kaçan kişinin Belkıs'ın dostu olduğunu söyler. Daha önce Belkıs hakkında yapılan dedikoduların da etkisiyle, olayların tamamen dışında bulunan Sabir Efendi hariç, evdeki herkes Huriye'nin iftirasına inanır. Kayınvalide Gülendam Hanım, Tahir Bey'e "[a]rtık bu karı sana yaramaz. Kavga etmeye, paylamaya değmez, nikâhını verir, hayırlısı ile savarsın" (77) diyerek ne yapması gerektiğini söylediğinde, Tahir Bey'in bunu hiç sorgulamadan kabullendiği görülür. Öyle ki Tahir Bey, yüz yüze konuşmak gereğini bile duymadan, bir mektup yazarak Belkıs'ı "nazikçe" evden kovar. Belkıs ise kendini savunmaya lüzum görmeyerek evden ayrılır. Böylece Huriye, suçu Belkıs'ın üzerine atarak cezalandırılmaktan kurtulur; Belkıs ise işlemediği bir suçun cezasını yüklenmek durumunda kalır. Ancak bir süre sonra gerçekler açığa çıkar; Veli Bey, Huriye'yi önce döver, sonra da boşar. Belkıs'ın

masum olduğunu öğrenen Tahir Bey, özür dileyip barışmak istese de Belkıs kocasını affetmez.

Sabir Efendi'nin Gelini, kocasını aldatan kadın karakterin cezasız bırakılmaması yönünden tezin ilk bölümünde incelenen *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarına benzer; ancak aldatan kadının cezalandırılmasına ilişkin yaklaşım bakımından bu romanlardan ayrılır. Tezin birinci bölümünde incelenen romanlarda, kadın karakterlerin, cezasız bırakılmamakla birlikte, ahlaksız olarak değil trajik olarak kurgulandıklarına dikkat çekilmişti. *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında, kocasını aldatan Huriye'nin trajik bir yönü yoktur. Nitekim Huriye'nin, kocasını "direnmesine rağmen" ya da "önüne geçilemez bir zorunlulukla" aldatması söz konusu değildir. Huriye'nin Aynınur ve Bihter gibi sınırı aşmaya adım adım "sürüklenen" bir karakter olmadığı, her ne kadar doğru düşünme mekanizmalarından yoksun olduğu gösterilse de, kocasını aldatmaya düşünerek karar verdiği söylenebilir. Huriye aldığı kararı uygulamakta tereddüt etmez; Saim Bey ile ilk buluşmasından "günahkâr" olarak döndüğü söylenir. Nitekim romanda bir düşünceyi savunma amacı ön planda olduğu için aldatma eyleminin kendisinden çok sonuçları üzerinde durulmaktadır. Anlatıcı, romanın başından itibaren Huriye'ye ve onun temsil ettiği geleneksel yaşam biçimine doğrudan karşı çıkar; ancak aldatma, Huriye'nin olumsuzluklarının ulaşabileceği en uç noktayı temsil eder. Bu karakter karşısında anlatıcının tavrı açıktır: Romanda Huriye'nin kocası tarafından verilen cezayı sonuna kadar hak ettiği ima edilir. Böylece okur ile Huriye'nin temsil ettiği geleneksel yaşam tarzı arasındaki bütün bağlar koparılır.

B. Modernitenin Eleştirisi Bağlamında Aldatma

Tezin bu bölümünde, yazı hayatına 1912 yılında *Tanin* gazetesinde başlayan Salâhaddin Enis Atabeyoğlu'nun[23] (1892-1942), "Fitnat'ın Sergüzeşti" başlığı altında *İleri* gazetesinde tefrika edildikten sonra bazı değişikliklerle 1924 yılında kitap olarak yayımlanan[24] *Zaniyeler* romanı üzerinde durulacaktır. *Zaniyeler*, yazarın en çok bilinen romanıdır; bunun dışında yedi romanı daha vardır. Bunlardan *Neriman* (1912), *Sara* (1923) ve *Cehennem Yolcuları* (1926) kitap olarak basılmış olup, "Orta Malı" (1925), "Ayarı Bozuklar" (1926), "Endam Aynası" (1928), "Mahalle" (1930) tefrika olarak kalmıştır (Arslan, 25-26). Roman dışında öykü türünde de eser veren Salâhaddin Enis, öykülerinden bazılarını *Bataklık Çiçeği*[25] (1926) adlı kitabında bir araya getirmiştir. Bu kitabın dışında çeşitli gazete ve dergilerde tefrika halinde kalmış öyküleri de bulunmaktadır.

Son yıllarda giderek artan sayıda çalışmalara konu olmakla beraber, Salâhaddin Enis'in bazı kaynaklarda "kıymeti bilinmemiş" bir yazar olarak anıldığını belirtmek gerekir[26]. Örneğin Behçet Necatigil, 1977 yılında, Salâhaddin Enis'in ölümünün otuz beşinci yıl dönümü dolayısıyla kaleme aldığı bir yazıda, onun "insanların en karanlık, en çirkin duygularını neşterleyen bir öncü" (68) olmasına karşın, edebiyat tarihlerinde hak ettiği yeri bulamamış, adeta "unutturulmaya mahkûm edilmiş" (70) bir yazar olduğuna dikkat çeker. Necatigil'e göre bu durumun

---

[23] Salâhaddin Enis'in adı kaynaklarda "Selahattin Enis, Selahaddin Enis, Salahattin Enis" gibi farklı biçimlerde yazılmaktadır. Vahit Tane, yazar ile ilgili "Selahattin Enis Atabeyoğlu'nun Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma" adlı doktora tezinde, onun kitap halinde yayımlanan romanlarında, çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan makalelerinde "Salahaddin Enis" imzasını kullandığını belirtir (8). Bu tezde ise yazarın adı, *Zaniyeler* ve *Bataklık Çiçeği* kitaplarının son baskısında da yer aldığı biçimiyle, "Salâhaddin Enis" olarak yazılacaktır.

[24] Cevdet Kudret *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. syf 246.

[25] M. Kayahan Özgül, *Bataklık Çiçeği*'ni yazarın bazı başka öyküleri ile birlikte 2000 yılında yeniden yayımlamıştır. Salâhaddin Enis'in öykülerinden bazıları Vahit Tane tarafından *Buhran* (2014) adlı kitapta bir araya toplanmıştır.

[26] Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* s.41; Ömer Türkeş "Kıymeti Bilinmemiş Bir Yazar".

ortaya çıkmasında, Salâhaddin Enis'in, eserlerinde kendi döneminin tanınmış edebiyatçılarını açıkça eleştirmiş olmasının rolü vardır.

Salâhaddin Enis'in "unutturulmaya mahkûm edilmiş" bir yazar olmasında, benimsediği edebiyat anlayışının da etkisi olmalıdır. Bazı makalelerinde natüralizmi ve Emile Zola'nın edebiyat anlayışını savunan Salâhaddin Enis, eserlerinde, insanların çirkin taraflarını ve sosyal yaraları gösteren kalemini, bir cerrahın neşteri gibi kullandığını ifade eder (alıntılayan Kudret 245). Ancak toplumdaki ahlâkî yozlaşmayı bütün "çıplaklığıyla" gözler önüne sermek isteyen Salâhaddin Enis'in, özellikle kendi döneminin edebiyat çevrelerinde, natüralizmde aşırıya kaçtığı konusunda bir görüş birliği vardır. Örneğin Halit Fahri Ozansoy, yazarın ölümünün ardından kaleme aldığı bir yazıda, onun zaman zaman "Zola'yı bile hayrete düşürebilecek ifrata, bir natüralizm ifratına düştüğünü" (alıntılayan Özgül 12) belirtmiştir. M. Kayahan Özgül, Salâhaddin Enis'in "Zola-vâri yazmak isterken natüralizmin kolay, cazip ve sivri taraflarına kendini kaptır[maktan]" (13) kurtulamadığını belirtir. Bazı kaynaklarda onun kitaplarının "açık saçık" sahneler içermesi nedeniyle kütüphanelere konulmadığı[27], bazı eserlerinin ahlaka mugayir olduğu iddiasıyla mahkemeye sevk edildiği[28] bildirilmektedir.

Salâhaddin Enis, eserlerinde toplumdaki ahlaki yozlaşmayı gözler önüne sermek için kadın karakterleri ön plana çıkarır. Vahit Tane, "Salahaddin Enis'in Hikâye ve Romanlarında Kadın Kahramanlar" başlıklı makalesinde, onun eserlerindeki kadın karakterlerin neredeyse tamamının "ahlaksız, zevk ve eğlenceye düşkün, doyumsuz ve vefasız tipler" (88) olarak kurgulandığını ve bu kadınların "hem toplumu hem de birlikte oldukları erkeğin hayatını mahve[ttiklerini]" (88) belirtir. Tane'nin sözünü ettiği bu olumsuz kadınlar arasında kocasını aldatan kadın

[27] Alangu, a.g.e. 41.
[28] Tane a.g.e 32. Özgül a.g.e. 13.

karakterler önemli bir yer tutar. Osman Gündüz "Meşrutiyet Yıllarında Anti-Feminist Bir Hikâyeci Selâhaddin Enis" başlıklı makalesinde, yazarın roman ve hikâyelerindeki karakterlerin çoğunluğunu kocalarını aldatan kadınlar ve fahişeler arasından seçtiğini ve kadınları, bütün sosyal sorunların kaynağı olarak gösterdiğini ifade eder (166). *Selahattin Enis'in Romanlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarına Bir Bakış* adlı çalışmasında Nur Gürani Arslan, onun "son romanı dışındaki bütün romanlarının temelini zina ve zinanın doğurduğu sorunlar[ın] teşkil et[ttiğini]" (190) ifade etmektedir.

Zaniyeler'in tez bağlamındaki önemi, romanda kadın aldatmasının, bireysel bir sınırı aşma eyleminden uzaklaşıp, belirli bir toplumsal sınıfın ahlaki yozlaşmışlığını temsil eden bir davranış biçimi hâlini almış olmasından kaynaklanır. Salâhaddin Enis, *Zaniyeler* romanında, Birinci Dünya Savaşı ve mütareke yıllarında, İstanbul'un "üst düzey" olarak tanımlanabilecek, belirli bir sosyal tabakasını oluşturan insanların ahlâk anlayışını ve yaşayış tarzını başat olarak kadın karakterler ve onların evlilik dışı cinsel ilişkiler yaşamaları üzerinden eleştirir. Romana "zaniyeler" adının verilmiş olması da bu bağlamda dikkate değerdir. Türk Dil Kurumu'nun *Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde "zina", "aralarında evlilik bağı bulunmayan kişiler arasındaki cinsel ilişki" olarak tanımlanmakta olup, "zaniye" zina yapan kadın anlamına gelmektedir. Romanda, Şişli çevresinde yaşayan evli ya da bekâr bütün kadın karakterlerin gayrimeşru cinsel ilişkiler yaşadığı gösterilir. Ancak vurgu evli kadınlar üzerindedir; bu kadınlar için aldatma, kocalarından gizlemeye gerek duyulmadan gerçekleştirilen "sıradan" bir eylem hâline gelmiştir.

Zaniyeler'i, Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke yıllarında cephe gerisi durumundaki İstanbul'un, Şişli semti gibi, belirli merkezlerinde sürdürülen ve "vurgunculuk, fırsatçılık, namussuzluk, vatan hainliği" gibi olumsuz sıfatlarla ön

plana çıkarılan yaşam tarzını eleştirmek üzere yazılan romanlar arasında düşünmek gerekir. Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı: 1914-1918* adlı çalışmasında, savaş yıllarında halkın giderek yoksullaşmasına karşın, hükümetin uyguladığı "milli iktisat" politikaları aracılığıyla kısa sürede zenginleşen belirli bir sınıfın yaşam tarzından duyulan rahatsızlığı ifade eden gazete yazılarının ve edebi yapıtların, İttihat ve Terakki Hükümeti'nin sansür uygulamalarının 1917'den itibaren hafifletilmesi ve 1918'de kaldırılmasından sonra yazılmaya başlandığına dikkat çeker (398). İttihat ve Terakki Hükümeti'nin kendini feshedip, yöneticileri Enver, Cemal ve Talat Paşaların yurt dışına kaçmalarının ardından da yapılan eleştirilerin dozunun giderek arttığını belirtir (399). Bu bağlamda Refik Halit Karay'ın gazete yazılarını ve *İstanbul'un İç Yüzü* (1919) romanını örnek verir. Köroğlu'nun belirttiğine göre Refik Halit Karay, "halkın savaş zenginlerine yönelik patetik ilgisini fark etmiştir; halk hem bunlardan nefret etmekte hem de kendileri yarı aç yarı tok yaşarken sürdükleri refaha imrenmektedir" (399). Böylelikle kendisi de halk ile aynı durumda bulunan Refik Halit, sansürün ortadan kalkmasıyla savaş zenginlerini hedef alan yazılar yazar. Nitekim Türk edebiyatında belirli bir tarihten sonra savaş yıllarında cephe gerisindeki İstanbul'u ve özellikle savaş zenginlerini eleştirel bir yaklaşımla ele alan romanların yazıldığı görülür.[29]

Türk edebiyatının ve özellikle Türk romanının gelişim seyrine bakıldığında, yukarıda sözü edilen, belirli bir kesimin yaşayış tarzına ve özellikle tüketim

[29]Türk romanı sahasında yapılan bazı araştırmalarda bu noktaya dikkat çekilmiştir. Örneğin Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946* adlı çalışmasının "Yolsuzluk, Rüşvet ve Ahlâk Düşkünlüklerini Anlatan Romanlar" başlıklı bölümünde, 1920'den sonra basılan romanların önemli bir kısmının savaş yıllarında İstanbul'un bazı çevrelerindeki ahlaki yozlaşmayı konu edindiğini belirtir. Bu bağlamda Salâhaddin Enis'in romanlarından başka, Reşat Nuri Güntekin'in *Gizli El* (1919), Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* (1919) (ya da *İstanbul'un İç Yüzü*),Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* (1922) ve *Sodom ve Gomore* (1928), Peyami Safa'nın *Mahşer* (1924) ve *Sözde Kızlar* (1923), Şükufe Nihal'in *Yalnız Dönüyorum* (1938) ve Mahmut Yesari'nin *Çulluk* (1927) ve *Su Sinekleri* (1932) romanlarını örnek verir. Bu konuda yapılmış bir başka çalışma için bkz. Canan Sevinç, "Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Türk Romanında Siyasî, Sosyal ve Ahlâkî Bir Sorunsal Olarak Yozlaşma".

alışkanlıklarına yönelen eleştirel yaklaşımı, Tanzimat sonrası dönemle ilişkilendirmek ve *Zaniyeler*'i bu bağlamda düşünmek yerinde olacaktır.

Taner Kılınçoğlu, "Veblen, Weber ve Ahmet Midhat Efendi'nin Kahramanları" başlıklı makalesinde, Ahmet Mithat Efendi'nin hikâye ve romanlarında iyi-kötü, doğru-yanlış biçiminde karşıt konumlandırılan erkek karakterlerin, Amerikalı iktisatçı Thorstein Veblen'in (1857-1929) "gösterişli tüketim" (*conspicuous consumption*) ve Alman sosyolog Max Weber'in (1864-1920) "Protestan ahlakı" kavramları ile açıklanabileceğini belirtir. Kılınçoğlu'na göre, Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarındaki "kötü" ve "yanlış" olarak tanımlanan davranışlar "gösterişli tüketim" ile, "iyi" ve "doğru" davranışlar ise Osmanlı İmparatorluğu'na özgü bir "Prostestan ahlakı" ile ilişkilendirilebilir. Burada *Zaniyeler* romanının incelenmesinde yaralı olacağı düşüncesiyle daha çok "gösterişli tüketim" kavramına ilişkin gözlemler üzerinde durulacaktır.

Kılınçoğlu'na göre, "gösterişli tüketim" kavramı, geçmişi çok gerilere gitmekle birlikte, Veblen'in *The Theory of Leisure Class* (*Aylak Sınıfın Kuramı*) (1899) adlı yapıtıyla iktisat kuramının odağına yerleşmiştir (447). Veblen, "aylak sınıf" (*leisure class*) ile soylu ve ruhban sınıflarına mensup kişilerden oluşan bir "üst sınıf"ı tanımlar ve bu üst sınıfın en ayırıcı ekonomik niteliğinin "üretici olmamak" olduğunu belirtir (449). Nitekim Veblen'e göre "gösterişli aylaklık" *(conspicuous leisure*), üst sınıfa ait olmanın temel göstergelerindendir: "Çalışmaktan belirgin şekilde kaçınmak, daha üstün parasal başarının ve saygınlığın geleneksel göstergesi haline gelir; tam tersine, üretici işlerde çalışmaya başvurmak, yoksulluk ve bağımlılığın göstergesidir, toplumda saygın bir yer edinmekle çelişir" (449). Yine "gösterişli tüketim" ve "gösterişli savrukluk" (*conspicuous waste*), Veblen'in bu üst sınıfın temel tüketim davranışlarını açıklamak için ortaya koyduğu kavramlardır.

Buna göre gösterişli tüketim, "tüketim mallarının olağan tüketici gereksinimlerini karşılamaktan çok, başkalarını etkilemek amacıyla gösteriş yapmak için kullanılması" (448-49) ya da kısaca "servetin göstergesi olarak yapılan tüketim" (449) biçiminde tanımlanabilir. Veblen'e göre, "gösterişli tüketim", üst sınıftan olmanın simgesidir; ancak benzer davranışlar üst sınıflara benzemeye çalışan alt sınıflarda da görülebilir (450).

Taner Kılınçoğlu, Batılılaşmanın tartışılmaz gelişme yolu olarak görüldüğü Tanzimat döneminde "Batı'ya öykünme" (444) nedeniyle, İstanbul ve büyük liman şehirlerinde yaşayan Osmanlı seçkinlerinin tüm tüketim kalıplarının ve davranışlarının kökten değiştiğine dikkat çeker. Fransızca öğrenilmesi ve konuşulması, en azından birkaç Fransızca sözcüğün günlük konuşma diline mutlaka sokuşturulması, lüks tüketimden en temel olanlara kadar her gereksinimin ithal ürünlerle karşılanması, eğlence için dönemin simgesi olan Beyoğlu'ndaki "cafe"lere, "club"lere, "hotel"lere gidilmesi, bütün harcamaların "franc" üzerinden yapılması gibi değişiklikleri, akla ilk gelen örnekler arasında sayar (444). Kılınçoğlu'na göre Ahmet Midhat Efendi, Osmanlı toplumundaki bu üst sınıfları inceleyerek, Veblen'den çok daha önce, Veblen'inkilere benzer çözümlemeler yapmıştır ve romanlarında "gösterişli tüketim"i açıkça eleştirmiştir (459). Kılınçoğlu, onun başta *Felatun Bey ve Rakım Efendi* (1876) romanındaki Felatun Bey olmak üzere, *Bahtiyarlık*'taki (1886) Senai, "Para" (1888) öyküsündeki Sulhi gibi bazı erkek karakterlerin davranışlarının, Veblen'in söz ettiği ve gösterişli tüketimin sık görüldüğü üst sınıfların davranışlarına fazlasıyla uyduğunu ifade eder (459). "Türk yazınında alafranga karakterin prototipi" (451) olarak görülen Felatun Bey'in, "[d]önemin üst sınıf ailelerinin çocuklarında çok sık görüldüğü gibi, Batılılaşmadan, Batılı gibi giyinmeyi, Beyoğlu'nda gezip eğlenmeyi ve gösteriş yapmayı, Fransızca

konuşmak ya da daha genel anlamda Fransız gibi olmayı anla[dığını]" (451-52) belirtir. Romanın sonunda Felatun Bey'in, Batılılaşmak/Batılı bir yaşam sürmek uğruna babasından kalan bütün serveti tüketmekle kalmayıp büyük bir borca girmesinin, Ahmet Mithat tarafından yapılan bir uyarı olduğuna dikkat çeker. Denilebilir ki bu romanda "gösterişli tüketim", o dönemde üst sınıflardaki yanlış batılılaşmanın bir simgesi haline gelmekte ve yazar tarafından açık bir biçimde eleştirilmektedir.

Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" başlıklı makalesinde, Ahmet Mithat'ın, üst sınıflardaki yanlış batılılaşmanın simgesi olarak gösterişçi tüketime gösterdiği bu tepkiyi, "Bihruz Bey sendromu" olarak adlandırır. Bilindiği gibi Bihruz Bey, Recaizâde Mahmut Ekrem'in, özellikle Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra ortaya çıkan bazı yeni sınıfların yüzeysel batılılaşma tavrını eleştirmek üzere kaleme aldığı *Araba Sevdası* (1896) romanının erkek karakteridir. O da tıpkı Felatun Bey gibi batılılaşmayı yanlış anlayan alafranga bir züppedir. Babasının servetini atlı arabalara, şık kıyafetlere, özel hoca ve yardımcılara harcar; Batılı olan her şeye son derece düşkündür ve Doğulu olan her şeyden nefret eder; üstelik son derece tembel ve aptaldır ve bu bakımdan sürekli komik duruma düşer. Mardin'e göre, özellikle 19. yüzyıl boyunca, Türk edebiyatında çokça görülen Bihruz Bey karakterleri, "gerek komik gerek trajik olarak kültürlerine ihanet eden ve kaçınılması gereken tipler" (41) olarak ortaya çıkmakta ve bir tür "sosyal denetim aracı" (43) olarak kullanılmaktadırlar.

Berna Moran, "Alafranga Züppeden Alafranga Haine" başlıklı incelemesinde, Şerif Mardin'in "Bihruz Bey sendromu" ya da "Bihruz aleyhtarlığı" adını verdiği, alafranga züppe tipine ve onun yaşayış tarzına karşı duyulan tepkinin 1920'lere gelindiğinde, Tanzimat romanındaki Felatun Bey ya da Bihruz Bey'e duyulan

tepkiden büyük ölçüde farklılaştığına dikkat çeker. Buna göre bu dönemdeki "alafranga züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değil, Batılılaşmış bir zümredir" (261). Moran'a göre bu zümrenin insanları, zamanlarını çeşitli davetlerde geçiren, kutsal bir şey tanımayan, Anadolu'daki savaşa karşı ilgisiz, yalnızca sevişmek ve eğlenmek için yaşayan kişilerdir. Bunlar, Felatun ve Bihruz gibi, servetlerini alafrangalık uğrunda tüketmezler; aksine alafranga zihniyet, yaşayış ve namus anlayışı sayesinde servet edinirler. Moran'ın deyişiyle bu dönemde "alafranga tip çıkarcı ve sömürücü burjuva sınıfıyla özdeşleş[ir]" (263). Moran'a göre, İttihat ve Terakki'nin "milli burjuvazi" oluşturmak için yarattığı savaş zengini zümre ve bu zümrenin yaşayış tarzı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa gibi romancılar tarafından nefretle eleştirilmiştir. Bu romanlarda alafranga tip, para için her şeyi yapabilen, bunun için her türlü ahlaksızlığa göz yuman, vurguncu ve işbirlikçi kimselerdir. Bu bağlamda *Zaniyeler*'i bu "alafranga" zümrenin yaşayış tarzının eleştirildiği roman geleneğine eklemlemek olanaklı görünmektedir. Nitekim bu romanda, çalışmadan para kazanmanın ve Taner Kılınçoğlu'nun sözünü ettiği, "gösterişli tüketim" alışkanlıklarının, namus kaybı ile özdeşleştirilerek eleştirilmesi söz konusudur. Ancak burada gerek Şerif Mardin'in gerekse Berna Moran'ın, alafranga züppeye doğrudan bir cinsiyet atfetmemekle beraber, dikkatlerinin erkek karakterler üzerinde yoğunlaştığının altı çizilmelidir. *Zaniyeler*'de ise sözü edilen Batılılaşmış zümreyi kadın karakterler temsil etmektedir. Bu romandaki kadın karakterler arasında ise evli bir kadın iken "modern" bir hayat sürmek için kocasını aldatan Fitnat'ın deneyimleri ön plana çıkar. Bu, *Zaniyeler*'i yukarıda adları anılan romanlardan ayıran bir başka özelliktir. Örneğin Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*[30] romanında, sözü edilen sosyal tabakanın ahlak anlayışını eleştirmek için kadın

[30] *Zaniyeler* ve *Sözde Kızlar* romanlarının bir karşılaştırması için bakınız Alev Sınar Çılgın, "Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği" .

cinselliği olumsuzlanır; ancak burada söz konusu olan evli kadınlar değil, evlilik dışı cinsel ilişkiler yaşayan bekâr kadınlardır. Ayrıca romanın merkezinde bu çevrede "namuslu kalmayı başarabilmiş" tek kadın karakter Mebrure bulunmaktadır. Yine Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* romanında, yaşanan ahlaki çöküntüyü göstermek için, "sapkın" olarak nitelenebilecek cinsel ilişkilerin arasında, evlilik dışı cinsel ilişkilerin anlatımından da yararlanır. Ancak romanın merkezinde bekâr bir kadın olan Leyla ve onun nişanlısı Necdet'in yaşantıları yer almaktadır. Oysa *Zaniyeler* böyle değildir; romanın teknik açıdan bir hatıra defteri olarak kurgulanması da Fitnat'ın deneyimlerinin merkezî konumunu pekiştirir. Hatıra defteri aracılığıyla Fitnat'ın yaşadığı çelişkileri, ruhsal değişimleri dolayımsız izlemek olanaklıdır.

Zaniyeler'de tez bağlamında asıl vurgulanmak istenen, kocalarını aldatan bu kadın karakterlerin gelenek ve modernite ile kurulan ilişkileridir. Romanda modernleşmenin ahlakla ilgili sorunlar yaratacağı düşüncesi ön plandadır. Tezin daha önceki bölümünde, *Zaniyeler*'den birkaç yıl önce yayımlanan *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında, geleneksel ve modern olanı temsil eden kadın karakterler arasında bir karşılaştırma yapıldığı ve evli kadının kocasını aldatmasının, Batılı/modern olanın yüceltilip geleneksel olanın değersizleştirilmesi yönünde kullanıldığı belirtilmişti. *Zaniyeler*'de ise evli kadının evlilik dışı cinsel birliktelik yaşayarak kocasını aldatması, dönemin gelenek-modernite tartışmalarının bir başka yönünü temsil eder. *Sabir Efendi'nin Gelini*'nin aksine bu romanda kadın karakterler, geleneksel olandan uzaklaşıp modernleştikleri ölçüde değersizleşirler. Romanın ana karakteri ve anlatıcısı olan Fitnat'ın, modern, aynı zamanda gösteriş ve tüketime yönelik bir hayat yaşama tutkusu, namus kaybıyla sonuçlanır. Nitekim Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)* adlı kapsamlı çalışmasında,

savaş döneminde, olumsuz ekonomik koşullar nedeniyle, kadınların moda, giyim-kuşam, süs, makyaj, ziynet taleplerinin ciddi anlamda tepkiyle karşılandığına dikkat çeker. Bu bağlamda Toprak'ın, *Zaniyeler*'in de kitap halinde basıldığı, 1924 yılında *Resimli Ay* dergisinde yayınlanan "Bizde Kızlar Nasıl Düşerler?" başlıklı yazıdan yaptığı şu alıntı dikkat çekicidir: "Beyoğlu ve Kadıköy sokakları yeni düşmüş Türk kızlarıyla dolu. Bunlar temiz ve mütevazı ailelerin saf kızlarıdır. Onları oralara düşüren müteaddit sebepler vardır. Bunlar arasında görülen, süs, şıklık ihtiyacı da ehemmiyetli bir rol oynamaktan hâli değildir" (148). Buna göre gösterişli tüketim alışkanlıklarının açık bir biçimde eleştirildiği *Zaniyeler*'i bu tepkinin bir yansıması olarak değerlendirmek olanaklıdır. Romanın sonunda, yaşadıklarından pişmanlık duyan Fitnat, kurtuluşu, tüm gösteriş ve tüketim alışkanlıklarından vazgeçip geleneksel değerlere sığınmakta bulur.

Zaniyeler romanını incelemeye geçmeden önce kısaca Salâhaddin Enis'in ilk kalem tecrübesi olarak anılan *Neriman* (1912) romanı üzerinde durmak yararlı olacaktır. Nitekim aldatma temasının ele alınış biçiminde *Neriman* ile *Zaniyeler* arasında önemli bir farklılık bulunmaktadır. Romanda birbirlerine âşık olan teyze çocukları Semih Vecdi ve Neriman, bazı engeller nedeniyle ayrı düşerler. Bu süreçte Neriman, Semih Vecdi'nin de yakın arkadaşı olan Haydar Nebil ile evlenir. Yıllar sonra İstanbul'a dönen Semih Vecdi, misafir olarak Neriman ve Haydar Nebil'in evinde kalmaya başlar. Böylelikle Neriman ve Semih Vecdi arasındaki duygusal yakınlaşma cinsel birliktelik ile son bulur.

Neriman'da aldatma, tezin ilk bölümünde incelenen *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında olduğu gibi, insan doğasına atfedilen gerekçelerle açıklanmaktadır. 1912 yılında yayımlanan *Neriman*'ın, özellikle *Sevda Peşinde* ile bazı benzerlikler taşıdığı söylenebilir. *Sevda Peşinde*'de olduğu gibi, *Neriman*'da da

tabiat kuralları ile toplumsal kuralların karşı karşıya getirilmesi söz konusudur. Sık sık araya giren anlatıcı tarafından geleneksel evlilik anlayışı eleştirilir; Neriman, Semih Vecdi ve Haydar Nebil'in "evlilik kanunu ve sosyal kuralların kurbanı" (72) oldukları söylenir. Neriman ve Haydar Nebil gibi birbirine uygun olmayan çiftlerin evliliğinde aldatmanın kaçınılmaz olduğu gösterilir. Neriman, Semih Vecdi'yi sevmeyi "pek tabii bir hak" (48) olarak görür ve evliliğin kendisine çizdiği sınırları reddeder. Neriman'a göre bu hakkı, "menfaatçi erkekler ve onların düzenlediği kanunlar değil, tabiat, ancak tabiat ver[mektedir]. Bir erkeğin bir kadını sevmesi gibi bir kadının da bir erkeği sevmesi tabiatın asli kanunu[dur]" (48). Neriman'ın bu bakış açısı *Sevda Peşinde*'deki Aynınur'u hatırlatır.

Salâhaddin Enis'in *Neriman*'dan sonraki romanlarında aldatma, doğal değil kültürel gerekçelerle açıklanır. *Zaniyeler*'de, romanın analizi sırasında gösterileceği üzere, kadın karakterler artık sevmedikleri biriyle evlenmek zorunda kaldıkları için değil, belirli çevrelerde sürdürülen Batılılaşmış/modern yaşantıya dâhil olmak ya da maddi bir kazanç sağlamak için kocalarını aldatırlar. Artık bireysel bir eylem olmaktan uzaklaşıp, belirli bir çevrede yaşayan bütün kişilerdeki ahlâkî yozlaşmanın göstergesi durumuna gelen aldatma, fuhuş ile eşdeğer ve hatta fuhuştan daha aşağı bir konumdadır. Salâhaddin Enis'in aldatma konusunu ele alış tarzındaki bu farklılık, kadın cinselliği etrafında ifade edilen eril endişenin, yaşanan toplumsal gelişmelere koşut olarak değiştiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Zaniyeler, temel olarak iki bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, anlatıcı özne tarafından kaleme alınan ve ana karakter Fitnat'ın bütün hayatı hakkında genel bir tanıtımın yapıldığı, kısa ve çerçeve anlatı niteliğindeki bölümdür. Bu bölümde Fitnat, anlatıcı yazar tarafından "bir kadından çok Allah'ın İstanbul'a musallat ettiği

bir âfet[31]" (15) olarak nitelenir. Onun bir zamanlar yüksek tabakada yaşayan bir "kokot" olduğu, maceralarla dolu bir ömür sürüp birçok kişinin felaketine neden olduktan sonra bu yaşantısını bütünüyle terk ederek "köşesine çekildiği" söylenir. İkinci bölüm, bir hatıra defteri biçiminde kurgulanmıştır. Bu bölümde anlatıcı, romanın ana karakteri Fitnat'tır. Fitnat, yaşadığı olayları, karşılaştığı insanlar ve durumlar hakkındaki düşüncelerini hatıra defterine kaydetmektedir. Böylelikle bu karakterin yaşadığı dönüşüm kendi bakış açısıyla izlenebilmektedir. Hatıra defterinde yer alan tarihlerden anlaşıldığına göre, romandaki olaylar 1914-1922 yılları arasında geçmektedir. Sözü edilen bu dönem, Osmanlı devletinin savaşlarla geçen son dönemi ile milli mücadele dönemini kapsamaktadır. Romanda savaş, olaylara arka planda eşlik eden bir fon durumundadır.

Fitnat'ın yaşadığı dönüşümü değerlendirmek için öncelikle Hasan Rıfat Efendi ile olan evlilik ilişkisine yakından bakmak yerinde olacaktır. Romanın giriş bölümünde anlatıcı tarafından Hasan Rıfat Efendi'ye ilişkin olarak söylenenler şunlardır: "Hasan Rıfat Efendi çirkin bir adam değildi. Sadece hantaldı. Abânî sarığı, elifî şalvarıyle fena bir giyinişi vardı. Böyle giyinmesine rağmen düğün günü giydiği yakalık, boğazında eğreti bir halde duruyor ve zavallı Hasan Rıfat Efendi bu görünüşüyle boynu hamuta vurulmuş bir araba beygirini andırıyordu" (18). Burada Hasan Rıfat Efendi'ye ilişkin olarak söylenenler, Fitnat'ın kendisi tarafından değil, romanın ilk bölümündeki anlatıcı tarafından söylenildiği için önemlidir. Fitnat'ın, Hasan Rıfat Efendi ile yaptığı evliliğin, tıpkı tezin ilk bölümünde incelenen romanlarda olduğu gibi, ideal olmayan şartlar üzerine kurulduğu vurgulanmaktadır. Her ne kadar romanın ilk bölümlerinde üzerinde durulmasa da, Fitnat ve Hasan Rıfat Efendi arasında önemli bir yaş farkı vardır. Bunun da ötesinde karı-koca arasında

[31] Tezde romanın İletişim Yayınları tarafından 1989 yılında yapılan baskısı kullanılmıştır.

yetiştikleri çevrelerden kaynaklanan kültür farklılıkları bulunmakta ve romanda daha çok bu farklar üzerinde durulmaktadır.

Fitnat, geçim sıkıntısı içinde büyümüş olmakla birlikte İstanbulludur; Hasan Rıfat Efendi ise Konya'da geleneksel yaşam tarzı içerisinde yetişmiştir. Bu durum, kent-köy, merkez-taşra karşıtlığı şeklinde de ifade edilebilir. Bu karşıtlık bağlamında Fitnat, kocası Hasan Rıfat Efendi'yi, Batılı/modern değerlerden yoksun, cahil bir erkek olması bakımından eleştirir; hatta küçük görür. Örneğin Konya'ya geldiğinde Hasan Rıfat Efendi'nin evindeki eşyaları "ilkel" (20) bulur; kocasının itirazlarına rağmen Batılı tarzda eşyalar sipariş eder:

> Gerçi kocam ilk önce 'gâvur icadıdır' diyerek şezlongu ve lavaboyu yatak odasına sokmak istemedi; fakat sonra bunlardan öylesine hoşlandı ki, mümkün olsa selâmlığa bile bir şezlong ile lavabo yerleştirecekti. Hatta bir gün selâmlık odası için şezlong ısmarlamaya kalkmasın mı? Bin güçlükle kendisine engel olabildim ve şezlongun ancak yatak odalarına ait eşyalardan olduğunu söyledim. Hayretle yüzüme baktı:
>
> –Bu yaylı sandalyada daha rahat oturuluyor da… Misafirlere daha iyi ikram olmaz mı? dedi.
>
> Bu söz üzerine uzun uzun güldüm. Kızdı ve: –Siz İstanbullular… diye homurdandı. (20)

Bunun dışında Fitnat, kocasının konuşmasını ve giyinişini "düzeltmek" için çok çaba harcadığını, ancak belirli bir dereceye kadar başarılı olabildiğini söyler. Örneğin, Fitnat'ın ricasıyla sarığını çıkaran Hasan Rıfat Efendi, sıra şalvarını çıkarmaya geldiğinde " Hanım! Burası İstanbul değil... Sonra beni tefe korlar da

arkamdan türkü çıkarırlar" (20) diyerek karısının isteğini geri çevirir. Fitnat, hatıra defterine kocasının bu tavrı karşısında ısrarcı olmadığını not eder. Romanda kocasını beğenmese de bunu sorun etmediği gösterilmeye çalışılır.

Fitnat'ın kocasına karşı olumsuz hisleri daha çok Hasan Rıfat Efendi'nin para ile olan ilişkisi bağlamında gündeme gelmektedir. Örneğin Hasan Rıfat Efendi, Fitnat için bağ evinde düzenlediği eğlenceye Konya'nın en tanınmış simalarından Hafız Mükerrem'i çağırır. Hafız Mükerrem, karısı evde hasta yatmasına rağmen, paraya ihtiyacı olduğu için bu daveti kabul etmiştir. Fitnat'a göre, her ne kadar belli etmemeye çalışsa da Hafız'ın üzüntüsü her halinden bellidir. Ancak bu durumu önemsemeyen ve daha çok neşelenmek isteyen Hasan Rıfat Efendi, Hafız'dan hüzünlü şarkılar yerine neşeli bir kanto söylemesini ister. Para kazanabilmek için kendisini çevresindekilerin zevk ve arzusuna hizmet etmekle yükümlü gören Hafız, kanto söylemeye başlar. Hafız'ın yüzündeki üzüntüye karşılık, Hasan Rıfat Efendi'nin yüzüne "geniş bir gülümseme" (23) yayılır. Bu andaki sahneyi bu şekilde gözlemleyen Fitnat, kendisini Hafız Mükerrem ile özdeşleştirir. "Ben bu adamdan başka bir şey miyim? Başkalarının haz ve dileğini yerine getirmek için biricik sermayesi olan sesini kullanan Hafız'la güzelliğini ve vücudunu Hasan Rıfat Efendi'nin kolları arasına atan Fitnat arasında ne fark var?" (23-24) diye sorar. Ancak bu sorgulama uzun sürmez. Fitnat "[b]ahçelerden kayısı ve çiçek kokuları getiren bu hafif Geda Abad meltemi içinde gülmek, eğlenmek, neşelenmek varken bu kötü düşünceler neye, niçin sanki?" (24) diyerek bu ruh halinden bir an önce uzaklaşır. Yukarıda da belirtildiği gibi Fitnat, kocasının davranışları ve evliliği üzerinde uzun uzadıya durup düşünmez. Fitnat'a göre, kitaplardaki hayat ile gerçek dünya birbirinden tamamen farklıdır (27). Fitnat'ın bu tavrı, onu tezin ilk bölümlerinde incelenen *Sevda Peşinde* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarının kadın

karakterlerinden ayırır. Nitekim Aynınur ve Bihter'de sevmediği bir adamın karısı olmaktan duyulan rahatsızlık başattır; bu durum okuyucuda kadın karakterlere karşı bir anlayış uyandırır. Ancak *Zaniyeler*'de bunun aksi yönde bir çaba dikkat çeker. Denilebilir ki roman boyunca Fitnat'ın duygulanmasına izin verilmez; hatıra defterine yazdıkları aracılığıyla onun, "umursamaz", "bencil", "duygusuz" bir kadın olduğu gösterilmek istenir. Örneğin kendisine âşık olduğu için intihar eden Sezâ adlı genç için "kendine hiç acımadın mı" (25) diyerek üzülürken bir anda "[g]erçi bir bakıma ölümün iyi oldu. Çünkü anlaşılıyor ki sen ruhen hasta bir çocukmuşsun. Er geç bir gün, normal bir ölümle değil, bir intiharla hayatına kıyman kaçınılmazmış. Bir kadın ve aşk yüzünden öldüğün için şimdi mezarında sıradan bir insan gibi değil, bir kahraman gibi yatmaya hak kazandın" (25) diyecektir. Ayrıca bu yaklaşım, romanın giriş bölümünde yer alan çerçeve anlatı ile de örtüşür. Bu bölümde Fitnat için "hayatında hiç kimseyi, ama hiç kimseyi sevmemiştir. Ömrü gürültülü olduğu kadar ruhu bir çöl gibi bomboştur. [….] [Y]aradan tüm güzelliği onun dışına vermiş, buna karşın içini kötü[,] kof bırakmıştır. Onun ruhu, içinde binlerce zehrin eridiği büyülü bir potadan başka bir şey değildir" (16) denilmektedir. Böylelikle okuyucuda Fitnat'a karşı bir "anlayış" oluşmasının önüne geçilmiş olur. Roman yazarının Fitnat ile ilgili kararı kesindir; Fitnat, yaşadıklarından ders çıkarılması gereken bir karakterdir.

Bu bağlamda bu karaktere verilen "Fitnat" adı üzerinde durulmalıdır. "Fitnat", Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ında "zihnin her şeyi çabuk anlayışı, zihin açıklığı" (265-66) gibi, olumlu bir sözcük olarak tanımlanmakla birlikte, romanda bu ismin sözcüğün köründeki "f-t-n" sesleri bakımından "fitne" sözcüğünü çağrıştıracak biçimde kullanıldığı belirtilmelidir. Devellioğlu'nun sözlüğünde fitne, "bela mihnet, sıkıntı; ayartma, azdırma; fesat, ara

bozma, karışıklık, ihtilal" (269) gibi anlamlara sahiptir. Ayrıca sözcüğün, bu anlamların ötesinde, erkeklerin aklını çelip onları günah işlemeye teşvik eden kadınların, fitnenin taşıyıcısı olarak görüldükleri cinsellik alanına atıfta bulunduğu unutulmamalıdır (Kandiyoti 148). Romanın sonunda Fitnat'ın "[b]ilmiyor musun ki Fitnat demek kahır ve kötülük demektir" (196) biçimindeki sözlerinde de açığa çıktığı gibi, bu isim, kadın karaktere ilişkin olumsuz bir anlam alanı oluşturan bilinçli bir seçimin sonucudur.

Romanda Fitnat'ın şehrin en zengin tüccarlarından biriyle evlenip Konya'ya gelmesinin büyük bir yankı uyandırdığı üzerinde durulur. Fitnat'ın, "İstanbullu" olması bakımından şehrin geleneksel kadın profilinden farklı bir görünüm sergilediği açıktır. Fitnat'ın bu farklılığı, onun Konya halkı tarafından "düşük ahlaklı" bir kadın olarak görülmesi için yeterli olmuştur. Bu durum, *Sabir Efendi'nin Gelini* romanındaki Belkıs'ı akla getirir. Hasan Rıfat Efendi'nin Fitnat'ın rakı içmesine izin vermesi, komşunun Sezâ adındaki oğlunun, "Fıtnat'a olan aşkı" nedeniyle intihar etmesi, Konya eşrafından Niyazi Bey'in, eşi Nebile Hanım'ı Fitnat ile görüşüyor diye boşaması gibi olaylar nedeniyle Fitnat hakkında pek çok dedikodu yayılır.

Fitnat, kış mevsiminin gelmesi ve Meram bağlarındaki eğlencelerin sona ererek Konya'ya taşınmaları nedeniyle sıkılmaya, sık sık İstanbul'u düşünmeye başlar. İstanbul ve Konya arasında karşılaştırmalar yaparak İstanbul'daki yaşantısına özlem duyar. Öyle ki sahip olduğu şeyler artık Fitnat'ı tatmin etmeye yetmemektedir:

> Şimdi anlıyorum ki, para meğer zannedildiği gibi her şeyi yapmaya muktedir değilmiş. Hatta birçok noktalar önünde para, sefil ve âciz bir oyuncakmış... Şu dakikada daha az zengin, daha az refah içinde; fakat mutlu, tümüyle mutlu bir kadın olmayı; hayatı atlar, arabalar içinde, uşaklar hizmetçiler arasında, zümrütler pırlantalar ortasında yaşayan

> buranın en zengin ve en yüksek bir kadını olmaklığına bin kez yeğliyorum (38).

Fitnat'ın bu sözleri, zengin bir hayat sürmek için Adnan Bey ile evlenen ancak bir süre sonra sahip olduğu bu hayatın kendisini mutlu etmeye yetmediğini fark eden Bihter'in şu düşüncelerini anımsatır: "Şimdi bu evlenmenin üstün niteliklerini oluşturan şeyler, o genç kızlık yatağının üzerinde bir gökkuşağı açan mücevherler, kumaşlar, süsler püsler hep bir avuç hulya külleri biçiminde odanın karanlıklarına serpiliyor, dağılıyordu" (155). Ancak iki karakter arasında önemli bir fark vardır. Bihter, bütün ömrünün, kocasının kendisinden zorla öpücük alması gibi, bir "yağma" içerisinde geçeceğini düşünür ve dehşete kapılır; zengin olmadığı halde sevdiği bir erkekle evlenmeyi tercih eden kız kardeşi Peyker'in mutluluğuna imrenir ve "[s]evmeyecek olursa ölece[ğine]" (164) hükmeder. Tıpkı Bihter gibi Fitnat da evliliğinde mutlu değildir. Ancak Fitnat'ın mutsuzluğunun kaynağında kocası yer almaz; Fitnat, Bihter gibi, sevme ihtiyacı içinde değildir. O, yalnızca İstanbul'da olmayı, sıkılmamayı arzulamaktadır. Fitnat, bu ruh hâli içerisinde hastalanır; hatıra defterine on gün ateşler içerisinde hasta yattığını, hastalığın sinirlerini yıprattığını, "melankoliye benzer bir ruhsal durum" (38) yarattığını yazar. Giderek "hırçınlaşan" Fitnat'ın, doktorların hava değişimini gerekli görmesiyle, birkaç aylığına İstanbul'a gitmesi kararlaştırılır.

Romanda Fitnat'ın evlendikten yaklaşık bir yıl sonra İstanbul'a geldiği ve bunun onun dönüşümünde bir başlangıç oluşturduğu söylenmelidir. Fitnat, İstanbul'a "talih güneşinin, yüzüne en geniş tebessümleriyle güldüğü bambaşka bir kadın" (39) olarak döndüğünü yazar. Ancak Fitnat kadar İstanbul da değişmiştir: "Ayrıldığım İstanbul'la şimdi bulunduğum İstanbul birbirinden tamamen farklı… Savaş, İstanbul'u sanki bir askerî şehir haline getirmiş. Sokaklar askerlerle dolu" (43).

Fitnat'ın Konya'da bulunduğu sırada Birinci Dünya Savaşı başlamıştır. Ancak savaş, Fitnat'ın gündelik yaşantısında herhangi bir değişikliğe yol açmaz. Fitnat, ailesi ile zaman geçirir; kocasından gelen para sayesinde istediği gibi gezer. Teyzesi Münevver Hanım'ın ziyareti ve onu Şişli'deki evine davet etmesi ile Fitnat'ın hayatı farklı bir yönde ilerlemeye başlar.

Romanda evli ve zengin bir kadın olarak İstanbul'a dönen Fitnat'ın, teyzesi Münevver Hanım'ın çevresine girişi ile dönemin üst düzey tabakaları arasında sürdürülen yozlaşmış yaşantılar gündeme gelir. Merkezinde İstanbul'un Şişli semtinin yer aldığı bu çevrede, batılılaşmayı/modernleşmeyi lükse ve tüketime düşkünlük, vurgunculuk, içki meclislerinde fuhuş yapma, uyuşturucu kullanma şeklinde algılayan kişiler arasında üst düzey devlet adamları, edebiyatçılar ve gazeteciler de vardır. Bunlar, Berna Moran'ın "alafranga hain" olarak tanımladığı tiplerdir. Geçen bir yıllık süre içerisinde teyzesinin yaşayış tarzında büyük değişiklikler meydana geldiği anlaşılır. Fitnat'ın, teyzesinin Şişli'deki konağına ilk defa gittiğinde söylediği şu sözler bu değişikliği ortaya koymaktadır: "Şişli'nin en seçkin bir yerinde böylesine bir konağa geçişinden anlaşılıyor ki, eniştemin hayatından esrarengiz bir rüzgâr geçmiş. Sihirli bir el onu yaşadığı ortahalli hayatından alarak böylesine yüksek bir şahikaya çıkarmış" (45). Böylelikle Fitnat'ın eniştesinin de savaştan yararlanarak birdenbire zenginleşen sınıfa dâhil olduğu vurgulanmaktadır.

Romanda ilk aşamada Fitnat'ın, teyzesi aracılığıyla girdiği bu çevrede gördükleri ve işittikleri karşısında büyük bir şaşkınlığa uğradığı ve buradaki insanlara büyük bir tiksinti ile bakmaya başladığı söylenir. Böyle olmakla birlikte Fitnat, Şişli'de sürdürülen ışıltılı modern hayatın cazibesine kapılmakta, ailesinin İstanbul'un Aksaray semtinde sürdürdükleri yaşantıyı sıkıcı bulmaktadır:

“Aksaray’ın bu dar, sık, basık çevresi günden güne beni sıkmaya başladı” (52),“Şu dakikada teyzemin salonu kimbilir nasıl aydınlık ve ışıklıdır. Ve onlar şimdi kimbilir nasıl kendilerinden geçmiş, eğlenip gülüyorlardır” (51). Romanda Aksaray-Şişli semtleri ile temsil edilen yaşam tarzları arasındaki bu karşıtlık, Doğu-Batı, geleneksel-modern karşıtlığı şeklinde de ifade edilebilir. Bu karşıtlığın bir kimlik sorunsalı olarak Türk edebiyatının başka örneklerinde, örneğin Peyami Safa’nın *Fatih-Harbiye* (1931) romanında Neriman adlı karakter bağlamında, yeniden üretildiğinin altını çizmek gerekir.

Zaniyeler’de bu yozlaşmış yaşantılar içinde kadın karakterler merkezî konumda bulunmakta; erkek karakterler yalnızca kadın karakterlerin arzularına uygun hareket ediyor izlenimi uyandırmaktadırlar. Romanda ele alındığı biçimiyle bu çevrede yaşanan ahlaki çöküntünün kaynağında kadın karakterler, daha açık bir ifadeyle bu kadın karakterlerin “namus kaybı” yer almaktadır. Denilebilir ki *Zaniyeler*’de evli kadının kocasını aldatması, bireysel bir “sınırı aşma” eylemi değildir. Bu, sözü edilen “üst düzey” çevrede yaşayan bütün kadınların en belirgin özelliği haline gelmiştir. Fitnat’ın teyzesi Münevver Hanım başta olmak üzere, bu çevredeki evli ya da bekâr bütün kadınların, önüne geçilemez bir cinsel açlıkla gayrimeşru ilişkiler yaşadıkları gösterilir. Örneğin, çok zengin bir kadın olan Pervin Süheyla Hanım, Maksut Bey ile evli olduğu halde bir başkasından hamile kalır (72). Ancak karısının zenginliği ve yüksek çevrelerdeki nüfuzu sayesinde “alelade bir adam olmaktan kurtulan” Maksut Bey, her şeyi bildiği halde susmayı tercih eder (73). Yine zengin bir un tüccarının karısı olan Nazlı Hanım, “etrafa saldıran kuduz bir köpek gibi, [...] frenlenmesi imkânsız bir seks hırsı” (69) ile kocasını defalarca aldatır. Fitnat’ın teyzesi Münevver Hanım da kocasını aldatan kadınlar arasında yer almaktadır. Ayrıca romanda bu kadınların yaşadıkları ahlaki çöküntüyü göstermek

için eşcinsel ilişkiler yaşadıkları da söylenir. Burada kadın arzusunun "fuhuş" ile eşdeğer, hatta ondan daha aşağı tutularak olumsuzlanması dikkate değerdir.

Burada bir parantez açarak romandaki "dış güzelliği-iç güzelliği" karşılaştırmasından söz etmek yerinde olur. Şişli sosyetesindeki kadınların görünüşte güzel olmakla birlikte "iç güzelliğine" sahip olmamaları, roman boyunca yinelenen bir izlektir. Fitnat, bu durumu "[e]vdeki Münevver Teyzem, bir yığın tuvalet, bir yığın yorgunluktu. Sokaktaki Münevver Teyzem ise bir yığın pudra, bir yığın parfüm, bir yığın ipek, bir yığın dantel, bir yığın hayat, bir yığın neş'e idi" (49) biçiminde ifade edecektir. Romanda Münevver Hanım başta olmak üzere bu çevrede bulunan "ahlaki çöküntü" içindeki bütün kadınların "iç güzelliğine" sahip olmamaları, namus kaybı içinde olmalarının dışında geleneksel kadın rollerini yerine getirmemeleri ilişkilendirilir. Bu kadınlar, ataerkil aile düzenin kadına biçtiği rolleri yerine getirmedikleri için eleştirilirler: "Öğleyi iki saat geçtiği halde teyzem henüz yatakta şokolasını içiyordu. Keskin bir parfüm konusu yatak odasının tüm eşyalarına sinmişti. Şezlongun üzerinde akşam sırtından çıkardığı elbiseler gelişi güzel atıldıkları gibi duruyordu. [….] ve şezlongun üstündeki elbiselerini dertop ederek gardrobun içine fırlattı" (45). "Ahlaki çöküntü" içinde gösterilen bu kadınlar, evlerinin, kocalarının temizliği/bakımı ile ilgilenmedikleri gibi, kendi temizliklerini/bakımlarını yapmaktan da acizdirler. Denilebilir ki bu kadınlardaki "ruhsal kirlilik", fiziksel kirlilik ile ilişkilendirilmiştir. Roman boyunca ne kadar "dağınık" ve "pis" oldukları, "hijyenik olmadıkları" gösterilir. Nitekim Münevver Hanım'ın ahlaki düşüklüğüne eşlik eden, geleneksel eş rollerini yerine getirme konusundaki bu "eksikliği", romanın sonunda kocasının onu bir hastane köşesinde ölüme terk etmesinin en haklı gerekçesini oluşturacaktır. "Ona hastane köşesinde terk edilmiş bir ölüm değil, bir araba altında çiğnenip gebermek gibi bir akıbet

gerekir. Teyzen ölmelidir ve onun leşi dünyadan kalkmalıdır" (184) diyen eniştesi, kötü bir insan olmadığını, bunları söylemek için haklı gerekçeleri olduğunu kanıtlamak için konağın durumunu örnek verir: "Söyleyin bu evin mezbeleden ne farkı var?" (185). Sonra da Fitnat ve onun arkadaşı İclal'i, Münevver'in yatak odasına götürür. "Görünüşte süslü giysileriyle sülüne benzeyen fakat gerçekte içiyle, içyüzüyle, çirkefte yaşamaktan zevk duyan bir ördekten asla farkı olmayan bu kadının çamaşır dolabını size göstereyim" (185) der. Dolabı açınca karşılaşılan manzara şudur: "Lavanta ve esans kokusuyla karışık, keskin ve ağır bir kir kokusu bütün odaya yayıldı. Yığınlarla pis, kayış halini almış iç çamaşırları, üstü iri lekelerle dolu ipek kilotlar arasında bir takım şüpheli bezler karmakarışık duruyor ve etrafa küflenmiş, dayanılmaz ekşi bir koku yayılıyordu" (185). Münevver Hanım'ın "iç yüzünü" böylelikle gözler önüne seren enişte, bu çevredeki diğer kadınların da farklı olmadığını söyler. Ona göre bu kadınlar "aile kadını" görünümü altında, fuhuştan daha aşağı işler yapmaktadırlar.

Romanda bu kadın karakterlerin "gösterişli tüketim" alışkanlıkları, yaşadıkları ahlak kaybının temel göstergesi olması bakımından dikkate değerdir. Nitekim Fitnat, İstanbul'a geldikten sonra, ilk olarak kendisini ziyarete gelen teyzesinin dış görünüşünden etkilenmiştir. Onun "ağır ve şık bir tuvaletle" (43) ailesinin yaşadığı "kendi halindeki loş ev"e (43) gelişini, beklenmedik bir anda doğan güneşe benzetir. Hatıra defterine bu güneşin ışıltısından gözlerinin kamaştığını, saçtığı kokudan sarhoş olduğunu yazar (43). Romanda Münevver Hanım'ın özellikle "manto"su, onun yaşam tarzını, tüketim alışkanlıklarını gösteren bir izlek haline gelmesi bakımından dikkate değerdir[32]: "Otomobilde teyzemle beni

[32] Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi romanlarında, özellikle kadın karakterler bağlamında piyano çalmanın Batılılaşmanın göstergesi olmasına karşılık, bu romanda "manto"nun Batılı/modern bir yaşantıyı temsil ettiği görülmektedir.

görenler, tuvaletimiz bakımından hiç kuşkusuz beni onun ablası ve onu ise benim küçük kızkardeşim sanacaklardı. Üzerinde ağır bir manto vardı. Başını ince bir şifonla sıkmıştı. Müslin çoraplar içindeki bacakları göze adeta çıplak bir et hissini vermekteydi" (49). Kendisini güzel bulmakla birlikte yeterince gösterişli bulmayan Fitnat, Şişli sosyetesindeki kadınlar ile arasındaki farkı kapatmak için öncelikle bir manto alma gereği duyar: "Her şeyden önce çarşafı ağır bir manto ile değiştirmek gerekiyor" (52). Bu, Fitnat'ın değişimin başlangıcı olarak düşünülebilir. Nitekim bundan sonra "teyzemin olsun, Azize'nin olsun başarılarının sırrı, güzelliklerinden çok giydikleri elbiselerinde" (53) diye düşünen Fitnat, bu kadınlara benzemek, güzellik bakımından onlarla yarışmak için elinden geleni yapacaktır. Beyoğlu'ndaki bir güzellik salonuna gidip "saçlarını, yüzünü ve tırnaklarını düzelttirdikten" sonraki düşünceleri şöyledir: "Aynanın karşısında kendimi gördüğümde şaşırıp kaldım. Utanmasam hemen aynaya kapanacak, aynanın billûru içinde işlenmiş bir mermer güzelliğiyle duran hayalimi uzun uzun öpecektim" (53). Fitnat'taki bu büyük değişim, romanda geleneksel değerlerin temsilcisi durumundaki annesinde "[k]ızım bu nasıl süs? Kocan görmesin. Vallahi içine inme iner" (53) şeklinde tepki uyandırır.

Romanda sık sık Fitnat'ın—başına gelecekleri bildiği halde—bu çevreden uzak kalamadığı söylenir. Fitnat, "başımı ağrıtmak, midemi bulandırmak ve beni uykusuzluktan bir külçe haline getirmekle beraber teyzemin evindeki hayata karşı içimde garip bir çekicilik duyuyorum" (63) şeklindeki sözlerinden anlaşıldığına göre, bu çevrede yaşanan ahlaki düşkünlüğün farkındadır ve bundan rahatsızlık duymaktadır. Ancak bir yandan da kendisini bu yaşantının gösterişli ve ışıltılı cazibesine kapılmaktan alıkoyamayacağının işaretlerini de vermektedir: "[B]u eğlence dolu çevreyi bırakmamak için bende de birden garip bir arzu uyanmıştı... Ancak bu arzudaki tehlikeyi hissetmiyor değildim. Ruhum iki karşıt duygunun etkisi

altında bocalıyor, yuvarlanıyor ve kesin bir karar veremiyordum" (75). Nitekim Fitnat, henüz Konya'da bulunduğu dönemde eğlenceye düşkün bir kadın olarak ön plana çıkarılmıştır. O, Meram bağlarındaki eğlencelerin kış mevsiminin gelmesiyle son bulduktan sonra sıkılmaya başlamış, içine düştüğü ruhsal bunalıma bir çare olması için İstanbul'a gelmiş bir kadındır. Ancak Fitnat'ın İstanbul'a gelmekle, istediği gibi gezip para harcamakla yetinmediği ima edilir ve bu, olumsuzlanır. Böylelikle onun teyzesinin çevresinden uzak kalamamasının zemini hazırlanmıştır. Nitekim Fitnat, teyzesi Münevver Hanım onu Doktor Mükerrem ile tanıştırmak istediğinde, iradesine hâkim olacağını düşünerek, olumlu cevap verir. Ancak Mükerrem Bey ile bir araya geldiğinde ondan etkilenir. Fitnat'a göre o, Şişli sosyetesinde bulunan insanlardan farklı, sanatkâr ruhlu, mesleğine aşkla bağlı, samimi, güzel bir insandır. Fitnat, gerek Mükerrem Bey'e ilişkin olumlu izlenimleri gerekse içtiği içkinin verdiği sarhoşlukla Mükerrem Bey ile yakınlaşır. Kendisini bir pervaneye, Mükerrem'i de ateşe benzetir; bu yakınlaşmanın bir felaketle sonuçlanacağını iyi bilmekle beraber kendine engel olmayı başaramadığını belirtir (106). Fitnat'ın "[d]udaklarım sanki bir çölün uçsuz bucaksızlığı içinde yol almaya çalışan iki yorgun kuş, onun dudaklarıysa bu çölün kenarında kayn[a]yan serin bir pınardı" (106) şeklindeki sözleri, kocalarını insan doğasına atfedilen gerekçelerle aldatan Aynınur ve Bihter karakterlerini hatırlatır. Ancak Fitnat'ın Mükerrem ile ilgili duygu ve düşünceleri kısa zaman sonra değişir.

Hatıra defterinden üç ay ayrı kaldığını söyleyen Fitnat, yukarıda sözü edilen geceden sonra Mükerrem Bey ile sevgili olmuş; bu olayın her yerde duyulmasının ardından da anne-babasını ve kocasını terk ederek onunla birlikte yaşamaya başlamıştır: "İşte tam bir aydır ki Doktor Mükerrem'le beraber yaşıyorum... Evimi, kocamı her şeyimi terkettim. Davranışlarım gizlenemeyecek bir haldeydi, Doktorla

olan ilişkimiz her yana yayılmış, dillere destan olmuştu" (107). Romanda Fitnat'ın Mükerrem ile ilişkisinin nasıl ortaya çıktığı, bu sırada neler yaşandığı konusunda herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Fitnat hatıra defterine yalnızca "bu üç ay öyle gürültülü patırtılı bir ömür yaşadım ki, ne yaptığımı ben de bilmiyordum. Uyuyor muydum, rüya mı görüyordum, farkında değildim ve hâlâ da değilim" (107) yazacaktır. Bu dönemde Fitnat'ın neler hissettiğine ilişkin bilgi sahibi olmak için, hatıra defterinin Mükerrem Bey ile arası bozulduktan sonra yazdığı bölümlerine bakmak gerekir. Fitnat ilişkisinin ilk iki ayına ilişkin olarak "Mükerrem'le ilk iki ayımız ne güzel geçmişti! Aylardan sonra bunu hatırlamak istiyorum. Bu gerçekten bir balayı, bir şeker ayı, bir aşk ayı, bir rüya ayı idi. O zamanlar böyle Ada'larda, Moda'da, Şişli'de yaşamıyorduk. İki ay, gözlerden ve kötü bakışlardan uzakta; Yakacık'ın kuytu bir köşesinde, doğa ile, ağaçlarla, sessizlikle baş başa idik" (111) diyecektir. Bu durum, yine Aynınur ve Bihter'in aşklarını gözlerden uzakta doğa ile baş başa yaşama arzularını hatırlatır. Ancak Fitnat'ın "[k]uşkusuz bir gün bu rüyadan o da ben de uyanacaktık. Hayatta hangi rüya bir karar üz[e]re sürmüş, hangi düş, denize düşmüş serseri bir nesne gibi gerçek kıyılarının sarp kayalarına çarparak orada paramparça olmamıştır?" (111) şeklindeki sözleri, onun Bihter ve Aynınur'dan farklı bir bağlamda ele alınması gerektiğini düşündürür. Nitekim Fitnat kocasını aldattığı ilk andan itibaren kendisini "düşmüş" bir kadın olarak görür ve öyle davranır: "[Ş]u dakikada ben, eski Fitnat değildim, onun perişan olmuş bir cesedinden ibarettim" (106). Oysa Aynınur ve Bihter'in durumunda romantik aşkın yüceltilmesi söz konusudur. Her ne kadar *Aşk-ı Memnu*'da Bihter en başta kendisini "düşmüş" bir kadın olarak nitelese de, kısa bir süre sonra kendini Behlül'e romantik bir aşkla bağlı olduğuna "inandırır" ve Behlül onu terk edinceye kadar bu yasak ilişkisinden mutluluk duyar. *Sevda Peşinde*'de ise Aynınur'un kendini düşmüş bir

kadın olarak konumlandırması asla söz konusu değildir; o, Tanrı katında "gerçek eşi" olarak gördüğü Ali İlhami'ye birlikte olmayı "tabii" bir hak saymaktadır.

Romanda dikkat çeken ve Fitnat'ı tezin diğer bölümlerinde incelenen karakterlerden ayıran şey, onun Mükerrem ile geçirdiği o iki aydan sonra, bir anda daha önce uzak kalmaya çalıştığı, ancak cazibesinden kaçamadığı hayat tarzının önde gelen temsilcilerinden birine dönüşmesidir: "Şişli'nin gözde bir yerinde bir apartmandayız. Fakat üç gün bir yerde durmuyoruz ki… Evimizi bırakıp bir aydır ki Adalar'da, Moda'larda geziyoruz" (107). Hatıra defterine Ada'da tuttukları köşkte, misafirleriyle sabahlara kadar eğlendiğini, şimdiye kadar hiç kimsenin Ada'da böylesine gürültülü ve görkemli bir hayat yaşamadığını yazacaktır. Bunda elbette, Aynınur ve Bihter'den farklı olarak, Fitnat'ın kocasını aldatmasının ortaya çıkması ve tanıdığı tanımadığı herkesin bu olaydan haberdar olmasının rolü de olmalıdır. Ancak Fitnat'ın, romanda hiçbir geçerli gerekçe gösterilmeksizin, bir anda bambaşka bir kadına dönüşmesi, romanda kadın karakterin kocasını aldatmasının okuyucuya bir mesaj vermek üzere kullanılmasıyla açıklanabilir: Fitnat, lüks, gösterişli, eğlenceli ve modern bir hayat yaşamak isterken "yoldan çıkmış", büsbütün "ahlaksız" bir kadın olmuştur. Aslında Fitnat henüz Mükerrem ile birlikte olmadan önce "[b]ir uçurumun dehşet verici kenarında bulun[duğunu]" (98) bilmektedir. O, en başından beri, teyzesinin çevresinde sürdürülen yaşantıya katılıp katılmamak, "namuslu" kalmak ya da "namussuz" olmak arasında gidip gelmektedir. Dolayısıyla Mükkerrem ile birlikte olarak, sözü edilen yaşantıya dâhil olmayı, "namussuz" bir kadın olmayı seçmiştir. Ancak bir süre sonra Fitnat'ın içinde bulunduğu durumdan huzursuzluk duymaya başladığı görülür:

> Bilmiyorum, aylardan beri sürüp giden bu hayat ne olacak? Ne gecem ne gündüzüm belli... Bazen düşünüyorum da duygularımda eski

> incelik ve temizliği bulamıyorum. Mükerrem'e karşı olan hislerim de ilk günkü gibi değil. Bazen kendi kendime 'Bu adam için mi tüm yaşantımı evimi barkımı feda ettim diyorum? Bu adam benim neyim, ben bu adamın nesiyim? Hayvanî ilişkilerden başka birbirimize neyle bağlıyız? (111).

Burada Fitnat'ın evli olmadığı bir erkekle yaşadığı bu hayat nedeniyle kendisini "kirli" olarak nitelemesi dikkat çekicidir. Denilebilir ki arzularının peşine düşmesi, kadın karakterin kendisi tarafından da fuhuş ile eşdeğer tutulmaktadır. Toplumun değer yargılarının Fitnat tarafından giderek daha fazla benimsendiği görülür. Fitnat, kendisini geleneksel toplum yapısı içerisinde geçerli olan herhangi bir kategoriye yerleştirememekten rahatsızlık duymaktadır. Bu bağlamda şu alıntı dikkate değerdir:

> Apartmanımız tozdan pislikten geçilmiyor. Hizmetçi aldırış etmiyor, ben de aldırmıyorum. Günler geçiyor ki eşyaların tozları alınmıyor… Etrafımı bomboş gözlerle seyrediyorum. Konya'daki evimle Şişli'nin en seçkin bir yerindeki bu süslü ve yüksek apartmanı düşünüyorum da, arada büyük bir fark görmüyorum [görüyorum A.Ç.]. Orasını benimsemiş, baştanbaşa kendi ellerimle tanzim etmiştim. Oysa bu apartmanı hiçbir zaman benimseyemedim. Burası bana hep yabancı geldi ve yabancıdır da. Şimdi benim olan bu karyolanın iki ay sonra bir başkasının, bir başka kadının olmayacağı ne malûm? (112)

Nitekim kendisini "metres" olarak konumlandıran Fitnat, bu durumun yarattığı huzursuzluğu, daha çok eğlenerek, daha çok para harcayarak gidermeye çalışır. Böylece giderek daha olumsuz bir kadın haline geldiği gösterilir. Bu bağlamda Doktor Mükerrem ile aralarında geçen şu tartışma dikkate değerdir: "Bu

akşam Mükerrem[‘]le aramızda, yarın akşamki eğlentimiz için ısmarladığım şampanyaları almadığından ötürü kıyametler koptu. –Ne olacak, misafirlerimiz şampanya yerine şarap ve konyak içsinler, dedi. Küçümseyerek yüzüne baktım: — Gülü koklayan, dikenine tahammül etmelidir, dedim” (112). Bu bağlamda Fitnat, aşkının ve arzularının peşinden koşan Aynınur Hanım’dan ve Bihter’den büyük ölçüde farklılaşmıştır. Artık Fitnat, Mükerrem ile onu sevdiği için birlikte değildir; bir çeşit intikam duygusuyla hareket etmektedir. Ancak bu intikam hissi Mükerrem ile ilişkisinde açıkça dile getirilmez. Yalnızca romanın bir bölümünde her isteğini yerine getiren Mükerrem’den rahatsızlık duymaya başladığını dile getirir: “Teslim olan bu adamı iğrenerek seyrediyordum. Ne dayanıksız bir insandı! Oysa ben onu karşımda bir kaya sağlamlığıyla güçlü ve mağrur görmek istiyordum” (114). Burada Fitnat aracılığıyla ataerkil toplum yapısının, gücü elinde tutan, kadını denetleyen, otoriter erkek anlayışının onaylandığı görülür. Ancak romanda ideal olarak düşünülebilecek tek bir erkek karakter yoktur. Mükerrem, Fitnat’ın isteklerini yerine getirecek kadar para kazanabilmek için, sahte rapor düzenlemek gibi, yasa dışı işler yapar ve polisin durumu fark etmesi üzerine tutuklanır. Böylece Mükerrem ve Fitnat ilişkisi biter. Ancak Fitnat’ın “düşüş”ü bununla sona ermez; Muhlis adındaki Adanalı bir gencin “metresi” olur. Muhlis’i uyuşturucu ve kumara alıştırır. Fitnat artık savaş yıllarında kolay yoldan para kazanan insanlara büyük harcamalar yaptırarak onlardan intikam almaya çalışır. Romanın başında yer alan çerçeve anlatıda Fitnat’ın tanıtımı sırasında bu noktaya da dikkat çekilmiştir: “Büyük bir olasılıkla doğa onu, kaldırımlar üstünde sürünen aç bir sınıfın tok bir sınıfa karşı duyduğu intikamı almakla görevlendirmiştir” (15). Fitnat’ın bu düşüncelerinin kaynağında, savaş zenginlerini zarara sokarak sosyal adaleti sağladığını düşünen İclal adlı fahişe vardır. Romanda İclal, fahişe olmasına karşın evlilik paravanı ardına sığınarak her türlü

ahlaksızlığı yapan "aile kadınları"ndan üstün gösterilir. Bu durum akla Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Can Pazarı* (1924), *Utanmaz Adam* (1930), *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* (1934) gibi romanlarında, fırsatçılık, vurgunculuk gibi yollardan servet edinen kişileri soyarak cezalandıran roman kişilerini getirir[33]. Gürpınar'ın bu romanlarında savaş zenginlerini dolandırarak onlardan intikam alan kişilere karşılık, *Zaniyeler*'de Fitnat ve İclal, cinselliklerini kullanarak aynı amaca hizmet ederler.

Romanın sonunda Fitnat'ın seçimlerinden dolayı pişman olduğu gösterilir. Onun yaşadığı bu değer kaybı, kocasını aldatmasının cezasıdır:

> Düşünüyorum; ben asla bu kadar fena bir insan değildim; benim tertemiz duygularım vardı. Benim göğsümün altında çarpan kalp de acıyı bilen bir insan kalbiydi. Fakat o teyzem, o mel'un kadın karşıma çıkarak hayatımı böyle bir paçavra haline sokmuş ve beni dönüşü bulunmayan bir uçurumun kenarına getirmişti. Bu felakette Mükerrem ikinci derecede geliyordu. Asıl cani, asıl katil teyzemle ikimizdik. Ve bizler geçmişin sultanlar gibi takdis ettiği Fitnat'ı böyle derin bir çirkefin ummanında boğmuştuk… (116)

Romanda cezalandırılan tek kadın Fitnat değildir. Romanın sonunda Fitnat, Münevver Hanım'ın hastalandığını öğrenir. Münevver Hanım, sağlığında etrafındaki onca kalabalığa rağmen, bir hastane köşesinde yapayalnız ölümü beklemektedir. Manto izleği, Münevver'in yaşadığı değer kaybını gösterecek biçimde romanın bu bölümünde yeniden gündeme gelir: "Bir zamanlar onun omuzlarını örten ağır lûtr manto yerine şimdi yamalı ve kirli bir hasta gömleği, zayıf ve hasta vücudunu örtmekteydi" (187). Teyzesinin ölümü, Fitnat'ta keskin bir dönüşüme neden olur.

[33] Berna Moran, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 'Yüksek Felsefe'si" başlıklı yazısında bu roman kişilerini ve onların felsefesini ayrıntılı olarak incelemektedir.

Fitnat'ın zihninde "ölüm" ve "öteki dünya"ya ilişkin düşünceler bir araya gelir. Teyzesinin tek başına ölümü üzerine yaşadığı hayattan vazgeçer ve annesinin yanına sığınır: "Ben ölmek, bir mezbeleye fırlatılmış eski bir iskarpin gibi terk edilişlerin en feci şekliyle ölmek istemiyorum. Günahlarımı temizledikten sonra annemin affına erişirsem, ona tekrar dönmek ve onun tertemiz sevgisiyle dolu olarak […] yaşamak istiyorum" (196-97).

Tanıl Bora, Türk modernleşme sürecinde milliyetçi-muhafazakâr söylemin kadın ve aile konusundaki yaklaşımını ele aldığı "Analar, Bacılar, Orospular: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın" başlıklı makalesinde, Türk milliyetçi-muhafazakâr çevrenin önemli isimleri arasında sayılan Remzi Oğuz Arık'ın 1934 yılında *Dönüm* dergisinde yayınlanan "Köy Kadını" makalesinde, köy kadınını otantik/hakiki/doğru kadın olarak, yoz/kötü/yanlış kadın olan şehir kadınının tam karşısında konumlandırdığını belirtir (247). Bora'ya göre "[a]salak ve küstah İstanbul kadınlarına karşı Anadolu kadınlarını sahih Türk kadınları olarak öne sürmek, Anadoluculuğun yozlaşmış kozmopolit İstanbul'un karşısına masum ve mağdur Anadolu'yu çıkartan söylemin önemli bir aracı olmuştur" (249). Bu bağlamda *Zaniyeler*, başlangıçta İstanbul'un belirli semtlerinde yaşayan kadınlara yöneltilen, belirli bir tarihten sonra İstanbul'u, hatta "şehir"de yaşayan bütün kadınları içine alan eleştirel söylemin erken bir örneği kabul edilebilir. Romanın sonunda Fitnat, annesinin yaşadığı geleneksel değerlerin korunduğu, namuslu bir yaşantının sürdürüldüğü semte dönerek kötü/yoz yaşantısından kurtulur. Her ne kadar "Anadoluculuk" anlamında bir göndermesi olmasa da "[e]ğer eski Fitnat'ı ve Konya'da sultanlar gibi yaşayan o temiz aile kadınını tekrar bulmak mümkün olsaydı, güle güle yaşayacağım ömrümün on senesini onu bulmaya feda ederdim" (196) şeklindeki sözlerinde açığa çıktığı üzere Fitnat, Konya'daki yaşantısını terk

ettiği için pişmandır. Kadın karakterin pişmanlık içinde gösterilmesi, romanın mesaj verme çabasıyla uyumludur. Nitekim tezde incelenen romanlarda yalnızca Fitnat ve *Sabir Efendi'nin Gelini*'ndeki Huriye kocalarını aldattıkları için pişmanlık duyarlar. Her iki roman da, birbirinden farklı olmakla birlikte, bir mesaj vermek, belirli bir düşünceyi savunmak üzere kaleme alınmışlardır.

Zaniyeler, modernleşmenin, kocasını aldatan kadın karakter(ler) aracılığıyla, namus ve ahlak kaybıyla ilişkilendirilerek olumsuzlandığı ve geleneksel değerlerin yüceltildiği bir romandır. Bu durum *Sabir Efendi'nin Gelini* romanıyla bir karşıtlık oluşturmaktadır. Nitekim *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında, daha önce de vurgulandığı gibi, modern olanın yüceltilip geleneksel olanın olumsuzlanması söz konusudur. Bu iki roman arasındaki karşıtlık ilişkisi, bu romanların yazıldığı dönemdeki fikir ayrılıklarına işaret etmesi bakımından ilgi çekicidir. Ayrıca savundukları görüşler açısından birbirine karşıt konumlanan bu iki romanın, kadının ataerkil toplum ve aile içerisindeki geleneksel rollerini sürdürmesi konusunda ortak bir tutum sergilediğinin altı çizilmelidir. Nitekim *Zaniyeler*'de, Batılı/modern olmakla birlikte ahlak düşüklüğü içerisinde gösterilen kadın karakterlerin en belirgin özelliği, gösterişli tüketim alışkanlıkları ve geleneksel kadın rollerini yerine getirmemeleridir. *Sabir Efendi'nin Gelini*'nde ise hem ahlak düşüklüğü içerisinde olup kocasını aldatan hem de gösterişe meraklı, dağınık, ev içi sorumluluklarını yerine getir(e)meyen kişi geleneğin temsilcisi durumundaki Huriye'dir. Bu romanda modernliğin temsilcisi durumundaki Belkıs, ahlaki açıdan olduğu gibi, gösterişten uzak, temiz, düzenli ve ev işlerinden anlayan bir kadın olması bakımından da Huriye'den üstündür. Dolayısıyla bu romanlarda modern ya da geleneksel değerlerin savunulmasına bakılmaksızın, kadın karakterlerden kocalarına sadık olmalarının yanı

sıra geleneksel kadın rollerini eksiksiz olarak yerine getirmelerinin beklendiği söylenebilir.

C. Cumhuriyet Modernleşmesinin Sorgulanması Bağlamında Aldatma

Adalet Ağaoğlu, *Göç Temizliği* adlı anı-romanında, "verilmiş, alınmamış görev, kendi seçimlerimiz olmayan yönelmeler" (147) sorununun sürekli olarak zihnini meşgul ettiğini, *Ölmeye Yatmak* romanını yazıncaya kadar, bu sorgulamayı gündeme getirecek oyun taslakları kurmaktan öte hiçbir şey yapmadığını belirtir. *Ölmeye Yatmak* romanına ilişkin olarak ise "[y]azılmasının geciktiğine inandığım bir roman yazdım. Cumhuriyet ideolojisini ameliyat masasına yatırdım. Bu ideolojinin bireyleri nasıl yapıp çattığını soruşturdum" (234) değerlendirmesini yapar. Ağaoğlu'nun sözünü ettiği bu soruşturma, romanın başkarakteri Aysel'in çevresinde geliştirilir. Aysel, Cumhuriyetin temel değerlerinin toplumun geniş kesimlerine ulaştırılma çalışmalarının yoğun bir şekilde yürütüldüğü bir dönemde doğmuş ve okulda aldığı eğitim yoluyla bu değerleri benimsemiş bir akademisyendir. Roman Aysel'in, kocası Ömer'i, Engin adındaki öğrencisiyle aldattıktan bir süre sonra intihar etmek için geldiği bir otel odasında başlar ve 1 saat 27 dakika geçtikten sonra otelden ayrılmasıyla son bulur. Romanda Aysel'in otelde kaldığı bu süre boyunca, çocukluğundan başlayarak geçmiş yaşantısının anlatımına yer verilir. Ayrıca roman boyunca çeşitli vasıtalarla Aysel'in ilkokul arkadaşlarının yaşantıları da anlatılır. Böylece romanda yaklaşık otuz yıllık bir tarihsel sürecin çeşitli yönleriyle anlatımı söz konusudur. Berna Akkıyal'ın "Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* Üçlemesinde 'Kimlik' Sorunsalı" adlı yüksek lisans tezinde "'birey'i, bir tek an'ın içinden, tüm yaşamına, kendisini çevreleyen topluma ve sisteme bakarken resmetme[nin]" (3) Adalet Ağaoğlu'nun bütün romanlarında başvurduğu bir yöntem olduğunu ifade

eder. Yazar, kısa bir zaman dilimi ya da tek bir an içinden yaşamına bakan bireyi kurgularken, yalnızca bireyin yaşamını değil, onun yaşamını kuşatan toplumu da parça parça ortaya çıkarmaktadır (Akkıyal, 3). Nitekim *Ölmeye Yatmak*'ta da Aysel ve onun çevresindekilerin yaşantılarının anlatımıyla sözü edilen tarihsel süreç içerisinde yaşanan toplumsal değişiklikler ve bu değişikliklerin yarattığı tepkiler ortaya koyulur. Ancak burada romanda irdelenen tarihsel süreçlerden çok, evli kadının kocasını aldatmasının, romanın kurgusuna sağladığı katkıya dikkat çekmek istenmektedir. *Ölmeye Yatmak*'ta belirli bir düşüncenin roman formunda dile getirilmesinde, Ağaoğlu'nun deyimiyle "Cumhuriyet ideolojisinin ameliyat masasına yatırılması"nda, evli kadının kocasını aldatması bir çıkış noktası olarak kullanılmaktadır. Aldatma, kadın karakterin bütün hayatını sorgulamasına yol açan bir kırılma noktasıdır. Kendisine çizilen sınırların dışına ilk kez çıkan Aysel, bulunduğu noktadan o sınırların sorgulamasını yapar.

Romanda olaylar, çoğunlukla romanın başkarakteri Aysel tarafından anlatılır. Dolayısıyla, Aysel'in kocasını aldatmasına ilişkin olarak bilinenler, bu karakterin anlattıklarıyla sınırlıdır. Romanın başında Aysel, "[k]ız öğrencilerimden biri, Anna Karenina ya da Madame Bovary gibi ölüme yattığımı görse, kimbilir nasıl güler! Kafa kafaya verip ne dalga geçerler bu tür seçimlerimizle" (23) şeklindeki sözleriyle kendisini, kocalarını aldattıkları için felakete sürüklenen roman karakterleriyle ilişkilendirir. Okuyucu, roman boyunca Aysel'in kocasını neden ve nasıl aldattığı, kendisini ilişkilendirdiği roman karakterleri ile aynı sonu paylaşıp paylaşmayacağı sorularına cevap arar. Romanda Aysel karakterinin kendisi de kocasını neden aldattığı sorusuna bir cevap bulma, sınırı aşma eylemini anlamlandırma çabası içinde kurgulanır. Ancak romanda Aysel'in kocasını tek bir nedene bağlamak zor

görünmektedir. Nitekim romanda aldatmanın ortaya çıkmasında birbiriyle yakından ilişkili birden çok durumun rol oynadığını söylemek olanaklıdır.

Ölmeye Yatmak'ta Aysel'in kocasını aldatmasını gerekçelendirebilmek için geçmiş yaşantılarına, o zamana kadar sıkı sıkıya bağlı olduğu ideallerini sorgulamaya yöneldiği görülür. Romanda Adalet Ağaoğlu'nun sözünü ettiği "verilmiş, alınmamış görev, kendi seçimlerimiz olmayan yönelmeler" sorunu, Aysel'in kocasını aldatmasının temel gerekçesi olarak ortaya konulmaktadır. Nitekim kocasını aldattığı için kendini cezalandırmak üzere "ölmeye yatan" Aysel, sınırı aşmasının nedenlerini anlamaya çalışırken, ilk olarak çocukluğundan itibaren kendisine yüklendiğini düşündüğü görevlerin sorgulamasını yapar: "'Yeni bir kuşak doğuyor!' Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle doğumun ayrı bir sorumluluğu vardır. 'Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen…" İlk görev. Nedir bir ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklendiğiniz bir sorumluluk" (21).

Aysel'in yüklendiği sorumluluklar, benimsediği idealler arasında bu tez bağlamında dikkat çekici olanı, "erkeğini yalnız koymama" çabasıdır. Aysel, kendisine verilen bütün görevleri, kendisi için değil, temelde "erkeğini yalnız koymama" amacına ulaşmak için yerine getirdiğini, ancak kocasını aldattıktan sonra fark edecektir. "Erkeğini yalnız koymama" düşüncesi, romanın başından sonuna kadar takip edilebilen ve özellikle Aysel'in ilkokul arkadaşı Aydın ile ilişkisi bağlamında dile getirilen bir izlektir.

Romanda Aysel'in sürekli olarak ilkokul arkadaşı Aydın ile hesaplaşma isteği içinde olduğu söylenebilir. Nitekim ölmeye yattığında, Aydın'ı aramayı düşünür: "Neden ille telefon edip Aydın'ı çağırmak istiyorum? 'Özgür bir Türk kadını' oluşumu onunla kanıtlamadım! Yirmi beş yaşında bir delikanlı ile kanıtladım. Anlaşılan bunu bilmesini istiyorum. Böyle ise, apaçık bir öç alma özlemi içindeyim

demektir" (43). Aydın, roman boyunca Aysel'in ne derecede uygar bir "Türk kızı" olduğunu denetleyen biri konumunda gösterilir. Aysel'in de sürekli olarak Aydın'a kendisinin Cumhuriyet ideallerine ne kadar bağlı olduğunu kanıtlamak isteği içinde olduğu görülür: "Aydın, hep en beklenmeyen zamanlarda aklına düşüyordu. O çekik gözlerini, gözlerinin hoşgörüyle alay karışımı bakışlarını sevmiyordu. Ama sanki ne yapsa ona inat, ne yapsa onun gözüne girmek için… Sanki Ulu Ata, Aydın'ı başına bekçi koymuş gibi bir şey" (195). Çimen Günay Erkol, "Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm" başlıklı makalesinde, Aysel'in bu isteğinin, ancak Aydın'ın adının anlam yükü ile birlikte düşünüldüğünde anlam kazandığını belirtir (171).

Bu bağlamda Aysel ve Aydın arasındaki her karşılaşmanın, özellikle Aysel açısından, uygarlık yolunda kat edilen mesafenin sergilendiği bir alan oluşturduğu söylenebilir. Örneğin ilkokuldan mezun olduktan sonra ortaokul eğitimi için kasabadan ayrılan Aysel ve Aydın, yaz tatilinde kasabaya döndüklerinde karşılaşırlar. Aysel, anne ve babasının baskıları sonucunda yaz tatilinde başını örtmek zorunda kalmıştır. Aydın'ın kendisini başı örtülü olarak görmesinden büyük bir rahatsızlık duyar ve oradan kaçar. Aydın ise Aysel'in "Ankara'da ortaokula devam etmesine rağmen" başını örtmesini ve bir erkek arkadaşını gördüğünde yolunu değiştirmesini "Atatürk çocuğu" olmakla bağdaştıramaz. Henüz ortaokul öğrencisi olan Aydın'a göre "[k]adınlarımız tam Batılı olmadıktan sonra Türkiye[']mizi muasır medeniyet seviyesine çıkarmak çok güç[tür]" (76). Aydın, Aysel'in "Atatürk çocuğu" olmak yolunda üzerine düşen görevleri yerine getirebileceğinden şüphelidir.

Romanda Aysel ve Aydın'ın bir diğer karşılaşması lise yıllarına denk gelir. Aydın arkadaşlarıyla birlikte gezintiye çıktığı bir günde, aynı yere piknik için gelmiş

olan kız öğrenciler içinde Aysel'i görür. Aralarında kısa bir konuşma geçer. Aysel, ürkek ve utangaç tavırlarıyla bir an önce Aydın'ın yanından uzaklaşmak istediğini belli eder ve gitmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Aydın ile aralarında geçen diyalog romanın temel tezlerinin anlaşılması bakımından dikkate değerdir: "Bütün aklımı kullanıp, 'Bir Atatürk kızı olarak hiç yakışmıyor sana bu ürkek haller' dedim. Şaşırıp kaldı" (166). Aydın, Aysel'in ne ölçüde "Atatürk kızı" olarak yetiştiğini belirler gibidir. "Biz Cumhuriyet çocukları medeni olmalıyız, değil mi ya? Annelerimiz, babalarımız gibi kaç göç içinde mi yaşayacağız?" (166) diye sorar. Aysel, Aydın'a hak verdiğini ancak öğretmenlerinin bu tarz davranışları hoş karşılamayacağını ifade eder. Bunun üzerine "[a]rtık bu öğretmenlere de kızmaya başlamıştım doğrusu. Hem 'medeni olun' derler, hem de nefes aldırmazlar" (166) diye düşünmeye başlayan Aydın, "[o]nları da bizim gibi düşünmeye ve hareket etmeye zorlamalıyız. Böyle masumane konuşmak bizim en tabii hakkımız" (166) diyerek Aysel'e çıkışır. Aysel de "[s]izin hiçbir şeyden haberiniz yok am**a.** Size söylemesi kolay geliyor. Okumak için neler çektim. Daha fazlası elimden gelmez. Bir eğri halim görülse, okulumdan olurum sonunda" (166) diyerek, amaçladığı "Atatürk kızı" olabilmek için en azından şimdilik ödün vermek zorunda olduğunun altını çizer. Konuşmanın sonunda sinirleri iyice gerilen Aydın, "[b]izim cahil kızlar hep korkak olurlar zaten!" (167-68) diyerek Aysel'i hem cahil hem de korkak olmakla suçlar. Sonra da "[b]iz de böyle erkek erkeğe dans edip gezeriz artık" (168) diyerek Aysel'in bir Atatürk kızı olarak üzerine düşen görevleri tam olarak yerine getirmediğini vurgular. Burada Aydın'ın "cahil" sözcüğü ile geleneksel olanı, "aydınlanmamış" olanı kastettiği açıktır. Bu, *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında da sorunsallaştırılan geleneksel-modern, cahil-aydın karşıtlığının bir devamıdır. Bu noktada Aysel, geleneksel kadın figüründen farklı bir kadın, bir "Atatürk kızı"

olmaya kararlı olduğunu şu sözlerle ifade eder: "Yok, yok. Ben korkmam. Sizler de korkmayın. Babalarımız gibi yalnız kalmayacaksınız. Sizi yalnız koymayacağız, korkmayın" (168). Burada Aysel, bir Atatürk kızı olarak sorumluluklarının bilincinde olduğunu vurgulamaktadır. Aysel'in sorumluluğu, erkeğini, babaları ile aynı kaderi paylaşmaktan kurtarmak; yalnız koymamaktır. Burada Aysel'in fark edemediği şey, kendisi için değil, erkeğinin yanında olabilmek için aydınlanmak istemesidir. Aydın, romanın daha önceki bir bölümünde "Aysel güzelleşmiş. Fakat saçları hâlâ uzun. Böyle giderse Avrupai bir genç kız olamaz" (156) dediği Aysel'in bu sözlerinden sonra onunla ilgili düşüncelerini değiştirir: "Avrupai bir genç kız gibiydi. Saçlarını da çok güzel bir şekilde omuzlarına bırakmıştı" (168). Aysel ise bir "Atatürk kızı" olabilmek için ödün vermek zorunda kalmaktan büyük mutsuzluk duyar. Ancak umudunu korur; günü geldiğinde bütün sıkıntılarının sona ereceğini düşünerek kendini teselli eder: "Yakında lise bitecek. Üniversiteye gideceğim. Yurduma daha yararlı olacağım ve benim gibi kızlar sayesinde erkeklerimiz artık yalnız kalmayacaklar" (196). Bu aşamada Aysel'in gelecekte özgür bir kadın olacağına inandığı görülür.

Romanda Aydın ve Aysel'in daha sonraki karşılaşmalarında da gündem değişmez. Üniversitede kazandığı bir burs ile gittiği Paris'ten "bir erkekle hem elele oturabileceğini, hem bunun unutulabileceğini öğren[miş]" (344) bir kız olarak döndüğünü düşünen Aysel, Gençlik Parkı'nda Aydın ile buluşur; Aydın ile el ele tutuşur ve hatta öpüşür. Aysel, bu tavrıyla Paris deneyiminin ardından ne derece medenileştiğini göstermek, cahil ya da korkak olmadığını kanıtlamak istiyor gibidir. Bu yakınlaşmadan sonra Aydın, "[h]ah şöyle! Şimdi uygar bir kız gibisin işte. İtmeyen, kaçmayan, nazlanmayan, erkeğini yalnız komayan…" (345) diyecektir. Aydın'ın "erkeğini yalnız koymama"dan fiziksel yakınlaşmayı kastediyor olması

Aysel'i rahatsız eder. Aysel kendi kendine "[a]caba 'uygar bir kız'ın nasıl olacağını nerden çıkarıyordu Aydın? Hangi gözleminden, hangi geleneğinden, hangi görgüsünden? Neden, nasıl kuruyordu böyle bir düşü?" (345) diye sorar. Nitekim Aysel'in "erkeğini yalnız koymama"dan anladığı tamamen farklıdır. Aysel, bilimsel, kültürel, sosyal ve ekonomik faaliyetlerde erkeklerle bir arada olarak yurda yararlı olmak istemektedir; bu sırada kadınlığını aklına bile getirmez. Nitekim parktaki buluşmalarında Aydın ile ilişkisinde önemli bir şeyin eksik olduğunu fark eder: "Yine de, yine de ne eksikti o akşam? Öldürücü bir şey eksikti. Tamamlanamayacak bir şey. Bir türlü bütünlenemeyecek… O *şey*'e özlenen anlamlar yüklenemeyecek… Yer yerinden oynasa Aydın yanındakinin, sadece bir kadın olduğunu unutamayacak. Yanındakinin insanlar içinde bir insan olduğunu düşünemeyecek" (344-45). Aydın ile arasındaki bu sahne Aysel'e bir başka yaşantısını çağrıştırır. Aysel, Paris'e vapurla yolculuğu sırasında üniversiteden tanıdığı Metin ile karşılaşır. Türkiye ve dünyadaki siyasi ve toplumsal gelişmelerden, edebiyattan konuştukları sırada, Metin birdenbire Aysel'i öper:

> [K]endimi *artık kadınlığına bilgi eklemiş genç bir Türk Cumhuriyeti kızı sandığımda* (vurgu benim A.Ç.); Metin'in bütün fikirlerine akıllı akıllı, bilgili bilgili karşılıklar verebildiğim ve karşı durabildiğim sırada; öyle işte, düşüncelerimi güzel güzel savunurken; öyle işte, kendi gözümde yücelip dururken; soluk soluğa, şaha kalkmış bir kısrak gibi yücelirken kendi gözümde ve fikirlerimi dinlediğini, dinleyip düşüncelerimden etkilendiğini sanıp dururken, "Ne güzel dudaklar!" diye birden üstüme atlayışı! (322)

Aysel'in gerek bu alıntıda anlatılan olayda gerekse Aydın ile olan ilişkisinde bedeni ile değil, düşünceleriyle önemsenmek isteği açığa çıkar. Aysel, bir erkekle

olan ilişkisinde biyolojik cinsiyetinin ön planda tutulmasından rahatsızlık duymaktadır. Çünkü Aysel, aldığı eğitim yoluyla yalnızca cinsel kimliği ile var olabilen geleneksel kadın figüründen farklılaşmış olduğuna inanmaktadır. Dolayısıyla Aysel, geleneksel kadın figüründen farklılaştığı yönlerinin, örneğin Fransızca konuşmasının, okuduğu kitapların ve esas olarak düşünce üretiminin beğenilmesini/önemsenmesini/takdir edilmesini arzulamaktadır. Romanda Aysel'in bu isteğinin, aradan uzun yıllar geçtikten sonra da gerçekleşmediği, Aydın ile bir başka karşılaşmasında açığa çıkar. Bu karşılaşmada Aysel, Aydın'a doçent olduğunu söyler; ancak Aydın Aysel'in doçent oluşuyla ilgilenmez, onunla birlikte olmak istediğini dile getirir. Bu olay Aysel'i hayal kırıklığına uğratır: "Oysa ben gökdelenin altında ona doçent olduğumu müjdeliyordum. Bunu önemseyeceğini sanıyordum. Asıl bunu önemsemesini istiyordum" (322). "Ölmeye yattığında", özgür bir kadın oluşunu kendisiyle değil Engin ile yatarak kanıtladığını söyleyerek Aydın'dan intikam almayı düşünür.

Burada Aysel'in "kadın" olarak değil, "insanlar içinde bir insan" olarak görülmeyi istemekle cinsiyetsizliği idealleştirdiği söylenebilir. Nitekim bu aşamada Aysel, özlediği toplumsal konuma ulaşmak için kadınlığının ön plana çıkmaması gerektiğine inanmaktadır. Aysel kendini "kadın" olmak ile "aydın" olmak arasında bir seçim yapmak durumunda hisseder. Hilmi Yavuz, Aysel'in "geleneksel ideolojinin kadına evlenip aile kurmaya yarayan cinsel bir 'nesne' olmak dışında varoluş olanağı tanımayan normları karşısında 'aydın' olmayı seç[tiğini]" (106) belirtir. Bu durum, Türk modernleşme tarihindeki modernleşen Türk kadının cinsiyetinden arındırılması, hatta erkekleştirilmesi tartışmalarını hatırlatır. Örneğin "Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri" başlıklı makalesinde bu tartışmalara dikkat çeken Deniz Kandiyoti, Cumhuriyet dönemi

romanlarında ortaya çıkan "yabancı etkilerden arınmış ve artık bir vatansever olan, yalnızca iffetli değil, açıkça cinsiyetsiz olarak tarif edilen" (147) kadın imgesinden söz ederken; kadınların özgürleşmesini ve peçelerinden çıkmasını sağlayan Kemalist reformların, bunu telafi edecek yeni bir simgesel peçeyi—cinselliği bastırma peçesini icat ettiklerini belirtmektedir (147). Aysel'in, kadın olarak değil, "insan" olarak algılanmayı istemesi, Cumhuriyet ideolojisinin kadına kamusal alanda bir görünürlük sağlarken, cinselliğinden arındırma politikasının Aysel tarafından içselleştirildiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Romanda Aysel'in Ömer ile evliliğine ilişkin olarak söyledikleri, tez bağlamında dikkate değerdir. Nitekim Ömer, Aysel'in benimsediği ideallere uygun bir eştir. Öncelikle Ömer, Aydın'dan farklı olarak, Aysel'i, "insanlar içinde bir insan" olarak görmektedir. Bu yönüyle Aysel, Ömer'i Paris'te tanıştığı Alain adlı Fransız genç ile ilişkilendirir. Nitekim Alain, Aysel'in hayatında önemli bir yere sahiptir. Alain, Aysel'in bedeninden çok düşüncelerini önemseyen ilk erkektir. Dolayısıyla Aysel, Alain ile birlikte vakit geçirdiği zamanlarda herhangi bir tedirginlik duymaz; düşündüğü tek şey şudur: "Alain'le arkadaş olmak ne güzel! Gözleri kollarını, bacaklarını yemiyordu. Gözleri, "Sen bir şeyden anlamazsın" da demiyordu. Alain oysa, henüz yirmi yaşında. Neden sanki ötekiler, kendi ülkesinin gençleri de böyle değillerdi? Acaba neden Aydın Alain gibi olamıyordu?" (341-42). Aysel'in Ömer ile evlenmeyi istemesinin temelinde, Ömer'in Alain'e olan bu benzerliği yer alır:

> Ömer de gözleriyle hiçbir kız öğrenciyi yemiyordu. Düşünmesini ve düşündürmesini biliyordu. Davranışlarıyla düşünceleri arasında büyük uçurumlar görünmüyordu. Ama sakın Asistan Ömer, özel bir durum olmasın? Hem nereden geldi Ömer? Dosdoğru Oxford'dan değil mi?

> […] "Ülkemin gençleri" derken Ömer'i ayrı tutmak gerekiyordu. (342)

Buna göre Ömer, Aysel'in biyolojik cinsiyeti ile değil düşünceleriyle ilgilenen, onunla karşılıklı fikir alışverişinde bulunan ve bu bağlamda Aysel'in, "ülkesinin gençleri"nden farklı bir yerde konumlandırdığı biridir. Ayrıca Ömer de, tıpkı Aysel gibi, Cumhuriyet projesinin temel ülkü ve ideallerini benimsemiştir.

> Biz, Beethoven senfonilerini dinledik. Son senfonide koro, 'Hep insanlar kardeş olun!' diye haykırırken Ömer'le ben gururla ellerimizi birbirine kenetliyorduk. Yanaklarımız al al. İlericiliğimiz, Atatürk devrimciliğimiz Beethoven'e, oradan da barış ve kardeşlik düşüncesine kadar uzanmıştı işte. *İşte en sonunda, Cumhuriyet'in bir erkek ve kızı olarak elele, yanyana* (vurgu benim A.Ç.) pembe ufuklara ulaşmış oluyorduk… Ben Mülkiye üçüncü sınıfta, o aynı fakültede ünlü bir profesörün gencecik asistanı. İkimiz de Fransızca biliyoruz hem ve Beethoven'in bütün senfonileri de ezberimizde neredeyse. Atatürk başımızın üstünden bize bakıyor. Göğsü kabarıyor. (320)

Daha önce sözü edilen Aysel'in "erkeğini yalnız koymama" çabasının, Ömer ile ilişkisinde bir karşılık bulduğu söylenebilir. Aysel, bir "Cumhuriyet kızı" olarak üzerine düşen görevleri yerine getirmiştir. O, artık Fransızca konuşarak, Beethoven senfonilerini dinleyerek erkeği ile eşit ve onun "yanında" yer alabilecek duruma gelmiştir. Aysel de Ömer de "yüzünü Batıya çevirmiş", devrimci", "ilerici" birer aydın olmaya kararlıdırlar. Bu durumda evlenmelerinin önünde herhangi bir engel yoktur: "Ertesi gün Atatürk'ün huzurunda, bir ondan izin aldığımızı bilerek yani, Ömer'le nişanlandık. Bütün kokuşmuş töreleri de böylece alt ettiğimizi sandık.

Evlendikten sonra ise günlerce, aylarca Beethoven'in senfonilerini çaldık evimizde" (320). Burada Aysel ve Ömer'in, Atatürk'ün huzurunda, ailelerinden değil, yalnızca Atatürk'ten izin alarak nişanlanmaları ve bu sayede kokuşmuş töreleri alt ettiklerini düşünmeleri, ikisinin de Cumhuriyet ideolojisinin, geleneksel değerlerin yerine Batılı, çağdaş değerleri benimseme düşünesini içselleştirdiklerini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu durumda Aysel ve Ömer'in evliliğinin, her ikisinin de benimsediği değerler açısından "ideal" bir evlilik olduğu söylenebilir. Nitekim bu durum, romanda Aysel tarafından farklı bağlamlarda dile getirilir. Aysel bu evlilik için "[y]olunda giden bir evlilik. Yıllar sonra yatakta birbirine hâlâ istekle sarılan iki kafa dengi. Evliliğin bir tanımı varsa, en yalını bu olmalı" (103), "o, olabildiği kadar iyi, olabileceği kadar güzel birliktelik" (227) ifadelerini kullanır. Ancak romanda Aysel'in, özellikle Engin ile yakınlaştıktan sonra, evliliğiyle ilgili olarak daha önce fark etmediği bir durumu dile getirdiği görülür. Denilebilir ki Aysel, evliliğine de bir görev duygusu ile yaklaşmıştır. Okumuş bir Türk kızı olabilmek için biyolojik cinsiyetini geri planda tutması gerektiğine inanan Aysel, bu düşüncesini evliliğinde de sürdürmektedir. "Hem canım, kadınlığımı, kocamın yanında bile düşünemem ben. Beni düşündüren hep başka şeylerdir. Hep başka şeyler… Daha yüce daha soylu şeyler" (282) şeklindeki sözlerinde açığa çıktığı gibi Aysel, daima "önemli" görevleri yerine getirmenin peşindedir. Aysel'in bir görev duygusuyla kadın kimliğini geri plana iterek aydın kimliğini ön plana çıkarmak istemesi, aldatmanın en önemli gerekçesini oluşturur. Nitekim Aysel otel odasında "ölmeye yattığında" kocasını neden aldattığını anlamaya çalışırken, Engin ile yaşadıklarını gözden geçirir. İlk defa Engin ile yakınlaştığında kendini kadın kimliğiyle bir bütün olarak hissettiğini ve o zamana kadar görev duygusuyla yaklaştığı bedenini de ilk kez o zaman fark ettiğini düşünür.

Aysel, kitabının son provalarını görmek için matbaaya gittiğinde öğrencisi Engin'in orada çalışmakta olduğunu öğrenir. İkisi arasında matbaada başlayan sohbet Aysel'in evinde sürer. Aysel ve Engin sabaha kadar oturup sohbet ederler; birlikte şiirler okuyup şarkılar söylerler. Aysel bu geceyi hayatında bir dönüm noktası olarak konumlandırmaktadır:

> Bu coşkunluk başıma vurdu. Nerdeyse, hemen o gece devrimin gerçekleşebileceğine ben bile inandım. Yine de kendimi seyredecek aralıklar buluyordum. Coşkunluğumun nedeni apaçık: Aydın oluşum gibi—neden küçümsemeli—kadın oluşumun da giderek gölgede kalmaya zorunlu bulunduğu bir dönemde, kendimi birden yine önde, dipdiri ayakta görüverdim. 'Bu belki de son fırsatımdı. Dört elle sarıldım.' İlericiliğimi dirilten bir şırınga yemiş gibi taptazeydim işte. (180)

Romanda bu gece, Aysel'in bedeninin ve kadın kimliğinin farkına vardığı bir aşama olarak sunulur. Nitekim Engin, henüz matbaada bulundukları sırada çocukluğunda kaymakam tarafından başka bir aileye evlatlık verilmek istendiğini anlatırken "o ailelerden birinin yetiştirmesi olsaydım ve sizden bunu isteseydim, yatardınız benimle" (281) şeklindeki sözleriyle Aysel'e olan ilgisini belli eder. Romanda o sırada "saygıdeğerliğini korumak" için Engin'in bu sözlerini duymazlıktan geldiğini söyleyen Aysel, zihninden geçen pek çok düşünce arasında Engin ile yatıp yatmamayı düşünür: "Yatarım. Neden yatmayayım? Batılı bir şey gibi, bir insan gibi yani… Neyim eksilir?.. 'Sende olanı bölüş' demiş hem Marx, hem de Hazreti Muhammed" (283). Aysel, gece boyunca Engin'in kendisine bakışlarının farkında olduğunu, ancak henüz doçent oluşunun şartlanmalarından sıyrılamadığı için farkında değilmiş gibi davrandığını söyler (181). Oysa Aysel ilk defa o gece,

Engin ile bir aradayken, kendini bir bütün olarak hissetmektedir: "Bütün aklım, bilgim, saçlarım, dudaklarım, göğsüm, belim, dünyaya bakışım, gülüşüm, söyleyişim bir bütün halinde ortaya dökülüyordu. Bir arada hem saygıdeğer, hem saygıdeğmez; hem kusursuz, hem kusurlu; hem giyinik, hem çıplak. *Hem kadın, hem insan* (vurgu benim A. Ç.)" (181). Buradaki alıntıda, daha önce bir kadın olarak değil, "insanlar içinde bir insan" olarak algılanmak isteyen Aysel'in, aklını, bilgisini, dünyaya bakışını; saçları, dudakları, göğsü, beli ile bir arada, "hem kadın, hem insan" olarak, birini diğerine tercih etme zorunluluğu bulunmadan hissettiği görülüyor. Bu, Aysel için yeni bir durumdur. Nitekim Ömer ile evliliğinde kadın kimliğini, bedenini geri plana itmiştir. Romanda Engin'in varlığının ve Aysel'e olan ilgisinin, Aysel'i kendi bedenini keşfetmeye sürüklediği gösterilir. Nitekim Aysel, sabah olup Engin evden ayrıldıktan sonra bedenini incelemeye koyulur; aynanın karşısına geçip kendini seyreder:

> O sabahtan başlayarak ilk kez gövdemin elle tutulur, bakılıp görülür somut bir şey olduğunu anladım. Ama o sabah henüz çekingendim. Kılları alınırken bile *kendi gözümde hep bir fikir yığını haline gelmiş olan bu başı* (vurgu benim A. Ç.), bu boynu, bu kolları, bacakları hemen yeniden var saymakta bocaladım. Ellerimi belime, kalçalarıma koydum. Giyinikken öylece önden, arkadan seyrettim kendimi. Bir an soyunup aynanın karşısında çırılçıplak durmak istedim. Bu isteğimi aynadaki görüntümü azarlayarak yendim. Yine saçlarıma sığındım. Saçlarımı yeniden ve bir dolu fırçaladım" (183)

Burada Aysel'in kendini ilk defa "hem kadın, hem insan" olarak duyumsadığı geceden sonra bedeninin farkına vardığı görülüyor. Aysel, o zamana kadar bedenine kadınlığından/cinselliğinden bağımsız bir nesne olarak, bir görev duygusuyla

yaklaştığını şöyle ifade eder: “Bütün o pedikürler, manikürler, geceleri yüzümü iyi bir kremle silişim, sabahları yüzüme hafif bir nemlendirici sürüşüm, kollarımın altına, orama burama talk pudraları serpişim, o sabaha değin sanki hep kadınlığımdan kopuk; sağlık, rahatlık için yapılmış birer görevdi” (183).

Otel odasında “[a]caba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç?” (183) diyerek kendini sorgulamayı sürdüren Aysel, kocasını neden aldattığının cevabını bulmuş gibidir. O geceden sonraki durumuna ilişkin olarak şöyle bir benzetme yapar: “Havaya değip de bozulmasın diye salamura tenekelerinin üstüne taş koyarlar. O zaman düşünmemiştim sanıyorum. Ama galiba taşı kaldırılmış bir peynir tenekesiydim” (181). Bedeninin farkına varıp bir kadın olduğunu duyumsayan Aysel’in bu aşamadan sonra Engin ile birlikte olup kocasını aldatmasının kaçınılmaz olduğunu ima ettiği söylenebilir. Nitekim Aysel, sözünü ettiği bu geceden bir hafta sonra, Engin’le birlikte olarak kocasını aldatır.

Tezin diğer bölümlerinde incelenen romanlardan farklı olarak, *Ölmeye Yatmak*’ta Aysel’in kocasını aldatması süreklilik göstermez Aysel, “[g]övdemin bunca yıl benden böylesi kopuk oluşu nedendi acaba?” (184) diye sorarken romanın başından itibaren kocasını neden aldattığı sorusuna bir cevap bulduğunu düşündürür. Ancak yıllardır gövdesinden kopuk oluşunu, kendini kadın olarak duyumsamayışını kocasını neden aldattığı sorusuna yeterli bir cevap olarak görmez. “Cinsel bir tutkun bile yok ona. Engin nereden âşığın oluyor senin? Keşke? Övünecek bir şey bulmuş olurdun hiç değilse. Ya da varla yok arası bir ilişkiye bir anlam yüklemiş olurdun” (321) şeklindeki sözleriyle Engin’e karşı cinsel bir çekim duymadığını belirtir; dolayısıyla kocasını aldatmasının yalnızca yıllardır habersiz kaldığı kadınlığıyla açıklanamayacağını gösterir. Nitekim Aysel, daha sonra kendisiyle yeniden birlikte

olmak isteyen Engin'i, "[y]inelenmesi, benim için bir fikir olmuş bulunan ilkini anlamsızlığa iterdi" (62) düşüncesiyle geri çevirmiştir. Aysel'e göre "[k]afada sürdüremediği[n]i yatakta sürdürmek" (105) anlamsızdır. Bu bağlamda Aysel'in tezin ilk bölümünde incelenen romanlardaki kadın karakterlerden büyük ölçüde farklılaştığı söylenebilir. Nitekim bu romanlardaki kadın karakterler, Bihter ve Aynınur, kocalarını karşı koyamadıkları bir cinsel çekim ve hatta cinsel ihtiyaç nedeniyle aldatmışlardır. Aysel ise kocasını aldatmasının başka nedenleri olduğunu ima eder:

> Belki de salt gövdesi çekmiştir beni. Şimdi Intelligenzia'larımızdan biri de olsa, evde kalmış kızlardan biri de kalkıp odasına gittiğimi bilen, 'Bazı kadınlar yaşlanmaya doğru gençlere düşerler… Bu da öyle derdi. Bu yargıyı hemen kabulleneceğim. Kolay da olacak. Bir şeyi çözebilsem! Neden seyrettiğimi onu, odasını, Anıtkabir'i… Ve son üç ay içinde isteklenebilseydim. Yeniden girseydim yatağına… Yeniden özleseydim… Özleyip yasaklasaydım kendime onu… Hemen kabulleneceğim okumuş ya da cahil, kolay çözümleyici hayat yargıçlarının yargısını. Ve bu öylesine işime gelecek ki!.." (226)

Ancak Aysel, kocasını neden aldattığı sorusuna kendini ikna edecek bir cevap bulamaz. Çimen Günay Erkol, daha önce sözü edilen Türk romanındaki kadın imgelerine odaklandığı makalesinde, *Ölmeye Yatmak*'ta aldatmanın "cinsel özgürlük" sorunu olarak ortaya çıkmadığını özellikle vurgular. Erkol, Aysel'in, kendisinden hoşlanan ilkokul arkadaşlarından Aydın ya da Ali ile değil de Engin ile birlikte olmasını, Engin'in 60'lı yılların özgürlükçü kuşağına mensup bir "devrimci" olmasıyla ilişkilendirir. Erkol'a göre, Aysel'in Engin ile birlikte olması "Cumhuriyet kuşağına mensup bir aydının 60'lı yıllarda başetmek zorunda kaldığı aşağılık

duygusundan kurtulmanın bir yolu[dur]" (170). Ancak romanda aldatmanın nedenlerinden çok sonuçları ağır basar. Özgür bir kadın olduğunu düşünerek Engin ile birlikte olan Aysel, bu deneyiminden sonra özgür olmadığını fark eder. Bu bağlamda Aysel'in, Engin ile birlikte olduğunda kızlık zarının yeniden yırtılmasından söz ettiği bölüm dikkate değerdir:

> Kimse inanmayabilir. Ama ben gördüm, biliyorum: Kadınlık zarı yıllar sonra yeniden pekişiyor. Hiç değişmemiş gibi oluyor. Bütün tutsaklık perdelerini yırtıyorsun, yırtıyorsun; sonra bir de bakıyorsun, hiç el değmemişlik. Hiçbir şeye başlanılmamış sanki. Hiçbir şey eskimemiş. Yeniden eskitmeye başlamak. Aynı şeyi hep yeniden, yeniden denemek. Kendine hiçbir şey katmadan ve üstelik usanmadan, usanmaya kendinde hak tanımadan. Kadın olmadan önce insan olduğunu kendine bile unutturarak. Kendini yeniden pekiştirerek, sonsuza dek hep aynı yerde dönerek, dönerek… Kimbilir, bu belki de derimizin altına zorla tıkıştırılmış bir hastalıktır. (44)

Bu alıntıda Aysel'in kızlık zarının yeniden yırtıldığının söylenmesi, romanın bütünü açısından simgesel bir öneme sahiptir. Nitekim Aysel bu olaydan sonra bir tür aydınlanma yaşar. Aydın bir kadın olmakla özgürleştiğine inanan Aysel, böylelikle o zamana kadar bir tür "yanlış bilinç[34]" içinde olduğunun ayırdına varır. Buna göre Cumhuriyet ideolojisini içselleştiren Aysel'in kendi özgürlüğüne dair bir yanlış bilinç içinde olduğu söylenebilir. Nitekim Aysel, kurtulmuş (*emancipated*), ancak özgürleşmemiş (*unliberated*) bir kadındır. Aysel, kendisine verilen görevleri eksiksiz

[34] "Yanlış bilinç" (*false consciousness*), sıklıkla Karl Marx'a atfedilen, ancak ilk defa Friedrich Engels tarafından1893 yılında Franz Mehring'e yazılan bir mektupta geçen bir terimdir. Ancak içerik olarak Karl Marx'ın Alman İdeolojisi adlı kitabındaki "ideoloji" tanımını kapsamaktadır. Buna göre ideoloji, en genel tanımıyla yanlış bilinçtir. Marx, bu kitabında ideolojiyi, "camera obscura"ya yani eşyanın görüntüsünü kâğıda baş aşağı yansıtan bir fotoğraf makinesine benzetir (34). Marx'a göre ideoloji, gerçeği baş aşağı çevirerek olduğundan farklı gösteren illüzyondur.

olarak yerine getirdiğinde, yani geleneksel kadın kimliğinden farklı, eğitimli bir Cumhuriyet aydını olduğunda özgürleşeceğine inanmıştır. Dolayısıyla Engin, onunla yatmak istediğini ima ettiğinde, özgür bir Türk kadını olarak, "Batılı bir şey gibi, bir insan gibi" (283) Engin ile yatabileceğini düşünmüştür. "Neyim eksilir?" (283) diye kendine sorarken, evliliğin kendisine çizdiği sınırların dışına çıkmayı, geleneksel ataerkil düşünce yapısında olduğu gibi, "namussuzlukla" ilişkilendirmez. Nitekim Aysel bu noktada kendini geleneksel kadın figüründen farklı, özgür bir kadın olarak konumlandırmaktadır. Ancak Engin ile birlikte olduktan sonra, özgürlüğün biyolojik cinsiyet üzerinden verili kuralları hiçe saymakla gelmediğini, dolayısıyla evlilik dışı cinsel birliktelik yaşayarak kocasını aldatmasının, ona gerçek anlamda bir özgürlük sağlamadığını anlar. Aysel'in "bütün tutsaklık perdelerini yırtıyorsun, yırtıyorsun; sonra bir de bakıyorsun, hiç el değmemişlik", "aynı şeyi hep yeniden, yeniden denemek", "sonsuza dek hep aynı yerde dönerek" biçimindeki ifadeleri, onun aslında zannettiği kadar ilerleyemediğini fark ettiğini düşündürür. Kızlık zarının yeniden yırtıldığından söz edilmesi de bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Kendi kendine "[s]öyle bana Engin: Şimdi hayran hayran ve güvenle yüzüne baktığın kadın özgür mü? Özgürleşti mi hiç değilse o? Söyle Engin. Kurtardı mı bir şeyleri? Bu mümkün mü? Tek başına kurtulmak ve kurtarmak mümkün mü? (358) diye sorar.

Bu aşamadan sonra Aysel'in bir öz hesaplaşmaya giriştiği görülür. Engin'in odasının penceresinden Anıtkabir'i seyreder. Kendi kendine "[s]enin okumuşluğuna da, koşuna da, yarışına da, Fransız plaklarına da, makalelerine de, kitaplarına da, Cebeci mitinglerine de, vatanı kurtarman, erkeğini kurtarmana da senin!" (227) diyerek o zamana kadar sıkı sıkıya bağlı olduğu ideallerine artık farklı bir gözle baktığını düşündürür. Kendini ödevlerine kaptırmış, içe dönük aydın tavrından suçluluk duyar:

> Ya koskoca Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde, Mareşal Fevzi Çakmak komünistlerle işbirliği yapmakla suçlanırken neyle uğraşıyordum? Wendell Wilkee'nin *Tek Bir Dünya*'sıyla. Ya eski bir milletvekilimizin, karısını ve kızını ille devlet büyüklerinden birine peşkeş çekmek zorunda olduğuna inandığını duyduğumda? O zaman ne düşünüyordum? *Beaumarchais'in Yapıtlarında Sosyal Kritik*… Bu budalalıkları, bu 'saf kız'lıkları tamamlamak gerekir. Ne tuhaf bir öç alış!... (227-28)

Burada "inanmışlığı", ya da "kendini adamışlığı" nedeniyle kendini suçlayan ve kocasını aldatma eylemini, bir tür kendini cezalandırma aracı olarak konumlandıran Aysel, Engin'in "[b]ütün bu kitaplar okununca, Hanya'yı Konya'yı görünce bir insan… Bir erkek… Yani nasıl anlatsam, her kadından tat alınmaz oluyor. Salt bir kadının gövdesi değil aradığım. Beynimle de doymak istiyorum" (231) şeklindeki sözlerinden sonra dikkatini yeniden dış dünyaya yöneltir. "Gövdesiyle birlikte beyniyle de doymak" isteyenlere yetmek için kaç kişiyiz? Kaç parça olması, kaç parçaya bölünmesi gerek kadınlık zarımızın bütün okumuş erkeklerimizi doyurabilmesi için? Sonuna dek özgürleştirebilmemiz için onları ve vatanı, bir gecede kaç yatağı bölüşmemiz gerek?" (322) diye sorar. Burada "doymak" fiilinin seçilmiş olması dikkat çekicidir. Aysel, ne yaparsa yapsın "yemek yapan" ve "yatılan" bir kadın olarak görülmekten öteye geçemediğini fark eder. Bu aşamada daha önce erkeğini yalnız koymamak adına okumuş bir Cumhuriyet kızı olmak isteyen Aysel'in çabalarının yetersiz kalmasından duyduğu hayal kırıklığı ön plana çıkmaktadır. Aysel, vatanı kurtarmanın tek başına üstesinden gelebileceği bir görev olmadığını anlamıştır. Bu nedenle Aysel, kendini "tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuş" (41) bir kadın olarak konumlandırır. Romanın sonunda Aysel,

aydın olmasının onu özgürleştirmeye yetmediğini kabullenerek intihar etmekten vazgeçer.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MADALYONUN DİĞER YÜZÜ: ALDATILAN KOCALAR VE ÖTEKİ ERKEKLER

Tezde ele alınan romanlarda, kocalarını aldatan kadın karakterlerin deneyimleri ön plana çıkarıldığı için, daha önceki bölümlerde çoğunlukla kadın karakterlere odaklanıldı. Bu karakterlerin, modernleşme süreçlerine koşut olarak gelişen ideolojik yönelimlerin nesnesi, daha açık bir ifadeyle bu yönelimlerin kimi zaman belirsizliğinin kimi zaman da "doğru"larının veya "yanlış"ların göstergesi olarak kurgulandıkları ifade edildi. Tezin bu bölümünde ise, aldatılan kocalar ve kadın karakterlerin kocalarını aldattıkları öteki erkekler üzerinde durulacaktır.

Alison Sinclair, *The Deceived Husband: A Kleinian Aprroach to the Literature of Infidelity* [Aldatılmış Koca: Aldatma Edebiyatına Klenian Bir Yaklaşım] adlı çalışmasında, Avrupa edebiyatındaki "aldatılan koca" imgesine odaklanır. Sinclair, edebi metinlerde aldatılan kocalara çok sık rastlanmasına karşın, bu karakterler üzerinde duran çalışmaların bulunmadığının altını çizer ve bu nedenle çalışmasında göz ardı edilen bu karakterlere odaklanacağını belirtir. Sinclair'in çalışması, Avrupa romanı bağlamında aldatılan koca portrelerindeki benzerliğe işaret

etmesi bakımından dikkate değerdir. Sinclair'e göre, Avrupa romanında temelde iki ayrı aldatılan koca modelinden söz edilebilir. Bunlardan birincisi, Sinclair'in "cuckold" [boynuzlu] adını verdiği, cinsel anlamda yetersiz olduğu ima edilen ve çoğunlukla komik olarak resmedilen erkeklerdir; ikincisi ise "men of honour" [onurlu erkek] adını taşıyan, kaderini kabullenmeyerek çoğu kez karısını ve âşığını öldüren erkeklerdir. Kitabın adından da anlaşıldığı üzere, Sinclair'in çalışması, ünlü psikanalist Melanie Klein'ın yaklaşımlarının referans olarak alındığı psikanalitik bir değerlendirmedir ve bu çalışmada aldatılan koca modelleri ("*cuckold*" ve "*men of honour*"), Klein'ın bir bebeğin gelişimine ilişkin olarak öne sürdüğü "paranoid-şizoid konum" ve "depresif konum" kavramlarıyla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır.

Sinclair'in saptadığı aldatılan koca modelleri, Türk edebiyatında kadın aldatmasını konu edinen romanlar bağlamında geçerli değildir. Ancak Sinclair'in aldatılan koca modellerine ilişkin değerlendirmeleri, tez bağlamında dikkate değerdir. Nitekim Sinclair'e göre, aldatılan koca imgelerinde gizli bir paradoks dikkati çeker. Buna göre toplum ataerkil olmasına karşın, aldatılan kocalar, ataerkil sistemin bir erkekten beklediği normları karşılayamayacak biçimde kurgulanır. Erkeğin önceliğinin ve üstünlüğünün kabul edildiği bir düzende bu erkekler, başarısızlığın/yetersizliğin vücut bulmuş hâlidir; çoğu zaman gülünç durumdadırlar ve neredeyse hiçbir zaman sempati uyandırmazlar. Romanlardaki rolleri azaltılmıştır, hatta birer gölge figür durumundadırlar. Ne eşleri ne de kendi kaderleri üzerinde etkili bir güç kullanacak durumda değildirler (16-17). Sinclair'in bu saptamalarının büyük ölçüde bu tezde incelenen romanlar bağlamında da geçerli olduğu söylenebilir. Osmanlı-Türk edebiyatında kadın aldatmasını konu edinen romanlarda aldatılan kocalar, çoğu zaman Sinclair'in ifade ettiği gibi, birer "gölge figür" durumundadırlar; bir romandan ötekine değişmekle birlikte, her romanda belirli bir

zafiyet içinde kurgulanırlar ve hiçbir romanda sempati uyandırmazlar. Sinclair'e göre, kadın karakterlerin sadakatsizliğini konu edinen edebi metinler, bilinçli bir şekilde olmasa da ataerkilliği zayıflatan, onun kuyusunu kazan güçlü bir alt metni beraberinde getirir. Bu alt metin, erilliğin zaafı/başarısızlığı üzerine kurulmuştur (16). Sinclair, aldatılan kocanın edebi metinlerdeki bu temsilinin, aldatılan kocanın toplumsal kabulüne katkı sağladığını, onun bu kaderi yaşayan tek kişi olmadığını göstererek durumun gerçek hayattaki görünümünü hafiflettiğini iddia eder (28). Bu tezde ise aldatılan kocanın bir zaaf/acziyet içerisinde kurgulanmasının belirli bir erkeklik modelini pekiştirmek üzere kullanıldığı iddia edilmektedir. Nitekim tezde ele alınan ve kadın aldatmasının merkezi bir rol oynadığı romanlarda, ideal bir kocaya ya da evliliğe rastlanmaz. Bir başka deyişle, kadın karakterler, ideal bir eşe ve evliliğe sahipken, durup dururken, kocalarını aldatmazlar. Aldatılan kocalar, doğal (fiziksel), kültürel, ahlaki ya da duygusal açıdan karılarının kendilerini aldatmalarını meşrulaştıracak zaafları olan, eksik ya da kusurlu erkeklerdir. Hangi erkeklerin ve onlarda neyin kusurlu ve eksik sayıldığı, bir romandan ötekine değişmekle birlikte, aldatılmak her durumda bir eksikliğe/yetersizliğe işaret eder. Dolayısıyla bu romanlarda yalnızca eksik, kusurlu erkeklerin aldatılacağı ima edilerek, "tam" ve "kusursuz" erkek modeline ilişkin endişeler bertaraf edilmektedir. Tezde incelenen romanlarda aldatılan kocalar, Sinclair'in iddia ettiği gibi, aldatılmanın gerçek hayattaki görünümünü hafifletmek yerine, onu "eksik" ve "kusurlu" erkeklerin dünyasına taşır. Denilebilir ki bu romanlardaki aldatılan kocalar, "benzenmemesi" veya "öyle davranılmaması" gereken "anti-kahramanlar" olarak konumlandırılmaktadır. Böylelikle aldatılan kocanın olumsuz yönleri ön plana çıkarılarak, ideal koca ya da ideal erkeklik modeli üretilir. Kadın karakterlerin birlikte oldukları öteki erkekler ise kocanın eksik ve kusurlu yönlerini daha da

görünür kılan olumlu niteliklere sahiptirler. Öteki erkekler, aldatılan kocanın sahip olamadığı özelliklere sahiptirler; ancak yine de romanda üretilmek istenen ideal erkeklik modelini temsil edemezler. Sonuçta bir başka erkeğe ait olduğu yasalar tarafından da onaylanan kadına "göz koyan" kişilerdir. Öteki erkekler, aldatılan koca portresini belirli bir yönden tamamlayarak ideal erkeklik modelinin üretilmesine yardım ederler. Bu idealin ne olduğu konusunda R.W. Connell'in ortaya koyduğu "hegemonik erkeklik" kavramına başvurulabilir.

R.W. Connell *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı çalışmasında, tüm dünyada ataerkil toplum yapısı içinde erkekler arası iktidar ilişkilerin anlaşılır kılınmasında, "hegemonik erkeklik" kavramından yararlanmayı önerir. Connell'e göre dünyanın her yerinde var olan bir toplumsal cinsiyet düzeni söz konusudur ve bu cinsiyet düzeninde "kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtul[muştur]" (245). Connell'e göre, toplumsal cinsiyet düzeninin (ataerkilliğin) sürekliliğini sağlayabilmesi, kadınların denetim altında tutulması kadar, erkeklerin de belirli bir hiyerarşik yapı içinde ve kontrol altında tutulmasına bağlıdır. Connell bunu hegemonik erkeklik kavramı üzerinden açıklar: "'Hegemonik erkelik' daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır" (245). Böyle olmakla birlikte tek bir erkeklikten söz etmek olanaksızdır. Nitekim "kadın çalışmalarına" koşut olarak ortaya çıkan "erkeklik çalışmaları", özellikle 1980'li yıllardan itibaren, "hiçbir zaman ve hiçbir yerde genel geçer, tek ve tutarlı bir erkeklik tanımının olmadığını ilan et[miştir]" (Sancar, 26). Dolayısıyla, "her toplumsal yapı içerisinde birbirinden farklılık gösteren, rekabet eden, birbiriyle

çelişen erkeklik öğretileri, anlatıları, modelleri var[dır]" (Özbay, 186). Connell de "hegemonik erkeklik" kavramıyla toplumdaki farklı erkeklikler arasındaki hiyerarşik ilişkiye işaret etmektedir. Cenk Özbay, "Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak" başlıklı makalesinde bu hiyerarşik ilişkiyi şöyle açıklamaktadır:

> [Çoğul erkekliklerden] en az bir tanesi erkek öznelere en doğru, mantıklı, sağlıklı, normal, faydalı, makbul olanmışçasına (ve o doğrultuda tekmişçesine, zaten olması gerekenmişçesine) aktarılıyor, norm teşkil edermişçesine övülüyor ve erkek özneler de bu tip bir erkekliği benimsemenin, hayata geçirmenin, ona benzemenin ya da mümkün mertebe ona yaklaşmanın menfaatlerine olacağına inanıyor, kültürel dolayım ile inanmaya çağrılıyor, ikna ediliyorlar (186).

Buna göre hegemonik erkeklik belirli kalıplara, genellemelere dayanır ve toplumdaki diğer erkeklikleri etkileyerek onları kendisi gibi olmaya zorlar. Ancak durumun özü itibarıyla bu hedefin hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olması, onun hegemonik konumunu pekiştiren bir işleve sahiptir. Connell, hegemonyanın silah zoru ya da baskıyla değil, egemen kültürün içselleştirilmesiyle ortaya çıkabileceğini söyler. İktidarı elinde bulunduranlarla bu egemen kültürün yakın bir ilişki içinde olduğuna dikkat çeker. Toplumsal cinsiyeti yönlendirmede reklamcılar, politikacılar, psikiyatristler, din adamlarının rolünü vurgular (246). Bu durumda Connell'in sözünü ettiği bu kurumlara kadın aldatmasını konu dinen romanları eklemek olanaklı görünüyor. Nitekim bu romanlarda hegemonik erkekliğin sınırlarını negatiflik üzerinden belirleyen bir yapı söz konusudur. Özbay'ın ifadesiyle "bir kültürel ortamda hegemonik hale gelen erkeklik etme, erkek olma biçimi, tamamıyla o toplumun o anki siyasi, ekonomik ve kültürel koşullarıyla bağlantılı, cinsiyet eşitliği mücadelesinden etkilenen ve tarihsel dinamiklerin tetikleyebileceği öngörülemez

değişmelere açıktır" (200). Bu romanlarda da yinelenen eksik ve kusurlu aldatılan koca ve onun eksiklik ve kusurlarını daha da görünür hale getiren öteki erkek imgeleriyle kurulan hegemonik erkeklik modelleri, bir romandan ötekine değişiklik gösterir. Ancak her durumda eksik olan üzerinden bir "ideal" erkekliğe işaret etme söz konusudur. Bu romanlarda aldatma üçgeni içinde yer alan erkek karakterler, hegemonik erkeklik modelleri üreterek ataerkilliğin sürekliliğine katkıda bulunurlar.

Tezde incelenen romanlarda, Sinclair'in de dikkat çektiği üzere, aldatılan kocalar çoğu zaman geri planda kalmaktadır. Bu durum Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın dikkatini çekmiş olmalıdır ki baştan sona kadar aldatılan kocanın deneyimlerine odaklandığı *Bir Muadele-i Sevda* romanında, aldatılan koca Naki Bey aracılığıyla bu düşüncelerini ifade eder. Naki Bey, Paul Bourget'nin *Acı Veren Bilmece* adlı eseriyle ilgili değerlendirme yaparken "[k]adın böyle âşıklarla güreşirken[,] öte tarafta Monsieur Sue, o zavallı koca ne yapıyor? Bu hikâye içinde koca o kadar önemsiz sayılıyor ki, yazar hemen ondan hiç söz etmiyor. Onun için kalemini yormuyor" (146) diyerek aldatılan kocanın durumuna dikkat çeker. Ancak her ne kadar romandaki rolleri azaltılmış olsa da aldatılan koca ve onun karşısında konumlandırılan öteki erkek temsillerine daha yakından bakmak ve her romanda yeniden üretilen hegemonik erkeklik imgelerini belirlemek gerekmektedir.

A. Doğal (Fiziksel) Zafiyet İçindeki Erkekler

Kadın aldatmasını konu edinen romanlara bakıldığında, ilk olarak fiziksel anlamda bir zaaf içinde bulunan erkeklerin aldatıldığı dikkati çeker. Bu zaaf çoğunlukla erkek ve kadın arasındaki yaş farkının fazla olmasından kaynaklanabildiği gibi, kimi zaman da erkeğin hasta ve zayıf yaratılışta olmasından kaynaklanabilmektedir. Her iki durumda da bu erkekler, fiziksel anlamda cinsel

çekicilikten yoksundur; karılarının beğenisini kazanamamışlardır. Dolayısıyla duygusal ve özellikle cinsel anlamda eşlerini tam bir doyuma ulaştıramazlar; hatta kimi romanlarda iktidarsız oldukları açıkça ifade edilir. Buna karşılık öteki erkekler, genç, yakışıklı ve çekicidirler; kadın karakterlerin evliliklerinde ulaşamadığı doyumu sağlarlar; ancak bu doyum kısa sürer. Nitekim *Sevda Peşinde*'deki Ali İlhami dışındaki öteki erkekler, her ne kadar aldatılan kocanın eksik yönlerini tamamlayan niteliklere sahip olsalar da ideal erkeklik modeli olarak sunulmazlar. Aldatılan kocalar ise, çoğu zaman sahip oldukları eksik ve kusurların farkındadırlar; bu nedenle ya karılarından şüphe duyarlar ya da bu eksikliği açıkça kabullenerek karılarının başka erkeklerle birlikte olmalarına göz yumarlar.

Aşk-ı Memnu'da Adnan Bey'in zafiyeti, Bihter ile arasındaki yaş farkına ilişkindir. Adnan Bey ile Bihter arasında yaklaşık otuz yaş fark vardır. Bu yaş farkı, Adnan Bey ve Bihter dışındaki roman kişileri tarafından ideal olmayan bir durum olarak değerlendirilir; hatta bazı ortamlarda alay konusu edildiği görülür. Örneğin, romanda tüm ailenin katıldığı bir düğünün anlatımı sırasında gelin olan Besime Hanım ve Nihal arasında bir konuşma geçer. Besime Hanım, evleneceği kişinin "ancak yirmi beş yaşında" (298) olduğunu söyleyerek sözü Adnan Bey ile Bihter'in evliliğine getirir: "Gücenmeyiniz ama beybabanız Bihter Hanım için pek ihtiyar değil mi? Firdevs Hanım olsaydı, diyor, bu son cümleyi bir kahkaha içinde bitirmiyordu" (299). Burada Bihter ve Adnan Bey'in evliliğine dışardan bakan birisi olarak Besime Hanım'ın, yaş farkı dolayısıyla bu evliliği onaylamadığı açıktır. Bununla birlikte Nihal'in de karı-koca arasındaki yaş farkını babasına ilişkin bir eksiklik olarak değerlendirdiği ve bundan gizli bir memnuniyet duyduğu söylenir: "Babasının ihtiyarlığından bahseden bu kıza karşı hafi bir infial [*gizli bir gücenme*] hissetmekle beraber, pek iyi tayin edemeksizin, bir de memnuniyete benzer bir şey

duyuyordu. O ihtiyarlık bu izdivaçta bir nakısa [*eksiklik*] teşkil ederek güya Nihal'in intikamını alıyordu" (299).

Başlangıçta Bihter ve Adnan Bey tarafından göz ardı edilen yaş farkının neden olduğu uyumsuzluk bir süre sonra, önce Bihter sonra da Adnan Bey tarafından görmezden gelinemez bir boyut kazanır. Nitekim tezde daha önce bu yaş farkının Bihter'i nasıl etkilediği ve onu kocasını aldatmaya "sürüklediği" ayrıntılı olarak gösterilmişti. Romanın ilerleyen bölümlerinde Adnan Bey'in de bu durumun sonuçlarından rahatsızlık duyduğu söylenir. Birlikte oldukları zamanlarda Bihter'in "kollarının arasında c[â]mit [*cansız*] bir cisim ruhsuzluğuyla, ölmüş bir kadın hissizliğiyle" (365) bulunduğunun farkında olan Adnan Bey, bu durumun yaşlılığından kaynaklandığını düşünür ve bunu değiştiremeyecek olmanın çaresizliğini duyumsar: "Onu kıskanıyordu, fakat kimseden değil, kendisinden, kendisinin ihtiyarlığından; ona tamamıyla tasarruf edememekten müthiş bir kıskançlık hissediyordu" (366). Adnan Bey, Bihter'in arzularına cevap veremediği için Bihter, onu doyuma ulaştıracak bir başka özneye, yani Behlül'e, yönelmiştir. Nitekim romanda Behlül, gençliği ve çekiciliği bakımından Adnan Bey'in karşısında konumlandırılmıştır. Ayrıca kadınlarla kurdukları ilişkiler bakımından da iki erkek arasında büyük bir farklılık vardır. Romanda Adnan Bey için "otuz yaşına kadar nispetle masum bir hayat geçirmiş idi, hayatının en büyük aşk vakası izdivacıydı" (63) şeklinde bir açıklama yapılarak onun "aşk" konusunda deneyimsiz bir erkek olduğu ima edilir. Buna karşılık Behlül'ün "yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş" (110) olduğu söylenir ve roman boyunca yaşadığı aşk maceralarına sık sık gönderme yapılır.

Romanda Adnan Bey ve Behlül'ün doğrudan karşı karşıya getirildiği ve Adnan Bey'in "eksikliğinin" vurgulandığı dikkat çekici bir sahne bulunmaktadır. Bu

sahnede Adnan Bey, bir akrabalarının düğününe gitmek için hazırlandıkları sırada Bihter'in giyinmesine yardım etmektedir. Ancak okuyucunun dikkati, anlatıcı tarafından beklenmedik biçimde Adnan Bey'in "beceriksizliğine" çekilir: "Bihter hepsinden evvel hazırlanmış idi, yalnız belinin kurdelesini iğnelemekte Adnan Bey umulmaz bir beceriksizlik gösteriyordu" (278). Bu durumda Adnan Bey'in kendisinin "beceremediği" bu iş için Behlül'den yardım istediğinin söylenmesi anlamlıdır. Anlatıcının "Bihter gülerek sıkılıyor, bunu Behlül'e havale edilemeyecek kadar mahrem bir iş buluyordu" (278) şeklindeki sözleri, bu sahnenin önemini vurgular. Romanda Behlül, genç ve yakışıklı olmak gibi, Adnan Bey'in eksik ve kusurlu yönlerini daha da görünür kılan bazı özelliklere sahip olsa da ideal bir erkek modeli oluşturmaz. Nitekim Behlül, ekonomik anlamda bir başka erkeğe (amcasına) bağımlı, eğlence ve kadın düşkünü, bencil ve korkak biridir; romanın sonunda Bihter'i tek başına, çaresiz bir durumda bırakıp kaçar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Cehennemlik* (1924) ve *Namuslu Kokotlar* (1928) adlı eserleri, karı koca arasındaki yaş farkının aldatmayla sonuçlandığı romanlardır. *Cehennemlik*'te aynı yalıda yaşayan kişiler arasında gerçekleşen iki ayrı aldatma olayı söz konusudur. Her iki aldatma olayında da kendilerinden yaşça küçük kadınlarla evlenen erkeklerin, cinsel anlamda karılarını tatmin edecek durumda olmadıkları görülür. Romanda ilk olarak, Hasan Ferruh Efendi ile Cazibe Hanım evliliğinden söz edilir. Anlatıcının ifadesine göre Hasan Ferruh Efendi, olağanüstü güzellikte ve yirmi iki yaşındaki Cazibe Hanım'la karşılıklı sevgiye dayanmayan bu evliliğin olumsuz sonuçlarını göz ardı ederek ve "[k]albindeki bencilliğe uymaktan başka bir şey düşünmeyerek" (65) evlenmiştir. Ancak romanda anlatıcının "[k]adının gençliği, erkeğin kısırlığını canlandırmak kerameti gösteremiyor, yarı sönmüş bir şehvet isteğini tutuşturmaya zorla boş yere uğraşmaktan başka bir şey hâsıl

olamıyordu” (66) şeklindeki sözlerinde vurgulandığı üzere, Hasan Ferruh Efendi iktidarsızdır. Evlendikten kısa süre sonra doktorların gerekli görmesiyle karı-kocanın yatak odası ayrılır. *Aşk-ı Memnu*’daki Bihter gibi, gençliğinden ve güzelliğinden gerektiği gibi istifade edemediğini, bir çiçek gibi günden güne kuruyup solduğunu düşünerek kederlenen Cazibe Hanım, bir süre sonra Hasan Ferruh Efendi’nin yeğeni Muzaffer ile birlikte olarak kocasını aldatır. Romanda Cazibe’nin Muzaffer ile birlikte olmaya başladıktan sonra kocasına ilişkin olumsuz duygularının daha da katlanılmaz bir hâl aldığı söylenir: "Genç aşığın ateşli kollarından, genç kokulu dudaklarından ayrılıp da kocasının titrek saldırmalarına vücudunu teslim etmek zorunda kaldıkça, ihtiyarın öpüşlerindeki zehirli ağır nefesten dayanılması zor bulantılar duymaya başladı. İhtiyara düşmanlığı arttı" (191). *Cehennemlik*’te karı-koca arasındaki yaş farkından kaynaklanan bir başka aldatma olayı daha vardır ve romanda daha çok bu ilişkinin anlatımı ön plandadır. Okuyucuya, kırk iki yaşında olmasına rağmen güzelliğini koruyan bir kadın olarak tanıtılan ve cinsel anlamda büyük bir açlık içinde olduğu söylenen Ferhunde Hanım, kocası Sabri Bey’i Hasan Ferruh Efendi’nin evlatlığı Şemsi ile aldatır. Sabri Bey, karısının kendisini aldattığının farkındadır; ancak bu ilişkinin ortaya çıkması durumunda en çok kendisinin zarar göreceğini düşünerek susar:

> Ferhunde'nin parası, hıyanetinden büyüktü. Bu kadının sadık olmadığı iyice bilinse, hatta meydana vurulsa, zavallı adam iki evladını bırakarak *o sakat yaşında* (vurgu benim A.Ç.) o yalıdan nasıl ve nereye gidebilecekti? [....] “[A]lnımın iki tarafından Hazreti Zülkarneyn gibi koca iki boynuz fırlasa yine bu namus belasına hazım ve tahammülden başka çarem yok' diye mırıldandı”. (172)

Burada Sabri Bey'in kendisini aldatan karısını cezalandırmak bir yana, gerek fiziksel gerekse ekonomik anlamdaki zafiyeti nedeniyle sessizliğini korumaktan başka çaresinin olmadığı ifade edilmektedir. Hasan Ferruh Efendi'in de Sabri Bey'e benzer şekilde karısının kendisini aldattığını fark ettikten sonra sessiz kaldığı görülür. Romanda bir süre sonra iki kadının da hamile olduğu anlaşılır. Hasan Ferruh Efendi "[b]en çocuk yetiştirmeden kalmış ihtiyar bir kocayım. Genç karımı memnun edemiyorum, değil mi? İşte bir taraftan mutlaka onu memnun edecek biri çıkıyor. Bu tabiat zoruna niçin kızmalı? Bütün kabahat bizim ihtiyarsızlık [ihtiyarlık] ve dermansızlığımızda" (319) diyerek durumu kabullenir ve "bu yaşta" üzülmenin kendi sağlıklarına zarar vereceğini, dolayısıyla en başta kendilerini düşünerek bu rezaleti kabullenmeleri gerektiğini söyleyerek Sabri Bey'i de ikna eder.

Namuslu Kokotlar romanında aldatma, evin dışına taşınmıştır; yaşlı ve cinselliğini yitirmiş erkeklerle evlenen Şehnaz Hanım ve Perran Hanım cinsel açlıklarını gidermek için birden çok erkekle ilişki yaşayarak kocalarını aldatırlar. *Cehennemlik*, daha çok kadın ve erkek arasındaki yaş farkının göz ardı edildiği geleneksel evlilik anlayışını eleştirmek üzere kaleme alınmış bir roman iken, *Namuslu Kokotlar*, benzer bir fikri içermekle birlikte, daha çok evlilik kurumunu sorunsallaştıran bir romandır. Nitekim bu romanda kadın karakterler, herhangi bir zorlama ile değil, kendi istekleriyle evlenmişlerdir. Romanı ilgi çekici kılan, aldatılan koca Hüsrev Nizami Bey'in kendi zafiyetini kabullenerek karısı Şehnaz'ın başka erkeklerle birlikte olmasına izin vermesidir: "Sana, benim üzerime hiçbir şey yapmayacaksın diye emretmiyorum. Kanun bana bu hakkı vermiş. Ama vicdanım vermiyor. Tabiatın önüne set çekemem. Çünkü o hepimizden her şeyden kuvvetlidir. [….] Bilip aldanmış görünmek daha çirkin bir şey… İzin veriyorum, canın kimi isterse onunla seviş." (65). Romanda Şehnaz Hanım'ın aşk maceraları pek çok

dedikoduya yol açar, hatta bir defasında âşıkları arasındaki kavganın önce karakola sonra gazete manşetlerine taşındığı görülür; ancak Hüsrev Nizami Bey sessiz kalır. Bu sessizliğin nedeni açıktır. Hüsrev Nizami Bey, karısının cinsel ihtiyaçlarını karşılayamadığını düşünmekte ve onun "yabancı kucaklarda, tabiatın damarlarında kızdırdığı kanı yatıştırmaya uğraş[masını]" (64) doğal karşılamaktadır. Ayrıca kendisiyle benzer bir konumda bulunan ve karısı Perran Hanım tarafından aldatılan Mazlum Ulvi Bey'i de bu durumu kabullenmesi için ikna eder: "[D]oğanın zorunlu kanunları[,] zorun[lu]luklarını yapmak için medeni kanunların izinlerini beklemezler. Nitekim beklemiyorlar. Nitekim işte biz ikimiz, bu dertle inliyoruz. Genç kadınlarla evlendik. Onların bize sadık kalmaları için, gelenekten, görenekten, kanundan, namustan yardım dileniyoruz. Ama feryatlarımıza kulak veren var mı?" (193). Ancak kocaları tarafından başka erkeklerle birlikte olmaları "doğal" karşılanan ve cezalandırılmayan bu genç ve güzel kadınlar, rekabete girişen kıskanç âşıkları tarafından öldürülerek cezalandırılırlar. Bu âşıklar, kendilerini herhangi bir zafiyet içinde görmediklerinden Şehnaz ve Perran Hanımların başka erkeklerle birlikte olmalarını kabullenemezler ve onları cezalandırmakta kendilerini haklı görürler.

Kadın karakterlerin doğal (fiziksel) anlamdaki zaafları nedeniyle kocalarını aldattığı romanlar arasında Peyami Safa'nın *Şimşek* (1928) romanından söz edilmelidir. *Şimşek*'te olaylar Müfid, Sacid ve Pervin adlı karakterler arasında geçer. Başlangıçta Müfid'in dayısı Sacid ile ilişkisi olan Pervin, Müfid ile evlendikten sonra da bu ilişkiyi sürdürür. Roman boyunca, iki erkek arasında bir seçim yapamayan Pervin'in düşünceleri ve daha çok karısının kendisini aldattığından şüphelenen Müfid'in tereddütleri, yaşadığı içsel sıkıntılar anlatılır. Bu romanda, Peyami Safa'nın öteki bazı romanlarında olduğu gibi, bu romanda da iki seçenek arasında bir seçim yapmak durumunda olan kadın karakter aracılığıyla, aldatılan koca ile öteki erkek

karşı karşıya getirilir. Bu karşılaştırmada Pervin kimi yönlerden, örneğin ahlaki olarak, Müfid'in Sacid'den üstün olduğunu düşünür; ancak bu, onun kocasını aldatmasını önlemeye yetmez. Nitekim romanda Müfid, özellikle fiziksel açıdan Sacid karşısında tam bir yenilgi/acizlik içinde gösterilir. Örneğin, roman boyunca Müfid hep hastadır; buna karşılık Sacid'in ömrü boyunca hiç hastalanmadığı söylenir (9); yine Müfid, hastalığı nedeniyle girdiği işlerden çıkmak zorunda kalmıştır ve bu nedenle ekonomik açıdan Sacid'e bağımıdır. Pervin, Müfid'i nitelemek için "başı öne eğilmiş, sendel[e]yerek yürüyen; zayıf, uzun, titrek, silik, mariz" (6) sıfatlarını kullanırken, Sacid için "sert, dik, kavi, diri" (7) sıfatlarını kullanır. Müfid de— tıpkı Adnan Bey gibi—karısını hiçbir zaman tam olarak tatmin edemediğini düşünmektedir; bu nedenle roman boyunca karısının bir başka erkekle ilişkisi olup olmadığını anlamaya çalışmaktadır. Bu, Sinclair'in sözünü ettiği paranoyak konumu hatırlatır; erkeğin karısından şüphe duymaya başlaması da bir tür erillik yitimine işaret etmektedir. Romanda yer alan şu pasaj Pervin'in Müfid ve Sacid arasında bir seçim yapamadığını ve ikisine de aynı anda ihtiyaç duyduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir:

> Pervin istiyor ki, Müfid de, Sacid gibi, diri, vucudiyle de ruhiyle de diri olsun. Bu onda yok. Müfid, Sacid'in dediği gibi: "Hastalıklı, âciz, bîçare bir adamcağız" Niçin böyle? Böyle işte. Hem de Sacid ve Müfid birbirlerine ne zıt insanlar! Biri kadından daha yumuşak, öteki erkekten daha sert [;] biri saf, öteki tecrübeli; biri masum, öteki hain; biri mahkûm, öteki hâkim, Pervin'in ruhunda iki türlüsüne de ihtiyaç var. İstiyor ki bir erkek hem metin, hem hassas, hem saf, hem kurnaz, hem masum, hem tecrübeli olsun. Yalnız bir türlüsü, yalnız Müfid ve

yalnız Sacid ona eksik geliyor, onun için ikisinin ortasında yaşamaktan zevk alıyor. (43)

Bu alıntıda Pervin'in hem aldatılan koca hem de öteki erkeğin bazı özelliklerini bir arada bulunduran bir erkeği arzuladığı görülür. Yaşadığı ikilem her ikisinin de tam olarak ideal olanı temsil edemeyişinden kaynaklanır. Burada Pervin'in hayallerindeki erkek ideali üzerinden bir tür hegemonik erkeklik modeli üretildiği söylenebilir.

B. Duygusal Zafiyet İçindeki Erkekler

Kadın aldatmasını konu edinen romanlar arasında, özellikle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bazı romanlarında[35], karısına duyduğu "şiddetli" aşk nedeniyle, aldatıldığını bildiği halde sessiz kalan kocaların yer aldığı görülür. Bu kocalar, duygusal anlamda bir zaaf içinde gösterilerek olumsuzlanırlar. Böylece, gerektiğinde duygularını denetleyebilen, duygularının tutsağı olmaktan uzak, vazgeçmesini bilen, güçlü, karısına ihtiyaç duymadan, kendi başına var olabilen, gereken cezayı verebilecek bir erkek modeli idealleştirilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aldatılan kocanın deneyimlerine odaklandığı *Bir Muadele-i Sevda* romanında, aldatılan koca Naki Bey'in durumu dikkate değerdir. Romanda şımarık bir çocuk olarak yetiştirilen, yarı eğitimli, şair ruhlu ve hovarda biri olan Naki Bey, ailesinin isteğiyle iki kez evlilik yapıp boşandıktan sonra Bedia Hanım ile evlendirilmiştir. Ancak Bedia Hanım, düğün gecesi bu evliliğin kendi rızasıyla gerçekleşmediğini ve daha önce iki kez evlenip boşanmış olan Naki Bey'i istemediğini söyler. Bunun üzerine Bedia Hanım, düğün gecesi babasının evine geri

[35] Örneğin *Dirilen İskelet* romanında "çılgınlık"la özdeşleştirilen bir aşkla Bânu Hanım'a bağlı oldukları söylenen Cevri ve Tayfur, salt Bânu Hanım'dan ayrı kalmamak için, onun yaptığı her şeyi kabullenirler; Cevri, süt kardeşi rolünü kabullenip Bânu'nun para için Tayfur ile evlenmesine karşı çıkmaz; Tayfur ise Bânu'nun kendisini aldattığını öğrenmesine rağmen ondan tamamen ayrılmaya dayanamayacağını düşünerek aldatılmaya göz yumar.

gönderilir. Altı ay süren bir ayrılık döneminden sonra, karısına büyük bir aşkla bağlanan Naki Bey'in çabalarıyla karı koca yeniden bir araya gelir. Ancak bir süre sonra Naki Bey, karısının evlenmeden önce tanıdığı ve sevdiği Fatin Bey ile birlikte olarak kendisini aldattığını öğrenir, başlangıçta hemen boşanmayı düşünür; ancak karısına duyduğu aşk yüzünden bunu yapacak güçten yoksundur: "[B]öyle bir kararı verdiğime, böyle müthiş bir fikir aklıma getirmiş olduğuma pişman oldum. Hemen Bedia'yı görmek, ayaklarına kapanarak, Fatin'i terk edip beni sevmesi için yalvarmak arzusu, böylece şiddetli bir ihtiyaç birdenbire içimi öylesine sardı ki" (143-44). Naki Bey karısıyla yüzleşmesi durumunda ondan boşanmak zorunda kalacağını bildiği için sessiz kalır. Romanda aldatılan kocanın içinde bulunduğu duygusal zafiyet, kendisi tarafından şöyle ifade edilir: "Beni mahveden karım değil[,] kendi *zayıf hislerim*di (vurgu benim A.Ç.). Hıyaneti açık seçik ortada bir kadın karşımda bulunuyor, yine bir şeye karar veremiyordum. İşte mektuplar… İşte fotoğraf… İşte karımın bütün hıyanet delilleri" (148). Öyle ki Naki Bey, karısının Fatin Bey'den hamile olduğunu öğrendikten sonra bile sessizliğini korur. Nitekim Naki Bey, hem karısına büyük bir aşkla bağlıdır ve ondan tamamen kopmayı göze alamamaktadır hem de bu boşanmanın Bedia Hanım ile Fatin Bey'in işlerine yarayacağını düşünmektedir: "Evet bu korkaklığım karımın cinayetinden daha alçakça bir hareketti. Ben her türlü kandırmalara, hiyanete layık bir koca idim. […] Bedia gerçeği itiraf etse, ihtimal yine o zaman karıma: 'Sen nikâhımın altında kal da meşru olmayan yasak sevdanı bildiğin gibi sürdür. Ben hepsine göz yumarım' diyecektim" (148). Ancak Fatin Bey, Bedia'nın Naki'den boşanmasını istemez; doğacak çocuğun Naki'nin mirasından yararlanabilmesi için her şeyin olduğu gibi gizlice sürmesini istemektedir. Böylelikle, Fatin Bey'in yalnızca kendi çıkarlarını düşünen, bencil bir erkek olduğu ima edilir. Romanda açıkça söylenmez ama Naki

Bey, okuduğu mektuplardan yola çıkarak Fatin ve Bedia'nın kendisini öldürmeyi planladıklarını düşünür ve ancak bu aşamada Bedia ile yüzleşmeyi göze alır; Bedia'nın suçunu kabullenmesi üzerine onu boşar. Romanın sonunda Fatin ve Bedia'nın evlendiği söylenir; Naki Bey'in ise intihar edeceği ima edilir. Burada Naki'nin kendisini aldatmış bir kadından boşandıktan sonra, intihar edeceğini ima etmesi de bir zayıflık göstergesidir.

Romanda zengin bir ailenin şımarık, iyi bir eğitim almamış, hovarda oğlu olarak kurgulanan Naki Bey, Bedia'dan önce iki evlilik yapmış ancak evlendiği kadınları sevmemiş ve onlara değer vermemiş biridir. Dolayısıyla, romanda iyi bir dersi, hatta aldatılmayı hak ettiği ima edilir. Böylelikle Naki Bey üzerinden sorumsuzluk, bencillik, iyi bir eğitim almama, çapkınlık ve eğlence hayatına düşkünlük gibi davranışlar eleştirilir ve tek bir kadına ve evine bağlılık, çapkınlık yapmamak, servetini hovardalık yaparak tüketmemek gibi davranışlar yüceltilir. Ancak aynı zamanda Naki Bey'in duygusal anlamdaki zafiyeti eleştirilir; kendisini aldatan kadın karşısında duygularını denetleyebilmek ve onurunu korumak adına "gerekeni" yapabilmek (Naki Bey'in yapamadığı) yüceltilir.

C. Kültürel, Ahlaki ve İdeolojik Zafiyet İçindeki Erkekler

Kadın aldatmasını konu edinen romanlara bakıldığında, aldatılan kocaların bazılarının kültürel/ideolojik bir zafiyet içinde kurgulandığı görülür. Bu zafiyet çoğu zaman karı-koca arasında bir uyumsuzluğu beraberinde getirirken kimi zaman da karı-kocanın her ikisini birden içine alan bir duruma işaret eder.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Sevda Peşinde* romanındaki aldatılan koca Nezihi Bey, çoğunlukla anlatıcı durumundaki Aynınur Hanım'ın bakış açısıyla

okuyucuya sunulmakla birlikte, roman boyunca onunla ilgili tek bir olumlu değerlendirmeye rastlanmaz. Tezde daha önce ayrıntılı olarak gösterildiği üzere Nezihi Bey, Aynınur'un onu aldatmasını meşrulaştıracak olumsuz özelliklere sahiptir. Bunlar arasında bazı fiziksel olumsuzluklar bulunmakla birlikte, daha çok eğitimsiz, kaba ve nezaketsiz olmak, kitap okumamak, bir kadına nasıl davranması gerektiğini bilmemek gibi Batılılaşamamış olmaktan kaynaklan kültürel yetersizlikler ön plana çıkmaktadır. Buna karşılık öteki erkek durumundaki Ali İlhami, ideali temsil eder. Zarif, eğitimli, bilgili, edebiyattan ve kadın ruhundan anlayan bir erkek olduğu kadar, sevdiği kadının intiharından sonra ölümü göze alacak kadar aşkına sadık biridir. Roman boyunca Ali İlhami ve Nezihi arasında bir karşılaştırma yapılır ve her durumda Ali İlhami'nin üstün olduğu gösterilir. Ali İlhami'nin üstün nitelikleri, Nezihi'nin Aynınur'un gözündeki eksik ve kusurlu yönlerinin daha da belirgin bir görünüm kazanmasına yol açar. Aynınur, Ali İlhami ile yakınlaştıkça Nezihi ile olan evliliğini katlanılmaz bulur; kendisini zorlasa da Nezihi'de sevilecek hiç bir şey bulamaz; Ali İlhami'ye ise, hayrandır.

Zaniyeler'de Fitnat ve Hasan Rıfat Efendi arasında önemli bir yaş farkı vardır; ancak romanda bu fark sorunsallaştırılmaz. Nitekim bu romanda aldatılan kocanın zafiyeti yaşlılığına değil, Batılılaşmamış olmasına ilişkindir. Konya'da yaşayan bir tüccar olan Hasan Rıfat Efendi, zengin olmasına rağmen, gerek giyinişi gerek yaşayış biçimi, gerekse konuşması ile tam bir "taşra"lıdır; dolayısıyla İstanbullu Fitnat'ın ilgisini/beğenisini kazanabilecek biri değildir. Nitekim Fitnat evlendikten sonra Hasan Rıfat Efendi'nin giyinişini, konuşmasını, evdeki mobilyaları Batılı anlamda düzenlemeye çalışır; ancak belirli bir dereceye kadar başarılı olabilir. Teyzesi Münevver Hanım'ın evinde tanıştığı, "ışıltılı" Batılı yaşam tarzı ise, bütün olumsuzluklarına rağmen Fitnat'ı içine çeker.

Fitnat, teyzesinin çevresinde tanıdığı diğer erkeklerden farklı biri olduğunu düşündüğü Mükerrem ile birlikte olur. Başlangıçta Doktor Mükerrem olumlu kişilik özellikleri ile ön plana çıkarılır; Batılı/modern çevrede bulunmakla birlikte, bu çevrede yaşayan erkeklerden farklı olarak dürüst, çalışkan ve samimi biri olarak tanıtılır. Ancak bu durum çok kısa sürer; Fitnat ile birlikte olduktan sonra "bozulma" süreci başlar. Doktor Mükerrem işine çok bağlı, dürüst biri iken, daha fazla para kazanabilmek için sahtekârlık yapan birine dönüşür. Onun asıl zafiyeti, Fitnat karşısında sessiz kalmasından kaynaklanır. Mükerrem hiç onaylamadığı halde Fitnat'ın isteklerine boyun eğen, zayıf iradeli bir erkek olarak gösterilir. Onun bu tavrı Fitnat tarafından da eleştirilir; Fitnat, Mükerrem'in de, tıpkı kocası gibi, her istediği şeyi yapmasına izin vermesini eleştirir: "Teslim olan bu adamı iğrenerek seyrediyordum. Ne dayanıksız bir insandı! Oysa ben onu karşımda bir kaya sağlamlığıyla güçlü ve mağrur görmek istiyordum" (114). Burada Fitnat aracılığıyla ataerkil toplum yapısının, gücü elinde tutan, kadını denetleyen, otoriter erkek anlayışının dolaylı bir biçimde onaylandığı görülür

Zaniyeler'de kocasını aldatan tek kadının Fitnat olmadığı, aldatmanın belirli bir çevrenin kadınlarının tümünü içine alan, kocalarından gizlemeye gerek duyulmadan gerçekleştirilen bir eylem olarak gösterildiği daha önce ifade edilmişti. Romanda başta Münevver Hanım olmak üzere, onun çevresinde yaşayan kadınların "aile kadını" görüntüsü içinde her türlü ahlaksızlığı yaptıkları gösterilir. Bu durumda aldatılan kocaların zafiyeti, "aşırı" Batılılaşmış olmalarına ilişkindir. Romanda aşırı Batılılaşmanın, maddi kazanç sağlamanın bir yolu olarak sunularak olumsuzlandığı, ahlaki yozlaşmayı en üst seviyede temsil ettiği söylenebilir. Aldatılan kocalar, bazı maddi çıkarlar adına karılarının, kendilerinden ekonomik ya da siyasi anlamda daha

üstün durumdaki erkeklerle birlikte olmalarına göz yumarlar; onların ahlaksızlıklarını gizleyen bir paravan durumundadırlar[36].

Sabir Efendi'nin Gelini romanında aldatma, doğrudan karı-kocanın her ikisini birden içine alan bir zafiyetin, Batılılaşmamış olmanın sonucunda ortaya çıktığı gösterilir. Romanda "muti, hörmetkâr, haluk, uslu ve dindar"(5) biri olarak tanımlanan Veli Bey, tıpkı karısı Huriye gibi, geleneksel yaşam tarzının temsilcisi durumundadır. Bu konumu belirli ölçüde Batılılaşmış biri olduğu söylenen ağabeyi Tahir Bey ile karşılaştırıldığında daha belirgin bir görünüm kazanır. Romanda Sabir Efendi'nin itirazlarına rağmen öğrenimini sürdürdüğü, her ne kadar arzuladığı memurluklardan birine girememişse de hayatını kitaplarına adadığı söylenen Tahir Bey'e karşılık Veli Bey, liseden sonra öğrenimini sürdürmek yerine, tıpkı babası gibi, ticaretle uğraşmayı seçer. Böylelikle aslında Veli Bey'in farklılaşmak (Batılılaşmak) yerine, var olanı (geleneği) sürdürmeyi seçtiği ve bu durumun romanda olumsuzlandığı söylenebilir. Bir kitapçıda gördüğü, Fransızca konuşması ve dış görünüşü açısından geleneksel kadın modelinden farklı olan Belkıs ile evlenen Tahir Bey'e karşılık Veli Bey, geleneksel evlilik anlayışı doğrultusunda, ailesinin kendisi için uygun gördüğü, aynı zamanda aralarında bir akrabalık ilişkisinin de bulunduğu Huriye ile evlenmiştir. Romanda başlangıçta Veli Bey ile Huriye'nin evliliğine ilişkin olumlu ya da olumsuz bir değerlendirmeye rastlanmaz; dikkatler daha çok Huriye'nin olumsuz özellikleri üzerinde toplanır. Tezde daha önce gösterildiği üzere Huriye, geleneksel yaşam tarzının temsilcisi durumunda olduğu için olumsuz bir kimliktir. Ancak romanda aldatma eyleminin gündeme gelmesiyle, Huriye aracılığıyla Veli Bey'e ilişkin bazı olumsuzluklardan söz edilir. Buna göre

[36] Bu bağlamda örnekleri çoğaltmak olanaklıdır. Nitekim tezde daha önce *Zaniyeler*'in özellikle 1920'den sonra basılmaya başlanan ve Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke yıllarında İstanbul'un bazı çevrelerindeki ahlaki yozlaşmayı konu edinen romanlardan yalnızca biri olduğu belirtilmişti. Maddi çıkarları nedeniyle karılarının başka erkeklerle birlikte olmalarına göz yuman koca modeline Peyami Safa'nın *Mahşer* (1924) romanı bir başka örnektir.

Veli Bey, karısına karşı ilgisiz, kaba ve nezaketsiz davranmaktadır. Bu ve benzeri değerlendirmeler, onun tipik geleneksel koca modeli içinde düşünülmesine olanak sağlar. Romanda da temel olarak Veli Bey'in de bir parçası olduğu geleneksel insan ilişkileri, geleneksel yaşam biçimi eleştirilir. Nitekim aldatma durumunun ortaya çıkmasına başat olarak Huriye'nin Belkıs'a karşı duyduğu kıskançlık yol açmış olsa da, Veli Bey'in Huriye'ye karşı olumsuz davranışlarının, örneğin onu dövmesinin, etkili olduğu söylenir. Dolayısıyla Veli Bey üzerinden, geleneksel erkek figüründen farklılaşmış, kitap okuyan, kibar, anlayışlı, karısına şiddet duygusuyla değil, saygı ve sevgiyle yaklaşan bir erkek modeli yüceltilmektedir. Romanda Huriye'nin, daha önce kimseden görmediği ilgiyi, samimiyeti Saim Bey'den gördüğü söylenerek, geleneksel toplum yapısında kadını yalnızca biyolojik varlığıyla değerlendiren, onu bir birey olarak kabul etmeyen kadın-erkek anlayışı eleştirilmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Veli Bey, davranışlarındaki değişiklik nedeniyle Huriye'den şüphelenir; ancak Huriye, kurnaz bir manevra ile onun şüphelerini ortadan kaldırır. Anlatıcı bu aşamada Veli Bey için "gafil koca" (65) benzetmesini kullanır. Böylelikle Veli Bey'in yeterince akıllı olmadığı ima edilir. Romanda öteki erkek konumundaki Saim Bey'in ise Huriye'ye o zamana kadar görmediği ilgi ve sevgiyi gösterdiği söylenir. Ancak romanda Saim Bey'in de davranışlarında samimi olmadığı, temel amacının cinsel doyuma ulaşmak olduğu ima edilir.

Ölmeye Yatmak'ta aldatma, aldatılan kocadan çok kadın karakterin kendisiyle ilgili bir durum olarak konumlandırılır. Daha önce belirtildiği üzere, romanda, "verilmiş, alınmamış görev, kendi seçimlerimiz olmayan yönelmeler" sorunu, Aysel'in kocasını aldatmasının temel gerekçesi olarak ortaya konulur. Romanda aldatılan kocanın zafiyeti, kadın karakterle aynı konumu paylaşmasına ilişkindir. Her ne kadar romanda Ömer'e ilişkin olarak bilinenler, Aysel'in bakış açısıyla verilse de,

onun da, tıpkı Aysel gibi, Cumhuriyetin ideallerine sıkı sıkıya bağlı, "ilerici", geleneksel değerlerin yerine Batılı/çağdaş değerleri benimsemiş bir aydın olduğu görülür. O, benimsediği idealler doğrultusunda kendisini çalışmaya adamış biri olarak sunulur. Öyle ki işi nedeniyle sık sık evden uzak kaldığı, daima "önemli işler"in peşinde koştuğu anlaşılmaktadır. Aysel, Engin ile birlikte olarak kendisine çizilen sınırların dışına çıktığında, o zamana kadar belirli ideallere adadığı yaşantısını sorgulama olanağına kavuşmuştur. Ancak Ömer, böyle bir sorgulama olanağından yoksundur. *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'in "[b]ir sabah, birdenbire ağır ağır solumaya başlamamışsa, hep kendi kendine seçtiği bir şeyleri olduğunu sanıyorsa ne yapsın?" (186) şeklinde sözlerinde açığa çıktığı üzere, tipik bir Cumhuriyet aydını olması dolayısıyla Ömer'in de yanlış bilinç içinde olduğu ima edilmektedir. Ancak Ömer'in kendi yanlış bilincinin farkına varması için Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* (1979) romanını beklemek gerekecektir. Bu romanda Ömer, kendini adadığı değerlere inancını yitirmiş bir aydın görünümündedir. Öteki erkek konumundaki Engin ise bekâr, fakir bir aileden gelmesi nedeniyle hem okuyup hem çalışmak durumunda olan, çok okuyan, ülkenin güncel sorunlarıyla ve siyasetle yakından ilgili, devrimci bir genç olarak Aysel'in ilgisini çekmiştir. Aysel, Engin'e karşı fiziksel ya da duygusal bir çekim hissetmemekle beraber, onun temsil ettiği devrimci kuşağa sempati duymaktadır. Çimen Günay, "*Ölmeye Yatmak*'ta Cinsellik ve Olmayan Trajedi" başlıklı makalesinde, *Ölmeye Yatmak*'ta 60'lı yılların kutsandığını, Aysel'in kocasını, farklı zamanlarda kendisine ilgi duyan ilkokul arkadaşlarından Ali ya da Aydın ile değil de Engin ile aldatmasının, "Cumhuriyet kuşağına mensup bir aydının 60'lı yıllarda baş etmek zorunda kaldığı aşağılık duygusundan kurtulmanın bir yolu" (170) olarak değerlendirilebileceğini ifade eder. Nitekim romanda Aysel'in, aralarındaki sınıf farkını aşmak ya da herhangi bir farkın

olmadığını kanıtlamak için Engin ile birlikte olduğuna işaret eden ifadeler yer alır. Tezde daha önce alıntılandığı üzere Engin, bir işçi değil zengin bir ailenin çocuğu olması durumunda Aysel'in kendisiyle yatmayı kabul edeceğini söylemesi üzerine Aysel, Engin ile yatıp yatmamayı düşünür. Bu bağlamda, *Ölmeye Yatmak*'ta yanlış bilinç içinde olduğu ima edilerek olumsuzlanan Ömer ve devrimci Engin üzerinden bir erkeklik ideali inşa edilmektedir. Bu, kendisine verilen görevleri sorgulayan, kendini yalnızca bilimsel çalışmalara adamak yerine güncel sorunları yakından izleyen, siyasetle ilgili, aktif, devrimci bir erkeklik idealidir.

SONUÇ

Fatmagül Berktay'ın, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* adlı çalışmasında gösterdiği üzere, kadın bedeninin ve cinselliğinin denetlenmesine yönelik mekanizmaların tarihi, ilk kent devletlerinin kuruluşuna kadar götürülebilir. Berktay'a göre, giderek daha fazla egemen bir yapı halini alan ataerkil düşünce sisteminde, kadının kendi doğasından kaynaklanan ikincil konumu nedeniyle denetlenmesi gerektiği anlayışı, yüzyıllar boyunca pekiştirilip yeniden üretilmeye devam etmiştir (78). Bu tezde, Osmanlı-Türk edebiyatında farklı tarihsel dönemlerde yazılmış, kadın aldatmasının merkezi bir rol oynadığı romanlar, bu ataerkil düşünce yapısının yeniden üretilip pekiştirildiği metinler olmaları bakımından ele alınmıştır. Nitekim kadın karakterlerin, bütün denetim mekanizmalarına rağmen, kendilerine çizilen hukuki, ahlaki ve toplumsal sınırları aşarak kocalarını aldatmalarını konu edinen bu romanlar, kadın cinselliğinin denetimini kaybetmeye yönelik ataerkil endişelerin görünür bir hâl aldığı ve bu endişe ile baş etme çarelerinin arandığı metinler olmaları bakımından dikkate değerdir.

Tezin birinci bölümünde, Avrupa edebiyatlarında aldatma temasının ele alınış biçimlerine ilişkin olarak Judith Armstrong ve Tzvetan Todorov'un çalışmalarından söz edilmiş; Armstrong ve Todorov'un aldatma temasını, farklı yüzyıllarda yazılmış,

farklı türlerdeki metinler üzerinden ele almalarına rağmen, benzer sonuçlara ulaştıkları gösterilmiştir. Buna göre, aldatma temasını ele alan edebi metinlerde "düzen-düzenin bozulması-düzenin yeniden inşası" ya da "denge-dengesizlik-yeni denge" biçiminde ifade edilebilecek bir yapıdan söz etmek olanaklıdır. Bu yapıda vurgu, evlilik ilişkisi, evliliğin hukuki, ahlaki ve toplumsal sınırlarını aşma, sınırları aşmanın gerektirdiği yaptırımın uygulanması ya da uygulanmaması üzerindedir. Armstrong ve Todorov'un sözünü ettiği bu üç aşamalı yapı, aldatmayı konu edinen edebi metinlerde ve dolayısıyla tezde incelenen tüm romanlarda izlenebilir. Ancak tezde özellikle Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Sevda Peşinde* romanları bağlamında çözümleyici bir yaklaşım oluşturması bakımından dikkate değerdir. Nitekim bu iki romanda, okuyucunun dikkati, aldatma sürecinin gelişimine odaklanmıştır; roman boyunca bir aşamadan ötekine geçiş ayrıntılı biçimde gösterilir. Ayrıca her iki romanda da kocasını aldatan kadın karakter karşısında, sözü edilen bu aşamalara denk gelen bir tutum değişikliği göze çarpar. İlk olarak, bu romanlardaki "düzen" ya da "denge" durumunun, yani evlilik ilişkisinin, ideal olmayan koşullarda kurulduğu gösterilir; *Aşk-ı Memnu*'da kadın ve erkek arasındaki yaş farkına vurgu yapılırken, *Sevda Peşinde*'de aile baskısıyla gerçekleştirilen evliliğin olumsuz sonuçlarına vurgu yapılır. Her iki romanda kadın karakterlerin içinde bulunduğu olumsuz koşullar ayrıntılı biçimde gösterilerek, aldatmanın kaçınılmaz olarak ortaya çıktığı ima edilir. "Düşmüş" bir kadın olmamak için direnen bu kadınların, "doğalarına yenik düşerek" adım adım sınırları aşmaya "sürüklendikleri" gösterilir. Böylece kadın karakterlere karşı bir anlayış uyandırılır. Aldatmanın gerçekleşmesiyle "düzen" bozulur, "dengesizlik" durumu başlar. Bu süreçte, iki romanda da kadın karaktere karşı anlayış uyandırma çabası sona erer; roman kişileri ya da anlatıcı aracılığıyla kadın karakterlerin ve özellikle kadın

cinselliğinin olumsuzlanmaya başladığı dikkati çeker. Son olarak cezalandırma gündeme gelir; her iki kadın da intihar ederek kendini cezalandırır. Böylece "dengesizlik" süreci sona erer ve başlangıçtaki "düzen" yeniden inşa edilir. Ancak cezalandırmanın gerçekleşme biçimi, yani başka çaresi kalmadığını düşünen kadın karakterlerin kocalarının/toplumun vereceği cezadan kurtulmak için intihar etmeleri, bu karakterlere yönelen olumsuz tavrı ortadan kaldırır. Romanın sonunda her iki kadın karakter de onları bu felakete sürükleyen toplumsal koşulların kurbanı olarak konumlandırılır. Tezde roman boyunca kadın karakterlere karşı takınılan bu değişken tutumun, bir yandan geleneksel uygulamaların bireyin özgürlüğünü kısıtlayan yönüne dikkat çekerek değişimin (Batılılaşmanın) gereğine vurgu yaptığı; öte yandan da değişimin öngörülemeyen sonuçlarının yarattığı gerilimi yansıttığı ileri sürülmektedir.

Tezin ikinci bölümünde, Ercüment Ekrem Talu'nun *Sabir Efendi'nin Gelini*, Salâhaddin Enis Atabeyoğlu'nun *Zaniyeler* ve Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanları irdelenmiş; bu romanların, aldatmanın nedenleri ve sonuçları, aldatan kadın karaktere yöneltilen tutum açısından tezin ilk bölümünde incelenen romanlardan önemli ölçüde farklılaştığı gösterilmiştir. Buna göre, imparatorluktan modern-ulus devlete geçişte, kadın aldatmasının ele alınış biçiminde bir dönüşümden söz etmek olanaklıdır. Bu dönüşüm, temel olarak doğa-kültür karşıtlığı üzerinden değerlendirilebilir. Buna göre aldatma, tezin ilk bölümünde incelenen romanlarda insan doğasına atfedilen gerekçelerle ilişkilendirilirken, ikinci bölümde incelenen romanlarda kültürel gerekçelerle ilişkilendirilmektedir. *Sabir Efendi'nin Gelini*, *Zaniyeler* ve *Ölmeye Yatmak* romanlarında kadınlar artık kocalarını, başka bir erkeğe karşı duydukları aşk ya da cinsel çekim nedeniyle, kendi doğalarına yenik düşerek değil, ya Batılılaşamamaları ya "aşırı" Batılılaşmaları ya da Batılılaştıklarını

sanmaları nedeniyle aldatırlar. Tezin ilk bölümünde incelenen *Aşk-ı Memnu* ve *Sevda Peşinde* romanlarında, kadın karakterlerin kocalarını direnmelerine rağmen, iradelerini aşan bir itkiyle aldatmalarına karşılık, bu bölümde incelenen romanlarda kocalarını aldatmayı "seçtikleri" görülür.

Sabir Efendi'nin Gelini ve *Zaniyeler*, yazıldıkları dönemin gelenek-modernite tartışmalarının karşıt kutuplarını temsil etmeleri bakımından dikkate değerdirler. Bu romanlarda, kadın karakterlerin kocalarını aldatmaları üzerinden gelenek ya da modernitenin savunusu gerçekleştirildiği için, yazınsal kaygılar ikinci planda kalır. *Sabir Efendi'nin Gelini*'nde, biri geleneğin diğeri modernitenin temsilcisi kadın karakterler üzerinden, Osmanlı kültür ve yaşantısına ilişkin göstergeler olumsuzlanıp değersizleştirilirken, Batı kültür ve yaşantısına ilişkin göstergeler olumlanıp yüceltilir. Bu bağlamda kadın karakterin kocasını aldatması, gelenek-modernite çatışmasının, tartışmasız olarak modernitenin lehine sonuçlanmasında kritik bir rol oynar; nitekim romanda geleneğin temsilcisi durumundaki kadın kocasını aldatır. Böylelikle *Sabir Efendi'nin Gelini*, Cumhuriyet modernleşmesinin aydınlanmacı argümanlarını savunan erken bir örnek olarak düşünülebilir. *Zaniyeler* ise modernleşmenin, kocasını aldatan kadın karakter(ler) aracılığıyla, namus ve ahlak kaybıyla ilişkilendirilerek olumsuzlandığı ve geleneksel değerlerin yüceltildiği bir romandır. Bu romanda savaş yıllarında İstanbul'un belirli kesimlerinde yaşanan ahlaki çöküntüyü göstermek üzere tek bir kadının değil, o çevrede yaşayan bütün kadınların evlilik dışı cinsel ilişkiler yaşadığı gösterilir. Romanın sonunda kocasını aldattığı için pişmanlık duyan kadın karakter, kurtuluşu, geleneksel değerlere sığınmakta bulur. Tezde, *Sabir Efendi'nin Gelini* ve *Zaniyeler* romanlarının, savundukları görüşler açısından birbirine karşıt konumlanmalarına rağmen, kadının ataerkil toplum ve aile içerisindeki geleneksel rollerini sürdürmesi konusunda

uzlaştığı vurgulanmıştır. İki romanda da kocalarını aldatan kadınların suçlu olduğu, dolayısıyla kendilerine verilen her türlü cezayı hak ettikleri gösterilir. Bu kadınlar, yaşantılarından ders alınması gereken roman kişileri olarak kurgulanırlar; nitekim romanın sonunda, kocalarını aldatmaktan duydukları pişmanlığı dile getirdikleri görülür.

Aldatmanın kültürel gerekçelerle ilişkilendirildiği bir diğer roman *Ölmeye Yatmak*'tır. *Ölmeye Yatmak*'ta belirli bir düşüncenin roman formunda dile getirilmesinde, yazarın deyimiyle "Cumhuriyet ideolojisinin ameliyat masasına yatırılması"nda, evli kadının kocasını aldatması bir çıkış noktası olarak kullanılmaktadır. Bu romanda aldatma, yalnızca evliliğin çizdiği sınırları aşmak anlamına gelmez; bunun ötesinde, Cumhuriyet ideolojisinin çizdiği düşünsel alanın dışına çıkmayı da imlemektedir. Tezde, romanın Cumhuriyetin temel değerlerini içselleştirmiş kadın karakterinin, kendi özgürlüğüne dair bir yanlış bilinç içinde olduğu ve aldatma yoluyla kendisine çizilen sınırların dışına çıktığı zaman bunun farkına vardığı gösterilmiştir.

Tezin son bölümünde, aldatma üçgeninin kadın dışındaki iki öğesi, aldatılan koca ve öteki erkek imgesi üzerinde durulmuş; farklı tarihsel koşullarda yazılan bu romanlardaki aldatılan koca imgesinde bir sürekliliğin bulunduğu gösterilmiştir. Buna göre, tezde incelenen romanlarda yer alan aldatılan kocalar, çoğunlukla birer "gölge figür" olarak kalmakla beraber, karılarının kendilerini aldatmalarını meşrulaştıracak bir zafiyet/eksiklik/kusur içinde kurgulanırlar; öteki erkekler ise onların bu kusurlarını daha da görünür kılmaya aracılık ederler. Tezde bu zafiyetlerin neler olduğu ve romanlarda nasıl kurgulandığı ayrıntılı biçimde gösterilmiştir. Buna göre, aldatılan koca imgesindeki bu süreklilik, aldatılmanın yalnızca eksik ve kusurlu erkeklerin başına geldiğini göstererek, "ideal" erkeklerin böyle bir tehlike ile karşı

karşıya kalmayacaklarını ima etmektedir. Buna göre tezde, kadın aldatmasını konu edinen romanlarda, olumsuzlanan aldatılan koca ve onu tamamlayan öteki erkek imgesi üzerinden, bir ideal erkeklik modeli üretildiği gösterilmiş ve bunun R.W. Connell'in sözünü ettiği "hegemonik erkeklik" kavramıyla ilişkilendirebileceği ifade edilmiştir. Böylelikle kadın aldatmasını konu edinen romanların, yalnızca kadın karakterler üzerinden değil, erkek karakterler üzerinden de ataerkilliğin sürekliliğini sağlamaya hizmet ettikleri gösterilmiştir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Ağaoğlu, Adalet. *Göç Temizliği*. İstanbul: Everest Yayınları, 2014.

——. *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

Akkıyal, Berna. "Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde 'Kimlik' Sorunsalı". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2005.

Aksoy, Süreyya Elif. "*Aşk-ı Memnu'da* Cennet İmgeleri". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2004.

Alangu, Tahir. *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman: 1919-1930.* İstanbul: İstanbul Matbaası, 1959, cilt1, s.39-42.

Arat, Yeşim. "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar". Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. Der. S. Bozdoğan ve R. Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 82-98.

Armstrong, Judith. *The Novel of Adultery*. London: The Macmillan Press, 1976.

Arslan, Nur Gürani. *Selahattin Enis'in Romanlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarına Bir Bakış*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.

Belge, Murat. "Türkiye'de Kanon", *Kitap-lık*, 68, (Ocak 2004), 54-59.

Berktay, Fatmagül. *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları,

2012.

——. “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998.

Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Birand, Kâmıran. *Aydınlanma Devlet Felsefesinin Tanzimat’ta Tesirleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1955.

Bitik, Başak. “Okurunu Arayan Romanlar: 19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Romanlarında Okur Profili”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2009.

Bora, Tanıl. “Analar, Bacılar, Orospular: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın*”. Şerif Mardin’e Armağan*. Der. Ahmet Öncü ve Orhan Tekelioğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, 241-81.

Çetin, Nurullah. “II: Abdülhamit Dönemi Türk Romanında ‘Aşk-ı Memnu’ Teması”. *Türkoloji*, s. XV, c.1, 19-59.

Çıkla, Selçuk. “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, Yıl:4, Sayı:13–14, 2007.

Çılgın, Alev Sınar. “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 4, Sayı 4 (2003), 139-56.

Connell, R.W. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi, 2001.

Dik, Tuba. “Tanzimat’tan Cumhuriyet'e Ressentiment'ın Dönüşümü: Nezihe

Muhiddin ve Leylâ Erbil", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara: 2012.

Doğan, Abide. "Modern Evliya Çelebi Ercüment Ekrem ve Eserleri: Evliyâ-yı Cedid ve Zeyl-i Evliyâ-yı Cedid" . *Milli Folklor*. cilt 8, sayı 58 (Yaz, 2003), 47-58.

Duben, Alan ve Cem Behar. *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.

"Ercümend Ekrem Talu". Haz. Atilla Çetin. *İslam Ansiklopedisi*. (25.02.2016). http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c11/c110161.pdf

Göçgün, Önder. *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Gökçek, Fazıl. *Osmanlı Kapısında Büyümek: Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Gayrimüslim Osmanlılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

——. "Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi ile İlgili Bazı Tespitler". *Türk Yurdu*. 153-54 (Mayıs-Haziran 2000): 126-32.

Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Günay-Erkol, Çimen. "Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm". Türkiyat Mecmuası, cilt 21, sayı 2 (2011), 147-75.

Gündüz, Osman. "Meşrutiyet Yıllarında Anti-Feminist Bir Hikâyeci Selâhaddin Enis". *Türk Dili*. c. LV, s.435 (Mart, 1988).165-68.

Gürbilek, Nurdan. "Erkek Yazar, Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar". *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014, 19-50.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Bir Muadele-i Sevda*. (1899) İstanbul: Atlas Kitabevi, 1967.

——. *Cehennemlik* (1924). İstanbul: Atlas Kitabevi, 1966.

——. *Deli Filozof*. (1930) İstanbul: Atlas Kitabevi: 1969.

——. *Dirilen İskelet.*(1923) İstanbul: Atlas Kitabevi, 1970.

——. *Dünyanın Mihveri Kadın mı Para mı?* (1948) İstanbul: Atlas Kitabevi: 1971.

——. *Namuslu Kokotlar.* (1928) İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973.

——. *Sevda Peşinde*. (1912) İstanbul: Atlas Kitabevi, 1984.

——. *Utanmaz Adam*. (1929) İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974.

Has-Er, Merih. "Aşk-ı Memnû ile Muhadarat Romanları Arasında Bir Karşılaştırma". Türk Edebiyatı Dergisi, cilt 1, no:4, Nisan 1972, 28-30.

İleri, Selim. *Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*. İstanbul: B/F/S Yayınları, 1985.

Kacıroğlu, Murat. " 'Cehennemden Selam' Romanı Örneğinde İlk Dönem (1927-1940) Tarihi-Macera Romanlarında Kanonik Söylem Yahut Angaje Eğilim". *Turkish Studies*. Volume 5/2, (Bahar 2010) 449-81.

Kandiyoti, Deniz. "Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri". *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013. 146-161.

——. "Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğini Çözümlenmesine Yönelik Notlar". *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. 185-197.

Kaplan, Mehmet. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Aslî Tipler”. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997. 459-75.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Sodom ve Gomore*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Kavcar, Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.

Kılınçoğlu, Taner. *Kurumsal İktisat*. Der. Eyüp Özveren. Ankara: İmge Kitapevi, 2007.

Köroğlu, Erol. *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Köse, Elifhan. Sessizliği Söylemek: Dinfar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1987.

Levend, Agâh Sırrı. *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1964.

Mardin, Şerif. “Türk Romanında Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi*: *Makaleler* 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Marx, Karl ve Friedrich Engels. Alman İdeolojisi. İstanbul: Evrensel Basım Yayım, 2003.

Moran, Berna. “Aşk-ı Memnu”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, 87-112.

——. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın ‘Yüksek Felsefe’si”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* 113-31.

——. “Alafranga Züppeden Alafranga Haine”. 259-68.

Navaro-Yaşın, Yael.“‘Evde Taylorizm’: Türkiye Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarında Evişinin Rasyonelleşmesi (1928-40)”. *Toplum ve Bilim*, 84 (2000), s.51-75.

Necatigil, Behçet. “Ölümünün 35. Yılında Selâhattin Enis”. *Düzyazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006. s.67-71.

Nietzsche, Friedrich. *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*, İstanbul: Say Yayınları, 2013.

Overton, Bill. *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European Fiction,1830-1900*. London: Macmillan Press, 1996.

Özbay, Cenk. “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”. *Doğu Batı* 63 (2013), 185-204.

Özgül, M. Kayahan. “Metanda Açan Itırlı Çiçek”. *Bataklık Çiçeği*. Salahaddin Enis. İstanbul: Arma Yayınları, 2000. 7-17.

Parlatır, İsmail. *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.

Safa, Peyami. *Şimşek*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2003.

Salâhaddin Enis (Atabeyoğlu). *Zaniyeler.* İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

——. *Bataklık Çiçeği* (1926). Haz. M. Kayahan Özgül. İstanbul: Arma Yayınları, 2000.

——. *Buhran: Salahaddin Enis’in Hikâyeleri*. Haz. Vahit Tane. Isparta: Tonoz Kitabevi, 2014.

——. *Neriman* (1912). İstanbul: Birharf Yayınları, 2004.

Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Scheler, Max. *Hınç*. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.

Serdar, Ali. "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007.

Sevinç, Canan. "Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Türk Romanında Siyasî, Sosyal ve Ahlâkî Bir Sorunsal Olarak Yozlaşma". *The Journal of Academic Social Science Studies* (JASSS), v2, issue 1, (2009), 25-54.

Sinclair, Alison. *The Deceived Husband: A Klenian Approach to the Literature of Infidelity*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Talu, Ercüment Ekrem. *Sabir Efendi'nin Gelini*. İstanbul: Gayret Matbaası, 1939.

Tane, Vahit. "Selahattin Enis Atabeyoğlu'nun Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma". Yayımlanmamış doktora tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2012.

——. "Salahaddin Enis'in Hikâye ve Romanlarında Kadın Kahramanlar". *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 33 (Aralık, 2014), s. 87-108.

Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1979.

Tekelioğlu, Orhan. "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar". *Doğu Batı*, 22 (Şubat-Mart-Nisan 2003), 65-77.

Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları, 1991.

Tolstoy, Leo. *What is Art?* Trans. Aylmer Maude. https://archive.org/stream/whatisart00tolsuoft/whatisart00tolsuoft_djvu.txt

(9.3.2016)

Toprak, Zafer. *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935).* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron.* Mouton: Hague, 1969.

——. "Structural Analysis of Narrative". *NOVEL: A Forum of Fiction*. Duke University Press, Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1969), p.70-76.

Türkeş, Ömer. "Kıymeti Bilinmemiş Bir Yazar". (26.02.2016) <http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=3058>

——. "Osmanlı Romanı: Aşk ve Cinsellik Ütopyası". *Tarih ve Toplum*, c.35, s. 208 (2001), 63-72.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu* (1900). İstanbul: Özgür Yayınları, 2015.
——. *Hikâye*. Haz. Nur Gürani Arslan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Uyanık, Seda. 19. Yüzyıl Osmanlı Türk Romanında Gayrimüslim İmgeleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2007.

Yalçın, Alemdar. *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*. İstanbul: Günce Yayıncılık, 2004.

Yalom, Marilyn. *Antik Çağlardan Günümüze Evli Kadının Tarihi*, İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2002.

Yavuz, Hilmi. "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?" *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,* İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, cilt 3, 212-17.

——. "Ölmeye Yatmak ve Kadın Özgürlüğü". *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, 104-09.

——. “Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. 13-22.

Yumuşak, Firdevs Canbaz. “Osmanlıdan Cumhuriyete Türk Romanında Aile Kurumu ve Ütopik Romanlarımızda Aile”. *Muhafazakâr Düşünce*. Yıl: 8, Sayı:31, Ocak-Şubat- Mart 2012.

ÖZGEÇMİŞ

Ayşe Erginer, Gazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2005 yılında birincilikle mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. 2008 yılında, "Bilgiye Açılan Kapılar: Ahmet Mithat Efendi ve İsmail Gaspıralı'nın Eserlerinde Avrupalı Kadınlar" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesini aldı. Aynı yıl doktora eğitimine başladı. 2014 yılında, Sağlık Bakanlığı'nın Acil Sağlık Hizmetleri biriminde on yıl boyunca sürdürdüğü görevinden ayrılıp Gazi Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. Halen bu görevini sürdürmektedir.