

**1940-1980 YILLARI ARASINDAKİ TÜRK ROMANLARINDA
KADIN TEMSİLLERİ**

Ayşegöl Ersin

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

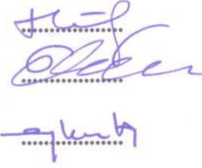
Ayşegül ERSİN'in "1940-1980 Yılları Arasındaki Türk Romanlarında Kadın Temsilleri" başlıklı tezi 30 Temmuz 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Üye : Dr.Öğr.Üyesi Ebru ÖZGÜN

Üye : Dr.Öğr.Üyesi Eylem SALTİK



Prof.Dr.Bülent GÜNŞOY
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZET

1940-1980 YILLARI ARASINDAKİ TÜRK ROMANLARINDA KADIN TEMSİLLERİ

Ayşegül ERSİN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2019

Danışman: Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Türk toplumunun modernleşme anlamında geçirdiği dönüşümler içerisinde Cumhuriyet, modernleşme adına gerçekleştirilen en büyük hamledir. Bu hamleyle birlikte kadınlar birtakım kamusal haklara kavuşmuştur. Fakat kadınları geleneksel rolü olan annelik ile sınırlandırarak kamuya çıkışını engelleyen birtakım dirençler gösterilmiştir. Toplumdaki aydınlar bir yandan modernleşme taraftarı olurken bir yandan da kadınların kazandığı özgürlükler, şüpheleri ve endişeleri beraberinde getirmiştir. Toplumsal yapının çökmesi, ailenin bitmesi gibi endişelerle kimlik kaybına uğrama tehlikesiyle karşı karşıya gelen ataerkil düşünce, kadınların özgürlükleri konusunda direnç göstermiş, bu özgürlükleri kendi çıkarlarına göre düzenleyerek kadınların geleneksel rollere hapsolmasına sebep olmuştur. Bu çalışmada ortaya çıkan dirençlerin edebiyattaki görünümelerini sorgulamak amacıyla 1940-1980 yılları arasındaki devrin düşünce önderleri olarak öne çıkan kadın ve erkek yazarların geniş okuyucu kitlesine ulaşabilmiş eserleri incelemeye alınmıştır. Cumhuriyet devrimlerinin yapıldığı ve kadınlara sosyal ve siyasal hakların verildiği ilk dönemin ardından bu devrimlerin toplumda kadın algısını ve temsillerini nasıl etkilediğini göstermek amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk romanı, kadın temsili, toplumsal cinsiyet, modernleşme.

ABSTRACT

REPRESENTATIONS OF WOMEN IN TURKISH NOVELS BETWEEN 1940-1980

Ayşegül Ersin

Department of Turkish Language and Literature

Anadolu University Social Sciences Institute July, 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Among the transitions that Turkish society has undergone in terms of modernization, Republic is the biggest move that has been made on behalf of modernization. With this move, women have attained a number of public rights. However, there have been some reactions which have prevented their showing themselves up in public by limiting women to their traditional role “motherhood”. While on the one hand the enlightened people in society have defended modernization, on the other hand the privileges that women have got brought some doubts and concerns along with them. The patriarchal conception, which has faced with the danger of identity loss because of the concerns such as the collapse of social structure, the end of family etc. has resisted to the freedom of women and has caused them to be confined to traditional roles by arranging women’s freedom according to their benefits. In this study, on the purpose of examining the emergent resistances appearances in literature, female and male authors who have emerged as leaders of thought of the period between 1940-1980, Works that have reached large reader mass have been analyzed. After the first period during which Republic revolutions have risen and women have been given social and political rights, it has been intended to show how these revolutions have affected the perception and representation of women in society.

Key words: Turkish novel, representation of women, gender, modernization.

30.06.2019

30.06.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İmza



Ayşegül ERSİN

TEŞEKKÜR

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim ve her konuda desteğini eksik etmeyen danışmanım Hülya Bayrak Akyıldız'a teşekkür ederim. Çalışmamın başlangıç aşamasında verdiği değerli tavsiyeleri için Fatih Altuğ'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışmamın her aşamasında yanımda olan, çalışmamın bir kısmında evinin kapılarını bana açarak verdiği desteklerle çalışma azmimi güçlendiren arkadaşım Semiha Cihan ve eşi Eren Cihan'a, bu süreçte yanımda olan diğer arkadaşlarım Sedef Oral, Sinem Oral, Nejla Gündoğar, Tuğba Yetkin ve Murat Işık'a ve desteğini bir an olsun esirgemeyen anneme ve kardeşime teşekkür ederim.

Toplumsal cinsiyet konusunda bana toplumsal ve kişisel olarak önemli hassasiyetler kazandıran çalışmamı sonsuz bir okuma aşkıyla dolu olan, eğitimim konusunda beni daima destekleyen anneannem Aynur Efe'ye ithaf ediyorum.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ayşegül Ersin
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Antalya/1992
E-Posta : aysglersn@gmail.com

Eğitim Geçmişi:

- Yüksek Lisans, 2016-2019, Anadolu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Lisans, 2010-2014, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk dili ve Edebiyatı Bölümü.

İÇİNDEKİLER

JURİ VE ENSTİTÜ ONAYI	II
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	V
TEŞEKKÜR.....	VI
ÖZGEÇMİŞ	VII
GİRİŞ	1
1. KADINLARA YÜKLENEN ROLLER.....	5
1.1. Ev İçi Roller.....	5
1.1.1. Aile hayatında kadın	5
1.1.1.1. <i>İdeal kadınlar</i>	5
1.1.1.2. <i>Olumsuz kadın tipleri</i>	19
1.2. Kamusal Roller	27
1.2.1. Çalışma hayatında kadın	28
1.2.2. Sosyal hayatta kadın.....	39
1.2.3. Siyasi hayatta kadın	46
1.2.4. Eğitim ve sanat hayatında kadın	51
2. KADINLARIN KURGUDAKİ YERİ VE SİMGESEL DEĞERİ	61
3. CİNSİYETÇİLİK.....	70
3.1. Bedensel Bir Varlık Olarak Kadın	70
3.2. Zihinsel ve Duygusal Bir Varlık Olarak Kadın	86
3.3. Şiddet	100
KAYNAKÇA.....	115

GİRİŞ

Bu çalışmada Türk edebiyatında 1940-1980 yılları arasında öne çıkan yazarların, romanlarıyla kadınlığa ve kadın özgürlüğüne nasıl yaklaşıldığı incelenmiştir. İdeolojiler, kadın ve kadın özgürlüğüne dair toplumda oluşturulan söylemleri çoğunlukla şekillendirmiştir. Ele alınan romanlarda yazarlar da kadınlık durumu üzerine temel konulardan hareket etmek yerine ideolojik yaklaşımlarla kadınları belli roller üzerinden tanımlarlar.

Modernleşme sürecinde toplumdaki değişimler ve dönüşümler esnasında kadınlar üzerindeki ilgi odaklarının temelinde hangi nedenlerin olabileceği düşüncesinden yola çıkılmıştır. Eserlerde kadınların aile içindeki konumlarını, kamusal alandaki görünürlüklerini, cinselliğini, bedensel ve zihinsel varlıklarını ve kadına yönelik şiddeti nasıl işlediğini tespit etmek, kadınlık algısının toplumun bilinçaltını yansıtan kurmaca dünyasında nasıl ele alındığını anlamak, kadınların toplumdaki ikincil konumunun kültürel faaliyetler ile üretilmesinde ve sürdürülmesinde önemli bir etkisi olduğunu görmek açısından önemlidir. Kadınları ötekileştiren, ikincil bir konuma iten, nesneleştiren, kökleri güçlü ataerkil düşünce, tarihsel çizgi içinde cinsiyet fark etmeksizin toplumdaki bireyler tarafından sahiplenilmiştir. Romanlar, gazete yazıları, dergiler gibi kültürel ve sanatsal faaliyetlerle cinsiyet kalıplarını yaygınlaştıran söylemler devralınmış ve bu kalıplarının sorgulanmadan kuşaklar arasındaki geçişi sağlanmıştır.

Türkiye’de cinsler arasındaki eşitliksiz durum, ev içi ve kamusal roller gibi kadının toplum içindeki konumunu belirleyen rollerle temsil edilmekte ve toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilmektedir. Kadınların ikincil konumunu sürdüren kültürel pratiklerden biri olan edebiyat alanı, kadının toplum içindeki konumunu tayin etmek için simgesel ve kurgusal düzlemde araştırmacılar için geniş bir çalışma alanı sunar. Erkeği toplumsal bir varlık olarak gören, kadınıysa mahrem/özel alanla özdeşleştiren ataerkil düşünce, kadını erkeğin gölgesi altında öteki bir varlık olarak kodlar. Kamusal alandan dışlanan Türk kadını, belli başlı kamusal özgürlükler kazansa da bu özgürlükler toplumdaki ikincil konumunu değiştirmekte yetersiz kalmıştır. Ataerkil ideolojinin yayılmasını ve sürdürülmesini sağlayan eğitim ve sanat faaliyetleri kadının ikincil konumunu sözlü ve yazılı geleneğe aktarılmasını sağlayarak, kültürel bellekteki cinsiyet eşitsizliği durumunun değişimini yavaşlatmıştır. Kültürel pratiklerin en yavaş değiştiği

alan dildir. Bu sebeple toplum içerisinde önemli değişiklikler süregelirken değişimlerin dile yansması güç olmuştur. Ayrıca kamusal ve özel alanda güçlü bir ataerkil tahakkümün var olması ve toplumdaki insanların kadın erkek fark etmeksizin bu ideolojiyi tutuculuk seviyesinde sahiplenilmesi, bir cinsin diğer bir cinse üstün olduğu kabulüne dayanan cinsiyet rollerindeki adaletsizlik karşısında yaşanan körlük, değişimlerin yavaşlamasına sebep olmuştur.

1940-1980 yılları arasındaki dönemde farklı ideolojileri yansıtan ve geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmış olan *Ateş Gecesi* (1942), *Son Menzil* (1943), *Huzur* (1949), *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* (1949), *Bugünün Saraylısı* (1954), *Küçük Ağa* (1954), *Dineyri Papazı* (1955), *Korsan Çıkmazı* (1961), *Yorgun Savaşçı* (1965), *Evlerden Biri* (1966), *Denizin Kanı* (1968), *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* (1973), *Bir Gün Tek Başına* (1974), *Yılanı Öldürseler* (1976), *Fikrimin İnce Gülü* (1976) romanları incelenmiştir. Belli başlı ideolojilerin toplumsal cinsiyet kalıplarının üretilmesinde nasıl bir rolü olduğu, kadınlık meselesi konusunda bu ideolojilerin birbirlerinden hangi yönden ayrıldığı ve hangi temsillerin devam ettirildiği konusu romanlar üzerinden incelenmiştir.

Türk edebiyatında kadınlar üzerine yapılan kapsamlı çalışmalardan biri Ramazan Gülendam’ın 1946-1960 yılları arasındaki 42 romancı tarafından yazılan 95 romandaki kadın kimlikleri üzerine yaptığı çalışmadır. Gülendam, yazarlar tarafından kurgulanan kadın karakterlerin “medeniyet, aile ve evlilik, sosyal ve siyasi alanda ve meslek hayatı”nda nasıl öne çıktıklarını ve bu alanlardaki durumları üzerine betimsel bir yaklaşımda bulunmuştur.

Bahriye Çeri, *Türk Romanında Kadın* isimli edebiyat incelemesinde 1923-1938 arasındaki toplumsal değişimde kadınların yaşadığı değişiklikleri ele alarak kazanılan hakların kadınların hayatına nasıl etki ettiğini incelemiştir.

Sema Uğurcan, “Osmanlı Türk Romanında Kadın Tipleri” isimli makalesinde, 1870-1923 tarihleri arasında yazılan romanlardaki kadın tiplerinin sosyal konumları üzerinden yola çıkarak kadın tipleri üzerine betimsel bir çalışma sunmuştur.

Deniz Kandiyoti’nin *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* kitabında yer alan “Cariyeler, Fattan Kadınlar ve Yoldaşlar” makalesi, Tanzimat döneminden Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna kadarki Türk romanında kadın imgelerinin yazarlar tarafından nasıl ele alındığına odaklanır ve kadınların değişen ve dönüştürülen kimliğine dair çıkarımlarda bulunur. Makalesini özellikle 1970’lerde gelişen feminist edebiyata bakış açısındaki eksiklikler üzerinden yola çıkarak yazmıştır.

Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti, Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* isimli kitaplarında kadınların bedensel ve zihinsel varlıklarıyla ilgili kapsamlı incelemeler kaleme almıştır.

Tamer Kütükçü, *Kadın Bedeni ve Cinselliğin Temsili* isimli kitabında Türkiye’de 70’lerde gelişen kadın cinselliğine dair yazını konu ederken romanlardaki kadın cinselliğinin anlatım sürecini ele alır.

Tansu Bele’nin yayımlanmış yüksek lisans tezi “Erkek Yazınında Kadın” 1920-1970 arası edebiyat dünyasında öne çıkan erkek yazarlardan Peyami Safa, Mehmet Seyda ve Tarık Dursun K.’nin eserlerinde kadın kimliğinin erkek yazarlar tarafından nasıl şekillendirildiği üzerinde durur.

Tülin Alkan, “Yarım Asrın Kadınları: 1960’dan 2000’lere Türk Edebiyatı’nda Kadın Temsilleri” isimli yüksek lisans tezinde, döneme hakim olan üç kadın yazar Sevgi Soysal, Latife Tekin ve Şebnem İşigüzel’in eserlerindeki kadın temsillerini eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koymuş, kadın yazarların kullandığı eril dile işaret etmiştir.

Gamze Polat, “Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Romanlarında Kadın Temsilleri: Muazzez Tahsin Berkand ve Kerime Nadir Romanlarının İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde, Cumhuriyet döneminde “medeniyetçilik” ve “milliyetçilik” temellerine dayandırılarak yapılan Kemalist devrimlerin kadınlara yönelik girişimleri ile bu girişimlerin kadınların bakış açısıyla yazılan aşk romanlarında nasıl sunulduğunu incelemiştir.

Elmas Dönmez, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nda Kadın Temsilleri ve Kimlik Sorunları Bağlamında Bir Varoluş Mücadelesi: ‘Ölmeye Yatmak’ isimli yüksek lisans tezinde Cumhuriyet öncesi ve sonrası gerçekleştirilen toplumsal yapılanma süreçlerinde “kadın meselesi”nin nasıl ele alındığını tarih-siyaset-sanat üçgeninde tartışıp Cumhuriyet devrimleriyle yetişen bir nesilden olan Adalet Ağaoğlu’nun “Ölmeye Yatmak” romanını kadın temsilleri ve toplumsal cinsiyet bağlamında incelemiştir.

Edebiyat dünyasındaki kadınlık üzerine yapılmış bazı çalışmalara kısaca değindikten sonra şunu söyleyebiliriz ki edebiyat kurgularında kadınlık meselesinin nasıl ele alındığına dair eleştirel bir bakış açısıyla yapılmış kapsamlı çalışmaların eksikliği açıktır. Bu çalışma, eksikliğini hissettiğimiz bu konu üzerine, 1940-1980 yılları arasındaki yazarların romanları üzerinden yola çıkılarak yapılmıştır. Her on yıldan öne çıkan yazarların geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmış, bugün bile okunmaya devam eden ve dönem özelliklerini yansıtan romanları seçilmiştir. Her romanda dönemin sosyal,

siyasal ve kültürel ortamından izler vardır. Edebiyat dünyasında kadın yazarlardan daha fazla yer almış erkek yazarların varlığı, seçilen romanlardaki erkek yazarların sayısal üstünlüğünün sebebidir. Kadınların kamu hayatına açılmasında dayandırılan iki meşrulaştırma temeli vardır. Bunlardan biri Milli Mücadele kahramanlığıdır ve Milli Mücadele romanlarında kadınların kurguya dâhil edilirken oldukça sınırlı bir alana hapsedilmesinin, bazı romanlarda kadınlık temsilleri üzerine analiz etmeye çalıştığımız verilerin kısıtlı olmasına rağmen bu romanların seçilmesinin sebebi kadınların kurgudaki eksikliğinin ve sessiz bırakılışlarının altını çizmektir.



1. KADINLARA YÜKLENEN ROLLER

Cumhuriyet devrimlerinin yapıldığı, kadınlara sosyal ve siyasi hakların verildiği ilk dönem sonrası romanlardaki kadın temsilleri üzerinden kadınlara yüklenen ev içi ve kamusal rolleri tespit etmek, bu devrimlerin ardından toplumdaki kadın algısının ne şekilde değişip dönüştüğünü anlamak açısından önemlidir. Tarihsel süreç içerisinde toplumsal yapının sürekli değişim ve dönüşüm halinde olması, kadınlara yüklenen rolleri de şekillendirmiştir.

1.1. Ev İçi Roller

Modernleşme süreci içinde toplumsal düzenin en temel güvence alanı olarak görülen aile, hâkim ideoloji tarafından toplumdaki değişimlerin yarattığı yeni yaşam koşullarının dengelendiği bir alandır. Ev iç roller belirlenirken toplumun beklentileri cinsiyete göre değişir. Erkeklerin evi geçindirmesi, aileyi koruması ve güçlü olması beklenirken kadınların çocuklarıyla tek başına ilgilenmesi, evi çekip çevirmesi ve aile düzeninin iç dinamiklerini koruması beklenir.

1.1.1. Aile hayatında kadın

Kadınlar aile hayatı içerisinde anne, eş, kardeş ve sevgili olarak karşımıza çıkarlar. Yaşadıkları bölgenin de etkisiyle geleneksel veya modern roller üstlenen kadınlar, aile kurumunun sürdürülmesinde önemli rollere sahiptirler. Ataerkil düşünceye sahip toplumsal yapılarda evlilik kutsal sayılan bir kurumdur ve kadın, evlilik kurumunun devamlılığını sağlamakla yükümlü olarak görülür. Kadının evlilikte daima fedakâr olması, maddi ve manevi olumsuz koşullara sabırla direnmesi gerektiğine dair toplumda kuvvetli bir inanç vardır.

1.1.1.1. İdeal kadınlar

Ataerkil ideoloji kadınların erkeklerden daha aşağı bir varlık olduğu kabulüne dayanır. Kültürel ve tarihsel olarak gelişmiş olan toplumsal cinsiyet kategorileri ve

edebiyat kurgularında bu düşüncenin yansıması olarak görülen imgelemler, okuyucuya gerçek bir kadının veya gerçek bir erkeğin nasıl olması gerektiğine dair fikirler verir. Geçmişten günümüze toplumumuza hâkim olan ideolojiler gerçek kadınlığın “fedakâr bir anne” ve “fedakâr bir eş olmak” olduğu konusunda hemfikirdir. Kadınlar bu düşünce doğrultusunda, aile içindeki ideal rollerine uygun davrandıkları sürece ataerkil ideoloji tarafından kabul görürler.

Reşat Nuri Güntekin’in *Ateş Gecesi* romanında başkışı olan Kemal Murat, gençliğinde sürgün olarak Milas’ta bir Rum mahallesine gönderilmiştir. Yazar anlatıcı romanda genç bir adam olarak gittiği bu mahallede yaşadığı aşkla kişiliğindeki değişimi ve olgunlaşmayı anlatır. Romanda öne çıkartılan ideal kadın tipleri ev hayatı içine hapsolmuş, yaşlı, mutsuz temsil edilirler. Ev hayatı içine hapsolmuş kadınlar, yaşadıkları pasif hayattan şikâyetçi olmayıp kaderlerine boyun eğler. Kemal Murat, canlı ve gürültücü bir asker olan babasının aksine annesinden: *“Mütemadiyen ölülerinden bahseden neşesiz bir kadındı. Binde bir gülecek olsa ayıp bir şey yapmış gibi hemen pişman olur, ‘Nemize gülüyoruz bilmem ki?’ diye içini çekerdi,”* (s: 34) şeklinde bahseder. Asker bir baba terbiyesiyle büyümüş olan Kemal Murat, babasının hareketli ve canlı yapısının sebebinin annesinin onu eve bağlayamaması olduğunu düşünür. Yazarın bir kadının bir erkeği evine bağlaması gerektiğine dair olan inancını gösteren bu tutum, Kemal Murat’ın annesine karşı beslediği düşüncelerde yakalanır. Aile kurumunu yaşatan kadınlar, erkeğin bütün uçarılığını, canlılığını törpüleyen; erkeği eve bağlayarak geleneksel yapıyı koruyan bir konumda olma zorunluluğu taşırlar ve bu düşünceye koşut temsillerle okuyucunun karşısında var olurlar.

Kemal Murat’ın yaşadığı aşk macerasıyla uçarı genç bir adam oluştan olgunlaşmaya geçişinin hikâyesi olan bu romanda sevdiği kadın Afife, kocasından uzaklaşarak Milas’a gelmiş, çocuklu ve tecrübesiz bir anne olarak çizilir. Her konuda uzun uzun konuşabilen Afife’nin, konuşmalarının içeriğinin öneminden ziyade itibarlı Sklavaki ailesine mensup olması, evli ve çocuklu bir kadın olması sebebiyle aklı başında ve olgun bir kadın olarak, hayranlıkla karşılanır. *“Evlenmeyi hayatın en ehemmiyetli hadisesi ve her şeyin tesellisi addeden o şark kadını saflığı”* (s: 207) taşıyan Afife, geleneksel bir kadın tipidir:

Birbirimize iyice alışmış ve iki akraba vaziyetinde girmiş olmakla beraber bana muamelesi daima uzak ve biraz soğuktu. Bu, belki de muhacir hüznü ve kendi hususi hayatındaki bedbahtlıkla, hatta biraz da şark kadını çekingenliğiyle izah edilmesi lâzım gelen bir hava idi (s: 162).

Kemal Murat, Milas'tan ayrıldıktan sonra Afife Kemal Murat'a olan sevdası yüzünden derin sarsıntılar geçirir. Yıllar sonra İstanbul'da bir araya geldiklerinde Kemal Murat, Afife'nin yıpranmış, huzursuz halini gördüğünde, Afife'ye çocuğunu hatırlatma ihtiyacı hisseder:

Bu sualden maksadım, Afife'ye analığını hatırlatmaktır. Çocuğun bu dakikada hayali bir üçüncü şahıs gibi aramıza girmesinin bizi daha salim ve temiz düşüncelere sevk edeceğini umuyordum (s:289).

Fakat Afife'nin çocuğunu hiç umursamayan tavırları Kemal Murat'ı dehşete düşürür:

Bu cümle, bana birdenbire dehşet verdi. Bir kadının çocuğundan bu lisanla bahsetmesi herhalde çok vahim bir şeydi ve daha fenası Afife bunu hissetmiyordu. (...)

-Çocuğu senelerden beri gözüm görmüyor.

Uzun seneler içinde bilmeden bu biçare kadının maneviyatında yaptığım tahribin derecesini zannedirim ki, bu basit itiraftan daha iyi gösterecek bir şey olamazdı" (s: 290).

Bir kadının çocuğunun sorumluluğunu ihmal etmesi ancak bir akıl muvazenesi kaybıyla mümkün olabilmektedir. Afife'nin çocuğu ile babası arasındaki ilişkiye hiçbir şekilde değinilmezken bir anne olarak Afife'nin çocuğunu ihmal etmesi durumu yazar tarafından eleştirilir.

Milas'a sürgüne gönderen Kemal Murat'a kapılarını açan Ermeni Matmazel Varvar Dudu, elli yaşını geçmiş fakat vaktiyle nişanlısı öldüğü için yas tutup evlenmemeyi tercih etmiş, bu yüzden "yaşlı bir kız" olarak anılan bir tiptir. Nişanlısı Kegam ile düğünlerine on beş gün kala Kegam'ın satlıcan hastalığından ölmesi Varvar Dudu'nun hayatının sonuna kadar yas tutmasına sebep olur. Daima siyah elbiseler içinde, ince ve narin vücudu, yıpranmış çehresiyle bir virane olarak betimlenir. Kemal Murat, matmazelin Kegam'a olan vefasını Milas'a gelmeden önce âşık olduğu Melek'e olan vefasıyla karşılaştırır: "*Fakat burada biraz da utanarak itiraf edeceğim. Ben, matmazelin Kegam'a olan vefasının binde birini Melek'e gösteremedim*" (s:42). Milas'a geldikten sonra Melek'i tamamen unutup gönül maceralarına dalan Kemal Murat'ın aksine Matmazel, vefa borcu ödemek zorunda olan yaşlı ve yalnız bir kadın olarak temsil edilir. Afife'nin ablası da aynı özelliklerle karşımıza çıkar. Kocasını kaybetmiş, bu yüzden kendi hayatında meşgul olmaya değer hiçbir şeyi kalmamış ve daima ıstırap çeken bir kadın olarak betimlenir:

Bazen beni dalgın zannederek işini dizlerinin üstüne bıraktığı, ellerini göğsünde kavuşturarak biraz kısık boynunu dışarıdaki manzaraya çevirdiği oluyordu.

Çok kere Varvar Dudu'da tesadüf ettiğim bu jest, bana ümidini kaybetmiş bütün kadınların müşterek jesti gibi görünüyor ve bu dakikalarda büyük ablaya karşı duyduğum merhamet, onun bana duyduğu merhametten az olmuyordu" (s:123-124).

Sâmiha Ayverdi'nin *Son Menzil* romanında öne çıkan üç kadın görülür: Melek, Seniha ve Cemile. Mutsuz, ne istediğini bilmeyen, kararsız, iç sıkıntıları içinde olan Haşim'in karısı Cemile ile ruhi bunalımlarının tavan yapması, bir kaçış yolu olarak gördüğü Cemile'nin üvey kızı olan Melek'in sevgisine sığınıp bir ıslah sürecine girerek ilâhi bir aşka doğru yola çıkması ve romanın sonunda bunun yansımasını yeğeni Seniha'nın kendisine olan yıllarca sürmüş sessiz ve beklentisiz aşkında görmesi bu üç kadın tipinin merkez karakterin ruhsal dönüşümünde oynadığı rolü gösterir.

Haşim'in hem yeğeni hem de sürekli dertleştigi yakın dostu olan Seniha, güzel, zengin ve kibar bir kadındır. Ailesi, Seniha'nın sanatçı bir adamla evlenmesine müsaade etmemesine rağmen Seniha ailesini dinlememiş, ruhi dengesizlikler içinde olan tiyatrocu Siret'le evlenip kendisi de sahne hayatına giriş yapmıştır. Muhafazakâr bakış açısına sahip olan Ayverdi'nin ideal kadın tipi, geleneklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bunun yanında estetik zevklere sahip ve sanatla iç içe bir yaşamı vardır. İdeal bir kadın olarak çizilen Seniha, sahne hayatının kendisini tam olarak ifade etmesine yardımcı olmadığı için iç çatışmalara daha çok sürüklendiğini düşünür. Oyunculuk kendinden uzaklaşmasına, kişiliğine yabancılaşmasına sebep olur. Sahnede övgü dolu bakışları maruz kalmak kendine yabancılaşmış olan Seniha'yı rahatsız eder. Haşim'e olan umutsuz aşkından dolayı Siret'le evlenip sevmediği bir adama katlanmak zorunda kalarak kendini mutsuz bir evliliğe adanmıştır. İçinde bulunduğu çelişkilerden kurtulduğu tek an, sahnede cenge giden oğlu için dua eden kadını canlandırırken yaşadığı iç huzurdur. Annesinin de babasının dayanılmaz hovardalıklarına ve huysuzluklarına katlanmasına sebep olan iç huzuruna benzer bir asayıştır bu. Yazar tarafından rol model olarak sunulan bu kadın tipinin aradığı huzur, inancıyla bütün zorluklara katlanmayı seçen annesini örnek almaktır. Haşim'e karşı olan aşkından kurtulmasının ve kocasına katlanmasının tek yolu budur:

Annemdeki vecd her zorluğun, her fenâlığın karşısında onu desteklemiş ve hayat oyununun devâmınca muvaffak etmişti. Benim de sahnede seyrettiğiniz muvaffakiyetim, annemin bu sürekli vecdinin bir kıvılcımından başka bir şey değildir. Ne tuhaf, olgun bir ananın mukallidi olmakta bile huşû ve zevk varmış. Annemin düşünceli ve esrarlı yüzü, sanki hep o sâbit ve sağlam îmanla, bilmediğim, idrak edemediğim duâsını okuyor (s: 93).

Tıpkı annesinin evliliğinde olduğu gibi Seniha'nın evliliğinin saadeti de fedakârlık ve feragat üzerine kuruludur. Kocasını Siret'in hovardalıklarına, kendini bilmezliğine katlanarak ailesinin bütün sorumluluğunun yükünü üstlenir. Hâşim, Siret'e:

-Fakat, dedi, âilenizin saâdetini satın almak için geçer akçe, yalnız Seniha'nın fedâkârlığı ve ferâgati nakdidir.

-İnkâr edemem! Fakat bir kadından da bundan başka ne beklenebilir?

-Erkek kadından hodbindir, fakat senin kadar olmaya değil, düşünmeye bile tahammül edemem(s: 226-227).

Yazar, eleştirdiği bir tip olan Siret'in dilinden Seniha'nın içinde olduğu durumu onaylayan bir cümle kurar. Haşim'in bir dereceye kadar erkeğin bencilliğini hoş gören tavrı herhangi bir eleştiriyi karşılanmaz. Nitekim Seniha'nın evliliğini her şeye rağmen sürdürmesi ve bu duruma eleştiri getirilmemesi yazarın, erkeğin kadından bencil olması durumunu onun doğasına ait bir özellikmiş gibi gördüğünü ileri sürmemize olanak verir. Yazar bu konuda ataerkil düşünceyi onaylayan bir tutum takınır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında başkişi olan Mümtaz'ın yengesi Macide ve sevdiği kadın Nuran, öne çıkan kadın tipleridir. On bir yaşında annesini ve babasını kaybeden Mümtaz, amcasının oğlu İhsan'ın yanına yerleşmiştir. İhsan'ın hayatına girişiyle bütün ev halkının hayatını değiştiren Macide, güzelliği, iyi ahlâkı ve sakin tabiatıyla adeta bir iyilik meleği gibi tasvir edilir. Sancar, magazin dergilerindeki modern ev imgeleri üzerine araştırma yapan Baydar'ın erkeğe ait bir alan olarak resmedilen modern Türk evinde kadının eve konfor, bakım ve güzellik getiren bir unsur olduğunu, dolayısıyla modernleşmede eril dünyanın üretilmesine katkı sunan, eril değerleri yücelten bir imgeye dönüştüğünü aktarır (2017, s:244). Tıpkı gazetelerde resmedilen bu ideal kadınlar gibi *Huzur*'daki kadın karakterler de varlıklarıyla erkeğin evini ve yaşamını güzelleştiren birer simge olarak temsil edilirler. Macide, Mümtaz'ın bütün ihtiyaçlarıyla ilgilenen, evi çekip çeviren geleneksel bir kadın rolünde çizilir. Bir zamanlar ruhen sağlıklı olmayan karısına, annelik ve mesuliyet fikrinin iyi geleceğine inanan kocası İhsan'ın kararıyla Macide, anne olur. Çocuk sahibi olmak Macide'yi iyileştiren, onu tekrar eski, canlı günlerine kavuşturan bir dönüm noktası olarak yansıtılır:

Böyle bir anadan doğacak çocuğun zihnen sakat olması şöyle dursun, yeni bir anneliğin ve mesuliyet fikrinin Macide'yi iyi edeceğine inanıyordu. Sonra bu kadar genç bir kadının anne olmak hakkından mahrum edilmesini, hem ona, hem tabiata karşı bir cinayet gibi görüyordu. Tanıdığı bazı doktorlar Macide'ye bir enkaz gibi bakıyorlar, yatakları ayırın, diyorlardı.

Nihayet İhsan kararını verdi. Tabii tehlikeli bir şeydi. Nasıl diyeyim, aksi netice verseydi büyük felâket olurdu. İhsan kendi eliyle sevdiği kadını öldürmüş olabilirdi. Doğum Macide'yi sarsabilirdi. Fakat İhsan hayata güvendi. Sabiha hattâ zahmetsiz doğdu. Hem de ne güzel kız. Macide'de eski melânkolik hâl azaldı, sadece hastalığın ufak tefek izleri kaldı. Bazen dalıyor, fakat eskisi gibi kucağındaki bebeğe masal anlatmıyor (s:194).

Yazar, bir kadının anne olma hakkından mahrum kalmasını ve bu durumun doğaya karşı işlenmiş bir cinayet gibi görülmesini yansıtarak, kadının nihai görevinin annelik olarak görülmesi tezini onaylar. Nuran'ın sinirli ve bezgin kocası Fahir'e sabırla tahammül ederek sürdürdüğü mutsuz evliliğini kızı Fatma'nın dünyaya gelişi bir nebze değiştirir gibi olsa da kocasıyla evliliklerinin bitmesini engelleyemez:

Tehlikeli denecek derecede zengin, her ihtimale gebe, her mânasında velût bir kadınlık hayatı, bakımsız bir tarla gibi sırf kendisini işleyecek erkeğin yokluğundan yarı hülya, yarı verimsizliğin bütün sebeplerini kendisinde gören bir aşâğılık duygusu içinde akıp gidiyordu (s:74).

Kocası tarafından başka bir kadını sevdiği için terk edilen Nuran, kızının istekleri yüzünden kendi hayatıyla evliliği arasında sıkışıp kalır. Kişiliğiyle aşktan kaçma zorunluluğu hissetmesine sebep olan Nuran'ın annesi, duygularını dışa vurmaktan kaçınan, ömründe bir kere bile rahatça gülmemiş bir kadındır. Kızına ettiği ilk nasihat, *“Kadın her şeyden evvel kendisini gizlemeği bilmelidir; yavrum!”* (s:138-139) olmuştur. Kendi hislerini ve duygularını görmezden gelmeyi öğrenen Nuran, sevmekten korktuğu için kendisini sevmeyen bir adam olan Fahir'le evlenmiştir. Nuran, boşanmanın ayıp sayıldığı bir çevrede kocasının bir başka kadına olan sevgisi yüzünden evliliğini bitirir.

Adile Hanım bir akşam yemek masasında Nuran'a:

Vallâhi Nuran'cığım düşünüyorum da, hasta bir çocuk üzülecek diye çektiklerini! Bu tahammülü dünyada ben gösteremezdim. Ayol en güzel yaşın... Bundan sonrası nedir bilir misin...

Böylece genç kadına, hayatın bütün imkânlarını saydıktan sonra, ona bir taraftan Fatma'nın hastalığını söyleyerek asıl vazifesinin analık duygularına kendisini terketmek olduğunu hatırlatıyor, sonra da Nuran'a her şeye rağmen yaşamasını tavsiye ediyordu. Bu nasihatlerin ve sözlerin bir tek mânası olabilirdi. “Ya kızının anası ol, yahut, kendine güzel bir istikbal yap, bu aptalla beyhude yere vakit geçiriyorsun.” Demek olduğunu acaba Nuran anlamış mıydı? Anlasa bile farketmemeğe çalıştığı muhakkaktı (s:147).

Gelenekler tarafından anne olmanın yükü altında zihnen kuşatılmış olan Nuran, bir süre Mümtaz'dan ve kızı Fatma'nın zihnindeki etkilerinden uzaklaşmak için eğlence hayatına yönelir fakat bencil olamayan tabiatı sebebiyle tekrar birlikte olmak isteyen kocası Fahir'e geri döner:

Mademki Fahir bana dönüyor, mademki hastayım, sana muhtacım, çocuğunun babasıyım, beni reddetmemelisin diyor, ben dönmeğe mecburum...' demişti. Bütün bunları söylerken ne kadar mustarip yüzü vardı (s:374).

Çocuğunun mesuliyetinin tamamıyla kadına yüklendiği aile hayatında, kadının taşıdığı yük Mümtaz'ın Nuran'a söylediği şu sözlerde açıkça görülür:

Çünkü hayatta bir bakıma göre her şey birbirinin aynıdır. Dişi kanguru yavrusunu karnındaki torbada gezdirir, diyorlar. Anadolu kadınları işe giderken yeni doğmuş çocuklarını arkalarına sararlar. Sen Fatma'yı kafanda gezdiriyorsun (s:174).

Nuran'ın zihninin sürekli kızı Fatma'nın hayatı ile ilgili en doğru kararı vermek ve kızını korumaya çalışmakla meşgul olması, hayvanlardaki içgüdüsel korumacılık ile bir tutulur. Geleneksel düşünce yapısına göre çocuğunun sorumluluğunu tek başına üstlenmek zorunda bırakılan kadın, nerede yaşarsa yaşasın “iyi bir eş” ve “iyi bir anne” olmak gibi geleneksel beklentileri tek başına karşılamak zorunda bırakılmıştır. Huzur'daki kadınların temsili kadınlara yüklenen ev-içi geleneksel rolleri yansıtır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Dünyanın Mihveri Kadın mı Para mı?* romanında evli ve çocuklu olan Semahat Hanım, şehrin tanınmış zenginlerinden olan kocasını birden fazla erkekle aldatan, aile kurumuna sadık olmayan bir roldedir. Başkışı olan Edip Münir ise toplumdaki egemen düzeni tehdit eden bir hırsızdır ve bu iki karakter de toplumun ahlâkına başkaldırırlar.

Semahat'ın âşıklarından biri olan Mahir Hüsnü'nün karısı Hidayet, Semahat'le Mahir Hüsnü'nün ilişkisini öğrendikten sonra kocasının âşık olduğu kadına tamamen teslim olduğunu gördüğü için boşanmak istediğini dile getirir fakat elinde olsa kocasını evine sıkıca bağlayacağını söyler:

Ben elimde böyle bir ip ucu göremiyorum. Böyle bir şey yakalamış olsam salıvermek değil, mümkün olduğu kadar kısarak seni kısıkvrak evine bağlardım (s:193).

Mahir Hüsnü'nün durumu Hidayet'i endişelendirir. Hidayet, böyle bir adamın karısı olmak istemediğini, çocuklarının da böyle babaya sahip olmalarının büyük bir felaket olacağını dile getirir. Hidayet, Mahir Hüsnü'nün özür dilememesi ve pişman bir tavır sergilememesi üzerine şöyle söyler:

Demek o karıyı bütün aile kutsallığını çiğnetecek bir ateşle seviyorsun? (s:197).

Aile kutsallığının çiğnenip çiğnenmemesi Mahir Hüsnü'nün kararına bağlıdır. Hidayet romanda çocuklarının bütün sorumluluğunu tek başına üstlenen, aile içindeki düzeni koruyan kadının temsilidir. Mahir Hüsnü, iffetsiz olarak nitelenen Semahat'le bir ilişki yaşamıştır fakat isterse bundan vazgeçerek yaptığı yanlış telafi edebilir. Çocuklarını da düşünen Hidayet, kocasının pişman olmasını ve ailesine dönmesini ister fakat Mahir Hüsnü ailesine dönmek için karısına durumu sorgulamaması ve beklemesi gerektiği şartını koşar. Aralarındaki tartışma bir sonuca bağlanmaz, Hidayet kafa karışıklığı içinde kalır. Gürpınar, romanlarında genellikle insanların yanlışlarına ve hatalarına odaklanır. İnsanların daima aldatmak gibi kötü bir yanı olduğuna inanan Gürpınar, romanda Hidayet'i kötü bir yanı olduğuna dair bir imada bulunmadan kurgulaması ve kadını bir kurban rolünde yansıtmayı, Hidayet'in ailenin devamlılığını sağlamakla yükümlü, geleneksel rolde yer alan bir kadın temsili olduğunu öne sürmemize olanak verir.

Refik Halit Karay'ın *Bugünün Saraylısı* romanında Ata Efendi, karısı Üftade ile görücü usulü evlenmiştir. Üftade, eğitimsizdir fakat ev işlerinde oldukça iyi, kocasını rahat ettirmeyi hayattaki tek amacı olarak gören, özverili bir kadındır. Ata Efendi'nin Ayşen'le birlikte İstanbul'daki gece hayatına hızlı bir giriş yapması karşısında karısı

Üftade, ailenin düzenini korur ve kocasının hayatını hiçbir şekilde sorgulamaz. Bu özellikleriyle geleneksel rolde görülür. Atabey'in karısı Üftade "erkeğe böyle zamanında söz söylenmez" terbiyesiyle yetişmiştir ve romanda "kenar mahallede yaşayan İstanbul kadın"ı olarak tanıtılır.

Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanında İstanbullu Hoca'nın karısı Emine, kocasına ve evine bağlı, sadık ve fedakâr yapısıyla tipik bir Anadolu kadını rolündedir:

Onu yatağına taşırken körpecik kadın uyanır, meselâ:

"Çamaşır yıkadım da..." derdi.

Bu özür dileyişlerde, henüz tadına varamadığı fakat artık sınırlarının genişliğini bütün tatları, faziletleri ve gurur verici mesuliyetleri ile seçtiği kadınlığın, analığın, eş olmanın utangaçlığı, haz, hak, teslimiyet, şefkat bekleyen, anlayış arayan duyguları ve hâli bulunurdu (s:129).

Kuvay-ı Milliye için evinden ayrılan Küçük Ağa'yı sabırla bekleyen Emine, yiğit ve cesur kocasına karşılık teslim olmuş ve şefkatli özellikleriyle öne çıkan geleneksel bir kadın temsilidir. Erkeğin savaşçı özellikleriyle var olduğu anlatıda kadın, biricik özelliği olduğu düşünülen anne ve eş olma rolünün getirdiği faziletler ve gurur verici mesuliyetlerle temsil edilir:

Bazen içi geçiverirdi. O zaman oynarken uyuyakalan çocuklara benzerdi. Hoca'yı mutluluktan deli neşelere uçuran hâli de bu idi. Onu yatağına taşırken körpecik kadın uyanır, meselâ:

"Çamaşır yıkadım da..." derdi.

Bu özür dileyişlerde, henüz tadına varamadığı fakat artık sınırlarının genişliğini bütün tatları, faziletleri ve gurur verici mesuliyetleri ile seçtiği kadınlığın, analığın, eş olmanın utangaçlığı, haz, hak, teslimiyet, şefkat bekleyen, anlayış arayan duyguları ve hâli bulunurdu (s:128-129).

Emine, çocuğunu da doğurduktan sonra uzun bir müddet Küçük Ağa'nın gelmemesi ve ölüm haberini alması üzerine istemeyerek köyün yaşlı çarıkçısı Hasan ile evlenir.

Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* romanında modern bir Cumhuriyet kadını olan tıp öğrencisi Gülbün'ün, geleneksel düşünce yapısıyla hareket eden, evli bir erkek olan Ayhan Cimşidoğlu'yla yaşadığı yasak aşk anlatılır. Gülbün, bu aşk vesilesiyle toplumun genel ahlâk kurallarıyla çatışarak bireysel dönüşümünü tamamlar. Karısını aldatan Ayhan Cimşidoğlu'nun karısı romanda şöyle çizilir:

Seven sevilen mes'ut bir kadın olmaktan ziyâde bütün iddialarını söndürmüş yorgun ve mütevekkil bir ev hanımı, bir ana tipi idi (s: 242).

Ayhan Cimşidoğlu, kadınları eğlenebileceği kadınlar ve evdeki karısı olarak ikiye ayıran ve keskin sınırları olan bir erkektir. Karısı ise buna karşılık anne ve eş olmaktan başka hiçbir özelliği vurgulanmayan, geleneksel bir kadın temsili olarak sunulur.

Gülbün'ün başından geçen aşktan sonra yürüdüğü uzun menzilin sonu evliliğdir. Ayhan'ın hayatından tamamen çıkmasından sonra Ercüment'le evlenen Gülbün, aradığı huzur ve muhabbeti evlilikde bulur. Romanın sonunda Ercüment'le birlikte Selimiye Cami'sinin avlusunda gezen Gülbün, adeta huşu içinde, huzuru ve mutluluğu bulmuş bir kadın olarak betimlenir.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkma* romanındaki Meli ve Berni isimli iki yakın arkadaş, Cumhuriyet ideolojisiyle yetişmiş modern kadınlardır. Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk kuşağından olan genç kadınlar, değişimi ve gelişimi temsil ederler. İstanbul hanımefendisi olan Neyyire Hala, okumak için Anadolu'nun ücra bir köşesinden gelen Meli ve Berni'yi küçük yaşta yanına almış, kocasıyla birlikte bu iki karakterin eğitim hayatını desteklemiş, onlara temiz ve bakımlı olmayı öğretmiştir. Üniversite eğitiminden sonra Berni ve Meli, evlenip çocuk sahibi olurlar. Meli, yaşadığı yüzyıla ait olarak betimlenen, uçarı, her şeyi birden yakıp yıkabilecek bir karaktere sahip, mutlu bir evliliği sürdüren karakterken; Berni, hayatında sorumluluk sahibi olmayı her şeyden önemli gören, ağırbaşlı, sakin, düzen kurmayı tek başına üstlenen fakat evliliğinde mutsuz olan kadın rolündedir. Sorumluluk sahibi olduğu için romanda tam da çocuk doğuracak kadın olarak betimlenir. Berni çocuk doğuracak, Meli ise çocuk sevecek yapıda bir kadındır. Ev hayatı içinde daha çok gördüğümüz Berni, bu özelliğiyle geleneksel kadın tipini temsil eder. Kocasını Turan ise Berni'nin tam tersine, hiçbir şeye inanmayan, hayatın gerçeklerini bütün çıplaklığıyla yaşadığını düşünen, ülkesinin geleceğinden umutsuz, içkiye düşkün bir karakterdir:

Turan:
-Oh oh, bu güzel işte. Sen mi beni kurtaracaksın?
-Caksın değil, kurtardım. Bir evin, bir kadının, bir çocuğun sorumluluğunu taşımayı öğrettim sana (s:107).
-Bak hele!
-O serseri arkadaşlarınla beraber sürünüyor olacaktın şimdi sen de. Hepsi her akşam, meyhanelerde, dibi bucağı olmayan tartışmalarda... Dedikodu, bayağılık, aşağılık hepsi onlarda. Bohem hayatıymış. Artist hayatıymış. Laf! Hangisinde insan gibi bir ev kuracak, gece gündüz okuyup çalışıp adam olacak güç var? Bir bataklıkta bir sürü çiftleşmeler. Genel ev gibi bir çevre. İnadıkları hiçbir, iyi, temiz, güzel iş yok (s: 108).

Cumhuriyet ideolojisinin “yeni kadın”ı, tıpkı kendisinden önceki ideolojilerde olduğu gibi ailesini ve milli vazifesini benimseyen, başkaları için yaşayan bir varlıktır. Sorumluluk sahibi olmayı öğrenerek büyüyen kadınlar, erkeklerin sorumluluk bilincindeki gediğı tamir etme düşüncesini benimseyerek erkekleri aile hayatına dâhil etmeyi kendileri için bir görev olarak görürler. Yeni ideoloji, kamusal alanda görünürlük kazanmaya başlayan kadınların aile içindeki bu fedakâr rollerine bir de toplumsal

fedakârlık ve sorumluluk rolleri yükleyerek “yeni kadın”ı sınırları daha geniş bir yükümlülük alanına hapseder.

Toplumun aile kurumuna karşı olan düşüncelerini, Meli’nin hükümetçe aranan avukat arkadaşı Ahmet’le odasında basılmasının tüm gazetelere yansması sonucunda dayısıyla girdiği diyalogda görürüz:

-O avukat kimdir?

-Sevdiğim adam.

-Sizinle, yatağınızda yatacak değin, içli dışlı mıdır?

-Çocuk aldirtacak değin.

-Seni böyle konuşmaktan menederim.

-Açıkta kalırsın. Aldırış etmem.

-Bu bir aile meselesidir.

(...)

-Âlâ. Sevdiğiniz adamla, evlenmeye karar verdiğiniz için mi yattınız? Burada bari dürüst müsünüz?

-Sözcüğü yerinde kullanmadınız. Dürüst açıkta kaldı. Dikkat edin alay ederim. Hayır, sadece sevdiğim için yattım. Evlenmeyi düşünmüyorum.

-Bu hareketinizin, içinde bulunduğunuz memleketin koşullarına göre nasıl adlandırıldığını biliyor musunuz?

-Evet.

-Peki?

-Hiç! Bir “izale-i bıkır” evlenmesi yapmaktansa, böyle yapmayı daha dürüst buldum”(s:

144).

Meriç, toplumun evlilik kurumuna dair geleneksel düşüncelerini eleştirir. Meli, evlilik kurumu hakkındaki düşüncelerini kendisine geleneksel önyargılarla yaklaşan amcasının oğluna şöyle açıklar:

Efendim, bugün, memleketimizde, bu kızlık, kadınlık, meselesi, bir facia durumunda yaşamaktadır. Cinsi meseleler, manen de maddeten de, yıkıcı yıpratıcı dengesizlikler doğurmaktadır. Zamanımız kızları, düşünceleri ve duyguları bakımından yükselmiş, kolay bir duygunluğa kanmaz bir duruma gelmişlerdir. Bunun sonucu, evlenmenin güçleşmesi oluyor elbette. Bunlardan birçoğu, hâlâ, kendini, dünün evde kalmış kızıyla ölçerek, bir aşağılık duygusuna kapılıyor sonunda. Böylece, evlenmelerin, yüzdeye vurmayalım ama pek çoğu, bir “izale-i bıkır” evlenmesi oluyor. Bu aşağılık duygusundan, çevrenin baskısından kurtulmak için, kim olursa, nasıl olursa olsun bir evlenme yapıyorlar. Olmazsa ayrılıyorlar. Ayrılmak önemli değil. Bu, onları, evlenmemiş kız durumundan, genç dul durumuna geçiriyor. Bir de çocukları oluyor. Çocuk önemlidir bir kadın için. Çok önemli. Yani sizin anlayacağınız, kızlıklarını sevdikleri biriyle yatıp bozduracaklarına ki, bu dürüst bir iştir doğanın yasalarına göre; bazı toplumlarda da, sizin buyurduğunuz gibi, adları, sıfatları vardır... Evet, öyle yapacaklarına, nikâh memurunun imzası ile yapıyorlar. Ben bu yolu beğenmediğim için, sevdiğim biriyle yattım. Dediğim gibi, evlenmek niyetinde de değilim (s: 145).

Cumhuriyet dönemindeki orta sınıf eğitilmiş kadınların yurttaşlık bilincinin gelişmesiyle birlikte geleneklerle çatışmaya başlaması açısından *Korsan Çıkmazı*’nın Meli’si, evlilik gibi kurumsallaşmış olan bir yapıya getirdiği eleştiriyle bir karşı çıkışı temsil eder fakat içinde yetiştirdiği yeni ideolojinin Batı tarzı ataerkilliği yeniden üretmeye yardımcı olacak şekilde kadınlık durumunu değerlendirdiğinin bilincini tam olarak yansıtmaz. Bu yüzden yaşadığı çatışmalar sorunları çözümsüz bırakırken Meli’yi

yalnızlaştırır ve yaşadığı topluma yabancılaştırır. Bu yabancılaşma Meli'nin nevrasteni krizi geçirmesiyle doruğa ulaşır. Daha sonra Adnan'la evlenir ve doğan çocuğuyla kapattığı kapılarını insanlara tekrar açar. Evliliğin ve anneliğin bir kadının sorunlarını çözen olaylar olarak yansıtılması bu romanda da karşımıza çıkar.

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında Neriman, kocasını Balkan Savaşı'nda kaybeder. Yedi yaşındaki oğlu ve annesi Selimana ile birlikte yaşar. Neriman annesinden ve oğlundan habersiz romanın başkişisi olan teyzesinin oğlu Yüzbaşı Cemil ile bir ilişki yaşar. Bir müddet sonra Neriman ile Cemil evlenir. Cemil, Millî Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya gittikten sonra Neriman'ın romandaki varlığı yalnızca Cemil'in düşleri sayesinde hissedilir. Milli Mücadele yıllarında erkeğini evinde bekleyen sabırlı, metanetli kadın portresi Neriman temsilinde karşımıza çıkar. Cemil evinde kalıp Neriman'la birlikte sakin bir hayat yaşamakla Milli Mücadele'ye katılmak arasında ikilem yaşar fakat gitmeyi seçer. Neriman, evinde erkeğini sabırla bekleyen, çocuğunun sorumluluğunu üstlenen ideal bir kadın rolündedir.

Orhan Kemal'in *Evlerden Biri* romanında Şimendiferci Sadi Bey'in karısı Hediye Hanım, aile düzenini koruyan, sabırlı ve fedakâr bir kadındır. Genç yaşta evlenen Hediye Hanım, kocasına yük olmamak için temel ihtiyaçlarını minimum seviyeye indirerek evin işlerini tek başına yüklenir. Ailenin maddi olarak daha iyi bir seviyeye gelmesi için uğraşır:

Neydi bu çektiği yıllar yılı. Otuz beş, koskoca otuz beş yıldır şu eve geçen emeği... On beş, on altı yaşında, körpecik bir kız, bir çocuktaki kart herife vardığında. Varış o varış. Bitmez tükenmez sabahlar, akşamlar, süpürülen sofalar, silinen merdivenler, yıkanan çamaşırlar, aksi herifin koynuna girip çıkmalar, boyuna gebe kalmalar, çocuk doğurma ya da düşürmeler.. Neydi bütün bunlar? Alt tarafı bir lokma ekmek, yarı buçuk bir üst baş için değil mi? Bir günden bir güne ellerin arsız karıları gibi sinema dememiş, çalgılı gazino dememiş, süslü üst baş istememiş, alıp getirirse giymiş, getirmezse eskileri bozup bozup değiştirerek idare etmiş, erkeğine yük olmamak için elinden geleni yapmıştı. Gençliğinde baba evinde çek, evlen koca evinde çek, yarın belki de evlat ellerinde el kızlarından çekecekti. Suçu neydi? (s: 21).

Hediye Hanım'ın kocası tarafından gördüğü muamele “ev işleri, doğurma, çocukların bakımı dışında eve maddi bir katkı sağlayamayan kadının, kendisine yapılan tüm zorlukları üstlenmesi gerekir” algısının tipik bir örneğidir. Baba evinden ayrılırken beklediği rahatlığı evliliğinde de göremeyince kendi hayatından ümidini kesmiş, umudunu çocuklarının ekonomik olarak iyi bir seviyeye gelerek kendisini rahat ettirmelerine bağlamıştır. Hediye Hanım, maddi ve manevi sıkıntılara tahammül ederek ailenin ayakta durması için tek başına mücadele eden geleneksel kadın temsilinin bir örneğidir.

Tarık Dursun K.'nın *Denizin Kanı* romanında Ege bölgesinde süngercilikle hayatlarını idame ettiren kasaba halkının yaşamlarından bir kesit sunulur. Mevsimlik işçi olarak çalışan süngerciler, yılın altı ayını evlerinden uzakta denizde geçirerek ailelerini geçindirirler. Süngercilik mesleğinin zor şartları yüzünden kadınların kocasız kalmaları sonucunda aile kurumunun tehlikeye düşmesi “*Derler ki; denizde malın varsa yok bil, denizci kocan varsa kendini dul bil*” cümlesiyle sık sık tekrarlanarak ifade edilir. Erkeklerin denizle tutkulu bir ilişkisi vardır, mitolojik unsurlardan da sıkça yararlanan bu romanda ölüm tehlikesi anlamına gelen deniz kızlarına karşılık evi çekip çeviren, erkeğini bekleyen sadık ve fedakâr kadınlar vardır:

“Genç, güzel olanın aklı kıt olur, derler...” dedi Hanife Kadın, sözünü sürdürdü. “Denizciye varanın hele, büsbütün kıttır. İnsan insansa varlıklı, ayağı karada birine varır: Hem gençliğinde, hem ihtiyarlamışlığında rahata erer. Bugünün yarını yok mu? Gençlik, güzellik kime kalmış ki, sana bana kalsın?” (s: 273).

Güçlü, iradeli, zor zamanlarda evini çekip çevirebilen, erkeğin sıkıntılı zamanında yanında olarak bütün zorluklara katlanan Iraz, ideal kadın tipinin temsilidir.

Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında ideal olduğunu ileri sürebileceğimiz kadın tipi, Soysal'ın Kemalist ideolojinin modernleşme projesi adına şekillendirdiği “yeni kadın” tipini eleştirerek karşısına koyduğu, sınıf bilinci gelişmiş, halk ile bütünleşebilen kadınlarda karşılığını bulur.

İşçi çocuğu olan Ali'nin annesi Şükriye, kırk yaşlarında sarışın göçmen bir ev kadınıdır. Yokluğu yıkanmayan taşlıklardan anlaşılabilecek kadar temizliğe takıntılı, titiz bir ev kadını rolünde görülen Şükriye, Mevhibe Hanım'ın aksine hoşgörülü, sıcakkanlı yapısıyla geleneksel bir rolde çizilmiştir. Gecekonuda yaşayan Ali ve ailesinin evine giden Doğan, ucuz ve çirkin eşyalı bir ev olmasına rağmen kendi evlerindeki soğukluğun ve samimiyetsizliğin aksine Ali'nin evinde sıcak, insanı rahat ettiren bir hava bulur. Bu havanın sebebi Ali'nin annesi Şükriye'dir. Mevhibe Hanım'ın sevgisiz ve ilgisiz tavırları evin genel havasına yansır ve rahatsız edicidir. Sosyalist edebiyatta bakımlı, sabırlı, temiz ve fedakâr oluşuyla ailesine bağlı fakir ve gururlu annelerin yüceltilmesi söz konusudur. Bu kadınların karşısına evinde ücretli çalışan bir kadının yardımıyla evde asayiş sağlamaya çalışarak aile bireylerinin mutluluğu için çaba göstermeyen burjuva kadınları koyulur. Romanda işçi çocuğu olan Ali'nin annesi Şükriye ve Olcay'ın annesi Halk Partili Mevhibe Hanım birbirlerine zıt kişiliklerdir.

Ali'nin babası annesiyle evlenmeden önce koşu dalında Balkan şampiyonu ödülünü almak için Şükriye'nin okulundaki bir merasime katılır. Çiçeği bizzat

Şükriye'nin elinden alan babası, Şükriye'yi istasyonda görüp evlenmek istediğine karar verir, akrabası olan validen Şükriye'nin yerini yurdunu öğrenir ve vali sayesinde Şükriye'nin ailesine bir kilo şeker gönderir. Bir kilo şekerden etkilenen aile hemen söz keser. Şükriye kendisinden yirmi yaş büyük olan Balkan şampiyonuyla evlenir. Gençliği ve güzelliği yüzünden kıskanılıp, oğlu tarafından dövülen Şükriye, ailesi için maddi ve manevi birçok sıkıntıya katlanır. Şükriye birkaç kez kocasını annesinin evine gitmekle tehdit etse de, her durumda evine dönerek ailesinin bütünlüğünü tehlikeye atmaktan sakınır.

Romanda bankacı Mehtap'ın annesinde de ideal kadın tipinden izler görülür. Mehtap, yoksul bir ailede büyümüştür. Mehtap'ın annesi çocuklarına, yoksulluk duygusu hissetmemeleri için hikâyeler okur:

Mehtap'ın anası, daha okula gitmeyen çocuklarını alfabe okuyarak oyalayacak kadar aydınlık kafalı bir kadındı (s:66).

Haftalarca kocasından ayrı kalan Mehtap'ın annesi, çocuklarıyla birlikte sefalet içinde kocasını beklemeye alışmış bir kadındır. Çocuklarının tokgözlü büyümelerini sağlamış olan anne, ailesinin mutlu olması için elinden gelen her şeyi yapar. Sefalet alışmış olan bu kadın tipi, sosyalist düşüncenin yücelttiği fedakâr kadın tipinin temsillerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanında başkişi olan Kenan'ın karısı Nermin, kocasının kendisini birden fazla kere aldatmasına rağmen eşine ve evine bağlı, dürüstlüğüyle ideal bir kadın konumundadır. Annesi Melahat Hanım, güngörmüş, gençliğinde ailesinden yana yüzü gülmemiş ve bu yüzden çok acı çekmiş, uysal bir kadındır. Nermin bu yönüyle annesine benzer. Eğitimli bir kadın olmasına rağmen doğumdan sonra çalışmayı bırakmış, çocuğuyla daha fazla ilgilenip evine daha çok vakit ayırabilmek için ev kadınlığı rolünü üstlenmiştir. Kocasının maddi gelirine bağlı hale gelen Nermin, aldatılmasına rağmen eşini bırakıp gidemez. Aile ilişkilerinin kötü olduğu bir ortamında büyümüş ve çok küçük yaşta babasını kaybetmiş olduğu için evliliğindeki bütün olumsuzluklara rağmen isyan etmeden sahip olduğu aileyi ayakta tutmaya çalışır:

Düzeni korumak kadar, annesinin, Zeynep'in düşlerini de korumak göreviydi onun (s:358).

Kenan'ın âşık olduğu devrimci Günsel ise, güçlü bir karaktere sahip olan, siyasi olarak aktif, kendine güvenen bir kadın olarak alışıl gelmiş ideal kadın tipinden sıyrılır. Fakat yine de bazı tavırlarıyla geleneksel kadın tipine uygun davranışlar sergilediği

görülür. Günsel, abisinin çocuğu Turgut'un haline acırken yengesi Gülsüm'ün vurdumduymazlığından yakınıır. Turgut'a karşı anaç tavırları vardır.

Kenan'la buluştukları garsoniyeri temizleyip yemek yaparak evi düzene sokar:

Kirli tabakları, çatalları, bardakları mutfığa taşıdı. Kalan yiyecekleri dolaba koydu, şofbeni yaktı. Bulaşıkları yıkamaya başladı. Dalıp gitti işe bir ara. Daha küçükken ev işlerinde yardıma alıştırılmıştı. Teyzesine de yardımcı olurdu çoğu kez. İşte burası da benim evim. Yeni evimiz. Şimdi neredeyse Kenan gelir, yemeği yetiştirmeli!.. Ah seni küçük burjuva!. Biraz dizginler gevşedi mi özlemin sırtıveriyor hemen!.. Saçma!.. Ne var bunda küçük-burjuvalık! İşçi, devrimci karı kocalar başka türlü mü?.. Lenin'in karısı bulaşık yıkamadı mı, yemeğe beklemedi mi kocasını?.. Asıl küçük-burjuvalık bütün bunlara tepeden bakıyor görünüp... Ne aptalsın! Senin mi bu ev?.. (s:205).

Küçükken ev işlerinde yardımcılığa alıştırılan Günsel için yemek yapıp ortalığı temizlemek bir çeşit özlem olarak sunulur. Günsel'in Kenan'a yalan söyleyip evde olmadığı bir gece Kenan, Günsel'in evine gider. Günsel'in evde olmadığını teyzesinden öğrenir. Kenan kendisine yalan söylendiğini anlayınca Günsel'e tokat atar. Fakat Günsel, bu tokata karşı direnmenin burjuva tavrı olduğunu düşünür:

Bir sövgü, bir tokatla çiğneyip geçebileceğin birine nasıl bağlandın? Aşağılık bir küçük-burjuva tutkusu muydu bu? Devrimci bağ değil miydi? Biraz kendini küçümse sen! İçten, yürekten her şeyiyle bu adam. Seviyorum bu adamı (s:352).

Yoldaşı olduğu erkeği bırakıp gidemez, yaşadığı bu olumsuz tecrübeyi göz ardı eder.

Yaşar Kemal'in *Yılan'ı Öldürseler* romanında Esme, dünyalar güzeli olarak betimlenen, küçük bir kız çocuğuna benzeyen genç bir kadındır. Çukurova'da göçebelikten yeni çıkmış ve herkesin akraba olduğu bir köyde geçen bu romanda Esme'yle evlenmek isteyen toprak zengini ihtiyar Halil, Esme'ye Afyon şerbeti içirip tecavüz eder. Halil, tecavüzden sonra Esme'yi evine götürüp imam nikâhı kıydırır. Sevdığı bir adam olmasına rağmen zorla evlendirilen Esme, bu olayın üzerine bir yıl boyunca suskunluğa gömülür, ne kocasıyla ne de köyden biriyle konuşur. Uzun bir suskunluğun ardından çocuğunun doğumuyla konuşmaya başlayan Esme, bütün ilgisini ve sevgisini oğlu Hasan'a verir. Gülüp eğlenen, insanlarla iyi geçinmeye başlayan bir kadın haline gelir. Fakat o güne kadar başına gelenlere boyun eğip pasif bir tavır sergiler. Kocasını Halil, Esme'nin aşığı Abbas tarafından öldürülünce iki köy arasında bir kan davası başlar. Kocasını öldürüldükten sonra kocasının işlerini tek başına devralarak güçlü olmaya çalışan Esme'nin bu tavırları bütün köyü tedirgin eder. Bütün aile tarafından güzelliği ve gençliğiyle Halil'in ölümüne sebep olduğu düşünülen Esme'nin ölmesi gerekmektedir. Sevdalısı olan Abbas'ın ailesinden korktukları için bu cinayetin cezasız kalmasının tek

yolu kendi oğlu olan on üç yaşındaki Hasan'ın annesini öldürmesidir. Romanın sonunda yas tutmayıp güçlü olmaya çalışan Esme oğlu tarafından öldürülür.

Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* romanında Bayram'ın işçi olarak Almanya'ya giderken geride bıraktığı sevgilisi Kezban'ın abisi, iş için Ballıhisar'dan ayrılıp Ankara'ya gidince Kezban desteksiz kalır. Kezban abisinin ardından şehre, abisinin yanına gider. Köyde yıllarca Bayram'ın kendisini oyalayıp da evlenmedikleri için bir erkeğin boyunduruğu altına da girmemiş olan Kezban, şehirde çeşitli işlerde çalışarak hayatını idame ettirmeye çalışıp bir yandan abisine ve ailesine destek olur:

Hiç soluk almadan anlatıyor Kezban. Yengesinin çocuklarına nasıl baktığını, nerde nasıl gündelikçilik ettiğini, böyle böyle ince işi de öğrendiğini, ütü yapmayı, yer cilalamayı, sofrayı kurmayı nasıl bir bir öğreniverdiğini, derken gündelikçilikten aylıklı hizmetçiliğe nasıl terfi ettiğini, aylıklı hizmetçiye eline şu kadar lira geçtiğini, ev kirasında, bakkal borcunda abisiyle nasıl destek olduğunu hep sayıp döktü. Gecekonduya dikiş kurslarına bile gitmiş de, etek nasıl bastırılır, dikiş makinesinde nasıl ilik açılır, onları bile öğrenmiş (s:156).

Kezban, aile içindeki rolüne baktığımızda ideal bir kadın temsili olarak karşımıza çıkar.

1.1.1.2. *Olumsuz kadın tipleri*

Yazarlar ideal olarak kodladığı kadın tiplerinin karşısına olumsuz kadın tiplerini yerleştirirler. Dönemlere göre değişen bu zıtlıklar, daima kadınların ev içi rollerine göre kurgulanmıştır. Doğu-Batı karşıtlığına dayanan erken dönem Cumhuriyet romanlarında haz peşinde koşan, aile hayatı içindeki kendisine uygun görülen rolleri yerine getirmeyerek anneliğini reddeden kadınlar eleştirilirken, köy romanlarında güçlü, fedakâr, milletin annesi olan köylü kadının karşıtı olarak şehirli, milli bilince sahip olmayan, süs ve zevk peşinde koşan kadınlar yerilir. Cumhuriyet ideolojisinin öne çıktığı romanlardaysa akıllı, bilinçli, ülkesinin menfaatini her şeyin önüne koyarak kendini ülkesinin geleceğine adanmış kadınların karşısına sonradan görme, aklını kullanmasını bilmeyen, gösteriş düşkünü kadınlar konumlandırılır. Sosyalist düşüncede ise ev işlerinde son derece titiz, fedakârlığıyla ailesine bağlı olan ve gururlu kadınların karşısında burjuvalı değerlere sahip, ailesinin mutluluğu için hiçbir çaba sarf etmeyerek kendisini yalnızca evdeki asayişini sağlamakla yükümlü gören kadınlar yer alır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi* romanında, yazar anlatıcı ideal kadının karşısına genelde Müslüman-Türk olmayan kadınları koyar. Rum mahallesindeki Rum

kadınlar, ideal kadın tipi özelliklerine karşıt özelliklerle çizilmiştir. Kaymakam Kemal Murat'ın mahalleden bir kıza âşık olma ihtimali üzerinde şöyle durur:

Maamafih, böyle bir şey de olsa hastalanmaya sebep yok... Hangisini istersen üç, beş arşın basma mukabili... (s: 118).

Bu kadınlar genelde ahlâkça hafif, zaafı olan kadınlardır. Ahlâkça hafif olan kadınlar Kemal Murat'ın cinsel sömürü nesnesi konumundalardır. Kemal Murat gençliğinin bütün haşarılığını bu kadınlarla giderir. İdeal kadın tipi olarak gördüğümüz Afife'nin kocası İzmirli bir tüccar olan Rıfkı Bey'in eski karısı da Pireneli bir Fransızdır. Evliliklerinden birkaç sene sonra Rıfkı Bey, kabaran milliyetçi duygularıyla birlikte Fransız karısının ahlâkça düşük olduğunu iddia ederek memleketine gönderir.

Semiha Ayverdi'nin *Son Menzil* adlı romanında Haşim'in, bocalama içinde geçen hayatı sırasında gönül macerası olarak gördüğü, psikoloji profesörünün karısıyla olan birlikteliği Cemile'nin kocasından boşanması ve evlenmeleriyle sonuçlanır. Ayverdi, Batıcılık akımı etkisi sonucunda toplumdaki geleneklerden kopuşa tepki olarak kaleme aldığı romanlardan biri olan *Son Menzil*'de içsel huzura ermiş, tasavvufi düşüncüyü benimsemiş ideal kadın tipinin karşısına Cemile gibi ruhi dengesizlik içinde çırpınan, maddeci bir kadın temsili koyar:

Haşim, az zamanda karısının bir bukelamun olduğunu anlamıştı. Bu, kendinden başka hiçbir kıymetin üstünde durmayan, bütün hayat imkânlarını kendi nâmına harekete getirmek, kendi için hazırlayıp seferber etmek yolunda yürüyen bir mahlûktu. Muzır ve fesatçı bir zekâsı, mantık ve irtibattan uzak bir idrâki vardı. aslında mütehakkim ve mağrur olan bu kadın, acz ve ihtiyaç zamanlarında birdenbire münisleşmesini, inandırıcı bir yavaşlık ve yumuşaklıkla yalvarıp küçülmesini de bilirdi. Fakat onun bu hâli, afyon yedirilmiş bir kaplanın sükunetinden daha tehlikeliydi. Çünkü uyuşturulmuş olan vahşî bir mahlûkun kendine gelmesi için nihâyet muayyen bir vade lazımdır. Fakat o, en beklenmedik zamanda, eline fırsat geçer geçmez, tekrar kaplan sıfatıyla dirilerek avının üstüne atılabilirdi. Hâşim, karısının sâkin zamanlarından, öfkeli anlarından daha fazla korkardı. Maamâfih onda zekâsından gelme bir rikkat devresi de yok değildi. İşte Haşim de ona, böyle munisleştiği bir zamanda sokulmuştu. Fakat ne çâre ki sıcak ve durgun havada ânî patlayan fırtına ile sersemleyerek, üşüyerek şaşırıp kalan kimse gibi, ressam Haşim de birdenbire donan hisleriyle tekrar fecî bir tenhâlıkta kalıverdiğini anladı (s: 18).

Zeki bir kadın olmasına rağmen ihtirasları yüzünden zekâsını değerlendirememekle itham edilen Cemile, kıskanç, geçici maceralardan hoşlanan, ikinci bir kadın olarak betimlenir. Kocasını Ali Feyyaz'dan ayrılıp üç yaşındaki oğlunu hasta bir halde geride bıraktığı için çocuğunun ölümüne sebep olma ihtimali taşıyan, aileyi hiçe

sayan bir roldedir. Haşim, küçük bir çocuğun ölümü karşısında karısı Cemile'nin yerine de vicdan azabı duyar:

Karısının, tabîye yakın bir vak'a olarak kabul ettiği bu hayat cilvesinin günâhını Hâşim, tam on dört senedir küçültmeye uğraştığı halde, bir türlü kendi kendini affetmez ve cürmünde şeriksiz olmamasıyla mesuliyetini azalmış bulmaz (s:16).

Cemile, annesini ve babasını küçük yaşta kaybetmiş bir çocuk olan Melek'i, eski kocası Ali Feyyaz'dan boşandıktan sonra Haşim'le olan hayatına dâhil eder. Melek'in sahip olduğu servete el koymak ister fakat kocası sayesinde bunu gerçekleştiremez. Hırslı, sinsî, kıskanç bir kadındır. Ayverdi'nin kadınlar arasında farklı kategoriler oluşturan bu tutumu, eril diline bir örnektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında Nuran ve Fahir'in birbirleriyle uyuşamadıkları evliliklerinin bitmesine sebep olan karakter Emma'dır. Modern bir kadın olarak çizilen Emma'nın tek isteği Paris'e gidip lüks bir hayat yaşamaktır. Amacı lüks bir hayat yaşayarak dilediği gibi gezmek olan Emma, kendi çıkarları için varlıklı erkekleri kullanır. Birlikte olduğu erkekleri daima geçici bir zevk olarak gören Emma, cinselliğini özgürce yaşayan, eleştirilen bir kadın tipidir.

Hüseyin Rahmi'nin toplumun neredeyse bütün kurumlarını eleştirdiği *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* romanında, aile kurumunu olumsuz bir kadın tipi olan Semahat üzerinden eleştirir. Semahat genç yaşta, maddi olarak güçlü bir adam olan Rübaizâde ile evlendirilmiştir:

Türk İmparatorluğunun eski dönemlerinde yetmiş yaşında bir vezir, bir müşir on yedisindeki bakire bir esiri odalık olarak alabilirdi. Bugünkü hayatta da ihtiyar bencilin kasası eski esirliği yeni bir biçimde yaratabiliyor (s:65).

Semahat, Edip Münir'in oyunuyla çekilmiş olan çıplak fotoğrafının polise ulaşacağından endişelendiği için gönderdiği mektuptaki ifadelerine göre sevgisiz bir evlilik yapmış, bu durum kendisini istemediği durumlara sokmuştur. Yaşlı ve zengin bir adamla evlendirilen genç kadın, paranın gücünün her şeyden üstün görüldüğü için bu duruma katlanmak zorunda bırakıldığından bahseder:

Hem kendim için, hem de evlenmelerde bana benzeyen mutsuz kadınlar için gizli gizli ağlıyorum(s: 65).

Kocasını genç erkeklerle aldatan Semahat, romanın sonunda kocasının trajik bir şekilde ölmesine sebep olur. Karşı konulmaz bir çekiciliğe sahip olan Semahat, geleneksel ataerkil düşüncede "femme fatale" olarak isimlendirilmiş, kendisine karşı dikkatli olunması gereken kadın tipini yansıtır. Berktaş, tipik fallik kadından bahsettiği

eleştiri yazısında, Dr. Stern'in klasik hükmedici ve sahiplenici kadının büyüüne kapılarak erkeğin kendisini bir fetih nesnesi konumuna koyduklarından ve bu türden bir fethi daima erkekliğin yıkımı olarak gördüğünü söylediğinden bahseder (2015, s: 148). Kurgu, yazar tarafından trajik bir sonla bitirilerek okuyucu, fedakârlık rolünü üstlenmeyerek sınırlarının dışına çıkan ve itaatkâr olmayan kadınların tehlikeli olduğu konusunda uyarılır.

Refik Halit Karay'ın *Bugünün Saraylısı* romanında, köyden kente amcasının yanına gelen Ayşen, romanın başında sessiz, utangaç bir tavır sergiler. Fakat şehir hayatının içine girerek babasının gönderdiği yüklü miktar paralarla birlikte sosyete hayatıyla tanışıp, alafranga bir yaşama yönelir. Ayşen bir yandan özel ders alarak kendini kişisel olarak geliştirirken bir yandan şehir hayatına adapte olmaya çalışır. Tek amacı zengin, mevkii sahibi bir eş bulmaktır. Gençliği ve güzelliğiyle bütün dikkatleri üzerine çeken Ayşen, olumsuz çizilen diğer kadın karakterlerden farklı davranmaya çalışır. Erkeklerle rahat iletişim kuran, sosyal yaşamda aktif, meslek hayatında yer edinmiş “mimli” olarak betimlenen kadınların aksine Ayşen, kendisini sürekli frenler:

Akıllı kız... Kendisini Mesture ve Berlinlere çokça teşhir etmekten çekiniyor. Biliyor ki epeyce mimlenmiş olan esmer güzelleriyle düşüp kalkmak, kolay elde edilir bir kız tesiri yapar. Beğenenler izdivacı değil, gönül eğlendirmeyi düşünenler (s:129).

Soğuk ve tutuk tavırlarıyla diğer şehirli kadınlardan ayrı bir noktada dursa da tanıştığı yabancı adamlarla kurduğu samimiyet, amcasıyla olan ilişkisine olumsuz yansır:

“Ha,” diyordu. “O da hepsi gibi imiş! Aynı çamurdan bu yığın! Aynı maya, aynı hamur, aynı harç! Bütün kızlar ve kadınlardan ayrısı, gayrisi yokmuş Ayşen’in de meğerse... Lafmı azameti, kendisini ağır satması, el sürülmez tesiri yapması! Hatta bildiğim kızlardan da bile cüretkâr: Rüştü’ye saldıran o. Hem de hasbaya bakındı! Oğlanı, ağlama taklidi yaparak göğsüne çekiyor, öpüyor! Bildiğimiz şey, ayrıca, yoğurdu fazla! Seni gidi aşifte seni! Aşifte saraylı!” (s:212).

Ayşen, her ne kadar diğer kadınlardan ayrı bir çizgide dursa da Batılı değerleri benimseyerek geleneksel değerlerini kaybeder ve bunun sonucunda romanın sonunda morfin bağımlısı olur. Yazar tarafından akıl sağlığını yitirerek cezalandırılır. Ayşen, ataerkil düşüncede tehlikeli olarak görülen kadın tipinin temsilidir.

Küçük Ağa’da Emine ve annesinden başka adından söz edilen tek kadın Beydoğdu’lu Hatçe’dir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra köyüne geri dönen Salih’in, savaşın kendisini olumsuz etkilemesi sonucunda köy sakinlerinden uzakta yaşayışı, köy sakinleri tarafından anlamlandırılmaz. Köy halkı Salih’in “kötü kadın” olarak adlandırılan Beydoğdu’lu Hatçe’nin yanından geldiğini düşünürler. “Apdestsiz it”

yakıştırmasına maruz kalan Salih'in içinde bulunduğu durumun olumsuzluğu cinselliğini serbestçe yaşayan Hatçe'nin ahlâkça düşüklüğü üzerinden tanımlanır.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı* romanında Meli'nin akrabası Rahşan Koçakoğlu, Meriç'in ideal kadınlarına zıt özelliklerle kurguda yer alır. Aklını kullanmak yönünden zayıf, gösteriş meraklısı, içgüdüleriyle hareket eden, derinliksiz kadın temsilleri Meriç'in kadınlık durumları arasındaki hiyerarşiyi öne çıkartan, kadınlar arası dayanışmayı zedeleyen bir bakış açısına sahip olduğunu gösteren eril dilini yansıtır.

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında işgâl altındaki memleketin durumuna sebep olarak toplumun genel ahlâk kurallarına ters davranan kadınlar gösterilir:

Nuriye Hanım adında bir utanmazı polisler tutmuş, reaya kadınları gibi açık saçık gezerken Şehzadebaşı'nda... Başka bir şıllık, asker elbisesi giymiş, oynadığı herifle sinemaya gitmiş... Foyası meydana çıkınca, ahali az kalsın paralayacakmış... Başımıza taş yağmadığına şükür... Bunca savaş oldu, kan gövdeyi götürdü, Allah bize niçin acımaz? Neremize acısın? Köprüden Kadıköy'e giden vapurda Türk hanımlarına yabancı askerler, sarkıntılığa kalkışmışlar (s:21).

Aile kurumunu tehlikeye düşüren, cinselliğe düşkün ve bu özelliği sebebiyle romanda yalnızca cinsel ilişkiler bağlamında yer alan kadınlar toplumun ve dünyanın sonunu getirecek kadar mühim bir tehlike unsurudur ve iktidarı tehdit ederler:

Vay başıma... Yahu karı bizi boynuzlatacaktı az kalsın, desene... İçini çekti. Dünya çok bozuldu Cemil abi... Taş yağmadığına şükür (s:203).

Bora'nın muhafazakâr-milliyetçi ve Türkçü ideolojilerde kadınların tasavvur edilme şekillerini incelediği çalışmasında, zamanın kötülüğü, modernleşme sürecinde toplumun yozlaşması ve vatanın ihanete uğramasını kadınların "orospu" oluşunda ifadesini bulduğunu söyler (2005, s:245). Anadolu kadınını yüceltmek ve işgâl altındaki memleketin mağdurluğunu ifade etmek için ideal Anadolu kadınlarının karşısına annelik rolü çizgisinden çıkmış şehirli, yozlaşmış kadınlar koyulur.

Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında yeni ideolojinin sınırlarını çizdiği yeni kadın, Soysal'ın eleştirdiği bir kadın tipidir. Emekli Hatice Hanım, Cumhuriyet ideolojisiyle yetişmiş bir kadındır. Uzun yıllar ülkesine faydalı olmak için öğretmenlik yaparak büyük bir fedakârlığı yerine getirdiğine inanan Hatice Hanım, çevresinden sürekli saygı ve hürmet bekler. Toplumsal normlara olan kuvvetli bağı üzerinden kimliğini inşa eden Hatice Hanım, çevresindeki insanları da toplumsal normlara olan bağlılığı üzerinden değerlendirir. Bütün otoritesini öğretmenken çocuklar üzerinden, çocukları korkutarak kullanmaya alışmış olan Hatice Hanım, günlük hayatında

kendisinden daha aşağı statüde gördüğü insanlar üzerinde otorite kurma çabasına devam eder.

Çarpık kentleşmenin yaygınlaştığı dönemde toplumdaki hareketliliğe karşı geçmişteki asayişe ve düzene özlem duyan Hatice Hanım, Cumhuriyet ideolojisinin yarattığı “yeni kadın” a bir örnektir. Otoriter bir eğitimden geçen bu kadınlar için hane içindeki günlük pratikler de sınırları belli, düzenli ve planlı olmalıdır:

Evin bir aylık çamaşırı için ne kadar çamaşır tozu gerekliyse, evde bir ayda ne kadar tuz, toz şeker, sabun gidecek, Hatice Hanım ne kadarının gitmesine izin verecekse, ne kadar zeytinyağı, un kullanacaksa hepsinden o kadar aldı. Ölçüyü hiç şaşırmadan, çok iyi bilerek ve kendince koyduğu kanunları çiğnemeyerek. Kanunları çiğnemek en büyük suçu Hatice Hanım için, yine de çiğneniyordu kanunlar; evinin bir aylık sabun tozu için ödediği para her ay artıyordu; Hatice Hanım hep aynı ölçüde sabun tozu kullandığı, bu kanuna dikkatle, özenle ve şaşmaz bir ciddiyetle uyduğu halde, demek ki başkaları, dışardakiler bozuyordu kanunları (s:43).

Eğitilmiş, meslek sahibi otoriter kadın, ev içi rollerde etkindir ve evin tüm sorumluluğunu tek başına yüklenir. Kadınlar üzerinden işaret edilen aile içindeki bu düzen ve otorite takıntısı iktidarın toplumun en temel katmanını oluşturan ailenin içine etkin bir biçimde sızdığını gösterir. Düzenin eleştirisi yazar tarafından yine kadının ev içi rolleri üzerinden yapılır.

Mevhibe Hanım, temizliği, titizliği ile evinin düzeninin üzerine fazla düşen bir kadındır. Siyasi olarak aktif olan babasının otoriterliğini devralan Mevhibe Hanım, evinde ailesine karşı sert bir tutum sergileyerek aile düzenini korur. Mevhibe Hanım, yeni ideoloji tarafından sınırları çizilen iyi bir anne, iyi bir eş ve iyi bir ev hanımlığının örneğidir. Kızı Olcay’ın bir gün arkadaşlarına ciklet almak için evden para çaldığını görünce dehşet içinde kalır, kızının önce karanlık bir odada beklemesine, babasının Olcay’a dayak atmasına sebep olur. Bu sert tutumu nedeniyle evdeki “sevgisizlik duvarı”nı büyütür. Mevhibe Hanım’ın babası Doğan Bey, Ankara’ya gelirken yanına eğitimleri için çocuklarını almış, karısını getirmemiştir. Ankara’da yeniden evlenen Doğan Bey, medeni kanuna rağmen köyde kalan karısından boşanmaya gerek görmez. Yeni karısı, kocasıyla Cumhuriyet balolarına katılan, modern görünümlü bir kadındır. Yine de evlilik hayatı üzerine söz söyleme hakkı elde edemeyen bu modern kadın, hıncını üvey çocuklarına eziyet ederek çıkarmaya çalışır:

Evde onun da sözü geçmezdi ve babalarının onu da fazlaca taktığı yoktu. Çoğu zaman erkek arkadaşlarıyla Kerpiç’te sabahlar, Ankara’ya yeni gelen konsomatrislerle eğlenirdi. Analık da hıncını, elinden geldiğince çocuklardan, özellikle Mevhibe’den çıkarırdı (s:128).

Üvey anasının kendisine uyguladığı baskıya karşı gelmezdi Mevhibe. Aklına bile gelmezdi bu. Çünkü, üvey anası ayrı bir kişi değildi Mevhibe için. O, sadece, şimdi “vekil” olan, “beybaba”nın ev içindeki bir uzantısıydı. “Vekil beybaba”ya karşı gelmekse onun için vatana ihanet gibi akıl dışı bir şeydi (s:129).

Mevhibe Hanım gibi Soysal'ın kurguladığı sıkı bir otoriteyle büyümüş olan kadınlar, düzeni temsil eden otoriteye boyun eğerek ataerkil tahakkümün sürdürülmesinde önemli rol oynadığının altını çizmek için kullandığı tiplerdir. Bütün hayatlarına sinmiş olan otoriter tutum ile kendilerinden daha güçsüz gördüğü insanlar üzerinde tahakküm kuran, sosyal statülere takıntılı olan bu kadınlar, Marksizmde kilit bir kavram olan sınıf bilincine sahip olmayan, halkla bütünleşemeyen kadınlardır. Evlilik kurumuna olan tavırları da sert ve katıdır. Aile bir düzeni temsil eder ve boşanmak, çocuklar ve sahip olunan mülkler gibi karı-koca arasındaki bağı güçlendiren unsurları tehdit eder:

Boşanmak da büyük ahlaksızlıktır. İnsan kendi seçsin seçmesin, evlilikle bir durum içine girer. Durumlar kökünden değiştirilmez; tam karşıtı, giderek sağlamlaştırılması gerekir durumların. Buydu dünya görüşü. Duvarda asılı olan gümüş çerçevenin içindeki resim değiştirilemez. Ama çerçevenin gümüşü haftada bir ovulmalıdır. Evlilik de öyle. Karı-kocayı giderek evlilikten daha önemli bağlar almalı, bir apartman, birkaç çocuk, edinilmiş eşyalar gibi (s:132).

Soysal, eleştirdiği bu kadın temsili üzerinden toplumda öne çıkartmak istediği kadınlık sorunlarının altını çizer.

Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanında Batılı-burjuva yaşam değerlerini Kenan'ın arkadaşı Rasim ve karısı Refia karakterleri temsil eder. Refia, evli olmasına rağmen başka erkeklerle ilişki yaşayan, nymphoman¹ bir kadındır:

Kenan pek sevmezdi Refia'yı. Daha doğrusu hiç sevmezdi. "Orospu" derdi içinden. Ama bu herife göre karı işte... Damdösyen, sonra kolejde okumuş. Daha okuldayken çocuk düşürmüş. Bir adamla kaçmış, bilmem nerde Rasim'le karşılaşmışlar, bir süre nikâhsız oturup sonra evlenmişlerdi. Çocukları olmuyordu, olmazmış da... Düşükten, kürtajdan bilmem nesini yitirmiş. Çok uğraştılar, birkaç kez Avrupa'ya, hekimlere götürdü Rasim. Sonunda bıraktılar. Orospların çocuğu olur mu?.. Göze çekecek kadar güzel kadındı. Yeşil gözleri, gür, kapkara saçları, pürüzsüz mat teni, en iyi ölçüler içindeki dişi yapısı ile girdiği her yerde ilgiyi çekerdi. Akla durgunluk veren bir becerikliliği vardı üstelik. Çoğu giysilerini kendi diker, en ünlü terzilere bir şey diktirecek olsa, akıl verir, yol gösterir, saygıyla dinletirdi. Rasim, Refi's'in bütün yaptıklarını bilir derlerdi. Bir tür ruh hastası sayıyordu kadını belli ki... Nymphomanie... Erkek değişimi, giysi değişimi gibi bir şeydi Refia için. Son günlerde Rasim'in ortağı Benbanaste'nin yeğeni, cılız bir Yahudi oğlanla söyleniyordu. Tanışıklıklarının ilk günlerinde Kenan'a istekli davranmış, yüz bulamamıştı. Kenan, Nermin'e açamamıştı bunu, kimseye de... Fakat o günden sonra daha az gitmişler Rasimler'e, Nermin'in gidip gelmesini de engellemişti. Birinde Nermin dikilmiş, "Yoksa Refia'dan bana da huylar bulaşacağından mı korkuyorsun?" demişti. Kim bilir, niye olmasın? (s:87).

Cinsel hazları doğrultusunda yaşayan Refia'nın tehdit edici varlığı Kenan'ı, karısı Nermin'i Refia'yla görüşme konusunda kısıtlamaya kadar götürür. Erkeğin kadın cinselliğinden duyduğu şüphe, Kenan'ın Refia'ya karşı beslediği olumsuz hislerde

¹ Nemfoman: Aşırı cinsel isteğe sahip olan kadınları tanımlamak için kullanılan psikolojik terim.

görülür. Berktaş, erkeklerin cinsel işlevinden dolayı erkeklik organını içine çeken vajinanın bir meydan okumayı ifade ettiğini söyler (2015, s:138). Duyduğu şüpheler ve tedirginlikler karşısında Kenan, iktidar kaybına uğrama tehlikesi altında hisseder.

Romanın sonunda Günsel'in ve çevresinin Kenan'ın polis olması konusunda şüpheleri artar. Bunun sebebi Kenan'ın geçmişiyle ilgili öğrendiği kulaktan dolma bilgiler ve Kenan'ın yakın arkadaşı Rasim'in Ankara'yla olan münasebetleridir. Kenan bu şüpheleri öğrendikten sonra Rasim'e düşmanlık beslemeye başlar ve bunun öcünü almak için Rasim'in karısı Refia'ya tecavüz etme girişiminde bulunur. Yazar tarafından kurgulanan tehlikeli kadın tipi, bir başka erkek karşısında iktidar kaybı yaşayan erkeğin mücadele edeceği bir alana dönüşür. Fakat bu girişime olumlu karşılık veren Refia'nın istekli tavırları karşısında Kenan, mücadelesini haklı çıkartacak savunmayı göremediği için hırsının boşa olduğunu düşünür. Hırsını alamadan evi terk eder.

Orhan Kemal'in *Evlerden Biri* romanında, maddi olarak rahat etmesi için çok genç yaşta kırkında bir adamla evlendirilen Leman, sevgisiz bir evlilik yapar:

Geceleri leş gibi kokan soluğuyla eve gelip karısının, gencecik karısının yatağına yarı ölü girerek sırtını çevirip yatan bir kocanın ne demek olduğunu bilmezdi o. On dokuzundaydı. Bir zamanlar anasının gördüğü, püskül sarısı perçemli, tuttuğu yeri koparan, sedef dişli İsmail'ler düşü görüyordu. Allah onu kendisi gibi yakmasındı. On altısında, on altısında bir taze kır çiçeği gibi sapından koparıldığı sıra. 'Koca'ysa vardı kırkında, belki daha fazla. İsmail'i boynu bükük bırakıp gelin gelmişti kart herife. Bakkaldı o zaman, mahalle bakkalı. Yaşlı bir ablasından başka kimsesi yoktu. On altı yaşındaki çocuk, koskocaman bir evin hanımı olmuştu. Attığı attık, tuttuğu tuttuk. Akşamları fitil gibi sarhoş gelip, yatağa leş gibi giren, sırtını dönüp uyuyan yaşlı kocayı pek de umusamıyordu ilk zamanlar. Gelmiş gelmemiş, sırtını dönmüş dönmemiş... Çifte çifte mantoları, ipekli elbiseleri, kombinezonları, iskarpinleri vardı ya! (s: 55).

Leman, kocasının arkadaşına kefil olduğu için eve gelen haciz olayı yüzünden maddi sıkıntıya düşmeleriyle acımasız bir kadına dönüştürülür. Gençliğinin ve güzelliğinin katili olduğunu düşündüğü kocasına eziyet etmeye başlar. Nursen, annesi Leman'ın geceleri arkadaşlarıyla birlikte evden kaçmasını, hayatına kayıtsız oluşunu affedemez. Leman, maddi sıkıntılardan sonra gece geç saatlerde eve gelen, alkol bağımlısı bir kadın dönüştürülür. Nursen, annesini sevmez, aklına estiği gibi evden giden annesinin dışarıda ne yapıp ne ettiğinden habersiz, bu durumun ayıp karşılandığını düşünerek mutlu bir yuva kuramayacağından endişelenir. Maddi zorluklara direnip fedakâr bir eş rolünü üstlenmeyen Leman, eleştirilen bir kadın tipi olarak kurguda yer alır.

Sevgi Soysal'ın *Fikrimin İnce Gülü* romanında ideal bir kadın tipi olan Kezban'a karşıt olarak Solmaz, romanda olumsuz bir kadın tipi olarak yer alır. Almanya'da işçi olarak çalışan Solmaz, bedensel özellikleriyle öne çıkar. Bayram tarafından iri göğüslü,

koca ağızlı, iri kıçlı olarak tanımlanan Solmaz, maddi çıkarları için, erkeklerle serbest cinsel ilişki kurar ve roman boyunca Bayram tarafından Kezban’a karşıt olan özellikleri dile getirilir:

Bu Kezban, Solmaz karısı gibi değil. ‘Dokun bana’ dese, nikâhına almadan dokunamayacağın cinsten. En fazlası, çene kıyısındaki çukurdan bir nebze koklayabilirsin. Memeciklerini acık sıkabilirsin (s:162).

Bedenini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan ve bedeni üzerinde söz sahibi olan kadınlar, kadını yalnızca bedensel bir varlık olarak tanıyan, kadını kendisini ve bedenini erkeklerden korumakla yükümlü gören bir zihniyet tarafından “erkekliği” cinsel yolla ispatlama işlevi görür. Solmaz, romanda sürekli Bayram’ın erkekliğini sorgulayan bir tavır içindedir. Bayram’ın Yalova vapurunda karşılaştığı Aysel, moda uyduğu ve Batılı bir görünüme sahip olduğu için toplum tarafından olumsuz karşılanır. Toplumda kadının moda uyması ve Batılı bir yaşama yönelmesi erkeğe bedenini cinsel bir obje gibi sunduğu algısını yaratır:

Bayram, gözleri kaymış, yara izi tıp tıp atarak, göğüslerine bakıyor. Bu göğüslerin kendisine sunulmaya hazır tutulduğuna inancı artık nerdeyse tam (s:175).

Bayram, Aysel’le cinsel bir birliktelik kurmak ister. Fakat Aysel Bayram’ın bu davranışından rahatsız olarak geçmişte yaşadığı benzer bir tecrübeyi düşünerek Bayram’a hırslanır. Bayram’ı reddettiği için varlığı tehdit edici hale gelir.

İdeolojiler ve fikirler değişse de, yazarların kurguladıkları kadınlar daima ikiye ayrılmıştır. Bu ayrılık daima kadınların geleneksel rolü olan iyi bir anne ve iyi bir eş olma fikrinden temellenmiştir.

1.2.Kamusal Roller

Üretim faaliyetleri, eğitim, sosyal yaşamdaki yeni düzenlemeler kadınların aile içindeki konumunu yeniden düzenleyen faktörlerdir. Cumhuriyet ile birlikte ev içi alandan kamusal alana çıkan kadınlar toplumsal değişim sürecine katılırken ulusun devamlılığını sağlayacak olan yeni nesilleri topluma kazandıran ve ideolojiyi yeni nesillere aktaran bir konumdadır. Bu sebeple bir kadının en ulvi görevi annelik olarak görülmeye devam etmiş, kadının kamusal varlığı bu düşünce üzerinden belirlenmiş ve sınırlandırılmıştır. Kadının kamusal alanda nasıl bir eğitim alacağı, mesleği, sosyal yaşamda ne gibi görünümle var olacağı, siyasi alana ne şekilde katılacakları da döneme hâkim olan ideoloji tarafından belirlenmiştir.

1.2.1. Çalışma hayatında kadın

Meşrutiyet döneminde savaşın getirdiği ekonomik buhran esnasında savaşa katılan erkekler yüzünden çalışma hayatında açılan boşluğu kadınlar doldurmuştur. Bu sebeple kadınlar kendilerini hızlı bir şekilde ekonomik hayatın içinde bulmuşlardır. Tanzimat döneminde eğitim olanaklarından yararlanabilen kadınların bir kısmı öğretmen olarak devletin memuru olmuşlardır fakat savaşın bir sonucu olarak devlet dairelerinde kadınlarla erkeklerin bir arada olduğu bir ortamda kadının iş hayatına dâhil olması halk tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Şehirlerde bu duruma tepki olarak kadınların ve erkeklerin ayrı mekânlarda çalışmasına özen gösterilmiştir. Savaş bitince erkeklerin çalışma hayatına tekrar dâhil olmasıyla kadınlar hane içi işlere yönelirken bu kadınların bir kısmı duruma razı olmayarak işlerini bırakmamışlardır. Yine aynı sebeplerle dokumacılık, konservecilik gibi sanayi kollarında da ekonomik hayata katılan kadınların sayısı giderek artmıştır (Kurnaz, 2015, s:198). Fakat erkeklerle eşit ücrete tâbi olmadıkları ve düşük ücretle çalıştırıldıkları için iş sahiplerinin kadın işçi alma eğilimi artmakla birlikte kadınlar sert çalışma koşullarına maruz bırakılmışlardır.

Yenileşme sürecinde Türk kadının çalışma hayata katılımı, mesleki alandaki cinsel ayrımcılığı da beraberinde getirmiştir. İncelenen romanlardaki çalışma hayatına katılan kadınların geçmişten günümüze üreten konumda oldukları hâlde karşılaştıkları engeller, hâlâ dezavantajlı konumda olmaya devam ettiklerini kanıtlar niteliktedir.

Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi* adlı romanında Milas'taki kasabada kaymakam, doktor ve resmi makamları temsil eden karakterler erkektir. Merkez karakter olan Kemal Murat'ın ailesindeki bütün erkek karakterler askerlik görevi yapar, kadınlar ise mesleksiz, kocaları görev sebebiyle nereye giderse gitsin, onlarla birlikte hareket eden ev kadınları rolündedirler. Hane-içi işler kadınlar için hâkim ideoloji tarafından gönüllü bir şekilde yerine getirilmesinin telkin edildiği bir sorumluluk alanı haline gelmiştir. Romanda Afife'nin ablasının kış için yaptığı hazırlıklar kadının hane-içi üretimine örnektir:

Rum köylüleri gibi başı siyah bir bezle kundaklı, eteklerinin uçları kuşağına sokulmuş, çıplak kol ve ayakları ile soğuklardan havuç gibi kırmızı, mütemediyen evden bahçeye, bahçeden eve girip çıkarak soba borularını temizletiyor, asma yaprağı ve zeytin salamurası basıyor, ağaçlardaki son yemişleri toplatarak üveyz hevenkleri bağlatıyor, tahta kerevetlere serilmiş tülbentler üzerinde erişteler, domates ezmeleri, bizim cevizli sucuğa benzeyen mustalivra diye bir nevi üzüm pelteleri kurutuyordu (s:132-133).

Erkekler daha çok ülkenin içinde bulunduğu siyasi şartlarla ilgilenirken, kadınların hane içi üretimde aktif olarak temsil edilmesi söz konusudur. Hane içi üretimin uzantısı sayılan ve daha çok kadınların aktif olduğu hizmetçilik mesleği, yazar tarafından ehemmiyetsiz görülür:

(...)gündelik hayattaki ehemmiyetsiz hizmetçi mevkiine inmişti (s:133).

Romanda çalışma hayatı içinde görebildiğimiz kadınlar Matmazel Varvar'ın komşusu çamaşırcı Madam Angeliki ve Doktor Selim Bey'in evinde hizmetçi olarak çalışan Mina adlı gayrimüslim kadınlardır, kadının geleneksel rolünü pekiştirir nitelikteki mesleklerle temsil edilirler.

Samiha Ayverdi'nin *Son Menzil* romanında başkişilerden biri olan Seniha, tiyatrocu olan Siret'le evlendikten sonra kocasının mesleğine yönelir. Dadısı Şöhret, bu tercihi ağır bir darbe olarak karşılar. Şöhret dadıya göre Seniha, bu kararıyla büsbütün yoldan çıkmıştır. Gençliğinde köle olarak Seniha'nın babası İlyas Bey'in karısına satılan Şöhret, Çerkez asıllıdır. Seniha'nın annesi öldükten sonra İlyas Bey, sadakati ve dürüstlüğü sebebiyle diğer halayıklardan ayırdığı Şöhret'i evin hanımı mertebesine yükseltmiştir. İlyas Bey ölünce Seniha'nın kimsesiz kalması Şöhret'i büsbütün Seniha'ya bağlamış, mal varlığına rağmen evlenmeyip hayatını Seniha'ya adamıştır. Romanda Şöhret, geleneklerine bağlı bir kadın olarak tasvir edilir ve Seniha'nın tiyatrocu olmasına karşı daima mesafelidir:

Şöhret, o zamanlar bir kadının sahneye çıkmasını gençliğinde seyrettiği Peruz'ların, Şemram'ların, kantocu kızlar gibi telli pullu elbiselerle oyun oynamaları kabîlinden bir şey zannediyordu. Aradan aylar ve yıllar geçip hâdiseler bu zannını fiilen tezkîp etmiş olduğu halde bile, o gene Seniha'nın hayâtını şiddetle utandırıcı bulur ve onu, bu mesleğe sürüklemek mesûliyetini de tamâmen Siret'te görmekte ısrar ederdi (s:74).

Seniha'nın günden güne artan şöhreti Şöhret dadıyı gittikçe daha sinirli, hırçın ve titiz bir kadın olmaya iter. Seniha'nın oyunculuğu bırakması için tövbe edeceği günü umutla bekleyen Şöhret, yıllar geçtikçe bu umudunun gerçekleşmeyeceğinden emin olur.

Seniha oyunculuk mesleğini icra eden ciddi, ağırbaşlı, ketum bir kadındır. Mesleğini icra ederken ailesine laf gelmemesi için dikkatli davranmaya özen gösterir:

Düşün ki sahne hayâtı yaşayan bir kadın olmama rağmen, sana ve kendime söz getirecek hiçbir hareketimi gördün veya duydun mu? Ben kimseden iltifat görmedim mi, ben yüzüne bakılmaz bir kadın mıyım? Gelen aşk mektuplarını berâberce yırtıp atmaz mıyız? Küçük bir kız talebe gibi temiz ve lekesiz hayâtıma olsun hürmet et (s:83).

Haşim'in karısı Cemile, romandaki erkeklerin sanatçı kadınlara karşı olan samimi tavırlarından şikâyet eder:

Maamâfih böyle herkesin malı olan san'atkâr kadınlarla lâubâlî olmak âdettir. Onun için seni bir derece mâzur görürüm (s:126).

Cemile tarafından hafifmeşreplikle suçlanan Seniha, mesleği yüzünden insanlarla sürekli bir arada olduğu için kendini insanlara karşı olan tavırlarında ölçülü olmak zorunda hisseder.

Haşim, Seniha'nın babasının konağında hizmetçilik yapan kadınlardan Şadan ve Nermin gibi kadınların cahil ve görgüsüz olduklarını söyler:

Câhil, görgüsüz bir kızın akli, sırasında bana, benim idrâkime üstün geliyor (s:220).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında çalışma hayatı içinde görebildiğimiz tek kadın Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde hizmetçilik yapan Sümbül Hanım'dır. Hizmetçilik, çocuk bakıcılığı gibi düşük ücretli ve yoğun emek isteyen, geleneksel kadın rolünü pekiştiren meslekler, diğer mesleklerle göre nispeten daha düşük statülü ve güvencesizdir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* romanında Edip Münir'in elinde bavuluyla polislere yakalanmasından sonra bavulundan çıkan çıplak fotoğrafı polislere açıklarken fotoğrafın randevu evlerinde çalışan Fotini adında Hristiyan bir kadına ait olduğu yalanını söyler. Burada ahlâksızlık olarak adlandırılan bir durumun kadın üzerinden tanımlandığı görülür. Bu durum bir kadının çıplak fotoğraf çekirtmesinin uygunsuz olduğu ve bu duruma ancak ahlâksız olarak nitelendirilen kadınlar izin verebilir mesajını taşır. Erkeğin böyle bir olayın içinde yer alması şahsı adına kötü bir eleştiriye sebep olmaz. Fotoğraf Semahat'e aittir, fakat Edip Münir, evli ve çocuklu bir kadının böyle bir durumda adının anılması, namussuzluk olarak görüleceği için fotoğrafın Semahat'e ait olduğunu söylemekten kaçınır.

Romanda kadınlar genellikle hane içi işlerde aktiftir. Vasfiye, Semahat'in evinde hizmetçilik yapan bir kadındır. Romanda Vasfiye, Semahat'in bütün gizli kapaklı işlerinden haberdardır ve Semahat'in kocasından gizlice görüştüğü genç erkeklerle arasındaki iletişimi kolaylaştırır. Semahat'in içinde bulunduğu "ahlâksız" durum etrafındaki insanlara sirayet eder ve bu durumdan nasibini alanlar da en başta kadınlar olur:

Hanımlarına böyle gizli işlerde yardım eden hizmetçilerin beri yanda kendilerinin de boş durmayacakları pek doğaldır. Onlar da gönüllerine bir oyuncak bulmakta gecikmezler (s:173).

Edip Münir, Vasfiye'yle istediği yakınlığı kurarak konaktaki bütün olaylar hakkında bilgi sahibi olur. Bu durum, yazarın kadınları meslek hayatında kurgularken

“kadınların daha çok etki altında olduğuna” dair inancı barındırarak okuyucuya kadınlar hakkında fikir veren mesajlar taşır.

Çalışma hayatı içinde görebildiğimiz bir diğer kişi Ruhsar, İstanbul’daki cinayet vakalarını bildiren bir gazetenin haber dairesinde çalışır. Romanda hane içi işlerde daha aktif gördüğümüz kadınlardan farklı olan Ruhsar, kamusal alanda yer alabilmiş fakat “erkekleşmiş” bir kadındır. Edip Münir ve Atıf Cemal ile birlikte çalışan Ruhsar, diğer erkeklerle birlikte hareket eder. Erkekler gibi küfür edip içki içen bu kadın temsili, cinsiyetini arka plana atarak kamusal görünürlük kazanır.

Refik Halit Karay’ın *Bugünün Saraylısı* romanında Atabey’in kızı Feride, trikotaj atölyesinde çalışır fakat ekonomik olarak zor şartlar altındadır. Feride ve kocasının durumu maddi açıdan yetersiz olduğu için Feride’nin babası Atabey’in evinde yaşarlar. Ekonomik olarak iyi bir seviyeye gelip ayrı bir eve çıkabilmeleri için Ayşen’in güçlü bağlantılarına ihtiyaçları vardır.

Romanda çalışma hayatında görülen bir diğer kadın Ferdane’dir. Bir bankada kâtime olan Ferdane, dar bir odada sekiz erkeğin içinde çalışır. Çalışırken cinsiyetini arka plana atmayan Ferdane’nin Atabey’in hatıralarında yalnızca çekici, seksapelli bir kadın oluşu kalır. Ferdane çirkin bir kadın olmasına rağmen çekici oluşu sebebiyle bankanın varlıklı bir müşterisi olan Feyzullah’la evlenir:

Ferdane, sırtına geçirdiği siyah bir iş gömleğiyle daracık bir odada sekiz erkeğin yanında çalışırdı. İş icabı hemen daima ayakta, bir masadan bir masaya dolaşır, bir çekmeden aldığı evrakı öbürüne götürür, boyuna hareket halinde fırl fırl dönerdi. Ayrıca gevezeydi... Hem erbab-ı mesalihle, hem arkadaşlarıyla senli benli konuşur, çoğuna çıkışırdı. İzdivaçtan sonra Ata, çirkinliğine, bağlılığına rağmen bu kızın seksapelli olduğunu hatıralarını yoklayınca anlamakta gecikmedi. Kendisi de, evrakın muamelesi tamamlanırken odada gözleriyle Ferdane’yi takip eder, bunu o zaman iç sıkıntısını gidermek maksadıyla yaptığını sanırdı. Hayır, kız çok cazibeliydi; at kılını andıran sert siyah saçlarıyla, kupkuru ayaklarıyla, takır tukur, kemikten ibaret uzun boyu ile dikkati kendine çektikten başka “şunu yakalasam da bir temiz dövsem” arzusuyla karışık acayip bir arzu da veriyordu. İşte o Ferdane, kara kuru, at gibi kız, bugün İstanbul’un en iyi terzilerinde, en pahalı ve şık giyinen –ne diyorlardı bakayım, tamam- en “orijinal” güzeldir. Her anlayan Ata’ya aynı sözü tekrarlıyor; Rüştü ve İsmail Bey takımı, bilhassa Berin de... (s:119-120).

Mesleğini icra ederken cinsiyetini geri plana atmayan Ferdane, yazar tarafından yine bir fantezi unsuru olarak sunulur. Ayşen’in evindeki hizmetçi Günname de romanda fiziksel özellikleriyle tanımlanan bir kadın olarak öne çıkar:

Ata Efendi kızın kıyafetine dikkat etmemiştir; hazırlanmıştı ve esasta çok az biçimli, şirin yüzü olan Anadolu kızı, prostelalı, hotozlu siyah elbisesi içinde adeta zarıflaşmıştı; eskiden Dayı Bey’in hoşuna gidebilirdi. Giderdi de ne yapardı sanki? Başına bir iş açılmasından, Üftade’nin kulağına varmasından korktuğu için sadece evde genç, akça pakça bir kız bulunmasından, onun iş görmesini seyirden zevk alırdı (s:155).

Romana genellikle çalışma hayatındaki kadınları fiziksel özellikleriyle tanımlayan, kadının cinselliğini ön plana alan bir bakış açısı hâkimdir. Meslek hayatında yer alan kadınlar, kadını bir fantezi unsuru olarak algılayan bakış açısı odağında, cinselliklerine vurgu yapılarak temsil edilirler.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'nda konservatuvar eğitimi alan Berni, ev kadını rolündedir. Meli ise edebiyat öğretmenidir. Meli, bir gece polisler tarafından avukat arkadaşı Ahmet'le birlikte pansiyonda basılır. Bu durum, ikili arasında özel bir ilişkiye yorulması üzerine gazetelere yansır. Mesleği tehlikeye giren Meli, toplum baskısıyla yüz yüze gelir. Cinsel kimliğinin toplumla çatışmaya başladığını fark etmeye başlayan Meli'nin bunalımı, bir nevrasteni krizine sebep olur. Bu durum toplumda meslek sahibi olarak yer edinebilmiş bir kadının, söz konusu cinselliği olduğunda toplumdaki yerinin ne kadar kırılgan olduğunu gösterir.

Berni'nin kocası Turan çocukken, babasının ölmesi üzerine annesi ve anneannesi zengin bir ailenin yanına yerleşir. Turan'ın annesi bu evde hizmetçilik yapar. Turan'ın annesi kocasını kaybettikten sonra hizmetçilik yaparak çocuğunu zor şartlar altında büyötmüştür. Eşleri öldükten sonra sosyal yaşamın şartları kadınları sürekli çalışmak zorunda kaldıkları, yoğun emek gerektiren ve düşük ücretli, güvencesiz meslek gruplarına itmiştir.

Orhan Kemal'in *Evlerden Biri* romanında çalışma hayatındaki kadına bakış açısının kadının cinselliği üzerinden olduğu görülür. İskender'in çalıştığı büroda hademe olan Emine Hanım, erkeklerle bir arada çalışan bir kadındır. İskender Emine Hanım'ı sürekli göz hapsine alır:

Sahi, hademe kadın... Kadının siyah iş önlüğü içinde sınıksıkı çizgileri. Ofiste en çok onu seviyordu. Vardı bir kırklık, hatta kırk beşlik ama, kara kara bakıyordu. Bakınca bir yerleri sarsılıyordu içinde. Emine Hanım. Birinde, "Canım!" demişti. Kırk, kırk beş, elli, altmış olsun. Yetmiş olsun...

Eğilip kalktıkça siyah önlüğün sınıksıkı gerilişi. Bitiyordu bu gerilişe. Utanmasa, ayıp olmasa, kadının bağırmayacağını, şeflere filan söylemeyeceğini bilse...

İçindeki istek azılı bir hayvan gibi şahlanmıştı. Bir hademeydi alt tarafı, ne diyebilirdi? Ne demeye hakkı olabilir; dese bile tehdit ederdi. Yalan derdi, iftira ediyor derdi, işinden attırırdı. Şefler ona mı inanırdı, kendisine mi? (s:39).

İskender, Emine'ye beslediği cinsel arzular sebebiyle saldırmak ister. Bir yandan da Emine kendisini şikâyet etse dahi sözüne itimat edilmeyeceğini düşünür. Meslek hayatında kadının tecavüz gibi kimliğini aşağılayan bir şiddet çeşidine maruz kalması sonucunda bu duruma karşı koymasının hiçbir işe yaramadığı, kadının sözüne itimat edilmediği ima edilir. İskender içindeki cinsel arzuyu bastırmak ve kendine engel olmak

için Emine'nin en nihayetinde bir anne olduğunu düşünür ve arzulu düşüncelerinden pişmanlık duyar. Fakat sonra Emine'nin anne olmadığını öğrenir:

Kadın kişnercesine güldü. İskender kabuğuna çekilen bir salyangoz gibi, oradan uzaklaştı. Arkada bıraktıklarının neler konuşacaklarını, hatta belki de neler yapabileceklerini düşünmüyordu. Hademe, basit, alelade bir hademe bile... Demek ki bu dünyada kadından yana nasibi yoktu? (s:41).

Zorlu hayat koşullarıyla çalışma hayatı içinde yer alan kadınların cinsiyetleri sebebiyle meslek hayatları içerisinde taciz ve tecavüzle karşı karşıya kaldıkları görülür. Kurgularda da izleyebildiğimiz gibi çalışma hayatındaki kadının karşılaşılabileceği zorluklar erkeğin inisiyatifine bırakılmıştır. Romanda taciz gibi kadının bedenini suiistimal eden bir tutum, yazar tarafından kadınların meslek hayatında kabullenmek zorunda kaldıkları bir durum olarak yer alır. Çalışma hayatıyla birlikte erkeklerle birebir iletişimde bulunabileceği bir ortama giren kadın, cinsel bir obje olarak görülür. Toplumun çalışan kadınlara karşı takındığı tavrı İskender'in fabrikada çalışan sevgilisi Nursen'in söylediklerinde karşımıza çıkar:

Çalışmayanların, çalışanlara ne gözle baktığını biliyorum. İşyerlerini başka türlü sanıyorlar. Yani oralarda çalışan kızlarda hayır yoktur. Pek de yanlış değil, çoğu oynar ama, hepsi değil. Oynayanların da pek çoğu mecburiyet yüzünden. Yoksa hiçbir kız, isteyerek, fena olmak için oynamaz. Sonunda mesut bir yuva kuracağım diye koşar! (s:102-103).

İş hayatına katılan kadınlarda, ailenin bütçesine katkıda bulunmak için çalışmanın yanında ekonomik özgürlüğünü kazanarak bağımsızlığını elde etme isteği vardır. Fakat buna ek olarak bir de cinsel kimlikleri sebebiyle yüz yüze gelebilecekleri sorunları da düşünmek zorundalardır.

Tekstil fabrikasında işçi olarak çalışan Nursen, iş hayatında karşılaştığı taciz, düşük ücret gibi zorlu koşullardan dolayı evlenmek ister:

Buradan da kurtulurdu belki. Ne maaş aldığını, hatta nerde, ne işte çalıştığını bile bilmiyordu. Küçük bir memur sanıyordu. Birkaç yüz lira maaşlı... Gerekirse kendisi de çalışmaya devam edecekti ya, çalışmamayı daha çok isterdi. Küçük bir evi olmalıydı (s:108).

Kadınların, yoğun emek sarf ettikleri ve karşılığında düşük ücret aldıkları, hem iş hayatı dışında toplum tarafından "çalışan kadın" olarak önyargılarla karşılanmaları hem de çalıştıkları yerdeki erkeklerin kötü muamelesine maruz kalmaları evliliği bir kaçış olarak görmelerine sebep olur. Kadınlar bu şartlardan dolayı isteyerek ev kadını konumuna geçerler. Maddi sıkıntılar yüzünden iş hayatına katılan kadınlar, dar gelirli aile ortamında maddi sıkıntının bittiği yerde, kadının evine tekrar dönüp yapması gerektiği düşünülen asıl işi olan yemek yapma, çocuk bakımı gibi işlere tekrar yönelmesi beklenir. İskender'in evlilik hayatına dair kurduğu hayaller bu tutumun bir yansımasıdır:

İşte o küçücük ev gibi bir ev yaptırır, zarif koltuklar, kanepeler satın alır, halı, buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrikli süpürge, radyo... Karısının çalışmasına lüzum yoktur o zaman. Sabahleyin işine gidecek kocasını kapıdan yolcu eder, akşamları da işten dönen kocasını gene kapıda karşılar. Boyanmış, taranmış, tertemiz giyinmiştir. Yeni yıkanmış ayaklarında zarif takunyalar ya da topuklu terlikler, boynuna atılır. ‘Hoş geldin kocacığım,’ sarar, sıkı sıkı sarar. ‘Hoş bulduk. Nasılsın?’, ‘İyiim. Sen ya?’, ‘Ben de iyiim. Neler pişirdin bana bakalım?’ Genç kadın hamarat hamarat koşar mutfığa, düdüklü tencerenin kapağını açar, mis gibi bir koku yayılır evin içine. Derken, evi bir başka ses doldurur: Şirin, şipşirin oğlunun salıncağında ağlamaya başlaması. Koşarlar karısıyla. Bir gazetede görüp çok beğendiği, hatta kesip bir yerlere sakladığı bir çocuk resmindeki gibi, gülbüz, yumuk yumuk bir oğlan” (s:113-114).

Sadi Bey, ileride avukat olacak olan küçük oğlu Erdal’ın geleceği için plan yaparken, Erdal’ın yazı işlerini daktilodan anlayan ve eli kalem tutan kızı Ayşen’e göre büyük oğlu İskender’in bu işe daha uygun olduğunu düşünür. Çünkü her şeyden önce bir erkeğin çalışması bir kadına göre daha uygundur:

Hem vicdanlıydı, hem de işine yarardı ablası. Eli kalem tutuyordu, daktilodan da anlardı az buçuk, avukat çıkacak kardeşinin yazıhanesinde... Ama İskender vardı daha önce. Kızdan çok o yakıştırdı kardeşinin yanına. Erkekti ne de olsa, koş oraya, koş buraya... Koskoca avukat. Adliyede iş takibine kendisi gidecek değildi ya! Dilekçelerin kaydı, ilam suretlerinin çıkarılması, harçların yatırılması filan gibi işlerde İskender kullanılırdı elbette. Böylelikle İskender de iyi bir baltaya sap olmuş olurdu ki, bir kurtuluştun onun için (s:51).

Ataerkil tahakkümde kadını çalışma hayatından uzaklaştırmak için kadının yerinin evi olduğu düşüncesi yaygınlaştırılmıştır. Kadınların evlenerek kocalarının tahakkümüne girmesi ve ev kadınlığı rolünü üstlenmesi olağan karşılandığı için erkeğin ne olursa olsun iyi bir işe sahip olması gerektiği düşünülür. Bu düşünceye göre kadının en nihai görevi ev kadınlığı ve analıktır. Güvenceli, yüksek statülü, kalıcı işler erkeklere uygun görülürken kadına ev kadınlığı gibi geleneksel rolü pekiştiren güvencesiz alan düşer.

Ege bölgesindeki bir köyde geçen *Denizin Kanı* isimli romanda köy kadınlarıyla şehirde yaşayan kadınların farklılıkları dile getirilir. Köyde yaşayan kadınlar şehirli kadınların aksine evin bütün işlerini yerine getiren, zor şartlar altında yaşayan kadınlar olarak temsil edilirler. Kadınların bu zorlu yaşam koşullarından kurtulmalarının tek yolu varlıklı erkeklerle evlenmektir:

Hey gidi hey! Sen böyle olacak kız mıydın ki? Kara’ya varacağına bir başka herife varıvereydin; şimdi bey karıları gibi konaklarda yaşırdın, bir elin sıcak suda olurdu, bir elin soğukta (s:273).

Şehirli kadın da ev hanımı rolündedir fakat hizmetçileri vardır, rahat bir yaşam sürer. Kentsel bölgede, kısmen çalışma hayatına girebilmiş kadınların karşılaştıkları zorlu durumlar düşünülünce bu bakış açısının gerçeği yansıtmadığı açıktır. Romanın sonunda Hacı Ağa ile işçiler arasındaki çatışmalardan yılan ailelerin yakarışındaki erkeğin ailenin bütün maddi yükünden sorumlu gören ataerkil tutum, Hanife Kadın’ın dilinden verilir:

Erkeği yaradan, eli ekmek tutsun diye yaratmış. Kadının işi başka, erkeğin işi başka (s:199-200).

Toplumun gözünde kadın, ailenin bakımını yerine getirmekle yükümlü görülür. Erkeği doğası gereği bütün ailenin maddi ihtiyacını karşılamakla sorumlu gören geleneksel düşünce, kadını hane içi işlere hapseder.

Romanda meslek sahibi olan kadınlardan biri seçim günü sandık görevlisi olan öğretmen Fitnat Hanım'dır. Öğretmenlik de geleneksel kadın rolünü pekiştiren bir meslektir. Bir diğer kadın da genelevde çalışan Lütfiye'dir. Lütfiye, köydeki toprak zengini olan Hacı Ağa'nın evinde çalışır. Aynı zamanda kocası olmasına rağmen Hacı Ağa'nın cinsel ihtiyaçlarını da giderir ve bu durumu kocası da bilir. Siyasi bir görev için Ankara'dan gelen bir konukla birlikte şehre kaçan Lütfiye, şehirli erkek tarafından evde her gece başka bir erkekle cinsel birlikteliğe zorlanır. Bu duruma dayanamayan Emine köyüne geri döner. Hacı, Lütfiye'yle karşılaştığında kendisini affetmiş gibi davransa da ertesi gün köydeki yedi erkeğe Lütfiye'ye tecavüz etmeleri için para öder. Yedi erkeğin vahşi bir şekilde tecavüzüne uğrayan Lütfiye, ertesi gün köyde kaçak olarak fuhuşa başladığı ve yedi erkeğe kendini parayla sattığı iddia edilir. Kendisine vesika verilen Lütfiye, kasabadan bir araçla apar topar ile götürülür. Kasabada çok geçmeden İzmir'de bir genelevde çalıştığı haberi duyulur.

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında Yenişehir'de yıllarca öğretmenlik yapan emekli Hatice Hanım, yeni ideolojinin sınırlarını çizdiği "yeni kadın"a bir örnektir. Hatice Hanım öğretmenlik yaptığı zamanlarda gecekondularda oturan kadınları temizlik için kendi evine sürükler. Soysal, meslekler arası statü farkını Hatice Hanım'ın daha aşağı bir statüyü temsil eden kadınlar üzerinde otorite kurmasını öne çıkararak eleştirir. Hatice Hanım, sabahın çok erken saatinde evinde yıllarca alıkoyduğu Fikriye'yi uyandırıp zorla temizlik yaptırarak otoritesini sağlamlaştırır. Kadınlar arasındaki statü farkını yansıtan bu durum, kadınlar arasındaki dayanışmayı zedeleyen eril düşüncenin dışavurumudur.

Romanda meslek hayatında görebildiğimiz bir diğer kadın, bankacı Mehtap'tır. Ticaret ortaokulunda eğitim gören Mehtap, dar gelirli ailesine yardımcı olmak için meslek hayatına erken yaşta girmiş, en sonunda çalışkanlığı ve dürüstlüğü sayesinde bir tanıdığının referansı ile bankada işe başlamıştır. Hizmet sektöründe bankacılık gibi diğer mesleklere göre görece daha düşük niteliğe sahip bir meslek, Mehtap'ın ulaşabildiği en iyi meslektir. Bir yandan ailesine maddi olarak yardım eden Mehtap, bir yandan bütün sosyal ihtiyaçlarından kısıarak ailesine ev alabilmek için para biriktirmeye çalışır. Çok

sessiz ve ciddi bir karaktere sahip olan Mehtap, abisinin evlendikten sonra aileye yardım etmemesine öfkelenir. İçinde bulundukları kötü durumu küçükken kurdukları hayale ihanet ettiğini düşündüğü abisinin uzaklığına bağlar. Mehtap kendisi için yaşamayı bir saniye aklından geçirmemiştir. Ailenin refahını bir erkekten çok kadının üstlenmesini temsil eden bu durum, geleneksel cinsiyet rollerini onaylar.

Mevhibe Hanım'ın evinde hizmetçilik yapan Nurten Hanım, altı çocuğuyla ve kocasıyla birlikte bir gecekonduya yaşar. Akşam kocası eve geldiğinde evi alt üst eder. Bir yandan çalışarak evin ekonomisine katkıda bulunan Nurten Hanım, bir yandan da hane içi işlerin tümünü tek başına yapar. Çalışma hayatından arta kalan zamanlarında da çocuklarıyla ve eviyle ilgilenir. Temizlik konusunda takıntılı olan Mevhibe Hanım'ın otoriterliği altında sürekli ezilir. Kandiyoti, kadınların sahip oldukları toplumsal çevreleri sürdürmede ve geliştirmede son derece önemli bir noktada durduklarını ileri sürer. Bu kadınların içinde bulunduğu durumu “toplumsal gömülmüşlük” olarak niteleyen Kandiyoti, kadınların hane içi destek sistemlerinin başka kadınları sömürmeyi içermesinin erkeklik rollerinin köklü bir şekilde yeniden tanımlanmasını engellediğini, bu açıdan kadınların işbirliğinin ve dayanışmasının ataerkil bağlamda gerçekleştiğini söyler (2015, s:86). Kadınların bu noktadaki boyun eğişi ataerkil ilişkilerin kadınlar arasında sürdürülerek güçlenmesine sebep olur.

Bir Gün Tek Başına'da Kenan'ın karısı Nermin, üniversitede tarih eğitimi aldıktan sonra öğretmenlik mesleğini icra etmeye başlamıştır. Bir yıllık bir deneyimden sonra kızı Zeynep dünyaya gelince iş hayatını bırakarak ev kadınlığı rolünü üstlenir. Kentsel bölgede eğitimli bir kadının ev içi sorumluluğu, hamilelik gibi durumlar kadını meslek hayatından tamamen kopartacak kadar etkili olabilmektedir.

Fikrimin İnce Gülü'nde İş ve İşçi Bulma Kurumu'nda memur olarak çalışan Nuran Hanım, gümrükten geçen işçilerin geçişinden sorumludur, mühür ve imza yetkisi kendisindedir. Nuran Hanım'ın hayatındaki olaylara hiçbir şekilde direniş göstermemesi, yazarın eleştiri konusudur. Bunu yaparken de Vedat gibi idealist bir adamı Nuran Hanım'ın karşısına koyar. Yine aynı kurumda iki aydır çalışan Vedat, kurumdaki aksaklıkların ve rüşvetin önüne geçebilmeyi amaçlayan, idealist bir adamdır. Fakat bütün imza ve mühür yetkisi Nuran Hanım'da olduğu için isteklerini gerçekleştiremez. Nuran Hanım, cinsiyete dayalı ayrımcılığın olduğu meslek hayatında, kadınların üst kademedeki bir konuma gelmesinin zorluğunu aşmıştır. Bunun sebebi yolsuzlukların farkında olması ve sürüp giden düzene çanak tutmasıdır. Gök, karar süreci içerisinde yer alabilmiş az

sayıdaki kadının, toplumsal normları çiğnemiş olmanın getirmiş olduğu bedelleri ödemek ve aykırı olanı yapmış olmanın toplumsal cezasını çekmek zorunda kaldıklarından bahseder (Akt. Tokuroğlu, 2004, s:148). Kırk yaşına yaklaşmış olan Nuran Hanım, hoşgörüsüz, ruhsuz, anlamsız bir dünyası olan, adeta cinsiyetsizleşmiş bir kadındır. Pasaport kontrolünde işçilerin telaşlanmalarına sebep olup, sert tavrıyla insanları huzursuz ederek yaptığı işten tatmin olmaya çalışır. Dirençsiz kişiliği fiziksel yapısındaki özensizlikten anlaşılır. Yolsuzluklar karşısında direnmediği için yaptığı işte mekanikleşmiştir.

Almanya’da bir fabrikada işçi olarak çalışan Solmaz, Münire isimli diğer bir kadın işçiye biçilen saatlik ücretin 4 Mark olduğunu söyler (Ağaoğlu, 2015, s:20). Bayram ise kendi maaşının hesabını yaparken bir araba fabrikasında saati 25 Marka çalıştığını dile getirir. Almanya’ya göçen kadın işçilerin, hem ücret olarak hem de işin niteliği açısından burada da cinsiyet ayrımına maruz kaldıkları görülür.

Aynı zamanda Türkiye sınırları içinde köyden kente yoğun bir göçün yaşandığı bu dönemde, abisi iş için Ankara’ya gidince köyde desteksiz kalan Kezban, Ankara’ya gidip abisi ve ailesinin yanına yerleşir. Şehirde abisi ve ailesinin evinde yaşarken yengesinden ev işlerini öğrenir. Aileye destek olmak için gündelikçilik yaparak para kazanmaya başlayan Kezban, gündelikçilikte yaptığı iş beğenilmeyince kovulur. Bir süre dikiş kursuna gittikten sonra ailedeki maddi sıkıntılar yüzünden yengesi Kezban’ın kısa bir süre içinde konfeksiyona girmesini sağlar. Kezban çalışmasına rağmen ailedeki borçlar yüzünden kendisine ayakkabı bile alamayacak durumdadır.

Konfeksiyonculuk işine girdikten sonra şefi, Kezban’ı eve temizliğe çağırır. İş hayatında zor koşullar altında çalışan kadınların maruz kaldığı taciz burada da görülür. Kezban bu teklifi reddedince işten çıkartılır. Böyle bir muameleye maddi beklentilerini önemsemeden karşı çıkması, Kezban’ı meslek hayatındaki uysal kadın temsillerinden ayırır. Daha sonra banka hademesi olarak işe başlar. Kırsal kesimden kente göç eden niteliksiz kadın işçiler güvencesiz, düşük ücretli ve geçici işlerde çalışmak zorunda kalmıştır. Romanın sonunda Bayram’ın Almanya’ya giderken sahte belge düzenleyerek insanları kandırdığını İbrahim’den öğrenen Kezban, bankanın ortasında sinir krizi geçirir. Etrafında insanlar olmasına rağmen kimseyi umursamadan bağırarak küfür ettiği için işten kovulur. Kezban’ın bankanın orta yerinde küfür ederek bağırması gazetelere yansıyacak kadar sarsıcı bir olaydır:

Geride kalan yaşlı ve işsizlerin çoktan sürdürdükleri Kıbrıs üstüne yığılmelerini gölgeye düşüren bir konuydu bu: Gazeteler bile yazmış. Kezban'ın resmini basmışlar. Bu köylerden çıkıp da resmi gazetelerde basılan kim var şimciye dek? (s:298).

Bir kadının toplum içinde küfür ederek bağırması dönemin siyasi olaylarını gölgeleyecek önemdedir:

İki köyde kim varsa, hepsi de çok yırtık, çok edepsiz buluvermişti Kezban'ı: Koskoca bir şehir yerinde, koskoca bir pankanın ortasında böyle bok mu yenirmiş? Sen Bayram'ın delinin teki olduğunu, hayırsızın biri olduğunu yeni mi öğrendin, desene? Köyün çamaşırlığında mı sandın kendini? Yediği naneye bak. Büyük lafına kulak tıkayan, siyasi işlere burnunu sokan, eniştesinin de kafasını bozup vurulmasına sebep bir İsmail'in yetiştirmesi işte, ne olacak? Bu Kezban, köydeyken de böyleydi canım. Hanım hanımcık durur derken birden, hiç yoktan ortalığı kırar yarardı. Unuttunuz mu? (s:298).

Kötü söz söyleme, küfür, dik başlılık da erkeklerin tekelinde olduğu için Kezban'ın bu tavrı toplum tarafından ayıplanır. Evin erkeğini evdeki kadının davranışlarından sorumlu gören ataerkil zihniyet, kadının toplum tarafından uygun görülmuş kurallara uymayan kusurlu tavrını evin erkeğinin yanlış tutumuna dayandırır. İşten çıkartıldıktan sonra kendisine iyi hâl kâğıdı da verilmeyen Kezban, ekonomik olarak cezalandırılır. Hem aldığı ceza, hem de dört gözle Almanya'dan gelmesini beklediği Bayram'ın ihaneti, Kezban'ın ümidini yitirmesine sebep olur. Romanın sonunda Kezban, bir başkasıyla evlenmeye razı olur.

Tüm bunlardan habersiz Ballıhisar'a giderken Kezban'la evlenme hayali kuran Bayram, evlendikten sonra sahip olacakları mal ve mülkü düşünerek şöyle der:

“Kezban da çalışır. Koyarız bir hazır elbise fabrikasına. Kadınlar için ne işler var. Onun da eline geçer şu kadar” (s:170).

“Nereye gideceksin? Radyo filan yapımında tel tutmaya, lambalı kalem pil denetlemeye mi? oraları kadınların yeri. Öyle güzel işleri erkeklere veriverseler, ohoo...” (s:225).

Toplumdaki meslekler cinsiyet odaklı iş bölümüne dayalıdır. Kadınların yapabileceği mesleklerin erkeklere uygun görülen mesleklerden farklı olduğu düşünülür. Toplumda “kadın işi” ve “erkek işi” olarak ikiye ayrılan meslekler, kadınların işgücü piyasasındaki karşılaştığı önemli sorunlardan biridir. Kadınları yapabileceği meslekler düşük statülü, düşük ücretli, güvencesiz ve geçici işlerken erkeklerin yapabileceği meslekler yüksek statülü, yetki ve sorumluluk gerektiren, güvenceli mesleklerdir.

Kadınlar, anne, eş, ev hanımı, çalışan kimlikleri ile üretici olarak çalışma hayatında yer alırlar. Fakat iyi bir anne ve iyi bir eş olmanın bir kadının nihai görevi olarak görülmesi, kadının geleneksel rollerinin pekişmesine sebep olur. Kırsal ve kentsel bölgede mesleklerin niteliği değişirken yoğun emeğe karşı düşük ücrete tâbi olmaları konusu değişkenlik göstermez. Kentsel bölgede eğitimli kadınlar daha çok meslek içinde yükselememe, aile içindeki sorumlulukları(doğum, hastalık) sebebiyle mesleklerinde

kesintiye uğrama ve her alanda olduğu gibi kadının nihai görevini annelik ile sınırlı gören geleneksel düşüncenin kalıplaşmış önyargıları problem teşkil eder. Kentte yaşayan ve kırsaldan göç eden düşük eğitilmiş kadınlar ise zorlu çalışma şartlarına maruz kalırlar. Daha çok güvencesiz ve geçici işlerde çalışan kadınlar ya zorlu çalışma şartlarına boyun eğler ya da ev kadını olarak hane içi işlerde çalışırlar.

1.2.2. Sosyal hayatta kadın

Tanzimat ile birlikte modernleşme hamleleri sayesinde Türk kadınının sosyal hayatta aktif bir konuma gelerek özne olarak belirmeye başlaması, kendisini kamusal alanda ifade etmesine yardımcı olmuştur. Fakat kadını hane içi rollerle sınırlayan ataerkil düşünce, kadınları sosyal hayatta sınırlayan dirençlere maruz bırakmıştır. Nezihe Muhiddin'in *Meşrutiyet Kadını* başlıklı yazısında sosyal hayata aktif olarak katılmaya başlayan şehirli kadınlarla ilgili söyledikleri, kadınların bu ilk deneyimlerinde halkın nasıl tepki verdiğini görmek açısından önemlidir:

Dar çarşaf, ince peçelerle dolaştığımız zamanlar hacı ninelerin ve hanım teyzelerin hakaretlerine sık sık hedef oluyorduk, hatta bunların arasında sık çarşafın kısa pelerinlerine balgamla tüküren yaşlı başlı erkekler de eksik değildi. Hele söz atmak, sokak ortasında el şakalarına bile kalkışanlar genç hanımları yalnız sokağa çıkmaktan korkutacak kadar çoktu”(Muhiddin, 2016, s:93).

Buna karşılık kırsal kesimdeki kadınlar, sosyal hayatın dışında tutulmuştur. Ev işleri ve bakmakla yükümlü oldukları çocuklarıyla sınırlı bir hayatları vardır. Geleneksel rollerle sınırlı kadınlar, sosyalleşmeye fırsat bulamazken şehirli kadınlar eğitim, çalışma hayatı gibi kadını daha aktif bir birey haline getiren imkânlar sayesinde sosyal hayatta daha fazla yer edinerek modernleşmişlerdir. Sinemalarda, tiyatrolarda, parklarda, lokantalarda daha fazla görünürlük kazanmaya başlayan kadınlara artan tepkiler de gecikmemiştir.

Modernlikle birlikte sosyal alanlarda daha çok görünürlük kazanmaya başlayan kadınların kimliklerini inşa ederken sosyal yapılarla uyumlu olmaları bu inşa sürecine olumlu yansır. Kadınların kendi kimlik inşasına ve toplumun yenileşme sürecinde geçirdiği dönüşümlere katkıda bulunmasının önündeki engeller kadınların hem kendilerine hem de topluma yabancılaşmalarıyla sonuçlanır.

Yenileşme sürecinde kadınların sosyal hayattaki varlıkları dönemin aydınlarının üzerinde en çok durduğu konulardan biridir. Toplumun modernleşme sürecinde kadınların hayatındaki pratiğe dönüşemeyen değişimler romanlara aktarılmıştır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi* romanında Milas'taki Rum mahallesinde yaşayan Rum kadınları, Müslüman kadınların aksine sokakta erkekler ve çocuklarla dilediği gibi vakit geçiren kadınlardır:

Kapı ve pencerelerin, ortalık karardıkça kuvvetlenen mavimsi ışıkları içinde adeta kibarlaşan ve güzelliği artan genç kadın, kılıksız kocasının koluna aşkla asılıyor, göğsünü, kalçalarını sımsıkı kavrayan beyaz keten elbisesi ile, dalgalı saçlar ve tertemiz iskarpinleriyle aristokrat bir mektep talebesine benzeyen genç kız, kuşaklı, yamalı cepkenli nişanlısının peşini kovalamaktan usanmıyordu (s: 44).

Yazar anlatıcı Kilise mahallesine gittiği ilk günlerde kadınlara karşı olan mesafeli tavrı sebebiyle, kadınlara takılmanın bir tür adet sayıldığı bir yerde namuslu ve ağırbaşlı bir genç olarak karşılandığını söyler. Fakat bu tavrı Rum kadınların daha çok ilgisini çeker. Kadınlarla erkeklerin rahatça sosyalleşebildiği bir çevrede, bu sosyalliğin çok uzağında büyümüş Kemal Murat, Rum kadınlarıyla dilediği gibi sosyalleşmeye alışır.

Kilise mahallesindeki Rum kadınlarının aksine Müslüman kadının büyüdüğü sosyal koşullar, Kemal Murat'ın sürgüne gelmeden önce âşık olduğu Melek'in yaşamında izlenir. Sokakta çarşaf, peçeli, iskarpin giyen Müslüman kadınlar evlenilecek kadınlar olarak temsil edilir. Kemal Murat, Melek'e sokakta rastlayınca âşık olur, Melek'le evlenmeye karar verir fakat Melek on üç yaşında çarşafa girer. Bir kere annesiyle birlikte Melek'e ipek çarşaf, içinde tesadüf eder fakat bir daha rastlayamaz. Birkaç sene sonra Melek'e dadısıyla beraber Darülmuallimaya giderken rastlar. Uzaktan birbirlerini izleyerek aşka gelen gençler kendilerini bir süreliğine bu şekilde oyalarlar.

Peçenin metaforik anlamı bir şeyi gizlemek için örtülen örtüdür. Kültürel ve cinsel farkın sömürgeci özne konumunun kuruluşuna dikkat çeken Yeğenoğlu, peçenin Müslüman kadınların yüzünü kapatan bir giysi olmasının yanında Batılı öznenin karşısında Doğu'yu ve Doğulu kadınları anlaşılmaz kılan çok katmanlı bir gösterge olduğunu söyler (2003, s:64). Kemal Murat, Afife'yi kimi zaman çarşaf içinde gördüğünde karşısındaki kadının tamamen değişmiş olduğunu düşünür:

Bizim eski çarşaf, kadını hakikaten başkalaştıran bir şeydi. Afife'yi çarşaf içinde gördüğüm zaman onu daha ziyade büyümüş, benim çocukluğum için daha erişilmez mesafelere yükselmiş zannediyordum. Peçenin kafesleri çehresinin öteki kısımlarını kaybetmesine mukabil, gözlerini, dudak ve dişlerini olduğundan daha aydınlık gösteriyor, beni çılgın bir ümitsizliğe sevk ediyordu (s:162).

Berktaş, örtünmenin “erkeğin erkekliğini, kadının da kadınlığını bilmesi”, yani cinsiyet dikotonomisini yansıtmayı bakımından taşıdığı anlamın Yahudi-Hristiyan geleneğinde de olduğunu fakat İslam geleneğinde daha belirgin olduğunu söyler (2016, s:84). İslami anlayışa göre özel alana ait olduğu düşünülen kadının dış dünyaya çıkışını

sağlayan örtünme, kadının kamusal alana çıksa da “içeride” kaldığını gösterir (Berktaş, 2016, s:151).

Güntekin, romanlarında kadının sosyal hayattaki konumunu ve kamusal görünürlüğünü sorgulayarak modernleşme sürecini romanlarında işler. *Ateş Gecesi*’nde çarşafı kadının sosyal hayattaki özgürlüğünün önündeki bir engel olarak sunsa da kadınlar adına beklediği özgürlük peçesiz Müslüman olmayan kadın temsillerinde ifadesini bulan, erkeğin hikâyesindeki eğlence anlayışının nesnesi olmasıdır.

Samiha Ayverdi’nin *Dineyri Papazı* adlı romanı 1930-1940 yıllarında geçmektedir. Güzel sanatlar eğitimi alan Melek’in okuldan arkadaşı Aziz ile birlikte vapurda, Mısırçarşısı’nda, Yeni Câmî’de gezintiye çıkmak günlük hayatının bir rutini hâline gelmiştir. Birlikte kütüphaneye giderler fakat Aziz, burada çalışan Okçu’nun sert bakışlarına maruz kalır. Aziz, manevi bir müdahale olarak gördüğü bu bakışlardan rahatsız olur. İki arkadaş kütüphaneden ayrılırken Okçu arkalarından bakıp birbirlerine çok yakıştıklarını düşünür. Sosyal hayatta bir kadın ve bir erkeğin birlikte görülmesi aralarında özel bir ilişkinin olduğu anlamına gelir.

Huzur romanında Mümtaz’ın gittiği kalabalık bir meyhanede dostlarıyla gelmiş işçi kızlar ve evlerinden eğlenmek için alınmış fahişeler vardır:

Onların yanı başlarında geçkin, fazla düzgünlü bir kadın, başını genç bir erkeğin omzuna dayamış, söylediği şeyleri dinliyordu. (...) Mümtaz için bu ses, bu kireci muhabbetle kabarmış duvarlara benzeyen kaba, tecrübeleri kendisine yabancı, iptidai kadın yüzü, bu baygın ve cıvık bakış, garsonun sessiz gülüşünün yanında bütün fecaatini kaybediyor, ehemmiyetsiz bir şey kalıyordu (s:315).

Burada kendini iyi hissetmeyen Mümtaz, yerini yadırgar. Nuran’ı kaybettiği bir hayatta zaten böyle bir yere geleceğini, buradaki kadınlara benzer kadınları isteyeceğini düşünür. Böyle bir ihtimal o anda Mümtaz’a o kadar ürpertici gelir ki meyhaneyi terk eder. Ahlâksız bir ortam olarak betimlenen meyhanede ahlâksız olarak temsil edilen, düşmüş, “düzgünlü kadınlar”dır. Bu kadınlar bir mekânın yozlaşmış olduğunu ima etmenin bir aracı olarak kullanılır.

Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı? adlı romanda Gürpınar, toplum eleştirisini şehirli ve köylü kadını karşılaştırarak yine kadın üzerinden gerçekleştirir. Köylü kadınlarının çektiği sıkıntılar vasıtasıyla rahat bir hayat yaşayan şehirli kadınların yalnızca eğlence düşündüğünü, bütün vakitlerini tiyatroya, sinemaya, çaya ve otomobil gezintileriyle harcadıklarını söyler:

Kibar hanım lüks salonundan çıkıp da ahıra giremez. Sağılmış sütü kristal kase ile onun önüne getirmeli. Bu şehirli menden hanım, fakir köylü kadın, salon ve ahır, davayı belirtmek için

şöylece alınmış basit birer örnektir. Toplumun buna oranla eşitsizlik konusunda başka ve çok acı haksızlıklarını artık siz birer birer düşünüp göz önüne getiriniz (s:116).

Dönem romanlarında görülen kadınlardan farklı olan Ruhsar karakteri, erkeklerle bir arada çalışan, meyhanede içki içen, felsefi ve siyasi konuşmalara minimum düzeyde de olsa katılan bir kadındır. Fakat erkeklerle bir arada olması için cinselliğini arka plana atmak, bulunduğu ortama uyum sağlaması gerekmiştir. Erkeklerle iletişim halindeyken kendisine sürekli “*bacı*” denir. Bu da Ruhsar’ın kadın kimliğini etkisiz hale getirmek için kullanılan bir hitaptır. Kentte yaşayan eğlence düşkün kadınlardan farklıdır fakat kadınlığı geri plana atılmıştır. Sosyal hayatta var olabilmesi, bulunduğu ortamda kabul görüp arkadaşlarının planlarına katılıp makul bir insan sayılabilmesi için kadınlığı yok sayılır. Ruhsal, kamusal alanda ancak cinsiyetsiz bir şekilde var olabilen kadınların temsilidir.

Refik Halit Karay’ın aşırı Batılılaşmayı eleştirdiği *Bugünün Saraylısı* romanında, sosyal hayata çarşafsız bir şekilde aktif olmaya başlayan kadınların durumu, değişen düzenin ve yozlaşmanın belirtisidir. Ayşen, çarşafsız bir şekilde yalnız başına sokağa çıkamaz. Kadınlar, sosyal hayatta erkeklerin kuşatması altındadır:

Kızın arkasında ilk günkü kahverengi, hantal manto... Lakin başını örtmediği ve uzun ökçeli, yepyeni bir iskarpin giydiği için fena durmuyor. Nar çiçeği, beli dar mantoya Üftade, göze batar, peşlerine adamlar takılır, vaka olur diye giydirmemiştir. Doğru yapmış... Yanlarında bir erkek bulunsu ziyarı yoktu. Beyoğlu çoktandır haşarat yatağına döndü. Anadolu’da cebine bir deste papel koyan, karı kız göreyim diye soluğu Cadde-i Kebir’de alıyor (s:43-44).

Atabey ve ailesinin birlikte gittiği Florya’da denize giren yarı çıplak kadınlar yeni devrin bir işaretidir:

Ayşen’i çınlıçıplak, kocasına nasıl gösterecekti? Fakat bir anda düşündü ki, artık böyle, kendi nesline aykırı, müthiş gelen şeyler yeni hayatın icaplarından, o nesildekilere fazla tesir etmeyen itiyatlardandır. Muhitinden kaçılan kem suratlı bir yaşlı olmamak için zamana uymak lazım. Bir nokta hepsinden mühim: neden dünya zevklerinden nefsinin mahrum etsin? Bu devre, sapasağlam yetişmek bir nimettir, mazhariyettir (...)

Florya köşkünü işaretle, Ayşen’e:

“Atatürk için yapılmıştı, şenliği de onunla bitti. İnkılabı yapmasaydı şu halk zor soyunurdu böyle, zor yayılırdı kumlara!” dedi (Karay, s:50-1).

Romanda devir değişikliğinin kadınların sosyal hayatları üzerinden tanımlanmasına sık rastlanılır:

Halbuki daha mütareke zamanında, yirmi iki yıl evvel kadınla erkek birbirinden ayrı, salaş tiyatrolarda kanto seyretmezler miydi?

Yirmi iki sene sonra, yanında, kürkünü sırtına atmış, göğsü açık filiz gibi bir kızla gazinoda oturuyor; önlerinde iyice donanmış bir sofra... Şarap içerek, meyve yiyerek koltuklara gömülmüş numara seyrine dalmışlar. Bu, ne mühim bir değişikliktir! Hele Anadolu’nun kıyıcığından gelmiş bir kızın göz açıp kapayacak kadar kısa bir zamanda zahiren olsun şu hali almasına ne buyrulur? Evet, çoğu değişikliğimiz zahiri. Zahirî ama onu da becermek bir iş, bir marifet (s:96-97).

Romanda sosyal hayatta aktif olan kadınlar, yazar tarafından eleştirilen, genelde modern olarak çizilen, erkeklerle rahat iletişim kurabilen, Ata Efendi tarafından “mimlenmiş” kadınlardır. Yazar, Ata Efendi’nin gözünden bu kadınları “Rüştü Bey takımı, İsmail Bey takımı” gibi isimlerle anar. Eğitimsiz, aile içi rollerde daha aktif gördüğümüz kadınların aksine bu kadınlar eğitilmiş, kültürlü, yabancı ülkelerde bulunmuş kadınlardır. Aşırı Batılılaşmayı eleştiren Karay, toplumdaki yozlaşmayı kadının sosyal hayattaki konumunu üzerinden değerlendirir.

Tarık Buğra’nın *Küçük Ağa* romanı, Anadolu’nun küçük bir kasabası olan Akşehir’de geçer. Kadınlar, bu bölgelerde eğitim ve çalışma imkânına sahip olmadıkları için sosyal hayatta aktif değillerdir, daha çok ev kadınlığı rolünde romanda yer alırlar.

Safiye Erol’un *Dineyri Papazı* adlı romanında Gülbün, Kalamış vapurundaki küçük bir kamaraya oturduğunda, etrafındaki yaşlı erkeklerin birbirleri arasında kendisini işaret ederek müstehcen bir anlaşma yaptıklarını hisseder:

Erkek bakışlarının makaslama ateşi altında kalışı ilk defa değildi. Bâzı İstanbul efendileri, aslında râbitalı, kıymetli meslek adamları, bilinmez nasıl ânî bir tereddî ile iptidâileşerek tek başına gördükleri kız hakkında gözden göze “iş var, iş yok” diye konuşurlardı. Resmî hayatlarında, hususî hayatlarında terbiyeye riâyet eden adamların bu fevrî kabalığına sebep neydi? Bir birlerinden, kendi kendilerinden utanmazlar mı? Yoksa işlerine geldikçe edepten sıyrılmaya razı olacak kadar kendilerini hakir mi görüyorlar? Yoksa aslında kadını mı hor sayıyorlar? Yok canım, ne biri, ne öteki nokta. Bu sinsi utanmazlıklar belki de kadının başına buyruk oluşuna karşı insiyâkî bir savaş “namuslu kadının yeri evidir, biz öyle biliriz.” demek isteyen kisve değiştirmiş bir pederşâhlik nümâyişiydi. Yahut da ele geçmeyeceği bilinen bir kadın tipine karşı çocukça bir hınç, lekeleme isteği, öç alış... (s:48-49).

Sosyal hayatta yer almaya başlayan kadınlar aynı zamanda erkeklerin tacizlerine de maruz kalırlar. Ayhan Cimşidoğlu, Gülbün’nün kendine ait bir hayatının olmasından rahatsızdır. Geleneksel değerlere sahip olan Ayhan, Gülbün’ün sosyal hayatta var olmasını istemez. Gülbün’ü sürekli giyimi ve tavırları konusunda kısıtlamaya çalışır. Gülbün, Ayhan’ın bu tavırlarında eski zamanların izini bulur:

Fakat olan olmuş vaziyet lekelenmiş, ve çürümüştü bir kere. Ayhan, Gülbün’ü kendine uydurmuştu. Eski karanlık devirleri Ayhan Bey geri getirmişti, erkekle kadın arasındaki en küçük alâkanın yüz kızarttığı, kana cana mal olduğu devirleri. Camlar kırılmış, evler basılmış... Gülbün’e kalsaydı, ayıp ve yasak olan vücut birleşmesinden ferâgat edecek, ama ondan sonra var kuvvetiyle hem de ulu orta sevdiğinin eline yapışacaktı. O, bu köprü üstünden Ayhan’la berâber kol kola, yüksek sesle konuşarak hür ve mes’ut geçecekti. Fakat, aşta rehberliği ele alan Ayhan sayesinde işte cana, ırza kastetmiş iki suçlu gibi, sokakta sine sine yürüyorlar (s:162).

Nezihe Meriç’in *Korsan Çıkmazı* romanında, 1959 yılı Türkiye’inde yaşayan iki genç kadının hayatı anlatılır. Roman Meli’nin kalabalık bir caddedeki durakta otobüs beklerken hissettiği yorgunluğun tasviriyle başlar.

Meli ve arkadaşı Ahmet, birlikte bir meyhaneye giderler. Çalışanlar tarafından yadırganmamak ve iyi bir hizmet almak için Ahmet garsona Meli'yi kız kardeşi olarak tanıtır. Meli'yi tedirgin eden bu tutum, karşı masada tanıdığı bir erkeği görmesiyle birlikte gerilimini arttırır. Bu durum, kadının kamusal alanda hissettiği baskı ve yaşadığı tedirginliği görmek açısından önemlidir. Daha sonra aralarına Meli'nin kocası Adnan da katılır. Meyhaneden çıktıktan sonra Meli'yle kocası Adnan, gece yarısı eve yürürken sarhoş bir adam tarafından sözlü tacize uğrarlar. Aralarında çıkan arbede yüzünden karakola ifade vermeye giden çift, genç adamdan şikâyetçi olmazlar:

Peki kimden şikâyetçiyiz? Bütün serserilerden şikâyetçi olsak, karakoldan çıkmamak gerekecek (s:58).

Geç saatte kamuya açık bir alanda bir kadın ve bir erkeğin birlikte yürümesi toplum tarafından olumsuz karşılanır. Uğradıkları bu taciz, bu önyargının bir yansımasıdır.

Toplumsal değişimlerle birlikte yaşadıkları bölgede iyi bir statüye sahip olan Meli ve Berni'nin anneleri Nermin ve Bedia, bulundukları bölgede ilk başörtüsüz sokağa çıkan kadınlardır. Değişimin başlangıcı olan bu durum, kırsaldaki yerli kadınlar tarafından büyük bir ilgiyle karşılanır. Fakat bu olumlu gelişmeye rağmen yenilikler, Meli ve Berni'den önceki kuşak için görünüşte kalmıştır. Yenilikler, ev işleriyle sınırlı yaşamları ve bakmakla yükümlü oldukları birden fazla çocuğa sahip bu kadınların hayatlarında köklü bir değişime sebep olamamıştır.

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında Selime Teyze'nin dilinden verilen bir paragrafta sosyal yaşamda yer almaya başlayan çarşafsız kadınlar işgâl altındaki ülkenin başına gelen olumsuzlukların sebebi olarak görülür:

Yangın yerlerinde, karmanyolacılık sürüp gidiyor. Kalpazanlar yakalanmış gene para basarken... Nuriye Hanım adında bir utanmazı polisler tutmuş, reaya kadınları gibi açık saçık gezerken Şehzadebaşı'nda... Başka bir şıllık, asker elbisesi giymiş, oynaştığı herifle sinemaya gitmiş... Foyası meydana çıkınca, ahali az kalsın paralayacakmış... Başımıza taş yağmadığına şükür... Bunca savaş oldu, kan gövdeyi götürdü, Allah bize niçin acımaz? Neremize acısın? Köprüden Kadıköy'e giden vapurda Türk hanımlarına yabancı askerler, sarkıntılığa kalkışmışlar. Biz bir yandan birbirimizi öldürüyoruz sokak ortasında, bir yandan da, Harp Divanlarımız asacak Müslüman arıyor (s:21).

Ahlâk meselesi, yine yazar tarafından kadının sosyal konumu üzerinden tanımlanır. Yazar, savaş esnasında düşmanın verdiği zararın boyutunu anlatmak için erkeğin mahremi olarak görülen Türk kadınının içinde bulunduğu "ahlâksız" durumu kullanır. Yabancı erkeklerle yakın temasa geçen peçesiz Türk kadını temsili, yozlaşmanın bir sebebi olarak ileri sürülür.

Tarık Dursun K.'nin *Denizin Kanı* romanında köylü kadınların sosyal yaşamına dair bir iz göremeyiz. Romanın bir kısmında, köylü kadınların zor yaşamlarına karşın kentli kadınların sosyal yaşamındaki rahatlığından bahsedilir:

O şehirlerde Hacı da yoktur. Süngerciler de, narenciyeciler de. Caddeleri vardır; otomobiller seller gibi akarlar. Dilediğini çevirir, binersin. Kırmızı sarı otobüsler vardır: Şehirler o kadar büyüktür ki, insanlar yayan yürüyerek bir başından öbür başına “katiyen” gidemezler. İlle de bir araca binmeleri şarttır. Kimse karış karış şehri bilemez. Kimse şehirde kim nerde oturuyor, kim neci, kim n’apıyor, bilemez. Kimse kimseyle ilgili değildir. Kadınlar karınlarla uğraşmazlar. Kadınlar dere boylarına çamaşıra, narenciye bahçelerine tohura, güzün çapaya, tarlalarda göndöndü devşirmeye gitmezler. Çokluk evde otururlar, evin bayanı olurlar. Hizmetçileri onlara hizmet eder. Sabahleyin kör karanlıkta kalkmazlar, sıcak, kuştüyü yataklarında öğleye kadar uyurlar. Erkekler, kadınlarını dövmezler. Kollarına takıp gece gündüz gezmelere, sinemalara, tiyatrolara, gazinolara giderler. Saksı çiçekleri gibi üzerlerine düşerler karılarının. Ellerini sıcak sudan soğuk suya vurmazlar. Her bir daim kadın berberlerine gönderirler, saçlarını başlarını yaptırırlar (s:242).

Adalet Ağaoğlu’nun *Fikrimin İnce Gülü* romanında kadınların sosyal hayatta karşılaştıkları engellere kurguda yer vererek eleştirir. Bayram’ın vapurda tanıştığı Ayfer, Bayram tarafından İstanbul’un süslü kadınlarına benzetilir. Çocukken ailesinden giyimi konusunda baskı görmüş olan Ayfer, baskıdan kurtulunca modaya uyarak modern bir görüntüye kavuşur. Fakat bu görüntüsü yaşadığı çevrede hoş karşılanmaz:

Ben böyle acık boyanıyordum, modaya uyuyordum ya, memlekette adımla orospuya çıkardılar (s:175).

Ayfer, kadının Batılı yaşama eğilimine karşı olumsuz karşılayan yakınlarının tepkisi sebebiyle Avrupa’dan geldiğini öğrendiği Bayram’la tanışmakta sakınca görmez, Bayram’a kurtuluş gözüyle bakar. Fakat Bayram’ın tek niyeti vapurdan inince Ayfer’le cinsel birliktelik yaşamaktır:

Ayfer, birdenbire Bayram’ın ağzını boynunda, kocaman, sert ellerini göğsünde buluverdi. Geriledi, geriledi: Daha bir adresimi sormamış. Daha neyin nesiyim, evli miyim, serbest miyim sormamış. İstikbale ait tek laf etmemiş. Ben de durmuş, buna memelerimi elletecekmişim (s:180).

Modernleşmeyle birlikte sosyal hayatta görünürlük kazanmaya başlayan kadınların konumu ve geleneksel düşünce yapısına sahip bir toplum tarafından bu konuma getirilen eleştiriler, önyargılar, kadınların kamusal kimliklerinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Yaşadıkları toplumla bütünleşmesinin önündeki engeller kadınların toplumdan kopmasına, aynı zamanda kendi kimliklerine de yabancılaşmalarına sebep olur.

1.2.3. Siyasi hayatta kadın

Türkiye’deki modernleşme hamlelerindeki en tartışmalı konu kadının siyasi hakları ve siyasetteki konumudur. Kadın hakları konusunda yıllardan beri süregelen gelenekleri, görüşleri sorgulayarak ses çıkaran en önemli kadınlardan biri Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde yaşamış olan Nezihe Muhiddin’dir. Kadınların toplumda her alanda yükselebilmesi için kadınları sınırlayan zihniyetleri tecrübelerinden, bilimden ve sosyal hayattan yola çıkarak sorgulamıştır. Kadın ve erkeğin o güne kadar farklı karakterde, farklı ahlâkî düşünce yapısına sahip iki ayrı cins olarak gelişerek birbirini iten ve çeken iki ayrı kutup olarak görmüş, bu iki ayrı kutup arasında iyi bir yaşam için gereken en mükemmel uyumu aramıştır. Muhiddin, yaşadığı güne kadar kadınlığın hor görüldüğünü ve dolayısıyla iki cins arasındaki uyumun da nitelsiz ilişkilere sebep olduğunu öne sürmüştür. Kadınlık davasını hayatının önemli bir parçası haline getiren Muhiddin’in kadınlık durumuyla ilgili düşünceleri bu adaletsiz duruma karşı çıkışından temellenmiştir.

Muhiddin’in *Türk Kadını* isimli denemesinde kaleme aldığı anılar, onun Türk kadınlarına dair hayattaki ilk gözlemlerine dayanır. Çevresinde azınlık teşkil eden kültürlü, yardımsever bir grup Türk kadınının kadınlık üzerine düşünerek, hatta gazete yazıları kaleme alarak, diğer tarafta çoğunluğu oluşturan güçsüz bırakılmış, ezilmiş kadınlığa ulaşamadıklarını, ulaşabilecekleri bir köprü olmadığından bahseder (Muhiddin, 2016, s:82). Osmanlının son döneminde kadın ve erkek birlikte fiziken ve ruhen büyük bir coşkuyla ülke için savaşıyor. Bu savaşta erkeklerle birlikte ortak işlerde faaliyet gösteren Türk kadını, yeteneğini göstererek payına düşeni fazlasıyla yapar. Muhiddin, kadınlardaki bu coşkunluğun azalmasından ve kadınların tekrar sessizliğe gömülmesinden korktuğu için ciddi adımlar atmak ister, bu sebeple Türk Kadınlar Birliği’ni kurar.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk Kadınlar Birliği üyelerinin hazırladığı ilk tüzükte en başta kadınların askerlik görevi yapacağına dair madde özellikle kadınlar tarafından aşırı bulunur. Siyasi parti kurma talebinde bulunurlar. Seçme ve seçilme hakkına sahip olmayan kadınlar tarafından parti kurulamayacağı iddia edilerek istekleri reddedilir. Elenmiş maddelerle birlikte ikinci tüzükle tekrar başvurduklarında birlik bir dernek statüsüne indirgenerek valilik tarafından onaylanır. Daha sonra Osmanlı döneminden süregelen hiçbir kültürel ve siyasal mirası devralmak istemeyen Kemalistler

TKB grubunun etkinliklerini yok sayarlar. Yaprak Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılap* adlı incelemesinde Cumhuriyet gazetesi başyazarı Yunus Nadi'nin bu dönemde görünürde kadın hareketini destekleyici bir tutum takınmasından bahseder. Buna rağmen başında bulunduğu gazetede imzasız yazılarla TKB'nin siyasi haklar mücadelesine karşı takınılan olumsuz tavrın kadınları nesneleştirdiğini ve birliğin mücadelesindeki siyasi tavrın gözden uzakta tutularak Kemalistlerin kadın hakları konusundaki tereddüdünü gösterir (Zihnioğlu, 2016, s:158,159). Ülkenin içinde bulunduğu koşullar içinde söz hakkı isteyen kadınlar cinsiyetçi söylemlere maruz kalırlar. Toplumdaki bütün kadınların kurulan yeni devletle birlikte yükselmesini amaçlayan Muhiddin ve arkadaşlarının siyasi duruşları birtakım hareketlerle yok sayılarak gözden düşürülür, derneğin dağılmasına sebep olur. Daha sonra yeni ideolojinin yeni nesilleri yetiştirecek olan idealist, Atatürk'ün elinden tuttuğu Cumhuriyet kadını tasarısı topluma sunulur.

Cumhuriyet kadını, yeni ideolojinin sınırlarını çizdiği, itaatkâr, siyasi otoriteye sadık bir çizgidedir. Zihnioğlu, TKB'den sonra kurulan Kemalist kadın derneklerinin siyasi içerikten çok uzak, faaliyetlerinin de siyasi kimliklerin eşlerinin çay sohbetleriyle sınırlı olduğunu söyler. Bu durum bizzat katılımcılar tarafından dile getirilmiştir. Bu durumun siyasi kültüre en büyük etkisi kadınlık durumunun görülmesini engelleyen düşüncenin eğitimli kesim arasında yaygınlaşmasıdır (2009, s:808). Cumhuriyetin yeni kadına biçtiği rol her ne kadar modern görünümle donatılsa da, kadının öncelikli rolü annelik ve onun işlevsel bir uzantısı gibi görülen öğretmenlik, öğretmenlik olmuştur. Saktanber, bu yeni kadınların, her ne kadar erkeklerle eşit bir eğitim imkânına kavuşsalar da, yaygınlaşmış olan “ilk terbiye verilen yerin ana kucığı” fikri gerekçesiyle münevver analar ve ancak doğru bir eğitimle gerçekleşmesi mümkün görülen toplumsal dönüşümün başat aktörleri olan öğretmenler statüsüne ulaştıkları oranda önemsendiklerini söyler (2009, s:327). Getirilen kılık kıyafet düzenlemeleriyle peçe ve örtüden kurtulan Türk kadını, kendi kimliğini birtakım sınırlar çizmek için Batılı hemcinsinden olan farklılığını görüntüsüne sadelik vererek oluşturur. Davranışlarını otokontrole dayalı, sınırlı bir şekilde ifade eder. Varlığını cinsiyetsizleştirerek kamusal görünürlüğü sağlamaştırır. Saktanber, bu süreç içerisinde cinsiyete dayalı iş bölümünün kuvvetle muhafaza edildiği ve kadınların analık ve kadınlık rollerinden feragat etmemeleri gerektiği telkininin kadını cinsiyetsizleştirdiğini söyler. Bu durumun pederşahi erkle azami uyum içinde, modern, otoriter, yeni bir maternalist kadın tipinin ortaya çıkmasına yol açtığını ileri sürer (2009, s:328). Erkeğin haklarından pay almaya çalışan bu yeni kadın kimliği, otoritesini

erkeklere karşı kullanmayıp etrafındaki kendinden daha az modern olan kadınlara ve erkeklere kullandığı için ortaya tek tip bir kadın modeli çıkmıştır. Kadınlara davranış ve görünüm olarak yeterince modernleşebildikleri takdirde özgürleşebilecekleri düşüncesi telkin edilmiştir. Bu görüş, 1950'lerden sonra iktidara gelen sağ ve sol düşünceye dayalı iktidar sistemleri tarafından da devralınarak aynı şekilde sürdürülmüştür.

Zihnioğlu, ülkemizde solun kadınlık sorununa bakış açısının üç şekilde olduğunu söyler. İlki kadının cinsiyetine tamamen körleşmiş, erkeğin şovenizminin en üst düzeyde olduğu; ikincisiyse kadınlık sorununa belirli bir ağırlık veren fakat kadınların kurtuluşunu öncelikle işçi sınıfının kurtuluşuna bağlayan, feminizmi bir burjuva ideolojisi olarak gören görüştür. Bu görüşe göre kadınlık sorunu analıktan ve kadın işçilerinin çalışma koşullarıyla sınırlıdır. Üçüncü görüş ise 1980 sonrası sosyalizmin yüz akı olarak gördüğü azınlık tarafından benimsenen, kadın düşmanlığını ve erkek tahakkümünü sergilemeyi amaçlayan genç sosyalist erkeklerin sahiplendiği görüştür (2009, s:814).

Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında eleştirdiği Eski Halk Partililerden olan Mevhibe Hanım, yıllardır kadın kollarında çalışır ve bu kollara bağlı yardım derneklerinden birinde yöneticilik yapar. Kendini tam bir Atatürk çocuğu olarak görür, Türklüğüyle ve vekillik yapmış olan babasıyla övünür:

“Beybaban münasip görürse!”

Bu Mevhibe'ye her gün söylenen ve onun kuşkusuz kabullendiği bir cümleydi. “Vekil beybaba” neyin münasip olup olmadığını bilir. “Vekil beybaba” münasip olanı uygun görür. Çünkü hükümettir, devlettir “vekil beybaba”. Mevhibe de hükümetin, devletin kızıdır. Devleti, hükümeti o saymayacak da kim sayacak? Vekil beybabaya karşı çıkmak, bir anlamda hükümete, devlete karşı çıkmaktır. Mevhibe Hanımın daha ufak yaşta, devletin, hükümetin dokunulmazlığını, yüceliğini kavrayıp yerleştirdi kafasına. Ve zamanla kişiliğini belirleyen başlıca özelliklerden biri, ağzından hükümete, büyüklere, kanunlara saygı kavramlarını düşürmemek oldu. Ve herkesin, evde ve dışarda, kendisine düşen görevleri, beybabasının gümüş çerçeve içindeki resminin tozunu alır gibi, sessizce yerine getirmesi gerekirdi.

Beybabasının gümüş çerçeveli resminin yerini hiç değiştirmezdi Mevhibe. Babası, misafir odasının, hep aynı yükseklikteki, aynı yerinden, gözlükleriyle bakardı herkese.

Bu resmi yerinden oynatmak devletin temellerini sarsmak gibi bir şeydi Mevhibe Hanım için. Ona göre hükümet, aynı bu resim gibi, hep aynı yerde ve yükseklikte, aynı durumda kalması gereken bir şeydi kısaca. Değişmezdi, değişmezliği temsil ederdi. Değişme sözcüğünü sevmez Mevhibe Hanım (s:131-132).

Mevhibe Hanım'ın babası Doğan Bey, kızını kadın-erkek eşitliği meselesinin ortaya atıldığı günlerde partiye yazdırmıştır. Kadınların toplum hayatında yer almaları gerektiği konusunun konuşulduğu bir dönemde kadın-erkek eşitliği içselleştirilmeden, göstermelik bir şekilde uygulamaya geçirilmiştir. Doğan Bey, kızının siyasi rolüne kendisi karar vermiştir. Cumhuriyet kadını, politikanın kirli işlerinden uzakta, babasının güçlü otoritesi altında yaşayan bir kadındır. Siyasi bir partiye üye olmasına rağmen politik

işlerle ilgilenmesi gerekmez Mevhibe Hanım'ın. Siyasi aktivitesi haftada bir Ankara'nın tanınmış ailelerinin hanımlarıyla briç oynamaktan ve ayda bir kabul günü düzenlemekten ibarettir.

Mevhibe Hanım'ın kızı Olcay, annesinin kendisine çizdiği sınırları aşmak ister. Sosyalist değerleri benimseyerek aktif bir şekilde partilere katılır. Abisi Doğan'ın arkadaşı işçi çocuğu Ali'yle aralarında aşk ilişkisi vardır. Aralarında kadınlık durumuna dair geçen konuşmalar sosyalist düşüncenin feminizme karşı aldığı tavrı gösterir:

Buluştukları zaman genellikle yürürlerdi. Ali parası olmadığı için Olcay'ı bir yere davet edemez, Olcay'ın çağrılarını ise, "Biz Osmanlıyız," diye kesinlikle reddederdi. Olcay, Ali'nin bu tavrının temelinde kadını aşağı gören bir Doğu'lu anlayışının yattığını söylerdi. O zaman Ali, "Belki haklısın, ama böyle ince işlerin çözümünün sırası değil henüz," derdi. Bir gün, bir inşaatın yanından geçerlerken, işçilerden birini göstermiş, "Şimdi buna kadın-erkek eşitliğinden söz etmenin anlamı var mı, bacı?" demişti. "Ya da bunun karısına? Bir ev dar geldi miydi önce duvar yıkılır. Yeni ev yapılırsın bakalım bir, bacasını sonra düşünürüz" (s:181-182).

Olcay Ali'yi tanıdıktan sonra, kişisel sorunlarının üstesinden tek başına gelmenin faydasız olduğunu, toplumsal meselelere yönelerek daha kolektif bir duruşun kendisi için daha sağlıklı olduğuna karar verir:

Ali'yi tanıdıktan, bir yığın konu üstünde, yeniden ve daha sağlıklı bir biçimde düşünmeye başladıktan sonra, cinsel tabulara bireysel bir savaş açmanın, temeldeki tatsızlığı değiştiremeyeceğini kavramıştı. Böyle bir davranış, sadece ve sadece bu düzenin kendisini daha çabuk yozlaştırıp tüketmesine yardımcı olacaktı. Ali'ye duyduğu ilgi değişik nitelikteydi. Ali ile aralarında vücutça bir yakınlaşma olması, ilişkilerinin nitelik değiştirmesine yol açmayacaktı; böyle bir bütünleşmenin dostluklarını yeni bir paylaşmayla güçlendireceğini, onları daha yaratıcı, daha eksiksiz bir birlikteliğe götüreceğini düşünüyordu (s:182-183).

Ali'den önce cinsellikle ilgili tabularla mücadele ettiği anlaşılan Olcay, Ali'yle tanıştıktan sonra böyle bir uğraşın faydasız olduğunu düşünür. Ali, kendisine "bacı" diye hitap eder. Bu durum kadın ve erkek arasında karşılıklı dayanışmanın, idealleri birlikte paylaşmanın ancak kadının cinselliğinin geri plana atılmasıyla mümkün olduğunu gösterir:

"Bacı"; bu söz Olcay'ı bu kez öyle sevindirdi ki. Şimdi ilişkileri o eski dost, kardeş niteliğini yitirmemişti demek" (s:184).

Ali, burjuva ailesi yakıştırmaları yaptığı Olcay ve ailesine mesafeli yaklaşır. Ali, Olcay'a karşı beslediği özel hisler nedeniyle kendisini kötü hisseder. Çünkü Doğan'ın burjuva değerlerini benimsemiş bir aileden geldiğini ve kardeşi Olcay'a yaklaşımında mülkiyet duygusunun hâkim olduğunu düşünür. Sınıfsal değer yargılarına sahip olan Doğan, Ali'yle burjuvazinin kadın anlayışı üzerine konuşarak sahip olduğu mülkiyet duygusunu aşmak ister.

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında milli mücadele sırasında kocası ölmüş, dul bir kadın olan Kız Efe'nin atıyla birlikte efelik taslaması yadırganır, kadın olduğu için böyle bir duruma kalkışması ancak akıl sağlığının olmadığı bir durumda kabul görür:

-Gerçekten mi kız? Yoksa erkek de, lâkabı mı öyle?

-Gerçekten... “Kız” dedimse kızığın kız sanmayın!.. Kocasını askerde ölünce, dul kaldı da bayramlarda düğünlerde ata binip alayın başına geçer oldu. Kocasının ardından aklının çatladığı anlaşıldığından millet efelenmesinin kusuruna bakmamakta... Evet! Öndeki omuzu bayraklı, Belenyenice'nin Kız Efe'si... (s:369)

-Arkadaşlar!.. Bura nere? Bura efeler ülkesi... Siz hepiniz efe oğlu efersiniz. Erkeklerin erkek arslan, kadınlarınız dişi arslan... Daha birkaç saat önce, Kız Efe'yi, tanrı yoluna savaşmaktan güç ile çevirdik!.. (:373).

Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanında Günsel, devrimci, genç bir kadındır. Günsel'in devrimci dava ile tanışması ve davayı sahiplenmesi, abisi ve arkadaşları arasında büyümesi ile gerçekleşmiştir. Peşinde olduğu davayı yalnız olduğu zamanlarda sahiplenemez, bu davanın kendisini mutsuz ettiğini düşünür. Bilinçli, eleştirel bir zihne sahip, yeri geldiğinde düzene başkaldırabilecek bir karakter olarak kurgulanan Günsel'e göre devrimciliğin göstergeleri olan politik şiirler, politik tartışmalarla ilgilenmek mutluluk kaynağı değil, yapmazsa yaşamın anlamı kalmayacağına inandığı şeylerdir. Örgüt içinde kendi olarak bir kimlik kazanabilmesi bu yüzden imkânsızdır ve davayı sürdürmesi için kişiliğini, isteklerini ve arzularını ikincil bir konumda tutması gerekmiştir.

Günsel'in devrimci abisinin kadınlara dair söylemleri, toplumdaki bilinçli kadınlar hakkında oluşan önyargılara dair önemli bir örnektir:

Aklı başında arkadaşları vardı, bilinçli kızlar. “Onlarla evlen” dediler kaç kez. “Tanrı esirgesin” dedi. “Onlarla hükümet baş edemiyor, ben ne halt ederim?..” (s:136).

Günsel, güçlü ve sağlam duruşunun devamlılığını, cinselliğini geri plana atabildiğinde sağlayabilir. Kenan'la garsoniyerdeki buluşmalarında cinsel birliktelik yaşama noktasına geldiğinde huzursuz hisseden Günsel, kendini geri çeker ve hata yapması durumunda herkesten önce dâhil olduğu siyasi gruptaki devrimci işçiler tarafından yargılanacağını düşünür:

Bir başına bütün bir topluma karşı çıkamazsın. Önce işçiler tükürür adamın suratına. İyi ki izin vermedin. Biliyorum bunu, izin vermemem gerek... (s:183).

Günsel'in devrimci karakteri, ancak toplumun ahlâk kurallarına uyduğu müddetçe söz konusudur. Evli ve çocuklu bir adamla gizli bir ilişki yaşaması, genç bir kadın için şartlar ne olursa olsun toplum tarafından olumsuz karşılanır ve bu durum Günsel'in devrimci kimliğini tehdit eder. Çevresinin tepkisinden önce Günsel, kendisine sürekli

otokontrol uygular. Kendi kararlarını ve isteklerini sürekli eleştirir. Her ne kadar alışlagelmiş ideal kadın tipinden sıyrılrsa da kendi özgürlük mücadelesini sezdiren fakat en küçük bir öz hesaplaşmada benliğini kendiliğinden alt eden, siyasal alanda etkisi olmayan bir kadın temsilidir.

Günsel'in teyzesi Nahide Hanım, Halk Partisi Kadınlar Kongresi üyesidir. Kongrenin polisler tarafından basıldığı bir gün Nahide Hanım'ın ayağının bir polis tarafından ezilmesi sonucunda tepki verince polis tarafından cinsiyetçi söyleme maruz kalır, “*Hasiktir kaltak cadı*” hakaretini duyar (s:219).

Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* romanında Bayram'ın vapurda yolculuk yaparken kulak misafiri olduğu iki kadının arasında geçen diyalog, siyasi alanda etkinliğe sahip bir kadının toplumun gelenekçi kesimi tarafından nasıl karşılandığına dair bir örnektir:

Bakalım, Bursa'ya kardeşime gidiyorum ya, orası da burnumdan gelecek, bilip duruyorum. İstemem böyle söylemek. Fakat karısı düpedüz orospu. İstanbul'da da böyleydi bu. Düşüp kalktıkları hep erkek. Hem de ayaktakımı. İşçi takımı. Hep onlar. Gelip bir hatırıma sormaz benim. Hani ne zamandı? Bir haziran ayındaydı. Yürüdüler ya işçiler? Başkaldırdılar pisler. Sen tut, kardeşimi de ayart. Sok bunu da o ana-baba gününe. Akli başında olan, kardeşim gitmek bile istese, sen beri dur, karışma, demez mi? Hadi bakalım, tıktılar mı kardeşimi de içeri o zaman derdest edip. Ama bu orospu o zaman eliyle bir börek yapıp götürmedi kocasına. Böyle hain bu. Sonradan kardeşim bir iş buldu da Bursa'da... Artık İstanbul'da mimmendi karının yüzünden tabii. Hep ondan. Kendi de Tofaş'ta. İki çocukları var, sefil. İşte ben, bir-iki giyecek yapıverdim çocuklara. Acıyorum, ne yapayım?(s:168).

Burada adından söz edilen devrimci bir kadındır ve bir kadının siyasetle ilgilenmesi ve geleneksel kadın rollerinin dışına çıkması toplum tarafından dışlanmasına sebep olur.

1.2.4. Eğitim ve sanat hayatında kadın

Tanzimat'tan sonra modernleşme projelerinin simgesi haline gelen kadınların eğitimi, yeni toplumun inşası için hızlandırıcı bir alan olarak görülmüştür. Modern bir toplum inşasında özellikle 1950'lerden sonra oluşturulan eğitim programlarından sonra kadınların aldığı eğitim kadınları özgürleştirmek yerine, iyi bir eş, annelik, bakıcılık gibi geleneksel rolleri içselleştirilmesine sebep olmuştur. Toplumda kadınları özgürleştirecek eğitimin önündeki en büyük engel ataerkil düzen içerisindeki yerlerinin sarsılacağını düşünen erkeklerin ve düzenlerinin bozulmasını istemeyen kadınların taşıdığı endişedir. Kadınları özgürleştirecek nitelikte bir eğitim toplumdaki geleneksel yapının değişip

dönüşmesi anlamına gelir. Geleneksel düşünce yapısına göre inşa edilen cinsiyet rollerini benimsemiş, içselleştirmiş olan geleneksel toplumlar kadınların özgürleşmesi konusuna daima mesafeli olmuştur. Toplumun gelenekselden moderne geçiş sürecinin hızlanmasını sağlayan, geleneksel rollerin aktarılması için eğitimi bir araç olarak gören düşünce yapısı, kadınların özgür kimlikler olarak toplumda var olmasına yardımcı olmaz. Bu durum kurulan yeni medeniyetin inşasında geleneksel rollerin aktarıldığı eğitimde belli ideolojilerin taşıyıcısı konumdaki kadının nesne olarak görülmesine sebep olur.

Türk kadını, yükseköğrenim imkânına ilk kez 1914 yılında kavuşur. Meşrutiyetle birlikte yükseköğrenim eğitimine başlayan kadınlar güzel sanatlar, edebiyat, tarih, sağlık gibi farklı alanlarda eğitim görmeye başlamış, kültür seviyesinde yükselme olmuştur. Meşrutiyet döneminde kadınlar için açılan yeni okullarla birlikte Türk kadını eğitimde Avrupa standartlarına yükseltmek amaçlanmış fakat halkın kızlarını okula göndermek konusundaki isteksizliği sebebiyle eğitimdeki gelişmelerde küçük adımlardan öteye gidilememiştir. Kadın ve erkeğin eğitim kurumlarında eşit olduğu söylemi, pratikte uygulanamadığında cinsiyet eşitliğinden söz etmek mümkün değildir. Eğitimde eşitliğin olmadığı bir ortamda cinsiyet ayrımının olmadığı bir toplum tasarısının temeli de yoktur. Bu yüzden cinsler arası ayrımın temellendiği ve cinsiyet rollerinin aktarıldığı bir eğitim sisteminde yetişen bireyler de toplumda temeli olan bir değişimin aktörleri haline gelemeyizler.

Sanatta kadın, tarihin çok eski dönemlerinde üreten olarak değil, üretilen olarak konumlandırılmıştır. Erkek egemen bakış açısının hâkim olduğu sanatta kadınların üretilen eserlerde obje, ilham nesnesi olarak erkeğin sanat hayatını besleyen ilham kaynakları olmaları sık sık karşılaşılan bir durumdur. Kadın, sanatla olan ilişkisinde ikincil konumdadır. Mill, bir kadının kendi yeteneklerini ve zamanını ihtiyacı olan herkese sunması gerektiği düşüncesiyle büyüdüğü için sanatta gereken özgüvene ve zamana sahip olmadığını söyler (2016, s:103). Geleneksel toplumlarda kadınların toplum tarafından aktarılan pratik görevleri, zamanlarının dahi kendisine sahip olmamasına ve zihinlerini sanata ya da bilimsel uğraşlara yöneltememesine sebep olur. Erkekler daima kişisel arzuları için desteklenirken kadınların toplumda iyi bir eş ve iyi bir anne olarak var olmasının yeterli olduğu düşünülür. Sanatta yer edinme amacına sahip kadınlar, erkeklerle aynı oranda takdir görmezler. Kadınların bu alanda dışlandıklarının en belirgin örneklerden biri, tarihte erkek lakabı kullanarak edebiyat dünyasında var olmaya çalışan kadın yazarlardır. Yazarak fikren var olmak isteyen cesaretli kadınlar, cinsiyet ayrımına

maruz kalmadan yaratıcılıklarını öne çıkartabilmek için isimlerini değiştirmek zorunda kalmışlardır. Örneğin George Sand, George Elliot, James Tiptree Jr. erkek ismi kullanarak edebiyat dünyasında var olmaya çalışmış kadın yazarlardır. Kadını toplumun biyolojik üretici konumuna hapsederek ikincil bir konuma iterken erkeği toplumun fikri üreticisi ve yönlendiricisi olarak öne çıkaran ataerkil düşünce, kadınların kendilerini geri plana atmalarına sebep olur.

Edebiyat kurguları da kadınların eğitim ve sanat hayatında nerede durduğuna ve bu alanda hangi dirençlerle karşılaştıklarına dair önemli ayrıntılar içerir.

Samiha Ayverdi'nin *Son Menzil* romanında Seniha, Siret'le evlendikten sonra kocasının mesleği olan oyunculuğa yönelir. Dadısı Şöhret, Seniha'nın oyuncu olmasına şiddetle karşıdır:

Şöhret, o zamanlar bir kadının sahneye çıkmasını gençliğinde seyrettiği Peruz'ların, Şemram'ların, kantocu kızlar gibi telli pullu elbiselerle oyun oynamaları kabîlinden bir şey zannediyordu. Aradan aylar ve yıllar geçip hâdiseler bu zannını fiilen tezkîp etmiş olduğu halde bile, o gene Seniha'nın hayâtını şiddetle utandırıcı bulur ve onu, bu mesleğe sürüklemek mesûliyetini de tamâmen Siret'te görmekte ısrar ederdi (s:74).

Sanatın içinde bizzat yer alan Seniha, çevresindekilerin nezdinde hafif bir kadın gibi görülmemek için otokontrollü yaşar. Haşim'e karşı beslediği karşılıksız aşkı ulvî bir yük olarak görür. Haşim'in kendisini sevmemesi gerçeği altında başka hiçbir gerçekliğin canını acıtamayacağını düşünen Seniha, Siret'le evlenerek kendini hayatının sonuna kadar sürecek bir mutsuzluğa hapseder. Sanatla olan ilişkisi Seniha'yı büsbütün kendinden uzaklaştırır:

Halkın alkışladığı şu heyetim, asıl ben mi? Değil, yemin ederim ki değil. Asıl beni kimse görmüyor, hattâ kendim de göremiyorum. Keşke yüz binlerce kişinin sitâyîşkâr bakışlarına hedef olacağıma, sâde, mütevâzi, fakat kendi kendinin muhâsebesini yapacak bir kadın olsaydım (s:210).

Ayverdi'nin sanatla iç içe olarak kurguladığı bu kadın temsili, kendi varlığında huzursuz, kendini yönlendirmek konusunda yetersiz, kendisine yabancılaşmıştır. Dolayısıyla Seniha'nın sanatla iç içe olması bu alanda kendi var edebilmesi için yeterli olmamıştır. Seniha'nın kendini var edebildiği tek yer mutsuz bir evliliğe katlanarak çektiği çile ve karşılıksız aşkını yıllarca içinde taşıyarak bu platonik aşkı kutsadığı duygusal çerçevesidir. Rol model olarak sunulan bu kadın tipi, duygusal sınırlar içinde mücadele ederek var olmaya çalışır.

Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında Mevhîbe Hanım'ın kızı Olcay, evdeki sevgisiz ve gerilimli ortamdan kaçmak için kitaplara sığınır. Annesi, kitap okumaktan gözleri bozulacak noktaya gelen Olcay'ı ruh doktoruna götürür. Kızının ruh

sağlığının bozuk olduğunu öğrenen Mevhibe Hanım, parasına kıyıp Olcay'ı Amerikan Koleji'ne gönderir. Oğlunu her şekilde destekleyen Mevhibe Hanım'ın kızının eğitimine vereceği destek ancak ciddi bir sağlık problemi söz konusu olduğunda devreye girer. Varoluşçu yazarların eserlerini okuyan Olcay, Sartre'ın Duvar'ını okuduktan sonra, kendisini kötü etkilediğini düşündüğü için kitap okumayı bırakır. Abisi Doğan kötü etkilenebileceği kitaplardan uzak durmasını, kendisine iyi gelecek kitapları okumasını tavsiye eder.

Doğan ise Olcay'ın aksine küçükken evdeki baskıcı ortamdan kaçmak için türlü meraklar edinir. İpek yapmaktan, atom fizikçisi olmaya kadar farklı alanlara merak sarıp, bu alanlarda kendini deneyip geliştirmeye çalışır. Mevhibe Hanım, oğlu Doğan'ı kızını Olcay'dan üstün tutarak büyütür:

“Olcay, ağabeyinin odasına girme!”

“O hem erkek, hem büyük, onun hakkı!”

“Ağabeyin hakkı, o erkek!”

“O erkek, ona gerekli, o erkek, o okumalı, o erkek, o yapar, o erkek, alır...” (s:188).

Otoriter babası tarafından sevgisiz büyütülmüş olan Mevhibe Hanım, çocuklarına ayrımcı yaklaşır. Sosyal burada aile içinde değersiz görülen kız çocuklarının uğradığı cinsel ayrımcılığı eleştirir. Liseyi başarıyla bitiren Doğan, burs kazanıp Paris'e fizik eğitimi almaya gider. Fakat Fransa'da fizikle ilgilenmenin farklılık olarak değerlendirilmediğini anlayan Doğan, bu alanda sivrilemeyeceğini anlayınca derslerini bırakıp bütün vaktini eğlenceye, sanata ayırır. Fransa'da çeşitli sanat aktivitelerinde yer alma fırsatı bulan Doğan, sinema ile ilgilenmeye başlar. Bu alanda ilerlemek isteyen Doğan, annesinden maddi yardım ister. Mevhibe Hanım oğlunun bu isteğini kabul etmez. Mevhibe Hanım'ın güzel sanatlar hakkındaki düşünceleri geleneksel önyargılarla örülüdür:

“Güzel sanat nedir, elbet bilirim ben de. İyi filmlere de bayılırım. Amaaan, başkaları yapsın canım! Karanlık, eni sonu belli olmayan işler bunlar. Hem canım Türkiye burası, burada filmcilik söker mi? Avrupa'da hadi neyse. Kimse anlamaz burda. Hep eşkıyaların elinde bu işler. Artist dedikleri de hepsi orospu. Doğan ne bilsin? İyi aile çocuğu o. Sonunda sefil olur, rezil olur.” (...) Ama Doğan gibi parlak geleceği olan bir çocuk, tutsun da öyle okumamışlar, ana-baba ilgisi görmemişler gibi “sinemacı” olmaya kalsın? “Nesi var?” diyordu Olcay, “bu da bir uğraş, hem de çok zor bir uğraş. Bak şimdi Devlet Tiyatrosu aktörleri nasıl saygı görüyor, gereğinde Cumhurbaşkanı, onurlarına yemek düzenliyor!” “Aman bilirim ben,” diyordu Mevhibe Hanım. Beybabanın vekilliği zamanında Ankara'ya gelen yabancı bir bale grubu onuruna Köşk'te verilen bir yemeğe babası onu da götürmüştü. Babası yemekte başbalerinin elini öpmüştü. Ama Mevhibe Hanım, babasının kendi kızının balerin olmasına asla izin vermeyeceğini biliyordu. Herkesin tutacağı iş kendine uygun olmalı. Vekil beybabanın kızı balerin olamaz. “Peki kimler olur?” diyordu Olcay. “Ne bileyim işte, başka ailelerin, çocuklarını doğru dürüst okutmayan ailelerin, ya da boşanmış, çocuklarına ilgi göstermeyenlerin çocukları ya da yetenekli halk çocukları, başka yükselme olanağı olmayan yani... Elbet güzel şey sanat, ama söyledim işte, öyle rabitalı ailelere göre değil” (s:146-147).

Ali'nin annesi Şükriye, evlenmeden önce Konya öğretmen okulunda okuyan başarılı bir öğrencidir. Şükriye'nin annesi kızına ördüğü çorabı soğanla kaynatır, okula giderken giydiği çorabın biri açık biri koyu olması üzerine arkadaşları Şükriye'yle alay edince, Şükriye bir daha okula gitmeme kararı alır:

“Evet, bir çift çorap yüzünden. Alinyazısı dedikleri bazen bir çift çoraba bağlı oluyor. Kaç paradır bir çift çorap? Belki çok para değil. Ama bu kadar bile bir insanın hayatı için çok önemli olabiliyor”(s: 170).

Tahsilini kendi kararıyla yarıda bırakan Şükriye'nin ailesi bu karara kayıtsız kalır. Haliyle başarılı bir öğrenciyken desteklenmeyen Şükriye, bir kilo şekerin etkisiyle evlendirilip evinin hanımı olur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında Nuran, yüksek tahsil görmüş, kültürlü bir kadındır. Romanın başında Nuran'ın doktora tezini henüz bitirdiği bilgisi vardır. Yazarın eski bir Tanzimat ailesi olarak adlandırdığı kültürlü bir ailede yetişen Nuran'ın sanatla ilişkisi daha çok bu ailenin kültürünü yaşatmaktır:

“Nuran'ın bu musıkî zevkinde âşığından farkı, belki de kadın insiyakının geniş erkek sesine, onun yaradılışa yakın hüznü ve kederine olan uzvî bağıllığıyla gazeli sevmesiydi. Onun için bir yaz gecesini dolduran bir gazel, belki musıkiden ayrı denecek kadar hususî şekilde güzel bir şeydi. Nuran ayrıca eski bir Bektaşî olan, çok gezmiş, çok görmüş o anneannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri, halk türkülerini bilirdi. Boğaziçi kıyılarında yetişmiş bu eski aile çocuğunun, bu halk havalarını, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektaşî nefeslerini, Kadirî naatlerini tıpkı bir Dede veya Hafız Post gibi beğenmesi, onları kendilerine mahsus eda ile söylemesi, Mümtaz için yepyeni bir ufuk olmuştu” (s:149).

Nuran, romanın başkışısı olan Mümtaz için bir ilham kaynağıdır. Nuran'ın güzelliği ve kültürel donanımı Mümtaz'ın sürekli sevgilisini yüceltmesine sebep olur. Mümtaz Nuran'ı izlerken Avrupalı ressamların tablolarını düşünür, Nuran'ı dinlerken musikiden izler bulur. Nuran'ın ilham verici özelliği romanın bütününe yayılmıştır. Mümtaz “ilham alan”dır, Nuran ise olumlu çizilen portresine rağmen varoluşunu sorgulayan bir erkek öznenin hikâyesinde bir nesne olarak temsil edilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* adlı romanında Semahat'ın okula gittiği bilgisini komiser yazdığı mektuptaki şu cümlelerden öğreniriz:

“Bakınız, felaketin başlangıcı nerede? Altı yaşında bir kız okula gidip gelirken altmışına yaklaşmış bir adam ona karısı olması isteğiyle bakarak göz koyuyor. O masum çocuk benim. O kadın isteklisi adam, kocam Rübaioğlu'dur” (s:62-63).

Babasından yirmi yaş büyük olan Rübaioğlu, Semahat’i on iki yaşına geldiğinde hediyelere boğar, ailesine de maddi olarak destek olur. Hediyelerden etkilenen Semahat ve ailesi, Rübaioğlu’nun evlilik teklifini kabul ederler. Küçük yaşta evlendirilen kız çocuklarının eğitimleri evlilik sebebiyle yarıda kalmaktadır. Fakat bu sözleri ahlâksız bir kadın olarak kurgulanan Semahat’in dilinden verilmesi ve Semahat’in sürekli yalan söylediğine vurgu yapılması, konunun önemini vurgulamaktan uzaktır. Hırsları yüzünden kocasını sürekli aldatan Semahat, sahte bir şekilde kötü evlilik geçmişini kullanarak kendini acındırır ve affettirmeye çalışır. Bu çabası sadece bir sonraki sevgilisini bulana kadar sürdürür.

Refik Halit Karay’ın *Bugünün Saraylısı* romanında geleneksel ev kadını rolünde gördüğümüz Üftade, okuma yazma bilmeyen, eğitimsiz bir kadındır. Köyden İstanbul’a, Ata Efendi’nin evine gelen Ayşen’in yalnızca okuma yazma bildiği dile getirilir. Romanda eğitim ve kültür hayatı konusunda en fazla bilgi verilen kişi Berin’dir. Modern bir kadın olarak çizilen Berin, Üsküdar’da kadınlara mahsus bir Amerikan kolejinde üç sene eğitim görmüş, Londra’da bulunmuş, Beyrut’ta bir Fransız mektebinde okumuş, İngilizce ve Fransızca bilen, Ayşen’e sosyete hayatını öğreten bir kadındır. Sırf bu sebeple Ata Efendi tarafından şüpheyle karşılanır. Berin, Ayşen’e İngilizce öğretir. Berin’in kültürlü ve eğitilmiş bir kadın olması, erkeklerle rahat iletişim kurabilmesi gibi durumlarla birlikte Ata Efendi’nin Berin’in Ayşen’le bir arada olmasından rahatsız olmasına ve Berin’i ahlâksız bir kadın olarak görmesine yol açar. Tehlikeli olarak yansıtılan bu kadın temsili, eğitilmiş ve kültürlü kadının geleneksel çevrelerde şüpheyle karşılanmasına örnektir.

Dineyri Papazı’nda Ayhan Cimşidoğlu’nun Gülbün’ün öğretmeni Feyzi Hoca’yla girdiği diyalog, toplumdaki muhafazakâr çevrede eğitilmiş kadının nasıl karşılandığı konusunda önyargılar içerir:

Demin arz etmiştim, fakat tekrarlayayım: Ben Gülbün’ü âdeta mezbeleden aldım. Telâş buyurmayın izah edeceğim. Tanıştığımız vakit bu kız üniversitede oğlanlarla haşır neşir olduğu yetmiyormuş gibi üstelik halk evlerine devam eder fakülte balolarına gider, deniz sporları yapar daha bilmem ne haltlar karıştırırdı. Diyeceksiniz ki benim kızım da sizinki de bu kadarını hattâ bundan fazlasını yaptı ve hâlâ yapmakta. Zamâne icaplarını kendi kızım için kabul ederim, evet o demin buyurduğunuz gibi “Cumhuriyet gençliği”dir. Gülbün için de kabul ederdim, kaderi kaderime dolanmasaydı...! Harîmime girdiği andan itibaren artık ona “Cumhuriyet gençliği” kalır mıymış? Bir koyundan iki post çıkmaz mîrim, evlâtlarımızı kurban ettik, onların da bize hiç uymayan kafalarla yetişmesine rıza gösterdik, yine demin buyurduğunuz gibi onların ileri düşünceli yurttaş olmaları uğruna bağrımıza taş da bassak ikiliye boyun eğdik. Kızlarımız bizi tanımayacak, çiğneyip geçecekler eyvallah... Fakat kadınlarımızı kapıp koyveremeyiz yağma yok! (s:300).

Ayhan, Gülbün'e psikolojik baskı yaparak Gülbün'ü günlük hayat pratiklerini yapamayacak noktaya getirir. Ayhan Cimşidoğlu ile yaşadığı ilişki Gülbün'ün okulu bırakmasına sebep olur. Üniversitede erkeklerle birlikte eğitim gören, kültürel etkinliklere katılan Gülbün, Ayhan'ın erkekliğini tehdit edici noktadadır. Yeni nesil genç kadınlar, toplumun modernliğe geçişiyle birlikte farklı bir terbiye görmeye başlar. İleri düşünceli yurttaş olmaları beklenen kadınlar, erkekler tarafından şüpheyile karşılanır. Gülbün, Ayhan karşısında gördüğü eğitimin hiçbir önemi olmadığını düşünür:

“Ben yüksek tahsil gördüm, çok mükemmel terbiyeciler elinden geçtim. Yaşıma göre tahmin edemeyeceğiniz kadar fazla bilgim var. Amma şu dakikada hepsinin sahte olduğunu kabul ediyorum. Ancak bir tek ilmim var: Hak yerini bulur” (s:214).

Gülbün'ün aldığı eğitim, kendi kimliğini oluşturmaya yardımcı olmamıştır. Kendisinden şüphe eden gelenekler karşısında aldığı eğitimi yok sayar. Erol burada, kadının eğitim hayatında ilerlemesinin toplumun kadına bakış açısını değiştirmedeğini, eğitimin toplumda kadına saygın bir yer açmada yetersiz kaldığını ima eder. Hâlbuki bu yetersizlik durumu, geleneklerinden kopmak istemeyen düşünceye sahip insanlar karşısında geçerlidir.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı* romanı yeni ideolojinin ideal kadın tipini nasıl şekillendirdiğini izleyebileceğimiz önemli bir romandır. Modern bir eğitimden geçmeye başlayan Cumhuriyetin yeni kadınları ev içi roller, çocuk yetiştirme, yeme-içme, giyim-kuşam, konuşma gibi konularda bilgi sahibi olan, kamusal özgürlüklerle birlikte öğrendikleri modern eğitimi yaşama geçirmeye başlayan kadınlardır. Romanda edebiyat eğitimi alan Meli ve konservatuvar eğitimi alan Berni'nin hayatında Neyyire Hala, önemli bir yere sahiptir. Cumhuriyetin temel ilkeleriyle eğitilen bu kadınlar, zorunlu eğitimden sonra, liseyi okumak için Neyyire Hala'nın yanına yerleşirler. Neyyire Hala iki genç kızın eğitim hayatını desteklemenin yanında kişiliklerinin gelişiminde de önemli bir role sahiptir. Tango çarşafı giyen ilk kadınlardan olan Neyyire, daha önce Almanya'ya gitmiş olan eşinin de etkisiyle Batı kültüründen etkilenmiştir. Sinema, tiyatro gibi sanat dallarıyla ilgili, son derece titiz ve özverili bir kadındır. Babalarının mesleği nedeniyle Doğu'da büyümüş ve kişisel olarak ilgisiz kalmış bu iki genç kız, okuldan aldıkları eğitimin yanında Neyyire Hala'dan, kişisel bakımlarından sosyal hayattaki tavır ve tutumlarına kadar her alanda etkilenmişlerdir:

Bir tek kızları var; Neyyire... Eski İstanbul'un eski Akaretler semtine, yatsı namazlarına, kış gecelerine bir ses, gizliden gizliden fısıldardı: “Abdullah Beyin, Neyyire biraz hafifçe çıktı. Tango çarşaf onda, peçe kısa, gerdan meydanda... Kanun dersi bitti, şimdi de piyano... Neyyire saçlarını sarıya boyatmış... Neyyire “Muallime” olacaktı... Neyyire, Hayrettin Beyin Almanya'dan gelen büyüğünü seviyormuş... Neyyire kara sevda'ya tutulmuş. Neyyire sabahların

değin kitap okuya okuya, insan içine çıkmaz olmuş... Ya! Misafir gidince, çıkmıyormuş. Neyyire görücüleri kapıdan çevirmiş!.. Neyyire kanun dersi, usul dersi verecekmış. Neyyire... (s:99).

Gençliğinde eğitim hayatı desteklenmeyen Neyyire Hala'nın hevesi kursağında kaldığı için genç kızlardan yüksekokul okumalarını ister. Lise eğitimlerine başladıklarında evde gördükleri temiz olma, yeme-içme, giyim kuşam, davranış üzerine gördükleri titiz eğitim, genç kızların kendilerini bu yeni koşullar üzerinden terbiye etmelerine ve çevresindeki kadınların davranışlarına dair fikir üretip bu fikirler üzerinden kişisel yargılarda bulunmalarına sebep olur:

-O, ortadaki büyük salon var ya, işte orada, hani yeşil örtülü büyük masa var... Ha, işte, kızın biri onun üzerine oturmuş, bacak bacak üstüne atmış, öbür kızlar da çevresini almışlar. Biliyor musun, kızların tümü kadın gibi. Dudağını boyamayan hiç yok gibi. Bir ben, bir de bizim sınıfta iki kız var onlar. Ama, o kızlardan biri, az daha, Tokat lisesinden kovuluyormuş. Bir oğlanla konuşuyormuş falan... Topuklu ayakkabılar, çantalar. Asıl, İngiliz filolojisinde bir kız var, ah, öyle hoş bir kız ki. Anlatamam ki sana. Çok hoş kız canım. Kumral, uzun, incecik bir kız. Gözlüklü. Keşke benim de gözlerim bozulsa. Bayılıyorum gözlük takanlara. Kız hiç kimseye aldırıyor. Hiç arkadaşı yok galiba. Gidip rıhtımda oturuyor. Ya denize bakıyor, ya kitap okuyor.

-Masada oturan kızı anlatıyordun.

-Ha. İşte o kız ne dedi biliyor musun? "Aptal bir gence varmaktansa, yaşlı bir çapkını seçerim doğrusu." (s:129).

Okulun, psikolojik ve fiziksel olarak, kız çocuklarla kadınlar için nasıl bir ortam oluşturduğu "soğuk iklim" metaforuyla tanımlanmaktadır (Göğüş Tan, 2012, s:90). Okul yalnızca öğrenme süreçleri bağlamında değil, öğrencilerin davranışsal, fiziksel özelliklerinin sürekli kontrol altında olduğu, stresli bir alandır. Özellikle kız öğrenciler öğretmenler tarafından davranışları ve fiziksel görüntüleri konusunda ek kısıtlamalara tabi tutulurlar. Bu durum, eğitim gören öğrencilerin toplumsal cinsiyete dayalı sınırlamaları öğretmen otoritesi altında kanıksamasına neden olur.

Cumhuriyetin yeni kadını, kendinden önceki nesilden farklı olarak, duygularını bir kenara koyup zihniyle doğru olanı kavramaya çalışan, kalıplaşmış düşüncelerden sıyrılıp yeni bir düşünce şekliyle toplumun ilerlemesini hedefleyen, kendine güvenen, modern bir kadındır. Sancar, yemek pişirme, giyim ve konuşma-davranma gibi konularda eğitilen Cumhuriyetin yeni kadınlarını eğiten okulları, bu kadınların kurdukları aileler aracılığıyla bütün toplumun giysilerini dikip, yemeklerini pişiren ve yetiştirdikleri çocukları ile toplumsal ilişkileri "sessizce inşa eden" kurumlar olduğunu dile getirir (2017, s:221). Yeni kadınlar, aldıkları eğitimle toplumun biyolojik ve kültürel yeniden üreticisi olmuşlardır.

Meriç'e göre ideal kadın, geçmişi ve geleceği kafasında tahlil ederek aydın bir gelecek için yaşadığı çevreyi düzenleyen, bir hedefi olan, hedefleri için mevcut koşullara

başkaldırabilen bir kadındır. *Korsan Çıkmazı*'nda, Cumhuriyetin ilk kuşak kadınlarının kendini düşünce düzeyinde kanıtlama ihtiyacı duymaya başlamaları görülür. Eğitimli kadınlar kendilerini, memlekete faydalı çocuklar yetiştirmek, fikri düzeyde bir önder olmak ve toplumu aydınlatmak zorunluluğunda hissederler. Meli, bu düşünceye takıntılı derecede bağlı bir karakterdir:

BEN ADAMIM, BEN İYİYİM, BEN GÜÇLÜYÜM, BEN USUM, BEN... ÇEKİLİN YOLUMDAN, BEN DEĞERİ ÖLÇÜLMEZ, BİLMEM KAÇ KIRAT PIRLANTAYIM, BEN KARA ELMASIM? KARA İNCİYİM, BEN BİR TANELERİN BİRİYİM. BRE EŞŞEK HERİFLER, BRE DÜZENSİZLER, TAKILIN PEŞİME YÜRÜYÜN, DİK DURUN. SOMURTMAYIN. AYDINLANIN... (s:82).

“Ben adamım, ben iyiyim, ben güçlüyüm, ben usum” cümlesi erkeği akıl ve bilinçle özdeşleştiren eril düşüncenin bir yansımasıdır. Cumhuriyet değerleriyle yetişen Meli, bir otel odasında polisler tarafından aranan avukat arkadaşıyla basılınca gazetelerde manşet olur. Bu durum Meli'nin öğretmenliğini tehdit eder. Mesleğini kaybetme tehlikesiyle karşılaşan Meli, bu olayın üzerine cinsel kimliğini ve toplum tarafından kendine dayatılan ideolojik kimliğini sorgulamaya başlar. Meli'nin sanatçı arkadaşı Özün, ne yapmak istediğini düşünerek karar verebilmiş, istekleri doğrultusunda eğitim alabilmiş bir kadındır:

Özün'ü düşünmeye başladım. Sanatçı! Resim onun aklını almış. Yaşıyor, düşünüyor; sevincini, acısını, düşüncelerini açıktayp rahatlıyor. Var oluşunun bir anlamı, bir önemi var. Ben? Binlerce öğretmenden biri. Ne olacağımı bilmediğim için öğretmen olmuştum (s:157).

Meli, kendisine dayatılan rolleri uslu bir genç olarak benimseyerek büyümüştür. Fakat eğitimi bittikten sonra hayata atıldığında toplumdaki ahlâk kurallarıyla çatışmaya başlaması, kişiliğini sorgulayarak çıkmaza girmesine sebep olur. Geleneksel rolleri pekiştiren bir meslek olan öğretmenlik, kadının aile içindeki rolünü desteklediği için toplum tarafından onaylanan bir meslektir. Kız çocukları genellikle bu mesleğe yönlendirilirler.

Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanında Günsel, üniversitede felsefe eğitimi görür. Günsel'in okul arkadaşı Handan ise Cerrahpaşa'da doktorluk stajı yapar. Tıp eğitimi almış olan Handan, toplum tarafından tabu olarak görülen “kadın cinselliği” konusunda tıbbi bilgiye sahiptir:

İnsanların bazı kusurları olurmuş. Apandisit, sünnet, hemoroit, kızlık zarı, bademcik... (s:221).

Günsel'in evlilik dışı birliktelik yaşaması sonucunda hamilelikle ilgili duyduğu tedirginliğin azalması için Handan'ın cinsellik konusunda öğrendiği bilgileri paylaşarak verdiği destek önemlidir:

Günsel'in merak ettiği şeyleri bazı ayrıntılarına kadar anlattı. En çok belirli günlerde uzak durma yolunu salık verdi. Aslında pek güvenilmezmiş ya... Ama o günlerde kesinlikle yapmamalıymışlar... (s:222).

Handan, zengin bir ailenin kızıdır. Fakat bağınaz, ekonomik olarak Handan'ı destekleyip karşılığında mesleğini eline aldığında ekonomik çıkarlarını gözeten abisinin baskıcı tavırları nedeniyle eğitim gördüğü alanı bir tür kaçış olarak görür. Mesleğini eline alıp evin ekonomik baskısından kurtulacağı günlerin özlemini çeker.

Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* romanındaki Esme soylu bir ailede büyümüş, ilkokulu bitirmiş, okur-yazar bir kadındır. Romanın başında güçlü bir kadın olduğu vurgulanan Esme, kaçırıldıktan ve tecavüze uğrayıp zorla evlendirildikten sonra suskunluğa gömülür. Oğlu Hasan dünyaya gelince eski haline geri dönen Esme, kocası öldükten sonra hiçbir şey olmamış gibi kocasının işlerini eline alarak güçlü bir tavır sergilemesi Halil'in ailesi tarafından tehlike olarak görülmesine sebep olur.

2. KADINLARIN KURGUDAKİ YERİ VE SİMGESEL DEĞERİ

Ataerkil düşüncenin toplumda kadını ikincil bir konuma itmesi edebiyat eserlerinin kurgularına da yansımıştır. Kadını ikincil bir konuma iten, ötekileştiren düşünce yapısı kadını roman kurgusunda erkeğin hikâyesinin ilerlemesini sağlayan bir katalizör işlevi vererek, erkeğin özneliği karşısında nesne konumunda var etmiştir. Romanlar bir aşk hikâyesini anlatsa dahi hikâyeyi yönlendirilen asıl aktör erkek olmuştur.

Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi* adlı romanında Kemal Murat'ın sürgüne gönderilmesinin sebebi Veliaht Reşat Efendinin saraylılarından olan yengesi Sabiha'dır. Osmanlı'nın çöküşünde sarayın dağılması ve devletin tehlikeye düşmesi gibi ailenin birliği de tehlikeye düşer, aile bireyleri farklı yerlere tayin ettirilir. Romanda ailenin dağılmasına sebep olan faktör bir kadındır.

Asker terbiyesiyle yetiştirilen fakat abilerinin aksine uçar, hoppa bir çocuk olan Kemal Murat'ın cezası, on sekiz yaşında tek başına uzak bir köye sürgün gönderilmektir. Romanda anlatıcı yazar, başından geçen bir aşk hikâyesiyle kişiliğinin nasıl değiştiğini ve olgunlaştığını anlatır. Anlatıcı, hikâyeyi kaleme alırken elli yaşındadır. Rum köyünde karşılaştığı evli ve çocuklu bir kadın olan Afife, başkışı olan Kemal Murat'ın ruhundaki dengesizlikleri açığa çıkartır. Derinlikten uzaktır ve yüzeysel özellikleriyle betimlenen pasif bir kadındır. Bu yüzden romanda bir tip olarak yer alır.

Samiha Ayverdi'nin *Son Menzil* romanı, ressam Haşim ve Seniha'nın hikâyesidir. Romanda öne çıkan üç kadın; Seniha, Melek ve Cemile'dir. Ayverdi romanlarını kurgularken genellikle dinine bağlı, muhafazakâr kadın tiplerini ön plana çıkartır. Cemile, olumsuz özellikleriyle ön plana çıkan bir kadındır ve Haşim'in huzursuzluğunun sebeplerinden biridir. Melek ise Cemile'nin yeğenidir ve Haşim'in günden güne aşkla bağlandığı genç bir kadındır. Haşim'in yeğeni olan Seniha, yer yer karakter derinliği kazanan, Haşim'e çocukluğundan beri karşılıksız aşk besleyen bir kadındır. Haşim'e duyduğu aşk Seniha'yı hayatını daima nefsiyle mücadele ederek yaşamak zorunda bırakmıştır. Romanın sonunda Haşim, yeğeni Seniha'ya, Melek'e duyduğu karşılıksız aşkı itiraf eder. Seniha ise buna karşılık yıllardır kendi nefsini terbiye eden, Haşim'e karşı duyduğu karşılıksız aşkı itiraf ederek manevi kuvvetin önemini vurgular. Duyduğu karşılıksız aşk, Seniha'nın bir ömür boyu kendisini mutsuz edecek bir evliliğe hapsetmesine sebep olur. Bu aşkla birlikte ruhi bir sürece giren Seniha, adeta çektiği çileyi kutsar. Seniha ve Melek idealize kişilerdir, Ayverdi'nin edebiyatımıza getirdiği

mütedeyyin ve muhafazakâr kadın tipinin örnekleridir ve başkışı olan Ressam Haşim’in ruh muvazenesini düzelten ve sürdüren kişiler olarak kurgulanırlar:

Halbuki uzun ve marazi bir ruh kararsızlığından sonra, şiddetli bir sükûn ihtiyacıyla kavru lan bu adamın hayatla uzlaştırmak, iç âleminin zulmetinden, ihtilâl ve kargaşalığından uzaklaştırmak ve kendi kendine yaklaştıracılamak için çok dâhiyane bir incelik ve hesap lâzımıdır (s:17).

Yer yer psikolojik tahlillere de yer veren Ayverdi’nin idealize ettiğı münevver kadın tipi, tarihini muhafaza etmeye çalışan, aynı zamanda sanatla da iç içe olan kabiliyetli, zarif ve neredeyse kusursuzdur. İdealize edilen bu kadın temsilleri, gerçeklikten uzaktır. Dönemine göre istisnai özellikler gösteren bu kadınlar, yazar tarafından toplumdaki yozlaşmaya karşı rol model olarak sunulurlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* romanında kadınlar, erkek karakterlerin fikirlerini derinleştiren, karakter derinliğine sahip olmayan idealize ve tipik kadınlardır. Romanda öne çıkan kadınlar varlıklarıyla erkeklerin hayatlarında büyük değişimler yaratırlar. Mümtaz’ın sevgilisi Nuran, Mümtaz’ın hayata karşı takındığı tavırda belirleyici bir konumdadır. Nuran’ın onda uyandırdığı büyü lü hisler eşliğinde kendi kimliğini tanımlamaya çalışır. Baktığı her şeyi Nuran’ın hayali eşliğinde izler ve Nuran’ın bedeninde bütün bir dünyanın, sanatın yansımasını görür:

Nuran onun elinde bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve her sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsî masalın çekirdeğı idi (s:178).

Nuran’ın evli ve çocuklu bir kadın oluşu ilişkide gerilimi zaman zaman yükseltir. Nuran fiziksel ve kişisel özellikleriyle tam olarak Mümtaz’ın iç dünyasındaki çatışmaları gün yüzüne çıkartacak şekilde kurgulanmıştır:

Bu belki genç adamın hayalinde kendisini terkeden kadının zaman zaman büründüğü çe hrelerden biriydi. Fakat onu yanı başında, aylarca günlerin ekmeğini beraber kırıp yedikleri insan, kendisi için o kadar azaba katlanmış, bütün ümitlerini paylaşmış, bir an her şeyin dışında yalnız onunla, yalnız onun için yaşamış bir varlık, kendi kadını olan Nuran vardı. Fakat bununla da kalmıyordu. Küçük ve çoğı, asıl fon ve rengini Mümtaz’ın ruhundaki ârizalardan alan hâdiselerin çizgi çizgi yaptığı, âdeta etine yapıştırdığı bir yığın Nuran daha vardı ki, hepsi mahpus olduğı derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmaya, oradan Mümtaz’ın hayatını idare etmeye fırsat arıyorlardı. Bunların hepsinin ayrı ayrı, bir Wagner operasının şahısları gibi, hususî havalarla gelişleri, onun içinde uyanışları vardı. Heps i uzviyetini, sinirlerini aynı hadlerde çıldırtarak zaptederlerdi (s: 60).

Mümtaz’ın Nuran’a olan sevgisi, onu ilahlaştırmaya kadar varır ve Mümtaz, adeta bir tanrıça gibi Nuran’a tapar. Nuran’ı ulaşılmaz bir sevgili gibi gören Mümtaz’ın aşkı ve teslimiyeti, Divan şiirindeki aşığın sevgiliyi ilahlaştıracılamak ona sorgusuz sualsiz teslim olmasını andırır (Akyıldız, 2016, s:137). Divan şiirindeki gibi sevdiği kadını olağanüstü güçlerle donatır:

Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, tâ cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası hâlinde tekrarlanan sevmeye tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi” (s: 208).

Nuran, adının anlamı gibi aydınlıktır ve erkeğe ilham verir. Yazar tarafından ışığa benzeyen ilahi bir varlık olarak betimlenir. Tanpınar'a göre kadın ışık gibidir:

Bu belirsiz ışık bir senfoniydi; işte camiin avlusunda ilk huzme bir kadın gibi soyunmuş oynuyordu (s:384).

Tıpkı Macide'nin de İhsan'ın ve ailesinin hayatını güzelleştirmesi gibi kadınlar erkeklerin hayatını varlıklarıyla aydınlatırlar. Erkekler kadınlar sayesinde bir iç nizam sahibi olurlar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* romanı, sosyal eleştiriler içeren bir romandır. Gürpınar, bu romanında toplumun yozlaşmasını “kadın” ve “para” ekseninde eleştirir. Bir yanda Abdülhamit devrinin sonundaki maddi karışıklıklar, devletin önde gelen adamlarının yaptığı yolsuzlukların sebep olduğu bozuk düzene hırsızlık yaparak başkaldıran Edip Münir; bir yanda da aile kurumunu eleştirirken genç yaşta yaşlı bir adamla evlendirilmesini bahane ederek kocasını aldatmayı rutin haline getirmiş Semahat, toplumun yerleşik ahlâk kurallarını eleştiren eylemlerde bulunurlar. Kadını ve parayı dünyanın iki ayrı önemli noktası olarak görerek kadını parayla bir tutan tutum, kadını nesneleştirir.

Refik Halit Karay'ın aşırı Batılılaşmayı eleştirdiği *Bugünün Saraylısı* romanında Ayşen, toplumdaki yozlaşmayı ahlâkî bir problem olarak gören ve bu yozlaşmadan kadını sorumlu tutan bir bakış açısıyla kurgulanmıştır. Ayşen, geleneklerine bağlı bir aile olan Ata Efendi ve ailesinin hayatına girer ve ailenin geleneksel yaşayışındaki değişiklikleri başlatır. Ayşen, İstanbul'da Batılı hayat tarzını benimsemiş insanlarla temas kurdukça alafranga yaşama yönelir. Bir yandan geleneksel değerlerini korumaya çalışsa da başarılı olamaz. Ayşen'in koruyuculuğunu üstlenen Ata Efendi de Ayşen ile birlikte modern hayatın içine girer. Erkek düşük bir hayatın içinde olsa bile genellikle bir kadının kurbanıdır. Saf ve manipülatif bir karakter olarak kurgulanan Ata Efendi, romanın sonunda bir kurbana dönüştürülür. Batılı yaşama özenmesi, kötü yola düşmesi kadını erkek gibi kurban rolüne dönüştürmekten çok, eğilimlerinin ve eylemlerinin yüzde yüz sorumlu olan, her türlü olumsuzluğun faili konumuna iter. Ayşen de böyle bir bakış açısıyla romanın sonunda cezalandırılarak morfin bağımlısı bir kadına dönüştürülür.

Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanında milletin anası olarak idealleştirilmiş kadını Emine tipinde görebiliriz. Erkeğini cephe gerisinde bekleyen sabırlı, metanetli,

anaç ve sadık bir kadın olan Emine, varlığıyla kocası İstanbullu Hoca'ya Kuva-yi Milliye içerisinde yer aldığı savaşta dayanma gücü verir. İdealize bir kadın tipi olan Emine, Hoca'yı yaşadıkları kötü şartların gerçekliğinden kurtaran, kocasını adeta başka bir dünyadaymışçasına mutlu eden, romandaki varlığı daha çok Hoca'nın hayalleri aracılığıyla hissedilen bir kadındır. Romanda aklı ve yiğitliği temsil eden İstanbullu Hoca'nın karşısında içsel olanı temsil eden Emine, erkeğin hikâyesinde derinliği olmayan bir tiptir. İstanbullu Hoca'nın milli mücadeleye katılmak için evden ayrıldıktan sonra Küçük Ağa'ya dönüşmesiyle Emine'nin çocuğunu doğurması aynı zamana rastlar:

İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa doğmuştu ve hangi doğum o kadar sancılı olabilirdi? Sancılı ve annenin hayatına mal olan bir doğumdu bu. Geçmiş günler Küçük Ağa için işte bu demekti ve ona öyle geliyordu ki, artık Çolak Salih'i de bir daha görmeyecek, onun getireceği haberler için beslediği ümitte birlikte İstanbullu Hoca'nın son hâtıra kırıntıları da gömülüp gidecekti (s:401).

Emine, İstanbullu Hoca'nın öldüğünü haber alınca sevmediği bir adamla nikâhlanır. Romanın sonunda hastalanır ve bu hastalık yüzünden can verir.

Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* romanında başkişi olan Gülbün, modern bir karakter olarak kurgulanır. Cumhuriyet değerleriyle yetişen genç bir kadın olan Gülbün, evli bir erkek olan Ayhan Cimşidoğlu'na âşık olur. Ayhan Cimşidoğlu geleneksel zihniyeti temsil eden, Cumhuriyet değerlerini benimseyememiş, aydın olarak anılan bir erkektir. Bu ikili arasındaki yasak aşk, genç kadının toplum tarafından kendisine biçilmiş olan rol ile kimliği arasında bocalamasına sebep olur. Cumhuriyet değerleriyle yetişen eğitilmiş, kültürlü genç kadının özgürlüğü aile değerlerini ihlal etmediği ölçüde söz konusudur. Evli bir adamla aşk yaşaması ve evlilik dışı cinsel birliktelik, Gülbün'ün toplumun değer yargılarına iki kere ters düşmesine ve toplumun değerleriyle kendini yargılamasına sebep olur:

Ben artık bütün insan topluluğunun aleyhime açtığı sessiz bir dâvâ karşısındayım. Suçlu ve borçluydum. Bir mâbudun emrine uyarken diğer bir mâbudun nizâmına sırt çevirmek günahına düşmüştüm. Yaralı çıplak ayaklarla kefaretin ateş yolunu geçerken cemiyete karşı işlenmiş bir cürmü ödemek için tabiatın yeni bir tertibini bulmak zorunda kaldım. Aşkta muratsız gibisinin mânâsı budur: Buğday tânesi toprakta çürüdü, kendini inkâr cinsini teyid etti. Herhalde asıl bîat, asıl ihlâs budur işte (s:227).

Ayhan'ın tacizlerine direnerek ilişkisini bitiren Gülbün, yedi yıllık bir sürecin sonunda yaşadığı yasak aşk vasıtasıyla manevi olarak daha da güçlenir, inançlı bir adam olan Aziz'le evlenir. Erol, Gülbün'e psikolojik derinliğiyle karakter özelliği vermeye çalışsa da Gülbün'ün kimliği taslak hâlinde kalır. Ayhan'ın aşkıyla hayat karşısında büyük bir anlamsızlığa düşen Gülbün, birden hayatın anlamına erme şansına haiz olur. Oğuzertem bu durumu değerleri, duyguları ve inançları olmayan bir kişinin tepkisel

olarak her şeyi onun için ve onun yerine çözecek mutlak bir iman arayışına girmesiyle açıklar (2017, s:243).

Ayhan’la bütünleşmek isteyen Gülbün, kendi kimliğinden bütünüyle feragat etme yoluna girerek Ayhan’ın kendisini yok etmesine izin verir. Oğuzertem, bu duruma genel edebiyatın aşk adını verdiğini söyler (2017, s:237). Gülbün bu ilişkinin sonunda yemek yiyemeyecek kadar hasta bir duruma gelir. Bu kimliksizleşmenin sonunda Gülbün, tasavvuf inancına yaslanır. Birey değerlerinin yerine cemaat değerlerini yücelten tasavvuf düşüncesinde bireylerin tek tek kimlikleri yoktur, bireyler kendilerini cemaat kimlikleriyle tanımlarlar.

Nezihe Meriç’in *Korsan Çıkmazı* romanını Meli ve Berni isimli iki ana karakterin hikâyesi olarak da okuyabiliriz; bir ana karakterin iki ayrı kişiliği olarak da. Berni, kişiliğiyle geleneklere daha çok bağlı olan bir karakterdir. Tıpkı geleneksel rollerde yer alan kadınlar gibi sessiz, dikkatli, ev işleriyle daha ilgili, annelik rolünü benimseyen, kötü bir evliliğe rağmen ailenin ayakta durmasını sağlayan bir kadındır. Meli ise tersine, dinamik bir yapısı olan, çevresinde yaşanan olaylara karşı duyarlı, dans, tiyatro, sinema gibi sanat dallarıyla oldukça ilgili, rahatlığı daha çok önemseyen, ânı yaşayan bir kadındır. Gelişen kapitalizmle birlikte ülke ekonomisinin hızla değişmesi, kadınların aile ve toplumdaki konumlarında da değişiklik gözlemlenmesine sebep olmuştur. Meriç’in *Topal Koşma* isimli öykü kitabındaki Susuz VII öyküsünden yola çıkarak yazdığı bu roman, genellikle Meli’nin düşünceleri üzerinden ilerler. Gültekin, Meriç’in ilk dönem öykülerindeki kadın karakterlerin 50’li yıllardaki kadınların bilinçsiz bir şekilde de olsa kendi sınırları içerisinde birey olma çabası içinde olmasını göstermesi açısından önemli olduğunu vurgular (2012, s:68). Feridun Andaç, Nezihe Meriç’le edebiyatımızın bir kırılma noktası yaşadığını vurgular. Çünkü Meriç’te, kendisinden önceki kadın yazarların sahip olduğu romantik bakış açısı yerine gerçeklik vardır (Akt. Gültekin, 2012, s:69). Toplumun kadına bakış açısını Meli üzerinden eleştirel bir bakış açısıyla irdeleyen Meriç, Meli’yi düşünceleri olan, yer yer çelişkiye kapılan bir karakter olarak kurgulamıştır. Birey olma çabası içinde olan Meli, kimliğini oluştururken toplumsal cinsiyetinin önünde bir engel olarak belirmeye başlayınca, çıkmaza girer. Romana adını veren “*Korsan Çıkmazı*” isimli çıkmaz sokak, Meli’nin içine girdiği bu çıkmazı imler.

Yorgun Savaşçı’da kadınlar, milli mücadele dönemi sırasında kahraman, akıllı, yiğit ve cesur olarak kurgulanan erkek karakterlerin bu özelliklerinin altını çizmek için kurgulanırlar. İkincil bir konumda olan kadınlar oldukça pasiftir. Duygusal, bir erkeğin

himayesine muhtaç olan kadınlar ideal ya da olumsuz özellikleriyle daima erkek için, kendilik olma durumundan vazgeçmiş, belli bir amaca hizmet etmek için var olan tiplerdir. Yüzbaşı Cemil'in karısı Neriman, erkeğin hikâyesinde nesne olan kadının karşılığıdır.

Orhan Kemal'in ekonomik koşulların yıkıcı etkisine odaklandığı *Evlerden Biri* romanında, bütün iktidar ilişkilerinin en alt basamağında olan kadınlar, var olan çıkar ilişkilerinin altında ezilirler. Yazar, sanayi kapitalizminin temelini atıldığı, üreticilerin güçlendiği ve kapitalist üretim şekillerinin ortaya çıktığı bu dönemi yansıtırken kadınları, hem sistemin hem de erkek öznenin sömürü nesnesi olarak kurgular. Düzen eleştirisi kadının bedeni ve cinselliği odağında işlenir. Hem ekonomik, hem cinsel baskıya maruz bırakılan kadın, erkek öznenin karşısında daima pasif, sömürü nesnesi konumundadır.

Tarık Dursun K.'nin *Denizin Kanı* romanında Ege'deki bir köy kasabasında yaşayan bir grup sünger işçisi acımasız bir köy ağası tarafından yönetilirler. Romanda Hacı Ağa'nın kasaba halkı üzerinde uyguladığı baskının doğurduğu sonuçlar izlenir. Ataerkil tahakkümün temsilcisi olan Hacı Ağa'nın düzeni altında en şiddetli baskıya maruz kalan yine kadınlardır. Örneğin Lütfiye, Hacı Ağa ve kocası tarafından uğradığı cinsel sömürüye karşı çıkmak için şehre kaçmış, fakat burada da şehirli erkeğin cinsel sömürüsüne maruz kalmıştır. Köye geri döndüğünde Hacı Ağa'nın emriyle bir grup erkek tarafından tecavüzle cezalandırılan Lütfiye, bir kadının törelerin ve geleneksel kabullerin dışına çıkmasının kadın için ne gibi sonuçlar doğuracağını göstermek için kurgulanır. Romanda kadınlar kişiliksiz, sessiz, erkek karşısında pasif olarak kurgulanmıştır. Kadınların bedenleri erkek tarafından kullanılan bir nesnedir. Tarık Dursun'un öykülerinde ve romanlarında işlediği kadın ve erkek arasındaki aşk ilişkisi, kadını cinsel bir meta konumundan kurtaramaz. Hacı Ağa'ya direnen erkeklerin hikâyesinde cinsel bir nesne olarak kurgulanan kadınlar, töreler ve geleneksel kabullerin altında ezilirler.

Sevgi Soysal, 12 Mart döneminde tutuklu olduğu Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nda kaleme aldığı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında, döneme hâkim olan ideolojinin insanlara nasıl etki ettiğine odaklanır. Soysal'ın kurgularında kadın karakterler ağırlıktadır. Yeni ideolojinin temsilcisi olan Mevhibe Hanım, tıpkı ataerkil düşünceyi yansıtacak şekilde insanları tahakkümü altına alan, ataerkil düşünceyi besleyen bir konumda kurgulanır. Soysal, modernleşme hamlelerinde yeni ideoloji tarafından kadınlara tanınan yeni özgürlük alanlarının, kadınların özgürleşmelerinde bir engel olarak görülen geleneksel kabullerin çok da uzağında olmadığını Mevhibe Hanım'ın iktidarını

ve otoritesini ortaya koyarak eleştirir. Tıpkı Hatice Hanım gibi iktidarın taşıyıcılığını yapan Mevhibe Hanım, etrafında kendisi gibi olmayan insanları ötekileştirerek kendi özneliğini inşa etmeye çalışır.

Mevhibe Hanım'ın kızı Olcay, Soysal'ın kadınlık sorununu öne çıkartmak için kurguladığı bir karakterdir. Burjuva bir aileden gelmesine karşın kapitalist düzene karşı çıkarak ailesinin çizdiği sınırları muğlaklaştırmaya çalışan Olcay, hayal ettiği özgür yaşama kavuşmaya çalışır. Abisi Doğan'ın sosyalist arkadaşı Ali'yle yakınlaşan Olcay, annesinden gördüğü sevgisizliğe karşı verdiği mücadeleyi Ali'nin yoksulluğa karşı verdiği mücadelede görür. Mağdur konumunda olmak ikiliyi birbirine daha da yakınlaştırır. Olcay, sevgisizlik duvarını Ali'yle olan ilişkisiyle aşmaya çalışarak kimliğini kurmaya çalışır. Fakat her defasında annesinin kurduğu güçlü otoriterlik altında olmanın hissettirdiği huzursuzluğu içinde taşır. Bu sebeple işçi çocuğu olan Ali'nin dünyasıyla bütünleşemez. Bu ikilik Olcay'ın kişiliğinde güçlü bir bölünmeye sebep olur. Olcay, Ali'den ayrı olduğu zamanlarda Ali'nin karşı olduğu düzeni yaşarken Mevhibe Hanım'ın burjuva kızı olur ve iki düzen arasında bir çıkmaza girer. Soysal, Olcay ve Ali'nin aralarındaki gerilimli ilişkiye son noktayı romanın sonunda ikiliyi, sistemi temsil eden, yıkılmış kavağın başında buluşturarak koyar. Dolayısıyla kadınlık durumunu yansıtırken bir ideolojiye yaslanma durumu burada da karşımıza çıkar.

Burjuvazi değerler ile sosyalist değerler arasında sıkışıp kalan Kenan'ın öyküsü olan *Bir Gün Tek Başına*'da kadınlar, Kenan'ın mevcut sistemle arasındaki gerilimli ilişkiye göre konumlandırılmıştır. Öyle ki sevdiği kadın olan Günsel'in Kenan'a selam verirken Kenan, Günsel'de karısı Nermin olmayışını duyumsar. Nermin gündelik haberlere karşı kayıtsızken, Günsel siyaseti yakından takip eder, ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgilidir. Günsel, Nermin'in aksine eleştirel düşünebilen, özeleştiri yapabilen, kendini savunan ve yeri geldiği zaman başkaldırabilecek yapıda, yiğit bir kadın olarak karakterize edilir. Kenan'ın gençliğinde soyunduğu devrimciliğin iki tokatla törpülenmesi ve yıllarca karısıyla birlikte kendi ördükleri kabuğun içinde yaşamalarından sonra Günsel gibi devrimci bir kadınla karşılaşması Kenan'ı fazlasıyla etkiler. Evlendikten sonra yitirdiğini düşündüğü yoldaşını Günsel'de bulduğuna inanan Kenan, aslında kendi eylemsizliğinin kurbanıdır. Bunun sorumluluğunu taşıyamayan Kenan, sürekli karısı Nermin'i suçlar. Günsel'le tanıştıktan sonra gençliğinde yakından ilgilendiği devrimcilik düşüncesiyle tekrar alakadar olmaya başlayınca Nermin'i

hayatındaki en büyük tehlike olarak algılamaya başlar. Günsel, Kenan'ın gençliğinde şiddet gördüğü için bastırmak zorunda kaldığı devrimci yanını kamçılar:

Ne olursun beni bırakma Günsel, dedi. Kimseyle böyle konuşmadım ben. Belki budalayım, ama inan ki dürüstüm. Şaşırmak istemiyorum yolumu... Yalnız yakalıyorlar beni. bırakma artık. Sensiz hiçim. Çevredeki her şey sırtımda. Tek başıma ezecekler beni (s:132).

Romandaki bireysel çatışmaların en üst seviyeye çıktığı noktada, aynı zamanda 1960 darbesi gerçekleşmeden hemen önce toplumdaki şiddet ve sansür de ciddi boyuta ulaşmıştır. Kenan böyle bir sosyal ortamda ekonomi ve politika arasındaki ilişkiyi irdeleyen, düzeni tehdit edebilecek bir kitabı kendi matbaasında basarken şöyle düşünür:

İki tokatla da kurtulamazsın. Tırnak söküyorlarmış. Falaka en azı. Yüreksiz herif. Öyle yürekliyim ki... Günsel de övünecek benimle. Zeynep de... At bakalım... Düşle parlak işleri!.. Hem ne yapıyoruz ki? Bir şeyler yapacağız nasıl olsa. İki satır yazı yazanları bile tıkkıyorlar içeri. Geçen hafta iki gazeteci daha hüküm giydi Ankara'da (s:359).

Kenan, sorunlu ruh hali sebebiyle hayatındaki kadınlarla gerçek bir iletişim kuramaz, “kadın ya düşmandır, ya dosttur” düşüncesiyle gerçek-dışı, tek boyutlu bir bakış açısından yansıtılan bu kadınlar, erkek karakterin hayatında ya yıkılması gereken bir düzenin, ya da yeni bir düzenin işaretidir.

Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* romanı şahıs kadrosu açısından dardır. Olaylar daha çok Hasan ve annesi Esme etrafında döner. Başkışı olan Hasan'ın annesi Esme ve büyük annesi, romandaki kadınlardır. Göçebe hayattan yerleşik hayata henüz geçmiş olan bölge halkının yaşamına aşiret kuralları ve töreler hâkimdir. Hasan'ı annesini öldürecek noktaya getiren bütün süreçler, ayrıntılı bir şekilde işlenir. Hasan'ın annesi Esme ile ilgili verilen bilgiler sınırlıdır. Genç ve güzel olan, soylu bir aileden gelen ve biraz da okur-yazarlık bilgisine sahip olan Esme, karakter derinliği taşımaz. İki erkek arasındaki iktidar mücadelesinde nesne olarak konumlandırılır. Romandaki büyük annenin varlığı, namus kavramını kullanarak Esme'nin ölümüne yol açtığı için ataerkil sistemi temsil eder. Kandiyoti, Atayerli geniş ailelerdeki kadınların erkek çocuk doğurarak kıdem kazandığını ve kaynana olarak gücünün doruğuna ulaştıklarını, bunun sonucunda aile içinde gelin-kaynana çekişmeleri olarak açığa çıkan olgunun da ataerkil kalıbın bir ürünü olduğunu ileri sürer. (2015, s:87). Romanda büyük anne, ataerkil sistemdeki erkek çocuk doğurarak hanede kıdem kazanan, kaynana olduğunda gücünün doruğuna çıkarak iktidarı eline alan kadın tipini temsil eder. İktidarı eline alarak ataerkil tahakkümün devamlılığını sağlayan bu kadın tipi, törelerin ve geleneklerin sözcülüğünü yapar.

Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* romanında Ballıhisar'da yaşayan Bayram'ın, işçi göçüyle Almanya'ya gidişi ve dönüşü anlatılır. Ülkede yaşanan değişim

sürecini göç kavramı odağında işleyen Ağaoğlu, yaşanan toplumsal dönüşümlerin bireyler üzerindeki etkisine odaklanır. Daha iyi bir statüye sahip olmak için Almanya'ya giden Bayram'ın üç yıl işçi olarak çalışıp hayallerindeki 74 model bal rengi Mercedes'e kavuştuktan sonra doğup büyüdüğü Ballıhisar'a geri dönüşünün hikâyesi, Bayram'ın geçmişteki hatıralarına dair geri dönüşlerinin anlatısıyla paralel bir kurguda ilerler. Bayram, Almanya'ya giderken sevgilisi Kezban'ı ardında bırakmıştır. Romanda Kezban'ın varlığı Bayram'ın hatıralarına dönüşlerinde izlenir. Ağaoğlu, toplumsal dönüşümle birlikte gelişen, insan ilişkilerine yansıyan mülkiyet algısını Bayram'ın Kezban'a olan yaklaşımında eleştirir. Kadının kurgudaki ikincil konumu, bu romanda da karşımıza çıkar.



3. CİNSİYETÇİLİK

Kadının toplumsal varlığına dair oluşturulan, kadınların toplum içerisinde nasıl var olması gerektiği, ne düşünmesi gerektiği, giyimleri ve beden imajlarına kadar oluşan beklentiler dil aracılığıyla üretilir ve kuşaklar arasında devamlı olarak aktarılır. Ataerkil düşünce, dili de erkek egemenliğin hüküm sürdüğü bir alan haline getirmiştir. Kadınlara yönelik söylemlerin erkeklerden daha fazla olmasının sebebi budur.

Oğuztertem, eril tahakkümdeki duyguların anlamı ve sahiplenil(e)memesi konusundaki kargaşanın bütün anlamsal inşa süreçlerinin temelini oluşturduğundan, bunun da yazarı bir tür şemalaştırmaya götürdüğünden söz eder (2017, s:242). Eril tahakkümün bir yandan kadını etten ve kemikten ibaret görerek bedenini metalaştırırken bir yandan da kadının zihinsel varlığını ve ruhunu metalaştırarak ele geçirme çabası içinde olduğu görülür. Bu durum kadını tamamen kimliksizleştirir.

3.1. Bedensel Bir Varlık Olarak Kadın

Tarihsel süreç içerisinde kadın bedeninin daima erkeğin bakışına hitap etmesi gerektiği düşünülmüş, bu algı sebebiyle çoğu zaman kadın bedeni cinsel bir obje konumuna indirgenmiştir. Bu sebeple kadın bedeni erkeğin denetimine tâbi olması gerektiği düşünülen, sosyal ve kültürel bir olgu olarak nesneleştirilen bir varlık hâline gelmiştir. Ataerkil düşünce yapısı içinde cinsellik aracılığıyla kurgulanan kadın bedeni, toplumlardaki sosyal ve kültürel eğilimler her ne kadar değişip yenilense de mülkiyet duygusunun getirdiği nesne olma konumu geçmişten günümüze sistemli bir şekilde yeniden üretilmeye devam etmiştir.

Geleneksel toplumlarda cinsiyet rolleriyle donatılan kadın bedeni, erkeğin cinsel partneri olmak ve soyun devamını sağlamakla yükümlü görülür. Ataerkil düşüncenin temelini oluşturduğu bu yükümlülük, toplumu kadının ergenlik çağına girmesiyle birlikte evliliğe ve soyun devamını sağlamaya hazır olduğu kanısına vardırmıştır. Soyun devamının sağlanması için de kadın bedeni sıkı bir denetime tâbi tutulmuş, kadının bedenini kendisinden önce erkeğin koruması gerektiğine dair bir ön kabul oluşmuştur. Bu ön kabulün odağında kadının namuslu bir bedene sahip olması gerektiği düşüncesi vardır.

Kadın bedeninin başka bir soyla karışmasını engellemek için alınan sıkı tedbirler kadının bedene hapsolmasına sebep olmuştur.

Modern toplumlarda beden, geleneksel toplumlardaki kişiliksiz, ilkel bedenin benlik ve kimlik kazanmaya başladığı bir bedendir. Gelişen sanayi ile birlikte tüketim kültürünün yaygınlaşmasıyla kadın bedenine güzellik, çekicilik, ayartıcılık gibi değerler yüklenmiştir ve bu durum kadının bedeni fetişleşmiş bir nesne konumuna indirgemıştır.

Tarihsel süreç içerisinde bireysel ya da siyasi iktidarlar tarafından inşa edilen toplumsal cinsiyet yapıları ve beden algıları edebiyat kurmacalarında da yerini almıştır. Tanzimat ile birlikte Batılılaşma hareketleri içerisinde değerlendirilen Tanzimat romanlarında kadın bedeni şıklaşmış, Batı'nın sembolü haline gelmiş modern bedenler olarak kurguda yer almıştır. Batılılaşmayı yozlaşma olarak gören muhafazakâr söylemde kadın, Batılı değerleri benimseyip yozlaşan, sonunda bedeni hastalıkla veya ölümle cezalandırılan medeniyet sembolleri hâline gelmiştir. Halk hikâyelerinden, destanlardan ve efsanelerden esinlenen köy romanlarında ise bedenler henüz medenileşmemiştir. Erkek bedeni iri yarı, güçlü özelliklerle tasvir edilirken kadın bedeni yalnızca cinsellik odaklı tanımlanmıştır. Cumhuriyet değerlerinin takip edildiği romanlarda ise kadın bedeni, psikolojik tahlillerle ruhsal değişimleri takip edebildiğimiz kavramsal bir alana dönüşmüştür. Cumhuriyet ile birlikte Türk erkeğinin tamamlayıcısı olarak görülmeye başlayan kadın, iktidar söyleminin nesnesi haline gelmiştir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte kamusal alanda birtakım haklara kavuşan kadınlar, kamusal görünürlük kazanmak adına cinsiyetlerinden feragat etmişlerdir. Kamuda kadının cinsiyetinden arınmış bir şekilde kabul görmesiyle birlikte kadın bedeni cinsiyetsiz bir beden hâline gelmiştir. Yükselen feminizm değerleriyle tanışmaya başlayan 70'lerin özgürlükçü kadın yazarlarıyla birlikte ataerkil değer yargılarından bağımsız bir şekilde kadınlık durumu ve kadın bedenine dair ilk ait örüntüler romana dâhil edilmeye başlamıştır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi* adlı romanında Kaymakam'ın Kemal Murat'a Afife'nin bedeni hakkında söylediği sözler, Kemal Murat'ın zihninde kadın bedeninin fetişleşmesine sebep olur:

Geçinir, geçinmez, o başka bahis... Anlaşılan herif, kadını rüyada gördü. Şununla birkaç gün daha bir ahkâm sürelim, dedi. Hakkı da yok mu? Yumurta içi gibi kadın... Yüzünün bir yanından baksan öte yanı görünüyor.. Birkaç gün onu koynunda öpüp koklasa ne zarar eder? Üstelik Selim Bey aptalına da besbedava kendini besletecek (s:166).

Kemal Murat, kaymakamın Afife’yi böylesi bir cinsel obje olarak öne sürmesinin etkisiyle, Afife’nin kocası Rıfkı’yla yakınlaşmasını ve zihninde Afife’yi kocasıyla cinselliğini yaşayan bir kadın olarak tahayyül etmesine sebep olur. Bu tahayyül Kemal Murat’ın gözünde Afife’nin düşmesine ve ona karşı olan saygısının bitmesiyle sonuçlanır:

Selim Bey’in evini bir şenat yuvası, Afife’yi fahişelerin en yüzüsü gibi görüyor ve ona ne büyük bir haksızlık yaptığımı farkedemiyordum (s:195).

Evlilikte kadının ailesi tarafından “verilen” taraf olması, kadının aile bireyleri ile eş arasında pasif bir nesne olduğu algısını oluşturur:

Kızını askere vererek yanından ayırmak istemiyordu (s: 205)

Kızı o Rıfkı Bey olacak serseriden çatır çatır ayırtır, Allah’ın emriyle bu çocuğa verirdim (s:193).

Romanda kadınlar genellikle bedensel varlıklarıyla ön plandadır. Güzel, şık ve bakımlı olan kadın temsilleri erkek öznenin bakışında beden ile sınırlanmış kadını yansıtır.

Samiha Ayverdi’nin romanı *Son Menzil*’de Cemile, yaşlanarak güzelliğini yitirmiş ve erkekleri etkileyecek bütün özelliklerini kaybetmiş bir kadın olarak tasvir edilir:

Ressam Hâşim on dört yıl önce karşısına çıkan genç ve güzel kadına ne kadar âni tutulmuşsa, ondan mânen ayrılışı da o kadar serî ve kuvvetli olmuştu. Hiç olmazsa evvelce karısının göz zevkini temin eden muhteşem bir güzelliği vardı, şimdi ise, bu güzelliğin üstüne kalın ve tozlu bir örtü çekilmişti. Bir zamanlar, sıralı sırasız gülerek göstermek fırsatı kolladığı şeffaf diş sıraları yer yer boşalmış, siyah bir taç gibi parlayan saçlarını yabancı beyazlıklar istilâ etmişti.

Melek, Cemile’yi tek iftihar ve gurur sebebi olan bu sermayelerinden mahrum olmuş görmekle azap ve elem duyardı (s: 22-23).

Cemile, tek sermayesi olarak gördüğü güzelliği ile romanda var olan bir kadındır. Cemile güzelliğini yitirip etrafındaki erkeklerin ilgisini kaybettiğinde huzurunu yitirir ve ruhsal dengesizlikler yaşar:

Hayatta gittikçe yalnız kaldığını hissetmekten ve tutunup güvendiği sermayelerinin, güzelliğinin, gençliğinin, nüfuz ve tesîrinin, birer çürük iplik gibi kopmasından ileri gelen itiraf olunmamış rûhî bir zorlama sayılabilirdi. Halbuki eskiden ne kadar nikbindi ve mevkiiden, güzelliğinden, nüfuzundan gelen bir itmînanla(emniyet) gururlanması, o kadar eski bir mâziye de

âit değildi. Şimdi ise ara sıra kapıldığı ümitleri, ağacını yoran çürük meyveler gibi, işe yaramadan düşüp patlıyor ve çamurlara karışıp kayboluyordu (s:121-122).

Cemile, güzelliği ile var olan bir kadındır. İdeal bir kadın olarak kurgulanan Seniha'nın tam karşıtı özelliklerle romanda yer alan Cemile, maddi zevklere sahip, ruhsal derinliği olmayan bir kadındır. Zaaflarına yenik düşen bu kadın portresi, geçici maceralardan hoşlanır. Ayverdi'nin maddi ve manevi değerleri karşılaştırarak kurguladığı rollerde Cemile maddi zevkleri temsil eder ve romanın sonunda çirkinleşen bedeni ve histerileriyle baş başa bırakılır.

Tanpınar'ın romanı *Huzur*'da kadınlar bedensel özellikleriyle öne çıkarlar. Fahir'in "metresi" olarak nitelenen Emma'nın güzelliği ile Fahir için seyirlik bir nesne konumundadır. Emma'nın güzelliği Fahir için fetişleşmiştir:

Sarışın, iri kemikli, dolgun göğüslü, hülâsa malzeme itibariyle oldukça zengin ve sağlam, fakat garip bir şekilde güzel, -sonradan bu sahneyi tekrar düşününce "hiç olmazsa bazı erkekler için güzel..." diye karar vermişti (s:87).

Emma'nın dişlerini, sağlam vücudunu, erkek kudretlerine meydan okuyan geniş göğsünü, bir zamanlar kendisini hazdan, şimdi sabırsızlıktan ve hattâ hiddetten çıldırtan bütün bu birinci sınıf zevk makinesi teferruatını görmemeğe çalışıyordu (s: 97).

Mümtaz'ın sevgilisi Nuran'ın ilahi bir güzelliği vardır. Kadın bedenini tanımak Mümtaz için adeta bir keşiftir. Cinsellikle kendisini erkeğe bırakan Nuran keşfedilmesi gereken bir toprak gibidir:

O gün Mümtaz için hiç tanımadığı lezzetlerin günü oldu. Hayatında ilk defa bir kadın bütün mahremiyetini ona açıyordu. Bu ne bir mâbudeydi, ne de lâlettayın vuslat meraklısı bir mahlûktu. Bu, uzviyetin seçtiği erkeğe bütün hüviyetiyle kendisini bırakan, bir tarla, bir bahçe gibi bütün özünü teslim eden, "ben buyum işte..." diyerek her sırrını, imkânını ona açan kadındı. Fakat olduğu şey, bu hüviyet, ne kadar zengin, ne kadar değişik âlemde ve kaç insan bu zenginliği kendisinde keşfetmeden ölürdü. Hiçbir deniz altı, hiçbir masal hazinesi bu kadar dolu, bu kadar şaşırtıcı olamazdı. Mümtaz onu ilk defa pancurları sımsıkı kapalı odada, yarı aydınlıkta çırpıplak gördüğü âni sonraları sık sık hatırladı (s:140-141).

Mümtaz, bir kadın için önemli olan şeyin ruh bekâreti olduğunu düşünür. Nuran'ın günahlar ve hazların temas edemediği ruhunun saflığı Nuran'ı ilahi bir güzelliğin sahibi hâline getirmiştir. Nuran, Mümtaz'dan ve ailesinden uzaklaşmak için eğlence hayatına yönelir. Aldığı duyumlarla Nuran'ın başka erkeklerle ilişkisi olduğunu düşünerek Nuran'a düşmanlık besleyen Mümtaz, günlerce süren bir bunalım yaşar.

Balolarda erkeklerle dans ederken zihninde sürekli Mümtaz'ın hayalini taşıyan Nuran, büyük bir ruhsuzluk yaşadığını düşünür.

Nuran, boşanmış olmanın ayıp sayıldığı bir çevrede, toplum baskısına maruz kalır. Eğitimli, kültürlü, modern bir kadın olarak tasvir edilir fakat özgüvensizdir. Nuran, güzelliğinin Mümtaz'a daima ilham verdiğinin farkındadır ve bu yüzden bedeniyle ilgili durumlara karşı takıntılıdır:

Fakat bu ayakkabıyı muhakkak değiştirmeliydi. Topuklarını o kadar kaba yapıyor, kendisini âdeta Kolej'deki o ihtiyar hocalara benzetiyordu. Bunlarla ancak mitinglerde kadın hukuku için konferans verilebilirdi. Tabii ayakkabılarla değil..." Ayakkabıların konuşmayacağı malûm... Onlarla beni nasıl güzel ve zarif bulabilir? (s:113).

Kadınların kendine güvenmesi, beden temelli bir hâle gelmiştir. Kadınlar ancak bedenlerine ilişkin göstergeleri kontrol edebildikleri sürece başkaları tarafından onaylanıyor ya da beğeniliyor olmanın kıskacında güçlüklerle hareket ederler (Ecevit, 2014, s:144). Kadın bedeninin güzelliği bedensel normlara yaklaştıkça kadınlık durumunun onaylandığı, normlardan uzaklaşıldığında kadınlığın yitirildiği düşünülür. Bu durum kadını, bedeniyle ilgili bütün göstergelere takıntılı hâle getirir. Güzellik standartlarına uymak için kendi bedeniyle mücadeleye zorlanan kadın, hükmedebildiği ölçüde bedenini sahiplenir.

Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı? isimli roman, isminden de anlaşılacağı üzere kadını ve parayı mülkiyet düşüncesinin iki ayrı eksenini olarak ileriye süren, kadını parayla eş gören bir zihniyetin tezahürüdür. Kadın metalaştırılmasına dair örnekler romanda sık sık yinelenir:

İştah verici bir meyve gibi karısına baktıkça ağzı sulanan ihtiyar (s:177).

Edip Münir'in arkadaşı Atıf Cemal, düzen eleştiri yaparken toplumdaki adaletsizliğin üstü kapalı bir şekilde sürüp gitmesi durumunu yüzüne düzgün süren kadınlara benzetir:

Bu dünyadaki toplum işleri düzgünlü karılara benziyor: Herhangi bir şeyin üzerinden sünger geçirdin mi hemen alttan çirkinlik sırtıyor. (125)

Kadınların bedenleri toplumdaki yozlaşmanın betimlenmesi için kullanılır. Ahlâk konusunda kadınların bedenlerine karşı aldığı tavır, süslenme, bir yozlaşma göstergesi olarak sunulur.

Refik Halit Karay'ın toplumdaki aşırı Batılılaşmayı eleştirdiği *Bugünün Saraylısı* romanında, Batılı değerlere karşı eğilim ve toplumdaki yozlaşma, bedenlerini erkeklerden sakınmayan kadınlar üzerinden ifade edilir:

Mesture ile dul hemşiresi Berin ve kızı Deniz, esmer güzelidirler, tombulca ve sevimlidirler. Şark vilayetlerini hatırlatıyorlar. Zaten Mesture'nin yanağında ufak bir Halep çibani yeri de görünüyor. Diyarbakırlı mıdır, Urfalı mı? Öyle bir şey. Vücutları, en büyüğünden başlayarak ikişer numara daha ufak model ama üçüncü de çehre, gülüş, ses, eda eşit. Bir tek kişinin muhtelif fasılalarla çekilmiş resimleri sanki. Deniz henüz evlenmemiş, fakat bir genç kızdan ziyade kadın halli; asıl dulu andıran o (s:75).

Romanda kadınlar bedensel özellikleriyle ön plandadır ve kadın bedenlerine ideolojik bir anlam yüklenmiştir. Ata Efendi'nin yeğeni Ayşen, köyden geldikten sonra şehirdeki alafranga yaşama adapte olabilmek için sosyeteye dâhil olur. Ayşen'e hâmisî olarak eşlik eden Ata Efendi, sosyete de yer alan kadınları bedensel özelliklerine göre sınıflandırır. Geleneksel değer yargılarıyla büyümüş olan Ata Efendi, kadınlarla yakından kurduğu temas sayesinde kadın bedenleri üzerinde detaylı gözlem yapar. Bu gözlem Ata Efendi'nin kadın bedenini fetişleştirmesine kadar gider ve kadın bedenini fantezi nesnesi olarak algılamasına yol açar:

Ömründe böyle bir şey olmuş muydu? Tepeden tırnağa kadar süslü, olasıya sıkılgan, yabancı erkek temasına alışkın, zamanda aileden iki kadının arasına gömülüp otomobil gezintisine çıkmış mıydı? Berin ona “Bana da bir şiir okumaz mısınız?” deyince, bu ceylan gözlü, dolgun kalçaları, ceylan sertliğindeki çöl dilberi, ona Fuzuli ve Leyla'yı hatırlatmış (s:78).

Ayşen'i azıcık unutmak için Berin'i gözünün önüne getirdi; baştan ayağa koyu ihtirasa hitap eden bu kaşı gözü, göğsü kalçası, her şeyi yerinde, konuşkan, hareketli ve yarı oynak dul kadın havuzları, tarhları, koruları, yokuşlu inişli yolları ve genişlikleriyle bir saray bahçesi... Gezmekle bitmez, ucu bucağı bulunmaz bir mesire, bir park! Öyle ama Ata'nın gözü, dalı üzerinde bir tek konca vermiş olan altın çiçekte... (s:129).

Doğrusunu isterseniz masada en iyi parça dul hemşire Berrin Hanım. O derece beğenmişti ki hani, Beyoğlu'ndaki camekânlarda istakozlara nasıl yutkundu ise buna da bakarken yutkunmaktan, imrendiğini İsmail Bey'e sezdirmeden utanarak gözlerinin baldız hanıma ilişmemesine gayret ediyordu (s:76).

Romanda kadın bedenleri seyirlik bir nesne olarak temsil edilir:

Kadınların çıplaklığını görmek bereket aksi tesir hasıl ediyor, üşüteceğine birtakım hülyalarla gözlerini ısıtıyordu (s:179).

Harekete, heyecana gelse de hareketli hareketli bir konuşsa... Hayır, o yok. Heykelsi bir güzellik! Ama bu heykel ne mermerden ne de tunçtandır. Sadece seyretmekle doyamıyorsunuz (s:136).

Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanında, Çakırsaraylı çetesinden korunan değerli eşyalar toprağın altına gömülürken yaşlı kadınlar da genç kadınlara makyaj yaparak genç kadınları çirkinleştirir. Bu şekilde pasaklı bir görüntüye sahip olan kadın, düşman tarafından “alınmak”tan sakınılması gereken bir eşya konumuna indirgenir.

Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* romanında Gülbün'ün güzelliği Ayhan için bir tehlike unsurudur:

Çok güzelsin. Hangi erkek seni görse bir kere elde etmeyi zihninden geçirir (s:170).

Geleneksel değerlerle büyümüş olan Ayhan, evli olmasına rağmen karısını aldatır. Artistlerle, Avrupa'da tanıştığı yabancı kadınlarla ve zengin kadınlarla gizli birliktelikler yaşayan Ayhan, aynı zamanda evinde iyi bir aile babası rolü oynayarak kişiliğindeki bölünmeyi gizlemeye çalışır. Çocuklarının annesi olan karısını mahremiyeti olarak gören Ayhan, birlikte olduğu kadınları değeri olan, maddi gücüyle üzerinde hâkimiyet kurabildiği bedenler olarak algılar. Ayhan'a göre Gülbün'ün yalnızca gençliği ve güzelliği önemlidir. Kendisinden şefkat bekleyen Gülbün, Ayhan'ın kendi bedeni üzerinde kurmaya çalıştığı hâkimiyeti ve mülkiyetçi tavırlarıyla karşılaşır:

Vapurda, Tünel'de, rastladıkları her yerde yaptığı gibi bakışlarıyla Gülbün'ün vücudunu saracak, bu vücudun kendi malı oluşunu bir göz imzasıyla sağlama bağladıktan sonra “benimdir fakat kullanmıyorum” edâsıyla çekip gidecekti (s:244).

Kadını yalnızca ailesinin ve kocasının namusunu temsil eden, kadınları bedenlerinden ibaret varlıklar olarak gören Ayhan'a karşı Gülbün, kadınların gençliği, güzelliği ve aşkı temsil edebileceğini öne sürer. Erol'un kadının beden ve namus odaklı tanımlanmasına getirdiği eleştiri kadını yine de özerk, kendinde bir varlık olarak temsil etmez.

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında Yüzbaşı Cemil'in karısı Neriman'la olan ilişkisi yüzeyseldir. Birlikte yıllardır aynı evde yaşamış olan bu ikilinin arasındaki ilişki daha çok cinsellik odaklıdır:

Neriman'ın sesinde, dişi bir çağırış, istekli bir kışkırtma vardı.

Cemil, elinin tersiyle ağzını silerek, gürültüsüz yaklaştı, arkadan sarılıp diri göğüsleri kocaman elleriyle kavradı (s:18).

Romanda kadınlar cinsellik odaklı tanımlanırlar. Cinsellik, erkeğin güçlü, kuvvetli bedensel yapısını sergilediği alandır ve kadının bedeni erkeğe uyum sağlayacak bir yapıda olarak temsil edilir:

Şam Hastanesi'nde Alman Hastabakıcı Marta'yı hatırlamıştı. Marta, usta bir süvari gibi ata biner, mavzerle yüz adımdan yumurtayı vururdu. Alman kızının bu marifetlerini, bütün subay arkadaşları gibi, kendisi de, o zamanlar çok beğenmişti. "Oysa hayvana erkek gibi binen, silahı erkek gibi kullanan kadının kadınlığı nasırlaşır biraz... Kendini sevişmenin yeline kapıp koyuveremez (s:36-37).

Kadın bedeninin işlevinin çoğunlukla erkeği görüntüsüyle ve şehvetiyle iştahlandırması üzerinden tanımlandığı görülür:

Sütte leke var karının madeninde leke yok... Bıngıl bıngıl ki... Tuzsuz tereyağı... (s:198).

Savaş sırasında para karşılığı hayat kadınlarıyla birlikte olan Recep, sahip olduğu fiziksel gücü cinsel yolla kadın bedeni üzerinde ispatlamak ister ve bu eylem erkek için ödev mahiyetindedir:

-Cemil abi...

-Evet... Nedir?

-Sen tadına bakıver önden...

Cemil bir şey anlamadan doğruldu. Gözlerini kırıştırdı:

-Tadına mı?.. Haaa... Yok arslanım!..

-Korkma! Değil hasta falan...

-Olmaz... Beceremem...

-Öyleyse kusura bakma yüzbaşım... Biz ödeve sıvanacağız (s:206).

Cinsel kimliği üzerinden tanımlanan kadın bedeni, erkeklerin güç gösterisi ile hüküm sürdüğü, edilgen bir nesne olarak temsil edilir. Erkek, erkeklik tanımını cinsellik yoluyla kanıtlayarak kadını pasif bir nesne konumuna iter. Böylece kadın erkeğin önemsiz bir uzantısı haline gelir.

Toplumcu gerçekçi bir yazar olan Orhan Kemal'in *Evlerden Biri* romanında ekonomik sömürü altında yaşayan insanların aralarındaki yozlaşmış ilişkiler anlatılır. Bu sömürü düzeninden kadın bedeni de nasibini alır. Kadın bedeni genellikle bir erkek özne tarafından kullanılan sömürü nesnesi olarak temsil edilir. Nesne düzeyine indirgenen kadınların bedenleri yalnızca cinsellik yoluyla anlamlandırılır:

Kadının kolunu az daha sıktı. Eti sımsıkıydı. Hem kim demiş çürük? İlik gibi karıydı! (s:196).

Kız avlunun karşısındaki odalarından içeri girinceye kadar öylece baktı. Yiyecek gibi. Bu kız, ah bu kızın bal rengi etekleri, tombul beyaz bacakları. Gece düşünde görmüştü onu gerçekten de. Teller, pullar içinde (s:13).

Cinselliğin ilkel bir şekilde yaşandığı romanda, Ayşen cinsel açlığını güçlü olduğunu düşündüğü iri elli, devasa erkeklerin hayalleriyle bastırır. Sosyal yaşamda erkeklerle kurduğu en küçük temasta cinsel açlığı açığa çıkar:

Tam istediği gibi bir otobüs durdu önünde. Tıklım tıklım. Birkaç kaba saba erkekle koşturulan kapıya. Gerçekten de, otobüs tam istediği gibiydi. Birlikte koştukları erkeklerle, iyice sıkışarak ayak kokulu, sigara, ter kokulu erkeklerin arasında kımıldanamayacak haldeydi. Memnundu. Gözleri otobüsün penceresinde. Hohlanmışa benzeyen camların ötesinden Haliç, irili ufaklı mavnalar, motorlar; duman duman bir vapur akıyordu. Görmüyordu. Bakıyordu oysa. Akli önündekiyle arkasındaydı. Arkasındaki kaba kıyım biri olmalıydı. Olanca ağırlığıyla abanmıştı. Abanmıştı ya, bir rezaletten korkar, çekinir gibi, arada geriliyordu. Aptal, bilse ki... Bilse ki evet, belinden tutar, hatta sarılırdı. Bunu ona nasıl anlatmalı. İçinde bir şeyler şahlanmıştı. Otobüsün sert duruş ya da dönüşünde birbirine tutunuyorlardı, ne güzel! (s:30-1).

Roman karakterleri, özellikle kadınlar cinsel arzularını dizginlemek için kendileriyle mücadele eden varlıklar olarak temsil edilirler. Cinsellik, hiçbir tinselliği barındırmaz, sadece bedensel düzeyde bir ihtiyaç giderme şeklinde yaşanır. Kadınlar bedensel güzelliğe takıntılıdır:

Tütün fabrikasının yaz kış çamurlu sokağından Unkapanı durağına giderken, yol üstündeki Nalinci Mimi Dede'nin türbesi karşısında durakladı. Filiz yeşili, çok zarif yağmurluklu, güzel mi güzel bir genç kız türbe penceresi önünde dua ediyordu. Kızın dua edişi değil, filiz yeşili yağmurluğuyla güzelliği dikkatini çekmişti. Böylesine ılımlı, böylesine güzel olmayı isterdi. Arka avludaki Leman Hanım'ın kızı Nursen birinde, "Çok güzel gözleriniz var Ayşe Abla..." demişti ya inanamıyordu. Böyle bile olsa, salt göz güzelliğiyle iş bitmiyordu ki! Gözden başka yüz, boy, endam, kalçalar... Deminki kızın bacakları da çok güzeldi. İnsan onun gibi her bakımdan güzel olmalıydı. Güzel, zengin(s:28-29)

Çevresindeki erkekler tarafından yalnızca cinsel bir meta olarak görülen kadının güzel ve çekici olması, bedeninin değerini arttıran ve bedenin güzelliği bu sömürü düzeninde kadına değer katan bir özellik olarak sunulur. Kadın, güzelliği ve çekiciliği sayesinde zengin bir adamla evlenebilme şansı elde eder. Sadi Bey'in kızı Ayşen çirkindir ve kendisi için geleceğe dair hiçbir umut yoktur:

Yıllar ne çabuk geçiyordu! Baba olmuştu. Dede olmamasına sebep yoktu ama, kızı... Çirkin kızı... Kime çekmişti bu mendebur kız? Sonu ne olacaktı? Kız dediğin bir parça yüzüne bakılır olmalıydı. Çirkindi. Evin kendisine bırakılmasını bir gece sofrada açık açık söylemişti. Demek biliyordu o da evde kaldığını?

Sigarasını kahve bahçesinin betonunda ezdi. Elbette biliyordu. Çirkindi. Kim ne yapacaktı? Şimdi ana babası sağken hadi neyse, gözlerini yumdular mı, kardeşlerinin eline kalacaktı (s:50).

Olumsuz ekonomik koşullar sebebiyle fabrikalarda çalışmak zorunda kalan işçi kadınlar, iş yerlerinde ustaların, patronların taciz ve tecavüzüne uğrarlar:

Aklından bir atölye öğlesi geçti. Ali Usta. Kara, kapkara bıyığı, kalın siyah kaşları... Yanına gelmişti Nurcan'ın, kulağına bir şeyler söylemişti usul usul. Gözleri kocaman kocaman açılmıştı ilkin, sonra şaşkınlığı geçmişti. Hiç kimsenin görmediğini sanmıştı, hâlâ da öyle sanıyordu, ama görmüştü masuralığa girdiklerini. Çok durmamışlardı. Çeyrek saat pek pek. Ayla böyle şeylere 'ufak işler' diyordu (s:81).

Ekonomik özgürlük kazanarak erkeğin boyunduruğu altından kurtulmak için iş hayatına atılan kadınlar, iş yerlerinde karşılaştıkları olumsuz durumlara ses çıkartamazlar ve bu durum, çalışan bir kadının hayatında olağan sayılacak noktaya gelir. Yaşadıkları sefaletten ve baskıdan kurtulmak için evlenen, iş hayatına katılan kadınlar erkeklerin kuşatması altında kalarak “sömürülen” konumunda olmaya devam ederler.

Tarık Dursun K.'nın *Denizin Kanı* adlı romanında hikâyeyle paralel bir şekilde ilerleyen, mitoslardan etkilenilerek yazılmış ölümcül deniz kızlarına dair tasvirler vardır. Deniz kızlarının bedenleri fetişleşmiş derecede güzeldir ve güzellikleriyle erkekleri büyülerler. Deniz kızlarının güzelliğinden etkilenen erkekler daha derine dalarlar. Romanda “dalgıçların deniz kızları” ve “balıkçıların deniz kızları” olarak ikiye ayrılan bu efsanevi varlıklar, insana benzerlikleri oranında tehlikeli hale gelirler. Dalgıçların deniz kızları insandan farksızdır ve güzellikleri dalgıçların ölümüne sebep olacak kadar tehlikeli algılanır:

Onlara sorsanız; deniz kızları, taşbasmaları tasvirlerdeki deniz kızlarının tıpatıptır. Uzun, sarı saçlı, gömgök gözlü, kar beyaz tenli, fındık boğumu ellidirler: Memeleri dimdiktir, göbek çukuru çağırğan (s:263).

Deniz kızının bedensel olarak kusursuz olması davetkârlığının reddedilmez olması için şarttır. Güzel, kusursuz olduğu oranda erkeği baştan çıkartır:

Süngerci milleti o kızlara benzer kızları ömrü billah düşünde bile görmemiştir: Öyle akçıl, sedef gibi. Memeleri öyle tomur, yediveren tomuru gibi. Karınları yusuvarlacık, çukuru yanaklardaki gamze çukuru gibi. Boy mu? Onlarda. Bos mu? Onlarda. Bir kadın fidan olurlar, dikilirler (s:231)

“Hadi gel! Hadi! Bana gel! Öyle güzelim ki! Senin için güzelim. Sen varsın diye güzelim. Gel!..” (s:266).

Yunmuş bir kadını düşle: Her yanı et, ama sıkı et. Parmaklarınla kavradın mı katılığı
duyuyorsun da sıktıkça sıkasın geliyor, sıktıkça sıkasın... Yine doyamıyorsun. Ülen bir daha...
diyorsun. Ah ülen bir daha... Hadi bir daha! (s:58)

Köydeki kadınların bedeni güçlü, kuvvetli erkek bedenine karşılık güçsüz ve
çelimsiz olarak tanımlanır. Romanda ideal kadın rolünde görülen Iraz, dalgıç Mustafa'ya
âşık olur. Iraz'ın babası, evlenmelerine müsaade etmeyince birlikte köyden kaçarlar.
Girdikleri bir mağarada Mustafa, Iraz'ı sevdiği için evlenmeden cinsel bir birliktelik
yaşamayacağını söyler:

“Daha kuzucuksun sen... Küçücük bir kuzucuk! Yoksa benim için çocuk oyuncak
istediğin. En az senin kadar... ama bugünün yarını var Irazım, yarının öbür günü, öbür günün ötey
günü... İnsan çiğ süt emmiştir, pişmanlığın ağusu gün gelir, çöreklenir yüreğine; n’etseydim de
etmeseydim dersin. N’etseydim de... Ben de derim. Telli duvaklı olmak, oldurmak varken...
Cümle dünyaya karşı ülen biz... demek varken. Bildin mi dediğimi kuzucuk, duydun mu ne
dedim?”

“Duydum da... Bildim de...” dedi Iraz.

“Şimdi kızılıyorsun. Ama yarın, öbür gün, ötey gün kızmayacaksın. Daha çok seveceksin
beni. Yoksa, benim için... Hiç! Çocuk oyuncakı!.. Seni sevmesem... Şimdi...” (s:78-79).

Romanda Mustafa'yla Iraz'ın arasındaki aşk, kadını erkeğin gözünde önemli bir
varlık, insan durumuna getiren bir duygu olarak öne çıkar. Bele, Tarık Dursun K.'nin
karakterleri arasındaki cinsleri birbirine eşit kılan aşk duygusunun, erkeğin cinselliğini
yücelterek kadının bedenini aşağılayan töreler tarafından baltalandığını, dolayısıyla aşk
hikâyelerinin de trajediyle sonlandığını söyler(1998. s:58). Vurgun yemesiyle yaşadığı
felç sonucunda bunalıma giren Mustafa'nın karısı Iraz, Hacı Ağa'nın tacizlerine uğrar:

Bir yandan da Iraz'ı tepeden süzüyor, inceliyordu: İlk kez görüyormuşçasına. “Hımmm!
Amma karı olmuş! Yaramış evlilik. Tabii, kim güzelleşmez? Daha gencecik, körpecik. Ama o da
solar, biter öbür süngerci karıları gibi. Senenin altı ayında kim dayanır erkeksizliğe? Bir de çocuk
gunadı mı, vay gidi güzelce Iraz'ın güzelceliğine? (s:254).

Hacı Ağa'nın Iraz'a olan yakınlaşma çabalarından haberdar olan Mustafa, Hacı
Ağa tarafından öldürülür. Trajik son gerçekleşir.

Hacı Ağa'nın evinde çalışan Lütfiye, Hacı Ağa'yla yaşadığı birliktelikten dolayı
sık sık hamile kalır. Hacı Ağa, kürtaj için Lütfiye'yi doktora götürür. Doktor, Hacı
Ağa'ya Lütfiye'nin kürtaj işleminde kan kaybından öleceğini düşündüğünü söyler ve
başına dert açmamak için Lütfiye'ye kürtaj yapmak istemez. Aslında burada amacı
Hacı'dan daha fazla para koparmaktır. Lütfiye'nin durumu iki erkeğin de umrunda
değildir. Hacı Ağa, doktora bütün sorumluluğun kendisinde olacağını söyler:

Amma korkak adamsın. Olursaymış? Olursa olur, n’apalım! O zaman da suç benim
derim, başını ateşten alırım senin (s:133).

Hacı Ağa köydeki insanların üzerinde söz söyleme, yaptırım uygulama hakkına sahiptir ve kararlarının olumsuz sonuçlanması durumunda otoritesinin sarsılmayacağından emindir. Yasal olmayan yollarla hükümetle iş birliği içinde olan Hacı Ağa, Lütfiye'nin ölmesi durumunda kâğıt üzerinde ölüm sebebini değiştirebileceğini söyler. Lütfiye'ye canı pahasına kürtaj yapılır:

Vah fikram, kadın olmanın belası işte! Topuz gibi de. Böyle karıya azmayıp da kime azacak Hacı deyyusu?! Taşın taşı (s:136).

Hacı Ağa'nın otoritesi, ataerkil düşüncenin kadın bedeni üzerinde sahip olduğu sınırsız yetkinin bir örneğidir. Hacı Ağa'nın evinde çalışan Lütfiye, Ankara'dan seçim için gelen bir hükümet yetkilisinin dikkatini çeker. Birlikte Hacı Ağa'dan gizli, şehre kaçarlar. Eğitimli ve şehirli olarak tanımlanan bu adam, Lütfiye'yi zorla fuhuşa sürükler. Uğradığı tecavüzlere dayanamayıp köyüne geri dönen Lütfiye, yaşadıkları zorlukların üzerine Hacı Ağa'nın emriyle köydeki yedi erkeğin tecavüzüne uğrar. Şehirli erkeklerle ilişkiye girdiği için vahşi bir şekilde saatlerce köylü erkeklerin tecavüzüne uğrayan Lütfiye'nin içine düştüğü durum, kadını özerk bir varlık olarak görmeyen, bedenine başka bir erkek tarafından tecavüz edildiğinde kadını mağdur olarak görmeyip, ona sahip olanların mağdur olarak görüldüğü geleneksel ataerkil tahakkümün yansımasıdır. Hacı Ağa, Lütfiye'nin başına gelenler yüzünden mağdur olmuştur ve Lütfiye böyle bir durumda yok sayılarak tecavüzle cezalandırılır.

Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* romanında Esme'nin güzelliği romanda sıkça vurgulanır. Gençliği ve güzelliği sebebiyle zorla kaçırılıp evlendirilen Esme, aşığının da kocasını vurmasıyla romandaki gerginliğin odak noktasına dönüşür. Kan davasının sürmesini istemeyen Halil'in annesi, Esme'nin oğlu Hasan tarafından öldürülürse kan davasının biteceğini düşündüğü için torunu Hasan'ı sürekli kıskırtır. Bunu yaparken de roman kişileri tarafından Esme'nin güzelliği sürekli vurgulanır:

Allahın ancak bin yılda, iki bin yılda bir tane yaratabildiği bir güzeldi anan, öldüremedim. Ben seni öldüremeyeceğim, bacım, dedim. Ben buradan başımı alıp da gidiyorum, seni kim öldürürse öldürsün, ben seni öldüremem, senin gibi Allahın güzeline elim varamaz benim (s:80-81).

Görünce elim ayağım tutuldu, şavkından gözüm kamaştı, ben Esmeyi öldüremem ana, demiş (s:85).

Büyükanne dramatik tablonun tek sebebini Esme olarak görür ve Esme'nin güzelliğini lanetler. Bunu duyan yüz yaşını geçmiş bir adam olan Dursun, annesini öldürmesi için kıskırtılan Hasan'a engel olmaya çalışır:

Ne yapardım biliyor musun? Varırdım sizin eve. Mitilli barhanayı sererdim sizin eve. Beni koyarlarsa yanaşma dururdum sizin evde. Beni kovarlarsa hasta olurudum sizin evde, beni

kovarlarsa bir yolunu bulur kalırdım sizin evde, sabahtan akşamlara dek ananı seyreylerdim Hasan. Ananı, Esmeyi seyreyleyip doğru cennete giderdim Hasan. Ananı canı yürekten, onun güzelliğini doya doya seyretmiş bir kişi cehenneme gitmez. Sıtkile candan anana bakmış bir kişi bu dünyada da cennettedir, öteki dünyada da... Allah bile anana hayran bakıyordur şimdi (s:56-57).

Namus sorunu yüzünden şiddete uğrayan ve oğlu tarafından öldürülen Esme'nin ölüm şekli, ataerkil tahakkümdeki hiçe sayılan kadının yok edilmesinin en trajik örneklerinden biridir.

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında emekli öğretmen Hatice Hanım, toplumsal normlara uygun davranan, Cumhuriyet ideolojisinin sınırları tarafından belirlenmiş “yeni kadın”ın tipik bir örneğidir. Hatice Hanım, oğlunu evlendireceği kadının bakire ve hanım hanımcık olmasını ister:

Oğluna, kabul günlerine gelen gelin adaylarının en hanım hanımcığını, en bakiresini almalıdır bir an önce. Çünkü hak etmiştir bunu o, öyle işte, hak etmiştir (s:39).

Ural, yeni ideolojinin bir temsilcisi olarak karşımıza çıkan Hatice Hanım'ın övündüğü modern yaşamı biraz irdeleyince altından insanların ne diyeceğini dert edinen kasaba ahlâkının çıktığını, dolayısıyla modern olmanın sınırı ve nereye kadar modern olunabileceği bir kez daha kadın ve namusu etrafında çizildiğini söyler (2015, s:103).

Uzun yıllar öğretmenlik yapıp ülkesi için faydalı bir kadın olmanın bütün gereklerini yerine getirdiğini düşünen Hatice Hanım, kızını ve oğlunu istediği nitelikte insanlarla evlendirmek ister. İktidarın sözcüsü olarak görebileceğimiz bu otoriter kadın tipi için kadının bedenine dair oluşan bu beklenti, kadın bedeni üzerindeki sıkı kontrolü temsil eder.

Amerikalı komşularıyla ticaret hayatına atılan Güngör, bir mobilya tüccarıdır. Ankara'da ilk Amerikan pazarını açarak, karısı Günsel'in babasının da yardımıyla iyi bir iş adamı haline gelir. Boşanma aşamasında olan Güngör'ün, nişanlısı Melahat hakkındaki düşünceleri, kadını sahip olunan bir eşya gibi gören, mülkiyetçi bakış açısının örneğidir:

Şöyle derdi: ‘Benim yanımdaki kadının kötü giyinmesi, dükkânımın iyi iş yapmaması gibi bir şey olur. Nasıl dükkânımın vitrinine önem veriyorsam, bedestenden aldığım pahalı antikayı gözümü kırpmadan vitrine koyuyorsam, yanımda taşıdığım kadının koluna gözümü kırpmadan girebilmem için onun bir vitrin gibi iyi düzenlenmiş, ilgi ve müşteri çekici olmasına dikkat etmeliyim. Güngör nişanlısının gözlerine bakmak istedi. Göremedi onları. Bu gözlük hiç gitmemiş Melahat'e. Alnı çok dar, burnu da fazla basık. Tamamen profilsiz, ahmak bir görünüşü oluyor. Volkswagen arabaya benziyor böyle (s:78-79).

Romanda Kemalist bir ailenin oğlu olan Doğan, mülkiyetçi bir bakış açısına sahiptir ve bu bakış açısı yüzünden kardeşi Olcay'ı yakın arkadaşı Ali'den kıskanır. Soysal, Doğan karakteri üzerinden burjuvanın kadına karşı aldığı mülkiyetçi tavrı eleştirir:

Kendisine Olcay için yaklaşımlarını az çok doğal karşıladılar. Çocukken, topu için kendisine yanan çocukları doğal karşıladığı gibi. Olcay, Ali için bir top değildi, aralarındaki ilişkinin sıradan bir bağlılık olmadığını da sezinliyordu. Yine de bocalamaktan kurtarılamıyordu kendisini (s:189).

Bir Gün Teş Başına'da Rasim'in garsoniyerine giden Kenan ve Günsel, ilk gün cinsel birliktelik yaşamazlar. Yazar tarafından "yarım mutluluk" olarak tanımlanan bu durum, Günsel'in bakire olması dolayısıyla tamamlanamaz. Kenan Günsel'in çıplak bedenine bakıp düşünür:

Benim, ama benim olamıyor bir türlü. Şu kız bile kurtarılamıyor kendini saçma inançların batağından. Sen kurtardın mı? Niye, bu kadar ikiyüzlüyüz? (s:175).

Cinsel birliktelik erkeğin zihnine kadının kendisine ait olma fikrini yerleştirir. Bu da kadının bir birey olarak değil, alınması/sahip olunması gereken şeyleşmiş bir nesne olarak görülmesi anlamına gelir. Eve bir sonraki gidişlerinde cinsel birliktelik yaşanır:

Hiçbir şey esirgmeden bütün cömertliği ile kendini öylece Kenan'a verdi... Günsel değiştiğini biliyordu. Ufacık bir acıya bağlıymış hepsi. Şimdi bu acı daha da küçülmüş, içinde bir yerde düğümlenmişti sanki. Kadının artık... Karısı değilim... Yoksa hiç mi?.. (s:200).

Günsel'in cinselliğe karşı tavrı çocukluğunda yaşadığı bir taciz olayı nedeniyle olumsuzdur. Küçükken bir akşamüstü çeşmenin önünde bir erkek tarafından uğradığı taciz, cinselliğe karşı bir tiksinti duymasına ve erkeklere karşı mesafeli durmasına sebep olur. Geleneksel değerlerle büyümüş olan Günsel, eril tahakkümün etkisiyle içselleştirdiği bedensel yargılardan kurtulamaz:

Gerçekten, gidip o kadınla yatar mı? Tam küçük burjuva kıskançlığı. Sinirlerim bozuk da ondan. Yatsın isterse, amaan!.. Kıymet Nine geldi aklına, Sivas'ta, mahallelerinde, yamru yumru bir kocakarı, "Erkek milleti kuduz köpek. Karı etine aşerer." demişti bir gün. Kenan da kuduz köpek. Salyaları aka aka gidip ısırısın o karıyı!.. (s:385).

Kenan sarhoş olduğu bir akşam meyhanede Salih Bey'le sohbet ederken aklından şöyle geçirir:

Öylesine istiyordu ki Günsel'i. Hem de Salih Bey'in söylediği gibi... Sımsıcak baldırlarında, taş gibi göğsünle, dudaklarıyla, sen de bilirsin adını işte, istiyorum. Ayıptır, söylenmez ama herkes de bilir. Salih Bey söyler. Salih Bey diyor ki, karı dediğini... Ufff, çok mu kaçırdık bu akşam yine? İyi bir sulamadır içki, ağulu ne varsa içinde açılırverir böyle: Baldıranlar, zakkumlar, sütleğenler, ağulu mantarlar. İnsan kendi kendineyken bilmez mi ne bok olduğunu? Saklar yoksa... Özenir. Bir Salih Bey başladı mı, "Tahkikat Komisyonu Yasası çıktı, karardı ortalık, içerim rakımı, gider karıya da bir sefer, anladın mı?.. Bu dördüncü karı benim," demişti. "Köyden getirdim bunu, benden çok genç, ama başı yerde, Çerkez kızı... Çerkezler çok saygılı olurlar." İlk karısından bir kızı varmış, evli. İkincisi ölmüş, üçüncüyü boşamış. Dışardaymış gözü karının, baş edememiş. Uzunyayla'dan 7000 liraya almış Çerkez kızını. İki oğlu varmış ondan. Ortaokulda... Okutacakmış onları. Benim de bir kızım var. İki oğlan da Günsel'den. Günsel de benden genç. Çerkezdir belki de! Çok saygılı. Bir sorayım. Ben kaçta aldım? Bedava ya! Hay Allah, bir duysa kız!.. Canım benim. O dudakların var ya... Sıcak, değirmi kalçalarını sıkıp da... (s:408).

Kadın bedeni kentsel bölgede de kırsal bölgede de meta olarak görülmektedir. Kenan ve Nermin'in abisi Selim'in telefon konuşmasında geçen küfür dolu sözler, Kenan'ın söylediklerini sorgulamasına neden olur:

Şoför de ne dedi adamın ardından?.. “Altına yatıp da erkek diye yüzünü sana dönen avradınız ...keyim.” Ayrıntıya bak. Hep o iş üstüne... Yapınca küçültmüş oluyoruz kadını demek. Ne kafa!.. Senin ananı, avradını... Ben de tuttum Selim'in anasını... Gerçekten ne demek o? Ben gidip Melahat hanımı... İçi bulandı birden. Kime ceza bu?.. (s:413).

Toplumun kullandığı genel dilden ayrı olarak gelişerek özel bir dil haline gelen argo ve argonun bir uzantısı olan cinsiyet odaklı küfürler, kadının cinsel eylemdeki pasifliğine ve edilgenliğine yapılan göndermelerdir. Tüzin, argo ve küfür bağlamında kadının nesnelliğini incelediği makalesinde, yaygınlaşan argo ve küfür kullanımının sebebini kadın cinselliğinin toplumda bir tabu olarak görülmesine bağlar (2006. s:107). Sosyal baskı nedeniyle toplumda bir tabu hâline gelen cinsellik, dile yansiyarak insanlar arasında örtük bir dilin kurulmasına sebep olur. Bu örtük dilin kullanımı arttıkça ve yaygınlaştıkça kadının edilgen olarak dilde yer alması devamlı hale gelir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* romanında kadınlar genel olarak bedensel özellikleriyle kurguda yer alırlar. Ballıhisar isimli küçük bir köyde büyümüş olan romanın başkışisi Bayram, dönemindeki siyasi koşullar ve ekonomik şartların etkisi sonucunda, güçlü olmanın paraya sahip olmak anlamına geldiğine inanır. Bir otomobile sahip olma hayaline en kısa yoldan ulaşmak için Almanya'ya işçi olarak giden Bayram, ardında aşığı Kezban'ı bırakır:

Dün köyde atlının itibarı neydiyse, bugüne bugün de dört teker bir motorlu üstünde olmanın itibarı o. Tarla mı, toprak mı? Geç. Bizde yok. Olacağı da. Hem üstünde traktör tekeri yürütmediğin tarla da, toprak da nafile artık, hey kızım! Bir taksi seni hem kendini efendisi yapar, hem efendi yapar. Kendinin efendisi olamayanda koca da olmaz gayrı, hiçbir şey de... (s:158).

Bu romanda Bayram gibi, erkekliğinin gücünü paraya endeksleyen erkeklerin gözünde kadınlar bedeli olan, metalaşmış varlıklardır:

İlle bu son üç yıl; fenik fenik, mark mark biriktirilmiş; yalnız bu Mercedes için biriktirilmiş. Bir kadınla yatılmışsa, o kadına bir Coca-Cola bile içirtilmeden yatılmıştır (s:21).

Böyle bir düşünceye göre kadın bir metadır ve erkeğin kadının bedeni üzerinde cinsellik ile tahakküm kurarak erkekliğini hissetmesi söz konusudur:

Lafı döndürüp dolandırıp yeniden benim erkek olmadığımı dayadı kancık. İyi, madem öyle, emri hak, dedim ben de. Çektim arabayı suyun kıyısına. Balkız'ı bir küşat edelim madem... Ortalık da kararmış... Yer misin, yemez misin? İşte ispatı ortada. Dört kez yaptım. Canını çıkardım (s:22).

Bayram'ın sahip olduğu mülkiyet duygusu büyük bir tutkuyla bağlı olduğu arabalara ve kadınlara olan yaklaşımında açığa çıkar:

Bayram bu şarkıyı kaç yıl, nerde duysa, gözlerinin önüne bir kadından çok, üstü kireçli toza bulanmış mavi bir Ford gelmiştir. Yeniyetmeliğinde Kezban, arada bir, bu Ford'un yerini aldı; onu geri iter oldu. Belki daha sonraları da. Birkaç kez. Ama her seferinde şarkının çağrıştırdığı iki şeyden ilki, Ford, tozlarından silkelenip öne çıktı (s:89).

Ağaoğlu, kadının metalaşan varlığına dair dikkat çekmek için oluşturulan söylemleri roman kişileri ağzında sıkça yineler. Tamir atölyesinde çalışan bir işçi arabanın günden güne eskiyen ve kişiyi masrafa sokan özelliklerini bir metresin özellikleriyle eş görür:

Bok mu var da, elindekini avucundakini bir pahalı arabaya yatırıyorsun? Bu hep yer be. Her gün de değerinden eksilir. Metresten farkı yoktur bu arabanın sana şimdi. Hem yer, hem yaşlanır (s:131-132).

Bayram, memlekete dönüş yolunda bal rengi Mercedes'ini günden güne eskimesi ve parçalarının kaybolması yüzünden bir kadına benzetir. Arabasıyla kurduğu ilişki sevdiği bir kadınla kurduğu ilişki gibidir:

Kız, yoksa sen pazartesi doğumlu musun, orospu? Yahut, Cuma? Hattın ucundan cumaları çıkanlardan mısın yoksa? Bilmez miyim? O Cuma arabaları, pazartesi arabalarından daha beterdur. Daha baştansavma (s:132).

Hatta cumaları kıyılan nikâhlara, yani işte parçaları birbirleriyle başgöz etmeye fukara evlenmesi derdik biz. Boşuna mı derdik? Öyle, alelacele bir başgöz etme... Duası eksik, nasihatı kısa. (...) Bi cam durup dururken niye fırlayıp gitsin yoksa? Niye başını alıp gitsin! Kız orospu, sen bir Cuma otosusun ve ben yandım!.. (s:133).

Bayram, ellerinin altındaki direksiyona küçük küçük yumruklar atıyor. Gerdekte kız çıkmayan gelin kocası gibi onuru kırılmış, kötü bir kuşkunun kucağına yuvarlanmış: bu Mercedes'i almadan önce, ordan oraya koşuşlarını tek tek yeniden yaşıyor (s:133).

İrzına geçilmiş karısına dosdoğru bakamayan kocalar gibi, gözlerini bütün o eksikliklerden kaçıra kaçıra bakıyor arabaya (...) Saflığının, el değmemişliğinin büyüğü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda şimdi Mercedes onun için (s:186).

Dönüş yolunda bindiği İstanbul vapurunda karşılaştığı Ayfer, Bayram için tüketilmesi gereken bir meta gibidir. Kadın bedeninin modernleşen görüntüsü geleneksel düşünce yapısına sahip erkeklerde kadının kendisi için sunulan bir nesne olduğu algısını yaratır:

Yol bitse de erkeklik ölmedi ya? Bağrı nasıl açık baksana. Memeleri üstündekileri delip geçecek bu kadının. Baksana şu pantolon yakışıklılığına. Yumuşacık baldırlarım var deyip durur. Bak, hele bak şu saçını eliyle düzelti düzeltiverişlerine. Hele bak; sözde öfkeli bize. Öfkeli de, bu bükülüp durmalar ne peki? Bak, hele bak şu yeşil küpelerine. Hele bak nasıl deği değişiyor ayva sarısı yanaklarına. Bak, hele bak şu kaşlara. Vay kahpe, nasıl da yolu yoluvermiş be! Nasıl da bezetmiş kendini İstanbul'un süslü karılarına. O İmpala'lar, o Chrysler'ler içine kurulmuş giden artist gibi karılarına. Ne benzetmesi canım? Düpedüz İstanbul bağının üzümü bu. Bak, hele bak şu gözlere. Fıldır fıldır. Çakır ela. Çakır ela ne kelime? Çavuşüzümü bunlar. Yemeli bunları Bayram. Dibine dek somurmalı, yutmalı (s:172).

Kadın bedenine dair gelenekselleşmiş, kalıplaşmış söylemler aynı zamanda toplumdan topluma aktarılan bir düşünce yapısının da izini sürmemize olanak verir. Erkeği odağına alarak, kendisinin dışında var olan her şeyi erkeğin ötekisi olarak kodlayan ataerkil düşünce, toplumsal yaşamdaki konumları ve pratikleri de kendi odağında inşa etmiştir. Kadınları ikincil bir konuma iten bu düşünce yapısında kadınların dahi kurgulanan konumları ve pratikleri onaylaması söz konusudur. Böylece kodlar yeniden üretilerek toplumlar ve nesiller arasındaki dolaşım sağlanır.

3.2. Zihinsel ve Duygusal Bir Varlık Olarak Kadın

Ataerkil düşüncenin şekillenmeye başlamasıyla iki cinsin toplum içindeki rollerine göre “kadınlık” ve “erkeklik” olarak iki farklı kurgu ortaya çıkmıştır. Nitelikleri ve işlevleri birbirinden farklı olarak kodlanan cinsiyet kurguları, bütün düşünce sistemlerinin içine işleyerek özümsemiş gerçeklikler haline gelmiştir. Ataerkil düşüncedeki kadının fiziksel ve zihinsel varlığına dair inanışlar da kurgulanmış gerçeklikler üzerinden temellenmiştir. Berktaş, Batı düşüncesindeki kadının zihinsel varlığına dair ön kabullerin Aristo’nun Politika’sındaki düşüncesinden temellendiğini söyler. Aristo’ya göre yalnızca erkekler eksiksiz bir muhakeme yeteneğine sahiptir, kadınlar duygusal ve mükemmel varlıklar olmadıkları için muhakeme açısından eksik, kusurlu varlıklardır (2016, s:135). Erkekliği akıl, uygarlık ve kültür ile özdeşleştiren ataerkil düşünce, kadını onun karşısında rasyonel olmayan, duygusal olan ve doğa ile özdeşleşen bir varlık olarak tanımlar. Kadını istikrarsız, değişken gören zihniyet onu doğayla özdeşleştirerek zapt edilmesi gereken bir nesne konumuna iter. Mill, erkeklerin bir kadında sadece bağlılık değil, kadının duygularını da istediklerini ve bu isteği de severek yerine getiren köleleşmiş akıllar aradıklarını söyler (2016, s:25). Erkekliğin ihtiyaçları doğrultusunda, kadının zihinsel ve duygusal varlığına dair oluşturulan bu gerçeklikler, çeşitli yollarla kadınlara benimsetilirken, kadınların erkeklere olan bağımlılığı sağlamlaştırılır.

Roman kurgularında da kadınların zihinsel ve duygusal varlığıyla ilgili olumsuz yargılar oldukça fazladır.

Reşat Nuri Güntekin’in *Ateş Gecesi* romanda Kemal Murat, kadınlarının zihinsel varlığıyla ilgili alçaltıcı ifadeler kullanır:

Maryanti biraz aptalca idi. Fakat, bu, onu bana arkadaşlarının en içli ve derini gibi gösterir, gayriihtiyari gözümdeki ehemmiyetini büyüttü (s:50-51).

Bütün bu anlattıklarım annemin pek zeki bir insan olmamasına rağmen, görgülü bir aile anası sezişiyle, rastgele, kelimeler ve vakalardan çıkardığı bir netice, evin havasından aldığı bir nevi yanık kokusuydu (s:109).

Zihinsel olarak erkeğin gerisinde tasvir edilen kadınlar, duygusal özellikleriyle ön plandadırlar. Kadının aklı çocuk aklıyla bir görülür ve kadınlar sürekli duygusal taşkınlıklar yaşarlar:

Hallerini bilmeyen kendilerini birer küfüv sanarak yarım pabuçlarıyla peşimden koşan bu sokak süpürgelerini, bu azgın aşifteleri yerden yere çarparken zavallı kız âdeta ağlamaklı oluyor, yüzü Stematula'ninkine benzeyen çocuk üzüntü ve hıçkırıklarıyla karışıyordu (s:52).

Böyle ağlarsan kimse seni kocaya almayacak, sevmeyecek (s:60).

Fakat bu kadınlar garip mahluklardı. Hiçbir şeyi tadında ve kararında bırakmayı bilmezlerdi (s:289).

Kadınların zihinsel ve duygusal özellikleri genellikle olumsuzdur. Maddeci ve gösteriş meraklısı olarak temsil edilirler:

Çünkü ihtiyar kııda gösteriş ve azamet duygusu, menfaat duygusundan çok daha kuvvetliydi (s:227).

“Toyluğuna göre bu çare dâhiyane bir buluştu. Topunun değeri bir beyaz mecidiyeyi geçmeyen bu eşya bu üç fakir için bir tarih olacak kadar ehemmiyetliydi” (s:62).

“Bütün aldatici renkleri sönmüş, gözlerinde bir zerre hayal kalmamış, yanımda dinlenirken, yahut karşımda, dudaklarında bir yorgunluk sigarası ile dedikodu yapar, müzik, tiyatro, politika gibi bütün aklının ermediği şeylerden bahsederken, daima ölecek gibi sıkıldım” (s:322-323).

Romanda kadınlara dair kullanılan diğer alçaltıcı söylemler: Sokak süpürgesi, azgın aşifte (s:52), fahişe (s:194), İzmir yosması (s:219).

Samiha Ayverdi'nin *Son Menzil* romanında Şöhret dadının Seniha'dan sonra kendini en yakın hissettiği kişi ressam Haşim'dir. Bunun sebebi Seniha'nın bir kadın oluşu sebebiyle tabiatı gereği bir erkeğe ihtiyaç duyduğu düşüncesinden kaynaklanır:

Hem ne de olsa Seniha bir kadındı; insanın bâhusus ihtiyarlıkta bir erkek hâmiye ihtiyacını nasıl inkâr edebilirdi? (s:67).

Günün birinde Aziz karşısına gelip, Melek'in hâmişi sıfatıyla kendisinden bu sevginin bir son şekle bağlanmasını isteyecek olsa ne söyleyecek, ne yapacaktı? (s:145).

Cemile'yle evlenen Haşim, Cemile'nin eski kocası Ali Feyyaz'a karşı bir vicdan azabı hisseder. Fakat Ali Feyyaz, Cemile gibi bir kadının yükünü omuzlarına aldığı için vicdan azabının gereksiz olduğunu söyler:

Cemile gibi bir kadının yükünü omuzlarına aldığı için ben Hâşim Bey'e şahsen minnettârım bile (s:150).

Romanda kadınlar sık sık ataerkil düşüncenin bir uzantısı olan tahakküm altına alınan, himaye edilmesi gereken ve yetersiz olarak görülen kadın fikrinin izleri görülür:

Ah bu Haşim ah, o kadını aldıktan sonra büsbütün sinirli oldu (Ayverdi, 2014, s:213).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında Nuran, başından geçen mutsuz bir evlilikten sonra hayat karşısında güçsüz çizilen bir kadındır. Günay, *Huzur*'daki erkeklerin belli başlı ideolojilerin savunucuları olarak belirginleştirilirken, kadınların bir türlü duygu dünyasından çıkıp fikir dünyasına katılamamalarına dikkat çeker (2011, s:167). Roman boyunca kadınlar, evlilik ve aileyle sınırlı dünyalarının içindeki huzursuzluğu yaşarlar. Nuran'ın Mümtaz'la İstanbul'da geçirdiği güzel günlere rağmen eve döndüğünde annesinin tavırları ve kızının hâli ona yaşadığı hayatın iyi yönlerini tamamen unutturur. Bu yüzden bir düşünceye, bir fikre bağlanamaz; kendisini hayat karşısında savunmasız, zayıf hisseder:

Kendini, küçük, sâf bir kadın buluyordu; erkeği onu nereye götürürse oraya gidecekti. Elverir ki o yanında olsun. Mümtaz'a güveniyordu. Yaşına rağmen büyük ve kuvvetliydi. Herkesten değişik, her şeye meydan okuyan bir hâli vardı. hayat karşısında bir düşüncenin adamı olmak kudretini gösterebiliyordu. “Ömrüme bir istikamet versin, bu kadarı yeter...” diyordu. Gerisi onun işiydi. Erkeğinin arkasında sonuna kadar yürüyebilirdi. Bütün uzviyetinden bu çift güvenmenin sıcak hamlesi geliyordu. Çünkü sevdiği adamın düşüncesini paylaşmak, onunla yol arkadaşlığı yapmak aşkın başka bir neviydi (s: 183).

Nuran'ın yapacağı yol arkadaşlığı, erkeğin yanında yürümek değildir. Erkeğin arkasında olması gerekir çünkü önünde onu koruması gereken bir erkeğin varlığına ihtiyacı vardır. Nuran etrafındaki erkeklerin imdat çağrılarına yetişemediği için huzursuzdur. Kadına toplum tarafından erkeğin bütün sorunlarına çare olması, varlığını erkek için dayanılmaz kılması fikri empoze edilir.

Romanda kadınlara dair kullanılan sıfatlar ve alçaltıcı söylemler: dul kadın (s:82), metres (s:87), cins (s:122), orospu (s:314), yosma (s:317).

Dünyanın Mihveri Kadın mı Para mı? adlı romanda kadının zihnen bir çocukla eş olması fikri tekrar karşımıza çıkar:

Kadın dediğin densiz çocuğa benzer. Elindeki oyuncakını kırar, bir yenisini ister (s:209).

Toplumda kadının erkeklerden daha namuslu olması gerektiği düşüncesi yaygındır:

Kasabada herkesi tenkit ettiği halde onlar için “fena insanlar değil; hanım da çok nazik, kızı da Allah için eteği belinde namuslu kız” derdi (s:227).

Mill, toplumda erkekler tarafından kendilerinden zihnen daha geride gördüğü kadınların ahlâken iyi olmasını beklemesiyle kadına yüklediği bu sorumluluğun dikkat çekiciliğinden bahseder (2016, s:106). Bu çelişkili durumda kadının zihinsel varlığının toplumsal şartlara olan bağlılıkla ilgisine karşı ataerkil düşüncede oluşmuş bir körlük vardır.

Romanda kadınlar için kullanılan “dişi köpek” söylemi, kadına hayvansılık atfeder:

Kaba söyleyeceğim, gücenme. Dişi köpek kuyruğunu sallamayınca erkek köpek arkasından gitmez (s:209).

Semahat, birkaç ayda bir gömleğini değiştiren dişi yılan gibi gönlünü kaptan kaba boşaltan zehirli bir çiçektir (s:194).

Burada kadına atfedilen hayvansılık, kadının yırtıcılığını ve tehlikeli oluşunu vurgular. Berktaş, Darwin’in evrim teorisiyle yüzleşen batılı erkeklerin kendileri ile yeryüzündeki hayvan ataları arasında koyulacak bir tampona olan ihtiyaçlarından bahseder (2015, s:135). Kadının zihinsel kapasitesinin erkekten geri görülmesi, hâliyle onun daha ilkel bir varlık oluşuna dair inancı içerir ve erkeğin kadına hayvansılık atfetmekteki düşüncesinin temelinde bu tampon bölgeyi doldurma ihtiyacı vardır.

Romanda kocasını genç erkeklerle aldatan Semahat, ahlâksız bir kadın olarak nitelenir. Semahat’ın âşıklarından biri olan Mahir Hüsnü’nün karısı, Semahat’ın başka bir aşığından Mahir Hüsnü’ye gelen bir mektubu okuduktan sonra Semahat’ın ahlâksızlığının doğuştan gelen bir özellik olduğunu söyler:

Semahat’ın yaratılışındaki ahlaksızlıklar kuşkusuz, kadına adına birer lekedirler. Ama ben, erkeklerin teşbih gibi doksan dokuzunu birden bir ipe dizdikleri için böylelerinin de bulunmasına gerek olduğu kanısına vardım. Bizim öcümüzü onlar sizden güzel çıkarıyorlar. Kötülere de ihtiyaç olmasaydı Tanrı onları yaratmazdı. Sen evdeki günahsız karını, suçsuz çocuklarını bırak. İhtiyar kocasının üstüne orospuluğu zevk edinmiş bir kadına gönüllün. Taa kovuluncaya kadar erkeklik onurunu onun ayakları altına ser (s:196).

Ahlâksızlığın kadının sahip olduğu doğuştan gelen bir özellik olduğunu savunan bu görüş bir kadının dilinden verilir. Kadının dengesiz bir varlık olduğuna dair var olan inanç yazarın düşüncelerinden izlenir:

Kadın, gereğine göre yüzüne vereceği ifadeye hükmeden büyük bir komedyendir. Onda gördüğümüz yüz hangi anda asıl kendi yüzüdür? Bunu kolayca fark edemeyiz. Kandırıcılıktaki başarılarının çoğunu bu ustalığa borçludur (s:177).

Semahat’ın kocasının gözünde karısı bir melektir ve kocası kendisinin ölümü halinde karısının koruyucusuz kalacağından endişelenir:

Ölüm Allah’ın emri, bugün değilse yarın olacak. Fakat sevgili Semahat’ini kime bırakacaktı? O, kendinden sonra koruyucusuz yaşayabilir miydi? (176).

Toplumda kadınların doğayla ve doğa dışı varlıklarla ilişkisine dair var olan inanç, Edip Münir’in arkadaşlarıyla evlerini soydukları yaşlı karı kocanın arasında geçen konuşmada görülür:

-Efendi, ben korkuyorum. Molla Gürani’deki mezarlıktan bir hortlak çıkıyor, geceleri evleri dolaşıyor.

-Kadın lafi canım. İnanma. O eski mezarlıkta yatanların kemikleri bile kalmadı (s:140).

Bunların dışında kadınlarla ilgili diğer olumsuz söylemler şunlardır: Hristiyan orospusu(s:60), kibar orospu (s:191), orospu (s:75,196).

Refik Halit Karay'ın *Bugünün Saraylısı* adlı romanında kadının ahlâksız oluşuna dair var olan düşünce yine kadının tabiatıyla ilişkilendirilir:

Ben çok roman okumadım, ama böylesi de olacak. Köylü kızlar arasında bile emsaline rastlamadık mı? Vücutlarına el sürdürmedikleri halde dört beş köyü birbirine katan fettanlar yok mudur? Zannedirim o huydakiler erkeklerden kadın hıncını çıkarmak için Allah tarafından suret mahsusada yaratılmışlardır (s:96).

Fettan, mecazi anlamda kadın için kullanılan bir sıfattır ve fitneci, ortalık karıştırıcı gibi anlamlara gelir. Kadın düşkünü erkeklerin nefsinin sınayan fitneci kadın temsilleri, erkeğin iktidar kaybı konusunda duyduğu endişenin bir yansımasıdır.

Gösteriş meraklısı kadınlar ruhsuzlukla suçlanırlar ve kadındaki maddeci eğilimler bir hastalık mahiyetindedir:

Kokettri müptelası kadın ekseriya ruhen dar bir insandır; nadiren şefkatli bir zevce, bir ana olur. Binaenaleyh izdivaç için aranacak esas vasıflar kendilerinde noksandır. Fakat böyle bir hastayı tedavi imkânsız sayılamaz (s:193-194).

Alafranga yaşama yönelip geleneksel değerlerini kaybederek tehlikeli bir kadın hâline gelen Ayşen, Ata Efendi tarafından modern bir silaha benzetilir:

Olmaz, bilir işini Ayşen! Bir bomba, alev saçıcı bir alet, bir harp silahıdır o! Oyunağı andıran modern silahlardan! (s:214).

İdeal kadınlık çizgisinin dışına çıkan Ayşen, zevk ve sefa düşkünü bir kadın olmayı seçmiştir, bu da geleneksel değerleri sürdürmek isteyen eril düşüncenin kendisini modern değerler karşısında saldırı altında hissetmesine ve kadını yıkıcı bir varlık olarak görmesine neden olur.

Ataerkil düşünce erkeği akıl ve bilinçle özdeşleştirirken kadını doğa ve duygularla özdeşleştirir. Kadınların sezgileriyle yaşayan bir varlık olduğuna dair var olan inanç yazarın Üftade'nin doğuştan gelen bir özelliği olduğunu düşündüğü sezgisel gücünden bahsederken görülür:

Üftade'nin bütün cehaletine rağmen kadınlara has fitri bir anlayışla işin içyüzünü keşfettiğini halinden anlayıp susuyor (s:100).

Kadınların dengesiz ve güvenilmez varlıklar olarak temsil edilirler ve davranışlarına dair bir tahminde bulunmak neredeyse imkânsızdır:

Kızlara, kadınlara güvenilmez; en ağırbaşlısı beklenmedik bir anda armut gibi erkeğin ağzına düşüverir (s:157).

Kadınlara dair diğer olumsuz söylemler: Aşifte (s:161), erkek artığı (s:204), kancık (s:232).

Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanında İstanbullu Hoca'nın karısı Emine, ülkenin içinde bulunduğu durumdan bihaberdir ve Emine'nin aklı bu meseleler kendisine anlatılsa dahi anlayamayacak kadar kıttır:

Emine hiçbir şey anlayamıyordu. Bütün bu olup bitenlerin sanki kendisi ile hiçbir ilgisi ilişiği yoktu. Hattâ olup bitenleri de kendisine üstünkörü, yarımıyamalak anlatmışlar, düğüm noktalarını, can alacak yerlerini atlayıp geçmişlerdi. Kocasını neden bırakıp gitmişti? Kaçtı diyorlardı. Neden kaçacaktı? Vur emri çıkmış, düşmanları varmış! O büyük, o pırlanta gibi kalpli, o sevmesini, o okşamasını bilen adamı neden vurmak isteyeceklerdi? İstanbullu Hoca'ya kim ve neden düşman olacaktı? Hele bunları Emine zerre kadar anlamıyordu. Anlayamayacağını da pek iyi biliyordu (s:395-396).

Romanda sözünde durmama, tehlikeli, güvenilmez ve korkak olma gibi olumsuz özellikler kadınlara atfedilir ve bu özellikleri gösteren erkekler daima kadın gibi olmakla suçlanır:

Çünkü artık benim için ha Ankara hükümeti, ha Yunan. Bunu iyi düşünün. Ha o, ha o. Bu herifler ne kadir bilir, ne kıymet. Karı gibi nankör ve dönecek bunlar (s:413).

Arkadaşlar, bu vatani verdikleri söze ihanet eden, dostlarını vuran orospular değil, bu vatanın çocukları kurtarabilir ve kurtaracaktır (s:414).

Hedef beraberliği ortadan kalkacak, sırf ona dayanan anlaşma yok olacak, sonra da hâlâ “vefa”dan, “arkadaşlık”tan ve “mertlik”ten bahsedilecek ve “kalles” gibi, “kancık” gibi kaypak, kaypaklıktan kurtulmak için kesin ispatlar isteyen yaftalar silâh diye kullanılacaktı, öyle mi? (s:441).

Yiğitlik, cesaret, akıl, korkusuzluk gibi duygulara sahip olmak bir erkek olmanın gereğidir ve bu gereği yerine getirmeyen erkekler kadınsılaşmıştır.

Romanda kadınlar için kullanılan diğer sıfatlar ve söylemler şunlardır: Kancık (s:132, 360, 401,430,431,432), fahişe (s:137), kahpe (s:262, 338, 385, 407, 412), kahpe dinli (s:262, 337), avrat çeneli (s:310), Topal orospusu (s:335) orospu (s:373, 401) orospu dölü (s:337), kahpe avrat (s:432).

Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* romanında Ayhan Cimşidoğlu'nun Gülbün'e karşı takındığı tavır Gülbün'ü olumsuz etkiler. Ayhan, Gülbün'ü iffetsiz bir kadın olarak görür:

Ayhan böyle konuşur, göz bebekleri ufalır, ufalır, alaycı kıvılcımlar gibi seğirtir durur. Senin yüzünü gözünü hızla yalayan kaypak bakışlar şöyle konuşur: “Seni fingerdek aşifte, bana iffet mi satacaksın? (s:94).

Gülbün'ü inceden inceye yoklayan bakışlarla devam etti:

-Kendini ağır satmak isteyen yosmaların öksesine konmam. Kimisi daha fazla koparmayı tasarlar, nazlanır (s:122).

Fî tarihinde bana madik oynamaya kalkan, üç gün kapattığını, dört başı mâmur bir dayaktan sonra sokağa fırlattığım şıfıntı sen değil misin, yahut o aynı senin benzerin değil mi? Düşün taşın, hatırlayacaksın (s:126).

Kadının korunması, himaye edilmesi gereken bir varlık olduğuna dair inanç, Gülbün karakterinin küçük bir erkek çocukla girdiği diyalog vesilesiyle okuyucunun karşısına çıkar:

“Bir kızım olacak Rolli, çünkü senden başka oğlan istemem. Amma bir kızım olursa sana ağabey der. Sen onu müdafaa edersin. Mektepte çocuklar saçını çekerse bırakmazsın. Onu korkutmak isterlerse önüne geçer mâni olursun değil mi Rolli?” (s:321).

Romanın baş kişisi olan Gülbün’ün dilinden verilen bu sözler, Erol’un bakış açısındaki eril tahakkümün izlerine örnektir. Kadın kendini müdafaa edecek niteliklerden yoksun bir varlık olarak temsil edilir.

Romanda kadınlara dair kullanılan diğer olumsuz söylemler: Adi kadın(s:102), aşifte (s:213), ayıplı (s:219), yosma (s:220), kahpe (s:287).

Nezihe Meriç’in *Korsan Çıkmazı* romanında Meli tarafından sürekli yinelenen “adam olmak”, akıllı, bilgiyi ve medeniyeti erkeklikle bir tutan zihniyetin ürettiği bir söylemdir:

“Ah Meli, ah Meli sen de adam olacak mısın acaba?” derdi (s:75).

Yeni ideolojiyle yetişen idealist, duygu ve düşünce bakımından yükselmiş olan kadınlar için bir fikrin, bir idealin peşinden gitmek her şeyden önemlidir. Bu yüzden eğitimsiz, akıllarından çok içgüdüleriyle hareket eden kadınlar Neyyire Hala’nın ve bu iki idealist kadının dilinden olumsuzlanır. Meli’nin akrabası Rahşan Koçakoğlu, eğitimsiz olduğu için akılsız bir kadın olarak tasvir edilir. İçgüdüleriyle hareket eden bu kadın tipi romanda, ideal kadın tipi özelliklerine zıt özelliklerle yer alır. Ağırbaşlı, sakın, akıllı Meli’nin aksine Rahşan Koçakoğlu kıpır kıpır, kurnaz, gündelik zevklere sahip, maddeci bir kadındır:

Beyaz bacaklarını üstüste atmış. Ayağında, pahalı, taşlı tokalı, rüküş terlikler. Bu beni adam yerine koymadığından değil de, terlikle misafir karşılanmayacağını bilmediğinden. Zaten bacak bacak üstüne atış biçimiyle, az önceki sırtını kaşıyış biçiminde, kenar semtte bir evin, avluya bakan taşlık penceresi, açıkça görünüyor (s:136).

Yazar tarafından Rahşan Koçakoğlu ile temsil edilen, içgüdüleriyle hareket eden kadınların düşünerek akıl edebileceği tek şey bilgili ve kültürlü bir kadın karşısında yenik olduğudur. Kadınlar arasındaki hiyerarşiyi destekleyen bu tutum, eril düşünceden izler taşır.

Romanda kadınlara dair kullanılan diğer söylemler: orospu (s:166), çürük dişli yelloz (s:9), cadının eskimişi (s:10), kadınca bir kurnazlık (s:136), dişi (s:139,143), sıçan karı(s:166).

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında yüzbaşı Cemil'in sevdiği kadın olan Neriman, romanda duygululuğuyla sert havayı yumuşatır:

“-Sahi... Siz hiç adam öldürdünüz mü kendi elinizle, göz göre, Cemil abi?

-Yok... Topçular göz göre adam öldüremezler, isteseler de”(s:24).

“Neriman, Cemil'in alay ettiğini anlayınca somurttu:

-Öyleyse daha kıyıcı olur topçular... Gözüyle gören, ne de olsa, biraz acır! Siz gülüyorsunuz ama, ben üzülüyorum. Adamın hali gözümün önünden hiç gitmiyor. Nasıl bunalttılar güpegündüz? Bir aralık iki yanına bakmış... Ayaklarını yere vurup tepelerin arkasına sıçramak geçmiştir içinden, eminim. Savaşlarda da böyle mi olur? İnsan savaş meydanlarından uzaklarda bulunmayı ister mi bunalırsa?” (s:25).

Neriman ile Cemil arasında geçen bir diyalog, ataerkil düşüncedeki kadının zihinsel yetersizliğine dair oluşan önyargıları içselleştirmiş olan bir kadının temsilini öne çıkartır:

“-Sen niçin düşünmüyorsun?

-Ben düşünebilir miyim? Erkeksin sen... Güçlüsün... Düşünmek sana düşer”(s:9).

Romanda Müderris Hacı Nizamettin Efendi tarafından dile getirilen millet-kadın benzetmesi, kadını pasif bir konuma iten ataerkil tahakkümün kadının edilgenliğine olan inancını gösterir:

İttihatçılar vaktiyle ne derlerdi? “Millet karıdır. Hükümet onun eridir. Erine karşı gelen karının cezası şeriatta yazılı.” Derlerdi. Memurdan, zaptiyeden yanıp yakılsak, erine karşı gelmiş karı gibi bizi terslerdiniz. Bunca yıl karı gibi kullanılmış milletten sen bugün ne hayır beklemektesin? Kendi zaptiyesinden, bunca yıl, ödü yarılan millet, toplu tüfekli düşmanın karşısına, ordusuz, silahsız nasıl çıkabilir? (s:305-306).

Romanda savaşta gerekli yiğitliği ve cesareti gösteremeyen erkekler “karı gibi” olmakla itham edilir. Kadının korkak, pasif, edilgen olduğuna dair olan inanç erkeklerin söylemlerinde yinelenir:

Cemil, soruyu duymadı. Dalmıştı. Kızgın kızgın soluyordu. Gözlerinde köpek yavrusu açlığı ısıldayan şu çocuğa bak bir... Bir de “Biz karıyız” demeye utanmayan heriflere bak!.. Akhisar'ı düşmandan kurtarmak neden düşsün bu Teğmen Faruk'a?.. (s:312).

Gücüm yetse kaçır mıyım karı gibi? (s:345).

Kadının korkak ve pasif olmasının yanında sözüne güvenilmemesi gereken bir varlık olduğuna dair güçlü bir inanış vardır:

Sakin konuşuyordu. Ben aşağıdan yukarıya bakıyordum. Ömrümde o kadar yakışıklı, o kadar güçlü, o kadar bilgik erkek görmedim!.. Ona, orada inanmamak için kancık, kahpe, vatan haini olmak lazımdı (s:231).

Romandaki kadınlara dair diğer olumsuz söylemler: Pezevenk (s:45,47,48,49,51,78,200,307,338,417,471) kodoş (s:47,51,307,472) kaltak (s:48), kavat (s:48,336,338,416), karı(s:51,52,63,200,374,418), dişi yılan(s:51), orospu(s:52,63,78,204,310), kahpe(s:52,59,62,63,76,77,104,205,231,338,374), kahpe

avratlı dünya (s:198), kahpe anaları (s:308), kahpe dölü (s:336), gâvur tohumu (s:308), kancık (s:91,92,231), avrat (s:52), avrat çerçisi (s:338), kötü karı (s:76).

Orhan Kemal'in *Evlerden Biri* romanında bedensel özellikleriyle öne çıkan kadınlar cinsel duyguları tarafından esir alınmışlardır:

Kadın huysuzlaştıkça huysuzlaşmış... “Tabii,” demişti, “Karı azgın kısrak gibi” (s:61).

Ekonomik olarak çıkar odaklı şekillenen ilişkilerin hüküm sürdüğü bir ortamda, kadınlar da olumsuz duygusal ve bilişsel özelliklerle temsil edilirler. Kadınlara göre içinde yaşadıkları olumsuz hayat şartlarını değiştirmenin tek yolu iyi bir eş seçimi yaparak eşinin himayesi altına girmektir:

Ayşe'nin içi kaynıyordu sevinçten. Demek, demek sonunda o da bir erkek tarafından beğenilmişti? Onun da bir sahibi olacak, kim bilir belki de babasından boşalacak odanın soğuk karyolasını birlikte ısıtacaklardı! (s:178).

Yan yana yürüyorlardı Aynalıçeşme'ye doğru. Sağ kaldırımdan. Yanındaki adamın sağında yürümekten kadınsal hazlar duyuyor, çevresinden gelip geçenlere bakışıyla sanki, “Bu adam var ya, şu solumdaki adam? Benim erkeğim? Siz beni onun karısı da sanabilirsiniz. Böyle sanmanız daha iyi!” diyordu (s:181).

Fakat eş seçiminde kadının sağlıklı seçim yapamayacağı düşünüldüğü için kadın ailesi tarafından yönlendirilmelidir. Geleneksel düşünce yapısında evlenme çağındaki genç kızların eğlenceye düşkün olduğu düşünülür. Bu düşünceye göre evlilik, hayati bir öneme sahiptir ve kadının eş seçimi konusundaki yetersizliği büyüklerin yol göstericiliğiyle giderilir:

Demem o ki, kızınızı pek başıboş bırakıyorsunuz. Hani malum ya, bir kızı kendi keyfine bırakırsan ya davulcuya varır, ya da zurnacıya derler (s:249).

Leman ve Erdal arasında geçen diyalog, kadının akılla olan ilişkisine dair küçük bir detay barındırır:

Kadın beklenmeyen bir akıllılıkla:

“Atomu parçalayanların memleketinde böyle oda, böyle kirli yaygılar, karyola yok mu?” dedi.

“O da doğru ya... Gazocağı yandı, o tavayı oturtun üstüne...”

Birden kadınlığını takınan kadın: “Neler de biliyorsunuz!” dedi. (201-2)

Leman'ın akıl yürütmesi Erdal'da şaşkınlık uyandırırken, Leman karşısındaki erkeğin bilgisine hayranlık besleyerek kadınlığına uygun davranmış olur.

Romanda kadınlara dair kullanılan diğer olumsuz söylemler: Azgın karı(s:114), karı kancık takımı (s:153), azgın kadın(s:196,252), cenabet karı (s:24) cadaloz (s:27) lanet karı (s:28), acuze(s:24), kancık (s:229), kaşar (s:252), orospu (s:254).

Tarık Dursun K.'nın *Denizin Kanı* romanında kasabadaki kadınlar erkekler tarafından korunmaya muhtaç, tek başına karar alamayacak kadar zihinsel açıdan güçsüz çizilirler:

Kız kısmının akıllı bir karış havadadır, Iraz'ınki de öyleydi(s:92).

Kasabada toprak zengini olan Hacı'ya karşı isyan eden sünger işçilerinin direncini hiçe sayarak büyük bir kavgaya sebep olan kadınlar, kontrollerini kaybettikleri zaman düzeni tehdit edici hâle gelirler:

Kıçınız sıkı, hemen höngürdemeye başladınız. İki delikli karılarınza sahip çıkamadınız, torba edip ağızlarını büzemedi biriniz. Kafa etlerinizi yedirdiniz karı milletine. Sizlerden yüz bulmasalardı, dın diyebilirler miydi, başkaldırabilirler miydi? Yılan gibi adamı sokarlar mıydı? (s:315).

Bir erkek tarafından korunmaya muhtaç olan, tek başına karar alamayan ve akıllı bir karış havada olarak betimlenen bu kadınların zihinsel güçsüzlüğü onların yaratılıştan gelen bir özelliğiymiş gibi temsil edilir. Hayat karşısında tecrübesiz olan çocuklarla bir görülürler:

Karının da çocuktan farkı mı var? Saçı uzun akıllı kısa bir mahluk! (s:222).
Laflasam bacımla, açılır mıyım acep? diye düşünmedi değil. Sonra caydı. Eksik eteği kendi işlerine karıştırmak hesaplı değildi (s:17).

Romanda Iraz'la Mustafa'nın düğününde, Iraz'ı bir atın sırtına bindirdiklerinde yaşlı bir kadın, kocası Mustafa'yı Iraz'a bağlamak için at kuyruğuna ait bir telle büyü yapar. Kadınların doğaya olan yakınlığı fikri ve bu sebeple aralarındaki gizemli ilişkinin varlığına duyulan inancın yansıması romanda açık bir şekilde görülür. Kadının gizemli varlığına dair en belirgin örnek romandaki süngerçi halkının deniz kızlarının ölümcül varlığına dair olan inancında görülür. Sünger işçilerini konu edinen bu romanda, mitoslara yer verilerek zenginleştirilmiş bir anlatım vardır. Berktaş, Yunan mitolojisindeki incelemelerinde erkeklerle kadınlar arasında gerilimli, kaygı ve korkuya dayalı bir ilişki olduğundan bahseder (2016, s:134). Deniz kızları ile sünger işçileri arasında gerilimli bir ilişki vardır. Sünger işçilerinin ölümüne sebep olan deniz, romanda ayrı bir mitolojik karakter gibi yer alır. Deniz kızları ise sünger işçilerini ayartan, denize çağıran, kışkırtan, ölümcül varlıklardır. Şehvani yönleri baskın olan deniz kızları, erkekleri etkileyerek daha derine dalmalarıyla erkeklerin ölmelerine sebep olurlar. Varlıkları tehdit edicidir:

Derler ki: Süngere inen süngerçi korkacaksa, en çok bundan, deniz dibi cinlerinin bu iki azgın kızından korksun!.. Onlar hiçbir vakit erkeğe doymaz. Üstlerine çektikleri süngerçi kısmıyla yer gibi oynaş tutar, delirtir, her bir daim, her bir daim canlarını çektiyip kendi üstlerine, kan getire getire öldürürler.

O iki azgın cin atası kızı, bütün doymazlıklarıyla mayıstan taa ekim ayı sonuna kadar Ege'de kalırlar, nerde bir süngerci kayığı görseler; nerde bir sünger tayfası sezinleseler, hemen orada karargâh kurarlar. Pusuda beklerler (s:230).

Romanda kadının zihinsel ve duygusal varlığına dair kullanılan diğer olumsuz söylemler: Orospu(s:11,55,149,219,257,293,304,308), pezevenk(s:116,304), azgın kız(s:230), kara dinli şırfıntı(s:219), kahpe(s:308), iki delikli karı(s:315), yılan (s:315).

Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında, Amerikalılarla ortak iş yaparak ticarete yükselen ve iyi bir iş adamı seviyesine gelen Güngör'ün nişanlısı Melahat, Güngör'le parası için birlikte olan, maddi şeylere önem veren bir kadın olarak tasvir edilir. Kadını maddi zevklere meyilli gören, bu özelliğini kadının tabiatına özgü olarak yansıtan ataerkil düşünce, Soysal'ın karakter kurgusuna yansır. Güngör'ün Melahat'e verdiği yüzük, Melahat için bir mutluluk kaynağıdır ve mutluluğu maddi şeylere dayalı olduğu için geçicidir. Güngör mülkiyetçi bir bakış açısına sahiptir, kadını metalaştırır. Soysal, erkeğin mülkiyetçi bakış açısını Güngör üzerinden eleştirirken bir yandan Melahat üzerinden kadının maddi şeylere olan zaafına da eleştiri getirir fakat bu eğilimin bir kadın temsiliyle eleştirilmesi cinsiyetçi bir bakış açısını doğrular.

Güngör birlikte olduğu kadının iyi bir vitrin gibi olmasını ister. Bu yüzden güzel olduğunu düşündüğü Melahat'i elinde tutmak için gerginlik yaratarak ilişkide kararsız bir tavır sergiler. Güngör'ü kaybetmekten korkan Melahat, karısından boşanmış bir adamın her an kendisini de bırakabileceğini düşünür. Elde ettiği başarılarla sürekli övünerek kendini mühim biri gibi göstermeye çalışan Güngör, kadınları boş ve ahmak varlıklar olarak görür:

Evet. Bunu kafana iyice yerleştir, mükemmelim ben!

Mükemmeldi evet. Paskalya yumurtalarını boyamakla başladığı işi bugünkü durumuna nasıl getirdiğini bu süs bebeğine anlatamazdı. Tam kavrayamaz. Boşuna konuşuyor, zaman kaybediyorum. Bir an önce yemeği bitirip boşanma işini yoluna koymalıyım. Bu güzel alığı yoluna koymak bundan sonraki iş (s:84).

Gözlerini kısarak, karşısındaki başarılarını değerlendiremeyen, ama bunların nimetlerine konmaya hazırlanan güzel kuşa baktı (s:87).

Romanda kadınlara yönelik kullanılan olumsuz söylemler: Yollu(s:31), düşmüş kadın(s:146), orospu(s:33,34,146,171,172,246), orospunun piçi(s:265), pezevenk(s:35,265), kancık(s:55).

Vedat Türkalî'nin *Bir Gün Tek Başına* romanında Nermin, kendini açıklayamadığı noktada duygusallığına sığınır, sürekli içlenir ve ağlar. Kenan'ı çileden çıkaran bu tavır, Nermin'e şiddet uygulamak istemesine sebep olur. Nermin, Kenan'ın

kafa karışıklıkları ve derin bunalımları karşısında hiçbir derinliği olmayan, yalnızca ağlayarak kendini ifade etmeye çalışan bir kadındır:

Gözyaşlarıyla kocasını yuvaya çağıran kadın! Aşağılık biçimde olağan; en pis, en gülünç biçimde... Nasıl kurtarırmı seni ben? Biraz durulmuş gibi doğruldu ağır ağır. Nermin'in hıçkırıklarından başka bir şey duyulmadı uzun süre. Sonra yavaşladı hıçkırıklar, derin iç çekmelere dönüştü.

Bu kadar mı aptal buluyorsun beni? dedi. Oturup konuşulamaz mıyım? Dinlenemez mi, anlamaz mıyım seni? Ne olur, söyle bir şeyler. Nedir bu olanlar? (s:273).

Kenan Nermin'i aynı zamanda ülkenin içinde bulunduğu durumu umursamamakla, gamsızlıkla suçlar. Kenan için Nermin, düşünmeden yaşayan bir kadındır:

Bütün bu olayları sadece okuyor bu kız... Sesli, sessiz... Gözleriyle, bir de ağzı ile... O kadar... (s:57).

Nermin, kocasıyla arasının bozulmasını büyüye yorar. Arkadaşı Refia ve annesi de Kenan'ın uzaklaşmasını aynı tutumla karşılarlar. Nermin büyüünün bozulması için Eyüp'e gider, adak adar:

Biliyorsun ben de inanmam böyle şeylere... Sonunda inanırım. Kimden alıyorsun bu aklı sen?.. Belli ki üstelemişler. Neyini bilirmişim ki ben senin? Kim inandırdı peki?

-Refiş mi söylüyor bunları?

Nermin anlamadan baktı:

-Neyi?

-Büyü işini... O çok inanır da böyle şeylere...

Nermin yakalandığını anlayıverdi birden. Üzgün baktı önüne, bir süre sustu, sonra çocuksu bir içtenlikle başını kaldırdı

-O da söyledi, dedi, annem de söyledi. Herkes söylüyor. Biliyorum küçümsüyorsun beni... Ne yapacağımı bilmiyorum ki... Kalmadı başka çarem (s:274).

Berktaş, 15. yüzyılda cadılığın kökünü kazımak için iki rahip Sprenger ve Kraemer'in yazdığı *Malleus Maleficarum*'da, kadınların kendi zayıflıklarından ve yönetme konumunda olmamaktan nefret ettikleri için “daima aldatmaya yakın, kin dolu, gizli bir düşman” haline geldiklerini ve öç almak için büyücülük ve cadılığa başvurdıklarını öne sürdüklerini söyler (2015, s:219). Kadınlarla ilgili geleneksel önyargılar barındıran bu metinde, bütün kadınların cadılık ve büyücülükle ilgisi olduğu ileri sürülür. Tarihte kadınlar daima olağanüstü, mistik uygulamalarla ilişkili görülmüştür. Geleneksel düşünce yapısındaki kadının gizemli ve düzen bozucu gücü karşısında duyulan endişeler, kadının kötü güçlerle iş birliği yaptığına dair bir inancın oluşmasına sebep olmuştur. Romanlara da bu tutum yansımıştır.

Günsel ise Nermin'in tersine güçlü, sağlam karar alabilme yeteneğine sahip, bilinçli ve akıllı bir kadındır. Sosyalistlerin erkeğin yoldaşı olarak gördüğü ideal kadın, aklarla karaları birbirinden ayıran, yanlış arkadaşlıklardan sakınan, duygularını

mantığının gerisinde muhafaza edebilen bir karakterde olmalıdır. Fakat Günsel'in devrimci abisinin şu sözleri, sosyalist çevrede erkeğin bilinçli kadına karşı olan mesafeli tavrını gösterir:

Aklı başında arkadaşları vardı, bilinçli kızlar. “Onlarla evlen,” dediler kaç kez. “Tanrı esirgesin,” dedi. “Onlarla hükümet baş edemiyor, ben ne halt ederim?..” (s:116).

Burjuva kadını olarak romanda yer alan Refia, romandaki bütün olumsuz özellikleri üzerinde toplar. Şehvetli, doyumsuz, çıkarıcıdır ve maddi hırslara sahiptir:

Birkaç kez aradı Rasim'i, Ankara'ya gitmiş. Refi's'te bir yakınlık... Günsel'i öğrendiyse Rasim'den... Böyledir orospular... (s:561).

Romanda kadınlara dair kullanılan diğer olumsuz söylemler: Kancık orospu (s:435), kaltak(295,342,411,457), orospu(75,295,328,420,435,456,457), kahpe(115), karı(319,327,328,385,411,415), şıllık(328), zavallı kadın (274), şırfıntı (560), dişi köpek (593).

Konar-göçer bir yaşamdan yerleşik hayata geçen yörüklerin kan davasını konu edinen *Yılanı Öldürseler*'de geleneksel bir ailedeki bütün ilişkilere dair belirleyici bir konumda olan Halil'in annesi, kocası Halil aşığı Abbas tarafından öldürüldüğü için Esme'yi bu ölümden sorumlu tutar ve Esme'nin öldürülmesi için torunu Hasan'ı ve amcalarını geleneksel toplumlardaki namus algısını kullanarak sürekli kışkırtır:

Bir kadın isterse başka bir erkekle çatışmayı, donunun bağını kocasına tutturmuş da gene de kocasının yanında çatışmış da kocasının haberi bile olmamış (s:94).

Ataerkil tahakkümün tipik bir örneğinin temsili olan büyük anne, torunu Hasan'ın psikolojisini dönüştürmeye çalışarak annesinin katili olmaya zorlar. Bunun için de toplumdaki kadına dair oluşmuş önyargıların dildeki yansıması olan cinsiyetçi deyimleri kullanır:

Üstelik de gül gibi yavrusunu bırakıp da evlenecekmış. Kuyruk sallaya sallaya oğlumu öldürttü. Şimdi de gül gibi babayığit torunumu kahrından öldürtecek (s:23).

Ataerkil tahakkümü bu derecede benimseyebilmiş bir kadın olan büyük annenin varlığı, bu düşüncüyü köydeki bütün insanlara sirayet edecek kadar dirençli bir şekilde sahiplenmesi, otorite sahibi bir kadının erkeklerin kurduğu düzende ne kadar önemli bir noktada durduğunun göstergesidir.

Romanda kadınlara dair kullanılan diğer olumsuz söylemler: Orospu (s:15,29,33,37,95), pezevenk(s:15).

Kadını sahip olunan bir meta olarak gören zihniyetin eleştirildiği *Fikrimin İnce Gülü* romanında, yabancı bir kadınla nikâhlanmış bir adamın dilinden okuduğumuz şu sözler toplumdaki modern görünümlü Batılı kadına dair var olan önyargıları barındırır:

Takmışlar akıllarına bir kez, gâvur karısı orospu olur... Ulan bu benim nikâhlım be. Nikâhlım! Herkes bunu böylece bilmeli. Konya'sında da, Şereflikoçhisar'ında da, Şereflikoçhisar'ın Kulluca'sında da... (s:26).

Kezban'ın Bayram'ın kendisini terk etmesinden sonra ettiği sitem, toplumun kadının himaye edilmesi gereken, sahip olunan bir varlık olduğuna dair inancın bir örneğidir:

Ankara senin malın mı? Babanın malı mı? Gelirim elbet. Niye gelmeyeceğimmiş? Hizmetçilik, konfeksiyonculuk... Orosuluk değil ya? Abim geldi. Ardından ben de geldim tabii. Ballıhisar'da bakanım edim mi kaldı a Bayram? Sen mi sahap çıktın yoğsa bana? Çeken gitti, çeken gitti. Askere giderkene bir uğradın. O zaman bile nişan takmadın. Başımı bağlamadın. Sözlüsü, yavuklusu... Ağızlarda pelesenk. Ardıcın altında beklettin beklettin de, dönüp ardına bakmadın (s:93).

Halk dilinde kullanılan “kancık” kelimesinin mecazi anlamı sözünde durmama, hain olma, vefasızlıktır. Genellikle kadınlara hitaben hakaret olarak kullanılan bu kelime eril dile aittir ve romanda sık sık kullanılır:

Geri bas kız. Çekil git. Ben kendimi sana yedirir miyim? Gitti mi sahi? Beklemedi mi? İyiydi. Sen şurda iki saattir kafamı karıştır, beni baştan çıkar, ustamdan azar işittir, sonra da çek git. Kancıklık değil mi bu şimci? (s:147).

Herkes kosun gitsin, herkes kosun gitsin... Bu kancıklık değil de ne, Bayram?... Çok kancık adam olmuşsun bak! (s:159-160).

Babayiğitlik çağının tam ortasındaki bu insanların elleri kolları bağlıyken dipçiklenmelerinde bir kancıklık bulmuştu: Kim insan, kim hayvan? (s:262).

Kancıklar gibi siğlim siğlim ağlamayla neyi düzeltereksin, sersem? (s:265).

Kezban'ın Bayram'ın kendisini önce umutlandırıp sonra da Almanyaya'ya çekip gitmesine olan öfkesini dile getirirken kancık kelimesini kullanması Bayram'a göre hadsizliktir:

Haddine mi düşmüş mesnetsiz, desteksiz bir Kezban'ın bana kancık demesi? (s:160).

Bayram, ne Kezban'a kendisini unutmaması gerektiğini söyleyebilir ne de onu sevdiğini, beklemesi gerektiğini söyleyebilir. Bu kararsız tavrını iffetsiz, namussuz kadın anlamına gelen “kaltaklık” olarak tanımlar:

Hoş, bende de kaltaklık tümenle. Ne başkasına varıp umudunu kırabiliyorum, ne gidip, yakasına yapışıp, ‘Bir adamın fikrinde iki ince gül birden olmaz (s:248).
Ayfer kaltağı! (s:285).

Romanda cinsiyetçi küfürler sık sık kullanılır:

Siktiğimin boku! Bu gidişle İstanbul'un beş minaresi değil, tek minaresi bile göremeyecekti bizi...(s:54)

Mına koyduğumun teresi! Olaydı bi bokluk, bak o zaman ben senin ananı avradını... (s:55).

Olağan işlermiş! Olağan işler! Sikmişim ben bu olağan işleri! (s:69).
Anasını bellediğimin Anadol'u! (s:192).
Len nerde kaldı bu anasını sattığımın BP'si? (s:70).

Romanda kadının zihinsel ve duygusal özelliklerine gönderme yapılarak durum betimlemesi yapmaya sık başvurulur:

Çorlu girişi, çok çocuklu yoksul bir ailenin kapı önünü andırıyor (s:111)
Titiz bir ev kadınının çevresindekilerden gizli toz alması, yer silmesi gibi kaçamak bir temizlik ardından hemen yola koyuluyor yine (s:112).
Çocuklarına otur demekten usanmış bir ananın sinirliliği ile, kısa haberleri okuyor (s:116).
Geline kinlenmiş kaynana sesinin titizliğiyle bir çırpıda söyleyiverdi bunu (s:231).
Huysuz kocakarı sesiyle (s:231).
Yasa durmuş Urfa kadını gibi çırpınıyor (s:39).

Romandaki cinsiyet odaklı diğer olumsuz söylemler: Ucuzlamış orospu (s:254), pezevenk (s:85, 100).

3.3. Şiddet

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin neden olduğu kadına yönelik şiddet, bir kadına cinsiyetinden dolayı yöneltilen veya orantısız bir şekilde kadınlara uygulanan şiddettir. Kadınlara uygulanan orantısız şiddet girişimleri kadınları kısa ve uzun vadede fiziksel, cinsel ve zihinsel sağlık sorunlarıyla karşılaştırır. Erkeğin eğitimsiz olması, çocuklukta maruz kaldığı kötü muamele, annenin aile içinde maruz kaldığı şiddete tanık olması, alkolü zararlı kullanması ile birlikte toplumda kadını eşit görmemesi gibi sebepler şiddet uygulama olasılığını arttırmaktadır.

Kadına yönelik şiddet 1993 yılında *Kadınlara Yönelik Şiddetin Önlenmesi Bildirgesi* Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından kabul edilmiştir. Bu bildirgenin ilk maddesine göre kamusal/özel alan ayrımı olmaksızın kadının fiziksel, cinsel ya da psikolojik zarara uğraması ve acı ile sonuçlanma olasılığı olan tehdit, zorlama veya keyfi bütün davranışların cezalandırılmasını içerir.²

Cinsiyete dayalı şiddetin en önemli sebebi toplum tarafından benimsenen erkek egemen düşüncedir. Erkeği merkeze alan, kayıran ve güçlendiren ataerkil düşünce kadının zihnini ve bedenini sıkı bir denetime tabi tutarak pasif olmaya iter. Kadını itaatkâr kılarak kendi gücünü pekiştirmek için şiddet yoluna başvurur. Cinsiyete dayalı fiziksel ve psikolojik şiddet kadınların insan haklarını ihlâl eder.

² (https://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/48/104 Erişim: 17 Haziran 2019).

Fiziksel şiddet başta olmak üzere, şiddetin farklı çeşitleri incelenen romanlarda karşımıza çıkar.

Refik Halit Karay'ın *Bugünün Saraylısı* romanında Ata Efendi'nin kadınlara yönelik şiddeti saplantılı bir düşünce yapısının yansımasıdır:

Daha tuhafı bu içerleme –el ayak çekildikten sonra- ona mutfakta veya odasında yakalayıp iyice pataklamak arzusu şeklinde tecelli etmekteydi. Hatta hem dövmek, hem de dayak faslı ağlama ile bitince biraz okşamak, hatrını almak, barışmak ihtiyacını da duyuyordu (s:206).

Kadını bir meta olarak gören Ata Efendi, kadının terbiyesi için gerekli olduğunu düşündüğü şiddeti öfke ve hazla karışık bir şekilde yaşar. Romanda kadınlar Ata Efendi için varlıklarıyla arzuyu imleyen birer nesnedirler. Ata Efendi'nin kadınlara karşı olan saplantılı yaklaşımında erkeğin kadın karşısında hem baştan çıkması hem de kadını bir tehlike olarak algılaması sonucu kadın bedenini şiddet ile kontrol altına alma isteği vardır:

Vaktiyle, gençliklerinde Üftade'ye bazı bazı o haller gelirdi; birkaç şamar atar, yetmezse –yani ağlama, sızlama devri gecikirse- işi daha da ileriye götürürdü. Nihayet okşar, öper, hıçkırıklarını kesince kucağına alır, severdi. Bu sevişmenin ayrı bir zevki vardı. Evet, şimdi anlamaya başladı; kadındaki o hal, arzusunun bir nevi işareti, alametidir; hınzırlık şekli almış acayip bir cilve, bir davet! (s:206).

Ata Efendi'nin aynı zamanda karısı Üftade'ye de uyguladığı bu saplantılı şiddet, bir nevi cinsel fantezi şeklini almıştır. Kadınları cinsel bir meta olarak gören Ata Efendi, Ayhan Bey takımı olarak nitelediği kadınları davranışlarını kontrol edemeyen, erkeklerle olan yakınlıkları ahlâksızlık olarak gören ve bu tavırlarının sorumluluğunun da aile reisinde olduğunu düşünerek kadının kendini korumak konusundaki yetersizliğini ima eder:

Ağzına iki tokat atmak lazımdı, ama bu hak arlanmaz babasına düşer. Konuşma şunlarla (s:204).

Ataerkil tahakkümdeki kadının davranışlarından sorumlu olma düşüncesi, erkeği kadının bedenini şiddetle kontrol altına almaya iter.

Sefiye Erol'un *Dineyri Papazı* adlı romanında evli ve çocuklu bir adam olan Ayhan'a âşık olan Gülbün, Ayhan'ın psikolojik şiddetine uğrar. Toplumsal cinsiyete dayalı şiddet, genellikle fiziksel şiddeti akla getirir fakat fiziksel şiddet, toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin yalnızca bir türüdür. Psikolojik şiddet, diğer şiddet çeşitlerine göre mağdurun durumu tespit etmesine daha az imkân tanır.

Geleneksel ataerkil düşünce yapısına sahip olan Ayhan, kendisini Gülbün'e ailesine bağlı, eşini seven ve namuslu bir adam olarak tanıtır. Fakat aynı zamanda bir garsoniyeri vardır, başka kadınlarla bu garsoniyerde buluşur. Gülbün'ü garsoniyere getiren Ayhan, kendi itibarını düşünerek bu ilişkinin bir sır olarak saklanması ister.

Kıskançlık adı altında Gülbün'ün geleneksel davranış kalıplarına uygun davranmasını ister. Gülbün, aşkını bahane ederek Ayhan'ın dikte ettiği her şeye göz yumar. Fakat Ayhan'ın Gülbün'e karşı olan tavrı ve bu gizli ilişkinin zihnindeki yansıması psikolojisine zarar verir:

Ayhan Bey Gülbün'e karşı eziyeti azıttıyordu. Öyle kararsızlık, ipe sapa gelmez çılgınlık gösteriyordu ki, genç kız korkudan hep nefesini tutar bir gerginlik içinde yaşıyordu. Uçurum üzerinden ipte giden cambazlara dönmüştü, o kadar dikkat kesilmişti (s:105).

Ayhan, zamansız aramalarıyla birlikteliği bitirmek isteyen Gülbün'ü taciz eder. Evlilik dışı ilişki yaşayan Günsel, toplumun genel ahlâk kurallarıyla sürekli çatışma halindedir. Zaman zaman ilişkideki kurban rolünü kabullenir:

Yorulmayın beyhude, ben hafif mizaçlıyım işte. On paralık şerefim yok. Garsoniyeinize geleceğim, siz beni ne yapmak isterseniz o olmak için geleceğim. Kayıtsız şartsız. İffetsizlik isnâdınız bana dokunmuyor. Gerçi... Gerçi aramızda mekik dokuyan, seni bana, beni sana ören muammâ önünde ne iffetin adı okunur ne de iffetsizliğin (s:87-88).

Eğitimli ve kültürlü bir kadın olan Gülbün, çalışma hayatında aktiftir ve ekonomik olarak bağımsızlığını kazanmıştır. Bu durum varlıklı bir adam olan Ayhan'ı tedirgin eder. Birlikte olduğu kadınları bir mülk olarak gördüğü için kadınlarla birlikte geçirdiği zamanların maddi bir karşılığı olduğu düşünür. Parasını kabul etmeyen Gülbün'e uyguladığı psikolojik şiddetin dozu da romanın seyriyle birlikte artar.

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında cinsiyete dayalı şiddetin ideolojik boyutunun belirgin örnekleriyle karşılaşırız. Çimen Günay, tecavüzün ideolojik boyutundan bahsettiği makalesinde tecavüz edenin milli mücadele romanında “Yunan askeri”, köy romanında “ağa”, 12 Mart romanlarında “polis” olduğunu ileri sürer (2003). Milli mücadeleyi anlatan *Yorgun Savaşçı*'da, Yüzbaşı Cemil'in sokak başında beklerken düşmanları tarafından evi basılmasıyla karısı Neriman'a düşman tarafından tecavüz edildiğini düşünür:

Üst üste devrilen resimler gibi, nalçalı kunduraların ezdiği çocuk başları, kadın çıplaklıkları, evin mahremliğini kirleterek şuraya buraya atılan iç çamaşırları görür gibi oldu... Yaşlı bir gemi gövdesini acımasızlıkla döven iri dalgalar gibi, kızgınlık yüreğine vuruyor, şakak damarlarında zonkluyordu. Neriman'ın sarıldığı örtüyü birisi çekiyormuş, bunu kendi gözleri önünde erkeklik onurunu kırmak için inadına yapıyormuş gibi geldi, atılmak için davrandı (s:173).

Tecavüzün ideolojik olarak gerçekleşmesi, eylemi daha büyük bir sorunun küçük bir parçası gibi gösterir. Günay, tecavüzün araçsallaşmasının tecavüzü ikincil bir unsur konumuna indirgediğini söyler (2003). Düşmanın erkeğin mahremine saldırarak verdiği zararın boyutunu kadının bedenine zorla sahip olmakla ifade eden bu tutum, tecavüzün ikincil bir sorun olarak algılanmasına sebep olur.

Bir başka köy gerçekliğini konu edinen *Denizin Kanı* romanında, köydeki varlıklı Hacı Ağa'nın deniz işçilerine ve köy halkına karşı haksız uygulamaları, bu uygulamalara başkaldıran deniz işçilerinin hayatı anlatılır. Hacı Ağa'nın uyguladığı fiziksel, psikolojik ve ekonomik şiddetin boyutu kadınlara karşı olan yaklaşımında izlenir. Hacı Ağa'nın evinde çalışan Lütfiye, Ankara'dan gelen bir adamla şehre kaçar ve burada fuhuşa zorlanır. Hacı Ağa, köydeki yedi gence para ödeyerek köye geri dönen Lütfiye'ye tecavüz ettirir:

Hem de Ankaralar görmüş, şehir karısı olmuş bir karı... Sabaha kadar sizin. Dilediğiniz gibi tepe tepe kullanın, duasını alın (s:305).

Saraçgil, *Bukelamun Erkek* adlı incelemesinde kırsal dünyadaki erkeklik anlayışının modern şehir uygarlığını ele geçirmiş erkek modeliyle çarpışarak kurulduğunu, kırsal yaşamdaki erkeğin bu erkeklik modeline karşı ahlâkî değerlerini ve aile namusunu koruma yönünde güçlü bir kararlılık taşıdığını ileri sürer (2005, s:328). Kırsal yaşamdaki erkekler fiziksel şiddetle kadınların bedenlerini sıkı bir denetime tabi tutarlar. Romanda kırsal yaşamın ahlâkî değerlerinden feragat etmeyi seçen Lütfiye, köydeki yedi erkeğin saatlerce süren vahşi tecavüzüyle cezalandırılır.

Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanında kadına yönelik şiddete dair veriler oldukça fazladır. Kenan, karısı Nermin'in, arkadaşı Rasim'in ısrarıyla Vatan Cephesi'ne yazıldığını öğrenir. Günsel'le tanıştıktan sonra devrimci hareketi aktif bir şekilde desteklemeye başlayan Kenan için iktidardan yana olanların katıldığı Vatan Cephesi'ne girmek, kabul edilemez bir davranıştır. Nermin günden güne Kenan'ın gözünde azılı bir düşman haline gelir. Bu durum karısıyla yaşadığı cinselliğe de yansır. Kenan'ın Nermin'e yaklaşımı düşmancadır:

Işığın karartılması kadar Kenan'ın saldırısı da bulanık bir şaşkınlık yaratmıştı Nermin'de. Yeni, yabancıydı ikisi de. Öteden beri güçlü bir erkekti kocası. Ama güçlü olmanın ötesinde tanımadığı biçimde vahşice bir şeydi bu seferki. Saldırıydı düpedüz. Bir ülkeye girmiş barbarın düşman karısına saldırısıydı bu. Kenan yitirmişti kendini (s:156).

Kenan, Günsel'le tanıştıktan sonra karısı Nermin'e ilgisiz davranır. Boşanmak ister fakat Nermin, çocuğu için aileyi bir arada tutmak isteğinde ısrarcıdır. Kenan'la araları açık olduğu için aniden yaşanan bu cinsel birliktelik tecavüz boyutunda bir şiddeti içerse de Nermin'i mutlu eder:

Zevkten çok acılarla birlikte de olsa Nermin, haftalardır yitirdiği erkeğini ele geçirmenin mutluluğundan öte hiçbir şeyi umursamayacak kadar bitikti (s:156).

Evliliklerin bitme sebeplerinden biri kadının erkeği cinsel olarak yeterince memnun etmemesi olduğu düşünülür. Bu durum kadınların cinselliği bir hizmet olarak

görmesine sebep olur. Kocasını kaybetmek istemeyen kadınlar, şiddete varan cinsel birlikteliklere boyun eğmek zorunda kalırlar. Kütükçü, sosyo-politik mecrada, siyasal erki elinde bulunduran erkeğin kadın bedeni ve cinselliği üzerinde yaralayıcı bir şekilde otorite kurarak kadının kişiliğine ve özneliğine zarar verdiğini, bu durumun erkek tarafından siyasal bir tavır olarak benimsenebildiğini söyler (2015, s:454).

Kenan sık sık Nermin'e alçaltıcı söylemlerde bulunarak sözlü şiddet uygular:

Siktirol diyorum sana... Siktirol git buradan... Katil mi etmek istiyorsun beni eşşoğlueşşek... Ağzına sıçığımın kaltağı, defol başımdan diyorum sana... Hadi defol buradan... Orospu... (s:295).

Kenan, sarhoş bir şekilde sevgilisi Günsel'i evde bulamadığı bir akşam, Günsel'le sokakta karşılaşır. Günsel'i başka erkeklerle birlikte olmakla suçlar. Tartışmanın şiddetlendiği bir noktada Günsel'e tokat atar:

Bir sövgü, bir tokatla çiğneyip geçebileceğin birine nasıl bağlandın? Aşağılık bir küçük-burjuva tutkusu muydu bu? Devrimci bağ değil miydi? Biraz kendini küçümse sen! İçten, yürekten her şeyiyle bu adam. Seviyorum bu adamı. Bu çocuğu! Omuzlarından çekip döndürmek, gözyaşlarıyla yıkanmış yüzünü öpmek gerek. Böyle yapmak istiyorum işte (s:352).

Günsel, aşkını bahane ederek Kenan'ın uyguladığı şiddeti meşrulaştırır. Sosyalist düşünceye göre kadın ve erkek arasındaki ilişki sıkı bir dayanışma halinde olmalıdır. Yoldaş olan kadın bazı davranış kalıplarına uyarak erkeğin daima destekçisi olmalıdır. Fedakâr, sabırlı, itaat eden kadını yücelten bu ideoloji doğrultusunda Kenan, kadını belli sınırların dışına çıkması hâlinde şiddet kullanarak denetime tâbi tutar.

Günsel, üniversitede katıldığı bir eylemde polisler tarafından tutuklanır. Polisler hamile olan Günsel'i sorgulamadan Günsel'e sözlü ve fiziksel şiddet uygularlar:

...mınız kaşınıyor değil mi? İlla Moskof ...ğı mı olacak? Bizde daha kalın ...k var orospu...

Ne yapacağını, nasıl davranacağını kestirememişti Günsel. Sorgu filan değil. Herifler düpedüz kötülük için... Neye uğradığını anlayamadan sille, tokat yağmuru içinde buldu kendini birden. Arkadakilerden biri on parmağını vahşice saçlarına geçirmişti. Pabuçlarının demirli uçlarıyla bacaklarına vuruyorlardı bir de... (s:456).

Polislerin Günsel'e cinsiyetinden dolayı sarf ettikleri küfür içeren söylemler yine şiddetin ideolojik boyutunu gösterir.

Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* romanında güzelliği bütün köyün dilinde dolaşan Esme, köyün ihtiyarı Halil tarafından kaçırılır. Halil, tecavüz ederek Esme'yi zorla nikâhına alır:

Esmeye aşık olmuştu Halil, Esme kendisini istemeyince bir gece onu altı kişiyle babasının evinden zorla kaçırdı. Elini ayağını bağlayıp ırzına geçmek istedi. Esme direndi. Bir hafta sonraydı ki, ona afyonlu şerbet içirip öylesine muradına erdi. Ayıldığında Esme her şeyi anladı. Başı döndü, çok kustu. Kendinden utandı. Hep kanıyordu (s:29).

Esme'ye meta gözüyle bakan ve Esme'nin bedenine sahip olmak isteyen Halil, tecavüz ederek erkekliğini kanıtlama yoluna gider. Geleneksel toplumlarda evlilikte kadının rızasının alınması önemli değildir. Esme bu evlilikle birlikte uzun bir sessizliğe gömülür. Çocuğu Hasan dünyaya geldikten sonra Esme'nin yüzü tekrar gülmeye başlar. Kendi köyünden aşığı olan Abbas, sık sık gizlice Esme'yi ziyaret ettikten sonra Halil'i öldürür. Esme, Abbas'ın kendisine yaklaşmasına izin verdiği için Halil'in ölümüyle suçlanır. Halil'in kardeşleri tarafından öldürülen Abbas'ın kemiklerini köydeki herkesten gizlice gömer. Esme, Abbas'ın ölüsünü köpek leşlerine yedirtmek isteyen Halil'in kardeşlerine, Abbas'ın kemiklerini nereye gömdüğünü söylemez ve Halil'in ölümüne saygısızlıkla suçlanır. Halil'in annesi oğlunun iktidarına saygı duymayıp hayatına kaldığı yerden devam eden Esme'nin öldürülmesi için torunu Hasan'ı sürekli kıskırtır. Bu düşmanlık Esme'ye aile tarafından fiziksel şiddet uygulanmasına sebep olur:

Köyde kıyamet kopuyordu. Mustafa amcası tekmeliyordu Esmeyi. Orospu, orospu, kardeşimin kanlısı orospu, diye bağıriyordu. Seni yaşatmam, yaşatmam, ölüyü, o köpeğin ölüsünü nereye götürdün? Ya ölüyü vereceksin bana, ya canını. Esme ağzını açmıyordu (s:31).

Ataerkil egemenliğin önemli bir destekçisi olarak temsil edilen büyük anne, torunu Hasan'ın annesini öldürmesi için bütün köyde Esme'nin adını ahlâksız bir kadına çıkartır. Büyük annenin psikolojik baskısına dayanamayan Hasan romanın sonunda annesini öldürür.

Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında köyden kente kadar uzanan bir yaşam alanı içerisinde, kadına karşı uygulanan aile içi şiddetin örnekleri görülür.

Şükran ve Ahmet arasında geçen bir diyalogda, arkadaşları Günsel'in öğretmenlik yaptığı ufak bir dağ köyünde Döndü isimli bir kadının uğradığı namus şiddeti geçer. Döndü'nün kaynıyla samanlıkta basılması üzerine aile, kızlarının dağ yamacından atılmasını ister. Günsel'in ısrarıyla bu karardan vazgeçilir. Erkek, köylüler tarafından dövülürken kadın aile tarafından "murdar" olduğu iddia edilerek kızlarının ölümünü istemekte ısrarcıdır. Köy heyeti en sonunda Döndü'nün taşlanmasına karar verir. Öldüresiye taşlanan Döndü, heyetin müdahalesiyle ölümünden döner.

Ahmet, bu olay karşısında namus meselesinin kimseyi ilgilendirmediğini ifade eden bir tavır içine girer. Soysal, Ahmet'in bakış açısında erkeğin kadın cinselliğine bakışının sorunlu olduğunun altını çizer. Kütükçü, Soysal'ın anlatılarında beden üzerinden üretilen namus kavramının kadının cinsel varlığı üzerine bir pranga olduğunu ve Soysal'ın namus kavramını kendi başkaldırışının bir parçası olarak kullandığını ileri

sürer (2015, s:428). Geleneksel bakış açısına göre namus, kadın bedeninin üzerindeki en sıkı kontrol kavramlarından biridir. Toplumdaki erkek egemen yapının sürdürülmesine hizmet eden namus cinayetleri, kadın bedenini denetim altına alınamadığı noktada devreye girer. Geleneksel ahlâk yapısına saygı gösterilmeme durumunda uygulanan cezada erkeğin payına dayak düşerken kadının payına yok edilme, ölüm düşer.

Romanda ev-içi şiddete uğrayan bir diğer kadın Mevhibe Hanım'ın evinde hizmetçilik yapan Nurten Hanım'dır. Sarhoş kocası tarafından düzenli olarak fiziksel şiddete uğrar. Özel yaşamın dokunulmazlığı, aile hayatının mahremiyeti gibi düşüncelerle desteklenerek yok sayılan hane içi şiddetin görünmez kılınmasının en önemli sebebi kamusal-özel alan ayrımıdır. Hane içi şiddet, özel alanın konusu olarak görülür. Evin reisi olan erkek, kadını bağımlı kılarak kontrol altında tutmak için şiddet yoluna başvurur.

Mevhibe Hanım, üvey annesinden sürekli fiziksel ve psikolojik şiddet görür. Kocasının kendisini ihmal ettiğini düşünen üvey anne, hıncını çocuklarından çıkarır:

Üvey anasının kendisine uyguladığı baskıya karşı gelmezdi Mevhibe. Aklına bile gelmezdi bu. Çünkü, üvey anası ayrı bir kişi değildi Mevhibe için. O, sadece, şimdi 'vekil' olan, 'beybaba'sının ev içindeki bir uzantısıydı. 'Vekil beybaba'ya karşı gelmekse onun için vatana ihanet gibi akıl dışı bir şeydi (s:129).

Ataerkil tahakkümde mutlak gücün simgesi olan baba, sorgusuz sualsiz itaat edilmesi gereken bir güçtür. Mevhibe böyle bir babayı sorgulamadan, onun uzantısı olarak saydığı üvey annesine de itaat ederek büyür. Otoriteyi sorgulamak aklına bile gelmez çünkü Mevhibe'ye yalnızca güçlü bir babanın kızı olmanın bile önemli olduğu düşüncesi telkin edilmiştir. Babanın otoritesi burada devleti temsil eder ve babadan gelen şiddet meşrulaşmıştır. Faşist düşünce toplumdaki bireylerin kendilerini otoriteye sorgusuz sualsiz adayarak tam bir teslimiyet göstermelerini ister. Ulaşmak istedikleri ahlâkî toplum modelinde esas olan bütünlüktür ve bu bütünlüğü temsil eden de mutlak gücü elinde bulunduran liderdir. Egemenliği elinde bulundurarak toplumun eylem ve kararlarını yönlendiren liderin kararlarına karşı olmak devlete karşı olmak anlamına gelir. Dolayısıyla devlete karşı olmak da hukuka karşı olmaktır ve toplumun bütünlüğünü tehdit eden bir kişinin yaşamaya hakkı yoktur. Aile reisinin gücünü temsil eden bu şiddetin temelinde ataerkil tahakkümü benimsemiş bir toplumdaki devletin otoritesi vardır. Aile içerisindeki bu şiddet, faşist bir otoritenin kullandığı şiddetin bir uzantısıdır. Aile bireyleri yok sayılma, dışlanma korkusuyla şiddeti meşrulaştırarak aile içi şiddetin devamlılığını sağlarlar.

Romanda babasının ablasını tecavüz etmesi üzerine doğmuş olan Aysel'in doğup büyüdüğü mahalle olan Hacı Doğan mahallesinde şiddet, mahalle sakinleri arasında olağandır. Polisin otoritesini dilediği gibi kullandığı bu mahallede, dayak atan da yiyen de polis tarafından şiddete uğrar. Polis şiddetin önüne geçmekten çok otoriter görünümüyle ön plandadır:

Komşularından biri her akşam döverdi karısını. Kadın da kapının önüne çıkıp, “polis!” diye bağırdı. Kocası, kadın sesini duyurmasın diye arkadan çöp tenekesini geçiriverirdi karısının başına. Polis gelir, ikisini de karakola götürürdü. Bir süre sonra dönerlerdi evlerine ifade verip. Birkaç akşam sonra yenilenirdi aynı olay. Bu kadının hep aynı dayağı yediği, başına hep aynı çöp tenekesi geçirildiği ve karakolda da bu durum değişmediği halde, niçin, yine de, “polis!” diye bağırdığını anlamazdı Aysel. Aysel, daha çocukken, polisin durumları değiştirmek için olmadığını anlamıştı (s:239).

Polis olaylara seyirci kalır ve polisin tepkisizliği şiddetin insanlar arasında olağanlaşmasına sebep olur. Bu durumdan en fazla etkilenen iktidar kaybı korkusunu kendinden güçsüz gördüğü bireylere şiddet uygulayarak gösteren erkek şiddetinin mağduru kadınlardır. Çağlar, hane içi şiddet için hukuksal düzeyde gerekli düzenlemeler olsa da, ataerkil direnmenin kadının uğradığı hane içi şiddete müdahale etme konusundaki isteksizliğinde ortaya çıktığını ileri sürer (2014, s:130). Hukuk uygulayıcıları, polisler, savcılar ve hâkimlerin hane içi şiddete müdahale etmeme konusundaki yaklaşımıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı hane içi şiddetin varlığı sürdürülür.

Aysel doğumundan itibaren ailesinin istismarına maruz kalır. Ana-ablasından doğmasıyla annesi, ablasını ve kendisini evden kovar. Uğradığı şiddetin hıncını Aysel'den almaya çalışan abla, Aysel'e eziyet ederek fuhuşa zorlar. Çok küçük bir yaşta ailesi tarafından şiddete maruz kalarak büyümesi Aysel'in erkeklerden gördüğü şiddeti kanıksamasına neden olur:

Adam sonunda kızıp bir tokat vurdu suratının ortasına. Buna da şaşmadı Aysel. Ana-ablasının düzeni sürüyordu, bildiği tek düzendi bu, sürerdi tabii (s:241).

Aysel hem soyut hem de somut anlamda kimliksiz bir kadındır:

Canım hükümet benim neyim oluyor ki? Ben onu tanımam, o da beni tanımasın. Birbirimize ne hayrımız dokanmış ki? (s:252).

Kendi deyimiyle etini satarak hayatta kalmaya çalışan Aysel'e, birlikte olduğu erkekler hem psikolojik hem ekonomik hem de fiziksel şiddet uygular. Oğuzertem, edebiyatta genelleştirilmiş kadın kurgusunun felsefesini irdelediği eleştiri yazısında, sistemin tanımına göre, kadının zaten nüfuz edilmiş olma hâli olduğunu, bu yüzden de şiddetin arketipsel bir cezalandırmanın dünyevi tecellisi olduğunu söyler (2017, s:238).

Burada fahişelik mesleğini yapan bir kadının uğradığı şiddet, eril tahakkümün özel bir kadını tanımama tavrının yansımasıdır. Erkeklerin fahişe olarak genelleştirdiği kadınlara atfettiği azgınlık ve vahşilik, aynı zamanda atfedenin nitelikleridir ve yöneltilen şiddet bu konuya karşı bir körlük yaşanmasına sebep olur. (Oğuzertem, 2017, s:237). Soysal, Aysel'e uygulanan şiddetin dozunu arttırarak ve Aysel'i somut anlamda kimliksiz kurgulayarak genelleştirilmiş bu kadın tipinin temsilinde eril tahakkümle sistemin kadını ne kadar yok edebildiğini gösterir.



SONUÇ

Cumhuriyet devrimlerinin gerçekleştiği ilk dönemin ardından yazılan eserlerde yazarların ideolojileri değişse de kadına bakış açısı daima ev içi rolleri üzerinden temellenmiştir. Kadınlar genellikle edilgen, ataerkil ideoloji tarafından şekillenen, duygularının esiri, varoluşu yaşadığı ailenin içindeki sınırlara göre tanımlanan, yaşam alanı annelik ve eşlik rolü ile sınırlanan bir varlık olarak temsil edilmiştir. Yazarların kadına bakış açısı genellikle geleneksel rollere olan tutumları üzerinden onaylanan ve eleştirilen kadınlar olarak ikiye ayrılmıştır. Çocuklarının sorumluluğunu tek başına üstlenen, sevdikleri erkeklere karşı daima şefkatle yaklaşan, sonsuz saadet veren ve sonsuz sadakate sahip, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı, evliliğinde mutsuz olsa dahi şartları her durumda kabullenerek kendi hisleri ve duyguları yokmuşçasına yaşayan, herhangi bir tehlike durumunda aileyi bu tehlikeye karşı koruyan, ailenin içinde olduğu maddi koşulları düzenleyen ve aile düzenini korumakla şartlandırılmış kadınlar yazarlar tarafından onaylanır.

Ahlâkça hafif görülen, maddi ve geçici zevklere sahip, kinci, çocuğuyla ilgilenmeyen, ailesini yeri geldiğinde hiçe sayan, vicdansız, erkekleri çıkarları için kullanan, özentili, karşı konulamayan bir güzelliğe ve çekiciliğe sahip olarak temsil edilen kadınlar ise, yeri geldiğinde erkeğin ölümüne sebep olabilecek kadar tehlikeli görülürler. Çekici bir kadın karşısında fethedilmiş bir nesne konumuna indirgenmek erkeğin yıkımı olarak görülür. Bu sebeple kimi yazarlar tarafından bu kadınlar hastalık, intihar ya da derin pişmanlıkla cezalandırılırlar.

Ele aldığımız ilk yapıtlar, Tanzimat romanının devamı niteliğindedir. Türk edebiyatında 50'li yıllara kadar yazarlar tarafından ele alınan konular daha çok Doğu-Batı karşıtlığı düşüncesinden yola çıkılarak yazılmıştır. Yıkılmakta olan bir imparatorluğun etkisinin izlerinin silinmediği bu dönem romanlarında yazarlar kadınları modernleşme üzerine taşıdıkları endişelerin izlerini izleyebileceğimiz kişiler olarak romanlarında var etmişlerdir. Kadınların iyi bir eş ve iyi bir anne olmaları için aldıkları eğitim ve kamusal alandaki var olma çabaları ataerkil ideoloji tarafından çizilen sınırların dışına çıkılmadığı müddetçe desteklenmiştir.

Köy yaşamını 1950'lerde romanın merkezi yapan toplumcu gerçekçiler için kadın, aile içindeki rolü üzerinden temsil edilmiştir. Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve

Kemal Tahir gibi sosyal gerçekliği romanının konusu yapan romancılar, romanlarında ataerkil ideolojiyi doğrular bir şekilde kadınları pasif, sosyal statüsü düşük, çalışma hayatında ezilen, cinsel nesneler konumunda temsil etmişlerdir. Tarımda makineleşme, göç, gecekonduculuk sorunu, çarpık kentleşme gibi sosyal sorunların ortaya çıkmaya başladığı bu dönemde, kadınlar da geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini temsil edecek şekilde romanlarda yer almıştır. Tanzimat romanındaki ev içi rollerini yerine getiren ideal kadın tipleri ve erkeği yoldan çıkaran, iffetsiz kadın tipleri çatışması bu romanlarda kamusal görünürlük kazanarak temsil edilmeye devam etmiştir.

Modernizmi reddeden, milliyetçi-muhafazakâr söylemin geleneğe yaslanan tarafını temsil eden yazarların romanlarında kadınlar annelik vasfına atıfta bulunarak temsil edilirler. Ev kadını olarak idealize edilen bu kadının karşısına modern olanı temsil eden, aile içi yükümlülüklerini yerine getirmeyen, yozlaşmakta olan düzeni temsil eden kadın tipi konumlandırılır. Geleneksel kadını öven, rol model olarak sunan bu ideoloji, ev kadının iyi bir aile terbiyecisi olarak temsil ederken geleneksel toplumdaki düzen ve tertibe duyduğu özleme işaret eder.

Cumhuriyet romanlarında Batılılaşmayla özdeşleşen yeni bir modernizmin göstergesi olan güçlü bir “Cumhuriyet kadını” söylemi oluşturulmuştur. Batı modasına uygun giyinerek nitelikli eğitimden geçmeye başlayan kadınlar, Cumhuriyet ideolojisini benimsemiş yazarlar tarafından gelecek nesilleri eğitecek bir rol modelde sunulurlar. Öncelikli görevi annelik olan yeni kadından modernleşmemiş diğer kadınlara örnek olmaları beklenilir, bu yüzden geleneksel değerlere ters düşmeyen bir modernleşmenin aktörleri mücadelesinde var olmaya çalışırlar. Cumhuriyetin peçesiz yeni kadını, kamusal alanda var olabilmek için giyimine, hâl ve tavırlarına özen göstererek Batılı hemcinsinden kendisini ayrı tutmak zorunda kalmış, bu durum kadının kamusal alanda cinsiyetsiz bir şekilde meşrulaşmış bir görünüm kazanmasına neden olmuştur. Ayrıca kadınlar, kamusal etkinliklerine sınırlar getirilirken zihni açıdan çocuksu, erişkin olmayan bir varlık düzeyine indirgenmiştir. Cumhuriyet kadınları kendi benliklerini erkek öznenin karşısında değil, ataerkil ideolojiyi sürdüren bir bakış açısıyla kendisini modernleşmemiş kadın ve erkekler karşısında var etmeye çalışmıştır. Bu sebeple kadınlık meselesi eril ideolojinin sınırlarını belirlediği, tek tip bir kadın üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Kamusal alanda ciddi, ağırbaşlı, mesafeli; özel alanda alımlı, bilgili ve çekici bir kadın olması beklenen yeni Türk kadınının varlığı, birbiriyle çelişse de farklı rollere uyum sağlayabildiği müddetçeonaylanmıştır.

Sosyalist düşüncenin kadın meselesine yaklaşımı birbirinden farklı şekillerle gerçekleşmiştir. Bunlardan biri kadınların görünmezliğini koruyan ve erkeğin cinsiyet hiyerarşisindeki en üst seviyede konumlanmaya devam ettiği, cinsiyet kategorilerinin korunarak sürdürüldüğü yaklaşımdır. Bir diğeryse çoğu sosyalist düşüncedeki aydının savunduğu, kadınların kurtuluşunu önemseyen fakat kadınların kurtuluşunu işçi sınıfının kurtuluşuna bağlayarak feminizmi bir burjuva ideali olarak görerek kendi davasından ayrı bir yerde tutan sosyalist yaklaşımdır. Bu yaklaşımdaki sosyalist düşünce, kadın temsillerini aile içindeki annelik rolünü ve kadınların uğradığı sömürge ilişkilerinin iyileştirmesi yolunda tasarlar. Bütün ideolojiler gibi bu düşüncede de temelde kadının ev içi rolleri üzerinden temsil edildiği görülür. Cumhuriyet ideolojisinin yetiştirdiği “yeni kadın”ı ev içindeki otoriter tutumu üzerinden eleştiren bu düşünce, kadının aile içindeki sevgisiz tutumunu eleştirir. Sosyalist düşünceye sahip yazarların romanlarında milliyetçi düşüncenin idealize ettiği Anadolu’nun güçlü kadınları gibi zorluklara katlanan, sabırlı, fedakâr; Cumhuriyet ideolojisinin yetiştirdiği yeni kadınlar gibi çocuklarını aydınlık bir gelecek için yetiştiren, ideal kadınlar temsil edilmiştir.

Savaşın etkisiyle çalışma hayatına girme fırsatı elde eden kadınların ekonomik hayata girişi hızlı olmuştur. Kamusal alanda kadınlar ve erkeklerin bir arada olmasına alışık olmayan toplum, başlarda kadını ve erkeği farklı yerlerde çalıştırarak ilişkiyi en aza indirmeye çalışmıştır. Romanlarda yer alan kadın temsillerine baktığımızda, genellikle kadını mesleksiz gösteren, hane içi işlerle tanımlayan bir bakış açısının hâkim olduğu görülür. Kadının mesleksiz, eve bakan kişi olarak kurguda yer alması, paranın ve mülkiyetin sahibinin erkek olduğu algısını yaratır. Çalışma hayatında yer alabilmiş kadınlar erkeklerin aksine, düşük ücrete tabi tutulurlar. Meslekler arası statü farkının belirgin olduğu işgücü piyasasında, düşük eğitilmiş kadınlar genellikle geleneksel kadın rolünü pekiştiren, düşük statülü mesleklerle temsil edilmiştir. Yoğun emek gerektiren, güvencesiz ve geçici mesleklere yönlendirilen kadınlar, kimi zaman önemsiz kişiler olarak addedilir. Görece daha iyi eğitimden geçen kadınlar ise yine geleneksel rolleri pekiştiren mesleklerde temsil edilmiştir. Cinsiyetlerin tecrit edilmediği, kadın ve erkeğin birlikte çalıştığı mesleklerde kadınlar mesleki hayatta yer alabilmek için cinsel kimliklerini geri plana atmak durumunda kalırlar. Meslek hayatında yer alan “erkekleşmiş” kadın temsilleri kadınların meslek hayatında var olma yollarından biri olarak karşımıza çıkar. Kadının cinsel kimliği bu alanda da tehlikeli görülmüş, meslek hayatında iyi bir yere gelmesinin önünde engel teşkil etmiştir. Kimi zaman erkeklerle bir

arada çalışan kadınlar taciz ve tecavüz gibi cinsel kimliklerini aşağılayan tutumlara maruz kalmış, kadına cinsel kimliğinden ötürü önüne çıkan engellere direnmesi durumunda sözüne güvenilmediği ima edilerek ket vurulmuştur. Fakat 1970'lerdeki özgürlükçü yazarların eserlerinde kadınların maruz kaldığı kötü muameleye başkaldıran temsillerle var olmaya başladıkları görülür. Bu gibi etkenlerin yanında kadınların kamusal alanda meslek hayatına girmesi toplum tarafından kendisine yakışmayan bir hamle olarak görülmüş, kadınların ve erkeklerin yapabileceği işler birbirinden ayrı tutulmaya çalışılmıştır.

Sinema, tiyatro, kütüphane gibi alanlara girerek sosyal hayatta var olmaya başlayan kadınlar, bu alanda da cinsel ayrımcılığa maruz kalmışlardır. Erkekle kadının sokakta da bir arada olması tehlikeli bir durum olarak görülmüş, ilişkiler bu şüphelere ve endişelere göre şekillenmiştir. Kimi yazarlar tarafından kadınların modernleşmeyi ifade eden sosyal alandaki dinamik varlıkları yozlaşan düzeni ifade etmek için kullanırken özellikle 1960'larda ikinci dalga feminizm hareketinin etkisiyle kadın yazarların, kadınların sosyal hayatta uğradığı baskılara değinerek bu sorunların altını çizmeye başladıkları görülür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların siyasi alanda kurduğu ilişki yüzeyseldir. Yine toplumun siyasi alanda aktif, sahip olduğu hakların bilincinde olan ve haklarını savunan kadına dair geliştirdiği önyargılar ve olumsuz tutumlar, kadınların bu alanda da kendilerini geri çekmelerine sebep olmuştur. Kadının siyasi hayatta da cinsel kimliği bir engel olarak görülmüş, siyasi ortamda var olmaya çalışan kadınlar kimi zaman sözlü ve fiziksel şiddete maruz kalmıştır. Kadınlar ancak cinsel kimliklerini geri plana attıklarında siyasi alanda var olabilmıştır.

Eğitim, egemen olan ideolojinin yeniden üretilmesini sağlayan bir kurumdur. Eğitim programlarının altyapısı tamamen devlet tarafından belirlenir. Modernleşme döneminde kısa bir süreç içerisinde meslek edinerek ülkesi için çalışan genç nesiller yetiştirmek amacıyla devlet, kız ve erkek çocuklarının kendi cinslerine uygun alanlarda eğitilecekleri eğitim modelleri oluşturmuştur. 1950'lerden sonra cinsiyet ayrımına dayalı bir bakış açısıyla oluşturulan eğitim programlarında, kız çocuklarının çevreye faydalı olabilecek şekilde eğitilmesi ve iyi bir anne, iyi bir eş olmaları, cinsiyet rolleri için belirlenmiş sınırların dışına çıkılmaması amaçlanmıştır. Gelenekselden modern bir topluma geçişte eğitim, kadınları özgürleştirmek yerine kültürlü, eğitilmiş ev kadınları olmalarına sebep olmuştur. Eğitime ulaşabilen kadınlar kimi zaman geleneksel çevrelerde

şüpheyile karşılanmış, kadınların eğitim görmesi kadına bakış açısını değiştirmekte yetersiz kalmıştır.

Kadınlar edebiyat kurgularında da ikincil bir konumda yer almışlardır. Erkeğin hikâyesinde sona ulaşmada hızlandırıcı etkisiyle katalizör görevi gören, erkeğin fikirlerini derinleştiren, erkeğin yüceltilen özelliklerinin altını çizmek için kurgulanan kadınlar daima başkası için var olan temsillerle karşımıza çıkarlar. Bu dönem içerisinde kadın yazarlar tarafından ele alınmaya başlayan kadınlık kurguları ise herhangi bir ideolojiye yaslanmadan ele alınmamıştır.

Ataerkil düşünce, kadını etten ve kemikten ibaret görerek bedenini metalaştırırken bir yandan da zihinsel varlığını metalaştırarak ele geçirme çabası içinde olmuştur. Bu düşünceye göre kadınların bedensel varlıkları daima erkeğin bakışına hitap eden özelliklerle var olmuştur. Ayrıca erkeğin cinsel partneri konumunda olan kadın bedeni, toplumun biyolojik yeniden üreticisi konumunda olduğu için erkeğin sıkı denetimine tabi tutulur. Roman kurgularında kadın bedenlerinin işleniş biçimleri, yazarların ideolojilerine göre değişse de daima simgesel bir alan olarak kullanılmıştır. Modernleşmeyle birlikte toplumdaki yozlaşmayı kadının toplumdaki konumundan sorumlu gören muhafazakâr bakış açısı, kadın bedenini cezalandırarak bedeni kavramsal bir alan olarak işler. Köy gerçekliğini ele alan romanlarda bedenler henüz medenileşmemiştir ve kadın bedenleri yalnızca cinsellik odaklı tanımlanan nesnelerdir. Cumhuriyet ile birlikte Türk erkeğinin tamamlayıcısı olarak görülen kadınlar cinsel kimliklerinden feragat ederek kamusal görünürlük kazanmıştır. 60'lı yıllarla birlikte ikinci dalga feminizmin etkisiyle kadınlık sorununa eğilmeye başlayan yazarların romanlarında kadınların cinsel kimliğini bastırmaya çalışan bu düşünceyle çatışarak öznellik kurma mücadelesine giriştiği görülür.

Kadınların zihinsel ve duygusal varlığı daima erkeğin gerisinde, muhakeme açısından eksik, kusurlu görülmüştür. Erkekliği akıl ve bilinçle ilişkilendiren ataerkil düşünce, kadını duygusal, zapt edilemez olanla ilişkilendirerek akılla ilgili kavramların dışına itme çabası içinde olmuştur. Edebiyat kurgularında da izlenebildiği kadarıyla kadınlar çoğunlukla duygularını kontrol edemeyen, kıt akıllı, aklen çocukla bir, dengesiz, güvenilmez, kolay kanan, bir erkek tarafından himaye edilmesi gereken zayıf varlıklar olarak temsil edilmişlerdir. 60'lı yıllarda ikinci dalga feminizmin etkisiyle ortaya çıkmaya başlayan özgürlükçü kadın yazarların ele aldığı kadınlık kurgularında, kadınların öznellik kurma yolunda attığı ilk adımlar görülür. Kadınların duygusal ve bilişsel alanla olan olumlu ilişkisi edebiyat kurgularında yer almaya başlar.

Dil, toplumda var olan cinsiyet rollerini sürdürmede en etkili alanlardan biridir. Ataerkil ideoloji lehine gelişen eril dil, kadınların kendilerini ifade etmekte zorlandığı bir alandır. Kadın sorunlarına eğilen özgürlükçü kadın yazarlarının kadın problemlerini dile getirirken zaman zaman kullandıkları eril dil, ataerkil düşüncenin dile çok güçlü bir şekilde nüfuz etmiş olduğunun göstergesidir. Toplumun bilinçaltını yansıtan edebiyat kurgularında dildeki cinsiyet kodlarını çözümlemek, kurgusal düzeyde kadınların konumlarını tespiti çalışmak, kadının ikincil konumunun arkasındaki temel düşüncenin açığa çıkartılması için gerekli yollardan biridir. Kadınların çoğunun geçmişten günümüze düşünce ve eylem alanlarından mahrum bırakılarak kendilerine ayrılan küçük bir alanda var olmalarını bekleyen/arzulayan düşünce, kadınları bu alanlardan dışlamak için kültürel pratikleri kullanmıştır. Dil, bu dileğin sürekli hale gelmesi için kullanılan bir alan olmakla birlikte, toplumda var olan cinsiyet eşitsizliğini kırmak açısından da en önemli alandır.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet (2015). *Fikrimin İnce Gülü*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ayverdi, Sâmiha (2014). *Son Menzil*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bayrak Akyıldız, Hülya (2016). *Ârafın Estetiği: Tanpınar'ın Romancılığı*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Bele, Tansu (1998). *Erkek Yazınında Kadın*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül (2015). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Buğra, Tarık (2018). *Küçük Ağa*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağlar, F. İrem (2014). “Şiddet” *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Erol, Safiye (2014). *Dineyri Papazı*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2014). “Cinsellik ve Beden” *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Göğüş Tan, Mine (2012). “Eğitim” *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Gültekin, Lerzan (2012). “Nezihe Meriç’in İlk Dönem Öykülerinde Kadın Bakış Açısı” *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 67-78. Erişim: <http://doczz.biz.tr/doc/71971/ezihe-meric-in-ilk-donem-oykulerinde-kadin-bakis-acisi>
- Günay, Çimen (2003). “Türk Romanında Kötülüğün Retoriği: Sarmaşık, Aşk ve Tecavüz” *E Dergisi* 47. Sayı. Erişim: http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/cimen_gunay_turk_romani_nda_kotulugun_retorigi.htm .
- Günay, Çimen (2011). “Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm” *Türkiyat Mecmuası*, C.21/Güz. Erişim: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423905922.pdf> .
- Güntekin, Reşat Nuri (2016). *Ateş Gecesi*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2015). *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* İstanbul: Özgür Yayınları.
- Kandiyoti, Deniz (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. (Çev: Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karay, Refik Halit (2009). *Bugünün Saraylısı*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

- Kemal, Orhan (2007). *Evlerden Biri*. İstanbul: Eplison Yayıncılık.
- Kemal, Yaşar (2011). *Yılanı Öldürseler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurnaz, Şefika (2015). *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını: 1839-1923*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kütükçü, Tamer (2015). “Sevgi Soysal’da Cinselliğin Yazımı” *İsyankar Neşe: Sevgi Soysal Kitabı* (Hazırlayanlar: Seval Şahin/İpek Şahbenderoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- K., Tarık Dursun (2000). *Denizin Kanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Meriç, Nezihe (1990). *Korsan Çıkmazı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Mill, John Stuart (2016). *Kadınların Özgürleşmesi* (Çev: Damla B. Aksel). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Muhiddin, Nezihe (2016). *Türk Kadını*. (Yayına Hazırlayanlar: Ayşegül Baykan ve Belma Ötüş-Baskett). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oğuzertem, Süha (2017). “Taklit Aşklardan Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı” *Kadınlar Dile Düşünce* (Derleyenler: Sibel Irzık/Jale Parla). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saktanber, Ayşe (2009). “Kemalist Kadın Hakları Söylemi” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce/Kemalizm*, cilt.2. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, Serpil (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saraçgil, Ayşe (2005). *Bukelamun Erkek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, Sevgi (2018). *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tahir, Kemal (2005). *Yorgun Savaşçı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tokuroğlu, Belma (2004). *Özgürleşemeyen Kadın*. Ankara: Odak Yayınevi.
- Türkali, Vedat (1989). *Bir Gün Tek Başına*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ural, Tülin (2015). “Kahrolsun ‘Bağzı’ Kavaklar: Yenişehir, Yeni Bir Ülke Umudu ve Yazarlığın Politik Halleri Üzerine” *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı* (Hazırlayanlar: Seval Şahin/İpek Şahbenderoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yeğenoğlu, Meyda (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zihnioğlu, Yaprak (2009). “Kadın Kurtuluşu Hareketlerinin Siyasi İdeolojiler Boyunca Seyri (1908-2008)” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce/Dönemler ve Zihniyetler*, cilt.9. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zihnioğlu, Yaprak (2016). *Kadınsız İnkılap*. İstanbul: Metis Yayınları.