

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DAMGALAMA KURAMI BAĞLAMINDA
TÜRK ROMANI (1872- 1901)

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ AHMET FARUK GÜLER
PROF. DR. BEYHAN KANTER

HAZIRLAYAN
BUŞRA ATAKER GÜNEŞ

MALATYA-2024

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DAMGALAMA KURAMI BAĞLAMINDA TÜRK ROMANI (1872- 1901)

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
BUŞRA ATAKER GÜNEŞ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ AHMET FARUK GÜLER PROF. DR. BEYHAN KANTER

MALATYA-2024

ONUR SÖZÜ

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Faruk GÜLER ve Prof. Dr. Beyhan KANTER'in danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım “DAMGALAMA KURAMI BAĞLAMINDA TÜRK ROMANI (1872- 1901)” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Buşra Ataker GÜNEŞ



ÖN SÖZ

On dokuzuncu yüzyıl; Osmanlı Devleti'nin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarında büyük değişimlerin ve yeniliklerin yaşandığı ve ciddi kırılmaların meydana geldiği sancılı bir süreçtir. Bu devirde yaşanan savaşlar, siyasi gelişmeler ve ekonomik krizler, pek çok alanın yanı sıra toplumsal düzlemde ve edebî metinlerde de etkilerini gösterir. Özellikle 1872-1901 arasında yazılan ve bu çalışmanın inceleme konusunu oluşturan romanlarda; toplumsal değişim ve dönüşümün odağa alındığı ve bu metinler aracılığıyla sosyal bir eleştirinin de gerçekleştirildiği görülmektedir. Kurgusal metinler aracılığıyla ortaya koyulan sosyal eleştiri, roman kişilerinin ve romandaki mekânların; iyimser ve yüceltici bir tutumla ya da ötekileştirici ve damgalayıcı bir anlayışla ortaya koyulmasının temel sebepleri arasında sıralanabilir. Nitekim; aydınların toplumsal yaşamı düzenlemek ve halkı içine düştüğü karmaşadan kurtarmak için üstlendiği “toplum mühendisi misyonu”nu, roman düzleminde ise anlatıcı yazar üstlenerek bu misyonu olumlu ve olumsuz, kahraman ve antikahraman özelliği gösteren karakterler aracılığıyla yansıtır. Dolayısıyla bu misyonla hareket eden anlatıcı yazar, romanda okuru yönlendirmeye, manipüle etmeye çalışırken; belli bir ideolojiye ve dünya görüşüne yaslanır. “Anlam değerlerine sahip kelimelerin kurulu bir yapı arz eden” (Kavaz, 1994: 185) edebî eserde ya da romanda; anlatıcı yazarın yaslandığı bu zemin, sosyal meselelere bakış açısını ve roman kişilerini yansıtmaya biçimini doğrudan etkiler. Bu çerçevede yüceltilen, olumlu özelliklerle donatılan, idealize edilen karakterlerin karşısına olumsuz özellikleriyle ötekileştirilen, damgalanan karakterler çıkarılır. Söz konusu damgalamada ise anlatıcı yazarların hayata, meselelere, topluma dair bakış açıları ve kendilerini konumlandıkları alanlar önemli bir yer tutar. Zira bu çalışmanın çıkış noktası olan Erving Goffman'ın *Damga* eserinde dile getirdiği gibi damgalama mutlak ya da somut bir şey değildir; damgalama bakış açısıyla ilgili bir durumdur (2020:205). Dolayısıyla inceleme konusu olan romanlarda, anlatıcının meselelere bakış açısı, roman kişilerinin ben/biz olarak yüceltilmesinde ya da öteki olarak damgalanmasında belirleyici bir rol üstlenir.

1872-1901 arasında yayımlanan romanların incelendiği bu çalışmada; edebî metinler odağa alınarak sosyolojik bir perspektifle yapılan değerlendirmede; kimi zaman ideolojik kimi zaman muhafazakâr bir zemine yaslanan bakış açılarının, kurgu metnini nasıl şekillendirip yönlendirdiği ve roman kişilerini nasıl olumlu ya da olumsuz bir

perspektifle yansıttığı gösterilmeye çalışılmaktadır. Büyük toplumsal kırılmaların ve siyasi gelişmelerin yaşandığı bir devrin romanlarını incelemek, bu bağlamda önemli veriler sunar. Yeni toplumsal düzen oluşturulurken; yaslanılan ideolojik zemin ve siyasi konjonktür, roman kurgularında bazı konuları ve meseleleri ön plana çıkarır. Dolayısıyla bu sosyal meselelerin aktarılma ve ele alma tarzından dönemin genel değerlendirmesini yapmak ve siyasi-sosyol atmosferini tahmin etmek mümkün bir hâle gelir. Yazarların, aynı meseleyi farklı bakış açısı ile değerlendirmeleri ya da sosyal meselelere karşı benzer olumsuz tutum sergilemeleri, damgalama kuramı bağlamında romanları değerlendirmeye imkân tanımakta ve zengin malzeme sunmaktadır.

Tanzimat Devri yazarlarının romanlardaki otoritesi ve müdahalesi, damgalama kuramının belirleyicisi olan bakış açılarını ve tasvirlerini tespit etme noktasında büyük kolaylık sağlar. Bu devirde kaleme alınan tezli romanlarda bir konunun siyah-beyaz renklerde ve keskin çizgilerle işlenmesi, romandaki tiplerin tek boyutlu ve tek renkli özelliklerle yüceltilmesi ya da damgalanması söz konusu eserleri damgalama kuramı bağlamında değerlendirmeye imkân tanır. Bunun yanında Servet-i Fünun topluluğunda ise yazarların tipten ziyade karakterler aracılığıyla çok daha derin meseleleri çok boyutlu kişiler aracılığıyla kurguya taşınması bu iki devir arasında damgalama kuramı bağlamında değerlendirme yapma şansı verir. İki dönemin edebî eserlerinin çalışmada, aynı anda işlenmesi; toplumsal ve sosyal gelişmelerin kurgusal metinlere nasıl yansıdığını da tespit etmeyi sağlamaktadır.

Çalışmada Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai, Recaizâde Mahmut Ekrem, Şemsettin Sami, Halit Ziya Uşaklıgil, Safveti Ziya, Nabizade Nazım, Fatma Aliye, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim, Fatma Fahrünnisa, Ahmet İnsan Tokgöz olmak üzere 1872-1901 arasında eser veren bütün yazarların romanlarına yer vermeye gayret edilmiştir. Bu geniş zaman aralığında yürütülen tez çalışmasında, farklı yazarların romanları ele alınıp zengin bir malzemeye ulaşılmaya çalışılmıştır. Söz konusu olan romanlardan elde edilen verilerle bir tasnif yapılmış ve böylelikle çalışmanın başlıkları şekillendirilmiştir. Bu başlıklar, incelenen dönemin kurgusal metinlere yansıyan siyasi ve sosyal yapısıyla ilgili genel bir değerlendirme yapma imkânı tanımıştır.

Bu tez; giriş ve sonuç bölümleri dışında iki ana bölümden ve alt başlıklardan oluşmaktadır. İnceleme konusu olan romanlar damgalama kuramı bağlamında

değerlendirildiği için ilk bölümde; damgalama kuramı genel çerçevesiyle çizilmeye ve anlatılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan Türk romanında sosyal ve sınıfsal damgalama başlığıyla cariyeler, dul kadın ve üvey anne tipi incelenmiştir. Etnik damgalama ana başlığı altında; Araplık, Çerkezlik ve Çingenelik değerlendirilmeye tabii tutulmuştur. Sonraki kısım davranışsal damgalamaya ayrılmış ve bu bölümde; hafif meşreplik /fahişelik, züppelik ve hırsızlık irdelenmiştir. Çalışmanın bedensel damgalama başlığı altında; çirkinlik, kamburluk ve şişmanlık odağa alınarak bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise Türk romanında mekânsal damgalama bağlamında; Batılılaşmayla birlikte züppe tipi ve hafifmeşrep tiplerin mekânı olarak anılan; Genelevler, Beyoğlu, Çamlıca ve Tepebaşı ele alınmıştır. Tez çalışmasında; bu altı ana başlık ve alt başlıklar ile damgalama kuramı bağlamında toplumda ötekileştirilenlerin kimliklerinin kurgu düzleminde nasıl örselendiği ve dumura uğratıldığı gösterilmeyi çalışılmıştır. Toplumda ben/biz olarak kurgulanan ideal benliğin, karşı kutbunda konumlandırılan ve toplumsal sınırların dışına itilen ötekilerin; kurgu metnine olumsuz bir söylemle, aşağılanarak ve sembolik bir şiddet uygulanarak yansıtılmasının tespiti söz konusu tez çalışmasının temel amaçlarından biri olmuştur. Ayrıca toplumda ötekileştirenlerin olumsuz kişiliklerinin, uğrak mekânlarına da sirayet ettiği ve bu mekânların devrin yazarları tarafından olumsuz bir atmosferde yansıtıldığının tespiti de tez çalışmasının amaçları arasında olmuştur.

Çalışma süresince yolculuğuma anlayışı ve desteğiyle eşlik eden sevgili eşim Ali ve varlığı en büyük motivasyonum olan kıymetli evladım Osman Yiğit'e ve süreç boyunca yanımda olan anne ve babama çok teşekkür ediyorum. Yine bu yolculuğumda desteklerini gördüğüm, kıymetli arkadaşlarım ve dostlarım; Bahar YILMAZ, Mehmet ÖZ ve Emine BURC'a teşekkür ediyorum

Yolculuğumun en büyük yükünü sırtlanan, çalışma boyunca desteklerini her daim hissettiren ve bu zorlu süreci katkılarıyla kolaylaştıran, kıymetli danışman hocalarım; Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Faruk Güler ve Prof. Dr. Beyhan Kanter'e çok teşekkür ediyorum. Ayrıca bu çalışmaya görüşleriyle, yol göstericilikleriyle çok ciddi katkı sunan kıymetli hocalarım, Doç Dr. Taner Namlı'ya ve Prof. Dr. Ersan ERSOY'a minnettarım.

Buşra ATAKER GÜNEŞ

Mardin

ÖZET

“Damgalama Kuramı Bağlamında Türk Romanı (1872- 1901)” başlıklı çalışma, söz konusu romanları odağa alarak sosyolojik bir perspektifle ve karşılaştırmalı bir değerlendirme ile yorumlama imkânı sunmaktadır. Çalışma, Tanzimat’tan sonra, toplumun geleneksel bağlarının zayıfladığı ve modernleşme teşebbüslerinin çok yoğun hissedildiği bir dönemi kapsamaktadır. Toplumsal kod ve normların yeniden şekillendiği bu devirde; siyasi ve sosyal alanda aydınlar kurucu aktör olma mücadelesi verirken kurgu düzleminde ise anlatıcı yazar, tasavvur ettiği ideal yaşam tarzını ve insan tipini edebî metinlere yansıtma amacı taşır. Dolayısıyla dönem romanlarında, ahlaki değerler ve sosyal kaidelere göre toplumda kabul görüp onaylananlar ve reddedilip dışlananlar olmak üzere keskin bir ayrım görülür. Bu ayrım kurgusal metinlerde, söylem, tasvir, dil ve üslup aracılığıyla sürdürülür. Yani geleneksel toplumun ahlaki kaidelerinin ve normlarının belirlediği şablonlara uygunluk gösterenler, iyimser ve hoş görülme söylemleriyle ele alınırken; bu şablonlara aykırı olanlara ise ön yargıyla yaklaşılar ve onlar damgalayıcı bir yaklaşımla kurguya taşınırlar. Toplumda ben ve öteki karşıtlığının nasıl yansıtıldığı ve ötekiler damgalanırken hangi ideolojiye, bakış açısına yaslanıldığının tespiti, bu çalışmanın temel konusu ve problemidir. Ayrıca çalışmada; edebî metinlerde damgalamanın anlatıcı yazar tarafından mı, roman kişileri aracılığıyla mı yoksa karakterlerin kendileri tarafından mı gerçekleştirildiğinin tespiti de yapılmaya çalışılmıştır. Bireyin diyalogik yapısının görmezden gelinmesi olarak da okunabilecek olan damgalamanın, roman değerlendirmelerinde yoğun etkisi gözlemlenmiştir.

İki ana bölümden oluşan bu çalışmada; sosyal, sınıfsal, davranışsal ve görsel olarak toplumsal kabullerden geçemeyen bireylerin ezberlerle, kalıp yargılarla, genellemelerle ve ayrımcı tutumlarla nasıl damgalandıkları ve gözden düşürüldükleri gösterilmeye çalışılmıştır. Toplumsal normlara aykırı oldukları için toplumdan yalıtılanların, damgalanmalarına vesile olan özellikleriyle nasıl baş ettikleri, bu özelliklerini örtmek ya da kamufle etmek için nasıl bir çaba verdiklerinin tespiti amaçlanmıştır. Ayrıca toplumda damgalanan bireylerin, damgalarını nasıl telafiye çalıştıkları da edebî metinler odağında ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk romanı, Damgalama, Söylem, Tasvir, Karakter, Tip, Mekân.

ABSTRACT

The study titled “Turkish Novel in the Context of Stigmatisation Theory (1872-1901)” offers the opportunity to interpret these novels with a sociological perspective and a comparative evaluation. The study covers a period after Tanzimat, when the traditional ties of the society were weakened and modernisation attempts were felt very intensely. In this period when social codes and norms were reshaped, intellectuals struggled to become founding actors in the political and social spheres, while in the plane of fiction, the narrator author aims to reflect the ideal lifestyle and human type he imagines in literary texts. Therefore, in the novels of the period, there is a sharp distinction between those who are accepted and approved in society according to moral values and social rules and those who are rejected and excluded. This distinction is maintained in fictional texts through discourse, depiction, language and style. In other words, those who conform to the templates determined by the moral rules and norms of traditional society are dealt with optimistic and tolerant discourses, while those who are contrary to these templates are approached with prejudice and they are carried into fiction with a stigmatising approach. The main subject and problem of this study is to determine how the opposition between self and other is reflected in society and which ideology and point of view is relied upon when stigmatising others. In addition, the study also tries to determine whether stigmatisation in literary texts is carried out by the narrator author, through the novel's characters or by the characters themselves. The intense effect of stigmatisation, which can also be read as ignoring the dialogical structure of the individual, has been observed in novel evaluations.

In this study, which consists of twoaltı main chapters, it is tried to show how individuals who cannot pass social, class, behavioural and visual social acceptance are stigmatised and discredited by memorisation, stereotypes, generalisations and discriminatory attitudes. It is aimed to determine how those who are isolated from the society because they are contrary to social norms cope with the characteristics that lead to their stigmatisation and how they make an effort to cover or camouflage these characteristics. In addition, how individuals who are stigmatised in society try to compensate for their stigma is also discussed in the focus of literary texts.

Key words: Turkish novel, stigmatization, discourse, depiction, character, type, place.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖN SÖZ.....	iv
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ	1
1. BİRİNCİ BÖLÜM DAMGALAMA KURAMI.....	20
1.1 Damgalama Kuramının Tarihçesi	20
1.2. Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi.....	27
1.3. Damgalama ve Etiketleme Kuramına Genel Bir Bakış	35
1.4. Damgalama Türleri	40
1.4. 1. Bedene Kazılan Damga (Fiziksel Beden Bozukluğu).....	41
1.4.2. Kişiliğe Kazınan Damga	42
1.4.3. Etnik ve Sınıfsal Damga	43
1.4.4. Görünür Damga	45
1.4.5. Gizil/Örtülü Damga	47
1.4.6. Doğuştan veya Sonradan Getirilen Damga	50
1.4. 7. Kendine Yönelik Damgalama ve Kamusal Damgalama	51
1.4.8. Yapısal Damgalama.....	52
1.4.9. Fahri Damgalama	53
2. İKİNCİ BÖLÜM TÜRK ROMANINDA DAMGALAMA (1872-1901).....	55
2.1. Türk Romanında Sınıfsal/Sosyal Damgalama.....	55
2.1.1. Kölelik/Cariyelik	55
2.1.2. Dul Kadınlık	90
2.1.3. Üvey Annelik	100
2.2. Türk Romanında Etnik Damgalama	121
2.2.1. Araplık.....	123
2.2.2. Çerkezlik.....	128
2.2.3. Çingenelik	130
2.3. Türk Romanında Davranışsal Damgalama	141
2.3.1. Hafifmeşreplik/Fahişelik	141

2.3.2. Züppelik	202
2.3.3. Hırsızlık	258
2.4. Türk Romanında Bedensel Damgalama	264
2.4.1. Çirkinlik.....	264
2.4.2. Kamburluk	290
2.4.3. Şişmanlık.....	304
2.5. Türk Romanında Mekânsal Damgalama	309
2.5.1. Genelevler	311
2.5.2. Beyoğlu.....	315
2.5.3. Çamlıca	332
2.5.4. Tepebaşı	335
SONUÇ.....	336
KAYNAKÇA	344
İNCELENEN ROMANLAR	344
GENEL KAYNAKÇA	346

GİRİŞ

Dünya ölçeğinde yaşayan bütün insanların eşit olması gerektiği fikrini sarsan ve toplumsal/sosyal hiyerarşiye zemin hazırlayan ön yargılar ve ayrımcı yaklaşımlar; çoğunluğun azınlığa, güçlünün zayıfa tahakküm etme isteği ile ilgilidir. Bu tahakküm etme arzusu, bir merkez üzerinden kurularak genişletilir, dışlama, ötekileştirme, atıklaştırma, yok sayma ve damgalama olarak etki alanını sürdürür. Dışlama ve damgalama, çeşitli argümanlardan beslenen bir temele, bir merkeze yaslanarak gerçekleşir. Bu temel; ideoloji, iktidar, cinsiyet, inanç, etnik kimlik, beden algısı ya da bir mekân gibi çok farklı alanlarda ortaya çıkabilir. Dışlayan, yok sayan, damgalayan varsa; dışlanan, yok sayılan ve damgalanan da vardır. Söz gelimi cinsiyet üzerinden, özellikle kadınlara yönelik ayrımcılık ile ortaya çıkan bir damgalama, ataerkil bir toplum yapısı ya da kültüre yaslanarak gerçekleştirilir. Sınıfsal bir ötekileştirilme, güçlü bir iktidarı ya da ideolojiyi arkasına alır. Etnik kimlik üzerinden bir dışlama, milliyetçiliğe dayanır ya da ulus devlet zemininde inşa edilir. Beden üzerinden damgalama, seçilmiş sınıfın ideal(leştirilen) görüntüsü üzerinden yapılır. Akıl merkeze alınınca delilik olarak belirlenen davranışlara sahip bireyler toplum sınırlarının dışına itilir. İnşa edilen merkeze uymayanlar; dışarıda bırakılıp eksik, defolu, çirkin gibi ezici/yıkıcı ifadelerle damgalanırlar. Merkez sempatik ve onaylanmış bir bakış açısıyla yansıtılırken; merkezin dışındakiler antipatik ve onaylanmamış bir tutumla aktarılır. Merkezdekiler ben/biz öznesi olarak mütehakkim ve karar verici grubu simgelerken; merkezin dışındakiler ötekiyi temsil ederler. Biz öznesi, “insanın kendisi yerine geçme hırsıyla, önce, içerdiği ile men ettiği, izin verdiği ile hor gördüğü şeyle, kendisi ile ötekileri arasında çizdiği hudutlarda ve yine bunlar aracılığıyla tanımlanmak zorunda[dır]” (Mbembe, 2022:56). Yani damgalama ve ötekileştirilme mutlak bir karşı(t)lık üzerine kurgulanır.

Toplumun çoğunluğundan ve normatif yapısından farklı özelliklere sahip olan gruplar; etnik köken, fiziksel özellik, dinî inanç ve mezhep gibi yönlerden çoğunluğa benzemedikleri için dışlanmaya, ötekileştirilmeye ve ayrımcılığa maruz kalırlar. Ayrımcı düşünce; “‘toplumsal ilişkiler düzleminde anlamlı bir neden’ arar, yani bir insan, bir kurban, bir günah keçisi arar” (Girard, 2005: 74). Toplumda aksayan düzenin ve ahlaki yozlaşmanın, salgın hastalıkların neredeyse bütün olumsuzlukların ve kötülüklerin

müsebbibi ‘kurban’ rolündeki ötekiler olarak görülür. “Kötülük ilkesi ötekinin biçimleri altında yeniden ortaya çıkar” (Baudrillard, 1995: 63). Ötekilik ve kötülük, çoğu zaman birbirini tamamlayan veya birbiriyle özdeş ifadeler olarak kullanılır. Kötülüğün kapsadığı neredeyse bütün olumsuzluklar ötekinin özellikleri ve eylemleri arasında sıralanır.

İnsanlık tarihi boyunca farklı şekillerde ortaya çıkan ayrımcı yaklaşımlar toplumların yapılaşma sürecinde oluşan hiyerarşik düzenle çok daha belirgin bir hâl alır. Bireyin sahip olduğu özellikleri, alışkanlıkları ve “kültürel sermayesi” (Bourdieu, 2015) göz ardı edilerek ona bir kimlik giydirilmesi ya da tasarlanması “sembolik şiddet” örneğidir. Farklı özellikleriyle içinde bulunduğu toplumdan ayrışan ya da ayrıştığına kanaat getirilen ve toplumsal gücü elinde bulunduran çoğunluğa benzemediği hususunda zımnî hüküm verilen azınlık toplumdan yalıtılıp ötelenir. Toplumsal yapı içerisinde dezavantajlı grup olarak konumlandırılan bu kişiler, sosyal mesafe ile toplumdan ayrıştırılır ve bu kişilere karşı olumsuz söylemler geliştirilir.

Toplumsal boyunduruk altında ezilen azınlık kesim, söz hakları ellerinden alınarak özne olmaktan çıkarılır ve kimlikleri örselenerek her türlü müdahalenin meşrulaştığı nesne hâline getirilirler. Sorunlu grup olarak görülen ve negatif özellikler yüklenen bu kesimin sahip olduğu vasıflar çoğu zaman doğuştan olmayıp toplumun kalıp yargıları, bilinçaltı kodları ve ön yargıları ile oluşan nitelermelerdir. Toplumda çoğu zaman erkeğin kadından, beyaz tenlilerin siyah tenlilerden, uzun boyluların kısa boylulardan daha fazla kıymet görmesi ve pozitif özelliklerle kodlanması yani cinsiyet, etnik köken, bedensel ve davranışsal olarak üstün görülme meselesi sosyal sınıflandırma algısı sonucunda kazan(dır)ılan bir statüdür. Zira ön yargılar ve kalıp yargılarla oluşan toplumsal şablonlar bireylerin toplumda kabul görmesi ya da reddedilip dışlanmasında belirleyicidir. Kültürel değerlere ve toplumsal şablonlara uygunluk göstermeyen bireyler taşıdıkları farklı özellikler ile ayırt edilirler. Çoğunluk ile aynı olmayan, başka bir ifadeyle mütehakim gruptan farklı olanlar ile toplumda sosyal ve fiziksel sınırlar örülür ve bu kişiler toplumdan dışlanırlar.

Ön yargıların ve kalıp yargıların fiiliyata dönüşmesi sonucunda geliştirilen olumsuz tutumlar ve ayrımcı davranışlar farklı özellikler taşıyan bireyler üzerinde tahakküm kurma sürecini başlatır. Toplumun çoğunluğundan farklı olan kesim, baskılanma, dışlanma, aşağılanma, itibarsızlaştırılma, tahkir edilme ve hor görülme gibi

olumsuz davranışlara maruz bırakılıp toplumun en değersiz kimlikleri olarak hiyerarşik düzende de en alt konuma yerleştirilirler. Ayrıcalıklı ırka, mezhebe, inanca, fiziksel görünümüne ya da maddi imkânâna sahip olanlar ise toplumun en üst sınıfı olarak toplumda saygın bir statü elde ederler. Kalıp yargılarla toplumda avantajlı ya da üstün tutulan grubun söz konusu özelliklerine uymayanlar ise toplumsal hiyerarşinin en alt, en değersiz sınıfını oluştururlar. Yani “sosyal sınıflandırma kalıp yargı temelli bir sosyal algıyı beraberinde getirmektedir. Kişilerarası iletişim sürecinde kalıp yargılar bireylerin birbirlerine ilişkin beklentilerine rehberlik etmekte, oluşan kalıp yargı temelli beklentiler de zamanla kendini gerçekleştirmektedir” (Demirtaş Madran, 2012: 31). Zira toplumsal otoritenin belirlediği normatif yapı, toplumsal ve sosyal ilişkilerinin düzenlenmesinde etkin rol üstlenir. Toplumsal beklentileri karşılamayan gruplar, çevrelerinde olumsuz bir intiba bıraktıkları için eleştiriye açık ve eleştiriye hak eder bir hâle gelirler. Toplumsal eleştiri kışkıracıya takılmak istemeyen gruplar ise toplumsal beklentileri karşılayacak davranış kalıpları sergilerler.

Bireylere yüklenen toplumsal görevler ve atfedilen değer ve beklentiler üzerinden davranış kalıpları inşa edilir. Söz gelimi; kimi toplumlarda saygın olarak kodlanan bir mesleğe sahip birine verilen değer ve gösterilen ihtimam, sıradan ya da önemsiz olarak kodlanan bir mesleği icra eden kişiye gösterilmez. Profesyonel, yönetsel ve idari işler yapan kişileri belirten ve zihinsel emeği ortaya koyan beyaz yakalıları ve bunların yönettiği, yönlendirdiği, işin fiziksel kısmını üstlenen mavi yakalıların sosyal statüsünde ciddi bir fark vardır. Toplumsal kodların önem atfettiği meslek gruplarına sahip olan beyaz yakalıları, çok daha saygın bir statüye sahip olurlar. Giyim kuşam ve davranış kalıpları bireyin hangi meslek grubuna dâhil olduğunun ipuçlarını verdiği için beyaz yakalı meslek grubunu temsil eden bir inşaat mühendisinin ve mavi yakalı mesleğin temsilcisi olan bir inşaat işçisinin yemek yedikleri restoranda aynı ücreti ödedikleri hâlde gördükleri değer çoğu zaman farklıdır. Ya da çocuğunu özel okula gönderen üst düzey yönetici ve şantiye ustasının ödedikleri ücret aynı hatta üst düzey yöneticinin daha az ücret ödemesi muhtemelken yine gördükleri muamele aynı değildir.

Toplumda sabit bir referans noktasından söz edilemediği için kamusal ve özel yaşantı bireysel edimlere ve toplumsal yapıya göre şekillenir. Öyle ki “toplumsal yapı, bir bina gibi insan eylemlerinden bağımsız olarak var olan fiziksel bir yapıya benzemez. İnsan toplumları her zaman, yapılaşma süreci içerisinde” (Giddens, 2019: 42).

Toplumsal yapının inşasında etkin bir rol alan kültürel değerler ve toplumsal normlar bireyin kimliğine, davranış kalıplarına ve gündelik pratiklerine etki eder. Bireyin kimliğine ve kişiliğine dair unsurların çoğu doğuştan sahip olduğu özellikler değildir. “Kimlik hem bireysel hem de toplumsal bir yapıdır yani zihinsel bir temsildir” (Dijk, 2019: 183). Toplumsal, siyasal ve sosyal olaylar, kimliği şekillendiren, yapılandıran unsurlardır. “Kişilik, sonraki dönemleri bakımından, daha önceki dönemlerinin bir sonucudur ve temel eğilim olarak üzerinde bu önceki dönemlerin damgasını taşır” (Fanon, 2016: 120). Bireyin, kimlikliğini inşa etme sürecinde sosyo-kültürel yapının, ahlaki değerlerin ve toplumsal olayların, normların, ideolojilerin ve hatta dilin etkisi büyüktür. Bir ideolojinin, bir dilin ve bir kültürel yapının içine doğan bireyin kimliğini kurgulama sürecinde odağında bu toplumsal kodlar olur. Birey için “kimliğe giden yol bitmek bilmez bir savaş, özgürlüğe duyulan arzuyla yalnızlık ve çaresizlik korkusuyla güvenliğe duyulan ihtiyaç arasında sonu gelmez bir mücadeledir” (Bauman, 2005: 44). İçinde yaşadığı toplumun kültürel ve sosyal atmosferine uygun bir şekilde davranan ve yaşayan birey, verdiği tüm mücadelelere rağmen kimliğini toplumsal normlardan bağımsız bir şekilde kurgulayamaz. Yani “kültürel düşünceler ve değerler hem toplumun hem de bizim bireysel eylemlerimizin biçimlenmesine yardımcı olurlar” (Giddens, 2019: 53). Sosyal ilişkilerini ve gündelik yaşamını sahip olduğu toplumsal kodlara ve kültürel değerlere göre tanzim eden birey, çoğu zaman kendisine dayatılan toplumsal kurallara bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde itaat eder. Nitekim toplumsal gruplar, oluşturdukları kurallara uymayan ve kendilerine benzemeyen kişileri toplumun dışına iterler. “Benzemeyeni İtme” (Giddings, 1896: 143) kavramı ben/biz ve öteki paradoksunun nasıl inşa edildiğinin ipuçlarını verir. Toplumun değer yargılarına, etnik kökenine, inanç anlayışına ve güzellik algısına uygunluk göstermeyen kişiler ben/biz olandan soyutlanarak toplumda “öteki” olarak konumlandırılırlar. “Öteki artık, kendi bireysel insanlığı içinde görülmez olur. Sadece bir grubun parçasıdır. Somut duyguları, görüşleri ve davranış biçimleri, görüş alanı dışına çıkar, bunun yerine kişiliği, tek bir özelliğe indirgenir: Bir gruba ait olmak. Bu şekilde soyutlama, ötekiyle empati düzeyinde bir ilişki kurulmasını olanaksız kılar” (Gruen, 2016: 21). Bütün canlılar için hayati bir öneme sahip olan empati duygusundan dahi yoksun bırakılan ötekiler, kategorileştirilir ve ait oldukları grup neredeyse tüm özellikleri ile gözden düşürülür. “Ancak bir yandan da Öteki’ni dayanılmaz bulmaya hazırız, çünkü o bir anlamda bizden değildir. Böylece, onu düşman

haline getirerek yeryüzündeki cehennemimizi yaratırız” (Eco, 2014: 38). Ötekileştiren-ötekileştirilen diyalektiği iki zıt kutup üzerinden kavramsallaşmaktadır. Beyazın renginin tanımı siyah rengi üzerinden yapıldığı gibi güzel bir nesneye atfedilen değer de çirkin olanın özellikleriyle ortaya çıkar. Varlık zıtlık üzerinden tanımlanır. Ben/biz olan da varlığını öteki üzerinden kurgular. Öyle ki “ben’, kendini ‘diğeri’nden ayırır, sadece kendini tanımlar; ‘diğer’iniyse ‘ben olmayan’ olarak kurgulayarak tanımsız bırakır. ‘Ben’in kurgulanışında doğrudan bir olumlama söz konusuysa, ‘ben olmayan’ı tanımsız bırakmada olumsuzlama vardır” (Göregenli, 2012: 19). Yani ben/biz öznesi sahip olduğu olumlu özellikleri öteki’nin olumsuzluğu üzerinden anlamlandırır. Bu durum, saf olanın karşısına kirli olanın yerleştirilmesi gibidir. Nitekim “safılık, ‘kirli’ olarak sınıflandırılmış, pislik olarak algılanan bir ötekinin karşısında temiz olma gereğine gönderme yapar” (Sémelin, 2011: 53). Birey kimliğini inşa ederken ve toplumdaki konumunu kurgularken kendi gibi olmayana, ötekine, ‘kirli olan’a ihtiyaç duyar. Hegel’in ortaya koyduğu “Köle Efendi Diyalektiği” (Bilgin, 2014: 119) kavramı ile hükmedenler ve hükmedilenlerin arasındaki ilişki paradoksunu çözümler. Eşitsizlik üzerine kurgulanan bu düzende efendi/hükmeden otoritesini köle/hükmedilen üzerinden pekiştirirken; kölenin/hükmedilenin varlığı ise kendisine hükmeden efendisi tarafından tanımlanır. Hükmedenler ezilenlerin/kölelerin örselenen kimliği üzerinden onlara tahakküm kurarlar. Kimlik şiddeti, bireyin bütün varlığını elinden alan, onu savunmasız ve çıplak bırakan olumsuz bir süreçtir. “Kimlik üzerinde odaklanmış politika, öznellik üretimini dumura uğratar” (Hardt, Negri, 2009: 325) ve bireyin şahsiyetini silikleştirir. Sömürgeleştirmek istenen milletler için bu yüzden ilk uygulanan politika asimilasyondur. Zira kültürel, etnik ve millî kimliği elinden alınan toplumlara hükmetmek ve yönlendirmek daha kolaydır.

Toplumdan yalıtılan ve eksik, kusurlu olarak görüldükleri için toplumun belirlediği değerlere aykırılık teşkil eden, anormal görülen bireyler, genellikle “normal” bir statü elde edemezler. Bu statü, “normal” konumuna yerleştirilen aklın karşısında anormal görülen deliliğin statüsü gibidir. Mehmet Narlı, *Edebiyat ve Delilik* kitabında deliliğin toplumsal algıda nasıl yer aldığını atasözü ve deyimlerden yola çıkarak açıklar, ayrıca “‘mecnun’, ‘meczip’, ‘kara sevdâ’, ‘malihülya’ ve ‘deli’ gibi semantik kodların, tarih, kültür ve din içindeki anlam yumaklarına eğil[erek]” (2013:17) ortaya koyar. Delilik, bu ötekileştirici ifadelerle de normatif değerlerin dışında olmayı ifade eder. Çünkü “delilik aklın karşısında çifte bir varoluş biçimine sahiptir; aynı anda hem öteki

tarafıdır, hem de onun bakışları altında'dır" (Foucault, 2006: 278). Normatif yapıya uymadığına kanaat getirilen kişiler de deliler gibi toplumsal kabullerden reddedilerek normal olmayan ve toplumsal değerlerin dışında kalan "ötekiye" dönüşürler. Yani birey toplumsal yaşam içinde sahip olduğu ve kendisine atfedilen özellikler ile bir statü elde eder. "Dolayısıyla grupları "biz/aidiyet grubu" ve "öteki/dış grup" algısı içerisinde ayırtmak toplumsal süreçlerin ürünüdür" (Çaylak, 2023:10). Öteki olarak konumlandırılan bu kişiler toplumsal gruplardan soyutlanırlar ve toplumda kusurlu/defolu kişiler olarak görülürler. Öyle ki "daima bir topluluk içerisinde yaşayan ferd üzerinde, onu her tarafından çeviren cemiyet, kendine özel olan baskısı ile birtakım etkilerde bulunur[r]. Bu etkiler, hem maddî hem de ruhî yaşayışımızda gözük[ür]" (Topçu, 2019: 16). Meslek edimi, oturulacak semtin seçimi, yeme-içme eylemlerinin gerçekleştirileceği mekânların belirlenmesi ya da toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinde dâhi bu etkilerden söz edilebilir. Söz gelimi sosyal statüsü, kültürel seviyesi ve maddi refahı yüksek biri, yine bu standartlarda insanlarla ilişki kurarak ortak statü üzerinden ortak aidiyetler geliştirmeye çalışır.

Öteki'ye atfedilen olumsuz özellikler öteki'nin sadece sosyal kimliğini ve sosyal statüsünü sarsmaz. "Öteki, insanlık dışı olma durumuna indirgenir. Sanki böyle bir edimle insan, kendi kendini temizleyecekmiş gibi. Kişi, diğerlerini küçümseyip onlara eziyet ederek kendisini, ari olmama kuşkusundan kurtarır" (Gruen, 2016: 21). Yani; toplumda kabul görmek ve onaylanmak için ötekinin varlığı gereklidir. Başka bir ifadeyle birey, saf temiz bir kişilik olduğunun ispatını ötekinin lekesi, kusuru ve damgası üzerinden yaparak varlığını öteki üzerinden sağlamlaştırır. Mesela "Edebiyatın alçak kahramanlarının bize çekici gelmesinin bir nedeni onları kendi ötekilerimiz olarak algılamamız" (Gürbilek, 2007: 42) ile ilgilidir. Ötekinin güçlü ve belirgin hatlarla çizilmesi, ben/biz öznesinin ideal kişiliğinin ön plana çıkarma isteğine bağlı olarak gerçekleştirilir. Dolayısıyla "ötekileşmenin, en trajik boyutu, kişinin, kendini var eden değerleri yıkan gücün kendisine dönüşmesidir" (Korkmaz, 2016: 22). Bireyin/Ben'in varlığının inşası ötekinin yıkıma uğratılan değerlerine bağlı olarak gerçekleşir. Öte yandan ben ve öteki ilişkisi "güzelliklerin çirkinler dolayısıyla belirgin olması" ya da "çirkinlikler olmasaydı güzelliğin ve iyiliğin anlamı olmaz" (Yaran, 2023: 142) şeklinde de izah edilebilir. Bu yüzden ötekiye yüklenen negatif değerler ben öznesi için önem atfeder. Öteki ne kadar çok aşağılanır, bir kötülük nesnesine dönüştürülüp gözden düşürülürse ben öznesi toplum

nezdinde o kadar değer kazanıp yüceltilir. Ayrıca bütün bunlarla öteki, “ben/biz”e yabancılaştırılır. Sonuçta “kötülük yabancılaşmadır, kötü de yabancı[dır]” (Kearney, 2012: 87). Söz konusu durumda kötünün ve kötülüğün ben/bize yabancılaştırılması gereklidir.

Birey sahip olduğu kalıplar ile çevresini algımlarken onun her şeyi sınıflandırma ve kategorileştirme özelliği devreye girer ve bireyin zihnindeki ön yargıları ve kalıp düşünceleri bakış açısını etkiler. Bireyin toplumsal yaşam içerisindeki beklentileri, sosyal konumu ve kimliği; toplumun kültürel değerleri, kültürel kodları çerçevesinde şekillenir. Bu çerçevede toplumsal kuralları ihlal eden kişiler, toplumdan yalıtılıp damgalanır. Damgalanan kişiler toplum nezdinde olumsuz bir imaj ve kimlikle yer edinir. Sosyal kimliğin oluşumunda etkin bir rol üstlenen toplum, bireyi sosyal kimliği üzerinden konumlandığı için sosyal kimliğine negatif bir değer yüklenen birey, toplumun hiyerarşik düzeninde en alt tabakaya yerleştirilir ve bu durum da bireyin statü kaybına sebep olur. Sosyal kimliği zedelenen/lekelenen birinin yeniden toplumla bütünleşmesi ve toplumla aidiyet kurması pek çok güçlüğü barındırmakla beraber çoğu zaman pek mümkün de olmaz. Toplumsal yapının bir unsuru olan bireyler ön yargılar ve toplumsal kalıplar ile değerlendirildiği için kimliğine olumsuz anlamlar yüklenen kişilere karşı negatif bir bakış açısı, ayrımcı, dışlayıcı tavırlar geliştirilir. Ötekileştirilen ya da damgalanan kişi ben/biz öznesinin geliştirdiği bu tutumlarca kurulan bir zeminde varlık bulur. Bu varlık, ben/biz öznesince kurgulanmış, istendik konuma yerleştirilmiş bir varlıktır. Dolayısıyla toplumun ötekisi konumuna yerleştirilenlerin örselenen, zedelenen kimlikleri, başkalarının yükledikleri olumsuz özellikler ile ötekileştirilenlerin kendilerini eksik ve yetersiz hissetmesine neden olur. Yani “başkasının aynasından yansıyan yetersizlik duygusu, ötekinin” (Gürbilek, 2007: 29) algılanış biçimini ortaya koyar. Ötekileştirmeler bireyin içinde yaşadığı çevre tarafından dışlanmasına ve bu kişiye negatif yaklaşılmasına sebep olur. “Ötekiden, "yabancı" dan nefret etme duygusu” baskındır (Gruen 2016: 21). Bu yüzden biz öznesi, ötekileri aynı göz hizasına getirmeyeceği kadar aşağı bir konuma yerleştirir. Fiziksel ve sosyal sınırlarla toplumdan tecrit edilen ötekiler ya da damgalılar yalnızlığa mahkûm edilirler. Söz gelimi suç işleyip hapis yatan biri, suçunun cezasını çektikten sonra tekrar toplumla bütünleşmeyi düşünse de çoğu zaman çevresinden beklediği yakınlığı görmez. Çünkü hapis yatıp cezasını çektiğini düşünse de taşıdığı damga/iz ona yapışır. Bu damga/iz, bir nevi bedendeki cezaî

yara/damga gibidir. “İz, suçlunun simgesidir, suçlu kimliğin silinmez işaretidir. Söz konusu olan asla silinemeyecek kötülüklerin anısının bedene kazınmasıdır” (Corbin, 2011: 179). Bu yüzden toplumda saygın bir statüye sahip olan biri suç işleyip hapishaneye giren biriyle, sosyal ilişkilerini zedeleyeceği düşüncesiyle, münasebet kurmak istemez. Çünkü toplumsal ön yargılar, bir defa suç işleyen bir insanın iyi ve saygın bir kişilik olamayacağı fikrini dayatır.

Bireyin toplum nezdinde kabul görüp onaylanması, yaşamını sağlıklı bir şekilde devam ettirebilmesi açısından önem arz eder. Bireyin, gündelik yaşamı, sosyal ilişkileri, inancı, siyasi görüşü içinde yaşadığı toplumun düşünce sistemine, yaşam tarzına ve kültürel kodlarına göre şekillenir. Bireye sahip olduğu kimliği üzerinden bir değer atfedilir ve bireyin toplumsal konumu kendisine atfedilen bu değerle belirlenir. Yani “bireylerin kişisel kimlikleri, içinde doğdukları topluluk içinde biçimlenir[r]. Bu toplulukta geçerli olan değerler, yaşam biçimleri ve etik, insanların yaşamlarını onlara göre yönlendireceği, görece sabit buyruklar sunmakta[dır]” (Giddens, 2019: 101). Toplumun “sabit buyruklarına/kurallarına” uygunluk gösteren bireyler sosyal ilişkilerini başarılı bir şekilde geliştirirken, toplumsal kabullerin dışında kalan olumsuz kimlikler ise sosyal ilişkilerini yönetmekte sorun yaşarlar. Sosyal ilişkileri kısıtlı olan bireylerin toplumsal aidiyet duyguları zayıflar ve toplumsal yapıya uyum sağlayamazlar. Toplumda kabul görmek isteyen bireyler ise çoğu zaman gündelik yaşam pratiklerini ve sosyal ilişkilerini, toplumsal normlara göre şekillendirir ve toplumla olan bağlarını bu şekilde güçlendirmeye çalışırlar.

Damgalama ve ötekileştir(il)me gibi yaklaşımlar, tarihin eski zamanlarından itibaren mevcuttur. Bireylerin ön plana çıkan farklılıkları üzerinden yapılan damgalama; bireyin kimlik tanımından ziyade toplum aynasından görünümünü yansıtır. Etiketleme ya da başka bir ifadeyle damgalama gerçekleştikten sonra, bireyin sahip olduğu özellikler ve davranışlar geri plana itilir, bireysel ve sosyal kimliği toplumun algısı üzerinden yeniden inşa edilir. Bu noktadan sonra ötekileştirilen ya da damgalanan kişiyi anlamak için bir çaba sarf edilmez. “Ötekini anlamaya çalışmak, farklılığını inkâr etmeden veya görmezden gelmeden, klişesini yok etmek demektir. Ama gerçekçi olmamız lazım. Düşmanı anlamak, şairlere, azizlere veya hainlere özgüdür” (Eco, 2014: 35). Bu yüzden ötekilere ancak sözde bir anlayış gösterilir ve ötekilerle sözde bir ittifak yapılır. Ötekiyi anlamaya çalışırken bile, bir küçümseme ve aşağılama devrededir. Yani her durumda

"Öteki'yle dayanışmanın temelinde sanki Öteki'nin zulmü vardır" (Eagleton, 2011:35). Bu yüzden ötekileştirilen kişilerin kusur ya da damga addedilen özellikleri onları tüm toplum önünde tanıtan kartvizitleri hâline gelir. Toplumsal prestijlerini karalayan bu kartvizitleri ötekileri ya da damgalıları toplum nezdinde yeniden bir değerlendirilmeye/yargılamaya maruz bırakır. Damgalama, bireyin üzerinde toplumsal bir yargılama ve baskı oluşmasına neden olduğu için damgalanan birey kendisine yüklenen değerlerle tanımlanmaya/algılanmaya başlar.

Toplumsal gruplar damgalanan bireyi gerçek kimliğinden bağımsız bir şekilde algılamakta ve birey de davranışlarını bu algı üzerinden şekillendirmeye mecbur bırakılmaktadır. Çirkinlik, sakatlık, suçluluk ya da hastalık ile yaftalanan birey, toplum nezdinde neredeyse tamamen kendisine isnat edilen bu damgalarla varlık bulur. Özellikle salgın ve bulaşıcı hastalıklar toplum düzenine bir tehdit olarak algılandığı için bu hastalığı taşıyanların bir an önce toplum dışına atılması esası ile hareket edilir. Bu hastalıklar, toplumu kaosa sürükleyecek ve toplumun dirliğini bozacak birer tehdit simgesi hâline gelir. "Anormal" davranışları, örneğin deliliği simgeleyen hale gelen cüzzamda, hastalığın toplumun dışına atılması, kapatılması esastır. Toplumsal ve siyasal düzeyde de veba, tüm topluma yayılabilecek bir kargaşanın, her an izlenmesi gereken bir düzensizliğin, isyanların ve cinayetlerin simgesi olur" (Gürbilek, 1992: 73). René Girard, Orta Çağ topluluklarının vebanın bu güçlü etkisinden dolayı bu salgının sonuçlarını şiddetlendirmek ve artırmak pahasına bile olsa, gerekli önlemleri almaktan bile kaçındıklarını söyler. Toplumda büyük bir korkuya sebep olan veba ile yüzleşmek ve savaşmak yerine, bu salgın hastalığın üstü örtülür. Bu hastalığın yıkıcı etkisine kendini teslim etmek ve normal yaşam sürüyormuş gibi yapmaktan vazgeçmek olacağı için tüm halk böyle bir körlüğe seve seve katılır (2005: 4). Yani toplumda veba ile damgalanıp toplum dışı bırakılmak yerine, seve seve ölüme yürünür. Bu durum, cüzzam damgasının toplumsal algıdaki büyük etkisini ortaya koyar. Toplumda "delilik" ile aynı konuma getirilen cüzzam hastalığı bitince, damgalanacak ve toplumdaki kötülüğün ve kaosun sebebi görülecek başka kurbanlar aranır. "Cüzzam ortadan kalktıktan sonra cüzzamlıları yoksullar, serseriler, ıslaha muhtaçlar ve "akıldan zoru olanlar" cüzzamlının terk ettiği role soyunacaklardır" (Foucault, 2006: 28). Bu hastalıklar, damgalanan bireylerin bedenlerini ve kişiliklerini insani değerlerinden arındırarak atık bir nesneye dönüştürür.

Mahendra ve diğer araştırmacıların AIDS ile ilgili damgalamayı ele aldıkları “Sağlık Bakımı Ortamlarında AIDS ile İlişkili Damgalamayı Anlamak ve Ölçmek: Gelişmekte Olan Bir Ülke Perspektifi” adlı müşterek çalışmada hastanede damgalanan AIDS hastalarına sağlık çalışanlarının olumsuz tutumlarının ortaya koyulması ile daha da anlaşılır. Bulaşıcı bir virüs olan AIDS hastalığına yakalananların, kişisel özellikleri ve kimlikleri hastane çalışanları tarafından neredeyse bütünüyle önemsizleştirilir. Ön yargıyla yaklaşılın bu kişiler, bulaşıcı hastalığa sahip oldukları için damgalanırlar ve varlıkları çevre tarafından endişe kaynağı olur (Mahendra vd., 2007: 623-624). AIDS virüsü taşıyan hastalar toplumun normal/sağlıklı beden özelliklerini yitirdikleri için ben/biz konumundan soyutlanarak ötekiye dönüşürler. Bu noktada artık hastalık, korku, kötülük, çirkinlik kavramlarının temsilcisi konumunda olan hastalar, sağlıklı bedene sahip olan biz öznesinin varlığı için tehdit unsuruna dönüşür. Damgalama, bu kişilerin sosyal kimliğinin, saygınlığının, toplumsal statüsünün, maddi varlığının da önüne geçer ve bu kişiler hasta damgasıyla yeni bir kimlik kazanırlar. Çevrenin bu kişileri hasta olarak tanımlaması ve onlara olumsuz özellikler yüklemesi ile bu kişiler, toplumun gözünden düşer. Toplumun sağlıklı beden algısının dışında kalan bu hasta/hasarlı kişiler, çevrelerinin değersiz hissettirici tavırlar ve ön yargıları ile “normal” herkes gibi olma, herkes gibi davranılma şanslarını kaybederek “defolu bir kimlik” olarak yaşamlarını devam ettirmek zorunda kalırlar. Zira “ötekileşme on[ları] sersemletmekte, körleştirmekte, bir uyurgezer telaşıyla, makine gibi harekete zorlamakta[dır] (Gasset, 2014: 33). İnsanî pek çok duyguları ellerinden alınan damgalı kimlikler ya da ötekileştirilenler, kendilerine giydirilen kimliğe göre davranmaya mecbur bırakılırlar.

Kamusal alanda maruz kalınan yargılayıcı ve dışlayıcı olumsuz davranışlar bireylerin kişilik ve davranış özelliklerine de etki eder. Hâkim sınıfın baskıcı, ezici ve aşağılayıcı tutumu ötekilerin kişiliklerinin silikleşmesine ve “ıskartaya çıkarılmalarına” (Bauman, 2018: 25) neden olur. Ötekilerin hedef alınan kişilikleri ve kimlikleri sergilenen psikolojik şiddet karşısında çoğu zaman dik duramaz. Baskın sınıfın şiddeti karşısında eğilen, bükülen ve örselenen damgalılar; bir süre sonra yaşamlarına kendilerine sunulan verili kişilik ve kimlikle devam etmek zorunda kalırlar. Sosyal, girişimci, özgüveni yüksek pozitif kişiliklerin yerini silik, zayıf ve içine kapanık kimlikler alır. Sürekli karşılaşılan, değişik şekillerde yansımaları olan etiketleme ya da damgalama biçimleri

farklı etnisite, kültür ve bedensel görünümünün ötekileştirilmesi ya da atıklaştırılması üzerinden kavramsallaşır.

Toplumsal, sosyal, kültürel ve siyasi normlara ya da mevcut toplumsal çerçeveye/yapıya aykırılık teşkil eden bireyler, mensup oldukları çevre tarafından damgalanıp ötekileştirilirler. Toplumsal kodların ördüğü mevcut düzene ayak uyduramayan ya da toplumun fiziksel ve davranışsal formlarına uygunluk göstermeyen bireyler görünüşleri, davranış biçimleri, etnisiteleri ya da cinsiyetleri üzerinden damgalanırlar. Yani damgalama, bireyin toplumdaki konumunu ve statüsünü sarsan ve bireyi itibarsızlaştıran bir etken olarak karşımıza çıkar. Kalıp yargılar ile birey düşünme düzleminde suçlanır ve yüklenen olumsuz nitelemeler ile damgalanan birey davranışsal tepkilerle de toplumdan yalıtılan atık bir özneye dönüştürülür.

Damgalı bireyler, taşıdıkları semboller ya da göstergeler aracılığıyla toplumdan ayrıştırılma/soyutlanma nedenlerine dair önemli ipuçları sunarlar. Damgalı kişiler, taşıdıkları sembollerle toplumsal bilgi iletirler. Ancak göstergeler ve semboller bazen güvenilir bilgiler iletmeyebilir. Toplumda “alkolik” olarak damgalanan bir kişinin yanaklarında ve burnunda beliren şişmiş kılcal damarlar aşırı alkol kullanımının emaresi olarak görülebilir. Ancak hayatında hiç alkol tüketmeyen başka birisi de fizyolojik nedenlerden dolayı aynı emareye ya da sembole sahip olabilir ve bu yüzden çevre tarafından asılsız bir suçlamaya ya da yaftalamaya maruz bırakılabilir (Goffman, 2020: 84). Kimi zaman ötekilere, onların içsel kötülüğünün sembolü bir ayna olarak üzerlerinde olmayan çirkin bir yüz de yüklenir. Çünkü öteki başkasıdır, dışarıda olandır. Yüzü de dışarıdadır, içeridekine benzemez, benzememelidir. Ben/bizde “Öteki”nin yüzünü öteki olarak algılama ve onda kendini görmeme olanağı sağlanması gerekir” (Breton, 2018: 130). Bu nedenle ötekinin yüzü çirkinleştirilerek damgalanır, ben/bizin kendini onda görmemesi sağlanır. Semboller bireyin benlik sunumuna dair önemli ipuçları sunarken; bazı durumlarda da benliğin yanlış sunumuna neden olur. İmgeler, semboller ve kavramlar toplumsal şablonlara göre ifade gücü kazandığı için kalıp yargı hâline gelen bazı durumlarda gerçeği yansıtmayan bilgiler de verebilirler. Semboller ve imajlar toplumda damgalananları ve ötekileştirilenleri ayrıştırmanın en kestirme yolu olarak da görülebilir. Bireyin taşıdığı semboller, bu anlamda çok fazla önem arz eder.

Toplumsal yargılar, dayatmalar, etiketleme veya damgalama sadece sosyal yaşamda karşılık bulmaz. Bunlar çoğunlukla değişik kaygılarla edebî metinlere de kodlanır. Yani; “edebiyat, oluşum ve gerçekleşme aşamalarında salt estetik ve edebî kaygıların öne çıkmasıyla görünürlük kazanmasının yanında toplumsal, siyasal, dinsel, ideolojik bilgi gövdelerinin de bir yerinde bulunmak, o yerin önemli bir aktörü olmakla da görünürlük kazanmaktadır” (Alver, 2006: 16). Ünlü Fransız yazarı Stendhal’ın, *Kırmızı ve Siyah* adlı eserinde dile getirdiği “Roman bir yol boyunca gezdirilen aynadır” sözü edebiyat ile gerçeklik ilişkisini ortaya koyar. “Yaşamın özüne tutulan ayna niteliğindeki” (Deveci, 2013: 2909) eserler, bu bağlamda toplumsal yaşama dair önemli veriler sunar. Edebiyatın bir işlevi de gerçeklik olduğuna göre, edebiyat toplumu sadece estetik kaygılarla değil gerçeklikle bağını sürdürerek konu edinir. Toplumların ideolojileri, kültürleri, inançları, estetize edilerek dönüştürülür ve kurgulaştırılır. Söz konusu kurgularda da bir otorite aracılığıyla toplumsal yargılamalar ve ötekileştirilmeler devam eder. Edebî metinde bu otoriteyi üstlenen yazar, toplumsal normların ve kültürel değerlerin dışına çıkanları kurgu düzleminde de damgalamaktan ve aşağılayarak gülünçleştirmekten çekinmez. Bu bağlamda edebiyatın bir türü olan roman “sosyolojinin ana eksenini olan toplumsal olanın cisimleşmesinin hikâyesidir” (Alver, 2006: 16). Toplumsal, siyasal ve kültürel gelişmeleri ve kırılmaları konusu yapan roman, toplum yaşamına dair önemli veriler sunar. Bu bağlamda on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl, Türk edebiyatında önemli gelişmelerin yaşandığı dönemlerdir. Bu yüzyıllarda siyasi gelişmelerin etkisi edebiyatta da görülür. Bir aydın misyonu ile hareket eden yazarlar, edebî metinleri bizzat toplumdaki kendisi addederek tahayyül/tasavvur ettikleri toplumsal yaşamı ve düzeni metinler aracılığıyla dile getirmeye çalışırlar. “Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavır al[ır], ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önüne geç[er]. Çünkü roman yazarına göre ortada eğilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı[r]” (Parla, 2014: 13). Bu yüzden kurgu metni içinde güçlü bir otorite ya da yargıç edasıyla hareket eden yazar, inşa edilen yeni toplumsal düzene ya da kendi düşünce dünyasında kurduğu düzene ayak uyduramayanları sert bir üslupla eleştirir. Bu eleştiri toplumun baskın sınıfının da bakış açısını yansıttığı için toplumun gözünden düşenler geniş bir kadrajdan sunulur.

Batılılaşmanın toplumu nasıl değiştirip dönüştürdüğü Türk romanında uzun süre tartışılan ve kalıplaşmış yargıların ön plana çıkarıldığı bir mesele olur. İlk metinlerde

Batılılaşma ve modernleşme ile birlikte toplum düzeninde meydana gelen değişmeler eleştirel bir bakış açısıyla ele alınır ve yazarın sürekli müdahaleci tavırlar sergilemesiyle okuyucu yönlendirmeye çalışılır. Bu yüzden “ilk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlardır” (Mardin, 1991: 30). İdeal Batılılığın şablonunu oluşturan aydınlar, bu ideale/şablona uymayanları yanlış Batılılaşma üzerinden ötekileştirilirler. Metin düzleminde yanlış Batılılaşanları züppe, efemine olarak damgalayan yazarlar, tek boyutlu çizdikleri bu tipleri değişik vesilelerle komikleştirip aşağılarlar (Parla, 2014). Tanzimat Dönemi’nde önemli bir sorun olarak görülen yanlış Batılılaşma bu bağlamda devrin romanlarına konu olur ve bu mesele etrafıca ele alınır. Yanlış Batılılaşmanın sembolü hâline gelen alafranga/züppe tipler üzerinden Batı’ya körü körüne öykünmenin doğurduğu olumsuz sonuçlar işlenir. Alafrangalığı eleştiren en önemli eserlerden; *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında; Felatun, *Araba Sevdası* romanında; Bihriz tipi üzerinden züppelik karikatürize edilerek kurguya taşınır. Dapdar paçalı kostümler, gümüş markalı bastonlar, sivri ayakkabılar züppe tiplerin simgesi hâline gelir. Züppe tipler çoğu romanda “gösterişçi tüketim” (Veblen, 2015: 67) ile bağdaştırılır ve alışveriş tutkuları, abartılı giyim merakları bu tipleri çoğu zaman alay konusu eder. Yani züppe tipler pek çok romanda da “gösterişe tapınmanın simgesi” (Alver, 2006: 170) olur ve bu yönleriyle çok ciddi eleştirilirler. Otoriter bir anlatıcının bakış açısıyla sunulan alafranga meşrep tipler, tek renkli, tek sesli ve neredeyse tamamen olumsuz özelliklerle kuşatılan stereotipik özelliklerle yansıtılırlar. Modernleşme sürecinde kamusal alanın, mahremiyet sınırlarının değişmesi ile görünür olmaya başlayan kadın tipi de olumsuz bir bakış açısıyla aktarılır. Alafranga meşrep tipler kadar hafifmeşrep kadın tipler de yine baskın anlatıcının yargılamaları ile ele alınır. Geleneksel toplum yapısından koptuğu düşünülen bu kadın tipler, özellikle mesire yerlerinde boy göstermeleri, rahat davranışları ile genç ve saf erkekleri büyük felaketlere sürüklemeleri suçlamasıyla fattan ve hafifmeşrep olarak damgalanırlar ve femme fatale özelliklerle kurguya taşınırlar. Dönem romanlarında ahlaki yozlaşmanın sembolü hâline gelen ve ötekileştirilen hafifmeşrep tiplerin gittikleri mekânlar da yaftalanır. Züppe tipinin müdavimi olduğu Beyoğlu ve hafifmeşrep kadın tipinin görünür olduğu Çamlıca, Kâğıthane, Tepebaşı da bu tiplerin sembolü hâline geldiği için aynı olumsuz bakış açısıyla aktarılır. Yani tiplerin damgası, müdavimi ya da mukimi oldukları mekânlara da sirayet eder.

Toplumsal, siyasi, sosyal, kültürel gibi pek çok değişkenin etkisiyle her dönem ön plana çıkan stereotipler vardır. Yazarın damgalayacağı, eleştireceği, yargılayacağı ya da doğrudan kurgusuna dâhil edeceği davranış ve düşünce kalıpları bu tipler üzerinden ete kemiğe büründürülür. Stereotip, “yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş, kişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir” (Belge, 1998: 24). Anlatıcı, roman kahramanını bir stereotipe dönüştürerek ve yaftalayarak eleştirisini çok rahat bir şekilde gerçekleştirir. Yani “yazar okuyucuya vermek istediği “mesaj”ı, daha çarpıcı olsun diye, yaratmış olduğu tipin şahsında okuyucuya sunmak ister” (Parlatır, 2019: 7). Anlatıcının romanı kurgularken aldığı tavır bu anlamda önem arz eder. Toplumsal ve siyasal süreçleri edebî eserlerinde tartışan veya bu süreçlere sırtını dönüp bireysel konuları işleyen yazarların metin içindeki tutumları ve kurguladıkları roman kahramanları birbirinden farklıdır. Dolayısıyla romanın kahramanlarının tek renkli ve tek sesli olan tip mi yoksa çok boyutlu karakter mi olacağı, anlatıcının romanı oluştururken belirlediği amaç ve hedef ile ilgilidir. Anlatıcı belirlediği ideolojiye göre de bir dil kullanır. Anlatıcının belirlediği dil ya da “konuşmacının kullandığı kelimelerin seçimi, onun, referans nesnesine yönelik -olumlu veya olumsuz-eğilimini gösterir” (Okolo, 2007: 17). İdeolojik bir bakış açısıyla yazılan tezli romanlarda tipler ön plana çıkarken; bireyi ve bireyin duygu durumunu önceleyen romanlarda ise karakterler baskın gelir.

Toplumsal değişimi ve dönüşümü hedef alarak bir mesaj verme kaygısı olan Tanzimat Dönemi romanlarında züppe tipler ile gerçek anlamda Batılılaşmayı içselleştirmiş idealize tipler vardır. Estetik kaygılarla meydana getirilen, bireye ve bireyin iç dünyasına yönelen Servet-i Fünun romanında ise tipten ziyade iç dünyası, ruhsal bunalımları/krizleri ile ön plana çıkan karaktere yer verilir. “Bütün romanlarda insanın bir bütün ve sosyal bir değer olarak ele alındığını, iç ve dış dünyası ile işlendiği görü[lür]” (Kavcar, 2016:84). Millî edebiyat ile birlikte dönemin sosyal ve siyasi konjonktürünün etkisiyle yeniden çoğunlukla tip odaklı romanlar ön plana çıkar. Bu romanlarda vatansever, aydın, idealist tipler görülür. Cumhuriyet Dönemi’nde ise yobaz din adamı ve aydın tipleri üzerinden oluşturulan karşıtlık ile romanlar ilerler. Erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında, özellikle vaka zamanı Osmanlı Dönemi olan romanlar, bir yandan da züppe tipi varlığını devam ettirir. Ancak özellikle Cumhuriyet ideolojisine bağlı olarak olumsuz din adamını ön plana çıkartan tipler oluşturulur. Erken dönem Cumhuriyet

Dönemi yazarları dini kendi çıkarları uğruna kullanıp halkın duygularını istismar eden “sözde din adamlarını” yozlaşan dinî kurumların temsilcisi/simgesi olarak ele alıp eleştirirler. Bu dönem kaleme alınan pek çok romanda “sözde din adamları” temsil nesneleri ile tanıtılır. Sarık ve cübbe din adamları bağlamında yobazlığın sembolü anlamına gelir. Dini, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan “din adamlarını” yozlaşan tekke ve zaviyelerdeki çıkarıcı tutumlar üzerinden ele alan Refik Halit Karay, *Kadınlar Tekkesi* romanında Baki adındaki kişinin sahte şeyhliği ile çevresindeki kadınları nasıl kandırıp etkisi altına aldığını ifşa eder (2021: 1-702). Tekke ve zaviyelerin yaygın olduğu dönemde; *Kadınlar Tekkesi*’nin başkişisi Şeyh Baki, “uzun sakalı, cübbesi ve sarığıyla geleneksel din adamı tipinde bir tekke şeyhi olarak faaliyetlerini sürdür[ür]” (Ete, 2022: 97). Bu romanda cübbe ve sarık din adamını, dindarlığı, gelenekselliği sembolize eder. Tekke ve zaviyeler kapandıktan sonra din adamı kişiliğinden soyutlanmak isteyen Baki, modern bir görüntü kazanmak için “sakalını kısalt[ır], geleneksel din adamı kıyafetlerinden vaz geçerek son derece modern, lüks, pahalı kıyafetlere bürün[ür]” (Ete, 2022: 98). Uzun sakalından, cübbesinden ve sarığından kurtulan Baki, dinin, dindarlığın ve gelenekselliğin göstergesi olan sembolleri ortadan kaldırarak bedeninin dinsel algısını siler. Reşat Nuri Güntekin’in *Yeşil Gece* romanında yine sarık üzerinde önemli göndermeler yapılır. Beyhan Kanter, “Yeşil Gece Romanında Kimlik İnşa Araçları: Sarık ve Fes” adlı çalışmasında “sarık ve fesin sıradan beden aksesuarından çıkıp zihinsel referanslara dönüşmesini” (2016: 82) vurgular. Bireylerin toplumsal kimlikleri, toplumla kurdukları aidiyet duyguları ve kişisel özellikleri bu semboller üzerinden tanıtılır.

Semboller bireylerin sosyal, kültürel, ekonomik ve inanç özelliklerini ortaya koyan bir nitelik taşır. Bireylerin giyim kuşamları ve kullandıkları objeler toplumsal yaşamlarına dair önemli ipuçları sunar. Yani “belirli sembolün ilettiği toplumsal bilgi, söz konusu kişi hakkında kafamızda oluşan resmin boşluklarını tekrardan ve sorunsuz bir biçimde doldurarak başka göstergelerin aynı kişi hakkında bize ilettiği hususları sadece teyit etmekle yetinebilir” (Goffman, 2020: 80). Bireylerin taşıdıkları göstergeler üzerinden bireysel ve sosyal kimliğini tamamlayan parçalar olarak yorumlanabilir. Bir kişinin icra ettiği meslek giyim tarzından ya da sahip olduğu küçük objeler üzerinden okunabilir ya da tahmin edilebilir. Takım elbiseli bir kişinin bir şirkette, bir bankada ya da resmi bir kurumda çalıştığı düşünülürken; cübbesi olan bir kişinin de hakîm, savcı ya

da avukat olması beklenir. Ya da bu semboller bazen kafa karışıklığına sebep olabilir. Beyaz önlük birinin hem doktor hem de öğretmen olduğunu düşündürebilir. Goffman, erkeklerin taktıkları evlilik yüzükleri ya da cemiyete mensubiyeti tasdik eden kimi yaka rozetleri de olumsuz anlamlar içerebilir. Yani toplumda bu semboller bazen sosyal statü vesilesi sayılırken bazen de damgalanmaya sebep olacak veriler sunar. Kamusal bilgi ileten göstergeler, sosyal çevrenin kişileri daha rahat kategorileştirmesine/sınıflandırmasına sebep olur. Damgalanmış bir bireyin taşıdığı sembol ya da damga üzerinden mensubu olduğu cemiyetin ya da toplumun siyasi, sosyal, kültürel özelliklerini okumak da mümkündür. Birini kişisel olarak tanımlayabilme ihtimali, onun toplumsal kimliği üzerine mevcut olan bilgiyi toplamaya ve düzenlemeye imkân tanıyan bir hafıza kartı oluşturur (2020:103). Bu semboller üzerinden damgalı bireyin toplumsal kimliği ve sosyal sınıfı hakkında da bilgi sahibi olunabilir. Yakaya takılan ve çoğu zaman statü simgesi sayılan rozetlerin de bilgilendirici işlevleri vardır. Damgalanmış bireyin taşıdığı sembol, mensubu olduğu toplumun değerlerini ve yapısını da ortaya koyar. Toplumsal normların katı olduğu toplumlarda bu semboller daha da belirginleşebilir. Örfi hukukun hüküm sürdüğü yerlerde hırsızlık yapan kişilerin ellerinin kesilerek cezalandırıldığı bilinmektedir. Çok yakın tarihe kadar İran’’da hırsızlık yapan birine uygulanan bedensel cezalandırma yöntemi bu kişinin elinin kesilmesi ile sonuçlandırılır (<https://www.amnesty.org.tr/icerik/iran-yetkililer-dehset-verici-bir-zalimliklhirsizliktan-hukum-giyen-bir-adamin-elini-kesti>). El kesme cezası ile bedensel olarak damgalanan kişinin eksik uzvu hırsızlığının sembolü/damgası olarak toplumda bu kişinin işlediği suçu ifşa eder. Bu cezanın uygulandığı toplumlarda kesik el, hırsızlığın sembolü olarak kültürel kodlara işlenir.

Toplumların inanç, kültür, gelenek ve görenek anlayışları birbirinden farklıdır. Toplumsal yapı ve kültürel değerler damgalamanın ya da ayrımcılığın temelini oluşturur. “Her çağın, her toplumun kendi ‘Ötekiler’ini yeniden yarattığı” zeminlerde bazı damgalanmalar evrenselken; bazıları ise toplumların kendi kültürel dinamiklerine göre farklılaşır (Said, 2013: 347). Yaşamını Türkiye’de sürdüren bireylerle Avrupa’da sürdürenlerin damgalanması ya da ötekileştirilmesi bu bağlamda benzerlik göstermeyebilir. Evlenmeden aynı evde yaşayan çiftler, Türk toplumunda ahlaki değerlere aykırı görüldüğü için itibarsızlaştırılıp damgalanabilirken; bu yaşam şekli Avrupa için normal kabul edilir. İnceleme konusu olan romanlarda tespit edilen dul kadın,

başka toplumlarda damgalanma sebebi görülmezken; Türk toplumunda incelenmeye tabi tutulan romanların vaka zamanları itibariyle hoş karşılanmayan bir durum addedilir. Bu da damgalamanın ölçütlerini/kıstaslarını toplumdan topluma, hatta devirden devire değişiklik gösterebileceğini ortaya koyar. Bazen damgalama bazı kültürlerde olumsuz bir anlam çağırırsa da damgalamanın sebebi her kültürde ya da toplumda farklılık gösterir. Üvey anne damgası pek çok toplumda olumsuz bir anlam çağırıştır. Toplumların kolektif bilincinin dışı vurumu olan masallarda da üvey anne tipi benzer motiflerle işlenir. Söz gelimi Sindirella masalında üvey kızına yaptığı işkencelerle kötücül bir tip olarak damgalanan üvey anne; bir Anadolu masalı olan Nardaniye Hanım'da da benzer şekilde ele alınır.

Damgalama sembollerinin yanında anlam içeriği olarak bunun aksini ifade eden “statü sembolleri” de mevcuttur. Damga sembolleri, “başka takdirde tutarlı olabilecek bir resmi parçalayarak küçük düşürücü bir kimlik uyumsuzluğuna dikkat çekmek iken; “statü sembolü” ve “itibar sembolü” “itibar, onur ve rağbet edilesi bir sınıfsal konum”a işaret eder ve damga sembollerinin zıddı bir mana içerir” (Goffman, 2020: 80). Normatif beden algısının dışında kaldığını eksik uzvu ile belli eden kişi sakat damgasını alırken; toplumun estetik beğenisini karşılayan başka biri “ay parçası” “bebek yüzlü” gibi yakıştırmalar ile bedensel görüntüsü üzerinden itibar kazanır. Bireyin sahip olduğu bedensel görüntü de bu bağlamda toplumun onayına/beğenisine sunulur. Bedensel görünüm, toplumda kabul görmenin kıstaslarından biridir. Toplumun güzellik algısını karşılayanlar için bedenleri çevreye karşı bir üstünlük vesilesi ve statü sembolüne dönüşürken; bu kabulden geçemeyenlerin bedenleri ise kusurlarını ele verdiği ve statü kaybına neden olduğu için “ıskartaya” dönüşür. Bu, bir bakıma ötekine, öteki bedene bir “günah keçisi” muamelesidir. “Bazı kültürlerde, güzel kıyafetler giydirilen günah keçisinin, bütün kötülükleri kendi üzerine çekebilmesi için halkın arasına bırakıldığı törenler vardır. Bu kişi tüm kötülükleri beraberinde götürmesi için ya köyden kovulur ve taşlanır ya da bir nehre veya kayalıklardan aşağıya atılır” (Campbell, 2020: 32). Dolayısıyla toplumda damgalanan kişiler, toplumun neredeyse bütün olumsuzluklarının ve kötülüklerinin müsebbibi görüldüğü için toplumsal sınırların dışına itilir.

Toplumsal yapı içerisindeki sosyal ilişkilerin, sınıfsal özelliklerin ve statülerin neye göre belirlendiği ve bireyin sosyal yaşamında kabul görüp saygı duyulan konuma yerleştirilmesi ya da aksine damgalanıp itibarsızlaştırılmasının hangi kıstaslara dayandığı

mesesini Goffman, *Damga* eserinde sosyolojik verilerden hareketle açıklar. Sosyal çevrenin bireye olan tahakkümünü ve etkisini açımlayan damgalama kuramı, bireyin maruz kaldığı kimlik şiddetini farklı boyutlarıyla ele alır. Bu bağlamda söz konusu kuram, toplumsal yapıya bedensel, kişisel ve etnik ya da sınıfsal özellikler bakımından aykırılık teşkil eden ve bu yüzden de sosyal çevreleri tarafından damgalanan bireylerin yaşadıkları baskıyı ve maruz kaldıkları psikolojik şiddeti ortaya koymaya çalışır. Toplumla aidiyetini yitiren ve bağları kopartılıp toplumun dışına itilen bireyler, kendilerine yapıştırılan damgalarla birlikte yaşamak zorunda kalırlar. Kendilerine yapıştırılan etiketin yükü ile yaşamını idame ettirmeye çalışan damgalılar, kamusal alanda biz-ben konumunda olanların kendilerine verdiği buyruklarla sosyal ilişkilerini düzenler ya da bu ilişkileri hiç düzenleme şansı bulamazlar.

Toplum tarafından kategorize edilen ve bir bakıma toplum tarafından kendisine biçilen kaftana uygun davranılması beklenen birey, özellikle kamusal alanda kimliğine uygun davranışlar sergilemek zorunda hisseder. Toplumun beklenti etkisini açımlayan Robert Merton, “Kendini Gerçekleştiren Kehanet” kavramıyla toplumsal beklenti/kehanet sürecini izah eder. Merton, “pygmalion etkisini” kısaca “kendi kendini gerçekleştiren kehanet” şeklinde tanımlar ve “pygmalion etkisini” başlangıçta yanlış kabul edilen bir durumun ya da davranışın yeni bir davranışa/alışkanlığa sebep olması ve bu davranışın başlangıçtaki yanlış tanımdan ya da yargıdan doğru hâle gelmesi şeklinde ifade eder. Sınavda başarısız olacağına inanan bir öğrenci, sınavdan çok kaygısına yoğunlaşır ve kötü bir sınav sonucu alır. Öğrencinin başlangıçta yanıltıcı kaygısı böylelikle haklı bir kaygıya dönüşür (1948: 195). Toplum tarafından baskılanan ve olumsuz bir tutum sergilenen damgalı bireyler, kendilerine yapılan çirkin muameleyi bir süre sonra hakettiklerini düşünüp kabullenirler ve kendilerine atfedilen kimliğe uygun davranmaya başlayarak kurban rolüne girerler. Ben/biz öznesinin bütün günahlarını devralan kurbanlar böylelikle arzulanan ötekiye dönüşürler. Yani toplumun beklentilerine uygun davranırlar ve toplumun görmek istediği kişiliğe dönüşürler. Bu bağlamda “kendini gerçekleştiren kehanet birçok kalıp yargının gerçeğe dönüşmesinde ve ayrımcılığın hayata geçmesinde etkili bir süreçtir” (Demirtaş Madran, 2012: 36) Toplumda damgalanan pek çok kişinin eşitsizliğe ve ayrımcılığa maruz kalması ve bir süre sonra kendilerine yapılan çirkin muameleyi kabullenmesi hatta haklı görmesi “kendini gerçekleştiren kehanet” ile açıklanabilir. Damgalı bireylere yüklenen olumsuz

nitelemeler söz konusu kişilerin durumu kabullenmesi ile onlara yapışan özellikler olur. Toplumun bu kişilere karşı olumsuz bakış açısı ve söylemi damgalı bireyleri arzu edilen olumsuz kimliğe büründürür. Dolayısıyla “kendini gerçekleştiren kehanet” toplumun beklentilerini gerçeğe dönüştürür ve “cinsiyet, ırk ve etnik kökene dayalı ayrımcılığın sürmesinde, fiziksel çekiciliğin kişilerarası algıdaki yerinin belirlenmesinde, eğitimde fırsat eşitsizliklerinin yaşanmasında ve daha birçok toplumsal olayda kendini göstermektedir (Demirtaş Madran, 2012: 36). Toplumsal ve geleneksel normların baskın olması da damgalama ve ötekileştirme sürecine etki eder. Geleneksel kodların güçlü olduğu toplumlarda en ufak bir hatada yaftalama, ayıplama ve dışlama gibi manevi cezalar kurban rolündeki öteki üzerinde çok etkili olur.

Durkheim'a göre, de “toplumsal yapı da birey olarak yapabileceklerimize sınırlar koyarak bizim faaliyetlerimizi benzer bir şekilde kısıtlar” (Giddens, 2012: 143). Zira “damgalanmış gruplar, kendileriyle ilgili kalıp yargılara uygun davrandığında” ikinci kez de damgalanmaya ve dışlanmışlığa maruz kalırlar ama damgalılara yapılan “ayrımcılık toplumsal bir mesele hâline gelmez. Örneğin bir Romanın sokakta çiçek satması ya da müzisyenlik yapması sorun değildir” (Çayır, 2012: 11-12). Pek çok romana da konu olan Çingenele olumsuz özellikler yüklenir ve Çingenelerin bu durumu kanıksamaları beklenir. Dansları, beden görünüşleri ve yaşam tarzları üzerinden damgalanan Çingenele toplumun olumsuz söylemi ve aşağılayıcı bakışı kimseyi rahatsız etmeyecek derecede sıradanlaşır. Böylelikle herhangi bir sebepten dolayı damgalanan bireyler kendilerini her zaman normatif beden ve davranış özelliğinde olanların istediği tavırları sergilemek zorunda ve beklentilerine uygun davranmak mecburiyetinde hissederler. Yani damgalı kişiye, “hem kendi kendini, hem de bizi gerçekten kabul ettiğini gösteren bir işaret vermesi tavsiye edilir; oysa biz bu kabulü kendisinden ta başından beri esirgemişizdir. Dolayısıyla hayalî bir kabulün, hayalî bir normallığın temelini oluşturmasına izin verilir” (Goffman, 2020:19). Toplum dışı bırakılan bu kişilere karşı hoşgörü ve iyi niyet göstergesi sayılacak davranışlar bu kişilerin damgalanması ile ortadan kalkar.

Toplumdan soyutlanan damgalılar, empati kurulamayacak kadar uzak bir konuma oturtulurlar. Bu kişileri anlamak ve dinlemek bu anlamda mümkün değildir. Toplumla bağları zayıflatılan damgalı bireyler, mevcudiyetlerini korumak ve sürdürmek için büyük bir mücadele verseler de şeytan, düşman, ucube, acuze, cüce, ayırık otu gibi olumsuzlayıcı

söylemlerden kurtulamazlar ve bu kişiler çoğu zaman sosyal çevrenin yargılamasına, suçlamasına ve aşağılamasına maruz kalırlar. Gördüğü kötü muamele ve aşağılama karşısında sosyal çevrede ve toplumda tutunamayan ve aidiyetini yitiren damgalanmış kişi, çoğu zaman sosyal çevrenin kendisini yerleştirdiği şablona uygun hareket etmekten başka bir şans bulamaz. Nitekim bu durumu, hükmedenler ve hükmedilenler ilişkisi bağlamında da sorgulamak mümkündür. “Hükmedenlerle hükmedilenler arasındaki büyümlü sınırın tanınma ve kabullenilmesine yönelik pratik edimler, sembolik gücün büyümlü tarafından tetiklenir; hükmedilenler de, dayatılan sınırlamaları zımnen kabullenmek suretiyle kendilerine uygulanan tahakküme çoğu zaman bilmeden, kimi zamanda istemeden katkıda bulunurlar” (Bourdieu, 2015: 54). Eşitsizlik üzerine kurulan bu düzende güçlü olan taraf aynı zamanda baskındır. “Bu baskın gruplar azınlık, madun, alt konumlu olarak adlandırılabilir zayıf grupları damgalayabilir, tanımlayabilir ve etiketlendirebilir” (Çayır, 2012:11). Bunun aksi söz konusu olduğu zaman damgalı kişi sosyal çevrede hükmedenler tarafından ikinci kez yargılanmaya veya itibarsızlaştırılmaya maruz kalır. Bu durumda sosyal çevre damgalanmış kişiye, kendisinde bulunmayan bir özellik ya da yanlış toplumsal kimlik atfetse de damgalı kişi bunu yalanlayacak ya da doğrusunu ortaya koyacak konumda ve değerinde değildir. Bu bağlamda sosyal çevrenin, bireysel kimliğini flulaştırmasına ya da tamamen ortadan kaldırmasına izin veren damgalılar “İnkâr, silme, kimliksizleştirme ya da yanlış kimlik giydirilme kurbanı olan” (Bannerji, 2016: 173) insanlardır. Toplumdan soyutlanan bu kişiler, sosyal çevrenin üzerlerinde kurduğu tahakküme karşı gelemmez ve güçlü bir otorite olarak gördükleri sosyal çevrelerinin beklentisine uygun davranış biçimi sergilemeye çalışır. Çevrelerinin kusurlarını ifşa etmesinden ve damgalarının görünür olmasından endişe duyan ötekileştirilenler; toplumla karşı karşıya gelmekten çekinir. Sosyal ilişkileri azaldıkça damgasını gizleyebilme ihtimali artan ötekileştirilen kişi; kendisini çoğu zaman yalnızlığa mahkûm edebilir.

1. BİRİNCİ BÖLÜM DAMGALAMA KURAMI

1.1 Damgalama Kuramının Tarihçesi

Erving Goffman’ın *Damga* adlı eseri, doğuştan ya da sonradan sahip oldukları bazı özellikler ya da noksanlıklar nedeniyle toplumsal normlara uymayan bireylerin

toplum tarafından damgalanmaları ve ötekileştirilmeleri ana izleğinde kaleme alınır. Çalışmanın çıkış noktası olan bu eserde, etiketlenmenin ya da damgalamanın tarihin çok eskilerine dayandığı ileri sürülür. Goffman, bu kavramları çok boyutlu bir bakış açısıyla ele alıp irdeler. Damgalama, toplumu “hiyerarşiye, ayırma ve kendine özgü kimliğe değer verme eğilimi” (Eagleton, 2010: 467) ile biz öznesi dışında kalanlara gösterilen ayrımcı davranışların adıdır. İnşa edilen norm ya da merkeze uygun olmayanlar, dışarıda bırakılmalarına neden olan özellikler üzerinden damgalanıp ötekileştirilirler. Bu bağlamda biz ve öteki, bir karşıtlık üzerine kurgulanır ve bu karşıtlık taşıdıkları farklılık üzerine inşa edilir. Damgalı ya da ‘öteki’ her zaman bizden, ister olumlu ister olumsuz olsun, farklı olmalıdır; bu farklılığın sağlanmadığı durumlarda zaten “öteki” de yok demektir (Milas, 2005: 22). Bu yüzden damgalı kişi ya da öteki biz olmayan olarak da tanımlanabilir. Yani; “‘biz’ topluluğunun inşası, son derece farklı ‘berikiler’ olarak algılanan bir ‘Öteki’nin dışlanmasıyla gerçekleşir” (Sémelin, 2011: 48). Söz konusu dışlama, çoğu zaman baskılama, tahakküm kurma, ezme, aşağılama, hor görme, yok sayma gibi fiziksel ve psikolojik tutumları, davranışları beraberinde getirir.

Goffman, adı geçen eserinde “damga” teriminin ilk kullanımına ve anlamsal karşılığına değinir. Damga, etimolojik olarak ilk defa Eski Yunancada delmek, yara, iz olarak geçer. Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise damga, "Bir kimsenin adını kötüye çıkaran, yüz kızartıcı durum" <https://sozluk.gov.tr/olarak> mecâzi anlamıyla tanımlanırken; sosyoloji sözlüğünde ise “damga (stigma) bu terimin uzun bir tarihi (Klasik Yunan’da dışlanmış gruplara vurulan bir damgayı göstermektedir)” (Marshall, 2005: 129) şeklinde geçmektedir. Damga terimi günümüzde çoğu zaman asıl semantik köküne uygun anlamında “gözden düşmenin bizi kendisi” (Goffman, 2020: 28) için de kullanılır. Görsellikten istifade etme noktasında oldukça mahir olan Yunanlılar, “işaret edilen kişinin ahlaki statüsünde olağan dışı ve kötü ne varsa ifşa etmeye yönelik bedensel işaretleri kasteden ‘damga’ terimini aslen ilk kullananlardır.” Bu işaretler bedene kazılır ya da yakılır ve bu damgayı taşıyanlar köle, suçlu veya hain olarak nitelendirilir (Goffman, 2020: 28). Bu kişilerin üzerindeki damganın etkisi neredeyse hayat boyu devam eder ve bu kişiler sahip oldukları damga yüzünden toplumda “normallerden” farklı bir şekilde konumlandırılırlar. Bedenlerine kazınan damgalar, onların kamusal alanda kaçınılması gereken kişiler oldukları mesajını verir.

Ötekileştir(il)me ve damgalama tarihin çok eski zamanlarından beri vardır. “Ötekiler” ya da “yabancılar modern bir icat değildir” (Bauman, 2012: 148). Tarihsel süreçte ötekini karşılayan “alius”, “alia”, “aliud”, “alien” gibi kavramların Grekler tarafından 6.-7. yüzyıllara kadar yabancıları tanımlamak için kullanıldığı da bilinmektedir (Subaşı, 2003:15). Farklı milletlerin birbirine bakışı çoğu zaman olumsuz olduğundan bu bakışın izlerini onların edebiyatlarında da görmek mümkündür. “Biz” ve “öteki” çatışmasına yaslı söylemi hemen hemen bütün toplumların edebî metinlerinde arayıp bulmak olanaklıdır. “Türklerin ilk yazılı metinlerinden sayılan Orhon-Yenisey yazıtlarında bile ‘biz’e karşı Çinliler görülmektedir” (Milas, 2005: 30). Yabancı kavramı çoğu zaman biz öznesinin karşıtlığını ifade eder. Öteki ya da yabancı ise biz/den olmayandır. “Yabancılar birbirinin gözünde neredeyse daima ötekidir” (Kearney, 2012:15). Biz öznesine dâhil olamayanlar için kullanılan “yabancı” ifadesi toplumla istenen ölçüde aidiyeti olmayanları ifşa eder. Toplumla bütünleşemeyen ve toplumun dışında kalan bu yabancılar aynı zamanda toplumda damgalanıp ötekileştirilenlerdir. Söz gelimi “Yunanların "barbarları", Romalıların Etrüskleri, Avrupalıların deniz aşırı egzotik diyarlarda "vahşiler"i olmuştur” (Kearney, 2012:15). Ayrıca Selenay Koşumcu’nun, “Türkiye Türkçesi Ağzlarında Öteki’yi Etiketleme” adlı çalışmasındaki tespitleri de ötekileştirmenin ve damgalamanın tarihsel sürecinin çok eskilere dayandığını desteklemektedir. Söz konusu çalışmada Türkiye Türkçesi örnek metinlerinden yola çıkılarak; “İrk-Etnik Köken”, “Din ve Mezhep”, “Soy”, “Fiziksel Görünüm”, “Ekonomik” ve “Sosyal” pek çok yönde ötekileştirme ve damgalama ifadeleri tespit edilmekte; Türk toplumunun millî ve kültürel değerlerine aykırılık teşkil edenlere karşı geliştirilen söylem örnek metinler vasıtasıyla ortaya konulmaktadır (2023:134-155). Eski çağlardan beri hem toplumların kendi içinde hem de toplumlar arasında, farklılıklar üzerinden ötekileştirici tutumlar sergilenmekte ve bu tutumlar edebî metinler düzlemine de “sembolik şiddet” (Bourdieu, 2015: 51) olarak taşınmaktadır. Damgalanma ile lekelenen bireyler toplumsal yaşamın estetik bir forma dönüştürülmesi ile meydana getirilen kurgu metinlere de olumsuz bir söylemle yansıtılır. Damgalama teorisi ile sosyolojik verilerden faydalanılarak edebî metinlere yansıyan bu damgalanmış bireyler çok daha rahat tespit edilmektedir.

Erving Gofman’ın damgalama teorisi, onun 1963 yılında yayımlanan *Damga* adlı eseri ile dikkat çeken bir konu hâline gelir ve bu teoriyle ilgili araştırmalarda, bilimsel

yayınlarında ciddi bir artış olur. Sümeyye Özmen, bu çalışmaların bir listesine; “Hastane Çalışanları Arasında Damgalama (Stigmatizasyon) Olgusu Üzerine Keşifsel Bir Çalışma” adlı doktora tezinde yer verir: Damga: Bir Sosyal Psikolojik Analiz (Katz, 1981), Damga ve Sosyal Refah (Spicker, 1984), Sosyal Damgalama: Damgalı İlişkilerin Psikolojisi (Jones vd., 1984), Sosyal Psikoloji El Kitabı (Crocker vd. 1998), Damganın Sosyal Psikolojisi (Heatherton vd., 2000), Sağlık Hizmetlerinde Damga ve Sosyal Dışlanma (Mason vd., 2001), Deneysel Sosyal Psikoloji (Major vd., 2002; Steele vd., 2002), Avrupa Sosyal Psikoloji Değerlendirmesi (Schmitt ve Branscombe, 2002; Stangor vd., 2003), Sosyal Psikolojide Kabul Etme ve Dışlama (Major ve Eccleston, 2005), Kültür ve Damgalama: Damgalama Kuramına Ahlâk Deneyimlerin Eklenmesi (Yang vd., 2007), Farklılıklar Sosyolojisi: Farklılıklar, Gelenek ve Damga (Franzese, 2009), Damga Olarak Ayrımcılık: Bir Ayrımcılık Karşıtı Teori (Solanke, 2016). Yıllık Sosyoloji Değerlendirmesi (Link ve Phelan, 2001’den akt, Özmen, 2018: 3). Damgalama teorisi pek çok disipline uygulanabilir olması ile bu kuramla ilgili yapılan çalışmalar çeşitlilik gösterir.

Sosyoloji kökenli olan damga kavramı tarihsel süreçte farklı bilimsel alanlarda da kullanılır. “Damga: Teori ve Araştırmadaki Gelişmeler” adlı makalede damga kavramının yaklaşık elli yıl önce Erving Goffman ile sosyoloji alanında doğduğuna işaret eden Arjan E. R. Bos, bu kavramın tıp, kriminoloji ve diğer sağlık bilimleri, psikoloji, sosyal psikoloji ve örgütsel davranış gibi alanlarla ilişkisinin altını çizer (2013: 1). Bu durum, sağlık alanı ve damgalama arasındaki ilişki üzerinden örneklendirilebilir. Söz gelimi “toplumlar, özellikle geniş çaplı etkisi olan salgın hastalıklarda ve ruhsal hastalıklarda daha fazla damgalamaya meyilli olurlar. Tarihin çok eski zamanlarından beri ötekileştirilenlere karşı yapılan kötü muamele/işkence de onların insan kimliğinden de ötelendiklerini/soyutlandıklarını da gösterir” (Özmen, Erdem: 2018: 186). Dolayısıyla tarih boyunca hastalıklar toplumda damgalanma sebebi olarak görülür. Eski Yunan’da aniden ortaya çıkan ve birçok kişinin ölümüyle sonuçlanan salgın hastalıklar doğaüstü birtakım güçlere bağlanır; günah ve hatalara karşı tanrıların gazabı olarak algılanır (Özdemir, 2005: 15). Birçok toplum hastalıkla damgalanmanın, ilahi bir ceza olduğu kanaatini taşır. Susan Sontag da *Metafor Olarak Hastalık* kitabında bu düşüncüyü destekleyecek görüşlere yer verir. Söz gelimi hastalık “İlyada’da ve Odysseia’da” ilahi bir ceza, şeytani bir güç ve doğal sebeplerin neticesi olarak başa gelir. Yunanlara göre

hastalık, bazen sebepsiz ve haksız yere ortaya çıkabildiği gibi, bireysel bir kusur, toplu bir suç ya da ataların işlediği bir suçun karşılığı olarak hak edilmiş bir ceza olarak da görülür. Yine Hristiyanların ortaya çıkışı sonrasında ahlaki ölçüler baz alınarak hastalık ve kurban arasında bağ kurulur. Hastalığı bir ceza addeden Hristiyanlık inancı ayrıca hastalığın haklı ve yerinde bir ceza olabileceğini onaylayan düşüncenin yolunu açar (2015: 54). Sağlık alanında damgalanmaya dair bilimsel araştırmalar ve çalışmalar bütün bu bilgileri destekleyen veriler sunar. Bu verilere göre salgına uğrayan veya bir ruhsal hastalık geçirenler, hasta damgasını yedikten sonra toplumdan soyutlanmaya başlarlar. Damgalanma sonrasında bu kişiler çevrede korkulacak, kaçınılacak birer varlığa dönüşürler. Çok hızlı bir şekilde gözden düş(ürül)en bu kişilerin, toplumda cezalandırılmak için seçilmiş olduklarına dair bir inanç da söz konusudur. Bu inanç; kutsal kitaplarda hastalıklara özel bir yer ayrılmasına dayandırılarak sürdürülür. Fiziki olarak beden yapısını olumsuz etkileyen cüzzam ve diğer hastalıklar çoğu zaman kişinin kötü davranışlarının neticesi görülür. Cüzzam, “Ortaçağ'da zührevi bir hastalık sayılı[r] ve bedenin dış görünümündeki bozulmanın, ruhtaki çürümüşlüğü yansıttığına inanılı[r] O yüzden de cüzzamlı, toplum dışına sürülü[r]” (Berktaş, 1998:141). Bu yüzden bu kişiler, yüz güzellikleri ya da beden sağlıkları dumura uğratılarak ilahi cezaya çaptırılırken; damgalanıp dışlanarak da toplumsal bir cezaya mahkûm edilirler. Zaten “yüzün biçiminin bozulması bir anlamda varlığın yitirilmesi, kişiliğin yıkımı olarak deneyimlenir” (Breton, 2018: 15). Dolayısıyla bu kişiler ilahi güç tarafından çirkin bir yüz ile cezalandırılırken; çevre tarafından da kimlikleri örselenerek onlara bir bedel ödetilir. Toplumdaki huzuru kaçırdıkları düşünülen ve damgalanan bu kişiler, toplumdaki pek çok olumsuzluğun sebebi olarak da görülürler. Nitekim “toplumların kötülükle özdeşleştirilen, suçu onun kurbanlarına yıkacakları bir hastalığa mutlaka ihtiyaçları olu[r]” (Sontag, 2015: 111). Yapılan bir hatanın bedeli olarak görülen söz konusu hastalıklar, kurbanların işlediği suça ya da yaptığı kötülüğe işaret ettiği için kurbanların damgası hâline gelir. Aldıkları hasta damgasıyla kurban rolüne girenler, günahlarının kefaretni çektikleri acılarla, toplumdan tecrit edilme ve yalnızlaştırılma ile öderler. Damgalama kötülükle ve düzen bozuculukla bağdaştırılanların toplumdan tecrit edildiği bir yargılama sistemi olarak da görülebilir. Nitekim toplumda “hepimiz, bizi böyle kötülüklerden koruyan bir sistemin varlığına inanmak isteriz” (Campbell, 2020: 19).

Damgalamayla birlikte toplumsal düzene tehdit sayılan, hastalar, suçlular, deliler, ayyaşlar gibi gruplar toplum dışı bırakılır.

Hastalıkların toplum nezdinde algısı ve etkileri aynı değildir. Bazı hastalıklar toplumda çok ciddi olumsuz bir etkiye sebep olup toplumun tepkisini çekerken bazılarının yarattığı etki olumlu bile olabilmektedir. Zira kolera, veba, tifo ve veremin etkisi toplumda farklılık gösterir. Hepsi bulaşıcı hastalık olmasına rağmen verem toplumda diğer bulaşıcı hastalıklar gibi ürkütücü bir intiba bırakmaz. Verem, daha çok aşkın ve aşk ıstırabının sonucu görülür. “Özellikle Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarında kavuşamayan çiftlerden biri, aşkına karşılık bulamayan kadın / erkek hastalanarak yatağa düşer. Bu da veremin sembolik yönünü destekler” (Topçu, 2021: 59). Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*’nda Alexandre Dumas-Fils’in *La Dame aux Camelias* romanının etkisiyle veremin Türk romanında aşk, ayrılık, ıstırap ve hassasiyet teması olarak işlendiğini dile getirir. Okay’ın tespitiye göre *Felsefe-i Zenan*’da kocasının bir cariye ile birlikteliğini öğrenen Zekiye’nin verem olması ile başlayan tema, *Aşk-ı Memnu*’da Nihal’e olan ümitsiz ve müphem aşkı ile Beşir’e kadar uzanır. Verem, romantik edebiyatın önemli motiflerinden ve simgelerinden biri olur (2005: 88). Büyük bir aşkın ayrılıkla sonuçlanmasından duyulan büyük hüznü işaret eden verem özellikle Tanzimat Devri romanlarında sıklıkla işlenir. Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâh-ı Bey ile Râkım Efendi* romanında Can, Rakım Efendi’ye duyduğu aşk ile çektiği acıdan dolayı vereme yakalanıp yataklara düşer. Vereme yakalanan Can’ın hastalığı “aşk hastalığıdır, muhabbet hastalığıdır” (2000: 245) şeklinde yorumlanarak romanda aşk, verem ile bağdaştırılır. Şemsettin Sami’nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı romanında Fitnat da Talat’tan başkası ile evlendirileceği için yaşadığı büyük üzüntü ile kan kusup verem olur (2019:142). Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* romanında Bihruz, sevgilisi Periveş’in tifodan öldüğü haberine inanmayıp “Zavallı kızcağız tifoya tutuldu deniyor. Yanlış!.. Veremden gitti. Zavallı verem!..” (2004: 153) şeklinde tepki vererek Periveş’in kendisine büyük bir aşk duyduğu inancıyla onun ıstırabına gönderme yapar. Veremin Türk romanlarına yansımaları, diğer hastalıklarda olduğu gibi, ilahi bir yaptırımın ürünü bir ceza değil; romantizm ve aşk ıstırapı şeklindedir. Susan Sontag’ın *Metafor Olarak Hastalık Aids ve Metaforları* adlı eserindeki “tüberkülozlu olmak 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde romantik olma çağrışımlarını edinmiş durumda” (2015:38) şeklindeki tespiti, Batı Edebiyatı’nda da veremin benzer bir metaforla kullanıldığını gösterir. Verem,

hem Türk hem de Batı dünyasına ait eserlerde, çekilen aşk acısının ve derin ıstırabın nişanesi/etiketi olarak işlenir.

Salgınlar ve ölümcül hastalıklar edebî türlere, bir edebî tür olarak romana yansır ancak ana teması hastalık olan roman sayısı hem dünya edebiyatında hem de Türk Edebiyatı'nda oldukça azdır. Akla gelen ilk eserler, dünya edebiyatından Albert Camus'nun *Veba* romanı, Türk edebiyatında ise Peyami Safa'nın "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu" adlı eseridir (Çıkla, 2016: 17-96). Orhan Pamuk'un, salgın ve karantina konularını masalsı bir atmosferde gösterime sunduğu *Veba Geceleri* romanı da bu bağlamda değerlendirilebilir (2021: 544). Hastalık damgası çoğu zaman dolaylı yollardan romanlara konu olur. "Damgalanma katsayısı ve mahvolmuş kimlik yaratma kapasitesi çok daha büyük olan" (Sontag, 2015: 111) hastalıklar ile romantizmin simgesi hâline gelen hastalıklar farklı şekillerde ele alınır. Yani bazı hastalıklar (cüzzam, aids) bireyin kimliğini lekelerken; bazıları ise (verem) bireyin kimliğine değer katar.

Tarihin eski zamanlarından başlayıp günümüze değin bilişsel ve davranışsal olarak farklı şekillerde devam eden damgalamada, zamanla geleneksel ritüellerin yerini daha modern yöntemler alır. "Ortaçağ'dan günümüze geçen tarihi süreçte kızgın demirle dağlanarak bedenlere yapılan damgalama, modern dünyada yerini o kişiden nefret edilmesi, beyinlerde infaz edilmesi ve olumsuz tutum ve davranışlar olarak somutlaşmasına bırak[ır]" (Özmen, Erdem: 2018: 187). Sembollerle damgalanan kişiyi işaret etme alışkanlığı, toplumsal kategorileştirme ile ayrımcı ve ötekileştirici bir muameleye ve baskılamaya dönüşür. Yani damgalama, somut bir eylemden soyut zihinsel bir aktiviteye evrilir. Rahman Haghıghat, "Üniter Bir Damgalama Teorisi" makalesinde, damgalamanın günümüzdeki etkisini vurgular ve bu etkinin, Goffman'ın (1963) damgalama üzerine düşüncelerini geliştirdiği zamanki etkisinden çok daha fazla olduğunun altını çizer. Günümüzde siber uzay çağında, web siteleri, gerçek zamanlı iletişim, sinyaller ve görüntülerle bunun ne kadar ileri bir noktaya gittiğini söyleyen Haghıghat, sürekli artan bir ver akışının altında kalma kaygısının bizi her zamankinden daha fazla kodlamaya ve kategorize etmeye zorladığını belirtir (2001: 207). Dolayısıyla teknoloji çağı, damgalamayı hızlandırdığı gibi aynı zamanda da artırır.

İsimlerinin önlerine eklenen sıfatlarla damgalanan bireylerin ifşası gelişen teknolojiyle çok daha kolay bir hâl almaktadır. Suç işleyen ya da toplumsal kurallara

aykırı davranışlar sergileyen biri anında televizyon, radyo ve diğer teknoloji araçları ile habere dönüşüp herkes tarafından yargılanmaya, yadırganmaya ve linç edilmeye açık hâle gelir. “Linç bir kitle eylemidir. Buna göre, toplumsal düzeni bozan kişi, linç kitlesi tarafından cezalandırılmaktadır. Linç eyleminde linç edilen kişinin ne yaptığı önemli değildir. Linç edilen, herhangi bir gerekçe ile bir önder tarafından kışkırtılan kitlenin hedefi haline gel[ir]” (Düzgün, Özkan: 2017:44). Sosyal medya ile yaygın hâle gelen linç kültürü, damgalamayı ve itibarsızlaştırmayı çok hızlı bir şekilde gerçekleştirir. Modern bir dışlama ve damgalama biçimi olan linç kültürü, bir tweet ile sosyal ortamda hedefe konan kişinin kimliğini karalama ve lekelemeye dönüşür. Bu aynı zamanda hedef alınan kişiye, sosyal ortamda uygulanan, saman alevi gibi hızla yayılan bir itibar suikastıdır. Bu yöntemle bir kimliği lekelemek çok daha kolaydır. Tüm toplumun dikkatine sunulan bu kişilerin haberleri kısa sürede zihinlerde olumsuz imajlar oluşturur. Böylece kişiyi bu imajlarla damgalama ve toplumdan dışlama çok daha kısa sürede gerçekleşir. “Yani imaj temelde ön yargıyı içeren bir yakıştırmadır. Kontrol edilebilen nedenlerden kaynaklanmamakta, toplumsal bir mesaj olarak zihinlerde, davranışlarda yer etmektedir” (Milas, 2005:18). Bu bağlamda; siber zorbalık ve sembolik şiddet, bir bireyin kimliğine kodlanan olumsuz imajı, çok kısa süre içinde hedef alınan kurbanın kişiliğiyle bütünleştirilecek kadar etkilidir.

1.2. Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi

Eski çağlarda delik, delmek, yara, iz gibi anlamları taşımış olan damga, günümüzde daha çok “kara leke” anlamında kullanılmaktadır. Damganın bu anlama evrilmesi, Orta Çağ’da suçluların, suçluluğun ifşası için kızgın demirle dağlanmalarından sonradır. Damgalama, bireyi içinde yaşadığı toplumun “normal” kabul ettiği ölçülerin dışında varsayar. Dolayısıyla damgalama, kişinin saygınlığını ve itibarını zedeleyici bir nitelik taşır (Goffman, 2020). Çünkü damgalama bireyin daha çok kişiliğini hedef alır. Bireyin kişiliği değişik zorbalıklar ve yaptırımlarla dumura uğratarak toplumdaki sosyal statüsüne leke sürülmüş olur. Achille Mbembe, bireyin kimliğinin bir demir ya da element gibi eğilip bükülerek şekillendirilmesini ve örülenmesini mimari terimlerden faydalanarak “brütalizm” olarak tanımlar. Mbembe, bu kavramı şu sözlerle açıklar:

Brütalizm kavramını mimari düşünceden ödünç alıyorum. Oysa zihnimde fazlasıyla siyasi bir kategoriye ait. Başka türlü nasıl olurdu zaten, zira mimarinin kendisinin de en baştan siyasi bir boyutu var. Buna karşılık, siyasallık da gerekirse zor kullanılarak biçimlendirilmeye çalışılan her türden element üzerinde uygulanan bir kontrol, bir bükme ve yeniden şekillendirme işi değilse nedir? (2022: 9)

Mbembe, bu sözleriyle kişiliğin ötekileştirilirken nasıl örselendiğini ortaya koyar. Siyasi konjonktürün ya da ideolojinin bireyin kişiliğine tahakkümüne gönderme yapan Mbembe, bireye ait olmayan yeni bir kişilik ya da kimlik inşasının, baskı ve şiddetle nasıl gerçekleştirildiğini açıklar. Sonuçta damgalanan kişi, fiziksel, psikolojik ve sembolik bir şiddete maruz bırakılır. Türlü zorbalık ve işkencelerle kimlikleri ellerinden alınan damgalılar, damgalayanların uygulamaya koyduğu hazır şablonları ve kalıp yargıları kabullenir. “Hükmedilenler, tahakküm ilişkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilerle bakarlar, bu da kategorilerin doğalmış gibi görünmesine yol açar” (Bourdieu, 2015: 50). Damgalılar, toplumsal varlıklarını bile damgalayanların varlığı üzerinden kurgularlar. Psikolojik şiddetle kendilerine dayatılan aşağılanmayı içselleştirirler. Böylece kendilerini değersiz hissetmeyi de kanıksarlar.

Brenda Major and Laurie T. O’Brien’a ait “Damga’nın Sosyal Psikolojisi” adlı çalışmada damgalamanın nedenleri detaylandırılır ve damgalama; yoksulluk, psikiyatrik bozukluklar, fiziksel hastalıklar, akademik başarısızlık, barınma sıkıntısı, düşük sosyal statü, eğitimsizlik ve işsizlik, bebek ölüm oranları ile ilişkilendirilir (2005: 394). Bunların yanı sıra mevcut iktidarın dışında kalmak, hâkim ideolojiye ters düşmek, sosyal ve kültürel atmosfere uygun hareket etmemek ve ideal beden görüntüsünü karşılamamak da toplumda damgalanmaya sebep görülür. Damgalanan bireye damgalanma sebebiyle, çoğu zaman gerçeğe dayanmayan, saygınlığını öteleyen, olumsuz bir özellik yüklenir. Damgalamanın toplumsal hayattaki zemini ön yargıdır (Bilge, Çam: 2010: 71). Ön yargılarla toplumsal itibarı yerle bir edilen damgalılara, yeni bir toplumsal kimlik tanımlanır. Psikolojik ve sembolik işkence ile kişiliği örselenen damgalılar, insanlık dışı bir muamele görürler. Nitekim “işkence, mağdura insanlık dışı muamele etmek değil, ona insan değilmiş gibi, bir köpek, çıplak hayatmış gibi davranmaktır” (Douzinas, 2017:126). Ötekiler ya da damgalılar üzerinde kurulan bu tahakküm ve baskı, meşru bir zemine oturtularak ve hak görülerek gerçekleştirilir. Siyasi ideolojiyi ya da iktidarı arkasına alanların, damgalananların kimliğini ya da kişiliğini elastik bir madde gibi eğip bükmesi,

buna şekil vermeye çalışması mimari bir terim olan “brütalizm” ile karşılanabilir. Brütalizm, bir ölçüde, iktidarı taşıyan rahatlığın, vahimliği ve aşırılıkları gündelik ya da sıradan olana, özellikle de zorbalık ve baskı ile terbiye ettiklerinin beden ve sinir aralıklarına taşıma biçimidir (Mbembe, 2022: 444). Topluma hâkim sınıfın, ayrımcı davranışları damgalanan kişilere baskı, şiddet ve zorbalık ile aktarılır. Toplumda damgalananların maruz bırakıldığı zorbalık, meşru bir zemine oturtularak ve damgalıların bu muameleyi hak ettikleri hissi oluşturularak gerçekleştirilir. Toplumda kara bir leke alanların toplum dışı bırakılmaları ve yok sayılmaları bu kişilerin bilinçaltına müstahak oldukları bir ceza olarak kodlanır.

Damga bireyin, toplumun ‘normal’ saydığı sınırları ihlal etmesi ve utanılması gereken bir durumun içine girmesi ile yaftalama, etiketleme ve kara lekeyi ifade etmektedir (Soygür ve Özalp, 2005: 75). Damgalamanın görünür ve görünmez şekilleri mevcuttur. Toplumsal normları ihlal ederek hırsızlık yapan ya da cinayet işleyip katil olanların damgaları görünmezdir. Bu kişiler ancak kendi yakın çevrelerinde ayırt edilip damgalanırlar. Ancak sakatlar, kamburlar, çirkinler ya da topallar gibi toplumun atfettiği damgası görünür olanlar her ortamda hızlıca fark edilir ve diğerlerinden/normallerden farklı bir kategoriye yerleştirilirler. Damgası görünmeyeler de toplumda hemen fark edilmeleri için bedenlerine değişik işaretler kazılır. Böylece toplumda işledikleri suç ya da sergiledikleri ahlaka aykırı davranış biçimi bedenlerine kazılan işaretlerle görünür hâle gelir. Yani damgalama şekillerinden biri olan bedenin lekelenmesi ve damgalanması, kişinin işlemiş olduğu suçun ya da hatanın ortaya konmasıdır. Toplumun sahip olduğu normlara, ideolojiye, dünya algısına, kültürel kodlara, ahlaki yapıya, gelenek ve göreneklere uymayan bireylerin toplumla olan uyumsuzluğu, onların damgalanan bedenleri üzerinden ifşa edilir. Öyle ki toplumun dışına itilen bu kişilerin damgalı bedenleri çoğu zaman çevreye bir mesaj iletir. Bu da onların toplumsal ön kabulden reddedilmelerine neden olur. Neticede “beden, bireyin hayat ve toplum nezdinde görünür olmasını sağlaması ve mevcudiyeti tescillemesinin yanı sıra kimlik inşasına, benlik algısına ve kişiliğine etki eden temel unsurlardan birisidir” (Kanter, 2019: 11). Birey genellikle toplum nezdinde kimliğini öncelikle bedeni/görünümü üzerinden inşa eder. Bu yüzden damgalanan kişi genellikle bedensel bir cezaya çarptırılır.

Damgalama yoluyla bireyin ilk önce beden üzerinden lekelenmesi ya da karalanması, bedensel özelliklerin toplumsal yapıdaki önemini ve işlevini

gösterir. Özellikle insan haklarının gelişmediği dönemlerde ve pek çok inanç anlayışına göre damgalanan kişiye uygulanan ceza çoğu zaman beden üzerinden gerçekleştirilir. İşlenen suça göre bedenin hangi uzvunun kıyımına uğratılacağı belirlenir. Bir kral katili olan kişinin kollarıyla bacakları kopartılır, eşkıyalık yapanlar çark işkencesine sokulur, annesini ya da babasını katledenlerin elleri kesilir. Dolayısıyla işlediği suçtan dolayı damgalananların; insani değerlerden arındırma, şeyleştirme, kimliksizleştirme ve sonunda sadece bir et yığımına dönüştürme gibi yollarla toplumdan varlıklarının silinmesi amaçlanır. Yani kurbanın burnunun ve kulaklarının kesilmesi, dilinin kızgın demirle delinmesi; ölüm cezasına çarptırılan bu kişinin bedenini yavaş yavaş insanlıktan uzak bir kalıntıya dönüştüren bu anatomik parçalama işleminin bir parçasıdır. Bu kıyım sırasında en sonda baş ya da bedenin başka bir parçası sergilenir. 16. ve 17. yüzyıllarda, bu trajik ölüm ilkeleri özellikle İngiltere'de son derece gelişir. Özellikle idam mahkûmlarının cesedinin anatomi odasına götürülmesi ve 1832'ye dek ölüm cezasında yargıçların ayrıca bedenin açılması kararını vermesi damgalananların bedensel cezalarının ne kadar ağır olduğunu gösterir. Damgalananların sıradan bir ölümle değil de işkence ile öldürülmesi farklı amaçlara hizmet eder. Türlü işkencelerle gerçekleşen ölümün ya da kıyımın sonunda başka koşullar altındaki bedenin aşağılanması yöntemi yasallaşır (Corbin, 2011: 175-178). İdamların toplumun önünde yapılması da damgalı bireyin ölürken dâhi topluma gösterilme isteği ile ilişkilidir. Bu kıyımların halkın katılımıyla gerçekleşmesi, bir seremoniye dönüşmesi ve tiyatro sahnesini andırması önemli bir amaç ve mesaj içerir. Suç işleyenlerin türlü işkencelerle bedenlerinin tanınmayacak dereceye getirilmesi, bu kıyımın şahitlik eden topluma bir uyarı niteliğindedir. Bu yüzden kurbanın varlığı sıradan bir ölümle yok edilmez. Bu ölümün ve işkencenin acı verme, aşağılama dozunun artırılmasıyla toplumun ıslahında daha da başarıya ulaşılacağı düşünülür.

İşlenen bir suçun ya da sergilenen yanlış davranışın bir ifşası olan damgalamaya; Hristiyanlık döneminde iki anlam katmanı daha eklenir: Bunlardan ilki, “cildin üzerinde patlamış tomurcuk benzeri yaralar şeklinde tezahür ettiği düşünülen, Tanrı'nın merhametinden bedensel işaretlerine gönderme yap[ar]; ikinci anlam katmanı ise ilkindeki dinî göndermeden esinlenen tıbbi bir gönderme olarak fiziki bozuklukların bedensel işaretlerine atıfta bulun[ur]” (Goffman, 2020:28). Cezai yara izi utanca ve pişmanlığa göre düzenlenir. Deriye işlenen damga, yarayı sapkın kişinin aynası hâline getirmeyi amaçlar. Yara izi, suçlunun simgesi hâline gelir ve suçlu kimliğin silinmez

işareti olur. Bu yara izleri; suçluların silinmeyecek ve üstü kapatılmayacak kötülüklerinin işareti olarak bedene kazınır ve bu utanç damgası tüm halkın gözü önünde gerçekleştirilir. Bu damgalar işlenen suça göre de bedene farklı şekillerde işlenir: Fransa'da, krallığı simgeleyen zambak, pek çok suçun damgalama işareti olur. Bunun dışında; hırsızların suçları derilerine “V” harfi işlenerek ifşa edilir. Hırsızlık suçunu tekrar edenlerin derisi aynı şekilde bir “V” ile tekrar damgalanır. Krallıkta kürek mahkûmlarının bedenlerine “G” harfi basılır; (Corbin, 2011: 179) yani bu suçluların adli sicilleri bu damgalar ve işaretlerle bedenlerinde taşınır. Toplum nezdinde suçları belgeleyen bu damgalar, ayrıca hangi suçun kaç defa işlendiğinin bilgisini de verir. Böylece toplum bu damgalar sayesinde bu kişileri suçlarına göre daha rahat kategorize eder.

İncelenen örneklerde de görüldüğü üzere damgalama ve damgalamada şiddetin türü tarihsel süreçte değişime uğrar. Damgalama; önceleri bedene kazınan ve belirgin bir işaretle gerçekleştirilen fiziki bir şiddetken; insan haklarının gelişmesiyle daha çok psikolojik ve sembolik şiddete evrilir. Söz gelimi hırsızlık yapan birine geçmişte uygulanan ceza, bedeninin kızgın şişle dağlanması, bir uzvunun kesilmesi gibi türlü fiziksel işkencelere dayalı iken; günümüzde bu ceza insan onuruna daha yaraşır yöntemlerle gerçekleştirilir. Bir hırsıza artık çoğu zaman fiziksel işkence edilmez. Hırsızın hukuka aykırı davranışı yine cezasız kalmaz, ama bu cezanın insan onuruna uygun olmasına dikkat edilir. Toplumdan tecrit edilerek hapis cezasına çaptırılan bir hırsızın, aldığı ceza yine onun itibarını sarsar. Ancak hapis cezası, insanlık onurunu zedelemeyen bir cezadır. Dolayısıyla damgalananlara günümüzde verilen cezalar gelişen insan hakları ve hukuk sistemi ile geçmişten çok farklıdır. Ancak damgalananların toplumda gözden düşmesi ve toplum dışı bırakılmaları hâlâ aynı şekilde devam eder. Toplum hırsızlıktan hapis yatan biriyle kendi arasına bir sosyal mesafe inşa eder ve onu toplum dışı bırakır. Söz gelimi Reşat Nuri Güntekin'in *Damga* romanında “başkişi İffet'in âşık olduğu kadın uğruna yaptığı büyük fedakârlıkla hayatını alt üst edip damgalanması ve toplumdan yalıtılması bu duruma örneklik teşkil eder (Ataker, 2017: 569). Fatih Kanter, çocukluğunda dinlediği bir aşk masalının etkisiyle âşık olduğu kadın uğruna kendini “hırsız” damgası yiyerek feda eden İffet'[in], romanın sonunda hayatını “bir vehme kurban ettiğini” (2019: 129) söyler. Evli bir kadınla yakınlık kuran İffet, sevdiği kadının iffetine leke sürülmemesi için hırsızlık yaptığını itiraf eder ve işlediği suçtan hapis yatar (Güntekin, 2017: 272). Hırsızlıktan hapis cezasına çaptırılan İffet, cezasını çekip özgürlüğe kavuştuktan sonra

da hayatına lekeli bir insan olarak devam eder. İffet, toplumda gerçek kimliği örselenerek tekinsiz bir hırsız olarak görülmeye başlanır. İffet, kendisine sürülen lekeyi silemeyeceğini anladıktan sonra toplumun kendisine giydirmeye çalıştığı kimliği kabullenir ve kendisini aklamaya çalışmaktan vazgeçer. İffet büyük bedeller ödese de kendisine yapışan “hırsız” damgası nedeniyle kaybettiği itibarını bir daha geri kazanamaz.

Damga romanının başkişisi İffet şahsında somutlaştırıldığı gibi toplum nezdinde damgalanmış birey, bütün kötü özellikleri ve olumsuzlukları yüklenen kişiye işaret eder. Romanda İffet özelinde sembolik bir şiddet yoluyla değişik suçlardan damgalananların toplumda tekinsiz oldukları her fırsatta hissettirilir. Kızgın demirle hırsızlık suçunun bedene kazınması ve bu damganın asla silinememesi gibi hırsızlıktan hapis yatan birinin de toplum önünde suçu silinmeyecek ve unutulmayacaktır. Toplum, üzerinde olduğuna inandığı kendi saf ve temiz kişiliğini bu suçluların lekelenen kişiliği üzerinden ispata çalıştığı için de bu kişilerin suçunu her fırsatta gündeme getirir. Toplumda bir tahakküm ilişkisi vardır ve bu ilişki hükmedenler ile hükmedilenler arasında kurulur. Bu ilişki taban tabana iki zıt kutupta gerçekleşir. Pierre Bourdieu, hükmedenler ve hükmedilenlerin ilişkisinin (yüksek/alçak, eril/dişil, beyaz/siyah, vb.) şeklinde hazır şemalarla toplumsal varlıklarının bir ürünü olarak sınıflandırmalarının somutlaştığını söyler (2015:51). Mensubu olduğu toplumun dışına itilip öteki konumuna yerleştirilen hükmedilenlerin ya da “ötekilerin şeytanileştirilmesi, kendinin cennetikleştirilmesi” (Shayegan, 2014: 138) söz konusudur. Bu bağlamda damgalayan ve damgalananlar arasındaki ilişki damgalayanın kendini üst bir konuma damgaladığı kişiyi alt bir konuma yerleştirmesi üzerine kurulur. Sosyal ve toplumsal yapının sınırları içinde kalmayı başaran ve bu sınırın diğer tarafına itilenleri ya da bu sınırdan çıkartılanları aşağılayarak varlığını inşa eden anlayış aslında öteki üzerinden kimliğini kurgular.

Julio Arboleda-Flôrez, damgalama sürecini; ilk olarak toplumda farklılaşan ve toplumsal yapıya ters düşen kişiler şeklinde tanımlar ve bu kişilerin toplumda değerlerinin düşürülerek itibarsızlaştırıldığını söyler (2002: 25-26). Topluma aykırılık teşkil eden bu kişiler fark edilip diğerlerinden ayırt edildikten sonra toplum nezdindeki itibarları zedelenir ve bu kişilere olumsuz özellikler yüklenerek dışlanırlar. Mevcut toplumsal şablonlara ya da çerçevelere; fiziksel, etnik, cinsel, kültürel ve davranışsal özellikleri bakımından uymayanlar damgalanırlar ve gözden düşürülerek ben/biz

karşısında silikleşip varlıklarını korumayacak hâle getirilirler. Bu durumda da öteki ya da damgalı kişi toplum nezdinde bir canavara ya da ucubeye dönüşür. Hatta bu durum daha da ileri bir boyuta taşınır ve “bir insana onda bulunmayan olumsuz nitelikler bile” (Geçtan, 2003: 64) yüklenerek toplum nezdindeki tüm itibarını zedeleyen bir tavır ortaya konabilir. Toplumda ve sosyal çevrede tüm saygınlığını yitiren ve “öteki” damgası ile toplumda karşı değer olarak kodlananlardan “günah keçileri yaratırız, onları canavarlaştırırız ve nefret edilmelerini kolaylaştırırız” (Campbell, 2020: 139). Bu kişiler toplumda hedef hâline geldikten sonra bir “itibar suikastı”na uğrarlar ve pek çok kötülükle bağdaştırılarak toplumun günah geçişine dönüşürler. “Günah keçisi yaratmak normal olarak çok kolay hedef oldukları için ayırt edici özelliklere sahip ve nispeten güçsüz gruplara yöneltilir” (Giddens, 2019: 539). Çünkü “damgalayabilme toplumsal gücü gösterir” (Çayır, 2012:11). Toplumun güçsüz kesimi hükmedilenler yani düşük statülü kişileridir. Toplumsal statüsü ve gücü olmayanlar toplumun ‘muteber kesimi’nin hedefindedir. Söz konusu baskın grubun sahip olduğu toplumsal güç onlara alt grupları damgalama yetkisi verir.

Toplumda aksayan ya da yolunda gitmeyen tüm işlerin müsebbibi olarak görülen ve çoğu zaman mevcut düzeni ve dirliği bozguna uğratıp huzur bırakmadığı düşünülen ötekiler ya da damgalı kişiler, topluma zarar vermeye çalışan bir düşman olarak da algılanabilirler. Bu bağlamda “biz açısından öteki’yi tanımlayan en önemli özellik düzen bozma potansiyelidir” (Kundakçı, 2015: 69). Toplumun huzurlu atmosferine gölge düşüren, ahlaki yapısını zedeleyen ve toplumdaki dirlik ve düzeni bozma potansiyeli taşıyan bu “düzen bozucular” ya da damgalılar, kontrol edilmesi gereken bedenler/kişilikler olarak da algılanır. Nurettin Topçu, *Sosyoloji* adlı kitabında sosyal olayların ya da durumların bireylere kendilerini zorla kabul ettirdiğinden bahseder. Bireylerin bunları kabul etmemesi hâlinde çarpıtılacağı cezaların açık olduğunu dile getirir. Bu cezaların ve yaptırımların en küçüğünün ya da basitinin alay etme ve aşağılama şekillerinden başladığını söyleyen Topçu, mevcut sosyal normlara uymayanlara uygulanacak yaptırımın hukukun tayin ettiği en ağır cezalara kadar yükseldiğini ifade eder (2019: 13). Bu düzen bozuculuk eğer toplumsal yasaların ihlali noktasında ise yani ortada fiiliyata dökülen bir suç mevcutsa, uygulanacak yaptırım devletin üstleneceği bir mevzu hâline gelir. Ancak eğer bu durum fiiliyata dökülmeyip sadece tehlike ya da tehdit olarak algılanma düzleminde ise bu sefer devreye toplumun

bizatihi kendisi girer ve bu damgalı kişileri her yerde göz hapsine mahkûm edip kendi dirlik ve güvenliğini sağlamaya çalışır. Damgalanmış kişiler fiiliyata dökülen bir suçtan hüküm giymemişse toplumdan tecrit edilerek ya da duygusal şiddet uygulanarak sosyal cezaya çaptırılır. Ancak ispat edilen bir suçu varsa bu durumda devlet ve toplumdaki “normal” statüsündeki kişiler iş birliği içinde damgalı bireyleri kontrol etmeye çalışıp toplumun huzurunu korumaya çalışırlar.

Toplumda bir kere damgalanan kişi, artık kötülükle, suçla, düzen, ahenk bozmakla anıldığı için kişiliğine pek çok olumsuz etiket yapıştırılır: Kötü, düzen bozucu, şeytan, ucube vb. etiketleri üzerinde taşıyan bu kişiler bu bağlamda “bir mevki ya da çevrenin zencisi olarak da görülür” (Aktaş, 2015: 88). Damgalama ve ötekileştirilme gibi ayrımcı bakış açısı, genellikle ciddi bir ön yargıyı içeren bir tavır ya da anlayıştır. Ön yargı, daha önceden oluşturulmuş olan çerçeveyi ya da şablonu andırır. Toplumsal yapının içinde önceden var olan bu hazır çerçeve/şablon, damgalı bireylere karşı takınılan tavrın belirleyicisi konumundadır.

Kişileri kategorize etme vasıtalarını önceden belirleyen toplum, söz konusu kategorileştirme sürecinde buraya mensup olacakları için sıradan ve doğal olduğu düşünülen nitelikleri belirler. Yani toplumsal şablonlar, gönderme yaptıkları durumlara toplumsal düzlemde karşılaşılmaması olağan kişi kategorilerini sabitler. Zihinde önceden var olan, ön bilgilerin şekillendirdiği ve ön yargıların bir yansıması hâline gelen çerçeveler/şablonlar, toplumsal yaşamda hayatlarına devam etmeye çalışan damgalı bireylerin hemen fark edilmesine neden olur. “Normaller” tarafından hemen ayırt edilen bu kişiler, mevcut şablonlara/çerçevelere yerleştirilir ve bu kişilere “normaller” tarafından ayrımcı bir tavır ile muamele edilir. “Normaller”, farklı sebeplerle damgalanmış kişilerle teması asgari düzeye indirger ve bu kişilerle sosyal yaşamda ilişki kurmamaya gayret eder. Olumsuz bakış açısıyla değerlendirilen damgalılara bir yaklaşım biçimi olan “önyargılar, önyargıyla yaklaştığımız kişi ya da gruplarla aramıza, en hafifinden fiziksel ya da sosyal mesafe koymamıza yol açan” (Göregenli, 2012: 22) bir anlayışı dikte eder. Toplumda saygın bir statüye sahip olan ve toplumun normatif beden özelliklerine ve davranış kalıplarını taşıyanlar, “mutlak manada iyi, haklı ve mükemmel olan bir ben; mutlak manada kötü, haksız ve eksik bir “öteki”nin karşısına” (Kalın, 2016: 454) yerleştirilmektedir. Yani ben ve öteki ya da damgalayan ve damgalanan ilişkisi iki zıt kutup üzerinde temellendirilir. Bu tahakküm ilişkisi toplumda hükmedenleri yani;

güçlü, saygın ve muteber sınıfı ayrıcalıklı kılar. Zira “köklü değerler üzerine kurulu olan bir kimliğin üyelerinin mensubiyet duyguları, aidiyet hisleri ve güven duyguları güçlüdür. Her yönüyle hayatın bütün alanlarında ihtiyaçlara cevap veren nitelikli değerlere sahip olmanın ayırıcı vasfı, onları özgün ve benzersiz kılar” (Ersoy, 2014: 48). Bu durum da onları ötekine karşı çok yüksek bir konuma taşıp yüceltir.

1.3. Damgalama ve Etiketleme Kuramına Genel Bir Bakış

Damgalama ile ilgili ilk olarak “Damgalama Kuramı” ve “Etiketleme Kuramı” zikredilse de “Yükleme Kuramları”, “Sosyal Kimlik Kuramı”, “Sosyal Temsil Kuramı” da damgalama kuramı ile ilişkilidir. Çalışmamızla ilgili olan kısım doğrudan damgalama ve etiketleme ile ilişkili olduğu için bu iki kavram üzerine yoğunlaşılacaktır. Damgalama ve etiketleme pek çok çalışmada ötekileştirilme ya da gözden düşme gibi benzer anlamlarda kullanılsa da bu iki kavram arasında bazı anlam farklılıkları mevcuttur. Etiketleme daha çok “sapkın” teorisi üzerinden ele alınmaktadır (Glassner, Corzine, 1978: 74). Genellikle suç sosyolojisi odağında ele alınan etiketleme kuramı, “suçluluk ve güç ilişkilerinin anlaşılmasında büyük rol oynamaktadır” (Özmen, Erdem, 2018:189). Damgalama ise daha çok toplumsal yapı ve sosyal bağlam çerçevesinde değerlendirilmeye alınır.

Birey, toplumla karşı karşıya geldiğinde varsayılan kimliği ile fiilî toplumsal kimliği arasında uyumsuzluk yaşayabilir. Toplum nezdinde lekelenenlerden sonra kendisine ait olmayan ancak kendisini lekeyenlerin ona uygun gördüğü kimliğe ve davranış kodlarına bürünmek zorunda kalabilir. Maruz kaldığı toplumsal şiddet karşısında çoğu zaman direnemeyen damgalı kişiler, toplumda buyuran değil buyurulan konumuna geçtikleri için özne statüsünü yitirir ve nesneleşirler. Kimliği, düşüncesi ve iradesi elinden alınan damgalı kişi, hükmedenlerin tahakkümü altına girer. Yani çoğu zaman birey damgalandıktan sonra bir nesneye dönüşür. Nesneler etiketlenirken, bireyler damgalanır. Etiket TDK sözlük anlamı şöyle geçer: “ Bir malın tür, miktar, fiyat vb. nitelikleri veya kitap, defter vb. şeylerin kime ait olduğunu belirtmek için üzerlerine konulan küçük kâğıt” <https://sozluk.gov.tr/>. Cambridge sözlüğünde ise etiket (label) şöyle geçer: “a small piece of paper or other material that gives information about the thing it is fixed to”

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/label>. Yani etiket, İngilizcede de Türkçedeki ilk anlamı ile benzer şekilde geçer. Bununla birlikte İngilizcede de Türkçede olduğu gibi gözden düşme şeklinde de bir anlamı olduğu şu ifadelerle belirtilir: “a word or phrase that is used to describe the qualities of someone or something, usually in a way that is not fair”() <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/label>. Damga (stigma) ise ” If there is a stigma attached to something, people disapprove of it, especially when this is unfair” şeklinde kullanıma sahipken; damgalama (stigmatize) “to treat someone or something unfairly by disapproving of them” <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/stigma> şeklinde geçer. Dolayısıyla etiket ve damga kavramları, İngilizce dilinde de Türkçe kullanımlarına uygun anlamlar taşırlar.

Etiket, statü gibi olumlu anlamlar da taşır ancak, damga genel olarak olumsuz bir anlamda kullanılır. “Etiketler, kısaltmalar ve sınırlandırmalar ile oluşan bir kimlik sıfatıdır. Nasıl ki market reyonlarında satılan ürünlerin üzerindeki fiyat etiketleri, satılan ürünün değerini belirler buna paralel bir şekilde insanlar üzerinde de uygulanan bu etiket bir şekilde kişilerin değerleri üzerinden biçilmiş birer sıfattır” (Sevim, 2020: 46). Yani etiket bazen bir sosyal statü ve itibar simgesi olurken bazen de toplumdaki dezavantajlı grubun sembolü hâline gelir. Yüksek statülü mesleklerin bireylerin etiketi hâline gelerek toplumdaki sosyal statülerini güçlendiren etkisi, etiketin olumlu anlamına örnek teşkil eder. Öte yandan adam öldürüp katil olan biri de katil etiketinin etkisiyle toplumda itibarsızlaştırılması etiketin olumsuz anlamlar da çağrıştırdığını ortaya koyar.

Damgalama ve etiketleme pek çok bilimsel çalışmada ve makalede benzer anlamda birbirinin yerine kullanılır. Öte yandan belirtildiği gibi etiketleme daha çok suç, sapkınlık, güç ve anomi gibi kavramlar üzerinden sosyolojik bir bakış açısıyla suçun etiolojisi ya da sapkınlığın sosyo-patolojisi üzerinden etiketlemenin izdüşümlerini araştırmaktadır (Sevim, 2020: 46). *Suç ve Toplum* (1938) adlı eserinde modern kriminolojinin temel konusu olan suçu sosyal etkileşimle ilişkili olarak tanımlayan Frank Tannenbaum, etiketleme kuramını ilk ortaya atan teorisyendir. “Kötülüğün Tiyatrosu” adlı makalesi ile etiketleme kuramını 1938 yılında geliştirdiği söylenebilir. Tannenbaum’a göre işlediği suçtan dolayı tutuklanan ya da yargılanan kişiye yapıştırılan etiket, suçlu kişinin kamusal alanda ifşası için bir işarettir. Bu bağlamda etiketleme

kuramında olumsuz bakış açısı suçludan ziyade toplumsal tepkiye ya da damgalamaya yöneliktir. Toplumsal normlar, bireyin davranışının toplumsal kurallara uygun olup olmadığının kararını veren güçlü bir otorite konumundadır. Bireysel davranışları düzenleyen toplumsal otorite aynı zamanda ‘suç ve ceza’ ilişkisini düzenleyen yargıç görevini üstlenir. Hırsızlık yapan birinin hapishaneye atılması, akıl hastalarının hastaneye kapatılması yani bu kişilerin toplumdan yalıtılmaları olası tehlikeden toplumu korumak üzerine kuruludur. Bir diğer deyişle toplumsal düzene aykırı olan bu ‘sapkınlar’ normallerden ayrıştırılırlar. Sonuçta onlar bütün yaşamlarına etki edecek etikete sahiptirler (Dursun, 1997: 309). Toplumda suç işleyen ya da başka bir sebepten damgalanan birinin, tekrar toplumla bütünleşmesine kolay kolay müsaade edilmez. Suçlulara ya da toplumsal normlara aykırı davrananlara yapıştırılan etiket çok kalıcı bir etkidir. Dolayısıyla suç ya da başka bir kabahat işleyen birinin iyi bir insan olacağına dair inancını yitiren toplum algısı katı bir şekilde sürdürülür.

Etiketleme teorisi, Tannenbaum’a (1938) dayansa da etiketleme kavramını etkili bir şekilde kullanan ve yaygınlaştıran kişi Howard Becker olur (Sevim, 2020: 46). Becker, *Hariciler (Outsiders)* (1963) eseriyle etiketleme kuramının sınırlarını ve çerçevesini çizer. Becker bu kuramı ‘hariciler’ ifadesi ile kavramsallaştırır ve bu kavramı suç sosyolojisi ve sapkın teorisi odağında izaha çalışır.

Toplumsal gruplar kurallar koyarlar ve bu kuralları toplumun içinde yaşayan kişilere bazı durumlarda dayatmaya çalışırlar. Bireyin davranış kalıpları ve gündelik pratikleri toplumsal normlar tarafından denetlenir; bazı davranışları onaylanırken, bazıları ise yanlış kabul edilip reddedilir. Söz konusu normların ihlalcisi konumunda olan kişi; özel bir kişilik olarak görülebilir. Aynı kişi toplumsal normların dışına çıkan ve topluma aykırılık teşkil eden güvenilmez biri olarak da değerlendirilebilir. Kuralı ihlal eden ya da toplumsal normlara aykırı davranan kişi, ‘haricî’ olarak algılanır. Toplumdan yalıtılan ve “haricî” olarak görülen kişi de aynı olumsuz bakışı kendisini yargılayanlara yönelterek onların “haricî” olduğunu düşünebilir (Becker, 2021: 21). Bu bağlamda toplumda dışlayan ve dışlanan grupların birbirlerine bakış açıları ve tanımlamaları önem arz eder. Becker, toplumsal kurallara aykırı davranan yani toplumda ‘sapkın’ addedilenlerin eylemlerinin nedenlerini çok boyutlu bir bakış açısıyla ortaya koymaya çalışır.

Becker, sapkınlığın nedenlerini daha çok toplumsal düzen ve kurallar bağlamında açıklar. Sapkın kişinin içinde yaşadığı toplumsal kurallar/ etkenler olduğu için sapkınlık daha çok toplum tarafından meydana getirilir. Nitekim toplumsal gruplar, ihlali sapkınlık olarak görülen kurallar ya da normlar ortaya koyarak sapkınlığa sebep olabilirler. Bu kuralların ya da normların belli kişilere dayatılması ve bu kişilerin haricîler olarak etiketlenmesi suç ve sapmanın toplumsal yönüne vurgu yapar. Bu bağlamda sapkınlık, bireysel davranıştan ziyade, toplumsal kuralların ve yasakların başkaları tarafından bir “suçlaya” uygulanmasının neticesi olarak görülür. Sapkın, bu etiketin kendisine yapıştirıldığı kişi; sapkın davranış ise toplumun sapkın olarak nitelendiği davranış kalıbı olarak izah edilir. Belirli davranış yaftalanması/etiketlenmesi üzerine yoğunlaşan Becker, sapkın bir davranışın kendi kendine meydana gelmediğini vurgulayarak sapmanın toplumsal boyutunu ön plana çıkarır. Sapma davranışını toplumsal eylemlere verilen tepki olarak görür. Yasaların toplum içinde yaşayan sosyal sınıflara eşit şekilde uygulanmayabileceğine vurgu yapan Becker, varlıklı bir ailenin çocuğuyla yoksul bir ailenin çocuğunun işledikleri suçlardan dolayı yargı önünde eşit olmadıklarını dile getirir. İki farklı sosyal sınıfa mensup olan söz konusu çocuklar aynı suçtan yakalandıklarında varlıklı ailenin çocuğunun, işlediği suça çok daha iyimser bir bakış açısıyla yaklaşıldığı için çok daha kısa sürede serbest bırakabileceğini söyler (2021 21:-38). Öyle ki, “kanun zencilere ve beyazlara farklı şekillerde uygulanır. Yani kuralların dayatılan kişiye göre de farklılık göstermesi güç/sosyal sınıf farklılıkları ile ilişkilidir. Sapkınlık bu bağlamda değerlendirildiğinden hangi davranışın sapkın kategorisine ekleneceği toplumun o davranışa ya da daha özel bir tabirle o insana bakış açısıyla ilişkilidir. Yani sapkınlık, bir davranışa toplumun tepkisini içeren bir sürecin ürünüdür (Becker, 2021 38). Goffman, damgalamanın birey üzerindeki etkilerine dolayısıyla damgalananların maruz kaldığı ayrımcı davranışlara ve baskıya yoğunlaşırken; Becker ise etiketlenmenin kişi üzerindeki etkisinden çok toplumsal yönüne eğilir. Goffman, damgalanan bireylerin toplum tarafından nasıl gözden düşürüldüğünü göstermeye çalışırken; Becker daha çok bireyin etiketlenme sürecinde toplumun rolünü ön plana çıkarır.

Becker, sapkın davranış türlerini aşağıdaki şekilde tablolastırır:

Sapkın Davranış Türleri

	<i>İtaatkâr Davranış</i>	<i>Kural ihlal eden davranış</i>
<i>Sapkın olarak algılanan</i>	<i>Mesnetsiz suçlanan</i>	<i>Pür sapkın</i>
<i>Sapkın olarak algılanmayan</i>	<i>İtaatkâr</i>	<i>Gizli Sapkın</i>

(Becker, 2021 21:-34)

‘Mesnetsiz suçlama’ bireyi işlemediği bir suçtan mesul tutma durumu olarak açıklanabilir. Böyle bir şey gerçekte mevzu bahis olmasa bile bireyin, başkaları tarafından hatalı bulunup suçlanmasıdır. Mesnetsiz suçlama, özellikle yasal koruyucu önlemlerin olmadığı ortamlarda daha sıklıkla gözlemlenir. Kurallara uygun davranış kalıpları sergileyenler ‘itaatkâr’, toplumsal kuralları ihlal eden ve ‘sapkın’ olarak algılananlar ise ‘pür sapkın’ olarak tanımlanırlar. ‘Gizli sapkınlık’ ise topluma aykırılık teşkil eden bir davranışın hiç kimse tarafından fark edilmemesi şeklinde izah edilmiştir. Becker bu duruma eşcinselliği örnek gösterir. Eşcinsel birinin bu cinsel eğilimini çevresinden saklaması ya da uyuşturucu kullanan birinin bağımlılığını tanıdıklarından gizlemesi ‘gizli sapkınlığa’ örneklik oluşturur. (Becker, 2021: 43). Becker’in bu tanımı Goffman’ın gizlenebilir damga tanımıyla da uyuşmaktadır.

Edwin M. Lemert, 1951’de suçlunun etiketlenmesi hakkındaki çalışması ile “Etiketleme Kuramı’nın” bir diğer öncü ismi olur. Lemert, bireyin yaftalama sürecinin başındaki sınırları aşma çabasını ‘birincil sapkınlık’, yaftayı kabullendiği ve kendisini sapkın olarak görmeye başlayıp suç işlemeye yöneldiği durumları ise ‘ikincil sapkınlık’ olarak tanımlar. Etiket bireyin kimliği için merkezi bir konuma gelir ve sapkın davranışın sürdürülmesine ya da pekiştirilmesine sebep olur (Giddens, 2019: 850). ‘Sapkınlık’ toplumsal otoritenin belirlediği ya da düzenlediği bir durum olduğu için bu, varlıklılar tarafından yoksullar, erkekler tarafından kadınlar, yaşlılar tarafından gençler, etnik çoğunluklar tarafından azınlıklar için düzenlenir. ‘Sapkınlık’; sapkınlar ve sapkın olamayanlar arasındaki süreç olarak tanımlanabilir (Giddens, 2019: 844- 848). Etiketleme daha çok ‘sapkınlık’ teorisi üzerinden ele alınır. ‘Sapkın’ olarak damgalanan biri toplum nezdinde çok aşağı bir konuma oturtulur ve bu kişilerle ilgili beklentiler onların etiketlenmesine neden olur. Anne babası ayrılan ve sosyo-ekonomik durumu iyi olmayan

bir çocuğun potansiyel suçlu olabileceğine dair inanç ve beklenti etiketlemeye örnektir. Etiketleme, bu bağlamda sosyal yaşamda çok önemli bir yere sahiptir. Sosyal yaşam verilerinden yola çıkılarak birey ile ilgili kanaatler oluşturulur ve bu bağlamda etiketleme yapılır. Nitekim yaşam etiketler üzerinden tasarlanır. Bu etiketler her zaman olumsuz anlamlar içermez. Zira üniversite diploması almak için çabalamak olumlu bir etikettir (William III, McShane, 2004: 14). Ya da akademik bir başarının simgesi olan unvanlar da olumlu etikete örnek oluşturabilir. Bunların dışında toplumsal kabulü kolaylaştıran; aile sahibi olmak, iyi bir soydan gelmek ya da maddi varlığa sahip olmak etiketin olumlu anlamlarıyla bağdaşır. Söz gelimi iyi bir aile babası olumlu bir etikettir, aile soyunu ortaya koyan köklü bir ailenin mensubu etiketi taşımak prestijli bir durumdur. Maddi varlığa gönderme yapan zengin etiketi de yine sosyal statü vurgusu ile bireye itibar kazandırdığı için olumlu etiket bağlamında değerlendirilebilir. Etiketler, olumsuz anlamlar da içerir. Suçlu addedildikleri için toplumsal kabullerden geçemeyenler, zihinsel ve davranışsal düzlemde yargılanıp etiketlenirler. Toplumsal güce sahip olan biz öznesi, farklı sebeplerle sapkın ilan ettiği bu kişileri ötekileştirir ve bu kişilere karşı büyük bir nefret besler. “‘Öteki’, bu çerçevede, ‘biz’ tarafının bittiği yerde başlar; ‘biz’in dış sınırıdır. Yani ‘biz’, bir yerde ‘öteki’ne göre belirlenir” (Milas, 2005:22). Ötekine karşı duyulan öfke ve nefret, bu kişileri kusurlu ve savunmasız hissettirir. Defolu kimlikler olarak addedilen bu kişiler, toplum önünde eleştirilmeye, yargılanmaya ve alay edilmeye açık bir hâle gelir. Yaftalanıp toplumdan yalıtılan bireyler, çevrelerinin kendilerine olan olumsuz bakış açılarını değiştiremeyeceklerini fark ettiklerinde bu durumu kabullenmeye ve yanlış davranışı pekiştirmeye başlarlar. Yapıştırılan bir etiketin sökülmesi çok muhtemel olmadığı için bireyler bir süre sonra toplumun kendilerine yüklediği ya da yakıştırdığı yanlış davranışa uygun davranırlar.

1.4. Damgalama Türleri

Damgalamanın türleri araştırmacılar tarafından farklı perspektifler ile kaleme alınır. Özellikle Goffman, *Damga*’da damgalama tiplerini oldukça detaylı bir şekilde sınıflandırıp aktarır. Goffman, söz konusu yapıtında özellikle üç temel damga tipine vurgu yapar: “Bedensel engeller ve fiziki şekil bozuklukları”, “kişilik özellikleri” (alkolik, eşcinsellik, uyuşturucu bağımlısı, eski bir akıl hastası veya işsiz olmak gibi) ve “etnik/etnolojik veya sınıfsal damgalar” (dinî, etnik, millî veya sınıfsal aidiyetlerle alakalı) (2020:16). Damgalama türleri, bu bağlamda bireyin hangi sebepten

damgalandığını ve damgalandıktan sonra toplumda maruz kaldığı baskıyı ve psikolojik şiddeti ortaya koyar.

1.4. 1. Bedene Kazılan Damga (Fiziksel Beden Bozukluğu)

Tarihsel süreçte kurallar dayatıp bireyleri şekillendirmeye çalışan neredeyse bütün toplumlar ve dinler, “beslenme sınırlamaları, bedensel ritüeller, cinsel dayatma ve yasaklar ve hatta bedensel feragat ve utanç pratikleri aracılığıyla, bedenleri yoğun ilgi ve irdeleme konusu yapar” (Hardt, Negri: 2009:46). Bedenin geçmişten günümüze kadar merkeze alınması ve estetik, güzellik normlarıyla bir değerlendirmeye tabi tutulup toplumsal kabullerden geçme ya da reddedilme vesilesi kılınması bu noktada önem arz eder. Beden üzerinde yoğunlaşan bu ilgi ve irdeleme, toplumun beden algısına verdiği önemi ortaya koyar. Çok güzel ya da çok çirkin, sağlıklı ya da sakat gibi kesin hükümler bedenin kabulü ya da “ıskarta edilmesi” için önemli bir husus olarak görülür. Bazı beden özellikleri doğuştan geldiği gibi bazı özellikler ise bireyin kendi yaşam tarzı ile edinilir. “Altın orta” anlayışı ile pek çok konuda ortada bir yerde durulması gerektiği fikrini savunan ve aşırılıklara karşı çıkan Aristoteles, bazı aşırılıkların beden üzerindeki olumsuz etkisinden şöyle bahseder: “Nitekim aşırı ve eksik yapılan beden eğitimi gücü yıpratır; aynı şekilde içki ve yemekler çok fazla ya da çok az olduğu zaman sağlığı bozar, dengeli olduğu zaman ise sağlığı meydana getirir, artırır ve korur” (Aristoteles, 1997: 21). Dolayısıyla şişman olarak damgalanan veya aşırı alkol ve sigara tüketimi ile cilt güzelliği bozulduğu için çirkin yaftasını alan birinin bu durumu, kendi iradesi başka bir ifadeyle aşırıya kaçan davranışları ile gerçekleşir. Aşırı yemek yemek, alkol ve sigara tüketmek hatta spor yapmak bile beden sağlığını ve görünümünü olumsuz etkileyebilir.

Goffman’ın “bedenin korkunçlukları” olarak tanımladığı fiziki deformasyon, toplumun estetik algısının dışında kalan ve normatif beden algısını karşılamayan durumlara/bozukluklara gönderme yapar. İdeal beden görüntüsünü dumura uğratan; sakatlık, kamburluk, cüzzam gibi bedensel görünümü olumsuz etkileyen durumlar burada sıralanabilir (Goffman, 2020: 31). Bedensel algı ve görünüm, toplumsal normların sıkıca denetlediği ve büyük ihtimam verdiği bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. “Toplumsal eyleyicilerin toplumsal dünyayı pratik bir biçimde tanımak için kullandıkları

bilişsel yapılar bedene işlemiş toplumsal yapılardır” (Bourdieu, 2015 677). Bedenin herhangi bir fiziki bozukluk ya da aksaklıkla deformasyona uğramaması bu bağlamda ciddi önem arz etmektedir. İdeal beden algısı ile ilgili zihinlere kodlanan görüntü ya da özellik, bireyin toplumsal ön kabullerden geçmesinin bir şartı olarak kabul edilir. Topluma hükmeden sınıfın yücelttiği ya da onayladığı bedensel özellikleri karşılamayanlar toplum dışı bırakılırlar. Sağlıklı beden yapısından mahrum olanlar da toplum onayından geçemedikleri için dışarıda bırakılıp sakat, kambur, topal, çirkin, şişman gibi etiketlerle damgalanırlar. Toplumun estetik algısının dışında kalan bu kişiler, toplumun normatif ve ideal beden algısına ters düştükleri için eksik ya da hasarlı görülürler. Dolayısıyla toplum nezdinde defolu bir bedene dönüşen bu kişilerin görüntüsü ve kişiliği arasında çoğu zaman bir bağ kurulmaya çalışılır. Bireyin iç güzelliğinin ya da kötülüğünün dış görünümüne yansıdığı fikri baskın hâle gelir. Bazen de çirkin ya da sakat bir beden, iyi bir kişilikle telafi edilir ya da maskelenir. Genel temayül olarak ise özellikle sakat, kambur gibi doğuştan gelen fiziki bozukluklar; bu kişilerin kötülüğüne karşılık ilahi bir ceza ya da yaptırım olarak görülür.

1.4.2. Kişiliğe Kazınan Damga

Bu damgalama sebeplerinde zayıf irade neticesinde ortaya çıkan tutum ve durumlar etkilidir. Bireyin iradesinin zayıf kalması ile bağımlılığa dönüştüğü bazı davranışları toplum nezdinde hoş karşılanmayabilir. Bireyin kendisini kontrol edememesi ve olumsuz eylemlerini sürdürme eğilimi çevrede bu kişiye karşı bir ön yargıya ve tabii damgalamaya sebep olabilir. Nitekim zayıf irade başka bir ifadeyle davranışlarını kontrol edememe durumu toplumsal bağların zayıflamasına ve bireyin dışlanmasına da neden olur.

Goffman zayıf iradeyi; baskılanması gereken ve doğal olmayan tutkular, sapkınlık, ruhsal bozukluklar, katı inançlar, ahlaksızlık gibi bireysel karakter bozuklukları olarak açıklar. Kişisel zaafları olan bu bireylerin duygularını ve eylemlerini sağlıklı bir şekilde düzenleme yetisinden çoğu zaman yoksun olduklarını dile getiren Goffman, bu kişilerin toplumsal normlara aykırılık teşkil eden özellikler sergileyebileceğini de ekler. Bu duruma alkolizm, bağımlılık, eşcinsellik, ruh bozukluğu, işsizlik, hapis yatmak, intihar girişimlerini örnek gösterir (2020, 31). Bir hastalık olarak sayılabilecek bu

özellikler bireyin damgası hâline gelir. Toplumsal kuralları ihlal edip bu kurallara aykırı davranış sergileyen kişiler, sahip oldukları alışkanlıklar ya da hastalıklar üzerinden damgalanırlar. Alkole ya da zararlı başka bir maddeye bağımlı olan kişilere “alkolik” “ayyaş”, “hapçı” gibi etiketler verilerek bu kişiler toplumsal kabullerin dışında bırakılırlar. Ya da ruhsal bozukluğu veya tutarsız davranışları olan kimseler “deli”, “divane”, “şizofreni” gibi damgalarla gözden düşürülürler. Söz gelimi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında, şahsi yaşamının ve yazılarının tutarsızlıkları ve hayatı boyunca imzasız mektuplarında kendisini övmesi ile Ali Suavi’yi “megolaman” ve “manyak” olarak damgalar (2006:220). Dolayısıyla bu kişiler, aldıkları damgalarla toplumda itibar kaybına uğrar. Bu durum da bireyin en büyük korkularından sayılabilecek toplumsal kabullerden reddedilmelerine neden olur.

Zygmunt Bauman, bağımlılık ve depresyon gibi ruhsal bozukluğa sahip olanların bu korkularını ve endişelerini şu ifadelerle açıklar: “En büyük korkumuz terk edilmek, dışarıda bırakılmak, reddedilmek, geri çevrilmek, sahipsiz kalmak, defterden silinmek, kimliğimizi kaybetmek, olduğumuz gibi kabul edilmemektir. Bırakılmaktan, çöpe havale edilmekten korkarız” (2018: 149). Yani kişilik bozuklukları altında toplanacak olan bu bağımlılık ve hastalıkların bireyi çöpe atılacak kadar değersizleştirdiği ve sonunda “ıskartaya çıkardığı” gerçeği bu kişilerde büyük bir etki oluşturulabilir. Toplumsal huzur için bir tehlike addedilen ve toplum nezdinde bir “ucubeye” dönüşen bu kişiler toplumla yeniden bütünleşmek isteyebilir. Bu durumda topluma güven vermeyen ve çevrelerini tedirgin eden bu kişiler hem hastalıkları ya da bağımlılıkları ile mücadele eder ve topluma karşı kendilerini savunmak ve aklamak için ciddi bir çaba içine girerler.

1.4.3. Etnik ve Sınıfsal Damga

Bir milletin ya da kültürün yüceltilmesi pek çok zaman diğer pek çok ırkın aşağılanması ve küçük görülmesi ile gerçekleştirilir. Yani bir sınıfı ya da etnik grubu damgalamada merkeze yerleştirilen millet pek çok özelliği ile kusursuz addedilirlerken; bu özelliklere sahip olmayıp merkezin dışına itilenler ise merkezdekilere benzemedikleri için kusurlu ya da eksik görülürler. Merkeze yerleştirilen ırk soylu, eşsiz ve biricik kabul edilirken; dışarıda bırakılanlar ise çoğu zaman “azınlık” olarak yaftalanır.

Bu damgalama biçimi; ırk, ulus, ve dine yönelik olumsuz yüklemelerle anılır, soy bağıyla ailenin tüm fertlerine eşit biçimde aktarılır ya da bulaşır. Özellikle azınlık

gruplar, kendilerine hükmeden milletlerin boyunduruğu altında yaşamlarını idame ettirirken kendilerine mütehakkim topluluk tarafından daha çok ırkları, ulusları ya da inançları üzerinden olumsuz bir söyleme ya da aşağılamaya maruz kalırlar (Goffman, 2020:31). Irkçılık, faşizm, milliyetçilik gibi ideolojiler tarihin gidişatına çok ciddi etki eden ideolojiler olarak anılmaktadır. Bu ideolojiler bağlamında bireyin neye inandığı ya da inandırıldığı önem arz eder. Sonuçta çoğu zaman bireyin gerçeklik hakkında kurdukları, hayali temsiller olabilmektedir. Bir ülke içinde ya da ülke sınırlarının ötesinde çok sayıdaki bireyin, tek ve aynı ırka, tek ve aynı etnisiteye, tek ve aynı ulusa dâhil olmaları inandıkları ya da inanmak istedikleri hayali temsiller olarak geçer. Çünkü bu bireyler için ‘güvenlik siperi’ işlevi gören bu durum, kimlik kriteri olarak kullanılmaktadır. Bireyler, yollarını kaybetmeye başladıklarında onları yoldan alıkoyan durumlarla başa çıkmak için ortak kimliği oluşturan şeye sarılırlar. Sorunu çözmek ve yollarını bulmak için doğuştan gelen ya da eğitimle edindikleri şeyleri dil, din, uyruk kolektif güçlerinin kaldırıcı hâline getirirler. Birey, toplum onayından geçmek ve toplumda biz öznesine dâhil olabilmek için kendisini böyle davranmak zorunda hisseder (Sémelin, 2011: 46-47). Nitekim, merkezin dışında konumlandırılanlar, merkezin inşasının, farklı olarak kodlanan ötekilerin dışlanmasıyla gerçekleştiğinin bilincindedirler. Bir grubun ya da topluluğun kimliği başka bir grubun öteki olarak damgalanması ile ifade edilir. Yani farklılık bu yöntemle inşa edilir. Bu farklılıklar artıkça ya da belirginleştikçe toplumdan ötelenme ihtimali de artar. Ortak kimlik kurgusu bu bağlamda bireyin dışlanmasını ya da damgalanmasını önleyecek bir etkiye sahiptir. Bir millete ya da topluluğa dâhil olmak için baskın grubun ırkına, diline sahip olmak, bir geçiş pasaportu işlevinde olup kabul görmenin ön şartıdır.

Hükmeden milletin ırksal özelliklerinin getirdiği değerlerin üstün tutulması ve bu değerlerin dışında kalanların toplumsal hiyerarşide en alt sınıfa konumlandırılması etnik özellikler atfedilen önemi ortaya koyar niteliktedir. Zira “On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda modern ırkçılığın karakteristik özelliği, ırksal hiyerarşileri deriye, derinin rengine, kokusuna, dokusuna ve şekline yerleştiren bir tür "epidermalizasyon" sürecidir” (Hardt, Negri: 2009:46). Koyu ten rengine sahip “siyahilerin” renklerinden dolayı tarih boyunca ezilip aşağılanmaları bu bağlamda etnolojik damganın etkisinin büyüklüğünü ortaya koyar. “Siyahilerin” çoğu zaman toplumda “zenci, pis Arap” şeklinde anılması da ırklarından dolayıdır. Bu ifadeler bu ırka yüklenen damgayı ya da kara lekeyi ortaya

koyar. Nitekim yaygın bir kullanıma sahip olan “Anladıysam Arap Olayım”, “Arapsaçına dönmek” gibi deyimlerde etnik olarak aşağılamayı ve değersizleştirmeyi gözler önüne serer.

1.4.4. Görünür Damga

Sahip olduğu damgadan dolayı toplumdan dışlanan bireyin, damgasının taşıdığı özellik bu dışlanmanın ertelenmesi ya da ötelenmesi için önem arz eder. Damganın görünür özellikte olması bireyin, toplumla karşı karşıya geldiği an itibari ile fark edilip yaftalamasına sebep olabilir. Söz gelimi damgaya sebep olan hususun görünürlüğü bireyin bazı olumsuz sıfatlarla anılmasına sebep olur. Bu yüzden birey; kel, kambur, çirkin, cüce, sırik, total gibi aşağılayıcı ifadelerle damgalanabilir. Toplumun karşısına çıktığı andan itibaren birey, taşıdığı bu negatif sıfatlardan dolayı olumsuz bir karakter olarak addedilebilir. Toplumsal hayata karışmasıyla birlikte bireyin damgasının çok hızlı fark edilmesi, damgasının görünebilir ve algılanabilir olması ile açıklanabilir. Özellikle damgası görünür olanların damgalarını kamufle etme şansları düşük olduğu için çok kısa süre içinde fark edilip toplum dışı bırakılırlar. Çünkü toplumsal yapıdaki sınırların ya da çitlerin diğer tarafına itilen bu bireyler kesin çizgilerle ben-biz olandan ayrılmıştır. Nitekim “Çitlerin iki tarafı vardır. Yekpare bir mekânı bir ‘içeri’ ve bir ‘dışarı’ya böler ama bir taraftakiler için ‘içeri’ olan diğer taraftakiler için ‘dışarı’dır” (Bauman, 2012: 151). Damgalılar ya da ötekiler bu çitin dışarıda kalan tarafı oldukları için içeride yani ben/biz olandan farklı, kötü ve aşağıdırlar. İçeride olanlar ve dışarıda kalanlar arasındaki fark; siyah ile beyaz gibi keskin ve belirgin olsun isterler. Dolayısıyla bu fark ya da ayırım da ortadan kaldırılamayacak ya da yok edilemeyecek kadar güçlü ve belirgin bir şekilde ortaya koyulur. İçeride olanlar, damgalıların kusurları ve eksiklikleri üzerinden kendilerini eksiksiz, mükemmel olarak tanımlarlar.

Ben/biz öznesinin varlıklarını tamamlamaları için damgalıların olmaması bir tehdit unsuru olur. Bu yüzden ben ya da biz öznesi damgalı, defolu olan gruba ihtiyaç duyar. Toplumsal kabullere uygunluk gösterenler, bu kabulden geçemeyenler ile ilişkilerini bu damgaları odağa alarak sürdürdükleri için bu kişilere ön yargıyla yaklaşır, en baştan hoşgörülerini ve iyi niyetlerini onlardan esirgerler. Toplumda dezavantajlı grup olarak kodlanan bu kişiler görünür olan damgaları üzerinden yaftalanırlar. Bu kişilerin

damgası hemen fark edildiği için bu gruba karşı ayrımcı davranışlar çok hızlı bir şekilde geliştirilip uygulanır.

Bedensel damgalamaya neden olan çirkinlik, sakatlık, deri rengi, cücelik, kamburluk görünür damgalar olarak sıralanabilir. Toplumla ilk iletişim bedensel görünüm üzerinden kurulduğu için özellikle çirkin bir beden damgası, güçlü bir etkiye sahiptir. Çirkinlik, toplumun hissedeceği estetik hazzın önüne geçer. Ayrıca bireyin, özveri ve çabayla elde ettiği başarıları da gölgeleyebilir. Sakatlık, çirkinlik, kamburluk, kellik gibi görünür damgaya sahip oldukları düşünülenlerin, çoğu zaman bu damgaları sosyal ortamlarda merkeze alınır ve onların diğer özellikleri geri plana atılır.

Görünür olan damgalar toplumsal iletişimi olumsuz etkilerken; ruhsal hastalık, ahlaka mugayir davranış biçimi ya da bağımlılık gibi görünür olmayan damgalar karma etkileşimleri niteleyebilecek etkide değildir. Bu bağlamda görünürlük meselesi damgalama sürecini doğrudan etkiler. Çünkü “sıfatın (damganın) bilinirliği, rahatsız edici karakteri ve algıladığı odak” (Goffman, 2020:87) önem arz eder. Görünür damgaya sahip olanlar özellikle sosyal ortamlarda, damgalarından dolayı dışlanmaktan ve ayıplanmaktan endişe duydukları için çekingen ve gergin bir kişiliğe bürünürler. Goffman, görünür damgası yüzünden toplum tarafından etiketlenen bireyleri, “itibarsızlaştırılmış” bireyler olarak tanımlar (2020,78). Damganın görünür olması ile kişiye yüklenen olumsuz sıfatlar bireyin toplumdaki sosyal statüsünü ve kimliğini lekeler. Sahip olduğu damganın aşikâr olup gizlenememesi, bireyi toplumsal karşısına çıkarken savunmasız kılar. Bu durumda birey damgasını gizleyebilme imkânına erişemediği için damgasını ortadan kaldırmak için çeşitli yolları dener.

Kendi niteliklerinden dolayı toplumda dikkate alınmadıklarını ve saygı görmediklerini fark eden damgalılar, sosyal ortamda var olmanın değişik yollarını arar. Örneğin fiziki olarak deformasyona uğrayanlar ya da bedensel özellikleri toplumun güzellik anlayışı ile uyuşmayanlar; bedenlerini plastik cerrahi müdahaleye açabilir. Son zamanlarda sıradanlaşan ve yaygınlaşan estetik burun, kepçe kulak düzeltme, boy uzatma, tüp mide, saç ektirme ameliyatları toplumun güzellik ya da estetik kabullerinden geçme endişesi ile açıklanabilir. Değişik birçok tıbbî ve bitkisel ilaçların, reklam piyasalarında fit bir görünüm vadederek pazarlanması şişman damgası taşıyanların ilgisini çeken bir alandır. Bu ilaçların insan sağlığını tehlikeye atması ve pek çok kimsenin canına kast etmesine rağmen ilgi görmesi, şişman kişileri, fit bir vücut ile

toplumun onayından geçme isteği ile izah edilebilir. Saçları dökülüp kel kalan biri de aynı istek ile saç çıkarmayı vadeden pek çok alternatif ürüne ulaşabilir.

Bütün çabalarına rağmen; damgalanmalarına sebep olan noksanlığı ya da kusuru ortadan kaldıramayanlar ise başka alanlara yönelip kendilerini geliştirerek bu durumu telafi etmeye çalışırlar. Fiziksel olarak engelli olanların yapamayacağı düşünülen sporlarda kendini geliştirmeye çalışan damgalı bireyler, yüzme, tenis, kayak ve dağcılık gibi fiziksel güç isteyen sporlarla görünümlerinden dolayı kaybettikleri sosyal statüyü bu şekilde kazanmaya çalışırlar (Goffman, 2020). Başka bir alanda ya da yönde elde edilen başarı, damgalı bireylerin sahip olduğu kusurların üzerini örter. Böylece bu, sosyal çevrelerinin dikkatinin başka yönler çekilmesine imkân tanır. Bu durum da damgalı bireylerin dışlanmışlık ve itibarsızlık duygusunu daha az hissetmelerini ve kısmen de olsa arzu ettikleri saygınlığı kazanmalarını sağlar. Ancak damgalı bireyler, çoğu zaman arzu ettikleri kabul görülmeye tam anlamıyla erişemezler.

1.4.5. Gizil/Örtülü Damga

Bireyin damgasının gizlenebilir olması sosyal çevre tarafından kabul görülmesi için bir fırsat olarak görülebilir. Bu fırsatı değerlendiren kişiler, toplumla karşı karşıya geldiklerinde damgalarının açığa çıkmasından çekindikleri için büyük bir gerilim yaşarlar ve maske(n)me çabası içinde sosyal çevrelerini aldatmaya çalışırlar. Toplum dışı bırakılmamak için taklit yapan bu kişiler, olduklarından farklı bir görünüm çizerler. Toplum önünde çizdikleri bu yeni kişiliğe uyum sağlamaları ise damgalarını gizleyebilme yeteneklerine bağlı gerçekleşir.

Goffman, sapık kişilikleri, akıl hastalarını ve gayrimeşru baba adaylarını, kusurlarının gizlenebilir olması noktasında birbirlerine benzetir (Goffman, 2020: 85). Damgası bu şekilde gizlenebilir olanlar, uzun süre olduklarından farklı görünerek damgalanmayı öteleyebilir ya da erteleyebilirler. Bedensel görünüm toplumsal çevrenin ön kabulü için çok önemli bir faktörken, kişilik öyle değildir. Kişiliği çözümlemek yakın bir münasebeti gerekli kıldığı için belli bir zaman dilimi içinde gerçekleşir. Ancak bir kişinin görünümüm üzerinden o kişiyle ilgili pek çok tespit ve tahmin yapmak

mümkündür Bu yüzden damganın bedende görünür değil de kişilikte gizlenebilir olması bireyin sosyal ilişkilerini sürdürebilmesine imkân tanıyabilir.

Gizlenebilir damgaya ideoloji, din, mezhep, etnisite, psikolojik rahatsızlıklar, akıl hastalığı, farklı cinsel yönelime sahip olma, madde bağımlılığı, kısırlık gibi hâkim toplumsal yapı tarafından onaylanmayan aidiyetler ve özellikler örnekler verilebilir. Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğim Sunumu*'nda akıl hastalarının çevredekilere karşı semptomlarını gizlemeyi öğrenip taburcu olduklarından bahseder. Toplumu bir sahne bireyi de oyuncu olarak gören Goffman, bireyin toplum önünde sergilediği role dikkat çekerek toplumun birey üzerindeki etkisini vurgular (2009: 30). Ayrıca Goffman, bir diğer eseri olan *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*'da aldatıcı görünüm sergileyenlerin sosyal ortamda damgalarının ifşa olma riski ile karşı karşıya kalmaları ile hissettikleri ıstıraptan bahseder. Bu duruma kekemeleri örnek gösterir (2020:125). Sağlıklı bir beden algısına uygunluk gösteren ancak konuşmaya başlayınca kusurları açığa çıkan kekemeler toplumda çok fazla söz almak istemezler. Kamusal alanda görünümleriyle toplumsal kabullerden geçen kekemeler, çoğu zaman damgalarını gizlemek için sessiz kalmayı tercih ederler. Konuşmaya başlayınca yargılayıcı gözleri üzerlerinde hisseden bu kişiler, damgalanma endişesi derinden hissettikleri için büyük bir utanç duyabilir ve sözlerini tamamlamakta güçlük çekebilirler. Birey toplum önünde bütün dikkatlerin benliğinde olduğunu bilir ve bu bilinçle hareket eder. Bu yüzden çoğu zaman kişiliği ve görünümü ile toplum önündeyken gözlemlendiğinin farkına varan birey kendisini yargıç karşısındaymış gibi hisseder. Baskı altında hisseden ve toplumun dışına atılmaktan endişe duyan birey, damgalanmasına sebep olacak bütün davranışlarını kontrol altında tutmaya çalışır.

Gizlenebilir damgalamada kişisel temasın azaltılması, damganın saklanması için büyük önem arz eder. Toplumsal çevre ile temas arttıkça damganın ifşası çok daha kısa bir sürede gerçekleşebilir. Kekeme, delilik, sağır gibi normatif beden görüntüsüne sahip olan kişiler toplumla karşı karşıya gelip etkileşime geçinceye kadar damgalarını gizleyebilirler. Bu kişiler çevreleri ile yakın temasa geçmedikçe damgalarını gizleyebilir ve toplumda "normal" insanlar statüsünde yaşamlarını idame ettirebilirler. "Mış gibi davranırlar" (Goffman, 2020) ve damgalarının ifşa olmaması için karma temaslardan olabildiğince uzak kalırlar. Toplumsal kabule aykırılık teşkil etmemek ve sosyal çevreleri

tarafından dışlanmamak için bu kişiler toplumla karşı karşıya geldiklerinde damgalarının açığa çıkacağı endişesiyle büyük bir gerilimin ve mücadelenin içine girerler.

Sing Lee, Margaret T. Y. Lee, Marcus Y. L. Chiu ve Arthur Kleinman, müşterek olarak yazdıkları “Hong Kong'da Şizofreni ile İnsanlar Tarafından Sosyal Damgalanma Deneyimi”, adlı makalede damgalamanın genel kamu tutumları üzerine odaklanırlar. Bu bağlamda şizofreni ve diyabet hastalarının damgalarını ne ölçüde gizledikleri üzerine anket çalışması da yürütürler. Çalışmaya dâhil edilen gruplardan elde edilen verilerle “Beklenen damgalanmanın% 50'sinden fazlası ve yaklaşık% 55'i hastalıklarını gizledi” (2005: 153) sonucuna ulaşılr. Şizofreni ve diyabet hastalarının, hastalıklarını gizleme üzerine yürütülen çalışmada “Şizofreni hastaları hastalıklarını gizlemek için daha fazla çaba sarf etti: yarısından fazlası bunu her iki meslektaşından ya da okul arkadaşları ve arkadaşlarından da yaptı. Tersine, diyabetli hastaların sadece beşte biri hastalıklarını arkadaşlarından gizledi” (Lee vd, 2005: 155) tespiti yapılır. Çalışmaya göre hastalıklarını öğrenen yakın çevrelerinin kendilerini terk edecekleri endişesi içinde olan şizofreni hastaları bu bağlamda hastalıklarını gizlemek için diyabet hastalarına göre çok daha fazla çaba sarf ederler. Toplum nezdinde hastalıkların algısı birbirinden farklıdır. Çevreye zarar verme ihtimali olan şizofreni hastalığı, birçok hastalığa göre çok daha ürkütücü ve endişe vericidir. Sıradan bir hastalık olan diyabet ise çevrede böyle bir korku uyandırmadığı için bu hastalığa sahip olanlar, dışlanma endişesini çok az hissettikleri için hastalıklarını gizleme gereği duymazlar.

Patrick W. Corrigan “*Seri Tanıtım: Damga*” adlı makalesinde çevrenin akıl hastalığına ilişkin olumsuz tutumunu ve psikiyatrik engeli olanlara karşı ayrımcı davranışlarını açıklar. Söz konusu rahatsızlığa sahip kişilere sosyal fırsatlar sunulmadığını dile getiren Corrigan, bu kişilere ev sahiplerinin evlerini kiralamasının pek olası olmadığını ve komşuların bu kişileri "tehlikeli" olarak gördüğünü dile getirir. Ayrıca Corrigan, akıl hastalarına toplum tarafından yapıştırılan damganın ya da sergilenen ayrımcı tutumun hastalığın neden olduğu sakatlıklar kadar kişiye zarar verebileceğini söyler (1998:199). Söz konusu çalışmada şizofreniyi gizleme oranının yüksekliğine dikkat çekilir ve bu kişilerin hastalıklarının açığa çıkmasının toplumdaki itibarlarını nasıl sarsacağı üzerinde durulur. Bu hastalığın ortaya çıkması ile damgalanan kişilerin sosyal çevrelerinde kaybettikleri itibar ile icra ettikleri mesleklerinde terfi şanslarını kaybettikleri belirtilir. Ayrıca medeni durumu evli olanların eşleri tarafından

terk edileceği tespitler arasındadır (Lee vd, 2005: 153-155). Michel Foucault da *Deliliğin Tarihi*'nde meczupların uzun zaman insanlık dışının damgasını yemiş olarak yaşadıklarını söyler (2006: 168). Mehmet Narlı, *Edebiyat ve Delilik* kitabında; delinin; “akıl yoksunluğu, cesaret, zavallılık, kendinden geçmişlik, fedakârlık, vazgeçmişlik, farklılık, içine kapanıklık, toplum dışılık” (2013:15) gibi anlamlara gönderme yaptığını dile getirir. Dolayısıyla toplumda olumsuz imaja sahip olan bu hastalığa yakalananlar, toplum tarafından ezilecek, utandırılacak ve alay edilecek olmanın ağırlığıyla rol yaparak hastalıklarını açığa vurmamaya çalışırlar.

Günümüzde hastalıklara yüklenen anlamlar ise çok daha farklıdır. Tarihsel süreçte pek çok basit hastalık bile damgalanmaya sebep olurken, günümüz çağında hastalıklara daha insani bir bakış açısı getirilir. Dolayısıyla damga sayılan bir vasıf zaman içinde değişebilir. Damgalama bir bakış açısı olduğu için damga olarak nitelendirilen bir özellik süreç içerisinde etkisini kaybedip normalleşebilir. Ruhsal ve psikolojik hastalıklar, geçmişte bir damgalama vesilesiyken günümüzde pek çok modern toplumda sıradan ve basit bir durum olarak görülür. Hatta antidepresan ilaç kullanmak ya da terapi almak günümüzde gelişmişliğin ve eğitim ve kültür seviyesinin yüksekliğini ortaya koyar. Dolayısıyla bu rahatsızlığa sahip olanlar çoğu zaman toplum içinde bu hastalığı gizleyebilme endişe duymazlar.

1.4.6. Doğuştan veya Sonradan Getirilen Damga

Bazı damgalara doğuştan sahip olunurken bazı damgalar ise bireye toplumsal süreç içerisinde yapışır. Doğuştan gelen damgalara değişen toplumsal yapı ile birlikte süreklilik arz etmeyebilirken; sonradan yapışan bazı damgalar ise süreklilik arz edebilir. Gofman, bu durumu şöyle açıklar “Ten rengi doğuştan gelir; bir yara izi veya dağlanma süreklilik arz etse de doğuştan gelmez; bir mahkûmun sıfıra vurulmuş saç ne doğuştan gelen bir şeydir ne de süreklilik arz eder” (2020: 83). Toplumun ideolojisi, beğenisi ve yaslandığı zemin sabit değildir. Toplumsal yapı değişip dönüşebilen dinamik bir özellik gösterir. Dolayısıyla damganın sürekliliği bu yapıya göre şekil aldığı için değişkenlik gösterebilir. Genel temayül olarak deri rengi, zihinsel- bedensel engeller, etnik köken, doğuştan sahip olunan özelliklere/damgalara örnek oluştururken; madde bağımlılığı,

cinsel eğilim, eğitim, ideoloji, kimlik, hüküm giyme, meslek gibi nitelikler sonradan edinilen damgalara gönderme yapar.

1.4. 7. Kendine Yönelik Damgalama ve Kamusal Damgalama

Damgalama sadece toplumun bireye yönelttiği olumsuz bakış açısı olarak açıklanamaz. Çok daha karmaşık bir süreci ifade eden damgalama, aynı zamanda toplumun bireye yönelttiği nefretin, tiksintinin, aşağılamanın bireyde neden olduğu psikolojik bir süreçtir. Toplumun ayrımcı davranışları ve tahakkümü altında ezilen birey, damgalanma sürecinde hem iç dünyasında hem de sosyal yaşamında büyük bir çöküntü yaşar. Maruz kaldığı baskının etkisiyle bir süre sonra kendi içine yönelen ve hatayı kendinde arayan bireyin bu durum hem ruhsal yapısına hem de sosyal yaşamına büyük etki eder.

Patrick W. Corrigan, Psy.D. Amy C. Watson, Gabriela Gracia ve diğerlerinin müşterek olarak kaleme aldıkları “Gazete Hikayeleri olarak Yapısal Damgalanma Ölçüleri” başlıklı makalede kişisel ve yapısal damgadan bahsedilir. Damgalama türünün en yaygın söyleminin kişisel damgalanma olduğunun altını çizen Corrigan ve diğerleri, kişisel damgalamayı ön yargılı tutumları içeren bireysel bir psikolojik süreç ve ayrımcı davranışlar olarak tanımlarlar. Yani kişisel damgalama, ön yargılı düşünceye ve davranışa maruz kalan kişilerin yaşadığı psikolojik süreçtir (2005: 551). Kişisel damgalama, bireyin sahip olduğu damga karşısında hissettiği eksiklik duygusuyla yaşadığı içsel buhranı ortaya koyar. Toplumun olumsuz bakış açısı ve tutumu damgalı bireyin psikolojisini ve gündelik yaşamını ciddi şekilde etkiler. Bu bağlamda toplumdan alacağı olumsuz tepkilerden çekinen damgalı birey, büyük bir gerilim ve stres ile yaşamını içe dönük bir şekilde sürdürür. Bireyin iç dünyasında yaşadığı bu olumsuz süreç kişisel damgalama kavramını ortaya koyar.

Pryor ve Reeder ise damgalanmanın bireyin benlik kavramı üzerinde derin bir etkiye sahip olabildiğinin altını çizerler. Damgalamanın içselleştirilmesinin çok aşamalı bir süreç olduğunu dile getiren Pryor ve Reeder, bu süreci üç aşamada açıklarlar. Onlara göre ilk aşama, toplumun damgalanmasının farkındalığı; ikinci olarak toplumun damgalanma tepkilerinin en azından kısmen haklı olduğu (yani toplumun

damgalanmasını onayladığı) duygusu ve son aşama damgalanmanın benlikle alakalı olduğu inancıdır. Bu durum, bireyin öz-değer ve öz-yeterlik duygularının azalması ile devam eder. Kendini damgalama ya da kişisel damgalama sahip olunan damganın sosyal ve psikolojik etkilerini yansıtır. Kişisel damgalama bireylerin maruz kaldıkları tahakküme boyun eğip bunu kabulleniş süreçlerine ve iç dünyalarında yaşadıkları muhasebeye gönderme yapar (2011: 7-9).

Leigh Ann Simmon, Nancy Y. Yangs, QishanWu, “Kırsal Bir Amerikalı Kadın Örneğinde Kamusal ve Kişisel Depresyon Damgası” adlı müşterek makalede kişisel damgalanmayı, bireyin maruz kaldığı baskının, ayrımcılığın zihne yansması ve damganın içselleştirilmesi ile açıklar. Söz konusu makalede “kamusal damgalama”, bir bireyin toplum tarafından benimsendiğine ya da kabul edildiğine inandığı klişeler, ön yargılar ve ayrımcılıklar olarak tanımlanır. Kişisel damgalanma ise kamusal damgalanmanın içselleştirilmesi veya bireylerin kendi kendilerini damgalayan tutumları ve ön yargıları şeklinde izah edilir. Simmons ve diğerleri, kişisel damgalamayı kamusal damgalanmanın bir sonucu olarak görür. Toplum tarafından damgalananlar bir süre sonra bu yaftanın haklılığına inanıp damgalarını içselleştirirler. (2015: 408-409).

Kamusal damgalama Pryor ve Reeder tarafından da ele alınır ve sosyal psikologlar tarafından damgalanmaya karşı olumsuz toplumsal tepkilerin “ön yargı biçimi” olarak görüldüğü dile getirilir. Ön yargının olumsuz bir tutum olduğunun altını çizen Pryor ve Reeder ayrıca ön yargıyı kategoriye dayalı olumsuz bir değerlendirme eğilimi olarak tanımlarlar. Yani kamusal damgalanma insanların damgalanmış birine karşı olan sosyal ve psikolojik tepkileri olarak açıklanır. Toplum tarafından damgalılara karşı bilişsel, duygusal ve davranışsal tepkileri ortaya koyar (2011: 4). Kamusal damgalama, bireyin fiziksel, bireysel ve etnolojik damgasından dolayı toplumda maruz kaldığı ayrımcı bakış açısını ve toplumun bu kişiye karşı gösterdiği tepkiyi izah eder. Çalışmada, kişisel damgalama ise toplumsal damgalama sonucunda bireyin benliğinin dumura uğratılması olarak geçer.

1.4.8. Yapısal Damgalama

Sosyo-politik otoriteler tarafından temsil edilenlerin yanı sıra özel ve devlet politikaları aracılığıyla damgalanan kesimin fırsatlarının kısıtlanması ve diğer gruplarla

aynı eşit şartların sağlanmaması yapısal damgalamayı ortaya koyar. Bu damgalamanın en belirgin örneklerinden biri; “19. Yüzyıldan 20. yüzyıl ortalarına kadar devam eden Afrikalı Amerikalıların haklarını sınırlayan Jim Crow Kanunları”dır (Corrigan vd., 2005: 551). Yapısal damgalamayı, bir toplumdaki kurumlar tarafından damgalanan statü ve ideolojik sistemler şeklinde tanımlayan Pryor ve Reeder; gey, lezbiyen, biseksüel ve transseksüellerin (GLBT) evlenme haklarını kısıtlanmasını ya da inkâr edilmesini bu kişilerin ilişkilerine damgalanmış statü kazandırdığını dile getirirler (2011: 11-12). Damgalanma toplumda otoritelerin müdahalesi ile temel hak ve özgürlüklerin kısıtlanmasına neden olabilecek kadar güçlü bir etkidir.

Yapısal damgalama toplumsal düzeyde tanımlanır ve damgalananların fırsatlarını, kaynaklarını ve refahlarını kısıtlayan toplumsal düzeydeki koşulları, kültürel normları ve kurumsal politikaları ortaya koyar (Hatzenbuehler, Link, 2014: 2). Toplumsal ideolojilerin, kültürel normların ve kuralların dışında kalanları itibarsızlaştırma ve toplumsal konumlarını düşürme ile ilişkili olan yapısal damgalama bu bağlamda toplumsal düzeydeki statüler üzerinde gerçekleşir. Toplumda uygulanan kolektif ayrımcılık, ırksal hiyerarşi, ırksal eşitsizlik yapısal damgalama olarak adlandırılır. Bu damga biçimine eyaletlerdeki ırksal çatışma örnek verilebilir. Günümüze değin siyah ırklara yapılan zulmün etkileri devam ederken, özellikle eyaletlerdeki “Beyazlar” ve “Siyahlar” arasında en yüksek ölüm oranlarının 1960 ve 1970 tarihleri arasında yaşandığı gözlemlenir. Jim Crow eyaletlerinde “Siyah” ve “Beyaz” nüfus arasında meydana gelen hadisede en büyük ölüm oranı “Siyahlar” arasında gerçekleşirken en düşük ölüm oranları ise “Beyazlar” arasında meydana gelir. Bu durum “sistemik ırkçılığın” “Beyazlara” fayda sağladığını gösterir (Krieger, 2012:936). Yapısal damgalama toplumsal statü ile doğrudan ilişki içinde olup bu statüyü konumlandıran ya da belirleyen bir görev üstlenir. Mevcut toplumsal düzene aykırı olan grupların imkânları, yaşam koşulları, sosyal aktiviteleri, yapısal damgalamanın gerçekleşmesi ile sosyo-politik otoriteler tarafından zayıflatılarak kısıtlanır.

1.4.9. Fahri Damgalama

Damgalanma sadece bireyin kendi yaşamına etki etmez, ayrıca damgalanan kişinin çevresine de olumsuz bir şekilde tesir eder. Bu damganın bulaşıcı etkisiyle

açıklanabilir. Herhangi bir damga taşıyan bireylerin sadece kendi kişilikleri lekelenmez. Toplumun yargılayıcı ve dışlayıcı tutumu damgalanan kişinin yakınlarına da yöneltilir. Dolayısıyla toplumda damgalanan biri bunun bedelini yalnız başına ödemez, bu bedeli yakınlarıyla paylaşarak onlarla beraber öder.

Goffman, damgalı bireylerin yakınlarının bu durumdan etkilenmelerini “fahri damgalanma” olarak tanımlar. Babası hüküm giymiş bir kızın arkadaşlarının onunla dolaşmak istememeleri ve bu damganın kendilerine bulaşıp adlarının kötüye çıkmasından endişe duymaları fahri damgalanmadır. “Fahri damgalı birey, hem damgalıların kendilerini hem de normalleri bilfiil rahatsız edebilir” (Goffman, 2020: 62-63). Damgalı bireyin damgasının bulaşması kendi iradesiyle gerçekleşmez. Toplumda dikiş tutturamayan alkolik bir babanın kızının çevrede olumsuz bakış açılarına ve tutumlara maruz kalması babanın çok hoşnut olduğu bir durum olmaz. Baba rolündeki kişi toplumdaki olumsuz kimliğinin sadece kendisini değil ailesini ve çevresini de lekelemesinden ve itibarsızlığı paylaşmaktan ayrıca rahatsız olur. Ancak toplum bu kişinin hatalarının bedelini çevresine de ödeterek damgalı kişiye büyük bir yaptırım uygular. Bu noktada alkolik baba, toplum algısını yönlendiremediği için ailesini ya da yakın çevresinin temiz geleceklerini kirleten davranışlarından vazgeçebilir. Fahri damgalama bu yönüyle, damgalanan kişilerin olumsuz davranışlarını bırakmaları için caydırıcı bir özelliktedir.

Fahri ya da birliktelik yoluyla damgalama, Pryor ve Reeder tarafından da ele alınır. Damgalı bir niteliğe sahip olmadığı hâlde damgalanmış biriyle ilişkilendirilen birey, itibarsız veya lekeli olarak algılanabilir. Bu kişiler ayrıca damgalanma konusunda bir utanç duygusu hissedebilir ve damgalanmış kişiyle olan ilişkilerinin başkaları tarafından bilinmesinden endişe duyabilirler. Fahri damgalanama sosyal ilişki sonucunda bireyi etkileyen sosyal ve psikolojik süreçler olarak değerlendirir. Aile ve arkadaşlar dışında damgalılarla ilişki içinde olan pek çok kişi damgalanma sürecinin bir parçası hâline gelir (2011: 10).

Toplumda saygın bir konum elde etmiş kişiler “öteki” etiketinde olanların sahip oldukları olumsuz özelliklerin kendilerini etkilemelerinden ya da kendilerine bulaşmasından çekindikleri için damgalı bireylerle aralarına sosyal mesafe inşa ederler. Toplumsal kimliklerinin lekelenmesinden korkan bu kişiler damgalı bireylerle kamusal

alanlarda bir araya gelmekten kaygılanırlar. Toplumsal üyeler, bazı durumlarda tek bir kimlik olarak algılanırlar. “Benzer şekilde toplumsal üyeler kişisel bağlamlarda az ya da çok sabit birkaç kimliği paylaşabilirler ama somut durumlarda bunlardan bazıları ön plana çıkar. Nitekim her durumda grup kimliklenmesinin belirginliği, hiyerarşisi ve ilgisi gerçek toplumsal” (Dijk, 2019:184) kimliğe etki eder. Bu farkındalıkla toplum üyeleri, damgalanan kişinin kimliğine bürünmek istemedikleri için kimliği lekelenmiş olanları aralarına almazlar. Hatta bu kişilerle örülen sosyal mesafe gündelik hayatın pek çok alanına yayılacak kadar ileri boyutlara taşınır. Bir restoranda toplumsal yapının benimsediği bireylerin ve damgalanmış bireylerin bir araya gelip birlikte yemek yemesi, sosyal çevrenin aynı masada birlikte yemek yiyen herkesi aynılaştırması diğer bir ifadeyle aynı kefeye koyması anlamına gelir. Zira “kimi durumlarda bir bireyin birlikte olduğu insanların toplumsal kimliğinin, o kişinin toplumsal kimliğine ilişkin bir bilgi kaynağı olarak kullanılmasıdır; diğerleri neyse onun da o olduğu farz edilir” (Goffman, 2020:84). Bu algı toplumsal yapı tarafından kabul görülen bireylerin damgalı kişilerle kurduğu sosyal ilişkiyi düzenleyen önemli bir etmendir.

2. İKİNCİ BÖLÜM TÜRK ROMANINDA DAMGALAMA (1872-1901)

2.1. Türk Romanında Sınıfsal/Sosyal Damgalama

2.1.1. Kölelik/Cariyelik

Kölelik ve cariyelik, tarihin eski çağlarından itibaren insan onuruna yakışmayan bir tutumla sürdürülür. “İnsanlıkla beraber başlamış olan kölelik, kuvvetlinin zebuna hükmetmesinden doğ[ar] ve zaman içinde müesseseseleş[i]r” (Cebeci, 2017: 166). Tahakküm eden sınıfın, değişik nedenlerle esir ettiği ve insani değerlerini yok saydığı bu sistem, güçlünün zayıfa karşı otoritesini ortaya koyar. Eşitsizlik üzerine inşa edilen kölelik, vatanından, kültüründen ve kimliğinden kopartılıp “normatif ve normalleştirici güçlerce kişilerin yok sayılmalarına ve tiksінleştirilmelerine vasıta olan süreç ve ideolojileri adlandırır” (Butler ve Athanasiou, 2017: 30). Başka bir deyişle kölelik; baskın grubun, iradesini ele geçirdiği ve değişik yollarla tahakküm ettiği kişileri, hem topluma hem de kendilerine karşı yabancılaştırdığı süreçtir. Bir kimlik ya da kişilik dayatılan köleler, yaşama efendilerinin gözünden ve onların belirlediği sınırdan bakmaya mecbur kınırlar. Maruz kaldıkları psikolojik ve fiziksel şiddet kölelere, kendi bakış açılarını ve algılarını kaybettirir. Nurdan Gürbilek, ezilen, aşağılanan ve horlananların “var olabilmek için başkasının bakışına muhtaç olan şey: bakışın sadece özenesi değil aynı zamanda

nesnesi” (2007: 26) olduğunu söyler. Bu bağlamda tahakküm kurma aynı zamanda “hükmedilenin kendilerine dair mütehakkim bakış açısını benimsemeye eğilimli olduklarını ifade etmektir” (Bourdieu, 2015: 148). Bu güçlü bakışın ve otoritenin altında ezilen köleler, kendilerine dayatılan kimliği giyinmeyi kabul ederek kendi kişiliklerinden ve kimliklerinden soyutlandıkları için zaman içinde ötekileşirler.

Tarihsel çerçevede ötekileştirilenleri ve ezilenleri temsil eden kölelik; düşman tarafa esir olanların köle pazarlarında sergilenip satılmasıyla başlar. “Kölelik, birçok cemiyetlerde bir kurum haline gel[ir], bu konuda çıkarılan kanunlara tabi ol[ur], köle kaynakları ve ticareti savaş dışındaki başka sahalara kay[ar]” (Cebeci, 2017: 166). Eski çağlardan başlayarak yayılmaya başlayan kölelik toplumsal hayatın ve ekonominin de önemli unsurlarından biri hâline gelir. “Harplerde esir edilen veya para ile satın alınan erkeklere köle, kadınlara cariye deni[r]. Cariyeler de köleler gibi alınıp satılabilir[r] Cariye ticareti yapanlar, onları alıp yetiştirdikten sonra tekrar aldığı fiyatın birkaç misline satabilmekte[dir]” (Kurnaz, 1991: 30). Sömürülmeye karşı kendilerini koruyacak ve savunacak iradelerine tahakküm edilen köleler ticari bir metaya dönüşür. “Öte yandan kölelerin mal gibi oradan oraya taşındığı sistemlerin inkar edilemez korkunçlukları” (Zilfi, 2018:116) bu yapının boyutlarını ortaya koyar. Sahip oldukları özelliklere göre değer biçilen köleler, toplumda canlı bir varlıktan ziyade cansız, robotik bir nesne değeri görürler.

İrkları, renkleri, yetenekleri ve eğitimleri üzerinden fiyat biçilen kölelerde de hiyerarşik bir düzenden bahsetmek mümkündür. Kurulan köle pazarlarında değişik kıstaslara göre sınıflandırılan kölelerin pek çok özelliği göz önünde bulundurularak kölelere değer biçilir. Ten rengi, ırksal kimlik, beden yapısı gibi birçok kıstas köleleri sınıflandırma aracı olarak kullanılır. Özellikle köle hiyerarşisinde ya da “sisteminde yüz hatları geniş, ten renkleri koyu kişiler, vasıfsız işlerle ya da köle olarak” (Zilfi, 2010: 162) özdeşleştirilirler. Beden yapısı ve görünümü kölelik sisteminde de önem arz eden bir özelliktir. Ticari bir meta olarak görülen köleler kullanılacakları işlere göre tercih edilirler. Ev içinde ve ev dışında satın alınacak esirler için farklı vasıflar aranır. İnsan gücüne önem verilen dönemde köleler iş gücü olarak görüldüğü için sağlıklı ve güçlü bir beden yapısına sahip olmaları önem arz eder.

Kölelik ucuz iş gücüne imkân verdiği için pek çok toplumda rağbet görür. Sağladığı beden gücü ve diğer özellikleri ile geniş bir coğrafyaya yayılan kölelik sistemi, zamanla müesseseseleşen bir kurum hâline gelir. İnsanlık tarihi için olumsuz bir anlam içeren kölelik; “Hunlar ile başla[r] Uygurlar, Karahanlılar, Harzemşahlar ve Selçuklular’da görülür” (Kanter, Sevim, 2020:15). Geniş bir coğrafyaya yayılan Osmanlı İmparatorluğu’nda nizami şekilde gerçekleştirilen bir sisteme dönüşür. Kölelik sadece Türk toplumlarında sürdürülen bir sistem değildir. Batı toplumlarında da kölelik aynı ayrımcı ve insan dışı muameleyle karşılık bulur. Eski çağ boyunca yakın ve Orta Doğu Avrupa ekonomisinin ve sosyal yaşamının vazgeçilmez bir parçası hâline gelen kölelik, birçok medeniyette farklı şekillerde tezahür eder. Asya ve Avrupa’da köleliğin yayılmasında savaşlar etkin rol oynar ayrıca Afrika’dan mülteciler akını da kölelik sisteminin ağını genişletir. Kökü eski çağlara dayanan ve Orta Çağ’da varlığı iyice hissedilen köleliğin; Yeniçağ ile birlikte ortaya çıkan Amerika sömürgeciliğinin deniz ticaretindeki üstünlüklerinden dolayı Batılı devletler için cazibesi artar ve daha da ileriye götürülür. Birçok medeniyette toplumsal yapının önemli bir parçası hâline gelen kölelik özellikle Amerika sömürgeciliği ile yeni boyutlar kazanır (Parlatır, 2012: 1). Kölelik bu bağlamda, pek çok toplumda ekonomik gelir sağlayan bir ticaret metası ya da nesnesi olarak algılanır. Toplumsal yapı içinde resmî bir boyut kazanan bu insan ticareti ya da sömürüsü, boyunduruğu altına girenlerin kişiliklerini gasp ederek geriye sadece duygusuz, itaatkâr ve silik kimlikler bırakır. Toplumda ötekileştirilen ve değersizleştirilen köleler, başkasının iradesine tabii olarak benliklerini kaybederler. Kölelerin baskın bir şekilde hissettiği tahakküm bazı toplumlarda ilahi bir güce bağlanarak açıklanır ve bu şekilde yapılan zorbalık meşru bir temele dayandırılmış olur. Esir edilenlerin üzerindeki güç ve otoritenin ilahi kaynaklı olması, efendilerine yaptıkları en ufak hatanın büyük bir günah addedilmesine neden olur. “Satın alınmış hizmetlilerin, efendinin nimetlerini beğenmemesi, bu nimeti onlara veren Tanrı’ya karşı gelmek” (İnalçık, 2006: 261) anlamına geldiği için kölelerin tam teslimiyet içine girmesi beklenir. Efendilerine karşı en ufak bir hataları bile büyük bir suç ya da günah addedilen kölelerin, “onları yedirip içiren, soğuk kış günlerinde barındıran, kemhalar giydiren efendilerine karşı hainlikleri, bu dünyada ve öbür dünyada cezalandırılır” (İnalçık, 2006: 261). Korkuyla, fiziksel ve psikolojik şiddetle ve zorbalıkla terbiye edilen bir grup ezilen insana gönderme yapan kölelik, çoğu toplumda benzer acılara sebep olur.

Köle ile özgür insan arasındaki sınırlar toplumdaki güç dağılımlarını gösterir niteliktedir. Bu sınırlar, yasal bir temele dayandırıldığı için çok kesin çizgilerle belirlenir. Köleler, hür insanlara özgü cezalarla cezalandırılmaz ve kanunlar onlara başka türlü işler. Ayrıca kölelere karşı işlenen suçlarda kanunlarda farklı şekillerde karşılık bulur. Kölelere çoğu zaman insan muamelesi yapılmaz zira kanunlar kölelere zulmü meşrulaştıran maddeler içerir (Zilfi, 2018:16). Çoğu zaman insani değerlerinin yok sayılıp çirkin bir muameleye maruz bırakılan köleler ya da cariyeler, mevcut şartlardan şikâyet etme ya da bu şartları değiştirme imkânına sahip olamazlar.

Ekonomik, siyasi, sosyal temelli bir müessese olan bu kurumun ortadan kalkması ya da varlığının bir sorunsal addedilmesi çok uzun zaman alır. Kölelik ve cariyelik yasal uygulamalarla da hemen ortadan kalkmaz. Yavuz Selim Karakışla, *Osmanlı Hanımları ve Hizmetçi Kadınlar* kitabında, Tanzimat'ın Osmanlı İmparatorluğu'nda köleliği yasaklayınca ev hizmetlerinin çeşitli isimler altında devam ettiğini söyler. Karakışla, “Osmanlı İmparatorlu'nda eve kapalı olarak yaşayan kadın kölelerden pek çoğunun kendilerini özgürleştiren Tanzimat'tan haberi bile ol[madığını]” (2014: 12) dile getirir. Bazı fermanlar ve ihtilaller sonucu resmi olarak son vermeye çalışılan kölelik, eşitlik, hürriyet gibi kavramların ortaya atılması ve bu uğurda verilen mücadeleler sonucunda ortadan kalkar. Bir başkasının iradesine tabi kılınan kölelerin, ticaretine Osmanlı'da son bulması ise Sultan Abdülmecit döneminde gerçekleşir. Sultan Abdülmecit'in, 1846'da çıkardığı fermanla esir pazarını kapattırmasını buyurması ile kölelik resmî onayını ve merkezini kaybeder ve ortadan kalkar (Zilfi, 2018:255). Böylelikle insani değerlere aykırı olan bu sistem, resmî olarak da son bulmuş olur. “Osmanlı pazarında köle arzı birdenbire kesilmiş olduğu için, elde var olan köle ve cariyelerin el altından satışlarında fiyatlar müthiş yüksel[ir]. Zamanla, karaborsada bile köle ve cariye bulunamamaya başlanınca,'ortaya çıkmış olan bu emek boşluğunu doldurmak için, 'beslemelik', 'evlatlık' ve benzeri yöntemler geliştiril[ir]” (Karakışla, 2014: 13) Dolayısıyla toplumda ezilen ve damgalanan sınıf, beslemelik ve evlatlık isimleriyle devam ettirilir.

Köleliğin sorunsal bir mesele hâline gelmesi ve bu kurumda iradesi yok sayılan bireylerin yaşadığı sıkıntılar devrin yazarları tarafından da eserlerinde ele alınır. “Hürriyet”, “eşitlik”, “adalet” gibi kavramların ortaya çıkmasıyla sorgulanmaya başlanan esaret, toplumsal yapının ve düzenin yeniden inşa edilmeye başlandığı Tanzimat Devri'nde sıkça tartışılan bir mesele hâline gelir. Tanzimat aydınları/yazarları eserlerinde

Osmanlıda resmî bir düzlemde güç dengesizliği üzerine kurgulanan kölelik kurumuna karşı çıkarlar. Her ne kadar “Osmanlı’da kölelik amaç ve uygulama bakımından Kuzey ve Güney Amerika ile Karayipler’deki kölelik sistemlerine pek benzemese de, köleliğin en rahatsız edici temel yönlerini, aynı şiddete dayalı temelleri, bir güç dengesizliği üzerine” (Zilfi, 2018:179-180) kurulur. Dolayısıyla Osmanlı’da köleliğin ağır şartları biraz hafifletilmiş gözüktse de yine de insan onuruna yakışmayan bir muamelenin üzerine kurulan kölelik sistemi devam eder. Tanzimat yazarları pek çok sosyal ve toplumsal olaya müdahil oldukları gibi esaret meselesine karşı da kayıtsız kalmazlar. Bazı yazarların doğrudan bazılarının ise dolaylı olarak karşı çıktıkları kölelik ya da cariyelik özellikle Tanzimat romanlarında sıkça işlenen bir konu olur.

Tanzimat edebiyatı yazarlarından Fatma Aliye, Ahmet Midhat Efendi, Namık Kemal, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nazım eserlerinde esaret kurumunu farklı bakış açıları ile ele alıp tartışırlar. Söz konusu eserlerde, “Kafkasya’dan kaçırılan, sonra köle olarak satılan kız ve erkek çocukların maceralı hayatları, olağanüstü tesadüflerle bir araya gelen köle kardeşler, cariyeye ve efendi arasında tek taraflı, ümitsiz aşk duyguları, kölelerin çok uzaklarda, meçhul diyarlarda kalmış vatanlarına” (Okay, 2005: 88) duydukları özlem ve içinde bulundukları duruma karşı besledikleri öfke ve isyan ele alınır. Kölelik ve cariyeliği farklı şekillerde romanlarına taşıyan devrin yazarları, geleneksel ve İslami yapıda aşk konusunu işlerken de kölelere, cariyelere ihtiyaç duyarlar. Mevcut toplumsal yapıda; kamusal yaşamda çok fazla görünür olmayan bir kadını sahneye çıkartmak ve Müslüman bir erkekle aşk yaşatmak ahlaka mugayir bir durum olarak görülür. Bu yüzden yazarlar, roman kurgusu için “ya Müslüman erkeklerini düşmüş kadınlarla ve azınlıklar çevresinde kadınla karşı karşıya getirebilirler; ya da esir kızlarla seviştirebilirler” (Mutluay, 1970: 120). Dolayısıyla köleler ya da cariyeler yazarın giydirdiği bir kimlikle kurguya dâhil edilen ve “Müslüman erkeğin” karşısına çıkarılan ya da “düşmüş kadın” ile rekabet ettirilen dekoratif bir yapıdan öteye gidemezler. Tek sesli, tek renkli ve tek boyutlu çizilen cariyeler, uygun görülen kişiliğe büründürülürken de ötekileştirilirler. Kimlikleri ellerinden alınanların uğradıkları sembolik şiddete cariyeler de maruz kalır. Tanzimat romanı, “kadınları, onları istenmeyen evliliklere zorlayan, çok karılılıkla aşığılایan, tek yanlı boşanmaya ve özellikle de köleliğe maruz bırakan bir sistemin güçsüz, pasif kurbanları olarak çiz(er)” (Kandiyoti, 2013: 150). Toplumsal ve sosyal hayatta damgalanıp kurban rolüne giren cariyeler, edebî metinlerde de aynı gerçeklikle

işlenir. “Romanlardaki esir tiplere ve onlara yapılan muamelelere baktığımız zaman, esirlere kötü muamele eden kişilerin eleştirildiğini, onları eğiterek topluma kazandırmaya çalışan kişilerin de ideal tipler olarak sunulduğunu söyleyebiliriz” (Burcu Yılmaz, 2000: 53-54). Dolayısıyla esaret ya da cariyelik meselesi romanlarda işlenen ve eleştirilen bir mesele de olsa da çoğu yazar, bu yapıya doğrudan olmasa bile dolaylı olarak karşı çıkar.

Tanzimat Edebiyatı’nda kölelik sorunu ilk kez 1870 yılında yayımlanan Ahmet Mithat’ın *Esaret* adlı uzun hikâyesi ile işlenir (Parlatır, 2012: 77). Hikâyede esaret meselesi bir Osmanlı Efendisi olan Zeynel Bey’in Fatin ve Fitnat adında iki köle satın alması ve eğitip yetiştirdikten sonra bunları birbirleriyle evlendirmesi ve evlendikleri gece kardeş olduklarının ortaya çıkması şeklinde trajik bir şekilde ele alınır (Gökçek, 2001: 10). Zeynel Efendi’nin Fitnat’ı odalık alma ve Fatin ile evlendirme fikri arasında büyük tereddüt ve iç çatışma yaşaması kurgunun önemli bir kısmını oluşturur. Fitnat’ın kendisine ait odasının ve yaşamının olması da cariyeliğin yansıtılma biçimine dair önemli ipucu sunar. “Edebiyat tarihinde yayınlanan her eser aynı zamanda kendinden önce yazılmış eserlerle de bağlantı halindedir” (Güler, 2020: 715). Ahmet Mithat Efendi, köleliği sonraki eserlerinde de benzer bakış açısıyla işler. Ahmet Mithat, “cariyeleri, esaretle kıyas etmek bir tarafa, besleme denilen ve o yılların modası olan boğaz tokluğuna hizmetçi istihdâmına bile üstün tutar. Çünkü satın alınan cariye ev halkından biri gibi” (Okay, 2008: 192) görüldüğünü söyler. Ahmet Mithat Efendi, yardımcı olarak gittikleri evde cariyelerin evin kızı gibi görüldüklerini, iyi bir eğitim aldırıldıklarını ve onlara güzel bir muamele yapıldığını savunur ve bu iyimser bakış açısıyla cariyeliği romanlarına taşımaya çalışır. Fatma Aliye de *Nisvan’ı İslam* eserinde bu görüşü destekleyecek veriler sunar. Avrupa azilzadagâhından bir hanımın misafirliğe geldiği bir günü anlattığı bölümde evin cariyesinin giyim kuşamından ve takılarından evin hanımı zannedildiğini söyler. Evin cariyesinin hizmetçilerden üstün tutulduğunu ve her durumda himaye edildiklerinden bahseder (2012:37-42). Her ne kadar cariyeliğin efendileri tarafından korunup kollandığı himaye edildiği söylenece de cariyeliğin yansıtıldığı bu olumlu atmosfer her zaman devam etmez. Toplumda kimlikleri örselenen ve düşük sosyal statüleri ile küçük görülen cariyeler romanlarda anlatıcılar tarafından damgalanmasalar bile çevre tarafından damgalanmaktan alıkoyulamazlar. Bu noktada anlatıcı, toplumsal meseleleri realist bir bakış açısıyla ele alma kaygısıyla çevrenin cariyelere ayrımcı bakış açısını roman kişileri üzerinden yansıtmayı çoğu zaman ihmal etmez.

Bu dönemde birçok Tanzimat aydınının annesi cariye olduğu için yazarlar eserlerinde bu kurumu ele alırken kendi deneyimlerinden ve gözlemlerinden de faydalanırlar. Söz gelimi “Samipaşazade Sezai, Ahmet Midhat Efendi ve Abdülhak Hamit (Tarhan)’ın anneleri eve cariye olarak gi[derler], daha sonra da evlerinin hanımı ol[urlar]” (Çağın, 2013:121). Tanzimat yazarları bu bağlamda yaşadıkları toplumsal hayatın ve kültürün bir parçası olan cariyelik meselesini geniş bir perspektiften gösterime sunma imkânına erişirler. Cariyelik meselesi sadece roman ve hikâye türünde değil; dönemin tiyatro metinlerinde de işlenir. Abdülhak Hamit, “Sabr-u Sebat” adlı tiyatro oyununda ele aldığı cariyelik meselesinde “Raksâver’in Çerkez olması ve Kafkaslar’dan getirilerek cariye olarak satılması” ile annesinden izler taşır. “Kadere ve geleneğe rıza göstermesi beklenen Raksâver, tam tersine mücadeleyi sürdürür. Bir cariyenin ezber bozan bu direnişi ona vuslatı getir[ir]” (Karaburgu, 2010: 49-63) Raksâver, pek çok kölenin aksine efendisinin karşısında eğilip bükülmez ve kendisine giydirilen itaatkâr kimliği reddederek mücadele yolunu seçer ve “direnişin sembolü” hâline gelir.

Görücü usulü evliliğin eleştirildiği *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* eseri 1872-73 yıllarında *Hadika* gazetesinde tefrika edilir (Kaplan, 2010: 73)). Esaret konusundan ilk bahseden roman olması ile de önem arz eden *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında Talat ve Fitnat’ın aşkları yüzünden sürüklendikleri trajedi ve görücü usulü evliliğin neden olduğu facia anlatılır. Romanda yüzeysel bir şekilde işlenen esaret meselesi, Talat’ın Arap dadısı Ayşe kadın ve Fitnat’ın analığı Çerkez Emine Kadın ile kurguya taşınır. Cariye iki kadının etnik özelliklerinin de belirtilmesi ile esaret meselesinin etnik yönüne de vurgu yapılır. Arkadaşlarıyla gezmeye giden Ayşe kadının eli kırbaçlı adamlar tarafından Mısır’dan anne babasına götürüleceği vaadiyle kandırılıp Tunus’a kaçırılması, burada yirmi sene çalıştırılması sonra azat edilip İstanbul’a gelme hikâyesi ile Türk romanına taşınan ilk kadın cariye olur. Romanda cariyelikle ilgili sunulan bu veriler, kölelik sisteminin zorbalığına ve toplumda gerçekleştirdiği insan kıyımına gönderme yapar. (2019: 30). *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanıyla esaret meselesine bir giriş yapılır ve sonrasında sıklıkla işlenecek olan bu konunun temelleri söz konusu romanla atılır. Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* romanında da esir tüccarları tarafından kaçırılan Dilber’in hayatı bu kez Ayşe kadın gibi yüzeysel değil ana kurguyu oluşturacak kadar detaylı işlenir.

Esaret konusunun ele alındığı romanlar arasında ön plana çıkan eserlerden biri olan *Sergüzeşt* romanı 1888 yılında yayımlanır. Samipaşazade Sezai'nin kölelik sistemini sert bir şekilde eleştirdiği bu eserinde söz konusu mesele Dilber'in trajedisi üzerinden geniş bir kadrajdan sunulur. Kölelik temasını olumsuzlayıcı bir tavırla ele alan ve bu kurumla ilgili detaylı bilgiler veren yazarın, annesinin Kafkasya'dan getirilen bir cariyeye olması konuya ilişkin tutumunu etkiler. Zeynep Kerman, *Sami Paşazade Sezai* eserinde yazarın Taşkasap'ta dünyaya geldiği konağın ihtişamını, müreffeh yaşamını ve sayısı oldukça fazla olan hizmetkârlarıyla ilgili bilgiler verir. Ayrıca Sami Paşazade Sezai'nin yetiştiği konaklarda cariyelerin hayatlarını ve acılarını yakından müşahade etme şansı bulduğunu söyleyen Kerman, yazarın annesinin bir esir olması, çocukluk yıllarındaki en büyük ıstıraplarından biri olduğunu da dile getirir (1986:8-24). Kölelik sisteminin içine doğan ve etrafında çeşitli vazifelerle yer alan cariyelerin yaşamlarını doğrudan gözlemleme şansı bulan Samipaşazade Sezai, ezilen sınıfın hikâyesini *Sergüzeşt* romanıyla kaleme alır. Esaret meselesini çok çarpıcı bir şekilde kurgulaştıran “yazar bu hayatın bizzat içinde yaşadığı için, gerek kahramanlarının ve gerekse vakanın anlatılışında, kendi gözlemlerinden bol bol faydalanmak imkânını bul[ması]” (Akyüz, 2017:78) yazarın konuya ilişkin ufku genişletir. Bütün bu deneyimler ve gözlemler yazara, olaylara kahramanının gözünden bakma şansı verir. Nurdan Gürbilek, ezilmiş ve aşağılanmışların yazarı olarak görülen Dostoyevski'nin en güçlü yanlarından biri olarak; ‘ezilmiş ve aşağılanmış’ın bilincinde, biri diğerini tam susturamadığı için yan yana var olan karşıt sesleri aynı anda duyabiliyor olması” (2018: 13) olarak açıklar. Dolayısıyla yazarın kahramanını görüyor ve duyuyor olmasının önemine dikkat çeker. Belli bir ideolojiye yaslanan yazarın, biz ve öteki ilişkisini mevcut şablonlar, imajlar ve klişelerden yola çıkıp anlatması empati duygusunu zayıflatır. O zaman da kahramanının farklı duygu durumlarını, farklı boyutlarını ve renklerini göremez. Tek bir renkten ibaret saydığı ötekinin, mağduriyetini ve aşağılanmış olmasının acısını da hissettiremez. Yazarın, bu bağlamda kurgu metni aktarırken, nerede konumlandığı ve hangi bakış açısına sahip olduğu kahramanın eserde görülmesi ve var olabilmesi için gereklidir. Samipaşazade Sezai, Dilber’ in duygularını empati duygusuyla aktarmaya ve olayları Dilber’in baktığı açıdan değerlendirmeye çalışarak ezilmişliğin ve dışlanmışlığın verdiği derin ıstırapı hissettirmeye çalışır.

Ruhsal ve bedensel sömürüye maruz bırakılan ve toplumun ötekisi olarak damgalanan kölelerin ya da cariyelerin yaşadıkları trajedi devrin yazarları tarafından farklı perspektiflerle ve bakış açılarıyla sunulur. Bazı yazarlar romanlarında cariyeliği iyi bir ev atmosferinde romantize ederek aktarsa da “Sezai’nin romanı açıkça köleliğe karşı yazıl[ır] Kölelik temasının romantik cazibesi[ni] bir kenara” (Kandiyoti, 2013: 152) bırakan yazar, bu meseleyi oldukça realist bir tutum kurguya taşır. Samipaşazade Sezai’nin romanda kölelik sisteminin araçlarına olan tavrı ve bakış açısı, bu kuruma ne kadar karşı olduğunu ortaya koyar. Mehmet Kaplan’ın *Sergüzeşt*’le ilgili; “Tanzimat devri Türkiye’inde hâlâ devam etmekte olan esir ticareti aleyhinde yazılmış” (Kaplan, 2009: 322) değerlendirmesi de bu düşünceyi destekler. *Sergüzeşt*, romanında kölelik sisteminin ya da esir ticaretinin bayağılıkları ve gerçeklikleri çarpıcı bir şekilde işlenmeye çalışılır. Aşağılanan ve ötekileştirilen cariyelerin, toplumda düşük sosyal statülerle kodlanması ve cariyelere karşı çevrenin olumsuz bakış açısı ve ayrımcı davranışları romanda Dilber özelinde açıklanır. Dilber her ne kadar pek çok meziyete ve yeteneğe sahip olsa da damgası hâline gelen sosyal sınıftan dolayı değer görmez ve iyi bir evlilik yapmasına fırsat verilmez. *Sergüzeşt* romanı bu bağlamda “çok iyi yetişmiş olmasına rağmen, sırf cariye olduğu için konak sahibinin oğlu ile evlenemeyen Dilber’in hayatı” (Akyüz, 2017:78) şeklinde değerlendirilebilir. Kafkasya’dan kaçırılmasıyla başlayan esirlik serüveninin ele alındığı romanda başkışı Dilber’in insani değerlerinin ötelendiği ve çok büyük baskılara maruz bırakılarak iradesinin yok sayıldığı dramatik bir şekilde kurguya taşınır. Baskın sınıfın tahakkümü altına giren Dilber’in gördüğü ayrımcı davranışlar karşısında sinmesi ve içine kapanması kölelik sisteminin güçlünün zayıfı ezerek etkisi altına almasını gösterir. Bu durum ayrıcam damgalayan ve damgalanan sınıfın güç ilişkisini ortaya koyar.

Romanda, ezilen sınıfı Dilber temsil ederken; ezen sınıfı ise esir ticaretinin taciri Hacı Ömer Efendi ve Dilber’i satın alan aileler temsil eder. Toplumda ezen-ezilen sınıf ilişkisinin normalleşmesi ya da sıradanlaşması Pierre Bourdieu tarafından “olağandışı ölçüde olağan olan bu toplumsal ilişki böylece, tahakküm eden kadar edilenin de tanıdığı ve kabullendiği bir sembolik ilke adına uygulanan tahakkümün mantığını yakalamamız için paha biçilmez bir fırsat olarak” (2015: 12) açıklanır. *Sergüzeşt*’te bireysel özgürlüğü elinden alınarak köleleştirilen ve tahakküm edilen Dilber’in, kendisine tahakküm edenlerin şiddetini kanıksayacak duruma gelmesi yani tahakküm edenlerin

dayatmalarının normalleşmesi Bourdieu'nun açıkladığı bu durumla ilişkilidir. Tahakküm edenlerin kırımına uğrayan mağdurlar ya da kurbanlar, şiddetin çok farklı türlerine maruz kalırlar. Bu şiddet bazen fiziksel türde bir şiddet olacağı gibi Bourdieu'nun belirttiği gibi “yumuşak kurbanlarınca bile görülmeyen ve hissedilmeyen” sembolik şiddet de olabilir. Bu şiddet “bir dil (veya bir telaffuz), bir hayat tarzı (veya bir düşünme, konuşma veya eyleme biçimi), ve daha genel itibarıyla, ayırt edici bir özellik, nişan veya yafta (ki bunlar arasında sembolik açıdan en etkilisi mükemmelen keyfi ve öngörülemez bir bedensel hassa olan deri rengidir) vasıtasıyla uygulanır (2015: 12). *Sergüzeşt* romanında da güçlü ve güçsüzün ilişkisi özellikle detaylı tasvirler yapılarak dil aracılığıyla da verilmeye çalışılır. Romanda ezen sınıfın temsilcisi konumunda olan Hacı Ömer Efendi, zalim, iri vücutlu ve vahşiliği andıracak kadar kaba biri olarak tasvir edilir. Hacı Ömer Efendi'nin iri vücudu ve vahşilikle özdeşleştirilen beden yapısı tahakkümün baskının, fiziksel kalıcılığını ve gücünü ortaya koyar. Tahakküm edenlerin, insani duygularını geri plana itip sert bir kişiliğe dönüştükleri Hacı Ömer Efendi karakteri üzerinden dikkatlere şu ifadelerle sunulur: “İnsan ticaretinin kalb-i bî-hissine (duygusuz kalbine) verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik” (2016:19) ile esirlerine çok sert ve kaba davranışlar sergiler. Hacı Ömer'in, Dilber'i Harput malmüdürü Mustafa Efendilere satması ile kurguya giriş yapılır. Esir olarak gittiği bu ailede Dilber'e ilk andan itibaren sosyal konumu ve cariyeye damgası derinden hissettirilir. Dilber, her ne kadar satıldığı evde şefkat gösterilme ve sevilme arzusu taşısa da evin hanımı bunların aksine horlayıp aşağıladığı cariyesinden tüm işlerini görmesi için sonsuz bir itaatkârlık bekler. Mustafa Efendi'nin zevciyesi olan Atiye Hanım, sert ve acımasız bir kişilik olarak kurguya taşınır. Atiye Hanım, ailesine hizmet etmek için satın aldıkları Dilber'e tanıştıkları andan itibaren ezici ve aşağılayıcı bir tavırla muamele eder. Dilber, Atiye Hanım'a “sarılmak isteyince hanım gayet sert bir tavır ile geriye doğru” (2016:23) Dilber'i iterek köle-efendi ilişkisinin sınırlarını ilk günden belli etmeye çalışır. Mustafa Efendi'nin zevcesi Atiye Hanım'ın Dilber'i gördüğü ilk andan itibaren sergilediği mesafeli ve soğuk davranışlar toplumda sosyal ve fiziksel sınırlar örülen damgalılara ya da ötekileştirilenlere karşı toplumun bakış açısını ortaya koyar. Ezilen sınıfın temsilcisi konumunda olan Dilber'in damgası, onu toplumsal çevrenin gözünde bir ucubeye dönüştürür. Toplumun hiyerarşik düzeninde düşük bir sosyal sınıf olarak konumlandırıran Dilber'in, bir köle/cariye olarak evin hanımına sarılmak istemesi ve evin

hanımının bu sarılmayı engelleme teşebbüsü tahakküm eden sınıfın, tahakküm edilen sınıfı nasıl değersizleştirdiğini gözler önüne serer. Merkezdekiler; hükmeden, güçlü, iyi, değerli ve güzel olan tüm vasıflara sahipken; merkezin dışındakiler de hükmedilen, zayıf, kötü ve değersiz özelliklerle donatılır. Atiye Hanım burada merkezden konumlanan ve hükmeden kişiyken; Dilber ise dışarıda bırakılan ve hükmedilen köleyi temsil eder. Damgalama, belli bir refah seviyesi, sosyal statü ve zengin olan özgür kişiler merkeze alınarak gerçekleştirilir. Maddi yetersizlik, tutsaklık ve düşük toplumsal konum bu merkezin dışında kaldığı için Dilber bu özellikleri üzerinden damgalanır ve değersizleştirilir. Bu değersizleştirilmeyi her fırsatta hisseden Dilber'in, neredeyse tüm davranışları efendileri tarafından kontrol edilir ve kısıtlanır. Dilber'in satıldığı evde mindere oturma isteği bile Hacı Ömer'in "Senin mindere oturmak haddin mi? Sen esirsin! "Kalk ayakta dur" (2016:23) şeklinde şiddetli tepkisi ile karşılık bulur. Hacı Ömer'in Dilber'e karşı emir edici sert söylemi ve baskın sesi, arkasına aldığı iktidar olma gücüyle ilintilidir. Hacı Ömer Efendi'nin merkezden yükselen sesi, merkezin dışındaki Dilber'i boyunduruğu altına alma, hükmetme isteği ile açıklanabilir. Merkez inşasını Derrida: "sesmerkezcilik-sözmerkezcilik anlayışlarının tam da merkeziyetçilik tasarımının kendisiyle ilintili olduğunu belirtir; bunu insanoğlunun başlangıç ile sona hep bir 'merkez' yerleştirme arzusuyla yanıp tutuşmasına bağlar" (Sarup, 2014: 65). Esirlik ve düşük sosyal sınıf özellikleri ile merkezin dışında kalan Dilber, toplum dışı bırakılarak öteki olarak damgalanır. Esir olarak satıldığı evde Dilber'in mindere oturma isteği bile, merkezdekilerini/efendilerini rahatsız eder. Hacı Ömer'in, verdiği tepki, Dilber'in efendileriyle eşit konumda olmadığını hatırlatır niteliktedir. Eşitlik ilkesini ihlal eden ve ayrımcı yaklaşıma maruz bırakan damgalanma Dilber üzerinden ortaya konur. Her durumda konumu ve sosyal statüsü hatırlatılan Dilber, sadece kendisine hükmedenlere hizmet etmek için vardır ve efendileri nezdinde insani özelliklerini yitiren bir metadır.

Hem fiziksel hem de sözlü şiddete uğrayan Dilber, romanda sık sık "Çerkez" ve "murdar halayık" şeklinde de damgalanır. Dilber'e karşı geliştirilen bu olumsuz söylem ve kötü muamele, Dilber'i insan öznesi olmaktan da uzaklaştırır. Alain Badiou, insan olmanın doğasından kaynaklanan hakları; "yaşama, kötü muamele görmeme, 'temel' özgürlüklerden (düşünce, ifade, hükümet seçimlerinde demokratik tercih, vb. özgürlüklerinden) yararlanma hakkı" (2003:21) şeklinde izah eder. Dilber ise insan olmanın gerektirdiği bütün bu haklardan yoksun bırakılır. Damgalanan kişilerin

toplumda, insani özellikleri yok sayılarak şeyleştirilmesi ve nesneye dönüşmesi Dilber'in durumunu ortaya koyar.

Dilber satın alındığı evde “gerek hanımı, gerekse yine bir halayık olan Taravet'ten hiç şefkat görmediği gibi, en ağır işleri yapmağa zorlanır. Takatini aşan bu işler, en ufak vesilelerle yediği dayaklar ve kötü muamele yüzünden” (Kerman, 1986:33) kaçır. Arkadaşı Lütfiyelere sığınan Dilber, arkadaşının babaannesinin bütün çabalarına rağmen azat edilmez. Mustafa Efendi'nin tayini çıkınca bu aileden kurtulan Dilber çok kibar bir aile olan Asaf Paşa konağına esir olarak satılırken başka bir serüvene yolculuğu başlar. Bu konakta son derece görgülü ve nezaketli olan evin sahibesi Dilber'i ağır işlerde çalıştırmayıp iyi davranmaya çalışsa da “halayıklar hakkında mensub olduğu Mısır familyalarından kendisine intikal eden [geçen] amik [derin] bir nazar-ı istihfaf ve istihkarı (küçümseyen ve aşağılayan tavrı) insaniyetin şiddet ve hakaretini tecrübe eden Dilber'e mahfi [gizli] değildi[r]” (2016: 35). Toplumda ötekilere ya da damgalananlara dair ön yargılar, şablonlar ya da ezberlerle oluşturulan olumsuz imajlar ve semboller zihinlere kodlandığı için bu kişilere karşı eylemler kalıp yargılarla oluşturulur. Cariyelik, toplumsal yapıda çoğu zaman eğitimsizliği, düşük sosyal sınıfı, terbiye ve kültürden yoksunluğu sembolize eder. Semboller ve imajlar çoğu zaman bireyin zihninde çevreyi anlamlandırma ve anlama noktasında bir yol haritası ya da rehber görevi görür. Semboller “bir yandan insanların dünyayı anlamlandırmasını kolaylaştıran, diğer yandan da toplumun ortak olarak paylaştığı anlamları ifade eden zihinsel kurgulardır” (Örs, 2012: 30) Asaf Paşa'nın zevcesi Zehra Hanım da Dilber'e zihnindeki hazır şemalar ve sembollerle bir anlam yükler. Zihnindeki olumsuz cariyeye imajı ya da sembolü ile Dilber'in küçük hatalarına karşı bağışlayıcı yaklaşımının arka planında “ne olacak, halayık parçası!” (2016: 35) şeklindeki ezici ve aşağılayıcı düşüncüyü barındırır. Kendisine bu evde iyi muamele yapılsa da “hanımın üstten bakan aşağılayıcı bakışları Dilber'i dayaktan daha fazla üzer” (Kerman, 1986:33). Cariyelik neredeyse toplumun her kesimi için düşük bir sosyal statüyü ve sınıfı temsil eden olumsuz bir imajla kodlanır. Bu sınıfa mensup olan Dilber de cariyeye olarak damgalandığı çevrede bu damga üzerinden hor görülüp ötekileştirilir.

Avrupa'da eğitim gören ve güçlü bir ressamlık yeteneğine sahip olan Asaf Paşa'nın oğlu Celal Bey ise Dilber'i çizdiği resimler için dekoratif bir nesne olarak kullanır. Erkeğin sahiplenici dominant eylemine karşın, kadın ruhunda bir özne-nesne bölünmesi gerçekleşmez. Zaten bölünme, kadının ruhuna terstir. Celal Bey'in Dilber'i

şekilden şekile sokup model dişiliğiyle aşağılaması” (Arslan, 2011: 88) efendisinin elinde nesneleşen bir kölenin durumunu ortaya koyar. “Toprağını, vatanını ve kimliğini yitiren Dilber’in geriye kalan bedeni de artık ona ait değildir. “Kölelikte olduğu gibi yaşayan bedeninin bir başkasına ait olma” (Butler ve Athanasiou, 2017: 30) durumu Dilber için de geçerlidir. Dilber’in nesneleşen ve metalaşan bedeni istenildiği zaman ödünç alınıp kullanılan, sömürülen bir şeye dönüşür. Celal Bey’in, kılıktan kılığa soktuğu ve Dilber’in ne hissettiğini önemsemeyen tavırları da toplumun cariyeliğe olumsuz bakış açısını ve davranışını ortaya koyar. Celal Bey’in cansız bir varlık olarak gördüğü şekilden şekle soktuğu Dilber, onun bir “oyuncağı[dır]” (2016: 35). Toplumda damgalananların şeyleştirme, isimsizleştirme ve metalaştırma eğilimi cariyeler olarak damgalanan Dilber’i insan olma bütünsel kimliğinden çıkarıp salt bir nesneye dönüştürür. Dilber, “maddî ve manevî hiçbir sıkıntısı olmayan Celâl Bey’e kendisini heves ve arzularının tatmin edecek “bir oyuncak”, “bir araç” gibi görmesinden derin bir ıstırap duyar ve gururunun kırıldığını hisseder” (Kerman, 2009: 92). Toplumdaki kalıp yargılar ve ön yargılar ile oluşan köle imajına göre bir cariyenin kendi sesi, fikri, bakış açısı, arzusu yoktur. Bu yüzden Celal Bey, tablo çizerken dekoratif bir yapı olarak kullandığı Dilber’in üzüntüsünü ve kırılganlığını uzun süre fark etmez. Dilber, Celal Bey’in elinde oyuncığa dönüşmesine itiraz edecek benlikten de yoksundur. Benliğine ve bedenine hükmedilen Dilber, gördüğü insan dışı muameleyle cariyeliğin damgasını çok derinden hisseder. İnsan olmanın somut bir duygusu olan ağlamak ya da gözyaşı dökmek Celal Bey nezdinde, Dilber’e bir şahsiyet kazandırır. “Başlangıçta sadece güzel bir “oyuncak” telâkki ettiği Dilber, bir gün hisli bir anında ağlayınca, Celal Bey’de kıza karşı hissî bir ilgi uyanır ve bu his zamanla bir aşk hâlini alır” (Kaplan, 2009: 322). Celal Bey’in Dilber’e karşı umursamaz tavırları bir süre sonra değişir ve Celal Bey’in nezdinde resim çizerken kullandığı bir nesne görevi üstlenen Dilber, çekici ve arzu edilen bir özne konuma gelir. Bu bağlamda “eril yapı, ‘sevilen kendi’ ve ‘öteki’yle aşka yaklaşırken, kendi kendiyi narsist bir hazza” (Arslan, 2011:89) da yönelir. Bu narsist haz, Celal Bey’in bütün hayatına tesir edecek kadar güçlü bir etki gösterir. Celal Bey’in sahip olduğu kültürel ve toplumsal kodların etkisiyle metalaştırdığı Dilber daha sonra âşık olduğu ve uğruna aklını kaybettiği kadın olur. Dilber ise bu durum karşısında “cariye olmanın tazyiki, birine sevdalanmanın ağırlığıyla birleşince çaresizlik içinde boğulur” (Korkmaz, 2009: 109). Evin beyine karşı hissettiği duygular karşısında bocalayan Dilber ve Celal Bey birbirlerine karşı zamanla duydukları

hisleri birbirlerine açık eder. Bu köle-efendi aşkının öğrenilmesi ile konakta aksiyonlu günler başlar. Celal Bey'in ailesinin, “Biz onun terbiyesine, tahsiline bu kadar çalıştığımız ve kendisine ikbalini temin eden bir izdivaç hazırladığımız hâlde, bütün mesaimizi, kendisinin istikbaline, her şeyi bir cariyenin hizmetten kirlenmiş eline mi teslim ediyor? Mümkün değil” (2016: 61) şeklinde bu birlikteliğe şiddetle karşı çıkarlar. Celal Bey'in ailesi sınıfsal olarak aşağıda gördükleri Dilber'i oğullarının parlak geleceğini mahvetmekle suçlarlar. Burada Dilber ile özdeşleştirilen “kirlilik” vurgusu önemlidir. Sembolik şiddetin bir yansıması olan kirlilik benzetmesi, toplumun ötekileştirilenlere karşı ürettiği söylemi ortaya koyar. Saussure'ün ifade ettiği gibi “dilin bireysel kullanımını ‘söz’, dilin toplumsal kullanımını ise ‘söylem[dir]’” (Örs, 2012: 35). Dolayısıyla toplumda damgalananlara ya da ötekileştirilenlere karşı oluşturulan olumsuz bir söylem söz konusudur.

Celal Bey'in ve Dilber'in birlikteliğine karşı çıkan Zehra Hanım, “hele insaniyete mensubiyetinde şüphe ettiği bir mahlûku, heyet-i içtimaiyenin (toplumun) hiçbir hukukuna lâyık görmediği bir esiri “(2016: 75-76) oğluna eş yapmak istememesinin altında derin anlamlar yatar. Toplumda insan yerine dâhi konulmayan ve sosyal hukukun hiçbir hak tanımadığı cariyelerin toplumsal hayattaki düşük sosyal konumları ortaya koyulur. Celal Bey'in bir cariye ile evlenme ihtimali hem Celal Bey'i ve Asaf Paşa ailesinin toplumdaki saygınlıklarını ve itibarlarını zedeleme korkusu “fahri damgalanmadan ” (Goffman, 2020:62) duydukları endişe ile açıklanabilir.

Zehra Hanım ve Asaf Paşa nezdinde Dilber, sosyal mevkii ve statü olarak Avrupa'da eğitim gören bilgili, görgülü ve asil oğulları için uygun değildir. “Asaleti zenginlik ve sosyal mevkide değil, güzellik ve kalp saflığında arayan” (Kaplan, 2009: 326) Celal Bey'e göre ise Dilber evleneceği kız için uygundur. Oğlunun geleceği ve istikbali için Dilber'i tehdit gören Zehra Hanım, oğlunun “saadet ve ikbal[ine] mani olmak isteyen bir esir parçasını” mensup olduğu zengin ve asil aile yapısına “istihkar-ı bedbahtan-ı esaret [behbaht esirleri hor görme duygusu]” (2016: 79-80) ile uygun görmez. Köle-efendi ilişkisinin sınıfsal çatışmaya dönüştüğü *Sergüzeşt*'te “soylu ve soylu olmayan sınıflar arasındaki arkaik farklılaşma, onurlu veya alçaltıcı meşguliyetler arasındaki haksız temayüze dayanır” (Veblen, 2015:85). Asaf Paşa ailesi soylu addettikleri ailelerine bir köle olan Dilber'i yakıştırmazlar ve aşağılayıcı bir söylem ile Dilber ile aralarındaki farka dikkat çekerler. Zehra Hanım ve Asaf Paşa, Celal Bey ile

Dilber'in birlikteliğinin duyulması ya da resmiyete dökülmesi ile çevrede sahip oldukları itibarı kaybetmekten duydukları endişe ile Dilber'i satarak konaktan uzaklaştırır. Dilber'in konaktan uzaklaştırılıp bir başkasına satıldığını öğrendikten sonra aklını yitiren Celal Bey'in durumu ise günden güne kötüye giderek ölümle sonlanır.

Toplum nezdindeki saygın konumlarını ve statülerini kaybetmekten duydukları kaygı ile Dilber'i oğullarından uzaklaştıran Celal Bey'in ailesi ise oğullarının ölümü ile daha da büyük bir hüsrana uğrar. Dilber ise kendi rızası dışında satıldığı Mısır'daki bir konakta odalık olmayı kabul etmeyip bu durum karşısında direnince bir odaya hapsedilir. Zenci bir köle olan haremağası Cevher'in yardımıyla kaçmaya çalışan Dilber, Cevher'in merdiven düşüp ölmesiyle yalnız kalır ve kendini Nil'in sularına bırakarak canına kıyar. "Dilber'in intiharı, köleliği mubah sayan bir topluma karşı ciddi bir protestodur" (Korkmaz, 2009:110). İradesi gasp edilen ve kendi geleceğini tayin etmekten men edilen Dilber ölümünden hemen önce kendisine giydirilen pasif kimliğini çıkartarak tahakküm eden sınıfa bu eylemiyle başkaldırır.

Samipaşazade Sezai, Dilber aracılığıyla toplumun cariye ya da köle olarak damgalananlara hissettirdiği dışlanmışlık duygusunu farklı açılardan ele alır. Toplum önünde savunmasız ve çaresiz bırakılan bir kölenin, örselenen kimliği ile "ıskartaya çıkan bedenini" de ortadan kaldırması cariyelerin ıstırap dolu yaşamını gözler önüne serer. Samapaşazade Sezai, cariyelerin mağduriyetini ve kötü yaşam şartlarını *Sergüzeşt* romanıyla ortaya koyar ve cariyelik kurumuna doğrudan karşı çıkar. Ancak cariyelerin olumsuz şartlar içinde olduğuna ve toplumun bu sosyal sınıfı damgaladığına dair inanç *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* romanında sürdürülmez. Ahmet Mithat Efendi'nin cariyeliğe dair iyimser ve romantik bakış açısı söz konusu romanda da sürdürülür. Dolayısıyla Jale Parla'nın deyimiyle "İdeolojiler, kendilerini yaşatacak, kendilerine hizmet edecek özneler" (2015: 42) inşa ederler. Ahmet Mithat Efendi de cariyelik kurumuna dair bakış açısını ve ideolojisini Canan karakteri ile ete kemiğe büründürür.

Yanlış/sözde Batılılaşmayı konu edinen *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* romanı 1875 yılında yayımlanır. Romanda bir cariye olarak sunulan Canan'ın içinde bulunduğu koşullar ve efendisinin ona bakış açısı Dilber'den çok farklı olarak kurguya taşınır. *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, cariyelik meselesinin iyimser bir tavırla sunulması bakımından ve "köleleri mutlu konumlarda ele alışıyla da çizgi dışı bir romandır" (Finn,

1984: 29). Romanda Râkım Efendi'nin satın aldığı Canan'a gösterdiği ihtimam ve şefkatin arka planında cariyeliği onaylayan bir yazarın bakış açısı hissedilir. Bir cariyeye olan Canan'ın pek çok konuda eğitilmesi, evin beyi dâhil pek çok kimseden özel dersler alması dikkate değerdir. Canan'ın Râkım'dan Türkçe dersler almasının yanı sıra Jozefine isimli hocadan piyano ve Fransızca öğrenmesi cariyelerin satın alındıkları ailede nasıl kucaklandıklarını ve eğitimlerine ihtimam gösterildiğini ortaya koyar. Dolayısıyla her fırsatta efendileri tarafından horlanan Dilber'e, karşıt bir tip olarak çizilen Canan'ın içinde bulunduğu şartlar Dilber'den çok farklıdır. Oturmasından kalkmasına kadar her şeyine müdahale edilen ve hayatının hiçbir bölümünde söz hakkı tanınmayan Dilber'e istinaden; Canan ise kendi geleceğini tayin edebilecek kadar güçlü bir kişilik olarak çizilir: Çevrede hayranlık uyandıran Canan'a satın alındığı fiyatın çok üstünde bir fiyatla müşteri çıkınca Rakım'ın "Canan kendisi bilir" (2000:179) şeklinde kararı Canan'a bırakması cariyeliğin yansıtılma biçimi ile açıklanabilir.

Kendi geleceği ile ilgili kararlar hakkında bilgisine başvurulmuş Canan'ın, bu bağlamda toplumda değer gördüğü ortaya koyulur. Râkım Efendi ve dadısı tarafından çok fazla kıymet gören Canan, "İstanbul'da moda olarak ne çıkarsa en evvel yapılanların birisi [onun] olurdu. Bundan başka Canan'ın dolabında en ala yapma çiçekler mevcut olup çekmecesinde bir iki elmas iğnesi, küpesi, yüzüğü dahi eksik değildi" (2000:174). Yani romanda, Ahmet Mithat Efendi'nin savunduğu gibi evin cariyeleri, evin kızı gibi görülür. Bu yüzden Rakım, Canan'ı Ziklas ailesine tanıtırken; "‘hemşirem’ deyip uyduramadığı ve ‘Canan’ diye kısa kestiği halde dahi muhataplara sahih sükfit-ı ifade edemediği cihetle nihayet ‘cariyem, esirim’ diye takdime mecbur ol[ur]" (2000:231). Burada mecbur kalmak ifadesi ile cariyeye ve esir ifadelerinin toplumdaki olumsuz çağrışımına vurgu yapılır. Ayrıca Rakım'ın yabancı bir aile karşısında cariyeye ve esir ifadelerini mücbir bir sebeple kullandığının ifade edilmesi, romanda bu kuruma karşı iyimser bir tutum takınıldığını gösterme maksadıyla açıklanabilir. Bu bakış açısına uygun olarak refah ve varlık içinde anlatılan Canan'ın, cariyeye olduğu evde gördüğü değer, elit ve varlıklı Ziklas ailesinin kızlarını özendirecek kadar fazladır. Rakım'ın, bu İngiliz ailesine ders vermeyle başlayan tanışıklığı dostluğa dönüşür ve Doğu geleneklerini merak eden bu aileyi evine davet etmesi ile bu dostluk daha da ileriye taşınır. Bu misafirlik sırasında Canan ile tanışan Ziklas ailesi, bir cariyenin akıcı bir şekilde Fransızca konuşması, kültürü ve sahip olduğu değerli elmasları karşısında büyük şaşkınlık yaşarlar. Bu şaşkınlık şu ifadelerle

dile getirilir: “Salonda valide ile kızlar Canan'a şaşmağa başlarlar. Onlar esir denilen şey Amerika'da olduğu misillü adeta behâyim gibi tavlaya bağlanır zannında bulunduklarından bu esirin nasıl bir esir olduğuna şaşmakla mazurdular” (2000:231). Zihinlerindeki cariyeye imajından çok farklı olan Canan, İngiliz ailesinin kızları Can ve Margrit'i bile kışkırtacak kadar kusursuz özelliklerle kuşatılır. Râkım'a âşık iki kız kardeşe rakip olan Canan, bu iki rakibine de üstün gelir. Nitekim romanın sonunda Râkım'a aşkıdan yataklara düşüp ölümden dönen Can'a karşılık Râkım Efendi, Canan ile evlenerek ondan çocuk sahibi olur. Romanda, Canan'ın bu kadar kusursuz özelliklerle donatılması ve iyimser bir bakışla aktarılmasının altında, iyi efendilerle cariyelik kurumunun devam edebileceği düşüncesi sezdirilir. Rakım gibi ideal sahip ya da efendi sayesinde, cariyeler tıpkı Canan gibi toplumda damgalanıp aşağılanmaktan ziyade itibarlı bir konuma atanarak yüceltilir. Sosyal sınıftan dolayı damgalanan ve Celal Bey ile evlenilmesine mani olunan Dilber'e karşılık, Canan'ın efendisi ile evlenip aile kurması bu tezi destekler.

İncelenen eserlerin tezli romanlar olduğu göz önüne alındığında, aynı sosyal sınıfın çok farklı perspektiflerle sunulması anlamlandırılabilir. Burada ön plana çıkan cariyelerin tasvir edilirken yaslanılan inanç ve ideolojidir. Toplumda aynı haklara, aynı sınıfa ve aynı olmasa bile çok benzer şartlara sahip olan bu iki cariyenin birbirine bu kadar karşıt bir biçimde ele alınması “ideolojilerin doğru ile yanlış, anlamlı ile anlamsız, merkez ile çevre, yüzey ile derinlik, us ile delilik türünden kavramsal karşıtlıklar arasında keskin ayrımlara gittikleri[ni]” (Sarup: 2014: 64) gösterir. Dolayısıyla dramatik bir atmosfer içinde anlatılan Dilber'in toplum tarafından aşağılanıp damgalanması; Canan'ın ise kusursuz ve özenilecek koşullarda anlatılıp yüceltilmesi iki cariyeye arasında keskin ideolojik ayrımlar olduğunu ortaya koyar. Bu durum Goffman'ın “normal ve damgalı, somut kişiler değildirler; sadece birer bakış açılarıdır” (2020:205) cümlesiyle izah edilebilir. Yani damgalama, bakış açısıyla doğrudan ilintilidir. Dolayısıyla aynı sosyal sınıfa mensup olan Dilber ve Canan'dan birinin damgalanıp diğerinin damgalanmaması bu durumla açıklanabilir. Dilber ile aynı bakış açısıyla sunulan bir diğer cariyeye ise Dilaşub'dur. Dilber gibi ezici ve küçümseyici davranışlara maruz kalan Dilaşub da toplumda damgalanan bir öteki olarak sunulur.

Namık Kemal'in 1876'da yayımladığı *İntibah* romanı tecrübesiz bir genç olan Ali Bey'in hafifmeşrep bir kadın olan Mahpeyker'le sürüklendiği sergüzeşti ve

pişmanlığı üzerine kurgulanır. *İntibah* “kendine gelme, uyanma” (Püsküllüoğlu, 2004: 167) anlamlarını içeren adıyla toy bir erkek olan Ali Bey’in uyanışına gönderme yapar. Ali Bey’in “haysiyetten zillete olan yolculuğunda” (Gürbilek, 2004:58) Mahpeyker adında bir hayat kadını ile tanıştıktan sonra değerlerini yitirmesi ve ölümüyle sürüklendiği trajik son anlatılır.

Ali Bey’in davranışlarının değiştiğini fark eden ve oğlu için endişelenen Fatma Hanım, oğlunu şuh ve tehlikeli bir tip olan Mahpeyker’den kurtarmak için eve güzel ve alımlı bir cariye olarak Dilaşub’u getirir. Oğlunu kötü şöhretli bir kadından kurtarmak için Fatma Hanım’ın ürettiği çözüm toplumun cariyelere yüklediği anlamı ve bakış açısını ortaya koyar. Ali Bey’in kötü gidişatına geçici çözüm olarak düşünülen Dilaşub, bir arabanın patlayan tekeri esnasında kurtarıcı olarak görülen “stepneden” farklı görülmez. Dolayısıyla Ali Bey’i güzelliğiyle cezbetmesi beklenen Dilaşub’un, Ali Bey’e karşı ne hissedeceğinin hiçbir kıymeti yoktur. Zira köleler ya da cariyeler sadece buyurulanı yerine getirmekle mükellef varlıklar addedilirler.

Zararsız, pasif, bir o kadar güzel olan Dilaşub ve fattan, şuh, hafıfmeşrep Mahpeyker arasında kalan, “Ali Bey iki kadın arasında bölün[ür]: Dilaşub, genç erkeklerin zevklerine geleneksel Osmanlı yanıtıdır: munis ve cazip bir köle. Mahpeyker ise denetlenemez bir arzu ve bu nedenle de kaos ve fitneye yol açan özgür kadın/ fahişeyi temsil eder” (Kandiyoti, 2013: 152). Davranış biçimi ve ahlaki özellikleri ile onaylanmayan Mahpeyker’in karşısına çıkartılan Dilaşub itaatkâr tavırları ve makul yapısıyla toplumun geleneksel kadınlık normlarını karşılar. Karşıt tiplerin karşı karşıya getirilmesindeki amaç, ahlak yoksunu addedilen Mahpeyker’i, terbiyesiyle takdir toplayan Dilâşub aracılığıyla mahvetmektir. Meleği andıracak kadar güzel olan Dilaşub aslında Mahpeyker ile rekabet edecek yetenekte ve güçte değildir. Baskın sınıfın tahakkümü altında ezilen “Dilaşub, efendisinin yanlışları ve aşırılıklarını canıyla ödeyen suçsuz kurban durumundadır” (Dino, 2008: 102). Ali Bey’in kötü şöhretli Mahpeyker’den kurtulması için Dilaşub kurban edilir. Öteki, aynı zamanda kurbanlık yabancı” (Kearney, 2012: 18) olarak görülür. Ödenmesi gereken bir bedel varsa bu toplumun ya da ailenin ötekisinden beklenir. Bu bedel ölüm bile olsa Dilaşub, bu görevi üstlenmekten çekinmez. İyi bir cariye olmak, efendisine ya da sahibine sonsuz bağlılığı ve fedakârlığı gerektirdiği düşüncesi Dilaşub’un bilinçaltına kodlandığı için Dilaşub,

kendisini Ali Bey için her an feda etmeye hazır durumdadır. Efendisi için yaşayan bir kölenin, efendisi için canını vermesi de beklenir bir durum olarak görülür.

Anlatıcının deyimiyle “Şeytanı yenmek için melekten yardım istemek gerektiği gibi kötü yolda bir güzelliğinin etkilerini olsa olsa namus rengiyle süslemiş bir güzel mahveder” (2010:103). Yani Dilaşub’tan beklenen, iffeti ve güzelliği ile Mahpeyker’e üstün gelmesidir. Dolayısıyla istenilen her kalıba girdirilen Dilaşub’un, kendisine ait bir kimliği ve kişiliği yoktur. Çünkü toplumda “ötekiler er ya da geç kendilerini kabul ederler” (Memmi, 2009: 97). Başka bir deyişle damgalarını içselleştirirler. Dilâşub da tahakküm edenlere boyun eğerek tasavvur edilen ya da arzulanan ideal cariye kimliğine bürünür. Dilaşub’un, kendisine hükmedenlerin ezici tavırlarına boyun eğmesi aynı zamanda “kişisel damgalanma” örneğidir. Dilaşub, damgasını içselleştirir ve bu damgaya uygun hareket eder. Toplumdaki sosyal konumunun farkındalığıyla istenilen bir kimlik giydirilerek ötekileştirilen Dilaşub, roman boyunca benzer olumlu ifadelerle tasvir edilir. Kusursuz güzelliği, melek gibi ruhu, iffeti ve itaatkârlığı vurgulanarak iyi bir karakter olarak çizilmeye çalışılır. Ancak “iyi karakterizasyon, bir karaktere tek bir nitelik vermek veya onu monoton hale getirmek meselesi değildir” (Rand, 2000: 52). Dilaşub da bütün bu olumlu özellikleri ile tek renkli ve tek boyutlu çizildiği için iyi bir karakterden ziyade kimliği örselenen bir tip izlenimi verir.

Anlatıcının tarafgir bakış açısıyla sunulan Dilaşub, yaşadığı hiçbir olaya tepki veremeyecek kadar pasif ve silik bir kişilik olarak anlatılır. “Ali Bey’in tamamen pasif olması yüzünden, romanın rotasını belirleyen Mahpeyker’in iradesi olur; bakire ve saf Dilaşub, cadı rakibesinin yanında solgun ve cansız kalır” (Kandiyoti, 2013: 152). Cariye olarak damgalanan sınıfı temsil eden Dilaşub’un, romanda kendi rengi, fikri ve bakış açısı yoktur. Ayrıca Dilaşub’un roman boyunca hiç sesi duyulmaz. Çünkü ötekileştirilenler ya da damgalananlar, toplumda tahakküm edenlerin; metin düzleminde ise otoriter yazarın ya da anlatıcının anlattığı, izin verdiği kadar varlık bulurlar.

Dilaşub, romanda, itaatkâr tutumu ve kusursuz güzelliği ile bir bibloyu andırır. İstenilen yere koyulan ve varlık amacı estetik ve güzellik hazzı olan bir biblo gibi Dilaşub da romanda tahakküm edenlerin istediği gibi konumlandığı bir objeye dönüşür. Romandaki bu konumlandırma, yaslanan ideolojiye ve bakış açısına göre gerçekleşir. Mesela seyir yerlerinin müdavimi olan ve toplumsal normlara aykırı davranışları

yüzünden roman boyunca olumsuz bir bakış açısıyla sunulan Mahpeyker'i, ezmek ve aşağılamak için karşısına her yönüyle mükemmel görülen Dilaşub çıkartılır. Burada her yönüyle güzel ve temiz olan cariyeye ile davranışlarından dolayı çirkin ve kirli görülen bir "fahişeyi" damgalamak amaçlanır. Dilaşub, "Mahpeyker'den kıyas kabul etmez derecelerde güzel olduğu gibi, namus ve sadakat güzelliğinin değerini kat kat artırdığı için bir gün önce karşısında öyle güzellik nurundan dökülmüş bir melek" (2010: 126) olarak tasvir edilir. Burada anlatıcının Dilaşub'a yaptığı melek benzetmesi önem arz eder. Romanda Dilâşub bütün kötü duygularından arınan ve bir meleği temsil edecek kadar kusursuz addedilen bir kişiliktir. Ancak insan olmanın doğası gereği bu kadar iyi, güzel, ve mükemmel olmak mümkün değildir. Dilaşub'un insani zaafılardan arındırılıp bu kadar yüceltilmesi: "ötekiyi, mülksüzleştirileni, kırılğan kılınanları temellükçü bir şekilde adlandırmaktan kaçınmak, eşliğinde gelen idealleştirme, egzotikleştirme, romantize etme" (Butler, Athanasiou, 2017: 150) şeklinde açıklanabilir. Romanda arzu edilen ötekiyi temsil eden Dilaşub, hiçbir iradeye ve kudrete sahip olmayan sadece görünümü ve ahlaki anlayışı ile verilen bütün buyrukları yerine getiren itaatkâr ve iyi bir cariyeyi temsil eder.

Dilaşub'un Ali Bey'e eş olarak düşünülmesi onun iyi cariyeliğine mükâfat olarak görülür. Bu evlilikle köle-efendi ilişkisinin romantize edilerek sürdürülmesi hedeflenir. Ali Bey'in annesinin de Dilâşub gibi bir cariyeyi gelin yapmak arzusunun altında da aslında bu köle- efendi ilişkisinin sağladığı itaatkâr tutum yatar. Ali Bey'in annesinin hür bir kadını gelin yapmak istememesini; "şimdi sana bir kibar kızı bulsam, almadan göremeyeceksin, aldıktan sonra şayet hoşlanmazsan, ömür boyu azap içinde kalırsın. Evde iki hanım olur, biz birbirimizle geçinememezsek yine sen rahatsız olursun" (2010:109) şeklinde izah eder. Hür bir kadının toplumsal haklarına vurgu yapan Fatma Hanım'ın köle olan Dilâşub'u bütün bu haklardan yoksun olduğunu ve iradesinin yok sayıldığını "ama bu cariyedir, beğenirsen koynuna alacaksın. İstedığın gibi terbiye edeceksin" (2010:109) sözüyle açıklar. Fatma Hanım'ın Dilaşub'a bakış açısı, cariyelerin toplum nezdinde nasıl değersizleştirildiğini ve metalaştırıldığını gösterir. Toplumda bir "cariye, insanlık ve cinsellik açısından aşağılanmanın en uç örneği" (Kandiyoti, 2013: 153) olarak görülür. Fatma Hanım, Ali Bey'in Dilaşub ile evliliğini; efendinin kölesini istediği gibi kullanma, terbiye etme, karısı konumunda bile olsa söz hakkı vermeme gibi buyurucu konumunun devam etmesi için ister. Dolayısıyla toplumda cariyeye sınıfına mensup olduğu için hiçbir

konuda söz hakkı verilmeyen Dilaşub, mütehakkim grubun istediği gibi yönettiği ve toplumsal sınırların dışına ittiği öteki konumunda kalmaya devam eder. Bu durum sınıflar arası sınırların çok keskin olduğu köle-efendi ilişkisinde kölelerin ya da cariyeler kendi kimliklerinden ziyade efendilerinin giydirdiği kimlikle var olduklarını gösterir. Yani “alt sınıflar öncelikli olarak bir tek üst sınıflara ait olan insan doğası tipi tarafından asimile olurlar” (Veblen, 2015:216). Dilaşub da kendisine giydirilen kimlikle uyduğu için iyi ve ideal bir cariye olur. Tanpınar’ın bu bağlamda Dilaşub ile ilgili tespitleri dikkate değerdir: Mahpeyker’in şahsiyeti yanında Ali Bey’i görür görmez âşık olan, her fırsatta düşüp bayılan kuzu gibi uslu ve bir parça pornografik olmakla beraber güzel olan Dilaşub muharririn bütün isteklerine rağmen silik kalır. Hakikatte bu esir kızın hiçbir şahsiyeti yoktur. O Mahpeyker’in karşısına çıkmak için icad edilmiştir. Fuhuşun karşısında temiz insan. İşte o kadar (2006: 364). Tanpınar’ın Dilaşub değerlendirmesi, Dilaşub’un kurguya dâhil edilme amacını çok güzel özetler. Hiçbir şahsiyeti ve kimliği olmayan Dilaşub, Mahpeyker’e karşıt olarak kurgulanan suni bir tiptir.

Roman boyunca, Mahpeyker ve Dilaşub kirlilik ve temizlik/saflık bağlamında karşı karşıya getirilir. Romanda Dilaşub’un saf ve temiz niteliklerle aktarılması bu tipin Mahpeyker’in kirlilik vurgusu için tasarlandığını düşündürür. Nitekim, Ali Bey’in kendisini aldattığını düşündüğü Mahpeyker’e hitaben; “Ben gönlümü teslim edecek temiz bir kalp buldum” (2010:133) sözünü söylemesi de bu tezi destekler. Mahpeyker Dilaşub’a bir hamamda rastlayıp vücudundaki iki büyük beni fark edince bunlara işaret ederek Dilaşub’a iftira atar ve ona “fahişe” kadın lekesi sürmeye çalışır. Mahpeyker, Ali Bey’in ve annesinin sürekli temiz kişiliği ile gururlandıkları Dilaşub’u ahlakı üzerinden itibarsızlaştırır, kendisine rakip olarak sunulan “temiz bedene” de kirli diyerek Dilaşub’u toplumda kendisiyle aynı sosyal konuma getirir. Mahpeyker’in iftira attığı Dilaşub, Ali Bey tarafından hemen gözden çıkarılıp satılır.

Cariye olarak damgalanan Dilaşub’un, savunması dâhi alınmadan evden gönderilmesi bu sosyal sınıfın toplumda nasıl değersiz varlıklar addedildiklerini ortaya koyar. Yaşadıkları karşısında şaşkınlık yaşayan ve misafirliğe gideceği bahanesi ile evden gönderilen Dilaşub, Mahpeyker’in evine götürülür. Mahpeyker, Dilaşub’a misafirliğe değil, “hayır efendim! Adeta satılmaya geldiniz. Hani Ali Bey’in konağına nasıl satıldınızsa buraya da öyle satılmaya geldiniz” (2010:153) diyerek Dilaşub’dan intikam almaya çalışır. Mahpeyker’in Dilaşub’u satın alması, rakibesi kaşısında gücünü ve

kudretini ortaya koyma isteği ile ilgilidir. Ali Bey tarafından kirli şöhretinden dolayı kendisine tercih edilen Dilaşub'a alınıp satılan bir meta olduğu vurgusu ile damgası derinden hissettirilir. Mahpeyker, bu davranışıyla Dilaşub'un cariye damgasını kendi hafifmeşrep damgasından daha baskın ve güçlü olduğunu ispata çalışır. Dilaşub'un toplumdaki sosyal sınıfına ve düşük toplumsal statüsüne gönderme yapan Mahpeyker, cariyelerin alınıp satılabilen bir nesne/eşya özelliğiyle toplumda "fahişelerden" de daha aşağı bir konumda olduklarını gösterir.

Mahpeyker'in, Ali Bey'e karşı dinmeyen öfkesi ile onu öldürmek için kurduğu tuzakta Dilâşub kendisini feda edip efendisi uğruna ölüme gider. Kendisine atılan iftiraya hemen inanan Ali Bey'e hiçbir öfke duymayan Dilaşub'un her durumda efendisini düşünmesi, onun hayatı için kendi hayatını tehlikeye atması, kendi benliğini efendisinin benliğiyle tamamlama isteği ile izah edilebilir. Dilaşub kendisine giydirilen cariye kimliğiyle toplumda karşılık bulduğunun bilinciyle hareket eder. "Kimlik hem bireysel hem de toplumsal bir yapıdır yani zihinsel bir temsildir" (Dijk, 2019: 183). Zihinlere kodlanan cariye ya da köle kimliğinden sonsuz fedakârlık ve bağlılık beklendiği için Dilaşub, efendisi yerine ölüme gider. Dilaşub, bu fedakârlığıyla da efendisine bağlılığını ve itaatkârlığını gösterir. Mahpeyker'in Dilaşub'a iftiralarını ve oyunlarını öğrenen Ali Bey'in, Mahpeyker'i öldürmesi ile kurgu trajik bir sonla biter. Ali Bey'in Mahpeyker'i öldürüp Dilâşub'un masumluğunu anlaması için geç olur bu yüzden roman "Son pişmanlık fayda etmez" sözüyle bitirilir. Bu pişmanlık; bir köle ya da cariye olmanın sorumluluğuyla efendisi uğruna canından olan Dilaşub'u geri getiremez. Öte yandan cariye olmak; türlü eziyetlere maruz kalan ve trajik bir ölüme yürüyen Dilaşub'un tercihi değildir. Daha doğrusu bedensel ve ruhsal sömürüyü meşru kılan cariyelik, toplumda kimsenin isteği ya da tercihi ile gerçekleşmez diye düşünülür. Ancak *Muhâdarât* romanının başkişisi Fâzıla, mutsuz evliliğinden kurtulmak için kendi hür iradesiyle cariye olur. Çünkü geleneksel toplumun dayatmalarına maruz kalan Fâzıla, cariyeliği bile tercih edebilecek kadar çaresiz bırakılır.

Fatma Âliye Hanım tarafından kaleme alınan ve kadın bir yazar tarafından yazıldığı için Türk edebiyatında ayrı bir öneme sahip olan *Muhâdarât* romanı 1891'de kitaplaştırılır. Fatma Aliye, *Muhâdarât* romanıyla "kadın konusunda sorunları ortaya koyan ve çözüm söylemlerine giren ilk isim" (Argunşah, 2016: 11) olur. "Fatma Âliye, cariyelerin aile yapısı içindeki yerini özellikle *Muhâdarât* romanında, eserin kahramanı

olan Fâzıla'nın hayatı üzerinde ortaya koyar. Genellikle ev içi hizmeti çerçevesinde ele alınan bu ilişkiler Efendi-Cariye Münasebeti üzerinde yoğunlaşır" (Aşa, 1993: 275). Ataerkil bir toplumda, kadın statüsünün nasıl konumlandırıldığı meselesini odağa alan romanda ayrıca kadın-erkek ilişkisi tartışmaya açılır. Bu ilişki, "erilliğin eylemliliği, dişillik ise pasifliği temsil edeceği şekilde, niteliklerin toplumsal cinsiyete göre bölüştürülmesine dayanır" (Butler, 2021:182). Toplumsal ve geleneksel normlarla kuşatılan ve pasif bir kimlik giydirilen Fâzıla, bu düzende kendi kimliğiyle var olma mücadelesini başlatır. Bu mücadelede hem itaatkâr tutum hem de başkaldırı yan yana sürdürülür. Toplumda nesneleştirilen bir kadının mücadelesi özne olma başarısı ile son bulur.

Annesini kaybettikten sonra babası Sai Bey'in, Câlîbe adında kendisinden yaşça çok küçük bir kadınla evlenmesi ile Fâzıla için sıkıntılı günler başlar. Câlîbe, kendisinden yaşça çok büyük Sai Bey ile serveti için evlenir ancak bu evlilikle arzu ettiği mutluluğa kavuşamaz. Câlîbe, sonrasında da kocasını küçüklükten beri ilgi duyduğu Sühâ ile aldatır. Bu durumu perdelemek için de Fâzıla'yı komşuları olan Mukaddem'den ayırır. Fâzıla'nın uzakta bir evlilik yapması, ilişkisinin açığa çıkmasını engelleyeceğini düşünür. Nişanlısından ayrılmak zorunda kalan Fâzıla, evlendirilmeye zorlananınca mirasyedi bir tip olan Remzi ile evlenir. Fâzıla, evlendikten sonra bütün mesaisini kocasına ayırıp mutlu olmaya çalışsa da bunu başaramaz. Nitekim, Fâzıla evlenmeden önce babasından çok sıkı bir eğitim alır. Hülya Argunşah'ın, *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak* eserinde belirttiği gibi Fâzıla, "evliliğinde de babasının bu eğitmen rolünü üstlenecek bir erkekle evlenmeyi arzular. Yani evlenmeden önce babasıyla yaptığı karşılıklı okumayı ve kültürel sohbetleri eşiyle de sürdürmek ister. Evlilik, Fazıla için aynı zamanda 'bilgiyi getiren yol' olarak görülür" (2016:17). Ancak eğitim ve kültür seviyesi bakımından kendisinden çok düşük olan Remzi, Fâzıla'nın bu isteklerini karşılayacak bir kişilikte değildir. Sürekli dışarda işret meclislerinde gönlünü eğlendiren Remzi, evdede cariyelerine musallat olmaya heves etmekten uzak durmaz. "Remzi, bunlarla eğlenmeyi daha tecrübe etmemiş olduğundan bu meraka düş[er]" (2019: 214). Evin beyinin ya da efendisinin, aslında ev hizmeti kategorisinde çalışan cariyelere böyle rahat bir şekilde ilgi duyabilmesi ve yakınlaşma isteği, cariyelerin edilgin ve pasif kişiliklerini ortaya koyar. Fâzıla'nın kocasının bu serbest davranışlarına müdahale edememesi de erkek egemen toplumda kadının aciz bir varlığa dönüştüğünü gösterir.

Roman boyunca satır aralarında sık sık tekrarlanan kadının toplumsal algısı, aslında bir cariyeden ya da köleden çok da farklı değildir. Nitekim Remzi ve kardeşi Rıfkı da eşleri üzerinde esirlerine ya da kölelerine kurdukları tahakkümü sürdürmek isterler: “Rıfkı ile Remzi gibi babalarının karşısında, annelerinin ağzını açmaya cesaret edemeyip kocasının getirdiği bir basma elbiselik için birkaç kere el etek öptüğünü ve külbastı tuzsuz olmuş diye sille tokat dayak yediğini gören adamların katında hanım denilen şeye kadir ve kıymeti neden ibaret olabilir?” (2019: 189). Remzi’nin kadın algısını tasvir eden bu bölümde, kadının erkek egemen bir toplumda nasıl “dışlanmış bir Öteki olarak” (Berktaş, 2010: 112) kodlandığı gösterilir. Bir kadın yazarın gözünden aktarılan romanda, erkek hegemonyasının baskın olduğu toplumda, kadınların bir cariyeye ya da esir gibi nesneleştirildikleri tüm gerçekliği ile yansıtılmaya çalışılır. Remzi’nin bir eşyadan bahseder gibi “Ben hiç çirkin hanım alır mıyım? Sonra benim zenginliğim neye yarar?” (2019: 192) sözü de bu durumu ortaya koyar. Cariyeliğin toplumun düşük sosyal sınıfı olarak damgalanmasının yanı sıra toplumdaki diğer kadınlar da benzer şekilde yaftalanıp ezilirler. Romanda, ataerkil toplumda hür bir kadının da bir cariyeden ya da esirden çok da farklı olmadığı sezdirilmeye çalışılır.

Remzi ve Fâzıla’nın uzun süre çocukları olmayınca evlilikleri daha da kötü bir hâl alır. Çocuklarının olmayışının müsebbibi olarak Fâzıla’yı gören Remzi, cariyelerden birini odalık almayı teklif eder. “Fazıla, çocuk oluncaya kadar beyin odalık aldığını kimsenin duymamasını ve şayet çocuk olmazsa o hâlde o odalığın çırak edilmesini şart koş[ar]” (2019: 215). Kocasının odalık adıyla başka bir kadınla birlikteliğinden rahatsızlık duyan ve gururu incinen Fâzıla, bu meseleyi gizli sürdürmeyi ister. Cariyelerin evin beylerine odalık olma hususları ve çırak edilme meseleleri ile ilgili veriler sunan bu bölümde, cariyelerin hem bedensel hem ruhsal sömürüye nasıl açık oldukları da gösterilir. “Gönüllü olarak alınan odalık, eğer çocuk konusunda istenilen sonucu vermemişse çırağ ediliyor. Bir başka erkekle hem de çeyizi hazırlanarak evlendiriliyor” (Parlatır, 2012: 241). Cariyelerin odalık yapılırken her ne kadar rızalarının alınmasının gerektiği başka bir ifadeyle tensel bir birliktelik için cariyelerin de gönüllü olması lazım geldiği vurgusu yapılsa da efendisinin hiçbir isteğini geri çevirecek iradede olmayan bir kölenin düşüncesinin önemseneyeceği pek muhtemel gözükmez. Cariyenin bu konuda rızasının alınmasının *Muhâdârat* romanında da vurgulandığı gibi sadece “kız beni ister misin? diye sormanın âdet olduğu” (2019: 350) ve öylesine sorulduğu düşünülebilir.

Dolayısıyla cariyelerin toplumda ev içinde ve ev dışı çalışma koşullarının yanı sıra ayrıca istenildiği zaman da erkeklere kadınlık görevi için alındıklarını gösterir.

Remzi çocuk sahibi olamayışlarının kusurunu Fâzıla’da arasa da odalık aldığı cariyeden de çocuğu olmayınca gerçek anlaşılır “Altı ay sonra cariyede hamilelik eseri görülmediği için, Remzi cariyeyi çırak ederek kocaya ver[ir]” (2019:209). Fâzıla kocası ile mutsuzluğuna daha fazla dayanamayıp intihar etmeyi düşünse de inanç hassasiyetinden dolayı bunu yapamaz. Babası tarafından da kabul edilmeyen Fâzıla, bütün parası tükendikten sonra kurtuluşu kendisini cariyeye olarak satmakta bulur. “Böylece yüksek faziletlerle donatılmış olan Fazıla, bir kadın olarak hayatını sürdürme becerisini yine kadına özgü bir çalışma biçimiyle göstermiş olur” (Argunşah, 2016:18). Cariyelere Farsça isim verilme geleneğine uygun hareket eden Fazıla, Beyrut’a iyi bir konağa satılır ve Peyman ismini alır. Fâzıla’nın, küçüklükten beri cariyelerle iç içe olması hasebiyle çok iyi bildiği efendi-köle ilişkisi sayesinde burada çok sevilir ve cariyeliğin sorumluluklarına vakıf olduğu için bulunduğu konakta takdir toplar. Nitekim satıldığı evde efendisini görür görmez sarılmak isteyen, efendisinin yanına oturmakta bir beis görmeyen Dilber’in acemi hâllerine karşılık Fâzıla, efendileri ile arasındaki sınırlara ve hiyerarjik yapıya vakıf olduğunu gösteren tavırlar sergiler. Efendileri ile arasındaki “statü farkları ile hiyerarşik farklar[ı]” (Mbembe, 2022: 198) gözetken Fazıla’ya Dilber gibi toplumdaki düşük statüsü hatırlatılmaz. Fazıla, toplumun bu sosyal sınıfla koyduğu katı sınırları ihlal etmemek için gayret gösterir. İhtişamlı konağın oğlu Şebip, Fâzıla ile bir mesele konuşmak istediğinde bile Fâzıla, efendisini ayakta dinlemekte ısrar eder. Efendisi karşısında oturma “haddi olmadığını” (2019: 358) belirten Fâzıla ancak efendisi emredince oturmaya ikna olur. Daha önce kendi konağında efendi konumunda olan Fâzıla, toplumun cariyelere ya da kölelere karşı ayrımcı ve ötekileştirici tutumunun farkındalığıyla hareket ettiği için kendisine tahakküm eden sınıfın negatif söylemine maruz kalmaz. Kendisine yüklenen sorumlulukları kusursuz yapmaya çalışır: “Fâzıla, efendilerine hizmet, cariyelerin borcu olduğunu bildiğinden, gördüğü hizmet için Şebip’ten iltifat ve takdir beklem[ez]” (2019: 325). Evin sert görünümlü erkeği olan Şebip dahi Fâzıla’nın iş bilen ve kendisinden emin tavırlarından etkilenir. Fâzıla’yı odalığı yapmak isteyen Şebip annesinden Fâzıla’yı satın almak ister. Şebip’in Fazıla’yı odalık yapmak istemesi ile annesi ile arasında geçen diyalog, cariyelerin insanlık vasıflarından arındırılığını ve bir eşyaya ya da rakama dönüştüğünü gösterir. Şebip,

Fazıla için annesi ile pazarlığa girer ve annesinin “Ben onu yüz elli liraya aldım” demesi üzerine şaşırır ve bu şaşkınlığını “-O? Ne kadar ucuz!” (2019:348) sözüyle dile getirir. Şebip ve annesi arasında geçen bu ilginç diyalog bir eşyadan, cansız bir varlıktan bahsedildiği hissini verir. Ancak burada pazarlık konusu olan toplumda ötekileştirilip insan dışı bırakılan ve aşağıda görülen bir cariyedir.

Cariye damgasıyla toplumda nesneleşen ve pazarlık konusu edinilen Fâzıla’nın, “bedeni ve zihni üzerinde egemenliği kapsa[yan]” (Berktaş, 2010: 183) bu durumu tahakküm eden sınıfın güç ve otoritesini gösterir. Şebip, hizmeti için satın aldığı Fâzıla’nın “kendi malı olduktan sonra onu odalık kabul etmesinde bir sakınca görm[ez]” (2019:348). Şebip’in kendi malı olarak gördüğü Fâzıla’yı, odalık yaparak tensel bir birlikteliğin önündeki engeli kaldırma isteği, sömüren sınıfın sömürülenleri nasıl bir metaya dönüştürdüğünü gözler önüne serer. Şebip’in “kendi tahakkümündeki kadın bedeni onun için bir anlam ifade eder” (Arslan, 2011: 88). Dolayısıyla “güç, kendini başkaları üzerinde ortaya koyar; kimi zaman onları inciterek, kimi zaman yardım ederek. Gücün bu biçimi, özellikle köle onun sahibesi arasındaki ilişkide görünür” (Bora, 2010:168). Şebip ve odalık yapmak istediği Fâzıla’nın ilişkisi de bu güç bağlamında değerlendirilebilir. Şebip’in beğendiği ve arzuladığı cariyenin, maddi bedelini ödedikten sonra bu cariyeyi, kendi zimmetine ait bir eşya olarak görmesi bu gücü pekiştirir. Ancak sıradan bir cariyeye olmayan Fazıla’ya, diğer cariyeler gibi davranmak mümkün olmaz. Yüksek kültürel seviyesi ile eğitilmiş bir kadını temsil eden Fazıla’nın romanda bedensel sömürüsüne izin verilmez. Fazıla kendisini cariyeye olarak satarak “geleneksel kadınlık rolünün bir para kazanma aracına dönüştürür. Ancak Fatma Aliye’nin ‘ahlakçı yazar’ kimliği ve yazdıklarıyla hemcinslerine umut olma yolundaki seçimi, Fazıla’nın beden işçiliğinin yönünü eviçi işçiliğine çevir[ir]. Fazıla’yı düşmüş bir kadın olarak tasarlarmaz” (Argunşah, 2016: 19) ve damgalarmaz. Kendisine yapılan haksızlığa ve ayrımcılığa boyun eğmeyen ve nihayetinde kendisini cariyeye olarak satmaktan bile çekinmeyen Fâzıla, bu cinsel sömürüye karşı gelir. Kendisini satın alan Şebip’e “-Hizmet etmek için olduktan sonra annenizin malı olmuşum, sizin olmuşum, bence bir fark yok. Ben hepinizi efendim tanırım, fakat başka bir maksat için beni satın aldıysa bunu bana sordunuz mu?” sorusunun karşısında “Şebip şaşala[r]” (2019:348). Şebip’in bu şaşkınlığı da Fâzıla’nın tavrının, diğer cariyeden farklı olması ile açıklanabilir. İsteddiği pek çok kadını ve cariyeyi kolaylıkla elde edebilecek güçte olan Şebip, Fâzıla’nın kendisine karşı

mesafeli ve özgüvenli, hâllerinden çok fazla etkilenir. Şebip'in Fâzıla'ya karşı bu yoğun ilgisi, kadınlara karşı bakış açısını değiştirmesinde de etkili olur. Kadınları hakir gören ve onlara hiç önem vermeyen Şebip, "İhtimal ki bunun cezası olmak üzere bir kadına her şeyden fazla önem vermek ve onun uğruna her şeyimle beraber canımı da feda etmek derecesine tutuldum" (2019: 366) sözüyle kadınlara karşı yanlış bir tavır içinde olduğunu itiraf eder. "Bir esirin esiri oldum!" (2019: 366) diyen Şebip, Fâzıla'ya âşık olduktan sonra cariyeye olan bir kadını, kendi statüsüne eşit bir konumda görmeye başlar.

Geleneksel normları aşma mücadelesi içinde olan Fâzıla'nın, toplumsal hayat içerisinde varlığını sürdürebilmek için cariyeye olma hikâyesi Şebip ile evlenmesi ile son bulur. Fâzıla, erkek egemen bir düzenin içinde kadınların ve daha da aşağı bir konumda olan cariyelerin algısının değişebileceğine dair bir umut verir. Ev hizmeti dışında, efendisinin kendisini cinsel bir nesne hâline getirmesine izin vermeyen, odalık olmayı reddeden Fâzıla'nın aksine; hanımlık konumuna yükselmek için odalığı bir fırsat gören cariyelerin de varlığından söz edilebilir: Yani "odalık, genellikle cariyelerin düşledikleri ve ulaşmak istedikleri bir mertebedir, bir başka açıdan evin hanımı olma yolunda ilk adımdır" (Parlatır, 2012: 240). Evin beyinin odalığı olma arzusu taşıyan cariyelerden biri de *Zehra* romanındaki Sırrıcemal'dir. Evin beyi Suphi'nin gönlünü kazanmayı başaran Sırrıcemal, evin beyinin odalığı olarak evin hanımı olan Zehra'ya rakip olur.

Nâbizade Nâzım'ın 1894 yılında yayımlanan *Zehra* romanında, başkişi, Zehra'nın doğuştan sahip olduğu kıskançlık duygusu ile hırslarına yenik düşüp etrafındaki herkesi felakete sürüklemesi anlatılmaktadır. Doğuştan kıskanç ruhlu bir kadın olan Zehra'nın Suphi ile evliliği ve bu evlilik süresince Suphi'yi elinden kaçırma ya da Suphi'nin başkasına gönlünü kaptırma endişesinin gerçeğe dönüşme süreci romanın ana konusu olarak işlenir. Zehra'nın hastalık derecesine varan kıskançlık duygusu, kurguya yön verecek kadar güçlüdür. "Zehra da içtimaî muhitte irsiyeti, insan kaderinde başlıca âmiller olarak gösterecek kadar ileridir" (Tanpınar, 2006: 270). Zehra bu yoğun kıskançlık duygusunu bastırıp ötelemeye çalışsa da bir süre sonra bu duyguyla baş edemez. Her ne kadar "tasarlanan olaylarda başkişilerin kişilik yapılarını, tutkularını, örnekleme eğilimi baskın" (Finn, 1984:11) olsa da bu konuda bir başarıdan söz edilemez. Zehra'nın mutlu evliliği, dizginleyemediği kıskançlık duygusu ile trajik bir sonla biter.

Zehra ve Suphi yaptıkları evlilik ile kısa bir süre bile olsa mutluluğu yakalayıp güzel bir hayat sürerler. Ancak bu mutlu evlilik, Suphi'nin annesinin gelinine yardım amaçlı Sırrıccemal adındaki cariyeyi eve getirmesi ile kaotik bir sürece dönüşür. Bu bağlamda roman evin hanımı olan Zehra'nın, evin cariyesi Sırrıccemal'e her bakımdan tahakküm etme, otorite kurma isteği ile devam eder. Bir güzellik simgesi olan Sırrıccemal, “boyu bosu pek gösterişli olup kadın dendiği zaman akla ne anlam gelirse o anlamın tam tamamıyla somutlaşmış hali” (2008, 45) olarak tasvir edilir. Dilaşub gibi kusursuz bir güzelliğe ve ahlaka sahip olan Sırrıccemal'in, cariyeliğin sebep olduğu bu güçlü damga pek çok olumlu özelliklerinin önüne geçer. Toplumda ya da çevrede Sırrıccemal'in güzelliğinden ziyade sosyal sınıfına odaklanılır. Zehra da evin hanımı konumunu kullanarak düşük bir sosyal sınıfın temsilcisi olan Sırrıccemal'e türlü eziyetler yapmaktan çekinmez. Yani karşıt sosyal sınıfların çatışmasına dönen bu durum “efendiyle köle, ezenle ezilen arasındaki ilişkinin dinamikleri” (Memmi, 2009:159) üzerinden kurguya taşınır.

Anlatıcı, Zehra'nın türlü bahanelerle aşağıladığı ve hırpaladığı Sırrıccemal'in bazı yönleri ile Zehra'dan bile üstün geldiğini söyleyerek bu sosyal sınıf çatışmasında tarafını sezdirir. Bu yüzden de düşük bir sosyal sınıfı simgeleyen Sırrıccemal'i, damgalayıcı bir söylemden ziyade yüceltici bir üslupla aktarır: “Zavallı kız! Güzellik ve terbiye bakımından Zehra'dan aşağı olmadığı ve belki ahlakça ondan üstün bulunduğu halde bile, yine kendisini hanımının bir kölesi ve beyinin aşağılık bir hizmetçisi sayacak derecede yüce bir ahlak ve duygu sahibi[dir]” (2008, 45). Sırrıccemal'in Zehra ile aynı şartları paylaşabilecek özellikleri olmasına rağmen, Zehra tarafından aşağılanması “toplumdaki egemen görme biçimi bu olduğu için” (Berktaş, 1998:12) yadsınmaz. Pek çok özelliği ile evin hanımından bir eksiği olmayan Sırrıccemal'e, tahakküm eden sınıfı temsil eden Zehra'nın baskıcı davranışları; tahakküm edilenleri sembolize eden cariye ya da köle olma damgasıyla izah edilebilir. Zehra'nın ve Sırrıccemal'in mutlak bir karşıtlık zeminine yaslanan sosyal sınıfları ya da konumları bu kişileri ben/biz ve öteki bağlamında değerlendirmeye imkân tanır. Bu değerlendirmede “işin içerisine gruplar ve kültürlerle ilgili ideolojiler girdiği için olumlu kendilik temsili ve olumsuz öteki temsili” (Dijk, 2019: 446) ortaya çıkar. Bu bağlamda romanda; Sırrıccemal, cariye damgası taşıyorsa belki de sahip olduğu vasıflarla toplumda çok daha iyi bir yerde konumlanabilme imkânına erişebileceği vurgusu da yapılır. Cariyelerin toplum tarafından damgalanmaları sonucu

onlara atfedilen bu düşük toplumsal statü, toplumun bu kişilere davranış kalıplarını da belirler. Cariyelere yapılan bu çirkin muamele bu bağlamda kanıksanır ve normalleşir, çünkü bu kalıpları üreten toplumun bizatihi kendisidir. Dolayısıyla bu çirkin muameleler ve aşağılamalar toplumsal normlara uygunluk gösterdiği için cariyelere ya da roman özelinde Sırrıccemal'e sadece acınır. Damgalamanın içselleştirilmesi sonucu bu durum bir süre sonra damgalanan kişiler için de normalleşir. Sırrıccemal de bu yüzden Zehra'dan gördüğü olumsuz davranışları normal görüp bu ezici tavırlara tahammül eder.

Sırrıccemal'in, efendisi konumunda olan Zehra'ya karşı davranışlarında herhangi bir eksiklik ya da kusur olmamasına rağmen sebepsizce hırpalanması bir süre sonra Suphi'nin de dikkatini çeker. Suphi, “zavallının hiçbir suçu olmadığı halde, böyle ezilip aşağılanmasını onaylama[z]” (2008:51). Zehra'nın cariyesine uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddet Suphi'nin müdahale edemediği ancak içten içe çok üzüldüğü bir durum olarak devam eder. Bu acıma ve merhamet etme duygusu, aşağı konumda olanlara gösterilen davranış biçimidir. Varlıklı ve güzel olması ile Zehra, Suphi karşısında da egemenliği ve gücü ele geçirir. Suphi, Zehra'nın babasının yanında çalışan biri olduğu için karısının bu sert ve haksız davranışlarına uzun süre sesini çıkaramaz. Ancak Sırrıccemal'in cariyeye olarak yaşadığı mağduriyet Suphi'nin ona karşı bir ilgi duymasına sebep olur. Zehra'nın kıskançlığı etrafında şekillenen roman kurgusu, Suphi'nin Sırrıccemal'e duyduğu acıma duygusunun sevgiye dönüşmesi ile bir cariyenin hanım olma serüvenine evrilir.

Suphi'nin Sırrıccemal'e gösterdiği yakınlık ise Zehra ve Suphi'nin ilişkisini kaotik bir sürece sürükler. Zehra'nın günden güne artan şiddetli davranışlarını göğüsleyen Sırrıccemal ise “aşağılanan bir cariyeye olduğu halde, efendisinin kendisine iyi gözle bakışını bir mutluluk say[ar]” (2008, 57) ve bu bakışla avunur. Bir yandan evin hanımının ezici davranışları bir yandan da evin beyinin ilgisi karşısında şiddeti ve sevgiyi aynı anda hisseden Sırrıccemal, bu sevgiyi maruz kaldığı baskıdan çıkmak için kurtuluş reçetesi olarak görmeye başlar. Bir cariyeye olarak toplumda ötekileştirilen Sırrıccemal, cariyelik damgasının Suphi'nin sevgisi sayesinde silinebileceğine dair umut besler. Bu yüzden de romanda açıkça belirtilmese de Sırrıccemal, Suphi'nin odalığı olur. Sırrıccemal, Suphi'den gördüğü ilgi ve alaka ile cariyeliğin toplum nezdindeki ezici etkisini aşarak bir güç ele geçirir. Evin hanımı olma yolunda önemli bir adım görülen odalık olduktan sonra Sırrıccemal, evin hanımını karşısında daha cüretkâr bir duruş sergilemeye başlar.

Romanda, Zehra'nın, Sırrıcemal'e güçlü tahakkümü ile sürdürülen efendi-köle ilişkisi; Sırrıcemal'in elde ettiği toplumsal güç ile eşit şartlardaki iki kadının rekabetine dönüşür. Zehra karşısında pasif bir nesne konumundan çıkan Sırrıcemal; etkin bir özne olarak bu rekabeti sürdürür: Sırrıcemal'in "önceleri alçakgönüllü ve belki kendisini hiçe sayan yaratılışı gurur kazan[ır]. Hatta bir kere, Zehra en ufak bir bahaneyle öfkelenerek Sırrıcemal'i dövmeye davranmışken, Sırrıcemal'den hatırı sayılır bir karşılık bile gör[ür]" (2008: 65). Sırrıcemal'in Zehra karşısında kazandığı bu egemenlik, hamile kalınca daha da pekişir. Nitekim; Sırrıcemal hamile kalınca; "kendisinde bir ikinci hanımlık hakkı gör[ür]" (2008: 66). Sırrıcemal, romanda "'himayesiz' bir insan, bir 'subalterne' (madun) olarak" (Gürbilek, 2007: 38) yer alırken; evin efendisi Suphi tarafından sevilme ve korunmaya başlayınca bu cariyeye toplumda yeni bir sosyal konum atanır. Sırrıcemal, evin beyinin çocuğunu taşıyan bir kişi olarak toplumda cariyelikten daha yüksek bir sosyal konum elde eder. Suphi ile evlendikten sonra cariyelikten hanımlığa terfi eden Sırrıcemal'in Suphi ile olan efendi-cariye ilişkisi de "efendiyle hanım ilişkisine" (2008:68) evrilir. Toplumda tahakküm edilen cariyelikten; tahakküm eden hanımlığa yükselen Sırrıcemal, sosyal çevreyle ilişkilerini yeniden düzenler. Tahakküm etmenin gücüne erişen Sırrıcemal, bu toplumsal güce yaslanarak çevresine karşı ezici ve baskıcı bir tavır ile hareket etmeye başlar. Yani Suphi'nin karısı olmak Sırrıcemal'e toplumda yeni bir statü ve prestijli bir sosyal konum kazandırır. Suphi ile taşındıkları evin tek hâkimi ve hanımı olan Sırrıcemal, toplumda yeni bir kimlik inşa eder.

Başkasının hizmetini gören ve başkaları için yaşayan Sırrıcemal, artık kendisi için bir yaşam sürmeye başlarken; onun için yaşayacak hizmetçileri bile olur. Evinin hizmetini görmeleri için "bir kadın aşçı mutfak işini üstlen[ir], bir yoksul ve yaşlı kadın da orta hizmetiyle görevlendiril[ir]" (2008:72). Sosyal sınıfı ve konumu değişen Sırrıcemal, elde ettiği bu toplumsal güç ile kendisine yapılan haksız ve çirkin baskının aynısını o da ezilen sınıfa uygular. Sırrıcemal, türlü bahanelerle "hizmetçi kadını, mutfakta aşçıyı gereksiz yere haşla(r)" (2008: 75). Yani Sırrıcemal, daha önce tahakküm eden sınıftan öğrendiği davranış kalıplarını aynı şekilde taklit eder ve kendisine hizmet edenlere antipatiyle yaklaşır ve bu kişilerle özdeşim kurmaz. "Bu, başkasının pozisyonuna "duygudaş" olmak kadar basit bir mesele değildir çünkü duygudaşlık kendini bir başkasının yerine koymayı da barındırır, bu birinin konumunu kendi konumu olarak sömürmeye de tekabül edebilir

(Butler, 2014:172). Sırrıccemal, kendi sosyal konumunu ve gücünü, bu alt sınıfı ezerek ve aşağılayarak pekiştirmeye çalışır.

Sırrıccemal'in hamile kalması ile başka bir eve taşınan Suphi ve Sırrıccemal'in evlenmesi ile Zehra'da öfke ve intikam duygularını tetikler. Zehra'nın Suphi'yi baştan çıkarması için anlaştığı Ürani ismindeki hayat kadını Zehra'nın isteğini gerçekleştirip Suphi'yi kendisine bağlamayı başarır. Suphi'nin ilgisiz tavırları karşısında çocuğunu düşüren Sırrıccemal, Suphi'yi tümüyle kaybettiğine inandıktan sonra intihar edip yaşamına son verir. Ürani ise Suphi'nin bütün servetini tükettikten sonra onunla olan ilişkisini bitirip başkalarıyla birlikte olur. Bu durumu sindiremeyen Suphi, Ürani'yi öldürüp hapse düşer. Yani “Suphi'yi de Ürani'nin peşi sıra sürüklendiği “hay layf”, yani “maîşet-i kibarane” hayatı trajik sona sürükler[r]” (Namlı, 2010: 39). Suphi ile evlenip cariyeye damgasından kurtulan Sırrıccemal, toplumda özne bir kişilik kurgularken trajik bir sonla ölüme sürüklenir. Sırrıccemal, cariyelerin toplumsal algısının değişebileceğini dair bir izlenim vermesi bakımından önem arz eder. Düşük bir sosyal sınıf olarak damgalanan cariyeliğin toplumsal algısı pek çok romanda benzerdir. Özne bir varlıktan ziyade bir nesne ya da eşya addedilen bu sınıf pek çok romanda ötekileştirici bir söylemle aktarılır. Cariyelerden bir meta olarak tasvir eden romanlardan biri de Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* adlı eseridir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* romanı 1881 yılında kitaplaştırılır. Fazıl Gökçek, bu romanın konusunu; “Yümni Bey adında bir Türk genci tarafından sevilen ve henüz çocuk yaşta, ailesinin izni olmadan onunla evlenen Kalyopi adındaki bir Rum kızının, Rum cemaatinin baskıları sonucu kocasından ayrılmak zorunda kalışı ve bu olay yüzünden cemaatten dışlanan ailesinin yoksulluğa düşmesi üzerine çaresizlikten fuhuş bataklığına” (2006: 32) sürüklenişinin hikâyesi olarak değerlendirir. Bunun yanında söz konusu eserde; cariyelik meselesine yüzeysel olarak değinilir ve cariyeliğin toplumsal algısına dair detaylı veriler sunulur. Toplumun, düşünce dünyasının bir yansıması olan günlük dil ya da söylem aracılığıyla sosyal ve sınıfsal olarak ötekilerdiği kişileri nasıl değersizleştirip damgaladığı gözler önüne serilir. Kadınlara, cariyelere ya da diğer sınıflara olan ayrımcı davranışlar; bu kişilere karşı geliştirilen olumsuz söylem üzerinden dile getirilir. Toplumun kalıp yargılarının, ideolojilerinin ve yaslandığı bakış açılarının bir şeması hâline gelen söylemi bu yüzden çok fazla anlam barındırır. Toplumların; “nesneleri, sahneleri veya olayları nasıl algıladıklarına; cümleleri

ve hikayeleri nasıl ürettiklerine, anladıklarına, nasıl böyle davrandıklarına dair” (Dijk, 2019: 96) önemli ip uçları sunar. Dolayısıyla romanda da başkışı Ahmet Efendi’nin yakın dostu Hulûsi’nin cariyelerle ilgili sözleri toplumun bu olumsuz söyleminin ya da kalıp yargılarının bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir: “Azizim, ben kadınların çokluğunu severim. Zengin olsaydım, iki düzine cariye alırdım” (2007: 141). Burada iradeleri yok sayılan, pasif ve edilgin kimlikleri ile nesneleştirilen cariyelerin toplumsal algısına dair önemli bilgiler mevcuttur. Cariyelerin kimlikleri gibi ruhlarının da örselendiği ve iki düzine şeklinde satın alınan bir eşyaya ya da metaya dönüştürüldüğü görülür. Toplumda ötekileştirilmek istenen “canlı bir insan[ın], bir rakam haline dönüştüğü zaman” (Fromm, 2016: 230) onların silikleştirilip yok edilmeleri daha kolaydır. Bir şeye, eşyaya ya da rakama dönüştürülen cariyelerden geriye sadece bir haz imgesi hâline gelen “ıskartaya çıkan” (Bauman, 2018: 24) bedenleri kalır. Toplumsal hayat içerisinde cariyelerin insani duygulardan arındırılıp nesneleştirildiği bir diğer roman ise Halit Ziya Uşaklıgil’in kaleme aldığı *Ferdi ve Şürekâsı* isimli eserdir.

Farklı sosyal çevrelere mensup bireylerin zorla evlendirilmesi sonucu yaşanan trajedinin ele alındığı Halit Ziya Uşaklıgil’in *Ferdi ve Şürekâsı* romanı 1896 yılında yayımlanır. İki farklı toplumsal sınıfa mensup olan Hacer ve Hacer’in babasının sahibi olduğu Ferdi ve Şürekâsı Ticaretgâhı’nda muhasebeci olarak çalışan İsmail Tayfur’un evlenmesi ile sürüklendikleri hazin son, realist bir bakış açısıyla aktarılır. Babasını kaybettikten sonra okulu bırakmak zorunda kalan ve eve bakmakla yükümlü olan İsmail Tayfur, küçükken babasının yanlarına aldığı kimsesiz, fakir Saniha’ya âşıktır. Gönüllü Saniha’dan yana olan İsmail Tayfur, çevre baskısı ile güzelliği ve maddi gücü simgeleyen Hacer ile evlenir. İsmail Tayfur’a büyük bir aşk besleyen Saniha ise sevdiğinin rahat bir yaşam sürmesi için bu evliliği içi kan ağlayarak da olsa destekler. İsmail Tayfur’un bir üst sınıfa çıkma vasıtası olan bu evlilik, iki gencin hazin sonuna sebep olur. Romanın sonunda Hacer, İsmail Tayfur’un Saniha’ya olan aşkını öğrenmesi ile çıkardığı yangında yanarak ölürken; İsmail Tayfur ise bu hadisede aklını yitirir.

Romanda aşk-para çatışmasının yanı sıra toplumun alt tabakalarının maddi ve manevi sömürüsü işlenir. İki farklı sosyal sınıfa mensup olan aileler, Hacer’in ve İsmail Tayfur’un evliliği vesilesi ile bir araya getirilir ve aradaki sınıfsal fark ön plana çıkartılır. Ferdi Efendi’nin maddi gücünü ve zenginliğini gösterime sunan konağı, iki aile arasındaki sınıfsal farkı ortaya koyar. “İlk defa kısmen Ferdi ve Şürekâsı’nda

rastladığımız çeşitli sosyal tabakalara mensup insanların vücuda getirdiği gerçek hayat tabloları, Mai ve Siyah’tan itibaren yazarın eserlerine hâkim olmağa başlar” (Kerman, 2008:77). Romanda sosyal sınıflar arasındaki statü ve güç farkı bu konak içinde Hacer ve halayıkı Melekzat ilişkisi üzerinden de ele alınır. “Melekzat, Halit Ziya’nın romanlarındaki kadın kişilerinin aşırı nesneleştirme eğiliminin uç bir örneğidir. Onun iradede yoksun bir kişiliğin ürkütücü özelliklerini görürüz” (Finn, 1984:144). Melekzat’a yüklenen bu ürkütücü özellikler, toplumda cariye damgasının ne kadar güçlü hissedildiğini ortaya koyar niteliktedir. Babasının zenginliği sayesinde güçlü bir sosyal statüye ve maddi güce sahip olan Hacer’in, hizmetine verilen Melekzat’a karşı olumsuz bakış açısı ve dışlayıcı davranış biçimi sınıfsal hâkimiyetin ne kadar baskın olduğunu gösterir. Romanda ezen ve ezilen sınıfların güç çatışması Hacer ve Melekzat üzerinden tartışmaya açılır. Özne kimliği ve kişiliği dumura uğratılan Melekzat, evdeki bir eşyadan ya da nesneden farklı görülmez: “Bu kız, o kızlardandır ki onlar, evin bir köşesine konacak tuhaf bir heykel, yahut arabanın bir tarafına atılacak güzel bir ziynet (süs) gibi alınır” (2016:63-64). Toplumdan ötekileştirilen kişilerin duygularından sıyrılıp bir metaya dönüşmesi Melekzat’ın içinde bulunduğu durumu ortaya koyar. Melekzat, “kendi kendisi olmaktan çıkmış durumda ve bu ötekileşmede insan en temel niteliğini yitirmekte[dir]” (Gasset, 2014:33). Bu bağlamda duygularını, iradesini ve özgürlüğünü yitiren Melekzat’tan geriye sadece parçalanmış ve kuşatılmış bedeni kalır. “Bu beden, sürekli olarak başkalarının bakış ve konuşmaları[yla] uygulanan nesneleştirmeye maruz kalır” (Bourdieu, (2015: 87). Ayrıca geriye kalan bu beden “ötekinin, yokluk halindeki tekinsiz varlığından arta kalan iz” (Butler ve Athanasiou, 2017: 43) olarak da değerlendirilebilir. Örselenen kimliği ve bedeni ile Melekzat üzerinden toplumda ötekileştirilmenin boyutları ve dehşeti gözler önüne serilir.

Konağın hanımı sayılan Hacer’in tahakküm kurduğu Melekzat, cariye, hizmetçi ya da köle statüsüyle Hacer’in sosyal konumuna ve güçlü kişiliğine karşı değer olarak çizilir. Tahakküm eden efendi ve tahakküm edilen köle bağlamında yorumlanacak bu ilişki iki zıt kutup üzerine inşa edilir. Yani “sınıf yaşamını tanımlayan düşünce alışkanlıkları kişisel tahakküm ilişkisinde ve onur, değer, erdem karakter ve bunun gibi türev, haksız kavrayışlarda varlığını sürdürür” (Veblen, 2015:337). İradesine egemen olanların istediği gibi kullandığı, sevdiği, hırpaladığı ve azarladığı bir şeye dönüşen Melekzat, insandan çok duygusuz bir makine olarak nitelendirilir: “Evde hâkim olanlar,

birisini sevmek isterlerse o hazırdır, onu sevebilirler; birisini dövmek isterlerse o hazırdır, onu dönebilirler; o, öyle bir şeydir ki her ihtiyaca hizmet etmek için bulun durulur; dövülür, sevilir, okşanır, azarlanır!” (2016:63). Bu ihtişamlı konakta, biz öznesini temsil eden mütehakkim grubun; otoriter, buyurgan tavırlarıyla Melekzat’a karşı sergilediği bu haksız ve keyfi tutum, ötekileştirilenlerin ya da damgalananların toplumsal algısını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Konakta güçlü bir otoritenin iradesine tabii kılınan Melekzat, “bu hayatı kısıtlanmış bir dünyada geçirmeye boyun eğmek zorunda” (Goffman, 2020: 50) bırakılır. Cariyelere karşı geliştirilen bu dışlayıcı ve aşağılayıcı davranış kalıpları karşısında; pasif bir kimliğe bürünen Melekzat, sadece efendisi için var olan bir köleye dönüştürülür. Bu köle ya da cariye, efendisinin keyfine ve gönlüne göre yaşamaya mahkûm edilir.

Melekzat, sahibi ya da efendisi konumunda olan Hacer’in şımarıklıkları ile hırpaladığı ve can sıkıntısını giderdiği bir kukla olarak görülür. Bir kukla gibi Melekzat’ın da iradesi sahibi olan Hacer’e geçer. Hacer, kukla olarak gördüğü Melekzat’a istediği gibi davranma kudretine ve özgürlüğüne sahiptir. Melekzat’ın ne düşündüğünün hiçbir önemi yoktur:

Hacer, oynamak için birisine muhtaçtı, iste ona Melekzat’ı vermişlerdi. Hacer, çocuklarda hiss-i cibilli-i hyanet saikasıyla [yaradılıştan gelen hainlik duygusu sebebiyle] birisini dövmeye ısırma, çimdiklemeye, oyuncağına hiddet ettiği [kızdığı] canı sıkıldığı vakit bir şeyden öfke çıkarmaya, canı sıkıldığı vakit birisiyle uğraşmaya; yahut ara sıra kalb-i beşerde [insan yüreğinin] doğan hiss-i muhabbet icabıyla [sevgi duygusuyla] birisini öpmeye, ona sarılmaya, halıların üstünde iki kedi yavrusu gibi yuvarlanmaya muhtaçtı; işte ona Melekzat’ı vermişlerdi (2016:63-64).

Hacer’in evlilik hazırlıkları esnasında Melekzat’ın fikir beyan etmek istemesi karşısında Hacer’in aşağılayıcı tavırları Melekzat’ın “efendisi” nezdinde de algısını ortaya koyar. Hacer’e yardımcı olmak isteyen Melekzat verdiği fikirlerle “budala” addedilir. Melekzat’ın tavsiyelerine sinirlenen Hacer, kendisinden çok düşük bir konumda olan bir cariye kendisine akıl vermesine tahammül edemez. Gelinliğini seçerken dahi Melekzat’ın iyi niyetiyle fikrini beyan etmesine karşılık Hacer’in “- Sen anlamazsın ki” (2016: 205) aşağılaması Hacer özelinde toplumun Melekzat’ı damgalamasını ve olumsuz bakış açısını gösterir.

Hacer, bir cariye olan Melekzat’ın fikirlerine önem vermediği gibi Melekzat’ı tüm olumsuzlukların ve kötülüklerin müsebbibi olarak gördüğü için “Melekzat’[1] hep azarla[r]” (2016: 168). Toplumdan ötekileştirilenlerin bütün olumsuz hadiselerden mesul

tutulmaları ve günah keçisi addedilmeleri bu bağlamda Melekzat için de geçerlidir. Melekzat, Hacer'e yaranmak için ne kadar çabalasa da Hacer tarafından her fırsatta aşağılanmaktan, azarlanmaktan kurtulamaz. Melekzat da Dilber gibi efendileri nezdinde insani bütün değerlerini kaybeden, cansız bir varlık olarak görülür. Sosyal sınıflar arasındaki bu tahakküm ve baskı, damgalananların ya da ötekileştirilenlerin maruz kaldığı şiddetin boyutlarını tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Anlatıcının, damgalananların toplumsal algısını bu kadar realist ve çarpıcı bir üslupla aktarması önem arz eder. Farklı sosyal tabakalar arasında gerçekleşen bu çatışmada anlatıcı, haksızlığa uğrayan mağdurlardan yana bir tavır takınarak başka bir deyişle cariyelerin sosyal konumlarını bütün gerçekliğiyle yansıtarak cariyeliğe doğrudan karşı çıkar. Realist bir tavır takınan anlatıcı, cariyeliği iyi ve güzel göstererek romantize etmez.

Köleliğin işlendiği bir diğer eser olan *Aşk-ı Memnu* romanında da Beşir de realist bir tavırla aktarılır. Beşir'le birlikte sosyal sınıf farkının toplumdaki yansımalarını göz önüne seren" (Atlı, 2017: 100) anlatıcı yazar, köleleleri efendilerinin gözünden değerlendirir. Vereme yakalanan Beşir'in hastalığıyla ilgilenen Nihal, bu köleye sürekli sevgiyle ve merhametle yaklaşır. "Beşir hasta... Evin içinde bunu benden başka gören yok" (408) diyen Nihal'in merhamet duygusu da üstünlüğünü ortaya koyar. Merhamet ya da acıma duygusu üst sınıfın, güçlünün ve aynı zamanda tahakküm edenin; kendinden aşağısına ya da zayıfa karşı gösterdiği bir duygudur. Dolayısıyla romana habes bir köle olarak taşınan, ince ve hastalıklı vücudu ile Beşir, acınası bir kişilik olarak görülür. Beşir'in günden güne ilerleyen hastalığını, Adnan Bey'in yalısında hiç kimse önemsenmezken; Nihal'in Beşir'e tavırları yalıdakilerden çok farklıdır. Ölünceye kadar Beşir'in yanında olan ve hastalığı boyunca Beşir ile yakından ilgilenen Nihal, günden güne çehresi daha da solgun bir hâle gelen bu köleye karşı duygularını "Beşir'ime ağlamak istiyorum..."(409) sözüyle ifade eder. Sosyal hayatın içindeki kölelerin temsilcisi olan Beşir'e karşı umursamaz tavırlara karşın; Nihal'in acısından ağlamak istesi bu sosyal sınıfın toplumsal algısını ortaya koyar. Bir köle olan Beşir, bu bağlamda ya görmezden gelinir ya da hâline acınacak bir durumda görülür. Bu üstten bakış ya da dışlanmışlık da damgalananların, damgalayanlar nezdindeki sosyal konumunu ortaya koyar.

Kölelik ve cariyelik inceleme konusu olan romanlarda farklı perspektiflerle değerlendirilir ve kurgusallaştırılır. Dönemin pek çok yazarının annesinin cariyeye oluşu ya da cariyelerle dolu konaklarda yetişmeleri bu meselenin realist bir çizgide ele alınmasına

imkân tanır. Çoğu zaman tek renkli, tek sesli ve tek boyutlu olarak roman taşınan cariyelerin, pasif kişilikleriyle toplumun ezici davranışları ve tahakkümü karşısında gerçek kimliklerini yitirdikleri görülür. Kendilerine giydirilen kimliklere uygun hareket eden bu sosyal sınıf, romanlara farklı bakış açılarıyla aktarılırlar. *Sergüzeşt*'te Dilber'e karşı efendilerinin ezici davranışları ve tüm gerçekliği ile ortaya koyulurken, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi* romanında ise Canan çevre tarafından aşağılanmaktan ziyade özenilecek kadar olumlu bir atmosferde tasvire konu olur. Aynı sosyal sınıfın, birbirine bu kadar zıt bakış açılarıyla ele alınmaları; inceleme konusu olan romanları, damgalama kuramı bağlamında değerlendirmeye imkân tanımıştır.

2.1.2. Dul Kadınlık

Tarih boyunca sürekli baskı ve sömürüye maruz kalan kadının, toplumdaki algısı, içinde bulunduğu kültür ve inanç sistemleri ile izah edilebilir. Yani sürekli ayrımcı bir davranış biçimi ile karşı karşıya bırakılan kadın cinsine yüklenen negatif değerler, damgalar ve imajlar bu cinsin ataerkil kültürde, nasıl konumlandırıldığı ve anlamlandırıldığıyla açıklanabilir.

Pek çok toplumda, kadının ikinci sınıf insan muamelesi görmesi de ataerkil kültürde erkeğin iktidar olma gücüyle ilgilidir. “Bu tür ataerkil sistemlerde, erkekler en önemli iktidarları ele geçirerek, aile ve site üzerinde, neredeyse her şeye kadir bir Tanrı gibi hüküm sürmekle yetinmezler. Bunlara ek olarak bir de, böylesi bir dengesizliği meşru kılacak bir inanç ve değer sistemi dayatmak zorundadır” (Badinter, 1992: 83). Sırtını kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratılmasına, bir erkeğin dört kadınla aynı anda evlenebilmesine, ya da cariye getirmesine yaslayan bu değer sistemi, kadını erkeğin aşağısında görür. Bu durum erkeğin kadına şiddetini ve sömürsünü meşrulaştırır. Kadın ve erkeği karşı karşıya getiren bu güç dengesizliği, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en bariz örneğini oluşturur. Dolayısıyla erkeğin bakış açısıyla değerlendirilen ve toplumsal kurguda bir konum atfedilen kadın, sırf cinsiyetinden dolayı dışlanmaya, haksızlığa ve ötekileştirilmeye mahkûm edilir. “Tarih boyunca, hem erkeklerin hem de kadınların, mensup oldukları sınıf, ırk, dinsel topluluk vb. nedeniyle tarihsel geleneğin dışına itilmeleri çok sık rastlanan bir olgu, ama hiçbir erkeğin salt cinsiyeti nedeniyle dışlandığı görülüyor” (Berktaş, 2010: 21). Cinsiyetinden dolayı toplumda sadece kadın, bir

ayrımcılığa maruz kalır. Kadına yüklenen bu olumsuz değerler onu, toplumda eleştirilmeye ve yargılanmaya açık hâle getirir. Nitekim, “Kadının yüzünün karası, erkeğin elinin kınası” atasözü de toplumdaki cinsiyet eşitsizliğinin boyutlarını ortaya koyar.

Toplumda kadınlara, erkeklere gösterilen iyi niyet ve müsamaha gösterilmez ve aynı hatayı ya da suçu paylaşan kadın ve erkek toplumda aynı muameleyi görmez. Çoğu meselede çoğu zaman kadınlar hatalı bulunur ve yaftalanır. Bu durumu biten bir evlilikten sonra, kadın ve erkeğin farklı statüler kazanması da örneklendirilebilir. Boşanan bir çiftin, ya da ölüm vs gibi nedenlerle dul kalan kişilerin, toplumsal algısı bu bağlamda; farklılık gösterir. Ataerkil toplumda erkeğe çok yüce bir konum ve kusursuz özellikler atfedildiği için, her durumda erkeğin haklılığına ve masumluğuna inanılır. Bu yüzden de biten bir evliliğin başarısızlığı çoğu zaman kadına yüklenir. Yani yuvayı dışı kuşun yaptığına dair inanç, aynı şekilde sürdürülür ve yuvayı yapanın da bozanın da kadın olduğu düşünülür. Boşandıktan sonra erkek hayatına aynı statüyle devam edebilirken; kadın toplumun yargılamasına ve yaftalamasına maruz kalır. Bazı toplumlarda dul kadının yaşam hakkı dahi elinden alınır. Gayatri Chakravorty Spivak, *Madun Konuşabilir Mi?* eserinde Hindistan’da kocası ölen kadınların da kendilerini öldürdüğünü söyler: “Hindu dul kadın ölmüş kocasının yakıldığı odun yığınının üstüne çıkar ve orada kendini kurban eder. Bu, dul kadının kendini feda edişidir” (2020: 84). Baskın ataerkil kültürün yoğun hissedildiği bu toplumda, ölen adamın odun ateşinde sadece karısının kendisini kurban etmesine izin verilmesi önemli mesajlar barındırır. “Hindu antikitesinde, başka birinin yakıldığı odun yığnında kendini kurban eden erkeklere dair az sayıdaki örnek, bunların bir efendiye ya da üstün birine karşı duyulan heyecan ve adanmışlığın kanıtlan olarak zikredilmesi itibarıyla, ritüeldeki tahakküm yapısını gözler” (Spivak, 2020: 84) önüne serer. Hint toplumunda çok uzun süre devam eden bu gelenek ile kadının ölmesiyle kocası hayatını aynı şekilde sürdürme şansına sahipken; kadın, bu şanstı mahrum bırakılır. Bu geleneksel toplumlarda “madun” kadının, tek başına varlığı bir anlam ifade etmez. Kadın kimliğini anlamlandıran, tamamlayan ve devamlılığını sağlayan bir erkek kimliğe ihtiyaç duyulur. Dolayısıyla toplumda kadının, evlendikten sonra geri kalan hayatına kocasıyla devam etmesi aksi hâlde; kendisine yapıştırılan dul kadın damgasıyla aşağılanma, dışlanma ve hatta toplumdan çıkarılma baskısı ile karşı karşıya kalması söz konusudur. Boşanmış bir kadının dul olarak damgalanması, toplumun aile ve evliliğe dair bakış

açısını ortaya koyar. Bu bakış açısına çoğu zaman, hâkim olan gelenek, inanç ve ataerkillik gibi zeminler yön verir. Bu zeminler üzerine inşa edilen evliliklerin, neredeyse tüm mesuliyeti kadına yüklenir. Bu yüzden evliliği sürdüremeyen kadınlar, hem başarısızlıkla hem de uyumsuzlukla itham edilir.

Ataerkil kodlar ve geleneksel yaptırımlarda dul bir kadının çoğu zaman sadakatsizlikle ve ahlaksızlıkla bağdaştırılması, kadın cinsinin bir erkeğin varlığıyla ideal bir değer bulması ile ilgilidir. Çoğu zaman toplumda dul kadın, sömürüye açık bir hâlde görülür, nitekim ataerkil zihniyete göre başında erkeği olmayan bir kadın, her bakımdan savunmasız addedilir. Hem cinsel hem de maddi açıdan istismar edilebilecek zayıflıkta görülen dul kadına karşı geliştirilen bu aşağılayıcı bakış açısı, baskın ataerkil yapının kadın üzerindeki tahakkümünü gösterir. Toplumun değer yargılarını ortaya koyan; atasözü, deyim ve türkülerde ve romanlarda da özellikle boşanmış kadına dair bu olumsuz düşünce sürdürülür. Pek çok atasözü, dul kadının topluma olumsuz bir imajla kodlandığını gösterir: “Tarlayı düz al kadını kız al”, “İnanma dul garının sözüne”, “Dul karı, kendi sabunuyla yıkanır” gibi örneklerden anlaşılabileceği gibi toplumsal yapıda dul kadını farklı gerekçelerle onaylamayan ve itibarsızlaştıran bir görüş ve inanış vardır. Dul kadının, toplumun kendi üretimi olan atasözü ve deyimlere konu olması da toplumda damgalandığını gösterir. Dul kadına dair olumsuz yargılar pek çok romanın kurgusunda da sürdürülür. Bu romanlardan biri de Ahmet Mithat Efendi’nin kaleme aldığı *Dürdane Hanım*’dır. Romanda, boşanmış bir kadın olan Mısırlı Ulviye’ye çevrenin olumsuz bakış açısı ve davranış kalıpları, dul damgasının toplumda ne kadar güçlü olduğunu gösterir niteliktedir.

1882 yılında yayımlanan *Dürdane Hanım* romanı, toplumsal cinsiyet eşitsizliği odağında Dürdane ve Mergup’un ilişkileriyle tartışmaya açılır. Romanda, evlilik dışı birliktelikle hamile kalan Dürdane’nin çevrede hissettiği baskıyla sürüklendiği trajik son realist bir tutumla kurguya taşınır. Roman, toplumda kadın ve erkek eşitsizliğini tartışırken; kadının, pek çok durumda yargılanmaya ve damgalanmaya karşı savunmasız olduğunu göstermesi bakımından önem arz eder. Geleneksel normların güçlü olduğu toplumlarda, kadınla ilgili oluşturulan değer yargılarının ihlal edilmesinin ya da yok sayılmasının sebep olacağı olumsuzluklar, evlilik dışı hamile kalan Dürdane’nin ve evliliğinin bitmesi ile dul kalan Ulviye’nin yaşam hikâyeleriyle anlatılır.

Mergup'a âşık olan ve onun evlenme vaatlerine kanan Dürdane, hamile kalmasına rağmen Mergup'u evliliğe ikna edemez. Hamile bıraktığı kadının zaaflarından ve teslimiyetinden rahatsız olan Mergup'un çocuğunu sahiplenmemesi ve Dürdane ile evliliğe yaklaşmaması toplumda kadınların eril bir bakışla değerlendirildiğini ve yargılandığını gösterir. Toplumda çok güçlü hissedilen bu eril bakış karşısında; Dürdane'nin yardımına yan konağında oturan hemcinsi Mısırlı Ulviye'nin koşması kadın dayanışmasını ortaya koyar. Dürdane'nin odasına bağladığı telefon hattıyla Dürdane'nin Mergup ile yaşadığı her şeye vakıf olan Ulviye, erkek kılığına girip Dürdane'nin çocuğunu doğurması için ebe kaçırmaya kadar birçok aksiyonun içine girer. Ataerkil toplumda, ““Tabi ol ya da ö”” belki ilk bakışta abartılı bir buyruk gibi görünecektir, fakat pek çok kadın kendisine yöneltilmiş mesajın bu olduğunu bilir” (Butler, 2021: 170). Toplumun, kadın kimliğine dair bu sert mesajı, Ulviye'yi farklı önlemlere ve çözümlere yöneltir. Ataerkil normların çok güçlü hissedildiği toplumda, bir kalıba ya da şekle sokulup tahakküm kurulmaya çalışılan kadın cinsine dayatılan bu zorbalık ve şiddet *Dürdane Hanım* romanında kadın dayanışması ve erkek kimliğine bürünümlere aşılma çalışılır.

Romanda kadın kimliğinden dolayı damgalanan sadece Dürdane değildir, Mısırlı Ulviye de kadın kimliğiyle var olabilmenin bütün güçlüklerini göğüslemek zorunda bırakılır. Kocasının ölümü ile “dul” damgasını yiyen Ulviye'nin bu damgası neredeyse tüm kimliğini kaplar. Anlatıcının Ulviye'yi tanıtırken dul bir kadın olmasını vurgulaması da bu damganın toplumda ne kadar güçlü hissedildiğini gösterir: Mısırlı Ulviye Hanım babasıyla birlikte İstanbul'a geldikten sonra “zevci Mısır'da kalarak bilahare vefat etmekle Ulviye Hanım dul kal[ır]” (2000: 597). Anlatıcının, Ulviye'yi tanıtmaya başlarken; yaşını, güzelliğini, varlıklı ailesinden önce dul bir kadın olduğunu söylemesi Ulviye'nin damgasının toplumsal kimliği olarak algılandığını gösterir. Kadın kimliği toplumda çoğu zaman ön yargılar ve kalıp yargılarla inşa edilir. Yani “toplum, kişileri kategorize etme araçlarını ve her bir kategorinin mensupları için sıradan ve doğal olduğu düşünülen nitelikler bütününe tesis eder” (Goffman, 2020:28). Bu nitelikler toplumda kadının damgalanmasının ya da yüceltilmesinin kıstaslarını belirler. Anlatıcının Ulviye'nin özelliklerini sıralarken dul olmasını birinci özelliği arasında zikretmesi Ulviye'nin toplumda hazır şemalarla algılandığını ve kategorize edildiğini gösterir: “Ulviye Hanım ancak yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında bir taze duldur. Kendisi bir az

esmerceyse de çehresi o kadar latif ve vücutça o derecelerde mütenasiptir ki biraz dikkatle temaşa edenler kendisini en güzel kadınlardan addederler” (2000: 597). Anlatıcının Ulviye’den her bahsedişinde dul olduğunu vurgulaması, damganın bireylerin bir uzvuna dönüşmesi, kişiliğiyle bütünleşmesi ve hatta bazı durumlarda kişiliğinin önüne geçmesini görmek bakımından dikkate değerdir.

Romanda, dul damgası, Ulviye’nin komşusu Dürdane’yi tanınmasına bile bir engel olarak görülür. Dürdane’yi kendi çabasıyla tanıyan, araştıran Ulviye’nin daha önce Dürdane ile bir münasebete girmemesi anlatıcı tarafında bekar bir kızla dul kadının toplumda birbirine denk olmadığı ve toplumun iki zıt kutbunu oluşturmalarına bağlanır. Anlatıcının, dul bir kadının bekâr bir kızla bir araya gelmesinin hoş karşılanmayacağını söylemesi; Ulviye’nin taşıdığı damgadan dolayı sosyal ilişkilerinde de kısıtlanmak istendiğini gösterir. Dul bir kadın çevrede olumsuz bir algı oluşturduğu için Ulviye ve Dürdane, “nasıl münasebet bulunabilir ki, birisi yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında bir taze dul ve diğeri on yedi on sekiz yaşlarında bir bakir kız olduktan maada Ulviye gayet serbest mizaçlı ve Dürdane ise gayet mahcubiyet içinde terbiye edilmiş bulunduğundan her halleri yekdiğerine zıt ve mu'aneddir” (2000: 599). Dul bir kadın olarak Ulviye’nin toplumda serbest bir kadın olarak kodlanması toplumsal normların baskınlığını da ortaya koyar. Toplumsal normların bu güçlü etkisi ile Ulviye ezberler ve ön yargılarla itham edilir. Anlatıcının, çevrenin Ulviye hakkındaki haksız söylemlerini “‘Alemin ağzı torba değil ki büzesin!’ derler. Ne kadar doğru bir sözdür” (2000: 597) şeklinde dile getirir ve dul kadın kimliğinin toplumda hoş karşılanmadığını, onaylamadığını gösterir. Ulviye, romanda dul bir kadın olarak erkeklere rahat ilişki yaşayan bir tip olarak çizilir:

Başka sermaye-i sohbeti olmayıp yalnız şuna buna kancayı takmakla medar-ı kelim bulanlar Ulviye Hanım hakkında türlü sözler söyleyip Çamlıca ve Bağlarbaşı seyirlerini ve gece mehtap safalarını pek ziyade sevdiğinden ve bu eğlencelerde ise mutlaka arkası sıra bir de erkek koşturduğundan filandan bahsederlerse de biçare kadıncağızın arabası, kayığı bile yoktur. Dedikleri gibi bir kadın olsa hiç olmazsa hanesinde bir arabayla bir kayık olsun bulundurmaz mı? (2000: 597-98).

Dul bir kadına toplumun bakış açısını ortaya koyan bu paragraf, “damga[nın] gerçekten de nitelik/sıfat ile stereotip arasındaki bir nevi özel ilişkidir; bununla birlikte, toplumun hemen hemen her alanda itibarsızlaştırıcı etki yaratan nitelikler/sıfatlar” (Goffman, 2020: 29) taşıdığını ortaya koyar. Toplumsal yapının dul bir kadın olarak lekelediği Ulviye’ye, yüklenen olumsuz niteliklere karşın; anlatıcı aslında bu algının çok da gerçeği yansıtmadığını belirtmek ister. Bunun için de çevrenin dul bir kadın olarak

farklı yaklaştığı Ulviye'nin, özgür ruhlu ve maceraperest kişiliğiyle “düzme âşıklarla” eğlenip alay ettiğini dile getirir.

En doğrusu istenilir ise Ulviye Hanım bazı zevatla olan muhaberesinde pek büyük eğlenceler bulur ise de muhabere eylediği zevatın kaffesi bu kadın hakkında pek beyhude ümitlere düşmüşlerdir. Kendisine her kim arz-ı aşk u iştihak eylemişse o adamı adeta ırz düşmanı bir çapkın tanıyarak, fakat mücerret onun öyle düzme olan ahval-i aşıkaneşiyle bir güzelce eğlenmek fırsatını da kaybetmez (2000: 598).

Anlatıcı, Ulviye'ye toplumun yargılayıcı bakış açısıyla değerlendirse de zaman zaman da dul bir kadının toplumsal algısının her zaman gerçeğe örtüşmediğini de vurgulayacak açıklamalar yapar. Toplum tarafından dul bir kadın olarak davranışları kısıtlanan Ulviye, gönlünce eğlenmek için tebdili kıyafet yaparak Acem Ali Bey takma adıyla bir erkek kimliğine bürünür. Ulviye, bu erkek kimliğiyle istediği mekâna gitme, istediği gibi eğlenme ve istediği gibi davranabilme özgürlüğüne kavuşur ve toplum baskısını bertaraf etmeyi başarır. Acem Ali Bey kılığıyla istediği maceralara atanan Ulviye, Mergup Bey tarafından duyguları sömürülen Dürdane'ye elinden gelen yardımı yapar. Dürdane'nin intikamını almak için Mergup Bey ile yakınlık kuran Ulviye'ye Mergup'un bakış açısı da toplumun dul bir kadına olumsuz tutumunu ortaya koyar.

Ulviye'yi yazdığı mektuplarla kandırmaya çalışan Mergup'un zihnine dul bir kadının hatalı ya da kusurlu kodlandığı görülür: “Mısırlı esmer yosmaya vusul ancak kendisini beka-yı muhabbetten temine menfit olduğunu nazar-ı dikkate alarak hatta Dürdane gibi onu dahi tehhül arzularıyla aldatmaya başlamış ve kendisi gibi bir taze dulun kendi nazarında bakirlerden hiç bir farkı olmayacağını bile arz etmeye kadar var[ır]” (2000: 623). Anlatıcı, Mergup'un Ulviye hakkında zihninden geçirdiği “Mısırlı yosma” tabiriyle Ulviye'ye karşı damgalayıcı tutumunu ifşa eder. Dul bir kadının “yosma” olarak anılması toplumda ötekileştirilenlere karşı aşağısıyıcı ve küçük düşürücü tavrı ortaya koyar. Dul bir kadına yapııştırılan “yosma” damgası onun toplumda hem bedeniyle hem de kişiliğiyle tekinsizliği sembolize ettiğini gösterir. Bu durum, dul bir kadının eril bir bakış açısıyla değerlendirildiğini ve sömürüye açık bir varlık ya da bir nesne olarak görüldüğünü gösterir. Pierre Bourdieu, “kadınları, varlığı (esse), algılanan-varlık (percipi) olan sembolik nesneler halinde oluşturan eril tahakküm[ün], onları daimi bir bedensel güvensizlik, hatta sembolik bağımlılık halinde tutmak gibi bir etkiye sahip” (2015: 87) olduğundan bahseder. Dolayısıyla toplumda nesneleştirilen kadınlara şiddetin bir yansıması da söz konusu olan damgalamadır. Bu damgalamayla gözden düşürülen ve

itibarsızlaştırılan Ulviye'nin kişiliğiyle bağdaştırılan olumsuz özellikler, toplumsal kimliğine de lekeler. “O hâlde kişisel tanımlama ile toplumsal tanımlama birbirini etkilerler” (Goffman, 2020:29). Ulviye çevresi tarafından toplumsal kimliği ya da damgası üzerinden konumlandırılır. Mergup'un dul bir kadın olarak düşük bir sosyal statüde gördüğü Ulviye'yi elde etmek için ona bekâr bir kadından farkı olmadığını söylemesi de bu durumla ilgilidir. Ulviye'yi bekâr bir kadının itibarında ve statüsünde gördüğünü söyleyerek Ulviye'nin damgasını görmezden geldiğini ima eder.

Romanın sonunda bütün çabasına rağmen Dürdane'yi topluma kazandıramayan ve ölümüne mâni olamayan Ulviye'nin, Sohbet Ağa ile evlendiği öğrenilir. Genç, güzel, varlıklı olan aynı zamanda üç dört dil bilen, roman okuma gibi alışkanlıklara sahip eğitilmiş bir kadını temsil eden Ulviye'nin, adam öldüren, hapis yatan, fakir bir kayıkçı olan Sohbet Ağa ile evlenmesi toplumda damgasından kurtulamadığını gösterir. Romanda her bakımdan idealist bir kadın görünümündeki Ulviye üzerinden dul bir kadının, ancak kendisinden pek çok bakımdan düşük vasıflarda bir erkek tarafından kabul edilebileceği gösterilir. Dul kadının bu olumsuz algısı pek çok romanda sürdürülür. Ahmet Rasim'in kaleme aldığı *Meyl-i Dil* (1891) romanında dul kadın meselesi doğrudan işlenmese de toplumun, dul kadına karşı bakış açısını ortaya koyması bakımından önem arz eder.

Kadın-erkeğin meşru olmayan ilişkiler yaşamalarının olumsuz sonuçlar doğuracağını anlatan romanda, anlatıcı sık sık araya girerek önemli mesajlar verir. Perver, akrabası Şâdi ile yaşadığı tensel birliktelikten hamile kalır, ancak Şâdi bu çocuğu istemez. Bu tensel yakınlık, roman boyunca “Perver'in namusunun kirlendiği” üzerinden vurgulanır. Perver de yaşadığı cinsel yakınlıktan dolayı Şâdi'ye “Namusuma sürdüğünüz lekeyi tamir etmek zamanı geldi” (2020: 87) sözleriyle evlenme isteğini dile getirir. Ancak Şâdi tarafından terk edilen Perver, büyük bir yıkım yaşar. Toplumda dul bir kadın olarak yaşamının güçlüğü düşünür ve büyük bir çaresizliğe düşer. Şâdi ise Perver'in duygularını önemsemeyip Dilber isminde düşmüş bir kadına aşık olur. Dilber, kumar düşkünü sevgilisi Emin için Şâdi'den para koparmaya çalışan “hafif meşrep” bir tip olarak anlatılır.

Perver ve Şâdi'nin tensel birlikteliğini ve Perver'in Şâdi'den hamile kaldığını öğrenen Emin, bu durumu kendi lehine kullanır. Şâdi'nin Perver'i terk ettiğini duyunca

hemen harekete geçer ve Perver'in karşısına çıkar. Emin, Perver'in en hassas olduğu konu olan "kirlenen geleceği" üzerinden konuşmasına giriş yapar. Emin, "gece sabaha kadar düşünerek bundan sonra istikbalinize sürülecek lekeyi mülâhaza ettim" (2020: 87) sözleriyle Perver'in içinde bulunduğu kötü duruma işaret eder. Bu alıntıyla dul kadının, toplum tarafından nasıl damgalandığı ve lekелendiğı gösterilir. Emin, sözlerine "namusunuzun onun elinde mahvolduğunu duydum" (2020: 87) şeklinde devam eder. Emin, dul bir kadın addettiğı Perver'i himaye etme ve evlenme vaadiyle kandırır. Emin'in, Perver'den para koparmak için kurduğı bu ilişki, toplumun dul kadını sömürölmeye açık vaziyetini ortaya koyması bakımından önem arz eder. Bu bölümde anlatıcı araya girer ve dul kadının toplumda nasıl nesneleştirildiğini ve sömürölme aracına dönüştüğünü ortaya koyar: Emin, "kurduğı planın derece-i ehemmiyetini takdir ederek onlarca "av tavuğı" denilen zengin dulların ne derece muhassenatı [güzellikleri] dai [duacı] olduğunu düşünür, bu hususta ne derecelere kadar isabet ettiğine inanır" (2020:87). Dolayısıyla kumar düşkünö bir tip olan Emin'in, bu kötü alışkanlığı için dul bir kadın olan Perver'i maddi kaynak olarak görmesi, dul kadının toplumdaki olumsuz algısını gösterir.

Dul bir kadının, başka bir erkek tarafından himaye edilmeden tekrar toplumla bütünleşemeyeceğı fikri ya da görüşü bütün romanlarda aynı şekilde sürdürölmez. Erkek yazarların bakış açısıyla kaleme alınan *Dürdane Hanım* ve *Meyl-i Dil* romanlarında dulluk güçlü bir damga olarak gösterilse de Fatma Aliye'nin *Muhadarat* romanında dul bir kadının damgasının silinebileceğı ve toplumla bütünleşebileceğine dair bir görüş vardır. Damgalama bakış açısıyla ilgili bir durum olduğu için aynı olay ya da durum kadın bir yazarın dünyasından farklı yorumlanır.

Muhadarat (1892) romanında; evlilik, cariyelik, kadının sosyal konumu ve toplumsal kimliğı gibi meseleler cinsiyet eşitsizliğı odağında ele alınır. Fâzıla, Remzi adındaki züppe tiple mutsuz evliliğini bitirir ve kendi kendisini Beyrut'a cariyе olarak satar. Bir cariyе olarak hayatını idame ettirmeye çalışan Fâzıla hem cariyeliğın mensup olduğu sosyal sınıftan dolayı hem de dul bir kadın olduğu için damgalanır. Toplumda cariyе olarak düşük bir sosyal statüyle konumlandırılan Fâzıla, ayrıca dul olduğu içinde daha da değersizleştirilir. Fazıla, cariyе olduğu konağın oğlu Şebip tarafından beğenilir ve odalık yapılması düşünölür. Bu yüzden Şebip, annesinden Fâzıla'yı kendi özel hizmetini görmesi için satın almak ister. Şebip ve annesi arasında Fâzıla için yapılan

pazarlık, toplumdaki dul damgası ile ilgili önemli veriler sunar. Fâzıla'yı yüz elli lira aldım diyen annesine şaşırın Şebip “ O! Ne kadar ucuz!” şeklinde bir tepki verir, Annesi ise “Öyle ama kusuru olmasa o bin-bin beş yüz liralık bir cariyedir” (2019:348) cümlesiyle Fâzıla'nın bir kusuru olduğundan bahseder. Şebip'in “Sakat mı?” sorusuna; “Hayır oğlum, sakatlığı, hastalığı yok. Çok para vererek odalık almaya gücü olan da dul cariyeye almaz” (2019:356) der. Dul olduğu için toplumda statü kaybı yaşayan ve itibarsızlaştırılan Fâzıla, kusurlu ve eksik biri olarak kabul edilir. Bir nesne ya da eşya gibi alınıp satılabilen ya da üzerine pazarlık edilen cariyelerin toplumdaki güçlü damgasını taşıyan Fâzıla'ya bu romanda ayrıca dul damgası yapıştırılır.

Fâzıla'nın bu durumu; dul bir cariyenin toplumda normal birey olma haklarını nasıl yitirdiğini gösterir. “Vücutları başkalarının beğenisine sunulan bir meta haline getirilerek kendilerine yabancılaştırılan” (Demir, 1997: 79) cariyelerin, maruz kaldığı aşağılamayı çok derin hissedenden Fâzıla, dul bir cariyeye olarak toplumda var olmanın güçlüğü daha da yoğun hissedir. Şebip'in annesi ayrıca oğluna dul bir cariyenin odalık alanların “cimri” ya da “parası az” olarak görüldüğünü söyler. Dolayısıyla Fâzıla'nın dul damgasının onu alan kişiyi de etkileyecek olması, bu damganın etkisini daha da artırır. Bu durum üzerine canı sıkılan Şebip, Fâzıla'yı odalık olarak alırsa toplumda olumsuz bir algı yaratacağını düşünür ve bu duruma şöyle bir çözüm bulur. “Şebip, herkesin kendisine cimri dememesi için, Peyman'ı kendisine eş ederek hanım yapmaya onun dulluğunu mâni gör[ür]. Lakin herkesten, hatta baba ve annesinden dahi gizli olarak onu odalık edinmeye mâni görme[z]. Kendi malı olduktan sonra onu odalık kabul etmesinde bir sakınca görm[ez]” (2019: 348). Dul bir cariyeyi açık açık odalığı yapmaktan çekinen Şebip, çevre tarafından “cimri” ya da “parasız” olarak damgalanmamak için bu isteğini gizli sürdürmek ister.

Dul bir cariyenin toplum nezdindeki olumsuz algısının kendisini de lekeleyeceğini düşünen Şebip, çevresi tarafından “fahri damgalanmaktan” çekindiği için Fâzıla'yı görünürde sadece hizmeti için satın alır. Ancak bir cariyenin cinsel sömürsünü meşru kılan odalığa rıza göstermeyen Fâzıla, gösterdiği bu duruşla Şebip'i çok fazla etkiler. Fâzıla'yı yakından tanıyınca, dul kadınlara toplumun yüklediği olumsuz algının aslında doğru olmadığı kanaatine varır. Şebip'te “Fâzıla'da gördüğü edep ve ismet, onun dul olması hakkında hiçbir fena fikirde bulunmak ihtimalini bırakma[z]” (2019:356). Bu

yüzden Şebip, toplumun Fâzıla'ya yapıştırdığı dul damgasını önemsemeden onunla evlenmeye karar verir. Bu evliliğe Fâzıla'nın dul damgası ötelenir ve silikleştirilir.

Ulviye ve Fâzıla güzel, eğitilmiş, varlıklı olmak gibi pek çok olumlu özelliğe sahip idealist tipler olarak çizilirler. Ancak Ulviye, kendi statüsünden düşük Sohbət Ağa ile evlenerek toplumda dul damgasından kurtulamayacağı izlenimini verir. Fâzıla ise kendi gibi pek çok olumlu özelliklerle kurguya dâhil olan Şebip ile evlenmesi toplumda dul damgasının etkisini yitirebileceğini gösterir. Bu durum, aynı meselenin bir erkek yazarın ve kadın yazarın bakış açılarıyla farklı tutumlarla değerlendirildiğini gösterir. Tabi her romanda bu farklı tutumlara rastlanmaz. Ele alınan romanlarda boşanmadan dolayı dul kadınla ilgili bir damgalama olsa da eşi ölen kadınların çoğunlukla hayatlarını çocuklarına adadıkları gözlemlenir. Kocaları öldüğü için dul kalan kadınların incelenen romanlarda annelik kimlikleri ön plana çıkartılır ve bu kimlikle anılan dul kadınlar olumlu bir atmosferde tasvir edilir. *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında; Talat'ın annesi Saliha Hanım'ın oğlunun iyi yetişmesi için elinden geleni yapar. *İntibah* romanında eşini kaybeden Fatma Hanım'da aynı fedakârlıkla davranır ve oğlu Ali Bey'i Mahpeyker'den kurtarmak için türlü çabalara girer. *Zehra* romanında ise Münire Hanım, oğlu Suphi ve gelini Zehra'nın hizmetini görececek cariye kadar düşünür. *Ferdi ve Şürekası* romanında eşini kaybettiikten sonra kendisini İsmail Tayfur'a adayan Nesime Hanım, oğlu için iyilikle çabalar ve Hacer ile evlenmesi için elinden geleni yapar. Kocaları öldükten sonra evlatlarının geleceği için iyilikle çabalayan bu dul kadınlar, annelik vasıfları ile romanlara taşınır, iyilik ve merhamet gibi olumlu duygularla bağdaştırılarak tasvire konu olurlar. Ancak bunların aksine *Aşk-ı Memnu* romanından eşi vefat ettiği için dul kalan Firdevs Hanım, olumsuz vasıflarla donatılıp aktarılır. Dul kaldıktan, bir ay sonra mesirelerde tekrar görünmekten” (2020: 21) çekinmeyen Firdevs Hanım, annelik kimliğini öteleyip kendi bireysel yaşamına ve zevklerine odaklandığı için onaylanmayan bir tutumla ele alınır. Romanda “hafif meşrep” bir kadın olarak damgalanır ve olumsuz nitelemelerle aktarılır. Dolayısıyla ele alınan romanların sunduğu bu veriler, dul kadın kimliğinin, toplumda hangi durumlarda kabul göreceğini ve hangi durumda reddedilip damgalanacağını ipuçlarını verir.

2.1.3. Üvey Annelik

Aile ile sonradan bir bağ kuran bu yüzden de öz kabul edilmeyen, aidiyet kurulamayan üvey anne genel temayül olarak olumsuz bir anlam çağrıştırır. Ailede öz annenin yerine geldiği için çoğu zaman üvey anneye iyi bir gözle bakılmaz. Annenin yerini aldığı ve konumunu gasp ettiği düşünülen üvey anne, ister iyi ister kötü karakterde olsun çoğu zaman negatif bir değer olarak görülür. Anne, toplumda iyiliği, fedakârlığı, merhameti, temizi ve beyaz rengini temsil ederken; anneye karşıt olarak görülen üvey anne ise kötülüğü, bencilliği, acımasızlığı, kirliyi ve siyah rengi çağrıştırır. Yani iki farklı konum arasında mutlak bir ayrıma gidilir ve bu tipler iki zıt kutup olarak görülür. TDK'ya göre üvey anne, “Öz olmayan anne; analık, üvey ana, cicianne” mecaz olarak da “Çocuğuna kötü davranan anne” anlamındadır <https://sozluk.gov.tr/>. Üvey annenin sözlük anlamı da toplumdaki olumsuz algısını destekler niteliktedir. Üvey annenin toplumsal yapıya olumsuz bir değer olarak kodlanması, bu kişiye karşı toplumun ayrımcı yaklaşmasına neden olur. Yani üvey anne, bir damga ya da yafta hâline gelir. Üvey anne sıfatı ya da unvanı alan kişilere karşı, toplumda ötekileştirici bir söylem geliştirilir.

Bir çocuğun biyolojik olarak annesi olmamayı ifade eden üvey annenin, olumsuz imajı bir kalıp yargı hâline geldiği için bu kişiler genellikle kötülükle bağdaştırılırlar. Kötü üvey anne imajının güçlü bir damgaya dönüşmesi, geçmişten beri bu tiplere karşı ön yargıyla bakılmasına sebep olur. Ailede annenin sahip olduğu manevi konumu gasp ettiği düşünülen üvey anne, bu bağlamda ailenin ötekisi olarak da görülür. Bu yüzden de üvey anneye, taşımadığı pek çok olumsuz nitelik yüklenerek salt ön yargı ve varsayım ile yaklaşılır. Bütün bunlar, üvey annenin toplumsal yapıya nasıl kaydedildiği ile doğrudan ilgilidir. Toplumun verili kabulleriyle ilgili önemli veriler sunan arketipler, kavramların ilk anlamlandırılma süreçlerine ışık tuttuğu için toplumsal kodların çözülmesinde faydalı olurlar. Jung'un “İlksel imgeler insanlığa ait en eski ve en evrensel ‘düşünce formları’dır” (2016:83) şeklinde bahsettiği arketipler bu bağlamda önem arz ederler. “Mitlerin, arketipsel sembollerin ve geleneğin olmadığı bir dünyayı bir metin olarak okumak oldukça zordur” (Hüküm, 2019: 7). Söz gelimi, anne arketipi de üvey anne tipinin toplumda nasıl kodlandığıyla ilgili önemli veriler sunar. Dolayısıyla arketipler aracılığıyla metinlerin içindeki anlam katmanlarının çözümü Jung arketiplerin özellikle ilk edebî metinler olan masal, efsane, mitlerde geçtiğinin altını çizer. Üvey anne tipi de

Türk halk masallarında genellikle üvey evlatlarını sevmeyen, onlara kötülük yapmak için türlü dolaplar çevirip hayatlarını mahveden ve en sonunda gerçek kişiliği ortaya çıkıp yaptıklarının bedelini ödeyen bir tip olarak çizilir (Moran, 2011: 101). Üvey anne genel temayül olarak dünya çapında da kötücül bit tip olarak anılıp damgalı bir kişi olarak karşımıza çıkar. Üvey algısı/klişesi/stereotipi neredeyse hep aynı olumsuz özelliklere sahiptir. Biyolojik annesi olmadığı çocuğa, türlü kurnazlıklarla kötülük yapma eğilimi içindedir. Nitekim “üvey evlat muamelesi görmek” deyiimi de bu durumu ortaya koymaktadır.

Önceden oluşturulan çerçeveler/şablonlar bu anlamda toplumun ön yargılarının da zeminini hazırlar. Kadının, edebî metinlerde özellikle zalim, hilebaz, kurnaz gibi kötücül özelliklerle donatılması ve öz olmayan çocuğuna tuzaklar kurması, genellikle üvey anne kimliğinin ön plana çıkarılma isteği ile gerçekleştirilir. Öyle ki “kadın, Türk masallarında sadece olumlu tip olarak görülmez; bu tipin karşılığı olarak kötü tip ortaya çıkar. Üvey ana, cadı karı, zalim kaynana, kıskanç kardeşler” (Artun, 2011:132) gibi olumsuz tiplerle de karşılık bulur.

Üvey annelik, toplumsal yaşamın şekillendirdiği sözlü kültürde de aynı olumsuz özelliklerle işlenir. Pek çok manide, atasözünde, masalda üvey annenin kötü özelliklerine vurgu yapılır: “Analık kara yamalık. Çorba pişirir boz bulanık. Ekmek verir ardı yanık. Kaşık verir yanı kırık.” şeklindeki mani de üvey annenin zalimliğine ve acımasızlığına vurgu yapar. Ailenin ötekisi konumunda olan üvey annenin, aile ile daha özel bir tabirle çocuklarla olan bağları anne gibi doğuştan değildir. Aileye sonradan dâhil olduğu için öz annenin yerini tam olarak alamaz. Dolayısıyla bu aileye sonradan dâhil olma durumu doğal bir sürecin sonunda gerçekleşmez. Bu duruma gönderme yapan manide, üvey annenin bir elbiseye sonradan dikilen parça gibi iğreti durduğu söylenir. Ayrıca üvey annenin, ailenin gerçek üyesi gibi görülmediği de bir elbiseye sonradan dikilen yama benzetmesi ile anlatılır. Yani üvey anne, çoğu zaman ailenin öz ferdi addedilmez ve fazlalık/yama olarak görülmekten kurtulamaz. Üvey annenin, öz anne gibi olamayacağı ve üvey çocuklarına kötü muamele edeceği algısı atasözlerine de malzeme olur.

Çocuklara göz dağı vermek ve annenin kıymetini bilmelerini sağlamak için atasözlerinde üvey anne tehdit unsuru olarak kullanılır. “Ana sözü dinlemeyen, anasını kaybeder; üvey anne eline kalır.” Çocukların annelerine bağlılıklarını artırmalarını

sağlamak için söylenen bu söz, üvey annenin toplum nezdindeki algısını ortaya koyar. Halk masallarında da üvey anne motifi aynı olumsuz algıyla işlenir. “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalında, Pamuk Prensesi zehirleyen cadı üvey annesidir. “Kül Kedisi Masalı”nda da benzer şekilde güzel, iyi kalpli prensese üvey annesi tarafından yapılan eziyetler ve kötülükler konu edinilir. “Nar “Danesi-1 Masalında” (Seydioğlu, 1999: 135) bir üvey annenin hilelerine, kötülüklerine ve işkencelerine maruz bırakılan ancak sonunda padişahın karısı olan bir kız konu edinilir. Dolayısıyla toplumsal tecrübelerle şekillenen ve meydana getirilen sözlü kültürde üvey annenin salt kötü bir tip olarak işlenmesi de üvey anne damgasının ne kadar güçlü olduğunu gösterir.

Aynı şekilde yazılı metinlerde de üvey anne, aynı kalıp yargılarla ve ayrımcı tutumla kurguya taşınır. Özellikle belli kalıpların hâkim olduğu toplumsal yapılarda, genel bir kanaat olarak, üvey çocuğunu sevmeyen ve ilgilenmeyen bir tip olarak çizilen üvey anne, basmakalıp yargılarla ve klişelerle romanlarda salt kötü olan bir ötekiyi temsil eder. Gündelik yaşamda, bir erkeğin ikinci eşi olup bu konuma gelen neredeyse her kadın, kimliği ve kişiliği sorgulanmadan yaftalanır. Üvey anne, neredeyse her durumda kötü bir kişilik olarak tanımlanarak zihinlerde olumsuz üvey anne imajıyla inşa edilen kimlik dayatılır. Bu çerçevede baskılanan ve kimliği örselenen, davranışları sosyal denetime tabi tutulan üvey anne, romanlarda da aynı yargılamaya ve şiddete maruz kalır. Çünkü “yaşantısal alandaki kötülüğün ifadesi, edebiyatın, sanatın asla vazgeçemeyeceği bir şey. Ve şiddetin estetik form içerisinde meşru görülebilir olduğu, şiddet ile kötülük arasındaki yakınlı[ğı]” (Baker, 2012: 399) ortaya koyar.

Toplumda damgalananların ya da ötekileştirilenlerin belli kalıplara mahkûm edilme durumları üvey anne için de geçerli olur. Bu kalıp yargılarla kurgu düzleminde de üvey anne, pek çok olumsuzluğun ve felaketin müsebbibi olarak görülür. Bu bakış açısıyla ele alınan romanlardan biri de *Dürdane Hanım* (1882) romanıdır. Romanın başkışısı olan Dürdane’nin Mergup adında züppe birine âşık olmasıyla sürüklendiği felaketin sorumlularından birinin de üvey annesi olduğu ima edilir. Dürdane’nin Mergup ile ilişkisinin cinsel birlikteliğe dönüşmesi ve hamile kalmasında üvey annesinin ihmalkâr tutumunun da etkili olduğu düşünülür. Mergup ile sınırlarını koruyamayan ve hamile kalan Dürdane, yaşadığı geleneksel toplumda bu durumun hoş karşılanmayacağını farkındadır. Ancak yaşadığı aşkla gözü hiçbir şey görmeyen Dürdane, kendisiyle öylesine bir birliktelik yaşayan Mergup ile yakın münasebet kurmaması gerektiğini söyleyecek ve

kendisini yönlendirecek bir anneden yoksun olmanın eksikliğini yaşar. Dürdane de annesinin yerini alan üvey annesinin kendisine “o kadar ehemmiyet verme[mesinin] rahatlığıyla davranır” (2000: 599). Anlatıcı, Dürdane’nin düştüğü bu hatayı, üvey annesinin kendisine annelik yapmaması ile bağlantı kurarak açıklar. Dürdane’nin kendisine değer vermeyen ve kendisini önemsemeyen üvey annesinin bu ihmalkârlığı, Dürdane’ye pek çok konuda serbestlik verir. Bu serbestlikle Dürdane, büyük bir aşk duyduğu Mergup’u geceleri odasına almaktan bile çekinmez. Nitekim, üvey annesinin aylarca süren hamileliğini ve hatta doğum yapmasını bile fark etmeyecek kadar umursamaz olduğunun farkındadır.

Dolayısıyla üvey annesinin kendisiyle yakınlık kurmamasını ve doğrudan ilgilenmemesini fırsat bilen Dürdane de Mergup ile birlikteliğinde hamile kalmaya varacak kadar ileri gider. “Dürdane Hanım üvey validesinin kendi hakkındaki kayıtsızlığından müşteki olmayıp bilakis müteşekkirdir. Eğer pederi kadar üvey validesinin dahi dikkat-i muhibbanesine mazhar olacak olsa böyle istediği gibi hareket edemeyeceğinden işte Dürdane Hanım bundan dolayı üvey validesinin kendi hakkındaki kayıtsızlığından memnundur” (2000: 599). Burada toplumsal normları ihlal eden Dürdane’nin ahlaka mugayir addedilen davranışları sergileme fırsatı bulması bir anne ya da otorite eksiliğine bağlanarak açıklanır. Bu bağlamda romanda Dürdane’nin büyük hatalara düşmesi ve trajik bir ölüme sürüklenmesi üvey annesinin kendisini başıboş bırakmasıyla da ilişkilendirilir. Dolayısıyla toplumda üvey anneye yüklenen olumsuz imajı bu romanda da görmek mümkündür.

Romanda Dürdane ve âşık olduğu Mergup, ona yardım eden komşusu Ulviye hakkında detaylı bilgi verilir, ancak Dürdane’nin üvey annesi gereğince tanıtılmaz. Dürdane’nin üvey annesi hakkında eski bir odalık olduğu bilgisi dışında bahsedilmez. Bu durumda toplumda damgalanmış bir kişiyi temsil eden üvey anne tipine, kalıp yargılarla üretilen ya da kurgulanan kimlikle ilgilidir. Nurdan Gürbilek’in *Mağdurun Dili* eserinde bahsettiği gibi edebiyatın ya da yazarın “yalnızca ‘gören’ değil, aynı zamanda ‘görülen’ olduğu vurgusu bu bağlamda önemlidir. Var olabilmek için başkasının bakışına muhtaç olan şey: bakışın yalnız öznesi değil, aynı zamanda nesnesi” (2018:16) hâline gelir. Bu tahakküm eden bakış, horlayan, küçük düşüren, dışlayan ön yargıları ve kalıp yargıları ortaya koyar. Üvey anne damgası da bu yargılayan, gören ancak görülme şansı verilmeyen kalıp yargıları ortaya koyar. Bu romanda da üvey anne kendi kimliğiyle değil,

anlatıcının ona giydirdiği kimlikle var olur. Merkezdeki anne tipine karşı çizilen üvey anne merkez dışı olarak kurguya taşınır. Bu yüzden de üvey annenin bu kurguda, kızını önemsemeyen, ihmalkâr bir kişiliği temsil etmekten başka bir rolü yoktur denilebilir. Öz çocuğu gibi sahiplenmediği ve başıboş bıraktığı için Dürdane'nin felakete sürüklenmesinde üvey annesinin bu rollerinin etkili olduğu düşünülür. Romanda, Dürdane'ye üvey annesinin doğrudan yaptığı bir kötülük olmamasına rağmen, ihmalkâr tavırları üzerinden damgalanır. *Muhadarat* romanında ise üvey kızını ihmal ettiği için değil, ancak ona kurduğu tuzaklarla kötülük yaptığı için damgalanan bir üvey anne tipi söz konusudur. *Muhadarat* romanında üvey anne ve kız meselesi Câlîbe ve Fazıla kişileri üzerinden kurguya taşınır.

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat* (1891) romanında kadının toplumsal hayattaki konumu ele alınır. Ataerkil toplumda kadını ezen, dışlayan ve aşağılayan eril tahakkümünün yanı sıra kadının kadına uyguladığı şiddet ve baskı üvey anne ve kızı üzerinden tartışmaya açılır. Romanda “ahlaksız bir üvey annenin sebep olduğu sorunları, kötü niyet, düşünce ve eylemlerinin hem kendini hem de aile çevresini nasıl perişan ettiği” (Çetin, 2017: 54) işlenir. Küçük yaşta annesini kaybeden Fâzıla'nın üvey annesi tarafından maruz kaldığı haksızlık ve zulüm geniş bir kadrajdan aktarılır. Roman kurgusunda, anlatıcının nerede durduğu ve roman kişilerine karşı geliştirdiği tutumu önem arz eder. Anlatıcının elinde en büyük gücü sayılan dil ve söylem, roman kişilerinin damgalanması ya da mağdur görülüp yüceltilmesi için önemli bir araca dönüşür. Söz konusu romanda üvey anne kimliğiyle kurgulanan Câlîbe'ye karşı, anlatıcının aldığı tavır ile üvey annenin toplumdaki olumsuz algısı ve negatif kimliği daha da belirginleştirilir.

Sâi Efendi'nin karısı ölüm döşeginde “kendi vefatından sonra kocası evleneceği için evlatlarını himaye ve gelecek olan üvey annenin kötülüklerinden korumak için” (2019: 303) yakın komşusu Münevver Hanım'a emanet eder. Sâi Efendi'nin karısı kendi yerine gelecek olan kadınla ilgili herhangi bir bilgi sahibi değilken, toplumda kötücül bir tip olarak kodlanan üvey anne kimliğinden dolayı bu kadına ön yargılı yaklaşır. Kendisinden sonra çocuklarının bakımını üstlecek kadına kuşkuyla yaklaşır ve bu kadının çocuklarına kötülük yapacağını düşünür. Bu durum da, toplumda damgalı kişilere hazır şablonlar, çerçeveler ve ezberlerle yaklaşıldığını gösterir. Bu genelleyici tutum üzerinden üvey anne damgası taşıyanların, toplumda nasıl gözden düşürüldüğü ve değersizleştirildiği görülür.

Eşini kaybeden Sâi Efendi'nin ikinci evliliğini gerçekleştirirken seçtiği kadının kendisine uygun bir eş olması muhtemel görülürken; çocuklarına anne olabilmesi güç bir durum olarak değerlendirilir. Burada bu kez anlatıcı üvey anneye karşı peşin hükümle davranarak en baştan bu kişiye karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olduğunu belli eder: Sâi Efendi, “çocuklarına anne; evini çeviren ve kendisine eş lüzumunu gör[ür]. Zavallı baba! Her kadının kendisine eş olabileceğini iyi bil[ir]. Ama çocuklarına anne olup olamayacağını düşüneme[z]” (2019:33). Varlıklı biri olan Sâi Efendi, eşini kaybettikten sonra kendisinden yaşça çok küçük olan Câlîbe'ye talip olur. Câlîbe küçüklükten beri beraber büyüdüğü akrabası Süha'ya aşık olduğu hâlde maddi gücü için Sâi Efendi gibi “zengin koca ile evlenerek zengin olmaya karar ver[ir]” (2019: 39). Câlîbe, daha Sâi Efendi'nin çocukları ile tanışmadan onlara kötü annelik edeceği sezdirilir. Câlîbe ve Fâzıla ilk defa karşı karşıya geldiklerinde de Câlîbe'nin üvey anne damgasıyla değerlendirildiği ve olumsuz bir izlenim bıraktığı ifade edilir:

Fâzıla üvey annesinin elini öptü. Câlîbe de onun yüzünü öpünce öksüz kızcağız bu buseden pek hoşlanmamakla başını kaldırıp kendine anne olacak kadının yüzüne bakınca kendisine doğru bakmakta olan gözler, insan aldatmak için ne kadar işler görmekte olan dudakların, demin alınına konduğunda kendisine gösterdiği muhabbet ve şefkat için pek aldanmış olduğunu kızcağıza anlat[ır] (2019:42-43).

Câlîbe, bu tanışma ve ilk defa bir araya gelme sahnesinde Fâzıla ve kardeşi Şefik'e bir kötülük yapmaz, arkalarından oyun çevirmez, hiç kimseyi aldatmaz ve çocuklarla olumlu ya da olumsuz herhangi bir münasebet kurmaz. Bunlara rağmen; üvey anne damgasından dolayı çocuklara fenalık yapacağı, çocukları aldatacağı yüzenden okunan Câlîbe, anlatıcı tarafından ötekileştirici bir tutumla tanıtılır. Câlîbe'nin gözleri ve dudakları üzerinden üvey çocuklarına karşı gösterdiği şefkatin ve sevginin bir aldatmacadan ibaret olduğu hükmü verilir.

Bu ilk tanışmada anlatıcının Câlîbe'yi kötücül bir tip olarak aktarması ve damgalaması Câlîbe'nin üvey anne kimliğiyle yakından ilgilidir. Anlatıcının zihninde klişelerle, ön yargılarla ve ezberlerle inşa edilen bir üvey anne kimliği mevcuttur. Dolayısıyla Câlîbe, anlatıcının ona giydirdiği bu kimlikle kurguda var olur. Toplumda damgalananların metin düzleminde de bu damgaları yoğun bir şekilde hissettirilir. Sâi Efendi'nin küçük oğlu Şefik de Câlîbe ile tanıştığı esnada aynı bu ön yargılı tavır devam eder: “Sâi Efendi Şefik'e: Haydi annenin kucağına koş, der. Çocuk pek güzel yüzlü ve yeni gelin olmak münasebetiyle pek de süslü olan Câlîbe'ye doğru hemen seğırtti[r].

Üvey anne kollarını aç[ar]” (2019: 43). Burada Sâi Efendi, Câlîbe’yi anne konumunda görürken; anlatıcı ise üvey anne olarak tanımlar. Buradaki tasvir ve bakış açısı ben/biz ve ötekinin sunuluş biçimini vermesi bakımından önem arz eder. Sâi Efendi, karısı yerine koyduğu Câlîbe’yi çocuklarının annesi olarak görür. Ancak anlatıcı aynı kişiden anne olarak değil, üvey anne olarak bahseder. Yani, merkezde gördüğü anne/ben/biz karşısında; Câlîbe’yi öteki olarak merkezin dışına atar.

Câlîbe ve Şefik’in tanışma sahnesi, kollarını açan üvey anneden ürken Şefik’in kendisine tuzaklar kuracak bu kadının kollarından hızla kaçarak ablasına sığınması ile devam eder: Şefik, “bir yandan da gözlerini o kollar sahibinin gözlerine dikmiş, muayene ede[r]. Adımlarını ağırlaştır[ır]. Birdenbire dur[ur]. Başını arkaya çevirip ablasının gözlerine bak[ar]. Bir şeyden ürkmüş gibi hemen geri kaçıp Fâzıla’ya sarıl[ır]. Yüzünü kız kardeşinin göğsüne kapayıp kendisine sığınak ar[ar]” (2019: 43). Şefik’in Câlîbe’ye sarılmak istemeyip Fâzıla’ya koşması Câlîbe’ye karşı ablasını sığınak görmesi yine üvey anne algısı ile ilişkilidir. Alıntıda geçen sığınak ifadesi de Câlîbe’ye karşı geliştirilen damgalayıcı tutumu ifade etmesi bakımından önemlidir. Şefik’in Câlîbe’den kaçıp ablasını bu kişiye karşı sığınak görmesi, üvey anneliğin bir düşman ya da tehlike addedildiğini gösterir. Çünkü ancak bir tehlikeden, felaketten ya da düşmandan dolayı bir sığınak ihtiyacı hissedilir.

Câlîbe, bir düşman olarak görüldüğü için pek çok olumsuz durumun müsebbibidir. Saf, temiz, iyi kalpli bir kişilik olarak gösterime sunulan Fâzıla, babasının kendilerine karşı ilgisizliğinden bahsederken bütün suçu üvey annesine yükler. “Babama kabahat bulamam. Kadın bizi her gün kötöleyerek türlü iftiralar ile itham ederek babamızın gözünden düşürmek için çalışıyor. O kadar ayıplanmış evlatları babanın gözü görür mü? Her gün bizden şikâyet” (2019: 23). Fâzıla da Câlîbe’ye ötekileştirici ve ön yargılı bir tutumla yaklaşır. Ailelerine sonra dâhil olan bu kadın yüzünden ihmal edildiklerini düşünürken; suçlayıcı ve yargılayıcı bakış açısını sadece Câlîbe’ye yöneltir. Babası Sâi Efendi’yi üvey annelerine uyduğu için bile suçlamaz. Romanda bu bağlamda, üvey anneliğe karşı geliştirilen olumsuz tutum sadece anlatıcı tarafından değil, karakterler aracılığıyla da sürdürülür.

Anlatıcının ve çocukların, Câlîbe’ye karşı bütün ithamlarının yersiz olmadığı kurgudaki olaylarla temellendirilir. Câlîbe ve Sâi Efendi’nin iki çocuğu olduktan sonra

konakta Câlîbe'nin kendi çocuklarını kayırdığı ve üvey evlatlarından üstün gördüğü durumlar olur. Bu davranışlarıyla kendisine isnat edilen üvey anne kimliğine uygun davranan Câlîbe'nin çocuklarıyla birlikte Fâzıla ve Şefik'e zulüm ettiği görülür: “Câlîbe'nin çocuklarına onar ve berikilere birer oyuncak alındığı hâlde anneleri gibi kötü ahlaklı olan çocuklar onlara da göz koyup ele geçirmek için olanca yaygaralarını basınca hemen onların susturulması için Câlîbe Hanım öksüzlerin ellerindekini de alıp boyunlarını bükme kadar zulmünü ilerletmekte [dir]” (2019:46). Burada “anneleri gibi kötü ahlaklı çocuklar” ifadesi önemlidir. Câlîbe'nin üvey anne damgasının çocuklarına da bulaştırdığı ve bu yüzden onların da kötülükle bağdaştırıldığı tespit edilir.

Câlîbe'nin Sâî Efendi'nden bazı isteklerde bulunması anlatıcı tarafından “Fettan Câlîbe! Adamcağızı istediği tarafa çeviriyor” (2019: 45) şeklindeki damgalayıcı bir üslupla yorumlanır. Roman boyunca Câlîbe anlatıcı tarafından, sürekli kötülük yapan, dolaplar çeviren, bir kimlikle tanıtılır. Hülya Argunşah'ın, Câlîbe tipi ile ilgili değerlendirmeleri anlatıcı yazarın bu olumsuz tutumunu açıklar niteliktedir. Câlîbe, “kadınların hayata tutunmalarının geleneksel biçimini örneklemek üzere yaratıl[ır]. Calibe, yaşı ne olursa olsun zengin bir erkekle yaptığı evliliği, hayatı sürdürme yolu olarak seç[er]. Bu haliyle de yazarın, kadınlar için önerdiği bir hayatın temsilcisi olamaz” (2016:19). Dolayısıyla da romana tasvip edilmeyen ve onaylanmayan bir kişilik olarak taşınan Câlîbe, negatif bir söylemle anlatılır. Olumsuz özelliklerle bağdaştırılan Câlîbe, romanda kötücül bir tipi temsil eder. Roman boyunca benzer olumsuz sıfatlarla anılan “Câlîbe hile ve dalaveresini yoluyla çevirmek ve tavrını, çehresini istediği surette kullanmak pek fazla mahareti ” (2019:60) olan bir kişilik olarak tasvir edilir. Câlîbe'nin kurgudaki olumsuz davranışları ile süttten çıkmış ak kaşık olmadığını gösterir. Ancak roman boyunca sadece Câlîbe'nin yadırganıp yargılanması sahip olduğu damganın güçlü etkisiyle açıklanabilir.

Câlîbe'nin çocuklarına kurduğu tuzakları fark etmeyen Sâî Efendi'ye herhangi bir olumsuz tutum sergilenmez. *Aşk-ı Memnu* romanında olduğu gibi maddi gücü sayesinde sırf güzelliği için kendisinden çok küçük bir kadınla evlenen Sâî Efendi, bu tutumundan dolayı sorgulanmaz. Ya da karısının yerine getirdiği Câlîbe'nin fenalıklarına çanak tuttuğu için suçlanmaz. Anlatıcının, Sâî Efendi'den “adamcağız” olarak bahsetmesi bu kişiyi mağdur olarak gördüğünü ortaya koyar. Câlîbe, yaşlı kocasını aldatırken de

aldattığı kişiye bir sorumluluk yüklenmez. O da masum ve mağdur bir kişilik olarak çizilir. Yani romanda, bütün kötülüklerin ve olumsuzlukların faturası Câlîbe'ye kesilir.

Câlîbe, Sühâ ile birlikteliğinde de yargılanan tek kişi olur. Bu aşkın başlama hikâyesinde de Câlîbe'ye karşı mutlak olumsuz hükümler verilir. Câlîbe'nin babasının tayini çıkınca kardeşi Nabi ve akrabası Sühâ konağa taşınır. Parası için Sâî Efendi ile evlenerek arzuladığı zengin bir hayata ulaşan Câlîbe, tıpkı Bihter gibi bir süre sonra kendisinden yaşça çok büyük olan kocasıyla mutlu olamaz. Küçüklükten beri Sühâ'ya ilgi duyan Câlîbe, kocası Sâî Efendi'de aradığını bulamayınca onu aldatıp Sühâ ile birlikte olmaya başlar. Sühâ ile yasak bir ilişkiye başlayan Câlîbe, anlatıcı tarafından yaşanan bu ahlaka mugayir ilişkinin tek müsebbi/suçlusu olarak görülür: “Câlîbe'nin ortağı ve daha doğrusu berbat ettiği ve pislettiği mazlumu kim? Sühâ'yı bilirsiniz ya!” (2019:67). Anlatıcı, temiz, saf ve mazlum bir kişilik olan Sühâ'yı baştan çıkaran “iblisin” Câlîbe olduğu söyler. Bu yasak aşkın tek sorumlusu olarak Câlîbe'nin “fena ahlakıyla” Sühâ'yı ayarttığı düşünülür. Ahlaki değerlere aykırı görülen bu ilişkide sadece Câlîbe'nin yargılanıp suçlanması bu kişinin salt kötülükle bağdaştırılmasıyla açıklanabilir.

Kurguda, ahlaki değerleri ihlal eden tek kişi olarak Câlîbe'nin yargılanması toplumda damgalananlara ya da ötekileştirilenlere karşı ayrımcı bakış açısını ortaya koyar. Anlatıcı, ben'in karşısında konumlandığı Câlîbe'yi kendi zihninde kurguladığı kimlikle değerlendirir ve yargılar. Bu yüzden romanda herkes beyaz bir renkte tasvir edilirken; sadece Câlîbe olumsuz ve siyah tonlarda betimlenir. Câlîbe dışında herkes mağdur ve mazlum olarak çizilir. Bütün süreçler bu mazlumların lehine tasvir edilirken; Câlîbe'nin ise aleyhine anlatılır. Dolayısıyla kurguda ben'in karşısında inşa edilen öteki ile bir kutuplaşma söz konusudur. Bu iki karşıt kutupta; ben/biz olanı Sai Efendi, Sai Efendi'nin karısı, Süha, Fazıla ve Şefik temsil ederken, ötekini üvey anne damgasıyla Câlîbe temsil eder. Ben/biz her davranışıyla kabul görürken, öteki ise her durumda suçlanır ve günah keçisi olarak görülür. Câlîbe, anlatıcının ya da ben/biz konumunda olanların bakış açısıyla aktarılır. Dolayısıyla “kutuplaşma, kutuplaşanları öylesine kısıtlar ki, kurbanların kendilerini aklamaları olanaksız” (Girard, 2005: 56) olduğu söylenebilir. Câlîbe'nin kimliği, anlatıcının ve biz öznesinin bakış açısıyla kurgulandığı için Câlîbe, romanda kendisini savunacak şahsiyetten mahrum bırakılır.

Romanın sonunda Câlîbe'nin bütün yaptıklarını açığa çıkaracak hadiseler yaşanır. Câlîbe, Sâi Bey'i aldattığı erkekler tarafından darp edilir ve hayatı büyük bir trajediye dönüşür: “Bir zamanlar yüzüne bakanın baktıkça bakacağı o sima, bakanın iğrenerek hemen başını çevireceği bir hâle gelir!” (2019:391). Câlîbe'nin içinin kötülüğünün yüzüne de sirayet etmesi önemli bir mesaj barındırır. “Yüz bir ahlakı simgeler, edimlerin sorumluluğunun üstlenilmesini gerektirir” (Breton, 2018: 14). Dolayısıyla Câlîbe'nin çirkin yüzü, ahlaksız kişiliğinin dışavurumu olarak yorumlanabilir. Câlîbe'nin üvey anne, hafif meşrep damgalarına bir de çirkin damgası eklenir. Câlîbe, sokakta kalınca Sûha ve karısının evine sığınır. Fâzıla ise, cariye olarak gittiği konağın beyi olan Şebip ile evlenir. Babası Sâi Efendi, tüm gerçekleri öğrenmesiyle kızına karşı büyük bir mahcubiyet yaşar. Câlîbe evden ayrılınca Şefik eve geri döner. *Aşk- Memnu* romanına benzer bir şekilde Câlîbe ile cehenneme dönen konak, Câlîbe gittikten sonra eski huzuruna ve sükûnetine kavuşur.

Kurgunun sonunda iyilerin mükâfatlandırılıp kötülerin cezalandırılması, romanın belli bir ideolojik zemine yaslandığını gösterir. Romanda bu ideolojinin temsilcisi konumunda olan anlatıcının, okura doğruyu, gerçeği ve iyiyi empoze etme endişesiyle yanlı davrandığı hissedilir. Ayrıca “ötekinin bakışının tek taraflılığını” (Gürbilek, 2007:16) ortaya koyar. Sâi Efendi ile bir evlilik yapan ve kavuştuğu refah hayat ile mutluluğu yakalayacağını düşünen Câlîbe de *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'i gibi büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Kendisinden çok büyük olan kocası Câlîbe'nin beklentilerini karşılayamaz ve Câlîbe ilgisini Sühâ'ya daha sonra da başka erkeklere çevirir. Câlîbe, bu evliliği maddi bir beklentiyle gerçekleştirirken; Sâi Efendi ise kendisinden bu kadar küçük ve genç bir hanımla sadece güzelliği için evlenir. Yani Câlîbe'nin ve Sai Efendi'nin, evliliğe yükledikleri anlam maddi hazlara dayandığı için benzerlik gösterir. Bunun yanı sıra Câlîbe ile yasak aşk yaşayan Sühâ'nın da en az Câlîbe kadar hatalı davranarak evli bir kadınla birlikte olur. Ancak romanda, Sai Efendi ve Sühâ, romanda kötücül bir tip olarak yansıtılan Calibe'nin karşısında kurban rolüne girdirilerek tasvire konu olurlar.

Câlîbe, dışında diğer tüm karakterler ise mağduriyet içinde anlatılır ve bu kişilere sempati ile yaklaşılırken tüm ahlaka aykırı davranışları meşrulaştırılır. Yaşlı bir adamın tensel zevkleri için çok genç bir hanımla evliliği bu hoşgörü içinde değerlendirilir. Ya da yasak aşka sürüklenen Sühâ'nın bir “iblise” yenik düştüğü vurgusu aynı sempatik bakış

açısının bir yansımasıdır. Dolayısıyla romanda ben/biz karşısında ötekinin kurgulanışı çok yoğun hissedilir. Fâzıla, Şefik, Sâi ve Süha aynı sempatik bakış ile yüceltilirken; Câlîbe ise antipatik bir yaklaşımla aşağılanır. Câlîbe'nin çevre tarafından gördüğü baskı ve dışlanmışlık karşısında ne hissettiği ve nasıl bir psikoloji içine girdiğine dair bir ipucu verilmez. Câlîbe, anlatıcının şablonlarla, ezberlerle ve genellemelerle çizdiği üvey anne kimliğiyle sunulur. Bu bakış açısıyla sunulan bir diğer üvey anne tipine *Nemide* romanında yer verilir. Romanda hayat karşısındaki güçsüzlüğünü bertaraf etmenin yollarını arayan bir genç kız olarak kurgulanan Nahit'in de babası ile arasının açılmasına üvey annesi sebep görülür.

1892 yılında yayımlanan *Nemide*, romanında modern hayat tarzını benimseyen bir ailenin trajik hikâyesi ele alınır. Halit Ziya'nın pek çok romanında yer verdiği üçlü aşk sarmalı bu eserde akraba çocukları Nail, Nahit ve Nemide arasında yaşanır. Beraber büyüdüğü amcasının oğlu Nail'e büyük bir aşk besleyen Nemide'nin Nail ile nişanlanması ancak sonrasında Nail ve Nahit'in gizli aşklarını öğrenip ölüme sürüklenmesi anlatılır. Evlenme ve kadın-erkek ilişkilerinin konu edinildiği romanda Nahit ve Nemide annesiz büyümeleri ve kırılgan yapıları ile benzerlik gösterirler. Doğumda annesini kaybeden Nemide, babasının büyük ilgisi ve şefkatiyle büyür. Babası başka bir kadınla evlenmeyip bütün sevgisini ve ilgisini kızı Nemide'ye verir. Şevket Bey, bu bağlamda romanda; Nemide'nin her dileğini gerçekleştirmeye uğraşan, kızının üzerine titreyen ideal bir baba olarak yer alır. Nemide ile benzer şartlarda olan Nahit ise annesini kaybettikten sonra babası başkasıyla evlenir. Nahit de tıpkı *Aşk Memnu*'nun Nihal'i gibi babasının evliliğini kendisine ihanet olarak algılar. Dolayısıyla Nahit, babasından Nemide gibi sevgi ve şefkat görmemesini üvey annesiyle ilişkilendirir. Bunun dışında Nahit yaşadığı pek çok olumsuzluğun müsebbibi olarak üvey annesini görür.

Babasının yoğun sevgisini hisseden Nemide'ye karşılık Nahit ise babasından arzuladığı şefkati ve sevgiyi göremez. “Nahit öksüzdür, Nemide gibi ayrıca baba sevgisinden de avuntu payını alamamaktadır” (Finn, 1984: 126). Bu bağlamda romanda üvey anne tipi, babanın çocuğuna sevgi ve şefkat göstermesine bir engel olarak görülür. Üvey anneye yüklenen bu olumsuz nitelik, Nemide ile bekâr babasının arasındaki güçlü bağ vurgusu ile de ön plana çıkartılır. Annesi öldükten sonra “O zaman genç kız için gamla dolu bir hayat başla[r], bir vakitler yalnız kendisine hasredilen tebessümlerin şimdi bu kadına arz edildiğini, bir yabancı kadının kendisini annesinin hatırası ile dolu olan bu

eve, kalbinin muhabbeti ile çırpındığı babaya uzak bıraktığını anla[r] ” (2016: 70). Mutlu aile hayatının sonlanmasını üvey annesine bağlayan Nahit, aynı zamanda “yabancı kadın” addettiği üvey annesini, babasıyla arasına giren bir rakip olarak görür. Bu pasajda geçen “yabancı” söylemi ötekilerin kabul görmeyen, onaylanmayan kişilikler olarak toplumun dışında tutulma isteklerini de ortaya koyar. Yabancı olan, bizden olmayanı, dışarıda bırakılanı ifade eder. Bu durum, aileye sonradan katılan üvey annenin de ailenin ötekisi olarak damgalandığını gösterir. Biz’den olmayan öteki, “hep dışarıdadır, ben/bize yabancı bir mültecidir, sürgündür” (Öz, 2024: 63). Nahit’in üvey annesine karşı geliştirdiği bu olumsuz tutum, ben öznesinin “öteki üzerindeki doğal üstünlüğü” (Badinter, 1992:155) olarak açıklanabilir.

Nahit, babasını, başka bir kadınla paylaşmayı kendisine yapılan büyük bir haksızlık olarak görür. Nahit “bu haksızlığa karşı feryat eden kalbinin hissiyatını boğdu, kaderinin galeyanına metanetle galebe çalmak [kaderinin çalkantılarına metanetle karşı koymak] iste[r]. Lakin bu kadın nazarında korkunç bir heyûla [hayalet] gibidi[r]. Kendisini feda eden, muhabbetini [sevgisini] hissetmeyen babadan nefret etmeye başla[r]” (2016: 70-71). Nahit nezdinde; üvey annesi, “korkunç bir hayaleti” andırır. Hayaletler ya da canavarlar, “bizleri ıssız diyarlara götürüp içimizi korku ve ürperti ile doldururlar. Bu bakımdan canavarların en mükemmel şekilde Ötekilerimiz olduğunu söyleyebiliriz. Onlar olmadan ne olduğumuzu bilmeyiz. Onlar olduğundaysa sandığımız şey değilizdir” (Kearney, 2012: 148). Nahit de üvey annesine, yaptığı korkunç hayalet benzetmesi ile ötekileştirdiği bu kadına karşı olumsuz hissiyatını ortaya koyar. Üvey annesini aynı zamanda, babasıyla arasındaki bağı zayıflatan olumsuz bir kişilik olarak görür. Annesinin konumunu işgal ettiğini düşündüğü için üvey annesine karşı büyük bir nefret duyan Nahit, bu olumsuz duygularını babasına da yöneltir. Nahit tarafından üvey annesi, annesinin yerini gasp eden ve aile mutluluklarını bozan yıkıcı bir özne olarak değerlendirilir.

Üvey annesinin aile mutluluğunu gölgelediğini düşünen Nahit, “burada, annesinin boş bıraktığı izzet [yücelik] makamını istila eden bu kadının hükmünde, babasının kayıtsızlığı altında yaşamaya muktedir olama[z] [yaşayamadı]” (2016: 71). Nahit, annesinin ailedeki yüce konumunu, üvey annesinin istila ettiğini düşünerek üvey annesinin ailelerine aslında organik bir bağla bağlanmadığını söyler. Bir konumu ya da

yeri istila etmek, belli bir güç, baskı ve zorla ele geçirmeyi ifade eder. Dolayısıyla annesinin yüce konumu da üvey annesi tarafından zorbalıkla ele geçirilen bir yer olarak görülür. Nahit, annesinin yerini almaya çalışan üvey annesinin boyunduruğu altında bir hayat sürmeyi reddeder. Bunun için evsiz, yuvasız kalmayı üvey annesi ile yaşamaya tercih eder. Üvey annesinden kaçıp teyzesine sığınan Nahit, yüreğinde derin bir ıstırap hisseder. Evinden ayrılmak zorunda hisseden Nahit, “kimsesizliğini, yuvasızlığını düşünür. Kader bu zavallı kıza ne bahşetmişti? Mezarda bir ana ile anasından başka bir kadının muhabbetinde [sevgisinde] kendisini ihmal eden bir baba değil mi?” (2016: 87) şeklinde karamsar bir ruh haline girer. Her ne kadar Nahit, üvey annesi ile yaşamayı kendisi istemezse de yine de evsiz ve yuvasız kalmayı üvey annesine bağlar, ayrıca üvey annesini pek çok şey ile suçlasa da bu suçlamaları somut bir olayla ete kemiğe büründüremez. Üvey annesinin, kendisine olan herhangi bir davranışından bahsetmeyen Nahit, içten içe büyük bir nefret beslediği ve pek çok olumsuzlukla özdeşleştiği üvey annesini suçlayacak nedenler ortaya koyamaz. Romanda, üvey annesinin, Nahit hakkında ne düşündüğü, Nahit’i öz kızı yerine koyup koymadığı bilgisine de yer verilmez. Romanda, Nahit, üvey annesini kendi zihninde kodladığı şekliyle tasvir eder. Dolayısıyla Nahit ve üvey annesi arasında “bir mesafe ve tahakküm ilişkisinden” (Foucault, 2015: 175) de bahsedilebilir. Toplumda tahakküm edilen ötekiler gibi bu romanda da Nahit’in üvey annesinin kendi sesine, şahsiyetine ve kimliğine yer verilmez. Romanda, üvey anne tipi flu olarak tasvir edilir ve sadece Nahit’in anlattıklarıyla var olur.

Nahit, üvey annesine bütün yargılamalarını ve suçlamalarını zihin dünyasında gerçekleştirir. Bütün yargılamalar, suçlamalar üvey anne tipinin toplumsal yapıdaki olumsuz imajı üzerinden gerçekleştirilir. Başka bir ifadeyle toplumda kötücül bir tip olarak damgalanan üvey annenin iyi olacağına dair bir inanç söz konusu olmadığı için bu tipe ön yargılarla ve genellemelerle yaklaşılr. Anlatıcının ise Nahit’in üvey annesi ile ilgili zihninden geçen düşünceleri iç çözümleme yöntemi ile aktararak objektif bir bakış açısıyla hareket eder.

Roman boyunca Şevket Bey’in Nemide’ye olan düşkünlüğüne gıpta eden Nahit, böyle bir baba-kız ilişkisi arzularken üvey annesinin babası ile arasına girdiği için babasının şefkatinden mahrum bırakıldığını düşünür. Üvey annenin genel temayül olarak ailenin ötekisi olarak konumlandırılışı Nahit’in üvey annesinden “yabancı kadın” olarak bahsetmesi ile bu kurguda da sürdürülür. Nahit gibi üvey annesini rakibi olarak gören ve

babası ile arasını bozduğunu düşünen bir diğer isim *Aşk-ı Memnu* romanında Nihal'dir. Nihal karakteri de Nahit gibi bütün mutsuzluklarının ve melankolik hallerinin yegane sebebi olarak üvey annesini görür.

Karısını kaybeden Adnan Bey'in Bihter ile evlenmesi ile yaşanan olayların konu edinildiği *Aşk-ı Memnu* romanı 1901'de yayımlanır. Romanda; Bihter de diğer üvey anne tipler gibi ön yargılı bir tutuma maruz bırakılır. Annesinin İstanbul'da dolaşan kötü şöhretinden dolayı iyi bir evlilik yapamayacağını bilincinde olan Bihter, Batılı bir yaşam süren, zengin ve saygın bir kişilik olan Adnan Bey'in, kendisinden çok büyük olmasını ve iki çocuğunu umursamaz. Ancak arka plandaki toplumsal yargılar ve kalıplar Bihter'i Adnan Bey'in karısı sıfatından ziyade Adnan Bey'in iki çocuğunun üvey annesi kimliğini ön plana çıkarır. Adnan Bey'in Bihter'e evlilik teklifi etmesi üzerine Peyker'in ilk tepkisinin "Lakin çocuklar! Bihter bu yaşta üvey analık mı edecek?" olması da bu yargıyı güçlendirir (2020: 35). Annesi Firdevs Hanım'ın çevredeki olumsuz intibayı yüzünden yaftalandığının farkında olan Bihter ise Adnan Bey ile evlenme meselesini her açıdan olumlu görür. Aynı iyimser tutumu Bihter, Adnan Bey'in çocuklarına annelik etme noktasında da sürdürür ve iki çocuğa annelik yapmayı romantik bir perspektifle değerlendirir: "Çocuklar? Bilakis Bihter'in hoşuna gidiyor. Hatta şu dakikada düşünürken bir tuhaflık bile bul[ur]: "Bana, anne diyecekler, öyle mi? Mini mini bir anne! Yirmi iki yaşında iken bir genç kızın annesi olmak!" (2020: 37). Bihter bütün iyimser ve şefkatli tavrıyla "Adnan Bey'in teklifini kabul ederken, Bihter bu evliliğin pekâlâ da yürüyeceğine inan[r]. Çocuklarına analık edecek, Adnan Bey'e iyi bir eş olacaktır" (Moran, 1983: 95). Bu evliliğe Adnan Bey'in iki çocuğunun olmasını dahi avantaj olarak değerlendirebilecek kadar iyi niyetle bakan Bihter, çevre tarafından aynı iyi niyet ve hoşgörü ile karşılanmaz.

Başka bir kadının yerini alma ya da işgal etme olarak algılanan üvey anne damgasını alan Bihter, evliliği boyunca Adnan Bey'in ailesi ve hatta hizmetkârları tarafından kabul görmez. Nitekim; Nihal, babasının Bihter ile evliliğini babasının kendisine ihaneti olarak algılar. Tıpkı Nahit gibi Nihal de üvey annesinin varlığını ya da tahakkümünü hissettiği "bu evden kendisine hıyanet eden birisinden firar edercesine uzaklaşmak ist[er]" (2020: 117). Bihter'i kendisine rakip hatta düşman olarak gören Nihal, toplumsal ve kültürel yargılarla zihnine kodlanan üvey anne imajıyla Bihter'i annesinin yerini aldığı gibi etrafındaki diğer tüm sevdiklerini de elinden alacağını

düşünür. Hatta Nihal, bu fikri daha ileriye götürerek Bihter'in sadece sevdiklerini değil evini, eşyalarını dahi çalacağı hükmünü verir: "O gelecek kadından her şeyi, hele babasını, Bülent'i, daha sonra Beşir'i, bütün ev halkını, evi, eşyayı, hatta kendisini kıskanıyordu; bu sevilmiş şeylerin içine girmekle o kadın bunları çalacak, elinden alacak" (2020: 119). Nihal'in Bihter'e karşı ön yargısını ortaya koyan bu pasaj, toplumda üvey anne olarak damgalananlara karşı takınılan ayrımcı ve dışlayıcı tutumu ortaya koyar. Nihal nezdinde; Bihter, "genç bir üvey anne artık yalının sahibi" (Enginün, 2015: 347) addedilir. Hâlbuki annesinin ölümünden sonra evin hanımı konumunda Nihal kendisi görülmek ister. Nihal bu bağlamda; Bihter ile sadece babasını paylaştığını düşünmez; aynı zamanda yalıdaki hanımlık otoritesini paylaşır. Bihter'in yalıya geldikten sonra yaptığı değişikliğe Nihal'in aşırı tepkisi de bu durumla açıklanabilir. Kalıp yargılarla ve klişelerle değerlendirdiği Bihter ise Nihal'e sevgiyle yaklaşır, onu kazanmak için elinden geleni yapar.

Adnan Bey ile evlendikten sonra halalarının yanına gönderilen çocukları görme hevesi içine giren Bihter, çocuklarla karşı karşıya geldiği ilk andan itibaren çocuklar tarafından sevilme ve kabul görme endişesi içine girer. Bihter çocuklar tarafından onaylanma isteğini şu ifadelerle dile getirir: "Beni seveceksiniz, değil mi? Zaten beni sevmemek mümkün olmayacak... Ben sizi o kadar seveceğim, seveceğim ki nihayet siz de beni seveceksiniz" (2020: 123). İlk karşılaşmada "Nihal, cevap olarak ince dudaklarını uzattı, Bihter başını eğdi, yekdiğerine düşman olmak lazım gelen bu iki vücut bir dakika içinde doğan bir muhabbetle öpüştüler" (2020: 123-24). Anlatıcının, Nihal ve Bihter'in sevgiyle öpüşmelerine müdahalesi burada pek çok meseleyi temellendirmesi bakımından önem arz eder. Nihal'in Bihter'i sevgiyle öpmesi "yekdiğerine düşman olması lazım gelen" ifadesiyle üvey anne ve kız ilişkisiyle bağdaştırılmaz. Toplumda üvey anne ve kız ilişkisi düşmanlık, kıskançlık rakiplik gibi olumsuz duygular üzerine kurulduğu için bu iki tipin birbirine sevgiyle yaklaşması anlatıcı tarafından yadırganır ve üvey anne tipinin olumsuz algısı hatırlatılır.

Romanda Bihter'in türlü kötülüklerle nitelendirilerek anlatılması, toplumdaki olumsuz üvey anne özellikleri ile uygunluk içinde olduğunu gösterir. Kolektif bilinç dışının yansıtıldığı sözlü kültür türlerinde de üvey anne olumsuz duygular çağrıştıran ve üvey kızına türlü fenalıklar yapan kötü bir tip olarak yansıtılır. Üvey annelik, yazılı ve sözlü pek çok eserde daha çok ahlaki kötülük ve çirkinlik üzerinden anlamlandırılır.

Ahlaki kötülük ise “acımasız, adaletsiz, ahlaksız ve sapık düşünceler ve eylemler” (Yaran, 2023: 33) olarak tanımlanır. Her ne kadar Bihter, Adnan Bey yalısına iyimser duygularla gelip “yalıda[ki] herkesi kazanmaya çalış[sal]” (Enginün, 2015: 347) da Bihter’in üvey anne damgası onun iyi niyetinin ve çabasının önüne geçer. Zira *Aşk-ı Memnu* üzerine yapılan değerlendirmeler de bazı araştırmacılar Bihter’in üvey anne konumuyla değerlendirilir ve “Bihter “suçlu ve kötü” bir kadın olarak gösterilir” (Moran, 1983: 98). Bu araştırmacılara karşı çıkan Berna Moran ise böyle “düşünenler haklı olsalardı romanın anlamı tümünden değişir ve *Aşk-ı Memnu*, “Nardaniye Hanım” gibi masallarda gördüğümüz, üvey ananın düşmanlığı tema’sını işleyen bir roman olurdu” (1983, 101) diye düşünür. Nardaniye masalını örnek veren Moran, üvey anne motifinin ve kalıbının baskınlığına dikkat çeker:

Bu masallarda, karısı ölen bir adam ikinci kez evlenir ve yeni karısı adamın kızını kıskanır. Onu başından defetmek için babayı kızın aleyhine kışkırtır, bir dağ başına atarır. Ama kız ölmez, çünkü ona yardım edenler çıkar. Kadın bunu öğrenince kızı öldürmek için girişimlerde bulunur. Sonunda gerçek ortaya çıkar, kız babasına kavuşur ve kıskanç üvey ana öldürülür. Nihal’in açısından bakarsak *Aşk-ı Memnu* da böyle bir roman olur, ama biz Nihal değiliz” (2020: 101).

Moran, Nardaniye masalı örneğiyle de üvey annenin toplumda nasıl damgalanıp olumsuz niteliklerle anıldığını ortaya koyar. Roman, Nihal’in bakış açısıyla üvey annenin eziyetlerini konu alan bir kurguya dönüşür. Bu durum damgalamanın bakış açısıyla ilgili olduğunu gösterir niteliktedir. Üvey anne damgasıyla Bihter’e ilk andan itibaren olumsuz duygular içine giren Nihal’in, Bihter’e karşı kini ve nefreti babası ile arasına mesafe koymasına bile sebep olur. “Bihter yalıya geldiğinde, Nihal, doğal olarak durumu yadırgar ve üvey annesinden nefret eder. Bu nefret sonraları babasına da yönelir” (Finn, 1984: 186). Annesinin konumunu Bihter’e verdiği için *Nemide*’deki Nahit gibi Nihal de öfkesini babasına yöneltir. Nihal “güya biçare ruhu kendisini aldatan bu kalbin hıyanetinden intikamını ondan uzak kalmakta ar[ar]” (2020: 129-30). Babasıyla Bihter’in evliliğini annesine ve kendisine ihanet ve vefasızlık addeden Nihal, içten içe bu evlilik “onda herkes için adavete benzer bir şey uyandı[r]” (2020: 155). Adnan Bey ile evlenmesi neticesinde Bihter’e sadece Nihal düşmanlık etmez ayrıca evin hizmetkârları da Bihter’e karşı büyük bir nefret duyarlar. Şakire Hanım ve diğer hizmetçilerin “Bihter’e olan düşmanlıklarının nedeni ise ne Bihter’in kişiliğidir ne de onun yaptıkları. Düşmanlıkları eve bir hanımın gelmesiyle keyiflerinin kaçmasından ötürüdür. Adnan Bey başka bir kadınla evlenseydi ona da aynı tepkiyi gösterecekler[dir]” (Moran, 1983: 99). Adnan Bey ailesine sonradan dâhil olan Bihter, evin çalışanları tarafından da ailenin

ötekisi olarak konumlandırılır. Bihter'in aile ile organik bir bağının olmaması ve aileye sonradan eklemelenmesi onun kabul görmesini ve onaylanmasını engeller. Bihter, Adnan Bey ile evlenir evlenmez ondan türlü fenalıklar beklenir. Göksu gezisi esnasında hizmetçi Şakire Hanım'ın "Yaşarsak görürüz a, diyordu; –Bihter'i kastederek– bu kadın beyin başına ne belalar getirecek" (2020: 170) şeklinde ithamı ev halkının Bihter'e karşı olumsuz bakış açısını ve ön yargısını ortaya koyar. Hâlbuki bu gezi esnasında Bihter ile Behlül'ün ilişkisi henüz başlamamıştır ve Bihter hâlâ kocasına sadık bir kadındır. Ancak Bihter, hem kötü şöhretli bir kadının kızı olması hem de evin asıl hanımının yerine gelmesinden ötürü hizmetkârlar nezdinde de damgalanır. Bihter'e karşı sergilenen bu ön yargılı tutumlar, zihinlere kodlanan üvey anne tipiyle ilgilidir, Bihter, üvey anne kimliğiyle romanda itici bir güç olarak yer alır. Üvey annenin mazlum kızı olarak görülen Nihal ise bütün eksiklikleri ve kusurlarıyla kabul görür. Üvey anne ve kızın toplumsal algısı "bir çekme ve itme kutbu" (Kristeva, 2014: 13) olarak da değerlendirilebilir. İki zıt kutup olan bu ilişkide, üvey anne kimliği bütün olumsuz ve negatif bir çizgide tasvire konu olurken; üvey annenin gazabına uğruyan kızı ise son derece iyimser ve olumlu bir atmosferde aktarılır. Bu yüzden de Bihter'e pek çok olumsuz özellik yüklenir ve Bihter'in türlü fenalıklar yapacağı yönünde ön yargılı hüküm verilir.

Adnan Bey'in ailesinde karşı değer olarak konumlandırıldığının bilincinde olan Bihter, bütün çabasına rağmen sevilmemesini ve kendisine karşı gelinmesini evin dadısı Matmazel'e şu sözlerle ifade eder: "Mesela aleyhimde olmaları şüphesiz bulunan bütün o hizmetçiler... Siz bilirsiniz ki Nihal'i sevmek, kendimi ona sevdirmek için bir kadın için mümkün olabilen şeylerden fazlasını ben yaptım, hâlâ yapıyorum, değil mi Matmazel?" (2020: 179) sözleriyle anlatmaya çalışır. Üvey anne ve kız arasında kalan Matmazel ise meselenin kişisel bir durum olmadığını, toplumsal çerçevelerin, ön yargıların oluşturduğu üvey anne kalıbına//yaftasına dikkat çekmeye çalışır: "Kabahat kimde? Hiç!.. Vakanın kendisinde... Üvey ana ile kız! Lakin bu insanların hayatı tarihiyle beraber başlamış bir mudhike yahut bir faciadır. Bihter'le Nihal arasında bu oyun nasıl bitecek? Korkarım ki biri için mudhike diğeri için facia olmasın" (2020: 180). Matmazel, üvey anneliğin olumsuz algısının insanlık tarihinden beri sürdüğünü söyler. Birisi için mudhike birisi için facia olarak görülen üvey anne ve kız ilişkisindeki güç ve otorite rekabetine dikkat çeker. Bu pasajfa Matmazel tarafından, birinin bu ilişkiden galip çıkacağı ve birinin ise mağlup edileceği vurgusu yapılır. Üvey anne ve kız ilişkisi galip için komediye

dönüşürken; mağlup için facia olarak görülür. Dolayısıyla Matmazel'in de ifade ettiği gibi üvey anne ve kız ilişkisi, toplumsal yapıdaki olumsuz anlamıyla değerlendirildiği için bu ilişkilerde kişiliklerin ya da iyi niyetlerin bir önemi yoktur.

Bihter'e üvey anne sıfatı üzerinden değer atfedildiği için Bihter'in çevresine yaklaşımının da bir önemi yoktur. Nihal ile iyi geçinmek için elinden geleni yapan ancak yine de Nihal'e yaranamayan Bihter de “ üvey analık sıfatından da sıkılı[r]. İşte bir seneden beri Nihal'le sevişmek için mütemadi bir mücadele içinde yaşa[r]. O Nihal'i seviyordu, fakat bu kızın kendisini hiçbir vakit tamamıyla sevmeyeceğinden emin” (2020: 195) olur. Taşdığı üvey anne sıfatından ya da damgasından dolayı gerçek kimliğini yitiren Bihter'e çevrenin zihninde hâli hazırda mevcut bulunan üvey annenin olumsuz özellikleri isnat edilir. Kendi kimliğinde uzaklaştırılan Bihter'e damgası hâline gelen üvey anneliği üzerinden yeni bir kimlik inşa edilir. Toplumun kalıp yargıları ile kişiliği ve kimliği elinden alınan Bihter, kendisine giydirilen kimliği en sonunda kabullenir ve damgasını içselleştirip Nihal tarafından sevilme için çabalamayı bırakır. Bihter kendisini “sevilmemesi lazım gelen bir üvey anadan başka bir şey olmadığına” (2020: 195) inandırır. Bihter kültürel ve toplumsal yargıların dayattığı “bu iki kalp birbirine düşman olmaya mahkûmdular” (2020: 195) hükmüne teslimiyet gösterir ve olumsuz üvey anne imajını değiştiremeyeceğinin farkına varır. Adnan Bey'in ailesi için ne yaparsa yapsın “onun fedakârlıkları[nın] anlaşılmayaca[ğın], hatta etrafında bunu takdir edecek kimse bulunmayaca[ğın]; bilakis kimliğini Nihal'in en haksız hırçnılıklarından, en sebepsiz ağlamalarından o mesul olaca[ğının]” (2020: 196) bilincine varır. Bihter, Nihal'in ve evin hizmetkârlarının zihinlerinde üvey anne, evin ikinci hanımı yani ailenin ötekisi olarak kodlandığını ve bu yüzden aile efradı için bir düşmandan farksız olduğunu kabul eder.

Nihal ve yalının diğer sakinlerine karşı gösterdiği sevginin karşılığını alamayan Bihter, Adnan Bey'in diğer çocuğu Bülent tarafından Nihal'in aksine çok fazla sevilip değer görür. Bülent ile arzuladığı yakınlığı kurabilen Bihter, Bülent'in zihnindeki üvey anne kalıbını kırmayı başarır ancak Bülent, evdeki olumsuz atmosferin etkisiyle büyük bir endişe ve korku içinde Bihter'e ilgi gösterir. “ Lakin bu dostluk Bülent için bir kabahat olacak; çocuk evin içinde kimseye, hele ablasına itiraf edemeyecek ki onu bir anne kadar değilse bile her halde bir üvey anadan pek çok ziyade seviyor” (2020: 197) olduğunu gizlemek zorunda hisseder. Bihter, Bülent tarafından üvey anne olarak

damgalanmadığı ve Bülent'in kendisi ile Nihal gibi arasına mesafe koymaktan ziyade kendisine sevgiyle yaklaşmasından büyük bir mutluluk duyar. Ancak Bihter ve Bülent'in yakın ilişkisi zihinlere kodlanan üvey anne-oğul ilişkisinin uygunluk göstermediği için çevrenin büyük tepkisine neden olur. Bihter'e karşı geliştirilen ön yargı ve üvey anne kalıp yargısıyla geliştirilen antipati, Bihter'in Bülent'e olan sevgisini da sorgulatır ve bu sevgide de art niyet aranır.

Bihter'in Bülent'in odasını Nihal'den ayırması da yine art niyetli bir davranış olarak görülür. Ancak Bihter bu kararı Bülent ile birlikte almış olsa da bu hadisenin tek suçlusu olarak değerlendirilir. Nihal, ailenin ötekisi olarak konumlandığı ve arasına sosyal mesafe inşa ettiği Bihter'in kardeşinin odasını değiştirme yetkisine sahip olduğunu düşünmez. Bu oda değişimi için Bülent'in rızasını aldığını söyleyen ve kız-erkek çocuklarının odalarının ayrılması gerektiğinin önemine vurgu yaparak izaha çalışan Bihter'e, Nihal tarafından çevreyi zehirleyemeye çalışan aldatıcı bir kişilik vurgusu yapılır: “Lakin siz, siz ne karışıyorsunuz, rica ederim? Şüphesiz Bülent'i aldatmış olacaksınız, o sizin yalan tebessümlerinizle... İşte yine gülüyorsunuz, fakat ben artık biliyorum, anlıyor musunuz, bu tebessümlerinizi biliyorum, onlarda zehirleyen bir şey var. İşte etrafınızdakiler, hep sizden zehirleniyorlar” (2020: 296-97). Nihal, zihnindeki üvey anne kalıbı üzerinden Bihter'in kişiliğini inşa ettiği için Bihter'in kendisini anlatmasının, izaha çalışmasının ve konuşmasının önemi yoktur. Zira bireysel kimliği yok sayılan “öteki[ler]in kendileri adına konuşmasına izin ver[ilmez]” (Spivak, 2020: 74). Bu yüzden; Adnan Bey yalısında da Bihter'in sesi çoğu zaman duyulmaz, Bihter kimseye kişisel kimliği ile cevap veremez, onun bütün konuşmaları ve davranışları üvey annelik ya da evin ikinci hanımı konumuyla değerlendirilir ve üvey annelik damgası Bihter'e kendi kişiliğini maskeletir.

Bülent'in yatılı okula gönderilmesini, Bihter'i kendisini yalnız bırakmak için tasarladığını düşünen Nihal, “Bihter'i elindeki her şeyi almak isteyen düşman olarak ” (Korkmaz, Eliüz, 2020: 39) görür. Etrafındaki bütün olumsuzlukların müsebbibi olarak üvey annesini/Bihter'i sorumlu tutan Nihal, Şakire Hanım ve Cemile'nin işi bırakmasının müsebbibi olarak da Bihter'i suçlar. Bütün bunları üvey annesinin kendisini yalnız ve kimsesiz bırakma arzusuna bağlar: “Bütün bu etrafındakiler gidecekler de yalnız o mu kalacaktı? Bir kişi, detsuz, refiksiz, hamisiz, yapyalnız... Lakin bu kadın, yarabbi! Ne yapıyordu ki onun, Nihal'in, sevdikleri hep böyle kollarından tutulup sokağa atılıyor?”

(2011: 116). Ancak Nihal için büyük bir yıkım olan Bülent'in ya da Şakire Hanımların gidişi ile Bihter'in bir alakası yoktur. "Hizmetçilerin gitmesinde Bihter'in etkisi yok, Bülent'in okula gönderilme meselesi Bihter yalıya gelmeden kararlaştırıl[ır]" (Moran, 1983: 99). Buna rağmen Nihal, çevresindeki bütün olumsuz hadiseleri Bihter'in kendisine zarar vermek, yalnız bırakmak için planlandığını düşünür. Nihal'in zihnine üvey anne imajıyla Bihter simsiyah bir renk olarak kodlanır. Tamamen olumsuz ve negatif duygularla ve nefret dolu çerçevelerle kuşatılan üvey anne olan Bihter koyu bir rengi çağrıştırır. Dolayısıyla Bihter, sergilediği davranış ya da çevreye iyi niyetli yaklaşımıyla değerlendirilmez, Bihter zihinlerde var olan mevcut üvey anne imajı ya da şablonu üzerinden anlamlandırılır. Damgalanan bireylerin damgalarına uygun davranmaları beklenilmesi gibi Bihter'den de giydirilen yeni kimliğe uygun davranması istenir. Bu yüzden Bihter'in bütün davranışları olumsuz addedilir.

Bihter ilk başta evliliğini üvey kızı ile rekabeti üzerine inşa etmese de Nihal'in kendisine ön yargılı davranışları ve kötü tutumu Bihter'i üvey kızına karşı münakaşaya sürükler. Bihter, Nihal'in ve yalının diğer sakinlerinin kendisine olumsuz bakış açılarını bertaraf edemeyeceğinin farkına varır. Bunun yanı sıra Bihter evliliği ile arzuladığı toplumsal statüyü ve saygınlığı elde edemez. "Bihter, hafifmeşrepliği ile tanınan Melih Bey Takımı'nın bir üyesi Firdevs Hanım'ın kızı olarak dünyaya çıkar. Bu kötü şöhretin içinden dünyaya çıkış, onu başlangıçta rahatsız eder" (Korkmaz, 2009: 168). Annesinin bu kötü şöhretinden damgasından evliliği ile sıyrılmayı amaçlayan Bihter, Adnan Bey ile evlendikten sonra bir de üvey anne yaftasını alır. Bihter'in, Firdevs Hanım'ın kızı olması ve Nihal'in üvey annesi konumu kendi iradesinin belirlediği şeyler değildir. Bihter'in iki damgası da toplumsal ön yargılarla kendisine atfedilen kimliklerdir. Bihter roman boyunca çevredeki olumsuz intibakı değiştirmek için uğraşır ve örselenen gerçek kişiliği ve kimliğiyle kendi hikâyesini yazmaya çalışır. Ancak Bihter'in toplum nezdindeki algılanışı onun hikâyesinin önüne geçer. Hafif meşrep bir kadının kızı ve üvey anneliği üzerinden Bihter'i "canavarlaştırılan her bir örnek, kişisel hikayelerinden arındırılarak" (Yardımcı, 2018: 137) farklı bir hikâye ile kurgular. Tepeden tırnağa kötü addedilen üvey annelik sıfatı ile Bihter'in neredeyse her davranışı göze batar ve çevresini rahatsız eder.

Adnan Bey ile istediği ve özlemini çektiği mutluluğa erişemeyen Bihter, kendisinden çok büyük bir adamla evlenmenin hata olduğunu anlasa da iş işten geçer.

Behlül ile yakınlık kuran Bihter, bir süre sonra da Behlül nezdinde değersizleştiğini hisseder. Behlül “ ancak bir süre istediği zaman elde ettiği, doyumsuzca kullandığı ve kirli bir nesneye dönüşen Bihter’den sıkılır, onu annesinin kopyası basit bir kadın olarak görür, başka kadınlarla aldatmasını eleştirir ve ondan tiksindir” (Korkmaz, Eliüz, 2020: 16). Bu durumda Nihal’in saflığından ve temizliğinden etkilenen Behlül, Nihal ile yakıştırılmalarına olumlu bakar. Bu noktada Bihter’in, Nihal’e karşı bakış açısı değişir. Bihter, Behlül’ün Nihal’e ilgi duymasına kadar Nihal’e iyi niyetini korusa da Behlül’ün Nihal’i kendisine tercih etmesi Bihter’i büyük bir rekabete sürükler. Bu noktadan sonra üvey kızı ile arasında “ bir mesafe ve tahakküm ilişkisi ” (Foucault, 2015: 175) başlar.

Behlül’ün kendisini üvey annesi ile aldattığını öğrenen Nihal ise bu durumu da üvey annesinin kendi canını yakmak ve öldürmek için tertip ettiği bir oyun olarak değerlendirir. “Demek, bu annesinin yerine gelen kadın, bu babasının karısı, bu her şeyi onun elinden yavaş yavaş, insafsız bir gazapla birer birer alan mahluk, nihayet son saadeti de almak için tırnaklarını uzatıyordu. Demek onu aldatmışlardı? Demek bu izdivaç bir latifeydi? Hain, onu öldürmek için tertip edilmiş bir müthiş oyundu?” (2020: 452). Bihter’in Behlül ile ilişkisinin başlamasının Nihal’e kötülük yapma düşüncesi ile bir ilgisi yoktur, ancak Nihal bu durumu da Bihter’in üvey anneliği ile açıklar. Toplumda üvey annenin, üvey kızına kötülük yapması ve onu öldürmesi beklenir olduğu ve toplumsal hafızaya böyle kodlandığı için Nihal, Behlül ve Bihter ilişkisini bu bağlamda değerlendirir. Nihal’in Adnan Bey’e bu ilişkiyi “Behlül kızınıza koca olamayacak, çünkü o annemin yerine gelen kadının âşığıdır” (2020: 454) sözleriyle açıklamak istemesi yine bu durumu destekler niteliktedir. Nihal, Bihter’in bütün davranışlarını; üvey annenin üvey kızını yalnızlaştırmak ve öldürmek olarak yorumlar.

Romanın sonunda Bihter, Behlül ile ilişkisinin ifşa olmasıyla alacağı damganın altında ezilir ve bu damgayla yaşamak istemediği için hayatına son verir. Pek çok olumsuzluk ve çirkinlikle bağdaştırdığı üvey annesinin Nihal’in evlenme saadetine de engel olması Nihal’i büyük bir trajediye sürüklese de üvey annesinin hayatlarından çekilip gitmesi ile bütün sevdiklerine kavuşan Nihal, eski huzuruna ve mutluluğuna tekrar kavuşur.

Üvey annelik, pek çok romanda kötülükle ve benzer olumsuz özelliklerle özdeşleştirilir. Kalıp yargılarla, klişelerle ve genellemelerle ele alınan üvey anne kimliği,

çoğu zaman nefret temelli bir düşünce zeminine yaslanılarak değerlendirilir. İnceleme konusu olan çoğu romanda, üvey anne konumunda olan kişiler bu yüzden silik bir kimlikle aktarılırlar. Bu kişilerin gerçek kimlikleri dumura uğratıldığı için toplumsal yapıya kodlanan üvey anne kalıbıyla tanıtılırlar. Antipatik bir bakışla aktarılan üvey anne tipi, tek renkli, tek sesli ve tek boyutlu olarak çizilip zalimlikle, kurnazlıkla ve kötülükle bağdaştırılarak koyu renklerde tasvire konu olur. Bu yüzden ya mağdur olarak görülen üvey kızlarının ya da toplumun sözcülüğünü üstlenen anlatıcı yazarın tarafgir bakışıyla aktarılırlar.

2.2. Türk Romanında Etnik Damgalama

Halk arasında damgalama bir alışkanlık, bir tanımlama biçimi hatta bulaşıcı bir hastalık gibidir. Dolayısıyla çoğunluk grup, ötekini tanımlarken; damgaladıklarının kendinden olmayan en belirgin ayırıştırıcı özelliğini ön plana çıkartır. Toplumsal gruplar arasındaki belirgin farklar, bu bağlamda damgalanma sebebine dönüşebilmektedir. Toplumsal hafızadaki “‘düşman’, yani ‘farklılar’dan (giyim kuşamdan bedensel görünüşe, etnisiteden dil, din ve cinsiyet veya yaşa) herhangi biri, özellik, beden görünümü, davranış biçimi ya da etnik kimlik olabilir” (Somersan, 2012:208). Nitekim; etnik kimlik, çoğu zaman bireyin tanımlanma ve bireyin yaşadığı toplumda konumlandırılma aracı olarak görülür. “Etnik kimlik-etnik çadır, bireyin kendisini ötekilerden farklı tanıtmaya veya hâkim ideolojinin bireyi farklı tanımlama çabaları sonucunda ortaya çıkan bir olgudur” (Eliüz, 2022:61). Bu olgu, ya da toplumun çoğunluğundan farklı olma durumu, yaşanan bazı gelişmeler ile daha da belirginleşir ve toplumda bir gerilime sebebiyet verilir. Bu “etnik gerilimler ve rekabetler imparatorluğun dikkat çekici heterojenliğini ve cemaatler arası uyumun hassas bir dengeye dayandığını tekrar tekrar hatırlatır[r]. Küçültücü sözler ve yaftalar toplumsal ilişkilerde hoş karşılanm[az]ve kimi zaman suç olarak görülür[r]” (Zilfi, 2018: 159). On dokuzuncu yüzyılda siyasi, sosyal ve kültürel alanlardaki gelişmeler toplumu pek çok yönden etkiler. Toplumsal yapıda gerçekleşen sosyal ve kültürel gelişmeler, hâkim ve çoğunluk gruplarla azınlık arasındaki farkları ortaya koyma noktasında da etkili olur. Osmanlı’nın pek çok milleti himaye etme teşebbüsü bu devirde de devam ettirilmek istense de toplumda

çoğunluk grubun özelliklerinin bir üstünlük vasıtasına dönüşmesinin önüne geçilemez. Ya da azınlık olmanın öteki'nin simgesi hâline gelmesi engellenemez.

Farklı kimlikleri bir arada bulundurma ilkesine dayalı Osmanlı devlet sistemi, her ne kadar reformist bir yaklaşımla ve geleneksel siyasi üslubunu devam ettirerek sorunu çözmeye çalışsa da siyasi konjonktür buna izin vermez. Bu noktada etnik kimlik inşa süreçleri, Osmanlı'nın tüm sosyal kimliğini tekrar düzenlenmesini gerekli kılan bir yapıda tezahür eder (Delikgöz, 2016:210).

Bu devirde yenileşme hareketiyle yaslanılan ideolojik zemin her ne kadar tüm milletleri aynı anda himaye etme düşüncesine yaslansa da toplumda farklılıklar üzerinden meydana gelen ayrışmanın önüne geçilemez. Topluma baskın grupların sahip oldukları nitelikler, etnik grupların kabul görmesine ya da reddedilmesine doğrudan etki eder. Farklı kimlik gruplarını bünyesinde barındıran Osmanlı, toplumdaki çoğunluk grubun, özellikleriyle benzeşmeyenler çoğu zaman azınlık olarak görülür ve bu olumsuz söylem üzerinden ötekileştirilirler. Toplumda öncelenen etnik grubun ya da topluluğun dışında kalanlar, çoğu zaman dışlayıcı ve ayrımcı bir tutumla değerlendirilirler. Toplumda baskın sınıfın, milletin ve etnik kimliğin kendinden olmayını ya da kendisine benzemeyene karşı geliştirdiği olumsuz bakış açısı bir takkakküme ve baskıya dönüşebilir. Toplumsal yapıda bu bağlama; çoğunluk grubun etnik kimliği kabul görürken; bu baskın sınıfın dışında kalan etnisiteler ise azınlık sınıf olarak dışlanırlar. Ben/biz olanın dışında kalan azınlık sınıf aynı zamanda toplumun ötekisi olarak konumlandırılır. Bu bağlamda toplumda tahakküm kuran çoğunluk grup, bazı yönleriyle kendilerine benzemeyen sınıfı yok sayar, aşağılar ve damgalar.

Millî, etnik, dilsel ve dinsel olarak toplumda çoğunluk olan gruplar, kendilerinden olmayanları ya da kendilerine benzemeyenleri dışlarlar. Bu dışlama gerçekleştirirken; bu kişilerle aynı zamanda aralarına sosyal bir mesafe inşa edip mutlak sınırlar çizerler. İki taraf arasına getirilen bu mutlak sınırlar nerdeyse siyah- beyaz kadar kesin ve katı bir tasvirle ve söylemle aktarılır. Toplumun çoğunluk grubuna göre şekillenen merkez algısı, güzellik, mükemmellik ve benzersizlik gibi olumlu kavramlarla ifade edilirken, merkezin dışında kalanlar ise çirkin kusurlu ve hatalı olarak aşağılanır. Merkezde görülen etnik sınıf ya da topluluk sempati uyandıracak bir üslupla yüceltilirken; merkez dışındaki etnik sınıflar ise antipatik bir tutumla damgalanır. Bu bağlamda toplumsal yapının, merkezi inşa ederken hangi etnik kimlik zeminine yaslandığı önem arz eder. Topluma hâkim grupların, âli ve yüce gördüğü etnik sınıfların özellikleri ve sıfatları toplumda değerli

olarak algılanır. Hâkim “ırkı temsil eden kişilerde güzelliğin vazgeçilmez belirtisi olan çizgiler ve kendine özel yanlar” (Kagan, 1982: 113) toplumun estetik ve güzellik normlarını belirler. Dolayısıyla pek çok değer ve anlayış, toplumda kabul gören ve onaylanan etnik kimliğe ya da sınıfa göre şekillenir. Bu etnik kimliğin dışında kalanlar da azınlık olarak damgalanır ve negatif bir bakış açısıyla değerlendirilirler. İnceleme konusu olan romanlarda da bu negatif çizgiler, olumsuz bir söyleme dönüşür. Merkezin dışında kalan etnik sınıf, merkezde konumlanan kimliğe benzemediği için ayrımcı bir tutumla aktarılırlar. Metin düzleminde bu ayrımcılık, sembolik şiddet ve aşağılayıcı bir söylem üzerinden hissettirilir.

2.2.1. Araplık

Ahmet Mithat Efendi’nin 1875 yılında yayımladığı *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında aşırı Batılılaşma meselesi eleştirel bir bakışla ele alınır. Romanda züppe bir tip olarak kurgulanan Felâtun’un karşısında yazarın idealize ettiği Râkım Efendi vardır. Roman bu iki karşıt tipin mukayesesini ile yanlış Batılılaşma üzerine kurgulanır. Romanda ayrıca cariyelik, tüketim ekonomisi, etnik kimlik gibi toplumsal meselelere de değinilir. Etnik kimliği yüzünden ötekileştirilen Arap kalfa, aslında romanda pek çok olumlu özelliğiyle verilir. İdeal Osmanlı genci olarak kurgulanan Râkım Efendi’ye annelik yapan dadı kalfanın özellikle Arap ırkına mensup olduğu vurgusu yapılır. Arap bir kadın olan dadı kalfa, pek çok zorlukla kendisine emanet bırakılan Râkım Efendi’yi çok iyi bir şekilde yetiştirir. Dadı kalfa, büyütüp yetiştirdiği Râkım’ı evlendirmek ister. Evlenmek istemeyen Râkım ise bunun üzerine; dadısının eve gelin istemesini ihtiyarlık zamanı kendisine yoldaş olma arzusu ile de ilgili olduğunu düşünür. Bu yüzden Râkım Efendi dadısı için cariyeye almaya karar verir. Dadısı, alınacak cariyenin özellikle Arap olmasını ister. Bu yüzden, Râkım, cariyeye alırken dadısı “Arap istiyor” diye “Çerkez güzelce” (2000: 139) olan Canan’ı almaya tereddüt yaşar. Ancak dadısı kendi ırkından olmayan Canan’a da şefkat ve sevgiyle yaklaşır. Anlatıcının, Canan adında Çerkez, cariyeyi el üstünde tutan dadı kalfanın bu davranışını aktarırken kullandığı söylem, ötekileştirici bir tutumu ortaya koyar. “Arapçık, kızı kendi rahatı için getirmiş olmadı, güya kendi rahat ve huzurunun bütün bütün insilabıyla kızın rahatı için oraya getirmiş oldu. Bu Arapların iyileri ne kadar iyi olur” (2000:143). Anlatıcı, bu pasajda dadı kalfanın etnik kimliğini ön

plana çıkartarak olumlu gördüğü bir davranışını gündeme getirir. Ancak dadı kalfanın fedakârlığı ve iyi niyeti takdir edilirken, etnik kimliği ise negatif bir tutumla belirtilir. “Arap” kimliği her ne kadar “cık” ekiyle kullanılıp sevimli ve yumuşak bir tonla bahsediliyor gibi görünse de aslında alttan alta bir damgalama da sezilir. “Bu Arapların iyileri ne kadar iyi olur” cümlesi ile Arap etnik kimliğine sahip olanların, genel olarak iyi niteliklerinin ya da iyi kişilik özelliklerinin azlığına gönderme yapılır. Bu anlam, Araplık etnisitesine mensup olanların genel olarak kötü olduklarına dair bir yargıyı ortaya koyar. Romanda asıl dikkat çeken damgalama unsuru ise Arap kalfanın kendi kendisini ten rengi üzerinden aşağılamasıdır. Râkım’ı karşılama işini Canan’a bırakan Arap kalfa, Râkım’ın bu duruma tepki göstermesi üzerine; “Allah bize bir güzel cariyeye vermiş olduğu halde artık akşam gelir gelmez benim siyah yüzümü görmekte ne mana kalır?” (2000: 145) sözüyle karşılık verir. Bu bölümde Arap kalfanın, “siyah” ten rengi vurgusu ile kendisini çirkin olarak görmesi önemlidir. Romanlarda Canan gibi Çerkez kızlar; güzellikle özdeşleştirilirken; Araplar ise daha çok ten renkleri üzerinden çirkinlikle bağdaştırılırlar. Burada anlatıcı yazardan ziyade, Arap kalfanın kendi kendisine çirkinlik isnat etmesive damgalaması dikkat çeker. Arap ırkının vurgulandığı ve yine çirkinlikle bağdaştırıldığı bir diğer roman ise *İntibah*’tır. Söz konusu romanda da bu etnik kimliğe mensup olanlar ötekileştirilir.

Namık Kemal’in kaleme aldığı *İntibah* (1876) romanında Ali Bey’in hafif meşrep bir kadın olan Mahpeyker ile tanıştıktan sonra sürüklendiği trajedi anlatılır. Anlatıcı geleneksel kadın normlarına uymayan Mahpeyker’i olumsuz bir söylemle damgalayarak anlatır. Anlatıcı sadece Mahpeyker’i değil, onun etrafındaki kötücül tipleri de damgalar. Mahpeyker’i serbest bir kadın olarak ötekileştiren anlatıcı, Mahpeyker’in yakın dostu Suriyeli Abdullah Efendi’yi de etnik kimliği üzerinden dışlar. Mahpeyker’e sürekli “fahişe” olarak seslenen anlatıcı, dostu olan Abdullah Efendi’yi de “Arap” diye anar. Anlatıcının sık sık Abdullah Efendi’ye Arap diye seslenmesi farklı anlamlar barındırır.

Mahpeyker, Ali Bey’e ve Dilaşub’a tuzaklar kurarken iş birlikçisi olan Abdullah Efendi’nin kötü kişiliği, etnik kimliği ile ilişkilendirilerek anlatılır. Abdullah Efendi, “Suriye’nin en fazla ahlaki sapıklık vasfına sahip en aşağılık adamlarından biri” (2010:112) olarak tanıtılır. Birkaç tüccarı hileleriyle batırıp zengin olan Abdullah Efendi, “yaşı yetmiş aşkın olduğu halde kadınlarla düşüp kalkmaktan kendini alamadığı gibi, yüzü pek fazla çiçek bozuğu olmakla beraber rengi melez sayılacak derecelerde esmer”

(2010:112) biri olarak tasvir edilir. Mahpeyker, Abdullah Efendi'nin Dilaşub'a hazırladığı tuzağı duyunca "Sihir yapanlar sen dururken niçin şeytandan medet umarlar bilemem" (2010:138) der. Mahpeyker gibi kötü çizilen bir karakterin Abdullah Efendi'yi şeytan ile bir tutması, Abdullah Efendi'nin ne kadar tehlikeli bir tip olduğunu gösterir. Abdullah Efendi "murdar yanakları", "kokmuş ağzı" "çiçek bozuğu yüzü" ile (2010:138-139) hem bedenene hem de ruhen çirkin olarak görülür. Abdullah Efendi'nin bedensel özelliklerinin bu kadar tasvire konu olması, ruhunun çirkinliğinin yüzüne yansıdığı düşüncesini ön plana çıkarma isteğiyle açıklanabilir.

Abdullah Efendi, Mahpeyker ile istediği gibi münasebet kurabilmek için onu Ali Bey ile barıştırmak için uğraşır. Bu birleşme ile Mahpeyker'in eski neşesine döneceğini düşünen Abdullah Efendi, "kendi hovardaca isteklerinin yaratacağı lezzetleri düşünerek birtakım coşku ve keyfiyle kendinden geçmişken karı yanına mezardan kalkmış gibi korkunç bir yüz ile geldi ki, Arap'ın hayalleri büsbütün" (2010:167) yıkılır. Bu sahnenin devamında Abdullah Efendi'nin "av bekler canavarların gülüşü gibi çirkin çirkin" (2010:167) yüz işaretleri değiştiği söylenir. Eti için hayvan avlayan bir avcı benzetmesi ile Abdullah Efendi'nin Mahpeyker özelinde kadınları cinsel bir nesne olarak algıladığı ima edilir. Kadınları bu şekilde değersizleştiren Abdullah Efendi'nin olumsuz kişilik vurgusu yapılırken; Arap olduğunun altının çizilmesi bu olumsuz kişiliği Arap olmaya mahsus bir şey gibi gösterir. Dolayısıyla anlatıcı tarafından Abdullah Efendi, "hilekâr", "sapık ruhlu", "bencil" ve "çirkin" gibi kötü niteliklerle anlatılırken; Abdullah Efendi'nin sık sık Arap olduğunun hatırlatılması önem arz eder. Roman boyunca aşağılayıcı bir tavırla sunulan, Abdullah Efendi'nin olumsuz kişiliğinin geniş bir kadrajdan verilmesi, etnik kimliğine dair olumsuz bakış açısını ortaya koyar.

Ötekileştirici bir tavır ile sunulan Abdullah Efendi'ye olan olumsuzlama sadece Abdullah Efendi'nin şahsında toplanmaz. Bu olumsuz tutum, etnik kimliği üzerinden de sürdürülür. "Çoğunlukla, bize birisi kötülük yaptığı zaman nefretimizi onunla hiç ilgisi olmayan başka birine veya bir gruba yöneltiriz" (Hoffer, 2011: 106). Dolayısıyla Abdullah Efendi'nin, negatif değerlerle anlatılan kişiliği ve bu kişiliğin bir yansıması hâline gelen beden özellikleri Arap vurgusu ile etnik kimliğine yöneltir. Abdullah Efendi'nin Suriyeli oluşu, melez ten rengi gibi özellikleri de Arap etnik kimliğine vurgu yapar. Ayrıca romanda Suriyeli Abdullah Efendi dışında Ali Bey'in annesini cenazesini kaldıran bir cariye'nin "zenciye" olarak anılması, toplumun kendisine benzemeyenlere karşı

takındığı ötekileştirici bir tutumu gözler önüne serer. Arap etnik kimliğinin, çoğunluk gruptan ayrıışan özellikleri üzerinden ötekileştirici bir bakış açısıyla aktarıldığı bir başka eser ise *Şıpsevdî* romanıdır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından kaleme alınan *Şıpsevdî* (1900) romanında, Batılılığı yüzeysel bir şekilde algılayan bir ailenin, dejenere tiplere dönüşme serüvenleri ironik bir üslupla anlatılır. Toplumsal yapının geniş bir kadrardan aktarılan romanda, farklı sosyal sınıflardan bireyler bir araya getirilir. Romanda, toplumsal normlara bedensel özellikleri ile uymayanlara ya da etnik kimliği ile azınlık görülenlere, toplumun ayrımcı tutumu ve olumsuz bakış açısı ortaya koyulur. Ayrıca romanda, toplum dışı bırakılan bu kişilerin birbirlerini alt etme, aşağılama ve üstünlük kurma mücadelelerine yer verilir.

Tramvay sahnesi ile başlayan *Şıpsevdî* romanında, Meftun'un aşçısı Zarafet'in ve tramvaydaki diğer kişiler arasında gelişen ilginç diyaloglar aktarılır. Zarafet'in eşyalarını tramvaya sığdırılmasından mevzu açan yolcu kadının, Zarafet'e karşı; "Ne öfkeli Arap bu" sözünü söylemesi ile Zarafet, tramvaydaki diğer yolcuların da dikkatini çekmenin mahcubiyeti ile "Arap mı? Ağzını topla... Bani adını sen mi koydu oyle? Ben Pehlilizade hanımefendinin kalfasiyim, beğenemedi mi?" (2014: 43) şeklinde yanıt verir. Tramvayda etnik kimliği üzerinden dışlanan Zarafet'in sadece Arap olarak tanımlanması, *İntibah* romanında olduğu gibi bütün kişiliğinin etnik kimliğine sıkıştırılıp ötekileştirildiğini gösterir. Tramvaydaki yolcunun Zarafet'i etnik kimliği ile hitap etmesi ve damgalaması Zarafet'in etnik kimliğinin toplumsal yapıdaki sosyal statüsünü ortaya koyar. Kendisine "Arap" olarak hitap edilmesinden hoşlanmayan Zarafet, etnik kimliği üzerinden dışlandığını hissederek "ağzını topla" sözüyle karşılık verir. Ardından da Zarafet, yanlarında çalıştığı ailenin ismini zikrederek bu ismi ya da aileyi övünç kaynağı olarak görür ve çevresindekilere karşı bu ailenin yanında çalışmayı üstünlük kurma vesilesi görür.

Romanda tramvay sahnesi; seyyar köftecinin pişirdiği köftelerin kokması üzerine tramvaydaki yolcuların köfteciden köfte istemelerinin kurguya taşınması ile geniş bir şekilde tasvire konu olur. Yolcular, kendilerine verilen köfteyi bölüştükten sonra Zarafet'i unuttuklarını fark ederler. Tramvayda bir kez daha dışlandığını hisseden Zarafet ise köfteden canı çekmediğini söyle ifade eder: "-Guguruklu Arap iğrenme tavrıyla

yüzünü buruşturup: - Yok... yok... ban imrenmedi... Marya mıdır, keçi midir, nedir? Kamburun kırılı aliyile yaptığı bir koftayı seksen farşa edip de ban yer miyim hiç?" (2014: 46). Bu alıntıda da görüldüğü üzere Arap toplumunun genel olarak Türkçelerinin bozuk olduğu gösterilir. Türkçeyi, toplumun çoğunluğundan farklı ya da kötü kullanmaları da bu bağlamda eleştirilir. Zarafet'in bu sahnede herkesin yediği köfteden midesinin bulanması ve köfteyi reddetmesi aslında dışlandığı çevrede kendisini üstün görmek istemesi ile ilgilidir. Herkesin iştahla yediği köfteden, Zarafet'in canı çekmez hatta bu köfte onda tiksinti uyandırır. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer husus ise etnik kimliği üzerinden damgalanan Zarafet'in "kamburun pis elleri" şeklinde bahsettiği köfteciyi bedeninin biçimsizliği üzerinden damgalamasıdır. Ayrıca bu sahnede anlatıcının da Zarafet'ten "Guguruklu Arap" olarak bahsetmesi, Zarafet'in toplumdaki olumsuz algısını gösterir. Tramvay sahnesinde, köfteye imrenen bir diğer kişi Meftun Bey'in yeğeni Hasine'dir. Zarafet'in doymak bilmeyen iştahlı Hasine'yi uyarması ise şöyle aktarılır. "Karşıdan zenci kadın, çocuğa gene tokat işaretini ederek kendine mahsus o dolambaçlı söyleyişle: -Sani Allah doyorsun... Ben bu Hasene kızın doyduğu hiç gormadi. Koftacini arkasındaki o kamburunu yese bu kız gene doymaz, gene doymaz" (2014: 47). Bu pasajda da esmer teni nedeniyle zenci olarak damgalanan Zarafet'e karşı aynı olumsuz bakış açısı sürdürülür.

Roman boyunca anlatıcı tarafında da Arap ismiyle anılan Zarafet,'in etnik kimliği. Meftun Bey konağında neredeyse herkes tarafından vurgulanır. Meftun Bey ve aile fertlerinin de Zarafet'e bakış açısı tramvaydaki yolcular gibi dışlayıcıdır. Zarafet, evin diğer bir çalışanı olan Şaban ile birlikte olup hamile kalır. Zarafet çocuğu düşürmeye çalışır ancak bu esnada hamileliği herkes tarafından anlaşılır. Zarafet'in düşük yaptığı esnada sesinin çok yükselmesi ile ev halkı telaşlanır ve odasına girmeye çalışırlar. Zarafet'in çocuk düşürmesini saklamak için kanlı basur yalanı uydurulur. Ancak bu yalanan inanmayan Azize Hanım, "Arabın hastalığı eğer çocuk düşürmek değilse ben bu iki elimi bileklerimden keserim" (2014: 331) şeklinde Zarafet'in durumundan haberdar olduğunu dile getirir. Bunun üzerine Azize Hanım'ın, Meftun Bey'in karısı Edibe'ye bu çocuğun babasının çapkınlıklarıyla bilinen Meftun olduğunu ima eder. Edibe ise Zarafet ile aldatılmayı kendisine yapılan bir hakaret sayar. "Kocasının kendisinden önce başka kadınları sevmiş bulunması, hele her erkeğin düşkünlük göstermeyeceği Zarafet gibi zenci aşçının tiksiniyecek kucağında bir zevk bulmuş olması Edibe' yi pek kızdırır" (2014:

333). Zarafet, Edibe tarafından da “zenci” olarak nitelendirilir ve sevilme/beğenilmeye layık görülmecek kadar değersizleştirilir. “Arabın çocuk düşürmesinden sonra, başının yakında bir derde uğrayacağını anlayan Şaban, o zamana kadar siyah sevgilisinden çekebildiği parayı yeter bularak, bir sabah Beyefendi’ye ayrılacağı[nı]” (2014: 368) haber verir. Zarafet’e karşı geliştirilen olumsuz söylemde; Arap, siyah, zenci gibi basmakalıp yargılara yer verilmesi toplumsal ön yargıları ortaya koyar. Zarafet, roman boyunca salt etnik kimliğiyle bütünleşen ve toplumdan ötekileştirilmesinde somut delil sayılan ten rengi üzerinden damgalanır. Zarafet’in koyu ten rengi gizlenebilir bir damga olmadığı için çevrenin hemen dikkatini çeker. Zarafet, ten rengi ile diğer insanlardan/normallerden hemen ayırt edilip zihinlerdeki kalıp yargılarla yaftalanır.

Meftun Bey’in bahçesinde düzenlediği eğlencede içtiklerinin etkisiyle kendisini kaybeden Zarafet’in yeni uşak Ali’ye olan yakınlaşmak istemesi ancak Ali’yi çok sıkınca “Zarafet, oğlanı bırak, zavallı mosmor kesilmiş!... gibi yapılan uyarmalara Arap hiç aldırma[az]” (2014: 387). Zarafet’in bu tavırlarına çok sinirlenen Azize Hanım, “Tuhaf şey... Tuhaf şey! Bu Arabın babası öyle mutlaka Ali’yle, Şaban’la mi tutar? Bulmuş piliç gibi oğlanı sınıksı sarılmış.. Ah sopa yoksulu fellah ah” (2014: 387 şeklinde tepki gösterir. Ayrıca bu pasajda Azize Hanım, Zarafet’e karşı ayrımcı üsluba “fella” kelimesini de ekler. Fella da genellikle Araplar için kullanılan ve “zenciliği” vurgulayan bir söylemi ortaya koyar. Dolayısıyla roman boyunca Zarafet’in Arap, siyah, zenci ve fellah ifadeleriyle nitelendirilmesi, Zarafet’in etnik kimliğin toplum tarafından nasıl aşağılandığını ortaya koyar.

2.2.2. Çerkezlik

Çerkezler, esaret temasının işlendiği Tanzimat romanlarında genellikle güzel beden görünüşleri ve iyi kişilikleri ile ön plana çıkarılır. Çerkezlik, daha çok esaret temi ile romanlara konu olur ve ezilmiş sınıfı temsil eder ayrıca mutlak iyiliğin, masumiyetin ve güzelliğin simgesi olarak ön plana çıkartılır. Söz gelimi; *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanında Çerkez kızı olan Canan, hem güzel beden yapısıyla hem de ahlaki erdemleri ile kurguya taşınır. Esir pazarında satılan Canan; “uzun boylu, kara gözlü, kara kaşlı, ufacak ağızlı, güzel burunlu hasılı mütenasibü'l-aza” (2000: 16) bir kişi olarak betimlenir. Ayrıca, Canan’ın “ “baygın bakışlar [i] ve mahzunane tebessümler[i]” ile alımlı ve

çekici görünümüne vurgu yapılır. Romanda Canan sadece güzelliği ile değil, okuma yazmaya merakı, Türkçe öğrenmesi, piyano derslerindeki başarısı ve ahlaki yapısıyla olumlu bir atmosferde aktarılır. *İntibah* romanının Dilaşub'u da yine Canan ile aynı olumlu atmosferde kurguya taşınır. Meleği andıracak kadar kusursuz bir güzellikle tasvir edilen Dilâşub, aynı zamanda efendisi uğruna canını verecek kadar fedakâr bir kişiliğe sahiptir. Samipaşazade Sezai tarafından yazılan *Sergüzeşt* (1888) romanında da Dilber de diğer Çerkez cariyeler ile aynı özelliklerle aktarılır. *Felâton Bey ve Rakım Efendi* ve *İntibah* romanlarında çerkezlilik vurgusu pek yapılmazken; *Sergüzeşt* romanında bu etnik kimliğin toplumsal algısına dair veriler sunulur.

Sergüzeşt romanında cariyelik meselesi eleştirel bir tavırla ele alınır ve cariyelerin toplumda nasıl aşağılandıkları Dilber'in dramı üzerinden dikkatlere sunulur. Dilber, her ne kadar romana ezilen sınıfın temsilcisi olarak taşınsa da olumlu niteliklerle donatılan beden yapısıyla aynı zamanda romanda güzelliğin de simgesi hâline gelir. "Bir üstadın eliyle çizilmiş, fakat renklendirilmemiş bir portre[yi]" (2016: 7) andıran Dilber, ırkına has bir güzellik ile tasvir edilir. Bu çekici güzelliği ile Celal Bey'i kendisine âşık eden Dilber'in cariyeye damgası bu güzelliğinin önüne geçer. Dilber, romanda sadece cariyeliği üzerinden değil ayrıca etnik kimliği üzerinden de aşağılanır. Mustafa Efendilerin evine satılan Dilber, burada pek çok kötü muameleye maruz kalır. Mustafa Efendi'nin karısı Atiye Hanım, Dilber'i her fırsatta aşağılar ve canından bezdirir. Dilber'in her davranışına sinirlenen Atiye Hanım, Dilber'in komşudan aldığı şekerler karşısında çılgına döner. Atiye Hanım'ın Dilber'e "Buraya gel pis Çerkez, buraya gel murdar dilenci" (2016: 67) şeklinde hakaret ederek ne kadar sinirlendiğini gösterir. Atiye Hanım'ın "pis Çerkez" ifadesi ile etnik kimlik vurgusu üzerinden de Dilber'i aşağılaması Dilber'in romanda sadece sınıfsal özellikleri ile değil, etnisitesi üzerinden de damgalandığını ortaya koyar. Romanda cariyeye olarak sosyal sınıftan dolayı damgalanan Dilber, ayrıca etnik kimliği olan Çerkezlilik üzerinden de ikinci kez damgalanmış olur. Bu bağlamda; toplumun azınlık sınıfını temsil eden Çerkezliliğin toplumda değer görmeyen ve topluma hâkim etnik kimliğin dışında kalan sınıfı temsil ettiği söylenebilir. İnsani duygulardan arındırılıp tasvire konu olan Dilber, hem etnik kimliği hem de sosyal sınıfı üzerinden toplumun dışına itilir. Mehmet Kaplan'ın Çerkez etnik kimliği ile ilgili değerlendirmesi de bu yöndedir: "Maddi görünüşleri, beden yapıları ve kıyafetleri bakımından tasvir edilen bu Çerkezlere insanî duygu yoktur " (2009: 326).

Sınıfsal ve etnik özelliklerinden dolayı Atiye Hanım tarafından hor görülen, aşağılanan Dilber, bu baskılara ve hakaretlere dayanamayıp evden kaçıp arkadaşı Lütfiyelere sığınır. Atiye Hanım ve evin hizmetçisi tarafından sürekli dövülüp hizmet ettirildiğinden yakınan Dilber ayrıca kendisine “Pis Çerkez, pis halayık” denmesinden dolayı duyduğu üzüntüyü belirtir. Dolayısıyla söz konusu roman etnik kimlik ayrımcılığını doğrudan ele almasa da bu ayrımcılığa dair önemli veriler sunar.

2.2.3. Çingenelik

Toplumdan yalıtılan ve küçük görülen etnik gruplardan biri olan Çingener de pek çok özellikleri ile kabul görmezler. Çingene ifadesinin ötekileştirici bir söylem olduğu İslam Ansiklopedisi’nde şöyle belirtilir: “Türkiye’de “çingene” ya da -bu kelimenin aşağılayıcı bir ifade taşıdığı gerekçesiyle kendilerinin- “Roman” adıyla anılmasını isteyen topluluğa Anadolu’da “poşa/boşa”, “karaçi”, “mutrib/mitrip”, “kıptî”, “arabacı”, “elekçi”, “köçer” gibi adlar ” (Altınöz, 2020: 292) verilir. Farklı isimlerle anılan Çingenerin, toplumda genel temayül olarak olumsuz kişilik özellikleri taşıdıkları yargısı söz konusudur. Mehmet Yaprak’ın “Etiketleme Kuramı Çerçevesinde Çingene Etnisitesinde Kirlilik Ve Sosyal Dışlanmışlık Algısı (İzmir Tepecik Örneği)” isimli yüksek lisans tezinde de Çingenerin etnik kimlikleri üzerinden toplumda nasıl “kirlilik” ile bağdaştırıldıkları ve ötekileştirildikleri ortaya koyulur: “Çingene etnisitesi için damgalanma, “kirlilik” ve sosyal dışlanmışlık ilişkisi birbirlerinin neden ve sonucu olabilecek mekanizmalar gibi görünmektedir. “Kirlilik” ile damgalanma, kişileri sosyal dışlanmaya iterken, dışlanmışlık algısı kişinin toplumdan kopmasına neden olmaktadır (Yaprak, 2015: 2). Çingenerlere yapılan kirlilik vurgusuyla da bu topluluğa karşı geliştirilen aşağılayıcı bakış açısı, bu etnik grubun toplumla olan bağlarını zayıflatır. Zengin bir kültüre sahip olan bu etnik grup yabancılaştırıldıkları toplumdan uzaklaşarak belli bölgelerde yaşamlarını sürdürürler. Yaşadıkları mekânlar her ne kadar “Çingene mahallesi” şeklinde damgalansa da bu etnik kimliğe mensup olanlar konumlandıkları bölgelerde kültürlerini ve geleneklerini sürdürmeye devam ederler. Çingenerin kültürel farklılığı ve renkliliği bir zenginlik sayılabilecekken çoğu zaman toplumun çoğunluğundan farklı oldukları için aşağılanan bir özellik hâline gelir.

Çingenelerle ilgili olumsuz yargılar, bu kimliği karalamak, aşağılamak ve yok saymak olarak tezahür eder. Çingeneler, neredeyse bütünüyle olumsuz özelliklerle ve negatif bir bakış açısıyla aktarılırlar. Madeline C. Zilfi de “17. ve 18. yüzyıllarda edebi ve resmi dilde, Çingenelerin küçültücü tabirlerle aşağılanmasına, dışarıdan gelenlere ve alt sınıflara kısaca atıfta bulunulurken de başvurul[duğunu] (2018: 159) söyler. Çingeneler toplumsal hafızanın bir flaş belleği sayılan sözlü kültüre de olumsuz ifadelerle yer alırlar. Çingene ifadesi, “Açgözlü, cimri ve arsız anlamında kullanılan bu terim, Romanlara yönelik evrensel ayrımcılığın Türkçedeki izdüşümü” olarak nitelendirilebilir. Çingenelerle ilgili ön yargılar ve ayrımcı tutum, pek çok sözle kalıp yargıya dönüşür. “Çingen çalar, kürt oynar”, “Çingen hesabı yapmak”, “Çingene çingeneden köy kıskanır”, “Çingene kızı hatun olmaz, dilenmezse karnı doymaz”, “Çingeneye beylik vermişler önce babasını asmış”, “Çingene pembesi”, “Çingene düğünü”, “Çingene kavgası” gibi sözler ve kalıp yargılar Çingenelerin toplumdaki olumsuz algısı hakkında önemli veriler sunar. <https://onedio.com/haber/romanlara-karsi-kullanilan-ayrimci-deyis-deyim-ve-atasozleri-hay-dilinizi-esek-arisi-soksun-528244>.

Çingenelere karşı bu ayrımcı tutum sembolik şiddete dönüşür. Çingeneleri karşı geliştirilen olumsuz söylemi ve yapılan psikolojik şiddeti, edebî metinlerde de görmek mümkündür. Çingeneler pek çok romanın ana kurgusunda ele alınmasa da bazı bölümlerinde bu etnik kimliğin toplumsal algısını ortaya koyacak tasvirlerle yer verilir. Edebî metinlerde de genellikle dışlayıcı bir tutumla ele alınan Çingeneler, pek çok özellikleri üzerinden aşağılanırlar. Etnik kimliklerinden dolayı toplumdan ayrıştırılan ve ötekileştirilen Çingeneler, genellemeler, klişeler ve kalıp yargılarla damgalanırlar. İnceleme konusu olan romanlarda da negatif bir söylemle aktarılan Çingenelerin toplumdaki düşük sosyal konumları ve statüleri ön plana çıkartılır. Ahmet Mithat Efendi’nin *Dürdane Hanım* (1882) romanında, Çingeneler çirkinlikle bağdaştırılır ve olumsuz bir imajla kurguya dâhil edilir.

Züppe tipi olarak kurgulanan Mergup Bey’e âşık olan Dürdane’nin trajik öyküsünü konu edinen *Dürdane Hanım* romanında da Çingenelere dair ötekileştirici ve aşağılayıcı bir söylem söz konusudur. Çapkın bir tip olan Mergup’un Ulviye Hanım ile görüştüğüne tanıklık eden Dürdane, sevdiği adamın başka bir kadın ile olan yaklaşması karşısında büyük bir öfke duyar. Mergup’tan hesap soran Dürdane, rakibesini aşağılamak ve küçük görmek için “Çingenelere” benzettir. Mergup’a “İşte bugün

Bağlarbaşı'nda esir gibi arabasının yanından ayrılmadığınız çingene suratlı karı!” (2000: 620) şeklinde aldatıldığı kadını tasvir eder. Dürdane’nin, aldatıldığını düşündüğü Ulviye’nin çirkin olarak damgalamak için Çingenelere benzetmesi bu etnik kimliğe dair olumsuz bakış açısını ortaya koyar. Çingenelere karşı bu olumsuz söylem Ahmet Mithat Efendi’nin *Çingene* isimli bir diğer romanında çok daha yoğun hissedilir.

1887 yılında yayımlanan *Çingene* romanı, etnik kimlik üzerine kurgulanması bakımından dikkat çekicidir. Çingeneler, etnik kimlikleri üzerinden kategorileştirildikleri toplumda, düşük bir sosyal sınıfın temsilcisi hâline gelirler. Bu durum toplumda kabul görmelerini ya da reddedilmelerini doğrudan etkiler. Roman, toplumdan dışlanan Çingenelerin maruz kaldığı ayrımcı ve dışlayıcı tavrı realist bir çizgede sunar. Çingene meselesi bu roman vasıtasıyla doğrudan ele alınır ve pek çok açıdan irdelenerek Çingenelerin toplumdaki konumları, yaşam tarzları ve kimlikleri tüm gerçekliği ile verilmeye çalışılır. Romanda varlıklı, eğitilmiş ve kültürlü bir genç olan Şems Hikmet Bey’in, Ziba adlı bir Çingeneye olan aşkı konu edinilir. Toplumun Çingenelere dair olumsuz bakış açısı bu aşkın kabul görmesini engeller. Söz konusu eser bu bağlamda Miguel de Cervantes’in *Çingene Kızı* romanını anımsatır. Soylu bir Şövalye Andres’in, *Çingene kızı* Preciosa’ya olan aşkı da toplumda doğru ve etik kabul edilmez. Hatta romanın sonunda Preciosa’nın esasında bir Çingene olmadığına anlaşılmaması herkesi büyük bir sevince boğar. Buna rağmen bir şövalye ve Çingene kızının mutlu evliliği ile biten romanda; Çingeneler, hırsızlık, dans ve müzik ile bağdaştırılarak aktarılır. Ayrıca her ne kadar Çingeneler bazı olumsuz özelliklerle bağdaştırılsa da Cervantes’in Çingenelere sevecenlikle yaklaşan üslubu ötekileştirici değildir (2010: 159). Buna karşılık; *Çingene* romanında ise anlatıcının Çingenelere yaklaşımı ise Cervantes’ten farklı olarak son derece yargılayıcıdır. Çingenelere dair bu olumsuz bakış, romanda karakterler aracılığıyla sürdürülür. Romanın başkışisi Şems Hikmet de Çingeneleri benzer negatif bir bakış açısı ile değerlendirir. Şems Hikmet, Ziba’ya olan aşkını uzun süre kendisine bile itiraf edemeyecek kadar bu topluluğa ön yargılı bakar. Ancak yaşadığı aşka karşı koyamayan Şems Hikmet, romanın sonunda intihar ederek Çingenelerin kabul görmediği bir dünyada yaşamayı reddeder.

Şems Hikmet, arkadaşlarıyla eğlenme maksadıyla Kâğıthane’ye gittiği bir gün Ziba ile karşılaşır. Bur grup Çingene içinde Ziba’yı görür görmez güzelliğinden çok fazla etkilenen Şems Hikmet, bu güzelliğe arkadaşlarının dikkatini çekmeye çalışır. Bunun

üzerine ise Çingene kadınlarından biri Ziba'nın güzelliğini daha da övmek için "Mehtap denilen kart Çingene daha uzaktan bunların sözünü işitince; -Güzeldir ya beylerim. Ziba kız pek güzeldir. Hem güzel hem de kız oğlan kız !" (2000: 445) olduğunu söyler. Ziba'nın "kız oğlan kız" olduğunu vurgulayarak Ziba'yı yüceltmek isteyen Mehtap'ın bu tavrı anlatıcı tarafından aşağılayıcı bir tavırla eleştirilir. "Bakir veya seyyib olduğu kendisinden sorulmadığı hâlde Mehtap'ın böyle "kız oğlan kızdır" demiş olmasını abes mi buldunuz? Çingene için bu kadarcık yüzsüzlük çok mudur?" (2000: 445). Anlatıcının bu sert tepkisi ve Mehtap karakterini "yüzsüz" olarak yaftalaması Çingenelerin toplumsal yapıdaki olumsuz algısını ortaya koyar. Anlatıcı, Ziba karakterini güzel bir kadın olarak tasvir ederken; yanındaki Çingene kadınları ise "çirkilik" ve "yabanilik" ile bağdaştırır: "Mehtap gençliğinde epeyce güzel olduğu anlaşılan bir kart Çingene olduğu gibi diğer üç karı dahi gayet çirkin yabanîler idiyse Ziba" (2000: 446) güzel bir kadın olarak aktarılır. Ayrıca Ziba'nın güzelliğinin etnik kimliğini gizleyebilmesine bağlı olduğu ima edilir: Ziba, "yılışınca veyahut edepsiz sözler söyleyince veya bir şey dilenmek için arsızlanınca cemalindeki o heyet, o heybet zail olarak Çingeneliği meydana" (2000: 445) çıkar. Bu cümleyle Çingeneliğin kendilerine has tavırlarının ve konuşma tarzlarının toplumda çok hoş karşılanmadığı hissettirilir. Bu yüzden de Ziba, sahip olduğu Çingene kimliğini saklayabildiği ölçüde güzel kabul edilir.

Çingenelerin kendilerine has gelenek ve göreneklerine uygun yaşayış biçimleri toplumda çoğu zaman vahşilik ve yabanilik olarak değerlendirilir. Çingenelerin özgür ruhlu kişilikleri ve zengin kültürlerinin bir yansıması olan göçebelik çoğu zaman olumsuz anlamlar çağırıştır. Çingenelerin göçebe bir hayat benimsemeleri kendi içlerinde de bir ikiliğe neden olur. "Göçebe, kendisini "vahşi" bulan günahkâr yerleşği "aşağılar" gibi" (Martinez, 1992:58) bir tavır sergiler. Çingenelerin doğada kurdukları düzen ile yerleşik hayatı reddetmeleri, onların vahşi ya da yaban olmakla itham edilmesine neden olur. Bu durum da onları toplumun genelinden ayıran bir özellik olarak görülür. Azınlık sınıfın, topluma hâkim olanlardan farklılığı artıkça damgalanma ya da ötekileştirilme ihtimalleri de artar. Çingenelerin bu bağlamda toplumun çoğunluğundan ayıran pek çok özellikleri olduğu gözlemlenir.

Şems Hikmet Bey de çok farklı gördüğü ancak hem sesini, hem de kendisini çok beğendiği Ziba'yı eğitip bir "hanımefendi" yapmaya karar verir. Ziba ile konuşmaya

karar veren Şems Hikmet, bu karaktere karşı hem büyük bir aşk hem de büyük tiksinti hisseder. Şems Hikmet, her ne kadar Çingene kızı Ziba'yı sevmeye layık bulmasa da kalbine laf geçiremez. Konuşmak için “bir aralık bir Çingene kızını beklemek için şu derecelerde telaş gösterdiğini tayibe başlar” (2000: 449). Bir Çingene kızını beklemeye değer bulmayan Şems Hikmet gibi anlatıcı da bu etnik sınıfı her fırsatta küçük görür. Şems Hikmet'ten ilk karşılaştıklarında iyi bir bahşiş alan Ziba ve arkadaşları bu bahşiş için tekrar danslarını sergilemek isterler. Ancak bu durum anlatıcı tarafından Şems Hikmet Bey, o rezaletlere hacet görmedi” (2000: 449) ifadeleriyle yorumlanır. Ziba'yı eğitmek için hizmetçilik teklif eden Şems Hikmet Bey'in asıl niyetinin, olgun bir kadın olarak aktarılan Mehtap tarafından hemen okunması yine aynı aşağılayıcı tutumla tasvir edilir. “Mehtap denilen kadın bir eski aşüfte olduğundan” (2000: 449) ifadeleriyle de olgun kişiliğine vurgu yapılarak damgalanır. Toplum tarafından damgalanan ve ötekileştirilen Çingenelerin bu damgalamayı kabul etmeleri ve içselleştirmeleri dikkat çekicidir. İsmine müsemma olan Ziba gibi güzel bir kız yaşadığı toplumda kendisine hizmetçiliği bile layık görmez. Şems Hikmet'in hizmetçilik teklifine “-A! A beyim! Hiç Çingene kızından hizmetçi olur mu?” (2000: 449) tepkisiyle karşılık verir. Mehtap ise Çingeneliğin toplumsal yapıdaki olumsuz algısını: Hani ya derler ki güya Çingenenin eli değdiği şey murdar olurmuş da!” (2000: 449) ifadeleriyle izaha çalışır.

Şems Hikmet, âşık olduğu Ziba'nın mensup olduğu etnik kimliğin toplumdaki olumsuz algısı ile büyük bir huzursuzluk hisseder. Çingenelere dair iyi bir şey duymak ve rahatlamak ümidiyle hocası Selimcan ile onlar hakkında sohbet eder. Çingeneler, hakkındaki bu sohbet de yine aynı ön yargılarla sürdürülür. Selimcan'ın bu etnik kimliği pek çok milletten ve sınıftan aşağı görmesi Şems Hikmet Bey'e Çingenelerin insan olup olmadığını sorguladır. “Herhalde onlar dahi insan değil midirler?” (2000: 452) sorusuna Selimcan ise şu ifadelerle cevap verir: “Güzel ama insan diye fazail-i medeniyesi mükemmel olan mahlûka denilir. Yaban adamına insan denilemeyeceği gibi derecesi yabanilikle medenilik arasında bulunan halka dahi saffet-i insaniyeti tamamen bahşedemeyiz (2000: 452) Selimcan'ın ezberlerle ve klişelerle Çingeneler hakkında verdiği bu hükümlerden Çingenelerin insan olma vasıflarının dahi ellerinden alındığı ve “yabani” , “vahşi” addedildikleri görülür. Toplumda ötekileştirilenlere karşı geliştirilen bu ayrımcı tutum ile merkez dışı görülenlerin kimlikleri örselenerek damgalanırlar. Ancak söz konusu metinde ise toplumda öteki olarak görülen Çingenelerin insan olup

olmadıkları bile tartışılır. Şems Hikmet ve Selimcan'ın Çingeneler hakkındaki sohbetleri ezici ve aşağılayıcı bir üslubu barındırır. Çingeneleri “kirlilik” ile bağdaştıran Selimcan, “-Zaten onlar kadar pis, murdar mahlûka kimler rağbet edecek? (2000: 452) cümlesiyle bu topluluğu sevmeye değer görmediğini belirtir. Ayrıca Çingeneleri, ehli kitap oldukları Yahudi ve Hristiyan milletlerden aşağı görüldüklerini söyleyen Selimcan, bu yüzden Çingene kızları ile evlenmenin tasvip edilmediğini anlatır: “Biz Çingenelerde öyle bir levs farz ederiz ki sair hiç bir halkta o levs tasavvur etmeyiz. Mesela Yahudi ve Nasaranın kızlarını tezvic ettiğimiz hâlde Çingene kızına tezvic etmeyiz” (2000: 453). Müslüman mahallesinde Müslümanlara, Hristiyan mahallesinde Hristiyanlara yakın oldukları söylenen bu etnik grup “münafık” (2000: 453) olarak tanımlanarak “samimiyezsiz” ve “güvenilmez” olarak damgalanırlar.

Ancak toplum nezdinde bu kadar alçaltılan ve küçük düşürülen Çingeneler'in bu olumsuz algısı, Şems Hikmet'i Ziba'dan vazgeçirmez. Şems Hikmet Bey'in, her fırsatta aşağıladığı bu topluluktan birini eğitime ve hanımefendi yapma isteği Fazıl Gökçek tarafından şöyle izah edilir: “Şems Hikmet Bey ve onu onayladığını her fırsatta belli eden yazar anlatıcı, bir çeşit toplum mühendisi tavrıyla bir Çingene'nin “bile” eğitime “medenî” bir insan haline getirilebileceği tezini ispatlamaya çalışır” <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/letaif-i-rivayat-15-cingene-ahmet-mithat-efendi-tees-1835>. Bu tezle yola çıkan Şems Hikmet, annesi babası hayatta olmayan Ziba'yı aile dostları Düriye Hanımların evinde yetiştirmeye karar verir. Ziba'nın abisi ile görüşen Şems Hikmet Bey, verdiği parayla Ziba'yı hizmetçi olarak alır. Ziba'nın ağabeyinin ağır başlı konuşmaları övülürken de “Çingenelerin erkekleri karıları derecesinde rezil ve yüzüstü olmazlar” (2000: 456) sözüyle bu kez Çingene kadınlarını doğrudan aşağılayan bir ifade kullanılır. Çingene erkekleri ile ilgili bu olumlu değerlendirme, Çingenelere dair damgalamanın yalnızca Çingene kadınlara yönelik olduğunu düşündürecekken; Çingene erkekleri çok daha ağır bir şekilde itham edilir: “Kocan Çingene olduğu zaman her gün yiyeceğin dayak değil mi? Her gün işiteceğin sövmek, saymak değil mi? Pek de canı ister ise seni başka bir Çingeneye satıverir. Veyahut başkasının karısı ile trampa eder” (2000: 453). Çingene erkeklerin aile değerlerini yok saydığı ve evlilik ahdi içinde ahlaka mugayir davrandıklarını söyleyen bu bölümde Çingeneler, evlilik ahdine sadık kalmamak ve ahlaki değerleri yok saymakla suçlanır. Dolayısıyla anlatıcı bu detayla Çingenelere

isnat edilen olumsuz nitelemelerin hem erkekleri hem kadınları için geçerli olduğunu vurgular.

Geleneksel kadın formlarına uygunluk göstermeyen Çingene kızları “serbest kadınlar” olarak da damgalanırlar. Ziba’nın güleç ve neşeli tavırları bu forma aykırı görüldüğü için “yılışıklık” ve “hafif meşreplik” olarak görülür. Şems Hikmet Bey, bu Çingene kızının kendisine has olan tavırlarından büyük rahatsızlık duyar “ Ziba ihsanı o kadar mebzul olan beyefendiyi görünce Çingenecesine kırtarak yılıştı. Keşke yılışmasa idi. Zira o yılışıklık elbette Şems Hikmet nazarında hemen melekâne hükmü verilen hüsnünü, cemalini derhal kıymetinden düşürerek Çingeneliğini ortaya koymuştur” (2000: 456). Burada pek çok olumsuz özelliğin “Çingenelik” olarak addedilmesi önemlidir. Anlatıcının birden fazla kez tekrarladığı “Çingenelik yapma” tabiri bu topluluğun isimleri üzerinden de damgalandıklarını gösterir. Toplumda Çingene ismi üzerinden damgalanan söz konusu topluluk bu yüzden Çingene ismini reddeder. Çingene isimlendirmesinin toplumda çağrıştırdığı olumsuz anlamı ötelemek için kendilerini “Roman” olarak adlandırırlar. Suat Kolukırık, Çingenelerle ilgili hazırladığı *Yeryüzünün Yabancıları Çingeneler* adlı kitabında bu topluluğun kendilerini “Biz Çingene değil Romanız” şeklinde tanımladıklarından bahseder. Kolukırık, bu durumu “Roman” isminin kamusal söylemde daha olumlu bir anlam taşıdığıyla izah eder. “Bu anlamda Türk toplumunda Çingenelere karşı üretilmiş olan tüm olumsuzlamalar; en belirgin engel olarak içselleştirilmiş ve bir karşı duruş olarak savunma halinde kullanılıyor görünmektedir. Daha da ötesinde, biz ve ötekinden beslenen bir karşı kimlik üretim biçimiyle karşı karşıya kalınmaktadır” (2007:47). Bu bağlamda; Roman olarak anılmak isteyen Çingene topluluğu ötekileştirildikleri toplumda var olmanın yollarını ararlar. Toplumda öteki olarak konumlandırılışlarını Çingene ismini reddederek değiştirmeye çabalayıp toplumda olumsuzluğu çağrıştıran Çingene damgasından sıyrılmaya çalışırlar.

Çingeneliğin romandaki bu olumsuz algısı Ziba’nın bu kültüre dair davranışları üzerinden vurgulanır. Ziba’yı karşısına alan Şems Hikmet, ideal kadın tipini çok basit bir dille anlatmaya çalışır. Çünkü Şems Hikmet nezdinde, Ziba’nın güzelliğinin ve müzik yeteneğinin Çingene kızı olarak hiçbir anlamı ve değeri yoktur. Ziba ancak toplumdaki ahlaki değerlere göre bir kadın gibi davranırsa o zaman bu güzelliğin ve yeteneğin kıymeti olur: “Vakia pek güzelsin ama şimdiki halde bir Çingene kızısin! Sendeki bu güzellik beş para etmez. Bir güzel kız senin gibi yılışık olmamalı. Gayet ağır tabiatlı, ağırbaşlı olmalı.

Yüzsüzcesine sözler ile kendi kadrini, kıymetini düşürmemelidir” (2000: 467). Ziba’ya her fırsatta nasihat veren Şems Efendi, Ziba’nın aldırış etmeyen tavırlarına karşılık bu “Çingene kızı” için planladığı eğitimde başarısız olma korkusu ile yüzleşir. Şems Hikmet, “tağyirin dahi istediği gibi olmamasından dolayı meysus oluyor idiyse de daha ilk günü on altı yaşındaki bir Çingenenin insan olamayacağını düşünerek yine ümitlerini mahvetmiyor idi” (2000: 468). Kendisini bir Çingene kızını eğitmeye ya da “insan yapmaya” adanmış Şems Hikmet, masraftan kaçınmaz ve pek çok özel hoca yardımı ile bir Çingene kızını “medenileştirmeye” çalışır. İnsan olmanın pek çok vasfından eksik görülen Ziba, aldığı derslerde yeteneği sayesinde çok hızlı bir gelişim sarf etmesine rağmen Ziba’nın en ufak hatası sırf Çingene olduğu için müzik hocası Davut Bey’in bile gözene batar. Çingenelerin toplumdaki olumsuz algılarından dolayı onlara ön yargılarla bakıldığı ve ayrımcı bir tutum sergilendiği şu sözlerle ifade edilir:

Fakat şu hakikati de itiraftan geri durmamalıdır ki eğer kızın aslı Çingene olmasa, faraza bir Ermeni kızı olsa da bu yalıışıklıkları etseydi mutlaka Davut Bey’in gözüne bu kadar batmazdı. Biçare Ziba’dan behemahal Çingenelik beklendiği için her ne yapmış olsa ve hatta mahcup kızlarda bulunmayacak derecelerde kibarene davransa bunu da cibilliyeti hasebiyle bir Çingenelik addederek iştil ve istikbah edecekleri derkârdır (2000: 74).

Bu dışlayıcı muameleye rağmen Ziba, çok iyi bir gelişim gösterir ve istenilen/ideal kadın tipine dönüşür. Ziba’nın Çingene kimliği çıkartılarak ona arzu edilen geleneksel kadın kimliği giydirilir. Hor ve hakir görülen bir Çingene oturup kalmasıyla ve duruşuyla bir “matmazel” ya da “hanımefendi” olur. Ziba’nın bu değişimi Selimcan tarafından “Kıptiye bir kontes olmuş!” (2000:478) ötekileştirici söylemiyle takdir edilir. Ancak Ziba her ne kadar istenilen kalıba sığdırıldıysa da yine de evlenmeye layık görülmez. Şems Hikmet Bey’in eniştesi, Ziba’nın aldığı eğitimlerle ne kadar değişmiş olursa olsun yine de asaletin soydan geldiğini söyler. Ziba’nın “Çingeneye ne yapsan yine Çingene kalır” (2000: 489) sözüyle etnik özelliklerinin değişmeyeceğini ve dolayısıyla da kötü ya da çirkin addedilen niteliklerinin kalıcılığına vurgu yapar. Şems Hikmet’in, bir Çingeneye evlenme isteğine annesi ve eniştesi şiddetle karşı çıkar. Bunun yanında İstanbul’da varlıklı ve kültürlü bir adamın bir Çingene kızı ile evlenme arzusu büyük yankı uyandırır. Bu durum Şems Hikmet’i, “bütün İstanbul halkının maskarası” (2000: 493) yapar. Vapurda "İşte hani ya şu! .. malûm a? Çingeneye aşık olan? .." hükmünü ima edecek surette yüzlerini gözlerini yumuşturup, buruşturmaları” (2000: 491) şeklindeki tepkiler ve dedikodular Şems Hikmet’i canından bezdirir. “İnsanların yabanisi olarak görülen Çingenelere” (2000: 487) karşı ön yargıları kıramayacağını anlayan Şems

Hikmet, kuyuya atlayıp intihar eder. Akli melekelerini kaybeden başkışı, bir süre sonra da ölür. Bu esnada Şems Hikmet Bey'in ailesi Ziba'yi görür ve çok beğenirler. Gelini olmasına izin vermeyen Şems Hikmet Bey'in annesi, Ziba'yı kızı yapar.

Şems Hikmet Bey'in Ziba ile evlenememesi toplumun Çingenelere dair ön yargılarını kıramadığını gösterir. Bir Çingene kızı olarak damgalanan Ziba, ötekileştirildiği topluma etnik kimliği yüzünden kazandırılmaz. Ziba her ne kadar aldığı eğitimlerle istenilen ya da arzu edilen kalıplardaki ideal kadın kimliğine bürünse de toplumsal yapının değer atfettiği bir etnik kimliğe sahip olmadığı için toplum dışı bırakılmaktan kurtulamaz. Bu durum da Çingeneliğin toplumda ne kadar güçlü bir damga olduğunu gösterir. Çingenelerin ön yargılı bir biçimde ele alındığı romanda özellikle “arsızlık”, “yılışıklık”, “edepsizlik” gibi sıfatlarla anılırlar. Çingeneleri çok yakın kadrajdan sunan romanda, bu etnik kimlik negatif değerlerle ve olumsuz çizgilerle tasvir edilirler. Pek çok olumsuz sıfatlar ve nitelermeler ile damgalanan söz konusu etnik grup, toplumda ötekileştirilen topluluğun simgesi hâline gelir. Çingenelerin, ön yargıların merkeze alınıp negatif özelliklerle bahsedildiği bir diğer roman ise *İlk Sevgi*'dir.

Ahmet Rasim tarafından kaleme alınan *İlk Sevgi* romanı 1890 yılında basılır. Romanda Nadire'nin, gençlik aşkı Nedim uğruna kocasını aldatmasıyla felakete sürüklenmesi konu edinilir. Nadire'nin gençlik hevesi uğruna kocasını ve yuvasını terk etmesiyle fahişelikten dilencilığe uzanan zillet içindeki yaşamı ibretlik bir hikâye olarak sunulur. Kurgu Nadire'nin aşk serüveni ile ilerlerken arka düzlemde de İstanbul'un değişik mekânlarına yer verilir. Bu mekân tasvirleri sırasında mesire yerlerindeki eğlencelerden bahsedilirken Çingenelerin bu eğlencelerdeki aktif rollerine değinilir. “Hele benât-ı sahârî [çöl kızları] ıtlakına [salıverilme] bihakkın şayan olan kınalı parmaklı, esmer, kayış renkli, mavi yeldirmeli, işveli, çingene kızları o mesireyi, nağmeleri, şarkıları hay u huylarıyla velvelezâra döndürdüler” (2020: 27). Bu bölümde Çingenelerden çöl kızı olarak bahseden anlatıcı bu topluluğun göçebe yaşamlarına gönderme yapar. “İşveli” olarak tanımlanan Çingene kızları, cinselliğin temsilcisi olarak görülürler. Bu etnik kimliğin, mesire yerlerinde sesleri ve eğlenceleriyle uyandırdıkları yankıya vurgu yapılır ve Çingeneler, eğlenceye düşkün topluluklar olarak tasvir edilir. Kendilerine özgü müzikleri ve danslarıyla bilinen Çingeneler'in bu yönüne İslam Ansiklopedisinde de yer verilir. “Müzik ve eğlence hayatına yönelik faaliyetler Çingeneler'in vazgeçilmez bir parçası olarak sürmektedir. Bu kavim üzerine araştırma

yapan bilim adamlarının genel kanaati hiçbir etnik grubun bu kadar müziğe düşkün olmadığı yönündedir” <https://islamansiklopedisi.org.tr/cingeneler>. Çingeneler’in müzikle ve eğlence ile özdeşleştirilen kimliklerine vurgu yapılması olumsuz addedilecek bir durum olmasa da bu etnik kimliğe atfedilen bazı özellikler rencide edicidir: “Küme küme gezerek bazı yerde oturarak, bazılarında bir sigaralık tütün almak gibi en ufak ihtikâra kadar kalkışarak hilkaten ittisâf ettikleri [takındıkları] muamelat-ı luabaliyeye girişirler (2020: 27). Çingene kızlarının; “işveli” olarak tanımlanmaları, bir sigara için vurgunculuk yapmakla suçlanmaları ve lakayt davranışlarının doğuştan laubali kişiliklerine bağlanması Çingene kimliğinin olumsuz bir çizgide tasvir edildiğini gösterir. Romanda Çingeneler, toplum geleneksel kadın normlarına uymadıkları için ötekileştirilirler. Romanda kadının toplumsal rolüne aykırı olarak iyi bir eş ve iyi bir anne olamayan Nadire’nin sürüklendiği felaketlerle cezalandırılması gibi Çingene kadınlar da toplumsal normlara uygunluk göstermediği için negatif değerlerle tasvire konu olurlar. Çingenelerin, danslarının ve eğlencelerinin ötekileştirici bir tutumla aktarıldığı bir diğer eser *İffet* romanıdır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından kurgulanan *İffet* romanı 1897 yılında yayımlanır. Romanda yoksullukla mücadele edemeyen İffet ve ailesinin sürüklendiği trajik son konu edinilir. İffet’e ve ailesine yardımcı olan Hüseyin Bey ve Doktor N.’nin birlikte gezintiye çıktıkları bir gün Çingenelerle karşılaşmaları ile bu etnik grup kurguya taşınır. Bu romanda da Çingeneler, doğada yaşayan bir topluluk olarak aktarılır: “O esnada harabeler ittisalindeki Kıpti kulübelerinden bir küme kuş gibi kopan irili ufaklı, erkekli dişili bir sürü Çingene çocuğu kollarıyla çırpına çırpına, bağıra bağıra, oynaya sıçraya çayırın ortasına dökül[ür]” (2018: 116). Bir kuş sürüsüne benzetilen Çingenelerin, kulübede yaşamaları, çırpına çırpına, bağıra bağıra oynamaları, sıçramaları ve çayırın ortasına dökülmeleri ile insanı vasıflardan mahrum bırakıldıkları ve vahşi bir halde tasvir edildikleri görülür. Konar göçer yaşayan ve doğanın sert koşullarıyla mücadele içinde olan Çingeneler, “ağlebinin ne bacağında don var ne ayağında kundura. Cümle-i telebbüsleri diz kapaklarına kadar kısa ve ne kumaştan olduğu bellisiz murdar birer entariden ibaret. Yakalar açık; meşin gibi göğüsler ta göbeklere kadar küşade...” (2018: 117) sözleriyle tasvir edilerek giyim-kuşamları ve görünüşleri hakkında bilgi verilir. Yoksul yaşam koşullarının ön plana çıkartıldığı bu bölümde Çingeneler, dağınık, düzensiz ve “murdar” giysiler içinde aktarılır. Çingeneler, bu dağınık ve pis kıyafetlerle

“kirlilik” ile özdeşleştirilirler. Toplumun bedensel ve davranışsal pek çok özellikleri üzerinden damgaladığı Çingeneler, toplumda ötekileştirilen etnik kimliği temsil ederler.

İffet, romanda da mesire yerinde dans etmeleri ile kurguya dâhil edilen Çingenelerin müziğe düşkün bir topluluk olmaları çoğu zaman hoş karşılanmaz. Toplumda yaptıkları dans ve eğlence ile birlikte anılan Çingeneler, bu özellikleri ile kültürel ve ahlaki yargılara ters düştüklerinin bilincinde olarak “sadece bedenlerini değil kalp ve ruhlarını” (Yaprak, 2015:128) da katarak raks ettikleri belirterek kendilerini savunurlar. Dans ve eğlence ile özdeşleştirilen Çingeneler, *İffet* romanında da “Oh Gel keyfim gel!” (2018: 118) bir hayat sürdükleri belirtilerek dertsiz tasasız bir topluluk olduklarına gönderme yapılır. Çingenelerin her şeyi eğlenmeye vesile kıldıklarını, her fırsatta dans ettikleri ve şehvet uyandırıcı etkide oldukları şu sözlerle izah edilir: “Rüzgâr-ı serd-i sefaletin kulaklarında öttürdüğü ıslıkların oyun havası zanneden bu küçük çengiller omuzlarını o kadar kırık dökük titretiyorlar, pa-yı rakslarını bestenin ahengine tatbikan o kadar tez alıyorlar nakarat olan “terelam”larda o kadar hoş göbek atıyorlar idi ki o hâli görüp o göbek atışlardan kabaran emvac-ı şevk içinde kalıp da vücudunun her noktasında insanın bir heves-i taks hissetmemesi kabil değildi” (2018: 117). Çingene kızları danslarıyla bu sahnede de cinselliği ve şehveti temsil ederler.

İffet romanında Çingenelerin ele alındığı bölüm, Hüseyin Bey ve Doktor N’nin karşısında raks eden Çingenelerin dansını beğenip bu etkileyici oyunlarına karşılık çocuklara bahşiş vermeleri ile devam eder. Ancak dans eden grubun bahşiş dağıtımında yaşadıkları problem damgalayıcı ve ötekileştirici bir söylemle dile getirilir: “Çocukların adedi ondan ziyade olduğundan para almayanların hisse-mend-i menfaat olmak ümidiyle alanlara karşı gösterdikleri arsızca temelluklar, yaltaklanmalar... Hasılı ettikleri çingenelikler karşımızda hakikaten görülmeye seza bir levha teşkil etti” (2018: 120). Çocukların kendi arasında yaşadığı anlaşmazlık “ettikleri Çingenelikler” şeklinde ötekileştirici bir üslupla dile getirilmesi Çingenelerin etnik kimliğinin toplum nezdindeki olumsuz algısının gündelik dile nasıl yansıdığını gösterir. Ayrıca dans ettikten sonra oradan ayrılan grubun “Bu meserret arsızlıkları bittikten sonra o kuş kümesi yine çırpına çırpına çemenzar sefasına doğru havalanıp gitti” (2018: 120) şeklinde anlatılması ve Çingeneler’in “meserret arsız” olarak ifade edilişi bu etnik kimliğe karşı ötekileştirici tutumun sürdürüldüğünü gösterir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun pek çok milleti aynı anda himaye etme hoşgörüsü ve anlayışı söz konusu başlığa çok kısıtlı veriler sunar. Toplumsal yaşamın tezahür ettiği kurgu metinlerde neredeyse başlık açılmayacak kadar etnik damgalamaya az rastlanır. Bu yüzden kısıtlı malzemelerle, Arapların esmer ten renkleri üzerinden “çirkinlikle” yaftalandıkları buna karşın; Çerkezlerin ise güzellikleri ile ön plana çıkartıldıkları tespit edilir. Çingeneler ise toplumda olduğu gibi romanlarda da dans, müzik, “kirlilik”, “vahşilik” ve göçebelikle bağdaştırılır. Bu toplumsal grup, sürdükleri göçebe yaşamdan dolayı sert ve kaba olarak görülür. İncelenen bazı romanlarda “rezil, “arsız”, “hırsız” “çirkin” “kirli” gibi olumsuz ifadelerle damgalanırlar ve özellikle bu grubun kadın kimlikleri dansları ve cinsellikleri üzerinden aşağılanırlar.

2.3.Türk Romanında Davranışsal Damgalama

2.3.1. Hafifmeşreplik/Fahişelik

Toplumsal gelişmeler, yenilik hareketleri ve siyasi olaylar toplumda pek çok yapıyı değiştirip dönüştürür. Tanzimat’la birlikte hız kazanan Batılılaşma süreciyle aile kurumu, kadın-erkek ilişkisi ve kadının toplumsal statüsü yeniden inşa edilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulandığı bu dönemde sınırlı da olsa bazı özgürlüklerin tanındığı, yeni kadın tipi inşa edilir. Kamusal alanda görünürlük kazanma şansına erişen kadının bu özgürlüğü, belli sınırlamalara ve kurallara bağlı olarak gerçekleştirilir. Bu kurallara uymayan ya da sınırlara riayet etmeyen kadınların davranışları onaylanmaz. Dolayısıyla da toplumsal kuralları ihlal edip kamusal alanda görünür olan kadın, toplum nezdinde “serbest kadın” ya da “hafif meşrep” gibi olumsuz nitelemelerle damgalanır.

Kadın kimliğinin, toplumda damgalı bir kişilik olarak sunulması toplumsal algısı ile doğrudan ilişkilidir. Toplumsal normları ihlal eden kadın, ataerkil yapının tahakkümü ile toplum dışı bırakılır. Ataerkil zihniyetin baskın olduğu egemen kültürde kadın kimliğinin rolleri ve sınırları belirlenirken de toplumsal normlara uygunluk gösterip göstermediği bir kıstas hâline gelir. Toplumda bu kıstaslara tabii tutulan kadın kimliği, biz ve öteki paradoksuna uygun bir şekilde konumlandırılır. Bu bağlamda “biz” ve “öteki” kavramlarının açıklığı ve kesinliği önem kazanır" (Milas, 2005: 22). Toplumsal kabullerden geçen kadınlar ben/biz olarak tanımlanırken; bu kabullerin dışında kalanlar ise öteki olarak adlandırılır. Toplumun ideal addettiği kadın tipi geleneksel kodlarla belli bir kalıba mahkûm edilirken, istenilen ya da arzu edilen kimliğe dönüştürüldüğü için bu

kişilere sempatiyle yaklaşılır. Buna karşın ahlaki değerleri ve toplumsal normları ihlal eden kadın tipine ise ayrımcı ve dışlayıcı bir yaklaşım sergilenir. Ötekileştirici bir tutuma maruz bırakılan kadın kimliği, etkin bir özne olma iradesini kaybeder. Nitekim; “egemen kültür, kadına etkin ve özerk bir özne olma hakkını pek az tanı[r]. Bu kültürde kadının simgeleyen, temsil eden olması çok güç, çünkü kendisi bir simge. Simgeleme yetkisi, nesneleri adlandırma/tanımlama yetkisi, geleneksel olarak erkeğin elinde; ve o, kadını simgelenen bir nesneye dönüştürü[r]” (Berktaş,1998: 9) Ataerkil kültürün baskın yapısı altında ezilen, bükülen, parçalanan, değiştirilen ve iradesini kaybeden kadın kimliği, belli kalıplara sıkıştırılmaya çalışılır. “Bu yıkma, parçalama, taşlama, altını üstüne getirme ve ufalama pratikleri siyasi anlamıyla brütalizmin kalbinde durur” (Mbembe, 2022: 14). Siyasi güçle zor kullanarak eğilip bükülen bir element gibi kadın kimliği de ataerkil güçle yıkıma uğratılır. Dolayısıyla kimliği örselenen ve nesneleştiren kadına, bu şartlarda tahakküm kurmak kolay bir hâl alır. Toplumda dışlayıcı bir davranış kalıbıyla tahakküm edilen kadın kimliği, aynı hâkimiyetle kurgu metinlerde de aşağılanır.

Zihinlerdeki ideal kadın çerçevesine, şablonuna ya da tanımına uymayan kadınlar edebî eserlerde de aynı ayrımcı yaklaşımla ele alınır. Bu kişiler, kurguya taşınırken de onların karşısına her bakımdan iyi, benzersiz özelliklerle donatılan ideal tipler getirilir. Bu sayede de toplumda ya da kurgu metninde ötekileştirilen kadının özellikleri çok daha kalın çizgiler ve belirgin hatlarla çizilmiş olur. Toplumun yarısı hâline gelen pek çok meseleyi kurgu metnine taşıyan yazar, kendisine yüklediği toplum mühendisi misyonu ile ahlakçı bir kimliğe bürünür. Bu yüzden geleneksel normlara uymayan kadını çok yakın kadraja alarak tanıtmaya çalışır. İdeal kadın tipleri sayesinde mutlak kötülüğü simgeleyen ötekinin portresini çok daha net bir resme dönüştürür. Bu ideal tiplerin romanda diğer bir işlevi ise yazarın ya da anlatıcının sözcülüğünü üstlenmesi olur. “Gerçekte erkek romancılar bu toplumsal yaraları ifşa ederken sık sık ahlakçı bir üslup ve kimi zaman da kadın kahramanlarının bakış açısını kullan[ırlar]” (Eliuz, 2018:10). İdeal kadın bakış açısıyla ötekini ezmek ve aşağılamak çok daha kolay bir hâl gelir. Mutlak bir karşıtlık üzerine kurgulanan ben ve öteki ilişkisi, ben’in yüceltilmesi öteki’nin ise aşağılanması ile sürdürülür. Ben ya da biz öznesi romanda beyazın, masumiyetin ve iyiliğin simgesi olurken; öteki ise siyahın, fitnenin ve kötülüğün temsilcisi olur.

İnceleme konusu olan romanların dönem itibarıyla de ataerkil bir zihniyetin gölgesinde ve çoğunun erkek yazarlar tarafından kaleme alınmaları kadının

baskılanmasını ve dışlanmasını arttıran bir etkidir. “Sanatçıyı ve yazarı etkin ve erkek özne, kadını ise onun edilgin yaratısı/yapıtı olarak gören “binlerce yıllık gelenek, özne/nesne ikilemi” (Berktaş, 1998: 9) inceleme konusu olan kurgu metinlerde de sürdürülür. Tarihin çok eski çağlarından beri kadın kimliğine karşı geliştirilen ayrımcı tutumu söz konusu eserlerde de gözlemlemek mümkündür. Değer yargıları ve ahlaki kaideleri ihlal eden kadın kimliği, zihinlerde tasavvur edilen ideal kadın şablonuna uymadığı için ağır söylemler ile eleştirilir ve aşağılanır. Toplumun ötekisi olarak görülen bu kadın kimlikler, maruz kaldıkları ağır ithamlar karşısında kendilerini savunacak irade ve güçten yoksun bırakılır. Kurgu metninde yazarın ya da anlatıcının gördüğü ya da anlattığı kadar var olabilirler. Bu yüzden bu pasif kişilikler; tek boyutlu, tek renkli ve tek sesli olarak kurguya taşınırlar. Toplumsal normları ve yerleşik değer yargılarını davranışlarıyla ihlal ettikleri için çoğu zaman en ağır şekilde cezalandırılırlar. Ya da çok ağır bir söylemle damgalanırlar. Özellikle de “hafif meşrep kadın” damgası romanda ötekileştirilen kadın tiplerin kalıcı bir niteliği hâline getirilir. Bu hafif meşrep kadın tipinin ete kemiğe büründürüldüğü romanlardan biri olan *Felâatun Bey ve Râkım Efendi* ‘de; Polini kötücül tip olarak karşımıza çıkar.

Batıyı dış görünüş bakımından taklit eden Felâatun Bey’in eleştirildiği *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* (1875) romanında yanlış Batılılaşma konusu ele alınır. Dejenere bir tip olarak sunulan Felâatun; bilgisizliği, özentiliği ve gösteriş merakıyla Batılı yaşamı deneyimlemeye çalışır. Felâatun, alafrangalığını bir gerekliliği olarak görülen ecnebi bir kadın olan Polini ile yakınlık kurar. Fransız asıllı tiyatro oyuncusu Polini’yi alafrangalığının ispatı olarak gördüğü için arkadaşı Râkım ile tanıştırmır. Polini ‘nin romanda, “Fransız işvebazlarına mahsus olan tavırla” (2000: 71) hareket ettiği söylenir ve Polini’nin cezbedici ve kadınsı davranışları ön plana çıkarılarak etkileyici kişiliği vurgulanır. Polini, söz konusu romanda kadınsılığını kullanarak saf bir erkeği tuzağına düşüren “hilekâr” bir tip olarak çizilir. Bu yüzden kurgu metninde Polini’nin sık sık “işveli” tavırlarına yer verilir.

Râkım, akıcı Fransızcası ve kibar bir üslubuyla Polini ile sohbet etmeye çalışırken, Polini tarafından rahat bir üslupla konuşması yönünde uyarılır: “Karı ona dahi meydan bırakmayarak: Burada gençler meyanında bu hayvanlıkları etmezler. Burada doğrudan senli benli konuşurlar” (2000: 72). Polini’nin, Râkım ile tanışma sahnesinde kibar üslubu elden bıraktığı gerekçesiyle ve rahat tavırlarından ötürü anlatıcı, tarafından yadırganır.

Bir erkekle sınırları ortadan kaldırıp “senli benli” konuşmak doğru bulunmaz. Romanda ideal olarak çizilen Râkım Efendi’nin karşıt tipi Felâtun, Polini’nin bu rahat tavırlarını “Görüyorsun ya birader, ne serbesttir” (2000: 72) şeklinde açıklar. Romanda ötekileştirilen bir tipin onayladığı ya da doğru bulduğu bir davranış, olumsuzluğa işaret eder. Felâtun’un, Polini hakkındaki bu hükmü aslında Polini’nin neden olumsuz bir imajla aktarıldığını da ortaya koyar. Ahlakçı bir bakış açısıyla sunulan romanda, geleneksel formlara aykırı olan Polini, “Fransız âşüftegânın en işvebazâne muhabbeti böyle olur. Hele tiyatro mallarının” (2000: 72) ifadeleriyle “âşüfte” ve “tiyatro malı” olarak nitelendirilir ve hafif meşrep bir kadın olarak damgalanır. Ayrıca anlatıcının Polini’den “karı” olarak bahsetmesi de erkek egemen yapıda kadın kimliğinin nasıl aşağılandığını gösterir.

Polini, romanda öteki olarak kurgulanan Felâtun’u mahvetmek ve onu felakete sürüklemek için kurgulanmış bir tip şeklinde sunulur. Mutlak kötülüğün simgesi olarak görülen Polini, türlü bahanelerle Felâtun’a masraf yaptıran ve onu kumara sürükleyen bir kişi olarak aktarılır. Her fırsatta Felâtun’dan para sızdıran Polini, Felâtun’a kumar oynaması için baskı yaparak ortak olduğu kişiyle Felâtun’un paralarını bölüşür. Üst üste yenilen Felâtun, bu yenilgilerden Polini’yi suçlayınca da büyük bir kavgaya müsebbip olur. Sonrasında kendisine darılan Polini’yi ikna etmek için daha büyük masraflara girer. Tek boyutlu çizilen Polini, üzerinden okuyucuya bir mesaj verilir. Bu mesaj, Müslüman bir erkeğin, Batılı bir kadınla birlikte olmaması gerektiği üzerinedir. Çünkü romanda; Batılı “hafif meşrep” ve “serbest” kadın; türlü oyunlarla erkeği sömürür, tuzağa düşürür görüşü hâkimdir. Batılı kadının, her fırsatta ve değişik oyunlarla erkekten para kopardığı şöyle ifade edilir:

Efendim bir alafranga adam bir frenk kızıyla muaşakayı kızıştırıp karı herifi layıkıyla bend ettiğini görünce araya böyle bir dargınlık sokar. Aşk bir kat daha kızıştırmak ve zımnında edilecek istifadeyi bihakkın etmek için yol budur. Madmazel Polini dahi Felâtun’u bu dereceye getirmiş bulunduğundan eğer oyunda zarar meselesi meydana çıkmamış olsaydı bile Polini başka türlü esbap ve vesail araştırılıp bulup bu dargınlığı ika edecekti (2000: 222).

Dolayısıyla Batılı bir kadınla birlikte olmayı göze alan erkeğin başına gelecekler, anlatıcı tarafından peşinen söylenir. Bu yüzden Polini’yi tasvip etmeyen anlatıcı, Felâtun’un felakete sürüklenmesinde en büyük etkinin bu Batılı kadın olduğunu ima eder. Romanda her bakımdan mükemmel ve iyi bir tipi sembolize eden Râkım’a karşılık neredeyse tümüyle olumsuz bir tip olarak çizilen Felâtun’un yanlış kararlarından biri

addedilen Polini, kötücül bir tipi temsil eder. Kötülük yaftası yapıştırıp” (Badiou, 2003: 43) iyi ve insani duygulardan arındırılan Polini, bencil bir kişilik olarak da yansıtılır. Bu bencilliğiyle sömürücü kişiliği vurgulanan Polini, roman boyunca “hoppa” (2000: 224) ve “serbest” kişiliği üzerinden damgalayıcı bir üslupla eleştirilir.

Felâtun da diğer mirasyediler gibi bütün parasını tükettikten sonra gerçeklerle yüzleşir. Bütün mal varlığını tüketen ve üzerine borçlanan Felâtun, romanın sonunda yaptığı hataların farkına varır ve bu hatalardan biri olarak da Polini’yi görür. Romanın sonunda Râkım’ın Polini’yi sorması üzerine Felâtun’un, “bırak şu kaltağı, Allah’ı seversen! şeklinde cevap verirken; Rakım’ın - Canım, o nazlı Polini şimdi kaltak mı oldu? sorusunu ise Felatun - Hınzır kahpe, beni yolup kül ettikten sonra yüz çeviriverdi” (2000: 223) şeklinde yanıtlar. Dolayısıyla “kaltak” ve “hınzır kahpe” ifadeleriyle nitelendirilip damgalanan Polini’nin “sömürücü” kişiliği Felâtun tarafından da anlaşılır. Ahlaki kaidelere uymayan Polini, bir erkeğin trajik sona sürüklenmesinin müsebbibi addedilir, bu yüzden de roman boyunca olumsuz bir bakış açısıyla aktarılır. Rahat davranışları ve “hoppa” tavırları ile hafif meşrep bir kadın olarak damgalanan Polini gibilere ilgi gösteren erkekler için Felâtun’un sürüklendiği kötü son bir ders mahiyetindedir. “Serbest” bir kadınla yakınlık kurmanın bedelini çok ağır bir şekilde ödeyen başka bir tip ise *İntibah* romanındaki Ali Bey’dir. Ancak burada Felâtun alafranga züppe bir tip olarak olumsuz çizgilerle tasvir edilirken; Ali Bey ise ideal Osmanlı gencini temsil eder. Felâtun ve sevgilisi Polini olumsuz bakış açısıyla sunulurken bu tiplerin ikisi de negatif değerlerle kuşatılır. Ancak iyi bir genci temsil eden Ali Bey’in karşısında tepeden tırnağa kötülüğü, çirkinliği çağrıştıran Mahpeyker vardır. Dolayısıyla beyaz renklerle tasvir edilen Ali Bey karşısında Mahpeyker’in karalığı çok daha belirgin bir hâl alır.

Ali Bey’in Mahpeyker’le sürüklendiği sergüzeşti ve pişmanlığı üzerine kurgulanan *İntibah* (1876) romanında Mahpeyker, yazar tarafından ötekileştirilen bir üslupla sunulur. Bir kalemde çalışan ve sıradan bir yaşantısı olan Ali Bey, annesinin ısrarı üzerine Çamlıca’ya gezintiyeye çıkar ve bu mesire gezintisi sırasında Mahpeyker ile karşılaşır. Geleneksel kodlarla örülü bir aile yapısına sahip olan Ali Bey, bütün tecrübesizliği ve acemi hâlleriyle bir kadının arabasından kendisine yaptığı işarete çok fazla anlam yükler. Mahpeyker’in bu işaretiyle başlayan Ali Bey’in aşkı, büyük bir trajedi ile son bulur.

Mesire yerlerinde serbestçe gezen ve rahat tavırlarıyla dikkat çeken Mahpeyker, geleneksel toplumun tasavvur ettiği ideal kadın imajından uzaktır. Yani zihinlerdeki ideal kadın şablonlarına ve kalıplarına uymayan Mahpeyker, “serbest bir kadın” olarak görülür. Mesire yerinde bir erkekle flört etmekten çekinmeyen, arabasından yaptığı işaretle bir erkeğin dikkatini çeken Mahpeyker ben/biz olarak görülen ideal kadına mutlak karşıtlık oluşturur. Bu karşıtlık kurgu metnine Mahpeyker’in öteki olarak taşınmasına sebep olur. Mahpeyker, salt kötülüğün ve ahlaksızlığın simgesi hâline getirilerek ağır bir eleştiriye maruz bırakılır, katı ahlakçı bir bakış açısının, ağır söylemi ile kurguda her fırsatta yargılanır ve aşağılanır. Bu aşağılama ve ötekileştirilme, Mahpeyker’in kurguya dâhil edilmesiyle başlar. Mahpeyker, anlatıcı tarafından “Hanımefendi’nin ismi Mahpeyker’dir. Ahlak ve terbiyece tamamen Ali Bey’in zıttı olarak oldukça namussuz, alçak bir ailede yetişmiş ve ergen olur olmaz rezilliğin her türünde öğretmenlerine üstat olmuştur” (2010: 49) ifadeleriyle tanıtmaya başlanır. Kurgunun başında ideal Osmanlı gencini temsil eden Ali Bey’in ahlaki değer ve terbiyesine karşıt olduğu söylenen Mahpeyker’in, ben/biz’in karşısında öteki olarak kurgulandığı anlaşılır. “Biz/öteki” ilişkisi ise bir yerde, madalyonun iki yüzü gibidir” (Milas, 2005: 24). Burada madalyonun Ali Bey’i gösteren yüzü; saf ve temiz duyguları barındırırken; Mahpeyker tarafı ise salt kötülüğü ve kirliliği simgeler. Dolayısıyla salt kötülükle bağdaştırılan Mahpeyker, değerlendirilirken devreye zihinlerdeki olumsuz imajlar ve ön yargılar girer. Romanın başında Mahpeyker’e karşı böyle peşin hükümler verilmesi, toplumsal normlara aykırı olan kadın tipine karşı ön yargıların ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Mahpeyker, roman boyunca bu ön yargılar ve kalıp yargılarla itham edilir. Ali Bey ile ilk buluşmasından sonra Mahpeyker ‘in “hile ve tecrübelerine yenildiğinden emin olduğu için önce başlayan yakınlığın mecburen gündeme getireceği alışkanlık gücüyle ilk bulanacak fırsatta istediğine ulaşacağından kesinlikle emin olarak yalısına büyük bir sevinçle git[tiği]” (2010: 61) ifade edilir. Kötücül, femme fatale bir kadın tipi olarak çizilen Mahpeyker’in bu vesileyle de hilekâr kişiliği vurgulanır. Zihinlerdeki olumsuz kadın tiplerinin kodlandığı özelliklerin neredeyse tamamı Mahpeyker’in kişilik özelliği olarak tanımlanır. Toplumda hafif meşrep bir kadının öncelikle “safça hoppalıkları ve şehvetli cilveleri” (2010: 64) ile ön plana çıkartılır.

Ali Bey’in saf ve temiz sevgisine Mahpeyker’i layık bulunmaz. Mahpeyker’i “ahlaki yozlaşma” içinde gören ve “kirli” olduğunu ima eden anlatıcı, Mahpeyker’in Ali

Bey’e sevgiden ziyade cinsel bir arzu duyduğunu söyler. “Gerçekte Mahpeyker’in Ali Bey’e olan muhabbeti cinsel bir hevesten ibaret olmakla beraber büyük etkisi sebebiyle kalbini ve zihnini büsbütün ele geçir[ir]” (2010:119). Dolayısıyla Mahpeyker’in, birine duyduğu ilginin daha çok maddi ya da bedensel haz ile ilgili olabileceği vurgulanır.

Toplumsal normlara aykırı davranışları nedeniyle damgalanan Mahpeyker’in, çevredeki kötü izlenimine hatta damgasına yer verilerek “hafif meşrep” bir kadının toplumsal algısı açıklanır. Ali Bey, Mahpeyker ile görüşüp ayrıldığı sırada Mahpeyker’in arabasına Çamlıca’da laf atılır. Mahpeyker’in arabasına laf atan kişi Ali Bey’in kalem arkadaşı Atıf Bey’in dayısı Mesut Bey’dir. Ali Bey, büyük bir sevgiyle bağlandığı “o sevgili nişanlısının yarı İstanbul halkından arta kalma bir fahişe olduğunu” (2010: 70) bu vesileyle öğrenmiş olur. Ali Bey’i, Mahpeyker’den uzaklaştırmak isteyen arkadaşları; “Mahpeyker o derece ünlü bir fahişedir ki memleketin içinde kendisiyle birlikte olmamış belki sizden başka bir delikanlı yoktur” (2010: 72) ifadeleriyle uyarırlar. Mahpeyker ise çevrede bıraktığı olumsuz intibai ve kötü şöhrete karşılık kendisini savunmak için her şeyi Ali Bey’e açık açık anlatıp itiraf eder. Zira anlatıcı, Mahpeyker’in kendisini anlatmasına ilk ve son defa bu bölümde izin verir:

Evet Bey’im hakkımda ne söyledilerse belki azdır. Gayet terbiyesiz bir evde doğdum, orada büyüdüm. Daha yaşıam on üç olmadan akrabam benim namusumu satarak zenginleşmeye kalktılar... Adam bir kere o yola girince kum deryasına düşmüş gibi çabaladıkça batıyor, gittikçe gidiyor. Felek yöneltti, ben de ilerledim. Dünyada yapmadığım pek az şey kaldı. Ta sizi gördüğüm güne gelinceye kadar gözümde yaşamak, gezinti yerlerinde gezmekten, eğlence meclislerinde bulunmaktan ibaretti (2010: 81)

Başından geçenleri ve içinde bulunduğu durumu izaha çalışan Mahpeyker, kötü bir ailede doğduğu için “fuhşa” sürüklendiğini ancak bu kötü yaşam tarzını Ali Bey’i gördükten sonra terk ettiğini söyler. Dolayısıyla Mahpeyker, kendi iradesi ve isteği ile bu yola sürüklenmediğini açıklar. Ancak anlatıcı aynı olumsuz bakış açısıyla Mahpeyker’i “fahişe, hınzire, melune, habise ve ortalık malı” gibi ağır sözlerle damgalamaya devam eder. Nitekim romanda Mahpeyker’in “kirli” mazisi odağa alınır ve toplumdan ayrıştırılan bu kişinin tekrar toplumla bütünleşemeceğine dair güçlü bir inanca yer verilir. Roman boyunca Mahpeyker’in kötü yaşamından dolayı hesap sorun ve Mahpeyker’i yargılayan anlatıcı kurgu metninde bir yargıç görevi üstlenir. Tanzimat romanının babaları ya da yargıçları konumunda olan yazarlar, kendilerini de bu ahlakın muhafazası için birer üst-ben olarak görürler (Parla, 2014: 52). Dolayısıyla roman boyunca bir yargıç edasında olan anlatıcı, ahlakçı tutumuyla her fırsatta Mahpeyker’i aşağılayıp

ahlaki özelliklerini gündeme getirir. Stereotipik yargılarla donatılan Mahpeyker'in kendisini savunmasına izin verilmez. Anlatıcı, Mahpeyker'i görmek istediği gibi sunar. Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı'nda* Mahpeyker'in uğradığı haksızlık karşısında kendisini savunmak için çırpındığını ancak Mahpeyker'in sesini duyuramadığını şu sözlerle izah eder. Mahpeyker; “bu küçük hikâyede olduğu kadar itiraz eder. Bu yüz kırk sahife boyunca muharririn sesinden fazla biz behemehâl olduğunun dışına çıkarılmak istenen bîçare kadının itirazlarını duyarız. Sanki durmadan; ‘Fakat ben bu değilim... Ben hiçbir zaman düşündüğün insan olmadım!.. Bırakın da ben kendimi anlatayım’ der gibidir” (2006: 363). Ancak Mahpeyker'in roman boyunca hiçbir itirazı işitilmez, roman boyunca genç kadın anlatıcı tarafından benzer olumsuz ifadelerle damgalanır.

Anlatıcı yazar, bir “fahişe” olarak yaftalanan Mahpeyker'in bu kötü yaşam tarzından kurtulacağına dair en ufak inanç ya da iyi niyet beslemez. Elbette yazarın romanda tarafsız bir tutum sergilemesi beklenemez ancak Mahpeyker'in salt tekdüze bir düzlemde sunulması, iç dünyasına ya da ruhsal gerilimlerine, beklentilerine dair en ufak bir çözümlemenin yapılmaması karakterin tek boyutlu yansıtılmasına yol açar. Tanpınar'a göre “O kahramana kirli mazisi için düşmandır. Fakat Mahpeyker bu maziden mesul değildir. Bunu sade kendisi değil muharrir de söyler. Daha başta bize onu ‘gayet alçak bir aile’ içinde yetiştirmiş biri olarak takdim eder” (2006: 364). Oysa Mahpeyker, bu kirli maziden Ali Bey'i tanıdıktan sonra kurtulacağını ümit eder. Ali Bey ile yakınlık kurduktan sonra hiç kimseyle birlikte olmayan ve sevdiği adama sadakat gösteren Mahpeyker, Ali Bey'e “Elimden tutup da beni düşüğüm pislikten kurtarmaya gücü yetecek, dünyada bir tek sizi düşündüm” (2010: 81-82) der ve bütün kötü yaşam alışkanlıklarını geride bırakır. “Bir fahişe olmakla beraber Mahpeyker, Ali Bey'i gerçekten sevmiş ve onu, düşüğü bataklıktan kurtarmağa muktedir tek insan olarak görmüştür” (Kaplan, 2010: 123). Bütün mahcubiyeti ve kötü şöhretiyle Ali Bey'e sığınan ve ona teslimiyet gösteren Mahpeyker, “Durumumu gözümün önüne getirdim, ne yüzle ilginizi ümit edebileceğimi düşündüm. Eğer talihim yar olur da, Bey'den öyle bir hareket görebilsem kendisi için ondaki cariyelerden çok aşağı kapısındaki köpeklerden biraz yukarı bir sadık hizmetkârı olurum” (2010: 82) sözleriyle Ali Bey'in iltifatına mazhar olursa göstereceği bağlılığı ortaya koyar. Ali Bey, Mahpeyker'e inanıp görüşmeye devam eder ancak; Ali Bey'in annesi oğlunun Mahpeyker ile ilişkisini öğrenince büyük bir hayal

kırıklığı yaşar. Oğlunu bu “kötü şöhretli” kadından kurtarmak için Dilaşub adında bir cariyeye satın alır. Davranış biçiminden ve ahlaki özelliklerinden dolayı anlatıcı tarafından damgalı bir kişi olarak sunulan Mahpeyker’in karşısına bu vesileyle Dilâşub çıkartılır ve Mahpeyker’in “çirkin yaşam biçimi” okuyucu nezdinde daha belirginleştirir. “Eğer Kötü varsa, onu İyi’den kalkarak kavramamız gerekir” (Badiou, 2003: 67). Dolayısıyla Mahpeyker’in kötücül kişiliği, Dilaşub’un iyi niyetli kişiliği üzerinden aktarılır. Anlatıcı, Mahpeyker’i daha da ezmek ve aşağılamak için karşısına “Mahpeyker’den kıyas kabul etmez derecelerde güzel olduğu gibi, namus ve sadakat güzelliğinin değerini kat kat artırdığı için bir gün önce karşısında öyle güzellik nurundan dökülmüş bir melek” (2010:126) gibi olan Dilâşub’u getirir. Dilâşub, anlatıcı tarafından Mahpeyker’in “kötü ahlakını” vurgulanmak ve Mahpeyker’in kişiliğini daha da itibarsızlaştırmak için kurguya dâhil edilir.

Ali Bey’e kendisini anlatıp af dileyen Mahpeyker’e inanıp geçmişine aldırış etmese de Mahpeyker’in kendisine musallat olan Suriyeli Abdullah Bey’den kurtulmak için ikna etmeye gittiği gün, Ali Bey’in yalısına gelip onu bulmaması üzerine yalan söylediğini düşünür ve Mahpeyker’e olan bütün inancını yitirir. Ali Bey, Mahpeyker’i evde bulamayınca “hafif meşrep ” olarak damgalanan Mahpeyker’in kendisini aldattığını düşünür. Bu durum toplumda damgalanmış birinin en ufak davranışının bile damgasıyla bağdaştırıldığını ortaya koyar. Yani bir kere hata yapan hep yapar düşüncesi söz konusu romanda da geçerli bir düşünce olur. Mahpeyker kendini anlatmak için çokça çaba sarf edip Ali Bey’e ulaşmaya çalışsa da Ali Bey’in “Ben gönlümü teslim edecek temiz bir kalp buldum” (2010: 133) sözüyle Mahpeyker’in kirliliğine ve kötü yaşam tarzına gönderme yapar. Bu durum da Mahpeyker’i intikam hırsına sürükler. Ali Bey, “kirlili” olarak gördüğü Mahpeyker’i terk ederek “temiz” ve “saf” Dilâşub ile evlenir. Bu evlilik anlatıcı tarafından “Ali Bey’in, bu evlilikle reddedilmiş bir ahlaksızlıktan namuslu bir sevgiye” (2010: 131) geçişi olarak yorumlanır.

Mahpeyker, Ali Bey’in kendisini terk etmesine tahammül edemez ve Ali Bey’i ikna etmek için canına kıyacağını bildiren bir mektup yazar. Mahpeyker’in bu mektubu da anlatıcı tarafından “sevginin en büyük yalanı” (2010: 132) olarak değerlendirilir. Anlatıcı, her seferinde yalan söylediğini düşündüğü ve sevgisinden emin olmadığı Mahpeyker ise aslında “yalancı değildir. Ali Bey’e karşı menfaat hissiyle hareket etmez. Hattâ ona karşı evlenme teklifini reddedecek kadar kendi vaziyetini bilir. Daha ilk görüşte

bu vaziyeti ima ederek konuştuğunu bili[nir]” (Tanpınar, 2006: 364). Ancak anlatıcının, Mahpeyker’e karşı ön yargılı ve aşağılayıcı tutumu değişmez. Mahpeyker’in yazdığı mektubunu alan Ali Bey, de bu olumsuz tutumu devam ettirerek Mahpeyker’e “Hanım! Maşallah adam aldatmakta İblis’e meydan okumaya başladınız” (2010: 132) sözleriyle cevap verir. Dilâşub’u kendisine tercih eden Ali Bey’e karşı sevgisi öfkeye dönüşen Mahpeyker’in duyguları, “fahişe, hemen o dakikadan itibaren duygularını harekete geçir[ir]” (2010:134) sözleriyle yine aşağılayıcı bir üslupla izah edilir. İntikam almak için hırslanan Mahpeyker ise gördüğü çirkin muamele karşısında hemen harekete geçer. Mahpeyker’in içinde bulunduğu bu durum anlatıcının deyişiyle “Mahpeyker gibi kötülükle yetişmiş orta malının değil, en terbiyeli, en gönül alıcı kadınların bile kolaylıkla dayanabileceği beladan değil[dir]” (2010:134). Mahpeyker, çevresini ve Ali Bey’i temiz bir hayat süreceğine ikna edemeyince toplumun ona görmek istediği kişiliğe girer ve eski yaşam tarzına döner. Mahpeyker, “fahişe” damgasının ona yapıştığı ve bu damgayla toplumun ötekisi olarak konumlandırıldığının bilinciyle hareket etmeye başlar. Ne yaparsa yapsın “hafifmeşrep” damgasından kurtulamayacağını anlayan Mahpeyker, yaşam tarzını değiştirmek için çabalamaktan vazgeçer.

Romanın sonunda Mahpeyker, kurduğu tuzakla Dilâşub’un ölümüne sebep olarak onu Ali Bey’den ayırsa da kendisi de ölüme sürüklenir. Mahpeyker’in, Ali Bey’e kurduğu tuzağı öğrenen Dilâşub, Ali Bey için kendisini feda eder. Ali Bey bunun üzerine Mahpeyker’i öldürür. Mahpeyker’in ölümüyle bile içi soğumayan Ali Bey, bütün sevgisinin nefrete dönüştüğü bu kadınının, cansız bedenine vurduğu tekmeyle toplumun ötekisi olarak konumlanan birinin nasıl değersizleştirildiğini bir kez daha gözler önüne serer. Dilaşub’un yasını tutan Ali Bey, Mahpeyker’in ölü bedeninden dâhi intikam almaya çalışır. Dolayısıyla Ali Bey, “kimi yaşamların yası tutulabilir, ötekilerin yası tutulamaz” (Butler, 2016: 12) olduğunu gösterir. *İntibah* romanında bu trajik son ile damgalanarak toplumla bağları zayıflatılan birinin, tekrar toplumla bağlarını güçlendiremeyeceği ve topluma kazandırılmayacağı görüşü hâkim olur. Ancak Ahmet Mithat Efendi’nin kaleme aldığı *Henüz On Yedi Yaşında* romanında ise düşmüş bir kadına el uzatılması ile bu kadının tekrar topluma kazandırılacağı teziyle söz konusu görüşün aksi iddia edilir.

Yazarlarının dünya görüşleri ve bakış açıları bu noktada devreye girer ve kahramanların romanda yansıtılma biçimini doğrudan etkiler. Namık Kemal, “fahişe”

olarak damgalanan birini, ölümle cezalandırıp onu toplumsal yaşama dâhil etmez. *Sefile*'de de Halit Ziya, fahişe tipini realist bir yaklaşımla ve karakterin iç dünyasını çözümleyerek kurguya taşısa da fuhşa zorlanan Mazlume'nin de trajik hayatı ölümle neticelenir. Ancak Ahmet Mithat, romantik bir tavırla “fahişe” bir kadını kötü yaşam tarzından kurtarıp evlendirerek topluma kazandırır. Dolayısıyla benzer hayat tarzını yaşayan karakterlerin farklı bakış açılarıyla sunulması önem arz eder. Namık Kemal, ahlakçı bir tutumla yaklaştığı “fahişe” bir kadını, toplumsal sınırların dışına iter ancak Ahmet Mithat, ahlakçı tavrına rağmen fuhuş yapan kahramanını topluma kazandırır. Namık Kemal, mazisinden ve yaşam biçiminden dolayı yargıladığı Mahpeyker'in kendisini savunmasına bile izin vermezken; Ahmet Mithat, Kalyopi'nin genelevine nasıl düştüğünü merak eder ve bütün mazisini günlerce sabırla dinleyip bu genç kızın içinde bulunduğu durumu talihsizlik olarak yorumlar. Namık Kemal, Mahpeyker'in bu bağlamda “kirli mazisini” odağa alırken; Ahmet Mithat ise Kalyopi'nin mazisini detaylıca açıklayarak bu suçu topluma yöneltir. Namık Kemal, empati duygusundan ziyade toplumda “fahişe” damgasını alan Mahpeyker'e antipati ile yaklaşırken, Ahmet Mithat Efendi'nin Kalyopi'ye karşı antipatik yaklaşımı zamanla sempatik ve hoş görülür bir tavra dönüşür. Öte yandan Ahmet Mithat'ın fuhuş yolundaki bir kadını Müslüman değil gayrimüslim olarak kurgulaması dikkat çeker.

Ahmet Mithat, toplumda zor duruma düşüp toplumdan soyutlanan kadın kimlikleri; romanlarının kurgusuna taşır ve eğer bu kadınlara hoşgörü gösterilip yardım edilirse bu kişilerin yeniden topluma kazandırılabilirliği bakış açısıyla hareket eder. “Kadın bahsinde yazarı düşündüren bir nokta da, zorlayıcı sebeplerle düşmüş kadınların cemiyet için yeniden kazandırılmalarıdır. Cemiyetin bu kadınları her zaman kirli görme alışkanlığını şiddetle tenkid eden yazar, onların da normal hayata dönmelerinin sağlanması gerektiği inancındadır” (Akyüz 2017: 74). Ahmet Mithat Efendi, bu bağlamda *Henüz On Yedi Yaşında* eserinde “fahişe” bir kadın olan Kalyopi'yi ele alırken; dışlayıcı ya da tamamen olumsuz bir tutum sergilemez. Yazar romanda, her ne kadar Namık Kemal gibi “düşmüş bir kadına” ön yargı ile yaklaştığı bölümlere yer verse de Kalyopi'ye karşı genel tutumu olumludur. Özellikle Kalyopi'nin mazisini öğrendikten sonra bu “düşmüş” kadının saf ve masum kişiliğini vurgulayan pasajlara yer verip Kalyopi'ye iyimser bir tavırla yaklaşır. Fazıl Gökçek'in Kalyopi'ye dair değerlendirmeleri de bu düşünceyi destekler: “Kalyopi romanda, yaptığı işe rağmen, saf ve masum birisi olarak

gösteri [lir]. Yazar onun okuyucuya itici gelmesini önlemek için fuhuşa sürüklenmesinin gerekçileri üzerinde ayrıntılı olarak durmuş, yaptığı işin kötülüğünü hafifletmeden, suçlu topluma yayarak Kalyopi'yi temize çıkarmayı başar[ır] (2006:34). Ahmet Mithat, Kalyopi'ye empati ile yaklaşır ve Kalyopi'nin fuhuşa sürüklenmesindeki sorumluluğu ailesine ve topluma yükler. Bu yüzden yazar, kahramanına yardım elini uzatarak onu tekrar toplumla bütünleştirir.

Henüz On Yedi Yaşında (1881) romanı ailesinin ve sosyal çevresinin etkisiyle fuhuşa sürüklenen Kalyopi'nin dramatik öyküsü üzerine kurgulanır. Hayatına bir “fahişe” olarak devam eden Kalyopi, satıldığı genelevinde bedeni üzerinden sömürüye açık bir hâle gelir. Romanda toplumda cinsel sömürüye maruz kalan Kalyopi'nin, toplumsal sınırlarından çıkartılıp damgalanması ele alınır. Toplumdan “fahişe” kimliği yüzünden yalıtılan Kalyopi, kendisine uzanan yardım eliyle yeniden topluma döndürülür. Roman, bu bağlamda önemli bir mesaj içerir.

Henüz On Yedi Yaşında romanında, Ahmet isimli başkışının, yakın arkadaşı Hulûsi ile tiyatro izledikleri gün, kötü hava şartlarından ve kalacak otel bulamamalarından dolayı evlerine dönemeyip umumhanede/genelevinde kalmaları ile başlar. Ahmet ve Hulûsi genelevine girer girmez bu yerle ilgili zihinlerinde mevcut şablonlardan ve ön yargılardan dolayı burada hiçbir şey deneyimlemeden bile bu yerden ve buradaki çalışanlardan mideleri bulanır. Anlatıcı kahraman konumunda olan Ahmet, genelevde çalışan kadınların toplumsal algılarını şu sözlerle izah eder: “En önce düşünmelidir ki bu kadınlar şu heriflere göre nedirler? Hani bazı sokaklarda şunun bunun kirlletmesinden kurtarmak için mezar olmadığı hâlde birer taş dikilmiş yerler olmaz mı ki bunların taş dikilmemiş olanları gayet iğrenç bir şekil alır, gelen geçen oraya hacetlerini defederler; işte murdar yerlere uğramak tıpkı böyle bir köşeye uğramak gibidir” (2007: 29). Ahmet karakteri, genelevde çalışan kadınların toplum nezdindeki olumsuz intibahlarını, kamusal alandaki ortak tuvalet benzetmesi aracılığıyla anlatmaya çalışır. Herkesin cinsel sömürüsüne ya da kullanımına açık bir hâlde olan kadınlar tıpkı herkesin kirlettiği tuvaletler olarak görülür. Bu benzetme üzerinden “fahişe” kadınlar, toplumda kirlilik ile de bağdaştırılır. Toplumdan dışlanan ve ötekileştirilen “fahişe” kadınlar, neredeyse tüm insani duygularını yitirip “şehvet ve üremeye hizmetten başka bir şeye yaramayan” (Göle, 2010: 59) varlıklar olarak da görülürler. Toplumda kimlikleri örselenen “fahişe” kadınlar, cinsel sömürünün ve baskının araçları hâline gelirler.

Anlatıcı kahraman Ahmet, genelevde tanıştığı ve büyük bir acıma duyduğu Kalyopi isimli “fahişeye” “Şimdi seni buraya satmışlar mıdır?” (2007: 46) sorusuyla buradaki kadınların kimliklerinden sıyrılıp “ıskartaya çıkan” bedenleriyle mevcudiyetlerini devam ettirdiklerini ortaya koyar. Kimlikleri ve kişilikleri dumura uğratılan “fahişe” kadınlar, damgalanmanın bedelini alınıp satılabilen, kullanılabilen, bir metaya dönüştürülerek öderler.

Kahraman anlatıcı konumunda olan Ahmet, her ne kadar genelevde çalışan kadınlara üzüldüğü gibi dursa da bu “fahişe” kadınlara yaklaşımı bazı bölümlerde son derece ötekileştirici ve damgalayıcıdır. Ahmet’in “fahişe” kadınlara karşı kullandığı ağır ithamlar ve aşağılayıcı üslup, dil üzerinden yaptığı sembolik şiddeti ortaya koyar. Bu “dil şiddeti de fiziksel şiddet gibi olumsuzluk üzerine bina edilmiştir, çünkü her şeyden yoksun bırakır, yaralar hedefini, iftira atar, itibarsızlaştırır, aşağılar” (Han, 2016: 10). Sahip oldukları damga üzerinden buradaki kadınların içinde bulundukları vaziyeti ifşa etmeye çalışan kahraman anlatıcı, metin boyunca ağır bir söylem ve benzetme ile genelevdeki kadınları aşağılar. “Fahişe” kadınları, ötekileştiren ve nesneleştiren benzetmelerle tasvir eden Ahmet karakteri, bu kadınları tiksiniyecek varlıklar olarak görür: “Siz bir kaşığa benzersiniz ki herkesin ağzına girersiniz; bunun için midesi olan bir adam o kaşığı ağzına almaktan iğrenir” (2007: 51). “Fahişe” kadınları, herkesin ağzına aldığı ya da kullandığı bir kaşığa benzeten anlatıcı kahraman, bu benzetme ile bu kadınların herkesin cinsel istismarına açık olduklarını ortaya koyar.

Ahmet ve arkadaşı Hulûsi ile birlikte vakit geçirdikleri Kalyopi ve Agavni ile sohbete girilerek geneleviyle ilgili daha detaylı bilgi almaya çalışırlar. Geneleve ve burada sömürülen “fahişe” kadınlara dair detaylı bilgilendirme esasında okuyucuyunun “düşmüş” kadınlara dair algılarını yönlendirme ve yönetme isteği ile ilişkilidir. Meraklı ve gözlemci edasıyla gördüğü her şeyi tetkik eden Ahmet karakteri, Kalyopi’nin hikâyesini dinlemeden önce “fahişe” kadınlara karşı ön yargılı tutumunu sürdürür ve bu kişileri “murdar yerin murdar kızları” (2007: 59) olarak değerlendirir. Anlatıcı kahraman, her fırsatta “fahişe” kadınlarla ilgili genellemeler, kalıp yargılar ve ön yargılar ile suçlayıcı, karalayıcı bir tavırla genelevlerini ve buradaki neredeyse tüm kadınları “kirlilik” ile bağdaştırır. Toplumsal ön yargılar, genelevde temiz bir insanın barınabileceğine ihtimal vermediği için buradaki tüm kadınlar kirli bedenler olarak görülür. Hem mekânı hem de burada bedenleri üzerinden para kazanan kadınları

damgalayan anlatıcı kahraman, “fahişelerin” toplum nezdindeki olumsuz kişiliklerini ortaya koyar. Ahmet karakteri, “fahişe” kadınları kirli gören bakış açısıyla hareket ettiği için genelevi işletmesine Kalyopi için ödediği ücret ile bu genç kızın bedenini kullanım hakkı elde ettiği hâlde “koynuna almaktan tiksindiği” (2007: 60) bu kadını, başka odaya gönderip yalnız başına uyumayı tercih eder. Roman boyunca “fahişe” kadınların en çok da kirliliğine vurgu yapılır.

Ahmet karakteri, Kalyopi’nin mazisini irdeledikçe onun masumiyetine inanır ve kalıp yargılarını bir kenara bırakıp bu “düşmüş” kadının saflığını göstermek için türlü vesileler ortaya koyar. Genelevde çalışan her kadının aynı olmayacağı ve bazılarının bedenleri olmasa bile duygularının temiz kalabileceği Kalyopi ve Agavni mukayesesi üzerinden gösterilir. Henüz on yedi yaşında olan Kalyopi, Agavni gibi çokça deneyimi ve hırsları olan bir “fahişenin” karşısında masum bulunur: “Kalyopi’nin hâlindeki masumlğu anlatan acemiliği, donukluğu, miskinliğidir. Bunun için Agavni ne kadar mükemmel bir kaltak olduğunu sesiyle, şakraklığıyla gösterirse Kalyopi’nin rengini o kadar parlatmış olur” (2007: 69). Genelevde çalışan Agavni’ “kaltak” ve fattan olarak damgalanırken, Kalyopi ise masum ve miskin sıfatlarıyla yüceltilir. Ahmet karakteri, Kalyopi’nin masum ve mahzun duruşunun altında yatan hayat hikâyesini detaylandırarak “fahişe” bir kadının özündeki iyi kişiliği ortaya koyar.

Romanda “fahişe” kadınların kendilerine dair bakış açılarına da yer verilir. Kalyopi ve Agavni, fuhuş yaptıkları için kendilerine isnat edilen olumsuz nitelermeleri kabul etmezler ve kendilerini çok daha iyimser bir tutumla değerlendirirler. Dolayısıyla kadın kahramanların kendilerini damgalamadıkları bunun aksine; damgalarını örtbas etmeye çalıştıkları gözlemlenir. Ancak Ahmet, Agavni ve Kalyopi ‘nin “kötü yaşam tarzlarını” daha masum göstermek için kendilerini “günahkâr” olarak tanımlamalarını sert bir dille eleştirir. Ahmet , “şimdi bulundukları fahişelik hâlini sanki daha hafif bir deyimmiş gibi “günahkâr” kelimesiyle anlatıyorlar ki bu deyim asıl doğrusu olan “orospu” deyimini bunlara yakıştırmak bu meleklerle yaraşan iffete sahip kızlar için o kadar uzak ki” (2007: 96) sözleriyle kinayeli ve iğneleyici bir tavırla Agavni ve Kalyopi’yi aşağılayıcı bir üslupla aktarır. Bu pasajda Agavni ve Kalyopi üzerinden “fahişe” kadınların kendilerini tanımlamalarının toplumsal algıları ile örtüşmediği dile getirilir. Bu kadınlar her ne kadar toplumda çok güçlü damgalar taşısalar da “fahişe”

kadınların, sahip oldukları damgaları görmezden geldikleri belirtilir. Ayrıca kendilerine isnat edilen nitelemeleri çok basit ve masum ifadelerle indirgedikleri açıklanır.

Ahmet ve Hulûsi, Agavni ve Kalyopi'yi ve hayat hikâyelerini merak ettikleri için tiksiniş mideleri bulansa da sık sık genelevini ziyaret ederler. Genelevden çıkarken gösterdikleri tedirginlik bu mekâna girerlerken devam eder ve çevre tarafından fark edilip tanınmaktan büyük bir endişe duyarlar: “Ahmet, gerek Hulûsi kapıyı çalıp da içeriden de kapı açılıncaya kadar yüzlerini kapıya yapıştırmak derecesinde sokulup böylece yüzlerini halka göstermemeye çalışmışlar, kapı bir an evvel açılrsa da şu beladan kurtulsak demeye koyulmuşlardı” (2007: 99). Ahmet ve Hulûsi'nin geneleve girerken ve çıkarken yaşadıkları tedirginlik Goffman'ın dikkat çektiği “fahri damgalanmaktan” duyulan endişe ile ilgilidir. Damganın bulaşıcılığını ifade eden fahri damgalama biçimi, Ahmet ve Hulûsi'yi çok fazla tedirgin eder. Ahmet ve Hulûsi'nin toplum tarafından damgalanan genelev kadınlarının sosyal yaşamdaki itibarsızlıklarının kendilerine bulaşacağından çekinmeleri ve endişe duymaları Agavni ve Kalyopi ile bir otele yemek yemeye giderken de devam eder. Bu çekince ile yolda bu kadınlarla uzak yürümek isterler. Nitekim Hulûsi'nin Agavni'ye kolunu vermek istememesi de bu durumla ilgilidir: “Böyle iken Hulûsi Agavni'ye kolunu vermekten çekiniyor, ikisi dört beş adım ara ile yürüyorlardı. Hakkı da var ya! Bu çeşit kızlarla kol kola nasıl gezilebilir?” (2007: 106). Bu sahnede “fahişe” ya da “hafif meşrep” olarak damgalanan kadınların toplumda nasıl dışlandıklarını ve ötekileştirildiklerini ortaya koyar.

Toplumun ideal, “ahlaklı” kadınlarına karşıtlık oluşturan “fahişe” kadınların davranışları tasvip edilmediği için toplum dışı bırakılırlar. Toplumun ahlaki kaidelerine uyan ve erkek egemen düşüncenin zorbalıklarına boyun eğen kadın kimliği yüceltici bir tutumla dile getirilirken; her bakımdan sömürülen “fahişe” kadınlar ise bu ahlaki kaideleri uymadıkları için aşağılayıcı bir üslupla aktarılırlar. Agavni ve Kalyopi'nin mesleklerini tanımlayan “fahişe” kelimesi bu aşağılayıcı üslubun bir ifadesidir. Toplumda bir kadın, küçük düşürülmek ya da utandırılmak için “fahişe” olarak nitelendirilir. Dolayısıyla, “haddini bilip "erkeğin verimli toprağı" olmayı kabullenen kadınlar melek, iyilik ve kadınlık timsali olarak adlandırılıp yüceltilirken, kendilerine zorla dayatılan sınırlan kıranlar da, dönemine göre, cadı, fahişe, feminist, vb. vb. olarak damgalanıp aşağılanırlar” (Berktaş, 1998: 155). Toplumda bir kadını itibarsızlaştırmak ya da

damgalamak için kullanılan “fahişe” ifadesi bu anlamda, fahişe olarak nitelendirilen kadınların mesleğinin toplumdaki olumsuz algısını da ortaya koyar.

Toplumda bu kadar kötü anılan “fahişeliği” Kalyopi’nin yaşam hikâyesi üzerinden anlamaya çalışan Ahmet, Kalyopi’yi dinledikçe bu mesleği yapanlara karşı tutumu ve ön yargıları değişir. Ahmet, Kalyopi’ye diğer erkekler gibi muamele etmez ve olabildiğince şefkatli, nazik ve sevgiyle yaklaşır. On yedi yaşındaki Kalyopi’nin hikâyesini öğrendikçe merhamet duygusu artan Ahmet, genelevde gördüğü kötü muameleyi ve baskıyı öğrendikçe bu işletmeden daha da tiksindir. Zira genelevdeki kızların gelen erkeklerden dayak yemelerini, kötü söz işitmelerini Kalyopi, Ahmet’e şu sözlerle aktarır: “Bazı sarhoşların, ‘Bre bilmem ne kız, sen falanca ile de yatmışsın?’ diye kızıp da kızların kemiklerini kırarcasına döven çapkınlar az mıdır?” (2007: 121). Genelevdeki kadınların uğradıkları şiddet biçimlerini öğrendikçe derin bir üzüntü yaşayan Ahmet, Kalyopi’nin burada çalışmaya olan mecburiyetini daha da sorgular. Kalyopi, borcu olduğu için buraya düştüğünü ve bu borcu ödeyinceye kadar genelevde rehin olduğunu şu sözlerle açıklar: “Efendim, o alım satım bayağı bir alım satımdır. Şimdi benim burada yirmi beş altın borcum yok mu? İşte o borç verilmeyinceye kadar buradan bir yere gidemem” (2007: 122). Kimliğini ve iradesinin yitirip sadece bedeni üzerinden bir varlığı temsil eden Kalyopi’nin bu sözlerinden, özne olmaktan çıkıp nesneleştiğinin farkında olduğu anlaşılır.

Romanda genelevde çalışan kadınların damgalanmaları ile “normal insan” olma özelliklerini yitirdikleri Hulûsi’nin, Agavni’ye sıradan bir kadınmış gibi davranmasını lütuf sayması ile ortaya koyulur: “-Azizim karı beni hoşlandırdı. Ben de onu hoşlandırmaktan geri kalmadım. Kendisine hiç de bir kerhane karısı gibi muamele etmedim bayağı kadınlık vasıflarının hepsini kendinde toplamış bir kadınmış gibi davrandım” (2007: 125). Hulisi’nin bu sözleri Agavni özelinde “fahişe” kadınların toplumda pek çok olumlu vasıflarını kaybettikleri gibi “sıradan” olma özelliklerinden de sıyrıldıklarını gösterir. Çünkü “kerhane karısı” olarak damgalanan bu kadınlar, toplumda tiksiniyecek kirli bedenleriyle “normal/sıradan” bir kadın ya da insan gibi davranılmayı hak etmeyen varlıklar olarak görülerek “atık”laştırılırlar. Dolayısıyla toplumun ahlaki yapısına aykırı olan bu damgalı kadınlara/bedenlere, “insan” gibi davranmak âdeta yüce gönüllülük anlamına gelir. Nitekim, davranış özellikleri üzerinden damgalanan “fahişe” kadınlar, toplumsal yaşamın ahlaki değerlerini yok sayan ve kuralları ihlal eden kişilikler

olarak toplum tarafından en ağır şekilde cezalandırılmak istenirler. Bu cezalandırılma, kendilerini toplum mühendisi olarak gören devrin yazarlarının toplumsal normların belirleyicisi misyonlarıyla kurgu metinlere de taşınır. Hulusi'nin, Agavni'ye normal bir kadın gibi davranmasını lütuf olarak görmesinin arkasında da söz konusu kadınların toplumsal normları ihlal ettikleri bu yüzden de “çirkin” muamele ile cezalandırılmayı hak ettikleri düşüncesi vardır.

Fuhşun ve fuhuş yapan kadınların eleştirildiği romanda, başkişi Ahmet'in genelev işletilmesinin ve kadınların sömürülmesinin Batı kaynaklı olduğunu sık sık vurgulaması da dikkat çekicidir. Ahmet, “-Ben diyorum ki Türklükte, İslamlıkta, Osmanlılıkta bu iğrenç şey yoktur; ancak Frenklikten gelmiştir; o Frenkler yok mu, yok mu Frenkler? İşte onlar hangi memlekete girmişlerse orada bu murdarlık türemiştir” (2007: 142). Anlatıcı kahraman, iğrenç ve kötü addettiği fuhşun, Osmanlı'da olabileceğine ihtimal vermez. Türklüğün ali ve yüce bir ırk olarak görülüp Frenklerin ötekileştirildiği bu pasajda bütün olumsuzlukların müsebbibi bu bağlamda Frenk milletidir. Fazıl Gökçek, “gerçi yazarın bu eserde amacı, fuhşun Osmanlı toplumunda bulunmayıp Batı ile temaslarımızdan sonra oradan gelen toplumsal bir hastalık olduğu ve Osmanlı toplumunun sahip olduğu yüksek ahlaki değerlerle bu problemi çözecek vasıtalarla sahip bulunduğu tezini ispatlamaktadır” (2012: 87) değerlendirmesi ile bu düşüncayı destekler. Yazarın romanda sözcülüğünü üstlenen Ahmet karakterine göre, İslam dünyasında kadın-erkek hukukunun kesin çizgilerle belirlenmesi ve ahlaka aykırı olan meselelerin Kur'an yasaklı olmasının ve bu durumun yaptırımlarının var olmasından dolayı Osmanlı toplumunda ahlak dışı davranışlar ve kurumlar yaygın değildir: “Kur'an'da kadın ve erkek, zina edenler için konulmuş ceza var; hem de ne ceza! Bekâr iseler yüzer değnek! Evli iseler taşa tutarak öldürme” (2007: 142) cezası verilir. Fuhşun toplumundaki toplumsal normlar ve İslami kaidelerden dolayı Osmanlı toplumunda yaygın olmadığını söyleyen Ahmet, bu müessesenin Hristiyan kaynaklı olduğunu gerekçelerle temellendirmeye çalışır. Genelevde çalışan kadınların Hristiyanlıkta olan “drohama”yı denk getiremediklerine bağlayan Ahmet, maddi durumu iyi olmayan kızlar “drohama” denilen çeyizi hazırlayacak maddi güce sahip olamayınca besleme olarak verildikleri evde, ev sahipleri tarafından istismar edildiklerini ve bu kirletilmiş hâlleri ile damgalanıp başka yerde çalışma imkânı bulamadıklarından dolayı genelevde çalışmaya mecbur kaldıklarını düşünür (2007:143-144). Metinde genelevde çalışan Kalyopi'nin Rum, Agavni'nin

Ermeni ve diğer çalışanların gayrimüslim milletlerden seçilmesi de bu fikri destekler niteliktedir.

Fuhşun toplumda nasıl damgalandığının ele alındığı romanda, genelevlerin nasıl yaygınlaştığı ve kadınların hangi sebeplerle burada çalışmaya mahkûm edildiğine dair bir parantez açılması önemlidir. Ahmet karakteri, fuhşun Osmanlı toplumunda doğmadığını gerekçeleriyle açıklar. Fuhşu, Batı kaynaklı görür bu düşünceyi “drohama” denilen başlık parasıyla temellendirir. Bu durum, toplumda damgalanan ve çok ağır ithamlarla anılan “fahişe” kadınların Osmanlı toplumunla bağdaştırılmak istenmemesi ile açıklanabilir.

Fuhşu yapan kadınlar her ne kadar başka milletlerden de olsalar bu kadınlara yardım edilmesi gerektiği tezi, Ahmet karakterinin Kalyopi’yi fuhuştan kurtarılması ile ortaya koyulur. Kalyopi’nin yaşamının tüm detaylarını öğrenen Ahmet, Kalyopi’ye yardım etmek için elinden geleni yapar. Ahmet, Kalyopi’nin genelevden çıkmak istediğinden ve ahlaklı bir yaşam sürüp aza kanaat edeceğinden emin olduktan sonra harekete geçer. Kalyopi’nin tüm borcunu geneleve öder ve Kalyopi’yi özgürlüğüne kavuşturur. Kalyopi, genelevden çıktıktan sonra “Ben artık orospu değilim, değil miyim? Ben artık ırz ehli bir kadınam, öyle değil mi?” (2007: 208) ifadeleriyle “fahişe” damgasından kurtulup kurtulmadığını sorgular. Genelevden çıktıktan sonra ailesi ile arzuladığı bir hayata kavuşan Kalyopi hayatını düzene koymuşken bir hastalık geçirir ve bu esnada yine yardımına Ahmet yetişir. Kalyopi, Ahmet’in getirdiği doktora muayene olurken utanıp çekingen bir tavrın içine girer. Ahmet, Kalyopi’nin bu davranış biçimine şaşkınlığını şu sözlerle ifade eder:

Ahmet’in bu ikinci şaşkınlık gösterişi o kadar manalı bir tavırdadır ki bunun, düne kadar herkese açılmak, sanat icabı olan bir kızın bugün hekim açılmasını, eğlenecek bir şeydir, demek olduğunu biçare Kalyopi de anladı. Hem de bunu öyle içten bir duygu ile anladı ki utancından mosmor oldu; ardınca o morluk bir sarılığa değişti, benzi ayvaya döndü (2007: 225).

Kalyopi’nin genelevden çıktıktan sonra bir erkekle karşı karşıya gelmekten ya da hekim bile olsa bir erkeğin bedenine dokunmasından utanması, tasavvur edilen ideal kadın tipine dönüştüğünü gösterir. Romanda düşmüş kadınlara yardım edilirse bu kadınların topluma kazandırılacakları tezi böylece ispat edilmiş olur. Kalyopi’nin, romanın sonunda Ahmet tarafından “Beyaz rubalar giydirerek Beyoğlu’nda Panayiya Kilisesi’nde nikâhını kıydırdığı; (2007: 246) söylenir. Günahlarından/çirkinlerinden arındırıldığını gösteren beyaz rubalar içindeki Kalyopi tekrar topluma kazandırılrsa da geneleve düşüp fuhuş yapan bir kadın damgasından tam olarak kurtulamaz. Kalyopi “

bir anlamda affedilir ama aslında bir kere iffetini kaybetmiş olduğu için, başkarakter Ahmet’le evlenemez. Onun yerine, soydaşı olan, yoksul bir marangozla evlendirilir. Bu damat, sınıfsal açıdan yeni eşinin mesleki geçmişini dert etmemektedir” (Köroğlu, 2018: 298). Dolayısıyla Kalyopi genelevden çıktıktan sonra ancak toplumda sosyal statüsü düşük biri tarafından kabul edilir. Yani Kalyopi’nin “fuhşa bulaşmış” bir kadın olarak aldığı leke ya da damga tam olarak silinmez. Ama buna rağmen sınır dışı bırakıldığı topluma tekrar alınır.

Sefile romanında başkişi Mazlume ise “fahişe” olarak ötelendiği topluma Kalyopi gibi tekrar alınmaz. Fuhşa bulaşmış bir kadın olarak Mazlume, trajik bir son ile cezalandırılır ve ayrıştırıldığı toplumla tekrar bütünleşme şansı bulamaz. Dolayısıyla fuhuş yapan “fahişe” kadınlar romanların kurgusunda farklı bakış açılarıyla kaleme alınırlar. Romanların isimlerinden de aslında yazarların “fahişe” kadına dair yargıları tahmin edilir. Kalyopi adındaki “fahişeyi” anlatan romanın adı *Henüz On Yedi Yaşında*’dır. Bu roman adındaki “henüz” vurgusu önemlidir. Bu ifade ile fuhşa düşen genç kızın mazereti olarak küçük yaşı ve tecrübesizliği öne sürülür. Bu isimlendirme henüz on yedi yaşında olan bir genç kızın, hatalarını mazur gösterecek ve toplumun böyle küçük bir kızın hatalarını af etmesini sağlayacak olumlu bir anlam içerir. Ancak fuhuş yüzünden hayatı mahvolan Mazlume’nin ele alındığı romanın adı ise *Sefile*’dir. *Sefile* kelimesi, “orospu. (bkz: fâhişe, zâniye) (Devillioğlu, 2010: 1085) anlamındadır. Dolayısıyla bu isimlendirme ile Mazlume’nin toplumsal algısının realist bir tutum ile sunulacağı anlaşılır. Ahmet Mithat Efendi her ne kadar *Henüz On Yedi Yaşında* romanında fuhşun temelini gayrimüslim millete bağlasa da Halit Ziya Uşaklıgil ise *Sefile*’de Mihriban, İkbâl ve Mazlume adındaki üç Müslüman Osmanlı kadını “fahişe” olarak göstererek bu fikre muhalefet eder.

Henüz On Yedi Yaşında romanında “fahişe” bir kadının damgası tam olarak silinmese bile hafifleyebileceği ve topluma geri alınabileceği mesajı verilirken; *Sefile*’de ise toplumun realist tutumuyla hareket edilir ve fuhşa bulaşmış bir kadının toplumda ancak felaketlere ve ölüme sürüklenebileceği tezi toplumsal gerçeklikler ve kalıpyargılar aracılığıyla ortaya koyulur. Bu bağlamda yaşadığı maddi sıkıntılardan dolayı dilenecek duruma düşen sonrasında da fuhşa sürüklenen Mazlume’nin trajik öyküsü üzerine kurgulanan *Sefile* romanı Ahmet Mithat Efendi’nin *Henüz On Yedi Yaşında* romanına antitezi olarak görülür. Nitekim, “Hikâye adlı eserinde de romantiklerin bir melek gibi

gösterdiği fahişeler yerine “kerih fahişeler, sefil caniler, alçak adamlar, müstekreh sarhoşlar, fakat hakikî adamlar” görmeyi tercih ettiğini söyleyen yazar, Sefile’yle romantik romanın karşısında realist karakterde bir sanat eseri örneği vermek istemiştir” <https://tees.yesevi.edu.tmadde-detay/sefile-halit-ziya-usakligil-tees-1540>. Dolayısıyla, Uşaklıgil, Sefile romanında “fahişe” kadınların toplumsal algısını romantik bir tavra bürünmeden objektif bir tutumla yansıtır. Romanda bu realist tavrın takınılması, *Henüz On Yedi Yaşında* romanının antitezi olarak okunmasına imkân tanır. *Sefile* romanında vaktinin çoğunu roman okumakla geçiren İkbâl Hanım’ın okuduğu romanlardan birinin de “Henüz On Yedi Yaşında serlevhalı” (2006: 36) eser olması söz konusu romanın antitezi olduğu fikrini güçlendirir. Farklı bakış açılarıyla ve tekniklerle kurgulanan bu romanların öne sürdükleri tezler de birbirinden ayrılır. “Türk edebiyatında romantizmden realizme geçiş süreci ürünü olarak ele alınan” (Uzunkaya, 2020: 377) *Sefile* romanındaki kişilerin içinde bulundukları koşullar geri dönüş tekniğiyle anlatılır ve olayların gelişim seyri sebep-sonuç ilkesine bağlı kalınarak ilerler. Nitekim yazar, “sebepten sonuca doğru giden determinizm yolunu kullanır. Roman kişilerinin ruh halleri, yaşadıkları yer ve davranış kalıpları arasındaki uyuma dikkat eder. Olaydan çok tasvir ve tahlillere ağırlık” (Huyugüzel, 1995: 35) verir. Determinizm ilkesine bağlı kalınarak toplumda fuhuş yapan bir kadının akıbetinin felaket olacağı mesajı net çizgilerle aktarılır. Ayrıca “fahişe” olarak damgalanan kişilerin, ötekileştirildikleri topluma tekrar karışamayacağı, toplumun bu duruma onay vermeyeceği tezine yer verilerek toplumun bakış açısı ortaya koyulur.

Hizmet gazetesinde 1886-87 tarihleri arasında tefrika edilen *Sefile* romanında, duyguları ve bedeni istismar edilen bir genç kızın sürüklendiği sefalet dolu yaşamı ve trajik ölümü anlatılır. Halit Ziya Uşaklıgil anılarını yazdığı *Kırk Yıl* eserinde *Sefile* romanının başkişisi olan Mazlume’nin yazgısını nasıl tasarladığını şu cümlelerle ifade eder: “Bir genç kız düşünüyordum ki iffeti, iğfal eden bir aşkın kurbanı olsun ve bu yolda kurban olan iffetlerin hemen umumi denebilecek bedbaht mukadderatı (kötü yazgısı) arasından bir uçuruma yuvarlana yuvarlana en son derekesine (katına) düşerek, artık bir halâs demek olan ölümle bitsin” (2008: 306). Mazlume, Halit Ziya Uşaklıgil’in tasavvur ettiği gibi İhsan’a beslediği aşk ile büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Sonrasında sürüklendiği fuhuş yüzünden uğradığı felaket dolu yaşamda kurtuluşu ölümde görür. Dolayısıyla yazar, “fahişe” bir kadının toplumda gördüğü çirkin davranış kalıplarını aktarmada büyük bir titizlik gösterir. Bu kadın kahraman tasavvurundan, romanda

“fahişe” bir kadına karşı ön yargıyla yaklaşan toplumsal şablonlar ortaya koyulur. Nitekim, yazarın zihninde kurgulayacağı kadın kahramana karşı toplumsal şablonlar ve çerçeveler önceden şekillendirilir. Toplumsal şablonlardan, kalıpyargılardan hareket eden yazar, “fahişe” bir kadının en zelil bir duruma düştükten sonra toplum tarafından cezalandırılıp atıklaştırıldığını realist bir perspektifle anlatır.

Romanın başkişisi Mazlume, dilencilik yaptığı esnada Mihriban ile karşılaşır ve içinde bulunduğu zor koşullardan Mihriban sayesinde kurtulacağını umar. Mazlume’nin kimsesi olmadığından emin olan Mihriban, Mazlume’yi yaşadığı eve götürmek için ikna eder. Başına gelecekleri hisseden Mazlume “garip bir hiss-i tehlike [tehlike hissi] kendisine tevdi olunan [verilen] saadeti ayağıyla itmesini tavsiye ediyordu. Bir sada-yı deruni [içinden bir ses] ‘İhtiraz et !’nidasını etmekteydi [sakın diye bağırırmaktaydı]” (2006: 49). Ancak içinde bulunduğu zor koşullardan kurtulmak için başka çaresi olmayan Mazlume, içindeki kötü hislere rağmen Mihriban’ın evine yerleşir. Mihriban ve kızı İkbâl ile yaşamaya başlayan Mazlume, eve giren çıkan erkeklerden şüphelenir ve kısa süre içinde İkbâl’in fuhuş yaptığını anlar. Mazlume zihnine fuhuş yapan bir kadın olarak kodladığı İkbâl’e karşı ön yargılı bir tutum içine girer. Ancak İkbâl’in fuhuş annesi Mihriban yüzünden sürüklendiğini öğrenen Mazlume için İkbâl, “artık âdi bir fahişe değil, fecî [trajik] bir kurban hükmün[e]” (2006:47) geçer. Buna rağmen; Mazlume, olumsuz tutumunu Mihriban’a yöneltse de fuhuş yaptığı için İkbâl’e de iğrenerek bakmaya devam eder.

Mihriban, romanda Firdevs Hanım gibi “serbest” kadın damgasıyla kızı İkbâl’in geleceğini mahveden bir anne tipi olarak kurgulanır. Zengin bir adamın odalığı olan Mihriban’ın kocası ölmeye yakın onu nikâhına alır ve ona büyük bir servet bırakır. Kocası öldükten sonra büyük bir servete kavuşan ve bu serveti hızlıca tüketen Mihriban, “bir konaktan adî bir eve” (2006: 46) taşınır. Yaşlılığını örten zenginliği bittikten sonra Mihriban, “âşıklarının birer birer aguş-ı muhabbetinden [sevgi kucağından] sıyrılıp çekil[mesiyle]” (2006: 46) yalnız kalır. Maddi gücü sayesinde toplumda bir müddet kabul gören Mihriban, parası tükendikten sonra itibarsız kimliğiyle yalnızlığa mahkûm edilir.

İkbâl ise romanda annesinin erkeklerle olan münasebetinin çevrede bıraktığı olumsuz izlenimin gölgesinde yaşamak zorunda bırakılır. Annesini sürekli farklı erkeklerle birlikte oluşuna şahit olan ve annesinin ahlaki zayıflığı yüzünden arzuladığı

“şiiir ve hayale mukabil [karşılık] fuhuş ve denaet [alçaklık] içinde” (2006: 45) büyür. Annesinin kötü yaşam tarzından dolayı “ağır ağır tahkirlere” (2006: 45) müstahak görülen İkbāl, kendisine “fahişe bir kadının” kızı olma damgasını miras bırakan annesine düşman olur. İkbāl, geleceğini mahvettiğini düşündüğü annesi Mihriban’dan “pederi[n]in muhabbetini ayaklar altında ezen, hatırasını telvis eden [kirleten] bir kadına valide nazarıyla bakmaktan ikrah ed[er] (2006: 44-45). Tıpkı *Aşk-ı Memnu*’nun Bihter’i gibi annesinin kötü yaşam tarzından toplumda fahri olarak damgalanır, bu yüzden annesine büyük bir kin besler. Annesinin rahat davranışlarını ve yaşam tarzını tasvip etmeyip bu kötü yaşamdan uzak kalmak için çevresinden kendisini soyutlar. Ancak bu soyutlanma da İkbāl’in içinde bulunduğu durumdan çıkarmaz.

Sosyal çevresinde uyandırdığı kötü izlenimi silmek ve yeniden topluma karışmak isteyen İkbāl, evlenmeyi bir kurtuluş olarak düşünür. Mihriban’ın nüfusundan çıkmak ve “bir fahişenin kızı” damgasından sıyrılmak isteyen İkbāl, bu yüzden evlenmek ister. Bu durum *Aşk-ı Memnu* romanında Firdevs Hanım’ın kötü şöhretinden kurtulmak için evlenmek isteyen Bihter’i hatırlatır. İkbāl evlenerek annesinin toplumdaki “hafif meşrep” kadın imajıyla omuzlarına bindirilen yükü atmak istese de bu çok kolay olmaz. Tıpkı Bihter gibi İkbāl de adına sürülen lekeyi evliliğinin önündeki engel olarak görür. Bihter “pek iyi biliyordu ki validesinin unutulamayacak derecede süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir izdivacı meneden kavi bir sebepti” (2020: 38). İkbāl de Bihter gibi iyi bir talibinin çıkmayacağını bilinciyle “kırk beş yaşlarında, güzellikten ziyade çirkinliğe malik” (2006: 50) bir adamla evlenir. İkbāl nezdinde kiminle evlendiğinin bir önemi yoktur, evliliği damgasından kurtulmak için bir araç olarak görür bu yüzden evlenmeyi arzular. Kendisinden yaşça çok büyük ve çirkin sayılabilecek bir adamla evlenmekten tereddüt etmeyen İkbāl, bu evlilikle sadece “tarz-ı hayatımın tebeddül edeceğini” (2006: 49) umar. Ancak bu evlilik tıpkı Bihter gibi İkbāl için hayal kırıklığına dönüşür. İkbāl’in tek gayesi annesinden ve çevrede bıraktığı olumsuz intibadan kurtulmak olsa da yaşlı bir adamla evlenmenin hata olduğunu çok geç olsa da anlar. Yaşadıklarından dolayı hayatı/kaderi sorumlu tutan İkbāl, içinde yaşadığı toplumun kendisine biçtiği kaftana girmeye yani kurban olmaya karar verir. Toplumun “fahişe” olarak damgaladığı bu genç kadın, “hiçbir mukavemete bulunmaksızın [karşı koymaksızın] manen lekelenmiş olan ismetimi namusumu maddeten dahi telvis e[der]” (2006: 53). Dolayısıyla toplumun İkbāl’e karşı ön yargılarının gerçeğe dönüşmesi

“plesebo etkisi” ile açıklanabilir. Daha çok tıp alanında kullanılan plesebo etkisi, “sırf öyle olduğuna inanarak bir şeyi gerçeğe” [https://www.getheltia.com/blog/psikolojide-plesebo-etkisi dönüşmesi olarak izah edilebilir](https://www.getheltia.com/blog/psikolojide-plesebo-etkisi-dönüşmesi-olarak-izah-edilebilir). Plesebo etkisi başka bir ifadeyle şartlanılan ya da inanılan durumun bir müddet sonra gerçek olma durumu olarak da açıklanabilir. Fuhuş yapan bir kadının kızı hakkında genellemeler ve kalıp yargılarla verilen “fahişe” hükmü ya da damgasının gerçek olması da plesebo etkiyle bağdaştırılabilir. İkbâl, kendisine yapıştırılan damgasını içselleştirir ve damgasına uygun davranmaya başlayarak hayatını bir “fahişe” olarak sürdürür.

Fuhuş yapan bir kadın olan İkbâl; İhsan, adında bir genç adama âşık olur ve İhsan’a olan hislerini Mazlume ile paylaşan İkbâl’e karşı ilk yargılayıcı tutum Mazlume’den gelir. Mazlume’nin gözlerinde İkbâl’e karşı derin bir nefret oluşur ve İkbâl’i son derece sert bir tutumla eleştirip aşağılar. İkbâl’in ağzında şu “Seviyorum” kelimesi o derece fuhş-amiz [fuhuşla karışmış], o derece levs-âlûd [pisliğe bulaşmış] idi ki genç kız âdetâ hiddet ediyordu” (2006: 73). Fuhuş yapan bir kadın olan İkbâl’in bir erkeği sevmesi Mazlume tarafından samimiyetsiz bulunur, çünkü “fahişe” bir kadın olan İkbâl sevmeye ve seilmeye değer görülmez. İkbâl’i kirli olarak damgalayan Mazlume, böyle bir kadını masum bir duygu addettiği sevgiye layık bulmaz. Zihnindeki kalıp yargılar ile hareket eden Mazlume, İkbâl gibi fuhuş yapan bir insanı sevmekten bile men eder. Romanda bu bağlamda fuhuş yapan kadınların birbirlerine ön yargıyla bakması dikkat çekicidir. İkbâl, kötü yaşam tarzından dolayı annesi Mihriban’ı damgalayıp eleştirirken; Mazlume de “fahişe” olduğu için İkbâl’in sevgisini samimi bulmaz ve onu aşağılar. Dolayısıyla romanda damgalama daha çok kahramanlar aracılığıyla gerçekleştirilir.

Damgalamaya vesile kılınan roman kişilerinden biri de İhsan’dır. Temiz bir aileye sahip olan ve böyle bir hayat süren İhsan, İkbâl gibi bir kadın birlikte olduğu için çok pişman olur. İkbâl ile tensel bir birliktelik yaşadktan sonra madden ve manen kirlendiğini düşünür. Annesinin karşısına çıktığında “yüzünde bir takım alâmetlerin [belirtilerin], “Bak, oğlun sana [çirkâb-ı fuhuş] ile mülevves [kirlenmiş] geliyor!” manasını işrab edeceğinden [dolaylı olarak anlatacağından] (2006: 77) çok büyük bir endişe duyar. Ancak İhsan, aşağıladığı ve tiksindiği İkbâl’i, “bu şayan-ı nefret kıyas ettiği [nefrete lâyük olarak düşündüğü] kadını seviyordu. Birinci defa İkbâl’in yanından ayrılıp da bir daha avdet etmemek [dönmemek] üzere katiyen [kesin olarak] karar verdiği zaman

yine bu müstekreh [iğrenç] fahişeyi seviyordu” (2006: 81). İhsan’ın “iğrenç bir fahişe” olarak damgaladığı İkbâl’e karşı büyük bir zaaf içine girer ve bu kadına karşı koyamaz. İhsan’ın bu durumu anlatıcı tarafından şu ifadelerle dile getirilir: “Fuhuş öyle bir varta-i dehşet-amizdir [korkunç bir uçurumdur]ki kurbanlarını a’mak-ı gayr-ı müntehiyeye [sonu olmayan derinliklere] kadar cezbeder [çeker]” (2006: 84). Fuhuşu korkunç bir uçuruma benzeten anlatıcı, bu yola girenlerin uğrayacağı felaketin boyutları hakkında bilgi verdiği gibi fuhuşun, kurbanlarını nasıl cezbettüğinden bahseder.

Romanda fuhuşun kaynağı olarak görülen İkbâl de İhsan’ı cezbeder. İkbâl, İhsan’ı bu kadar cezbedip etkilemesine rağmen İhsan yine de çevrede onunla anılmaktan büyük bir endişe duyar. İhsan, İkbâl’in kötü yaşam tarzından dolayı toplumda uyandırdığı kötü izleniminin toplumdaki itibarını sarsacağını düşünür. Damganın bulaşıcı etkisini ortaya koyan bu durum, İhsan’da bazı korkulara sebep olur. İhsan, “fahişe” bir kadının yakını olarak anılmaktan ve damgalanmaktan çekinir. Bu yüzden İkbâl çok şiddetli hastalanınca doktor, “refikini kapatmasına götürmekte olduğunu itirafa cesaret edemeyerek muhibbinin [dostunun] elini şiddetle” (2006: 100) sıkmakla yetinir ve ziyaretine gittikleri kadının kim olduğunu arkadaşından gizler. İhsan’ın, İkbâl ile birlikte olduğunu yakın çevresine bile itiraf edememesi, İkbâl’in taşıdığı “fahişe” damgasının toplumdaki olumsuz ve güçlü etkisine gönderme yapar.

Hastalığı kötüye giden İkbâl’i ve Mazlume’yi kendi köşküne götüren İhsan, burada içten içe sevgi beslemeye başladığı Mazlume’ye olan duyguları daha da artar. Bahçede Mazlume’yi sıkıştırıp ırzına geçer ve bunlara şahit olan İkbâl, bu durumu kaldıramayarak o anda ölür. İkbâl öldükten sonra Mazlume ile birlikte yaşamaya başlayan İhsan, ilk günlerde Mazlume’ye büyük bir ilgi ve sevgi beslerken zamanla ona olan duyguları da azalır. İhsan’ın azalan ilgisinden ve eve geç gelişlerinden sıkılan Mazlume, yaşadığı aşkın hüsrana dönüşmesi karşısında İhsan’a büyük bir öfke ve kin besler. Mazlume, İhsan’ın lakayt tavırları karşısında daha fazla dayamayıp onu cezalandırmak için dışarı çıkar ve hiç tanımadığı bir erkekle birlikte olur. Eve dönen İhsan, evde Mazlume’yi göremeyince aldatıldığını düşünerek sinirden çılgına döner. Mazlume eve dönünce gezmekten geldiğini öğrenince “-Nerede gezmekten, fuhuş-hanelerde mi? (2006: 140) şeklinde ön yargıyla yaklaşarak Mazlume’ye fuhuş yapmakla suçlar. İhsan Mihriban ve İkbâl’in yakını olan Mazlume’yi de onlarla aynı kefeye koyar. Burada da “fahri damgalamadan” söz edilebilir. Toplumda olumsuz nitelemeler alan kişilerin

sıfatları yakınlarına da bulaşır. İhsan'ın nezdinde “iki fahişe kadın” ile birlikte kalan Mazlume'de onlarla aynı özellikleri taşır ve aynı davranış kalıplarını sergiler. Nitekim toplumdaki ön yargılar ve kalıp yargılar bir fahişenin arkadaşının da onun gibi ahlaki yönden zayıf olduğunu dayattığı için İhsan, Mazlume'nin ilk ortadan kayboluşunda fuhuş yapmaya gittiğini düşünür. Bu durum *İntibah* romanında Mahpeyker'i evinde bulamayan Ali Bey'in hemen aldatıldığını düşünmesi hadisesini hatırlatır. Mahpeyker her ne kadar Ali Bey'e karşı sadık bir şekilde hareket etse de buna inanılmaz. Bu durum toplumda damgalananların kolay kolay aklanamayacağını ortaya koyar.

İhsan tarafından “fahişe” olarak damgalandığının farkında olan Mazlume, İhsan'ın zihninde uyandırdığı şüpheden zevk duyar. Her şeye rağmen Mazlume'den kopamayan İhsan, Mazlume'nin hamile olduğunu öğrenince “şimdiye kadar size tahammül ediyor; masumane iffet-perverane sanılarına [kendinizi namuslu gösteren aldaticı söz ve davranışlarınıza) karşı sükût eyliyordum [susuyordum]. Fakat, bilemem nerelerden peyda ettiğiniz piçlerinizi de başıma atmak isterseniz sabredemem” (2006: 149) sözleriyle tepki verir. İhsan'ın bu ağır ithamları karşısında gururu incinen Mazlume, tıpkı İkbâl gibi kendisi hakkında verilen “fahişe” damgasını gerçeğe dönüştürmeye karar verir. Yani “madem ki kendisine fahişe deniliyordu, o da fahişe olacaktı” (2006: 154). Mazlume de İkbâl gibi “fahişe” damgasını kabullenir, içselleştirir ve bu damgaya uygun yaşamaya başlar.

Geneleve yerleşen ve hayatını bir “fahişe” olarak sürdüren Mazlume; “oraya girmemek, kendisini bir meta [mal] gibi birinci defa gördüğü adama arz etmemek isterdi. Lâkin hayır, oraya girmek; şen, güzel görünmek; gülmek, kendisini beğendirmek lâzımdı (2006: 157). Nitekim yaşadığı toplumda “fahişe” olarak yaftalanan Mazlume, bir “fahişe” gibi davranmak zorunda bırakılır. Genelevdeki kızlar gibi olamayan Mazlume, bu kez bu kızlar tarafından ikinci kez damgalanır. Gelen müşterileri memnun etmek için onlara çeşitli eğlenceler düzenleyen ve onlara raks eden kızlara ayak uyduramayan Mazlume karşı kızlardan “biri, bir kahkaha salıvererek “Hanım oynamak bilmez, fakat yalnız burada” (2006:159) sözleriyle alay eder. Geneleve ayak uyduramayan ve davranışlarıyla oraya ait olmadığını hissettiren Mazlume, orada da dışlanır ve oranın da ötekisi olarak görülür.

Ruhunu ve bedenini kirlettiği genelevde Mazlume, bir süre sonra direnmeyi bırakır. Hissizleşen bedeniyle varlığını sürdürmeye çalışan Mazlume, bir nesneyi ya da metayı andıracak kadar duygularını yitirir. İnsani duygularından arındırılan Mazlume, “bir hareket-i seria ile [hızlı bir hareketle] soyunmuş ve kendisini yatağına atarak vücutlarını ameliyat-ı cerrahiyeye [doktorun ameliyatına] teslim edenlere mahsus bir sabır ve tahammülle bu adama” (2006:160) bedenini bırakır. Mazlume’nin cinsel sömürü ve istismar karşısında bu kadar kayıtsızca hareket etmesi ötekileştirildiği toplumda itaatkâr tutumunu ortaya koyar. Ayrıca bu sahne ile Mazlume’nin ya da “ötekinin burada arzusunun genelleştirilmiş nesnesi ol[duğu] anlaşılır” (Butler, 2020: 168). Dolayısıyla toplumda aldığı “fahişe” damgasıyla itibarsızlaştırılan ve değersizleştirilen Mazlume’nin yaşam mücadelesi ve intikam hırsı yerini sonsuz bir teslimiyete bırakır. Mazlume, bu teslimiyet ile kendisine giydirilen kimlikle bütünleşir. Toplumda ötekileştirilenlere karşı kurulan tahakküm ve baskı karşısında, direnme gücünü kaybeden ve aldığı damganın altında günden güne ezilen Mazlume, “hayatını telvis eden [kirleten] lekeyi nasıl mahvedecek [temizleyecek]?” (2006: 161) nasıl bu lekeden kurtulacağını düşünmeden edemez. Yalıtıldığı toplumda yaşama tutunacak gücü kendinde bulamayan Mazlume, girdiği çıkmazdan kurtulmak için intiharı düşünse de karnında taşıdığı bebeğinden dolayı bunu yapamaz.

Sadece genelevde çalışmayan ve Mihriban’ın refakatinde müşteri çıktıkça evlere de giden Mazlume, kullanılan ve tüketilen bedeniyle her gün biraz daha yaşam karşısındaki mücadelesinden vazgeçer. Bazen gittiği evlerde çok uzun süre alıkonan, Mazlume, “bu uzun müddeti ev hayvancasına arzulara tebaiyyetle [boyun eğmekle] geçirir” (2006:164). Her gün biraz daha eksilen ve bedeni gibi ruhu da hırpalanan Mazlume’ye karşı ne Mihriban da genelevinin diğer işletmecisi en ufak merhamet göstermez ve “bu iki kadın zavallı kızı bir meta-i ticaret [ticaret malı]” (2006: 165) olarak kullanır. Toplumda sömüren ve sömürülen ilişkisini ortaya koyan bu durum ile Mazlume’nin, sömürenlerin elinde geldiği noktayı gözler önüne serer. Yaşadıklarına daha fazla direnç gösteremeyen Mazlume, kendini sokaklara atıp özgürleşmek ve kirli hayatından kurtulmak istese de bunu başaramaz. Açlığa karşı direnemeyen Mazlume, bir kez daha fuhşa yenik düşer. Sokaklarda daha da perişan olan Mazlume, anlatıcının deyimiyle toplum nezdinde “artık bir insan değil, cemiyet-i beşeriyenin karşısına geçmiş bir timsal-i muaheze [eleştirir sembolü]” (2006: 175) hâline gelir. Bu eleştiriler, toplumun

damgalananlara ya da ötekileştirilenlere karşı geliştirdiği ağır ithamları ve yaftalamaları ortaya koyar.

Sokaklarda sersefil dolaşan ve pek çok kişinin yargıladığı ve yadırgadığı Mazlume'nin fuhuş ile sürüklendiği felaket anlatıcı tarafında şu sözlerle ifade edilir. “Mazlume düşmüş bir kızdı. Düşmüş bir kız cemiyet-i beşeriyenin en müstekreh [iğrenç] bir lekesidir” (2006: 176). Anlatıcı bu pasajda Mazlume üzerinden “fahişe” kadınların toplum tarafından insanlığın “en iğrenç lekesi” olarak görüldüğünü ortaya koyar. Ayrıca bu pasajda “fahişeler” işaret edilir ve insanlık ayıbı addedildikleri belirtilir. Mazlume, bir “fahişe” olarak toplumda insan dışı bir varlık olarak görülür. Mazlume'nin insani vasıflarını ve haklarını yitirdiği “aguş-ı insaniyetten [insanlığın kucağından] tardedilmiş [kovulmuş], hukuk-ı beşeriyeden [insan haklarından] mahrum olmuş bir biçare nasıl olursa öyleydi” (2006: 177) sözleriyle ifade edilir. Toplumda kimliği örselenen Mazlume'nin, anlatıcının bu ifadesinden toplumda “ıskarta ilan edildiği” anlaşılır. Bauman'a göre ıskartaya çıkmak deyimi “hurda”, “defolu”, “çöp”, “atık” gibi sözcüklerle aynı anlam dünyasını paylaşır” (2018: 24). Dolayısıyla toplumda düşmüş bir kız, bir hurda, çöp, ya da defolu bir madde olarak algılanacak kadar değersizleştirilir. Mazlume'nin fuhuşla sürüklendiği sefil hayatı, tüm topluma ibret olacak kadar acılarla ve kötülüklerle tasvir edilir. Romanın sonunda Mazlume, fuhşa sürüklenmesine müsebbip gördüğü İhsan'ı vahşice öldürür ve kendisi de İhsan'ın cesedi üzerine düşüp ölür.

Fuhuş konusunun tüm gerçekliği ve çıplaklığı ile anlatıldığı *Sefile* romanında “fahişe” bir kadının toplumda kabul görmeyeceği meselesi, Mazlume üzerinden kurguya taşınır. İncelenen çalışmalarda “fahişe” olarak öteleştirilen kadın tipler, çeşitli yöntemlerle cezalandırılıp damgalanırlar. Ancak söz konusu romanda Mazlume'ye diğer “fahişe” tiplerden çok daha ağır bir bedel ödetilir. Toplumda gayrimüslim kadınlar fuhuş yaptıkları için çok ağır bir söylemle damgalanırlar ancak Mazlume gibi bu kadar insani vasıflarından mahrum bırakılacak bir hâle düşürülmezler. Bu durum, Müslüman bir kadının fuhuş yapmasının, toplumdaki etkisinin çok daha fazla olduğunu gösterir. Söz gelimi, *Şık* romanında “serbest” bir kadın olan Madam Potiş, olumsuz bir üslupla damgalanır ancak Mazlume gibi sefil bir hayata ve trajik bir ölüme mahkûm edilmez. Bu durum toplumda gayrimüslim kadınların “fuhuş” yapmalarının daha sıradan karşılandığını gösterir.

Züppe bir tip eleştirisinin yapıldığı *Şık* (1889) romanında, alafranga bir hayata özenen Şöhret Bey'i sömüren Fransız asıllı Madam Potiş de hafif meşrep bir kadın tipi olarak aktarılır. Şuh ve güzel görünüşleri ile ön plana çıkarılan hafif meşrep kadın tiplerin aksine Madam Potiş, iri vücudu, biçimsiz ve orantısız bedeniyle çirkin biri olarak tasvir edilir. “Şişman, çilli ve kırmızı yüzlü, endamca çirkin, tatsız tuzsuz, otuz beşini geçkin bir kadın” (2015: 32) olarak anlatılan Madam Potiş, çoğu zaman güzel ve çekici çizilen hafif meşrep tiplere görüntüsüyle karşıtlık oluşturur. Bu durum, parası tükenen ve ancak hırsızlık yaparak Batılı hayata katılabilen züppe tipin, eski maddi gücü olmadığı için birlikte olabileceği kadınların da sınırlandığını gösterir. Madam Potiş, para kaynağı addettiği Şöhret Bey'i Beyoğlu'na Perdriks'in lokantasına götürür ve fazlaca yiyip içirdikten sonra Perdriks'ten payını alır. Bu bağlamda Felâtun'a kumar oynatıp kumar oynatan kişilerden kârını alan Polini ile benzer özellik gösterirler. Yani hafif meşrep olarak çizilen Avrupai kadınlar, züppe tipleri müflis bırakan, sömürücü kişilikler olarak da damgalanırlar.

Madam Potiş'in, anlatıcı tarafından tasvip edilmeyen yaşam tarzı yargılayıcı ve yaftalayıcı bir üslupla dile getirilir: “Şatırzade'nin metresi Madam Potiş piyasa aşüftelerinin en bayağılarından. Madam Potiş, kötü halce vardığı taşkınlıktan dolayı bugünkü uygar âlemin düşkün kadınlara sığınak olarak açık bıraktığı genelevlerinin pek çoklarından bile kovulmuştur” (2015: 31). Bu pasajla anlatıcı, Madam Potiş'in sürdürdüğü kötü yaşam tarzını ifşa ederken; aynı zamanda ahlaka mugayir davranışlarının boyutlarını ortaya koyar. Madam Potiş, genelevde barınamayacak kadar ahlaki zayıflık içinde görülür. Bu düşkün hâlleri ve “ahlaksız” kişiliği yazar tarafından sert bir dille tahkir edilir. Dolayısıyla romanda Madam Potiş üzerinden “bir yığın cinsiyetçi laf [söylenmiş], kadınların geçmişlerinin sorgulanmış olması, iffetli/iffetsiz ayrımını” (Acar, Savran, 2013: 160) gündeme getirir. Ahlaki bir tutumla değerlendirilen Madam Potiş, “serbestlik” ve “ahlaksızlık” vurgusuyla verilir. Anlatıcının Madam Potiş'i doğrudan işaret ederek kesin hükümler vermesine karşın, Madam Potiş'in bu ithamlar karşısında ne düşündüğü bilgisine romanda yer verilmez. Dolayısıyla Madam Potiş de tıpkı diğer hafifmeşrep tipler gibi kurguda anlatıcının görmek istediği bir kimliğe büründürülür. Madam Potiş ve “hafif meşrep” kadın olarak kurgulanan pek çok tipin dönem romanlarda çoğu zaman kendi iç muhasebelerini yapmalarına izin verilmez. Özellikle bütün hâkimiyetin ve otoritenin anlatıcı yazarlarda olduğu romanlarda, bu durum sıklıkla

gözlemlenir. Dolayısıyla bu romanlarda yargılanacak ya da damgalanacak meseleler anlatıcı yazarın, bakış açısıyla sunulur. Ancak *İffet* romanında, maddi zorluklar yüzünden fuhşa sürüklenen bir genç kız, bu kez otoriter yazar ya da anlatıcı tarafından değil kendi kendisini yargılayıp damgalaması ile pek çok romandan ayrılır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından 1896 yılında yayımlanan *İffet* romanında babalarının ani ölümüyle hamisiz kalan bir ailenin trajedisi konu edinilir. Şakir Efendi'nin ölümü ile yıkılan aile, büyük bir yangın sonucu evlerini kaybetmeleriyle güç bir duruma düşerler. İffet, annesi ve erkek kardeşi ile birlikte açlık ve sefalet karşısında ahlaki değerlerini sürdürmek için büyük bir mücadele verirler ancak; açlığa karşı koyamazlar ve tabi tutuldukları manevi sınamayı geçemezler. Romanın başkışisi İffet, ismine tezat oluşturacak şekilde bir yaşam sürmeye karar verdiği noktada; ahlaki değerleri, yoksulluk ve fuhuş arasında sıkışıp kalır. İsmi ile sürüklendiği fuhşun tezatlığına İffet şu sözlerle dikkat çeker: “Şu saatte kaderimi bana güldürmek için mi pederim ismimi İffet koymuş? O kutsiyet-i manada bir kelimeyi fuhuş namına böyle bir tezkirenin zirine vazederken kendi kendime hicabımdan bütün vücudum ateş kesildi” (2018: 196-97). İffet fuhuş ile karşı karşıya geldiğinde, babasının kendisine verdiği “kutsal isme” ve aldığı ahlaki terbiyeye ihanet ettiğini düşünerek büyük bir manevi boşluğa düşer.

Çok iyi öğrenim gören, Fransızcaya vakıf olan ve pek çok konuda fikri olan İffet, babası öldükten sonra dikiş dikerek ailesini geçindirmeye çalışsa da emeği aracı tarafında sömürülür. İffet'in nişanlısı Latif, iş vesilesiyle İzmir'e gider, orada hastalanır ve İffet'in mektuplarına cevap veremez. Hasta annesi ve erkek kardeşi ile hayatta kalma umudu iyice tükenen İffet, fuhşu kurtuluş vesilesi görmeye başlar. İffet'i fuhşa sürüklemek isteyen Raziye ismindeki karakter, İffet ile birlikte olmak isteyen Nermi için İffet'i ikna eder. İçine düştüğü sefaletle mücadele edemeyen ve bu yüzden bedeninin sömürülmesine izin vermek zorunda kalan İffet'in fuhşa bulaşmadan önce aidiyet kuramadığı mahalle sakinleri tarafından “fahişe” olarak damgalanması dikkat çekicidir. İffet'in bu bağlamda gerçek kimliğiyle toplumsal kimliği uyumsuz.

Bir bireyin varsayılan kimliği ile fiilî kimliği arasında bir uyumsuzluğun var olabileceğini” söyleyen Goffman, bu uyumsuzluğu şöyle izah eder: “Bu uyumsuzluğun farkına varıldığında veya bu uyumsuzluk aşıkarsa söz konusu bireyin toplumsal kimliği örselenir; söz konusu uyumsuzluk, onu hem toplumdan hem de kendisinden koparma yönünde bir etkiye bulunur ve böylece itibarsızlaştırılmış bir kişilik olarak, kabul görmediği bir dünyaya göğüs germek durumunda kalır (2020: 49).

Örselenen toplumsal kimliğiyle İffet ise maruz kaldığı baskıya ve açlığa daha fazla direnemeyerek toplumun kendisine tanımladığı kimlikle bütünleşmeye karar verir. Babası hayattayken İffet ve ailesinin Fatih'te sürdürdüğü elit yaşam, babasının ölümüyle yerini geçim sıkıntısına bırakır. Maddi koşullarının kötüye gitmesi ile Topkapı yakınlarında köhne bir mahalleye taşınan İffet ve ailesinin bu yeni mekânda ve kültürde dışlandıkları gibi ekonomik, kültürel ve sosyal olmak üzere kendilerinden çok aşağı olan kesimin hayat tarzına uyum sağlayamazlar. Her iki tarafın hem mahallelinin hem de mahalleye dışarıdan gelenlerin birbirlerine “öteki” olarak bakmalarında kültürel farklılık dikkat çeker. Yetiştikleri kültürden çok farklı bir tarzda olan bu yeni hayata, adapte olamayan bu aile fertleri arasında özellikle İffet, çevrenin olumsuz ithamlarına maruz kalır. “Kendi yaşantısından çok başka bir hayata uyum sağlamaya çalışan genç kadın, mahalleli tarafından da kabul görmez. Kibar takımı yerine konarak dışlanması, mahalle hayatının dışı kapalı yapısının yanı sıra kılık-kıyafet ve davranış pratiklerinde mahallenin genel kabullerinden uzak bir görüntü sergilemesinden kaynaklanmaktadır” (Cengiz, 2023: 30). Ailesi ile birlikte gittiği hiçbir mahallede istenmeyen ve kabul görmeyen İffet, yaşadığı çevrede “yabancı”laştırılır ve ötekileştirilir. Mahalleden mahalleye sürüklenen İffet ve ailesi, hiçbir yerde istenmez ve kapıları taşlanır. İffet, temiz bir hayat sürmesine rağmen mahalleli tarafından “fahişe” damgası alır. Yaşadığı kültürel çatışma ile bulunduğu çevreden yalıtılan ve ahlaklı yaşamına rağmen “fahişe” olarak damgalanan İffet, fuhşa sürüklenmeye karşı karşıya gelirken toplumun tepkisinden çekinmediğini şu sözlerle ifade eder: “Zaruret içinde ismetimle yaşarken bana fahişe kız namını verdiler. Bakalım fuhuşla, servet içinde yaşar isem kendime namuslu hanım dedirtebilir miyim?!” (2018: 196). Toplumsal kimliği çevre tarafından dumura uğratılan ve “ahlaksız bir kadın” olarak itham edilen İffet, bu yüzden fuhuş yapacağı için çevrenin kendisini damgalamasından endişe duymaz, nitekim öncesinde zaten kendisine “fahişe” damgası yapıştırılır. Yaşadığı yerde ahlaka mugayir davranış sergileyen bir kişi olarak damgalanan ve her durumda çevre baskısına maruz kalan İffet, çevresinin olumsuz tutumuna alışkın olduğu için toplum nezdindeki intibasını düşünmez.

İffet'in gözden düşürüldüğü ve olumsuz bir algıyla anıldığı toplumda tekrar itibar kazanamayacağının ve çevredeki olumsuz algısını düzeltmeyeceğinin bilinciyle hareket etmesi, sosyal damgalamanın birey üzerindeki etkisini gösterir. Bu yüzden de dış çevreden ziyade iç dünyasında büyük bir muhasebenin içine girer. Kendi kendisini

yargılayan İffet, fuhşun bedenine ve kişiliğine yapacağı olumsuz etkiyi aynada hayal ettiği nişanlısı vasıtasıyla dile getirir: “Hazin fakat iğrenç bir şeye bakar gibi bir nazarla beni tepeden tırnağa kadar süzdü” (2018: 200) diyen İffet, nişanlısının bakış açısıyla kendi görünümünü dile getirir. Fuhşun kendisini “iğrenilecek” bir kişiliğe dönüştüreceğini düşünen İffet, kendi kendisini aşağılar. İğrenilecek, yüzüne tükürülecek kadar aşağıda gören İffet, fuhşu kabul ederek ahlaki değerlerini yitirdiğini şöyle izah eder: “Çirkefin tükürmekle tathiri kabil ola idi tükürüğüme acımadan yüzüne tükürürdüm! Pederinin vermiş olduğu iffet namını, benim aşkımı, hasta validenin âmâl-i mukaddesesini, Sabri'nin istikbalini hangi mezbele-i fuhş içine gömmeye gidiyorsun?” (2018: 200). İffet, nişanlısının hayali vasıtasıyla sürükleneyeceği fuhuş ile ismini lekeleyeceğini, kardeşinin geleceğini mahvedeceğini ve daha pek çok kötü durumu gözünün önüne getirerek “fahişe” damgasının sarsıcı etkisini düşünür.

İffet, hasta annesi ve kardeşi için fuhşu kurtuluş vesilesi görse de Nermi ile buluşacağı gün şiddetli ateş ile yataklara düşer. Ahlak yapısı ve aldığı terbiyeye ters olan fuhşa bulaşma düşüncesi bile İffet’i derin bir iç muhasebeye tabi tutar. İsmi ve temiz yaşamını lekeleyeceği fuhuş karşısında korkan, ürperen ve hasta düşen İffet, bir hafta içinde maruz kaldığı vicdani baskıya dayanamayarak ölür. Yani İffet’i “fahişe” bir kadın olma düşüncesi ya da damgası bile ölüme sürükleyecek kadar sarsar. İffet bu perişan hâldeyken, sürdüğü kötü yaşamın pişmanlığını duyan Raziye’nin tövbe etmesine vesile olduktan sonra can verir.

Romanda hafifmeşrep olarak damgalanan bir diğer isim ise İffet’i fuhşa sürüklemek isteyen Raziye ismindeki karakterdir. Romanda İffet, Nermi’nin tensel birlikteliğini kabul ettiği için kendi kendisini yargılayıp damgalar. Ayrıca ona bu teklifi getiren ve bu işi meslek edinen Raziye’yi çok ağır bir üslupla eleştirip aşağılar. *İffet* romanında damgalama kahramanlar aracılığıyla yapılır. Romanın sonunda İffet, “namusunu” korumayı başaran bir kadın olarak ismine müsemma sürdüğü hayatına veda ederken; Raziye ise fuhşa bulaşmış ancak yaptıklarından duyduğu büyük pişmanlık ile tövbe eden, hacca giden ve toplum nezdinde aklanan bir kişiye dönüşür. İffet, evine bir bahaneyle gelen Raziye’ye ilk andan itibaren ön yargıyla yaklaşır. Nermi ismindeki gencin küçük bir servet vadettiği İffet’i ikna etmesi için aracı kılınan Raziye, lavabo bahanesi ile İffetlere gider. Raziye’nin “şuh” ve “hafifmeşrep” bir kadın olduğu İffet tarafından ilk bakışta anlaşılır:

Veçinde sinniyle mütenasip düşmeyecek şuhane bir tebessüm vardı. Kerratla badana üstüne badana sürülen kağsamış, pürtüklenmiş bir duvar gibi senelerle düzgün süngerine yalatılmış olan o simadaki katmerlerin arasında ateşli bir hayat-ı sefihanenin bütün metai gizlenmiş, bütün fezail-i nisvaniyenin yine o süngerle o çehreden silinmiş olduğunu gördüm (2018: 179-180).

İffet'e yaşına uygun olmayan şuh tavrı, gülümsemesi ve abartılı makyajıyla hafifmeşrep bir kadın olduğunu düşündüren Raziye, görünümüyle ve hâl hareketiyle hemen kendisini belli eder. Fuhuş yapan bir kişiye ilerleyen yaşından dolayı fuhşa aracılık eden bir kadına dönüştüğü ise şu cümlelerle vurgulanır: "Göz uçlarında, ağzının etrafında peyda olmuş bulunan hututu, o hayat-ı güzeştesindeki vur patlasın âlemlerinin birer şî'r-i rezailini okur gibi birer birer okudum. Derhal anladım ki bu kadın evvelden mal iken hasbe's-sin şimdi tellal olmuş" (2018: 180). Raziye ile ilk tanışmada onun ahlaka mugayir kişiliğini sezinleyen İffet, bu kadının getirdiği teklif karşısında sert bir tepki verir. Ancak İffet'in güzelliği karşısında etkilenen ve bu güzellikle iyi bir kâr elde edeceğini düşünen Raziye ise, fuhşa sürüklemeye çalıştığı İffet'e maddi bir değer biçer. Fuhuş ile metalaştırdığı kadın bedenlerinin maddi karşılıklarını çok iyi tahmin ettiğini iddia eden Raziye, "Evvel mezat bin liradan başlamazsa bana da Fattan Raziye demesinler. Nazlım, elimden ne mallar geçti... Ben para edecek metai yek nazarda anlarım" (2018: 181) tespitleriyle fuhuş işinin erbabı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Ayrıca bu pasajda, fuhuş yapan kadınların bu ticaretin araçlarının nezdinde insanlıktan arındırılmış bir varlık ya da meta olarak görüldükleri de ortaya konur. Raziye'nin sergilediği rahat davranışlardan rahatsızlık duyan İffet, Raziye'nin "düşkün" bir kadın olduğunu "o guruh-nisvana mahsus olan şıllıkça bir kahkaha (2018: 182) attığını dile getirerek söyler. Raziye'yi "şıllık" bir kadın olarak aşağılayan İffet, kendisini ikna etmek için türlü sözler sarf eden bu kadının tutumunu "deccal merkebi gibi her teli bir hava çalarak, her uzvu başka türlü raks ederek çıktı gitti" (2018: 182) şeklinde değerlendirir. Burada Raziye'nin her uzvunu başka türlü raks ettiğinin vurgusu, yine hafifmeşrep bir kadın olduğuna gönderme yapar.

Romanda Raziye sadece İffet tarafından aşağılanıp damgalanmaz, anlatıcı da Raziye'yi "günahkâr" bir kadın olarak değerlendirir. İffet'i fuhuş yoluna sürüklenmesi için ikna eden Raziye, İffet'i perişan hâlde görünce yaptığı hatanın farkına varır ve tövbe etmek ister. Raziye'nin yaptıklarından duyduğu pişmanlık anlatıcı tarafından "O günahkâr karının kalb-i jeng-dârında ömründe ilk defa bir lem'a-i saffet peyda olmuş." (2018: 207) şeklinde izah edilir. İffet ölüm döşeğindeyken, tövbe etmek isteyen

Raziye'ye "kim bilir kaç erkeğin levs-i nazarına arz ettiğin o murdar esvabını arkandan çıkar. Beraber abdest alalım. Yine beraber secde-i âmâna baş koyalım" (2018: 207) der. İffet, Raziye'nin fuhuş yolunda sadece bedeninin değil kıyafetlerinin de kirlendiğine dikkat çekerek sembolik kirlenmesine vurgu yapar. Ayrıca fuhuş incelenen pek çok romanda olduğu gibi burada da "kirlilik" ile bağdaştırılır. Fuhşun söz konusu metinde de hem bedeni hem kişiliği lekeleyen etkisine değinilir. Sırtındaki "murdar" esvabı çıkartan ve fuhuştan elini eteğini çeken Raziye, defalarca Hicaz'a gider. Raziye'nin "Fettan Raziye" lakab-ı fitne-cuyanesini "Hacce Raziye" (2018: 209) hanım namına bırakır. Fettan damgasından kurtulan Raziye, Hacce unvanıyla ötekileştirildiği toplumda yeniden saygın bir unvana kavuşur. Bütün hafifmeşrep kadınlar, Raziye gibi tekrar toplumla bütünleşmeyi başaramaz. Çoğu zaman kötülük ve ahlaki çirkinlikle donatılan bu kadın tipler, aynı olumsuz algıyı sürdürerek hayatlarını idame ettirirler ya da bu olumsuz algıyla ölüme sürüklenirler. Roman boyunca ahlaki yozlaşma içinde aktarılan hafifmeşrep kadın tiplerden biri *Mürebbiye* romanındaki Anjel'dir.

Yanlış Batılılaşma meselesini çoğu romanının merkezine yerleştiren Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye* (1899) romanında da yanlış Batılılaşmanın aile üzerindeki etkilerini açılar. Tanzimat Devri ile birlikte başlayan ve sonrasında devam eden Mürebbiyelik zengin ve elit aileler için bir statü sembolü olarak görülür. Mürebbiye romanında da alafranga bir tip olan Dehri Efendi'nin, çocuklarına Batılı tarzda modern bir eğitim aldirmek istemesi ile "Parisli bir hayat kadını olan Anjel, "Dehri Efendi'nin konağına ahlâklı, dindar ve namuslu Matmazel Anjel olarak girer" (Çelik, 2013: 29). Ancak Dehri Efendi'nin konağına mürebbiye olarak giren Anjel, eski yaşam tarzını bu konakta da sürdürmeye devam eder. Eser, bu bağlamda değerlendirildiğinde; "Hüseyin Rahmi, 1899'da neşrettiği Mürebbiye adlı romanında, sosyal bir tenkit örneği vererek, böyle bir kadının bir Osmanlı konağını nasıl altüst ettiğini, bütün değer hükümlerini nasıl iflâs ettirdiğini hikâye eder" (Kerman, 2009: 150-151). Dolayısıyla Anjel, Dehri Efendi konağında yaşadığı çarpık ilişkilerle toplumun ahlak ölçülerinin dışında görüldüğü için damgalayıcı bir tutumla ele alınır.

Dehri Efendi konağına mürebbiyelik sayesinde kabul edilen Anjel'e karşı ahlaki özelliklerinden dolayı yargılayıcı bir tutum takınılacağının ipuçları romanın mukaddime verilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, romana giriş yapmadan önce mukaddime bölümünde mürebbiyelik mesleğini layıkıyla yapanlara duyduğu saygıdan ve minnetten

bahseder. Ancak Dehri Efendi'nin konağındaki dirlik düzeni bozan, konaktaki bireyleri ahlaki çöküntüye sürükleyen Anjel'in, bu saygıya layık olan mürebbiyelerden olmadığının altını çizer. Hüseyin Rahmi, Anjel'i "sefile" olarak nitelendirir ve kurguya da bu nitelendirmeye uygun bir şekilde yansıtır:

Mürebbiyelere kadınlıkları yüzünden saygı göstermeye, çocukların terbiyecileri olmaları yüzünden de şükran borçluyuz. Fakat adını verdiğimiz bu hikâyemizdeki mürebbiye Matmazel Anjel, yalnız isimce mürebbiye, onun için de ne saygı, ne de şükran değeri olmayan bir sefiledir. Paris'te hovarda kucağından başka bir terbiye mektebi, <<Histoires grivoises>> denilen açık saçık eserlerden başka tahsil görmemiş iken İstanbul'da her nasılsa namuslu bir ailenin dalgınlığından faydalanarak oraya kendini mürebbiyelikle kabul ettirmiştir (1970: 8).

Yazarın, kahramanına karşı kurgu metninde takınacağı tavrı bu şekilde doğrudan yansıtması önem arz eder. Roman kahramanları üzerinde yazarın otoriter tutumunu ortaya koyan bu tavır ile kurgudaki kişilerin aşağılayıcı mı yoksa yüceltici bir üslupla mı sunulacağı bilgisi, mukaddime bölümü aracılığıyla verilir. Bu durum, edebî eserlerde damgalanan tiplere karşı ayrımcı bir yaklaşım içine girilmesinin, anlatıcının ya da yazarın bu tiplere bakış açısıyla ilgili olduğunu gösterir.

Hüseyin Rahmi, mukaddime bölümünde bu tip ile ilgili verdiği bilgilerle Anjel'e toplumun ahlakı değerlerine aykırı bir kadın kimliği giydirebilir. Yazarın zihninde tasarladığı "ahlaksız" kadın kimliğiyle sunulan Anjel, kurguya salt kötülüğün ve ahlaksızlığın simgesi olarak taşınır. Yazar, "Rabelaise'lerin, Carabillon'ların, Boccace'ların, Love'lerin edebiyatı ile yetişmiş olan Matmazel Anjel'in bir benzerini daha, İstanbul'da değil belki Paris'te bile bulmak çok zor oldu[un]" (1970: 8) altını çizerek Anjel gibi "bir kadın" örneğinin az olduğunu vurgular. Bunun yanından "temiz bir çiçeklikte bir baldıran yetişmesi havayı bozamayacağı gibi, bunun vücudundan da iffet sahibi öteki muhterem muallim kadınlara bir leke düşmez zannederim" (1970: 8) açıklamasıyla Anjel üzerinden bütün mürebbiyelere karşı ön yargı geliştirmemek ve onları suçsuz yere yargılamamak gerektiğini dile getirir. Hüseyin Rahmi, mukaddime bölümünde Anjel ile ilgili yaptığı bu detaylı açıklamalarla kurguya giriş yapmadan ahlaki çöküntü içinde değerlendirdiği kadın kahramanının ön yargılı bir tutumla yansıtacağını ipuçlarını verir.

Hüseyin Rahmi, olumsuz bir bakış açısıyla sunacağı Anjel'in kötü yaşam tarzına "babasız doğan nikâhsız çocuk" (1970: 13) olduğunu açıklayarak başlar. Anjel'in kötü yola sürüklenmesini annesinin yaşam tarzına bağlayan anlatıcı yazar, Anjel'i "Paris'te fuhuş süprütülüğü içinde fışkıda yetişen mantar gibi olgunlaşmaya başlayınca daha

kadınlık çağına girmezden birçok zaman önce o da anasının yoluna saptı. Henüz küçüktü. Fakat fahişelik anadan doğma istidadı yüzünden o işte anasından usta çıktı” (1970: 13) cümleleriyle anlatır. Paris’te fuhuş yuvasında gözlerini açan “Anjel bir fahişenin kızıdır ve onun yolunu tut[ar]” (Kerman, 2009: 153). Anjel, bu bağlamda değerlendirildiğinde “fahişe” bir kadın olarak hayatını idame ettirmeyi kendisi tercih etmez; Babasız oluşu, annesinin hayatını fuhuş yaparak kazanması ve bulunduğu şartlar onu bu kötü yola sevk eden sebepler arasındadır. Ailesinin etkisiyle fuhşa sürüklenen Anjel’e anlatıcı yazar, empati ile yaklaşmadığı gibi onun iç dünyasını çözümleyen ifadelerle de yer vermez. Zira anlatıcı, Anjel’e karşı iyi niyet göstermeyeceğini dolayısıyla sempati ile yaklaşmayacağını mesajını daha önceden metin dışı olsa da metne atıf yapan bir girizgâh kısmında verir. Bu tavır, Mahpeyker’i sunan anlatıcı yazarın bakışıyla benzerlik gösterirken; ailesinin etkisiyle fuhşa sürüklenen Kalyopi’ye iyi niyetle yaklaşan Ahmet Mithat Efendi’den ve toplumsal hayatın çeperlerine takılan Mazlume’nin trajedisini realist bir yaklaşımla anlatan Halit Ziya’dan farklıdır.

Fuhşa sürüklenen Anjel’in çevresel koşulları sert ve katı bir tutumla yansıtıldığı için söz konusu tip mukaddime bölümünde belirtilen “ahlaksız kadın kimliğine” neredeyse her bakımdan uyumluluk gösterir. Anjel’in “Paris’in rezalet alverişi pazarında” (1970: 13) dolaştıktan sonra hamile kaldığını söyleyen yazar, Batı’nın kötü ahlakına da dikkat çekerek kahramanının hayat hikâyesini anlatmaya başlar. Andre isimli bir adamdan hamile kalan Anjel, çocuğu Andre’ye kabul ettiremez. Andre çocuğu kabullenmeyince çocuğuna uygun baba arayan Anjel, babasız çocuklar için piyesler yazan Bolder’dan hassasiyet bekleyip çocuğu ona kabullendirmeye umarken Bolder ise Anjel’i kötü yaşam tarzını vurgulayarak aşağılar: “Matmazel!... Bu sözlerinizi işiten de sizi namuslu bir kocadan dünyaya evlât yetiştirmek gibi takdir edilecek bir niyetle pansiyondan yeni çıkmış toy bir kızcağız sanır. Kadınlığı “insanlık tarlası” sayarak düşünmek fikri size karnınız şişmeye başladıktan sonra mı geldi?” (1970: 13). Bolder, bu sözlerle Anjel’in toplum nezdinde hafifmeşrep yaşam tarzına ve davranışlarına dikkat çeker.

Yazarın zihnindeki ideal kadın tipine karşıt olarak kurgulanan Anjel, aynı zamanda ben/biz karşısında ötekiyi temsil eder. Kurgu düzleminde yazar, ötekiyi istediği renkte ve imajda yansıtma ayrıcalığına ya da gücüne sahiptir. Yazarın, kurgu metninde ötekileştirdiği tiplerin kimliğini örselemesi, “öteki’nin asimilasyon yoluyla tanınmasının

güzergahı, (Spivak, 2020: 74) olarak görülebilir. Otoriter yazar ya da anlatıcı, bu bağlamda ötekileştirdiği tipleri, uygun gördüğü kimliğin sesiyle ve rengiyle aktarır. Dolayısıyla Anjel de kendi kimliğiyle değil, yazarın zihnindeki “fahişe kadın” şablonuna uygun olarak tasvir edilir. Anjel’in Paris’ten İstanbul’a taşınması da anlatıcı yazar tarafından yine damgalayıcı bir üslupla aktarılır. “Anjel kerhanelerden birine sığınacak yerde çirkin sanatını umumilikten hususiliğe dökmek, fahişelik yorgunluğundan bir parça dinlenmek isteyerek, İstanbul’da yerleşmiş itibarlı bir Fransız ailesine baş vurur. Melek gibi, bir ikiyüzlülük gösteren çehre ile kendi kendini temiz bir kız olmak üzere tanıtır” (1970: 25). Yazarın, “fahişe” olarak yaftaladığı bu roman kişinin, serbest ilişkilerine ve çarpık yaşantısına rağmen melek anlamına gelen Anjel olarak adlandırması da Anjel’in bu “iki yüzlülüğünün” ironik bir biçimde vurgulanma isteğiyle açıklanabilir.

Fransız bir ailenin yardımcılarıyla Anjel, Dehri Efendi’nin konağında mürebbiye olarak işe başlar. Dehri Efendi konağında Anjel “Fransa’da “fıy püblik” denilen düşkün kadınlarda iken burada mürebbiyeliğe alındığına şaşar” (1970: 12). Hafifmeşrep gibi düşük statülü bir toplumsal konumdan mürebbiyeliğe terfi eden Anjel, bu konakta ötekileştirilmiş kimliğinden bir süreliğini sıyrılmayı başarır. Dehri Efendi konağında “«asilbir mürebbiye» sanılan Anjel, gerçekte «son derece aşağılık bir fahişe»” (Göçgün, 1990: 81) olarak yaşam sürer. Toplumda muteber bir statü olarak görülen ve âdeti bir moda hâline gelen mürebbiyelik ile damgasını gizlemeyi başaran Anjel, gerçekler ortaya çıkıncaya kadar Dehri Efendi’nin konağında saygın ve itibarlı kişiliğiyle “fahişe” damgasını maskeler.

Anjel, Dehri Efendi’nin konağında Nezahet Hanım ve Vahip Bey’e vereceği dersler karşılığında kazanacağı parayı yeterli görmez. Yıllardır sürüklendiği fuhuşta bedenini para karşılığı ödünç veren ve bir metaya dönüşen “Anjel bu para kazanma gayesi dolayısıyla, kendisini gayet objektif bir şekilde, satılık biri olarak değerlendirir” (Kerman, 2009: 153). Bedenini para kazanma aracı olarak gören Anjel, yine bildiği yoldan para kazanmak ister. Sömürülen bedenine karşılık o da konağın erkelerinden maddi fayda sağlamayı amaçlar. “Anjel’in planı evin bütün erkeklerini kendisine âşık ederek, hem zevkini tatmin etmek, hem de kesesini doldurmaktır” (Kerman, 2009: 153). Anlatıcı yazar Anjel’in para kazanma uğruna Dehri Efendi konağının erkekleriyle yakınlık kurmasını ise “mürebbiyemiz orospuluk yorgunluğundan bir zaman için vücut ve zihin dinlendirmeye niyetlendiği halde alışmış kudurmuştan beterdir sözünce arasına katıldığı

aile insanları içinde genç, ihtiyar birkaç erkek görür görmez niyetinden cayıverir” (1970: 26) ifadeleriyle özetler. Anlatıcı yazarın, bir tür femme fatale olarak kodladığı Anjel’i bu olumsuz söylemlerle yargılaması toplumda ötekilerin salt kötülükle bağdaştırılması ve tepeden tırnağa siyah olarak görülmesi ile açıklanabilir.

Anjel, olumsuz bir şekilde yansıtılmak istendiği için Dehri Efendi konağındaki erkeklerle yakın münasebetinin neredeyse tek suçlusu olarak görülür. Anjel’in Dehri Efendi’nin konağına gelmesi ile konağın bütün erkekleri Anjel’e büyük bir ilgi duymaya başlamalarının altında yatan sebeplere odaklanılmaz. Öte yandan Anjel ise evin beyinden aşçısına konağın bütün erkeklerini kendisine âşık etmekten büyük bir haz alır. Anjel’in, konağın bütün erkeklerini aynı anda idare etmesi ile konak büyük bir ahlaki çöküntünün sahnesi hâline gelir. Bu ahlaki çöküntü daha çok Anjel üzerinden değerlendirilir ve anlatıcı yazar, konakta yaşanan yozlaşmanın müsebbibi olarak Anjel’i görür.

Anjel, konakta yaşayan Dehri Efendi’nin oğlu Şemi’yi, kardeşi Amca Bey’i ve damatları Sadri Bey’i ayrı ayrı saatlerde odasında ağırlar. Konağın erkeklerini gizli gizli ayrı günlerde odasına alan Anjel, birbirilerinden haberdar olmayan erkek karakterlerin birbirlerine yakalanmamak için yaşadıkları heyecan ile roman gerilimli sahnelerle ilerler. Romanın sonunda Anjel ile birliktelik yaşayan Amca Bey’in, Şemi’nin ve Sadri Bey’in birbirlerine ifşa olmaları konağın bütün erkekleri birbirine düşman olup Dehri Efendi tarafından cezalandırılırlar. Sadri “vücutça sakat” olarak nitelendirdiği Amca Bey’i sevmeye değer bulmadığı için rakip olarak görmez. Ancak eniştesi “Sadri’yi karısı Melahat’e hıyanet etmek, Anjel’i de kendini aldatmış olmakla kabahatli bulur, her ikisini cezaya lâyık bulu[r]. Şemi kendi için caiz ve Sadri için âdeta bir cinayet saydığı bu aşk meselesinde eniştesiyle Anjel’den hangisinin suçunun daha büyük olduğunu düşün[ür]” (1970: 103). Duygularıyla oynandığını hisseden Şemi, intikam peşine düşüp Anjel’i öldürmek için geç saatte mürebbiyenin odasını basar. Romanın son sahnesinde Anjel’i babası Dehri Efendi ile basan Şemi’nin baygınlık geçirmesi ile roman son bulur.

Ahlaki yozlaşmanın boyutlarını gözler önüne seren *Mürebbiye*’de, bütün roman kişilerinden ziyade daha çok Anjel’in yargılanması aynı hataya düşenlere aynı bakış açısıyla bakılmadığını gösterir. Yazar, Anjel’i “fahişe” olarak damgalanmasının ve olumsuz bir kişilik olarak tanıtılmasının zeminini, mukaddime bölümündeki açıklamasıyla oluşturulur. Ön yargılarla ve klişelerle inşa ettiği bu zemine uygun olarak

da Anjel'i davranış kalıpları üzerinden kurgular. *Mürebbiye* romanında olduğu gibi *Udi* adlı eserde de toplumun ahlaki değerlerine aykırı görülen hafifmeşrep tip Helvila da Anjel gibi dışlayıcı bir bakış açısıyla ele alınır. *Udi* romanında öteki olarak sunulan Helvila'ya karşıt olarak kurgulanan ben/biz öznesinin temsilcisi Bedia vardır. Dolayısıyla ben/biz ve öteki karşıtlığı; ideal kadın tipi olarak görülen Bedia ve toplumsal normlara aykırı addedilen Helvila üzerinden şekillendirilir. Fatma Aliye tarafından yazılan *Udi* romanı, yazarın zihnindeki ideal kadın kimliğini ve özelliklerini Bedia üzerinden ete kemiğe büründürmesine imkân tanırken; toplumda tasvip etmediği kadın tipini de Helvila üzerinden damgalamasına aracı olur.

“Kadın eğitimi”, “aile değerleri”, “boşanma” ve “kadının toplumsal hayattaki konumu” gibi meseleleri eserlerinde ele alan Fatma Aliye Hanım, modernleşme teşebbüsleri içinde olan Osmanlı toplumunda, kadının yeni konumunun nasıl olması gerektiği ile ilgili fikirlerini kurmaca metinleri ve süreli yayınlarda kaleme aldığı yazıları aracılığıyla dile getirir. Yeni toplumsal düzende kadının meslek sahibi olması gerektiğini savunan ancak her mesleği de yapamayacağının altını çizen Fatma Aliye Hanım, bu meseleyi *Udi* romanında tartışmaya açar. Tartışma söz konusu romanda ut eğitimi vererek “iffet dairesinde” çalışan Bedia ve rakkaslığın yanında fuhşa bulaşarak “iffet dairesinin” dışına çıkan Helvila üzerinden sürdürülür. Roman, “hayatı bedeniyle kazanan eğlence kadınlarına yahut kadınlara ‘beden işçiliği’nden başka para kazanma yolu tanımayan anlayışa yöneltmiş bir eleştiri olarak değerlendirilebilir” (Argunşah, 2016: 19). Toplumsal değerlerin ve ahlaki yargıların yoğun olarak hissedildiği *Udi* romanında toplumda kabul görmüş ve itibarlı bir konum elde etmiş Bedia ve toplumda “rakkas” olarak damgalanıp ötekileştirilen Helvila, mutlak karşıtlık zeminine yaslandıkları için farklı çizgilerle aktarılırlar. Toplumda kendi ayakları üzerinde duran, güçlü kadın tipinin nasıl olması gerektiği ya da nasıl olmaması gerektiği soruları Bedia ve Helvila tipleri üzerinden yanıtlanmaya çalışılır. Ayrıca zor duruma düşünce ut eğitimini kazanca dönüştüren Bedia'nın hikâyesi aracılığıyla kadın eğitime ehemmiyet verilmesi gerektiğinin de altı çizilir. Bedia “sahip olduğu bir kabileyiti paraya dönüştürme cesareti göstererek (Argunşah, 2016: 20) güçlü bir kadını temsil eder.

Müzik tutkunu bir baba olan Nazmi Bey'in kızı olan Bedia, küçüklüğünde itibaren babasından enstrüman dersleri alır. Kanun, keman ve ut çalmayı öğrenen Bedia, özellikle ut enstrümanına çok özel bir ilgi gösterir. Üç çocuğuna da enstrüman çalmayı öğretmeye

alışan Nazmi Bey, nc çocuğu olan Bedia'nın kardeşlerinden çok daha istekli ve hevesli olmasından dolayı onunla daha çok ilgilenir. Baba ve kız “yeme ve içmeye nasıl ihtiyaçları varsa musiki de bunların gıdayı ruhlarıymış gibi bir mecburiyet hissed[erler]” (2019: 36). Nazmi Bey ve Bedia, müziği maddi ihtiyaçlarının da önüne koyacak kadar müziğe, sanata, tutku duyarlar. Bedia'nın sanatkr babası, çocuklarını eğitmeye ehemmiyet verir, ancak alkol bağımlılığı yüzünden ailesini arzuladığı mutluluğu veremez. Babasının ölümünden sonra ağabeyinin tavsiyelerine uymayan Bedia, Mail adında genç bir yüzbaşı ile aşk evliliği yapar. İ güveysi giden Mail, Bedia'nın babası ve sonrasında annesi vefat edince Bedia'ya kalan mirasla geçinmek üzere ayrı bir eve çıkar. Bedia, Mail ile aşk evliliği yaparak ömür boyu mutlu olmayı mit eder ancak Mail, Bedia'ya sadık kalmaz ve onu raks ederek hayatını kazanan Helvila ile aldatır.

Eşi Mail tarafından Helvila isminde bir “rakkasla” aldatılan Bedia, ut çalarak geçimini sağlar. Güçlü bir kadın olarak toplumsal kimliğini kurgulayan Bedia, ideal kadın tipi olarak sunulur ve onun karşı kutbunda yer alan Helvila ile pek çok yönden karşılaştırılır. Bedia, saygın bir topluluğa ut çalmayı öğretirken, Helvila ise eğlence meclislerinde dans eder, erkekler ile para karşılığı birlikte olur. Bu davranış kalıpları ile Helvila, toplumun ahlaki değerlerini ihlal eder. Kadının alışma hayatına girmesini destekleyen Fatma Aliye, “kadının çalışabileceği işler öncelikle iffet dairesinde yapılabilecek nitelikte olmalıdır” (zakın, 2018: 274) parantezini açarak kamusal alanda görünür olmaya başlayan kadın kimliğinin çalışma özgürlüğünün nerede başlayıp nerede biteceğinin sınırlarını çizmeye çalışır. Bu katı sınırlar, “iffet dairesinde” alışan Bedia ve ahlaki zayıflık içinde “rakkaslık” ve “fuhuş” yapan Helvila'nın mukayesesi üzerinden de gösterilmeye çalışılır. “Yazarın sesi ve romanın ana kahramanı Bedia'ya göre ‘bir kadın; iffeti için a kalmayı hatta ölümü göze almalıdır” (Argunşah, 2016: 19). Bu yüzden *Udi* bir kadın olan Bedia, iffet dairesinde icra ettiği sanatıyla toplumda saygın ve itibarlı bir statü elde ederken; rakkaslık yapan ve erkeklerin parasını yiyerek geçinen Helvila ise damgalanarak tekileştirilir. Romanda ben/biz ve ötekinin ele alınışı ve sunuluşu bu bağlamda birbirinden çok farklıdır.

Yazarın dünya görüşüne ve muhafazakr reflekslerine uygun olarak kurguladığı Bedia, neredeyse her bakımdan üstün vasıflarla tarif edilir ve yüceltilerek anlatılır. İdeal toplum yapısına aykırı görülen Helvila ise olumsuz bir üslupla aşağılanarak aktarılır. Yazar, ideal bir kimlik olarak gördüğü Bedia'nın mkemmeliğini, temiz kişiliğini ve

benzersiz özelliklerini, çirkin ahlaklı ve kötücül Helvila sayesinde daha fazla ön plana çıkartır. Dolayısıyla “iffetli” bir kadın olarak görülen Bedia’nın karşısına bu yüzden “iffetsizlikle” yaftalanan Musevi kadın müzisyen Nauma ve kızı Helvila çıkartılır. Romanda, Helvila ve Bedia aracılığıyla “kazancını müzik üzerinden elde eden kadının, şarkıcı kimliği ve sanatçı kimliği bağlamında iffet unsuru üzerinden oluşturulan farklı değer yargısı” (Ulubaşoğlu, 2023: 242) ortaya koyulur. Sanatçı kimliğiyle saygın bir kişilik olarak algılanan Bedia yaşadığı çevrede “rağbet görü[r], biraz udunu dinletmesi için kendisine ricalar olu[nur]” (2019: 131). Ancak kanun çalıp şarkı söyleyen Nauma ve onun şarkılarıyla raks eden Helvila toplumda aynı saygıyı ve itibarı görmez. Şarkıcı annenin raks eden kızı Helvila; “ bu muganniye’nin hokkabazı, cambazı, kuklası her neyiye işte o oynattığı şey...” (2019: 20) olarak tasvir edilir. Dolayısıyla “[dans] tango”- /iffetli kadın ve modern kadın/ geleneksel kadın, vb. karşıtlıklarda somutlaş[r]” (Berktaş, 2010:110). Helvila bu davranışlarıyla “iffet dairesini” ihlal eden damgalı bir kişilik olarak toplumsal kabullerden geçemediği vurgusu ile tarif edilir. Ahlakça zayıf görülen Helvila, dans ederken “etrafına manidar tebessümler, mahmurane nazlarla işveler, şiveler saç[an]; çapkınlıklar fırlat[an]” (2019: 20) rahat bir kişilik olarak sunulur. Dans ederek hayatını kazanmaya çalışan Helvila’nın sanatkâr bir kişi olmadığı ve yaptığı raksın toplum nezdinde bir sanat olarak algılanmadığı Bedia’nın Helvila ile yüzleşmesi esnasında da vurgulanır. Bedia, kendisini sanatçı olarak gören Helvila’yı: “Sanatkâr dediğiniz kimler oluyor? Siz de kendinizi sanatkârlar sınıfına mı koyuyorsunuz? Valideniz için anlarım! Evet! Lakin siz oh! Helvila! Hoplamak, kırtmak ile de sanatkâr olunur “muymuş?” (2019:71) sözleriyle tahkir eder. Bedia, kanun çalan Nauma’yı sanatçı olarak görebileceğini ancak “hoplamak, kırtmak” addettiği raks etmenin sanatkârlıkla ilgisi olmadığını altını çizerek raks eden kadının, toplumsal hafızada nasıl kodlandığını ortaya koyar.

Nauma ve kızı Helvila, toplumda bıraktıkları kötü izlenim yüzünden sadece kişilikleri, meslekleri ile değil; aynı zamanda abartılı giyim kuşamları ile dışlanırlar ve eleştirel bir tavırla sunulurlar. Nauma, abartılı makyajı, giyim kuşamıyla zariflikten ve sadelikten uzak bir görünümde tasvir edilir: “Yanağında allıklar kaşlarında rastıklar, başında iki renk birbirine karıştırılmış sivri bükülüp külahımsı bir halde başına geçirilmiş gazdan hotoz boynunda bir sıra sarı kehribar, bir sıra beyaz boncuk, bir sıra elvan boncuk, parmaklarının her birinde evet!” (2019:17-18). Ayrıca Nauma’nın görünümü üzerinden

de kişiliği ile ilgili bazı tespitler yapılır: “İnce dudaklı ağızıyla, orta boyuyla bu kadının ne kadar canlar yakmış, ne kadar haneler söndürmüş, nice evler barklar yıkmış olduğunu keşfeylememek bir ince fikir ince kabil olamazdı” (2019:17-18). Hâkim bakış açısıyla aktarılan romanda, Nauma, görünümü üzerinden “fettan” ve “hafifmeşrep” bir kişilik olarak damgalanır. Birçok erkekle birlikte olan ve evli erkeklerin evliliğine zarar veren yıkıcı bir özne olarak anlatılan Nauma ve kızı Helvila da benzer olumsuz kişilikler olarak ele alınırlar. Yazar tarafından pek çok özellikleri ile damgalanan Nauma ve kızı Helvila, ayrıca Bedia aracılığıyla da küçük düşürülürler. Bu yüzden romanda, Bedia yazarın sözcülüğünü üstlenen bir misyonla hareket eder. Fatma Aliye, bakış açısını romana ideal kadın tipi olarak kurguladığı Bedia vasıtasıyla da yansıtır.

Helvila, Mail’i çok sevdiğini Bedia’ya söyler ve sevgisini ispata çalışır. Bunun üzerine Bedia, “zavallı Helvila!” Sen herkesi aldanmak size aldanmayı kendilerine bir zevk buldukları için aldanan güruh-ı sefahat perestanı kandırmak gibi midir sanıyorsun? Seviyorsun öyle mi? Ah! Tuhaf! Siz insan sever misiniz?” (2019:72) sözleri ile Helvila’nın hislerindeki samimiyetsizliğine gönderme yapar. Bedia, Helvila ile üst dilden konuşur ve onu ağır bir şekilde eleştirip aşağılar. Bedia, romanda ideal kadın olarak ben/biz öznesini temsil etmenin rahatlığı ve öz güveniyle Helvila’yı tahkir eder. Toplum tarafından onaylandığının ve toplumdaki kadınlara örnek teşkil ettiğinin bilinciyle Bedia, toplumda ötekileştirilen “rakkas” bir kadını temsil eden Helvila’ya haddini bildirmeye çalışır. Helvila gibi kadınların toplumun ahlakını bozduğunu ve birlikte oldukları erkekleri nasıl değişik suçlara ve kötülöklere sürüklediklerini şu sözlerle ifade eder: “Nerede kaldı aşk ve muhabbet nedir bileseniz! Siz âşıklarınızı yalnız para ve mallarını alarak soymakla bırakmazsınız. Artık soyulacak paraları, pulları kalmayınca onları namus ve haysiyet denilen fezailden dahi tecrit edersiniz. Onları dolandırıcılığa, düzenbazlığa, sirkate, kadar îsal eylersiniz!” (2019: 73). Helvila, Bedia’ya karşı kendisini Mail’e duyduğu büyük sevgiden dolayı başka erkeklerden gelen “avuç dolusu altınları def[ettiğini]” (2019:78) dile getirerek savunur ancak yine de Bedia’yı bu sevgiye inandıramaz. Bedia, erkekleri baştan çıkartıp paralarını yiyen ve onları türlü kötölöklere sürükleyen Helvila ve onun gibi kadınların çıkarsız bir erkeği sevebileceklerine ihtimal vermez. Bedia’ya güven vermeyen Helvila’nın kendini anlatmaya savunmaya çalışması Bedia tarafından “kendi günahkârlığını, seyyiatını örtmek için” (2019:77) bahane olarak görülür. Aldatıldıktan sonra kocasına duyduğu büyük sevginin hayal kırıklığına

dönüşmesi ile Bedia eşinden ayrılarak kadınlık gururunu korumaya çalışır. Fatma Aliye, *Nisvan-ı İslam* eserinde boşanmanın “kadınlar üzerindeki toplumsal baskı[yı] ve boşanma sonrasında hayatın nasıl sürdürüleceği konusu[nu] önemli bir sorun olarak gör[ür] ” (2012: 24). Bu bağlamda toplumda kocasından boşanmış bir kadını temsil eden Bedia üzerinden bu soruna çözüm önerisinde bulunur. Bu çözümü, temelde kadının eğitilmesi şeklinde sunar. Yazar, Bedia aracılığıyla eğitilmiş bir kadının, boşandıktan sonra bile “iffetiyle” çalışabileceğini ve toplumda kabul göreceğini gösterir.

Eğitilmiş bir kadın olan ve aldatılmayı sineye çekmek zorunda kalmayan Bedia, kocası Mail’e yaptığı hatanın bedelini onu terk ederek ödetir. Bedia tarafından terk edildikten sonra büyük bir üzüntü duyan Mail, Bedia ile ilgili yorum yapan Helvila”dan ayrılır. Helvila’nın tekrar bir araya gelme isteğini karısı Bedia’nın ismini bir daha zikretmemesi şartıyla kabul eder: “ ‘O ismi sen bir daha ağzına almazsan gelirim,’ dedi. ‘Yalnızken de mi?’ dedim. ‘Evet! O senin ağzına da yakışmaz. O mukaddes ismin senin ağzında kirlendiğine razı olamam!’ ” (2019: 78). Helvila, Mail tarafından da Bedia ile ahlaki değerleri üzerinden kıyaslanır. “Ahlaksız” bir kadın olarak görülen Helvila, kirlilik ile bağdaştırılırken; “ahlaklı ve iffetli” addedilen Bedia, temiz bir kişilikle eşleştirilir ve Bedia’nın isminin, “iffetsiz” olarak damgalanan bir “rakkasın” ağzında kirleneceği düşüncesi hâkim olur.

Selanik’e gitmeye karar veren Mail’i bu fikrinden vazgeçirmek isteyen Helvila sevdiği adam ile evlenmeyi talep edince Mail’in ‘Oh Helvila! Sizin gibi kadınlarla eğlenilir! Fakat izdivaç olunamaz!’ ” (2019: 113) şeklinde tepki vererek Helvila’yı bir kez daha yaşam tarzı üzerinden damgalar. Mail bu bağlamda karısı Bedia ve metresi Helvila üzerinden “ahlaklı-ahlaksız” ya da “iffetli-iffetsiz” kadın ayrımını yapar. Toplumda “iffetli” kadınlarla evlenilirken “iffetsiz” kadınlarla eğlenilir hükmü bu ayrım üzerinden verilir. Toplum tarafından damgalanan ve itibarsızlaştırılan Helvila, bu dışlayıcı davranış kalıplarından kurtulmak ister. Yaptıklarından pişmanlık duyarsa toplumda saygın bir statü elde edebileceğini düşünen Helvila, Bedia gibi kadınların sosyal konumuna özenir. Ancak pişmanlık ile ayrıştırıldığı topluma dahil edilemeyeceğini anlayan Helvila, toplumdaki “iffetli” kadınların temsilcisi konumunda olan Bedia’nın sahip olduğu konuma ve statüye ulaşamayınca Bedia’ya “Sizin haliniz ne parayla satın alınabili[r] ne de nedametle kazanılabili[r]” (2019:114) diyerek toplumsal saygın bir konum elde etmenin zorluğuna vurgu yapar. Evlenerek “fahişe” ya da “hafifmeşrep” kadın lekesini

silmeye çalışan Helvila, fuhuş için kendisiyle birlikte olmaya can atan hiçbir erkeği evliliğe ikna edemez. Toplumda ahlaki değerlerin dışında hareket etiği için ötekileştirilen Helvila, etrafındaki erkeklerin kendisiyle sadece “bedensel haz” için birlikte olma arzusunda olduklarını bu vesileyle anlar. Helvila ile arkadaşlık etmeye can atan erkekler; “... gayrimeşru olan iltifatıma koşuşanlar, meşru olan davet[m]e iltifat gösterme[zler]!” (2019: 115). Servetine rağmen kendisiyle evlenmek istemeyen erkekler, evlilik için “iffetli” kızları tercih ettiklerini ortaya koyarlar. “İffetsiz” bir kadın damgasını alan Helvila akrabası olan bir gence mağaza açması için sermaye vermesi şartıyla bu genci evliliğe ikna eder. Yaptığı evlilikle Bedia gibi “bu derece hürmet görmeye arzukeş o[an] (2019: 114) Helvila, yine de damgasından kurtulamaz ve toplumda istediği saygınlığı göremez. Helvila toplumda kadının “iffet dairesinin” sınırlarını ihlal etmemesi gerektiğini geç de olsa anlar ancak, “nedamet, affı kazandırıyor. İffet dairesine ithal ediyor. Lakin birtakım izleri, hatıraları, yadigârları mahvedemiyor. Erbab-ı iffetin iffet dairesinden asla çıkmamak için olan cehdlerini, tahammüllerini, fedakârlıklarını şimdi anlıyorum” (2019: 114) sözleriyle pişmanlığını dile getirir. Helvila’nın pişmanlığını dile getiren bu alıntıda ayrıca “hafifmeşrep” ya da yazarın deyişiyle “iffetsiz” kadın damgasının toplumdaki kalıcı etkisi açıklanır. “Helvila kendi ağzıyla, pişmanlık aracılığıyla iffete başvurma fantezisinin başarısızlığını ilan etmiş olur. Bastırılan geri döner. Kadın iffetini bir kez kaybettikten sonra geriye tam bir dönüş yoktur. Hep damgalı, hep eksik kalacaktır” (Köroğlu, 2018: 304). Dolayısıyla toplumsal hayata katılma şartlarını “iffet dairesinden” çıkarak sağlamayan Helvila, aldığı damgayı yaptığı evlilik ile de silemeyecek ve arzu ettiği toplumsal saygınlığı erişemeyecektir.

Yazar *Udi* romanıyla kocasından ayrılan ya da uzaklaşan bir kadının; hayatını nasıl idame ettireceğini ve kendi ayakları üzerinde nasıl durabileceğini Bedia örneğiyle reçetelendirir. Ut eğitimi vererek toplumda saygın bir sanatkâr olarak konumlandırılan Bedia’ya karşın Naume ve kızı Helvila ise çalgı çalıp dans etmeleri ile ötekileştirilen kimlikler olarak sunulurlar. *Udi* romanında bu bağlamda kadının toplumda nasıl saygın bir kişilik olarak kimliğini kurgulayacağı Bedia üzerinden anlatılırken; “Bedia’nın karşı kutbunda konumlandırılan anne ile kızının kimlikleri ve meslekleri, devrin ‘öteki’ kadınlarını tanımlan[r]” (Özakın, 2018: 271). Romanda, birbirine zıt iki karakter üzerinden ideal kadın kimliği yüceltilirken; bu kimliğe uymayan kadın tipi ise “hafifmeşrep” olarak yaftalanır ve toplumsal sınırların dışına itilir. Toplumda kabul

görme ve onaylanma bu ideal kimliğe bağlı olarak gerçekleşir. Bu kimlik özelliklerini taşımayanlar ise “hafifmeşrep, “iffetsiz”, “fahişe” “metres” gibi olumsuz ifadelerle yaftalanırlar. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Metres* romanı da adından anlaşılacağı gibi toplumda kabul görmeyen bu kadın kimliklerinden biri üzerine kurgulanır.

Metres (1900) romanıyla metreslik, alafrangalık, züppelik ve yanlış Batılılaşma konularını eleştiren Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu eserde aynı zamanda devrin yozlaşan ilişkilerine de gönderme yapar. *Metres* romanında aldatma konusu ele alınırken romanın arka planında ise Batılılaşma hevesi içinde olan züppe tipler de ön plana çıkartılıp eleştirilir. Mirasyediliğin yerildiği romanda, özel hocalardan dersler alan ve babasından kalan servetle hayatını idame ettiren Hâmi Bey, pek çok romana konu olan diğer züppe tipler gibi iyi bir eğitim almadığı gibi düzgün bir hayat da sürdüremez. Nitekim Hâmi Bey ve annesi Firuze Hanım, müsrif tavırlarıyla gösterişçi yaşam tarzlarıyla dikkat çekerler. Lüks tüketim alışkanlığına sahip olan Hâmi Bey ve annesi bunun yanında yozlaşmış ilişkileriyle de ön plana çıkarlar. Tanzimat Devri romanlarında miras tüketen ve kişisel zevklerini ön plana çıkartan sadece erkekler iken *Metres* romanında Firuze Hanım, *Aşk-ı Memnu* romanında ise Firdevs Hanım gibi kadınların da bu özelliklere sahip olması roman içeriklerinin değiştiğinin ve geliştiğini de ortaya koyar. Hâmi Bey’in annesi kendisinden yaşça küçük erkeklerle kurduğu ilişkileri devam ettirebilmek için oğlu gibi sevgililerine çok pahalı hediyeler alıp masrafa girer. Romanda mirasyedilik meselesi ayrıca Batılılaşma teşebbüsü içinde olan ve suni kişilikleriyle dikkat çeken Maşuk ve Reyhan Beyler üzerinden de eleştirilir. Bu iki züppe tip de metresleri uğruna servetlerini hızla tüketirler. Hâmi Bey’in, Müştak’ın ve Reyhan’ın servetlerini hızla tüketen ve bu züppe tipleri beş kuruşsuz ortada bırakan kişi ise Fransız asıllı Parnas isimindeki metres kadındır. Bu üç züppe tipi aynı anda idare eden ve onları türlü bahanelerle aldatan Parnas, romanda metres ve “hafifmeşrep” bir tip olarak damgalanır.

Parnas, evli erkeklerle birlikte olup onlardan sızdırdığı parayla ciddi bir servet biriktiren paragöz bir tip olarak karşımıza çıkar. Çarpık ve karmaşık ilişki ağlarının konu alan *Metres* romanında bu bağlamda; bedensel hazlarını önceleyen yoz tiplere ciddi bir eleştiri söz konusudur. Hâmi Bey, “karısından bir türlü hoşlanmayan delikanlı, Beyoğlu’nda oturan ve bir Fransız fahişesi olan Matmazel Parnas’la metres hayatı yaşa[yan]” (Göçgün, 1990:93). bir tip olarak romanda yer alır. Romanda Hâmi Bey, karısı Saffet Hanım’ı Parnas ile aldatırken; Parnas ise Hâmi Bey, Müştak ve Reyhan ile

aynı anda birlikte olur. Parnas'a yedirecek parası kalmayan Reyhan, Parnas ile birlikteliğini sürdürebilmek için Hâmi Bey'in annesi Firuze Hanım'a yanaşır ve kendisinden çok büyük bu kadının beğenisini kazanmayı başarır. Firuze Hanım'dan aldığı paraları Parnas uğruna harcayan Reyhan, Parnas ile ilişkisini sürdürmek için Firuze Hanım'ı idare eder. Müştak da Parnas ile ilişkisini sürdürebilmek için Hâmi Bey'in karısı Saffet Hanım'a aşkını ilan eder. Ancak; Saffet Hanım, Müştak Bey'in bu ilgisinden hoşlansa da çevrenin tepkisinden çekinir. Bu yüzden yardım alarak Müştak Bey'e aşk mektubu yazsa da bu mektubu Müştak Bey'e göndermekten vazgeçer. Dolayısıyla romanda metreslik konusu züppe tiplerin çarpık ilişkilerini ortaya koyacak şekilde ele alınır.

Müştak, Saffet Hanım'dan olumlu bir yanıt alamayıp ondan para koparamadığı için Parnas ile birlikteliğini sürdüremez. Parnas'a yedirecek parası kalmadığı için Parnas'ın yanına gidemeyen Müştak, Parnas ile birlikte olamamanın hırsıyla Reyhan ile Parnas'ın ilişkisini Hâmi Bey'e haber verir. Hâmi Bey romanın sonunda Reyhan ve Parnas'ı aynı yatakta basınca Parnas'ın önerisi ile Reyhan ile düelloya girer ve ölür. Reyhan habise girerken Müştak rakiplerinden kurtulsa da Parnas'ın aşkından kurtulamaz. Bu bağlamda; *Metres* adını alan romanın ana konusu metreslerin toplumdaki bireyleri nasıl ahlaki çöküntüye sürükledikleri ve toplumu nasıl ahlaki yıkıma uğrattıklarıdır. Romanda tek gayesi maddi varlığını artırmak olan Parnas üzerinden metreslerin toplumdaki erkekleri nasıl baştan çıkardıkları ve bu erkeklerin bedensel hazları uğruna ahlaki değerlerini nasıl öteledikleri gözler önüne serilir. Romanda metres olarak damgalanan Parnas'ın birçok erkeği aynı anda idare etme isteği ve sürdürdüğü sık ilişkiler verilerek bu "hafifmeşrep" tipler kurgu metinlerde de itibarsızlaştırılır.

Metres'te, ahlaki değerlerinden ve yaşam tarzından dolayı aşağılanan Parnas'a, neredeyse tüm roman kişilerinin bakış açısı aynıdır. Romanda türlü vesilelerle roman kişilerinin metres olan bir kadın hakkındaki görüşlerine yer verilerek esasında metresliğin toplumdaki olumsuz izlenimi vurgulanmak istenir. Metresliğin bu olumsuz anlamı ve izlenimi Saffet Hanım ve Modist arasında geçen konuşma ile ortaya koyulur. Avrupai bir yaşam tarzını benimseyen Hâmi Bey'e kendisini beğendirmek isteyen Saffet Hanım, kendisine rehberlik yapması için Modist'ten yardım alır. Metresin ne demek olduğunu bilmeyen Saffet Hanım, ilk defa duyduğu bu kelimenin anlamını Modist'ten öğrenmeye çalışır. Saffet Hanım'ın "Metres nedir madam?" sorusuna Modist "Ev bark yıkımı!

Allah'ın belası!" (2017: 33) şeklinde cevap verir. Modist'in bu cevabı, metresliğin toplumda nasıl algılandığını açıklar. Saffet Hanım, "Ay hastalık mı bu?" İfadeleriyle metresliği sorgulamaya devam ederken; Modist: ise "He, Evet! Avrupa'dan gelme bir nevi hastalık. Ahlâk kolerası, Frenk illeti " (2017: 34) cümleleriyle metresliği izaha çalışır. Metres TDK sözlüğünde ise " Evli bir erkekle nikâhsız yaşayan kadın; kapama, kapatma, mantinota, zamazingo, zamkinos" <https://sozluk.gov.tr/> şeklinde geçer. Alıntı yapılan pasajda metreslik "frenk" hastalığına benzetilerek de metresliğin ne kadar tehlikeli olduğu okuyucuya sezdirilmeye çalışılır. Saffet Hanım ve Modist arasında geçen bu diyalog, metreslerin toplumda nasıl kodlandığını ve damgalandığını bu bağlamda gözler önüne serer. Ahlak kolerası olarak da anılan metresliğin ölümcül ve bulaşıcı hastalıklarla ilişkilendirilerek anlatılması toplumda metresliğin ne kadar zararlı ve tehlikeli olarak görüldüğü hakkında bilgi verir. Ahlaki yozlaşmanın bir sonucu olarak görülen metreslik toplum nezdinde itibar edilmeyen damgalı bir kişilik olarak yansıtılır.

Romanda, metresliğin kaynağı olarak Avrupa'nın görülmesi ve metres konumundaki Parnas'ın "Fransız asıllı olduğunun" altının çizilmesi dikkat çeker. Ahmet Mithat Efendi'nin izinden giden Gürpınar'ın metresliğin/fuhşun kaynağı olarak Avrupa'yı görmesi bu bağlamda önem arz eder. Ahmet Mithat Efendi de fuhuş konusunu işlediği *Henüz On Yedi Yaşında* romanında fuhşun kaynağını Avrupa'ya bağlar. Bu romanda fuhuş yapanların Agavni ve Kalyopi adında yabancı asıllı kişiler olması bu görüşünü destekler. Bu durum Hüseyin Rahmi ve Ahmet Mithat'ın Müslüman ya da Türk asıllı birine "metres ya da fahişe" damgasını vurmak istememeleri ile açıklanabilir. Ancak Halit Ziya Uşaklıgil'in bu konuda farklı bir tavır sergiler. Halit Ziya Uşaklıgil, *Sefile* romanında daha realist bir tavır sergiler ve İkbâl ve Mazlume adındaki Müslüman genç kızları "fahişe" olarak damgalayan toplumun tutumunu doğrudan yansıtır. Bu bağlamda yazarların bakış açıları romanda damgalanan tiplerin belirlenmesi için ehemmiyet teşkil eder.

Metres romanında "hafifmeşrep" ya da "metres" bir kadın olarak anılan Parnas'ın Beyoğlu'nda yaşaması bilgisi ile yine "fuhşun" ya da "metresliğin" Avrupa kaynaklı olduğu vurgulanır. Hami Bey ve Saffet Hanım arasında geçen konuşmada da metreslerin Batılı bir mekân olarak anılan Beyoğlu ile bütünleştiğini gösterir. Hami Bey'in "Süphanallah sen de kendini kadından mı addediyorsun? (2017: 234) şeklinde karısının kadınlığını sorgulayan ve küçük gören tavırları karşısında Saffet Hanım'ın "çok şükür

sizin Beyoğlu'ndaki kapatmanız gibi matmazel değilim. Onun gibi kepaze hiç değilim...” (2017: 234) şeklinde yanıt verir. Saffet Hanım, kocasının beğenisini kazanan metres kadın karşısında ahlaki değerleri ile üstünlük kurmaya çalışır. “Kepaze” olarak tanımladığı ve aşağıladığı Parnas gibi bir kadın olmaması Saffet Hanım için şükür etme vesilesi olarak görülür.

Parnas, Hami Bey ve diğer züppe tipler ile yaşadığı ahlaka mugayir ilişkiler ile sadece Saffet Hanım tarafından değil birlikte olduğu erkekler tarafından da aşağılanır. Çevresi tarafından metres damgasını alan ve toplumun ahlaki değerlerini ihlal eden ya da yok sayan Parnas ile çıkarları çatışan sevgilileri de onu tahkir etmekten geri durmaz. Parnas'ın, Reyhan'a yazdığı mektubu bulup okuyan ve bu duruma hiddetlenen Müştak; Parnas'a hitaben; “Haydi oradan fahişe! Ben seni artık anladım. Evvela beni, üzerine Reyhan'ı daha üstüne Hami'yi sevdin” (2017: 285) ifadeleriyle sitem eder. Parnas'ın kendisini kandırdığını öğrenen Müştak, Parnas'ın gerçek yüzünü görünce onu “fahişe” olarak damgalamaktan çekinmez.

Hami Bey'in de bütün parasını yiyen ve evliliğini gölgeleyen Parnas'a Hâmi Bey'in annesi Firuze Hanım'ın bakış açısı da Müştak Bey'den farklı değildir. Hâmi Bey'e, Reyhan ile aynı yatakta yakalanan Parnas'ın; Reyhan ve Hami Bey'in arasında yapacağı düelloyu Firuze Hanım'a bir mektupla haber vermesi üzerine Firuze Hanım şu sözlerle tepki verir: “Haa anladım, Hami'nin metresinden, o menhus Fransız karısından. Oğlanı soydu soğana çevirdi. Ocağımıza incir dikti de hele bak kepazeye, bir de “muhibbe-i aileniz” diye imza atmadan sıkılıyor mu? Bu fahişe karıların şerrinden, düzeninden Cenabıhak cümleyi muhafaza buyursun” (2017: 412) Firuze Hanım da Parnas'ı “fahişeliği” üzerinden tahkir eder ve ahlaki yapısını ağır sözlerle eleştirir. Oğlunun ve romandaki diğer züppe tiplerin parasını yiyip bitiren ve bu tiplerin hayatlarının alt üst olmasına müsebbip sayılan Parnas, toplumun ya da söz konusu romanın günah keçisi olarak görülür. Toplumdaki olumsuzluklar, züppe tiplerin yanılgiya düşüp büyük hata yapmaları ve sonunda hüsrana uğramaları daha çok Parnas ile ilintilendirilir. Ancak “fahişe” olarak damgalanan Parnas bu tipleri felakete sürükleyen kişi olarak görülse de züppe tiplerin hayatı ciddiye almayıp sadece bedensel hazlarını incelemeleri toplumdaki yozlaşan kişilerin yaşadığı ahlaki çöküntüye günah keçisi aramak ya da yaşanan çarpık ilişkilerin faturasını toplumda damgalanan bir kişiye kesmek isteği ile açıklanabilir. Yazarın çarpık ilişkileri ele alıp eleştirdiği bir diğer eseri ise

Şipsevdi'dir. *Şipsevdi* ve *Metres* romanlarında da yozlaşmış tiplerin çıkar ilişkileri ve sevgiden ziyade bedensel haz üzerine kurulan yakınlıklar ele alınır. *Şipsevdi* romanında da serbest ilişki yaşayan “hafifmeşrep” tipler eleştirilir.

Yanlış Batılılaşmanın toplumda neden olduğu yozlaşmayı ve tahribatı konu edinen *Şipsevdi* (1900) romanında serbest ilişki yaşayan kadın tiplerin damgalanması söz konusudur. Romanda züppe tip Meftun'un akıl hocalığını yapan Mösyö Mc Ferlan'ın karısı Madam Mc Ferlan ve Meftun'un bu aile vesilesi ile tanıdığı Şehim Bey'in karısı Madam Şehim, yaşadıkları çarpık ilişkilerle ön plana çıkartılırlar. Öyle ki Şehim ailesinin “Mc Ferlan ailesiyle olan dostluğu, teklifsizliği pek ileri, pek içli dışlı” (2014: 271) olarak anlatılır. Meftun, aile problemlerini ve Kasım Efendi'nin mal varlığını ele geçirmek için akıl danışmak için gittiği Mösyö Mc Ferlan'ın evinde şahit oldukları karşısında büyük bir şaşkınlık yaşar. Mösyö Mc Ferlan'ın saatlerce Madam Şehim ile odasında baş başa görüşmesine, sonrasında gelen Şehim Bey'in de Madam Mc Ferlan ile salona kapanması yaşanan yoz ilişkiler hakkında ipucu verir.

İki aile arasında yaşanan bu çarpık ilişkiyi Meftun şu ifadelerle dile getirilir: “Bu çapraz sevgi, acaba bu dört kalbin gönül rızasıyla kurulmuş bir danışıklı dövüş müydü? Mösyö Mc Ferlan, kendisinin Madam Şehim'e karşı olan sevgisine göz yumması şartıyla karısının, Şehim'in kucağına atılmasına aldırış etmiyordu” (2014: 272) Meftun, evli çiftler arasındaki bu ilişkiyi “yılankavi bu değiş tokuş” (2014: 272) olarak tanımlar. Toplumdaki ahlaki çözülmenin anlatıldığı *Şipsevdi* romanında, “serbest bir kişilik” olarak tanımlanan Meftun bile karşılaştığı sahneler karşısında hayrete düşer. İki ecnebi kadının rahat davranışlarından cesaret bulan Meftun, “Madam Mc Ferlan'la Madam Şehim arasında küçük bir tercih nedeni bulam[az], adeta bir trapezi bırakıp can korkusuyla öbürüne sarılan cambazlar gibi birinden ötekine koşmak, ondan öbürüne atılmak, yani sevdada bir çalıkuşu olmak, bir üçüncü dördüncü güzelin ortaya çıkmasına kadar gönlünü, vücudunu bu iki yosma arasında bölmek ist[er]” (2014: 280). Şuh ve alımlı davranışları ve güzel vücutları ile Meftun'u etkileri altına alan bu kadınların “serbest kişilikler” olduğunu düşünen Meftun, bu rahat tipleri “yosma” olarak nitelendirir ve onlara şehvet dolu hislerle yakınlaşmaktan çekinmez: “Madam Mc Ferlan'ın ateşli gözlerine, tombul vücuduna ağzının suyu akıp dururken”; şimdi ise Madam Şehim'e bu ince kadının endamındaki zarıflığa, sözlerindeki inceliğe bayılmaktan kendini alam[az]”

(2014: 279). Meftun, bu “hafifmeşrep” kadın tiplere karşı her durumu değerlendirerek onlara büyük bir ilgi ve şehvetle yakınlaşır.

Bu iki kadın tip, diğer roman kahramanları tarafından da “serbest kişilikler” olarak görülürler. Kasım Efendi’nin mal varlığını ele geçirmek için oğlu Mahir’i kullanmak isteyen Meftun, Mahir’in zaaflarından faydalanmak için Madam Mc Ferlan ile iş birliği yapar. Cezbedici görünümüyle Mahir’i çok fazla etkileyen Madam Mc Ferlan’ın rahat davranışları karşısında Mahir şaşkınlıkla birlikte endişe duyar. Evli bir kadının kocasının yanında böyle davranmasını Mahir “karı pek serbest” (2014: 375) şeklinde yorumlar. Yani eşlerinin yanında başka erkeklere ilgi gösteren ve yakınlık kuran bu iki kadının davranış biçimleri tasvip edilmez. Madam Mc Ferlan’a ve Madam Şehim’e roman boyunca değişik vesilelerle “serbest kadın” vurgusu yapılır. İnceleme konusu olan pek çok romanda toplumun ahlaki normlarına aykırı davranan kadın tipler çoğunlukla itibarsızlaştırılarak aktarılır. *Mürebbiye*, *Metres*, *Şipsevdi*, ve *Aşk-ı Memnu* romanlarında “hafifmeşrep” kadın tiplerin damgalanmaya karşı kayıtsız tavırları dikkat çeker. Kurnaz tipler olarak aktarılan bu kadınların, çıkarıcı ve bencil kişilikleri ile yaftalanmak ya da damgalanmak umurlarında olmaz. Matmazel Anjel, Parnas ve Madam Mc Ferlan’a ve Madam Şehim gibi yabancı asıllı kadınlar ise çoğu zaman Batılı kimliklerine güvenerek rahat davranışlarını ya da toplumsal damgalarını rasyonize etmeye çalışırlar. Ayrıca anlatıcı yazarların, toplumda “hafifmeşrep” olarak görülen kadın tiplere yaklaşımları aynı olmaz. Çok benzer özellikte olan bazı kadın tipler, anlatıcı yazarlar tarafından farklı bakış açılarıyla sunulur. Bu durum bazı tiplerin romana damgalanmış bir kadın olarak taşınmasına sebep olurken, bazı kadın tiplerin ise kurguda “kurban” olarak görülmesini sağlar. Benzer davranışlarda olan kadın tiplerin romanda nasıl yansıtılacağını bu bağlamda anlatıcı yazarın bakış açısı ve tutumu belirler. Bu duruma benzer hataları yapan Firdevs Hanım ve kızı Bihter’in ele alınış biçimlerini örnek gösterilebilir. Firdevs Hanım, “hafifmeşrep” bir kadın olarak damgalanırken; Bihter ise “biçare kurban” olarak görülür. Dolayısıyla burada anlatıcı yazarın, kadın tiplere tavrı, bu tipleri kurgulama biçimleri belirleyici olur.

Genel temayül olarak toplumun geleneksel ve kültürel kodlarını göz ardı eden kadın tipler çoğunlukla “hafifmeşrep” ve “serbest” kişilikler olarak olumsuz bir söylemle tasvir edilirler. Bu şekilde tasvir edilen kadın tipler arasında *Aşk-ı Memnu* romanında Firdevs Hanım da zikredilebilir. Firdevs Hanım, romanın başından sonuna kadar aynı

olumsuz tutumla ele alınır. Firdevs Hanım'ın, erkeklerle eğlenip vakit geçirmeyi bir hayat tarzına getirdiği için ağır bir dille eleştirilir. Ancak Bihter, derinlikli bir karakter olarak kocasını aldatmamak ve içinde bulunduğu şartlarda mutlu olmak için kendisiyle mücadele verir. Bu yüzden de her ne kadar Bihter, Firdevs Hanım ile benzer hatalar yapıp kocasını aldatırsa da “hafifmeşrep” bir kadın olarak görülmez, Olumlu bir atmosferde aktarılan Bihter'e annesine göre daha müsamahalı yaklaşılır. Bihter'i yazar damgalamaz; nitekim Bihter yaptığı hataları fark edecek bir ahlakta yansıtılır. Bu yüzden Bihter, daha çok iç hesaplaşmaları ile kendi kendisini yargılar ve yaftalar. Kocasını, Behlül ile aldatmasıyla yaşadığı üçlü aşk sarmalında derin bir iç huzursuzluğa sürüklenir. *Aşk-ı Memnu* romanına tema olarak çok benzer olan *Ülfet* romanında ise kocasını aldatan başkişinin tavrı Bihter'den çok farklıdır. Bihter gibi kendisinden çok büyük bir adamla evlenen ve kocasını akrabası ile aldatan Ülfet, bu yönleriyle Bihter'e benzerken; bu aldatmadan kendini mesul tutmaması ve suçlamaması ile de Bihter'den çok farklı özelliklere de sahiptir.

Ahmet İhsan Tokgöz'ün 1892 yılında yayımlanan *Ülfet* romanı konu aldığı ihanet meselesi ile *Aşk-ı Memnu* ile benzerlik göstermesi ile dikkat çeker. Romanda evden genç ve zengin bir beyefendi ile evlenmek için kaçan Ülfet'in esirci Emine Hanım tarafından kaldırılıp Ramiz Bey'e odalık olarak satılması anlatılır. Zengin ama yaşlı olan Ramiz Bey ile evlenen Ülfet, mutlu olamaz. Bu yüzden yaşlı bir adamla evlenmek genç ve güzel Ülfet için Bihter gibi hayal kırıklığı olur ve Ülfet de Bihter gibi kocasının akrabasına âşık olur. Kocasını yeğeni Nail ile aldatan Ülfet, Bihter gibi kendisini suçlamaz, derin iç çatışmalar yaşamaz ve sevmediği kocasına karşı kendisini sorumlu hissetmez. Anlatıcı, kocasını aldatan Ülfet'in kendi kendisini aklamasını şu sözlerle ifade eder: “Onun kavlince bir adamı sevmemiş olduktan sonra ona biraz sadâkate imkân yoktur, binâenaleyh nâfile yere sâdık olacağım diye kendini yormaktan ise şu adem-i imkânı evvelden takdîr eyleyip ilcâât-ı sevdâyâ tevfiik hareket etmek daha ma'kûldur” (2018: 53). Romanda sadece Ülfet kendisini aklamaz, anlatıcı olaya müdahil olur ve Ülfet'in kocasını aldatmasına haklı gerekçeler sunmaya çalışır.

Romanda, aldatma yaşlı bir adamın genç bir hanımla evlenmesinin olumsuzlukla sonuçlanacağına vurgu yaparak açıklanır. Yaşlı bir adamın, genç bir hanımla evlenmesini tasvip etmeyen anlatıcı, bu tür evliliklerin felaketle sonuçlanacağı mesajını verir.

Anlatıcı, kocasını aldatan Ülfet'i eleştirmekten ziyade onu savunan bir tavırla aldatma hadisesini anlatır:

Vazîfesi çocuk oyalamaktan ibâret olan bir kadında hiç vazîfe-i sadâkat bulunur mu? O kadın âmâlî kalbiyesine mukâbil serbest ve hür değil midir. Lakin insan zaîfû'l-kalb olur, hele hissiyât-ı kalbiyesi kendinden kuvvetli bulunursa böyle kendini aldatmak için ne kadar da delâil bulur bilir misiniz? Kalb-i beşerin irtikâb-i cürm ettiği halde kendini beri'ü'z-zimme gibi göstermeye sarf-ı gayret eylemesi hakikaten acâibdir. Hele bir kere de, kalbde câygîr olan sevdâ basr u basîreti kopar da kendi kendiye arz olunan delâil ü esbâb-ı muknia-i hakîkî gibi size kabûl ettirirse artık önünüze geçmek, ihtimâl hâricine girer (2018: 54).

Anlatıcı, bu sözlerle kocasıyla mutlu olamayan Ülfet'in başka bir adama duyduğu aşka karşı koymasının güçlüğünden bahseder. Yaşlı olan Ramiz Bey'in Ülfet nezdinde bir çocuk olarak görülmesi ve Ülfet'in bu çocuğu oyalama çabası onda bazı şeyleri eksik bırakır. Ülfet'in yaptığı yanlış evlilik yüzünden kocasını aldatma teşebbüsü içine girdiği durum vurgulanır. Bu vurgu yapılırken romanın bazı bölümlerinde Ülfet'e karşı suçlayıcı bir tutum sergilenirken; bazı bölümlerde ise Ülfet'i anlayın ve hak veren bir tavırla yapılır. Anlatıcının deyiimiyle;

Kadın teşkilât-ı kalbiyesinde muhtaç olduğu aşk ve muhabbetle Nâil'i ilk gördüğü zaman meylân'ı his etmiş, sonra geçen yirmi kadar günde hep kendini iğfal ile zaman geçirmiş, nihâyet oynadığı şeyin nasıl mütehakkim bir alet olduğunu anlayıp ihtiyâr ve iradesini o sevdâya teslim etmiş. Bundan sonra Ülfet'i yaptığıyla muâheze eylememeli, aşk ve sevdâsını mes'ul tutmalıdır (2018:54).

Bu pasajda anlatıcı, açık açık kocasını aldattığı için Ülfet'in eleştirilmemesi gerektiğini vurgular. Bu aldatmadan, Ülfet'in hissettiği aşk ve sevdanın sorumlu olduğunu ekler. Ülfet'in içine düştüğü yanlışta, aşk ön plana çıkarılır ve evlilikte denklige bir gönderme yapılır. Ülfet bu alıntıda, aşk ve muhabbete muhtaç bir kadın olarak tasvir edilir. Bihter gibi Ülfet de yaşlı kocası ile bazı duygularını tatmin edemez, bu yüzden bu iki genç kadının etraflarındaki genç erkeklere karşı duydukları ilgi normal karşılanır. Dolayısıyla Ülfet ve Bihter, aşklarına yenik düşen kadınlar olarak kurguya taşınırlar.

Anlatıcı yazar, Ülfet'e karşı her ne kadar bazı bölümlerde kocasını aldattığı için suçlayıcı bir tavırla hareket etmese de Nâil'i baştan çıkardığı için onu tehlikeli bir kadın olarak görür ve “şeytana” benzetir. Saf ve temiz bir kişilik olarak kurgulanan Nâil, bu bağlamda Behlül'den çok farklı bir karakterde bir tiptir. Paris'te mühendis okulunda okuyan ve kişilik olarak da çok bilinçli idealist bir genç olarak çizilen Nâil, Ülfet'in güzelliği karşısında çok fazla etkilense de duygularını bastırmaya çalışır. Ancak Ülfet, suh ve güzel vücudu ile Nâil'i baştan çıkarmayı başarır. Nâil'in, dayısının eşi Ülfet ile birlikte olması Ülfet'in cezbedici güzelliğine karşı koymanın zorluğuyla açıklanır: Nail,

“Şeytan kadının şeytanî olan âfet-i cemâli ve en ziyâde zebûn-u hissiyyât olduğu bir zamanda kadının karşısına gelmesi sebebiyle vazifeyi nâmus ve iffeti unutmuş olduğuna ağlamaktan başka çare bulamadı” (2018:54). Bu pasajda Nâil’in saf kişilik vurgusu Ülfet’in “şeytan” olarak nitelendirilmesi üzerinden yapılır. Meleği andıracak kadar kusursuz bir kişilik olarak aktarılan Nâil, romanda ben/biz öznesini temsil ederken; Ülfet ise “şeytanca” hareketleriyle ve “serbest kişiliğiyle” ötekiyi temsil eder. “Ben/biz ve ötekilerin çoğunlukla melek-şeytan karşıtlığında sunulduğu dikkate değerdir. Özellikle “öteki”nin; fiziksel görüntüsü, konuşma tarzı ve diliyle nerdeyse iğrenilesi bir tarzda, koyu/kalın çizgiler üzerinden tasvir edildiği çokça görülmektedir” (Öz, 2024:21). Ülfet alıntılanan pasajda, son derece iyi ve olumlu özelliklerle donatılan Nâil’i baştan çıkaran bir yıkıcı özne olarak görülür. Kötücül bir tip olarak damgalanan Ülfet, kocasının genç ve yakışıklı yeğenini ayartmaktan çekinmeyecek kadar rahat bir kişilik olarak anlatılır.

Romanda Ülfet, anlatıcıdan ziyade Nâil’in bakış açısıyla damgalanır. Bu durum da çevresi ve aşığı Behlül tarafından damgalanan Bihter’in durumu ile benzerlik gösterir. Nâil, kendisine ilan-ı aşk eden Ülfet’in bu cüretkârlığını “acaba kadının tıynetinde bozukluk mu var?” (2018: 64) ifadeleriyle yorumlar. Ülfet ile birlikte olduğu gecenin sabahı Ülfet’in bu birlikteliği sıradan bir hadise olarak görmesi karşısında irkilir: “İka’ edilen cürme hiç nazarıyla bakması Ülfet’in ahlâkındaki tenzil derecesini nazarında isbât ettiğinden böyle bir kadın uğruna fedâ-yı namuselediğine dilhûn oldu” (2018:64). Ülfet’in; Nâil, birlikte olduktan sonra pişmanlık duymaması Nâil tarafından bu kadın ahlaki düşüklük içinde görülür. Ayrıca Ülfet’in ısrarcı tavırları Nâil tarafından bu kadının yaratılışında bir bozukluk olabileceği şeklinde yorumlanır. Nâil, Ülfet ile beraber olduktan sonra duyduğu vicdan azabı ve pişmanlık duygusu ile Ülfet ile bir araya gelmemeye çalışır. Ancak Ülfet ise böyle bir pişmanlık ya da çevre tarafından ayıplanma ve damgalanma gibi bir kaygı taşımadığı için Nâil ile tekrar buluşmak için fırsat kollar.

Kocasını, yeğeni Nâil ile aldatan ve bu aldatmayı sürdürmek isteyen Ülfet’in bu durumu anlatıcı yazar tarafından “fesad-ı ahlakının kurbanı” olduğu şeklinde açıklanır. Anlatıcı, Ülfet’in Emine Hanım tarafından zengin bir koca vaadiyle kandırılması ancak Ramiz Bey’e odalık olduğunun söylenip satılması yalanına ortak olduğundan beri kötü ahlaka düştüğünü söyler. Ramiz Bey’e odalık olduğunu söyleyerek “ilk yalanı söylediğinden itibaren fesad-ı ahlâka düşmüştü, daha o zaman fesâd-ı ahlak kurbânı Ülfet” (2018: 64) ahlaki değerlerini öteleyerek Nâil ile tensel bir birliktelik yaşamaktan

çekinmez. Bu alıntıda aldatma hadisesi Ülfet'in "ahlaki yoksunluk" içinde olmasıyla bağdaştırılarak açıklanır. Anlatıcı, her ne kadar romanın bazı bölümlerinde bu aldatmadan aşk duygusunu ve denklik içermeyen evlilik tarzını mesul tutsa da bu pasajda ise doğrudan Ülfet'i suçlar. Dolayısıyla anlatıcı, romanda Ülfet'e karşı damgalayıcı ve aklayıcı tutumu aynı anda sürdürür. Ülfet, romanda ara ara suçlanıp aşağılansa da romanın sonunda herhangi bir yaptırıma maruz kalmaması ile bu karaktere karşı olumlu bakışın baskınlığıyla izah edilebilir. Bihter, romanın sonunda intihar edip toplum dışı bırakılsa da Ülfet'e yaptıklarından dolayı bir bedel ödetilmez.

Nâil'in ikizi olan Âkil, yengesi ve kardeşinin ilişkisini öğrenmesi ile harekete geçer ve yengesi ile yakınlaşmak için bu ilişkiyi kullanır. Züppe ve hovarda bir tip olan Âkil, bu birlikteliği bildiğini Ülfet'e söyleyip onunla da birlikte olması için Ülfet'e şantaj yapar. Nail'e karşıt bir tip olarak kurgulanan âkil de ahlaki değerlerini önemsemeyen ve çevrenin tepkisinden çekinmeyen bir kişi olarak aktarılır. Âkil'in, Ülfet'i öpmeye çalıştığı bir ana şahit olan Ramiz Bey, fenalaşıp ölür. Nâil ile birlikte olamayacağını anlayan Ülfet, Âkil ile evlenir. Ancak Âkil ile mutlu olamayan Ülfet, Âkil'i boşayıp ertesi gün başkasıyla evlenir. Âkil, bu durumu kaldıramayıp intihar eder. Romanın sonunda kötü bir tip olarak görülen Âkil, bu bağlamda ölümle cezalandırılır. Dolayısıyla romanın sonunda cezalandırılan tek kişi züppe bir tip olan Âkil olması dikkat çeker. Ülfet'in başka bir evlilik yaparak hayatına devam etmesi, bu karaktere karşı bakış açısını ortaya koyar. Bu bağlamda kocasını aldatan bir kadının "hafifmeşrep" bir kadın olarak görülmeyip "âmâl-ı sevdâkârâneleri uğruna her şeyi fedaya hâzır asabî meşrepli kadınlardan" (2018:64) addedilmesi incelenen romanlardaki genel temayülün dışındadır. Bu bağlamda Ülfet'in ele alınış biçimi bu romanın yayımlanışından birkaç yıl sonra yayımlanan *Aşk-ı Memnu* romanındaki Bihter ile benzer olması bakımından ayrıca önem arz eder. İki romanda da genç ve güzel hanımların, yaşlı adamlarla evlendirilmesinin yanlışlığı odağa alınır ve bu durumun doğuracağı olumsuz sonuçlar arasında aldatma meselesi gösterilir. Ayrıca söz konusu romanlarda yaşlı adamların, genç hanımları pek çok yönden eksik bırakıp tatmin edemeyeceği vurgusu yapılır. Bu gibi kadınların genç erkeklere karşı ilgi duyacakları içinde bulundukları mutsuz evliliklerin doğal bir sonucu olarak görülür. Bu yüzden de Bihter de Ülfet de iki romanda da benzer bakış açısıyla sunulur. Ancak aldatma meselesi karşısında Bihter'in tavırları Ülfet'ten çok farklıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in 1901'de yayımlanan *Aşk-ı Memnu* romanında Batılı yaşam tarzına sahip olan Melih Bey Takımı ve Adnan Bey ailesinin Bihter ve Adnan Bey'in evliliğiyle bir araya gelmesi ile aile bireylerin birbirleriyle kurdukları münasebet geniş bir kadrajdan çok derin psikolojik tasvirlerle aktarılır. Kendisinden yaşça çok büyük olan Adnan Bey' in sahip olduğu saygın konum ve maddi güçten etkilenen Bihter, toplumda arzuladığı sosyal statüyü bu evlilik sayesinde elde etmeyi arzular. Bunun yanında Bihter, Adnan Bey ile yapacağı evlilikle Melih Bey yalısından, annesinin düşük toplumsal konumundan ve “hafifmeşrep” bir kadının kızı olma damgasından kurtulmayı hedefler.

Mesire yerlerinin gözde ismi olan Firdevs Hanım, Melih Bey Takımı'nın bir üyesi olması ve rahat yaşam tarzıyla hafifmeşrep bir kadın olarak kurgulanır. “Firdevs Hanım, Melih Bey takımının hususi şöhretinden en ziyade hissesi olan bir çehredir ki işte otuz seneden beri on beş yaşından kırk beş yaşına kadar— bütün mesirelerin en maruf hayat temasından biri” (2020: 11) olarak anlatılır. Tanzimat romanlarında sıklıkla yer verilen hafifmeşrep kadın tipleri Firdevs Hanım ile farklı bir noktaya taşınır. İnceleme konusu olan romanlara konu olan “hafifmeşrep” kadın tipler çoğunlukla genç ya da taze olarak tasvir edilir. Ancak Firdevs Hanım bunların aksine; “beyazlığını saklamak için sarıya boyadığı saçlarıyla, taravetinin izmihlalini örtmek için düzgünlere sıvadığı simasıyla kendisini o kadar aldatmış, henüz tazeliği vehminin içine öyle bir fikir dalaletiyle nefsinin tevdi etmiş” (2020: 11) biri olarak anlatılır. Ayrıca Firdevs Hanım, diğer “hafifmeşrep” tip olarak kurgulanan Mahpeyker, Periveş, Ürani, Madam Potiş gibi maddi bir kazanç için erkeklerle birlikte olmayı amaçlar ancak sadece elbiseleriyle arabalarının masrafını temin edecek bir kese için evlenmek istemesi ile onlardan ayrılır.

Lüks tüketimlerini ve arzuladığı hayat standartlarını karşılayacak biriyle evlenmek isteyen Firdevs Hanım'ın bu isteği tanışma ve sosyalleşme mekânı olan Göksu'da büyük yankı uyandırır. Firdevs Hanım'ın evlenme isteği ve bu isteğin Göksu'daki çevre tarafından algılanış biçimi anlatıcı tarafından avcı ve avcının yemle kandırdığı balık benzetmesi ile anlatılır. Firdevs Hanım'ın etrafındaki erkekler, Göksu'ya evlenme isteği ile olta iğnesi gibi “düştüğü noktanın etrafında gittikçe genişleye genişleye açılan daireler tersim etmişti; herkes bu dairelerin haricinde kalmak, yalnız ufak muhteriz bir temasla iğnenin ucundan biraz yem koparmış olduktan sonra kaçmak isterdi, bir safderunun avlanmasını bekleyerek yalnız temaşa halinde kalmak tercih olunurdu” (2020: 17-18). Firdevs Hanım ile birlikte olmak isteyen erkeklerin mevzu evlilik olunca

ondan kaçmaları Helvila'yı anımsatır. *Udi* romanında rakkas bir kadın olan Helvila da tıpkı Firdevs Hanım gibi evlenmek isteyince etrafındaki erkeklerin kendisinden uzaklaştığını görür. Bu durum ataerkil toplumda damgalanan kadınlara karşı olumsuz bakış açısını ortaya koyar. Helvila ve Firdevs Hanım gibi “hafif meşrep” olarak görülen kadınlar evlenmekten ziyade vakit geçirmek ya da bedensel tatmin için birlikte olunacak kişiler olarak görülürler.

Firdevs Hanım'ın evlenmek için attığı oltaya anlatıcının ifadesiyle “safderun” biri takılır. Firdevs Hanım, evlendikten sonra serbest hayatına devam eder, nitekim evlilik kurumu Firdevs Hanım'ın erkeklerle münasebet kurmasını engellemez. “Firdevs Hanım'ın sandalına bütün derenin sevda arkasında gezginci sandalları tam bir teslimiyetle takıl[maya], sürüklen[meye]” (2020: 17) devam ederler. Firdevs Hanım, evlenmek için anlatıcının tabiriyle “safderun” ve “biçare kurban” kişiyi bulduktan sonra “avcı konumundan avlanmaya muntazır ve müheyya bir Firdevs Hanım ” (2020: 18) olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Firdevs Hanım, “bütün mizacının hoppalığıyla ve dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen” (2020: 16) bir kişilik olarak evlendiği “safderun” kişiyi ya da “kurban biçareyi” maddi giderleri için bir kaynak olarak görür. Ayrıca bu evlilik ile serbest yaşam tarzını maskeleymeye çalışır ve evliliğin toplumsal statüsünü kullanarak mesire yerlerinin popüler ismi olmaya devam eder.

Flörtleşme ve tanışma mekânı olarak bilinen mesire yerlerinde kazandığı şöhretle bu yerlerin aranan simalarından olan Firdevs Hanım, çevrede büyük bir ilgi görür. Mesire yerlerindeki çevre tarafından yakinen takip edilen ve bilinen Firdevs Hanım'ın bu bağlamda bireysel kimliği geri plana itilip Firdevs Hanım'a kamusal bir kimlik kazandırılır. Yani “bir bireyi tanıyan (ama onun tanımadığı) kişi çemberinin, sadece kimlik tanımlaması yapmakla görevli kişileri değil, tüm kamusal alanı kaplaması mümkündür. (Aslından “şöhret” ve “kötü şöhret” terimlerinin bizatihi içerdiği şey budur)” (Goffman, 2020: 110). Firdevs Hanım'a kötü şöhret kazandıran da sürekli görünür olmaya çalıştığı mesire yerlerinden tanınmışlığı ile ilgilidir. Geleneksel toplumun kalıplarını “serbest tavırları” ile yok sayan Firdevs Hanım'ın bu davranış biçimi anlatıcı tarafından da ahlaki bir tutumla değerlendirilir ve Firdevs Hanım, “ahlaki zaaf” içinde görülür.

Firdevs Hanım sadece anlatıcı tarafından eleştirilmez, girdiği pek çok mekânda hemen dikkat çeken, konuşulan ve yargılanan bir isim olarak sunulur. Firdevs Hanım bu duruma rağmen; Göksu’da ve diğer sosyalleşme mekânlarında bilinme arzusu içindedir. Erkeklerle bir araya gelmekten ve flört etmekten hoşlanan Firdevs Hanım, kendisini işaret eden parmaklardan ve yine kendisine isnat edilen olumsuz özelliklerle kazandığı kötü şöhretten rahatsızlık duymaz. Çünkü bu durum onun arzuladığı görünür olma ve tanınma isteğini karşılar. “Firdevs Hanım, uslanmak bilmez bir hoppa, toplumdaki toplumdışı konumunu olgunlukla, hatta istekle benimser ve adına leke sürüşünü, kendi zevk düşkünlüğünün bir sonucu olarak kabullenir” (Finn, 1984: 196). Firdevs Hanım’ın kötü şöhreti ya da hafifmeşrep damgası; geleneksel kodların kadın-erkek ilişkisini kısıtlayan etkisini azaltır. Bu sayede Firdevs Hanım, beğendiği erkeklerle daha rahat bir şekilde tanışma ve bir araya gelme imkânına erişir. Bu yüzden de kendisine yapılan yakıştırmalardan ve vurulan damgalardan rahatsız olmaz.

İstanbul’da rahat yaşam tarzlarıyla ve serbest kişilikleri ile bilinen Melih Bey Takımı’nın bir üyesi olan Firdevs Hanım, aile fertlerinden gördüğü hayat tarzını ve ailesinin kötü şöhretini aynı şekilde sürdürür. Romanda Firdevs Hanım’ın mensup olduğu “Melih Bey takımı!.. Bu takımın İstanbul hayatında mertebesinin tayini metin bir kaideye müstenit olamaz” (2020: 13) vurgusu yapılır. Toplum nezdinde Melih Bey Takımı’nın bıraktığı olumsuz intiba yaşadıkları mekâna da sirayet eder. Melih Bey’in yalısının “ne zaman önünden geçilse Boğaziçi’nin hususi hayatına vâkıf olanların kalplerinde gizli bir parmak uzanarak orasını gösterir ve müphem fakat zengin manalar vererek: “Melih Bey’in yalısı!” (2020: 14) şeklinde çevre tarafından damgalanır. Dolayısıyla çevre tarafından Melih Bey Takımı’nın aile üyeleri hafifmeşrep kadınlar olarak yaftalanırken; bu kadınların yaşadıkları mekân da serbest ilişkilerin gerçekleştiği bir yer olarak işaret edilir.

Romanda Firdevs Hanım’ın kişiliği çok boyutlu bir şekilde sunulur ve Firdevs Hanım’a yapıştırılan damgalar nedensellik ilkesi ile izaha çalışılır. Toplum tarafından Firdevs Hanım’a yapıştırılan “hafifmeşrep kadın” damgasının haklılığı ise şu sözlerle ispata çalışılır: “Firdevs Hanım tamamıyla serbestti, hatta denebilirdi ki bu kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alıkoymuştu. Bir hafta içinde zevcini Melih Bey takımından yapmıştı” (2020: 18-19). Evlendikten sonra da serbest yaşamına devam eden Firdevs Hanım yaş alıp iki kızı olduktan sonra da aynı şuh

ve bakımlı kadın imajıyla rahat tavırlar sergilemeye devam eder. Sosyal çevresinin kendisi ve ailesi hakkında ne düşündüğünü umursamayan Firdevs Hanım, toplumsal kimliğinin örselenmesine kayıtsız kalır. Firdevs Hanım ve ailesinin İstanbul’da zevk ve eğlence üzerine kurulu yaşam tarzları, herkesin ilgisini ve dikkatini onlara yöneltir.

Damgalamanın hızlıca tanınma ve toplumda sıradan/normal bireylerden hemen ayırt edilme özelliği, bu bağlamda Firdevs Hanım ve kızlarının kötü bir şöhret kazanmalarına sebep olur. Bu kötü şöhret özellikle Firdevs Hanım’ın pek çok çevrede kartviziti hâline gelir. Firdevs Hanım, bu kartviziti tek başına değil ailesi adına da taşır. Yani “hoppa” ve “serbest” kişiliğiyle şöhret kazanan Firdevs Hanım’ın “hafifmeşrep” damgası kızlarına da bulaşır/sirayet eder. Goffman’ın “fahri damgalanma” olarak tanımladığı bu durum “toplumsal yapının damgalı bir kişiye tabi kıldığı bireydir bu, toplumun iki bireye bazı açılardan tek bireymiş muamelesine yol açan bir ilişkidir” (2020: 61). Firdevs Hanım’ın kızlarının da onunla aynı kefeye koyulması ve onlara da aynı olumsuz bakışların yöneltilmesi “fahri damgalanma” olarak açıklanabilir. Yani Bihter ve Peyker yaşadıkları toplumda anneleri Firdevs Hanım’ın “itibarsızlığının bir kısmını onunla paylaşmaya mahkûmdurlar” (Goffman, 2020: 61). Çok güzel, alımlı, zeki bir kız olan Bihter, kendisinden yaşça çok büyük iki çocuklu Adnan Bey’in evlilik teklifini kabul ederken “pek iyi biliyordu ki validesinin unutulamayacak derecede süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir izdivacı meneden kavi bir sebepti. Firdevs Hanım’ın kızlarına, Melih Bey takımının artık sönmeye yaklaşmış hatıra şaşaasının bu son çiçeklerine nihayet eniştesine, şu Nihat Bey’e benzer bir talip çıkabilirdi” (2020: 38). Dolayısıyla Bihter ailesinin kötü şöhretinden dolayı çok iyi bir talibinin çıkmayacağını farkındadır. “Firdevs Hanım’ın şöhretinden ötürü Bihter’in iyi bir evlilik yapabilme olanağı az[dır]” (Moran, 1983: 95). Bu yüzden “Bihter, zekâsıyla elde edebileceği toplumsal ayrılacaklardan kendisini yoksun bırakan ailesinden nefret eder” (Finn, 1984: 178). Firdevs Hanım, kötü şöhretiyle lekelediği Bihter’in Adnan Bey ile evlenmesini istemez. “Bihter’in gözü hâlâ oynaşta olan, kızlarının gençliğini kıskanan, yaşını başını almış annesi Firdevs Hanım” (Moran, 1983: 91) bu evliliği onaylamaz. Annesinin bu evliliğe karşı çıkmasına hiddetlenen Bihter ise Firdevs Hanım’ın toplumdaki kötü şöhretine/damgasına “fakat, kabahat kendisinin olmadığı halde, kim bilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız...” (2020: 49) sözüyle gönderme yapar. Bihter, annesinin çevrede uyandırdığı kötü izlenimden dolayı kendisinin

de toplumda negatif değerlerle kodlandığının bilinciyle Adnan Bey'i kabul eder. Çünkü kendisinden yaşça çok büyük ve iki çocuklu bir adamdan başka kendisi ile evlenmek isteyecek bir adayın çıkmayacağını düşünür.

Bihter, içinde bulunduğu olumsuz durumları bu evlilikle aşacağına dair büyük bir inanç duyar. Adnan Bey'in yalısının “yegâne hâkimesi” olmanın kendisine getireceği sosyal statüyü düşünerek evlenen Bihter, kendisinden yaşça çok büyük olan bir adamla mutlu olamayacağını zaman içinde farkına varır. Bihter, babasını aldatan ve dile düşen annesi Firdevs Hanım'a benzememek için büyük bir çaba içine girer. Uzun süre duygularını bastırmaya çalışan Bihter, Göksu gezintisi esnasında zihninde geriye ittiği pek çok gerçekle hesaplaşır. Bu gezi esnasında Behlül'ün Peyker'e yaklaşmasına şahit olan Bihter, Peyker'in Behlül'den duyduğu rahatsızlığı dile getirirken “Ben kocamı aldatmak için evlenmedim” sözüyle bilinçaltıyla yüzleşir: “O kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmemişti. Bunu yapmayacaktı, bir Firdevs Hanım'a benzemeyecekti. Bu valide!.. Hayatının daimi bir züllu idi” (2020: 197-98). Annesinin yaşantısından ve davranışlarından rahatsızlık duyan ve utanan Bihter, her ne kadar annesinin tasvip etmediği kişiliğine benzememek için yemin etmiş olsa da Behlül ile Adnan Bey'i aldatarak “annesinin kızı” olur.

Bihter, Adnan Bey ile evlenmeyi Firdevs Hanım'ın kızı olma damgasını ört bas etmek için arzulasa da kocasını aldatarak annesi ile aynı toplumsal konuma gelir. Bihter, Behlül ile yasak aşka başlayıp yakınlık kurduğu gecenin sabahında düştüğü durumu büyük bir hayal kırıklığı ile sorgular. Kocasını aldatarak kirlendiğini hisseden Bihter, “murdar, sefil” ifadeleriyle kendi kendisini damgalar: “Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter'di. Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir lekeyle televvüs etmiş, sefil, murdar bir mahluktu. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım'ın kızı olmuştu” (2020: 241). Bihter kocasını aldattıktan sonra babasını aldatan annesi ile benzer davranış sergilemesiyle kendisine yüklenen “Firdevs Hanım'ın kızı” olma yaftasının gerçeğe dönüşmesini düşünerek kendisinden ve bedeninden tiksindir. “Kocasını aldatmanın bireysel ve toplumsal etik ihlali olduğunun ayırdı içinde sürüklenirken vicdanının sesini, aç kalan kadınlığının hakkını aldığına kendini inandırarak susturma; hata nitelikli bütün eylemlerinin nedenini annesinden kan yoluyla gelen yazgıya bağlama ile aşmaya çalışır” (Korkmaz, Eliüz, 2020: 35). Behlül ile birlikte olarak kocasına ihanet eden Bihter düştüğü bu yanlışın müsebbibi olarak yine

Firdevs Hanım'ı görür. Bihter'i kendisinden yaşça çok büyük bir adamla evlenmek zorunda bırakan Firdevs Hanım aynı zamanda Bihter'e miras bıraktığı genetik yapısıyla Bihter' kendisi gibi kocasını aldatan bir kadın yapar. Bihter'in "kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmıştı. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşmandı, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu" (2020: 242). Toplumda kocasını aldatan kadın olmanın yükü altında ezilen Bihter, zihnine kodlanan toplumsal yargılarla damgasını derinden hisseder. Bihter yaşadığı yasak aşk ile toplumun ahlak kurallarını ihlal ettiğini düşünerek "ben sefil bir mahlukum, Firdevs Hanım'ın kızıyım" (2020: 243) sözleriyle kendi kendisini eleştirip yargılar. İç hesaplaşmalar ile kendisini sorgulayan Bihter, yasak aşk yaşayarak kocasını aldatmasının kendisinden beklenir bir hareket olduğunu düşünür ve içten içe Adnan Bey'e "Niçin gidip bir Firdevs Hanım'ın kızını almak istediniz?" (2020: 243) sorusunu yöneltir. Bu sorgulamayla Bihter, kocasını aldatan bir kadının kızı olarak aynı davranışı sergilemesinin beklenir bir durum olduğunu ima eder: "Karınızın, Firdevs Hanım'ın kızı olduğuna vâkıftınız, teessüf olunur ki onun yanında bir de Behlül bulundu" (2020: 467). Bihter hafifmeşrep bir kadının kızı damgasına uygun davrandığını ve Adnan Bey'in damgalı bir kadının kızı ile evlenerek aldatılmayı göze alması gerektiğini sezdirir.

Romanda Bihter'in yaşlı kocası ile mutlu olamayıp Behlül ile yakınlaşması çok derin psikolojik tasvirlerle okura aktarılır. Annesinin kötü şöhreti yüzünden kendisine uygun biriyle evlenemeyen Bihter'in yaşlı kocasını Behlül ile aldatması yargılayıcı bir tutumla anlatılmaz. "Firdevs Hanım vaktiyle kocası Melih Bey'i aldatmış hafif bir kadın olduğu için biraz dile düşmüştür" (Moran, 1983: 93). Bihter de kocasını aldatır ama Bihter'i bu noktaya getiren bütün durumlar neredeyse tüm detaylarıyla açıklanır ve Bihter'in masumiyeti okura ispata çalışılır. Bihter de annesi gibi kocasını aldatan kadın olur "ama Bihter yavaş yavaş değişir ve yazar, onun bu adımı atmaya nasıl uygun bir ruhsal durum içinde olduğunu göstererek bizi olaya hazırlar ve genç kadının düşüşünü okura yadırgatmaz" (Moran, 1983: 96). Ancak Firdevs Hanım'ın kocası ile olan münasebeti hiç verilmeden kocasını aldattığı bilgisi okurun Firdevs Hanım'a ön yargılı yaklaşmasına sebep olur. Bihter ve annesi Firdevs Hanım'ın davranış biçimleri benzerken; anlatıcının bu iki karakteri sunuş biçimi farklıdır. Firdevs Hanım'ı roman boyunca yaftalayan ve yargılayan anlatıcı, Bihter'i duygularına yenilen zavallı bir kız

olarak gösterir. Romanın başından itibaren Bihter'in hangi şartlarda Adnan Bey'in evlilik teklifini kabul ettiği, Firdevs Hanım gibi bir yaşam sürmemek için nasıl çabaladığı ve iyi niyetine, idealist tutumuna rağmen evliliğinde mutluluğu nasıl yakalayamadığı çok geniş bir kadrajdan aktararak okuyucuya sunulur. Adnan Bey'e sadakat gösteremeyip duygularına yenik düşen Bihter, yaşlı kocası ile yaşamadığı heyecanı ve tutkuyu Behlül ile yaşar. Anlatıcı yazar, genç bir kadının bu isteğinin haklı gerekçelerini metin boyunca açıklar, Bihter'e hak veren bir tutumla romanı kurgular. "Kısacası, Bihter yaşlı kocasına sadık bir eş, üvey çocuklarına şefkatli bir anne olmak niyetiyle yaptığı bir evliliğin getirdiği mutsuzluk içinde namusunu ve şerefini koruyamayan talihsiz (yazarın deyişiyile 'biçare')) bir kadındır" (Moran, 1983: 98). Dolayısıyla roman boyunca kocasını aldatan, evliliğine sadık kalmayan ve serbest yaşamından dolayı yargılanan ve damgalanan Firdevs Hanım'ın aksine Bihter anlatıcı tarafından iyimser bir tutumla tanıtılır. "Uşaklıgil'in, Bihter'i ahlaksız bir kadın olarak değil, trajik bir karakter olarak işleme" (Moran, 1983: 98) ve Bihter'i hafif meşrep bir kadın olarak damgalamaması bu bağlamda önem arz eder.

Romanda ahlaka mugayir davranışından dolayı Bihter, anlatıcı yazardan ziyade kendi içinde bir hesaplaşmaya gider ve kendi kendisini yargılar. Yaşadığı yasak aşkın yükü altında ezilen Bihter, Behlül için sadece bir heyecandan ibaret olduğunu anlayınca kendisini daha da suçlar. Behlün, Bihter'in ilgisini çektikten sonra Bihter onun için bütün cezbediciliğini kaybeder. Behlül, Bihter'i elde ettikten sonra kendisine teslim olan bu kadını aşağılamaya ve yargılamaya başlar. Bihter ise hem iç hesaplaşmaları hem de kendisine karşı ilgisini kaybeden ve kendisini değersiz hissettiren Behlül'ün lakayt tavırları karşısında bir iç bunalıma sürüklenir.

Bihter, Behlül ile yaşadığı ilişki de Behlül'ün tüm çapkınlıklarına ve lakayt tavırlarına ses çıkarmamasına rağmen bir süre sonra Behlül'in ilgisini ve yakınlığını tamamen kaybeder. Yani "uçarı Behlül Bihter'den bıkmaya başlamış ve Beyoğlu hayatında yeni maceralara dönmüştür" (Moran, 2020: 97). Behlül'ün gözünden düşen Bihter, "yavaş yavaş bu kadın Behlül'ün elinde ezil[ir], hırpalan[ır], sonra en mülevves heveslere alet edilecek sefil bir mahluk[a]" (2020: 410) dönüşür. Bihter'in Behlül tarafından maruz kaldığı psikolojik şiddet ve aşağılama çok detaylı bir şekilde aktarılır ve Bihter, Behlül tarafından da yargılanıp damgalanır. Behlül, Bihter'in zayıflığı ve kendisine düşkünlüğü karşısından Bihter'den soğur. Bihter, Behlül tarafından annesi

Firdevs Hanım ile aynı kefeye koyulur ve aynı olumsuz bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanır. Behlül, Firdevs Hanım'ın bulunduğu konumu “bu anne, bu kızın bir istikbal sahifesi” (2020: 332) olarak görür. Yani “bir vakitler İstanbul'un güzide zevk hayatında en parlak bir çehre olan bu kadın şimdi taze kalmak için gülünç çılgınlıklarıyla Behlül'e o kadar tuhaf, fakat iğrenç bir tuhaflıkla tuhaf görünür[r]” (2020: 332). Behlül Bihter'in de annesinin yolundan gittiğinin ve yaşlanınca onun annesi gibi genç erkeklere ilgi göstereceğinin ve genç ve güzel görünmek için aynı gülünç çabaya gireceğini düşünür. Behlül, genç görünmek uğruna Firdevs Hanım'ın “o garip çehreler[i], o gülünç elbiseler[i], iflas etmiş bir gençliğin öyle tuhaf acılıklarıydı ki bir mudhike” (2020: 332-333) olarak değerlendirilir. Behlül, Firdevs Hanım ve Bihter'i Melih Bey Takımı'nın kadınları olarak benzer davranışları sergilediğini düşünerek küçümser ve aşağılar.

Behlül'ün bu ezici ve küçümseyici davranışları karşısında Bihter, bu yasak aşk ile toplumda bırakacağı olumsuz etkinin büyüklüğünü anlar. Bihter, kocasını aldatan bir kadın olduktan sonra en çok çekindiği ve korktuğu durum başına gelir. Babasını aldatan ve toplumda değersizleştirilen Firdevs Hanım ile aynı çirkin muameleyi göreceğini ve toplumsal ve bireysel kimliğinin lekeleneyeceğini düşünür. Kocasını aldatan kadına karşı toplumun ön yargıları ve hazır çerçeveleri ile gözden düşürüleceğini ve itibarsızlaştıracağını anlayan Bihter, yasak aşkının ortaya çıkması ile çevrenin kendisine karşı davranış kalıplarını düşünüp hayıflanır. “Demek buradan, böyle, mülevves bir alüfte zilletiyle atılacaktı ve iki gün içinde bu vaka bütün halka yayılacak, bu memleketin havasında, etrafında handeler serperek, çalkanacaktı. O zaman, Bihter için Firdevs Hanım'ın hayatı başlayacaktı. Etraftan kendisine gülümseyerek bakmak için salahiyet bulan gözler açılacak, yalının şehnişinine mektuplar atılacak” (2020: 488). Bihter, yaşadığı ahlaka mugayir aşkın ortaya çıkmasıyla alacağı “hafif meşrep” kadın damgasının çevredeki etkisini düşündükçe kendisini daha da kötü hisseder. Toplumda nefret ettiği annesinin gördüğü çirkin muameleye maruz kalmaktan büyük bir endişe duyar. Behlül ile yaşadığı birliktelik ortaya çıkınca odasına kapanan Bihter, yine ilk olarak çevrenin kendisine yönelteceği imalı bakışları ve yapıştıracağı damgaları düşünür. Yani Bihter'i bu yasak aşkta en çok kaygılandıran durum toplumsal kimliğinin lekelenmesi olur. Bihter, annesinin kötü şöhretini Adnan Bey ile evlenerek bertaraf etmişken bu yasak aşk ile yine çevreden benzer tepki görmekten çekinir. Behlül ile ifşa olan ilişkilerinden sonra çevre tarafından nasıl yargılanacağını ve damgalanacağını içinden geçiren Bihter, “ve o zaman

yaşayan sefil bir mahluk için diriğ edilen merhamet bir ölü için diriğ olunmayacaktı” (2020: 489-490) diye düşünüp intihar eder. Toplumun kendisinden esirgeyeceği merhameti ve iyi niyeti ölmüş bir kadına göstereceğini hayal ederek canına kıyar. “Böylece mevrus günah, ateşle yakılarak yok edildiği gibi, batık bir Emma Bovary imgesini içinde taşıyan Bihter de mevrus günahın kefareti canıyla ödeyen trajik bir “kurban” a dönüşür” (Korkmaz, 2009: 178). Bihter, öldükten sonra çevrenin kendisine daha iyi niyetli bakacağına dair ümit besleyerek hayatına son verir. Bihter, toplumda annesi gibi anılmaktan ve damgalanmaktansa ölmeyi tercih eder. Bu durum da damgalamanın toplumdaki etkisini ortaya koyar.

Toplumun geleneksel kalıplarıyla örtüşmeyen kadın tipler, “serbest” kişilikler olarak görülür ve incelenen romanlarda “hafifmeşrep” ya da “fahişe” gibi olumsuz sıfatlarla tanımlanıp damgalanırlar. Bu damgalamaya karşı kadın kahramanların takındığı tavır farklılık gösterir. Özellikle yabancı asıllı kadın tipler, bu damgalmayı umursamazken; Bihter gibi bazı tipler ise damgalanmaktansa ölmeyi tercih eder. Ayrıca benzer olumsuz davranış kalıplarının romanlara yansıtılma biçimi farklılık gösterir. “Fahişelik” bazı romanlarda romantik bir tavırla ele alınıp bu tiplerin damgası hafifletilse de bazı eserlerde realist bakış açısı hâkim olur ve “fahişe” damgasının etkileri çok yoğun hissettirilir.

2.3.2. Züppelik

Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşanan ekonomik krizler, Osmanlı’nın askeri alanda da gerilemesine sebep olur. Bu durum da savaşlarda üst üste yenilgiler alması ile sonuçlanır. Ekonomik, askeri ve siyasi olarak gerileyen imparatorluk gerileme dönemine girmesi ile yüzünü Batı’ya döner. İlber Ortaylı, Osmanlı İmparatorluğu’nun askeri ihtiyaçları dolayısıyla Avrupa dünyasına, düşünce ve edebiyattan daha önce yaklaşmak zorunda olduğunu ve reformun sadece askeri alanda sınırlı kalmayacağını ayrıca tıp, mühendislik, ekonomik, hukuk gibi birçok alanda da gerekliliğini vurgular. Batı’ya yönelmenin ve Batı’yı örnek almanın bir programa tabi olarak gerçekleşmediğini ise “Osmanlının Batılılaşma teorik planda hazırlanmayışının en önemli kanıtı, tarih, felsefe ve edebiyat alanındaki yavaş değişimdir” (2002: 24) şeklinde açıklar. Askeri ve idari anlamda başlayan Batılılaşma, sosyal ve kültürel alanda da etkisini yoğun bir şekilde

gösterir. Batı'nın siyasi ve kültürel alanda üstünlüğünün kabul edilmesinden sonra; toplumsal hayatta çok ciddi değişim ve dönüşüm başlar. Geleneksel kalıpların kırılmaya çalışıldığı bu süreçte modernleşme teşebbüsleri ile Osmanlı'da toplumsal hayatı dönüştüren, yeniden düzenleyen gelişmeler yaşanır. Nitekim kültürel düzeyde gerçekleşen değişimler çok hızlı bir şekilde gerçekleşse de ilk etapta sadece toplumun belli bir kesimini tesiri altında bırakır. Toplumda bir kırılma etkisi yaratan bu durum, Batılılaşmanın yansımalarını toplum üzerinde farklı şekillerde hissettirir.

Tanzimat aydınları tarafından doğru bir şekilde yönetilmeye çalışılan Batılılaşma hareketi, toplumsal hayatta tatbik edilmesi dinî, toplumsal ve kültürel birtakım kıstaslara göre belirlenmek istenir. Jale Parla, Batılılaşma sürecinin temellerinin dayandırıldığı görüşü şu cümlelerle izah eder: “Yenileşme hareketinin temelini Doğu'nun ahlakî ve kültürel boyutlarıyla Doğu'nun dünyası görüşü oluşturmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazardır” (2014: 19). Bu bağlamda bu sürecin yönetilmesinde önemli bir görev üstlenen; Tanzimat yazarları, güçlü bir otorite olarak Batılılaşmanın reçetesini edebî metinlerin kurgusu aracılığıyla açıklarlar. Ancak “Türk aydını Batılılaşma serüveninde pek çok problemle karşı karşıya kal[ır]. Bu problemler ışığında da romana yansıyan tipler, sosyal ve kültürel anlamda olmamız gereken tipler değil, dönüşümü yanlış algılayan dejenere kimlikleri yansıtır” (Uslu Kaya, 2021: 28). Bu tiplerin olumsuz özelliklerinin daha iyi yansıtılması için de aynı kurgu içinde Batılılığı doğru anlayan ve züppe tiplerin karşıtı olarak çizilen ideal tiplere yer verilir. Ancak kurgu metinlerde daha çok doğru ya da ölçülü Batılılaşmanın nasıl olması gerektiğinden ziyade nasıl olmaması gerektiği işlenir. Edebî eserlere taşınan yanlış Batılılaşan tiplerin sürüklendikleri kötü son ile topluma metin düzleminde ise okuyucuya dersler/mesajlar verilmeye çalışılır.

19 yüzyılda Batı'ya öykünmenin sonucunda sosyal hayatta görünürleşen züppe tipler, abartılı giyim kuşamları ve alafranga alışkanlıkları ile toplumsal yapının bir biçimde ilgi odağına dönüşürler. Avrupa'yı model alarak siyasi, askeri, iktisadi alanlarda istikrarı sağlama amacı sosyal ve kültürel alanlarda da etkisini gösterir. Ancak Avrupa'ya dönme ya da öykünme meselesi farklı yorumlanınca başka bir ifadeyle abartılınca Batılılığı özümseyemeyen/sindiremeyen mukallit tipler ortaya çıkar. “1860'lardan itibaren Batılılığı bir felsefe ve iktisat sistemi olarak görmeyip, onu daha çok hâkim Batılı modalara ya da benzeri yaşam tarzlarına taklit düzeyinde katılmakla mümkün olduğuna

inanlardan oluşu[r]. Bu tipler o günün yazarlarınca devamlı bir biçimde karikatürize edilip, eleştiril[irler]” (Çağan, 2007: 45). Züppe olarak anılan suni kişiler toplumsal hayata kendi gündelik alışkanlıkları ile sınırlı bir çevrede katılabilirler. Züppe tiplerin yanlış Batılılaşma/modernleşme teşebbüsleri ironik bir üslupla edebî metinlerin kurgusuna taşınır. Bu bağlamda; “Tanzimat devri Türk romanında yabancılaşma ve ötekileşmenin izlerinin en belirgin görülebileceği tip olan züppe, devrin romancısı için önemli bir eleştiri odağıdır” (Namlı, 2019:192). Batılılaşmayı gösterişli tüketim, moda tutkunluğu ve görüntü ile sınırlayan züppe tiplerin bu tutumu eleştirel bir tavırla edebî metinlerde aktarılır ve bu mesleğe okuyucunun dikkati çekilmek istenir.

Köksal Alver, “Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi” makalesinde züppeliğin ilk Batı’da ortaya çıktığını ve “19. yüzyılda İstanbul’da alafranga çevre ve semtlerde bu tipin, sosyal hayata katıl[dığını]” (2006, 164) dile getirir. Osmanlı’nın askeri yenilgileri ile Batıyı örnek almaya başladığı ve bu örnek almanın “Batı’yı aynalaştırdığını” söyleyerek Batı’ya öykünmenin boyutlarını ortaya koyar. Alver, ayrıca alafranga ya da züppelerin “Batı’yı genelde yüzeyde temsil eden, ona öykünmekle öne çıkan kendi toplumsal katmanları ve zihniyet dünyasına uzak ve yabancılaşmış tip[ler] olarak” (2006, 164-165) çizildiklerini aktarır. Batılı hayatın içine girmeye çalışan ancak tam olarak Batılılığı özümseyemeyen bu suni kişilikler inşa etmeye çalıştıkları kimlikler nedeniyle kendi toplumlarına da yabancılaşırlar. Yaşadıkları topluma ait hissetmeyip toplumdan kopan bu tipler kendi tahayyüllerinde oluşturdukları romantik dünyada yaşamaya çalışırlar.

Züppeliğin ya da alafrangalığın gerekliliği için yerine getirilmesi gereken gündelik rutinler züppe olarak nitelenen tiplerin “habitatlarına” aykırı bile olsa züppe tipler bu rutinleri yerine getirmek için ciddi bir çaba verirler. Zira “züppelik, kişinin gerçek benliğinin görünmesini önlemek ve böylece dışa karşı, kendisiyle özdeşleştirdiği daha iyi bir kişilik yansıtmak için kullandığı araçlar bütünüdür” (Girard, 2007: 47). Alışkın olmadıkları, sonradan edindikleri gündelik rutinleri yerine getirirken ya da getiriyormuş gibi davranırken komik duruma düşen ve çevrelerinin alaycı bakışlarına maruz kalan züppe tiplerin bu bağlamda kurguladıkları sahte kişilikleri ile arzuladıkları Batılı hayatta var olma istekleri onları büyük gerilimlere sürükler. Taklit ettikleri kültürü bilinç düzeylerinden geçirmeden yaşamlarına entegre etmeye çalışan züppe tipler, hayran oldukları Batılı hayatta aşırılıkları ve bayağılıkları ile dikkat çekerler. Yani “Batılı bir

zihin yerine Batılı bir görüntüye kavuşmanın peşine düşmüş alafranga züppenin temel karakteri gündelik yaşamda aşırılık içinde olmasıdır” (Çakmakçı, 2014: 337). Girdikleri ortamlarda bilgisizliklerini ele veren konuşmaları, komik davranışları ve abartılı giyim kuşamları ile iğreti duran bu tiplerle yazarlar tarafından da romanlarda alay edinilmekten çekinilmez. Hem davranışları hem de görünüşleri ile toplumsal kabullerden geçemeyen züppe tipler, edebî metinlerde de ötekileştirilerek toplumdan soyutlanırlar. Züppe damgası vurulan alafrangalık meraklısı tipler, toplumun kültürel ve sosyal kodlarına aykırı kişilikler olarak toplumdan ayrıştırılırlar.

Tanzimat romanında züppe tiplerin ilk örnekleri çizilerek süreç içinde nasıl değişip dönüştükleri de sonraki dönemlerde verilen eserlerle aktarılır. Batılılaşma teşebbüsü içinde olan züppe tipler, geleneksel toplumun normlarına aykırı davrandıkları için edebî metinlerde de ayrıştırıcı bir söylemle ortaya koyulur. Tanzimat Devri’nde yeni toplumun inşasında önemli görevler üstlenen Tanzimat yazarları ve sonrasında onları takip eden diğer yazarlar kaleme aldıkları romanlarda bu suni kişilikleri bu bağlamda; eserleri aracılığıyla damgalayıp toplum dışı bırakırlar.

Tanzimat Devri yazarları kendilerini toplumun yargıçları konumunda gördükleri için toplumsal normlara aykırı olan züppe tipleri edebî metinlerde sıkça eleştirip hesap sorarlar. Nitekim aydınlar gibi yazarlar bu misyonu üstlendikleri için “romanlarında değişimin neden olduğu şokları karşılamak ve yönetmekle yükümlü ideal yazar tiplerine sıklıkla yer veril[ir]” (Parla, 2012: 12). Okuru yönlendirmeye çalışan anlatıcı yazar, züppelik meselesini ele aldığı neredeyse tüm romanları, züppe tiplerin trajik sonu ile bitirir. Züppe tipleri yazdıkları romanlar aracılığıyla yargılayan, onlardan hesap soran devrin yazarları bu tiplerin aşırılığa kaçan kıyafetleri ve davranışları ile toplum nezdinde nasıl komik duruma düştüklerini, nasıl sosyal saygınlıklarını yitirdiklerini göstermeye çalışırlar. Bu bağlamda toplumla bağları zayıflayan züppe tiplerin toplumdan nasıl ötekileştirilip damgalandıkları edebî metinler aracılığıyla da ortaya koyulur.

Yanlış Batılılaşan ve romanda züppe olarak damgalanan tiplerin olumsuz özellikleri daha iyi yansıtılmak için karşılına bazı eserlerde ideal ve her bakımdan mükemmel özelliklerle donatılan gençler de çıkarılır. Romandaki merkez, bu ideal görülen gençlerin özelliklerine göre inşa edilir. Bu özellikleri taşımayanlar ise merkezin

dışında bırakılan ötekileri temsil eder. İdeal görülen ben öznesi ve ideal görülmeyen öteki, söz konusu romanlarda siyah-beyaz gibi birbirine tamamen karşıt şekilde tasvir edilir. Osmanlının ideal gencini, metin düzleminde ben öznesini oluşturan ilk tip ve yanlış Batılılaşan, ilk öteki tip bu bağlamda bu tiplerin nasıl bir düşünceye ya da ideolojiye dayandırılacağını ortaya koyması bakımından önem arz eder. Ahmet Mithat Efendi, Batılılaşmayı doğru algılayan ve ölçülü bir şekilde hayatına geçiren sentezci aydın bir tip olarak Râkım Efendi'yi ortaya koyar ve Batılılaşmanın arzulanan Osmanlı gencinin prototipini çizer. Batılılaşmayı özümsemeyen sadece kabukta yaşayan ve bu bağlamda şekilcilikten öteye geçemeyen sözde alafranga tiplerin ilk örneğini de Felâton Bey üzerinden kurguya taşıyan yazar, yanlış Batılılaşmanın doğuracağı olumsuzlukları özetleyerek bu yönde bir yönlendirme yapmaya çalışır. Bu yönlerdir, Felâton Bey'in damgalı ve itibarsız kişiliği odağa alınarak sürdürülür. Dolayısıyla bu züppe tipin izinden gidenlere, toplumdan nasıl dışlanacakları ve ötekileştirilecekleri de bu vesileyle gösterilir.

Batılılığı sadece şekilce taklit eden ve yüzeysel bir şekilde yaşayan alafranga tiplerin trajik sonu edebî metinlere taşınarak okuyucu uyarılmaya çalışılır. Batılılığın sadece maddi yönleriyle tatbik edilmesi, romanlarda sakınılması ve korunması gereken bir tehlike olarak görülür. Bu tutum, devrin tüm gençlerine verilen bir öğüt hükmüne geçer. Ahmet Rasim'in *Nâkâm* (1897) adlı romanında, hafif meşrep bir kadının aşkıyla büyük bir trajediye sürüklenen Kerim'e büyük annesinin verdiği öğütler de Batılılığın toplumda nasıl kodlandığını kimi zaman da bireyi damgaladığını ortaya koyar. Vaktinin büyük kısmını kitap okuyarak geçiren Kerim'e büyük annesi; "Fransızca kitaplarından ona şifahen tercümeler ettikçe oğlunun bu derece terakki ettiğini anladığı hâlde fikren bu kitapların buna bir mazarratı olmasın diye korkar. Hatta nasihat bile ederek temenniyat-ı musirrane [ısrarlı dilekler] ile ona Kara Davud gibi kitab-ı atikeyi [eski kitap] okutturarak kendi hazzettiği halde genci üzerdi" (2020:152). Dolayısıyla Kerim'in büyük annesinin Batı kaynaklı kitapların Kerim'e yanlış örnek olacağını düşünmesi ve endişelenmesi Batılılığın toplumdaki olumsuz algısını ortaya koyar. Batılılığın sözde temsilcilerinin de yaşadıkları hadiseler de toplumda gençlere bir mesaj ve uyarı niteliğindedir. Batı'yı taklit eden gençler, kurguladıkları sahte kimlikle toplumda tasvip edilip onaylanmazlar.

Batılılaşmanın yüzeysel düzlemde algılandığının somut örneği olarak sunulan Bihruz Bey üzerinden taklitçiliğin, sahteliğin daha ileri boyutlara taşındığı gösterilir.

Toplumsal normları ihlal eden ve modernleşmeyi kendi kültürel değerlerini yok sayarak, aşağılayarak gerçekleştirmeye çalışan züppe tipler kendi toplumlarına yabancılaşırlar. Bu bağlamda züppe tipler özelinde kurgulanan Bihruz Bey'e Tanzimat aydınlarının/yazarlarının tavrı nettir. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* kitabında Yeni Osmanlıların, Bihruz'un karşısında yer aldıklarını ve "Batılılaşmaya karşı Bihruz Bey tiplerinin eleştirisini üst bürokrasiye karşı verdikleri mücadelede" (1991: 57-58) kullandıklarını dile getirir. Bu durum "Batı uygarlığının maddi yönlerine düşkünlük kadar, bu tutkuya günâhkar olarak damgalayan bir modernlik karşıtlığını yansıttı [r]" (Gürbilek, 2004: 53). Dolayısıyla Felâtun, Bihruz, Refet, Şöhret, Meftun ve diğer züppe tipler modernleşmeyi sadece şekilce taklit eden mukallit tipler olarak devrin yazarları tarafından işaret edilirler. Kendi değerlerinden kopan, köksüzleşen, kurguladıkları sahte kimliklerle iğreti duran züppe tipler, devrin yazarlarının birçok vesileyle alay ettiği, komik duruma düşürdüğü ve damgaladığı tipler olarak toplum nezdinde itibarsızlaştırılarak kurgulara taşınırlar.

Züppelik ilk defa toplumun neredeyse bütün sorunlarını romanlarına taşıyan ve halkı eğitmeyi ve bilinçlendirmeyi kendine vazife edinen Ahmet Mithat Efendi tarafından *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1876) romanında işlenir. Romanın ana konusu "yazarın desteklediği ve alay ettiği iki tip Batılılaşma arasındaki farktır" (Mardin, 1991: 36). Ahmet Mithat Efendi, züppe tipinin ilk prototipini çizdiği romanında "saf, mirasyedi, gösteriş meraklısı" bir kişi olarak nitelendirilebilecek Felâtun'u ortaya koyar. İlk züppe tip olarak Felâtun, bu bağlamda kendisinden sonraki züppe tiplerin de bir modelidir. Özellikle mirasyedi, saf ve gösterişçi özellikleriyle ön plana çıkan züppe tipler, süreç içerisinde bazı özelliklerini yitirdikleri gibi yeni özellikler de kazanırlar. Saflığının yerini kurnazlığın aldığı, mirasyediliğinin miras biriktirmeye dönüşmesi ile başlayan ciddi değişim söz konusu eserlerde de gözlemlenmektedir. Batılılaşma teşebbüsü içinde olan züppenin gerçekten Batılılaşması ile süreç içinde nasıl evirildiği pek çok araştırmacının çalışmasına konu olur (Moran, 1983). Berna Moran, "Alafranga Züppeden Alafranga Haine" yazısında züppe tiplerin nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiğini ve söz konusu değişimlerin edebî metinlere nasıl yansıtıldığını açıklar. Toplumsal hayatta kurguladığı sahte kimliğiyle üstünlük sağlamaya çalışan züppe tipi zamanla büyük bir değişim içine girer. Tanzimat Devri romanlarında "aptal", "gülünç", "saf", "budala" gibi özelliklerle/etiketlerle ön plana çıkan züppe tipi sonrasında "bencil", "kurnaz", "fırsatçı"

gibi yeni sıfatlarla anılmaya başlar. İlk dönem kurgulanan züppe tipi saf ve sadece kendine zarar veren bir kişilikken sonrasında ise kurnazlığı ve bencilliği ile toplumsal suçlara bulaşacak kadar kötücül bir tipe dönüşür. Bu bağlamda Tanzimat romanlarında ilk prototipleri çizilen züppelerin sonraki dönemlerde çizilen züppeler arasında çok büyük farklar olduğuna dikkat çeken Moran, “Felâtun, Bihruz tipleri alafrangalığı gösteriş olarak uygulayan ve bu yüzden servetlerini aptalca tüketen” (1983: 259) züppeler iken Meftun’un ise “tüketecek serveti yoktur; o çıkarı için türlü kurnazlıklar düşünen ve para konusunda dolaplar çeviren bir mabrabazdır” (1983: 260) şeklinde tanımlar. Yani Tanzimat Devri romanlarında züppe tipi aynı zamanda mirasyedi olarak tanımlanıp damgalanırken; sonrasında züppe tipi mirasyedi damgasından sıyrılır ve para tüketen değil, ahlaka mugayir yollarla para kazanan kurnaz bir tipe dönüşür.

“Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun 1920’lerde yazdıkları romanlardaki alafranga züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değil, Batılılaşmış bir zümredir” (Moran, 1983: 261) Öyle ki *Sözde Kızlar*’daki Behiç, Züppe tiplerin geçirdiği evreleri detaylı bir şekilde incelemeye tabi tutan Moran, bu tiplerin özelliklerinin değişerek süreç içinde farklı vasıflarla anıldıklarını da ortaya koyar. Yani Felâtun ve Bihruz saf, mirasyedi, gülünç şeklinde damgalanırken; sonrasında gelen Meftun Behiç gibi tipler, kurnaz, ahlaksız çıkarıcı nitelikleriyle gösterime sunulurlar. İnceleme konusu olan romanlarda, süreç içinde değişen züppe tiplerin damgalarının da değiştiği gözlemlenir.

Batılılaşma meselesini *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1876) romanında ele alan Ahmet Mithat Efendi, ideal Batılılaşmanın reçetesini Râkım Efendi üzerinden verir. Birbirine tamamen zıt iki tip kurgulayan yazar Doğululuk/Batılılık, tutumluluk/müsriflik, doğru Batılılaşma ve sözde/yanlış Batılılaşma gibi karşıt konuları bu tipler üzerinden tartışır. Felâtun Bey “Batılılaşmayı dar anlamda alafrangalığa özenmek, hattâ züppeleşmek şeklinde anlayan, tembel bir insan tipini temsil eder[ken]” (Kutlu, 1987: 27) Râkım Efendi ise alafrangalığı köklerinden kopmadan ölçülü bir şekilde benimseyen, çalışkan bir kişilik özelliği ile ön plana çıkar. İdeal Osmanlı gencinin nasıl olması gerektiği sorusu Râkım Efendi üzerinden cevaplandırılırken; nasıl olmaması gerektiğini ise Felâtun Bey ile örneklendirilir. Bu tiplerin taşıdıkları özellikler, damgalanmalarını ya da kabul görmelerinin kıstası olarak görülür. Felâtun ve Râkım, olumlu-olumsuz, beyaz-siyah, açık-koyu ya da iyi ve kötü şeklinde tasvire konu olurlarken; toplumsal kabullerden

geçip geçmedikleri sorgulanır. Bu kabul görme, aynı zamanda romanda yüceltilmelerinin şartı olarak görülür.

Züppe bir tip ile idealist çalışkan bir tipin mukayese edildiği *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanı, Felâton Bey'in ailesi tanıtılarak başlar. Gezmekten ve dinlenmekten çalıştığı kaleme gitmeye fırsat bulamayacak kadar meşgul olan Felâton Bey, tembel bir kişilik olarak tasvir edilir. Neredeyse bütün vaktini gezmeye, alışverişe ayıran Felâton'un iyi bir eğitimden geçmediği için pek çok konudaki cahilliği ise romanda kinayeli bir üslup ile dile getirilir: Felâton Bey, “Nasıl ne öğrenebilir? İşte Felatun Bey öğrenmiş ya! Yazısı var, okuması var, Fransızcası var. Zeki, fatin, cerbezeli, hususiyle ayda babasının yirmi bin kuruş da iradı var! Dünyada bir adamın öğreneceği daha ne kaldı?” (2000:130) şeklinde anlatılır. Bilgisiz ve tembel bir kişilik olarak sunulan Felâton Bey, romanda sık sık yanlışlara düşer ve çevresi tarafından gülünç bulunur. “Ahmet Mithat, Felâton'un yetiştiği çevreden aldığı terbiyeden başlayarak alafrangalık merakı ile alay eder. Felâton'u zaman zaman gülünç duruma düşürür” (Moran, 1977: 6-7) Buna karşın orta halli bir ailede yetişen Râkım Efendi, hem alafranga hem de alaturka kültüre vakıf bir kişilik olmasının yanı sıra çalışkanlığı, nezaketi, görgüsü ve bilgisi ile ön plana çıkartılır. Anlatıcı yazar, bu iki tip üzerinden “temelde yerli kalışla soysuzlaşmanın eleştirmenliğini yap[ar]” (Kutlu, 1987:29). Bu bağlamda Râkım Efendi, kültürel özelliklerini sürdürdüğü için yüceltilirken; Felâton Bey ise bu kültürü reddeden tavırları üzerinden aşağılanır. Kurgu akışı bu iki tipin neredeyse her bakımdan karşılaştırılması ile sürdürülür.

Felâton Bey'in gezmekten boş günü kalmazken Râkım Efendi'nin ise çalışmaktan boş günü kalmaz. Şuursuzca para harcayan, kumar oynayan, gereksiz alışveriş yapan ve sevgilisi Polini için hiçbir masraftan kaçınmayan Felâton, sevgilisini çok lüks ve pahalı bir mekân olan C otelinde ağırlar. Beyoğlu'nda bulunan bu otel Felâton Bey için Batılılaşmanın bir gerekliliği olarak görülür. Bu bağlamda; bu otele gitmek Felâton Bey için bir statü sembolüne dönüşür. Çünkü bu otele ancak; “kesesine güvenenler gidebilir” (2000:195). Felâton Bey'in, fuzuli masraf yaptığı her fırsatta dile getirilen romanda “öyle anlaşılıyor ki alafrangalıkla para sorunu arasında sıkı bir bağ var[dır]” (Moran, 1977: 7). Romanda; Râkım Efendi dâhi Felâton Bey'in gereksiz harcamalarını israf addederek Felâton Bey'i “israfın bu derecesini hayırlı görmüyorum” (2000:199) sözüyle uyarır.

Kötü alışkanlıklar ve olumsuz özelliklerle donatılan Felâtun Bey'in, Berna Moran'ın da dile getirdiği gibi züppeliği ve müsrif kişiliği arasında bir ilişki kurulur. Felâtun Bey, züppe olarak damgalanırken; müsrif kişiliği de züppeliğinin bir sonucu olarak görülür. Alafranga hayata katılmak ve bu tarzda yaşamak için Felâtun Bey'in ciddi bir sermayeye ihtiyacı vardır. Yazarın tahayyül ettiği Osmanlı gencini temsil eden Râkım Efendi ise gereksiz harcamalardan ziyade verdiği dersler, yaptığı çeviriler vs ile para kazanmayı ve artırmayı becerebilen bir kişilik olarak idealize edilir. Romanda yaslanan ideoloji, bu iki tipin yansıtılma ya da tasvir edilme biçimlerini doğrudan etkiler. Merkeze konumlandırılan ve ben öznesini temsil eden Râkım Efendi, her yönüyle iyiliği, güzelliği ve mükemmelliği temsil eder. Ben öznesinin karşı kutbunda yer alan Felâtun Bey ise her bakımdan kötü addedilir ve roman boyunca tembellikle, israfla, bilgisizlikle ve gösteriş merakıyla olumsuz bir kişilik olarak yansıtılır. Bu iki tip tasvir edilirken, kullanılan dil ve üslup züppenin ya da ideal Osmanlı gencinin toplumsal yapıya nasıl kodlandığı hakkında önemli veriler sunar. Nitekim, "dil, halihazırda olanları aktarmak üzere, "dışarıdan" gelmez. Dil başından beri hayatın içindedir" (Bauman, 2010: 252). Dolayısıyla yazarın yaslandığı ideolojik zemin ve bakış açısı, züppe ve ideal tipi aktarırken seçtiği kelimeleri, benzetmeleri, imajları hatta kavramları dahi etkiler. Anlatıcı yazar, kendi duygu ve düşünce dünyasından hareket eder ve kullandığı dil anlayışı ile onayladığı ya da damgaladığı kişileri ortaya koyar.

Söz konusu romanın yazılış amaçlarından biri de , "Felâtun Beyin zayıf yanlarıyla arkadaşı Râkım Efendinin başarılarını karşılaştırmaktır" (Finn, 1984: 29). Anlatıcı yazar, romanın yazılış amacına uygun hareket eder ve bu iki tipi kendi zihnindeki kimliklerle aktarır. Dolayısıyla her fırsatta onaylanan ve reddedilen bu tiplerin zıtlıkları siyah ve beyaz tonlarda mutlak karşıtlık içinde tasvir edilir. Mütevazı bir hayat süren Rakım'a karşıt olarak kurgulanan Felatun "gösterişçi tüketim" (Veblen, 2015: 67) tutkunu bir tip olarak görülmek/fark edilmek arzusu içindedir. Nitekim; "alafranga züppe, kendisini görüntüye hayli kaptır[ır]" (Alver, 2006: 167). Giyim kuşamı konusunda son derece özenli olan Felâtun Bey'in bu özeni aşırılık sayılacak kadar fazladır. Felâtun Bey'in kıyafet seçerken abartılı davranışları anlatıcı tarafından şu sözlerle vurgulanır: "Hani ya Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felatun Bey'de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme

benzetinceye kadar mutlaka çalışır” (2000:132). Alafranga bir tip olan Felâton Bey’i iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki "Felatun Bey’in kıyafeti şudur" demek mümkün olsun” (2000:132). Felâton Bey, “züppe özentisinde hayli aşırıya kaçır. Bundandır ki, onun temel karakteristiklerinden biri de aşırılık içinde olmasıdır” (Alver, 2006: 167). Görünür olmak, dikkat çekmek maksadı ile pek çok şeyi abartan; Felâton Bey ve diğer züppe tipler için “giyim kuşam, moda, gösteriş ve tüketime dayalı beden pratikleri yaşamlarının temel gayesidir” (Kanter, 2019: 71). Felâton Bey, kıyafet düşkünlüğü ve fiziksel olarak iyi görünme merakı da züppe olarak damgalanmasına neden olur. Bu bağlamda Felâton Bey, hem kişilik özellikleri hem de bedensel görünümü üzerinden damgalanır.

Roman boyunca davranışları ile sürekli gülünç duruma düşürülen Felâton Bey’in her fırsatta yetersizliği, beceriksizliği ve eğitimsizliği vurgulanmaya çalışılır. Batılılığa özenen ancak Batılılığın gereklerini yerine getirmekle zorlanan Felâton Bey, alafranga hayatını ve gündelik rutinlerini sergilemek uğruna çoğu zaman pek çok şeyi yapmasa bile yapmış gibi davranır. Eğitimine önem verilmeyen Felâton Bey’in okumaya ilgisi olmasa bile “matbuat-ı cedideye merakı pek ziyadedir. Canım böyle bir hikaye basılmış" dediler mi? Felâton Bey için "Onu görmedim" demek muhaldi” (2000:130-131). Bu yüzden niteliği önemli olmayan “herhangi kitap çıkarsa çıksın satıcılardan kendisine daima ki tap götürmeğe alışmış olan en evvel müvezzi Felatun Bey'in kitabını götürüp Beyoğlu'nda mücellit Gulam'a teslim eder ve dahi ala alafranga olarak bitteclit arkasına altın yaldız ile A, P harflerini dahi bastıktan sonra götürüp Felatun Bey'in uşağına verir” (2000:130-131). Çıkan bütün kitapları aldırın sonrasında bu kitaplara kaşesini basarak büyük bir özenle kütüphanesine yerleştiren Felâton Bey, bu kitapları okumasa bile okumuş gibi yapar. Çok kitap okuyan bir kişilik gibi davranan Felâton Bey’in, zengin bir kütüphaneye sahip olması onun için bir statü sembolüdür. Kitabın ya da kütüphanenin onun hayatındaki işlevi; okumak ve bilgi sahibi olmaktan ziyade; okumuş gibi davranıp gösteriş yapma merakıdır. Nitekim; “Alafranga züppenin en önemli vasfı kuşkusuz özentisi içinde bir hayatı yeğlemesi ve dolayısıyla ‘gibi’ ve ‘mış gibi’ davranmasıdır (Alver, 2006: 167). Batılı bir yaşama özenen Felatun Bey de birçok şeyi yapmış gibi biliyormuş gibi davranır. Ancak bu bilgisizliği ile bilgiçlik taslayan Felâton Bey’in bu tavırları onu pek çok ortamda küçük düşmesine neden olur.

Romanda neredeyse her yönüyle Felâton’un tersi olan ve her yönüyle ideal bir tip olarak çizilen Râkım Efendi, bilgisi ve yeteneğiyle İngiliz ailesinin iki kızı olan Margrit

ve Can'a Türkçe dersi vermektedir. Râkım'ın Margrit ve Can'a tercüme ettiği bir eseri yanlış manayla çevirdiğini söyleyerek Rakım'ın bilgisizliğini göstermek ve onu küçük düşürmek isteyen Felâtun'un tercümeyi kendisinin yanlış yorumlandığı ortaya çıkınca "Felatun Bey'in hicabı katmerleştiyse de, Rakım araya başka lakırdılar sokuşturarak" (2000:171) konuyu değiştirir. Felâtun Bey'in lisan konusunda da bilgisizliği ortaya çıkarılmış olur. Felâtun Bey, Ziklasların evinde yemekte dans etmeye çalışırken "Margrit'in ayağına basmakla beraber derhal kendisini toplamak için bir hareket etmesini müteakip arka tarafında bir cayırtıdır hissolundu" (2000:171). Felâtun Bey'in "gayet dar ve siyah olmasından dolayı çürük bulunan pantolonun kıcı boyu bo-gayet kısa ceket tesettür için kafi olmadığı cihetle pantolonun düzlüğü bozulmamak için böyle bir büyücek yere geldiği zaman pantolonu donsuz giymek" (2000:172) alafrangalığın gereği olsa bile Felâtun Bey, bunu demode bulduğu için pantolonunun altına o gece iç çamaşırı giyer. Felâtun Bey, yırtılan pantolonun içine iç çamaşırı giyerek içine düştüğü durumu az da olsa kurtarır ancak yine de çevresi tarafından gülünç bulunarak alay edilir. Yırtılan pantolonu karşısında çevresi "huzzar bu hali görünce kakhahalarını bir türlü menedeme[zler] (2000: 172). Felâtun Bey, her durumu kendi aleyhine çevirerek sergilediği davranış üzerinden çevresinin alaylı kakhahalarına ve bakışlarına maruz kalır. Felâtun'un Batılı bir aile nezdinde de komik bulunması, Felâtun üzerinden züppe tiplerin toplumun neredeyse her kesimi tarafından reddedildiğini gösterir.

Anlatıcı yazar, Felâtun'u damgalamak için bu tipe dair çok ayrıntılı bilgi verir. Felâtun'un bütün eksiklikleri ve kusurları pek çok örnek üzerinden defaatle belirtilir. Züppe tipe dair bir yönlendirme çabası içinde olan anlatıcı yazar, neredeyse Felâtun'un bütün hatalarını tek tek sıralar ve okuyucu bu tipin kötü olduğuna inandırmak ister. Felâtun, romanda itibarsız ve gülünç kişiliğiyle züppe damgasının çok yoğun bir etkide olduğunu gösterir. Felâtun Bey ile Râkım Efendi'nin mukayesesi üzerinden ilerleyen romanda Felâtun Bey bütün olumsuz özellikleri ile romanda kıyas edildiği herkese karşı yenik düşürülür. Her yönüyle olumsuz bir kişilik olduğu gösterilmeye çalışılan Felâtun Bey'in roman boyunca tek bir olumlu özelliğinden bahsedilmez. Anlayışlı, hoşgörülü, eğitime ve okumaya önem veren ve alaturka kültüre merak duyan Ziglas ailesi de bu olumlu özellikleri ile son derece olumlu bir atmosferde anlatılırlar. Yani "Ziglasların çizilişindeki övgücü tutum, [da] Felâtun'un çizimindeki yergiciliğe taban tabana karşıttır"

(Finn, 1984: 29). Felâtun Bey bu bağlamda romanda tüm olumlu tiplere karşıtlık oluşturabilecek niteliklerle donatılır ve damgalanır.

Roman boyunca bilgisizliği, aşırılığı ve gülünç yanları vurgulanmaya çalışılan Felâtun Bey'in olumsuz bir tip olduğuna okuyucuyu ikna etmeye çalışan bir tutum söz konusudur. Züppe olarak damgalanan Felâtun Bey'in çöküşü ve başarısızlığı roman kurgusunun temel meselesi olduğu için Felâtun'un bu bağlamda başarılı ya da iyi olma şansı yoktur. Tezli bir roman olan söz konusu metinde; züppe bir tipin her yönüyle olumsuz ve başarısız gösterilmesi amaçlanır. "Dolayısıyla eksik-yanlış Batılılaşmanın temsilcisi olan züppenin başarısız olması yazarlar ve resmi dünya görüşü için bir gerekliliktir" (Alver, 2006: 168). Bu yüzden de Batı kültürüne özenen ancak bu kültürü yüzeysel olarak tatbik eden Felâtun Bey, romanda sadece müsrifliği, bilgisizliği ve gösteriş merakı üzerinden damgalanmaz; ayrıca her durumda, neredeyse her hareketiyle komikleştirilir ve bu komik hâlleri ile bulunduğu çevrenin dikkatini çekerek alay edilen bir tip olarak sunulur.

Çevresine sürekli rezil olan Felâtun Bey'in hata üzerine hata yapması ve çoğu girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması devrin yazarlarının züppe tiplere karşı takındıkları tavrı ortaya koyar. Öyle ki "yazarlar, 'istenildiği gibi Batılılaşmayan' züppeye öfkeli dirler, ona kan kustururlar, olmadık komiklik ve budalalıklarla onu resmederler, okura züppenin düşük, bayağı, budala olduğunu telkin ederler (Alver, 2006: 169). Romanın sonunda Felâtun Bey bütün paralarını tiyatrocu sevgilisi Polini'ye kaptırırken üzerine bir de ciddi borç içine de girmesi ile büyük bir hüsrana uğrar. Anlatıcı yazarın "düzmece bir Batılılaşma düşkünlüğü, Avrupa kültürünün yalnızca cilasıyla yetinmek, para konularında becerisizlik, çalışma hevesinin eksikliği" (Finn, 1984: 23) gibi özellikler yüklediği Felâtun Bey için bu trajik son arzulanan bir neticedir. İstanbul dışına mutasarrıf giden Felâtun Bey'in hayatta dikiş tutturamayan, başarılı olamayan durumuna mukabil Râkım Efendi ise kazancını çok iyi değerlendirmeyi başarır, çok iyi eğittiği cariyesi Canan ile mutlu bir evlilik yapar. Romanın bu şekilde bitirilmesi de önemli bir mesaj içerir. Yozlaşmış züppe bir tip olan Felâtun Bey'in beş kuruşsuz kalıp İstanbul'dan sürülmesi züppeliğe özenen gençlere bir uyarı niteliği taşır. Ancak buna mukabil Felâtun Bey'e özenen gençler varlığını sürdürür. Felâtun Bey'e benzerliği ile dikkat çeken bir diğer züppe tip yazarın *Bahtiyarlık* romanındaki Senai'dir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu iki roman arasında yayımladığı *Dürdane Hanım* romanında da züppe tipin

eleştirisini yapmayı ihmal etmez. Ancak burada züppe tip Mergup, Felâton ve Senai'ye göre daha yüzeysel ele alınır. *Dürdane Hanım* romanında esas mesele, genç hanımların erkelere karşı sınırlar koymaları gerektiğidir. Mergup Bey'e tüm benliğiyle teslim olan Dürdane'nin trajik sonu bu bağlamda önemli bir mesaj içerir.

Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan *Dürdane Hanım* romanında, züppe bir tip olan Mergup Bey'in, Dürdane Hanım adındaki genç kızı evlilik vaadiyle kandırmasıyla bu genç kızın trajik sona sürüklenmesi konu edinilir. "Dürdane Hanım (1882) dört bölümden oluşan, Boğaziçi'nde geçen merak uyandırıcı bir olayı anlatır" (Kerman, 2009: 45). Dürdane Hanım romanında züppe tip ahlaka mugayir yaşadığı ilişki üzerinden gözden düşürülür. Bir genç kızı kandıran ve ölümüne neden olan Mergup Bey, kadınlara olan düşkünlüğü ve tensel hazza dayalı yüzeysel ilişkileri üzerinden eleştirilir.

Mergup Bey'in güzel sözlerine inanan Dürdane Hanım'ın, Mergup Bey'den hamile kalması; toplumsal normalara aykırı bir durum teşkil ettiği hâlde Mergup Bey evliliğe ikna olmaz. Dürdane'yi içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtarmak için uğraşan komşuları Ulviye Hanım, aynı zamandan "çapkın" bir tip olan Mergup Bey'den intikam almaya çalışır. Romanda karakterler aracılığıyla da züppe bir tip olan Mergup Bey, eleştirilir. Tebdili kıyafet yaparak istediğinde erkek kimliğine de bürünün Ulviye, "Hınzır Mergub! Senden yalnız Dürdane'nin değil, kendi intikamımı dahi almazsam bana da Ulviye, daha doğrusu Acem Ali Bey demesinler!" (2000: 622) sözleriyle bu züppe tipe karşı öfkesini ortaya koyar. Kadınların davranışlarını kısıtlayan toplumsal kaideleri erkek kılığına girip Acem Ali Bey adını alarak aşan Ulviye, Dürdane'nin gizlice çocuğunun doğmasına dahi yardımcı olacak kadar aktif bir kişilik olarak kurgulanır. İntikam almak için Mergup Bey ile yakınlaşan Ulviye, Mergup Bey'in kadınlara olan ilgisinden ve rahat davranışlarından dolayı Mergup Bey'e karşı büyük bir öfke duyar ve Mergup Bey'i "çapkın ve hınzır" (2000: 621) olarak damgalar. Kurguda Dürdane'yi evlilik vaadiyle kandıran Mergup Bey'e karşı roman kahramanları ve anlatıcı tarafından olumsuz bir söylem geliştirilir. Dürdane'nin en yakını olan Gülbeyaz Kalfa, Mergup Bey gibi şık tiplere güvenen ve teslim olan genç hanımları eleştirirken; aynı zamanda züppe tiplerin toplumsal algısını da ortaya koyar: "Sizin gibi yeni hanımlar şık ne olduğunu bizim gibi bunaklardan ziyade bildikleri için işte böyle kışları kırık şıkların kış kırımlarına aldanarak vücutlarını onların ağuş-ı iştiaklarına atıverirler" (2000: 608). Toplumda düşük bir sosyal statüye sahip olan alafranga tipler Mergup Bey özelinden "kışları kırık şıklar"

olarak görülürler. Dürdane ile tensel bir haz için birlikte olan ve onun duygularını sömüren Mergup Bey, anlatıcının da radarına girer ve “habis” (2000: 608) olarak nitelendirilir.

Romanın sonunda Dürdane intihar ederek ölür. Ancak Mergup Bey’in de yaptıkları yanına kâr kalmaz. Evlendiği kadının eski aşığı tarafından öldürülür. Genç bir kadını sürüklediği trajik sondan sonra Mergup Bey de mutlu bir yuva kuramaz ve ölümle cezalandırılır. Dolayısıyla toplumda tasvip edilmeyen züppe tipler, pek çok romanın sonunda; mutlu bir yaşama erişemez. Züppe tiplerin, sürgünle, parasızlıkla ve ölümle cezalandırılmaları toplumda damgalanan kişilerin farklı şekillerde de olsa toplum dışı bırakıldıklarını gösterir. Ahmet Mithat Efendi, kaleme aldığı romanlarda bu bağlamda, züppe tipleri kurgu içinde komik duruma düşürüp alay etmekle yetinmez, toplumun ahlaki değerlerini yok sayan bu tipleri değişik yöntemlerle toplum dışına iter. Bir genç kızın kandıran ve ölümüne sebep olan Mergup Bey’in “ahlaksızlık” olarak görülen bu davranışı ölümle cezalandırılırken; Felâtun ve Senai de kurgulandıkları romanlarda, değişik vesilelerle İstanbul’dan ya da merkezden ayrılmak zorunda bırakılırlar. Felâtun ve Senai tipleri, pek çok bakımdan benzer özellikler taşımaları ile dikkat çekerler.

Çalışkanlık, tembellik kavramlarının ve alaturka, alafranga hayat tarzlarının tartışmaya açıldığı *Bahtiyarlık* romanı, 1885 yılında yayımlanır. Letâif-i Rivâyât (1870-1895) serisinin on birinci cildinde yer alan eser kurgu bakımından yazarın 1876’da kaleme aldığı *Felâtun ile Rakım Efendi* romanıyla büyük benzerlik gösterir. Tanzimat devri yazarlarının kurgularında eleştiri odağında olan züppe tipi bu bağlamda “yazdığı romanların niceliğine bağlı olarak bu tipin eleştirisine en fazla Ahmet Midhat yer ver[ir]. Eserlerinde bu tipin karşısına yerli bir tip çıkararak daha mutedil birey örnekleri sunmuş, nasıl olunması ve olunmaması gerektiğini ihtar e[der] (Taner, 2019:192). *Bahtiyarlık* romanında da Senai, Felâtun Bey gibi züppe, mirasyedi ve Batılılığın özüne inemeyen, mukallit bir tip olarak çizilirken; Şinasi de Râkım Efendi gibi çok iyi para hesabı yapan, çalışkan, idealist bir tip olarak kurgulanır. “Felatun Bey’in züppeliği, tahammül edilebilir ve gülünebilir bir şey ise de Senai’de bu tutumların ifrata vardığını ve anlatıcının kızgınlığının da karakterin değerlendirilişine yansıdığını söyleyebiliriz” (Taner, 2019:201). Bu kızgınlıkla anlatıcı yazar, pek çok olumsuz vasıf yüklediği Senai ile her fırsatta alay edip onu küçük düşürüp damgalar.

Senai, anlatıcı tarafından “herif (s.93), “hoppa çocuk”, (s.94), “düzme frenk” (s.38), “tatlı su frengi” (s.38)” (Sağlam, 2014: 1223) gibi damgalayıcı içerikte bir üslupla aktarılır. Batı kültürünü hayatının odağı yapan ve Batılılaşma teşebbüsü içinde olan “Senai, bütünüyle olumsuz bir şekilde tasvir edil[ir]. Bu kategorideki Osmanlı erkeği Senai Efendi tarafından temsil edilmektedir ve on dokuzuncu yüzyılda yaşanan toplumsal bunalımın nedenlerinden biri olarak kurguya dâhil edil[ir]” (Atakan, 2019: 1593). Batılılaşmayı yanlış anlayan züppe tiplerin davranış kalıplarının, toplumsal hayata olumsuz yönde etki ettiği düşünülür. Bu bağlamda devrin aydınları, roman düzleminde yazarları bu züppe tipleri toplumsal hayattaki olumsuzluktan mesul tuttukları için bu tiplere ön yargılı bir tavırla yaklaşırlar. Senai de bu ön yargılı tavırla ele alınır ve romanda olumsuz özellikleri ile Felâtun Bey’in izinden giden züppe bir tipi temsil eder. İki romanda da bu züppe tiplerin eleştirisi üzerinden sözde Batılılaşma meselesi ana kurgu olarak işlenir.

Bahtiyarlık romanı Senai’ye karşıt tip olarak kurgulanan Şinasi’nin “köylü” olmak istemesi ve bahtiyarlığı köylü olmakla bağdaştırması itibarıyla *Felâtun ile Rakım Efendi* romanından ayrılır. *Bahtiyarlık* romanında modern şehir hayatını elinin tersiyle iten Şinasi, sürdürdüğü mütevazı köy yaşamıyla köklerine sahip çıkar ve kültürel değerlerini korur. Burada Râkım gibi ince hesaplar ve çalışmalar yaparak iyi bir sermaye biriktirir. Şinasi de topluma rehberlik edecek bilinçli bir Osmanlı gencinin temsili olarak kurguya taşınır. Halkı eğitmeyi amaç edinen Ahmet Mithat Efendi, iki romanda da Osmanlı toplumunun sorunlarını dile getirip bu sorunlara sunduğu çözüm önerileriyle sosyal içerikli mesajlar vermeyi ihmal etmez. Öyle ki “roman dünyasındaki karakterler, yazarın yaşadığı dönemde içinde bulunduğu toplumsal yapıyla paralellik arz ettiğinden kurgusal da olsa, gerçekliğin eleştiri noktasında önemli bir vazifeyi de ifa edebilmektedir” (Güler, 2018: 97). Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi, 19 yüzyılda Osmanlı toplumunun sosyal meselelerinden biri olan züppeliği, politik, ekonomik, sosyal olmak üzere geniş bakış açısıyla pek çok yönden ele alıp eleştirilir.

Ahmet Mithat Efendi, devrin diğer aydınları gibi alafranga gençlerin Batılılığın neredeyse tüm âdetlerini sorgulamadan taklit etme teşebbüslerine karşı çıkar. İçinde bulunduğu toplumun millî ve manevi değerlerini yok sayan züppe tip yozlaşmış bir hayatı tercih ederek köksüz kültür ve değerlerin temsilcisi konumuna yerleşir. “Osmanlı züppesinin belirgin ahlaki özellikleri; taklitçilik, şımarıklık, kendini beğenmişlik ve

müsriflik olarak öne çıkar” (Namlı, 2019: 191). Züppe tipinin kalıplaşmış bu özelliklerini Senai de taşır. “Hüdavendigâr vilayetinin Söğüt taraflarında kâin bir köyde Yamalı Musa Ağa namıyla maruf bir adamın oğludur” (2000:509) şeklinde Senai’yi tanıtan yazar, Senai’nin taşrada doğduğunun altını çizer. Köyde doğan ancak babasının telkiniyle şehirde okul okumaya giden Senai, eğitim için önce Bursa’ya, sonrasında da lise öğretimi için İstanbul’a Mekteb-i Sultânî’ye gönderilir. Burada tanıştığı Şinasi’nin karşıt tipi olan Senai, köy hayatından gelen ancak millî değerlerini/köklerini her fırsatta reddeden ve alafranga hayatın eğlencesine kendini kaptırarak büyük bir servet tüketen bir mirasyedi olarak karşımıza çıkar. Okul bittikten sonra İstanbul’a kalmaya devam eden ve babasından dolayı varlıklı bir tip olan Senai, tüm parasını alafranga yaşamın merkezi konumunda olan Beyoğlu’nun eğlence mekânlarında tüketir. Şinasi ise Bursa’da bir köye yerleşerek bilgisi ve zekâsıyla burada verimli bir çalışma alanı oluşturur ve arzuladığı köy yaşamına erişir. Köy yaşamının Şinasi’yi ne kadar tatmin ettiği “Şinasi’nin horozlarının sadasından aldığı lezzeti Beyoğlu’nda Senai’nin Kafe Şantan kızlarının sadasından aldığı lezzete kıyas edebilmek kabil midir?” (2000:532) sözüyle açıklanır. Çalışkanlığı, akılcı tavırları ve tasarrufları ile kısa sürede varlıklı biri olan Şinasi bu idealist tutumları ile Rakım Efendi’yi çağırıştırır. Şinasi’nin romandaki işlevi Rakım Efendi gibi kendisine karşıt kurgulanan Senai’nin olumsuz kişiliğini pekiştirmektir. Züppe tiplerin eleştirisinin yapıldığı pek çok romanda; idealist tiplere yer verilmesi ile bu tiplerin damgasını daha görünür kılmaktır. Siyahın beyaz rengi ile belirginleşmesi gibi züppe tipin de olumsuz kişiliği ideal tipler üzerinden çok daha görünür olur. Dolayısıyla bu romanda da Senai’nin bedbaht yaşam tarzı, Şinasi ‘nin romantize edilen saf ve temiz köy yaşamı ile daha da belirginleştirilir. Şinasi’nin idealize edilen kişiliği sayesinde; Senai çok daha rahat bir şekilde yaftalanır.

Gittiği köyde gece gündüz çalışan Şinasi’ye karşı; hazzı dayalı bir yaşamı arzulayan Senai, zevk ve eğlencesi için her türlü şeyi mubah görür. “İşte bu kafada olan Senai eğlence cihetince dahi alafrangayı tercih ederek Flâmme’ in en başta müdavimlerinden” (2000:519) olur. Felâtun gibi Senai de gittiği lüks mekânlarda harcadığı paralarla müsrif bir kişilik olarak nitelendirilir. Ayrıca geldiği kültürün etkisinden çıkamayan ve Batılı yaşamı tatbik etmeye çalışırken iğreti duran Senai, girdiği ortamlarda sergilediği davranışlarla gülünç duruma düşer. Devrin meşhur mekânlarından Flâmme’de dinlediği sanatçıya beğenisini dile getiren Senai’nin verdiği tepki zarafetten

uzak görülür. Bu yüzden Senai'nin dinlediği sanatçıya beğenisini göstermek için “ettiği alkış pek köylücesine pek kaba bir alkış” (2000:518) addedilir. Senai'nin bu tavırları sanatçının bile dikkatini çeker ve gülünç bulunur. Anlatıcı, Senai'nin bilinçsizce taklit ettiği alafrangalıkla gittiği mekânlara tam olarak uyum sağlayamamasını ve burada sergilediği abartılı davranışlarla çevrenin olumsuz bakışlarına maruz kalıp küçük düşürüldüğünü açıklar.

Flâmm'e'nin sanatçısı Rizet'in en büyük ahababı olan Senai, Rizet tarafından da alaya alınır. Diğer züppe tipler gibi metresi tarafından ciddiye alınmayan Senai'nin toplumdaki düşük statüsü, metresi ile olan ilişkisi üzerinden de sezdirilir. Senai'nin kendisini beğenen ve övülmeğe hoşlanan bir tip olduğunun farkında olan Rizet, parası için muhatap aldığı Senai'nin bu zaafından faydalanır. Senai ile alay etmek için ona prens, senyör şeklinde hitap eden Rizet, en sonunda Senai'nin “kendi arazileri içinde bir yer olan Berrakpınar Senyörü” (2000:519) isminde karar kılar. Senai'nin “babasının arazileri bulunduğu yerin adına nispetle Berrakpınar Senyörü (Senai de Berrakpınar!) olarak adlandırılması, hatta bu taşıyan kartvizit bastırması ile gülünçtür, fakat Felâton Bey'in Ziklas ailesi karşısında düştüğü maskaraca hâllare düşecek kadar beceriksiz de değildir” (Gökçek, 2012: 112). Bu abartılı ve yüceltici unvan karşılığında Rizet'e “yirmi sekiz liralık bir broş” (2000:520) takdim eden Senai, bu unvanı gerçek zannedecek kadar saf ve hayalperest davranır. Anlatıcının da deyimiyle “Asıl garabet ünvân-ı mezkûrun Senai tarafından ciddi olarak kabul edilmesindedir” (2000:520). Senai'nin böyle bir unvanı kabul etmesi ve bu unvanı çok ciddiye almasına şaşırان anlatıcı kurnaz ve hasis olarak kurguladığı alafranga tipi “Senai ahmak bir herif olsaydı bu kabule istiğrap edilmeyebilirdi. Zekası yolunda olduğu halde mücerret alafrangalığı ve mahza azamet-i fûruşluğu için böyle bir ünvan kabul edilmiştir” (2000: 520) sözleriyle dile getirir. Verilen alıntıda Senai'nin, Felâton ve Bihruz gibi safderun, “ahmak” olarak damgalanmaması dikkat çeker. Senai, hilekâr özelliği ile pek çok kimseyi kandırmayı başarır. Bu durum pek çok romanda olumsuz özellikleriyle damgalanan züppe tipinin bazı sıfatlarını yitirdiğini ve yeni özellikler kazandığını ortaya koyar.

Saf bir kişilik olmadığı hâlde Felâton gibi gülünç durumlara düşen Senai'nin bu durumu alafrangalık zaafıyla açıklanabilir. Diğer züppe tipler gibi geniş bir perspektiften sunulan Senai'nin bütün olumsuz özellikleri vurgulanarak değişik örneklerle açıklanır. Senai de müsrif olarak damgalanır ve bu özelliği kurgu boyunca değişik benzetmelerle

eleştirilir. Anlatıcı, romanda defaatle bu müsrifliğe işaret eder ve Senai'nin ecnebi metresi tarafından beğenilme ve onaylanma arzusu ile yaptığı lüks harcamaların altını çizer.

Diğer züppe tipler gibi kendi değerlerini inkar eden Senai de Türklüğü barbarlık olarak görür. Millî kültürünü ve köklerini reddeden Senai, hayran olduğu Batılılığı yüceltirken; Osmanlı toplumunu her fırsatta aşağılar. Bu bağlamda kendi toplumuna yabancılaşan ve Batı kültürüne adapte olamayan züppe tipinin çevreye çizdiği olumsuz profil Senai özelinde açıklanır. Suni kişiliği ve yapay davranışlarıyla çevresinde dikkatleri üzerine çeken Senai, her fırsatta küçük düşürülür. Anlatıcı yazar, Senai'nin Frenk olma hevesiyle Batı kültürünü ve davranış kalıplarını taklit etmeye çalışırken gülünç duruma düşmesini aşağılayıcı bir bakış açısıyla aktarır. Senai, “içinde yaşadığı safahat âleminde aynıyle bir Frenk gibi davranmak ve kendisini, Osmanlılıktan hariç göstermek istediği hâlde bittabi her hâl ve tavır Frenkliğinin acemiliğini gösterip ashab ve ahbabna kendisini gülünç ettiri[r]” (2000:523). Batılılığı her şeyiyle taklit etmek zanneden Senai, yüzeysel ve köksüz yaşantısıyla topluma yabancılaşır. Yozlaşmış bir tip olarak sunulan Senai, hem kendi toplumuna hem büyük hayranlık duyduğu Batılı topluma adapte olamadığı için iki kültür arasında bocalar ve her iki toplumda da gözden düşürülüp aşağılanır. Hayranı olduğu Batılı toplumda acemilikleri ve bilgisizliği ile “Flâmme kahvehanesinde bir konsültçi tellâlı Senai'nin uşağı olamazken şu mâişet-i seffhânde yine Senai 'den mahir görünerek zavallı Senai onun dahi mağlûbu, mahcubu olu[r]” (2000: 523). Çevresi tarafından ciddiye alınmayan Senai, toplumun en düşük statülü bireylerinden bile daha aşağıda görülür. Hemen hemen tüm çevresi tarafından “Osmanlı takımı dahi Senai 'yi “düzme frenk” ve “tatlı su frengi” gibi teşbîhât-ı muhakkirâne ile bihakkın istihzada bulunurlar” (2000:523). Toplumda kabul görmeyen ve küçük düşürülen Senai'nin her şeyi bilen tavırları ve kibri, gerçekleri görmesini ve olayları doğru analiz etmesini engeller.

Senai babasını kaybettikten sonra hayatında doğan otorite boşluğu ile müsrif yaşamını daha ileri boyutlara taşır. Arzu ettiği alafranga yaşama Batılılığın merkezi konumunda olan İstanbul/Beyoğlu'nda tam anlamıyla erişemez. İstanbul Senai nezdinde köy olarak nitelendirilir. Bu bağlamda “kendi mahallî kültürüne yabancılaşan, İstanbul'u bile özlediği alafranga hayatı yaşamaya uygun olmayan büyük bir köy olarak değerlendirmesiyle de bir anlamda ülkesine ve milletine yabancılaşan kimliğiyle Senai,

tam bir alafranga örneğidir” (Gökçek, 2012: 111). Paris’e gitmeye karar veren Senai, her fırsatta tiksindiğini belirttiği Osmanlı toplumuyla bütün bağlarını koparmayı ister. Ecnebi avukatların kazandığı paraya imrenen Senai, Paris’te hukuk eğitimi alıp avukat olmayı da hedefleri arasına alır. Ancak züppe tipinin en belirgin özelliklerinden olan tembellik bu eğitimi almasına mani olur. Senai’nin bu tembel kişiliği ve bilinçsiz davranışları, anlatıcının bu kinayeli sözleriyle özetlenir:

Senai, “fakat gider gitmez derslere başlayacak değil a?” Gece gündüz tahsile sarf-ı himmet ederek ilm-i hukuku bilitmam birinci sınıftan bir avukat şahadetnamesi alacak! Bu himmete başlamazdan evvel bir parça Paris’i görmesi ve Paris eğlenceleriyle birazcık eğlenmesi çok mu görülür? Berrakpınar senyörü Senai Beyefendi kendi kendisinin bu mütalâasını da ziyadesiyle beğendi. Paris’te rast geldiği bazı hemşehrileriyle eğlence mahallerine devama başla[r]” (2000:539).

Anlatıcı, bu imalı sözleriyle tıpkı Felâtun ile alay ettiği gibi Senai ile de alay eder. Senai, tıpkı Felâtun gibi tembel olarak damgalanır ve cahil kişilik vurgusu ile sığ bir tipi temsil eder. Paris’in her yerini gezen ve eğlenen Senai, eğlenmede de tefrit yolunu tuttuğu için burada yaşadığı trajikomik hadiseler, söz konusu romanda ayrıntılarıyla verilir. Senai’nin bu gezi esnasında düştüğü komik durumlar, anlatıcının ifadeleriyle “Senai de Berrakpınar”dır ki böyle hoppa bir adamın İstanbul’daki ahvali ve etvarından gayret-i Osmâniyye ve hüsnîyât-ı insâniyyemiz hasebiyle memnun olamadığımız hâlde Paris’teki ahval ve etvarından hiç de memnun olamayacağımız aşîkârdır” (2000: 537) şeklinde kinayeli bir şekilde açıklanır. Anlatıcı, Senai’nin Paris’te içine düştüğü sefih durum, İstanbul’daki günlerini aratacak kadar kötü olduğunu belirtir.

Bütün Paris’i gezdikten sonra Paris’in kumarhanelerini keşfeden Senai, servetini kumarda kaybeder ve üzerine borçlanır. Fazla alkol tüketimi, uykusuzluk ve gayrimeşru ilişkilerle sağlığı bozulan Senai, hastalığından dolayı kış mevsimini Paris’te geçirmemesi gerektiği söylenir ve Senai’ye İtalya’nın Sicilya taraflarına tavsiye edilir. Kumar borcundan dolayı bunu fırsat bilen Senai’nin Sicilya yerine İstanbul’a dönmesini daha mantıklı bulan yazar bu düşüncesini şöyle açıklar: “Senai’de her şeyle beraber kibir dahi vardır. Avrupa’ya ilm-i hukuk tahsili ile avukat olmaya gideceğini bütün dostlarına ilân eylemiş olduğu hâlde elinde bir avukatlık şahadetnamesi olmaksızın İstanbul’ a nasıl avdet edebilirmiş?” (2000:541) Her fırsatta Senai ile alay eden, onun çok bilmiş hâllerini eleştiren yazar, başına gelen birçok olumsuzluğa rağmen Batılılığı yücelten Senai’yi olumsuz züppe tipin neredeyse bütün negatif değerlerini yapıştırır. İtalya’nın yanardağlarını ziyaret etmek Avrupalıların eylemlerinden biri olması hasebiyle

“Avrupalıya benzemek için her şeyi daima göze aldırmaya daima hazır bulun[n]” (2000: 541) Senai gezi için yollara düşer. “Avrupalı seyyah elbisesi” olarak “güya yanardağlar üzerinde bazı mahallerin resimlerini almak için koltuğu altına kocaman bir de ressam albümü edin[ir]” (2000:541-542). Avrupalılara benzemek için maceradan maceraya atılan Senai, gezi esnasında İtalya’nın haydutları tarafından soyulur. Beş kuruşsuz kalan Senai, İstanbul’a dönmek için yine aksiyondan aksiyona atılır ve sonunda sıkıntılı bir şekilde İstanbul’a gelmeyi başarır.

Avrupa’da karşılaştığı pek çok olumsuzluğa rağmen Batıya olan hayranlığından vazgeçmeyen Senai, Batı kültürüne körü körüne bağlılığını ortaya koyar. Annesinin evlilik telkinlerine karşı çıkan Senai, evliliği Batılı bir eylem olarak görmediği için reddeder. Kendisi gibi alafranga bir tip olan Nusret Hanım ile evlenmeyi kabul eden Senai, türlü dolaplarla bu evliliği gerçekleştirir. Kendisi gibi alafranga bir tip olan Nusret Hanım ile evliliği üzerinden de eleştirilen Senai’nin, Nusret Hanım’a uygun bir eş olacağı “tencere tekerlenmiş kapağını bulmuşçasına münasip bir koca olacağını uzun uzadıya tafsile hacet var mıdır?” (2000:557) sözüyle dile getirilir. Ayrıca bu sözle Senai ve Nusret’i birbirlerine olumsuz yönde benzerlikleri vurgulanıp bu vesileyle de Senai ve Nusret aşağılanır. Anlatıcı, Senai ve Nusret’i bu şekilde tahkir ederken; Şinasi’nin ve Senai’nin üvey kız kardeşi Zeliha ile evliliğini uzun uzadıya tüm olumlu yönleriyle anlatır ve yüceltir. Anlatıcı bu bağlamda evlilik aracılığıyla “yanlı davranmakta Şinasi ve eşi Zeliha’ya karşı bu tipleri okuyucunun gözünden düşürmeye çalışmaktadır” (Sağlam, 2014: 1223). Kurgu neredeyse her bakımdan; Şinasi’nin yüceltilmesi; Senai’nin ise aşağılanması ile ilerler. Tanpınar’ın tespitine göre, züppe ve köksüz insanla memleket şartlarının yetiştirdiği hakikî münevver arasındaki farkı göstermek isteyen” (2006: 269) bu tezli romanlar, bu bağlamda yazılış amaçlarına uygun şekilde kurgulanırlar.

Nusret Hanım’a ve ailesine çok zengin bir kişilik olduğuna inandıran Senai, türlü dolaplarla Bursa’daki çiftliğini gezmeye giden Nusret Hanım ve ailesinin yokluğunda planlarını gerçekleştirir. Kayınbabası Abdülcabbar Bey’i ve ailesini karşılaması için Şinasi’den yardım isteyen Senai, kazandığı süre zarfında hızlıca planını uygular. Alafranga bir hayat sürmek için kayınbabasının evindeki değerli eşyaları satan ve kayınbabasını sahte evraklarla borçlandıran Senai, karısını ve annesini terk edecek kadar bencil ve acımasız bir tipe dönüşen züppe tipinin değişimini ortaya koyar. Kayınbabasını dolandırıp Avrupa’ya kaçan Senai, bu bağlamda Felâtun’dan ayrılır. Mirasyedi, hoppa,

bencil ve mukallit kişiliği ile Felâtun’a benzeyen Senai, Felâtun gibi saf biri değildir. “Kısacası o, sadece servetini tüketen saf bir alafranga değil, aynı zamanda çevirdiği entrikalarla para kazanan bir tip, Meftun Bey gibi bir dolandırıcıdır” (Gökçek, 2012: 112). Değişen toplum yapısı ve dünya görüşü ile saflığını yitiren züppe tipin Senai özelinde, tükenen mirası tekrar elde etmek için neredeyse bütün ahlaki değerlerini yitirdiği görülür. Nitekim Felâtun yaptıklarından pişmanlık duyup memuriyet için Taşraya sürülürken, Senai yaptıklarından pişman olmasa da Avrupa’ya kaçmak zorunda kalır. Züppe tipi bu romanda Senai özelinde, ailesini dahi dolandırmaktan çekinmeyecek kadar kötüleşir. Öyle ki bu durum; Batı özentisi içinde olan bazı züppe tiplerin eylemlerinin, sadece kendilerine zarar vermediğini ve çevrelerini de etkilediklerini gösterir. Bu bağlamda *Bahtiyarlık* romanında anlatıcı yazar, tekinsiz bir kişilik olarak kurguladığı Senai özelinde züppe tiplerin ne kadar tehlikeli kişiliklere bürünebileceğini gösterir. Senai tipine mukabil; Araba Sevdası romanında ön plana çıkan Bihruz tipi safderun bir tip olarak kurgulanır ve sergilediği eylemlerle daha çok kendisine zarar verir. Bihruz, Senai gibi kimseyi kandıramaz; çevresi tarafından daha çok kandırılır.

Alafrangalık meselesinin işlendiği bir diğer eser olan *Araba Sevdası* (1898) romanında da Bihruz Bey de züppe bir tip olarak okuyucunun beğenisine sunulur. Yani; Bihruz Bey, “sosyal hayatta alafrangalığı alışkanlık hâline getirmiş, kültür değerlerimizi hiçe saymış ve bu yüzden hayatın acı darbesini yemiş gençlerin temsilcisi olarak karşımıza çıkar” (Parlatır, 2019: 39). Batılılaşmanın sözde temsilcisi; Bihruz Bey’in, diğer züppeler gibi sürdürdüğü gösterişçi tüketim merakı gündelik hayatında önemli bir yere sahiptir. Bihruz’un moda tutkusu ile edindiği arabası da bu gösterişçi tüketimini yansıtmak için bir araçtır. Nitekim, “değerli malların gösterişçi tüketimi, aylak centilmen için saygınlık aracıdır. Mal varlığı ellerinde biriktikçe, centilmenin kendi çabası, bu yöntemle kendi zenginliğini yeterince gözler önüne sermesine yarar sağlamayacaktır” (Veblen, 2015:72). Bu yüzden bu mal varlığını biriktirerek değil, sergileyerek bir sosyal statü kazanma amaçlanır. Bu bağlamda *Araba Sevdası* romanında “bir modanın, kahramanının şahsiyeti ile birleştirilmesinde yahut onu vücuda getirmesindedir. Hattâ bu köksüz gölgeler kitabında asıl kahraman, Bihruz Bey’in parasını tam olarak ödemediği ve sonunda elinden aldıkları arabasıdır. O kitabın sembolü ve fatalitesidir” (Tanpınar, 2006: 442). Araba, Bihruz Bey için bir statü sembolüdür ve Bihruz Bey’in Batılılığının göstergesidir. Bihruz Bey, arabayı etrafta dikkat çekmek ve

modern bir kimlik kurgulama aracı olarak görür. Romana adını veren araba, Bihruz Bey'in alafrangalaşma merakının önemli bir parçasını oluşturur. Araba her ne kadar Bihruz Bey için Batılı kimliğin, modanın, gösterişin bir simgesi olsa da anlatıcı yazar içinse züppeliğin, israfın, aşırılığın yansımasıdır. Dolayısıyla bu araba Bihruz için itibar ve statü sembolü olarak görülürken; anlatıcı yazar içinse damgalanma vesilesi kılınır.

Züppe tiplerin kemikleşmiş özellikleri arasında sıralanan, görülme/fark edilme hastalığı ve gösterişçi tüketim tutukluğunun yanı sıra Bihruz ayrıca Felâtun gibi safderun bir tiptir. Hayat tecrübesinden yoksun olan; Bihruz, hayatı okuduğu aşk romanları üzerinden deneyimlemeye çalışır. Bihruz'un okuduğu aşk romanlarının etkisi ile aşırı romantik davranışlar sergilemesi ve komik duruma düşmesi ile romantik edebiyata da ciddi bir eleştirir yöneltir. Recaizade Mahmut Ekrem, “bir yandan alafranga züppe tipi ile alay ederken bir yandan da belli bir aşk türünün paradosini yapmış, bir taşla iki kuş vurmuş oluyor” (Moran, 1977: 9). Recaizade Mahmut Ekrem, tıpkı Ahmet Mithat Efendi gibi kurgu boyunca kılıktan kılığa soktuğu Bihruz'u sürekli komik duruma düşürür ve neredeyse her davranışıyla alay eder. Devrin yazarlarının, züppe tiplere karşı bakış açıları göz önüne alındığında söz konusu romanların kurgulanışında esas amacın, züppe tipi gözden düşürüp damgalamak olduğu anlaşılır. Bihruz, bu bağlamda Felâtun gibi çok geniş kadrardan dikkatlere sunulur ve negatif değerlerle yansıtılır.

Yanlış Batılılaşmanın tenkit edildiği *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* romanında Bihruz Bey ve Felâtun Bey'in bu bağlamda çok fazla benzer özellikleri gözlemlenir. İkisinin de alafrangalığı doğru anlamayıp yüzeysel yaşayan tipler olmaları, Felâtun Bey ve diğer mirasyedilerin düşündüğü gibi Bihruz'un da mirasının tükenmeyeceğine inanması ancak ikisinin de babalarından kalan serveti gösterişli bir hayat için hızlıca tüketmeleri ile birbirlerine çok benzerler. Dolayısıyla sürmeye çalıştıkları lüks ve “asil yaşam tarzları ve yaşam biçimleri, gösterişçi aylaklık ve gösterişçi tüketim kuralına uyum gösteren öğelerdir” (Veblen, 2015: 73). Ayrıca Bihruz Bey'in de Felâtun Bey gibi kumar oynaması, ikisinin de görülme/fark edilme arzuları ve kurgu boyunca pek çok kere komik duruma düşürülmeleri aynıdır. Bu anlamda “Romanın başında tanıdığımız Bihruz gerçekten bir ikinci Felâtun'dur” (Moran, 1983: 9). Felâtun ve Bihruz tipleri, taşıdıkları züppe damgasından dolayı aynı olumsuz özelliklere sahiptirler, aynı hataları yaparlar ve aynı şekilde toplumun ötekisi olarak kurgulanırlar. Yazarların, ideal Osmanlı gencinin karşı kutbunda gördükleri züppe tipler benzer şablonlarla, kalıp yargılarla ve çerçevelerle

verilirler. Romanın yaslandığı ideolojik zemin ve ön yargı Bihruz’un kesin ve katı çizgilerle ve koyu tonlarda tasvirine neden olur. Bihruz, züppenin toplumsal yapıda kodlandığı pek çok olumsuz özellikle donatılır ve hem görünümüyle hem davranış kalıplarıyla damgalanır.

Çamlıca tepesinde Periveş’i görüp çok büyük bir aşka tutunan Bihruz’un bu kadın uğruna çok büyük ıstırap çekmesi, içine kapanması başka hiçbir kadın ile ilgilenmeyerek aşkına vefa gösteren tutumu karşısında Felâtun Bey ise Ziklas ailesinin aşçısına sulanacak kadar çapkınlığı ileri boyutlara taşıyan bir tip olarak Bihruz Bey’den ayrılır. Romanda bu anlamda Bihruz Bey’in sadece züppeliği ile alay edilmez, aşkıyla da alay edilir. Nitekim bu aşk “Batı’ya özenmenin başka bir şeklidir. Bu aşkın kaynağı Bihruz’un hocası ile okuduğu Fransız edebiyatıdır. Bihruz, Fransız romanlarının kahramanlarına hayrandır; onlara özenmektedir” (Moran, 1983: 75). Bihruz’un Periveş’e duyduğu büyük aşkın altında da özenme hevesi yatmaktadır. Öyle ki “Türk romanında Avrupa’dan gelen her şeye hayranlık duyan züppenin” (Finn, 1984: 90) aşkı da Batı’dan öykündüğü tarzıdır. Batının lisanına, edebiyatına, yaşam tarzına ve kültürüne tapma derecinde tutkun olan züppe tiplerin; ait oldukları toplumun lisanını, edebiyatını, kültürel değerlerini, beğenmeyen, hor gören ve her fırsatta aşağılayan tutumları bu romanda da sürdürülür. Şerif Mardin’in “Bihruz Sendromu” olarak isimlendirdiği bu tutum Batılılaşmanın yüzeyselliğine ve “kök ve kimlik” yoksunluğuna dikkat çeker. “Bu karakterler tekrar tekrar gerek komik gerek trajik olarak kültürlerine ihanet eden ve kaçınılması gereken tipler olarak ortaya çıkıyorlar. Böylece, Bihruz Bey’in birkaç kardeşi oluyor” (Mardin, 1991: 37-41). Şerif Mardin’in “Bihruz Sendromu” olarak nitelendirdiği bu durum, aynı zamanda Osmanlı modernleşmesinin yüzeysel taraflarını işaret eder.

Önemli devlet görevleri üstlenen bir paşanın oğlu olan Bihruz Bey, varlık ve rahatlık içinde büyüse de iyi bir eğitim alamaz. Pek çok konuda hayat tecrübesi olmayan Bihruz Bey, hayatı okuduğu kitaplar üzerinden anlamlandırmaya çalışır ancak okuduğu kitapları da eksik ya da yanlış anladığı için topluma uyum sağlayamaz. Toplumla bütünleşemeyen Bihruz Bey’in, içe dönük yaşamı, asgari ilişkiler dışında kimseyle muhatap olmaması toplumdan nasıl soyutlandığını ortaya koyar. Bihruz Bey, evin içinde de dışında da yalnızca kendisiyle vakit geçirir. Bihruz Bey’in her yere yalnız gitmesi, seyir yerlerini gezerken bile yanına kimseyi almaması, yaşadığı olayları kimseye izah etmeden kendi zihninde çözümlemek istemesi ve çevresinde kendisini anlayacak hiçbir

kimsenin olmadığına farkında olması züppe tipinin toplumdan nasıl izole olduğunu gösterir. Ayrıca bu durum, züppe tipin toplumun ötekisi konumunu nasıl kabullenip içselleştirdiğini ortaya koyar niteliktedir. Bihruz Bey'in roman boyunca yalnızlığı, yaşadıkları karışışında oluşan zihin karmaşası bilinç akımı yöntemi ile detaylı bir şekilde gözler önüne serilir.

Romanda, anlatıcı tarafından züppe olarak yaftalanan Bihruz Bey'in, genel özellikleri romanın başında “birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak” (2014: 21) şeklinde açıklanır. Bu açıklamayla züppenin nasıl bir tip olduğu sorusu cevaplanmış olur. Dolayısıyla anlatıcı, romanın başında züppe tipini Bihruz Bey'in kişilik özellikleri üzerinden açıklar ve toplumdaki züppe algısını belirginleştirmeye çalışır. Olumsuz nitelermelerle tanıtılan Bihruz Bey'e, bu bağlamda romanın en başından özentisi, gösteriş tutkunu, müsrif damgaları yapııştırılır. Esasında roman kurgusu anlatılmaya başlamadan zihinlere kodlanan züppe şablonuna uygun bir tasvir yapılır. Bihruz Bey'i tanıtan bütün cümleler bu şablona göre kurgulanır: Bihruz, “ilk önce “araba sevdasına düştü [ğü], alafgalık illetine giriftar oldu”, “Peder paşa irtihal etmekle (ölmekle) başa bir de mirasyedilik çıkınca türlü türlü sefahetler (eğlenceler), israflara” (2014: 159) başladığı söylenir. Bu iki cümle esasında züppe tipin, romandaki kurgulanış amacını da ortaya koyar. Bu bağlamda roman boyunca olumsuz sıfatlarla tek tip olarak çizilen Bihruz Bey'e anlatıcı tarafında atfedilecek yakıştırmalar/damglar romanın en başında belirtildiği gibi metnin içinde de sık sık bu şekilde yinelenir ve okuyucunun zihnine da züppe tipinin bu olumsuz vasıfları/özellikleri kazınmak istenir. Romandaki asıl mesele, züppe tipinin noksanlıklarını ya da hatalarını sıralamak olduğu için Bihruz ile ilgili geniş tasvirlerle yer verilir. Yaşadıkları toplumda itibarsızlaştırılan züppe tipler, romanlarda da aşağılanıp gözden düşürölmeye çalışılırlar. Çevresinde meydana gelen olayları doğru yorumlayamayan, toplumdan kopuk yaşayan Bihruz Bey'in kişilik özellikleri üzerinden ve sergilediği tuhaf davranışlar ile safderun tip vurgusu yapılır. “Alafranga züppe tipiyle alay eden” (Moran, 1983: 73) anlatıcı, bu tipin neredeyse bütün olumsuz özelliklerini örneklendirir.

Bihruz Bey, lüks, gösterişçi tüketim merakından dolayı babasından kalan mal varlığını hızlıca tükettiği için mirasyedi kişilik vurgusu ile anlatılır. Bunun için Bihruz

Bey'in alışveriş rutinleri, giyim kuşamdaki marka merakı detaylı bir şekilde tasvir edilir. Böylelikle Bihruz Bey'in babasından kalan servetinin nasıl hızlıca tükendiği ortaya koyulur. Gösteriş tutkunu bir kişilik olan Bihruz Bey'de giyim kuşamına çok fazla itina gösterdiği şu cümlelerle izah edilir: "Mevsimin modasına göre bazen koyu, bazen açık renkte gayet dar elbisesi, bal renginde eldivenleri, ufarak fesi" ve "parlak düğmesi, lacivert setresi, malta renginde açık ve dar pantolonu" (2014: 24) ile Bihruz Bey, Batılı bir görüntü oluşturmaya çalışır. Asri bir kimlik kurgulamaya çalışan Bihruz Bey, seyir yerinde yakasının iç tarafındaki Terzi Mir markası yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan pardösüsü, ziyadesiyle biçimli gösteren Hera işi parlak botu ve gümüş markalı bastonuyla çok dikkat çeker (2014: 19). Züppeliğin genel bir karakteristik özelliği olan moda tutkunluğu bu bağlamda söz konusu tiplerin kılık kıyafet seçimlerini önemli ölçüde etkiler. Giyim kuşam toplumda bir itibar simgesi olarak da görüldüğü için züppe tipler arzuladıkları sosyal statüyü ve saygınlığı kılık kıyafetlerine verdikleri önem üzerinden kazanmaya çalışırlar. Bu yüzden Bihruz Bey de diğer züppeler gibi kılık kıyafet seçiminde özel ve lüks markalar tercih ederek seçkinliğini ve sosyal statüsünü göstermeye çalışır. Bihruz da modaya uygun, şık, pahalı ve asri giyim kuşamı ile kendisine toplumda ayrıcalıklı bir konum atfeder.

Alafrangalığa olan eğilimlerini bedenleri üzerinden yansıtan züppe tipler, farklı görünüşleri ve tarzları ile yaşadıkları toplumdan ayrışırlar. Bu anlamda, toplumun çoğunluğuna benzemeyen züppe tipler, sadece davranış kalıpları üzerinden değil ayrıca kendilerine özel tarzları ile inşa ettikleri asri bedenleri üzerinden de damgalanırlar. Öyle ki toplumda farklı giyim kuşam tarzları ile hemen fark edilen ve kategorileştirilen züppe tipler gibi Bihruz da toplumun/çevrenin dikkatini çekmekten büyük bir haz duyar:

Vapurda bulunan bazı genç beyler Bihruz Beyin tuvaletine, etvarına, kıyafetine başka başka dikkat edip dururlarken bir de beyefendinin Fransızca gazete alması karinesiyle (ipucu vermesiyle) sahte alafrangalardan olmadığını anladıkları gibi gıbtakârane bir nazarla (gıpta eden bir bakışla) beyi baştan ayağa kadar süzmeye başladılar. Bihruz Bey o bakışlardan memnun oldu (2014: 117).

Vapurda gösterişli giyim kuşamı ile dikkat çeken Bihruz Bey, çevrenin kendisini inceleyen bakışlarından rahatsızlık duymaktan ziyade bu ilgiden ve farklılaşmaktan memnuniyet duyan bir tavır içindedir. Nitekim; züppe tipler, şık kostümleri ve aksesuarları ile Batılı bir görünüm kazanmaya çalışırken içinde yaşadıkları toplumun giyim kuşam anlayışından farklı bir tarza büründükleri, alafranga olarak ayrıştırıldıkları

ve fark edildikleri için büyük keyif alırlar. Bihruz Bey de kılık kıyafetiyle toplumdan farklı abartılı bir tarzda olduğu için çevre tarafından da damgalanır. Ancak vapur örneğinde görüldüğü gibi Bihruz, bu damgalamadan rahatsızlık duymaz; aksine çevresi tarafından farklı addedilmek, alafranga bir görüntü oluşturmak ve asri bir kişi etiketi alabilmek uğruna ciddi bir uğraş verir.

Devrin modası olan şık arabalarla seyir yerinde gezmekten çok hoşlanan Bihruz Bey'in esas amacı çevresinin ilgisini ve dikkatini çekmektedir. Bihruz Bey yaptığı seyir gezintilerinde arabasını büyük bir keyifle kullanırken arabasını çarpmak, birilerini ezmek gibi kazalara sebebiyet vermemek için etrafına dönüp bakmaz. “Ancak görmek, bakmak da istemezdi. Çünkü maksad-ı mücerred (tek amacı) arayış ve debdebe (süs ve gösteriş) hususunca araba-güzinan-ı temaşayıyan (seyredilen arabalar) içinde birinciliği ihraz etmekten ibaret olarak bu maksadın husulünde (gerçeklemesinden) ise kendisi tamamıyla emindi” (2014: 24). Bihruz Bey en şık en lüks arabada görülmek, herkesten daha gösterişli addedilmeyi arzuladığı için seyir gezintilerine çıkar. Yani gezme sebebinin altında aslında görülmek isteği yatmaktadır. Bihruz da diğer züppe tipler gibi gündelik hayatında pek çok şeyi görülmek için yapmaktadır.

Giyim kuşamı ile alafranga bir bedene sahip olan Bihruz Bey, eylemleri üzerinden de kurgulamak istediği alafranga kimliği tamamlamaya çalışır. Şık kostümüyle bindiği vapurda taşıdığı yabancı dildeki gazete ile çevresini alafrangalığına inandırmaya çalışır: “Vapur iskeleden ayrılır ayrılmaz beyefendi gazeteyi açtı, baş tarafu-ndan kemal-i dikkatle mütalâaya iptidar etti (büyük bir dikkatle okumaya başladı) ise de artikl dö fondan bir şey anlamıyor, fakat anlar gibi davranıyordu” (2014: 117). Bihruz da Felâtun gibi bilmediği bir lisanı biliyor gibi yapar ve bilgili bir kişilik olarak görülmeye çalışır. Bihruz Bey, gündelik konuşmasına Fransızca kelimeler sıkıştırabilir bunun üzerinden çevresine gösteriş yapabilir ancak yabancı dilde bir gazete okuyacak donanımda olmadığı için ancak okuduğu yazıyı anlamış gibi yapar. Dolayısıyla “züppe de bir taklitçidir. Toplumsal kökenine servetine ya da “şıklığına” haset ettiği kişiyi kölece kopya eder. Züppe kendi yargısına güvenmiyor, yalnızca başkaları tarafından arzulanan nesneleri arzu ediyordur. Bu yüzden de modanın kölesidir” (Girard, 2007:39). Bu bağlamda devrin modası olan marka kıyafetlere ve aksesuarları statü sembolü olarak gören ve bunlara sahip olmanın gururunu duyan Bihruz Bey'in kendisi çevresine karşı son derece kayıtsızken çevresinden büyük bir ilgi görmeyi arzular. Yani pek çok züppe

gibi o da “mış gibi davranır” ve kendisini çevresine karşı bu sahte bir kimlikle tanıtır. Bu sahte kişilikle de çevrenin zihnindeki alafranga kimliğini güçlendirmeyi amaçlar.

Romanda Bihruz, sadece abartılı giyim kuşamı üzerinden değil davranışları üzerinden de züppe tipi olarak aşağılanır. Roman boyunca bilgisizliği, saflığı ile alay edilen Bihruz Bey de Feltun Bey gibi her fırsatta küçük düşürülür. amlıca’da ilk defa şık bir arabada gördüğü Periveş adındaki kadının hafif meşrep bir kadın olduğunu anlamayacak kadar saf bir kişilik olan Bihruz Bey, bu kadına şık olur. İlk gördüğü andan itibaren derin bir aşka tutulan Bihruz Bey’in, Periveş seyir yerinden ayrılırken onu takip etmek, ona yetişmek için eli ayağı birbirine dolanır. Seyir yerinde Periveş’ yetişmek için telaşla arabasına doğru hızlıca ilerleyen/ hareket ederken Bihruz Bey’in bu esnada ortalığı birbirine katması ile komik sahnelere neden olur: “Süslü bir madamanın fistanına bastı yırttı... Biraz daha ötede bir tepisi içinde kahve ve bira götürmekte olan garsona çarptı, tepsiyi yere düşürdü. şişeler kırıldı. Dökülen kahveler, biralar kendisiyle beraber kadın erkek birkaç kişinin daha üstüne başına sıçradı” (2014: 41). Bihruz bu pasajda Feltun gibi sakarlıkları ile ön plana çıkartılır. Geçtiği yerleri birbirine katarak ilerleyen Bihruz Bey, arabasına ulaşsa da Periveş’e yetişemez. Periveş’e yetişmek ğruna çeşitli kazalara sebep olan Bihruz Bey’in çevreye karşı kayıtsızlık içinde kalması, etrafına verdiği zararı önemsememesi umursamaz kişiliğiyle ilişkilendirilebilir.

Aşkı ğruna günlerce acılar içinde kıvranan ve yatalara düşen Bihruz Bey en sonunda Periveş’e mektup yazmaya karar verir. şiirden anlamadığı gibi lisanına da yabancı bir kişilik olarak kurgulanan Bihruz Bey’in, sarışın bir kadın olan Periveş’e “siyeh-erde” (2014: 77) şeklinde hitap etmesi ile bilgisizliği gün yüzüne çıkarılmaya çalışılır. Ayrıca “’pişkin, yosma Periveş’in saf bir melek olduğuna’ kendini inandıran Bihruz Bey ise Periveş’in nezdinde mektubu okunmadan arabadan dışarı atılacak kadar değersizdir” (Moran, 1983: 74). Okuduğu romanların etkisi ile ıstıraplı bir aşkın etkisinde kalan Bihruz Bey, alafranga bir kişilik olan ve yalancılığıyla meşhur olan Keşfi Bey’den Periveş’in tifo olup öldüğünü öğrenir. Ancak Periveş’in tifodan değil de kendi aşkından verem olup öldüğüne inanır. Periveş’in kendisine duyduğu büyük aşktan dolayı aşk hastalığı olarak bilinen vereme tutulduğunu düşünen Bihruz Bey’in; bu düşüncesi gerçek yaşamla ve toplumla olan kopukluğunu gösterir. Periveş’in ölmediğini, Periveş ile karşılaştıktan sonra anlayan ancak bu sefer de Keşfi Bey’in Periveş’in kız kardeşi

olduğuna inandırılan Bihruz Bey, her durumda kandırılmaya/aldatılmaya meyilli saf bir kişilik olarak görülür.

Bihruz Bey, sadece kalem arkadaşı Keşfi Bey tarafından aldatılmaz. Gündelik hayatta muhatap olduğu neredeyse tüm kesim tarafından kandırılıp alay edilir. Öldüğüne inandığı Periveş'i vapura binerken görmesi ve bu vapura yetişemeyince büyük telaş yaptığını gören kayıkçılar, “Gel ağabey! İki çifte gidelim.” “Bana iki çeyrek ver, vapur Köprü'ye varmadan seni Sirkeci'ye çıkaralım” (2014: 164) şeklinde Bihruz Bey'i aldatırlar. Kayığın vapura yetişemeyeceğini düşünemeyecek kadar muhakeme yeteneğinden noksat gösterilen Bihruz Bey, başka bir gün de İzmir'e kalkan vapurda Keşfi Bey'i bulmak ister; ancak yine Bihruz Bey'in saflığından yararlanılır ve gündeliğini doldurmak isteyen kayıkçı tarafından Trabzon vapuruna götürülerek aldatılır (2014: 196). Çok önem verdiği arabası, fabrika sahibinin kendisini aldatması ile bedelini ödediği hâlde borçlu gösterilerek geri alınır. Arabayı kaptırdıktan sonra da Bihruz Bey'in durumu hızlıca kabullenmesi ve gezmeye hevesim kalmadı şeklinde kendini teselli etmesi de dikkatlere değer bir durumdur. Ayrıca kitapçı Vik de Bihruz Bey'in bilgisizliğinden faydalanarak Lamartine'in tüm eserlerini yedi cilt şeklinde ona satar (2014: 294). Bunların yanı sıra Fransızca hocası Mösyö Piyer çıkardığı fazladan masraflarla Bihruz Bey'i her görüşmelerinde sömürmeye çalışır. Bihruz'u sömürmekle yetinmez aynı zamanda onu ciddiye almaz ve değersizleştirir. Okuduğu gazetelerden güncel meseleleri takip eden Mösyö Piyer'in “lakırdı söylerken Bihruz Beyin yüzüne bakması, önünde bulunan sürahiye, Bordo şişesine hitap etmekten ise kaşı gözü hareket eder, eli ayağı oynar bir statüye hitap etmekteki evleviyete mebni (kolaylıktan dolayı) idi” (2014: 50). Mösyö Piyer'in Bihruz Bey'i neredeyse masadaki sürahi ile eş değer görmesi züppe tipinin sadece kendi toplumunda değil, Batı toplumunda da aşağılandığını, damgalandığını ve küçük düşürüldüğünü ortaya koyar niteliktedir. Yani *Araba Sevdası* romanı “Bihruz Bey'i tembel, yüzeyde, sürekli aptallıklar yapan biri olarak tanıtır” (Mardin, 1991: 36) ve damgalar. Bu bağlamda Bihruz Bey züppe tipi olarak hem anlatıcı hem içinde yaşadığı toplum hem de Batı toplumu tarafından itibarsızlaştırılır.

Züppe tipinin özelliklerini değişik vesilelerle dile getiren anlatıcı alafranga bir tip olarak çizdiği Keşfi Bey üzerinden de züppelik tanımını yineler. Anlatıcı, Bihruz için saydığı olumsuz vasıfları, Keşfi Bey için de sıralar. Züppe tipinin vasıflarının ya da

olumsuz özelliklerinin anlaşıldığından emin olmak isteyen bir tavırla hareket eden anlatıcı, züppe tipin özelliklerine sık sık yer verir:

Fengâne (alafranga) süslü gezmek, Fransızca okumak, “Bonjur!, Bonsuvar!, Vuzalle biyen? demek için Beyoğlu’nda adam aramak, Türkçe lâkırdı ederken araya Fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahate, borç etmeye özenmek ve Türkçe’yi edebiyatsız kaba bir lisan addedip (sayıp) bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek (2014: 148-149)

Anlatıcı yazar, roman boyunca bütün boyutlarıyla züppe tipini aktarmaya çalışır. Züppe tipinin fiziksel ve davranışsal özelliklerini detaylarıyla anlatan anlatıcı, züppe tipinin neredeyse bütün özelliklerini Bihruz’a atfeder. Bihruz Bey, romanda sık sık yinelenen züppe tipinin niteliklerini gösterime sunmak, okuyucuya aktarmak için kurgulanmış izlenimini uyandırır. Anlatıcı yazar, kılıktan kılığa soktuğu, aksiyondan aksiyona sürüklediği Bihruz Bey’i romanda züppe olarak damgalarken; Bihruz’un tüm yönleriyle züppeliğin bu olumsuz vasıflarını taşıdığından emin olmak isteyen bir tutum takınır. Bu yüzden romanda züppeliği tanımlayan neredeyse tüm özellikler, Bihruz Bey üzerinden örneklendirebilecek kadar geniş bir kadrajdan aktarılır.

Züppe tipe Bihruz, üzerinden ön yargıyla bakan, bu tipi yargılayan ve aşağılayan anlatıcı yazar, bu olumsuz tavrı romanın sonuna kadar sürdürür. Bihruz’un hata üzerine hata yapması, sürekli kandırılması ve alay edilmesi ancak Bihruz’un bunları anlayamaması vurgulanarak verilir. Bihruz’un, gerçek yaşam idrakinin zayıflığı ve toplumdan kopukluğu roman boyunca kalın harflerle dile getirilir. Züppe tipin hiçbir zaman düzelmeyeceği ve yanlış tutumunu sürdüreceği yargısı ile roman bitirilmesi züppe tipe karşı tutumun değişmeyeceğini gösterir. Bihruz Bey, romanın sonunda öldüğünü zannedip uğruna büyük acılar çektiği Periveş ile karşılaşır ancak kendisine uydurulan yalana inandığı için gördüğü kişiyi Periveş’in ablası zanneder. Aldatıldığını anlayan ve Periveş tarafından da alay edilen Bihruz Bey, gelen arabaya binerek oradan uzaklaşır ve arkasından Periveş ve arkadaşı kahkahalarla gülerler. Roman Bihruz Bey ile alay edinilmesiyle başladığı gibi aynı şekilde züppe tipinin küçük düşürülmesi ile de bitirilir. Bihruz ile aynı bakış açısıyla sunulan bir diğer züppe tip de Şatırzade Şöhret Bey’dir.

Batılılaşmanın yanlış algılanması ve bunun sosyal hayata yansımalarının ele alındığı *Şık* (1889) romanında Batı medeniyetinin “sahte temsilcisi” olan Şatırzade Şöhret Bey de züppe etiketiyle verilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Gençleri, “züppe belası”ndan korumak için kaleme aldığı *Şık* romanındaki Şatırzade Şöhret Bey ana

hatlarıyla Felâtun'u andırır; acayip bir yaratık, bir maskara, bir budaladır" (Gürbilek, 2004: 59). Tanzimat devri romanlarında ele alınan züppelerle büyük ölçüde benzeşen ancak bazı yönleriyle de farklılaşan Şöhret Bey'in, değişen özellikleri anlatıcı yazar tarafından Şöhret Bey'e yapıştırılan farklı damgalarla ortaya konulur. Nitekim; Felâtun ve Bihruz Beyler asil ve varlıklı bir aileden gelmekteydiler. Ancak Şöhret Bey, böyle bir aileden gelmediği için "Şatırzade" unvanıyla asil bir aileye sahip olduğunu düşündürmeye çalışır. Bunun yanında Şöhret'e diğer züppe tipler gibi bırakılan bir miras yoktur. Bu yüzden Şöhret, şık olmanın bir gerekliliği görülen lüks harcamaları yapamaz. Bu lüks ve pahalı kıyafetleri de taklit eder. Şöhret'in ucuz ve kalitesiz kıyafetlerle dış görünümünün çevrede oluşturduğu olumsuz etki, karikatürize edilerek verilir. Bu dış görünüm, ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir.

Züppe tipinin zihinlere kodlanan portresi şu cümlelerle izah edilir: "Şık denilince elinde gantı, cebinde kartı olan, fakat üstünde parası bulunmayan nazenin, hemen bastonuyla, kostümüyle, gözlüğüyle gözlerde canlanır" (2015: 27). Züppe tiplerin toplumsal algısını açıklamaya çalışan anlatıcı, bu tipin "ahlakı bozulmuş, hoppalığı pek artırmış olmakla suçlanarak çevresinde küçük görül[düğünü]" (2015: 27) söyler. Züppe tiplerin, "adi taklitçilikten öteye geçeme[diklerini]" (2015: 27) dile getiren anlatıcı, ayrıca bu tiplerin toplumda uyandırdıkları olumsuz izlenimi ortaya koyar. Şöhret Bey de diğer züppe tipler gibi hem kişilik özellikleriyle hem de bedensel görünümü üzerinden damgalanır. Abartılı giyim kuşamı ile çevrenin dikkatini çeken Şöhret Bey, görünümüyle de toplumdan ayrışır. Şöhret'in şıklığı "bu kelime kötü anlam bakımından ne kadar genişletilebilirse, işte öylesine şıktır" (2015: 27) şeklinde değerlendirilir. Şöhret sadece aşırı moda düşkünlüğü ya da abartı tarzı yüzünden eleştirilmez. Şöhret, toplumda kadın kimliğine has görülen bir görüntüye ulaştığı için de tasvip edilmez. Şöhret'in yüzüne makyaj yapması erkek görüntüsünün kadınsılaştıran bir uygulama olarak görülür. Ataerkil toplumda "efenimel" bir tip kabul görmediği için, Şöhret özellikle dış görünümü üzerinden eleştirilir. Eril kimliğe kodlanan veriler "efeminel" tip ile uygunluk göstermediği için Şöhret, olumsuz çizgilerle betimlenir. "Bir erkek, pudra, düzgün, allık, kırmızılık gibi kadınlara özgü olan süs eşyasını kullanmakta kadınları geçerse onun ahlakından kuşkulabilir" (2015: 27). Şöhret'in kadınsı görüntüsü "ahlaksız" olarak damgalanmasına da neden olur. Züppe bir tip olarak damgalanan Şöhret'in, özellikle kadın kimliğine özgü görülen allık, pudra gibi makyaj ürünlerini uygulayarak "efeminel"

bir tarza bürünmesi sert bir dille eleştirilir. Söz konusu romanda züppe tipin “şık” damgasıyla anılması da bu tipin özellikle görünümü üzerinden aşağılanacağına işaret olarak görülebilir. Diğer züppe tipler gibi bir sermayesi olmayan Şöhret’in, şık görünmek uğruna verdiği çaba ise şu cümlelerle özetlenir:

İşte bizim Şatırzade böyle korsali, pudralı şıklardandır. Modaya pek meraklıdır. Fakat varlık bakımından de öyle ünlü terzilerin dükkânlarına yanaşacak durumda olmadığı için sokak içlerinde, تنها yerlerde çalışan sünepe terzilerin başlarına bela olurdu. Çünkü bir pantolona, biçilip dikilme hakkı üç çeyrek meciyeden fazla vermez, hem de pantolonu bacağına giydikten sonra ünlü Mir’in makasındaki ustalığı bunda göremediği için zavallı terziye söylemediğini bırakamaz. Nihayet getirdiği kumaşı ziyan etmiş olduğunu söyleyerek üç çeyreğin yüz parasını daha kesmeye kalkışır (2015: 28).

Bu pasajda, Şöhret’in Felâtun’dan, Bihruz’dan ve Senai’den ayrıştığı gözlemlenir. Bu züppelerin lüks tüketimleri için maddi kaygıları yoktur, ancak Şöhret, ciddi bir parasızlık içindedir. Buna rağmen; züppeliğin gerekliliğini yerine getirme çabasından vazgeçmez. Züppe tipler için üstünlük vesilesi sayılan terzi Mir’den giyinmek Şöhret Bey’in maddi yetersizliğinden dolayı pek mümkün değildir. Felâtun Bey ve Bihruz Bey’in babalarından kalan servetleri; terzi Mir’den giyinmelerini ve gösterişli tüketimleri için ciddi sermaye sağlarken Şöhret Bey’e bırakılan bir miras söz konusu değildir. Bu bağlamda, Şöhret Bey diğer züppe tipler gibi mirasyedi olarak damgalanamaz.

Felâtun ve Bihruz Beylerde olduğu gibi Batılılığı şekilcilik ve gösteriş üzerinden sürdürmeye çalışan Şöhret Bey’in elinde onlar gibi bir tüketecek mirası yoktur. Bu yüzden de Batılı hayata katılmak için başka maddi kaynaklara ve önlemlere ihtiyaç duyar. Bu durumu mahalle terzilerinden devrin ünlü Mir markasındaki ustalığı beklemekle telafi etmeye çalışır. Modaya tutkunluğu diğer züppe tiplerden daha da öteye taşıyan Şöhret Bey, dar giyinmenin moda sayılması ile “Şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki, öteki şıklarınki gerçekten onun kostümünün yanında bol kalır. Yakalıkların enileştğini görünce, ertesi gün kulaklarının uçlarına değecek kadar enli bir yakalık diktirip takar” (2015: 28). Taklitçiliği ve aşırılığı ile tuhaf bir görüntüye erişen Şöhret Bey, bu benzeme merakından “benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her ne ise onun pek aşırısını yaparak âleme gülünç olur” (2015: 28). Şöhret, dapdar kostümü ve abartılı tarzı ile toplumun küçümseyici bakışlarına maruz kalır. Ancak; diğer züppe tipler gibi çevrenin alaycı bakışlarından rahatsızlık duymaz aksine; “işte bugünkü kıyafet ve süsümün olgunluğu halk üzerinde etkisini gösterdi. Herkes kostümüme, güzelliğime, hayran oluyor” (2015: 28) diye sevinir. Aşırı taklitçi tarzıyla şık ve zarif bir görünümünden uzak olan Şöhret

Bey'in gülünç tarzı romanda, "Deli Corci'ye" (2015: 29) benzetilir. Buna rağmen Şöhret Bey bu gülünç halleriyle toplumsal kodlara aykırı bir kişilik olarak görülmekten ve işaret edilmekten hoşnutsuzluk duymaz. Çevrenin kendisine yönelttiği alaycı bakışları olumlu değerlendirir. Yani; Şöhret, tıpkı Felâtun ve Bihruz gibi toplumda hedef gösterilmeyi ya da damgalanmayı olumsuz bir durum addetmez. Kendisine çevrilen aşağılayıcı bakışları beğenilmenin ve ilgi görmenin bir yansıması olarak görür. Nitekim toplumda fark edilmiş olmanın hazzını yaşayan Şöhret Bey, toplumda görünürlüğü üzerinden kendisine ayrıcalıklı bir değer atfeder.

Şöhret Bey için de Beyoğlu âlemlerinin birinde görünür olmak ve burada bir sevgili yapmak alafrangalığın esaslarından biridir. Madam Potiş, adındaki metresi "genelevlerinin pek çoğundan" (2015: 31) kovulacak kadar kötü bir tip olsa da Şöhret Bey için akıcı Fransızca konuşan bir kadın ile birlikte olmak toplumsal bir statü sembolüdür. Nitekim, "'statü sembolü' ve 'itibar sembolü' 'itibar, onur ve rağbet edilesi bir sınıfsal konum'a işaret eder ve damga sembollerinin zıddı bir mana içerir'" (Goffman, 2020: 80). Metresi ile arasındaki "sevgi bağının" para olduğunun farkında olan Şöhret Bey "Fransızca konuşan metresini koluna takıp da Beyoğlu'nun kendi gibi şıklara mahsus yerlerinde dolaşmayı kendine en büyük şeref say[dığı]" (2015: 31-32) için Madam Potiş için her türlü fedakârlığı yapar. Avrupaî sevgilisi ile Beyoğlu'nun lüks mekânlarında eğlenmeyi sosyal statü olarak kabul eden Şöhret Bey, diğer mirasyediler gibi saçacak, hesapsızca harcayacak parası olmadığı için ihtiyaç duyduğu paranın teminini ahlaka mugayir bir davranışla temin etmekten çekinmeyecek kadar ileriye gider. Dolayısıyla "saf, budala, mirasyedi, bencil" olarak damgalanan Felâtun, Bihruz, Senai gibi züppe tiplerden farklı olarak Şöhret, ayrıca "hırsız" yaftasını alır.

Şöhret, arzuladığı Batılı görünüme erişebilmek ve sevgilisi ile Batılı, lüks mekânlara gidebilmek için "annesinin elmas küpelerini çalıp satmak ve böylece muhtaç olduğu parayı sağlama[ya]" (2015: 31) çalışır. Annesinin elmas küpelerini çalarak hırsız olarak da damgalanan Şöhret Bey, bu hareketiyle züppe tipine yeni bir damga daha yapııştırılmasına sebep olur. Şöhret, bu hırsızlık suçunu Maşuk Bey'in evinde misafir edildiği gece arkadaşlarının değerli eşyalarını çalarak devam ettirir. Şöhret üzerinden züppe tipin mirasyedi damgasının silindiği de ortaya koyulur. Gösterişçi tüketim için hâli hazırda parası olmayan ve para kazanma becerisinden de yoksun olan Şöhret Bey, hırsızlık yaparak alafranga âdetlerini sürdürmeye çalışır. Madam Potiş ile beraberliğini

sürdürmek ve Batılı adetlere uygun olarak giyinmek, gösterişli mekânlara gitmek için annesini soyup hırsız damgasını alan Şöhret Bey, züppe tiplerin daha önce deneyimlemediği kriminal bir suça bulaşır.

Şöhret, her ne kadar kriminal bir suça bulaşarak diğer züppelerden ayrılrsa da onlar gibi saf ve komik hâlleri devam eder. Şöhret Bey de diğer züppe tipler gibi roman boyunca türlü vesilelerle komik duruma düşürülür. Şöhret Bey'in içine düştüğü trajikomik hâller ile alay edilir. Madam Potiş'i koluna takıp Beyoğlu'nda boy göstermek ve eğlenmek isteyen Şöhret, Avrupaî insanlarda görüp hayran olduğu bir köpeğin eksikliğini hisseder. Batıyı sadece kabukta taklit eden Şöhret, moda hâline gelen köpek gezdirmeyi Madam Potiş'e romantize ederek anlatır. "Eksiğimiz, sokağa çıktığımız vakit zinciri elimizde, kâh arkamızda sıra bizi izler, kâh ton ton önmüze geçer, hoş bir köpeğimizin olmamasıdır" (2015: 33) Batılı insanlarda gördüğü her şeyi akıl ve bilinç süzgecinden geçirmeden öykünen Şöhret Bey, metresi Madam Potiş'in sokaktan aldığı köpeğin çok özel bir cinsten olduğuna hemen inanır. Drol isimli sokak köpeğinin Şöhret ve Madam Potiş'e katılması ile aksiyondan aksiyona sürüklenirler.

Batılı hayatın sözde temsilcisi Şöhret Bey, Madam Potiş ve köpekleri Drol ile eğlenmeğe giderken; köpekleri Drol, geçecekleri mahallenin köpeklerinin saldırısına uğramamak için yürümek istemez. Drol'un bu inatçılığı ile Şöhret ve Madam Potiş, çevrenin dikkatini köpekleriyle birlikte üzerlerine çekerler. Sokak köpeği olan Drol'a giydirilen al başlık ile cins köpeği süsü verilse de bu yalana sadece Şöhret Bey inanır. Şöhret Bey'in abartılı giyimi ve köpeğe giydirilen başlık ile oluşan tuhaf görüntüyle çevrenin alaycı bakışlarını celp ederler. Zira "Seyirciler Şık'ın kıyafetiyle köpeğin al başlığını görerek anlamlı gülümsemelere başla[rılar]" (2015: 38). Etrafa toplanan kalabalığa bir de iki sarhoş külhanbeyinin eklenmesi ile aksiyon artar. İki sarhoş külhanbeyin, Drol'un sokak köpeği ve tazı olduğu üzerine iddiaya girmeleri, Drol'un sokak köpekleri tarafından kısıtılması ile artan hengame gerilimli sahnelerle sebep olur. Bir anda kaosa dönen olaylar üzerine polislerin gelmesi ile başlayan yanlış anlaşılmalara olay yeri panayır alanına döner. Yaşananları büyük bir merakla izleyen kalabalık, büyüyen olaylar sonrası gelen polisler, iki sarhoşun tartışması ve sokak köpeklerinin Drol'a saldırmak için toplanması ile kaosa dönen ortamdan Şöhret Bey, metresi Madam Potiş ve köpekleri geçen bir arabaya binerek hızlıca uzaklaşır.

Şöhret Bey ve Madam Potiş sokakta geçirmiş oldukları felaketten kurtulup lüks bir mekâna giderler. Madam Potiş “soyulmaya elverişli Şöhret gibi akılda bir av yakalarsa çok masrafa sokmak için çoğu zaman Perdriks’in lokantısını seçer” (2015: 42). Lokantacı ile iş birliği yapan Madam Potiş, oraya götürdüğü müşteriler için payını Perdriks’ten alır. Dolayısıyla Şöhret Bey, Madam Potiş’in gözünde de sömürülmeye açık, saf bir tiptir. Bu anlamda Şöhret Bey’in alafrangalık zaafından faydalanan Madam Potiş, Şöhret Bey’e alafrangalığı ileri sürerek her istediğini yaptırır. Gittikleri lüks lokantada yaşadıkları aksiyonlu akşamı unutmayı arzulayan Şöhret Bey ve Madam Potiş burada daha beter felaketler yaşarlar. Köpekleri, Drol’un lokantada neden olduğu ziyanın maddi bedeli Şöhret Bey’den alınarak olay kapatılır. Annesinden çaldığı küpelerin tamamı ile bu maddi hasarı karşılayan Şöhret Bey’in haydan gelen parası huya gider.

Aksiyonlu gece yaşanan bu olaylarla sınırlı da kalmaz. Beş kuruşsuz kalan Şöhret Bey, geceyi metresinde geçirebileceğini düşünerek kapısına gider. Orada ise ev sahibesinin kapısını üst üste çaldığı için ev sahibesinin hakaretlerine maruz kalır. Ev sahibesi kendisini Şatırzade diye tanıtan Şöhret Bey’e “Katırzade Eşekzade” (2015: 62). şeklinde kinayeli bir üslupla hitap eder. Şöhret’in unvanıyla dalga geçen ev sahibesi bununla da yetinmeyip Şöhret Bey’in üzerine kömür tozu boşaltır. Üst üste yaşadığı felaketler ile bir de yüzüne kara çalınan Şöhret Bey, çaresizce Madam Potiş’in evinden uzaklaşır. Romanda Şöhret sadece anlatıcı tarafından aşağılanmaz, bu görevi romanın diğer karakterleri de üstlenir. Şöhret, neredeyse bütün davranışlarıyla toplumda yadırganır, aşağılanır ve alay edilir. Şöhret’in bulunduğu neredeyse bütün mekânlar ve ortamlar kaosa döner. Bu trajikomik hâllerin panayırı andıran gülünç sahnelerinde Şöhret, çevreyi güldüren “cüceleri” andırır. Şöhret’i karikatürize ederek anlatan anlatıcı, bununla da yetinmez. Züppe tipin, Şöhret özelinde toplumdaki itibarsızlığını göstermek için başından aşağı kömür tozu boşaltılır. Bu kömür, toplumun ötekisi konumunda olan Şöhret’in yüzüne çalınan karayı temsil eder. Şöhret’i pek çok olumsuz özellikle damgalayan anlatıcı, bu kadarıyla yetinmez ve kurguya Şöhret’in cahilliğini ve “ahlaksız kişiliğini” gösterecek olaylar ile devam eder.

Geceyi tesadüf ettiği Maşuk Bey’in evinde devam eden Şöhret Bey, orada bulunan kişilerle girdiği tartışmalarla bu sefer de bilgisizliği, taklitçiliği ve özentiliği hâlleri üzerinden küçük düşürülür. Kitap okumayan, duyduğu pek çok bilginin doğruluğunu ya da yanlışlığını sorgulamayan ve girdiği ortamda bu bilgileri kullanmaya çalışan züppe

tipin, yüzeysel ve bilgisiz kişiliği Şöhret Bey üzerinden tartışmaya açılır. Şöhret Bey, başkalarından duyduğu safsataları Maşuk Bey’e ve konuklarına büyük bir bilgiçlikle aktarmaya kalkar ve komik duruma düşer. Mösyö Kamber diye Batılı bir yazarın “Kadınların Başparmağı” adlı ilginç kitabındaki felsefe şiir olmak üzere paylaştığı satırlar ile “saçmasapan şeyin daha ilk satırlarında” (2015: 77-81) kahkahalar başlar. Batıdaki araştırmalardan örnekler vererek bilgiçliğini ispatlamaya çalışmaya devam eden Şöhret Bey, sülüğün kansızlığa iyi geldiğini savunan ilginç çalışmalardan bahsederek herkesi şaşırtır ve güldürür. Anlatıcı yazar, Şöhret Bey’in etrafına bilgiçlik taslayarak kamufle etmeye çalıştığı sahte kişiliğini araya girerek deşifre eder ve Şöhret’i daha da itibarsızlaştırır:

Şöhret gibi gayet az Fransızca bilen Şıkların güçleri Avrupa fen ve edebiyat kitaplarından bir şeyler anlamaya elverişli değildir. Bunlar böyle birahane arkadaşları bulunan Frenklerden aldıkları bilgiyi kendi inceleme eseriymiş gibi bir çalımla ona buna satarlar. Bazen de bu gece Şöhret’te olduğu gibi foyaları iyice meydana çıkar. Budalalıkları, tuhaflıkları belgelenir (2015: 83).

Şöhret’i budala olarak gören ve aşağılayan anlatıcı, Şöhret’in cahilliği iyice anlaşılınca kadar bu sahneyi devam ettirir: “Yine bir akşam Şık’ımız bir alay Frenklere karşı habersiz maskaralık görevini yapmaktayken söz bir aralık edebiyata geçer” (2015:79). Konukların Batı Edebiyatına vakıf olduğunun farkında olan Şöhret Bey, Doğu Edebiyatında seçkin bir edip olduğunu iddia etse de lafın Batı Edebiyatına getirilmesi ile “bir –iki sözde, Şöhret’in Avrupa edebiyatında pek zavallıca bilgisizliği ortaya çıkar” (2015: 79). Şöhret, bilgisizliği, tuhaflığı, budalılığı, hırsızlığı ile olumsuz bir kişiliğin neredeyse bütün vasıflarıyla nitelendirilir. Bu olumsuz özellikler kurgu içinde değişik örneklerle defaatle tekrarlanır. Şöhret’in Osmanlı aydınının ideal genç örneğinin dışında kaldığı kalın çizgilerle belirtilmeye çalışılır. Şöhret, özelinde züppe tipin toplumda kabul görmediği, istenmediği ve onaylanmadığı anlatılmaya çalışılır. Kurgu boyunca benzer olumsuz nitelemeler ile damgalanan Şöhret’in hakkında kesin ve katı hükümler verilmesi ya da Şöhret’in bütünüyle olumsuz çizgilerle anlatılması ile okuyucuya önemli bir mesaj verilir. Züppeliğin toplumda etkili bir damgalanma nedeni olduğu anlatılmaya çalışılır.

Romanın sonunda arkadaşlarını soyduğu parayla Tepebaşı’nda dans hocası Mösyö Tirel’in Şöhret Bey’e ve Madam Potiş’e çekirge oyununu öğretme isteği ile Şöhret Bey ile alay etmesi, Şöhret Bey’in ise her şeyden habersiz verilen tüm komutları yerine getirmeye çalışması komik sahnelerle sebep olur. Mösyö Tirel’in direktifleri ile daha

yükseğe zıplamak isterken havuza düşen Şöhret Bey ve Madam Potiş'in o sırada etrafa saldıran köpekleri Drol'un vurulması ile büyük bir kargaşa çıkar. Bunun üzerine polisler gelmesi üzerine; renkli ve komik sahneler ortaya çıkar. Yaptığı hırsızlığın ortaya çıktığını zanneden Şöhret Bey'in polisler ifade verirken her şeyi yanlış anlaması ve birbirinden alakasız cevaplar vermesi hem şüphe uyandırır hem de Şöhret'i gülünç duruma düşürür. Dolayısıyla söz konusu roman "şık tipini bütün cepheleriyle okuyucuya tanıtan çeşitli komik anekdotlardan meydana gel[ir]" (Kerman, 2009: 137). Özellikle romanın son sahnelerinde, yaptığı hırsızlığın ortaya çıktığını zanneden Şöhret'in paniğe kapılıp tuhaf davranışlar sergilemesi ile bu komik sahneleri zirveye taşır.

Şöhret'i kurgu içinde pek çok olumsuz özelliği üzerinden damgalayan ve komik duruma düşüren anlatıcı, bu tipin olumsuz kişiliğini farklı yöntemlerle ispata çalışır. Batıyı taklit eden ve sadece olumsuz özelliklerine öykünen züppe tiplere söz konusu romanda doğrudan ön yargıyla yaklaşılr. Romanın sonunda züppe tipe, toplumun ön yargıyla yaklaşma sebebi de açıklanır. Züppeyi, Şöhret özelinde kötücül bir tip olarak yansıtan anlatıcı, "alafrangadır diye Avrupa'da ne kadar ayıplanacak şeyler varsa onları taklit edeceğinize biraz da iyilikler tarafını yapmaya gayret etseniz ya!" (2015: 77) cümlesiyle bu tipe karşı olumsuz yaklaşımının altında yatan sebebi açıklar. Şöhret Bey, üzerinden tüm züppelere gönderme yapan anlatıcı, bu tipin Batının sadece olumsuz özelliklerine öykündüğü için suçlar. Batının bilimini ve diğer gelişmiş özelliklerine sırt çeviren ve Batının sadece giyim-kuşam modasına, modern yaşamına ve kültürel özelliklerine özenen züppe tip, özüne ve kültürüne sahip çıkamayan bir düşünceye yaslanılarak damgalanır. Bu yüzden de Batılı yaşam tarzına ve âdetlerine düşkün bir tip olarak çizilen Şöhret Bey, hayran olduğu Batı kültürüne özenmesi ve bu kültürü taklit etmesi eleştirel ve mizahi bir tavırla verilir. Yüzeysel Batılılaşmanın temsilcisi konumunda olan Şöhret Bey, roman boyunca komik durumlara düşürülerek karikatürize edilerek verilir. Abartılı giyim kuşamı, alafranga davranış kalıpları ve moda tutkusu/merakı ile neredeyse her yönü ile tanıtılan Şöhret Bey'in olumsuz bir kişilik olarak sunulmasına ek olarak anlatıcı doğrudan kurguya müdahil olur ve Şöhret ile ilgili yaptığı değerlendirmelerin gerçekliğine değinir. Anlatıcı, okuyucuya hitaben; damgaladığı Şöhret'in kötücül bir tip olduğunun kurgu olmadığını söyler. Farklı perspektiflerle sunduğu Şöhret Bey'in örneklediği tüm kötü özelliklerinin gerçek olduğu bilgisini ise şu cümlelerle dile getirir: "Ey okuyucu! Şık'ın bu bilgisizliğini, bu aptallığını

romancının muhayyilesinde canlanmış bir abartma olarak kabul etmeyiniz. Ben bu satırları hayalimden yazmıyorum. Modelim, görüp işittiğim gerçeklerdir” (2015: 80). Bu cümlelerle anlatıcı, Şöhret ile ilgili bütün anlattıklarının gerçek olduğunu doğrudan söyleme gereği duyar. Aydın tipin, roman özelinde ise anlatıcının, züppe tipine karşı olumsuz bakış açısını ortaya koyan bu pasaj, damgalamanın nasıl gerçekleştiğini ve gerekçelerini ortaya koyar. Toplumun ahlaki kaidelerine uymadığı için tasvip edilmeyen Şöhret’in yaptıklarının bedelini öder. Romana “sonsöz” bölümü eklenerek Şöhret Bey’in hapse girdiği ve yaptıklarının cezasız kalmadığı bilgisi ile de pek çok romanda gelenek hâline gelen züppe tipin trajik sonu aktarılır.

Züppe tip, inceleme konusu olan romanlarda benzer bakış açısıyla ele alınır. Kurgu boyunca değişik vesilelerle küçük düşürüp aşağılanırlar. Özellikle Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi Gürpınar, züppe tipini eleştirdikleri eser sayılarının çokluğu ile ön plana çıkarlar. Çok fazla roman kaleme alan bu iki yazar, romanlarında sıklıkla züppe tipini ele alırlar. Ahmet Mithat Efendi’nin popüler romanda açtığı yolu takip eden Hüseyin Rahmi Gürpınar, toplumsal meseleleri eleştirel ve mizahi bir tarzda romanlarında işlemesiyle dikkat çeker. Servet-i Fünun romanının ön planda olduğu devirde Hüseyin Rahmi Gürpınar, sosyal tenkit anlayışı ile hareket eder. Hüseyin Rahmi Gürpınar, yazarlık hayatında örnek aldığı “Ahmet Midhat Efendi’nin gündelik hayat, toplumsal değişim, modernleşme tecrübeleri, mikro ekonomi, alafangalık ve geniş bir coğrafyayı içeren roman anlayışını devam ettirmiş ve natüralizmden etkilen[ir]” (Öner, 2019: 134) Toplumun aksayan yanlarını romanlarının kurgusuna taşıyan yazar, genellikle “anormal ve gülünç durumda olan karakterleri” ele alır. Anormal özelliklere sahip olan bu karakterler yaratılıştaki anormallikle “(aptallık, cinsî sapıklık, aşırı ihtiras, şöhret düşkünlüğü...)” bir kısmı da kültürel seviyesindeki anormallikle” (ümmilik, cahillik, aşırı dinî taassub, bâtıl inanışlara bağlılık, Orta Çağ zihniyeti, Batı medeniyetinin sahte temsilciliği-züppelik-...)” (Akyüz, 2017: 142) ön plana çıkan tipler romanlarında gülünç duruma düşürülüp damgalanırlar. Toplumsal meseleleri duyarsız kalmayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, özellikle Batılılaşmanın sahte temsilcisi olarak gördüğü züppe tipleri, doğrudan olmasa bile dolaylı olarak çoğu romanında eleştirel bir tavırla ele alır. Yazarın, züppe tipi dolaylı olarak işlediği romanlarından biri de *İffet*’tir.

Yoksullukla mücadele etmeye çalışan bir ailenin trajedisinin anlatıldığı *İffet* (1897) romanında toplumun züppe algısına dair önemli ipuçları sunulur. Giyim kuşamları

ve davranış biçimleri ile hemen dikkat çeken sözde alafranga tipler neredeyse her mekânda ayırt edilebilecek ve hemen züppe olarak damgalanacak kadar belirgin özelliklere sahiptirler. Adı geçen romanda bir hastasını muayeneden gelen Doktor N. Tramvayda karşılaştığı sözde Batılı tipi şöyle tasvir eder:

Yanıma bir şık tesadüf etti. Ama nasıl şık? Tam züppe! Arada sırada yüzüme bakıp çehresini ekşitmeye başladı. Ben bu münfailane bakışların sebebini anlayamadım. Meğerse beyim üzerimdeki kokudan rahatsız oluyor imiş. Nihayet bir zarafet taslamak üzere başını bana çevirip o pudralı yanaklarıyla çin-i cebin göstererek dedi ki, 'Doktor değil misiniz, seyyar hastaneye benzersiniz. Üzerinizin neşrettiği bu keskin asit fenik kokusu yalnız mikropları değil, yanınıza tesadüf etmek bedbahtlığına uğrayan insanları da öldürecek! (2018: 47).

İffet romanında da züppe tipine *Şık* romanında olduğu gibi “efemine” vurgusu yapılır. Kendilerini çevredeki herkesten üstün gören özgüvenli hâllerine ve herkese tepeden bakan tavırlarına bu romanda da işaret edilir. Toplumsal normlara hem davranışsal hem de fiziksel görünüm olarak uymayan züppe tipler, bulundukları toplumda hemen fark edilecek kadar aykırılık teşkil ederler. Bu bağlamda romanda toplumla uyuşmayan bu tiplerin, yapmacık hâl ve hareketleri ve aşırıya kaçan görünümleri ile çoğunluk gruptan nasıl hemen ayırt edildiklerine dair önemli veriler sunulur. Toplumun çoğunluğundan ayrılan bu tipler, çevre tarafından kategorileştirip toplumsal sınırların dışına itilirler. Çünkü bu züppe tipler, tahayyül edilen ideal alafranga tiplere uygunluk göstermezler. İdeal alafranga kalıplara sığmadıkları için toplumdan dışlanan züppe tipler, aşağılayıcı bir üslupla kurguya taşınırlar. Buna karşın, Batılılığı doğru şekilde algılayan ve tatbik eden alafranga tipler de inceleme konusu olan romanlarda ele alınırlar. Bu tipler ise ideal ben’i temsil ettikleri için yüceltici bir tavırla yansıtılırlar. Bu romanlardan biri olan *Salon Köşelerinde* Batılılığı özümserken, kendi değerlerini koruyan Şekip, ideal bir kimlik olarak verilir.

Safveti Ziya’nın 1898 yılında Servet-i Fünun dergisinde tefrika ettiği *Salon Köşelerinde* romanı devrin siyasi atmosferine uygun görülmediği için ancak 1912 yılında kitaplaştırılır. Romanda alafranga bir tip olan Şekip’in, İngiliz asıllı Lidya ile tutkulu aşkı konu edinilir. Diğer alafranga züppe tiplerin aksine Şekip, çok iyi dans eden, Fransızca konuşan, köklerini inkâr etmeyen ve yabancı aileler arasında göze batmayacak kadar Batı kültürüne vakıf bir tip olarak kurgulanır. Bu bağlamda Şekip anlatıda diğer züppe tipler gibi damgalanarak ya da küçük düşürülerek anlatılmaz. Batılılığı ölçülü bir şekilde benimseyen ve millî değerlerini her fırsatta yücelterek köklerinden de kopmadığını ispata çalışan Şekip, ideal alafranga bir tip olarak gösterime sunulur. Bu bağlamda; Batılılaşma

teşebbüsleri ile Tanzimat Devri romanlarından itibaren kurgu metinlerde sık sık vurgulanan ideal alafranga tip, Şekip ile ete kemiğe büründürülür. Ancak Şekip aydın kesimin arzuladığı şekilde Batılılaşsa da içinde çok büyük huzursuzluk yaşar, karamsar bir ruh haline bürünerek girdiği ortamlarda eksiklik duygusuyla mücadele eder. Her durumu kendi aleyhine yoran Şekip, karamsar bir tip olarak aktarılır. Züppe tipinin “aşağılanma kompleksini” Şekip de çok derinden hisseder ancak diğer züppe tipler gibi bu duyguyu bertaraf etmekten ziyade karamsarlığını içine atar ve içe dönük, marazi bir kişilik olarak hayatını sürdürür.

Beyoğlu’nun eğlence salonlarının müdavimi olan Şekip, şık giyim kuşamı ile Batılı bir görünüme sahiptir. Batıyı taklit etmeye çalışırken abartıya kaçarak şıklıktan ve zariflikten uzaklaşan pek çok züppe tipin aksine Şekip, yakın temasa geçtiği Batılılara karşı kılık kıyafetine ve tavırlarına millî değerlerini en iyi şekilde temsil etme sorumluluğuyla çok fazla önem verir. Davet edildiği bir baloya katılırken; “Büyük bir itinayla giyindim. Ne yapayım. Böyle yerlere gidildiği zaman isterim ki bizler de, Türkler de zarafetimiz, tavırlarımız, duruşumuz, terbiye ve nezaketimizle nazarıdikkat çekelim” (2015: 43) şeklinde taşıdığı sorumlulukla kıyafetine ve davranışlarına nasıl özendiğini izah eder. Batılı ailelerin düzenlediği balolara, çay partilerine katılan Şekip girdiği ortamlarda içinde yetişmediği kültüre uyum sağlamak için çok büyük bir çaba sarf eder. Ancak yine içinde doğmadığı kültüre adapte olma konusunda çok büyük endişe duyar. Şekip “böyle senelerden beri, çocukluktan beri cemiyet içinde yetişip büyüyen... Bu yaşayışa, bu tavra, duruşa, doğuştan, soydan sahip olan bu adamlarla, bunların zarafetiyle mücadele etmek nasıl kabil olacak?” (2015: 36) cümleleriyle Batılıların zarafetine yetişemeyeceğinden duyduğu derin hüznü dile getirir. Şekip bilinçli bir Batılılaşma modeli amaçlar. Batılılığı sadece kılık kıyafete, moda indirgeyen ve kabukta Batılılaşan pek çok züppe tipe, “senelerce bu siyah elbise giyilmeyince, bu beyaz boyunbağı bağlanmayınca, bu zarafet, bu tabii zarafet, bu sadelik içindeki fevkalade zarafet nasıl hâsıl olurdu?” (2015: 36) cümleleriyle gönderme yapar. Bu bağlamda; Batılı giyim kuşamı ve kültürün hemen benimsenemeyeceğini dile getirir ve Batı kültürünün ve moda anlayışın özümsemeden tatbik edilmesini eleştirir. Eğlence salonlarından bir araya geldiği Batılılar karşısında bütün çabasına rağmen kendisini, “aciz” ve “pek eksik” gören Şekip “üstünden başı[n]dan ve noksan zarafeti[n]den utanı[r]” (2015: 36). Şekip, diğer züppe tipler gibi şık giyimiyle çevresi üzerine tahakküm kurmak için çabalamaz; aksine

bütün şıklığını ve özenli kılık kıyafetine rağmen içine doğmadığı kültürün modasına karşı kendisini eksik görür.

İnceleme konusu olan pek çok romanda tespit edildiği üzere züppe tiplerin eksik ya da abartılı özellikleri çoğu zaman anlatıcı ya da karakterler tarafından ön plana çıkartılıp eleştirilir. Pek çok züppe tip toplumda suni kişilikleri ile “bayağı” bulunur ve bu özellikleri ile damgalanarak aktarılırlar. Ancak züppe tipler ise çoğu zaman çok büyük bir özgüvenle hareket edip çevrede bıraktıkları olumsuz intibai önemsemeden hareket ederler. Şekip ise bu züppe tiplerden pek çok özelliğiyle kıyaslanamayacak kadar ileride olsa bile kendisini beğenmez. Pek çok züppe tip, kurgu metinlerde anlatıcı tarafından damgalanıp ötekileştirilirken; Şekip ise etrafını saran Batılı çevreden kendi kendisini ayırtıp ötekileştirir. Gittiği balolardaki çoğunluk olan Batılılar karşısında sürekli hata yapmaktan çekinen Şekip, bulunduğu ortamlarda kendisini “yabancı” hisseder. Gülünç duruma düşmemek için sürekli kendi içerisinden büyük bir stres yaşayan Şekip, özgüvensiz bir kişilik olarak kurgulanır. Baloda bulunduğu süre zarfında içten içe kendisiyle cedelleşen ve iç dünyasında çevredeki duruşunu, tavırlarını tartışan Şekip marazi bir ruh haliyle tasvir edilir. Romanın “balo salonlarında uzayan ve bir süre sonra okuyucuyu sıkan bölümleri Şekip’in bu durumunu, alafranga züppe tipini, silikliğini, özgüven eksikliğini sergilemeyi desteklemek için kurgulanmış gibi görünmektedir” (Somuncuoğlu Özet, 2020: 341). Şekip’in bu hastalıklı ruh hali sayfalar süren tasvirler aktarılır.

Pek çok züppe tipin çevresine karşı defalarca gülünç hâllere düşmesine rağmen, takındıkları umursamaz tavrın aksine Şekip, takıntılı bir kişilik olarak nitelendirilebilecek kadar çevresini ciddiye alır. Gittiği baloda dans ettiği kadının yanlış hareket edip dansı karıştırması Şekip’i çok utandırıp mahcup eder. Felâtun’un İngiliz ailesinin evindeki dansının gülünçlüğüne rağmen; etrafına karşı lakayt bir tavır sergiler. Buna karşın; Şekip ise çok iyi dans eder ancak dans partnerinin küçük hatasından bile çok büyük rahatsızlık duyar. Partnerinin umursamaz tavırları karşısından içi içine yiyen Şekip “Lakin herkese karşı gülünç oluyoruz, matmazel” (2015: 43) sözüyle çevrede bıraktığı intibai ne kadar önemsedığını ortaya koyar. Bu bağlamda kılık kıyafetleri ve acemi davranışları ile alay edilen ve gülünç bulunan züppe tipine karşın, Şekip ideal alafranga tipi ortaya koyar.

Şekip, Batı'yı hem şekilsel olarak hem de kültürel olarak benimser. Batı kültürüne bütüncül yaklaşan Şekip, kendi millî değerlerini de koruyarak arzu edilen Batılı tipi temsil eder. Beyoğlu'nun dans salonlarında Batılı nezaket ve görgü kurallarını çok iyi bir şekilde yerine getirir: “Genç madamların eğildim ellerini öptüm; matmazellerin ellerini sıktım” (2015: 43). *Mürebbiye* romanında Batılı bir şekilde Anjel'i selamlamaya çalışırken çok fazla eğilen ve komik duruma düşen Amca Bey'in aksine Şekip, Batının selamlama olmak üzere nezaket kurallarının pek çoğuna vakıf olduğunu gösterir. Şekip bunların yanı sıra insani değerleri ve ahlak anlayışı ile de örnek bir kişilik olarak gösterilir. Batılı yaşama erişmek için hırsızlık yapmaktan bile çekinmeyen Şöhret ve Meftun gibi “ahlaksız” olarak damgalanan züppe tiplerin aksine Şekip, on üç yaşında bir küçük kızın para karşılığı bedeninin kullanılmasına kayıtsız kalamayacak kadar yüce ve ahlaki değerlere sahiptir. Dolayısıyla giyim kuşamı, davranış kalıpları, bilgisi ve yeteneğiyle Şekip diğer alafranga tiplerden farklı olarak kurgulanır. Bilgisizlikleri, abartılı kılık kıyafetleri, taklitçilikleri ve hoppa kişilikleri ile anlatıda komikleştirilen ve alay edilen züppe tipler pek çok olumsuz sıfatla farklı özellikleri üzerinden damgalanırken; Şekip, bütün bu olumsuzluklardan sıyrılmayı başarıp idealist bir kişiliğe kavuşturulur. Ancak; bu idealist benliğe karşın Şekip, roman boyunca yaşadığı iç huzursuzluk ve marazi kişiliğiyle “kötücül entelektüel” bir kişiliğe dönüşür. Berna Uslu Kaya'nın Şekip'in “kötücül entelektüelliğine” dikkat çeken tespiti züppe tipinin dönüşümünü hakkında önemli bilgiler verir:

Batı'nın salonlarında muhteşem valsleri ile parmakla gösterilen Şekip, yalnızken öfke nöbetleri geçiren, kitaplara sıkışan, Batı'yı seven ve tadan, dimağını Doğu'nun lezzeti ile tam anlamıyla pekiştiremeyen, iki dünya arasına yavaş yavaş giren, kendinden kaçıp, cemiyetin duvarına çarpan ve ölümü arzulayan ruhların prototipi gibi yürür roman boyunca Salon Köşelerinde romanı bu özellikleri ile kötücül entelektüelin ilk evreleri arasında sayacağımız romanlardandır (2021: 174).

Züppe tipi bu bağlamda; kurgu metinlerde değişim ve dönüşümleri ile yer almaya devam eder. Çoğu zaman anlatıcının alay ettiği ve küçük düşürdüğü züppe tipi söz konusu romanda farklı bir yaklaşımla aktarılır. Şekip, “anlatıcı/yazar içine sıkışmış çelişkilerle bütünleşmiş bir kötücül entelektüel” (Uslu Kaya, 2021:174) olarak yansıtılır. Alafranga tipinin değişen kişilik özelliklerine Şekip üzerinden vurgu yapılan romanda, “karamsar”, “özgüvensiz” “kötücül” ve “marazi” özellikler ile züppe tipinin yeni sıfatları ortaya koyulur. Züppe tipinin geçirdiği değişim ve dönüşüm hakkında önemli veriler sunan bir

diğer roman ise *Şıpsıvdi*'dir. Söz konusu bu romanda da Meftun üzerinden züppe tipin damgalanmasına sebep olan bazı özelliklerinin değıştiğı ortaya koyulur.

Kadın erkek ilişkileri, dinin çıkar aracına dönüştürölmesi ve yanlış Batılılaşma konularını *Şıpsıvdi* romanında işleyen Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsıvdi* romanında aşırı Batı hayranı olan Meftun üzerinden züppe tipini ele alır. “Nitekim 1901’de tefrika edilirken yarım kalmış olan romanın ilk adı da Alafranga idi. Gerçekten de Meftun bir yönü ile züppe tipinin devamı ise de, romandaki işlevi züppe tipini canlandırmaktan ibaret değildir” (Moran, 1983: 240). Romanda, Meftun üzerinden züppe tiplerin kazandıkları yeni vasıflar ortaya koyulmakla birlikte bu tiplerin, nasıl evirildiklerini ve toplum üzerinde etkilerinin nasıl arttığı da gösterilmeye çalışılır. Züppe tipin saf kişiliğinin nasıl kurnazlığa evirildiğı ile ilgili Berna Uslu Kaya, önemli tespitlerde bulunur: Meftun’un “alafragalık duyarlılığı ile temel yozlaşmış algıları onun züppeliğe çalan tavırlarını destekler. Buna göre romanın ilk beş bölümünde “safderun bir alafranga” olarak karşımıza çıkan Meftun, altıncı bölümden itibaren ahlaksızlığa göz yuman, menfaatleri ve para için kardeşinin namusunu hiçe sayacak züppe bir tipe dönüşür” (2021: 63). Devrin diğer yazarları gibi züppe tipini sert bir dille eleştiren Gürpınar, Meftun’u farklı perspektiflerle gösterime sunarak züppe tipin, değışimini ortaya koyar ve bu tipin gitgide nasıl daha tehlikeli bir hâl aldığını mizahi bir dille aktarır.

Amcası tarafından Paris’e okumak için gönderilen Meftun, Batılı yaşamı doğrudan deneyimleme ve Batı kültürünü gözlemleme şansına erişir. Burada Batının, gündelik yaşamına, modasına, giyim kuşamına daha da merak duyar. Mukallit bir tip olarak sunulan Meftun, Batılı yaşam tarzını sadece kendi yaşamında tatbik etmek istemez; Batılılığı ailesine de benimsetmeye çalışır. Meftun, ailesini de alafrangalaştırma isteğı ile pek çok züppe tipten ayırır. Meftun’un aile bireylerinin Batılı usullere göre gündelik hayatlarını tanzim ettirme isteğı, diğer züppe tiplere benzeme isteğı ile açıklanabilir. Meftun ve Şöhret tiplerinin aile özellikleri pek çok yönden, Felâtun ve Bihruz tiplerinin aile yapılarından ayırır. Felâtun’un babası Meraki Bey, bizatihi kendisi Batılılaşma teşebbüsü içinde olan varlıklı bir kişidir. Yine Bihruz’un babası önemli bir görev icra eden maddi gücü olan biri olarak aktarılır. Ancak Şöhret’in ve Meftun’un aileleri bu züppe tiplerin ailelerinin ekonomik, sosyal ve kültürel olarak çok altındadır. Şöhret Bey, isminin önüne eklediğı “Şatırzade” lakabı ile diğer züppelerin sahip olduğu varlıklı/gösterişli aile etiketine sahip olmayı arzularken; Meftun ise ailesini bizzat kendisi

eğiterek asil ve Batılı bir ailenin alafranga oğlu olmak için çabalar. Bunun yanında ailelerinden kalan bir miras olmadığı için bu mirası ahlaka mugayir bir şekilde temin etmeye uğraşırlar. Yani hem Şöhret hem de Meftun diğer züppe tiplerin sahip oldukları toplumsal statüleri ve etiketleri kendi çabalarıyla kazanmaya çalışırlar.

Geleneksel yaşamın neredeyse tüm âdetlerini diğer züppe tipler gibi reddeden Meftun, aile fertlerine modern yaşamın gerekli kıldığı gündelik pratikleri zorla uygulamaya çalışır. Bu uygulamalar esnasında yaşanan trajikomik durumlar mizahi bir dille aktarılır. Meftun'un ailesi de pek çok züppe tip gibi Batılılaşmamış gibi davranır ve toplumda bu sahte kişilikleri ile Batılılaşmış bir aile izlenimi vermeye çalışırlar. Ancak bu durum aile bireylerinin komşular tarafından ayıplanmasına hatta damgalanmasına sebep olur. Özellikle komşuları Kaşıkçılar kâhyası Kasım Efendi ile karşı karşıya geldiklerinde bu ailenin, toplumdaki olumsuz algıları detaylarıyla verilir. Tabi, Meftun Bey'in ailesi de geri kafalı buldukları Kasım Efendi ailesini aşağılarlar ancak buna rağmen maddi güçlerinden dolayı onlarla ilişkilerini geliştirmek için ciddi bir çaba verirler. Roman kurgusu, birbirinden haz etmeyen bu iki ailenin birbirleriyle kurdukları çıkar ilişkisi ile ilerler. Berna Moran'ın tespitiyle Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Şıpsevdi'de Meftun'un alafrangalaştırmaya çalıştığı kendi ailesi ile, komşuları kaşıkçılar kâhyası Kasım Efendi'nin sofı, geri kafalı ailesi arasında bir olay örgüsü kurar ve işin içine yabancı bir karı koca da katarak bu üç grubu karışık bir aşk ve evlenme olayı etrafında toplar” (1983:136). Bu bağlamda; romanda sadece Meftun Bey'in züppeliği tenkit edilmez, ayrıca Kasım Efendi üzerinden dini sömürü aracı olarak kullanan “sözde dindar” tiplerin bencil, çıkarıcı, tutucu ve ahlaki olmayan davranışları eleştirilir. Ayrıca bu pasajda bahsedilen Batılı bir aile olan Mc Ferlan, Mc Şehim Beylerin bakış açılarıyla Türk toplumu değerlendirilir ve Türk toplumunun Batı nezdinde nasıl konumlandırıldığı açıklanır. *Şıpsevdi* romanı hem Türk toplumunun hem de Batı toplumunun birbirine bakış açılarını aynı anda sunması açısından da önem arz eder. İnceleme konusu olan pek çok romanda, Türk toplumunun Batıya karşı olumsuz tavrı çeşitli vesilelerle ortaya koyulur. Türk toplumundaki ahlaki yozlaşmanın müsebbibi olarak çoğu zaman Batı toplumu işaret edilir ve damgalanır. *Şıpsevdi* romanında ise Batı toplumunun da Türk toplumuna karşı aşağılayıcı bakış açısına yer verilir. Ayrıca bu roman, Batının sözde temsilcisi olan züppe tipin, giriş bölümünde etraflıca ele alınması bakımından da pek çok eserden ayrışır.

Bu tip, giriş yazısında sahip olduğu özelliklerle kategorileştirilir ve anlatıcı, kurgu içinde damgalayacağı züppe tipin çerçevesini bu bölümde oluşturur.

Züppe bir tipin eleştirisinin yapıldığı *Şipsevdî* romanında, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romana başlamadan önce “Hikâyemin Hikâyesi” başlığıyla kaleme aldığı giriş yazısı dikkat çeker. Batılılığı yüzeysel algılayan alafranga tiplerin “memlekete Avrupa’da şıklık, kumar, dans, güzel konuşmak[tan]” (2014: 29) başka bir şey getirmediklerini söyleyen yazar, “alafrangalardan bizim ihtiyacımız olan şeyler yalnız o pozlar, jestler, kostümler değildir. Sığ bir tavır ve hareket taklidine maymunlarda bile istidat görülüyor” (2014: 29) sözleriyle züppe tipleri eleştirir. Batıya körü körüne bağlanan, Batının âdetlerini taklit ederek hemen her şeyde abartıya kaçan züppe tiplerin ön plana çıkan özelliklerini ortaya koyar. Hüseyin Rahmi Gürpınar, cemiyet hayatı ve alafrangalık hakkında görüşlerini bu bölümde detaylarıyla açıklar.

Alafrangalığı sınıflara ayıran yazar, Meftun’u alafrangalığın üçüncü sınıfında değerlendirir. Birinci sınıfa Avrupa’ya memurluk ya da başka vesileyle giden, geniş bir bilgiye sahip olan, akıcı Fransızca konuşanları “alafrangalık yolcularının en soylu[su]” olarak nitelediği kişileri yerleştirir. İkinci sınıfı “bir Avrupalı kadınla evlenerek Beyoğlu’nda oturan yarı “lövanten”lerdir” (2014: 28-30) şeklinde açıklar. Üçüncü sınıfa ise Meftun’u dâhil eder ve bu sınıfı Meftun’u tanımlayarak izah eder. Gürpınar, bu vesileyle kahramanını hangi yönleriyle eleştireceğini ve damgalayacağını kurguya giriş yapmadan önce ortaya koymuş olur.

Okuyucu, romanı okumaya başlamadan önce züppe bir tip olarak Meftun’u pek çok özelliğiyle tanır. Yazar, Meftun hakkında yaptığı ön bilgilendirme ile okuyucunun zihninde Meftun ‘a karşı ön yargı oluşturmak isteyen bir tutum içine girer. Meftun’un yazar tarafından yerleştirildiği alafrangalığın üçüncü sınıf kategorisinin genel özellikleri yine bu bölümde sıralanır. Dolayısıyla yazar, Meftun’u kurgu metinde hangi sebeplerle suçlayacağını ve damgalayacağını en baştan planlayan bir tavırla hareket eder. Meftun ilgili bölümde öncelikle Türk edebiyatında züppe tipi ile özdeşleşen ve budala, saf, mukallit, bilgisiz olarak tanımlanan Felâtun, Bihruz, Şöhret tiplerine benzer şekilde anlatılır:

Bu romandaki kahramanımız zevzeklikle, hoppalıkla, bilgisizlikle karıştırıp batının olgunluklarından gerçekte hiçbir nasibi yokken Frenklerin kendilerinin hoş karşıladıkları birtakım garip ve şatafatlı âdetleri burada yaymak isteyenlerden, bilgisizliği, aşırı cılızlığı,

dolayısıyla alafranganın yararlarını da zararlı tanıtmaya sebep olanlardan hatta alafrangada bulunmayan tuhaflikları burada icada yeltenenlerden biridir (2014: 26).

Yazar, züppe bir tip olarak ele aldığı Meftun'u, züppeliğin ön plana çıkan saf, budala, hoppa, cahil sıfatları ile özdeşleştirse de aslında Meftun tam olarak bu sıfatları taşıyan biri değildir. Ancak, yazar züppe olarak kurguladığı karakterini tepeden tırnağa eleştirmek ve küçük düşürmek isteği ile züppe tipinin bütün olumsuz özelliklerini Meftun'a yüklemeye çalışır. Türk aydınının züppelere karşı olumsuz bakış açısı göz önüne alındığında yazarın, Meftun'a karşı takındığı bu olumsuz ve ön yargılı tutum daha anlaşılır hâle gelir. Züppe tiplerin genel özelliklerini bir kez daha bu bölümde sıralayan ve bu tipleri taşıdıkları özelliklere göre üç kategoriye ayıran anlatıcı yazar, “hikâyemizin kahramanı Meftun Bey” (2014: 32) üçüncü kategoride değerlendirilmeye uygundur der. Anlatıcı yazar: “bu üçüncü çeşit tip şehrimizde bol değilse de pek seyrek de değildir. Elverişli havalarda sokaklara dökülen ve Beyoğlu'nda gezinenler arasında görülür. Ayırıcı özelliği, yakalığının hayale sığmaz yüksekliğidir diyebilirim” (2014: 32) cümleleriyle Meftun'u uygun gördüğü züppe kategorisini anlatır. Kurgusuna taşıyacağı Meftun'un, diğer züppe tiplerde olduğu gibi Beyoğlu'nda gezme sevdası, abartılı moda tutkusundan bahseden yazar, kahramanının asri görünümünü ve giyim tarzını da yine bu kısımda açıklar: “Hafifliğe kapılıp da bazen fır diye döndüğü zaman fistan gibi açılan arabacıvari uzun ve ‘en cloche’ etekli redingotu, dar pantolonu, sivri potinleri, baston inceliğinde zarif şemsiyesi kendinin orijinal, modada tek kalmaya hevesli bir zamane delisi olduğunu gösterir” (2014: 32). Yazar, Meftun'un dâhil ettiği züppe grubunun abartılı süsleri, giyim kuşamları ve yalan söyleme alışkanlıklarına ise şu cümlelerle dikkat çeker: “Sağ elinin şahadet parmağı kökünden tırnağına kadar taşlı, oymalı, harfli halkalarla süslüdür. Bunun nedeni sorulsa, hep Paris'teki sevgililerinin yalnız parmağa takılması şartıyla bunları birer sevgi armağanı olarak vermiş olduklarını söyler” (2014: 33). Dolayısıyla Meftun, bu bağlamda hem davranış biçimiyle hem de görüntüsü üzerinden damgalanır. Kalıp yargı hâline gelen züppe tipin görüntüsü ve abartılı kılık kıyafet tarzı ile betimlenen Meftun, aslında roman içinde anlatılan kişi ile tam olarak uyuşmaz. Züppe tipler olarak kurgulanan; Felâton, Bihruz ve Şöhret Batılılaşma teşebbüsü ile abartılı bir tarza bürünüp çevrelerinin dikkatlerini hemen çekerken; Meftun ise roman boyunca beden görüntüsü ve giyim kuşamı ile etrafındakilerin şaşkın bakışlarına maruz kalacak kadar abartıya kaçmaz. Meftun'un kılık kıyafeti tuhaf ya da abartı sayılacak bir tarzda değildir. Anlatıcı yazar, her ne kadar giriş bölümünde Meftun'u

budala, saf, abartılı giyim tarzı ve cahilliği ile yaftalamaya kararlı olsa da kurguya taşınan züppe tip Meftun, bu özelliklerle iliştilmeyecek kadar, açık göz, kurnaz ve şık giyimli bir kişidir. Ayrıca saf ve budala olarak damgalanan Meftun, neredeyse bütün çevresini kandıracak kadar zekidir. Meftun'un kandırdığı kişilerden biri de eğitim masraflarını karşılayan amcasıdır. İyi bir eğitim alması için amcası tarafından Paris'e gönderilen Meftun, burada ilim öğrenmenin peşine düşmez. Amcasından gelen maddi desteğin devamı için yalanlarla amcasını uyutur ve kurnazlığıyla iyi bir eğitim aldığına amcasını inandırır. Yani giriş bölümündeki züppe şablonuna, Meftun uygun olmadığı hâlde bu olumsuz züppe şablonuna göre değerlendirilir ve yaftalanır. Meftun, züppe tipin kalıplaşmış özellikleri üzerinden tanımlanır, çünkü "herhangi bir belirli sembolün ilettiği toplumsal bilgi, söz konusu kişi hakkında kafamızda oluşan resmin boşluklarını tekrardan ve sorunsuz bir biçimde doldur[ur]" (Goffman, 2020: 79). Dolayısıyla Meftun'a taşamadığı züppe özelliklerinin de yüklenmeye çalışılması söz gelimi abartılı kılık kıyafetine dikkat çekilmesi Meftun'un züppe kalıbına oturtmak ve züppe resmini eksiksiz bir şekilde ortaya koyma kaygısı taşır. Yazar, zihnindeki züppe kimliği üzerinden Meftun'u tanımlar. Ancak ezberlerle ve klişelerle oluşturulan bu züppe kimliği, Meftun ile tam olarak örtüşmez. Meftun'un bu şekilde kalıp yargılarla ve genellemelerle inşa edilen bir kimlik kurgusu üzerinden damgalanması ise aydın tipin züppe karşı takındığı tavır ile açıklanabilir.

Paris'te Batı kültürüyle tanışma fırsatı bulan Meftun, pek çok aydının ideal olarak tasavvur ettiği Batılılaşmaya uygun hareket etmez. Türk aydınının kendi köklerini ve kültürel özelliklerini koruyup ölçülü bir şekilde Batılılaşma önerisini, Meftun da diğer züppe tipler gibi dikkate almaz. Anlatıcı yazarın, peşin hükümlü davrandığı Meftun özelinde; geleneksel yaşamın kodlarını inkâr edip Batının neredeyse tüm âdetlerini sorgulamadan hayatına geçiren züppe tipinden intikam alma duygusu hissedilir. Bu baskın olumsuz duygularla Meftun, daha kurguya giriş yapılmadan olumsuz benzetmelerle aşağılanır ve itibarsızlaştırılır:

Kılık kıyafetçe belki Meftun'un birkaç benzeri bulunur. Ama ahlâkındaki gariplik, âdet ve davranışlarındaki acayıplık bakımından bir benzerini bulmak olanaksızdır. Şövalyelikte Cervantes'in Don Kısot'u neyse, doğu alafrangalık âleminde de Meftun Bey işte odur. Gariplikte kahramanımız bir yaradılış harikası, bu hikâyesi ise sanki Fransızların fantezi dedikleri hayal eserleri gibidir. Bundan kimseye bir küçümseme ve alay pay çıkmaz (2014: 33).

Kahramanını olumsuz söylemiyle geniş bir çerçeveden aktaran yazar, Meftun'un alafrangalığını; Don Kişot 'un şövalyeliğine benzetir ve Meftun'u Donkişot gibi hayalperest bir kişilik olarak tanımlar. Hayal âleminde yaşadığı iddia edilen ve tuhaf bir kişilik addedilen Meftun, romana giriş yapılmadan neredeyse her açıdan değerlendirilmeye tabi tutulur. Anlatıcı yazar, taklitçi, hayalperest, budala, cahil ve moda tutkunu olarak tanıttığı Meftun'u kurgu metninde de bu özellikleri üzerinden damgalamayı amaçlar. Ancak Meftun, kendisine iliştilen bu olumsuzluk özelliklerin pek çoğunu taşımaz. Berna Moran da romanın başında tanıtılan Meftun ile kurgunun içindeki Meftun'un tam olarak uyuşmadığını şu sözlerle izah eder:

Ailesini, geçmişini, kişiliğine ait özelliklerini, ahlakını, meraklarını vb. vb. kısaca anlatır yazar. Kişinin peşinen öğrendiğimiz bu özelliklerine roman boyunca yeni bir şey eklemes. Yalnızca, çizilen kişiliğine uygun yeni bir şekilde davranmasını ve konuşmasını bekleriz. Gürpınar da Meftun'u tümünden tanıtır, ama sonradan romanda seyrettiğimiz Meftun zaman zaman bu çizilen kişiliğe hiç uymayacak şekilde davranır ve konuşur (1983: 240).

Dolayısıyla Moran'ın tespitleri de anlatıcı yazarın, girişte ezberlerle, genellemelerle çizdiği züppe şablonuyla Meftun'un pek çok yönden uyuşmadığı düşüncesini destekler niteliktedir. Giriş bölümünde Meftun, peşin hükümlü bir tutumla tanıtıldıktan sonra kurguya başlanır ve bu tanıma uygun bir tip çizilmeye çalışılır. Lüks tüketim ihtiyaçlarını karşılamak ve “bütün o alafrangalık tutkunluklarını, deliliklerini gerçekleştirebilmek için Meftun'un böyle büyükçe bir paraya ihtiyacı vardı[r]” (2014: 135) Dolayısıyla istediği alafranga hayata erişmek için Meftun, ihtiyaç duyduğu parayı temin etmek için planlar yapar. Zengin bir enişte bulabilmesi için kız kardeşine özel dersler verir. “Erkek avlama” konusunda kardeşini eğitmeye çalışan Meftun, hizmetçileri Eleni'den kız kardeşinin komşularının oğlu ile mektuplaştığını öğrenir. Bu durumu oldukça sevinen Meftun, sarı köşkte oturan komşuları ile ilgili derin bir araştırma yürütür. Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi “zengin ama şişeyi dışından yalayan takımındanmış. Cimriliği, tamahkârlığı mahallesinde atalar sözü sırasına girmiş. Kazandığı parayı faizcilikten, tefecilikten kazanmış” (2014: 144). Cimriliği kadar zenginliği ile bilenen Kasım Efendi'nin Edibe adında gelinlik çağında bir kızı ve Mahir adında bir oğlu olduğunu öğrenen Meftun, bu duruma oldukça sevinir. Bu bilgileri öğrendikten sonra “yalnız Lebibe'yi Mahir'e vermekle kalmayarak Kasım'ın kızını da kendi almak düşüncesine kadar isteklerini genişlet[ir]” (2014: 135). Meftun kafasında hayalini kurduğu durumu gerçekleştirmek için hemen planlar yapar. Kurgu bu bağlamda

Meftun'un alafranga bir hayat sürdürmek için lazım olan parayı elde etmek için yaptığı planlar çevresinde ilerler.

Meftun, bu baba oğulun peşine düşer ve o onları yakından takip etmeye başlar. Oğlu Mahir ile vapurun üçüncü mevkie binen Kasım Efendi'ye evlilik bağıyla yaklaşmak isteğinde" (2014: 143) olan Meftun, şiddetli arzusunu rağmen vapurun üçüncü mevkiine oturamaz. "Meftun, Paris'teki terzisinden getirttiği elbisesi, zarif "gant"ları tepesi altın toplu bastonu, ipek çorapları, rugan iskarpinleri, hele tek gözlüğüyle üçüncü mevkiye gidip bir bahçıvanla bir toprak işçisinin arasına sıkışamaz" (2014: 143). Birinci mevkide yolculuk yapmaya alışkın olan Meftun, üçüncü mevkie çevrenin tepkisinden çekinerek binmez. Nitekim Meftun'un üçüncü mevkide oturma amacının "milyonlara sahip olan Kaşıkçılar Kâhyasına evlilik yoluyla yaklaşmak için bu hallere düştüğünü kimse bilmez" (2014: 143). Bu davranışını "kurnazlık manevrası" olduğunu anlamayacak olan çevrenin diline düşmekten çekinen Meftun, için vapurda birinci mevkide oturmak bir statü sembolüdür. Bu pasajlarda şık giyimiyle dikkat çeken Meftun, parası olmamasına rağmen çevreye varlıklı bir kişilik olarak görünmek ister. Parasızlığının anlaşılmaması ve toplumdaki sosyal statüsünün sarsılmaması için de ince hesaplar yapar. Anlatıcı yazar, her ne kadar Meftun'u; "fikir bakımından hoppa... bilgi derme çatma, anlayışı kıt, zoraki" (2014: 143) olarak tanımlasa da bu sahnede hasis hareketleri, planları ve hesaplamaları ile Meftun, bu tanıma uymaz. Ayrıca anlatıcı yazar, kahramanını kılık kıyafetini çok abartılı bulsa da vapurdaki tasvirden Meftun'un şık görünümlü olduğu anlaşılır. Bunun yanında anlatıcı, tarafından Meftun'un kişiliği saf, budala olarak damgalanır; ancak Meftun, yazarının bu ithamlarını/karamalarını haksız çıkartacak kadar kurnaz hareketler sergiler.

Kız kardeşinin Mahir ile mektuplarını Eleni sayesinde okumayı başaran Meftun, teyzesinin kızı Rabia ve Bedri arasındaki ilişkiyi de öğrenir. Yaptığı planlar çerçevesinde ilerleyen Meftun, komşularına karşı kibar ve sevimli gözükmeye çalışır. Ancak Meftun'un bu kibarlığı kız kardeşi ve teyzesinin kızı ile yakınlık kuran Mahir ve Bedri'yi güldürür. Bu kişilerle yolda karşılaşan Meftun bu imalı gülüşlerin altında yatan gerçeğin farkında olsa da amacına ulaşmak için sesini çıkarmaz:

Mahir'in yanındaki bu sarışın delikanlı, Rabia'yı seven Bedri Bey olmalı Zavallılar beni görünce amma da şaşaladılar, utandılar ha! Şimdi de kendilerine selam verdiğim için saflığıma gülüyorlar. İkisi de bizim kızlara mektup gönderiyorlar, onları ayartmaya uğraşıyorlar. Ya, ben gene bilmeden onlara selam veriyorum. İşte buna gülüyorlar. Bu selamı sırf komşuluk hatırı için

veriyorum sanıyorlar. Üç-dört defa daha selamlaşalım, biraz tanışalım da bakınız ben o kızları size nikâhla çakar mıyım, çakmaz mıyım? (2014: 162).

Meftun'un etrafında gelişen tüm olayları doğru yorumlaması ve her şeyin farkında olması onu saf, budala olarak kurgulanan Felâtun, Bihruz, ve Şöhret'ten ayırır. Meftun, çevresindeki olayları realist bir bakış açısıyla değerlendirmesiyle de anlatıcı yazarın "hayalperest" ithamına karşı çıkar. Yazar, her ne kadar züppe olarak damgaladığı Meftun'u da diğer züppelerle bir tutup aynı kefeye ya da aynı şablona yerleştirmeye çalışsa da Meftun, pek çok özelliğiyle onlardan ayrışır. Safderun özelliğini yitiren züppe tip, söz konusu romanda kurnaz bir kişilik olarak hareket eder. Yani "Meftun alafrangalığa düşkün olmakla birlikte Gürpınar'ın çizdiği budala ve cahil adamdan hiç beklenmeyecek bir kişilik sergiler" (Moran, 1983: 240). Meftun'un bu davranışlarından züppe tipinin sahip olduğu kişilik özelliklerinin değiştiği gözlemlenir. Tüm yaşananları doğru idrak eden, çevresinin davranışlarını kendi çıkarları gereği görmezden gelen Meftun özelinde züppe tipinin saf ve budala özelliklerini kaybettiği görülür. Ancak buna rağmen züppe tipin görüldüğü üzere saf ve budala damgaları silinmez.

Son derece kurnaz davranan Meftun, pek çok yönleriyle tahkir ettiği Kasım Efendi ailesi ile çıkarları uğruna ilişkilerini geliştirmeye çalışır. Geleneksel bir aile olan ve yeniliğe neredeyse tüm kapılarını kapatan Kasım Efendi'nin ailesi ise dindarlık kisvesi altında cimriliğe hizmet edecek her şeyi doğrulayan ve yücelten bir hayat sürerler. Bu bağlamda; "Şıpsevdi'ye, okuru yalnızca eğlendirmek için yazılmış, alafranga züppe tipiyle alay eden bir roman diye bakamayız" (Moran, 1983: 240). Söz konusu romanda ayrıca dindarlık kisvesi altında çıkarlarını gözetten bencil bir aile reisinin, dini sömürüsü söz konusudur. Kasım Efendi'nin kızı babasından aldığı geleneksel eğitimle güzelleşmeyi, süslenmeyi doğru bulmaz. Edibe, Azize Hanım adındaki hocasının lafından hiç çıkmaz ve aklının, kalbinin yönetimini bu kadının yapmasından bekler. Kılıksız, düzensiz, bakımsız hâliyle insanları "tiksindirecek" kadar kötü kılıkta gezen Edibe'nin bu hâli Meftun'u ondan soğutmaz. Zira "Meftun Bey'in niyeti Edibe'yle değil Kasım Efendi'nin seksen bin lirasıyla evlenmekti[r]" (2014: 171). Bu yüzden Edibe'nin geleneksel kişiliği ve görüntüsü ile ilgilenmez. Bütün olumsuz özelliklerine rağmen çıkarı gereği beğenmediği bir kızla evlenmek isteyen Meftun'un bu tutumu da onun kurnaz kişiliğini ortaya koyar.

Romanın başında diğer züppe tipler gibi “bilgisiz” ve “cahil” olarak damgalanan Meftun, sadece Kasım Efendi ailesine karşı sergilediği hasis tavırlarıyla ön plana çıkmaz. Ayrıca Batı kültürüne ilgisini ortaya koyan geniş bilgisini gösterecek konuşmalar yapar. Meftun kız kardeşinin ve teyzesinin kızı Rabia’nın Mahir ve Bedri kurdukları yakınlığı öğrendikten sonra planlarını hayata geçirmek için Edibe’yi istemeleri için ailesini Kasım Efendi’nin evine gönderir. Meftun’a kız vermek istemeyen Kasım Efendi, Meftun’un ecnebi dostu Mösyö Mc Ferlan’ın yardımıyla kendisine piyango vurduğu yalanını ortaya atar. Bu yalan üzerine Kasım Efendi, ailesine uygun görmediği Meftun’a kızı Edibe’yi vermek için Meftun’u evinde ziyaret eder. Ağırlandığı salonun duvarlarında asılı olan tabloları dikkatlice inceleyen Kasım Efendi’yi bu tablolar ile ilgili şaşkınlığı ve bilgisizliği karşısında Meftun, uzun uzun sanat üzerine konuşur. “Kasım Efendi, Meftun’un bilgi genişliği karşısında bir hayli uyku sağanakları geçirdikten sonra nihayet o sabahki ziyaretinin nedenini anlatmak için bir başlangıca sonra girişerek” (2014: 292) ziyaret sebebini açıklamaya çalışır. Kasım Efendi’nin geleneksel bir kişilik olduğunun farkında olan Meftun, modern ve Batılı görüntüsünden hoşlanmayacağını bildiği için Kasım Efendi’nin hoşuna gidecek sözler söyler. Batılı yaşam tarzına hayran olan Meftun’un geleneksel bir tip olan Kasım Efendi’yi etkilemek için alafrangalaşmaktan memnun olmadığını bunun aksine mücbir sebepler dolayısıyla modernleşmek zorunda olduğunu aktarır. Meftun, Kasım Efendi’ye karşı “alafrangalığa, şıklığa gelince zaman öyle götürüyor. (Yüzünü ihtiyara yaklaştırp) Ben memnun muyum şu halden? Sizin gibi salta, şalvar, yemeni giysem, elbette daha rahat ve mutlu olurdum” (2014: 294-295) şeklinde dert yanar. Ayrıca Meftun, modern giyim kuşamını “ niçin olursa olsun şimdi bir insan herhangi bir sosyete ve büroya gitse redingotun hangi makastan çıktığına, yakalığın biçimine, boyunbağının şekline, çeşidine bakıyorlar... Geçinmek için bu dünyanın gidişine uymaktan başka çare yok...” (2014: 294-295) şeklinde izah eder.

Edibe ile Meftun evlendirilirken; birlikte kaçan Lebibe ve Mahir de ortaya çıkar ve aileleri tarafından affedilir. Meftun, Edibe ile evlendikten sonra, Mahir de Lebibe ile evlenir ve iç güveysi olur. Meftun elindeki paraları da ailenin giderlerine harcayınca Mahir ile iş birliği yapıp Kasım Efendi’nin servetinin bir kısmını elde etmek ister. Mahir, Meftun’un babasının kasasından senetlerini alma teklifini sert bir şekilde reddedince, Meftun Mahir’i ikna etmek için “kayınbiraderini bazı topluluklara, eğlencelere alıştırabilmek için zavallıyı gereği gibi yontmak, inceltmek gerekti. Elinde olmadan

yapacağı kabalakları saflığına, görgülülüğüne, bilgisizliğine bağışlamak, affedilmek dileğiyle Mahir'i Beyoğlu'nda bazı dostlarıyla tanıştır[ır]" (2014: 372). Meftun, Kasım Efendi'nin servetine ulaşmada Mahir'in yardımını gerekli gördüğü için Mahir'i kalan parasıyla eğlendirmekten çekinmez. Mahir'i kadınlarla yakınlık kurması için yüreklendiren Meftun, eniştesinin girdiği ortamlarda çok fazla zevk almasını ve buraya devam etmek istemesini sağlamaya çalışır. Mahir'e istediğini yaptırmak için Madam Mc Ferlan ile iş birliği yapan Meftun, amacına ulaşır. Evinde verdiği partide Madam Mc Ferlan'a yakınlık kurmaktan aldığı zevkle babasının senetlerini çalmaya ikna olan Mahir'in, istediğini yaptıracak olan Meftun ise "-Hey alık! Dur bakalım, ben şimdi babanın senetleriyle yetinecek miyim?" (2014: 391) şeklinde Mahir'i nasıl kullanacağını ipuçlarını verir. "Felâtun ve Bihruz, içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmış olmalarına karşın toplumda yerleşmiş ahlak anlayışından ayrılan kişiler sayılmazlar" (Moran, 1983: 240). Ancak Meftun ise "aşk", "namus" ve "doğruluk" kavramlarını kendi çıkarına göre yeniden yorumlar, "ahlaksızlığı" bencilliği için normal sayar. Felâtun ve Bihruz mirasyedi, gösteriş meraklısı, Avrupalı bir sevgiliyi toplumsal statü sayan ve zararları kendilerine olan tiplerken; Şöhret ile beraber züppe tipi değişmeye başlar. Lüks tüketimlerini karşılayacak kaynak olmayınca annesinin küpelerini ve arkadaşlarını soyup hırsız olarak damgalanan Şöhret'ten sonra Meftun daha da tehlikeli bir tipe dönüşür. Kasım Efendi'nin servetine göz diken ve bu serveti ele geçirmek için her türlü yolu mubah sayan Meftun, sadece hırsızlık yapmaz. Alafranga hayatını sürdürmek için ahlaki değerlerini hiçe sayan Meftun ailesini de yozlaşmış bir hayata sevk ederek hazin bir sona sürükler.

Meftun evinde verdiği partide yaşanan serbest ilişkilerle devrin yozlaşan toplumuna gönderme yapılır. Mahir, Madam Mc Ferlan'a yakınlaşırken; Meftun köşke hem Madam Şehim ile hem Madam Mc Ferlan'a ile yakınlaşır. Kocalarının bu tavırlarını yakından izleyen kadınlar ise sinir krizine girer. Köşkte düzenlenen eğlenceden sonra kocasını oldukça kıskanan Lebibe'nin tavırları karşısında ne yapacağını şaşırان Mahir bu durumu Meftun ile paylaşır. Meftun ise Mahir'i "Bir inanın yasal karısı başka, böyle yasadışı bağlantı kurduğu kadınlar da gene başka. Dünyada bir kadınla, nikâhlı karısıyla durmuş, oturmuş kaç erkek bulunabilir?" (2014: 374) sözleriyle teselli eder.

Köşkte düzenlenen eğlenceden sonra kocalarının rahat davranışlarını sorgulayan köşkün kadınlarını avutmak için Meftun, süs, düzen, koketri, makyaj, dersi verme kararı

alır. Bu derse köşkün bütün kadınları katılır. Meftun, köşkün kadınlarına güzellik ve zariflik dışında ayrıca “erkek avlama” sanatını öğretir. Öğrendiklerini tatbik eden köşkün kadınları, her gece odalarına erkek almaya başlarlar. Bu bağlamda kadın-erkek ilişkilerine yer veren söz konusu romanda, serbest ilişki yaşayan ve sevgiden ziyade tensel birliktelik kuran aile bireyleri çarpık ilişkileri üzerinden çok sert bir dille eleştirilirler. Meftun ve karısı, Mahir ve karısı birbirlerini aldatırlar. Romanda bir aldatma örneği de Bedri’nin Rabia’yı aldatmasıdır. Eşlerin birbirini aldatması ve serbest ilişkilerin yaygın olduğu romanda toplumsal çözülmenin ve yaşanan ahlaki çöküntüye de dikkat çekilir. Bunların dışında köşkün hizmetçisi Zarafet, Şaban’ın onu terk etmesi ile çocuğunu düşürür, Rabia da Bedri tarafından terk edilince çocuğunu düşürür bu esnada ölür. Rabia’nın çocuk düşürdüğünü duyan Şekura Hanım’ın yüreğine iner ve üzüntüsünden ölür. Edibe’nin yoldan çıktığını duyan Kasım Efendi, felç geçirir. Lebibe’den başka bir kadına tutulan Mahir, intihar eder. Bütün bu trajedi Meftun Bey, Paris’den döndükten sonra ailesini alafrangalaştırma merakı ve bunun yanında Kasım Efendi’nin mirasını ele geçirmek için onunla hısımlık olması ile yaşanır. Yani ahlaki yönden yozlaşan Meftun Bey’in ailesi büyük bir felakete sürüklenir. Bu trajedinin yaşanmasında müsebbip görülen Meftun’un aile bireylerini nasıl olumsuz etkilediği Raci tarafından şöyle özetlenir:

Raci’nin ağabey adını verdiği bu ahlaksız delinin gidişi ne gidişti! Ailede ne zenginlik, ne rahat, hatta ne namus, hiçbir şey kalmadı. Azize, Edibe hanımlar gibi evliya sanılacak yaradılıştaki kadınlar bile Meftun’a dokunur dokunmaz azarak özlerini değiştiriyorlardı. Rabia meselesi “kanlı basur” komedyasıyla sözde ört bas edildi... Enişteresi Mahir, Madam Madam Fc Ferlan’a tutkunluğu yüzünden deliye döndü gitti. Ailenin geleceği bu Meftun’un elinde ne korkunç bir tehlikeye doğru yuvarlanıp gidiyordu. Kadınlar neye uğradıklarını bilmiyorlar, bu gidişin nereye varacağını düşünemiyorlardı. Edibe Meftun’u Lebibe Mahir’i kıskanmak yüzünden umutsuzcasına bir kin içinde çırpınarak sözde kocalarından öç almak için aynı kötülüğü yapmak üzere Meftun’un büyümlü sağrısıyla eve gelen perilere kendilerini peşkeş çekiyorlardı. Bu ne rezaletti! Aman Yarabbi, ne rezalet... Bu kadar kepazeliğe düzeltmeye Raci, tek başına nasıl yetecekti? (2014: 419).

Yaşanan bütün bu felaketlerden sonra Meftun, Avrupa’ya kaçarak kendisini kurtarır. Diğer züppeler toplumda damgalandıktan sonra çoğu zaman romanın sonunda toplumsal sınırların dışına itilerek cezalandırılırlar. Ancak Meftun ise sebep olduğu kaotik ve trajik hadiselerden kendisini kurtaracak kadar hasis bir kişilik olarak davranır. Yani Meftun, anlatıcı yazarın, cezalandırmasına meydan vermeden, kendi iradesi ile Avrupa’ya gider. Meftun, ailesini sürüklediği kaos ile baş başa bırakarak sadece kendisini düşünür. Bu bağlamda söz konusu romanda Meftun üzerinden “kurnaz”, “bencil” “ahlaksız” ve “hırsız” damgalarıyla züppe tipinin nasıl değişip dönüştüğü ortaya koyulur.

Nitekim roman boyunca çıkarlarını korumak için ahlaki olmayan pek çok davranış sergileyen Meftun ile züppe tipinin “saf” özelliğini yitirdiği görülür. Meftun’un bu “ahlaksız” davranışlarını Behlül, yengesi ile birliktelik yaşayacak kadar ileriye götürür. *Aşk-ı Memnu* romanında züppe tip Behlül de Meftun gibi daha çok “ahlaksız davranışları” ve “bencilliği” üzerinden damgalanır.

Bihter’in, Behlül ile sürüklendiği yasak aşkın işlendiği *Aşk-ı Memnu*’da Tanzimat romanlarından itibaren konu edinilen züppe tip ele alınmaktadır. Modanın sıkı takipçisi olmak, Batılı usullere göre giyinip kuşanmak, Batılı mekânlarda görünür olmak gibi alafranga züppe tipi ile özdeşleştirilen nitelikleri taşıyan Behlül, bazı özellikleri ile de züppe tipin süreç içindeki gelişimini ve dönüşümünü ortaya koyar. Tiyatroları, baloları, operaları ve mesire yerlerini soluksuzca gezen Behlül, tatmin olmayan ruhunu doyurmak için amaçsız bir şekilde eğlence mekânlarından birinden diğerine koşar. Züppe tipinin en belirgin vasıflarından biri olan dertsiz tasasız bir şekilde sürekli eğlence yerlerinde bulunmak bu mekânlarda uzun vakit geçirmek yine Behlül’ün de taşıdığı özellikler arasındadır. Behlül de alafranga züppe olarak damgalanan diğer tipler gibi hayatını gezmek, eğlenmek ve görünür olmak üzerine kurgular. Adnan Bey’in himayesinde yaşayan ve onun maddi imkânlarıyla alafranga bir hayat sürdüren Behlül, arzuladığı Batılı mekânlarda görünür olabilme imkânına sahiptir. Diğer züppe tipler gibi onun da babası yoktur ancak onu bir baba gibi himaye eden Adnan Bey vardır. Bu yüzden Batılı mekânlara erişmek için Şatırzade Şöhret Bey gibi hırsızlık yapmasına lüzum yoktur. Ya da alafranga bir yaşam sürdürebilmek için Meftun Bey gibi türlü dolaplar çevirmek, maddi gelir için kendisine uygun olmayan bir kızla evlenmek istemesini gerektirecek bir durum söz konusu değildir. Behlül, sahip olduğu maddiyatla eğlence mekânlarında arzuladığı alafranga hayata uygun yaşar. Devrin meşhur eğlence mekânlarının müdavimi olan Behlül, hemen hemen bütün günlerini eğlenerek ve sevgili arayışı içinde geçirir:

Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. Geceyi Tepebaşı’nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir pazar günü Concordia muganniyelerinden birini arabayla Maslak’a kadar götürür, bir cuma günü Çırçır Suyu’nda saz dinlerdi. İstanbul’un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazan’da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odéon’un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı (2020: 105).

Bu pasajda sıralanan pek çok özelliği ile Behlül’ün züppe tipin özelliklerini taşıdığı gösterilir. Behlül’ün yaşam tarzının bu şekilde detaylarıyla tasvire konu olması,

züppe kategorisine yerleştirilme isteği ile ilgilidir. Nitekim, “damgası olduğu bilinen veya böyle algılanan insanların olduğu sosyal ortamlarda, muhtemelen duruma pek de uygun olmayan kategorileştirmeleri yürürlüğe koy[ulur]” (Goffman, 2020: 49). Çapkın ve hovarda bir kişilik olarak nitelendirilen Behlül de toplumsal yapıya kodlanan züppe bir tipin özellikleri üzerinden tanımlanır. Behlül’ün de tıpkı Felâton, Bihruz ve Senai gibi bu lüks yaşamını sürdürmek dışında bir kaygısı yoktur. Behlül, bu züppe tiplerle refah içinde bir yaşam sürmesi ile benzeşirken; kılık kıyafetini ustaca tanzim etmesi ile de ayrılır. Behlül, Felâton ya da Bihruz gibi giyim kuşamı ile komik bir görüntüde değildir. Abartılı giyim kuşamları, gereksiz süsleri ve pudralı yanakları ile “efeminel” görüntüleri ile çevrede hemen tanınan ve damgalanan alafranga züppelerden farklı olarak Behlül çok iyi giyinen ve görüntüsüyle çevresinde hayranlık uyandıracak kadar şık bir görüntü içindedir. Yani, “Behlül’ün züppeliğinde herhangi bir sonradan görmelik yoktur” (Uslu Kaya, 2021: 73). Bu yüzden Behlül, diğer züppe tipler gibi bedensel görüntüsü üzerinden damgalanmaz, Behlül’ün damgalanmak için kişilik özellikleri odağa alınır.

Behlül, Batılı tarzı yaşamına tatbik ederken Batı kültürünün içinde bir hayat sürdüğü için bu kültürü benliğinde sindirir. Bu yüzden Felâton, Bihruz, Şatırzade Şöhret Bey gibi züppe tiplerin Batıyı birebir taklit etme ya da kopyalama sürecini ardında bırakarak artık Behlül, “herkes tarafından taklit edilmekt[edir]” (2020: 107). Çevresinde hayranlık uyandıran Behlül, “bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde[dir], ufak tefekler hakkında onun reyine bir nefis zevk düsturu hükmünde müracaat olunur. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nispette mühim şeyler için Behlül’de taklit olunacak mutlak bir yenilik vardı[r]” (2020: 107). Alafranga meşrep bir tip olan Behlül ile diğer züppe tipler gibi yine parmakla işaret edilir. Ancak bu sefer Behlül’ün “şıklığı ve tarzı ile girdiği tüm alafranga çevrelerde parmakla gösterilir” (Uslu Kaya, 2021: 73). Behlül girdiği ortamlarda zarıflığı ve şıklığı ile dikkat çeker. Etrafında kimseyi irrite etmeyecek kadar olgun ve karizmatik bir kişilik olarak sunulan Behlül, diğer tipler için sadece maddi gücünden dolayı muhatap alınmaz. “Onu herkes sever, herkes arar” (2020:106). Behlül kitapta ya da gazetede gördüğü hikâyeleri sosyal çevresine aktarırken; bu sefer diğer züppe tipler gibi kendisine gülünen, alay edilen kişilikte değildir. Pek çok züppe tip, girdiği sosyal ortamlarda bilgisizliklerini ve cahilliklerini açığa çıkartacak konuşmalar yapmalarına karşın; Behlül ise girdiği ortamlarda herkesi kendisine hayran bırakacak kadar etkileyici konuşur. Felâton, Bihruz,

Senai gibi tiplerin cahillikleri ile alay edilip kişilikleri eğlence konusu olurken; Behlül, devrin popüler okullarından biri olan Galatasaray Lisesine gider. Züppe tip, çevrede gülünç bir kişilik olmaktan sıyrılır ve bu sefer kendisi çevresiyle alay edecek konuma gelir. Zira Behlül, eğlenmek ve çevresi ile alay etmek için çevresiyle farklı hikâyeler paylaşır. Behlül'ün “nazarında bütün kendisini dinleyenler, dinlediklerine gülenler bir alay ahmaklardan başka bir şey değildi; asıl eğlenen kendisiydi. Etrafındakilere kendisinin zevki için ancak böyle lüzum görüldükçe istimal olunacak aletler kadar ehemmiyet verirdi” (2020: 106). Behlül ile züppe tipinin safderun, gülünç ve bilgisiz alafrangalıktan çıktığı ve karizmatik, bilgili bir kişilik kazandığı gözlemlenir.

Çok iyi bir okulda okuyan, çok iyi giyinen ve en lüks mekânlarda eğlenen Behlül bu vasıflarıyla “ahlaksız züppe tiplerin Türk romanındaki en aristokrat ve en mağrur olanıdır” (Uslu Kaya, 2021: 80). Bilgisi, giyim kulanı ve maddi gücü ile Behlül, kendisinden emin bir kişiliktir. Yani kurguda, anlatıcı tarafından her fırsatta alay edilen ve girdiği ortamlarda rezil olan pek çok züppe tipinden farklı olarak yer almaktadır. Züppe tipe musallat olan hafif meşrep tiplerin aksine Behlül istediği kadınla birlikte olabilecek kadar çekici olarak kurgulanır. Behlül de safderunca bir temayül ya da “Bihruzca körü körüne bir aşk yoktur” (Uslu Kaya, 2021: 74). Arzuladığı kadınları çoğunlukla elde etme gücüne sahip olan Behlül için de güzel bir kadınla birlikte olmak bir statü sembolüdür. Batılı bir kadınla birlikteliği bu sosyal statü için arzu eden Felâton ve Şatırzade Şöhret de bu bağlamda; Behlül'e benzerler. Behlül'ün pek çok birlikteliği çevresine aktarmak ve bundan dolayı bir statü elde etmek maksadı taşır. Bu yüzden “onda en ziyade kuvvetle hüküm süren bir âdet var: Nakletmek... Aşk münasebetlerini, başkalarına dinletmek hevesiyle tesis eder. Duyulmamış bir muzafferiyet, yarı yarıya vâki olmamış hükmünde[dir]” (2020: 237). Behlül her güzel kadını elde etmeyi bir zafer olarak addeder.

Yasak aşk yaşadığı Bihter'i elde ettikten sonra da aynı hisler içine girer. Peyker'e karşı ilgi duyan ancak karşılık göremeyen Behlül, Bihter ile birlikteliğini Peyker ve diğer çevre ile paylaşarak böyle güzel bir kadını elde etmenin hazzını duymayı arzular. Evli bir kadın olduğu için Behlül'e yüz vermeyen Peyker'e kardeşini elde ettiğini duyurarak intikam almaya çalışır. Behlül'ün “bu muzafferiyeti yalnız Peyker'e söylemek kifayet etmeyecekti, bütün dünyaya haber vermek istiyordu ki o bugün İstanbul'un en güzel, en güzide kadınına maliktir” (2020: 237). Behlül'ün hovarda, çapkın kişiliği roman boyunca

ön planda tutulsa da Bihter ile yaşadığı yasak aşk bu özellikleri başka bir boyuta taşır. Pek çok züppe tip gibi hovarda bir kişilik olarak betimlenen Behlül'ün, Bihter ile haz üzerine kurulan ilişkisi onun “ahlaksız” bir tipe dönüştürür. Behlül'ün, Bihter'e yaklaşırken yanlış yaptığını ya da bu ilişkinin ahlaki yönünü sorgulamadan Bihter ile yaşadıkları aşkı sıradanlaştırması Behlül'ün ahlaki yapısını ortaya koyar. Dolayısıyla Behlül'ün “ahlaksız züppeye dönüşmesi Bihter ile yaşadığı yasak aşkın neticesidir” (Uslu Kaya, 2021: 73). Behlül, Bihter ile birlikte olduktan sonra yine hovarda yaşamına devam eder. Bir süre Bihter'e sadık kalsa da kendisine her bakımdan itaat eden, zayıf bir kadına dönüşen Bihter'den bıkar hatta tiksindir ve yine Beyoğlu'na eski eğlence hayatına geri döner.

Bihter ile çekinmeden birlikte olan ve ahlaka mugayir bu davranışını sorgulamayan Behlül, sonrasında da bir pişmanlık yaşamaz. Bihter, Behlül ile birlikte olduğu gecenin sabahı kendini kirlenmiş, yanlış batmış hisseder ve iç dünyasında kendi kendisini sorgulayıp yargılar. Bihter kocasını aldatan bir kadın olarak kendisini damgalayıp aşağılarken; Behlül hiçbir şekilde böyle bir iç muhasebeye girmez ve kendisini suçlamaz. Bihter, Behlül ile ilişkileri ifşa olunca çevrenin olumsuz bakışından ve toplum tarafından damgalanmaktan çekindiği için intihar eder. Behlül ise bu durumda da bencilce davranıp kaçma yolunu seçer Dolayısıyla bu davranışıyla alafranga meşrep züppe tipinin bencil tutumunu ortaya koyan Behlül, diğer züppe tipler gibi hata yapmasına rağmen Meftun gibi neredeyse hiçbir bedel ödemez.

Tanzimat yazarlarının, züppe tiplerini her fırsatta aşağılayan, damgalayan ve romanın sonunda cezalandıran yargılayıcı tutumları bu bağlamda; süreç içinde değişikliğe uğrar. Tanzimat romanları ile beraber anlatılarda geniş yer alan züppe tipi özellikle mirasyedilik, safderunluk, cahillik ve efeminel görüntüleri üzerinden damgalanırlar. Bu dönemde anlatıcı yazarların da bu tipler üzerindeki otoritesi çok daha baskındır. *Şık* romanıyla züppe tip kriminal bir suça bulaşarak saf kişiliğinden ve mirasyedi damgasından sıyrılır. *Şipsevdi* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarında züppe tiplerin çok ciddi değişiklikleri gözlemlenir. Bu romanlarda züppe tipin daha çok kurnazlık ve “ahlaksızlık üzerinden damgalandıkları görülür. *Şipsevdi* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarında anlatıcının boyunduruğundan kurtulan ve kurguya hükmeden bir züppe tipi vardır. Behlül'ün de tıpkı Meftun gibi ahlaka mugayir davranışları diğer züppe tipler gibi bir tek kendisini etkilemez, bu davranış bütün aileye tesir edecek kadar sarsıcıdır.

2.3.3. Hırsızlık

Toplumun ahlaki ve hukuki kaidelerine aykırı bir davranış olarak görülen hırsızlık da bir damgalanma sebebidir. Bu eylemi gerçekleştiren kişiler, bu suçun adı olan “hırsız” ismiyle damgalanırlar. Başkasının değerli ya da değersiz eşyasını rızası ya da bilgisi dışında alma eylemi olarak tanımlanabilecek bu suç, toplumda hem resmî hem de gayr-ı resmî bir şekilde cezalandırılır. Tarih boyunca hırsızlık suçunu işleyen kişiler, hem yasa koyucular hem de toplum tarafından çoğu zaman ağır cezalara çaptırırlar. Daha önce de bahsedildiği gibi hırsızlık yapılan elin kesilmesi, bu cezaların ağırlığı hakkında fikir verebilir. Beden bütünlüğünü bozan bu uygulamalar, hırsızlık suçunun toplum nezdindeki olumsuz algısını gösterir.

Hırsızlık suçundan ceza almış, hapis yatmış söz konusu kişiler, toplum nezdinde güvenilmez ve tekinsiz kişilikler olarak kodlanırlar. Bu yüzden de toplumdan tecrit edilen bu kişiler aynı zamanda çevrenin aşağılayıcı ve dışlayıcı bakışına maruz kalırlar. Bu tekinsiz kişilere karşı, can ve mal güvenliği için pek çok önlem alınır. Bu önlemlerden biri, toplumda hırsız yaftasını alan kişilerle sosyal ve fiziksel sınırlar örülür. Reşat Nuri Güntekin’in *İffet* romanında; hırsızlık yaftası alan başkişi İffet’in bu damgayı aldıktan sonra bir daha toplumla bütünleşmemesi bu sınırların ihlalinin pek mümkün olmadığını gösterir. Hırsızlık suçuyla toplumda itibarları sarsılan kişiler, taşıdıkları bu damgayla düşük sosyal statülere sahip olurlar. Bu yüzden toplumda hırsızlık yapan kişilerden, iyi niyet ve hoşgörü esirgenir. Bu yüzden de yaptıkları en ufak hatalar bile büyük tepkilere ve yaptırımlara neden olabilir. Bu bağlamda; güçlü bir damga etkisine sahip olan hırsızlığın, toplumda affı pek mümkün görülmez. Kişiliğe sürülen hırsız lekesi, toplumun bu suçu işleyenlere karşı ön yargıyla bakmasına sebep olur. İnceleme konusu olan romanlar da hırsız olarak yaftalanan kişilere karşı, toplumun olumsuz bakışına yer verilir. Bu eserlerinden biri olan *Dürdane Hanım*’da hırsızlık doğrudan olumsuz bir eylem olarak işaret edilir.

Dürdane Hanım (1882) romanında Mergup Bey ile evlilik dışı bir ilişkiden çocuk sahibi olan Dürdane’nin intihara sürükleniş hikâyesi konu edinilir. Macera roman türüne örnek sayılabilecek kurguda toplumsal normların belirlediği ahlaki değerlerin dışına

çıkanların çevreleri tarafından nasıl gözden düşürüldüğü sezdirilir. Romanda “hırsızlık” ve “yan kesicilik” ile hayatını idame ettiren Papasoğlu Andonaki, anlatıcı tarafından “kıranta bir Rum idi ki kalıbı kıyafeti hırsızlıkta ve yankesicilikte artık pir olmuş bulunduğunu yek nazarda hükmettirir” (2000: 550) şeklinde tanıtılır. Sohbet Ağa ile Galata’da bir meyhanede karşılaşan Papasoğlu Andonaki’nin, tanıtılma biçiminin doğrudan damgasıyla ilişkilendirilmesi önemlidir. Bu durum, anlatıcının, hırsızlık suçu işleyen Andonaki’nin, toplumsal değerleri ihlal eden davranışını doğrudan gösterme isteği ile açıklanabilir.

Yaptığı işin toplumun ahlaki değerlerine aykırılığının farkında olan Andonaki, sandalcı olan Sohbet Ağa’ya “-Ne yapalım a gözüm? “Bizim sandalımız yok, mavnamız yok! Biz de çoluk çocuk sahibiyiz. Ekmek parası ister” (2000: 550) sözleriyle mazeretini bildirir. Andonaki, bu mazeretle toplumda olumsuz bir davranış kabul edilen hırsızlığına haklı gerekçeler sunmaya çalışır. Andonaki, hırsızlık yapmaya mecbur kaldığını açıklayarak ayrıca Sohbet Ağa’nın, kendisine karşı olumsuz bakış açısını da olumlu bir yöne çekmeye çalışır. Andonaki, Sohbet Ağa nezdinde olumsuz algısını değiştirmeye çabalasa da anlatıcı yazar, Andonaki’nin diğer olumsuz davranışlarını da sıralayarak toplumda “hırsız” bir tipin iyi bir kişi olmasının muhtemel olmadığını gösterir.

Toplumdan yalıtılan Andonaki’nin tek kötü alışkanlığının hırsızlık olmadığı bunun dışında kumar oynadığı bilgisi de verilerek “hırsız”, “yan kesici” ve “kumarcı” damgalarıyla kötü kişiliği pekiştirilir. Anlatıcı, hırsızlıktan elde ettiği geliri, kumara yatıran Andonaki’nin üzerinde doğru düzgün kıyafet olmamasının nedeninin “bugün beş on liralık bir şey çarpıp beyler gibi giyinir kuşanırsın, yarın bir kumarhanede bu hâle girersin” (2000: 551) sözüyle açıklık getirir. Aslında burada anlatıcının amacı, bu bilgilendirmeye Andonaki’nin çoluk çocuğa ekmek parası şeklindeki hırsızlık gerekçesini çürütmektir. Dolayısıyla toplumun ahlaki yargılarına ters düşen bu olumsuz davranışının toplumda bir mazeretinin ya da haklı gerekçesinin olmadığı da gösterilir. Andonaki, bu olumsuz özellikleriyle çevresi nezdinde “baştan aşağı kötü, tehlikeli ve zayıf biri kategorisine” (Goffman, 2020:29) girer. Toplumda normal ya da sıradan biri olma şansını yitiren Andonaki’nin lekesi/damgası, yakınındakileri de etkileyebilecek kadar güçlü bir etki taşır. Acem Ali Bey’in meyhanede rastladığı ve Andonaki ile aynı masada gördüğü Sohbet Ağa’ya ““A be Sohbet! Senin hırsız olduğunu bilmezdim! Böyle yankesicilerle ne işin var”” (2000: 15) ifadeleriyle tepki göstermesi, toplumun

damgalanan kişilerin yakınlarını da yargılayan tutumunu ortaya koyar. Burada Goffman'ın belirttiği “damganın bulaşıcılığı” durumu gerçekleşir. Yani toplumda ahlaka mugayir bir kişinin yakın çevresi de de onunla aynı kefeye koyulur ve aynı şekilde itibarsızlaştırılır.

Toplumun, hırsızlara karşı aşağılayıcı bakışı ise Acem Ali Bey ve Andonaki arasındaki diyalogla ortaya koyulur. Hırsızlık mesleğiyle ünlenen ve çevrede tekinsiz bir tip olarak görülen Andonaki'nin, kendisini takip ettiğinin farkında varan Acem Ali Bey, Andonaki'yi sert bir dille ikaz eder. Andonaki'ye “al şu bir lirayı da bu gece harçlık et. Senin gibi köpekler gazaptan ziyade merhamete şayandırlar” (2000: 555) diyerek onu aşağılayarak uyarır. Acem Ali Bey, hırsızlık damgasıyla toplumsal statüsü sarsılan Andonaki'yi “köpek” benzetmesi ile toplumda nasıl değersizleştirildiğini de ortaya koyar. Hırsızlık suçunun toplumdaki olumsuz algısını ortaya koyan bir diğer eser ise *İffet* romanıdır. Söz konusu bu romanda da hırsızlık suçu isnat edilen Sabri üzerinden bu damgayı alanların toplumda nasıl gözden düşürölüp değersizleştirildiği ortaya koyulur.

Yoksulluk ve sefaletle karşı karşıya kalan bir ailenin toplumsal sınanmalarının konu edinildiği *İffet* (1897) romanında toplumsal yapının onaylamadığı hırsızlık eylemini gerçekleştiren Sabri'nin toplumdan nasıl dışlandığı ve ötekileştirildiği anlatılır. Evin küçük çocuğu olan Sabri, annesi ve ablası İffet ile günlerce açlığa karşı hayatta kalma mücadelesi verirken, dayanamayacak noktaya gelir ve hırsızlık yapmaya karar verir. Hissettiği açlığın yoğun sancısıyla toplumsal yapının belirlediği ahlaki değerleri göz ardı eden Sabri, karnını doyurmak hevesiyle bir bostana girer ve üç salatalık çalar. Bahçıvan tarafından görülen ve ayağına taş fırlatılan Sabri, çaldığı bu üç salatalıkla yaşadığı toplumda hırsız olarak yaftalanır ve hızlıca gözden düşürölür. Bu hadiseden sonra hırsız damgası yiyen Sabri, mahalleli tarafından gözetim altına alınır.

Hırsızlık hadisesinden sonra toplumun ötekisi olarak kodlanan Sabri, toplum tarafından pek çok yaptırıma çarptırılır. Karakola şikâyet edilen, evi sık sık basılan ve aşağılayıcı bir dille tahkir edilen Sabri, büyük bir şiddete ve baskıya maruz kalır. “Dolayısıyla toplumsal ve kültürel kalıplara aykırı davranışlar sergileyen insanın cemiyet harici kalması; genel çerçeve içerisinde belli şablonlara hapsedilmeyi, ötelenmeyi, yok sayılmayı ya da etiketlenmeyi de beraberinde getirir” (Kanter, 2021:706). Sabri'ye sadece toplumda damgalanma, yok sayılma gibi manevi yaptırım uygulanmaz; Sabri, ayrıca

karakola götürülerek maddi cezaya da çarptırılmak istenir. “Hırsız oğlanı alıp karakola götürelim” (2018: 176) diyen mahalleli şiddetli bir şekilde Sabri’nin kapısına yüklenip kapıyı çalarlar. Zorla eve giren mahalleli Sabri’yi en ağır hüküm giymiş suçlular gibi davranır: “Şu oğlanı yakala. Baksana gözleri sansar gibi parlıyor Elimizden kaçırıverirsek gider birkaç tavuk daha boğar, bir iki bostan daha harap eder” (2018: 176). Mahallede güvenilir bir kişilik addedilen ve şüphe ile yaklaşılan Sabri’ye işlemediği suçlar da isnat edilerek büsbütün gözden düşürülür.

Hırsızlık yaparak toplumun ahlaki değerlerini ihlal eden Sabri, bizatihi mahallelinin kendisi tarafından cezalandırılmak istenir: “Bu hırsız oğlanı anasıyla danasıyla beraber mahalleden çıkarmalı” (2018: 175) diye düşünen mahalleli Sabri’yi mahalle için bir tehlike olarak görmeye başlar. Sabri’nin mahalleden annesinin de gönderilmek istenmesi damganın bulaşılığıyla açıklanabilir. Sabri’nin işlediği suç, bu bağlamda ailesini de lekeler ve ailesi de fahri olarak damgalanır. Hırsızlık suçuna bulaşarak mahalleli nezdinde tekinsiz biri kişiliğe dönüşen Sabri, bostanda eksilen bütün meyve ve sebzelerden de mesul tutulur. “Bahçıvanın bostanda ne hıyarı kalıyormuş, ne meyvesi. Bugün bahçıvan o piçin hırsızlığını gözüyle görmüş. Arkasından taş atmış, yine elindeki hıyarları bıraktıramamış. Altı aydan beridir mahallede ufak tefek sirkatler başladı” (2018: 175). Yaptığı hırsızlıkla toplumda itibarı sarsılan ve mahalledeki neredeyse bütün kayıplardan sorumlu tutulan Sabri, “özel damga terimleri” ile anılmaya başlanır. “Sakat, piç, salak gibi özel damga terimlerini genellikle asıl manalarına kafa yormaksızın günlük söylem[de] birer mecaz ve tasvir kaynağı olarak kullanı[lır]. Bir kusuru temel alarak geniş bir kusur yelpazesini yakıştırma eğiliminde olu[nur] (Goffman, 2020: 32). Toplumda büyük bir suç olarak görülen çalma eylemini gerçekleştiren Sabri, artık sadece hırsız olarak anılmaz. Mahalleli için olumsuz davranış biçimini ortaya koyan pek çok sıfatla nitelendirilmeye ve aşağılanmaya müstahak görülür.

Hırsız damgasıyla itibarsızlaştırılan ve çevrede uyandırdığı tekinsizlik ile mahalledeki tüm hırsızlık vakalarından mesul tutulan Sabri’ye “şeytan” benzetmesi ile “hileci, yalancı” gibi olumsuz özellikler de isnat edilir. Mahalleli nezdinde büyük bir tehlikeye dönüşen Sabri, mahalleden daha geniş bir ifadeyle toplumdan atılmak istenir: “Uzun Esmâ’nın koskoca Gerze tavuğuyla, Arpacıların büyük bir tencereleri çalındı. O küçük oğlan şeytan gibi her delikten girip çıkıyor. Bunlar biraz daha mahallede kalırlarsa bütün evlerimiz tamtakır olacak. O oğlan hepimizi soyup soğana döndürecek” (2018:

175). Bu pasaj, yaşadığı şiddetli açlıkla bir bostandan üç salatalık çalmasıyla başlayan hırsızlık meselesinin Sabri’yi toplum nezdinde en ağır suç işleyenlerden bile daha fazla lekelediğini gösterir.

“Hırsız”, “piç”, “şeytan” gibi olumsuz damgalar yapıştırılan Sabri, işlediği suçtan sonra itibarsızlaşan kişiliği ve bedeni ıskartaya çıkartılır. “İskarta ilan edilmek, gözden çıkarılabilir olduğunuz için gözden çıkarıldığınızı gösterir” (Bauman, 2018: 24). Toplumda sadece olumsuz davranışların müsebbibi görülen Sabri’nin hem kişiliği hem de bedeni mahalleli için bir yüke dönüşür. Mahalleli bir yük olarak gördüğü Sabri’yi yıldırmaq için türlü bahanelerle kapısına dayanır. Çalma ve zarar verme eylemleri ile eşleştirilen Sabri’ye her durumda güvenilmez olduğu hissettirilir. Bu yüzden mahallede her kaybolan eşyadan sonra Sabri, karakola şikâyet edilir. Sabri, hapse atılarak ıskartaya çıkan bedeni de toplumdan uzaklaştırılmak istenir. Mahallenin sınırlarından tecrit edilmek istenen Sabri, her kayıpta soluğu karakolda alır. Yoksul bir ailenin ferdi olan ve “başkalarıyla kurduğu gündelik ilişkilerinde olumlu karşılıklar almaktan yoksun kalan (Goffman, 2020: 41) Sabri, hırsızlık vakasından önce de toplumda düşük bir sosyal statüye sahiptir, ancak bu vakadan sonra tamamen siyah rengine büründürülen Sabri, mahallede barınamayacak kadar nefret edilir hâle gelir.

Toplumsal kabullerin dışına çıkan Sabri, toplumun ahlaki değerlerini hiçe saydığı için ben/biz öznesi olmaktan çıkarılır. Toplumda karşıt değer olarak kodlanan Sabri, yaşadığı toplumla bağları zayıflatarak ayrıştırılır. “Hayatını toplumun normları, kabulleri çerçevesinde kurgula(ya)mayan, toplumsal yapının onaylayacağı davranışları sergilemeyen birey, tekinsiz, uyumsuz olduğu gerekçesiyle toplumun dışına itilir, ötekileştirilir” (Kanter, 2021:711). Yaşadığı mahallede ötekileştirilen ve bu mahallenin dışına itilmek istenen Sabri’nin işlediği suç hem mahallelinin hafızasına kazınır hem de resmî evraklara kaydolur ve böylelikle suçu tescillenir. Karakola götürülen ve “sabıkalı güruhu idadına” işlediği suç kayda geçirilen Sabri, toplumun resmî mekanizmaları önünde de bir kez daha damgalanır. Aldığı damgayla toplumsal kimliği lekelenen Sabri, yaşadığı “mahallerin civarında her ne zaman ufak bir sirkat vuku bulsa kendisinden şüphe edilir” (2018: 188) hâle gelir. İlk hırsızlık vakasında aldığı büyük tepkiden çekinen ve çok korkan Sabri bit müddet sonra bu durumu kanıksar. “Kişi toplumda yeni bir konuma geçtiğinde ve oynayacak yeni bir rol edindiğinde, muhtemelen nasıl davranması gerektiği kendisine çok detaylı bir şekilde anlatılmayacak, ayrıca yeni durumunun şartlarının daha

başlangıçtan kendilerini hissettirip, düşünmeye gerek bırakmadan ona nasıl davranması gerektiğini göstermesi de söz konusu olmayacaktır” (Goffman, 2020: 78). Hırsız olarak damgalanan Sabri, ilk defa deneyimlediği bu suç ile gördüğü baskı ve aşağılama karşısında büyük bir endişe duyar. Kendisine yapııştırılan hırsız damgasıyla yeniden kurgulanan toplumsal kimliğiyle nasıl davranacağını ve tepki vereceğini kestiremez. Çok hızlı bir şekilde toplumsal kimliği örselenen ve değersizleştirilen Sabri, kendisine yüklenen suçlamalar karşısında büyük bir korkuya ve gerilimle baş başa kalır.

Lekelenen toplumsal kimliğinin yaşadığı mahallede bir daha aklanmayacağını anladıktan sonra Sabri, çaldığı salatalık ile aldığı büyük tepki karşısında duyduğu “o eski mahcubiyeti kalma[z]” (2018: 188). *Sefiller* romanındaki ekmek çalma vakasını hatırlatan bu hırsızlık ile damgalanan pek çok kişi gibi Sabri de damgasını içselleştirir ve bu damgaya uygun bir yaşam sürmeye başlar. Sabri, bu noktadan sonra aldığı hiçbir tepkiden utanıp sıkılmaz. Hırsızlıktan dolayı sorgulanmak ve aşağılanmak Sabri için sıradan bir hadise hâline gelir. En ufak bir hırsızlık vakasında ifadesine müracaat edilen Sabri, "Karakoldan seni çağırıyorlar" denildiği zaman şimdi hiç ürkm[ez], ağlam[az]. "Durun, hırkamı giyeyim de geliyorum" diy[ecek] (2018: 188) kadar bu durumu sıradanlaştırır. Yaşadığı mahallede dışlanan ve kötü bir muameleye maruz bırakılan Sabri, aklıktan şikâyet etmeyi bırakır ve hırsızlık damgasına uygun davranmaya başlayarak “karnını doyurmanın yolunu öğren[ir]” (2018: 188). Hırsız damgasının güçlü etkisini anladıktan sonra direnmeyi bırakan Sabri, nereye giderse gitsin kendisine yapışan damgası ile anılır. Sabri’ye isnat edilen “hırsızlık” yaftası ablası İffet’e verilen “fahişe” ismi nereye giderlerse gitsinler peşlerini bırakmaz: “Biz bir mahalleye nakletmezden evvel su-i şöhretimiz orasını dolduruyor. Nereye gitsek benim ismim "Fahişe kız", Sabri'nin adı “Hırsız oğlan” olur (2018: 190). Hırsız olduğu gerekçesiyle toplumun dışına itilen Sabri’nin kötü şöhreti gittiği her yerde hızlıca yayılır. Hırsız yaftasından kurtulamayan Sabri, alınına vurulan bu lekeyle yaşamayı öğrenir.

Hırsızlık suçu, toplumda tekinsizlik, güvensizlik gibi olumsuz anlamları çağırıştırır. Toplumda güçlü bir damga etkisi gösteren bu kriminal suç ile özdeşleştirilen kişilerin kimlikleri örselenerek itibarsızlaştırılırlar. Hırsızlık suçunun, incelenen romanlarda görüldüğü üzere mazereti ya da gerekçesi yoktur. Bu suçu işleyenler, toplumun ya da bu suçun yaşandığı çevrenin pek çok olumsuz hadisesinin de müsebbibi görülürler. Dolayısıyla bu kişiler sadece hırsız olarak damgalanmaz, ayrıca o çevrede

meydena gelen pek çok olumsuz olaydan da mesul tutularak bütün kişilikleriyle lekelenirler. Hırsız damgası alan bir kişiden, her türlü kötülük ve “ahlaksızlık” beklenir bir duruma gelir.

2.4. Türk Romanında Bedensel Damgalama

2.4.1. Çirkinlik

Toplumsal yapının ve kültürel kodların inşa ettiği ideal beden görüntüsü, bireyin kimliğini kurgulamasında ve bireye sosyal roller atamasında önem arz eder. Toplumun estetik ve güzellik algısıyla örtüşen bireyler, örtüşmeyenlere karşı toplumda avantajlı bir konum elde ederler. Bu bağlamda bu güzellik anlayışını karşılayanlar toplumda ben/biz olarak konumlandırılırken; bu anlayışın dışında kalanlar ise ötekileştirilirler. Başka bir ifadeyle; fiziksel yapısı ya da beden görüntüsü toplumun normatif beden algısına uygunluk gösteren bireyler, toplumda kabul görüp onaylanırken; toplumun normatif beden algısına aykırı bireyler ise toplumdan itilerek yalıtılırlar. Bedensel görünüm ve toplumsal kimlik arasında bu bağlamda doğrudan bir bağ olduğu düşünülebilir. “Güzellik ya da çirkinlik, daha doğrusu kişinin toplumsal anlamda kabul edilen çekiciliğinin niteliği, o kişiye ilişkin lehte ya da aleyhte düşünceler doğurur” (Breton, 2018: 287). Güzellikle/güzel olanla nitelendirilen bireyler, toplumda itibarlı bir sosyal statü elde ederlerken; çirkinlikle bağdaştırılanlar ise düşük bir sosyal statü ile bağdaştırılırlar.

Beden, bireyler arasındaki ilişkiyi şekillendiren ve yöneten bir güç olarak toplumsal kimliğin inşa edilme sürecinde önemli bir görev üstlenir. Nitekim toplumda ilk önce beden üzerinden var olunur ve bedensel yapı toplumsal ön kabullerden geçtikten sonra iletişim ve etkileşim başlar. Çirkinlik ve güzellik standartlarının sınırları, toplumun estetik ve güzellik anlayışı ile belirlenir. Güzel olmanın ya da görünmenin ilk şartı sağlıklı ve normatif bir beden özelliği taşımakla sağlanır. Toplumda sağlıklı beden yapısına aykırı olan bireylere karşı negatif bir söylem geliştirilir. Bu negatif söylemin en belirgin nitelendirmeleri arasında çirkinlik gösterilebilir. Çirkin addedilen bedenler, toplumsal kabullerden geçemedikleri gibi toplumda bu kişilere atfedilen olumsuz nitelendirmeler/damgalar, bu kişilerin toplumda, sosyal konumlarını, aile hayatlarını, icra ettikleri mesleği dahi etkileyebilecek kadar güçlüdür (Kanter, 2019). Çirkinlik tarihin çok eski zamanlarından beri bireyi, toplumda itibarsızlaştıran ve toplumdan tecrit eden bir

özellik gösterir. Çirkin bedenler çoğu zaman çevrede; tekinsizlik, güvensizlik, korku gibi olumsuz duygulara sebebiyet verir. Umberto Eco, çirkin bedenlerin çevrede bıraktığı olumsuz izlenimi “uzaklaştırıcı, dehşet verici, korkunç, tiksindirici, hoş olmayan, çok garip, iğrenç, iğrendirici, yakışıksız, bozuk, kirli...” (2009: 16) şeklinde kavramsallaştırır. Dolayısıyla bedensel olarak çirkin bir görüntüde olanlar, toplumda suç işlemeye meyilli, tehlikeli kişilikler olarak addedilirler. Bu kişiler sadece suç işleme potansiyeli taşıdıkları için değil, ayrıca toplumun “göz zevkini bozdukları” için de kamusal alanda görünmeleri yasalarla kısıtlanacak kadar toplumdan ötekileştirilirler. On dokuzuncu yüzyılın ortasında ve son yıllarda ortaya çıkan “Çirkin Yasalarının” örneklerinden biri olan Chiago’da çıkarılan bir yasa çirkin bedenleri münzevi bir yaşama mahkûm ederek cezalandırır: “Hastalar, sakatlar, kötürümler ve benzeri şekilde göz zevkini bozacak ya da tiksinti yaratacak biçim bozuklukları taşıyan veya bu şehrin, sokaklarında, yollarında, işlek caddelerinde ve kamu alanlarında bulunmasına izin verilmeyen uygunsuz biçimli kişilerin kamu huzuruna çıkmaları yasaktır ve para cezasına tabidir” (Henderson, 2016: 115). Yani, çirkin olarak yaftalananlar, hem bedenleri hem de kişilikleri ile toplumsal sınırların dışına itilmek istenirler.

Toplumun estetik zevkini bozdukları iddia edilen bu bedenler, toplumdan ayırtıldıkları gibi normal ya da sıradan bir kişi olma haklarını da kaybederler. Toplumun kültürel değerlerinin ve estetik anlayışının sınırlarını çizdiği normatif beden algısına aykırılık teşkil edenler, hasarlı ya da eksik bedenler olarak olumsuz kavramlarla eşleştirilirler. “Bedenin toplum tarafından sınırları belirlenen normatif ya da estetik bir görüntüye sahip olmaması neticesinde söz konusu bedene ilişkin farklı tutumlar/algılar geliştirilir” (Kanter 2019:197). Biçimsel bozukluk taşıyan bu hasarlı bedenler, toplumsal yapının belirlediği estetik anlayış doğrultusunda ön kabullerden geçemezler ve toplum tarafından farklılıkları üzerinden damgalanırlar. Bu farklılıklar aynı zamanda; bireyin toplumla bağlarının zayıflamasına ve toplumda öteki olarak görülmesine neden olur. Yani, “toplumun normatif beklentilerinin dışında kalan bireyler de, sosyal çevrelerinin dikte ettiği fiziksel sınırlılıklara dayalı “etiketleme”yi derinlemesine hissederek” (Kanter 2019:198). Kimliği çirkinlik üzerinden tanımlanan bireyler, toplumun estetik normlarından geçemedikleri için atık öznelere dönüşürler. Toplumda, ideal, güzel ve normal beden formuna sahip olanlar tarafından; bedensel eksiklikleri, engelleri ya da biçimsel bozukluklarından dolayı korkulacak, tiksiniyecek kişiler olarak görülürler.

Toplumda normatif bir bedene sahip olanların, biçimsiz bedenlere karşı ön yargılı tavırlar geliştirmeleri toplumsal kodların ördüğü kalıp yargılar ile ilgilidir. Normatif bedenler toplumda ben/biz öznesini temsil ederler ve kendilerine karşıt değer olarak kodlanan ötekinin özellikleri üzerinden anlamlandırılırlar. Dolayısıyla bu durumda öteki ne kadar aşağılanır, çirkinleştirilir ve kötü bulunursa; ben ya da biz öznesi, bir o kadar yüceltilir, güzelleştirilir ve iyi addedilir. Bu bağlamda toplumda güzellik ve çirkinlik kavramlarının tanımı, siyah ve beyaz rengi gibi birbirini etkileyecek güce sahiptir. Güzel, estetik bedenler çoğu zaman iyilikle eşleştirilirken, çirkin bedenler kötü ahlakın bir yansıması olarak görülür. Yani, “fiziği "elverişli" insanın yanlış davranışlarda bulunmasına anlayış göstermeye, hatta bunu bağışlamaya eğilimli ortak imgelem insanın hem güzel, hem suçlu olamayacağını anımsatır” (Breton, 2018: 287). Çirkin bedenler bu bağlamda, toplumsal yaşamda tekinsizlik, dehşet verici, ürkütücü gibi olumsuz kavramlarla eşleştirildiği için de çirkin bedenlerin sağlıklı ve güzel bedenlere göre daha fazla suç işleme potansiyelleri olduğu düşünülür (Eco, 2019: 16). Bu durum güzel ve sağlıklı bedenler için çirkin ya da biçimsiz bedenlere karşı üstünlük vesilesi sayılır. Toplumda bu bağlamda avantajlı grubu temsil eden sağlıklı ve güzel bedenler sahip oldukları bu olumlu özellikleri üzerinden, çirkin bedenleri toplumda aşağılayıp toplumdan soyutlama eğilimi içine girerler. Dolayısıyla “sağlıklı bedenin, etiketli bedeni “ucube” olarak algılanmasında toplumun sağlıklı beden algısının rolü olduğu düşünülebilir” (Kara, 2013: 114). Nitekim; sağlıklı bedenler toplumda yüceltilip onaylanırken; çirkin ve biçimsiz bedenler ise aşağılanıp reddedilirler.

Bedene, taşıdığı özelliklere göre atfedilen toplumsal değerın edebî metinlere de yansıtıldığı görülmektedir. Zira inceleme konusu olan romanlarda toplumsal yapının güzel ve çirkin bedene karşı refleksi devrin yazarları tarafından kurguya taşınır. Beden algısının karakterler üzerinde etkisini inceleyen yazarlar, bedensel görünüm ve kişilik özellikleri arasındaki bağı da gün yüzüne çıkartırlar. Güzel bir beden çoğu zaman; saf, temiz, iyi gibi olumlu sıfatlarla anılırken; “çirkinlikle şer arasında ihtiyatlı bir ilişki kurulu[r] ve şeytansı varlıklar gibi klasik çirkin karakterler[in] de kötü yaratılışlarını yansıtan fiziksel özelliklere sahip” (Henderson, 2016: 87) oldukları düşünülür. Yani çoğu zaman güzel addedilen bir beden görüntüsü, iyi bir kişilikle bağdaştırılırken; biçimsel bozukluk taşıyan “orantısız bedenler” ya da çirkin görünümle kötülükle anılırlar ve bu bedenler kötülüğü çağrıştırdığı için toplumda çoğu zaman endişe kaynağı olarak

görülürler. Ancak, güzel bir bedenın aynı zamanda iyi bir kişilik taşıdığı genel yargısının da dışına çıkılarak çirkin bir bedenın güzel bir kişilikle telafi edilebileceği de söz konusu romanlar üzerinde gösterilir.

1872-1901 arasında yazılan romanlar, “dış güzelliğın arkasında çirkin bir ahlak saklanabileceği gibi, bedensel bozukluklar da içinde insani duygular barındırabilir” (Courtine, 2013: 207) düşüncesini destekleyecek veriler de sunar. *Dilharap* romanındaki Razi karakteri “yüz güzelliğiyle” kötü kişiliği arasında bir uyumsuzluktan söz edilebilir. Fatma Fahrünnisa’nın kaleme aldığı *Dilharap* (1896-1897) romanında evlenmek istemeyen ancak ağabeyinin zoruyla evlendirilen Mazlume’nin eşi, Râzi’nin güzel dış görüntüsü ve kötü kişiliği arasında bir zıtlık söz konusudur. Nitekim, çoğu zaman “«güzel adam» dediğimiz zaman, saygın, iyi yürekli, bencil olmayan bir kişiden yani, ahlaksal bakımdan yüksek bir kişilikten söz ediyoruzdur; bir adamın yüzü güzel diyorsak, o zaman da, bu adamın bizim hoşumuza gittiğini söylüyoruzdur” (1982: 3). Mazlume’nin ağabeyi de güzel bir insanın toplumsal yapıya olumlu anlamlar ve iyi niteliklerle kodlanmasından yola çıkarak Râzi gibi güzel yüzlü bir adamın aynı zamanda iyi bir insan olduğunu düşünür. Ancak görücü usulü evliliğın doğurduğu trajedinin anlatıldığı romanda, güzel bir insanın, temiz ve iyi bir kişiliği olacağı düşüncesi baskın olsa da Râzi karakteri bu düşüncüyü çürütecek özelliklere sahiptir. Râzi, Mazlume’ye talip olunca, Mazlume’nin ağabeyi nezdinde güzel beden yapısı ile olumlu bir izlenim bırakır. Mazlume’nin ağabeyi Râzi için “bu kadar suret güzelliği sahibi olan bir adam kötü huylu olamaz” (2017: 55) hükmünü verse de Râzi, içkisi ve kadınlara düşkün sefahat dolu yaşamıyla Mazlume için büyük bir hayal kırıklığı olur. Râzi’ye toplumda güzel bedeni sayesinde itibarlı bir konum atfedilse de Râzi’nin kötü kişiliği güzel görünümünün önüne geçer. Fatma Aliye’nin Refet (1896) romanının ise başkışisi Refet, çirkin bir bedenın altında güzellik, iyilik, saflık ve çalışkanlık gibi pek çok iyi vasıfla donatılan bir kişilik taşır. Bu romanda “yazarın Refet’le yapmak istediği, kadınlara eğitim sonucunda elde edilen bir işin sahibi olma fikrini telkin etmektir” (Argunşah, 2016: 20). Dolayısıyla yazar Refet karakteri ile bazı durumlarda bedensel görüntünün hiçbir öneminin olmadığını ispata çalışır.

Çirkinlik, inceleme konusu olan bazı romanların temelini oluştururken bazı romanlarda ise kurguya dâhil edilmez. Çirkinliğın işlendiği romanlarda, karakterlerin, çirkin olarak yaftalanma/damgalanma nedenleri birbirinden ayrışsa da genel temayül

olarak toplumda kötü ahlakıyla damgalanan kişiler, çirkin özelliklerle tasvire konu olurlar. *İntibah* (1876) romanında çirkin olarak yaftalanan Suriye Abdullah Efendi de bu özellikte bir karakterdir. Genç ve tecrübesiz bir erkeğin, yaşamın zorluklarıyla başa çıkamamasını anlatan romanda saf ve temiz olarak kurgulanan Ali Bey'in karşı kutbunda Mahpeyker ve Abdullah Efendi vardır. Mahpeyker'in, Ali Bey'e ve masum cariyesi Dilaşub'a tuzak kurmak için Abdullah Efendi'den yardım istemesi üzerine Abdullah Efendi, detaylı ve eleştirel bir tavırla okuyucuya takdim edilir: "Suriye'nin en fazla ahlaki sapıklık vasfına sahip en aşağılık adamlardan biriydi ve kapılandığı birkaç tüccarı hileleriyle bastırmak sayesinde bir hayli servet kazan[ır]" (2010:112). Bu pasajda Abdullah Efendi, anlatıcı tarafından bütün kötü alışkanlıkları, haksızlıkları ve ahlaki sapıklığı şahsında toplamış kötücül bir tip olarak sunulur.

Abdullah Efendi'nin bedeni ve yüzü kötücül kişiliğinin ve ahlaki yoksunluğunu ifşa eden bir ayna görevindedir. Abdullah Efendi, "yaşı yetmiş aşkın olduğu halde kadınlarla düşüp kalkmaktan kendini alamadığı gibi, yüzü pek fazla çiçek bozuğu olmakla beraber rengi melez sayılacak derecelerde esmer" (2010: 112) bir yüz olarak betimlenir. Abdullah Efendi'nin yüzündeki çiçek bozuğu genel olarak yüzün çirkinliğine işaret eder. Burada Abdullah Efendi'nin yüzü tasvir edilirken bir yandan da yine olumsuz kişiliğinden bahsedilmesi bu karakterin romandaki olumsuz algısını pekiştirir. Şöyle ki, güzellik ya da çirkinlik, bir nesnenin plastik olarak ve renk bakımından yinelenemez olan dış görünümüne olduğu kadar, yinelenemez olan konumuna da aynı ölçüde bağlıdır" (Kagan, 1982: 69). Abdullah Efendi, hem çirkinliği, hem de kötücül kişiliğiyle romanın ötekisi olarak kurgulanır. Abdullah Efendi'nin bu çirkin görünümünü bütün kimliğine sirayet eder ve toplumda bedensel görünüşünden damgalanmasına sebep olur. Abdullah Efendi'nin çirkin beden görüntüsü kadar, toplumdaki itibarsız konumu da değişmeyecek ya da yinelenmeyecek kadar belirgin ve güçlü bir etkidir. Dolayısıyla "öteki'nin çirkinliği hiçbir zaman tartışma götürmez" (Breton, 2018: 93). Romanda taşıdığı pek çok vasıf üzerinden aşağılanan Abdullah Efendi'nin yine kötü ahlakına vurgu yapılarak fiziksel görünümünü anlatılmaya şu cümlelerle devam edilir: "Gözleri birkaç defa çektiği Mısır nezlesinin kalıntısı olarak hem perdeli hem de çipil, burnu hiçbir vakit izlerinden kurtulamadığı frengi felaketiyle çürümüş Frenk inciri gibi hem iri, hem de çentik, birkaç çürük dişle çirkinliği bayağı iğrençlik derecesine ulaşan ağzı gayet geniş" (2010:112) bir yapıda olduğu söylenir. Bu tasvirde Abdullah Efendi'nin yüzünde frengi

hastalığına bağlı deformeler olduğunun söylenmesi önemli bir duruma işaret eder. Cinsel yolla bulaşan bu frengi hastalığıyla Abdullah Efendi'nin ahlaki yapısını gönderme yapılır.

Abdullah Efendi'nin dış görüntüsünün toplumun güzellik normlarını karşılamadığı şu cümlelerle ifade edilir: “Bıyığı sakalı ise uyuz hayvan tüyü kadar seyrek bir şey olarak ahlak kötülüğünün üstat elinden çıkma bir canlı resmi şeklinde olan o iğrenç görünüşüyle, para kuvveti bile kadınlar tarafından kabulüne yeterli gelmediğin askıntı olduğu fahişeyi altınlara boğmakla beraber her türlü eğlencesinde serbest bırakma[yı] (2010: 112) uygun görür. Abdullah Efendi'nin bedensel görünümüne anlatıcının tasvirinden yola çıkarak bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde “çiçek bozuğu yüzü, esmer rengi, çipil burnu, çürük dişleri, iğrençlik derecesine ulaşan geniş ağzı, uyuz hayvan tüyü kadar seyrek sakalı ve iğrenç görünüşüyle” insanlık vasıflarından uzaklaştırıldığı görülür. Bu tasvirle vahşi bir hayvanı ya da bir canavarı andıran Abdullah Efendi'nin beden görünümünün çevrede bıraktığı olumsuz algı yüzünden toplumun neredeyse bütün kesimi tarafından dışlanır. Toplumsal yaşamda düşük sosyal statüleriyle küçük görülen “fahişeler” bile çirkin bir bedene sahip olan Abdullah Efendi'yi belli şartlarla kabul ederler. Dolayısıyla “çirkinlik, sosyal ortamlarda odaklanılan bir damgadır” (Goffman, 2020: 87). Anlatıcı, Abdullah Efendi'nin davranışsal çirkinliklerinin yanı sıra fiziki çirkinliklerini de bu kadar ön plana çıkarıp vurgulaması sosyal çevrede bedensel görünümün etkilerini ortaya koyar. Toplumda, “para gücün en çıplak hali” (Bourdieu, 2015: 54) olsa da Abdullah Efendi'nin serveti onun toplumdaki sosyal statüsünü ve sınıfını yükseltmeye yetmez. Abdullah Efendi, arzuladığı itibarı ve sosyal saygınlığı maddi gücü ile sağlayamaz. Abdullah Efendi, toplumda bedensel görünümü üzerinden bir kimlik kurgular. Çirkin beden yapısıyla toplumda bıraktığı olumsuz etki ile zihinlere olumsuz bir kişilik olarak kodlanır. Nitekim, “çirkin görüntüler olumsuz çağrışımlara” (Henderson, 2016: 139) sebep olduğu için Abdullah Efendi, toplumsal kabullerden geçemez. Abdullah Efendi'nin kötü kişiliği bu bağlamda yüzüne yansıtılır. Toplumda kötü ahlakı yüzünden dışlanan ve ötekileştirilen Abdullah Efendi, neredeyse tepeden tırnağa siyah renklerle olumsuz bir söylemle tasvir edilir. Abdullah Efendi gibi olumsuz kişiliklerinden dolayı çirkin bedenler olarak tasvire konu olanlar *Sergüzeşt* romanında Hacı Ömer Efendi ve Mustafa Efendi ve zevciyesi Atiye Hanım'dır.

Esaret meselesinin realist bir tutumla ele alındığı *Sergüzeşt* (1888) romanında Dilber adındaki esir bir kızın trajik sonu anlatılır. Cariye bir kız olan Dilber, içinde

bulunduğu çevre tarafından esir olarak damgalanır ve küçük görülür. Bütün saflığı ile esir ticaretinin metası hâline getirilen Dilber'i aşağılayanların kötü kişilikleri ise anlatıcı tarafından bedensel tasvirleri üzerinden vurgulanır. Dilber'i satan ve esir ticareti yapan Hacı Ömer Efendi ve Dilber'i satın alan evin hanımı Atiye Hanım ve eşi Mustafa Efendi, esaret kurumunun bir parçası olarak anlatıcı tarafından "vahşi" ve "yırtıcı" bir hayvana benzetilerek çirkin bedenleri üzerinden damgalanıp okuyucunun dikkatine sunulurlar. Hacı Ömer, duygusuzlaşan kalbi ve kaba saba tavırları ve vahşiliği ile ön plana çıkartılırken; evin sahibesi Atiye Hanım da olumsuz bir beden görüntüsüyle tasvir edilir: "Bir başörtüsüyle köşede oturan hanım şişman, esmer, kaşlarına bir parmak enliliğinde rastıklar sürmüştü, kaba bir hilkat (yaratılış), çirkin bir kıyafete girmişti" (2016: 23). Atiye Hanım'ın, Suriyeli Abdullah Efendi gibi esmer tenli biri olarak tasvir edilmesi, esmerliğin toplumda çirkinlikle özdeşleştirildiğini gösterir. Şişman ve kaba yaratılışta biri olarak anlatılan Atiye Hanım'ın görünümü kadar sesi de çirkin tasvir edilir: "O korkunç sesiyle "Dilber" diye bağır [an] Atiye Hanım" (2016: 26) bu esir kıza türlü eziyetler yaptığı için kötü bir kişilik olarak anlatılır.

Atiye Hanım'ın, masum bir kız olarak aktarılan Dilber'i haksız yere dövmesi ve aşağılaması ile olumsuz kişiliği kalın çizgilerle tasvir edilir. Bu tasvir, Tanzimat yazarının, kurgudaki yargıç misyonu göz önüne alındığında, toplumda ezilen sınıfa yapılan bu çirkin muamelenin karşılığı olarak düşünülebilir. Yani, anlatıcı yazar, Atiye Hanım'ın kötücül kişiliğini bedensel görünümü üzerinden vurgular. Çocuk odaya girdiği zaman o rastıklı kaşlarının altındaki sönük, beyazı siyahından büyük gözlerini açarak, (...) Dilber'in kolundan çekip seng-dilâne (taş yüreklilikle) bir iki tokat vur(ur) Muhrip (yıkıcı) kadın! (2016: 267-28). Yıkıcı bir özne olarak tasvir edilen Atiye Hanım gibi zevci Mustafa Efendi de aynı olumsuz çizgilerle aktarılır. Dilber'i esarete mahkûm eden Mustafa Efendi de anlatıcı tarafından yırtıcı bir kuşu benzetilir ve son derece çirkin çizgilerle betimlenir: "kuzgunî siyah sakalının daha çirkinlettiği ve İran ile etrafında bulunan akvamda (kavimlerde) görünen toprak renginden esmer, uzun ve gayet çok ve sık sakalıyla bıyığının arasında küçük bir siyah menfes (nefes deliği) gibi meşbut olan (görülen) ağzının üzerine kadar inmiş uzun ve müdevver (yuvarlak) burnu, kılları dik kaşları, çekik gözleriyle bir yırtıcı kuşa benzeyen çehresiyle" (2016: 37). Mustafa Efendi de güzel bir beden görünümünden uzaktır. Mustafa Efendi'nin fiziksel özellikleri aktarılırken özellikle yırtıcı kuş benzetmesi bilinçli bir tavidir. Romanda esir ticaretinin

bir parçası olduğu için anlatıcı tarafından ötekileştirilen Mustafa Efendi, insanı vasıflardan uzaklaştırılmak istenir. Nitekim, “yüz, insanın göstergesi, onun simgelediği en yüce değer olduğu için, insan yüzünün hayvanlaştırılmasıyla ya da yerilmesiyle aşağılanır” (Breton, 2018: 15). Suriyeli Abdullah Efendi’nin bu şekilde bir hayvan benzetmesi ile tanıtılması, anlatıcı yazarların ötekilere karşı tutumunu ortaya koyar. Ayrıca esmer tenle tasvir edilen Mustafa Efendi üzerinden de esmerliğin çirkinliğin bir işareti kabul edildiği düşünülebilir. Romanda karakterler kötü ahlaklarının neticesinde olumsuz çizgilerle tasvir edilir. Buna mukabil *Bahtiyarlık* romanında ise bu kez Rizet karakteri iyi bir insan olmasına rağmen; toplumun güzellik algısıyla örtüşmediği için çirkin olarak damgalanır.

Züppeliğin konu edinildiği eserlerden biri olan *Bahtiyarlık* (1885) romanının başkışısı Senai, eğlenmek için devrin popüler mekânı olan Flâmme’ye gider. Burada Senai’nin Fransız asıllı Rizet isimli bir şarkıcıya âşık olması ile bu karakter kurguya dahil edilir. Senai, pahalı hediyelerle büyük hayranlık duyduğu Rizet ile yakınlaşır ve onun en yakın ahbablarından olmayı başarır. Senai’nin, Batı kültürüne olan yoğun ilgisini anlayan Rizet, diğer “hafif meşrep” kadınlar gibi bu züppe tipi sömürür ve bu tiplerle alay edip eğlenir.

Devrin meşhur eğlence merkezi olan Flamme ‘de şarkı söyleyen Rizet, sahneye çıkan alımlı ve şuh kadınlardan farklı çizgilerde tasvir edilir. Anlatıcı tarafından çirkin addedilen Rizet’in, ayrıca sesinin de kötü ve kaba bulunmasına dikkat çekilir: “Bu kadında ümit olunmayacak kadar kaba davudî olan o ihtizazlı seda hâlâ bugün kimin kulaklarında tanin-endaz olmaz? (2000: 517). Rizet’in sesi o kadar kabadır ki bu ses karşısında kulağı çınlamayacak kimse yoktur. Hem sesiyle hem görünüşüyle toplumsal kabullerin dışında kalan Rizet’in, bu olumsuz vasıflarına rağmen çevrede hayranlık uyandırması şaşırtıcı bir durumdur. Anlatıcı, bu durumun zıtlığına dikkat çekmek için defaatle Rizet’in bu olumsuz vasıflarına vurgu yapar: “Bu kız hakikaten çirkindi. Tıpkı bülbül gibi! Çirkinliği kadar sesi muhrik, kendi sebük-ruh, tab’ı lâubaliydi” (2000: 517). Hem bedensel görünümüyle hem de sesiyle etkileyici bir sanatçı vasıflarından yoksun olan Rizet’in, Flamme’de Senai gibi tipler tarafından beğenilip hayran olunması da bu züppe tiplerin estetik zevklerinin düşüklüğü ile açıklanabilir. İnceleme konusu olan romanlarda tespit edildiği üzere, Senai gibi züppe tipler Batılı bir kadınla birlikte olmayı toplumda bir statü elde etmek için elzem görürler. Dolayısıyla bu Batılı kadınların, görünümlerinin

ya da ses g z ll klerinin onlar için bir önemi yoktur. Anlatıcının ısrarla Rizet'in  irkinli ini kalın puntolarla belirtmesi ve aynı zamanda bu kadın  arkıcının gördüğü ilgiyi vurgulamasının altında yine züppe tipin eleştirisi amaçlanmaktadır.

Anlatıcı, züppe tipin estetik ve güzellik zevkinden yoksunlu unu açığa çıkartmak için Rizet'in beden özelliklerini çok geniş bir kadrajdan sunar. Söz gelimi Rizet, "yalnız hüsün ve cemal c lib-i rağbet-i  amme olacak ise Rizet'ten evvel Flam' daki resimler şöhret kazanırlar idi. Rizet zayıf bünyeli, uzunca boylu, ziyadece esmer  ehreli bir kızdı. Hatta "kız" dedi imize bakıp da gen li ine h kmetmemelidir" (2000: 517) cümleleriyle tanıtılır. Zayıf bünyeli, uzunca boylu ve esmer  ehreli biri olarak tasvir edilen Rizet, bu özellikleriyle toplumun ideal beden görünüşünü kar ılamaz. Burada diğer eserlerde olduğu gibi esmerli in çirkinlikle ba da tırıldı ı görülür. Anlatıcı, esmer tenin çok kısıtlı bir şekilde toplumda kabul görülebilecek bir özellik olduğunu "bazı kere nahif, boyluca ve esmer olanlar dahi güzel olurlar. Bunlara da 'esmer güzeli' derler" (2000: 517) ifadeleriyle belirtir. Anlatıcı burada toplumun güzellik algısının daha çok beyaz tenlilik ile  zde le ti inin ipuçlarını verir. Bazı kadınların esmer "bile" olsalar güzel sayılabilece ini söyleyen anlatıcı, "h lbuki Rizet oldukça çirkin bir kızdı" (2000:517) sözüyle kesin ve katı bir şekilde Rizet'i çirkin olarak damgalar.

 irkin bedenine rağmen Rizet'in be enilmesine  a ıran anlatıcı, Rizet'in kendisini be enenlere aldıkları hediyelere göre değer bi ti ini söyler. Rizet'in kendisini dinlemeye gelen Senai gibi tiplere maddi g  lerine göre değer vermesi hatta onları küçük görüp onlarla alay etmesine rağmen; etrafındaki çalışan yoksul insanlara karşı ise çok sevecen ve iyi niyetle yaklaşması anlatıcı nezdinde, takdire  ayan bir davranış olarak görülür. Rizet'in bu davranışı onun  irkinli ini maskeler: "Anlatıcının Rizet  irkindi. Fakat  irkinli i yalnız yüzünden ibaretti. Yüzünden maada her şeyi güzeldi" (2000: 518) hükmü de bu yargıyı destekler. Yanında  alı an  ama ırcıya para yardımı yapamadı ında "Halbuki hemşiresi hasta olan  ama ırcıya eli boş g nderemeyince kulaklarımdan kırk liralık k peyi çıkartıp  ama ırcıya ver[ecek]" (2000: 518) kadar merhametli olan Rizet,  irkin bedeninin altında güzel bir kalp taşır. Rizet'in, yanındaki  ama ırcı kadına iyiliklerinden bahseden anlatıcı, Rizet'in yardıma muhtaç insanlara gösterdiği fedak rlıktan fazlasıyla etkilenir. Genel temayül olarak çirkin bir bedenden olumsuz davranışlar beklenmesine rağmen; Rizet, çevresine gösterdiği ho   r  ve yardımseverlikle çirkin bedenini geri plana iter. Dolayısıyla Rizet, her ne kadar bedensel

görümüyle toplumun güzellik algısının dışında kalıp çirkin olarak yaftalansa da iyi niyetli, yardımsever kişiliği bu damgasını kamufle eder. Züppe bir tipin eleştirildiği *Şık* romanında ise başkişi Şöhret, hem kişilik olarak hem de görünüş olarak damgalanır. Senai gibi züppe bir tip olan Şöhret'e, Rizet gibi iyi niyet ve hoşgörüyü yaklaşılmaz. Aksine Şöhret'i ön yargılı bir tutumla aktaran anlatıcı, Şöhret'in karikatürize ettiği komik kişiliğini, çirkin ve biçimsiz bedeni üzerinden damgalar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1889) romanında, yanlış Batılılaşma ile kültürel değerlerinden uzaklaşan başkişi Şöhret, abartılı giyim kuşamı ve gösterişçi tüketim pratikleri ile toplumda bedeni üzerinden görünür olmayı arzulamasına rağmen daha çok çirkinliği ile ön plana çıkar. Oysa gösteriş merakıyla giyim kuşamına ve beden bakımına önem veren Şöhret, toplumda onaylanmayı ve beden görünümüyle çevresine üstünlük kurmayı amaçlar. Şöhret, bu bağlamda bedensel görünümü üzerinden çevrede sosyal bir statü elde etmek ister. Goffman, itibara ve statüye ilişkin, cisimleşmiş göstergelerin hepsinin toplumsal kimlikle alakalı olduğunu söyler (2020: 97). Dolayısıyla Şöhret, bu göstergeler, başka bir ifadeyle giyim kuşamı ile ayrıcalıkla bir toplumsal kimlik kurgusu amaçlar. Bunun için çok şık kostümler diktirmek ister, fakat diğer züppe tipler gibi maddi olanağı olmayan Şöhret, bu kıyafetleri ünlü markalardan değil; ancak mahalle terzilerinden diktirebilir. Bu terzilerde diktirilen kostümler ise zarafetten ve şıklıktan oldukça uzak olduğu için Şöhret, bu kıyafetlerin içinde daha da kötü bir görünüme sahip olur. Şöhret, her ne kadar beden görüntüsünü toplumda üstünlük vesilesi saysa da bunun aksine bu görüntü üzerinden aşağılanıp damgalanır. Bedensel görünümüyle takdir görmek isteyen Şöhret, süsüne, görünümüne ne kadar önem verse de “yüz güzelliğinin fakiri” olduğu için toplumun güzellik sınırlarına erişemez: “Şatırzade, süse, düzene olan merakı ölçüsünde yüz bakımından çirkindir. Zaten çirkinlerin süse düşkünlükleri güzellerden fazla değil midir? Bazı öyle çehre züğürtleri vardır ki, süslendikçe çirkinleşir. İşte bizim Şöhret de bunlardandır” (2015: 29). Bu pasajda anlatıcı, doğrudan Şöhret'in beden görünümünü işaret eder ve Şöhret'i çirkin olarak damgalar. Şöhret'i yüz güzelliğinden noksan gören anlatıcı, Şöhret'i güzelleşmek için verdiği çabayla daha da çirkin bir görünüme sahip olduğunu vurgular.

Kılık kıyafetine verdiği önemle fiziksel görünümünü daha da çekici hâle getirmek isteyen Şöhret'in, hem davranış pratikleri hem de bedensel görünümü ile çevrede olumsuz bir intibaa bırakır. Şöhret'in toplumdaki bu olumsuz algısı “bilgisizlik ve çirkinlik”

kavramları ile ilişkilendirilmesi ile sezdirilmeye çalışılır. Olumsuz bir bakış açısıyla yansıtılan Şöhret'in, çirkinlik isnat edilen beden görüntüsü bu yargıyı ispata çalışan bir tutumla çok detaylı ve olumsuz kavramlarla tasvir edilir: “

Efendim, Şık'ımda renk, esmer; yüz, insanların orangutan soyundan uzman olduğu iddia eden bazı bilim ve fikir adamlarının sözlerini kabul ettirecek derecede kaba ve uzun! Alt çene ileriye doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliliğinde. Burun, Fransızların 'aquilin' tabir ettikleri şekilde, yani gaga gibi, Ufacık siyah gözler pek çukurda! Boy sırık! endam zayıf (2015: 31).

Çirkin olarak damgalanan Şöhret'in n bedeni üzerinden geliştirilen olumsuz bakış açısı bu tasvirle temellendirilmeye çalışılır. Okuyucuyu, Şöhret'in çirkinliğine ikna etmeye ve yargılarını ispatlamaya çalışan anlatıcı yazar, Şöhret'in fiziksel özelliklerini insan dışı varlıklarla ilişkilendirerek anlatır. Şöhret'in kötü bedensel görüntüsü, toplumda çirkinlikle özdeşleştirilen “orangutan” teşbihi ile gösterilmeye çalışılır. “Vahşi hayvanlar kendi başlarına ele alındığında her zaman “çirkin” olarak değerlendirilmese de insanlığın sınırına yaklaştıklarında bu çağrışımı kazanı[r]” Romalı şair Ennius'un “Ne çok benzer bize şu maymun, hayvanların en çirkinini” (Henderson, 2016: 29) yargısı da bu durumu destekler. Beden özellikleri olumsuz teşbihlerle tasvir edilen ve “orangutan” ile eşleştirilen Şöhret Bey'in, “kara kalın kaşları”, “çukurda gözleri” ve “sırık boyu” ve esmer teniyle çirkinliği somut bir düzleme oturtularak izah edilir. Sıralanan olumsuz benzetmeler ve nitelemelerle Şöhret'in çirkinliği ete kemiğe büründürülüp aktarılır. İnsani vasıflardan uzaklaştırılan Şöhret, bu orantısız bedensel görünümüyle toplumsal kabullerin dışında kalır.

Anlatıcı yazar, Şöhret'in bedensel görüntüsü ile ilgili çirkin hükmünü verdikten sonra, züppe bir tip olarak kurguya taşıdığı Şöhret'in kendi beden algısını da açılar. Şöhret, kendisine atfedilen çirkinlik yargısını kabul etmemekle birlikte, bu durumu bu yargıda bulunanların güzellik-çirkinlik ayırımına varamadıkları ve bu konuda yanılğı içinde olmaları ile ilişkilendirir:

Şöhret, kendisini çirkin mi zanneder sanırsınız? Ne gezer?! Kendi yüzü hakkındaki düşüncesi sorulsa dünyanın beş kıtasında kendi gibi yüz güzelliğine sahip birinin bulunabileceğinden şüphe ettiği görülür. Onun çirkinliği yalnız şunun bunun birer boş yargısından ibarettir. Eksiklik onun güzelliğinde değil, öyle karar verenlerim, güzellik ve çirkinlik konusunda yanılmış olanların duygularındadır (2015: 29).

Şöhret'in kendisine isnat edilen olumsuz nitelemelere karşı çıkarken; narsist bir tavırla hareket eder. Fiziksel görüntüsü ile toplumda üstünlük kurmak isteyen Şöhret, toplumun güzellik algısıyla örtüşmediğini katı ve net bir tavırla reddeder. Her şeyi kendi

çıkarma uygun yorumlayan Şöhret, toplumun estetik normlarının dışında kalan bedensel özelliklerinin güzellik zevkinden yoksun kesimin bakış açısı ve yanlış değerlendirmesiyle açıklar: “Bana çirkin diyenlerde asla tabiat yoktur. Bu biçareler (...) ünlü bir ressamın yaratıcı fırçasından çıkan bir tabloya bakıp da hiçbir şey anlamayan yabanilere benzer. Benim güzelliğim hakkında bir yargıya varabilmek yetkisi ancak güzel sanatlarla uğraşanlarla ilgili bir konudur” (2015: 29). Şöhret, bedensel görünümüyle ilgili doğru değerlendirmeyi ancak güzel sanat ustaları yani güzellikte, estetikte ilmi olan kişilerin yapabileceğini söyleyerek bedensel özelliklerini yüceltir. Dolayısıyla Şöhret gibi “damgalı insanlar karşısındaki ‘ötekilerin’ kendileri hakkında ‘gerçekten’ ne düşündüklerini bilmemek gibi bir hissiyata kapılırlar” (Goffman, 2020: 43). Şöhret, bedensel görünümünü kendi bakış açısıyla değerlendirir ve kendi dışındaki değerlendirmeleri ise dikkate almaz.

Şık romanında çirkin bir beden olarak yaftalanan sadece Şöhret, değildir. Şöhret’in sevgilisi Madam Potiş de biçimsiz beden özellikleri ile olumsuz bir beden algısına sahiptir. Büyük bir para hırsı taşıyan ve erkekleri para kaynağı addedip sömüren Madam Potiş, kötü kişilik özelliklerine uygun olarak çirkin bir görüntüde tasvir edilir: “Bu nazlım, gayet uzun boylu, şişman, çilli ve kırmızı yüzlü, endamca çirkin, tatsız tuzsuz, otuz beşini geçkin bir kadındır” (2015: 32). Bedeni ile para kazanan Madam Potiş, bedeninin çirkinliğini ve biçimsizliğini maskeleyerek ve çevreye yansıyan negatif beden algısını değiştirmek için Şöhret ile saatlerce ayna karşısında uğraşmaktadır. Bu iki tip, kötü ruhları ile uyum içinde olan çirkin bedenlerini de gizledikleri bencil kişilikleri gibi “makyaj ve tuvalet yardımıyla” kamufule etmeye çalışırlar: “Akşamüzeri Şöhret’le metresi, ikisi birden, aynanın karşısına geçip tuvaletleriyle uğraşmaya başladılar. Şık yağlandı, tarandı, pudralandı” (2015: 36). Yani “Şöhret, fiziki özellikleri açısından çirkin olarak etiketlenerek küçümsenir ve anlatıcı, korseli, pudralı bir şık olan Şöhret’i merkeze alarak çirkinlerle/çirkinlikle ilgili hükümlerde bulunur” (Kanter, 2021:4). Anlatıcı yazarın, Şöhret’e karşı kalıp yargılar içeren olumsuz hükümleri Madam Potiş’in, tasvirinde de görülür:

Madam Potiş, Jupe relevee eb panier volumineux (kıçı kaba sepet biçiminde kabarık fistan) denilen biçimde bir elbise giydi. Koca memelerinin biçimsizliğini gidermek için karı korsayı o kadar sıkıştırdı ki vücudundaki kan hep suratına hücum ederek yüzü mosmor kesildi. Zaten iri bulunan kışının üzerine bir o kadar da kışık eklenince balona döndü (2015: 36).

Çirkin bedenlerini güzelleştirme çabası içine giren Şöhret Bey ve sevgilisi Madam Potiş kamufle etmeye çalıştıkları orantısız vücutlarıyla karikatürize edilerek anlatılırlar. Şöhret ve Madam Potiş bu bağlamda hem garip davranış pratikleri hem de “maskarayı” andıran görünüşleri ile gülünçleşirler. Olumsuz çizgilerle tasvir edilen bir başka karakter de romana ismini veren Karabibik’tir. Realist bir tutumla aktarılan roman, olumsuz ve kasvetli bir atmosferde anlatılır. Köyün olumsuz koşulları, karakterlerin beden ve kişilik özelliklerine de sirayet eder.

Yoksul bir köylünün ekonomik sıkıntıları ve hayatta kalma mücadelesinin konu edinildiği *Karabibik* (1890) romanı, realist ve natüralist bir çizgide kaleme alınır. Antalya’nın Kaş ilçesine bağlı Beymelik köyünün gündelik yaşamının ve hayat kaygılarının açıldığı bu romanda, Karabibik’in bir çift öküze sahip olma hayali ve bu hayali gerçekleştirmek için verdiği mücadele anlatılır. Realist bir tavırla sunulmaya çalışılan eserde, köylülerin şiveli konuşmaları ile de bulundukları mekân ile uyum içinde olmaları, Kenan Akyüz tarafından “Kara Bibik, son devir Türk edebiyatındaki köy ve roman ve hikâye tarzının da ilk örnekleri arasındadır” (2017: 81) şeklinde değerlendirilir. Bu bağlamda roman, köy yaşamının ve insanların gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtır. Köy insanının ağır yaşam koşulları içinde tıpkı hoyrat doğa gibi kaba, sert görünüşleri, bakımsızlıktan ve yoksulluktan hastalıklarla dolu vücutları tasvire konu olur. Bu kısa eserde hem çevre hem de kişiler olumsuz bir bakış açısıyla aktarılır. “Sol böğrüne kurt musallat olan” ve aylarca dört duvarda tıkalı kalan Karabibik’in, kurak tarlası, kerpiç duvarları, basık, penceresiz, rutubetli, ahıra benzeyen karanlık evi ile Anadolu köylüsü ve yaşam koşulları çok çarpıcı bir şekilde aktarılır.

Romanda detaya girilmeden bahsedilen Anadolu köylüsü “çirkinliği” ve “kabalığı” çağrıştıracak şekilde betimlenir: “Nazım Çetecioğlu Mustafa’nın boğuk, çirkin sesiyle acayip ve garip nağmeler” ile şarkı söylediği “Deli Yusuf’un olduğu yerde kaba sesiyle bağırmakta” olduğu, Karabibik’in “çirkin tebessüm” (2019:16-30) ettiği yargılarından, köy kişilerinin olumsuz bir atmosferde yansıtılırlar. *Karabibik*’teki bu olumsuz tablo, Berna Moran’ın *Yaban* romanıyla ilgili “ kişiler, davranışlar, duygular hep çirkin ve gönül bulandırıcıdır” (1983: 209) tespitini hatırlatır.

Romanın başkişisi Karabibik’in; hasta vücudu, yoksulluğunun yansıdığı eskimiş giyim kuşamı ve çevrede endişe uyandıran, “tuhaf” fiziksel özellikleriyle toplumun ideal beden görüntüsünü karşılamadığı ortaya koyulur:

Karabibik, ceketin altında kirli gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert ve siyah olan vücudunun göğsü ve bağır kısımlarını hep açıkta bırakmakta idi. Çenesinde beyazlı siyahlı olmak üzere isbat-ı vücut eden tek tük kıllar, dik ve seyrek bıyıkların da inzimamıyla mesdur, gayet esmer, ufarak gözlü olan çehresinin heybetini artırmakta ve bu heyet-i acibe, insanda tuhaf bir korku uyandırmakta idi (2019:5-6).

Çirkinlikle bağdaştırılmak istenen Karabibik’in de esmer tenli betimlenişi, inceleme konusu olan romanlardaki esmer tenin çirkinlik olarak görülme algısı ile örtüşür. Karabibik, “siyah ve sert vücudu”, ufarak gözleri” ve “esmer teni” ile çevrede korku uyandıracak kadar “garip” bir görünümde tasvir edilir. Toplumda düşük sosyo-ekonomik şartlarından dolayı itibar görmeyen Karabibik, tasvir edilen bu beden görüntüsüyle de onaylanmaz. Köyün; sert doğası, bakımsız çevresi, yabani otları, kirlilikle ve kuraklıkla özdeşleştirilen görüntüsü Karabibik’in beden görünümüne de sirayet eder ve Karabibik tıpkı yaşadığı köy gibi sert, kaba, kirli ve çirkin olarak tasvir edilir.

Toplumdaki düşük sosyal sınıfının farkında olan Karabibik, köyde itibar görmek için farklı yollara başvurur. Bedensel özelliklerini değiştiremeyecek olan Karabibik, köyde maddi gücün ve sosyal statünün sembolü olan iki çift öküz alma hayali kurar. Bu hayal ile Karabibik, köyde kabul görmeyi ve onaylanmayı amaçlar. Yoksulluğa ve zor yaşam koşullarıyla mücadele eden Karabibik, tarlasının bir kısmını bedel-i nakdî olarak Kara Durmuş’a satar, elinde kalan toprağını ise komşusu Yusturoğlu almak ister. Kalan tarlasını muhafaza etmek isteyen Karabibik, tarlasını sürebilmek için iki çift öküzü sahip olmayı arzular. Bu öküzleri almak için uzun mesailerle düşünen ve hesaplar yapan Karabibik, “Koca İmam’ın öküzlerini kiralayarak yaptığı bu işi daha ucuza çıkarmak için kızı Huri’yi Sarı İsmail’e vermeyi düşünür” (Enginün, 2015: 297). Ancak Sarı İsmail, kızı Huri’ye talip olmaz. Huri’nin yaşının otuzu geçmiş olması ve olumsuz fiziksel özellikleri, çevredeki bekâr erkekler tarafından beğenilmesine engel teşkil eder.

Huri de babası Karabibik gibi çirkin bir görünümle tasvire konu olur: Huri, “gayet esmer, gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı total, dudakları küçük, vücudu enine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nazık, saçları kara ve dizlerine kadar uzun idi” Ahlak cihetinde ise bazı fezailiyle beraber birçok da nekayis imevcut idi” (2019: 16)

sözleriyle betimlenir. Şişman, iri vücudu, patlak gözleri, esmer teni ve aksak yürüyüşüyle toplumun estetik kabullerinin dışında kalan Huri, doğrudan “çirkin” olarak yaftalanır. Huri’nin de babası Karabibik gibi kaballığı, sertliği ve vahşiliği çağrıştıracak nitelemelerle anlatılması, köy insanın, köyün sert ve çorak doğasıyla bütünleştirildiğini ortaya koyar. “Çirkin” biri olarak betimlenen Huri’nin sadece fiziksel özellikleri ile değil, karakter olarak da olumsuz bir kişilik olarak gösterilir. Anlatıcı, Huri’nin sadece bedensel görünümünü çirkin addetmez, ayrıca ahlaki özelliklerini de bu olumsuz bakış açısıyla değerlendirir. Dolayısıyla “sürekli şekil değiştiren bir tanımlayıcı olarak “çirkin”, genelde gözlemlenen kişinin niteliklerinden çok gözlemleyen kişinin bakış açısını yansıtır” (Henderson, 2016:32). Anlatıcı yazarın, “kaba saba, yaşı geçmiş, tembel ve çirkin bir genç kıza “Huri” adını vermesinde ironik bir tavır sezilebilir” (Alpaslan Gökalp, 2007: 27). Huri’nin kişiliğiyle isminin anlamı uyuşmasa da bedeniyle kişilik özelliği olumsuz çağrışımlarla uyum içindedir. Nitekim “çirkin bir insanın dış görünüşünün o insanın iç dünyasını yansıttığı ve kalıtsal olduğu inancı[nı]” (Henderson, 2016:16) taşıyan anlatıcı, Huri’nin kişiliğiyle ilgili de detaylar vererek bu yargısını kanıtlamaya çalışır. Huri’nin çirkin olarak yaftalanan bedeninin, kişisel özellikleriyle de uyum içinde olduğu vurgusu ile verilir. Köy yaşamının zorlu koşulları, buradaki insanlara çoğu zaman ağır sorumluluklar yüklediği için genellikle köy insanı zihinlere çalışkan, becerikli ve atik bir kişilik olarak kodlanır. Köy insanının bu çalışkan kimliğine de aykırı olan Huri ise ekmek yapmak için hamuru dâhi “acemice” açacak kadar iş bilmez biri olarak tasvir edilir. Şişman ve iri bir bedene sahip olan Huri, ideal beden görüntüsünde olmayan vücudunu umursamaz tavrıyla bütün gününü yatarak geçirir. “Huri tembel olduğu kadar obur” (2019: 21) bir kişi olduğu için midesini rahatsız edecek kadar yeme içmede aşırılığa kaçır. Babası Karabibik eve geldiğinde bile yerinden kalkmaya erinen Huri’nin “alık alık Karabibik’in yüzüne bak[ması]” (2019:21) ile miskin kişiliğine vurgu yapılır. Hem ruhen hem de bedenlen “çirkinlik”, “tembellik”, “alıklık” gibi olumsuz nitelemeler anlatılan Huri, bu bağlamda köyde arzulanan ve beğenilen ideal genç kız özelliklerinin dışında kalır.

Huri, bu olumsuz vasıflarıyla Karabibik’in öküz alma hayalini gerçekleştirmesine aracılı kılınmaz. Sarı İsmail’in, Huri ile evlenmesiyle ulaşacağı bir çift öküzün hayallerini kuran Karabibik, Sarı İsmail başkasıyla evlenince planları büsbütün bozulur. Ancak yine de bu hayalinden vazgeçmeyen Karabibik, Temre köyündeki tefeci Anderya’ya daha da

borçlanarak iki öküz sahibi olur. Kızı Huri'ye ise Yusturoğlu'nun yeğeni Hüseyin talip olur. "Hüseyin yakışıklı bir babayiğit idi... Yüzü, elleri güneş altında kayış gibi sertleşmiş ise de tenasübü kaybolmamış idi. Bahusus kaşı gözü güzel idi" (2019: 39) sözleriyle tanıtılır. Hüseyin'in, negatif değerler yüklenen ve toplumun güzellik algısına uymadığı için değersizleştirilen Huri'ye ilgisi, köydeki diğer kadınlar tarafından istenmemesiyle izah edilir. Hüseyin, kısıtlı köy şartlarında başka alternatifi olmadığı için Huri'ye talip olur. Yakışıklı bir erkek olarak betimlenen Hüseyin'in, çirkinlikle damgalanan Huri'yi beğenmesi ise cinsel ihtiyacını giderme zorunluluğuyla açıklanır: Hüseyin, "hevesatını memnun etmeye mecbur[dur]" (2019: 39). Hüseyin'in, cinsel isteğini giderme aracı olarak gördüğü Huri'nin üzerinden kadın kimliğinin toplumda nasıl değersizleştirildiği de ortaya koyulur. Yani; Hüseyin nezdinde, kiminle evleneceğinin bu bağlamda çok da önemi yoktur. Hüseyin, "hevesini bir tarafa mutlaka teveccühe mecbur[dur]; tesadüf yolunun üzerine Huri'yi getir[ir]" (2019: 39). Ataerkil zihniyetin baskın hissedildiği bu alıntıda, Hüseyin'in, Huri'ye karşı olumsuz bakış açısı açığa çıkar. Dolayısıyla Huri, köy yerinde hem kadın kimliğiyle hem de kişilik özellikleri ve bedensel görüntüsüyle aşağılanır. Huri, köy yerinin kısıtlı şartlarından dolayı "çirkin bedenine" rağmen evliliğe kabul edilir. Ancak *Müşahadat* romanında Huri gibi çirkin olarak yaftalanan Feride ise şehir hayatının sunduğu imkânlar ile evliliğe layık görülmez. Dolayısıyla çirkinlik isnat edilen bedenlerin kabulü, mekân özelliklerine göre de farklılık gösterir.

Müşahadat'ta (1891) romanın yazılış sürecinin konu edinilmesi ve Ahmet Mithat'ın roman kişilerinden biri olması farklı bir teknik olarak karşımıza çıkar. Ahmet Mithat, dinlediği hikâyeler aracılığıyla roman kahramanlarının yardımı ve müdahaleleri ile *Müşahadat*'ı kaleme alır. Romana bu bağlamda; Agavni, Refet, Siranuş, Feride ve Seyyit Numan Bey'in geçmiş yaşamları ve aralarındaki ilişki ağı konu olur. Agavni ve Refet'in birlikteliğine tahammül edemeyen Seyit Mehmet Numan'ın kızı Feride, Agavni'yi vapurda denize atırıp öldürtür. Agavni öldükten sonra birbirini seven Refet ve Siranuş kavuşur. Feride ölür, Seyyit Numan ise yaşlandığı için işlerini tasfiye eder.

Romanda, toplumun güzellik normlarını karşılamayan Feride'nin fiziksel özellikleri geniş bir çerçeveden dikkatlere sunulur: Feride'nin "validesi güzelce bir Çerkez'se de, Feride babasına çekmiş olduğundan, çehresinin şekli-i umumisi âdetâ bir Mısıridir. Esmerce ten, kara gözler, yassıca burun, irice dudaklarla Mısırliler miyanında bayağı güzeller bulunabilirse de bu hüsn, bir sanatkârın dikkatini çekebilecek güzellikte

değildir” (2000: 163). Feride’nin çirkin bir görünümde olduğu “âdeta bir Mısıridir” sözüyle anlatılmak istenir. Ahmet Mithat’ın Feride’nin bedensel görünümünü tasvir ederken kullandığı benzetmeler ve ifadeler, toplumun güzellik algısıyla ilgili önemli veriler sunar. Feride’nin çirkinliğinin Mısri benzetmesi ile anlatılmak istenmesi, Mısırlilerin toplumun güzellik formlarının dışında olduklarını gösterir. Mısır ve Suriye gibi Arapların çoğunlukta olduğu yerlerin, insan tipolojisi genel temayül olarak esmer ten ile bütünleştirilir. Esmer ten ise incelenen romanlardan elde edilen verilere göre çirkinliğin bir vasfı olarak görülür. Nitekim, *İntibah* romanında Suriye Abdullah Efendi de esmer tenlilik vurgusu ile çirkin olarak damgalanır. Söz konusu bu romanda da esmer ten, çirkinliğin bir vasfı olarak görülür. Anlatıcı, Feride’nin olumsuz beden görünümünü pekiştirmek için “hâsılı Feride güzel değildir. Çirkin bir şeydir” (2000:163) hükmünü vererek Feride’yi doğrudan çirkin olarak yaftalar.

Feride, toplumda sadece çirkin bedeni üzerinden damgalanamaz; ayrıca sağlıklı bir beden yapısına sahip olmadığı için de dışlanır. Feride’nin vücudu sağlıklı ve normal bir beden görünümünden uzak olduğu için toplumda pek çok haktan mahrum bırakılır. Söz gelimi; Feride, “zayıf”, “çelimsiz” ve “hastalıklı” bir vücuda sahip olduğu için eğitim hakkından men edilir. “Seyyit evlâd-ı Nisvânın terbiyesini iltizam etmeyecek kadar gözü kapalılardan değil. Mahza evlat yetiştiremediği ve Feride hakikaten duhter-i yegânesi olup o da çelimsiz, hastalıklı bir şey bulunduğu için terbiyesine ihtimam olunamamış (2000: 256). Feride sağlıksız beden yapısı ve “çirkin” addedilen görünümünden dolayı babası tarafından bile eğitilmeye/terbiye edilmeye layık görülmez.

Çirkin ve hasta olarak damgalanan Feride’ye karşı toplumda ayrımcı bir tutum sergilendiği sezdirilir. Hastalıklı görünümünden dolayı, sağlıklı, normatif ve sıradan bir kişi olma hakkını kaybeden Feride, toplum nezdinde kusurlu bir kişiye dönüşür. Feride, sadece eğitim hakkından mahrum bırakılmaz; ayrıca evlenmek için de uygun bir aday olarak görülmez. Feride, bu olumsuz şartlara rağmen, babasının yanında çalışan Refet’e âşık olur ve bu aşkı bir mektup aracılığıyla bildirir. Bu mektuptan haberdar olan Ahmet Mithat, devreye girer ve Refet’ten pek çok iyiliğini gördüğü Seyit Numan için kızı Feride ile evlenmesini ister. Ancak, Refet bu evliliği Feride’nin “bedensel özelliklerinden” dolayı reddeder. Refet’in “Ne canım, ben Feride’yi ne yapayım? Çirkinlikte çirkin. Sıkalıkta sıksa. Terbiyesizlikte terbiyesiz. Cahillikte cahil. Benim gibi gezmiş, tozmuş, bin türlü güzel sarmış bir adama Feride karılık edebilir miymiş?” (2000: 226). Refet’in,

Feride ile ilgili ötekileştirici bir tutumla ortaya koyduğu bu hükümler önemli veriler sunar. Feride'yi pek çok olumsuz sıfatla damgalayan Refet, kendi güzel ve yakışıklı görünümünü Feride'nin çirkinliği üzerinden pekiştirir. Refet, “çirkinlik ve “cahillik” kavramları ile Feride'yi aşağılar ve iyi görünümü ile Feride'nin çirkin bedenine karşı üstünlük kurar. Refet, burada toplumun güzellik anlayışını karşılayan bir tip olarak ben öznesini temsil eder. Feride'yi yaslandığı estetik kabuller üzerinden damgalayıp ötekileştirilir.

Çirkin bedeni üzerinden toplumun neredeyse bütün kesiminin tahakkümüne ve aşağılanmasına maruz kalan Feride, Refet'in sevgilisi Agavni tarafından da hor görülür. Feride'nin evlenme teklifini Seyyit Numan'ın iyiliklerine ve iyi niyetine binaen kabul etmeye karar veren Refet, bu kararını Agavni'ye açıklar. Refet'in bu kararı karşısında çılgına dönen Agavni'nin: “Bu, benim için âdeta hakarettir Refet” (2000: 261) tepkisi Feride'nin toplumdaki olumsuz algısını ortaya koyar. Feride'nin toplumdaki bu olumsuz algısı roman boyunca “çelimsiz, aciz, fetânetsiz, cahil” (2000: 261) gibi ifadelerle pekiştirilir. Agavni, toplumda bu şekilde olumsuz sıfatlarla anılan Feride'yi kendisine rakip olarak bile görmeye layık görmez. Buna mukabil, Feride ise kendisine tercih edilen Agavni'yi öldürür ve kendisine tercih edilen bedeni ortadan kaldırır, dolayısıyla Feride “normallerin karşısında yaşadığı aşağılanma ile öç alma” (Goffman, 2020: 159) duygusuyla hareket eder.

Feride'nin fiziksel görünümü toplumun güzellik algısını dışında kaldığı için Feride, bedeni üzerinden “çirkin”, “hastalıklı”, “çelimsiz” damgalarıyla küçük görülür. Çok iyi imkânlarda eğitilebilecekken; “sıksa ve çelimsiz” hastalıklı yapısından dolayı eğitim hakkından mahrum bırakılır ve toplumda “cahil” bir kişilikle bağdaştırılır. Dolayısıyla “çirkinlik, bir kişinin refakatinden, başka bir durumda duyabileceğimiz hazzı tehdit ederek sosyal ortamlarda doğrudan ve öncelikli bir etkiye sahiptir” (Goffman, 2020: 87). Feride, toplumsal kabullerden geçemediği için babasının bütün maddi imkânlarına rağmen toplumda itibarlı bir sosyal statü elde edemez. Çirkin damgası, bu bağlamda toplumda Feride'nin tüm hayatını etkiyebilecek kadar güçlü bir etki gösterir. Sahip olduğu fiziksel görünümünden ve beden yapısından dolayı toplumsal sınırların dışına çıkartılan Feride, sevmeye ve evlenmeye layık görülmez. Çirkinlikle damgalanan bir genç kıızı işleyen bir diğer roman ise *Refet* eseridir. Adını romandan alan başkışı Refet, Feride ile benzer duygular yaşar ancak Refet, toplumda damgasına uygun hareket eder. Feride

gibi bedensel özelliklerinden dolayı dışlanan Refet, kendisini çirkin bir kadın olarak görür ve evlenmeye layık bulmaz.

Fatma Aliye tarafından kaleme alınan *Refet* (1896) romanında maddi zorluklar yaşayan ve çirkin bir bedene sahip olan genç bir kızın, hayatta kalma ve toplumda var olma mücadelesi ele alınır. Refet ve annesinin İstanbul’da yoksulluklar içinde zorlu yaşam koşulları realist bir tavırla verilir. Romanda aynı zamanda İstanbul’un aile yapısına, ekonomik-sosyal durumuna ve kültürel yaşamına dair önemli veriler sunulur. Fatma Aliye; İstanbul’da bir cariyenin kızı olan ve fiziksel görünümüyle toplumun güzellik algısının dışında kalan Refet’in okumaya ve yoksulluktan kurtulmaya dair sergilediği idealist davranışları geniş bir kadrajdan aktarır.

Babasından kalan mirası, annesi cariye olduğu için alamayan Refet’in hayatta kalma mücadelesinin anlatıldığı romanda, İstanbul’un farklı semtleri, kültürel özellikleri, sosyal sınıfsallaşması, aile-komşuluk ilişkileri ve bunların yanında kadının toplumsal konumu detaylı bir şekilde aktarılır. Babasından kalan mirastan mahrum bırakılan Refet, dönemin güzellik normlarına uymadığı için çirkin olarak damgalanır ve bu damgadan kurtulmak için öğretmen olmayı ve mesleğiyle toplumda saygın bir statü elde etmeyi amaçlar. Refet’in çirkin bir kadın olarak toplumda kabul görme ve onaylanma hikâyesi romanda realist bir tavırla işlenir.

Hayati Efendi’nin ikinci eşi olan Binnaz Hanım, eşi vefat ettikten sonra kızı Refet ile beraber taşrada hamisiz kalır. Binnaz Hanım ve kızı Refet, Hayati Bey’in ölümü ile eşinin ailesi tarafından istenmez. Hayati Bey’in ailesi tarafından fazlalık olarak görülen Binnaz Hanım ve kızı Refet, maruz kaldıkları bu olumsuz muameleye bir süre boyun eğerler. Binnaz Hanım, kendisine yapılan bütün çirkin muamelelere ses çıkarmasa da Refet’e yapılan eziyetlere tahammül edemez ve kızıyla birlikte İstanbul’a taşınmaya karar verir. İstanbul’daki akrabalarından medet uman Binnaz Hanım, onlar tarafından da kabul görmez. Burada özellikle kızı Refet’e karşı geliştirilen olumsuz tutum, Binnaz Hanım’ı derinden etkiler. Refet, çelimsiz ve sağlıksız görünümüyle akrabalarının dışlayıcı tutumuna maruz kalır. “Refet bir aylık yol yorgunluğunun inzimamıyla âdeta sıska bir şey ol[ur]. Akrabalarından hiçbirinin onu okşamaya ve öpmeye tenezzül eyleme[zler]” (2019: 21). Toplumun sağlıklı beden yapısıyla örtüşmeyen Refet, “hastalıklı”, “çelimsiz” bedeni üzerinden değersizleştirilir. Neredeyse bütün sosyal ortamlarda Refet’in bedensel

özellikleri merkeze alınır. Refet okul çağına geldiğinde de “sıska tabirinden yakayı kurtarabilecek” (2019: 44) bir hâle gelmediği için okul hayatında da benzer şekilde yaftalanır.

Refet’in çirkinlik isnat edilen fiziksel görünümü “hasılı bir fakir kızcağız tahayyül ediniz ki yalnız servet-i maddiye fakiri değil. Hüsnün de fakiri! Hatta sıhhat-ı vücudun bile fakiri!” (2019: 16) sözleriyle ifade edilir. Anlatıcı Refet’in sadece fiziksel görünümünün çirkinliğine dikkat çekmez; ayrıca hem maddi yoksunluğunun hem de hasta bedeninin altını çizer. Refet de tıpkı Feride gibi sadece fiziksel özellikleri toplumun güzellik algısıyla uyuşmadığı için ve aynı zamanda sağlıklı bir bedene sahip olmadığı için damgalanır. Refet, sadece toplum tarafından damgalanıp ötekileştirilmez. Refet, güzellikle ve güzel olanla kendisini bağdaştırmayacak kadar çirkin bir görünümde olduğunu düşünür ve kendi kendisini de damgalar. Refet, çok derinden hissettiği bu damgayla; annesinin “ah benim güzel evladım!” (2019: 55) sözüne bile tahammül edemez. Güzelliğe dair hiçbir şeyle anılmak istemeyen Refet, kendisine isnat edilen güzellik vasıflarını sahici bulmaz. Annesinin kendisini güzel bulmasını da “anneciğim sen de benim gibi çirkin olaydın kuzguna yavrusu güzel gelirmiş” (2019: 82) sözüyle realist bir şekilde değerlendirmeye çalışır. Refet, bedeninin olumsuz gerçekliğini “ben kendim hakikati bilirim ki bu kâfidir” (2019: 82) sözleriyle izah eder. Refet, bedensel damgasını kabullenir ve içselleştirir.

Refet’in hastalıklı vücudu, solgun yüzü ve çirkin fiziksel özellikleri onu küçüklükten itibaren, toplumdan ayırıştırır. Sahip olduğu fiziksel özellikler ile çevresinde beğenilmediğini ve onaylanmadığının farkındalığıyla hareket eden Refet, bu yüzden hiçbir zaman evlenmeyi düşünmez. Annesi Refet ile ilgili evlilik planları yapınca “Refet’in solgun yanakları kızardı, önüne bakarak” annesine hitaben “kendimi biliyorum!, fakr var, zaruret var, sıhhat yok, güzellik yok!” (2019:54- 55) sözleriyle cevap verir. Refet’in annesinin evlenme telkini karşısında utanıp sıkılması “damgalı kişiye verilen tavsiyeler, çoğu zaman yaşamının en mahrem yanları ve en çok utanç duyduğu kısımlarıyla ilişkilidir; kişinin en derin yaralarına dokunulur” (Goffman, 2020: 158) tespitiyle açıklanabilir. Refet “Hem vücutça, hem maddiyatça hem de güzellikçe emsallerinin çok altındadır” (Gürbüz, 2001: 113). Refet, toplumun benimsediği ideal güzellikte ve beden sağlığında olmadığı için toplumdaki diğer genç kızlar ile aynı

olmadığını ve onlarla bu bağlamda eşit şartları paylaşamayacağını idrakiyle tavırlar sergiler.

Çirkinliği ile kendisini arkadaşlarından da ayırıştıran Refet, kendisini evlenme hakkından men ederken; okul arkadaşı Şule’yi evlenip evlat sahibi olacağı için şanslı addeder: “Sense böyle değilsin. Çalışıp biraz istikbalini temin ettikten sonra münasip ve muvafık bulduğun bir kimseyi kendine arkadaş edebilirsin. Evlatların olur” (2019: 187) Refet, bu bağlamda içinde bulunduğu şartları realist bir tavırla değerlendirmeye ve damgasına uygun davranmaya çalışır. Toplumda, kendisi gibi çirkin, sağlıksız ve fakir olarak damgalanan bir kızın evlilik için arzulamayacağını düşünür. Refet, iyi bir meslek sahibi olduktan sonra evlilik için arzulansa bile bunun altında maddi bir çıkar olacağını söyler. “Toplayacağı birkaç paraya ve alacağı maaşa tamaan (2019: 187) evliliğe kabul edileceğini düşünen Refet, hiçbir eş adayının onu beğenerek ya da severek almayacağını ancak parasına mukabil kabul edilebileceğini vurgular.

Refet, çirkin görünümünden dolayı kendisini evliliğe uygun görmez. Aslında Refet, kendisini sevmeye layık bulmadığı için evlenmek istemez, çünkü; Refet, seveceği biri tarafından da aynı ilgiyi ve sevgiyi görmek ister: “Çok sevdiğim gibi çok sevmek de isteyeceğim. Layık olmadığım şeyi kocam olacak adamdan talebe hakkım olmayacak! Ben sevinecek kadar güzel olmadığımı hükmeyletiğim halde zevçten onun aksini beklemeyeceğim!” (2019: 188) Refet kendisini sevmeye layık bulmadığını ve çirkin bir beden sevmeye hakkı olmadığını “istihkakım olmayan şeyleri talep etmek gibi haksızlıkta bulunmaktansa böyle tevhülden vazgeçmeye karar verdim!” (2019: 188) sözüyle açıklar. Çirkin bir beden olarak damgalanan Refet, toplumun kendisini men edeceği evlilikten kendi rızasıyla vazgeçer. Refet, isminin anlamı olan “merhamet etme[k], [acımak], [esirgemek]” (Devellioğlu, 2010: 1031) tersi bir durum içine girerek çevrenin kendisine acımasını ve merhamet etmesini istemediği için evlenmemeyi kendi tercihi olarak açıklar.

Bedensel özelliklerinden dolayı toplumda damgalandığının farkında olan Refet, bu damgalanmanın kalıcı ve güçlü etkisinin farkındalığıyla hareket eder. Bedenine yapııştırılan çirkin damgasının ezici etkisini azaltmak içinse toplumda “asıl güzellik tende değil candadır” (2019: 60) şeklinde ruh güzelliğini savunur. Refet, “teni güzel, canı çirkin olanlar nice sanayi-i nazar-firibane ile o çirkinliği setredebilirler ise de canları bit

teheyyüç bütün çirkinlikleriyle beraber kabından taşınca kendilerini görenleri korkutacak derecelerde çirkinlik zahir oluyor” (2019: 60-61) sözüyle ruhsal çirkinliğin bedensel çirkinlikten daha kötü olduğunu vurgular. Ayrıca dışı güzel, içi çirkin olanları aldatıcı sanatla eş değer tutar ve dış güzelliğin bozuk kişiliği ya da çirkin benliği kamufle etse bile bu durumun geçici olduğunu ve iç çirkinliğin eninde sonunda dışa yansıyacağını söyler.

Refet, iç güzelliği savunarak her ne kadar beden görüntüsünün önemsizleştirerek damgasının etkisini azaltmaya çalışsa da çevrenin fiziksel özelliklere verdiği önemi de görmezden gelmez. Damgalı birey kendi başına kaldığında hayatı örgütlemek için dezavantajını temel alabilir ama bu hayatı, kısıtlanmış bir dünyada geçirmeye boyun eğmek zorunda” (Goffman, 2020: 50) da kalabilir. Refet ise kısıtlanmış dünyasından çıkmanın çözüm yollarını arar ve damgasından sıyrılmayı ya da bu güçlü damganın etkisini azaltmayı arzular. Dolayısıyla Refet, toplumun neredeyse bütün kesimi tarafından odağa alınan çirkin beden damgasından kurtulmak için farklı alanlara yönelir. Refet, toplumda bedeni üzerinden elde edemediği saygın statüyü başka alanlarda gösterdiği başarı ile telafi etmek ister. Bu yüzden okumak için büyük bir çaba verir. Refet, bu düşüncesini şu sözleriyle izah eder.

Lakin servet yoksa gayrete iki elimle sarılmak istiyorum. Bir zevç yüzünden, ev bark bulmak için güzelliğim yoksa alnımın teriyle ev bark idare edebilerek servet ve güzelliğe nispet vermek istiyorum. Herkese kendini sevdirmek, herkes tarafından hürmet görmek yalnız güzellikle olmayıp çalışmakla, kazanmakla, talim ile tefennüm ile de olacağını göstermek istiyorum (2019: 55)

Refet, toplum tarafından sevilmenin ve saygı görmenin sadece güzelliğe bağlı olmadığını ve çalışıp başarılı olarak da çevrenin onayını ve beğenisini kazanacağını dile getirir. İsteddiği sosyal statüyü ve itibarı aldığı eğitim ile de elde edeceğine inanan Refet, çirkin görünümünün çevresinde uyandırdığı olumsuz etkiyi başka alanlarda kazanacağı başarı ve üstünlük ile bertaraf etmeye çalışır. Toplumun kendisiyle ilgili sahip olduğu olumsuz kanaati alacağı eğitimle bürüneceği yeni kişilik sayesinde değiştireceğini umut eder.

Bedensel damgasını başka alanlardaki başarısıyla telafi etmeye çalışan Refet Mekteb-i Darülmuaallimat’ı birincilikle bitirse de diploma töreninde izleyenler tarafından damgalanmaktan kurtulamaz: “O kadar ki hazirun kendisini alkışladı! Etraftan, ‘güzel değil fakat ne kadar halavetli kız!’ ‘Gözlere bak gözlere, zekâsını nasıl gösteriyor.

Tevekkeli birinci olmamış'. [Bazı tar]aftan da 'yüzü hiç güzel değil ama yürüyüşü, duruşu, tavrı, bakışı ne kadar latif! Ne edibane bakış ve duruş! Kendi güzel değil ama hal ve tavrı güzel'" (2019: 179) şeklinde tepkiler alır. Yani Refet okulda üstün bir başarı ve çaba sonucu birinci olsa da dış görünümü bu başarısını da gölgeler. Diploma töreninde okulu birincilikle bitiren Refet'in, sadece okul başarısı değil aynı zamanda fiziksel özellikleri gündem olur. Dolayısıyla Refet, her ne kadar okul başarısıyla çirkin bir genç kız damgasını bertaraf etmeye çalışsa da bu damga, Refet'in birinciliğinin geri plana itecek kadar güçlü bir etki gösterir. Refet arzuladığı toplumsal onayı ve kabulü okul birincisi olduğunda dahi alamaz ve fiziksel görünümü başarısının önüne geçer.

Mezun olduktan sonra, öğretmen olup ayakları üzerinde durmayı başaran Refet bu kez öğrencileri tarafından onaylanma ve kabul görme kaygısı taşır. Kendisini ilim öğreteceği talebelerinin ilgisine ve sevgisini muhtaç hisseder. Refet, "'evet, ben de vazifemi tanıyacağım! Vazifemi ve okuttuğum çocukları seveceğim, acaba içlerinden beni sevenler de bulunacak mı?' Ah! Bu sevilme lezzetinden bir türlü vazgeçemiyorum Şule!" (2019: 189) sözleriyle öğrencilerinden beklediği onayı ve sevilme arzusunu dile getirir. Dolayısıyla çirkin bir beden olarak damgalanan Refet, meslek sahibi olup toplumda güçlü bir kimlik kurgulasa da toplum tarafından beğenilme ve kabul görme kaygıları devam eder. Bedensel görünümünden dolayı çirkinlik isnat edilen bir diğer karakter, *Mürebbiye* romandaki Melahat karakteridir. Ancak Melahat'ın bedensel görünümü, Refet'e göre çok daha olumsuz ve aşağılayıcı bir bakış açısıyla sunulur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanında alafranga yaşamın eleştirisi yapılır. Dehrî Efendi'nin konağı "garip insanlar müzesi" (1970: 32) olarak nitelendirilecek kadar farklı kişilere ev sahipliği yapar. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanında olduğu gibi burada da olumsuz tiplerin bedensel özellikleri geniş bir çerçeveden sunulur. Konaktaki pek çok kişi toplumun bedensel yapısıyla uyuşmayan görünümüleri üzerinden aşağılanırlar. Romanda bedensel görünümünden dolayı damgalanan tiplerden biri de Melahat karakteridir. Dehri Efendi'nin kızı olan Melâhat'ın, kişilik özelliği çok vurgulanmasa da bedensel özellikleri çok detaylı bir şekilde tasvire konu olur. Melahat, bu bağlamda romanda kişisel özelliklerinden ziyade fiziksel görünümüyle yer alır.

Melahat'ın bedeninin biçimsizliği , “erkeklerde bile az bulunan telgraf direği gibi ince uzun vücudun üzerine kadınlarda hiç rastlanmayan irilikte ve uzun kutru dikliğine gelmek üzere oval biçiminde bir kafa geçiriniz” (1970: 33) sözleriyle anlatılır. Melahat, yazarın bakış açısıyla “bu biçimsiz ve gudubet tip de doğanın tüm anormalliklerinden oluş[ur]” (Corbin, 2011: 94). Anlatıcı Melahat'ın yüzünün detaylarını ise insani vasıflardan uzaklaştırılarak tasvire konu edilir.

Çinlilerinkini andırır, o derece çekik kaş, göz, ağız, burun koyunuz ki güya Melâhat Hanım lastikten yapma bir insan imiş de iki kişi biri ayaklarından, öteki tepesinden tutarak o lastiği son derecesine kadar çekip uzatmışlar. Bütün vücut azası ile birlikte yüz çizgileri de bu çekilişe göre eğri bir resim meydana getirerek hiç kıpırdamadan öyle kalmış sanılsın (1970: 33)

Anlatıcı, mizahi bir tarzla betimlediği Melâhat'ın bedensel özelliklerini abartılı benzetmelerle dile getirir ve beden görünümünün orantısızlığına, “olağandışı iri kafası” ve “eğri bir resmi” andıran beden yapısıyla işaret eder. Anlatıcı, olumsuz özelliklerle anlattığı karakterinin, güzel anlamına gelen bir isim taşımasını ise “her adın sahibine uygun olduğunu sananlar bu yanlışlarını düzeltmek için Melâhat Hanımı görmelidirler” (1970: 32) cümlesiyle açıklar. Anlatıcı, Melâhat'ın bedensel görünümünün güzellik kavramının dışında olduğuna, isminin anlamına tezat olan bedeniyle vurgu yapar. Melâhat'ın fiziksel özelliklerinin toplumun normatif beden algısının dışında kaldığını, mizahi dille yaptığı benzetmeler ile göstermeye çalışır:

Başka bir anlatışla, sanki dünyaya geldiği zaman ebesi olan kadın kendilerince eskiden beri uyulan âdete göre çocuğun kafasını latif bir şekle koymak için iki şakağından şiddetle bastırılmış, ama ne yazık ki ilk baskı ile Uzunköprü kavununa çevirdiği çocuğun kafasını her nasılsa çene altından ve tepeden sıkıştırmayı unutmuş, sonra da çocuğu babasının kucağına vererek «Al işte. Bunun adını Melâhat koy» demiş (1970: 33)

Yapılan tasvirlerden yola çıkılarak Melahat karakteri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, “uzunköprü kavununu” andıran kafası, “Çinlilere benzeyen çekik gözleri”, “hamam süpürgesi” gibi boyu ile etrafta dehşet uyandıran bir “gulyabani” portresi çıkar. Dolayısıyla “garip” bir görüntüyle aktarılan bu karakterin, güzel anlamına gelen Melâhat'ın ismini taşıması ironik bir durumdur. Melahat'ın romanda gulyabaniyi andıran tuhaf görüntüdeki portresi daha da somut bir hâle getirilmek için bedensel özellikleri yine olumsuz başka benzetmelerle tasvir edilir: “

Tavan süpürgesine kadın esvabı giydirmişler gibi Melâhat Hanım pelerinli, kat kat dantelli yeldirmesini giyip pullu beyaz başörtüsünü de örterek bahçeye, koruya, bostana çıktığı zaman rüzgârın o uzun boya verdiği dalgalanmadan ürkererek bütün vahşi kuşların kaçışıklarını gören bahçıvan, efendiden doğum bilgisi ve jeoloji derslerini dinleye dinleye zekâsına bayağı bir genişleme gelmiş olan o herif bu halden ibret alarak bostana koyduğu korkulukları Melâhat

Hanımın şeklinde yapmağa başlamış ve çok fayda görüldüğünün farkına varan komşu bahçıvanlar tarafından model olarak kabul olunmuştu (1970: 33)

Toplumsal ideal beden görüntüsünün dışında kalan Melâhat karakterinin, “tavan süpürgesine” benzeyen uzun boyu ve aşırı zayıflığı ile vahşi kuşları bile ürkütecek kadar dehşet verici bir görüntüye sahip olduğu söylenir. Anlatıcının, karikatürize ettiği bu karakterin, bedensel özellikleri, bostan korkuluğu yapan bahçıvanlar tarafından model alınacak kadar “ürkütücü” ve “dehşet verici” bir görüntüde tasvir edilir. Bu bağlamda anlatıcı yazar, okuru “etkilemek adına tüm betimleme ve anlatı olanaklarından yararlanan bir dehşet retorikine bel bağlar” (Corbin, 2011: 190). Anlatıcı, bedensel görüntüsü üzerinden aşağılayıp damgaladığı Melâhat’ın çevrede bıraktığı olumsuz etkiyi güçlü bir duygu olan korku ve ürperti olarak açıklar. Melâhat’ın bedensel görünüşünü mizahi dille bir dille eleştiren anlatıcı, ayrıca Melâhat’ın görünümü kadar kişiliğinin de olumsuz özellikler taşıdığını dile getirir.

Melâhat’ın kocasını böyle bir kadınla evli olduğu için “talihsiz” olarak gören anlatıcı, kocası için Melâhat’ı “canlı bir felâket” (1970: 32) olarak görür. Kocasının yaptığı nükteleri dahi “anlamayacak kadar zarıflık” uzak anlatılan Melâhat, hem bedensel hem de kişilik olarak olumsuz bir bakış açısıyla aktarılır. Yanlardan basık başını “yumurtaya”, “ipince” vücudu ile “uçurtmaya” (1970: 34) benzetilen Melâhat, hem bu “tuhaf” bedeniyle hem de kişiliğiyle toplumda bir anlatıcının Melâhatla ilgili bedensel yargıları ve benzetmeleri ile Melâhat’a negatif bir değer yüklenir. Çirkinliğin doğrudan konu edinilmese de yüzeysel olarak işlendiği bir diğer roman, Safveti Ziya’nın *Salon Köşeleri*’dir.

Batılılaşma meselesinin irdelendiği Salon Köşelerinde (1898) romanı, toplumda kötücül tiplerin çirkinlikle özdeşleştirildiğine dair önemli veriler sunar. Balo salonlarının mekân olarak geniş yer kapladığı *Salon Köşelerinde* romanında alafranga bir tip olan Şekip, balodan ayrılırken Tepebaşı’nda durur ve yürümeye başladığı esnada çirkin sözlerle küçük bir kızı “meta” gibi satmaya, pazarlamaya kalkan adam dikkatini çeker. Annesi ve hasta kardeşi için çaresizliğe düşen on üç yaşındaki küçük kızın bedenini, para karşılığında sömürüye açık hâle getiren bu adam, Şekip nezdinde olumsuz bir tip olarak algılanır. Toplumsal ve ahlaki değerler ile şekillenen damgalama bu bağlamda; fuhşun bir parçası addedilen adamı Şekip nezdinde “murdar bir kişiliğe” dönüştürür. Nitekim damgalama sürecinde “bir kusuru temel alarak geniş bir kusur yelpazesini yakıştırmaya

eğilimi” (Goffman, 2020: 32) baskın gelir. Yani damgalama bakış açısı ve davranış kalıpları ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla küçük bir kızı metalaştıran bu kişi hem ruhen hem de bedenlen “çirkin” addedilir. Küçük bir kızı metalaştırılan bu adam Şekip’in şu sözleriyle tasvir edilir: “O murdar herifin pis çehresine baktım. Bir gözü kör, saçları darmadağın, tıraşı uzamış, bütün pis vücudundan aşağılık ve alçaklık kokuları yayılan bu şahıs oldukça yeni, kıvrıcık paltosunun yakasını kaldırmış, ellerini ceplerine sokmuş, donmuş bir kötülük kitlesi gibi, uzun çürük dişlerinin iğrenç tebessümüyle karşımda duruyordu” (2015: 78). Toplumda cinsel sömürünün gerçekleşmesine hizmet eden bu adam, “pis, aşağılık, alçaklık ve iğrençlik” nitelemeleriyle anlatılır. Tıpkı, *Sergüzeşt* romanında olduğu gibi esaretin sürdürülmesini sağlayan kişilere karşı geliştirilen olumsuz bakış açısı *Salon Köşelerinde* romanında da hissedilir. Şekip, bu adamı aynı olumsuz ifadelerle anlamaya şu cümlelerle devam eder: Artık o alçaklıklar, o kötülüklerle ne derecede karışmış... böyle hakaret dolu, nefret dolu bakışlara ne kadar alışmış olmalı ki benim iğrenme dolu bakışlarımın üzerine saplanmasına zerrece aldırış etmeyerek sürekli tebessüm ediyor, -of ben de ne diyorum- sırtıyordu; sırtarak malumat veriyordu” (2015: 78). Bu tasvirde de aynı olumsuz bakış açısı sürdürülür ve kötücül tiplere karşı toplumun geliştirdiği dışlayıcı davranışlar ortaya koyulur.

On üç yaşında olduğunu öğrendiği küçük kızın durumuna kayıtsız kalamayarak yardım etme düşüncesi ile “ murdar herifin iğrenç izlerini takibe mecbur ol [ur] (2015: 80). On üç yaşındaki küçük kızın içinde bulunduğu zor koşullardan yararlanıp onu bu yola sürükleyen aynı kişi “o murdar, o iğrenç görünüşlü herifin o kirli çehresi ” (2015: 89) tasviriyle aktarılır. Şekip, bu bağlamda bu adamı, tepeden tırnağa “iğrençlik, kirlilik ve murdarlıkla” bağdaştırır. Dolayısıyla küçük bir kızı fuhşa sürükleyen adamın kirliliği ve çirkin işi, bedenine/görünümüne de sirayet eder. Ahlaki değerlere aykırı olan fuhşun yaşanmasına aracı olan adamın bedeni de kişiliği gibi “çirkin” olarak tasvir edilir. Çirkin bir kişinin kötülük yapma potansiyelinin de yüksek olduğu düşüncesi, bu kişinin içi gibi dışının da “çirkin” olarak yaftalanmasına zemin hazırlar.

Romanda çirkinlikle ilgili veri sunan başka bir hadise ise Şekip’in güçlü bir aşk beslediği Lidya’ya karşı yakınlık kurmaya çalışan Mösyö Vilson’un maymun benzetmesi ile aktarılmasıdır. Şekip, rakip olarak gördüğü ve Lidya ile hayal ettiği “saadet şiiir” gecesini bozan Mösyö Vilson “maymun suratlı İngiliz” (2015: 141) olarak yaftalar. Şekip roman boyunca rakip olarak gördüğü bu kişiden aynı olumsuz söylemle bahseder.

Şekip'in bu davranışı toplumsal bir damgalamadan ziyade bireyin kendi çıkar çatışması yüzünden bir başkasını damgalayıcı/yaftalayıcı ibareler kullanmasını barındırır. Şekip, çirkinlikle bağdaştırılan maymun benzetmesi ile Mösyö Vilson'u, Lidya'ya layık görmediğini sezdirir.

Toplumun normatif beden algısıyla uyuşmayan kişiler, özellikle “çirkinlik” üzerinden bir yakıştırma ile damgalanırlar. Toplumun estetik ve güzellik anlayışının dışında kalan bu “çirkin” bedenler gördükleri dışlayıcı ve aşağılayıcı tutum karşısında toplumda kabul görmenin farklı yollarını ararlar. Bu kabul görme, kimi zaman maddi bir zenginlikle, kimi zaman iyi bir meslekle ya da süslenme ve güzelleşme çabası ile sağlanmaya çalışılır.

2.4.2. Kamburluk

Toplumun estetik ve güzellik kabullerini karşılayamayan bireyler, bedenleri üzerinden itibarsızlaştırılırlar. Sakatlık, kamburluk, körlük, cüzam, aşırı zayıflık, aşırı irilik ya da şişmanlık gibi nitelermeler, bireyin bedensel yapısındaki bozuklukları ortaya koyar. Bireye, atfedilen bu olumsuz beden nitelermeleri Goffman'ın “bedenin korkunçlukları” olarak tanımladığı “fiziki deformasyonlar” (2020: 31) olarak belirtilir. Bu kişiler bedensel görünümlerinden ya da engellerinden/hasarlardan dolayı toplumun ideal güzellik algısının dışında kalırlar. Nitekim, “hasarlı gruplar çoğunlukla çirkin özellikler üzerinden tanımlan[ılırlar]” (Henderson, 2016: 84). Hasarlı ya da kusurlu addedilen bedenler, estetik normlardan geçemedikleri için çirkinlikle bağdaştırılırlar. Kamburluk da bedenin fiziki bozukluğunu ortaya koyduğu için hasarlı bir beden olarak damgalanır ve çirkinlikle bağdaştırılır. “Dış görünüşün odağa alınmasıyla ortaya çıkan damgalar, çoğu zaman çirkinlik ya da ucubelik söylemlerini içerir” (Kanter 2019:197). Olumsuz bir nitelme olan ucubelik, “fiziksel bakımından çirkin ve çevresine korku salmaya elverişli farklı bir varlığa ve öte yandan da topluluk için tehlike oluşturan bir varlığa” (Sagaert, 2017: 30) işaret eder. Dolayısıyla çirkinlik ya da ucubelik toplumda tekinsizlikle ilişkilendirilir. Toplumun güzellik anlayışına aykırı görülen, bedensel deformeler ya da çirkin görüntüler, bu bağlamda olumsuz bir söylemle damgalanırlar.

Kambur ya da sakat olarak damgalanan ve çirkinlikle özdeşleştirilen bireylerin, çevrede uyandırdıkları olumsuz intibaa toplumsal bağlarını zayıflatır. Öyle ki toplum

nezinde görünüşten kaynaklı bir set örülen bu kişiler ötekileştirilirler. Bu ötekileştirilme, birey ile kusurlu bedeni yüzünden toplumsal sınırların çizmesiyle gerçekleşir. Toplumun ötekisi konumuna geçenler ise toplumun kaçındığı, uzak durmaya çalıştığı bir ucubeye dönüşürler. Çirkin ya da sakat bir beden, toplumda çoğu zaman kötücül bir kişilik olarak kodlanır. Yani beden yapısı aynı zamanda kişilik özelliği ile bağdaştırılır. “Fiziksel özellikler kişilik özelliklerini ilişkilendirme uygulaması kültürel değerleri pekiştir[ir]” (Henderson, 2016: 87). Bedensel özelliklerin, toplumda ya da kültürel yapıda nasıl kodlandığı bu bağlamda önem arz eder. Mesela kamburluk, genel temayül olarak incelenen romanlarda “uğursuzluk” ile özdeşleştirilir. Ya da çirkin bir beden, kötü bir kalbin dışavurumu olarak yorumlanır. İnceleme konusu olan romanlarda da bedensel görünümü üzerinden kişilik tespiti yapılan karakterler mevcuttur. *Mürebbiye* romanındaki Amca Bey bu karakterlerden biridir. Kamburu olan Amca Bey, çirkinlikle, uğursuzlukla ve kötü bir kalple bağdaştırılır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, alafrangalığın eleştirisini yaptığı *Mürebbiye* romanında “bütün şahısları “çarpık, gülünç ve acaip” (Kerman, 2009: 153) olarak gösterir. Özellikle Dehri Efendi’nin kızı Melahat ve kardeşi Amca Bey, çok “garip” bedensel özelliklerle aktarılırlar. Melahat, çirkin bedeni üzerinden damgalanırken; Amca Bey ise kamburundan dolayı aşağılanır. Amca Bey, toplumun normatif beden algısının dışında kalan “kamburu” üzerinden karikatürleştirilerek anlatılır. Mirasyedi bir tip olarak sunulan Amca Bey, Dehri Efendi taşrada memur olarak çalışırken; o İstanbul’da parasını son kuruşuna kadar tüketir ve Dehri Efendi’ye bağımlı bir hâle gelir. Yaptığı evlilikleri de eşleriyle geçinemediği için sürdüremeyen Amca Bey’in, kamburundan dolayı “beden yapısınca olan bu bükülme Allah’ın bir hikmeti olarak ahlâkına da geç[tığı]” (1970: 31) düşünülür. Anlatıcı yazar bu bağlamda; çirkin bir beden olarak tasvir ettiği Amca Bey’in ahlakının da çirkin olduğunu vurgular. Dolayısıyla Amca Bey’in dış görünüşü ve kişiliği uyum içinde anlatılır. Yani, “norm dışı veya kötücüllük içeren davranışların çirkin olarak nitelendirilmesi de beden ve davranış arasında kurulan koşullu ilişkinin bir dışavurumudur” (Kanter, 2021: 8). Toplumdaki genel temayüle göre çirkin bir beden, kötü bir kişiliğin göstergesidir. Bu bağlamda “geçimsiz” ve “çirkin” olarak nitelendirilen Amca Bey, toplumda hem sorunlu kişiliği hem de “orantısız” bedeni üzerinden ötekileştirilir.

Hem bedeni hem de kişiliği üzerinden damgalanan Amca Bey, kurgu boyunca ön yargılı bir bakış açısıyla gösterime sunulur. “Biçimsiz” bir görünümde tasvir edilen “Amca Bey’in beden yapısı, Dehrî Efendi’nin küçürek çapta bir çeşit acayip bir örneği” (1970: 26) olarak aktarılır. Hüseyin Rahmi, *Şık* romanında Şöhret Bey’e çirkin olarak damgalarken yaptığı “garip” benzetmeleri bu romanda da sürdürür. Amca Bey’in beden görünümü Dehri Efendi ile mukayese edilerek tasvire konu olur. Amca Bey’in beden özellikleri, Dehri Efendi’nin beden yapısının zıddı olarak gösterilir ve bu zıtlıkla Amca Bey’in olumsuz beden algısı ön plana çıkartılır.

Birinin dimdik, ötekinin eğri büğrü boyu Amca Bey'in Dehrî Efendi'ye benzerliğini, son oluşum devresinde bulunan bir kurbağa yavrusunun ana-babasına şekilce olan son yakınlığı derecesinde bırakmıştı. Çocukların bacak aralarını hamam bohçasına çevirircesine, eski annelerin kötü bir âdeta uyararak oralara pamuklu bezler tıktırtmadaki cahilce inatları yüzünden Amca Bey'de bacaklar yılankavileşmiş, bu boy eğriliğine bel kemiğindeki tabii çarpıklık da katılınca iki nokta arasındaki bir eciş bûçüşlük zavallı adamın boyunu meşhur şekillerden “âşık yolunu şaşırdı” ya çevirerek boy çevirerek boy uzunluğunun hemen dörtte biri kadarını içine oynatmıştı (1970: 26).

Roman boyunca Dehri Efendi ile mukayese edilerek anlatılan Amca Bey, “eğri büğrü” beden yapısı, “yılankavi” bacakları, bel kemiğindeki “çarpıklığı” ve “eciş bûçüşlüğü” ile tuhaf bir görüntüde tasvir edilerek insani vasıflardan uzaklaştırılır. Biçimsel bozukluk/fiziki deformasyonlar “sakat beden, toplum tarafından günahın kamusal temsili olarak algılanmaya devam eder” (Şişman, 2018: 25). Çarpık bir beden yapısına sahip olan Amca Bey’in “eğilmiş”, “bükülmüş” olan bedeni, alafrangalığının bir bedeli olarak çaptırıldığı ilahi cezanın yansıması olarak değerlendirilebilir. Romanda ideal görülen Dehri Efendi’ye neredeyse her yönden karşıtlık oluşturan Amca Bey, olumsuz özelliklerle donatılır. Amca Bey’in bu olumsuz özellikleri Dehri Efendi ile karşılaştırılarak ortaya koyulur: “Sanki Yaradan Tanrı ana karnında iken ne kadar işe yarayan ve yaramayan haslet var ise birinci evlâda vermiş ve ikincisine her şeyin âdisini, bozuğunu, zayıfını bırakmıştı” (1970: 31). Bu pasajda, Amca Bey’in çirkin ve olumsuz görünümü ilahi bir kaynakla temellendirilir.

Anlatıcının ağır ithamlarla anlattığı ve damgaladığı Amca Bey, neredeyse tüm çevresi tarafından olumsuz beden özellikleri odağında değerlendirilir. Kamburluğun meydana getirdiği biçimsiz ve çirkin görünüm, Amca Bey’in kendi içinde büyük bir karamsarlığa ve negatif duygulara sebep olur. Çirkinlik isnat edilen bireylerin, bu bağlamda yaşadıkları psikolojik travmalar Amca Bey’in de iç dünyasını etkiler. Çevresi

tarafından her fırsatta kamburluğu vurgulanıp “eksik” ve “sakat” olarak görülen Amca Bey de kendisini “normal” ya da “sıradan” bir birey gibi hissetmez. Kendisini defolu ya da eksik bir kişilik olarak gören Amca Bey, çevresinin dayattığı olumsuz nitelermelerle büyük bir iç huzursuzluğa sürüklenir. Toplumsal beğenilerin ve kabullerin dışında olma gerçekliği, Amca Bey’in bu iç huzursuzluğunu artırır ve görüntüsünü bir kompleks hâline getirmesine sebep olur. Dehri Efendi’nin çocuklarını eğitmek için konağa gelen etkileyici bir kadın olan Mürebbiye’nin karşısında da bu kompleksle hareket eder.

Mürebbiye Anjel, konağa geldiği zaman Amca Bey “eğri boyunu bir güzel kadın tarafından beğenilmeye kuvvetli bir engel sanıp dururken matmazelin gönül avlayan sevdalı bakışı ara sıra manalı manalı kendine çevrilmiş önüne atılan aldatıcı taneye ağzını açan anlayışsız bir balık gibi eğrile büğrüle kızın etrafında dolaşarak kalbinde gülünç ümitler, halinde acınacak gariplikler peyda olmaya başla[r]” (1970: 32). Bu pasajda, anlatıcının Amca Bey’in, davranışlarını değerlendirme biçimi; ezberler ve ön yargılar barındırır. Sağlıklı/normal bir bedene sahip olmadığı her fırsatta sezdirilen Amca Bey, “toplumun normatiflik beklentilerine uymayan fizyolojik farklılıkları ile karşı değer olarak kodla[nır]” (Kanter, 2019: 202). Bu bağlamda, çirkin ya da biçimsiz bir bedenin, güzel bir kadın tarafından arzulanmayacağı yargısıyla hareket eden anlatıcı, Amca Bey’in Mürebbiye’yi etkilemek için verdiği çabayı “acınacak gariplikler” olarak nitelendirir. Ancak; Anjel gibi güzel, şuh bir kadın tarafından “biçimsiz” bedeninden dolayı beğenilmeyeceğinin farkında olan Amca Bey, kendisine yöneltilen sevdalı bakışlara mukabil ümitlenir.

Amca Bey’in toplumla ilk iletişimi biçimsiz görüntüsü üzerinden başlar. Toplum, normatif beden yapısının dışında kalan Amca Bey’i, biçimsiz ya da orantısız bedeni üzerinden ayırıştırır. Toplumun güzellik algısını karşılamayan ve toplumda karşı değer olarak kodlanan Amca Bey, şekilsiz beden yapısı ile çirkin olarak yaftalanır. Kamburu üzerinden “sakat” olarak da görülen Amca Bey, toplumda kendisine atfedilen çirkinlik üzerinden itibarsızlaştırılır. Amca Bey, bu bağlamda “çirkinliğe ilişkin bu sosyal tespitlerin isnat edildiği hükümsüz bir öteki konumundadır” (Kanter, 2019: 202). Kamburunun yükü altında ezilen ve bu “fazlalığından” kurtulamayan Amca Bey, derinden hissettiği ötelenmişlik duygusuyla baş etmeye çalışır. Amca Bey, toplumdaki bu olumsuz algısına rağmen; yine de toplumda var olmak, beğenilmek ve güzel bir kadınla flört etmek isteğinden kendisini alamaz. Mürebbiye bu bağlamda, Amca Bey için

güzel bir kadınla birlikte olma ve beğenilme arzusunu tatmin edebileceği bir pozisyonudadır. Konaktaki erkeleri, maddi olarak sömürmek isteyen Mürebbiye Anjel, bedensel yapısını kompleks hâline getiren Amca Bey’e nasıl yaklaşacağını çok iyi bilen bir kadın olarak yansıtılır. Amca Bey’in sakat bir bedenin aşağılanarak duyarsızlaştırılan kişiliğini, tahlil edebilecek idrakte olan “Mürebbiye “Paris’in romancılarına taş çıkartan o psikolog, sakat bir vücutta sağlam bir kalbe pek az rast olunacağını bildiğinden Amca’ya kancayı takınca zavallı istediği tehlikeli sevdaya doğru gidebileceğini anla[r]” (1970: 32). Burada “sakat bir vücutta sağlam bir kalbe” rastlanmayacağı sözü, damgalamanın birey üzerindeki etkisine gönderme yapar. Anjel bu damgalamanın birey üzerindeki olumsuz etkisinin farkındalığıyla Amca Bey’e yaklaşır. Anjel gibi güzel bir kadın tarafında beğenilmeye layık görüldüğünü hisseden Amca Bey, Anjel’in bu ilgisini kendisine bahşedilen bir lütuf addeder.

Anjel’in gösterdiği yakınlık karşısında beğenilme ve onaylanma isteği daha da artan Amca Bey, çok dikkat çeken kamburunun etkisini azaltmak ve iyi görünmek için büyük bir çaba verir. Nitekim, toplumun ön yargıları ve kalıp yargıları ile “kamburunun” ağır yükü altında ezilen Amca Bey, güzel bir kadın karşısında damgasını çok daha derinden hisseder. Kamburundan/damgasından kurtulursa her şeyin düzeleceğini düşünen ve reddedildiği çevresi ile arasına koyulan engeli aşacağına inanan Amca Bey, iç dünyasında sürekli kamburundan kurtulduğunu hayal eder. Amca Bey, “her gece rüyasında kamburunu düzelmiş görüp seviniyor. Fakat sabahleyin gözlerini açıp da gene çıkıntının o çıkıntı, gene boyun o boy olduğunu, elleriyle tek mil vücudunu yoklayarak anlayınca, kederinden adeta ağlamalı olu[r]” (1970: 53). Amca Bey kamburundan dolayı “orantısız bedeninin” psikolojik yükünü bütün ruhuyla hisseder. Her gece rüyasında Anjel ile arasında engel gördüğü ve damgası hâline gelen kamburunun yok olduğunu gören Amca Bey’in rüyalarına sirayet eden ve bilinçaltına işleyen bu hâli, biçimsiz beden yapısından kurtulma isteğini ortaya koyar. Rüyalar, bilinçaltının dışavurumu olduğu için Amca Bey’in damgalanan bedeninin, kişiliği üzerinde nasıl etki yaptığını da gösterir. Rüyadan uyanınca acı gerçekle yani “kamburuyla” yüzleşen Amca Bey, Anjel ile yakınlık kurma isteğinden yine de vazgeçmez. Amca Bey “Anjel’in iltifatından büsbütün mahrum kalmak gibi ümitsizlik derecesine hiç bir vakit vardır[m]az, kendi kendine derin derin düşünüp türlü ümit ve başarı yolları bulu[r]” (1970: 53). Amca Bey, kamburluğunu gizleyebilmek ve “güzel sayılabilecek” yüz güzelliğini ortaya çıkarmak için ayna

karşısında uzun mesailer harcar. Beden görünümünden dolayı sürekli ayna karşısında kendisini tetkik eden Amca Bey, kamburunu gizlemeyi başarabilse yüzünün güzelliğini ortaya çıkaracağını inansa da her aynaya baktığında aynı gerçeklerle karşılaşır.

Amca Bey, “orantısız” yüz hatlarıyla da toplumun güzellik algısının dışında kalma gerçeğini kabul etmekte zorlanır ve bu gerçeği kendisine bile itiraf edemez: “Aynanın karşısına geçip kamburunu saklayarak yalnız yüzünü derin bakışlarla muayene edip kaşlarını adeta beğeniyor, gözlerini sevimli buluyor, fakat zayıf yanakları, koca dudakları, bir karış kulakları için öyle güvene güvene güzeldir diyemiyor ise de bunları büsbütün çirkin bulmaya da bir türlü gönlü razı olmuyordu” (1970: 53). Amca Bey, toplumun bedenine isnat ettiği çirkinliği, kendisine yakıştıramaz. Damgasını acımasızca ve tüm gerçekliğiyle gösteren ayna karşısında, çirkinliğini iyi ve güzel sayılabilecek uzuvlarıyla bertaraf etmeye çalışır.

Bedensel görünümünü takıntı hâline getiren Amca Bey, toplumun normatif beklentilerini karşılamayan bedenini, ayna karşısında evirir çevirir ve hayali varsayımlarla ideal beden görüntüsünü yakalamaya çalışır. Ancak bütün çabasına rağmen gerçek yaşamda yok edemediği ya da küçülmediği kamburundan sadece rüyalarında ve hayallerinde kurtulmayı başarır. Amca Bey, “yüzünün güzelliğini adamakıllı kendini kandırdıktan sonra, aynada biraz yükselip kamburunu da gözden geçirmeye cesaret ederek kendi kendine, yüz güzel olduktan sonra arkada biraz tümsek bulunmasının boy bos düzenini pek o kadar bozamayacağı hakkında deliller ileri sürüyor, hayalinde o çıkıntıyı biraz küçültüyor” (1970: 53). Fiziksel yapısının çevrede uyandırdığı kötü izlenimini yok etmek, kendisini çok derinden yaralayan bedensel damgasını silmek için sürekli ayna karşısında cebelleşen Amca Bey, bedensel görünümünün olumlu taraflarına odaklanmaya çalışır. Omuzlarına çok büyük bir yük olan kamburunun ortadan kalkması ile bedensel kusurunun yok olacağını ve kendisine isnat edilen olumsuz damgaların söküleceğini düşünür. “Hah şöyle, biraz ufalsa, bak vücuduma nasıl bir levant şekli gelecek yolunda tutturduğu ham isteğini gide gide pek ileri sürerek kamburunu bir varmış bir yokmuş farz edecek bir dereceye kadar varı[r]” (1970: 53) Ancak Amca Bey, kamburunu başka bir deyişle bedensel damgasını ortadan kaldırma çabasının, başarısızlığına ikna olunca da bu kez damgalanma sebebi olarak çevresini odağa alır. Bedensel kusurundan dolayı Amca Bey, yeteneksiz terzileri suçlar.

Amca Bey “orantısız” bedeninin dik, “mum gibi” duramamasında hatayı “Bir aralık da kusuru hiç kendi vücuduna mal etmeyerek terzilerde bulur, «Sanatta mahir, eli düzgün bir terzi olsa elbisemin pamukla beslenecek noktalarını güzelce bilse vücudum mum gibi olur>> diye terzilere atıp tutar” (1970: 53). Bu yüzden alafranga tiplerin alış verişlerini yaptıkları Beyoğlu’nda, kavga etmediği terzi bırakmaz. Yaşamının temel amacı hâline gelen, kamburunu büsbütün ortadan kaldırmak ya da “o arkadaki çıkıntıyı gözden gizlemek için terzilerin elbiselere diktikleri pamuklardan başka Amca Bey” (1970: 53) ufak yastıkları sırtınca nizami bir şekilde yerleştirmeye çalışır. Her gün Beyoğlu’nda diktirdiği elbiselerden birini giyinen Amca Bey, “tümseğini yalnız dost ve düşmandan değil, kendi gözünden bile gizlemeye muvaffak olarak kendinin artık boylu poslu bir delikanlı olduğuna şüphesi kalma[z]” (1970: 53). Özenle diktirip giyindiği elbiselerin yanında Amca Bey, “çirkinliğini” maskelemek için her sabah uyandığında “yüzüne bir ustara gezdirmek, yarı göğsüne kadar kokulu sabunlarla yıkandıktan sonra pembe “lüss” pudrasıyla yanaklarına renk ve yumuşaklık vermek, bıyıklarını kozmetiklemek, saçlarını türlü tuvalet sularıyla taramak kendisinin en mühim gündelik işleri sırasına geç[er]” (1970: 54). Kamburunu ya da damgasını kamufle etmek için tuvaletine özenmek, güzel sabunlarla yıkanmak ve pudralar sürünmek gibi çareler bulan Amca Bey de Şöhret gibi çirkinliğini, süslenme ve güzelleşme çabası ile kapatmaya çalışır. Amca Bey’in bedeniyle ilgili uğraşı “-bilhassa kamburundan dolayı- hayata bakış tarzı itibarıyla ‘aşağılık kompleksi’ içinde bocalayan ve tuhaf hâller ” (Göçgün, 1990: 72) olarak değerlendirilebilir.

Giyindiği özenli tuvaletlerle ve süründüğü pudralarla güzelleştigiğine inanmak isteyen Amca Bey, bedeninin kusursuz ve iyi görünümüne kendisini ikna edemez. “Normatif” beden algısını, karşılamayan vücut yapısına yüklenen negatif değerlerle hırpalanan ve kendisine olan güvenini yitiren Amca Bey, Anjel ile karşı karşıya geldiğinde bu yüzden; büyük bir gerilim yaşar. *Damga* kitabında, toplumda damgalanan bireylerin normallerle karşı karşıya geldiğinde hissettiği bu gerilimden ve kaygıdan bahsedilir (Goffman, 2020). Verdiği bütün çabaya rağmen ayna karşısında arzu ettiği güzelliğe erişemeyen Amca Bey, Anjel gibi bir kadının ilgisini kaybetmekten çekindiği için onunla karşılaştığında büyük bir heyecana kapılır. Bu heyecanı ve gerilimi azaltmak için Amca Bey, Anjel ile karşı karşıya geleceği zaman ona söyleyeceği sözlerin provasını yapar: “Amca Bey, kapağı çiçeğe, Anjel’i koltuğa, kendini yine kendine benzetmek gibi,

zekâsının kuvvetine apaçık bir ölçü sayılacak şu benzetmelerde bulunduktan sonra başını sağa, kamburunu sola; kamburunu sağa, başını sola eğerek salıntılı bir yürüyüş hiçbir aktörün taklit edemeyeceği garip bir tavır ile koltuğa doğru yürür” (1970: 56). Güzel bir kadının ilgisini kaybetme endişesiyle Amca Bey’in yaşadığı gerilimi azaltmak için yaptığı prova, aşağılayıcı bir tutumla aktarılır. Anlatıcı, bu pasajda Amca Bey’i sadece bedensel özellikleri üzerinden yaftalamaz, aynı zamanda zekâsını da aşağılar ve zekâsıyla dalga geçer.

Anlatıcının, Amca Bey’i aktarırken, bu olumsuz ve yargılayıcı tutumu roman kurgusunda baskın bir şekilde hissedilir. Nitekim, Amca Bey’in güzelleşme ve iyi bir beden görünümüne sahip olma çabası dalga geçilerek ve aşağılanarak tasvir edilir. Amca Bey her ne kadar kostümlerini özenle seçip dış görünüşüne çeki düzen vermek için saatlerce uğraşsa da anlatıcı tarafından “bazı komedyalarda âlemi güldürmek için jön prömiye rolüne çıkan ihtiyar kambur oyunculara benzetil[ir]” (1970: 57). Romanda çok geniş kadrardan sunulan Amca Bey, bedensel görünümünü, yürüyüşü, davranış kalıpları ile anlatıcı tarafından olumsuz bir söylemle aktarılır. “Biçimsiz” bedeninin iç sıkıntısını sürekli yaşayan Amca Bey, anlatıcı tarafından “hayvanların en çirkini” (Henderson, 2016: 29) kabul edilen maymuna benzetilerek gözden düşürülmeye devam edilir. Anjel ile karşı karşıya geldiği zaman “kambur âşık haftalarca prova ettiği o maymun sallantısıyla sevgilisine doğru yürür. İlk yerlere kapanırcasına selâm işini yapar” (1970: 58). Bedensel kusuru her fırsatta vurgulanan Amca Bey’i “kambur âşık” olarak küçümseyen anlatıcı, Amca Bey’in toplumda bedensel damgasından dolayı nasıl itibarsızlaştırıldığını ortaya koyar. Bu bağlamda; “çirkinliğin, kamburluğun ya da aşırı kısalığın toplumun estetik kabullerinin, beğeni yargılarının dışında kaldığına dair yıkıcı yorumlar, Hüseyin Rahmi’nin romanlarında anlatıcının ya da karakterlerin hükümleri ile kurguya taşınır” (Kanter, 2021: 8). Anlatıcı yazar, bu olumsuz hükümleri ayrıca karakterler aracılığıyla da kurguya taşır.

Amca Bey, Dehri Efendi konağında düşük bir sosyal statüde olan hizmetçisi ve aşçısı tarafından bile alaya alınacak kadar aşağılanır. Evin hizmetçisi olan Eda, konağın erkeklerinin mürebbiye ile olan ilişkisini açığa çıkarmak için mürebbiyeyi kendi odasına kilitledikten sonra tek tek tüm konağı gezer ve Mürebbiye Anjel’in ilişkisi olan erkeği tespit etmeye çalışır. Amca Bey’in odasında görmeyince “Bizim felek de kırklara karışmış” (1970: 66) sözüyle tepki verir. Amca Bey’in boyunun eğrilini vurgulamak için

Amca Bey’e yaygın bir benzetme olan “kambur felek” yakıştırmasını yapar. “Kambur felek tabiri feleğin sırtının değirmi oluşundandır” (Pala, 2004:149). Gök kubbe dünyanın yuvarlaklığından dolayı eğri olduğu için kamburlar feleğe benzetilir. Evin bütün erkeklerinin Mürebbiye Anjel’e, ilgi duymasına sinirlenen Eda, Amca Bey’in ise kendisine ilgi duyduğunu ancak kendisini Amca Bey’e layık görmediği şu cümlelerle aktarılır: “Hâlâ kambur bile bazı bazı yüzüme bakar da “Eda, sen gençliğinde ne imişsin, ne imişsin!” diye içini çeker. Haydi oradan Karagöz göstermeliği maskara!.. Bin gönlüm olsa sana birini vermem. Senin lâıyığın iste öyle murabiye gibi Frenk omleti. Paris kavganası karılardır” (1970: 69). Bu pasajda; Eda, kambur diye bahsettiği Amca Bey’in kusuru saydığı özelliği üzerinden isimlendirir. Sağlıklı/normal bir bedene sahip olan Eda, kamburundan dolayı kusurlu gördüğü Amca Bey’i kendisine layık görmez. Amca Bey’i “karagöz göstermeliği maskara” benzetmesiyle aşağılar. Amca Bey’e, hafif meşrep bir kadın olarak gördüğü Anjel’i uygun görür.

Hafif meşrep bir kadın olarak damgaladığı Anjel’e gösterilen ilgiden rahatsızlık duyan Eda, Anjel’i Dehri Efendi nezdinde itibarsızlaştırmak ister. Bu yüzden, Anjel’in konaktaki erkeklerle ilişkilerini deşifre etmeye çalışır. Mürebbiye’nin konaktaki çarpık ilişkilerini Dehri Bey’e ispata çalışırken; Amca Bey tarafından suçlanan Eda, Amca Bey’e hitaben: “Allah seni tevekkeli böyle arkanda çekmece ile yaratmamış...” (1970: 88) sözüyle karşılık verir. Eda, bu sözüyle Amca Bey’in kamburunu olumsuz kişiliğiyle bağdaştırarak ilahi bir ceza olarak addeder. “Çirkinlik, sakatlık, kamburluk gibi toplumsal normlar tarafından adlandırılan bedensel özellikler kimi kültürlerde işlenen günahların, yapılan kötülüklerin bedeli/cezası olarak görül[ür]” (Kanter, 2021: 9). Amca Bey de Eda nezdinde, kötü kişiliğinden dolayı ilahi bir cezaya çaptırılarak kambur yaratılır.

Evin başka bir çalışanı olan aşçı Tosun Ağa’da Amca Bey’i aynı olumsuz üslupla küçük görür. Tosun Ağa, mürebbiyenin evin erkekleri ile yaşadığı yakınlığa şahit olduğu anları, Dehri Efendi’nin oğlu ve aynı zamanda Mürebbiye’nin birlikte olduğu kişilerden biri olan Şemi’ye anlatırken; Amca Bey’in bedensel görünümünün karanlıktaki ürkütücü etkisinden bahseder: “Senin kamburla kokana dağa doğru gidiyorlar. Amcan karanlıkta ne acayip gözüküyor. Ecinliden farkı yok. Bekir’in korktuğu kadar var” (1970: 137). Toplumun normatif beden algısıyla örtüşmeyen Amca Bey’in çevrede “acayip”, korkutucu görüntüsü, doğaüstü varlıklarla özdeşleştirilecek kadar dehşet vericidir. Bu bağlamda “farklı toplumsal anlamların izdüşümü olan bu “çirkin” bireylerin her biri,

kendi dönemlerinde “korkulacak, ürkülecek” şeylerin çağrışımlarını taşı[r]” (Henderson, 2016: 33). Amca Bey’in bedensel görünümü “ecinniye” benzetilerek bedeninin toplumda bıraktığı korku ve endişe gibi olumsuz duygulara gönderme yapılır. Bu olumsuz çağrışımlardan dolayı, toplum tarafından damgalanan kişilere pek çok yaptırım uygulanır. En yaygın yaptırımlar ise “anatomik bozukluklar’a ya da ‘çirkin bir beden’e sahip bireylerin sosyal dışlanmaya ve yarı örtük ya da “sembolik bir şiddete” maruz kalmaları[dır]” (Kanter, 2019: 200) Kambur bedeniyle sağlıklı bir birey olarak görülmeyen Amca Bey’in, “tam/sağlıklı/normal” bireyler gibi toplumsal yaşamını sürdüremez. Çevresinin aşağılayıcı bakışlarına ve söylemlerine maruz kalan Amca Bey, toplumsal sınırların dışına itilerek ötekileştirilir.

Bu ötekileştirilme, çevresinin ön yargılı tutumuyla gerçekleştirilir. Bu bağlamda Şemi tarafından da bedensel kusurundan dolayı dışlanan ve sevmeye layık bir kişilik olarak görülmeyen “Amca Bey’in Anjel meselesinde kendisiyle bir aşk rekabetine girişmiş olmasına pek o kadar kızmıyordu. Çünkü amcasının vücutça sakatlığını Anjel tarafından sevmeye bir engel sayıyordu” (1970: 103). Bu bağlamda toplumda sağlıklı bir beden görüntüsüne sahip olmayanlar, normal bir bireyin sahip olduğu haklardan yoksun bırakılmaya çalışılır. “Kurmaca metinlerdeki beden tasvirlerine ve bedensel görünümünün toplumsal yapı tarafından algılanış biçimlerine bakıldığı zaman özellikle çirkinlik ya da “biçim bozukluğu” üzerinden tanımlanan karakterlerin trajik bir etkiye maruz kaldıkları görülmektedir” (Kanter, 2021: 3). Dehri Bey’in konağının neredeyse tüm sakinlerinin ötekileştirdiği, aşağılayarak baktığı Amca Bey, toplumda damgalanan bir bireyin psikolojik ve sembolik şiddetini ve her yönden baskısını çok derinden hisseder. Öyle ki çevresi tarafından küçümsendiğini “Bana kambur diye yüksekten bakıyorlar” (1970: 145) sözüyle açıklayan Amca Bey, bedensel kusuruna rağmen Anjel’in dikkatini çekmesini evin diğer erkeklerine karşı bir zafer olarak görür. Anjel’in ilgisiyle Amca Bey de toplumda var olduğunu ve konağın erkeklerine rakip olabilecek güçte olduğunu gösterir. “Ben kambur olduğum hâlde gücümle, irfanımla kızın gönlünü çeldim” (1970: 145) cümlesiyle Amca Bey, kusurlu bedenine rağmen; Anjel tarafından beğenilmeyi çevresine karşı bir üstünlük vesilesi sayar. Ayrıca “kambur olduğum hâlde” sözüyle Amca Bey, bedensel kusurundan dolayı kendisini, toplumdan ayırıştıran ve ötekileştiren bir söylem kullanır.

Çevresine karşı sürekli kendisini savunmak zorunda kalan Amca Bey, bedensel damgasını kabul eden bir teslimiyetle davranır. Dışlandığı çevrede kusurlu görülen ve aşağılanan bedenine karşı “Ben kamburum ama elhamdülillah o kambur kadarda aklım, irfanım var” (1970: 145) sözüyle zekâsını yüceltir. Kamburunun çevrede uyandırdığı olumsuz intibai “kamburum kadar aklım var” diyerek olumlu bir yöne çevirmeye çalışır. Ayrıca: “Ben kamburum ama gönlüm büyüktür. Nefsim yüksektir” (1970: 147). Sözüyle bedenine isnat edilen olumsuz özellikleri kabul eden Amca Bey, damgasını reddetmek yerine zekâsını ve kalbini yücelterek savunmaya geçer. Bu bağlamda Amca Bey, ön plana çıkarttığı zekâsı ve gönlü ile bedensel damgasını telafi etmeye çalışır. Amca Bey gibi kamburundan dolayı toplumdan ötekileştirilen bir diğer tip ise *Şipsevdi* romanında Köfteci Arif’tir.

Aşırı Batılılaşmanın hicvedildiği *Şipsevdi* (1901) romanında Batı hayranlığı ile dikkat çeken züppe bir tip olan Meftun’un toplum tarafından nasıl gözden düşürüldüğü gözlemlenir. Toplumun davranışsal ve bedensel kalıp yargılarıyla uyumlu olmayanların maruz kaldığı sembolik şiddet söz konusu romanda da derinden hissedilir. Toplumda kabul görme ve onaylanmanın ilk önce beden görünümü üzerinden gerçekleştiği vurgusunun yapıldığı romanda kamburluk, normatif beden algısına uymadığı için toplumsal sınırların dışına itilmeye neden olur.

Romanın başında tramvay sahnesi ile anlatıcının kahveci diye bahsettiği ancak tramvaydaki kadınların “kambur kahveci” olarak tanımladığı Arif’in, toplumun normatiflik beklentilerini karşılamadığı için bedeni üzerinden damgalandığı gözlemlenir. Kamburluk, cücelik, sakatlık gibi “toplumun normatif beklentilerinin dışında kalan bireyler de, sosyal çevrelerinin dikte ettiği fiziksel sınırlılıklara dayalı “etiketleme”yi derinlemesine hissederler” (Kanter, 2019: 198). İdeal beden algısının dışında kalan “kambur kahveci” de her ne kadar biçimsiz bedeniyle barışık olduğu izlenimini uyandırsa da beden özellikleri itibariyle çevreye karşı eleştiriye açık bir hâlde olduğunun da farkındadır. Kahveci Arif’in, sevecen tavırlarıyla tramvaydaki yolculara kokusu giden köfteleri büyük bir istekle ikram etmek istemesi de toplumla karşı karşıya geldiği andan itibaren “normal sayılmayan” beden yapısı itibariyle kendisinden esirgenen hoş görüyü kazanma ve muhatap alınmaya değer bulunma isteği ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda şekilsiz bedeninden dolayı toplumla arasına set örülen ve bu “kusurundan” dolayı toplumla sağlıklı iletişim kurma hakkı elinden alınan “kambur kahveci” kendisinden

köfte isteyen yolculara büyük bir hoş görüyle yaklaşır. Sıcak köfteyi eliyle almak istemeyen ve elinin yanacağından duyduğu endişeyi söyleyen kadın yolcuya hitaben; kahveci Arif, “- Gücenme Hanım... ekmeğim de var, suyum da... İstersen kahve, çay, limonata da ikram edeyim” (2014: 45) şeklinde iyilik ve cömertlikle yaklaşır.

Toplumun estetik algısının dışında kaldığı için baskılanan ve aşağılanan kahveci Arif, “çirkin görünümüne” rağmen köftesinin arzulanmasını kendisine bahşedilen bir lütuf olarak görür. Kahveci Arif’in beğenilmeyen, çirkin ve biçimsiz bedenine istinaden, beğenilen köftesi ruhunu okşayan bir etkidir. Kahvecinin çevresini memnun etme ve cömertlik göstererek onaylanma isteğine karşılık tramvaydaki yolcular tarafından: “- Bakınız, herif bizimle eğleniyor. -Ne yaman kambur felektir o... Siz onun öyle yamrılığına, yumruluğuna bakmayınız. İki karı boşadı. Kız kardeşini tanırım...” (2014: 45) sözleriyle dışlayıcı bir tutumla karşılık verilir. Bu alıntıda, tramvaydaki kadınlar kahvecinin iyi niyetli olduğuna inanmazlar ve yaptığı iyiliğin altında kötülük, sinsilik gibi olumsuz niyetler ararlar. Dolayısıyla “çirkinliğin “negatif bir değer” olarak görülmesi, çirkinlik ve kötülük, güzellik ve iyilik arasında da özdeşlik ilişkisinin kurulmasına yol açar” (Kanter, 2019: 201). Bu bağlamda toplumda güzellik; iyilik ile özdeşleştirilirken; çirkinlik ise kötülükle bağdaştırılır. Dolayısıyla çirkin bir bedenin ruhunun da kötü olduğu kalıp yargısı söz konusu olduğu için Arif’in iyi niyetli olduğuna inanılmaz. Ayrıca tramvaydaki kadınlardan birinin Arif’in iki evlilik yaptığını vurgulaması ve bu durumu “Ne yaman kambur felektir o” şeklinde değerlendirmesi önemlidir. Bu değerlendirme, toplumun damgalanmış bireylere karşı olumsuz bakış açısını ortaya koyar. Bedeninin “yamrılığına yumruluğuna” rağmen iki kez evlenebilen Kahveci Arif’e bu bağlamda hayret edilir. Bu durum, damgalı bireylerin, toplumsal ve sosyal tüm ilişkilerden tecrit edilmek isteğiyle izah edilebilir. Kamburundan dolayı toplumda çirkin yaftasını alan Arif, evliliğe layık görülmezken; bu eylemi iki kez gerçekleştirmesi onu toplum nezdinde “yaman”, “fena” ve “sinsi” bir tipe dönüştürür.

Kahveci Arif’in bozuk bedensel yapısına rağmen, evlenmesine hayret edilse de Arif’in eşi de kendisi gibi damgalanmış bir bireydir. Bedensel olarak damgalanan Arif’in, toplumda normal/sağlıklı bir birey olma statüsünü elde edemediği için toplumsal kabullerden reddedilir. Toplumun ön yargıları ve kalıp yargıları ile bedensel damgası derinden hissettirilen Arif’in, sağlıklı beden yapısına sahip bir kadınla evlenmesi mümkün olmaz. Karısıyla uyum içinde olduklarını Arif: “Ben kambursam sevgilim de

tek gözlü...” (2014: 49) ifadesiyle belirtir. Bu ilişkiyle toplumda “sakat”, “çirkin”, “kambur” gibi toplumun beğeni anlayışının dışında kalanların; ancak kendileri gibi “kusurlu”, “sakat”, “eksik” bireylerle evlenebileceği yargısı ortaya koyulur. Arif’in kamburu, her ne kadar toplum tarafından itici görülse de karısı içinse cezbedici bir özellik taşır. Tek gözünü eski sevgilisi tarafından kaybeden Arif’in karısı, kamburundan dolayı sevdiği Arif’e bu sevgisini: “Öfkelendiğin zaman suratıma kadar uzanabilip de öbür gözümü de sen patlatmayasın diye...” (2014: 50) sözüyle izah eder. Arif’in kamburuna yüklenen negatif değer, karısının bakış açısına göre olumlu bir durumdur. Öyle ki Arif’in kamburu toplum tarafından ötekileştirilmesine sebep olurken; karısı tarafından beğenilmesini sağlar.

Kamburunun ortaya çıkardığı orantısız beden yapısından dolayı damgalanan Arif ve tek gözünü kaybeden ve eksik uzvundan dolayı eksik/kusurlu bir bedene sahip olan karısı bu bağlamda aynı şartlarda birbirlerini kabullenmiş olurlar. Bedensel damgalanmayla toplumun dışına itilen Arif ve Marika’nın birebirlerini, kabul etmeleri ve onaylamaları benzer fiziksel bozukluğu taşımalarıyla açıklanabilir. Sağlıklı bir birey tarafından kabul edilmeyeceklerinin farkında olan Arif ve Marika benzer durumu paylaştıkları için birbirleri için uygunluk gösterdiklerini şu cümlelerle ifade ederler: “O bir gözlü, ben tümsekli, kimin kimi beğenmemeye hakkı var? O, tek aynalı olduğu için kamburumu daima yarım porsiyon görüyor. Ben de onun suratına dikiz ederken hörgücümü sakat tarafına doğru siperleyip sağlam tarafını seyrederim. Aftosuma adla sanla Tekgöz Marika derler. Aval, ara sıra şaşırır da beni ‘iki gözüm’ diye sever” (2014: 50). Arif’in tek gözü olmadığı için eksik gördüğü karısına istinaden “kimin kimi beğenmemeye hakkı var” ifadesi damgalı bireylere dayatılan toplumsal normları ortaya koyar. Sağlıklı bir bedene sahip biri tarafından sevmeyi kendisini layık görmeyen Arif, toplumun normatif standartlarında biri tarafından beğenilmeyeceğinin de farkındadır. Dolayısıyla bedensel gerçekliğinin bilincinde olan Kahveci Arif, toplumda onaylanmak ve kabul görmek için çevresine son derece sevimli gözükmeye çalışır. Tramvay yolcularının bitmeyen köfte isteklerine hoş görüyle yaklaşması, bu onaylanma isteği ile açıklanabilir. Ancak Köfteci Arif, bütün cömertliğine rağmen, tramvaydaki yolcuların takdirini kazanamaz.

Tramvaydaki kadınların arasında Meftun’un ailesinin hizmetçisi olan Zarafet’in de Kahveci Arif’e tepkisi diğer yolcular ile benzerdir. Kahveciden tiksindiğini yüzünü

buruşturarak göstermesi ve “kamburun kirlı aliyle yaptığı bir koftayı seksen farşa edip de ban yer miyim hiç?” (2014: 47) ifadeleriyle kahveciyi kúçúk görmesi de dikkat çekicidir. Tramvayda ırkı ve rengi úzerinden ötekileştirilmiş olmanın ezikliğinden kurtulmak isteyen Zarafet, “kamburun kirlı elinden” köfte yemeye tenezzúl etmeyerek çevresine üstünlük kurmaya çalışır. Kurguda “Arap”, “zenci” gibi isimlerle kúçúk düşürülen ve damgalanan Zarafet’in, Arif’i “bozuk beden yapısı” úzerinden damgalaması ve aşağılaması, çevrenin dikkatini kendi damgasından başka bir yöne çekme isteği ile açıklanabilir.

Köfteci Arif ve tramvay yolcuları arasındaki diyalog, aynı olumsuz söylemle dile getirilir. Tramvaydaki bir çocuğa köfte verilmemesi úzerine; çocuğun ağlamasıyla yine tramvaydaki kadınlardan biri, “Kambur merde benziyor.. (Kahveciye) baksana civanım.. Kambur Buyurun elmasım...” (2014: 47) şeklinde cevap vermesi yolculardan birini rahatsız eder. Bu kadın yolcu, öbürüne: -Baksana şu musibete... Bir lokma ekmekle bir köftecik verdi. şimdi terbiyesiz terbiyesiz arsızlanıyor” (2014: 47) sözleriyle köfteci Arif’i eleştirir. Çevre tarafından kahvecinin neredeyse her sözüne her davranışına negatif bir değer yüklenmesi ve kahvecinin “musibet” olarak görúlmesi toplumun normatif beden beklentisine aykırı olanlara karşı geliştirdiği olumsuz tutumu ortaya koyar. Kamburluk; kötúlük, tekinsizlik ve Arif’e yapılan “musibet” göndermesinden anlaşılacağı üzere uğursuzlukla özdeşleştirilir.

Tramvaydaki kadınların köfteye doymamaları úzerine çırak, kahveci Arif’e bağırarak usta “hanımlar doymamış, senin kamburunu yiyeceklermiş” (2014: 49) şeklinde seslenmesi úzerine kahve dükkânının yanındaki peynirci, dükkândan başını uzatır ve konuşmaya başlar: “ Yok ... yok... Arif’imin kamburuna dokunmasınlar... O, onun semeridir... Yaraşığıdır... Sonra bütün tuhaflığı kamburuyla beraber gider. Bizim Arif, kamburu olmayınca kaç para eder ki?” (2014: 49) ifadeleriyle kahveci Arif’in kamburunun/damgasının kişiliğinin önüne geçtiğini söyler. Sırtında taşıdığı kambur ile normal ve sıradan olma hakkını kaybeden kahveci Arif, sahip olduğu bedensel özellikleriyle toplumda “tuhaf” bir görúntü oluşturur. Bu tuhaf görúntüsüyle Arif’e yapıştırılan damga, neredeyse Arif’in tüm vasıflarını örtecek kadar güçlü bir etkidedir.

Doymayan yolcuların kamburunu yemek istemelerini ileten çırağa; kahveci Arif ise şu cümlelerle karşılık verir: “Kamburuma sulanmasınlar. O benim babamdan kalma

altın çekmecemdir. Hırsızlardan kurtarmak için üç bin liraya sigortaya koydum. Fakat sihirlidir, afsunludur. Bizim moruk bana bu mirası bırakırken içinden bir altınını bozdurup harcayamasın diye bedduada bulunmuş. Sırtımda bir sandık lira taşıyorum da gene züğürtlükten ölüyorum” (2014: 49). Toplumun estetik beden yapısını karşılamayan Arif, çevresi tarafından maruz kaldığı olumsuz davranış kalıplarının ve hor görülmenin yıkıcı etkisini, damgalanmasına neden olan kamburunu alaya alarak ve komikleştirerek azaltmaya çalışır. “Çirkin, biçimsiz gibi tanımlamalar/sınırlandırmalar neticesinde olumsuz ya da yıkıcı tutumların muhatabı durumunda kalan bireylerin ironik tavırları topluma dâhil olma çabalarının yanı sıra örtük veya refleksif tepkileri içermektedir” (Kanter, 2021:3). Bu bağlamda kambur bir beden görüntüsünün, dehşet verici etkisinin farkında olan Arif, çevresiyle iletişime geçmesini engelleyen kamburunu güldürü unsurundan faydalanarak sevimli hâle getirmeyi amaçlar.

Toplumsal yapıya biçimsiz bir beden olarak kodlanan kamburluk, bireyin toplumsal ön kabullerden geçmesine engel olarak görülür. Bir kusur ya da eksiklik olarak görülen kamburluk incelenen romanlarda “sinsilik” ve “yamanlık” gibi olumsuz anlamlarla özdeşleştirilir. Kamburluk yüzünden toplumdan dışlanan ya da ötekileştirilen bireyler, güçlü bir etkiye olan bedensel damgalarının etkilerini azaltmak için farklı yöntemlere başvururlar. Özel kıyafetler diktirme, sırtına yastık koymak ya da kamburluğu sevimli gösterecek anlatılara başvurma bu güçlü damganın etkisini azaltmaya yönelik çabalar olarak sıralanılır.

2.4.3. Şişmanlık

Çirkin ya da biçimsiz bedenlere karşı toplumun kısıtlayıcı tutumu tarihin çok eski zamanlarından beri aynıdır. Aşırı zayıflık toplumda, çelimsiz olarak nitelendirilirken; şişmanlık da tıknaz, tombul, obez gibi olumsuz kavramlarla dile getirilir. Zayıflık ve şişmanlık bu bağlamda toplumun ideal ve sağlıklı beden algısıyla örtüşmediği için çirkinlik ve hastalıkla ilişkilendirilir. Sağlıklı bir beden yapısından uzak çirkin bedenlere karşı çevrenin olumsuz bakış açısı ve aşağılayıcı tavırları bu kişilerin yaşamını ve sosyal ilişkilerini çok ciddi etkiler. Yani bedensel görünüm toplumda bir değer ölçütüdür ve bireyin sosyal statüsü bedeni üzerinden belirlenir. Bireyin bedensel görünümü ile ilgili verilen olumlu ya da olumsuz hükümler, bireyin kimliğinin toplum tarafından onaylanmasında ya da reddedilmesinde önemli bir kriterdir. Zira toplumsal normlar

tarafından kabul görmeyen kimlikler, toplumla sağlıklı bir ilişki kurmaktan da men edilirler.

Çirkinlik “sadece kimliğimizin en küçük parçalarını değil, aynı zamanda kendimizin ve başkalarının gözünde bizi değersiz kılarak kirletir” (Sagaert, 2017: 166). Toplumda bedeni ile görünür olan ve kimlik kurgulayan bireyin fiziksel yapısı bu bağlamda; toplumsal statüsü için önemli bir ölçüttür. Zayıflık çoğu zaman, zariflik ve incelikle bağdaştırılırken; şişmanlık ise zayıflığın karşıt anlamlarını barındırır. Şişmanlık daha çok kabalık ve vahşilik gibi anlamlara gelecek örneklerle bütünleştirilir. Ancak beden görünümünün, çağrıştırdığı anlam mutlak bir özellik göstermez. Toplumun beden algısı çağlar boyunca değişkenlik gösterebilir. Toplumsal hayattaki gelişmeler, kültürel normların ve estetik kodların yeniden düzenlenmesi toplumdaki ideal beden algısını da etkiler. Söz gelimi; şişman bir bedenin, güzellik ölçütü kabul edildiği ve “balıketi” kavramıyla olumlu bir görünüme gönderme yaptığından da bahsedilebilir. Batı hayranlığı ile değişen giyim kuşam anlayışının yanında ideal kadın bedeni de yeniden kurgulanır. İdeal kadın giyimi ve görüntüsü devrin gazete ve daha çok moda dergileri aracılığıyla anlatılır. Beyhan Kanter de “Tanzimat”la birlikte Batı medeniyetinin beden imajının, hâl ve tavırlarının benimsenmesine verilen önem, zaman içinde gazete ve dergilerdeki “beden ve moda”, “beden ve süslenme”, “beden ve estetik”, “beden ve zarafet”, “beden ve şıklık”, “güzellik sırları” (2019: 23) gibi içeriklerden bahseder. Devrin moda dergileri ve gazeteleri ile ideal kadın bedeni ortaya koyulur. Balıketi şeklinde betimlenen ve bir güzellik vesilesi sayılan şişmanlık, değişen güzellik ve estetik algısı ile çirkinlik addedilmeye başlanır. Söz gelimi “kilolu ve daha yuvarlak hatlara sahip kadın tipinin aksine; kolları zayıf, kürek kemikleri sivri, bel kıvrımı daha ince kadın formunun makbul olmaya başladığı görülür” (Cengiz, 2023: 114). *Metres* romanında da toplumun değişen güzellik anlayışında bahsedilir ve şişmanlığın güzellik vesilesi sayılırken; nasıl çirkinliğin vasfı hâline geldiği ortaya koyulur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından kaleme alınan *Metres* romanında; toplumu ahlaki çöküntüye sürükleyen züppelik, metreslik ve alafrangalık meseleleri işlenir. Ayrıca ideal beden görünümüne sahip olmayan Saffet Hanım’ın aşırı kilolu bedeni üzerinden toplumda nasıl küçük düşürülüp damgalandığı gösterilir. Hızlı bir değişim içinde olan toplumun, alafrangalık merakı zayıf ve zarif kadını ideal görmeye başlar. Batılılaşma teşebbüsü içinde olan toplumun hızlı değişimi bu bağlamda ideal olan ve olmayan kadın

görüntüsünü yeniden şekillendirir. Saffet Hanım'ın kocası Paris'e gidip alafrangalaşmaya başlayınca karısının şişman bedenini beğenmemeye başlar. Saffet Hanım'ın şişman bedeni, eski toplumsal düzende “çirkin” ya da estetik görüntüden uzak değilken yeni toplumsal anlayışta, güzel kabul edilmez. Yani toplumun değişen güzellik algısı ile Saffet Hanım, şişman görüntüsüyle toplumun beğenisine ters düşer ve şişmanlığı dalga konusu yapıp fazla kiloları yüzünden damgalanır.

Saffet Hanım fazla kilolarıyla toplumun ideal beden formundan uzak olduğu için yakın çevresinin aşağılayıcı tavırlarına maruz kalır. Bu olumsuz tutumdan ve baskıdan kurtulmak içinde şişman görüntüsünden sıyrılmanın yollarını arar. Saffet Hanım, verili kabullerin sunduğu ideal görüntüye kavuşmak için de korseden medet umar. Kilolu görüntüsünü değiştirmek ve çevresi tarafından kabul görmek için Modist'en yardım alan Saffet Hanım, Modist'in önerisi ile girmeye çalıştığı korse sayesinde fazla kilolarını gizleyerek daha zarif bir görüntüye sahip olacağına inanır. Ancak Saffet Hanım, zorlukla giyindiği korse ile “biçarenin çehresi kıpkırmızı kesilir, gözleri büyür: o can acısıyla: Aman madama, etim kemiğim birbirine geçti. Şimdi bayılacağım, biraz gevşetiniz” (2017: 27) şeklinde korsenin bedeni üzerindeki rahatsız eden etkisini dile getirmeye çalışır. Bu tepkiler karşısında ise Modist, son derece profesyonel yaklaşımıyla Saffet'in can çekişen tavırlarına ve yalvarmalarına soğuk kanlılıkla yaklaşır ve uzun uzun Saffet Hanım'a korsenin vücudu nasıl şekillendirdiğini anlatır. Nitekim Modist için önemli olan Saffet Hanım'ın ideal görüntüye ulaştırmak olduğu için korse içinde kıvrılan ve acı çeken Saffet Hanım'a aldırış etmez.

Korse giyimi esnasında, Saffet Hanım, kocası Hami Bey'in Paris'e gittikten sonra başlayan alafranga merakıyla nasıl değiştiğini ve kendisini beğenmemeye başlamasını Modist'e anlatıp ondan yardım dilerken içeriye kaynanası Firuze Hanımefendi ve kocası Hami Bey girer. Yaşını gizlemek için abartılı makyajı ve giyim kuşamıyla dikkat çeken Firuze Hanım, gelininin üzerindeki korseyi görünce; “Aman Saffet, o ne vücut oo! Dev anasına dönmüşsün” (2017: 44) diyerek Saffet Hanım'ı bedeni üzerinden aşağılar. Kilosunun fazlalığı ve bedeninin şekilsizliği “dev anası” benzetmesi ile ortaya koyulmaya çalışılır. Hami Bey ise Modist'e yerde bağları çözülmüş bir şekilde duran korseyi göstererek Fransızca olarak “Oh, hayvan palanı parçalamış! Demek gem almak istemiyor. Bu ne kadar vahşet...” (2017: 45) diyerek karısının aşağılanmasına ortak olur. Hami Bey'in bu sözlerine kahkahalarla gülen Modist'in bu tavırları, Saffet Hanım'ı daha da

mahcup eder. Fazla kilolarından dolayı korseye sığmayan ve bu yüzden “hayvana” benzetilen Saffet Hanım’ın, vücudunun zarif görüntüden uzak olduğu vurgulanır.

Saffet Hanım’ın içine düştüğü gülünç durumu tekrar görmek isteyen Hami Bey, Modist’e korseyi Saffet Hanım’ın üzerinde tekrar görmek istediğini belirmesi ile Modist, yerden korseyi alır ve tamir ederek tekrar Saffet Hanım’a giydirir. “Saffet Hanım bu defa korsenin şiddet-i tazyiki tesiriyle cism-i mülahhamından ruhu pervaz edeceğini bilse kayınvalidesiyle zevcini kendine güldürmemek için of bile dememek azm-i katisyle o insan cenderesine bir daha teslim-i vücud etti” (2017: 47 Modist, korsenin bağlarını çok fazla sıkınca Saffet Hanım’ın “ gözleri akına kadar morarır” (2017: 47). Saffet Hanım’ın bu durumuyla alay eden Firuze Hanım, “Zavallının yüzü patlicanî mor kesildi. Yarım saate kadar ya korse, ya Saffet bu ikisinden biri çatlamazsa çok şaşarım” (2017: 48) sözleriyle Saffet Hanım’ın iri vücuduna ve içinde nefes almakta zorlandığı korseye dikkat çeker. Buna mukabil Modist ise “ korsemin kumaşına güvenirim efendim, çatlamaz. Fakat gelin hanımefendi bir tarafından sakatlanır ise ona bir lafım olamaz” (2017: 48) şeklinde korsenin kalitesine ve dayanıklılığına dikkat çeker. Saffet Hanım korse ile ideal kadın formuna kavuşacağını umut etse de bu emeline erişemez. Dolayısıyla söz konusu romanda, toplumun estetik ve güzellik kabullerinin, değişebileceği, Saffet Hanım üzerinden aktarılır. Batılılaşma ile toplumun güzellik anlayışındaki değişimden bahseden *Şıpsevdî* romanı bu bağlamda; önemli veriler sunar.

Saffet karakteri dışında, şişmanlığın toplumun güzellik anlayışıyla örtüşmediğini ortaya koyan bir diğer karakter ise *Şıpsevdî* romanındaki Lebibe’dir. Meftun’un kız kardeşi Lebibe’nin şişman bedeniyle çevresi tarafından tıpkı Saffet gibi alay edilir. Şişmanlık, ayrıca hastalıkla bağdaştırılacak kadar tehlikeli görülür: “Lebibe Hanım, “şişmanlık hastalığına tutulmuş bir kız. Zayıflamak için gazetelerdeki şarlatanca ilanlarda gördüğü yalancı ilaçların hepsini birer birer kullanmış, ama eskisinden çok semirmekten başka bir sonuç elde etmeyi başaramamıştı[r]” (2014: 95). Bedeninin şişmanlığı yüzünden toplumun güzel kadın algısına uymayan Lebibe, bu pasajda “semirmek” tabiriyle bir hayvana benzetilir. Şişman olarak damgalanan Saffet gibi Lebibe’de bir hayvanla özdeşleştirilerek insani vasıflandırandan uzaklaştırılır.

Lebibe de ideal kadın bedenine sahip olmak için devrin gazetelerinden zayıflama reçetelerini uygulamaya çalışsa da arzuladığı beden görüntüsüne sahip olamaz.

Kilolarından kurtulamayan Lebibe, bu kez kurtulmadığı fazla kilolarını gizlemek için “kat kat pudra, allık süründüğü, kaşlarını işlediği, gözlerini kuyruklu sürmelerle tarihlediği zaman kendini dev anasına benzeten kadınlara biraz hak verdirecek bir hale gel[ir]” (2014: 95). Şişman kadınlar, balıketli şeklinde nitelendirilerek toplumda kabul görülürken, bu alıntıda ise “dev anasına” benzetilerek çirkinlikle bağdaştırılırlar.

Şişman bedeniyle, çevresi tarafından beğenilmeyen ve çirkin bir kadın olarak damgalanan Lebibe, kilolarını gizlemek için farklı yöntemler dener. Fazla kilolarını yeldirmesi ile örtmeye uğraşan ve olduğundan daha ince ve zarif bir görüntü elde etmeye çalışan Lebibe’nin bu çabası da çevresi tarafından alaya alınır. Lebibe’nin “yeldirme yahut çarşafın içinde bingıl bingıl, püfür püfür yürüdüğü zaman kendisini karaman koyununa benzetmelerine pek canı sıkılır” (2014: 96). Yeldirmesi ile olduğundan zayıf görünerek ideal kadın görüntüsüne ulaşma çabası içinde olan Lebibe’e bu davranışıyla çevresini kandırdığı ima edilir ve “karaman koyununa” benzetilir.

Şişman vücut yapısıyla çirkin olarak damgalanan Lebibe’nin, çevrede hoş bir görüntü oluşturmayan iri bedeni küçültülemeyince bu soruna, farklı çözümler geliştirilir. Lebibe’ye iyi bir eğitim verilerek şişman bedeninin toplumda olumsuz etkisi azaltılmaya ve telafi edilmeye çalışılır. “Lebibe'nin bu eksikliğini, daha doğrusu bu yaradılış fazlasını örtbilmek için öğrenimine özen göstermek, zekâsını bilgisini geliştirmek gerektiğini Meftun, şiddetle hisseder” (2014: 96). Yani Meftun, Lebibe’yi “zengin bir enişteye yutturmak için hapı yaldızlamalı” (2014: 96) diye düşünür. Meftun Lebibe’ye iyi bir eğitim vermenin yanında alafrangalığın sembolü olan her saat ayrı kıyafet giyinme düşüncesine uygun olarak Lebibe’ye beş- on kat elbise diktirir. Meftun, Lebibe’nin iri vücutundan dolayı beğenilmeyeceğinden kaygılandığı ve zengin bir enişte bulamayacağını düşündüğü için kardeşine farklı alanlarda eğitim, kibarlık ve alafrangalık dersleri verir. Meftun, bu şekilde toplumda oda alınan Lebibe’nin şişman vücutunun olumsuz etkisini azaltmayı amaçlar.

Modernleşme teşebbüsleri ile yeniden şekillenen ideal beden algısına ve güzellik anlayışına göre şişmanlık olumsuz bir nitelik olarak görülür. Her ne kadar “balıketi” benzetmesi ile şişman vücutun kabul gördüğü ve onaylandığı bir dönemden bahsedilse de özellikle Batılılaşma ile birlikte moda dergilerinde zayıf ve zarif bedenler geniş yer kaplar. İncelenen romanlarda da şişman bedenleri ile dışlanan kadın kahramanlar korse

takmak, diyet yapmak, ince gösterecek kıyafet tercihi ile bedensel damgalarını kamufle etmeye çalışırlar.

2.5. Türk Romanında Mekânsal Damgalama

Toplumda yaşanan siyasi, sosyal ve toplumsal hadiseler ve gelişmeler mekâna da sirayet eder. Yani, “toplumsal süreçlerin sebep olduğu değişimi en bariz şekilde gözlemlendiği alanlardan biri olarak mekân, maddî şartların belirleyici olduğu bir ortamda, üretilen, el değiştiren, tüketilen ve fiyatıyla tanımlanan bir yere dönüşür” (Burcu Yılmaz, 2019: 61). Dolayısıyla bu tespitten yola çıkarak mekânın, durağanlıktan uzak; değişen, dönüşen ve gelişen yapısıyla canlı bir özellik gösterdiğini söylemek mümkündür. Tıpkı insanlar gibi mekânlar da toplumsal süreçlerden olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkilenirler. İktidar ve ideolojik tutum, bireyi etkilediği gibi mekâna da sirayet eder. Mekânların anlamlandırılması ve değerlendirilmesi siyasi yapı ve toplumsal gelişmelerle doğrudan ilişki içindedir. Bütün bunların ötesinde; mekân, bireyin yaşamını ve deneyimlerini yansıtan bir ayna görevi üstlenir.

Birey için “coğrafi mensubiyetlerin ötesinde, bir kimlik ve hafıza ile bağlı olunan mekân, kendisini anlamlı kılan aslî öznenin hikâyesine sahne olur. Bu sahne sergilenen temsil, mekânı sadece fizikî varlığıyla değil, aynı zamanda metafizik nitelikli aksiyonlarla da görünür kılar (Burcu Yılmaz, 2019: 37). Bireylerin yaşadıkları mekânlar/semterler, sosyo-ekonomik durumlarına, eğitim düzeylerine ve gündelik yaşamlarına dair önemli ipuçları sunar. İnsan ve mekân bu bağlamda; birbirini etkileyen, dönüştüren karşılıklı bir ilişkiye sahiptir. Mekân ve insanın birbirini karşılıklı etkilemesi; hapse giren birinin suçlu damgasını alması ya da suçlu olduğu için hapse girmesi gibi farklı bakış açıları ile açıklanabilir.

Mekânlar/fiziki yapılar, bireyin sadece barınma ihtiyacını gidermezler; aynı zamanda kimlik özelliklerine referans ederler. Söz gelimi ekonomik geliri yüksek olan biri seçkin bir muhitte konumlanmayı tercih eder. Bireyin oturduğu semtten daha özel bir ifade ile evden sosyo-ekonomik durumu tahmin edilebilir. Nitekim kentin lüks semtlerinde zengin, elit kesim otururken “kenar mahalle” olarak adlandırılabilen yerlerinde ise refah seviyesi düşük kesim konumlanır. Fakirliğin simgesi hâline gelen “metruk binalar, argo ve yerel ağız arasında gidip gelen kelime dünyası, eğlenme biçimlerindeki sıradanlık gibi pek çok husus kenar mahallelerin kimlik özellikleridir”

(Öner, 2019: 132). “Fiziksel çevre” barındırdığı kesime dair önemli ipuçları sunar. Bireyin gündelik hayatında girdiği çevre kimliğiyle örtüşürüleceği için seçtiği mekânlara ehemmiyet vermek durumunda kalır.

Bireyin yaşadığı ya da müdavimi olduğu mekânlar bu bağlamda; bir kartvizit olarak da işlev görmektedir. Mekân, sadece fiziksel bir özellik ya da anlam barındırmaz çok daha derin anlamlara gönderme yapar. Mekân taşıdığı bu farklı anlam katmanlarıyla Henri Lefebvre’nin ortaya koyduğu gibi toplumun zihinsel ve kültürel anlam ilişkilerini açıklamada da önemli bir görev üstlenir: “Toplumsal ve tarihsel özellikleri birbirine iliş­tirir. Bu bağlamda mekânın hem gerçek hem de sembolik anlamı vardır (2014: 25). Modern ve geleneksel yaşamın, ekonomik refahın ya da zorluğun referans ettiği mekânlar üzerinden bireyle ilgili genel yargılarda bulunulabilir.

Birey sahip olduğu ekonomik gücü, eğitim düzeyini ve sosyal hayatı yaşadığı mekâna da aktarır. Bu yüzden mekânlar bireylerin, toplumların ve sanatkârların hafıza kartı hâline gelir. Birey ile ilgili eksik kalan bilgiler mekânları/fiziksel çevreleri üzerinden tamamlanabilir. Yani mekânlar, “şahısların içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir” (Narlı, 2002: 98). Bireyin; ideolojisine, toplumsal kimliğine ve bakış açısına dair önemli veriler sunan mekân bu bağlamda; fiziksel göstergelerin yanı sıra toplumun maddi-manevi değer yargılarını ve normlarını de yansıtır.

Toplumsal normlara uymayan bireyler, çevre tarafından küçük düşürölüp damgalandığı gibi mekânlar da toplum tarafından benzer şekilde yaftalanabilir. Toplumun çoğunluğuna hitap etmeyen mekânlar da tıpkı toplumun çoğunluğuna benzemeyen bireyler gibi ayrıştırılırlar. Toplumsal süreçlerin doğrudan etki ettiği mekânlar da Batılılaşma sürecinde toplumda yaşanan gelişmelerle yeniden anlamlandırılırlar. Geleneksel toplumun baskın yapısı, modernleşme temayülleri çerçevesinde şekillenen yeni mekân anlayışında da hissedilir. İnceleme konusu olan romanlarda bu bağlamda; tıpkı toplumdan ötekileştirilen aykırı tipler gibi mekânların ayrıştırıldığı tespit edilir. Yani toplumda biz olarak konumlandırılan ve iyimser bir atmosferde gösterime sunulan bireylerin, mekânları da aynı olumlu çizgilerle tasvire konu olur. Buna mukabil; toplumdan ayrıştırılan ve olumsuz bir söylemle anlatılan bireylerin mekânları da ötekileştirici bir tutumla ele alınır. Dolayısıyla “ben/biz veya ötekinin

mekânı farklıdır” (Öz, 2024: 66). Bu farklılık edebî romanlarda da yoğun bir şekilde hissedilir.

Söz gelimi; *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat* romanında geleneksel ve tutucu bir kişilik olan Fitnat’ın babalığı Hacı Baba, seyir yerlerine kızını göndermek istemez. Bir tanışma mekânı olarak kodlanan seyir yerleri Hacı Baba nezdinde; kızların rahatsız edildiği “edepsizlerin, ırsızların mahalleridir.” (2019: 80). Yani Hacı Baba tarafından seyir yerleri uygunsuz davranışların yaşandığı “rezalet yerler[i]” olarak damgalanır. Hacı Baba’nın olumsuz seyir yeri algısı şu cümlelerle özetlenir:

Fakat ben kızımı çıkarıp bir seyre göndersem, kız güzel, herkes arabanın arkasına düşecek. Kimi yüzüne bakıp bıyık buracak, kimi cigara atacak, kimi bilmem ne halt edecek. Benim gayretim, namusum, böyle rezaletlere tahammül edemez. Bizde şimdi edep kalmadı, namus kalmadı. Senin seyir yerleri dediğin rezalet yerleridir. Edepsizler, ırsızlar mahalleridir. Öyle yerlere kız gönderilir mi? Ben erkeğim, ihtiyarım da yine öyle yerlere gitmekten içtinap ederim (çekinirim). Çünkü bilirim ki namusuma muzırdır (zarar verir), ırzıma muhildir (bozar) (2019: 80).

Dolayısıyla bu pasajda yeni toplumda kadın ve erkeğin karşılaşma mekânı olan seyir yerlerinin geleneksel mekânlardan ayrıştırıldığı ve olumsuz bir anlamla kodlandığı görülür. Toplumdan dışlanan züppe tiplerin uğrak yerleri olan seyir yerleri de bu bağlamda züppeler gibi aynı olumsuz bakış açısıyla değerlendirilir. Mekânsal özelliklerin toplumun onayından geçmesi bu bağlamda; önem teşkil eder. Toplumsal kabullerden geçen bireyin, yani ben öznesinin mekânı da çoğu zaman aynı onayı toplumdan alırken; ötekileştirenlerin de mekânları aynı dışlayıcı tavırla toplumdan yalıtılır.

2.5.1. Genelevler

Toplumsal hayat içerisinde düşük bir sosyal statüde konumlanan fahişelerin, ahlaka mugayir birlikteliklerini yaşadıkları genelevlere de olumsuz bir bakış açısıyla bakılır. Tıpkı fahişeler gibi genelevler de bu bağlamda; toplumdan ötekileştirilir. Bireyin ve mekânın birbirini etkileyen ve dönüştüren etkisi, fahişe ve genelev ilişkisi üzerinden de açıklanabilir. Fahişeler, ahlaki değerlere aykırı davranışlarıyla toplumda aşağılanan; damgalı kadın tipleri temsil ederler. Fahişelerle özleştirilen genelevler de toplumda; aynı aşağılayıcı tutumla değerlendirilir. Toplumsal yapı içerisinde ben/biz öznesinin karşıtlığını temsil eden fahişelerin, hususi yerleri olarak anılan genelevler de damgalı mekânları temsil ederler. Bu mekâna gidenler de fuhuş yaptığı gerekçesiyle toplumda gözden düşürülür. Dolayısıyla genelevine herhangi bir sebeple gitmek, orada görülmek

bireyi toplumda itibarsızlaştıran bir etkidir. *Henüz On Yedi Yaşında* romanında da bu olumsuz etkiden söz edilebilir.

Düşmüş bir kadın olan Kalyopi'ye uzatılan yardım eliyle tekrar topluma kazandırılmasının ele alındığı, *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) romanında genelevlerin çevrede uyandırdığı olumsuz intibaa vurgulanır. Genelevlerin ve burada çalışan kadınların toplumda damgalanmış olmaları insan-mekân ilişkisini de ortaya koyar. Ebru Burcu Yılmaz'ın: *Edebiyat Şehir Hafıza* kitabındaki tespitleri de bu yargıyı destekler niteliktedir. "Edebiyat hafıza mekânları, yazar ve şairlerin şehre dair rüyalarını, kaygılarını, anılarını, ve hayallerini kayıt altına aldıkları bir veri deposudur" (2019: 32). Başka bir ifadeyle mekân; bireyin kartvizitidir, yargısı söz konusu roman örneği üzerinden daha da iyi anlaşılır. Romanda bir genelevde çalışan Kalyopi, her ne kadar kendi idaresinin dışında buraya sürüklense de zorunluluğa dayalı bu ayrıntı toplum tarafından dikkate alınmaz. Kalyopi'nin toplumsal kimliği, genelevde çalışması üzerinden belirlenir. Genel temayül olarak genelevler, "ahlaki yozlaşmanın" simgesi durumunda olduğu için burada barınan Kalyopi gibi kişiler de ahlaki kötülükle özdeşleştirilirler. Dolayısıyla bu durum mekânın, bireyin yaşam tarzına ve kimliğine etkisini ortaya koyar.

Roman kurgusu, Ahmet isimli başkişi ve yakın arkadaşı Hulûsi'nin tiyatro izledikten sonra hava koşullarını kötüye gitmesi üzerine evlerine ulaşım sağlayamamaları ile başlar. Ahmet ve Hulusi, geceyi geçirmek için uygun bir otel bulamamalarından dolayı umumhanede kalmaya karar verirler. Bunun üzerine; genelev mekânının olumsuz algısı romanda betimlenmeye başlar. Başkişi Ahmet'in ve arkadaşı Hulusi'nin genelevine girerlerken büyük mahcubiyet hissetmeleri ve çevre tarafından fark edilmekten korkmaları bu mekânın toplum nezdindeki olumsuz algısını ortaya koyar: "Ahmet gerek Hulusi kapıyı çalıp da içeriden dahi kapı açıldığı zamana kadar yüzlerini kapıya yapıştırmak derecelerine kadar sokulup bu suretle yüzlerini halktan setretmeğe çalış[ır]lar ve kapının bir an evvel açılmasıyla şu beladan kurtulmalarını kemal- i isti'cal ile temenni etmekte bulun[urlar]" (2007: 99). Bu alıntıda Ahmet ve Hulusi'nin büyük bir endişeyle genelevine girdikleri gösterilir. İnci Enginün de "biraz da mecburiyetle gittikleri bir genelevde bir esir gibi tutulan genç kadınlara karşı yazarın duyduğu acıma güçlüdür" (2015: 211) cümlesiyle bu duruma işaret eder. Dolayısıyla burada da damganın bulaşıcı

etkisinden bahsetmek mümkündür. Ahmet ve Hulusi, toplum nezdinde damgalanmış bir mekâna girerken duydukları endişe, bu bulaşıcılıkla açıklanabilir.

Ahmet ve arkadaşı Hulûsi'nin genelevinden çıkarken de benzer kaygılar taşırlar. Damgalı bir mekânın kimliklerinin olumsuz yönde etkileyebileceğinin bilinciyle hareket ederler: “Ahmet’le Hulûsi, bu iğrenç evin kapısından çıkarlarken yalnız âlemin gözünden değil, birbirlerinde de utanmakta idiler” (2007: 88). Ahmet ve Hulusi'nin çevre tarafından tanınmamak için verdikleri çabanın sebebi, toplumsal ve sosyal yaşamdaki itibarlarının zedelenmesinden duydukları endişeyle açıklanabilir. “İğrenç” olarak tasvir edilen genelevi neredeyse bütün yönleriyle olumsuzluğu çağrıştırır. Dolayısıyla toplumda negatif değerler yüklenen genelevlerden başka bir ifadeyle bu damgalı mekândan çıkan; Ahmet ve Hulusi'nin çevreleri tarafından bu mekânla bütünleştirilmekten ve bu mekânın bir üyesi ya da parçası olarak anılmaktan ciddi şekilde kaygılanırlar. Bu yüzden de Ahmet ve Hulûsi genelevine girerken ve burayı terk ederken çevre tarafından fark edilmemek için çok hızlı hareket etmek gibi önlemler alırlar.

Genelev, barındırdığı kişilerle bir bütün olarak algılandığı için “ahlaki çöküntüyü” simgeler. Başkişisi Ahmet, buradaki kadınların kirlenmesinin ve sömürülmesinin müsebbibi olarak gördüğü genelevi işletmesinden bu yüzden “şu pis yerlerin murdar kaideleri” (2007: 29) ifadeleriyle bahseder. Ahmet'in genelevde mekâna dair her şeyden tiksinişi burada yaşanan ilişkilerin mekânın ruhuna sinmiş etkisini ortaya koyar. Ayrıca Ahmet'in, “fahişeler” gibi genelevi de kirli, kokuşmuş ve mide bulandırıcı bulması “mekânlara insani özellikler yükleyerek bu mekânları, edilgenlikten kurtaran ‘söyleyen/eyleyen/’ konumuna taşıyan ve nesneleri özneleştir[en]” (Kanter, 2013: 184) tavrı ortaya koyar. Genelevini aynı olumsuz söylemle aktaran, bir diğer roman ise *Sefile*'dir.

Fuhşa sürüklenen Mazlume'nin trajik sonunun anlatıldığı *Sefile* (1886) romanında da genelev, *Henüz On Yedi Yaşında* olduğu gibi benzer bir tavrıyla ele alınır. Olumsuz bir atmosferde yansıtılan genelevi bu romanda da damgalı bir mekânı temsil eder. Romanın başkişisi Mazlume ve Mazlume'yi fuhşa sürükleyen Mihriban ve kızı İkbal “fahişe” olarak damgalanırken; hayatlarını idame ettirdikleri ve ahlaka mugayir ilişkilerini sürdürdükleri evleri de aşağılayıcı bir tutumla tasvir edilir. Kasvetli bir hava içinde aktarılan evleri, içinde yaşanan ilişkilerin kötülüğüne de vurgu yapar. Yozlaşmış

ilişkilerin mekânı olarak görülen genelevini, güneş bile aydınlatmaya utanır: “Odada derin bir sükût, nîm bir zulmet [bir yarı karanlık] hüküm sürmekteydi. Ziya-yi şems [güneş ışığı] burasını tenvirden hicap ediyormuş [aydınlatmaktan utanıyormuş] gibi kalın perdelerden pak az duhul etmekteydi [girmekteydi] (2006: 39). Anlatıcının, damgalı bir mekân olarak sunduğu Mihriban’ın fuhuş yapılan evi; karanlık, sessiz ve kasvetli havasıyla olumsuz duygular çağrıştıracak şekilde tasvir edilir. Toplumun ahlaki değerlerine ters düşen fuhuş, bu bağlamda sadece bireylerin değil, mekânların da damgalanmasına sebebiyet verir.

Anlatıcı, sadece fuhuş yapan ya da yaptıran kişileri değil; fuhşun gerçekleştiği mekânı da damgalayarak kurguya taşır. Yani “kirlilik”, “iğrençlik” gibi olumsuz duygular çağrıştıran sıfatlarla hem fuhuş yapan kişiler hem de fuhşun yaşandığı mekân olan genelevi bağdaştırılır. Romanda, İkbâl ile birliktelik yaşayan İhsan Bey de bu evi kirlilikle özdeşleştirilir. İhsan Bey; “tekrar o mülevves [kirli] eve gitmek (2006: 77) istemeyecek kadar buradan tiksindir. İhsan Bey ilk defa fuhşa bulaştığı bu evden hızlıca uzaklaşarak yaşadıklarını unutmak isteyecek kadar fuhuştan ve fuhşun mekânı olan genelevden iğrenir.

Mazlume’nin çalışmak zorunda kaldığı diğer bir genelev de yine anlatıcı tarafından aynı olumsuz atmosferde yansıtılır. Genellikle çirkinlik ve kirlilik ile anılan fuhşun bu olumsuz özellikleri bu mekâna da sirayet eder. Fuhuş sadece insanları değil mekânları da kirletir ve çirkinleştirir. “Burada sefalet, şemsin [güneşin] en parlak ziyaretlerini bir süt-re-i zulmanî ile [karanlık bir örtüyle]örterdi. Burada hayat hazin bir sükût içinde geçerdi. Burası fuhşun sefaletlerini, mezelletlerini [alçaklıklarını], çirkinliklerini sakladığı bir mezbele-i beşer [insan çöplüğü] idi” (2006: 180). Fuhuş yapan kişilerin “pislik” ve söz konusu kişilerin konumlandığı muhiti “pislik yuvası” olarak görüldüğü metinde fuhuş yapılan kişilerle birlikte fuhşun yapıldığı mekânlarda ötekileştirilir. Fuhşun mekânı olan bu yer yine aynı olumsuz çizgilerle tasvir edilmeye devam edilir: “Sabahleyin mülevvesatını [pisliklerini] sokaklara döker, akşamları sokakların mülevvesıtına aguş-ı ilticasına [sığınma kucağına] açar bir mecma-i levsiiyyat idi [pislik toplanma yeri]” (2006: 180). Buradaki tasvirde de genelev; pislik yuvası benzetmesi ile aşağılanır. Fahişe ve genelevinin bu olumsuz tasviri, birey ve mekânın birbirini nasıl etkilediği ve dönüştürdüğünü de gözler önüne serer.

Genelevler de tıpkı fahişeler gibi “kirlilik” ve “iğrençlik” ve “çirkinlik” ile bağdaştırılarak tasvire konu olur. Toplumda ötekileştirilen tiplerin, mekânına da aynı olumsuz ve ayrımcı bakış açısıyla bakılır. Ev aslında bireyin barınma ihtiyacını gideren, bireyi muhafaza eden bir işlev taşıırken; fuhşun mekânına dönüşmesi ile ev bu olumlu özelliklerini yitirir. Ahlaki değerlerini yitirenlerin, yoz ilişkiler yaşadığı “çöplüğe” dönüşür. Dolayısıyla mekânlar; çoğu zaman bireyin deneyimleri sonucunda anlamlandırılır.

2.5.2. Beyoğlu

Toplumdaki sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler ve gelişmeler içinde bulunan mekânlara da sirayet eder. “Toplumsal değişimler, mekânlar aracılığıyla da anlamlandırılır” (Kanter, 2013:7). Murat Belge, *İstanbul Gezi Rehberi* adlı eserinde bu değişimleri mekân bağlamında değerlendirir ve 19. yüzyılda ilk Batı’da yaşanan Sanayi Devrimi’nin dünya üzerindeki tesirini açıklar. Bu devirde mevcut şartlara ayak uyduramayan Osmanlı’nın, büyük gücünü kaybettiğinden bahseden Belge, ayrıca Sanayi Devrimi’nin “şehircilik anlayışını ve pratiğini de” değiştirdiğini ve günümüzdeki “birçok şehrin belirleyici karakterini 19. yüzyılda edindiğini” (1994: 16) söyler. Batı’ya sınır komşusu olan Osmanlı’nın ve İstanbul’un tüm dünyaya tesir eden Sanayi Devrimi’nden etkilenmemesinin mümkün olmadığını dile getiren Belge, Osmanlı’nın da “zorunluğu kavramış ve önceki arayışlarından çok daha kapsamlı bir yenileşme programı” (1994: 16) başlattığını söyler ve bu yeni anlayışın, “İstanbul’un yoğun yerleşim alanlarından önce kadar fazla meskûn olmayan, Haliç’in kuzeyindeki bölgelerde kendini göster[diğini] ve Beyoğlu’nun tarihi bunun böyle olmasının koşullarını” (1994: 16) hazırladığını ekler.

Batılılaşma/modernleşme teşebbüslerinin on dokuzuncu yüzyılda mekânlara da yansıdığı ve toplumsal yeniliklerin mekânları yeniden şekillendirdiği meselesine dair veriler, inceleme konusu olan romanlarda da mevcuttur. Batılılaşmanın yoğun tesirinin hissedildiği Tanzimat Devri’nde bireylerin giyim kuşamında, gündelik yaşamında ve Batılılıklarını gösterime sundukları mekânlarda da büyük değişimler ve yenilikler gözlemlenir. Modernleşme ile birlikte değişen gündelik hayat bireyin, yaşamını idame ettirdiği mekânları da yeniden kurgular. Batılılaşmanın pek çok göstergesi olduğu gibi bunlardan bazıları “günün farklı zamanlarında, farklı mekânlarda değişik kıyafetlerin giyilmesi” (Meriç, 2000: 104) şeklinde sıralanabilir. Bu yüzden modernleşme temayülleri

bireyin sadece gündelik alışkanlıklarını düzenlemez bu alışkanlıklarını sürdürecekleri mekânları da yeniden düzenleyip dönüştürür.

Tanzimat Devri romanlarıyla ortaya çıkan alafranga/züppe tiplerin uğrak yerleri olan Beyoğlu, Batılılığın mekânı olarak da görülür. "İstanbul, Osmanlı toplum yapısından kalan yaşam biçimleri ile Beyoğlu odaklı olarak kente giren Batılı yaşam tarzlarının buluşma alanıdır" (Aksoy, 2009: 108-109). Abartılı görünüşleri ile dikkat çeken züppe tipler, Batılı yaşam tarzının gerektirdiği giyim kuşama, aksesuarlara, ev gereçlerine ve diğer ihtiyaçlara "Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupakârî müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası, ve mobilya satan dükkânlar" (Tanpınar, 2006: 128) aracılığıyla temin ederler. Avrupalı yaşama öykünen züppe tipler bu yaşam tarzına "Avrupa taklidi bir küçük şehire benzeyen Beyoğlu" (Tanpınar, 2006: 128) ile erişirler. Batılılaşma temayüllerinin yoğun tesirinde olan Beyoğlu, bu bağlamda züppelik ve Batılılaşma ile özdeşleştirilir. Toplumsal normlar tarafından onaylamayan züppe ve alafrangalık meraklısı bu tiplerin modern yaşamlarını ve yoz ilişkilerini sürdürdükleri Beyoğlu gibi mekânlar da toplumda özellikle muhafazakâr kesimlerde kabul görmez. Beyoğlu, özellikle muhafazakâr reflekslerin etkisi altında kalan kesimde; Batılılıkla, modayla, yeni yaşam tarzıyla ve çarpık ilişkilerle kodlanır. Dolayısıyla Beyoğlu gibi Batılılıkla özdeşleştirilen mekânlar, züppe tiplerin taklit ettiği "hayatın yaşanmasına imkân tanıyan serbest ilişki mekânlarıdır, görünürlüğü öne çıkaran yerlerdir" (Alver, 2006: 166). Özellikle yabancı nüfusun konumlandığı bu mekân, Batının küçük bir şehri hâline gelir. İnceleme konusu olan romanlarda Beyoğlu hem züppe tipin yoz ilişkilerini sürdürdüğü yer olarak hem de ecnebilerin kendi kültürlerini ve eğlence anlayışlarını yaşadıkları mekân olarak olumsuz bir bakış açısıyla yansıtılır. Kurgu "metinlerdeki Yunan/Rum'a bakarken aynı zamanda 'öteki'nin yaşadığı (daha doğrusu yazarların algılamalarına göre sık sık Yunan/Rum'la ilgili görülen) 'Beyoğlu' göndermelerine de bakıl[ır]" (Milas, 2005: 30). Ya da aynı şekilde toplumdan ötekileştirilen züppe tip, Beyoğlu'ndaki yaşamıyla kurguya taşınır. Yani "Türk edebiyatında Beyoğlu, modernleşme pratiklerinin gayri ahlâki yönünü gösteren bir sahne" (Öner, 2019: 136) olarak geçer. Söz konusu romanlarda bu sahne aracılığıyla Batılı hayatın toplumla örtüşmeyen yanları eleştirel bir tavırla ele alınır.

Berna Moran, ahlaka mugayir davranışların mekânı olarak bağdaştırılan Beyoğlu'nun romanlardaki olumsuz algısını şu cümlelerle özetler:

Servetini kadın, içki ve kumar âlemlerinde tüketen zengin adam tipi, Türk edebiyatı anlatı türü için yeni bir şey değildir, fakat Ahmet Mithat eski genelevler ve batakhaneler yerine şimdi alafranga düşkünlüğü ve Beyoğlu hayatını getiriyor, çünkü onu etkileyen alafrangalığın yol açtığı yeni bir tüketim tarzıdır. Ahmet Mithat'ın zamanında Beyoğlu çevresi pastahaneleri, otelleri, mağazaları, eğlence yerleri, yabancı ve levanten aktrisleri, şantözleri ile Avrupa tarzında yaşanan bir yer olmuştu. Bu Beyoğlu hayatına katılmak isteyen Felâton gibi züppeler de kendini sefahata kaptırıyor, servetlerini saçıyorlardı (1977: 7).

Berna Moran'ın bu tespitleri ile Beyoğlu'nun; züppe tipin sefahata kapıldığı eğlence yerlerinde, şuursuzca alış veriş yaptığı mazalarında, ecnebi sevgilisyle kahve içtiği otellerinde ve diğer mekânlarında mirasını tükettiği yer olduğuna işaret eder. İnceleme konusu olan romanlarda Beyoğlu, daha çok eğlence ve tüketim mekânı olarak ele alınır. Batılılığı yüzeysel olarak benimseyen züppe tiplerin çokça vakit geçirdiği Beyoğlu, romanlarda eğlence mekânları, randevuhaneleri, mağazaları, kozmopolit özelliği ve yanlış Batılılaşmanın merkezi olma özellikleriyle anlatılır (Çoruk, 1995: 329-350) Batılılaşmanın sembol mekânı Beyoğlu, züppe tipinin ortaya çıkmasında etkili görülen “Batılılaşma projesinde” karşılık bulduğu uğrak yerlerin yaygınlaşması ve modalaşması tüketim toplumunun oluşturulmaya çalışılması, öykünmenin ve “Batıyı takip etmenin gerekliliğinin dillendirilmesi, toplumun yüz yıllardır temsil ettiği zihniyet ve hayat üslubundan kopuşun kaynağı da” (Alver, 2006: 166) olur. İnceleme konusu olan pek çok romanda; züppe tiplerin, Batı kültürünün yoğun tesiri altında olan Beyoğlu gibi yerlerde Batılı hayatı tatbik ederken, kendi köklerini yok sayması bu kopuşun nasıl gerçekleştiğiyle ilgili fikir verir. Beyoğlu'ndan tanıştığı ve serbest bir ilişki yaşadığı ecnebi bir sevgiliyle toplumda statü kazanmanın yollarını arayan züppe tip, geleneksel yaşamın neredeyse tüm ahlaki kaidelerine karşı gelerek toplumla olan bağlarını kopartır. Dolayısıyla söz konusu romanlarda züppe tip, bu aykırı davranışlarıyla toplumdan ayrıştırılırken; bu davranışları gerçekleştirdiği mekân olan Beyoğlu da ötekileştirilir.

Ahmet Mithat Efendi'nin kaleme aldığı, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1875) romanında yanlış Batılılaşma meselesi konu edinilir. Romanda züppe bir tip olan Felâton'un; yoz ilişkilerini sürdürdüğü, gündelik hayat pratiklerini gerçekleştirdiği ve modern giyim kuşamıyla görünür olmaya çalıştığı Beyoğlu, Batılı hayatın simgesi hâlinde gösterime sunulur. Romanda Beyoğlu; sadece Felâton için cezbedici bir mekân değil; ayrıca Batılılaşma teşebbüsü içinde olan babası içinde aynı etkidedir. Alafrangalık merakı içinde olan Felâton'un babası Meraki Bey, Üsküdar'daki güzel konağını, bağını bahçesini alafranga hayatın merkezi sayılan Beyoğlu uğruna terk eder. Üsküdar'dan

Beyoğlu'na geçiş aynı zamanda geleneksel yaşamın terkedilip modern hayata açılma isteği ile ilgilidir. Batılı yaşamın sembol mekânı olan Beyoğlu, alafranga bireyin ait hissetmek istediği yer olduğu için burada yaşamak fikri onlar için cezbedicidir. Meraki Bey, Beyoğlu'na civar mahallesine taşındıktan sonra “müceddeden güzel bir hane inşa ettirip sakin ol[ur]. Alafrangaya olan merakın derecesini şundan anlayınız ki, yaptırdığı hane mutlaka alafranga olmak için kagir olarak yaptırıl[ır]” (2000:128). Dolayısıyla Meraki Bey, alafrangalığın temsil mekânı olan Beyoğlu'na taşınarak ve burada yine alafrangalığın gereklerinden sayılan “kagir” ev yaptırarak çevresine muhiti ve evi üzerinden üstünlük kurma ve statü kazanmaya çalışır.

Alafranga hayatın tezahür ettiği mekân olarak görülen Beyoğlu, züppe bir tip olarak çizilen Felâtun'un da uğrak yeridir. Felâtun, neredeyse tüm haftayı Beyoğlu'nda alışveriş, eğlenme ve eş dost ziyaretinden dolayı meşgul geçirir: Salı günlerini “Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahababı vesaireyi ziyaret arzusu” ile tatil günü ilan eder. Çarşamba günlerini ise “Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahababını alafranga bir yolda eğlendirmek lazım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir” (2000:130). Felâtun'un, sosyal-kültürel pratiklerini gerçekleştirdiği Beyoğlu; bu bağlamda Batılı/Avrupalı kültürün ithal edildiği yerdir. Yani Felâtun ve diğer züppe tipler arzuladıkları Batılı pratiklere Avrupa'nın bir yansıması olan Beyoğlu ile erişirler. Bu bağlamda züppe tipler için Beyoğlu'nda yaşamak, Beyoğlu'nun şık mağazalarından/terzilerinden giyinmek, Beyoğlu'nun kitapçılarından alışveriş yapmak onlara ayrıcalıklı bir konum atfeder.

Diğer züppe tipler gibi Felâtun'un da karşılık bulduğu Beyoğlu, bu anlamda Batılılığın referans mekânıdır. Felâtun “Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler[in]” birkaç yüz tanesi edin[ir] ve kılık kıyafetini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışır” (2000:132). Beyoğlu'ndaki mağazalarda ve terzilerdeki örnek giyim resimlerinin aynısı olmak için büyük bir uğraş veren Felâtun Bey, bu resimlere benzediği kadar alafranga hissetmektedir. Dolayısıyla “Batılılaşmanın beraberinde getirdiği tüketim ekonomisine kendini kaptıranlara en iyi örnek, Batılı olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan züppe tipi olduğu için, romanda müsrif adam, aynı zamanda alafranga züppeyi temsil eden Felâtun'[dur]” (Moran, 1983:48). Avrupalı

kültürün, giyim kuşamın ve kodların hüküm sürdüğü Beyoğlu, bu bağlamda züppe tipi için Batılı yaşama açılan bir kapı hükmündedir.

Felâton için Beyoğlu, lüks tüketimlerini temin ettiği yer olmanın yanı sıra ayrıca Batılı sevgilisiyle birlikte olduğu mekândır. Dolayısıyla edebî metinlere de züppe tipin Batılılığa eriştiği mekân olarak yansıyan “Beyoğlu yaşamına katılmakla alafrangalaşmak isteyen Felâton gibi züppeler de kendilerini akıntıya kaptırı[r], paralarını saç[ar]” (Moran, 1983:54). Felâton’un sevgilisi Polini ile eğlendiği lüks mekânlardan biri olan Hotel C’de Beyoğlu’ndadır. Felâton’un eğlendiği, yaptığı harcamalarla “Beyoğlu’nda onun paraları tüketeceğini çocuklar dahi anla[r]” (2000: 257). Dolayısıyla Beyoğlu, toplum nezdinde tüketim mekânı olarak da damgalanır. Müsrif olarak yaftalanan züppe tipin karşılık bulduğu, lüks ihtiyaçlarını karşıladığı Beyoğlu da israf mekânı olarak görülür.

Felâton’un sevgilisi Polini ile birlikte olduğu ve gönlünce eğlendiği mekânlarda yine Beyoğlu’ndadır. Felâton için Polini gibi Avrupalı bir kadın ile beraber olmak gösteriş olarak algılanırken; bu ilişki içinde bulunduğu toplum tarafından ise ahlaki yozlaşma olarak görülür. Züppe tipin “serbest ilişki” yaşadığı Beyoğlu aynı zamanda “ahlaki yozlaşmanın mekânı” olarak da görülür. Toplum nezdinde züppe tipin olumsuz algısı züppe tip ile özdeşleştirilen Beyoğlu için de geçerlidir.

Rahat alafranga yaşam tarzının gerçekleştiği mekân olarak damgalanan Beyoğlu’ndaki her şey, züppe tiplerin nezdinde kutsallık atfedilecek kadar değerliken; topluma göre olumsuz anlamlar çağrıştırmaktadır. Alafrangalığın temsil mekânı olarak görülen Beyoğlu, mirasyedilerin ve alafranga tiplerin çoğu zaman metresleriyle eğlendiği, ahlaka mugayir ilişki yaşadığı, gündelik rutinlerini gerçekleştirdiği, alış veriş yaptıkları ve hatta anlamsızca gezindikleri yer olarak yozlaşmışlığın simgesi hâline gelir. Beyoğlu; bu bağlamda züppe tiplerin onaylanmayan yaşamlarının tezahür ettiği mekân olarak toplumda negatif değerlerle kodlanır. Beyoğlu’nu aynı olumsuz bakış açısıyla ele alan bir diğer roman ise *Dürdane Hanım*’dır.

Yaşadığı aşkın kurbanı olan Dürdane’nin trajik aşk hikâyesinin konu edinildiği *Dürdane Hanım* (1882) romanında da mekân olarak Beyoğlu ön plandadır. Meraklı ve eğlenceli kişiliğiyle erkek kılığına giren ve Acem Ali Bey adını alan Ulviye karakteri, erkek kimliğiyle istediği mekânlarda özgürce eğlenme şansına erişir. Maddi gücü oldukça

iyi olan Ulviye, Acem Ali Bey kılığıyla Sohbet Ağa ile birlikte eğlenmek ister. Başından türlü badireler geçen, iftiraya uğrayan, adam öldüren ve yattığı hapisten sonra kayıkçılıkla hayata tutunmaya çalışan Sohbet Ağa için Beyoğlu'na gitmek ve orada eğlenmek lüks bir tüketimdir.

Sandalcı olarak Galata semtinin eğlence mekânlarını dahi karşılamakta zorlanan Sohbet Ağa, Acem Ali Bey ile kaldıkları otelde eğlenmeyi teklif eder. Daha önce bir beyefendi ile Galata'ya gittiğini söyleyen Sohbet Ağa “şimdi o bey artık Galatalara tenezzül etmeyip Beyoğullarına devam etmeye başlamıştır” (2000: 560) sözüyle şehrin ve şehir semtlerinin içinde yaşayanlar için nasıl algılandığını ve kodlandığını ortaya koyar. “Bir şehir kimliğinin o şehirde yaşayanlardan ve onların algılarından bağımsız olarak düşünülmesi söz konusu olamaz” (Taşçı, 2014: 96). Dolayısıyla Beyoğlu, zihinlere alafranga, zengin tiplerin müdavim olduğu lüks tüketim mekânı olarak kodlanır.

Acem Ali Bey'in, Sohbet Ağa'ya “İstersen Beyoğlu'na gideriz dedim. Sen pahasına filana karışma!” (2000: 564) sözüyle de Beyoğlu'nun eğlencelerinin pahalı olduğu vurgulanır. Beyoğlu, eğlence anlayışıyla gözde bir yer olarak görülürken aynı zamanda da sık sık pahalı olduğu vurgusu yapılır. Sohbet Ağa ve Acem Ali Bey arasındaki diyalogdan Galata'nın eğlence için daha az popüler aynı zamanda daha ucuz olduğu anlaşılır. Galata, ayrıca Beyoğlu'na göre çok daha yozlaşmış bir mekân algısıyla sunulur: Galata “bir zamanın yeniçerilerine ve kalyoncularına bedel şimdi tulumbacılar, sırık hamalları, Rum sandalcıları, ve yan kesicilerinin” (Enginün, 2015: 2008) görüldüğü yerler olarak tasvir edilir. Beyoğlu bu bağlamda Galata'dan daha nezih ve güvenilir bir semt olarak kurguya taşınır.

Roman, Beyoğlu ve Galata mekânlarının ahlaki çöküntülerinin kıyaslanması ile ilerler. Ahmet Mithat Efendi'nin pek çok romanında damgaladığı Beyoğlu semtini, Galata ile kıyas edince bir nebze de olsa yücelterek anlatır. Anlatıcı yazar, “Beyoğlu'nun en muteber eğlencelerini tasvir eylemiş olduğumuz halde o tarafın en mübtezel eğlence mahalleri ne kadar murdar ve tehlikeli olmak lazım gelirse, işte o murdar ve tehlikeli yerlerin dahi Galata'ya nispetle en muteber bir yer olacağı derkardır” (2000: 560) şeklinde mukayese ederek anlattığı Galata'yı Beyoğlu'ndan bile daha aşağı görür. “Murdar”, “tehlikeli” olarak tasvir ettiği Galata, ahlaki yozlaşmanın da Beyoğlu'ndan daha yoğun hissedildiği bir yer olarak anlatılır. Ahlaki çöküntünün merkezi olarak anlatılan

Beyoğlu'ndaki hafif meşrep bir kadın, “en rezil bir aşüfte, Beyoğlu'nda artık beş para edemeyecek kadar bayağılaştıktan sonra Galata'ya indikte henüz yeni türeme olmak mertebesinde itibarlı addolunur” (2000: 560-61). Anlatıcı, hafif meşrep kadınlar için yaptığı bu olumsuz benzetmelerle Beyoğlu'nun zihinlerdeki olumsuz imajını güçlendirmeye devam ederken; bir yandan da Galata'da Beyoğlu'ndan çok daha fazla ahlaki ve sosyal çürümenin olduğunu ispata çalışır. Beyoğlu'nun ahlaki yozlaşmayla özdeşleştirildiği bir diğer roman ise *Bahtiyarlık*'tır

1885 yılında yayımlanan *Bahtiyarlık* romanında Senai'nin, köy hayatından Beyoğlu'na uzanan alafranga hayat serüveni ele alınır. Alafranga yaşamın merkezi konumunda olan Beyoğlu, Senai için de diğer züppe tipler gibi cezbedici bir mekândır. Beyoğlu'nda Avrupalı tarzı eğlence anlayışını deneyimleme şansı bulduğu Flam Kahvehanesi Senai'nin uğrak yeridir. “Flam “alev” manasına olduğundan bir zamanlar “centilmenlerimiz Flam'da alevi aldı” (2000: 288) sözüyle mekânın züppe tipler için ne kadar tehlikeli olduğu sezdirilir. Beyoğlu'nun ön plana çıkan Flam gibi yerlerin züppe tiplere verdiği zarar anlatıcının “Elhasıl Flam bir ateş-i suzan idi. Herkesi yaktı. Nihayet ateşi kendi derununa sığamayarak kendi kendisini de yaktı” (2000:288) ifadesiyle ortaya koyulur. Çıkan yangın sonucu yanan Flam'ın, Senai gibi alafranga tipleri uğrattığı trajedi vurgulanır ve bu tipler anlatıcı tarafından uyarılır.

Romanda, Flam ile ayrıntılı tasvir verilerek bu Batılı mekânın olumsuz özellikleri detaylarıyla belirtilmek istenir. Senai'nin görünür olduğu ve arzuladığı Batılı yaşama eriştiği Beyoğlu'nun bu gibi mekânları mirasyedi tiplerin paralarını “şuursuzca” harcadığı yerler olarak betimlenir. “Misafirhane”, “Kahvehane”, “Meyhane”, “Tiyatrohane”, “Müzika, Hanendehane” ve “Kumarhane” gibi çok işlevsel bir mekân olarak tanıtılan Flam kahvehanesi pek çok züppe tipi, eğlence ve kumar yolunda trajik sona sürükler. Anlatıcı, Flam kahvehanesini züppe tipin kötü alışkanlıklarını sürdürdüğü yer olarak tasvir eder: “Flam'da alevi alanlar yalnız ateş-füruzan-ı heva ve hevesten ibaret değil idiler. O kadar kumar yangınları görülür idi ki, kül olmuş bulundukları, keselerinde beş para kalmamak şöyle dursun beş para edebilir ise keseyi dahi kumara basmak gayretinde bulundukları hâlde reddedilmiş olmağla meyas görünürler idi” (2000: 288). Servetlerini kumar yolunda tüketen tiplerin acınacak hâle düşmelerine rağmen kumardan vazgeçememeleri ile Beyoğlu mekânları; ahlaki çöküntü ile bağdaştırılır.

Beyoğlu kumar gibi alışkanlıkların sürdürüldüğü bir mekân olmanın yanında züppe tiplerin serbest ilişki yaşayabileceği bir yer olarak tanıtılır. Flam Kahvehanesinin müdavimi olan Senai, burada şarkı söyleyen Rizet’e âşık olur. Kısa sürede aldığı pahalı hediyelerle Rizet’in en yakın ahabplarından olmayı başaran Senai, hem Flam kahvehanesinde sergilediği abartılı davranışlarla hem de Rizet’e karşı aşırı ilgisi ile anlatıcı tarafından küçük düşürülür. Alafranga bir mekân olan Flam kahvehanesinde görünür olma, fark edilme arzusu içinde şarkı söyleyen Rizet’e abartılı bir şekilde alkışlayan Senai, modern bir mekânın görgü ve nezaket kurallarının dışına çıkar. Batılı bir mekânın usullerine vakıf olmayan Senai’nin Flam’da gözü batacak ve kendisini çevreye güldürecek davranışları ile züppe tiplerin Batılı mekânlardaki uyumsuzluğu vurgulanır:

Patlamadık avuçları görmedik. Fakat eldiven patladığını gördük. Sahneye gayet karip bir tekerlek masa yanında oturan bir şık bey telebbüs eylemiş olduğu açık renk bir elbiseye mütenasiben ellerinde açık renk eldiven bulunduğu hâlde çıplak el ile Rizet’i alkışlamaktan utanarak eldivenli eller ile alkışlamak için eldivenleri patlatmış ve zeki ve zarif Rizet bu iltifatı pek köylücesine bir nezaket bularak buna dahi ağzı kulaklarına varırcasına gülmüş idi (2000: 290).

Alkışlarının “pek köylücesine” ve kaba şekilde bulunan Senai, aidiyet kurmak istediği Beyoğlu mekânlarında gülünç bulunur. Senai lüks harcamaları ve servetinin gücüne rağmen burada kabul görmez. Lüks tüketimin ve yozlaşmış ilişkilerin merkezi olarak damgalanan Beyoğlu, anlatıcının tasvip etmediği bir yer olarak geçer. Alafranga tiplerin, görünür olmaya çalıştıkları Beyoğlu’nda kumar gibi kötü alışkanlıklar edindikleri ve yoz ilişkiler yaşadıkları Senai üzerinden bildirilir. Ayrıca züppe tipin aidiyet kurmak istediği Beyoğlu gibi Batılı mekânlarda, uyumsuz davranışlarıyla dalga geçilip alay edildikleri yine Senai tipi aracılığıyla ortaya koyulur. Beyoğlu’nun züppe tipin alafranga yaşam tarzıyla var olmak istediği mekân özelliğiyle sunulan bir diğer roman *Şık*’tır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın kaleme aldığı *Şık* (1889) romanında da züppeliğin eleştirisi konu edinilir. Züppe bir tip olarak türlü budaklıklarla karikatürize edilen “Şöhret Bey’[im] bundan birkaç ay önce Beyoğlu âlemlerinin birinde bir sevgili yapmış” (2015: 32) olması onun için bir statü sembolüdür. Alafrangalığın bir sembolü hâline gelen Beyoğlu’ndan metres bulma âdeti züppe tipin çevresine karşı üstünlük aracı olarak gördüğü eylemdir. Nitekim; “Avrupa gelenek ve göreneklerinin tutkunu olan Şatırzade, böyle güzel Fransızca konuşan metresini koluna takıp da Beyoğlu’nun kendi gibi şıklara mahsus yerlerinde dolaşmayı kendine en büyük şeref sayar” (2015: 32). Şöhret, Fransız

sevgilisi Madam Potiş ile Beyoğlu'nda görünmekten büyük bir haz duyar. Batılılığın mekânı Beyoğlu'nda Şöhret, yabancı sevgilisi aracılığıyla Batı kültürüyle kurduğu bağı ortaya koymaya çalışır. Dolayısıyla Beyoğlu neredeyse tüm züppelerin görünür olabildiği, asri bedenlerine ve gündelik pratiklerine karşılık buldukları Batılılığın mekânı olarak kodlanır.

İffet romanında ise romanın başkişisi züppe bir tip olmadığı için Beyoğlu, roman kişileri için cezbedici bir mekândan ziyade itici bir etkidedir. Beyoğlu'nun yoz ilişkiler bağlamında değerlendirildiği romanda, Beyoğlu bu kez anlatıcı tarafında değil karakterler aracılığıyla damgalanır. Toplumdan yalıtılan bir ailenin yoksullukla mücadelesinin konu edinildiği romanda; İffet'in hasta annesine Doktor N. ücretsiz sağlık hizmet verir. Doktor N. ve yakın arkadaşı Hüseyin Bey bu aileye yardımcı olmak için ellerinden geleni yaparlar. Roman; yoksul bir mahallede geçse de Doktor N ve Hüseyin Bey'in gezintiye çıktıkları bir gün Beyoğlu mekânıyla ilgili tasvire yer verir. Bu tasvir çok sınırlı da olsa, Beyoğlu'nun toplum nezdindeki olumsuz algısıyla ilgili veriler sunduğu için önem arz eder.

Hüseyin Bey'in ve Doktor N'nin gezintiye çıktıkları bir gün Hüseyin Bey'in "Bugün canım Beyoğlu'nun faytonları, landoları içindeki şıklarını, süslü madamlarını görmek istemiyor" (2018: 113) şeklindeki ifadesi Beyoğlu semtinin zihinlere nasıl kodlandığını ortaya koyar. Romanda İffet'e ve ailesine üzülen Hüseyin Bey'in, gezme amacı rahatlamak ve doğanın dingin havasını solumak olduğu için bu yüzden gezi için gözde eğlence mekânlarından olan Beyoğlu'nu tercih etmez. Yani "romandaki gezintinin amacı, kendini onaylatmak ya da alafranga yaşama ait olduğunu ispatlamak olmayıp ruhsal bir ihtiyaçtır" (Cengiz, 2023: 48). Alafranga ve Avrupai yaşam tarzını benimseyen kesimin temsil mekânı olan Beyoğlu, görünür olmak ve sosyal bir statü kazanmak isteyen züppe tiplerin dışındaki kişiler için sahte kişiliklerin sergilendiği, lüks pahalı fiyatlı mekânların ve kötü eğlence anlayışının sürdürüldüğü yer olarak algılanır: "Beyoğlu'na gideydik sanki ne görecektik? Şişli'deki gazinocuların birtakım hileli meşrubatı bize yutturmak için edecekleri temennaları mı? Derme çatma orkestraların canhıraş ahenklerini mi? Sahte vakarlı şıkların bıyık bükmelerini mi? Düzgünlü madamların kırıtmalarını mı?" (2018: 119). Lüks tüketim kültürü ve sözde alafranga tipler ile özdeşleştirilen ve damgalanan Beyoğlu; bu bağlamda şık, züppe tiplerle bir araya gelmek istemeyen kesimin eğlence ve gezinti için tercih ettiği mekânlar arasında girmez.

Aksine züppe sınıfın temsil simgesi hâline gelen Beyoğlu, bazı kesimler için huzursuz eden, kaçınılan ve itici bulunan bir mekân özelliği taşır. Beyoğlu'nun itici bir mekân olarak görüldüğü ve yine karakterler aracılığıyla eleştirildiği bir diğer roman ise *Mai ve Siyah*'tır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in 1897'de yayımladığı *Mai ve Siyah* romanında geleneksel bir aile yapısına sahip olmakla beraber yeniliğe açık ve yüzü Batı'ya dönük olan avukat bir babanın oğlu olan Ahmet Cemil'in serüveni konu edinilir. Aile değerlerini koruyan ve geleneksel yaşamla bağlarını koparmayan Ahmet Cemil, aynı zamanda Fransız modeli bir okul olan Mülkiye'den mezun olur. Dolayısıyla Ahmet Cemil, bu özellikleriyle tasavvur edilen ideal Osmanlı gencini temsil eder. Edebiyata düşkünlüğü ile ön plana çıkan Ahmet Cemil, Batı kültürünü bilinçli bir şekilde hayatına tatbik eder.

Batı kültürünü okuyarak hayatına geçiren Ahmet Cemil, Batı'yı sadece şekilsel olarak algılayan ve kendilerini Batılı mekânlarda eğlenceye bırakan züppe, yoz tiplerden ayrılır, Ahmet Cemil'in iş arkadaşı Raci ise romanda bu yoz tiplere örnek kişi olarak sunulur. Raci'nin, Beyoğlu eğlence hayatına kapılıp evini ve oğlu Nedim'i ihmal etmesi üzerine Ahmet Cemil, Mir'at-ı Şuûn gazetesinde beraber çalıştığı Ahmet Şevki ile Beyoğlu'nda Raci'nin peşine düşerler. Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki, Raci ile konuşmak için züppe tiplerin uğrak yeri olan Beyoğlu'na giderler. Romanda bu vesileyle Beyoğlu'nun toplumsal algısına yer verilir. Geleneksel kodlarla ve Batı kültürüyle harmanladığı kişiliğiyle Ahmet Cemil'in, Beyoğlu'na ve buranın müdavimlerine bakış açısı önem arz eder. Tanzimat aydınlarının tasavvur ettiği ideal Batılı tipe uygun bir karakter olan Ahmet Cemil, sözde Batılılığı; Beyoğlu'nun mekânları ve buradaki eğlence anlayışı üzerinden eleştirir.

Entelektüel olan Ahmet Cemil, “herkesin can attığı Beyoğlu’nu[n]” (2011:153) bir iki kere yakından gördüğü eğlence anlayışını “sefillik” olarak nitelendirir. Tanzimat romanlarından itibaren züppe tiplerin serbest ilişkilerini sürdürdükleri ve eğlendikleri yeri olarak damgalanan Beyoğlu, Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki tarafından sık bir eğlence mekânı olarak değerlendirilir:

Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canınız daha kapanç [sakin] yer istiyor ise Couronne var, Gambinus var, Central var... Lambalı duvarların, tavanların arasında mermer masalar... Bu masaların etrafında birçok adamlar ya bira içiyor, ya gazete okuyor, ya yavaş sesle konuşuyor... Şu halin bir aynı! Bir fark varsa o da biraz daha kapalı, kasavetli [keder verici] olmasından ibaret (2011: 157).

Olumsuz bir tasvirle sunulan Beyoğlu'nun eğlence mekânlarının, Ahmet Cemil gibi ideal karakter için hiçbir cezbedici yanı olmayan birbirini taklit edip birbirinin aynısı olan yerler olarak değerlendirilir. Ahmet Cemil, Beyoğlu'nun kasvetli ve sıkıcı bulunduğu eğlence mekânlarını aynı olumsuz üslupla tasvir etmeye şu sözlerle devam eder: Palais de Cristal'in, Concordia'nın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir karık kadın sesiyle bir çatlak keman ahengi fişkıran kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, işte Beyoğlu'nun zevki!" (2011: 157-158). Bu pasajda; basık, kasvetli olarak tasvir edilen ve "zevkten ve sanattan yoksun" bir mekân olarak damgalanan Beyoğlu kahvehaneleri ve diğer eğlence yerlerinin sadece züppe tipler için cezbedici özellikler taşıdığı gösterilir. Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki gibi kişiler tarafından itici bulunan ve değersizleştirilen Beyoğlu'na gösterilen ilgiden rahatsızlık duyulur. Ahmet Şevki, Beyoğlu'na gösterilen bu yoğun ilgiyi anlamlandıramaz ve buraya rağbet gösterenlerin gelme nedenini sorgular. Ahmet Cemil ise bu soruya binaen "herkes geldiği için" cevabını verir. Dolayısıyla bu cevapla Ahmet Cemil, Beyoğlu'na geliş amacının toplumun bazı kesimleri için statü simgesi hâline geldiğini ortaya koyar.

Batılı yaşamın tatbik edildiği Beyoğlu, Batılılaşma teşebbüsü içinde olan sığ, alafranga meşrep tiplerin görünür olmak istediği bir mekândır. Beyoğlu'na ulaşmak için türlü zahmetlere giren bu züppe sınıfın arzusu ise Batılı yaşamın kamusal mekânı olan Beyoğlu'nda bulunmak, Batılı yaşamın referans mekânı olarak kodlanan Beyoğlu'na temas edebilmektir. Yani züppe tipin Beyoğlu'nda bulunmasının temel amacı "ben bu akşam Beyoğlu'ndaydım! diyebilmekten ibaret bir itminan [kendini tatmin ediş], yahut ertesi gün kalemde [büroda] "Aman dün akşam ne kadar eğlendik!" arzında bir yalan" (2011: 150) ile çevrede itibar kazanmaktır.

Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki gibi yüksek bir estetik zevke ve eğlence anlayışına sahip olan karakterlerin ise Beyoğlu'nda görünür olmak gibi bir arzuları ya da kaygıları yoktur. Gürültülü ve kasvetli buldukları Beyoğlu'nu, züppe tipler gibi bir statü simgesi addetmezler. Nitekim, şair olmak ve iyi bir şair olarak şöhret kazanmak isteyen Ahmet Cemil, bu bağlamda daha ciddi kaygılar taşır. Ahmet Cemil gibi okumayı ve yazmayı en büyük zevki hâline getiren bir karakter, kütüphanelerin, matbaaların, kitapçı dükkânların yer aldığı Babıali Caddesi'nde görülmek ve tanınmak ister. "Beyoğlu caddesi ile imlenen tüketim ve eğlence odaklı kamusal yaşamın bir parçası olmamaya yönelik bilinçli tavrına karşı Babıali Caddesi'nde görünürlük Ahmet Cemil'in "hayal"lerinden biridir" (Özbey,

2024: 236). Dolayısıyla mekân algısı bireyin hayata yüklediği anlam ve bakış açısı ile doğrudan ilişkilidir. Züppe bir tip için Beyoğlu, cezbedici bir etkide iken Ahmet Cemil için olumsuz bir etkiye sahiptir. Ya da züppe bir tip Beyoğlu’nda görünür olmak isterken; Ahmet Cemil gibi bir edip Babiali Caddesi’nde tanınma arzusu taşır. Mekân; bu bağlamda bireyin yüklediği anlam ile ya değer kazanır ya da damgalanarak gözden düşürülür.

Romanda Beyoğlu ve buradaki mekânlar genel olarak değerlendirildikten sonra mekân tasvirlerinde detaya inilir ve Beyoğlu çok daha olumsuz çizgilerle anlatılır. Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki’nin Raci’ye rastlamak ümidiyle “Palais de Cristal”e (Kristal Köşke) geçerler. “Yazar, Grand Rue de Pera’daki kahveleri, Palais de Cristal’i Concordia ve Lüksembourg’u, müşterileri ve görenekleriyle –olumsuz bir açıdan da olsa- ayrıntılara inerek verir” (Finn, 1984: 171). İstanbul’un en yüksek eğlence yeri olarak tanımlanan Kasr-ı billur, Beyoğlu’nun diğer eğlence yerleri gibi “pis” ve havasız olarak tasvire konu olur: “Dar, pis, kademeleri [basamakları] aşınmış, sıvalı, duvarları kirlenmiş merdivenden yavaş yavaş çıktılar; kendilerini müskirat [içki] kokusuyla dolmuş, kapalı kalmış ağır bir hava karşıladı” (2011: 161). Kasr-ı billur da limonata söyleyen Ahmet Cemil buradaki yeme-içme hizmetini de eleştirir: “Buranın en nefis içkisi! İsterseniz kahvesinden ziyade nohut unuyla pişmiş bir kahve, elli kere cezveye atılmış, çamurlaşmış bir çay içebilirsiniz” (2011: 162). Yani Beyoğlu’nun en iyi mekânının bile yoğun içki kokusu, pislik içinde merdivenleri, bayatlamış çamur gibi çayları ile olumsuz bir bakış açısıyla betimlenir.

Ahmet Cemil, Beyoğlu eleştirisini bu mekândaki kişilerin anlamadıkları hâlde buradaki şarkılardan ve müzikten büyük bir zevk alıyormuş gibi taklit yaptıklarını tahkir eder. Buradaki şarkıcıların estetikten ve sanattan yoksunluğuna dikkat çeken Ahmet Cemil, kahkahaların, gülümsemelerin alkışların havada uçtuğu Beyoğlu eğlencesini ve burada bulunan yoz tipleri aşağılayıcı bir gözle değerlendirir: “Bir akşamı Beyoğlu’nda geçirmek isteyen bir bey, bütün bu halk şurada bulunduklarından memnun gibi görünüyorlar, gördüklerinden, işittiklerinden pek ziyade eğleniyorlarmış gibi gülüyorlardı. Pervasız [umursamaz] kahkahalar... Geniş tebessümler [gülümseyişler]... Baygın nazarlar [bakışlar]... Sonra bir sürü alkış! Sebep? (2011: 150). Beyoğlu’nun eğlence anlayışının geniş bir kadrajdan sunulduğu bu pasajda; amaçsızca eğlenen ve kendisini bu mekânların gürültüsüne kaptıran kesimin bilinçsizliği gözler önüne serilir.

Eğlence mekânındaki olumsuz tablo benzer negatif çizgilerle detaylandırılır. Ahlaki çöküşün bir tablosu hâlinde sunulan Beyoğlu, Ahmet Cemil tatarından “pis” ve “iğrenç” olarak damgalanır. Beyoğlu’nun bu olumsuz tablosunun ortaya koyduğu gayriahlaki yaşam gözler önüne sermeye çalışan Ahmet Cemil burada çeyiz paralarını biriktirmek zorunda kaldıkları için şarkıcılık yapan yabancı asıllı kadınların “fuhşun çirkefleri [iğrençlikleri] içinde yüzdükleri ve pis kahvenin şu murdar sahnesinde” (2011: 150) gülünç musikilerinden bahseder. Beyoğlu’nun eğlence anlayışını ve yaşam tarzını murdar olarak damgalayarak gözler önüne seren Ahmet Cemil, Beyoğlu’nu ve buradaki kahveler ile ilgili detaylı betimlemeler yapar ve özellikle pis, çirkef, murdar gibi olumsuz ifadeler kullanarak Beyoğlu’nu kirlilikle bağdaştırır. Romanda; kendisini zevk ve eğlenceye bırakan “bu dünyanın kişileri, cahilleriyle köksüzlerdir. Uşaklıgil bu çevrede, eski edebiyatın köhne dünyasıyla Beyoğlu’ndaki düzmece alafranga yaşamın ‘hazcılığı’ nı birleştirir” (Finn, 1984: 172). Bu bağlamda; züppe tipler, pek çok romanda Beyoğlu ile özdeşleştirip kurguya taşınır. Moda düşkün züppe tipin giyim kuşamını temin ettiği ve “şuursuzca” parasını tükettiği Beyoğlu daha çok tüketim mekânı olarak damgalanır. *Mürebbiye* romanında züppe bir tip olan Amca Bey üzerinden de Beyoğlu’nun tüketim mekânı olduğu vurgulanır.

Alafranga yaşamın bir aileyi sürüklediği ahlaki yozlaşmayı ele alan *Mürebbiye* (1898) romanında züppe bir tip olarak sunulan Amca Bey’in giyim kuşamını temin ettiği yer de Beyoğlu’dur. Kamburundan dolayı içsel bir bunalım içinde olan ve güzel görünme uğruna türlü uğraşlara giren Amca Bey, benliğinde hissettiği eksikliği Beyoğlu’nda diktirdiği birbirinden şık kostümlerle telafi etmek ister. Ancak bütün çabasına rağmen “çirkin” ve “kusurlu” bedenini gizleyemeyen Amca Bey, suçu lüks tüketim mekânı olarak damgalanan Beyoğlu’ndaki terzilerde görür. “Beyoğlu’nda kavga etmedik terzi bırakma[yan]” (1970: 53) Amca Bey, bedensel damgasının suçunu buradaki terzilere yükler. Beyoğlu, bu bağlamda; zihinlere Amca Bey gibi bir çok züppenin giyim kuşamını tanzim ettiği, ihtiyaç duyduklarını temin ettiği alafrangaların mekânı olarak kodlandırılır. Beyoğlu, tüketim mekânı dışında yoz ilişkilerin yaşandığı yer olarak damgalanır. Bu bağlamda Beyoğlu’nu değerlendiren bir diğer roman da *Salon Köşelerinde* adlı eserdir.

Şahitlik ettiği devrin sosyal ve kültürel yaşamına dair önemli veriler suna *Salon Köşelerinde* (1898) romanının başkışisi Şekip katıldığı balodan eve dönerken; arabası ile Beyoğlu’ndan geçer. Bu geçiş esnasında Şekip’in Beyoğlu’na dair kısa bir gözlemine

yer verilir: Şekip, Beyoğlu’nu “Tokatlayın”ı geçtik. Odeon’un önünde yine aynı halk... aynı pervasız, hissiz, adi adamlar... aynı fuhuş, aynı hayata boşvermişlik” (2015: 45) sözleriyle tasvir ederek olumsuz bir atmosferde aktarır. Bu alıntıda Beyoğlu, fuhuş mekânı olarak da damgalanır. Beyoğlu’nda İstiklal caddesi üzerinde bir otel olduğu bilgisi dipnotta verilen “Tokatlayın” ve yine Beyoğlu’nda yer alan “Odeon” adındaki tiyatro binasının önündeki kitleden aşağılayarak ve damgalayarak bahseden Şekip aynı zamanda mekânla bütünleşen bu “öteki” kişiler üzerinden Beyoğlu’nu damgalar. Dolayısıyla söz konusu romanda da Beyoğlu, gayri ahlaki ilişkilerin ve fuhşun mekânı olarak kurguya taşınır. Beyoğlu’nu ahlaki yozlaşmayla özdeşleştiren bir diğer roman ise *Hamamcı Ülfet*’tir.

Ahmet Rasim tarafından 1899 yılından yayımlanan *Hamamcı Ülfet* romanında kadın ve erkeğin aynı ortamı paylaşmasının hoş görülmediği bir dönemde kadınların sosyalleşme alanı olan hamamlarda ve konaklarda düzenlenen eğlence meclislerinde birbirleriyle kurdukları tensel yakınlaşma aktarılır. Osmanlı kültürünün toplumsal yargılarıyla düzenlenen kadın-erkek ilişkilerinin çok sınırlı bir alanda sürdürebilme algısı *Hamamcı Ülfet* romanında ters yüz edilir. Tanzimat ve Servet-i Fûnun romanında çok yoğun olarak hissedilen dar mahremiyet sınırları *Ülfet*’te cesur tavrı ile ortadan kalkar. Kadınların gündelik yaşamına, eğlence anlayışlarına ve giyim kuşamlarına dair detaylı bilgiler verilen *Hamamcı Ülfet* romanında Beyoğlu, pek çok romanda olduğu gibi “gayriahlaki” davranışların tezahür ettiği bir mekân olarak gösterime sunulur.

Romanda serbest bir kişilik olarak tanıtılan Pakize ve yakın dostu Sabriye’nin kızı Ülfet ile bir arabada seyir halindeyken; Beyoğlu’ndan geçtikleri esnada pek çok erkek arabalarına laf atar. Erkeklerin kendilerine sarkıntılık etmesinden gizli bir keyif alan Pakize, işveli, şuh hareketleriyle arabalarına musallat olan erkekleri yüreklendirir: Pakize durur mu? O daha işveli! Aldatıyor, herifleri ardına takarak eğleniyor, yarım saat gönül indiriyor, sonra birdenbire surat asıyor, takipçilerini üzüyor, yine gülüyordu. Mart güneşi gibi! Ülfet’e bunların hepsini gösteriyor, onu da eğlencesine ortak ediyordu” (2021: 22). Bazen gülümseyerek bazen surat asıp nazlanarak musallat olan erkeklere karşılık veren Pakize bu serbest hareketlerini pek çok romanda yoz ilişkilerin yaşandığı yer olarak damgalanan Beyoğlu’nda sergilemesi bu yargıları destekler niteliktedir. Serbest ilişkilerin yaşandığı mekân algısına sahip olan Beyoğlu bu romanda da bu algıyla

kurguya taşınır. *Müşahedat*, romanında Beyoğlu yine serbest ve yoz ilişkilerin mekânı olarak ele alınır.

Batılılaşmanın sembol mekânı olan Beyoğlu, züppe tiplerin gündelik yaşamlarına dair önemli veriler sunar. Züppe tipler ele alınırken bu tiplerin uğrak yerleri olan Beyoğlu hakkında da okuyucu bilgilendirilir. Ahmet Mithat Efendi'nin, 1890'da kaleme aldığı *Müşahedat* romanında pek fazla mekân tasvirine yer verilmese de Beyoğlu, damgalanarak olumsuz bir tasvirle okuyucunun dikkatine sunulur. Batılı yaşamın ve Avrupa kültürünün “referans mekânı” olarak gösterilen Beyoğlu, bu anlamda okuyucunun zihnine “ahlaki çöküntünün yaşandığı yer” olarak kodlanmaya çalışılır.

Genel temayül olarak inceleme konusu olan romanlarda; toplumdaki yozlaşmanın müsebbibi Batı gösterilir. Bu düşünce, Avrupa kültürünün Beyoğlu'na taşınmasıyla birlikte toplumda bir ahlaki çöküntü yaşandığı şeklinde temellendirilir. Batı kültürünün farklı şekillerde Osmanlı toplumuna taşındığını ve aktarıldığını söyleyen anlatıcı bu yöndeki düşüncelerini destekleyecek veriler sunar. Anlatıcı bu düşüncesini ilk olarak Avrupa medeniyetinin Beyoğlu'na taşınmasıyla gayrimeşru çocukların kilise kapılarına ve zengin ailelerin pencerelerinin önüne bırakıldığını söyleyerek açıklamaya çalışır: “

Halbuki Avrupa medeniyeti, Beyoğlu'nda teessüs edeliden beri böyle yürek acısı olacak masumlar nevadirden değildir. Bizde henüz bu misillü bedbahtânı barındırmak için Avrupa' daki melceler gibi yerler yayılmamışsa da, kilise kapılarına ve bazı zengin ve mürüvvetkâr familyaların alt kattaki pencereleri derununa böyle yeni doğmuş çocuklar bırakılması kesirü'l-vukû ahvaldendir (2000:196).

Bu pasajla anlatıcı, “gayri-meşru” çocuk vurgusuyla Batı toplumunun çürüyen değerlerine ve yozlaşmış ahlakına gönderme yapar. Ayrıca bu hadiselerin Beyoğlu'nda yaşandığını vurgulayarak da ahlaki yozlaşmanın bu mekâna sirayet ettiğine ima eder. Anlatıcı, ayrıca Avrupa'da evlenmeden çocuk sahibi olan kızların Beyoğlu'nda da görüldüğünü vurgulayarak Avrupa kültürünün yaşandığı Beyoğlu'nun da benzer yozlaşma ve ahlaki çöküntü içinde olduğunu gözler önüne serer: “Avrupa'ca "fiy mer" (fille_ mere) yani valide kızlar veyahut kız valideler denilen meselenin bizdeki Beyoğlu'nca da halli lüzumu çoktan beri hâsıl olmuşsa da, henüz hâlledilmemiştir” (2000: 196). Anlatıcı, bu tasvirle Batının kötü ahlaki yapısını Beyoğlu'na taşıdığını söyler. Beyoğlu bu bağlamda, ahlaki değerlerini yitiren kişilerle bağdaştırılır. Anlatıcı bu vurguyu, Siranuş karakteri üzerinde de yapar. Romanda ideal bir kızı temsil eden Siranuş karakteri tanıtılırken; bu karakteri yüceltmek için toplumda ötekileştirilenlerle mukayese

edilir. Siranuş’un ahlakı övmek için “Beyoğlu kızlarına” benzemediği sezdirilir: Siranuş, “Beyoğlu kızlarının can attıkları ve hatta nailiyeti için en büyük fedakârlıkları göze aldıkları balolardan bile geri kalıyordu” (2000: 209) şeklinde bir değerlendirmeye aktarılması bu bağlamda önem arz eder. Siranuş, ahlaki değerleriyle yüceltilirken; “Beyoğlu kızları” ise aşağılanır. Batılılığın simgesi hâline gelen Beyoğlu, anlatıcı nezdinde de ahlaki yozlaşmanın mekânı olarak damgalanır.

Romanda Beyoğlu ayrıca mirasyedilerin de referans mekânı olarak sunulur ve züppe bir mirasyedi olan Refet, kendisine kalan bütün paraları burada tüketir. Batılı yaşamın, eğlence yerlerinin, çokça paranın harcandığı yer olarak görülen Beyoğlu söz konusu romanda da züppelikle özdeşleştirilir. Refet’in züppeliği bırakmasına rağmen “hâlâ Beyoğlu’na müdavim” (2000:159) olması bu mekânın züppe tiplerde bağımlılık derecesine varacak kadar arzulandığını gösterir. Anlatıcı, Refet’in babasının bütün parasını Beyoğlu’nda yedikten sonra şimdi ise kendi parasını burada harcadığını “varsın israf etsin” (2000:159) sözüyle açıklar. Anlatıcı, Refet’in kendi emeğiyle kazandığı parayı Beyoğlu’nda tüketmesini kendi emeği olduğu için yargılamaz. Dolayısıyla Beyoğlu’nu bu romanda da yozlaşmış ilişkilerin mekânı ve gereksiz harcamaların yapıldığı “israf mekânı” olarak yaftalanır. Beyoğlu’nun aynı perspektifle ele alındığı bir diğer roman da Şıpsevdi’dir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şıpsevdi* (1901) romanında züppe bir tipin ailesini sürüklediği ahlaki yozlaşma konu edinilir. Beyoğlu’nun toplumsal algısına dair önemli veriler sunulan romanda züppe bir tip olarak kurgulanan Meftun’un da uğrak yeri Beyoğlu’dur. Mevsimine göre mekân değişikliği yapan Meftun’un semti “kışın Horhor, yazın Erenköyü, fakat akli Beyoğlu’nda[dır]” (2014: 380). Züppe tiplerin alafranga yaşamlarını tatbik etme imkânı buldukları Beyoğlu, bu romanda da züppe tipler ile özdeşleştirilir. Alafrangalaşma merakı içinde olan züppe tipler için Beyoğlu cezbedici bir mekân özelliği gösterirken, Batılılar içinse bu mekân itici bir etkidir. Roman bu bağlamda Batılı bireylerin, Beyoğlu’na dair bakış açısını sunmasıyla önemli bilgiler verir. Romanda Batılı bir aileye temsil eden; Mösyö Mc Ferlan Beyoğlu’nu şu sözlerle değerlendirir: “Beyoğlu’nun “petit-champs” dedikleri küçük bahçelerinden, büyük cadde adını verdikleri dar sokaklarından, karanlık, hava almaz birahanelerinden, tozdan soluk alınmaz” (2014: 380). Mc Ferlan’ın olumsuz bir atmosferde tasvir ettiği bu mekânın, bunaltıcı ve kasvetli havasına vurgu yapılır. Batılılaşma teşebbüsü içinde bağımlılık

yapacak kadar cezbedici olan Beyoğlu, Batılılar içinse olumsuz bir mekân özelliği gösterir. Dolayısıyla farklı bakış açılarının aynı mekânlara farklı anlamlar yüklediği tespit edilir. *Aşk-ı Memnu* romanında Beyoğlu, züppe tip Behlül'ün yoz ilişkilerini yaşadığı yer olarak kurguya taşınır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in 1901'de yayımlanan *Aşk-ı Memnu* romanında alafranga bir tip olan Behlül'ün bir hevesle Bihter ile yaşadığı yasak aşkın kötü neticeleri anlatılır. Züppe ve bohem bir tip olarak kurgulanan Behlül'ün Beyoğlu'na bakış açısı ve bu mekânı anlamlandırması Ahmet Cemil, Ahmet Şevki, Doktor N. gibi karakterlerden çok farklıdır. Ahmet Cemil'in ve diğer karakterlerin; bilinçli olarak uzak kaldığı ve eğlencesini kaba bulup tahkir ettiği Beyoğlu, Behlül'ün var olmak istediği, eğlendiği bir mekândır. Beyoğlu'nun ve mesire yerlerinin popüler genci olan Behlül, bu Batılı mekânlarda sosyalleşmektir: “Onun için lazım olan şey Beyoğlu'ndan yalnız geçmemek, Lüksemburg'a giderse kendisini dinleyecek bir muhatap bulmak, Kâğıthane'ye gidecek olursa arabada bir kişi kalmamaktır” (2020: 106). Behlül de Raci gibi Beyoğlu eğlencelerine kendini kaptıran ve orada tensel hazza dayalı birliktelikleri ile gönül eğlendiren bir tip olarak gösterime sunulur.

Behlül, Beyoğlu'nda Pera Pelas'a yerleşmeyi düşünecek kadar bu yerle bütünleşir. Bihter ile yaşadığı aşktan sıkılan Behlül, yalıdan uzaklaşmak için Beyoğlu'na taşınmayı düşünür: “Bu yalı hayatından bıktım. Pera Palas'ta şık, zarif bir oda” (2020: 353) kiralamak isteyen Behlül Beyoğlu'nda yaşayarak toplumdaki sosyal ve toplumsal statüsünü güçlendirmek ister Devrin Batılı ve seçkin kesimin ilgi gösterdiği bu otelde yaşamak Behlül için bir statü simgesidir. Yani Behlül de diğer züppe tipler, alafranga yaşamına Beyoğlu'nda karşılık bulur.

Beyoğlu, züppe tiplerin uğrak yerleri olmakla birlikte aynı zamanda “Batılılığın” referans mekânı olarak da görülür. Lüks kahvehanelerin, mağazaların, otellerin ve eğlence mekânlarının yer aldığı bu yer modernlikle ve Batılılaşma ile özdeşleştirilir. Tıpkı züppe tip gibi Beyoğlu da bu bağlamda çoğu zaman olumsuz bir atmosferde tasvire konu olur. “Ahlaki değerlerin” yok sayıldığı mekân olarak damgalanan Beyoğlu, her ne kadar züppe tip için cezbedici olsa da anlatıcı yazarlar içinse itici bir etkidir.

2.5.3. amlıca

Yahya Kemal, “Üç Tepe” makalesinde, Türk edebiyatının üç ana devri üç tepe etrafında sembolleştirilir. amlıca, Namık Kemal ve diğeri Tanzimat Devri yazarlarının dünyaya baktıkları tepe olarak anlatılır. Yaptıkları Çamlıca tasvirleri buradaki vezir konakları gibi ağır ve sanatsal bir özellik gösterir. Tepebaşı, *Mai ve Siyah* romanının başkışisi Ahmet Cemil’in orada geçirdiğı geceyle Servet-i Fünûn’una referans ederken; Metris Tepe ise Yakup Kadri’yle birlikte öne çıkan mekân olur (2007: 71-73). Dolayısıyla Yahya Kemal’in bu makalesinden yola çıkarak Çamlıca’nın Tanzimat Devri ile bağdaştırılır.

Tanzimat romanlarında ön plana çıkartılan Çamlıca, kadın ve erkeklerin aynı anda sosyalleşme imkânı bulduğu gezinti mekânıdır. Servet-i Fünûn romanında ise Çamlıca Yahya Kemal’in işaret ettiği gibi yerini Tepebaşı’na bırakır. amlıca romanlarda farklı bakış açılarıyla dikkatlere sunulur. “İntibah’ta vurgu, mekânın tanıştırdıklarıyla ruh ortamındadır; fiziksel gerçeğın çiziminde değil. Oysa Araba Sevdası tam tersine hem pratik olanı, gerçek olanı, gündeliğı vurgular” (Finn, 1984: 97). Namık Kemal sayfalarca romantik bir bakış açısıyla Çamlıca tasviri yaparken; Recaizade Mahmut Ekrem, daha kısa ve realist bir tavırla Çamlıca’yı aktarır. Ahmet Hamdi Tanpınar da Recaizade Mahmut Ekrem’in Çamlıca betimlemesini “edebiyatımızın tanıdığı ilk realist” (2006: 444) tasviri şeklinde değerlendirir. Batılı yaşam tarzının mekânı da değiştirip dönüştürdüğünü inceleme konusu olan romanlarda tespit etmek bu bağlamda mümkündür. Modern hayatla birlikte yaygınlaşan seyir yerleri geleneksel toplumda haremlik-selamlık anlayışı içinde olan kadın ve erkeğın bir arada bulunmasına fırsat sunar. Geleneksel toplumda, kadın ve erkeğın karşılaşmasının sınırları Batılılaşma temayülleri ile ortaya çıkan seyir yerlerinde bir nebze de olsa ortadan kalkar. Söz konusu yerler bu anlamda kadın ve erkeğın “serbest ilişki” yaşayabileceğı flört mekânı olarak kodlanır. Tanzimat romanlarının pek çoğında yapılan Çamlıca tasviri devrin sosyal yaşamına ve insan ilişkilerine dair önemli veriler sunar. Tanışma ve sosyalleşme mekânı olarak çizilen Çamlıca kadın ve erkeklerin karşılaştığı, değişik vesilelerle birbirlerine işaretler yaptığı, mektuplaşma ile iletişime geçtiğı gezinti mekânıdır.

Geniş bir bahar ve Çamlıca tasviri ile Ali Bey, arkadaşlarında dinlediğı Çamlıca’yı onlara ziyafet verme maksadıyla görmeye karar verir. Ancak Ali Bey, ziyafeti Salı gününü düşünürken; “arkadaşları gülüşmeye başlar” (2010: 35). amlıca’nın Cuma ve

Pazar günleri dışında تنها olacağını bildikleri için bu mesire yerinin Salı günü tadının çıkmayacağını düşünürler. Çamlıca erkeklerin kadınlarla bir araya geldiği, tanıştığı bir yer olarak görülür. Dolayısıyla genç erkekler, Çamlıca'yı kalabalık günlerde ziyaret etmek istedikleri için tatil günlerini tercih ederler. Çamlıca bu bağlamda; söz konusu bu romanda da flört mekânı olarak aktarılır. Nitekim Ali Bey, kendisini trajik bir sona sürükleyecek olan Mahpeyker ile burada tanışır. Dolayısıyla Çamlıca; rahat, hafif meşrep kadınların rahatça gezdiği, kendisini gösterdiği bir mekân olarak kodlandığı için genç erkeklerin rağbet ettiği bir mekân özelliği taşır.

Arabalarıyla gezintiye çıkan "serbest" kadınların arabalarına laf atmak, ısıklık çalmak gibi davranışlar bu flört mekânında normal addedilir. Arkadaşlarında öğrendiği şekilde arabalara işaret eden Ali Bey, karşılık görmeyince "namuslu bir kadının arabasına sarkıntılık" (2010: 37) etmekten utanır. Dolayısıyla gezintiye çıkan kadınların çoğu rahat kişilikte ve serbestlikle görülürler. Nitekim; Ali Bey'in arabasına laf attığı Maheyker de "hafif meşrep" bir kadın olarak damgalanır. Mahpeyker "sanatında usta" bir kadın olarak arabasına laf atanları ve işaret aldığı gençleri ilk önce "mal varlığı karakterini" (2010: 50) öğrenir. Bu züppe tiplerin ilgisine ise mal varlıklarına göre karşılık verir. Bu bağlamda hafif meşrep kadınların kendilerini göstermek maksadıyla rahatça gezindikleri, genç erkeklerin güzel kadınlarla tanışıp birlikte olmayı arzuladıkları yer olma özelliği ile söz konusu romanda Çamlıca, daha çok kadın ve erkeğin bir araya geldiği, konuşma fırsatı bulunduğu flört mekânı olarak damgalanır.

Araba Sevdası (1898) romanında da Batılı hayata dair hevesleriyle ön plana çıkan Bihruz da zamanının çoğunu Çamlıca'da geçirir. Romanda, süslü hanımların, şık beylerin dolaştığı yer olarak anlatılan Çamlıca kadın-erkek ilişkilerinin yaşanmasına fırsat sağlayan "flört mekânı" olarak da tasvir edilir. Anlatıcı Çamlıca'yı bir kovana benzetirken; içindeki insanları arıların bal alacakları çiçekler olarak tanımlar ve bu tasvirle Çamlıca'da yaşanan kadın-erkek ilişkisine gönderme yapar:

Hududu bir çeyrek saatte ancak devrolunabilen (dolaşılabilen) bahçe o kadar vüsatıyla (genişliğiyle) beraber o cemm-i gafiri (kalabalığı)istiap edemediğinden (alamadığından) halkın birtakımı girdikçe, diğer birtakımını çıkmaya mecbur eder idi. Bu suretle gerek yukarıki gerek aşağıki kapıdan lâyenkat' (sürekli) girip çıkan seyircilerin kesret-i izdihamıyla (çokluğuyla) o koca bahçe teşbih biraz kabaca ise deazim (büyük)bir arı kovanını andırır idi. Fakat bu bir kovan idi ki arıların bal alacakları çiçekler de içinde bulunurdu"(2004:17).

Dolayısıyla bu pasajda da Çamlıca'nın kadın ve erkeği bir araya getirdiği ve yakınlık kurmalarına imkân tanıdığı yer özelliğine vurgu yapılır. Alafranga hayatın bir tezahürü hâline gelen Çamlıca gibi mesire yerlerinde şık arabalarda dikkat çeken kostümlerle gezmek ve görülmek Bihruz Bey'in büyük bir haz duyduğu eylemlerinden biridir. Çamlıca'ya arabası ve giyim kuşamıyla herkesten daha iyi görülmek, daha çok dikkat çekmek arzusu ile giden Bihruz Bey, bu mekânda fark edilmek için elinden geleni yapar. Araba kullanırken etrafına bakmayan Bihruz Bey, süs ve gösteriş içindeki arabasıyla izlenen arabalar arasında birinciliği arzular. Bihruz Bey'e "Batılı bir hayat tarzının lümpen yaşayışının gerektirdiği maddi imkânları miras yedilik sağlıyorsa; bu hayatın yaşandığı dünyanın içine girmeyi de araba sağlar. Araba olmadan, Çamlıca'ya gidilemez, Çamlıca olmayınca pek hoş, pek nazenin, Fransız hocayla okunan romanlardaki gibi "blonde" olan Periveş'e rastlanıp aşık olunamaz" (Narlı, 2002: 43). Dolayısıyla Çamlıca Bihruz Bey'in arabasıyla dikkat çektiği, kitaplardan okuduğu aşkı deneyimleme şansı bulduğu ve alafranga bedeni gösterime sunduğu mekândır.

Bihruz, "zamanın piyasa malı, bayağı örneklerinden biri" olan Periveş'i Çamlıca'da gezinti yaptığı esnada görüp âşık olur" (Finn, 1984: 46). Hafif meşrep bir kadın olan Periveş de Mahpeyker gibi kendisini burada gösterime sunar. Dolayısıyla Çamlıca, aynı zamanda Mahpeyker ve Periveş gibi serbest kadınların, zengin erkek bulmak için kendilerini sergiledikleri mekândır. Çamlıca'da, bu bağlamda hafif meşrep kadın tipleriyle özdeşleştirilir. Nitekim, hafif meşrep kadınların kötü şöhretleri buranın neredeyse tüm müdavimleri tarafından bilinir. Çamlıca'da gezindiği bir gün Mahpeyker'in arabasına Atıf Bey, kötü şöhretinden dolayı laf atılınca Ali Bey önce hiddetlenir ancak sonrasında Mahpeyker'in hafif meşrep bir kadın olduğunu anlar. Ali Bey gibi tecrübesiz bir âşık olarak Bihruz Bey'de "Periveş'in kiralık arabayla günlük işine çıkmış bir fahişe olduğunu" (Finn, 1984: 87) anlamayacak kadar saf bir tip olarak kurgulanır. Toplumdan kopuk ve tecrübesiz olan Bihruz Bey ve Ali Bey gibi gençlerin Çamlıca gibi mesire yerlerinde saflıklarından faydalanılarak aldatıldıkları ve sömürüldükleri gözlemlenir.

Çamlıca, inceleme konusu olan romanlarda tanışma ve flörtleşme mekânı olarak tasvir edilen mesire yerlerine uygunluk gösterir. Geleneksel ve muhafazakâr kodların baskın olduğu toplumda, kadın ve erkeğin bir araya gelme mekânı olarak tanımlanan Çamlıca olumsuz bir atmosferde yansıtılır. Züppe tipler ve hafifmeşrep kadınların

“serbest ilişki” yaşadıkları mekân olarak kodlanan ya da damgalanan Çamlıca, negatif bir tutumla ele alınır.

2.5.4. Tepebaşı

Modern yaşamla sadece büyük kentlerde varlığını sürdürebilen züppe tipi, lüks yaşam tutkusunu ve moda merakını bu büyük kentlerde karşılık bulur. Yani “züppe yahut aylak, köyde ve kasabada yoktur; o kentin meydanlarında, pasajlarında, çarşılarında, bulvarlarında, büyük alışveriş merkezlerinde seyre çıkmaktadır. Onu besleyen sadece kent hayatıdır” (Alver, 2012: 4). Nitekim züppe tipi; Batılı yaşam tarzına, alafranga kıyafetlerin dikildiği terzilere, yine Batılı görünmenin bir kıstası olan kitaplara kentin büyük mağazalarında erişebilir.

Yahya Kemal’in “Üç Tepe” makalesinde Servet-i Fünun ile bağdaştırdığı Tepebaşı, söz konusu dönemin romanlarında sıklıkla yer verilen eğlence mekânıdır. Tanzimat Devri ile romanların kurgusunda işlenen züppe tipi süreç içinde büyük bir değişim geçirdiği gibi aidiyet kurduğu mekânlarda da farklılık olur. Öyle ki züppe tipi ile özdeşleştirilen Beyoğlu dışında eğlence merkezleri, mesire alanları da farklı semtlere taşınır. Tanzimat Devri’nde züppe tipi Çamlıca tepesinde görünür olurken Servet-i Fünun Devri’nde ise züppe tipler lüks tüketimlerini ve eğlence anlayışlarını Tepebaşı’ndaki mekânlarında sürdürür.

Yanlış Batılılığın işlendiği *Şık* (1889) romanında Şöhret Bey, Maşuk Bey’e konuk olduğu gece yaptığı hırsızlıkla elde ettiği paraları Tepebaşı’nda lüks bir eğlence merkezinde metresi ve dans hocası ile birlikte harcar. Lüks bir tüketim mekânı olan Tepebaşı’ndaki eğlence merkezine gidebilmek, orada metresiyle vakit geçirmek ve eğlenmek için Şöhret Bey hırsızlık yapmaktan çekinmez. Şöhret Bey ve Madam Potiş dans öğrenmeye çalışırken girdikleri komik durumların sahne olduğu bu mekân, züppe tip nezdinde; Batılılığın sembolü olarak algılanır. Romanda, Tepebaşı Bahçesi, Şöhret Bey ile metresinin havuza düşüp rezil olduğu, köpekleri Drol’un vurulduğu, Şöhret Bey’in hırsızlığının ortaya çıktığı mekân olarak kurguya taşınır. Nitekim Şöhret Bey’in dolandırıcılıklarının ve maskaralıkların Batılılıkla özdeşleşen bu yerde deşifre edilmesi dikkat çekicidir.

Servet-i Fünun ile özdeşleştirilen Tepebaşı Bahçesi’ne *Mai ve Siyah* (1897) romanında genişçe yer verilir. Devrin önemli gezi mekânlarından olan Tepebaşı Bahçesi

önemli edipleri bir araya getiren, buluşturan yer olarak ön plana çıkar. Söz konusu romanda da Mir'at-i Şuûn matbaasının onuncu senesi vesilesi ile “Tepebaşı Bahçesinde yazı heyetine [yazı kuruluna] ziyafet verili[r]” (2011:13). Yazı kurulu Tepebaşı Bahçesi’nde dilediğince yer içer ve eğlenir. Sosyalleşme ve rahatlama mekânı olarak da gösterime sunulan Tepebaşı Bahçesi, Ahmet Cemil’in yoğun çalışma temposunda işlerine ara verip dinlendiği, nefes aldığı mekândır. Ahmet Cemil’in gerçeklerden kopup mai derin hayaller kurduğu yer yine Tepebaşı Bahçesi’dir. Söz konusu romanda Tepebaşı daha çok dinlenme, güzel vakit geçirme, rahatla ve eğlenme mekânı olarak kodlanır.

Aşk-ı Memnu romanında Behlül’ün eğlendiği mekânların başında yine Tepebaşı Bahçesi gelir. Elit ve varlıklı bir aile yapısına sahip olan Behlül’ün uğrak yerlerinden biri olan Tepebaşı, aynı zamanda seçkin sınıfa hitap eden bir mekân olarak anlatılır. “Geceyi Tepebaşı’nda bir opereti dinleyerek geçir[en]” (2020: 325) Behlül için burası yüksek zevklerinin bir yansıması olarak gördüğü elit bir mekândır. Batılı yaşamı “Tepebaşı temaşagâhının sadık müdavimi” (2020: 325) olan Behlül, bu seyir yerinin kendine has müzik tarzını oluşturan “neşveli, en şetairetli parçalardan mürekkep bir müntehabat silsilesi[ni]” (2020: 325) ezbere bilir. Tepebaşı’nın kendine has müzik repertuarına vakıf olan Behlül, böylece bu mekânla olan bağlarını güçlendirir ve çevresine çok iyi bildiği Tepebaşı ile üstünlük kurmaya çalışır. Yani önemli seyir yerlerinden biri olan Tepebaşı, prestij ve statü sembolü olarak algılanmaktadır.

Tepebaşı da diğer mesire yerleri gibi eğlence ve “serbest ilişkilerin” yaşandığı mekân olarak nitelendirilir. Özellikle züppe tiplerle bütünleşen bu mekân da Batılılıkla özdeşlik kurularak aktarılır. Züppe tiplerin toplumdaki olumsuz intibai, uğrak mekânları olan Tepebaşı gibi mesire yerlerine sirayet eder. Dolayısıyla mekânlar da tıpkı bireyler gibi damgalanır ve negatif değerlerle bağdaştırılır.

SONUÇ

Türk romanının (1872-1901) damgalama kuramı bağlamında ele alındığı bu tez çalışmasında; toplumda değişik vesilelerle gözden düşürülen ve dışlanan kişilerin ya da ötekilerin kurgu metinlere nasıl yansıtıldığının tespiti amaçlanmıştır. Romanın, toplumla ve gerçeklikle kurduğu güçlü bağ göz önünde bulundurularak söz konusu kurgu

metinlere sosyolojik bir perspektifle yaklaşılr. Romanlar, damgalama kuramı bağlamında incelemeye tabii tutulurken; romanların yaslandığı ideolojinin tespiti önem arz eder. Toplumda dışlanan, ötekileştirilen ve damgalanan kişilere mukabil; aynı zamanda kabul gören, yüceltilen ve övülen bir kesimin de varlığından söz etmek gerekir. Yani; toplumda damgalama; ideal, iyi ve güzel özelliklerle tanımlanan kimliklere ya da kalıplara uygunluk göstermeyenler üzerinden gerçekleştirilir. Nitekim toplumun ahlaki, sosyal, kültürel normlarına uygunluk gösterenler ideal bir kimlik olarak görülürken; aynı zamanda toplumda ben/biz öznesi olarak da kurgulanırlar. Bu toplumsal normlara uygun olmayanlar da toplumda öteki olarak konumlandırılırlar. Dolayısıyla damgalama kuramı, toplumda bu karşıtlık, uyumsuzluk zeminine yaslanır.

İnceleme konusu olan romanlarda, biz öznesinin hangi ideolojiye yaslanılıp inşa edildiği tez çalışmasının ana problemlerinden biri olur. Dolayısıyla tez çalışmasında devrin siyasi ve sosyal gelişmeleri ve atmosferi, romanlardaki damgalamayı temellendiren etkenlerden biri olarak karşımıza çıkar. Tanzimat Fermanı ile başlayan yenileşme hareketiyle toplumda Batılılaşma ve modernleşme temayülleri çok yoğun hissedilir. Bu dönemde toplumda çok ciddi bir değişim ve dönüşüm meydana gelir. Devrin yazarları, bir “toplum mühendisi” edasıyla hareket eder ve bu yenileşme hareketini yönetmek, halkı bu yönde yönlendirmek için büyük bir çaba verir. Devrin yazarları, üstlendikleri bu sorumluluk ile toplumsal meseleleri çok geniş bir yelpazeden okuyucunun beğenisine sunarlar. Siyasi ve sosyal alanlarda bir problem addedilen pek çok mesele Tanzimat romanında kendine yer bulur. Bu meseleler bu devirdeki gibi olmasa da Servet-i Fünun romanında da ele alınıp incelenir. Yazarların konulara yaklaşım tarzı farklı olsa da pek çok yazar, toplumsal meseleler karşısında kayıtsız kalmaz.

Modernleşme ve Batılılaşmayla birlikte inşa edilen yeni toplumsal temayülleri, pek çok meseleye olumlu ya da olumsuz bir yorum ve değerlendirme getirir. Toplumdaki ahlaki kaideler ve geleneksel normlar katı bir şekilde sürdürölmek istenirken; bir yandan da bu kalıpları kırmak ve bu kalıpların dışına çıkmak amaçlanır. Tek renkli, tek sesli, durağan bir kimlik, bireyi statikleştirmek isteyen bir düşünceyi ortaya koyar. Ancak bireyin içinde arzuların, çelişkilerin ve korkuların varlığı, derin çatışmaların olması, insanın durağan ve edilden bir kimliğe hapsedilemeyecek olmasını gösterir. Dolayısıyla bu kimlik kurgusu, bireyin diyalojik yapısı, görmezden gelinerek inşa edilir. Ancak, toplumda bu ideal kimliğe bürünmek istemeyenler; toplumun yargıçları konumunda olan

devrin yazarları tarafından kurgu metinlerde yargılanır, hesap sorulur ve cezalandırılırlar. Dolayısıyla toplumun geleneksel anlayışına ve ahlaki değerlerine aykırılık teşkil eden bu kişiler; romanlarda olumsuz bir atmosferde aktarılırlar.

Toplumun ahlaki kaidelerini ihlal edenlerin toplumda nasıl damgalanıp gözden düştükleri inceleme konusu olan romanlarda büyük bir hassasiyetle ele alınır. Bu kişiler, bazı romanlarda anlatıcı yazar tarafından toplumsal ahlaka aykırı davranışlarından dolayı damgalanırken; bazı romanlarda ise toplum tarafından damgalanan bireylerin hikâyesi ele alınıp bu kişilere yapılan haksızlık tartışılır. Ele alınan romanlarda damgalamanın daha çok kadın kimliği üzerinde yoğunlaşması ataerkil toplum yapısının yansımalarını söz konusu romanlar üzerinden okumaya da imkân tanır. Kölelik/cariyelik, dulluk, hafifmeşreplik ve üvey annelik başlıkları bu bağlamda, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin romanlarda nasıl işlendiğine dair önemli veriler sunar. Kimliği dumura uğratılan, nesneleştirilen, metalaştırılan ve değersizleştirilen kadın bu olumsuz özelliklerle toplumda damgalanıp ötekileştirildiği gibi romanlarda da yaftalanıp dışlanır.

Toplumdaki haksızlıkların başında kölelik meselesi gelir. İnsan haklarının dünyadaki gelişimi ile kölelik resmen yasaklansa da bu kurumun toplumdaki olumsuz etkileri çok uzun süre devam eder. Kölelerin ya da cariyelerin, toplumda düşük bir sosyal sınıfı temsil etmeleri itibarıyla, efendileri, çevreleri tarafından gördükleri çirkin muameleler söz konusu romanlarda da kurguya taşınır. Pek çok romanda, cariyelerin toplumda nasıl dışlandıkları ve “efendileri” konumundaki kişiler tarafından nasıl ezici tavırlara maruz kaldıkları deşifre etmesiyle önem arz eder. Düşük bir sosyal sınıf mensubu olan cariyeler, örselenen kimlikleri ve sömürüye açık hâle gelen bedenleri ile damgalanırlar. Toplumda güçlü bir damgayla yaşamlarını sürdürmeye mahkûm edilen cariyeler, yazarların farklı bakış açıları ile kurguya taşınırlar. *Sergüzeşt* romanında; Dilber’in çevresi tarafından nasıl dışlandığı ve aşağılandığı gösterilerken; anlatıcı yazar da Dilber’i cariyeye olarak çalıştıranları insanı vasıflardan uzaklaştırarak damgalar. *Felâtn Bey ve Râkim Efendi* romanında, Canan’a evin kızı olarak davranan efendiler yüceltilirken; toplumda cariyelik devam edecekse bu kölelere iyi davranılmalı mesajı verilir. *İntibah* romanında Dilâşub, bütün iradesi ile efendisine sonsuz bir itaatkârlık gösterirken; toplumda ideal cariyeye nasıl olunur sorusu cevaplandırılır. Dilâşub’un kişiliği dumura uğratarak ve ideal görülen cariyeye kimliğine büründürülerek tek renkli, tek sesli, duygularından arındırılan, edilgen kişiliğiyle gösterime sunulur. Dolayısıyla bazı

romanlarda cariyelerin toplum tarafından damgalandıkları ve ötekileştirildikleri realist bir üslupla verilirken; bazı eserlerde ise cariyelerin idealize edilip yüceltici bir dil ile sunuldukları gözlemlenir. Yani farklı ideolojiler ve bakış açıları cariyelerin metin düzleminde damgalı ya da ideal olarak sunulmasında doğrudan etkili olur. Bütün romanlarda ortak olan ise cariyelerin arzu edilen bir kimliğe büründürülüp ötekileştirilmesidir. Her ne kadar ideal olarak çizilen cariyeler de varsa da neredeyse tüm romanlarda bu kişiler tek renkli, tek boyutlu ve sesleri duyulmayan, iradeleri hissedilmeyen pasif ve silik tiplerdir.

Bu dönemde kurgulara taşınan bir diğer mesele dul kimliğidir. Geleneksel bir toplumda kadın, dulluk kimliği, üzerinden de aşağılanır. Evlenmeden bir erkekle tensel bir birliktelik yaşayan kadınlar da toplumda dul addedilip tasvip edilmezler. Bu kadınlar, “namuslarına leke sürüldüğü” düşünüldüğü için toplumda istenmezler. Ataerkil yapının yoğun hissedildiği romanlarda, bu kadınlar ahlaki kaideleri ihlal ettikleri için cezalandırılırlar. *Dürdane Hanım* romanında, Dürdane “namusuna leke sürüldüğü” için ölümle cezalandırılır ve toplumsal sınırların dışına itilir. Ya da aynı romanda, zengin kültürlü ve güzel bir kadın olan Ulviye, dul olduğu için kendisinden çok düşük bir sosyal statüdeki biriyle evlenebilir. *Meyl-i Dil* romanında Şâdi ile birlikte olan Perver, yaşadığı tensel birliktelikten sonra terk edilir. Dul bir kadını maddi ve pek çok yönden sömürüye açık olduğu bilinciyle davranan Emin, “istikbaline sürülen lekeyi” temizleme vaadiyle Perver’den para koparır. Yani çoğu yazar, dul kadınların, toplumda aşağılanmasını ve dışlanmasını onaylayacak kurgu metinleri kaleme alır. Ayrıca, kurgu metinlerde pek çok yazar, evlendikten sonra boşanan bir kadının toplumda bir erkeğin himayesi olmadan yalnız başına sürdürülen bir yaşamı da onaylamaz. Bu konuda sadece kadın bir yazar olarak Fatma Aliye, *Udi* romanında güçlü ve mücadeleci bir kadın kimliği olarak kurguladığı Bedia üzerinden bunun tersini savunur ve eğitimli bir kadın her şekilde toplumda varlığını sürdürebileceğini destekler. Bu durum kadın yazarın bakış açısını erkek yazarlardan farklı olduğunu gösterir. Dul kadının incelenen romanlarda toplumda sadece anne kimliğiyle kabul gördüğü gözlemlenir. Kocasına kaybeden hanımların kendilerini evlatlarının iyi yetişmesine adanmaları toplumda dulluğu onaylayan ve yücelten bir kimlik hâline getirir. Özellikle Tanzimat romanlarında evlatlarının geleceği için ellerinden geleni yapan dul annelerin olumlu bir atmosferde aktarıldığı görülür.

Söz konusu tez çalışmasında öne çıkan bir diğer mesele üvey anneliktir. Üvey anne tipi çoğu romanlarda benzer olumsuz bakış açısıyla sunulur. Annenin yerine gelen üvey anne, ailenin öz ferdi olarak kabul görmez ve ötekisi olarak konumlandırılır. Üvey annenin toplumsal yapıdaki olumsuz algısı, kurgu metinlerde de sürdürülür. Üvey anne söz konusu romanlarda kız çocuklarının rakibi, mutlu ailenin yıkıcı öznesi olarak görülür. Kötücül bir tip olarak çizilen üvey anne, taşıdığı damga ve toplumdaki olumsuz intibayı yüzünden ayrımcı bir tutuma maruz bırakılır. Toplumda ön yargılar ile değerlendirilen üvey anne, romanlarda da katı zihinsel imajlarla kurgulanır. *Aşk- Memnu* romanında; Bihter her ne kadar Adnan Bey'in çocuklarına iyi bir anne olacağı inancıyla hareket etse de Nihal'in ve çevrenin ön yargılarını kıramaz. *Dürdane Hanım* romanında, Dürdane'nin yaşadığı pek çok olumsuz mesele, üvey annesinin rahatlığı ve sorumsuzluğu ile ilişkilendirilir. *Nemide* romanda da Nahit, babasıyla arasını üvey annesinin açtığını düşünür. *Muhadarat* romanında da üvey anneye ön yargı ile yaklaşılır ve Câlibe, roman boyunca "fettan Calibe" olarak anılır. İncelenen romanlarda da öz annenin merkeze yerleştirilmesi ile üvey anne merkez dışı bırakılır. Anne mutlak beyazı, üvey anne ise mutlak siyahı temsil eder. Bu yüzden de üvey anne; tek boyutlu ve tek renkli bir tip olarak kurguya dâhil edilir. Merkezin dışında ya da ailenin dışında görülen üvey anne, derinliksiz bir tasvirle sunulur ve bir klişe ya da stereotip şeklinde çizilir.

Çalışmada işlenen konulardan biri de toplumdaki etnik kimliktir. Toplumun çoğunluğunun ait olduğu etnik sınıf kurgu metinlerde de yüceltilirken; bu çoğunluğun dışında kalanlar da azınlık olarak damgalanır. Etnik kimlik meselesi, romanların ana konusu olarak işlenmez ancak bazı bölümlerinde yüzeysel olarak da olsa yer verilir. *İntibah* romanında, Suriyeli Abdullah Efendi, arap kimliğiyle, insani vasıflardan uzaklaştırılarak tasvir edilir, *Sergüzeşt* romanında Dilber, "pis çerkez" söylemiyle çerkezliği üzerinden eleştiriye maruz bırakılır. Çingene etnik kimliği ise *Dürdane Hanım*, *İlk Sevgi*, *İffet* gibi romanlarda dolaylı olarak işlenir. Çingenelik bu romanlarda; hoyratlık, hafif meşreplik gibi olumsuz davranışlarla özdeşleştirilir. Genel temayül olarak toplumda azınlık sayılan bazı etnik gruplar, ötekileştirici bir söylemle kurguya taşınır. Araplar, Çerkezler ve Çingeneler özelinde etnik gruplara karşı geliştirilen ayrımcı davranışlar değişik kadratlardan kurguya taşınır. Söz konusu etnik sınıflara karşı ötekileştirici tutum, bazen roman kişileri bazen de anlatıcılar tarafından sürdürülür. Ancak etnik kimliğin damgalanamsı noktasında elde edilen verilen azlığı dikkat çeker.

Bu durum Osmanlıcılık anlayışı ile toplumda ayırıştırmanın ve dışlanmanın az olduğunu ortaya koyar.

Çalışmaya önemli veriler sunan bir diğer konu da “hafif meşrep” ve “fahişelik” meselesidir. Geleneksel ve ahlakı normların katı olduğu toplumda, mesire yerlerinden görünür olan ve erkeklerle yakın ilişkiler kurmaktan çekinmeyen tipler tasvip edilmez. Toplumun ahlaki değerlerine aykırı görülen kadın tipler eserlere genellikle damgalayıcı bir tutumla yansıtılır. Geleneksel toplumun ve baskın ataerkil kültürün, dışına çıkan bu kadın tipler söz konusu romanlarda “hafif meşrep, serbest ve fahişe” gibi olumsuz ifadelerle anılırlar. Özellikle kamusal alanda erkeklerle bir araya gelmekten ve erkeklerle yakın ilişkiler kurmaktan çekinmeyen bu kadın tiplerin genellikle yabancı asıllı olması dikkat çeker. Bu kadın tipler, züppe tiplerin mirasını tüketmesinde aktif rol oynayan ve bu tipleri trajik sona sürükleyen kişilikler olarak da tasvir edilirler. Ataerkil toplumda kadın statüsünün nasıl konumlandırıldığıyla ilgili önemli veriler sunan söz konusu romanlar, kadın kimliğinin nasıl örselendiğini ve aşağılandığı farklı perspektiflerle sunarlar. *İntibah* romanında “fahişe, melune, hınzire” olarak yaftalanan Mehpeyker’e kendisini anlatmasına ve savunmasına izin verilmeyecek kadar ön yargıyla yaklaşılır. *Henüz On Yedi Yaşında* “fahişe” bir kadının hayatı kurguya taşınır ve bu tür kadınlara yardım edilirse topluma kazandırılacakları mesajı verilir. Romanın sonunda Kalyopi adındaki bu “fahişe” kadın, temiz bir hayata kavuşur ancak toplumda sosyal statüsü düşük biriyle evlenebilir. Dolayısıyla aslında toplumda “fahişe” damgasının silinmediği ancak hafiflediği gösterilir. Bu romanın, antitezi olarak kaleme alınan *Sefile* de ise “fahişe” bir kadın olarak kurguya taşınan Mazlume üzerinden fahişeliğin olumsuz toplumsal algısına dair realist ve çarpıcı tasvirlerle yer verilir. *İffet* romanında ise yaşadığı maddi zorluklarla manevi sınamaları geçemeyen ve fuhşa bulaşacak olan İffet kendi kendisini damgalar. *Udi* romanında ise Helvila, toplumda rakkaslık mesleğiyle toplumun muhafazakâr ve geleneksel normlarını ihlal ettiği için ötekileştirilip damgalanır. İncelenen eserlerde, toplumsal normları ihlal eden kadınların benzer bakış açılarıyla ve damgalayıcı bir tutumla ele alınışı dikkat çeker. Bu damgalama, merkeze konumlandırılan geleneksel kadın tipinin dışında kalanlar üzerinde gerçekleştirilir. Dolayısıyla merkezdeki ideal kadın romanlarda da ben öznesini temsil ederken; merkezin dışında kalan ve “hafif meşrep” tip olarak damgalananlar ise öteki olarak anılırlar. Ben ve öteki karşıtlığı bu

bağlamda; kurgulara tasvip edilen ve dışlanan kadın ilişkisini ortaya koyacak şekilde işlenir.

Çalışmaya yine çok önemli veriler sunan bir diğer sosyal mesele de alafrangalıktır. Batılılaşmayı sadece şekilsel algılayan ve köklerini inkâr eden gençler, devrin yazarlarının hedefi hâline gelir. Anlatıcı yazarlar, tasavvur edilen ideal gence uymayan züppe tipi kurgu metinlerde karikatürize ederek yansıtırlar. Tanzimat Dönemi ile romanların kurgusuna giren züppe tip, süreç içinde ciddi bir değişim ve dönüşüm geçirir. Kurgu metinlerde bu bağlamda, Tanzimat romanlarında, züppe tipi değişik bahanelerle aşağılayan ve damgalayan anlatıcı yazarların etkilerinin Servet-i Fünun'da azaldığı tespit edilir. Ayrıca züppe tipin kemikleşen “saflığı, budalılığı, cahilliği, abartılı giyimi, taklitçiliği ve komik,” vasıfları yerini “ kurnazlığa, bilgiçliğe, şıklığa, özenilmeye ve karizmatik” özelliklere bırakır. Bu bağlamda, Tanzimat Devri'nde ilk züppe tip olarak Felâtun ve Servet-i Fünun Dönem'inde ise Behlül birbirinden çok farklı özelliklerle kurguya taşınırlar. *Felâton Bey ve Râkım Efendi* ve *Aşk-ı Memnu* romanı bu bağlamda züppe tipin gelişim sürecini izlemek için önemli veriler sunar. Bu iki züppe tipin, kurgu metinde damgalanma özellikleri de birbirinden ayrılır. Herkesi kendisine güldüren, pek çok kişi tarafından kandırılan, bilgiçlik taslamak isterken cahilliği ortaya çıkan, abartılı giyim kuşamı ve mukallit davranışlarıyla dikkatlere sunulan Felâtun'a karşın; Behlül ise herkesi kendisine hayran bırakan, çevresiyle alay eden, çok popüler bir okulda okuyan, kurnaz, bencil, karizmatik ve ahlaka mugayir bir kişilik olarak kurguya taşınır. Bu bağlamda; Felâtun ve Behlül üzerinden züppe tipin değişen damgalarını da tespit etmek mümkündür.

Toplumda onaylanmayan ve suç addedilen hırsızlık da tez çalışmasında ele alınır. Hırsızlık suçunun, toplumda güçlü bir damga olarak hissedildiği söz konusu romanlarda toplumdan yalıtılan karakterler üzerinden gösterime sunulur. Hırsızlık, *Dürdane Hanım* ve *İffet* romanlarının kurgusunda işlenir. Her iki romanda da hırsızlığın, hiçbir haklı gerekçesi olamayacağı vurgulanır. Ekmek parası için hırsızlık yaptığını söyleyen *Dürdane Hanım* romanındaki Andonaki'nin ve açlıktan ölmek üzere olan *İffet* 'te yer alan Sabri'nin çalma eylemini gerçekleştirmiş olmaları, toplum için kötü bir kişilik olmaları için yeterli görülür. İki romanın kurgusunda da hırsızlık suçuna bulaşan kişilerin toplumda negatif değerlerle kodlandığı ve bu kişilere karşı ön yargıyla yaklaşıldığı düşüncesine geniş yer verilir. Nitekim hem Andonaki 'ye hem de Sabri'ye hırsızlık

damgaları yapışır. Söz konusu romanlarda hırsız damgasının toplumda silinmeyecek kadar güçlü bir etkide olduğu gösterilir.

Toplumun güzellik ve estetik kalıplarının, bireyin kimliğine doğrudan etki ettiği meselesi inceleme altına alınan romanlarda da gözlemlenir. Toplumun beden yapısına aykırı görülen bireyler; çirkin, sakat, ucube, kambur ve şişman gibi olumsuz kavramlarla özdeşleştirilirler. Genel temayül olarak çirkin bedenler; kötücül kişilikler bağdaştırılırken; güzel görünümde olanlar da iyilikle özdeşleştirilirler. İnceleme konusu olan romanlarda bu yargıya uygun tasvirler mevcuttur, ancak bu yargının tersi olan durumlar da vardır. Yani, Refet karakterinden olduğu gibi çirkin bir bedenin altında güzel bir kalp da taşınmaktadır. Çirkinlik ifade eden sıfatlarla damgalanan bireylerin, romanlarda da toplumsal kimlikleri dumura uğratılır ve toplumdan ayrıştırılırlar. Olumsuz beden görünümünün odağa alınması, damgalanmış bireyin toplumla olan bağlarını zayıflatır. *Şık* romanında Şatırzade Şöhret Bey, çirkin bir beden olarak olumsuz bir söylemle tasvir edilir. Şöhret'in toplumun estetik beden algısıyla uyuşmayan fiziksel özellikleri geniş bir kadrajdan verilir ve damgalayıcı bir tutumla ele alınır. *Refet* romanında başkişi Refet, toplumun güzellik algısını karşılamadığının bilinciyle davranır ve kendi kendisini damgalar. *Mürebbiye* romanında kamburundan dolayı, toplumun normatif beden algısıyla uyuşmayan Amca Bey'in hem çevresi tarafından maruz kaldığı baskıya ve aşağılamaya yer verilir, hem de kendi içinde yaşadığı psikolojik sıkıntılar ve aşağılık kompleksi açılır. *Şıpsevdi* romanında Meftun'un şişman bedeniyle toplumun güzellik anlayışıyla örtüşmeyen kız kardeşi Lebibe de yine iri vücuduyla “dev anasına” benzetilir ve çevrenin küçümseyici ve alaycı bakışlarına maruz kalır. Toplumda çirkinlik isnat edilen bu kişiler, özellikle hayvan benzetmeleri yapılarak aşağılanıp insanı vasıflardan uzaklaştırılan özelliklerle donatılırlar. Buna mukabil bedenleri üzerinden damgalanmış bu bireyler, toplumla yeniden bütünleşmenin çözüm önerilerini üretmeye çalışırlar. Bu çözüm önerileri, bedensel eksikliklerini ya da kusurlarını süslenmek, makyaj yapmak, korse takmak ve giyim kuşam tanzimi ile kapatmak ve ötelemek olarak ortaya koyulur. Ya da toplumda kabul görmek için başka alanlarda başarı sağlayarak damgalarını telafi etmeye çalışırlar. Ancak inceleme altına alınan romanlardan, bedensel damganın toplumda çok güçlü bir etkide olduğu ve toplumdan yalıtılan damgalı bireylerin çoğu zaman yeniden toplumla bütünleşemedikleri tespit edilir.

Çalışmanın son başlığını oluşturan mekân başlığı da toplumun mekânsal algısını ortaya koymasından önem arz eder. Söz konusu çalışma konusu olan romanlarda; mekânın fiziksel özelliklerin dışında çok daha derin anlamlara sahip olduğu söylenebilir. Tıpkı birey gibi mekân da toplumsal, sosyal ve siyasi gelişmelerden etkilenir. Olumsuz hadiseler ya da ahlaka mugayir davranışlar yalnızca bireyi değil bu deneyimlerin yaşandığı mekânları da olumsuz yönde etkiler. Mekânın toplumsal algısı, burada yaşanan ilişkilerin ya da hadiselerin ahlaki değerler ölçüsünde değerlendirilmesiyle belirlenir. Mekân ve bireyin bu bağlamda doğrudan ilişki içinde olduğu söylenebilir. Fuhşun konu edinildiği *Henüz On Yedi Yaşında* ve *Sefile* romanlarında; genelevler de ahlaka mugayir ilişkilerle özdeşleştirilir ve kötülükle, çirkinlikle bağdaştırılarak tasvire konu olur. İnceleme konusu olan romanlardaki elde edilen verilerle; Beyoğlu'nun genel temayül olarak toplumda olumsuz bir mekânı çağrıştırdığı gözlemlenir. *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*, *Mürebbiye*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* olmak üzere pek çok inceleme konu olan romanda Beyoğlu tasvire konu olur. Toplumun ötekisi olan züppe tipler ile özdeşleştirilerek kurguya taşınan Beyoğlu, sığ eğlence anlayışı, yoz ilişkileri, pahalı mekânları ile olumsuz bir atmosferde dikkatlere sunulur. Tanzimat Devri ile özdeşleştirilen Çamlıca da züppe tipin ve hafif meşrep kadınların uğrak yeri olarak tasvir edilir. *İntibah* ve *Araba Sevdası* romanlarında geniş Çamlıca tasviri yapılır. Tanışma ve flörtleşme mekânı olarak damgalanan Çamlıca, kadın ve erkeğin bir araya geldiği ve tanıştığı bir mekân olarak olumsuz bir bakış açısıyla aktarılır. Tepebaşı, Servet-i Fünun devriyle bağdaştırılır ve bu dönemde kaleme alınan romanların kurgusunda bu mekâna dair önemli veriler sunulur. *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarında bu mekânda dair veriler mevcuttur. Süreç içinde değişen ve dönüşen züppe tipin zevkleri ve sosyalleşme mekânlarının da değiştiği gözlemlenir. Züppe tiplerin uğrak yerleri olan Tepebaşı, sosyalleşme ve eğlenme mekânı olarak kodlanır. Ayrıca lüks bir yaşamın tezahürü sayılan Tepebaşı, züppe tipler için itibar ve sosyal statü vesilesi olarak görülür.

KAYNAKÇA

İNCELENEN ROMANLAR

Ahmet Mithat., (2000). *Müşahadat*, (Haz. Necat Birinci), TDK Yayınları, Ankara.

Ahmet Mithat., (2000). *Bahtiyarlık*, Letaif-i Rivayat (Haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.

- Ahmet Mithat., (2000). *Çingeneler*, Letaif-i Rivayat (Haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.
- Ahmet Mithat., (2000). *Dürdane Hanım*, (Haz. Nuri Sağlam-Kâzım Yetiş-Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.
- Ahmet Mithat., (2000). *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, (Haz. Necat Birinci), TDK Yayınları, Ankara.
- Ahmet Mithat., ((2007). *Henüz 17 Yaşında*, Elips Kitap, Ankara.
- Ahmet Rasim., (2021). *Hamamcı Ülfet*. (Haz. Abdullah Ezik), Can Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Rasim., (2020). *Ahmet Rasim Kitaplığı 1. İlk Sevgi*, (Haz. Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu, Doç Dr. Gülsemin Hazer. Dr. Birol Bulut. Dr. Zafer Özdemir), Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Rasim., (2020). *Ahmet Rasim Kitaplığı 1. Mevl-i Dil*, (Haz. Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu, Doç Dr. Gülsemin Hazer. Dr. Birol Bulut. Dr. Zafer Özdemir), Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Rasim., (2020). *Ahmet Rasim Kitaplığı 1. Nâkâm*, (Haz. Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu, Doç Dr. Gülsemin Hazer. Dr. Birol Bulut. Dr. Zafer Özdemir), Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ahmet İhsan Tokgöz., (2018). *Ülfet*, Gece Akademi, Ankara.
- Fatma Aliye., (2019). *Muhadarat*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Fatma Aliye., (2019). *Refet*, Turkuaz Kitap, İstanbul.
- Fatma Aliye., (2019). *Udi*, Turkuaz Kitap, İstanbul.
- Fatma Fahrünnisa., (2017). *Dilharap*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi., (1970). *Mürebbiye*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi., (2015). *Şık*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi., (2017). *Metres*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi., (2018). *İffet*, (Haz. Enis Tombul), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi.,(2014). *Şıpsıvdi*, (Haz. Kemal Bek) Özgür Yay, İstanbul.
- Nâbizâde Nâzım., (2008). *Zehra*, Akvaryum Yayınevi, İstanbul.
- Nâbizâde Nâzım., (2019). *Karabibik*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Namık Kemal., (2010). *İntibah*, Kitap Zamanı, İstanbul.
- Recaizade Mahmut Ekrem., (2004). *Araba Sevdası*, (Haz. Sabahattin Çağın), Özgür Yayınları, İstanbul.
- Safveti Ziya., (2015). *Salon Köşelerinde*, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul.
- Sami Paşazade Sezai., (2016). *Sergüzeşt*, Özgür Yayınları, İstanbul.

- Şemsettin Sami.,(2019). *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, (Haz. Özlem Nemutlu), İstanbul, Özgür Yay.
- Uşaklıgil, H. Z., (2020). *Aşk-ı Memnu*, (Haz. İbrahim Özen), Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z., (2011). *Mai ve Siyah*, (Haz. Enfel Doğan), Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z., (2016). *Ferdi ve Şürekâsı*, (Haz. Samet Öz). Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z., (2016). *Nemide*, (Haz. Berna Sağıroğlu), Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H.Z., (2006) *Sefile*,Özgür Yayınları, İstanbul.

GENEL KAYNAKÇA

- Acar Savran, G., (2013). *Beden Emek Tarih*, Pusula Yayıncılık, İstanbul.
- Ahmet Mithat, (2001). *Avrupa Âdâb-ı Muâşeretî Yahut Alafranga*, (Haz. İ. Doğan), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aksoy, E. S., (2009). *Peyami Safa'nın Romanlarında Modernleşme ve Mekân*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aktaş, C., (2015). *Şehir Tutulması*, İz Yayınları, İstanbul.
- Aktaş, Ş., (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akyüz, K., (2017). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Alain, B.. (2003). *Etik Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. (Çev. T. Birkay). Metis Yayınları, İstanbul.
- Alpaslan Gökalt, G. G., (2007). "Coğrafyanın ve Arkeolojinin Işığında Nabizade Nazım'ın Krabibik Romanı", *Türkbilig*, (13), ss. 18-50.
- Altınöz, İ., (2020). *TDV İslâm Ansiklopedisi*, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul.
- Alver, K., (2006). *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Ankara.
- Alver, K., (2012). *Kent Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Ankara.
- Alver, K., (2006). "Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi" *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, (16), ss.163-182
- Arboleda-Flôrez, J., (2002). "What causes stigma?", *World Psychiatry Association*, 1(1), ss. 25-26.
- Argunşah, H., (2016), *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles, (1997). *Nikomakhos'a Etik Hoika Nikomakeia*, (Çev. S. Babür), Ayraç Yayınevi, Ankara.

- Arslan, F., (2011). *Boş Zaman Figürleri. Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkisi*, Serhat Kırtasiye Matbaacılık, Malatya.
- Artun, E., (2011). *Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri*, Karahan Yayınları, Adana.
- Aşa, E., (1993), *Fatma Aliye Hanım, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Fikirleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atakan, Ö., (2019). “Osmanlı’Yı İbn-İ Haldun”La Öykülemek: Bahtiyarlık Romanı Üzerine Bir İnceleme”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8(3), ss. 1583-1612.
- Ataker, B., (2012). “Reşat Nuri Güntekin’in Roman Karakterlerinin Okuma Pratikleri”, *Turkish Studies - Language*, 16(2), 561-578.
- Atlı, F., (2017). “Aşk-ı Memnu Roman Kişilerinde Beden-Ruh İlişkisi Anasır-ı Erbaa'dan Freud'a” *Turkish Studies*, 12/15.
- Badinter, E., (1992). *Biri Ötekidir Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişkiler ya da Androjin Devrim* (Çev. Ş. Tekeli), Afa Yayınları, İstanbul.
- Badiou, A., (2003). *Etik Kötülük Kavrayış Üzerine Bir Deneme*, (Çev. T. Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Baker, U., (2012). *Dolaylı Eylem*, (Der. Ege Berensel), Birikim Yayınları, İstanbul.
- Bannerji, H., (2016). *Marx'tan Yeniden Doğmak*, (Çev. C. Eroğul ve S. Özdemir), Yordam Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J., (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. E.Ahora ve I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z., (2005). *Akışkan Hayat*, (Çev. A.E. Pilgir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z., (2010). *Sosyolojik Düşünmek*, (Çev. A. Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z., (2012). *Akışkan Aşk*, (Çev. I. Ergüden), Versus Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z., (2018). *İskarta Hayatlar Modernite ve Safraları* (Çev. O.Yener). Can Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z., (2018). *Parçalanmış Hayat*, (Çev. İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Becker, S. Howard. (2021). *Hariciler (Outsiders)*, (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı), Heretik Basın Yayın, Ankara.
- Belge, M., (1994). *İstanbul Gezi Rehberi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Belge, M., (1998). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F., (1998). *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*. Pencere Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F., (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Beyatlı, Y. K., (2007), *Eğil Dağlar*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.

- Bilge, A. ve am, O., (2010). “Ruhsal Hastalığa Yönelik Damgalama ile Mücadele”, *TAF Preventive Medicine Bulletin*, 9(1), ss. 71-78.
- Bora, A., (2010). *Kadınların Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bos, A. E. R., Pryor, J. B., Reeder, G. D. and Stutterheim, S. E., (2013), “Stigma: advances in Theory and Research”, *Basic and Applied Social Psychology*, 35(1) 1-9.
- Bourdieu, P., (2015). *Ayırım*, (Çev. D. Fırat Şannan ve A. Günce Berkkurt), Heretik Yayınları, Ankara.
- Bourdieu, P., (2015). *Eril Tahakküm*. (Çev. B.Yılmaz), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Bourdieu, P. Ve Loic, W., (2012), *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Breton, D. L. (2018). *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme*. (Çev. O. Türkay), Boğaziçi Üniv. Yayınları, İstanbul.
- Burcu Yılmaz, E., (2000). “Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine Bir Değerlendirme” *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 3/2
- Burcu Yılmaz, E., (2019). *Edebiyat Şehir Hafıza*. Kesit Yayınları, İstanbul.
- Butler, J., & Athanasiou, A. (2017). *Mülksüzleşme*, (Çev. B. Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
- Butler, J., (2014). *Bela Bedenler*. (Çev. C. Çakırlar, Z. Talay), PinhanYayınları, İstanbul.
- Butler, J., (2016). *Kırılğan Hayat*, (Çev. B. Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
- Butler, J., (2020). *Çöz(ül)en Cinsiyet*. (Çev. B. E, Ersoy), MonoKL Yayınları, İstanbul.
- Butler, J., (2021). *Şiddetsizliğin Gücü Etik-Politik Bir Düğüm*. (Çev. B. Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
- Campbell, C., (2020), *Günah Keçisi*. (Çev. G. Kastamonulu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cebeci, D., (2017). *Tanzimat ve Türk Ailesi*, Panama Yayıncılık, Ankara.
- Cengiz, Ö., (2023). “Tanzimat Ve Servet-İ Fünûn Dönemi Romanlarında Gündelik Hayatın Yeniden İnşası”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Ünivesitesi, İzmir.
- Cervantes, M. D., (2010). *Çingene Kızı*. (Çev. A. Özer). Özgür Yayınları, İstanbul.
- Corbin, A., (2011). *Bedenin Tarihi 2 Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş' a*. (Haz. - Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), (Çev, O. Türkan), YKY. İstanbul.
- Corrigan, P. W., (1998). “Series Introduction: Stigma”, *Cognitive and Behavioral Practice*, 5, 199-200.
- Corrigan, P. W., Watson, A. C., Gracia, G., Slopen, N., Rasinski, K. and Hall, L. L., (2005). “Newspaper Stories as Measures of Structural Stigma”, *Psychiatric Services*, 56(5): 551-556.
- Courtine, J. J. (2013). *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim:20. Yüzyıl*, (Haz. A. Corbin – J.J. Courtine, G. Vigarello), (Çev, S. Özen), YKY. İstanbul.

- Çağan, K., (2007). “Osmanlı Modernleşmesinde Bir Sapma Olarak ‘Bihruz Bey Sendromu’”, *Bilgi*, 15/2, ss: 33-58,
- Çağın, S., (2013). “Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kafkasyalı Köleler”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, (8), ss.117-124.
- Çakmakçı, S., (2014). “Gösterişçi Tüketim Bağlamında İki ‘Alafranga Züppe’ Tipi: Bihruz Bey ve Felâtun Bey”, *Turkish Studies*, (9).
- Çayır, K., (2012). *Ayrımcılık-Çok Boyutlu Yaklaşımlar*, “Gruplararası İlişkiler Bağlamında Ayrımcılık”, (Der. K. Çayır, M. Ayan Ceyhan), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Çaylak, M., (2023). “Sosyal Kimlik İnşasında Damgalanmanın Rolü”. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (The Journal of Social and Cultural Studies)*, 9 (18), ss. 1-22
- Çelik, M., (2013). “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mürebbiye ve Şıpsevdi Romanlarında Yanlış Batılılaşma”, *Türkiyat Mecmuası*. 23.
- Çetin, N., (2017). *Türk Romanı Özel Sayısı*, C. I., Hece Yayınları, Ankara.
- Çıkla, S., (2016). *Edebiyat ve Hastalık*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Çoruk, A. Ş., (1995). *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Delikgöz, Ö., (2016). “Osmanlı Tabaasından Türk Milletine: Tanzimat Romanında Etnik Kimlik”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4, 30.
- Demir, Z., (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayınları, İstanbul.
- Demirtaş Madran, H. A., (2012). *Ayrımcılık-Çok Boyutlu Yaklaşımlar*, “Temel Beklenti Etkisi: Kendini Gerçekleştiren Kehanet”, (Der. K. Çayır ve M. Ayan Ceyhan), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Deveci, M., (2013). “Mehmet Harmancı’nın Küçürek Öykülerinde Gündelik Kuşatma Altındaki İnsanın Varoluş Görüngüleri”, *Turkish Studies*, 8/1.
- Devellioğlu, F., (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Dijk, T. A., (2019),. *İdeoloji*, (Çev. A. Demir), Hece Yayınları, Ankara.
- Dino, G., (2008), *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Douzinas, C., (2017), *İnsan Hakları ve İmparatorluk*, (Çev. K. Akbaş ve R. Sağlam), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Dursun, H., (1997), “Damgalama Teorisi ve Suç”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 3-4.
- Düzgün, Ü. A. Özkan, K. (2017). “Toplumsal Şiddet Eylemi Olarak Linç”, *Güvenlik Çalışmaları Dergisi*, 3/19.
- Eagleton, T., (2010), *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev. B. Özkan), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Eagleton, T., (2011), *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Ş. Bezci), İletişim Yayınları, İstanbul.

- Eco, U., (2014). *Düşman Yaratmak ve Rastgele Yazılar*, (Çev. L. Tonguç Basmacı), Doğan Kitap, İstanbul.
- Eco, U., (2019). *Çirkinliğin Tarihi*, (Çev. A. Uysal Ergün), Doğan Kitap, İstanbul.
- Eliuz, Ü., (2022). “Etnik Çadır-Etnik Kimlik: Savaşı Merkeze Alan Türk Romanı Örnekleminde” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 513
- Eliuz, Ü., Seferoğlu, E., (2018). *Tanzimat Dönemi Roman Okumaları*, (Ed. Ülkü Eliuz, Elif Öksüz Güneş ve Gülşah Şişman), Kesit Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ., (2015). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, Ü. (2014). “Tüketim Aynasında “Göz”e Yansıyan Seyirlik Ve Sembolik Kimlikler”, *Sosyoloji Konferansları*, 49, ss. 47-74.
- Ete, M. R. (2022). *Refik Halit Karay’ın Kadınlar Tekkesi Romanında Sıra Dışı Bir Din Adamı Tipolojisi: Şeyh Baki. Ekoller ve Kuramlar Dil Bilimleri*, Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları, Mardin,
- Fanon, F., (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*, (Çev. C. Koytak), Encore Yayınları, İstanbul.
- Fatma Aliye Hanım, (2012). *Nisvan-ı İslam*, (Haz. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul.
- Finn, R. P., (1984). *Türk Romanı İlk Dönem, 1872–1900*, (Çev. T. Uyar). İstanbul, Bilgi Yayınevi.
- Foucault, M., (2006). *Deliliğin Tarihi*, (Çev. M. A. Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara.
- Foucault, M., (2015). *Büyük Kapatılma*, (Çev. I. Ergüden ve F. Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E., (2016). *Sahip Olmak Ya Da Olmak*, (Çev. A. Arıtan), Say Yayınları, İstanbul.
- Gasset, O.Y., (2014). *İnsan ve “Herkes”*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Geçtan, E., (2003). *İnsan Olmak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A., (2019). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Say Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A., (2012). *Sosyoloji*, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Giddings, F. H., (1896). *Principles Of Sociology. An Analysis O F The Phenomena Of Association And O Social Organisation*, Mac Millan, New York.
- Girard, R., (2005). *Günah Keçisi*, (Çev. I. Ergüden), Kanat Kitap, İstanbul.
- Girard, R., (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Metis Yayınları, İstanbul
- Glassner, B. ve Corzine, J. (1978). Can labeling theory be saved. *Symbolic Interaction*, 1(2), 74-89.
- Goffman, E. (2009). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Metis Yayınları, İstanbul.

- Goffman, E. (2020). *Damga*, Heretik Yayınları, Ankara.
- Göçgün, Ö., (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Gökçek, F., (2001). “Letaif-i Rivayat Hakkında”, *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Gökçek, F., (2006). *Osmanlı Kapısında Büyümek*, İletişim Yay, İstanbul.
- Gökçek, F., (2012). “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Yerli Gayrimüslimlerin Alafrangalığı Meselesi”, *Küllerinden Doğan Anka Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Göle, N., (2010). *Modern Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Göregenli, M., (2012). *Ayrımcılık-Çok Boyutlu Yaklaşımlar “Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık”*, (Ed. K. Çayır ve M. A. Ceyhan), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Gruen, A., (2016). *İçimizdeki Yabancı “Nefretin Kökenleri” Yabancı Olana Nefret ve Sonuçları*, (Çev. İ. Igan), Çitilembik Yayınları, İstanbul.
- Güler, A. F., (2018). “İhsan Oktay Anar’ın Galiz Kahraman Adlı Romanında Sosyal Eleştiri”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (20), ss. 96-109.
- Güler, A. F., (2020). “Ömer Seyfettin’in “Beşeriyet ve Köpek” Hikayesinde Medeniyetin Temsili Olarak “Köpek””, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19(3) ss. 713-723.
- Güntekin, R. N., (2017). *Damga*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Gürbilek, N., (1992). *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N., (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Gürbilek, N., (2007). *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbüz, M., (2001). “Fatma Âliye ve Refet Romanı”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (11), ss. 107-114.
- Haghighat, R., (2001). “A unitary Theory of stigmatisation: Pursuit of Self-Interest and Routes to Destigmatisation”, *British Journal of Psychiatry*, (178), ss. 207-215.
- Han, B. C., (2016). *Şiddetin Topolojisi*, (Çev. D. Zaptçioğlu), Metis Yayınları, İstanbul.
- Hardt, M. Ve Negri, A., (2009). *Ortak Zenginlik*, (Çev. E. B. Yıldırım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Hatzenbuehler, M. L. ve Link, B. G. (2014). “Introduction to the Special Issue on Structural Stigma and Health”. *Social Science and Medicine*, 103, 1-6.
- Henderson, G.E., (2016). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*, (Çev. A. M. Çavdar), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Hoffer, E., (2011). *Kesin İnançlılar*, (Çev. E. Günur), Plato Yayınları, İstanbul.

- Huyugüzel, Ö. F. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler)*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Hüküm, M., (2019). *Yerliliğin Sınırlarında Şevket Bulut Hikâyelerinde Yerlilik*, Akçağ Yayınları, İstanbul.
- İnalcık, H. Seyitdanoğlu, M. (2006). *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Jung, C. G., (2016). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, (Çev. İ. H. Yılmaz), Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Kagan, M., (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, (Çev. A. Çalışlar), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Kalın, İ., (2016). *Ben, Öteki ve Ötesi*, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Kandiyoti, D., (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kanter, B., (2021). “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Çirkinlik ve Çirkinliğin Temsil Biçimleri”, *Uluslararası Disiplinler Arası Dil Araştırmaları (DADA) Dergisi*, 3.
- Kanter, B., (2013). *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara*, Okur Akademi Yayınları, İstanbul.
- Kanter, B., (2016). “Yeşil Gece Romanında Kimlik ve İnşa Araçları: Sarık ve Fes”, *Bizim Külliye*, (67), ss. 82-86.
- Kanter, B., (2019) *“Kurmaca Bedenler” Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Kanter, M. F., (2019). *Bir Kültür Romancısı Reşat Nuri Güntekin*. Kesit Yayınları. İstanbul.
- Kanter, M. F., Sevim, G., (2020). “Tanzimat Tiyatrolarında Sömürü Nesnesi Haline Getirilen Kadın: Kölelik/Cariyelik”, *Uluslararası Yunus Emre Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, (1),
- Kaplan M., (2009). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, M., (2010). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kara, Z., (2013). *Toplumla “Yüzleşme” Yüz Nakli Üzerine Fenomenolojik Bir Çözümleme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Karaburgu, O., (2010). “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma Ve İnceleme”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Karakışla, Y. S., (2014). *Osmanlı Hanımları ve Hizmetçi Kadınlar (1869-1927)*, Akıl Fikir Yayınları, İstanbul.
- Karay, R. H., (2021). *Kadınlar Tekkesi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

- Kavaz, İ., (1994). “Varlık Tabakaları İçinde Sanatın Yeri” F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 6/2.
- Kavcar, C., (2016). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.
- Kearney, R., (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak*, (Çev. B. Özkul), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Y. (2005). “Eğil Dağlar”, *İstiklâl Harbi Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kerman, Z., (1986). *Sami Paşazade Sezai*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Kerman, Z., (2008). *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kerman, Z., (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kolukırmık, S., (2007). *Yeryüzünün Yabancıları Çingeneler*. Simurg Kitapçılık, İstanbul.
- Korkmaz, R., Eliuz, Ü., (2020), *Servet-i Fünûn Dönemi Roman Okumaları*, “Arayıştan Çözülüşe Değer Yitiminin Kurgusu: Aşk-ı Memnu Romanında Yapı ve İzlek”, (Ed. Ü. Eliuz, E. Öksüz Güneş ve G. Şişman), Kesit Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, R., (2009). *Yeni Türk Edebiyatı (1839-2000)*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, R., (2016). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Koşumcu, S., (2023). “Türkiye Türkçesi ağızlarında Öteki’yi Etiketleme”, *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları Dergisi*, (6), ss. 134-163.
- Köroğlu, E., (2018). “Kadının İffetli Geçim Sorunsalı: Fatma Aliye’nin Udî’sinde Hayatı, Toplumu ve Cinselliği Yazmak”, *Turkish Studies*, 13(5), ss. 293-306.
- Krısteva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*, (Çev. N. Tural), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Krieger, N. (2012). Methods for the scientific study of discrimination and health: an ecosocial approach. *American Journal of Public Health*, 102, 936-944.
- Kundakçı, F. S., (2015). “Heteroseksizm ve Ötekileştirme Eleştirisi”, *Liberal Düşünce Dergisi*, (71), ss. 65-79.
- Kurnaz, Ş., (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*, Aile Yayınları, Ankara.
- Kutlu, Ş., (1987). *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Romanları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Lee, S., Margaret T. Y., Lee, Markus Y. L. Chiu. and Arthur Kleinman, (2005). “Experience of Social Stigma by People with Schizophrenia in Hong Kong”, *British Journal of Psychiatry*, (186), ss. 153-157.
- Lefebvre, H., (2014). *Mekânın Üretimi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Mahendra, V.S., Gilborn, L., Bharat, S., Mudo, R., Gupta, I., George, B., Samson, L., Daly, C. ve Pulerwitz, J., (2007) “Understanding and Measuring AIDS-related

- Stigma in Health Care Settings: A Developing Country Perspective. *Sahara, Human Sciences Research Council*. 4(2), 616-625.
- Major, B., O'Brien, L.T. (2005). "The Social Psychology of Stigma". *Annual Review of Psychology*, 2005, (56), ss. 393-421.
- Mardin, Ş., (1991), *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marshall, G., (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Martinez, N., (1992). *Çingeneler*. (Çev. Ş. Aktaş). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mbembe, A., (2022), *Brütalizm*, (Çev. P. Burcu Yalım), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Memmi, İ. A., (2009). *Sömürgecinin Portresi, Sömürgeleştirilenin Portresi*. (Çev. Ş. Süer). Versus Kitap, İstanbul.
- Meriç, N., (2000). *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi Âdâb-ı Muâşeret*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Merton, R. K., (1948). "The self-fulfilling prophecy", *Antioch Review*, (8), 193-210.
- Miguel de Cervantes. (2020). *Çingene Kızı*, Notos Kitap: İstanbul.
- Milas, H., (2005). *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, B., (1977). "Alafranga Züppeden Alafranga Haine" İ Birikim, 27, ss:6-17.
- Moran, B., (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mutluay, R., (1970), *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Namlı, T., (2010), "Tanzimat Devri Türk Romanında Sosyal Tenkit", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Namlı, T., (2019). "Tanzimat Romanında Alafranga Züppe Eleştirisi", Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (11). 31,
- Narlı, M., (2002). "Romanda Mekân Zaman Kavramları", *Sosyal Bilimler Dergisi*, ss. 92-106.
- Narlı, M., (2013). *Edebiyat ve Delilik Türk Roman ve Öyküsünde Deliler ve Delilik* Akçağ Yayınları, Ankara
- Narlı, M., (2002). *Araba Sevdaları*, *Türkbilig Dergisi*, (4),
- Okay, O., (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Okay, O., (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Okolo, M., (2007). *African Literature as Political Philosophy*. London: Zed Books
- Onaran, B., (2001). *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası - Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, İletişim Yay, İstanbul.

- Ortaylı, İ.(2002), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Öner H., (2019). “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Bazı Romanlarında Kenar Mahalleler”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 14, ss, 131-143.
- Örs, H. B., (2012). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Öz, M. (2024). “Türk Romanında İdeoloji-Tasvir İlişkisinin Karakter Kurgusuna Etkisi (1920-1970)”, *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Özakın, D., (2018). “Fatma Aliye Hanım’ın Udî Romanında Kadın Özgürleşmesini Sınırları: ‘İffet Dairesinde’ Çalışan Kadınlar ve ‘Ötekiler’”, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 64.
- Özbey, İ. G. (2024). *Türk Romanında Kamusal Algı Deneyim Endişe (1873-1950)*. Sanat Kritik Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, H., (2005). *Salgın Hastalıklardan Ölümler 1914-1918*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Özmen, S. Erdem, R., (2018). “ Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi” *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. (23),1, ss.185-208.
- Özmen, S., (2004). “Hastane Çalışanları Arasında Damgalama (Stigmatizasyon) Olgusu Üzerine Keşifsel Bir Çalışma”, *Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; Sağlık Yönetimi Anabilim Dalı Sağlık Kurumları Yönetimi Programı*.
- Pala, İ., (2004). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O., (2021). *Veba Geceleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2012). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2014). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2015). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parlatır, İ. (2012). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Yargı Yayınevi, Ankara.
- Parlatır, İ. (2019). *Türk Romanında Tipler*, Ekin Basım Yayınevi, Bursa.
- Pryor, J. B., & Reeder, G. D. (2011). HIV-related stigma. In B. Hall, J. Hall, & C. Cockerell (eds.) *HIV/AIDS in the Post-HAART Era: Manifestations, Treatment and Epidemiology* (pp. 790-806). Shelton, Connecticut: PMPH-USA, Ltd..
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Büyük Türkçe Sözlük*. Arkadaş Kitapevi, Ankara.
- Rand, A. (2000). *The Art of Ficti*, A Plume Book, New York.
- Sagaert, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*, (Çev. S. Kenç), Maya Kitap, İstanbul.
- Sağlam, M. H. (2014). “Tartışmalı Bir Eser: Ahmet Mithat Efendi’nin Bahtiyarlık Romanı Üzerine Bir Tahlil Çalışması”, *Uluslararası Türk Dili Edebiyatı ve Tarihi Süreli Yayını*, 9/3 .

- Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık*. (Çev. B. Ülner), Metis Yayınlar, İstanbul.
- Sarup, M. (2014). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. A. Güçlü), Pharmakon Yayınevi, İstanbul.
- Sémelin, J. (2011). *Arındırma ve Yok Etme Katliam ve Soykırımın Siyasi Kullanımları*, (Çev. M. Işık Durmaz), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sevim, K., (2020). “Sosyal Çalışma ve Damga” , Sosyal Çalışma Dergisi, 4 (1), 44-54.
- Seydioğlu, B. (1999). *Erzurum Masalları*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Shayegan, D. (2014). *Yaralı Bilinç*. (Çev. H. Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Simmons, L.A., Yang, N.Y., Wu, Q., Bush, H.M. and Crofford, L.J., (2015). “Public and Personal Depression Stigma in a Rural American Female Sample”, *Archives of Psychiatric Nursing*, 29: 407-412.
- Somersan, S., (2012). *Ayrımcılık-Çok Boyutlu Yaklaşımlar, “Gruplararası İlişkiler Bağlamında Ayrımcılık”, Irkların Olmadığı Bir Dünyada Irkçılık* (Der. K. Çayır, M. Ayan Ceyhan), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Somuncuoğlu Özot, G. (2020). “Bastırılmış Eril Otoritenin İkircikli Bunalımı: Salon Köşelerinde Bir İstibdat Dönemi Anlatısı”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 20
- Sontag, S. (2015). *Metafor Olarak Hastalık - AIDS ve Metaforları* (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Soygür, H. ve Özalp, E., (2005), “Şizofreni ve Damgalanma Sorunu”, *Türkiye Klinikleri J Int Med Sci*, 1(12): 74-80.
- Spıvack, G. C. (2020). *Madun Konuşabilir mi?* (Çev. E. Koyuncu), Dipnot Yayınları, Ankara.
- Subaşı, N. (2003). *Öteki Türkiye’de Din ve Modernleşme*, Vadi Yayınları, İstanbul.
- Şişman, N. (2018). *Emanetten Mülke Kadın Beden Siyaset*, İz Yayıncılık, İstanbul,
- Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Yky, İstanbul.
- Taşçı, H. (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Topçu N, (2019). *Sosyoloji*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Topçu, H. (2021). *Türk Romanında Salgın Hastalıklar. İnsan ve İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*. 8/28.
- Uçman, A. (2014). “Tanzimat’tan Sonra Edebiyat Ve Siyaset: Nâmık Kemal Ve Ziya Paşa Örneği” *Türkiyat Mecmuası*. 24.
- Ulubaşoğlu, M., (2023). Fatma Aliye Hanım’ın “Udi” İsimli Romanı Üzerinden Meşrutiyet Döneminde Kadın Kimliği ve Sanatı. *Folklor Akademisi Dergisi*, (6)1, ss. 232-247.

- Uslu Kaya B. (2021). *Safderun Alafrangadan Kötüciül Entelektüel*, Hece Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H.Z. (2008). *Kırk Yıl*. Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uzunkaya, F. (2020). *Servet-i Fünûn Dönemi Roman Okumaları*, (Ed. . Eliuz, G. Şişman, B. Armağan), Kesit Yayınları, İstanbul.
- Veblen, T.B. (2015). *Aylak Sınıfın Teorisi Kurumların İktisadi İncelemesi*, (Çev. E. Kırmızıaltın- H. Bilir), Heredit Yayıncılık, Ankara.
- Weber, M. (2023). *Din Sosyolojisi*. (Çev. Latif Boyacı), Kapra Yayıncılık, İstanbul.
- William III, F. P., McShane, M. D. (2004). *Criminological Theory*. New Jersey: Prentice Hall.
- Yaprak, M. (2015). “Etiketleme Kuramı Çerçevesinde Çingene Etnisitesinde Kirlilik Ve Sosyal Dışlanmışlık Algısı (İzmir Tepecik Örneği)”, Mardin Artuklu Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mardin.
- Yaran, C. S. (2023). *Kötülük ve Teodise*. Ağbet Yayınları, İstanbul.
- Yardımcı, S. (2018). *Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı*, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, (Der. A. ARTUN), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Zilfi, M.C. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kölelik Ve Kadınlar (1700-1840)*, (Çev. E. Kılıç), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.