

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNDE
KADIN ÜZERİNE BİR İNCELEME

Merve ÖZDEMİR

Danışman
Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN

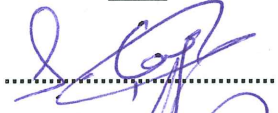
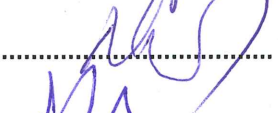
İZMİR – 2020

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı ve Soyadı : MERVE ÖZDEMİR
Öğrenci No : 2017800247
Tez Başlığı : Tanzimat Dönemi Türk Hikâyesinde Kadın Üzerine Bir İnceleme

Savunma Tarihi : 14/07/2020
Danışmanı : Doç.Dr. Sabahattin ÇAĞIN

JÜRİ ÜYELERİ

<u>Ünvanı, Adı, Soyadı</u>	<u>Üniversitesi</u>	<u>İmza</u>
Doç.Dr. Sabahattin ÇAĞIN	- DEÜ Edebiyat Fakültesi	
Doç.Dr. Nurcan ŞEN	- DEÜ Edebiyat Fakültesi	
Dr.Öğr.Üyesi Seçil DUMANTEPE	- İzmir Katip Çelebi Ü. Yeni Türk Edebiyatı	

MERVE ÖZDEMİR tarafından hazırlanmış ve sunulmuş olan bu tez savunmada başarılı bulunarak oy birliği / oy çokluğu () ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Erkan GÖKSU
Müdür V.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Tanzimat Dönemi Türk Hikâyesinde Kadın Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Merve ÖZDEMİR

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Tanzimat Dönemi Türk Hikâyesinde Kadın Üzerine Bir İnceleme

Merve Özdemir

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Tanzimat edebiyatı (1860-1895), Türk edebiyatında Batı etkisinin başlangıcı olarak kabul edilir. Edebiyat alanında birçok ilkin denendiği ve yeniliklerin yapıldığı bu dönemde, hikâye de değişime uğramıştır. Dönemin toplumsal sorunlarına yönelen aydınlar, hikâyelerde toplumsal meseleleri işlemeye başlamışlardır.

Bu çalışmada Tanzimat döneminin temel meselelerinden biri olan kadın konusu ele alınmıştır. Kadının toplumsal alandaki yeri, evlilikteki rolü, kadının cinselliği, Osmanlı toplumda yaygın olan yabancı kadınların gündelik yaşamda ve ailedeki yeri, kölelerin durumu, kadının eğitimi ve feminizmin Osmanlı coğrafyasında ortaya çıkışı çalışmanın temel sorularını oluşturmuştur.

İncelenen eserlerde görülmüştür ki Tanzimat kadını geçmişin izlerini, düşünce yapısını taşıyor olmakla birlikte, bir uyanış yaşamaktadır. Feminizmin önemli soruları dönemin dergileri aracılığıyla sorulmaktadır. Eğitim konusunda atılan ilk adımlar ile kız çocuklarının eğitimi öne çıkarılmıştır. Dönemin yazarları tüm bu meseleleri eserlerinde işleyerek toplumu kalkındırmaya çalışmışlardır. Türk kadınının yeniden doğuşunun dönemin metinlerindeki yansımaları feminizm ve eğitim ekseninde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat dönemi, kadın, hikâye, feminizm, kadın eğitimi.

ABSTRACT
Master's Thesis
An Investigation On Women In The Turkish Story Of Tanzimat Period
Merve ÖZDEMİR

Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
Turkish Language and Literature Program

Tanzimat literature (1860-1895), is considered the beginning of the Western influence in Turkish literature. In this period when many first examples were given and innovations were made in the field of literature, the story also changed. Intellectuals, who focused on the social problems of the period, started to deal with social issues in stories.

In this study, the issue of women, which is one of the main issues of the Tanzimat period, is discussed. The main questions of the study were the place of women in the social sphere, the role of marriage, the sexuality of women, the place of foreign women, common in Ottoman society in daily life and in the family, the status of slaves, the education of women and the emergence of feminism in the Ottoman geography.

It has been seen in the examined works that the Tanzimat woman carries traces of the past, thoughts, but is experiencing awakening. Important questions of feminism are asked through journals of the period. With the first steps in education, the education of girls has been highlighted. The writers of the period tried to develop the society by processing all these issues in their works. The reflections of the rebirth of Turkish women in the texts of the period were evaluated in the axis of feminism and education.

Keywords: Tanzimat period, woman, story, feminism, women education.



TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNDE KADIN ÜZERİNE BİR İNCELEME

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	x
TABLolar LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNDE KADIN

1.1. EVLİLİK	22
1.1.1. Evliliğe Bakış	23
1.1.2. Görücü Usulü Evlilik	29
1.1.3. Eş Seçimi.....	33
1.1.4. Başlık Parası.....	45
1.1.5. Kız Kaçırma	46
1.1.6. Çok Eşlilik.....	47
1.1.7. İlişkilerde Kadına Şiddet.....	49
1.1.8. Aldatma	55
1.1.9. İdeal Evlilikler	59
1.1.10. İdeal Kadınlar	60

1.1.11. Çocuk Gelinler	63
1.2. KADIN, CİNSELLİK VE NAMUS	64
1.2.1. Erk'in Koruduğu Namus	72
1.2.2. Cinselliğe Dair Tasvirler	76
1.2.3. Lezbiyenlik.....	78
1.2.4. Düşmüş Kadınlar	81
1.3. CARİYELER, KALFALAR, BESLEMELER	85
1.3.1. Köleliğin Tarihsel Açılımı	85
1.3.2. İslam'da Kölelik	86
1.3.3. Osmanlı'da Kölelik.....	87
1.3.4. Hürriyet Kavramının Ortaya Çıkışı	88
1.3.5. Cariyeler.....	89
1.3.6. Dadılar/ Kalfalar	101
1.3.7. Beslemeler	103
1.4. YABANCI KADINLAR.....	104
1.4.1. Avrupalı Gayrimüslim Kadınlar.....	105
1.4.2. Farklı Etnik Kökenlere Sahip Kadınlar	112
1.4.3. Alafranga Kadınlar	118
1.5. KADIN ALGISI	118
1.5.1. Toplumun Kadın Algısı	119
1.5.2. Kadının Kadın Algısı	130
1.5.3. Histerik Kadınlar	132
1.5.4. Kız Çocuklarına Bakış	134
1.5.5. Eril Dilde Kadın	137
1.6. FEMİNİZM	139
1.6.1. Cumbadaki Kadın	151
1.6.2. Cumbadan Çıkan Kadın	152
1.6.3. Kadın Erkek Eşit(siz)liği.....	154
1.6.4. Eşitliğin Olduğu Örnekler	158
1.7. EĞİTİM.....	161

1.7.1. Kız Çocuklarının Eğitimi	164
1.7.2. Eğitimli Kadınlar	168
1.7.3. Eğitimsiz Kadınlar	174
SONUÇ	177
KAYNAKÇA	186



KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
Nr.	Numara
S.	Sayı
ss.	Sayfa aralığı
TDK	Türk Dil Kurumu
TDVİA	Türkiye Diyanet Vafı İslam Ansiklopedisi
t.y.	Tarih yok
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğçerleri

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Tanzimat Dönemi Türk Hikâyesinde Kadın Başlığında İncelenen Eserler s. 183



GİRİŞ

Edebiyat, dil aracılığıyla gelişen ve içinde bulunduğu toplumdan ayrılmaz bir bütün olarak, yaşadığı toplumun siyasal, toplumsal süreçlerinden etkilenmiş ve zaman zaman da onları etkilemiş olduğundan bir dönemin edebiyatını kavramak için, dönemin kültürel unsurlarına da dikkat kesilmeyi gerekli kılmıştır. Türk edebiyatının incelenirken ayrıldığı dönemleri İslamiyet Öncesi, İslamiyet Sonrası ve Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı gibi başlıklarla ele alınmasının sebebi de edebiyatın kültürden ve toplumdan ayrı düşmemesindendir.

Tanzimat döneminin tarihsel arka planına bakılacak olursa, 17. yüzyıla uzanmak gerekecektir. 1699'da Karlofça Antlaşması ile gerileme dönemine giren Osmanlı Devleti, ekonomik bozulmalar ve üst üste çıkan isyanlar neticesinde bir arayışa girmiştir. İmparatorluğun kötüye gidişine engel olma amaçlı gelişen bu arayış, dönemin bazı devlet adamları ve aydınlarını, yeniliğin ve teknik gelişmelerin hızla ilerlemekte olduğu Batı'ya yönlendirir. Batı'nın teknik üstünlüğünün kabul edilmesiyle birlikte birçok alanda reform hareketleri başlatılır. Bu reformlar başlangıçta, sürekli isyan çıkaran Yeniçerilerin tehditlerini ortadan kaldırıp orduyu ıslah etmek çerçevesinde başlamıştır. Dolayısıyla ordu merkezli çalışmalardan ilki II. Mahmut'un 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusunu kurmasıyla başlamıştır. Askerî alandaki bu ilk adımla Batılılaşma yolu açılmış olur.

Batı'yla bu dönemde yapılan ilk temaslar 1721'de Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in Paris'e gönderilmesi ve ardından sürekli elçiliklerin açılması, sonrasındaysa birçok öğrencinin yurtdışında çeşitli başkentlere gönderilmesiyle ilerler. Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in bu seyahati doğrultusunda yazdığı "Sefaretname", ondan yaklaşık 200 sene evvel "Seyahatname"sinde Batı'ya ait gözlemlerini aktaran Evliya Çelebi'ninkinden çok farklıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Kanuni'nin şanlı devrinde bir serhat destanıyla giden Evliya Çelebi ile III. Ahmet'in sefiri ve Karlofça ve Pasarofça'nın yenilgilerini yüklenmiş bir devlet memuru olarak giden Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet'in bu bakış

farklılığını, onların eserlerinin satırlarına yansıyan hayranlığının ve ilginin farklılığıyla anlatır (Tanpınar, 2012: 60).

Bu dönemde Tıbbiye ve Harbiye'nin açılması da yine ordu için yapılan devletin modernleşme çabalarından bazılarıdır. Bu çalışmalar III. Selim'in başlattığı ve II. Mahmut'un devam ettirdiği sonra da Abdülmecit ile hız kazanmıştır ve askeri alandan toplumun geneline yayılmaya başlamıştır.

1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı, Batı'ya tamamen dönüşün sembolü olmuştur. Türk edebiyatında İslamiyet etkisi döneminin yok olmaya başlayıp Batı etkisine girilen dönemin başlangıcı kabul edilen bu tarih, aynı zamanda Batılılaşmanın ilk resmi belgesi kabul edilmiştir. Tanzimat Fermanı yapılan yeniliklerin topluma mal olmuş ilk somut adımı olmuştur.

İmparatorluk ve halkın kendisi için bir milat olan Tanzimat Fermanı, adalet, siyaset ve yönetimde yeniliklere ve değişimlere yol açmıştır. Padişahın yetkilerini kısıtlayan, Osmanlı hayatına yeni bir soluk getiren fermanla artık toplum da edebiyat da eskisi gibi olmamıştır. İnsan haklarından, hürriyetten, eşitlikten, köleliğin kaldırılmasından kısacası medenileşmekten söz edilmeye başlanmıştır. Sadece sarayı değil, halkın yaşamını da kökten değiştirmeye başlayan ferman, eskiye ait kurumları yıkmaya ve yerine Batılı olanı yerleştirmeye gelir. “Tanzimat hareketi, her şeyden önce, yüzyıllardır süregelen düzensizliğin, kaosun etkisiyle yenilmiş, yıpranmış, yaşama yönelik güvenini ve girişim gücünü yitirmiş bir topluma yeni ve zinde bir yaşam hamlesi kazandırmayı amaçlıyordu” (Korkmaz, 2004: 23).

Yapılan yenilikler ve sürece uyum sağlama konusunda toplumda bir karmaşa başlamıştır. Hemen herkesin başka bir Batı medeniyeti fikri olduğu gibi, geleneksel yapıyı bozmak istemeyen yeniliklerin önünde büyük bir engel olan kesim de vardır. Niyazi Berkes yenileşmeye engel olan güçlerin birincisi olarak gerici güçleri görür: “... Toplumsal değişmeye karşı sürekli olarak direnen, savaştan gerici güçlerin bulun[duğunu], bu gerici güçler[in] çoğu kez ilerici güçlere üstün geldiğini” söyler ve bunun sebebi açıklar: “... İlerici güçler köksüz, gerici güçler ise toplumun dibine kadar kök salmış durumdadır. Bu kökler, sökülmemiştir; bugüne dek yerinde duruyor” (Berkes, 1975: 24-25).

Yapılan düzenlemeler ve getirilen yenilikler orduyla sınırlı kalmayıp toplumun her alanında kendine yer bulmuştur. İmparatorluğun yaşadığı bu dönüşümü Tanpınar şöyle anlatır: “İmparatorluk, asırlarca içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele hâlinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilan ediyor, onun değerlerini açıkça kabul ediyordu” (Tanpınar, 2012: 137).

Batı’ya ait bu yeni değerlerin kabulü, bir yandan toplumda kaosa ve tepkilere neden olurken bir yandan da hızla yeni bir oluşum meydana getiriyor, Osmanlı toplumunu hızla Avrupaîleştiriyordu. Şerif Mardin, bu süreçte Batı’nın günlük kültürünün etkin bir şekilde imparatorluğa girdiğini; giyimden ev eşyasına, insanların ilişkilerinden, paranın kullanımına dek her şeyin ‘avrupaî’ olmaya başladığını ifade eder (Mardin, 1991: 15).

Osmanlı Devleti, Batılılaşma reçetesini uygularken Fransız İhtilali’nin etkileri de imparatorluk topraklarında iyiden iyiye hissedilmektedir. Özgürlük havasının yankıları kozmopolit Osmanlı İmparatorluğu’nu Islahat Fermanı’nı ilan etmeye götürecektir. Gayrimüslimleri imtiyaz sahibi yapan bu ferman, Osmanlı’da yeni fikir akımlarının doğmasına sebep olacak; Osmanlıcılık, İslamcılık kavramları öne çıkacaktır. Fransız İhtilali’nin yaydığı özgürlük ve bağımsızlık fikri ayrılmalara sebep olduğundan Osmanlıcılık düşüncesi, imparatorluğu parçalanmaktan kurtarmaya, azınlıkları bir arada tutmaya odaklanmıştır. Dönemin aydınları bu akımların sözcüleri olmuş, imparatorluğun devamı için çaba göstermişlerdir.

Modernleşme ve çağdaşlaşmanın hız kazandığı Tanzimat yıllarında, herkesin ortak bir Batı fikri oluşmamış, Batı’nın tekniğini, bilimini anlamak yerine modaya ve taklide yönelmiş bir kesim sebebiyle ‘yanlış Batılılaşma’ kavramı ortaya çıkmıştır. Tanpınar’ın ‘inkıraz’, Taner Timur’un ‘kültür ikileşmesi’ dediği durumu Orhan Okay, iki değer karşı karşıya gelmesi olarak yorumlar: “Türk Batılılaşma hareketleri, görünüşte kültür alanlarında bile pratik ve teknik birtakım yenilikler ihtiva ederse de bu, aslında, mevcut kıymet hükümleriyle Batı’nın bize göre yeni olan değerlerinin karşı karşıya gelmesi demektir” (Okay, 2018: 12).

Bilim ve teknolojiyle değişen yeni dünyaya dâhil olmaya çalışan imparatorluk, üç kıtaya yayılmışken yavaş yavaş gücünü yitirdiğinin farkına varmıştır. Osmanlı

Devleti'nin bu uyanış neticesinde pusulası Batı'ya yönelmiş olan rotayı takip ederken, izlenmesi gereken yöntem ve durulması gereken noktalar konusunda aydınlar arasında fikir ayrılıkları yaşanmıştır. İlyas Doğan bu ayrılığı şu ifadelerle anlatır: “Gelenek ve İslam kültürünün devamından yana olanlar Batılılaşmanın sadece bilim ve teknoloji ile sınırlı tutulması görüşünü taşıyorlardı” (Doğan, 1999: 482).

Öte yandan her alanda Batılılaşmayı savunanlar da vardır. Tanzimat'ın en önemli özelliklerinden olan ‘dualite’ en çok bu noktada öne çıkar. Yüzyıllardır Doğu medeniyetinin bir parçası olarak yaşamış olan Osmanlı İmparatorluğu, yüzünü döndüğü Batı'yı tam anlamıyla kucaklayamadığından, Doğu ile Batı'yı sentezleme fikri ortaya çıkar. Doğu-Batı ikiliğinin bu sentezle üstesinden gelinebileceğine inanan aydınlar, uzun zaman bu ikiliğin üzerinde durmuş, tartışmış ve sınırlarını belirlemeye çalışmışlardır: “Doğu’da mazide kalmış bir altın çağın azameti saklıyken, Batı’dan alınanlarla geçmişin azametine tekrar ulaşmanın yolları aydınlatılabilirdi. On dokuzuncu yüzyıldaki Türk reformizminin esin kaynağı, büyük ölçüde, Osmanlı’nın geçmişteki şanlı günlerine duyulan nostaljiydi” (Evin, 2004: 13).

Batı’nın medeniyeti ve Doğu’nun ruhunu birleştirme hayaliyle hareket eden Tanzimat aydınları, ikili bir düşünce sistemi ve yaşam stiline neden olurlar. Hilmi Ziya Ülken, bunun zorunluluktan kaynaklandığını savunur:

Büyük şehirlerdeki yeni hayat şartlarının bütün toplum kurumlarında az çok değişikliğe sebep olacağı meydandaydı. Eski Türk ailesinin Batılılaşma hareketi önünde ilgisiz kalması ve sarsılmaz bir direniş göstermesi imkânsızdı. Eski aileler, eğer bu harekete karşı koydu ise, Batılılaşmayı zaruri gören yeni kuşaklar bunu alkışlayacaktı. Böylece, eski ‘konak’ ailesi ahlakını savunmak isteyen bir nevi gelenekçi zihniyete karşı, aileyi Batılılaştırmak eğiliminde olan ve ‘yuva’ ailesi ahlakını savunan hürriyetçi bir zihniyet meydana çıktı. (Ülken, 1979: 39)

Sarayın ve halkın Batılılaşması iki başlı bir düşünüş ve hayatı başlattığı gibi geri dönüşü olmayan bir yola girilmesine de neden olmuştur. Eski ile yeni, Doğu ile Batı, gelenekçi ile hürriyetçi artık bir aradadır. Berna Moran bu ikili yaşamı şu cümlelerle anlatır:

...Batılılaşmanın yaygınlaşmasına karşın [Osmanlı Devleti’nin] üst tabakaları da ne tüm Batılı ne tüm Osmanlı idi. (...) Batı ile Doğu’yu bir arada yaşama olgusu, yalnız devlet kurumlarında değil, diğer üstyapı kurumlarında da farklı değer sistemlerini yansıtan bir ikilik yaratmıştı. Artık eski ahlak/yeni ahlak; eski aile tipi/yeni aile tipi; eski terbiye/yeni terbiye gibi ayrımlar yapılabilirdi. Günlük

yaşamda da Avrupa âdetleri, muaşeret, musikisi, mimarisi, zevkleri, çoğu kez, eski ile birlikte yan yana garip bir ikilik içinde sürdürüyorlardı varlıklarını. (Moran, 2012: 23)

Bu dönemde değişimler, yukarıdan aşağıya yayılmaktadır. İstanbul'da yaşam değişir, yeni bir hayat tarzı oluşur. Osmanlı'nın simgesi olan sarığın yerine fes gelirken şalvarın yerini setre pantolon almıştır. Konaklarda Fransız mürebbiyeler çalışmaya başlar. Evler Avrupaî dekorasyonla donanır. Gündelik hayata ait bu değişimleri Tanpınar şöyle anlatır: “Yazın Tarabya’da, Büyükdere’de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeye başladığı Beyoğlu’nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler” (Tanpınar, 2012: 139).

Günlük hayata yansıyan bu değişim rüzgârı kısa sürede kadınlar arasında özellikle moda konusunda kendini hissettirecektir. Bu değişimden etkilenen sadece Müslüman Türk kadınları da değildir. Ahmet Mithat, *Dolaptan Temaşa* hikâyesinde Yahudi kadınlardan şöyle bahseder:

O zaman başlarına kova kadar bir hotoz giyen ve başörtüsü ile ferace gibi bir setri içine sımsıkı bürünen bir Yahudi karısına bir gün gelip de kendisi gibi bolicaların alafranga fistanlar giyerek, şapka takarak saçlarını da tarz-ı gûnagûnda tarayıp izhar edecekleri haber verilse idi Yahudi karısı kıyametin vukuu haber veriliyormuşçasına duçar-ı havf ve hıras olur idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 667)

Yazarın bu açıklamasından anlaşıldığı üzere örf ve âdetlerine sıkı sıkıya bağlı Yahudi kadınlar bile günün modasına ayak uydurmaya başlamıştır. Bu süreç zamanla içselleşerek düşünce yapısına yansıyacak olan Batılılaşmanın görünen tohumları olarak eserlerde yer almıştır.

Devrin aydınlarının ve devlet adamlarının bu dönemde uyguladıkları reformlar, köklü ve planlı olmayıp toplumun ruhuna nüfuz edemeyen bir iyileştirmedir. Bu nedenle de bazı eleştirmenler tarafından taklide dayalı ve yüzeysel bir değişim olarak görülür: “Ali ve Fuat Paşa gibi devlet adamlarının konaklarındaki Avrupalılaşmış yaşam biçiminin öteki kesimlere de sıçramasıyla Batı taklidi yeni bir yaşam tarzı toplumun üst tabakalarında gittikçe yaygınlaştı. Kadınlı erkekli toplantılar, balolar, Boğaz’da mehtap sefaları Tanzimatçıların Batılılaşma anlayışlarının bir parçasıydı” (Moran, 2012: 16).

Tanzimat dönemiyle Osmanlı toplumuna giren Batılılaşma olgusu, bir süre sonra reform hareketinin adı olmaktan çıkarak bir zihniyetin adı olmuştur. Zaman içinde etkisini artıran ikilik, Tanpınar'ın deyimiyle memleketin “ruh bütünlüğünü kır[mıştır]”:

1839'dan sonraki devrin bir hususiliği de memlekette gittikçe kuvvetini artıran bir ikiliği doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kırmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hatta fikir hayatında o zamanlardan kalan 'alafranga' ve 'alaturka' (musikide olduğu gibi), 'eski' ve 'yeni' (zihniyet meselelerinde) tabirleriyle ifade edilen bu ikilik realitesi Tanzimat'ın en büyük fatalitesidir. (Tanpınar, 2012: 144)

Bu durum sosyal hayatta daha yoğun hissedilmiştir:

Yerli manzaranın yanı başında müreffeh birkaç zümreye mahsus ikinci bir hayat yer yer teessüs etmişti. Bununla beraber en garpli yaşayış bile içinden daha çok yerli idi. Bütün bu konaklarda, Ramazanlarda alaturka sofralar çıkıyor, harem devam ediyor, cariye alım satımı oluyor, saray dışarıya kadın çırağ ediyor, yâverin yanı başında haremağası, piyano hocasının yanı başında alaturka saz ve musiki hüküm sürüyordu. (Tanpınar, 2012: 144)

Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimat döneminin birçok faaliyetiyle diriltilmeye çalışılmış, bu çaba siyasal alandan, kamusal alana kadar etki etmiş, bu etki sanata ve sanatçıya da yansımıştır.

Toplumsal ve siyasal alanlarda yaşanan değişim, Osmanlı'nın kültürel yaşamını da derinden etkilemiştir. Bu dönemde kültürel alanda en büyük etki basın dünyasının gelişimiyle yaşanmıştır. 1831'de ilk resmi gazete olan *Takvim-i Vekayi* yayımlanmıştır. Onun hemen ardından 1832'de, etkisi altında kalınan Avrupa'nın eserlerini çevirmek, Fransızca metinleri okuyabilmek amaçlı Tercüme Odası kurulmuştur. Yeni açılan Tıbbiye'de derslerin Fransızca okutuluyor olması, Tercüme Odası'nın yabancı eserleri çevirmesi, Avrupa'ya eğitime giden öğrencilerin geri dönmesi ve gördüklerini uygulamak istemeleri Batı etkisinde bir edebiyatın gelişmesine ortam hazırlamıştır. Gazeteler de, bu yeniliklerin tanıtılmasında etkili bir faktör olur. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma politikasını geniş kitlelere ulaştırabilmek adına toplumun aydın sanatçıları için gazete ve tiyatro en önemli iki kanal görevini görmüştür. Batı'dan öğrenilen rasyonalizm, pozitizm akımları, halka ulaşmaya çalışan aydınların metinlerinin ana felsefesini oluşturmuşlardır. Dönemin ruhunu ve değişimini Mutluay şöyle tasvir eder:

1839-1876 arası birçok atılım umudunun kaynaştığı dönemdir. Gizli dernekler, canlı bir tiyatro sahnesi, çok sayıda gazete, büyük devlet memurluklarında sarayla çekişen güçlü adlar, meşrutiyet ihtimali, sıra bekleyen iyi bir padişah adayı, hatta iç yüzünü pek bilmedikleri şekilde Kırım savaşının zaferi vardır. Dış istikrazlar, aslı

pek ayırt edilemeyen bazı yararlı çalışmalara yol açar; yüksek zümre daha da rahatlar ve bu ekonomik ilişkilerden özel paylar alır. Hayat alafrangalaşır. Avrupa ile fikir ve siyaset ilişkileri sıklaşır. Tanzimat yazarlarının hemen hepsi, bu umutlara tutunarak daha güzel geleceklerin iyimserliğini taşırlar. (Mutluay, 1988: 138)

Yapılan birçok yenilik arasında ilk özel gazetenin çıkması, süreci başka bir seviyeye taşımış olur. 1860'ta İbrahim Şinasi ve Agâh Efendi'nin birlikte çıkardığı *Tercüman-ı Ahvâl*, dönemin en önemli yayın organı hâline gelmesinin yanı sıra, kısa sürede özel gazetelerin önünü açacak, özgürlükçü basını amaçlayan dönemi başlatmış olacaktır. Dolayısıyla özel gazetenin ilk çıktığı 1860 senesi, Tanzimat edebiyatının başlangıcı kabul edilmiştir. Birçok ilklerin yaşandığı gazete sayesinde, Türk edebiyatı Batı'dan gelen yeni edebi türlerle karşılaşmış, yazın dünyasını zenginleştirmiştir. Bu dönemde ilklerin önemli ismi İbrahim Şinasi olmuştur. İlk makaleyi, ilk çeviriyi ve ilk tiyatro eserini Türk edebiyatına kazandırarak edebiyatın yönünü değiştiren İbrahim Şinasi Efendi'dir. *Tercüman-ı Ahvâl*'deki mukaddimesinde gazetenin önemine dikkat çekmiştir:

Mademki bir heyet-i ictimaiyyede yaşayan halk bunca vezâif-i kanuniye ile mükelleftir, elbette ki, kâlen ve kalemen kendi vatanının menâfi'ine dair beyân-ı efkâr etmeği cümle-i hukuk-ı muktesebesinden addeyleyler. Eğer şu müddeaya bir sened-i müsbit aranılacak olsa, maarif kuvvetiyle, zihni açılmış olan millet-i mütemeddeninin yalnız politika gazetelerini göstermek kifayet edebilir. (Şinasi, 1860)

Tanpınar da *Tercüman-ı Ahvâl*'den önceki devri tercümelere yönelik devri olarak yorumlarken ikinci devir olarak ise *Tercüman-ı Ahvâl*'in çıkmaya başladığı 1860 ile *Vatan* yahut *Silistre*'nin oynandığı 1873 arasını işaret eder. Bu dönemde gazetenin gerçek anlamda bir kürsü olduğunu ekler (Tanpınar, 2012: 250).

Bu dönemde gazetenin bir çeşit eğitim aracı olarak okul görevi üstlendiği ortadadır. Tanzimat aydınları, tartışmalara yol açan siyasi ve toplumsal olayları bu mecrada paylaşır, yorumlar ve tartışır. Fransız İhtilali'nin getirdiği hak, hukuk, adalet, özgürlük, eşitlik kavramları gazeteler sayesinde tartışmaya açılabilmiştir.

Şinasi'nin Tasvir-i Efkar'daki 'İnfak-ı Muhtacin', 'İstanbul Sokaklarının Tenvir ve Tathiri' gibi makaleleri, Basiret'te Hayreddin'in bazı iktisadi yazıları ve imzasız olarak yayımlanan medeniyet, vazife, ihtiyaç, tembellik, milli menfaatler, muvazene, necat, halk hatipliği konularındaki makaleler, bu devrede gazetenin, yani halkın ve sokağın, nasıl toplum problemlerine el atmış olduğunu; 'Gülhane hattı' zamanında sırf yukarıdan ve devletten gelen ve yine devletin kurduğu 'Mühendishane',

'Tıbbiye' gibi kurumlarda öğretim ve çeviri yolu ile sınırlı bir çevrede kalan Batıcılık hareketinin topluma girmeye başladığını gösterir. (Ülken, 1979: 39)

Tanzimat döneminde kitlelere ulaşabilen bir diğer araç da daha önce belirtildiği üzere tiyatrodur. 1844'te Hayrullah Efendi'nin yazmış olduğu *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni*, İnci Enginün'ün de ifade ettiği üzere tiyatronun başlangıcı olarak sayılamaz. Bu eser, yayımlanmadığından dönemine ve kendinden sonra gelenlere bir etkisi olmamıştır. İlk telif oyun Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* olup 1860'ta önce *Tercüman-ı Ahvâl*'de çıkmış ve aynı yıl kitap olarak yayımlanmıştır (Enginün, 2013: 653).

İstanbul'a gelen Avrupalı tiyatro gruplarıyla tiyatro eserlerinde artış meydana gelmiş, bunun sonucunda gazetelerin oynanan tiyatrolar hakkında haber vermesi ve metinleri yayımlaması, sanatın bu dalına olan ilgiyi artırmıştır. Karagöz, orta oyunu, köy seyirlik oyunları gibi geleneksel halk tiyatrosunun yanına 1860'tan itibaren Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* oyunuyla Batılı anlamda ilk yazılı tiyatro metni gelmiş olur. Şinasi'den sonra Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi birçok isim tiyatro eseri vermeye başlar. Tanzimat'ta tiyatroyla ilgilenen yazarlar arasında, tiyatronun faydalı bir eğlence olduğu düşüncesiyle tiyatroya en çok önem veren yazarların başında Namık Kemal gelir. Ona göre "Bir milletin kuvve-i nâtıkası edebiyat ise, timsâl-i edebî nâkita-i zî-hayatı da tiyatrodur. Tiyatro, fikrin hayalatına vicdan, vicdanın ulviyetine cân, cânın hissiyatına lisan verir" (Namık Kemal, 1897: 1-69; Tuncer, 2001: 113). Tiyatroda, romanda eski gelenekten kopmak isteyenlerin başında gelen Namık Kemal, devrinin yazarlarına bu yenilikçi tutumda öncü olmuştur. Samipaşazade Sezai yıllar sonra onun için şöyle söyler:

Kemal Bey, eski edebiyata karşı samimi bir surette harb ilan etmişti. Zannederim Avrupa'yı görmüş, gerçekleri görüp tanımış ve bizim edebiyatımızı son derece berbat bulmuştu. Kemal Bey'in bu yenilik harbi; dedelerimizi kötülemekten, dedelerimizi batırmaktan ziyade, içinde bunaldığımız o hareketsizliği yıkmak, Avrupa'daki ilerleme ve gelişmenin bizde de meydana gelmesini şiddetle arzu etmekten ileri geliyordu. (Ünaydın, 1972: 31-32)

Tanzimat döneminde büyük kitlelere ulaşmayı amaçlayan aydınlar, gazetelerde ve tiyatrolarda kullanacakları dili seçerken halkın diline yaklaşmak için sadeleşmek gerektiğine inanarak kullandıkları dili bu amaca hizmet edecek biçimde şekillendirmeye çalıştılar. Bu durum Türkçe sözlük hazırlanması ihtiyacını ortaya çıkarmıştır.

Basın yayın alanı genişledikçe gazete sayıları artarken, toplumda edebî türlere ait ilgi de dolaylı olarak artmıştır. Toplumsal ve siyasal olayları veren gazeteler, sosyal meselelerin tartışıldığı, çeşitli edebi türlere ait eserlerin parçalar halinde yayımlandığı bir eğitim aracı hâline gelmiştir. Dönemin gazete tirajlarındaki artış, küçümsenemeyecek bir ölçüye varınca edebiyat da daha geniş kitlelerin ilgi alanına girmeye başlar:

Gazeteciliğin edebiyatla ilişkisindeki ikinci bir mesele olarak da gazetenin basılan kitaplardan, oynanan tiyatro eserlerinden haber vermek, roman ve tiyatro eserlerini tefrika ederek hatta daha ileri yıllarda şiirlere ve edebiyat bahislerine sayfalar ayırarak edebiyatı halka kolayca ulaştırmış olmasını da unutmamak gerekir. Devrin şartlarında bir kitabın beş yüz adet basıldığı bir memlekette, birdenbire günde en az beş yüz, olağanüstü tirajlarla bazen beş bin adet basılan gazetenin, edebi eserlerin yayılmasına dolaylı olarak bu hizmeti küçümsenmemelidir. Osmanlı gazeteleri bir müddet sonra edebi ilaveler de vermişlerdir. (Okay, 2018: 61)

II. Abdülhamit'in İstibdat dönemiyle birlikte siyasal ve toplumsal meselelere yer veremeyen gazeteler bu dönemde bir çeşit edebiyat gazetesi olarak yayımlamaya devam ederler. Bu dönemde gazete eki olarak çıkan dergiler mevcuttur. Bu dergilerden yayın tarihine göre ilk kadın dergisi *Terakki* gazetesinin eki olarak 1869'da çıkan *Muhadderât*'tır. 1885 itibarıyla gazetelerin görevini dergiler devralır. Böylece edebiyatımızda onlarca derginin yayımlandığı döneme girilmiş olur.

Türk edebiyatına Batı kaynağından gelen bir tür de romandır. Bugün, edebî terim olarak roman, hikâye, uzun hikâye, küçük hikâye gibi birçok isimle ayrılan hikâye ve roman, Tanzimat edebiyatında ayrılmaz yekpare bir tür olarak ilerler. Kayahan Özgül hikâyenin tanımını şöyle verir:

...hikaye' (story, geschichte) kelimesi sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de aslında 'narration' ve 'fiction' özelliği taşıdığı için 'tahkiyeli' diye anılan metinlerin müşterek adı 'hikaye'dir. 'Hikaye' kelimesi, destandan masala, fıkradan menkabeye, romandan tiyatroya, hatta senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar. (Özgül: 2000: 33)

Geleneksel edebiyattan alışık olunan hikâyenin yanında roman oldukça yeni olmasına karşın kısa sürede birbirinin içine geçmiş, edebiyatın duayen isimleri de bu ayrımın üzerinde durmuş olmalarına rağmen durum bir netlik kazanmamıştır.¹ Namık

¹ Tanzimat dönemi sanatçılarının hikâye üzerine görüşleri, yazıları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hilal Aydın, **19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, ss. 53-56.

Kemal, “Mukaddime-i Celal”de *İntibah*’tan hikâye diye söz edecek, Ahmet Mithat Efendi tam olarak bir ad koymadan hikâye ve romanı birbirinden ayırmaya çalışmıştır.² Recaizade Mahmut Ekrem, *Muhsin Bey yahut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi*’nin “Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalaa” başlıklı ön sözünde hikâye ve roman konusundaki görüşlerini verir (Çağın, 2017: 76). Nabizade Nazım da *Karabibik*’in ön sözünde hikâye ve romana dair düşüncelerini paylaşmış, daha sonra Halit Ziya, roman türünün özelliklerini ve tarihini anlattığı önemli eserine *Hikâye* adını vermiştir.³ Dolayısıyla Tanzimat döneminin hikâye ve romanları için bu ayrımı yapmak, keskin sınırlar çizmek çok da mümkün değildir. Nitekim bu dönemin metinleri üzerine olan çalışmalarda da aynı eser farklı araştırmacılar tarafından hikâye veya roman olarak nitelendirilmiş, hâlâ tam anlamıyla bir netlik sağlanamamıştır. Bununla birlikte Batılı anlamda ilk roman Osmanlı kültürüne çeviri yoluyla girmiştir. 1862’de Yusuf Kamil Paşa’nın Fenelon’dan yaptığı *Telemak* çevirisi, Türk edebiyatının ilk çeviri romanıdır:

Telemaque, egemenler ile tebaanın ayrıcalıklarını sıralayarak, eğitimi ve ticareti tartışmaya açarak ve çürüme ile ifratın kötülüklerini gözler önüne sererek, yalnızca Tanzimat sonrası reformculuğun üç büyük temasına (siyasal düzenin tesis edilmesi, iktisadi hastalıklara çare bulunması ve toplumdaki ahlaki çözülmenin eleştirisi) eğilmekte kalmıyor, aynı zamanda, ilk defa bu temaların bir kurmaca eserde etkili biçimde nasıl ele alınabileceğini ortaya koyuyordu. (Evin, 2004: 50)

Daha çok şiir geleneği ile köklenmiş olan geleneksel edebiyat, bir taraftan da masal, halk hikâyesi, destan gibi sözlü ürünlerle veya mesnevi türüyle de varlığını sürdürmüştür. Dolayısıyla roman türü Batı’dan ilk geldiğinde olduğu gibi alınmamış, bu türlerin üzerine inşa edilmiştir. Robert P. Finn de, ilk Türkçe romanların Fransız romanlara öykünmeyle ortaya çıkmış olmasına rağmen Yakındoğu öyküleme geleneğiyle Divan geleneğinin içeriğinden öğeler taşıdığını belirtmiştir (Finn, 2003: 2). Ne tam Doğulu ne tam Batılı olan bu harmanın ilk örnekleri Emin Nihat’ın *Müsameretname*’si ve Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat*’ıdır.

² Ahmet Mithat Efendi’nin konuyla ilgili yazısı için bkz. Ahmet Mithat Efendi, “Hikâye Tasvir ve Tahriri”, *Kırk Anbar*, C. 4, 1290/1873, ss. 107-112.

³ Tanzimat dönemi ve sonrasında hikâyenin tanımlanışı, zaman içinde gelişen farklılıklar hakkında geniş bilgi için bkz. S. Dilek Yalçın-Çelik, “Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar”, *Türkbilgi*, Sayı: 3, 2002, ss. 106-129.

Tanzimat yazarları kendilerini toplumsal kalkınmanın, kurtuluşun yol göstericisi addederler. İmparatorluğa ait sorunların, sosyal aksaklıkların, geri kalmış olmanın sorumluluğunu üzerlerinde hissettiklerinden çözüm önerileri için gazeteyi ve edebiyatı kullanırlar. Kurgusal metinlerindeki ideal tipleri, çeşitli toplumsal aksaklıkların içinde sunarak bir davranış modeli yaratmak isterler. Berna Moran, yazarların ideal tiplerle sundukları uygarlığı Batı modeli hikâye ve romanlarda gördüklerini söylemiştir: “... Bu yazarlarımıza göre eski hikâye türünden romana geçiş, hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkelikten uygarlığa geçiştir. Batı’dan uygarlaşmanın bir gereği olarak aldığımız bu roman türü, daha sonra göreceğimiz gibi, aynı zamanda bizi uygarlığa götürecek araçlardan biri olarak kullanılacaktır” (Moran, 2012: 11).

Tanzimat yazarları bu türü de halkı eğitmek için bir araç olarak görmüşlerdir. Bu nedenle de dönemin hikâye ve romanlarında çoğunlukla didaktik bir üslup ve ahlaki bir anlayış vardır. Batı’dan çevrilen ilk eserin *Telemak* olması, onun faydalı, eğlenceli ve hikmetli bir eser olduğunun düşünülmesindendir. Bu çeviriler Türk edebiyatındaki hikâye ve romanın da nasıl bir kurguya ve üsluba sahip olacağıyla ilgili bilgiler verir.⁴ Kenan Akyüz ise bu eserin dönemin aydın kesimi arasında rağbet görmediğini söyler ve ekler: “Bunun kanıtlarından biri, bu eserdeki özelliklerin hiçbiri ilk Türk romanlarına geçmemiştir” (Akyüz, 2017: 67).

Dönemin roman ve hikâyelerinin yeterince incelenmediğini düşünen Şerif Mardin (1991: 23-78), bu kaynaklardan dönemin sosyolojik yapısına ait değişimlerin izlenebileceğini düşünerek ekler: “... İlk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu toplumsal ve siyasal sorunları inceleyen tezli romanlardır” (Mardin, 1991: 33).

Türkçe Sözlük’te “Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması” (TDK, 1998: 994) anlamına gelen hikâye, günümüzde bir edebiyat terimi olarak “gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü” olsa da ilk ortaya çıkışında net bir ayırım yapılmaksızın “gerek Doğu gerekse Batı kültüründe (...) bağımsız bir edebî tür olarak

⁴ Bakırcıoğlu, 1831’de *Kırmızı ve Siyah*’ın, 1834’te “Goriot Baba’nın, 1835’te “Vadideki Zambak’ın, 1850’de *Madam Bovary*’nin, 1859’da *İki Şehrin Hikâyesi*’nin yazılmış olduğu zamanda Batı romanda altın çağını yaşarken 1862’de *Telemak*’ın çevrildiğini söyleyerek ikinci sınıf eserlerin çevrilmesinin talihsizliğinden bahseder. N. Ziya Bakırcıoğlu, **Başlangıcından Günümüze Türk Romanı**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1983, s. 23-24.

görünmemekte, masal, fabl, menkıbe, kıssa, hatta fıkra ve latife gibi diğer türlerle karışmaktadır” (Yazıcı, 1998: 480) Hikâyenin Türk edebiyatındaki anlamını *Türk Yurdu* dergisinde Ayşenur İslam şöyle açıklar: “Bizde hikâye kelimesinin dayandığı kavram tahkiyedir. Dolayısıyla anlatma esasına bağlı bütün yazı türleri geçmişte bu kelimenin etrafında izah bulmuş olur” (İslam, 1998: 134).

Sözlü kültürün ürünü olan destanlardan sonra yazılı anlamda Türk hikâyesinin başlangıcı *Dede Korkut Hikâyeleri* kabul edilir (Türkmen, 1998: 488). Bilindiği üzere *Dede Korkut*’ta hikâyeden ‘boy’ olarak söz edilmiştir. Halk hikâyelerinin gerçekliği, masal ve efsanelerle gerçek olaylar arasında bir noktada görülür. Dolayısıyla kendine özgü gerçekliğinde var olmuş ve içerisinde destan motiflerinden atasözlerine dek birçok ögeyi barındırır.

Divan edebiyatında ise “İran edebiyatındaki mesnevi nazım şeklinin benimsenmesiyle birlikte özellikle manzum hikâyede önemli bir gelişme görülür” (Kavruk ve Pala, 1998: 491). Bu döneme ait eserler çoğunlukla aşk hikâyeleridir; *Leylâ vü Mecnûn*, *Hüsrev ü Şîrîn*, *Yûsuf u Züleyhâ* vb.

Tanzimat edebiyatında ortaya çıkan modern hikâye üç ana kaynaktan beslenir; Divan edebiyatı, Halk edebiyatı ve son olarak Batı edebiyatı. Divan edebiyatı her ne kadar şiirle öne çıkmış, nazım nesirden üstün görülmüşse de geri planda olarak eski Türk nesri de gelişimine devam etmiş, birçok türde eser verilmiştir. Seyahatname, menakıpname, tefsir, hadis, fıkıh, hikâye gibi nesir türleri arasında en az ilgi hikâyeye gösterilmiş, hafife alınmıştır (Kavruk, 1998: 6). Yine de birçok hikâye örneği günümüze ulaşabilmiştir. Mustafa Nihat Özön, klasik dönemdeki Türk hikâyesini beşe ayırarak inceler:

- 1) *Klasik Edebiyatımızın Manzum Hikâyeleri*
- 2) *Klasik Edebiyatımızın Mensur Hikâyeleri*
- 3) *Halk Arasında Yazılışından Okunan Hikâyeler*
- 4) *Halk Arasında Ağızdan Ağıza Aktarılan Hikâyeler*
- 5) *Zümrelerin Kendi Amaçlarına Uygun Şekle Koydukları Hikâyeler* (Özön, 1985: 39-40)

Klasik dönemin hikâyelerinin izlerini Tanzimat hikâyelerinde görmek mümkündür. “Klasik hikâyede, olaylar muhayyel, vaka olağanüstü, rastlantılar ve abartı vardır” (Çeçen ve Güngör, 2017: 176). Kültür ve edebiyat devamlılık gerektirdiğinden moderne geçiş bir anda olmayacak, yavaş yavaş gerçekleşen klasik hikâyeden kopuş da

uzun zaman modernin içinde yaşayacaktır. Tanzimat edebiyatı her ne kadar 1860 tarihi ile başlatılıyorsa da eski edebiyat geleneğinden bir anda kopulmadığı, yenileşme sürecinin de yavaş yavaş geliştiği bilinen bir gerçektir. Tanzimat dönemindeki farklı açılardan birçok ilki barındıran metinlerinin öncesinde, geleneksel ile modern edebiyatı birbirine bağlayan bazı geçiş dönemi eserleri vardır.

Geçiş döneminin bilinen eserlerinden biri Ali Aziz Efendi'nin (1749-1798) yazdığı *Muhayyelat*'tır ki klasik hikâye geleneğinin izlerini taşıyıp aydınlar ve halk arasında yaygın olarak okunmuş, dolayısıyla kendinden sonraki döneme iz bırakmış önemli bir eserdir (Çağın, 2017: 23). Eserin Tanzimat yazarları tarafından bilindiğinin bir belirtisi de kendi eserlerinde *Muhayyelat*'tan bahsetmeleri olmuştur. *Binbir Gece Masalları* tekniğiyle iç içe geçmiş hikâyelerle yazılan *Muhayyelat* hayal adı verilen toplamda üç bölümden meydana gelmiştir.⁵ Gerçeklik duygusundan uzak, masalsı unsurlar barındırmaktadır. Eserin oldukça geniş bir zaman dilimine yayılmış olması zamandaki gerçeklik algısını kırdığından onu modernlerden uzaklaştırır.

Tanzimat'a doğru yaklaşırken Âli Bey tarafından yazılmış *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* (1851-1852) bir diğer geçiş eseri olarak karşımıza çıkar. Hikâye zengin bir efendinin oğlu olan Süleyman (ki genç yaşta babasını kaybettiğinden Tanzimat'ın babasız⁶ erkek kahramanlarına benzer⁷) ile ona âşık olan Hançerli Hanım ve Süleyman'ın âşık olduğu Hançerli Hanım'ın cariyesi Kamer arasında geçmektedir. Tanzimat hikâyelerinin mekânlarından biri olan Boğaz'daki yalıda oturan Hançerli Hanım, Süleyman ile birlikte olur ancak bir gün onu Kamer'i öperken yakalar ve Kamer'e işkenceler çektirmeye başlar. Süleyman, Kamer'i kurtarır ancak bu kez Hançerli Hanım ikisine de kinlenerek intikam almaya karar verir. Bir gün Büyükada'da içkili bir eğlencede Süleyman'ı sarhoş eder ve hançerini Süleyman'ın göğsüne saplayarak onu denize attırır. Bu sırada kayıkla geçen Tıflî Efendi olanlara şahit olur ve Süleyman'ı kurtararak olanları IV. Murat'a anlatır. Padişah, Hançerli Hanım'ı

⁵ *Muhayyelat* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Recep Duymaz, **Muhayyelat Üzerine Bir İnceleme**, Arma Yayınları, İstanbul, 1999.

⁶ Tanzimat döneminin babasız karakterleriyle hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Jale Parla, **Babalar ve Oğullar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

⁷ *Hançerli Hanım* ile *İntibah* romanı arasındaki benzerlikler için bkz. Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

cezalandırmaya karar verir ancak Kamer ve Süleyman affedilmesini sağlayarak Hançerli Hanım'ı kurtarırlar.

Pertev Naili Boratav, halk hikâyelerinin modern hikâyenin oluşumunda önemli etkilerinin olduğunu savunur. “Özellikle bu gelenek içerisinde yer alan meddah hikâyesi Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerinde üslûp bakımından bir devamlılık kazanmıştır” (Demir, 2006: 101). Halk hikâyelerinin Tanzimat yazarlarını etkilemesi, bir yönden de Tanzimat yazarlarının mecburiyeti olmuştur denebilir. Berna Moran (2012: 45-46), Tanzimat'ta ilk roman ve hikâye yazarlarının Batı'daki gibi bir sosyal ortamda kadın ve erkeği birlikte veremediğinden, aşk serüvenleri veya romantik ilişkiler kurulamayacağından yazarlarımızın, iyi bildikleri eski halk hikâyesinin motiflerinden bilinçli veya bilinçsiz yararlanmış olduklarından söz eder.

Klasik Doğu hikâyesi ile modern hikâye arasındaki en önemli fark gerçeklikle olan ilişkide ortaya çıkmıştır. Doğu'nun maneviyatı ve Batı'nın maddeciliği üzerine kurulan bu karşıtlığı Tanpınar, şu cümlelerle ifade etmiştir:

Şark hikâyesi daima başlangıcı olan masalda, onun başlıca şartları olan gayrı muayyen zamanda ve müphem mekânda macerasını anlatır, kaçışını temin eder veya hikmet dersini verir. (...) Kaderin kendisine terk ettiği insan talihinin üzerinde hiç durmadan şaşırtıcı ile dolu örgüsünü yapar. Garpta ise hikâye ve romanlar, daha evvel destanda sanatkarların dikkatinin önünde tuttuğu şey daima insan ve hayatın kendisidir. Şark hikâyesi bu dikkatin çok berisinde kendi kaçış âlemini kurmakla kalır. (Tanpınar, 2020: 28)

Geçiş örneklerinden sonra Tanzimat'ın ilk hikâye ve roman örnekleri verilmeye başlanır. 1873'te Basiret gazetesinde yayımlanmaya başlayan *Müsameretname*, çerçeve hikâye tekniğiyle yazılmıştır. Sabahattin Çağın bu tekniğin Arap edebiyatındaki orijinal adı *Elf Leyle ve'l-leyle* olan *Binbir Gece Masalları*'ndaki model olduğunu, çeşitli milletleri etkilediğini, *Canterbury Hikâyeleri* ve *Decameron*'un da bu teknikle yazıldığını ve Türk edebiyatı'ndaki ilk örneğinin *Müsameretname* olduğunu ifade etmiştir (Çağın, 2003: 10- 11). Eserde tam anlamıyla genel bir çerçeve hikâye olmasa da bir arkadaş topluluğunda sırayla hikâyelerin anlatıldığına dair bir kurgu oluşturulmuş ve sırası gelen hikâyesine başlamadan önce birkaç cümleyle bu duruma uygun cümleler kurmuştur. Modern hikâyeye adım atılan bu örnekte, artık masalsı, fantastik öğeler bulunmaz. *Müsameretname*, gerçekçiliğe yüzünü dönmüş bir üslup içerir.

Bilindiği üzere hikâye gündelik yaşamın ve sıradan insanın kesitlerini sunan bir türdür. Ancak Tanzimat dönemindeki ilk hikâyeler Samipaşazade Sezai'ye⁸ gelinceye dek sıradan olanın içine tam anlamıyla giremez. *Küçük Şeyler*, “onu takip eden hikâyeciler üzerinde yönlendirici olduğu gibi türün romanla arasındaki temel farklılıkların belirginleşmesinde de etkili olmuştur” (Daşcıoğlu ve Koç, 2009: 803). Küçük insanın, sıradan dünyasının içindeki ‘an’ı okuyabilmek için *Küçük Şeyler* beklenektir. Bu süreçte Ahmet Mithat ve Emin Nihat geleneksel hikâyeye daha yakın kalacak, modern öykünün kurucusu olarak kabul edilen Samipaşazade Sezai (Kahraman, 1998: 495) ve Nabizade Nazım ise onlara nazaran modern, çağdaş öyküye daha çok yaklaşmış isimler olarak yerlerini alacaklardır. Nitekim Selim İleri de, Samipaşazade Sezai'nin “Pandomima” adlı eserini övdükten sonra Nabizade Nazım'ı “çağcıl bir öyküyü en çok kavramış kişi” olarak nitelendirecek, onu “döneminin ötesinde, dünyanın genel gidişiyle özdeşlik kuran bir öykü anlayışını” (İleri, 1975: 4) benimsediğini belirtecektir.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyede öne çıkmasının sebeplerinden biri de sıradan insanın anlatısının realist tutuma daha yakın olmasıdır. Suut Kemal Yetkin, “Niçin Roman Değil de Hikâye?” adlı yazısında hayatın küçük olaylardan ve çabalardan oluştuğunu, günleri böyle bir sıradanlık ve yaşanmış küçük gerçekliklerin topluluğu olarak gören yazarların, daha iyi bir çerçeve oluşturabildiği için hikâyeyi benimsediklerini söyler (Yetkin, 1972: 110). Dolayısıyla hayatın küçük gerçeklerine yönelmek ve böylece hikâyeyi seçmek, Samipaşazade Sezai'yi realizme yaklaştıran unsurlardan biri olmuştur.

Tanzimat ile birlikte kurgusal metnin belkemiğini oluşturan çatışma modeli de değişir. İnsanla insanın veya insanla doğanın/doğaüstü varlıkların çatıştığı anlatılardan insan ve toplumun çatıştığı kurgulara geçilmiştir. Bu çatışma modeli daha çok evlilik, görücü usulü gibi temalarda kullanılmıştır. Zorla evlendirilen genç, ebeveynle çatışır. Bazen bir kadın, mahalle baskısını yaratan toplumla çatışır. Cariye, içten içe köleliğin yaşatıldığı toplumla çatışır. Bu çatışmalar daha sonra Samipaşazade Sezai, Ahmet Rasim

⁸ Samipaşazade Sezai hakkında geniş bilgi için bkz. Zeynep Kerman, **Sami Paşazade Sezai**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.

gibi bazı yazarlarda iç çatışmaya dönecek ve psikolojik tahlil denemelerini beraberinde getirecektir.

Çatışmaları oluşturan temalardan, kadına dolayısıyla topluma ait sorunların başında görücü usulü evlilik gelmiştir. Evliliğe dair hemen her nokta kadının görünür olmadığı toplumlarda olduğu gibi Osmanlı'da da mesele olmuş, eserlerde sık sık bu temaya yer verilerek, sanatçılar tarafından bu durum eleştirilmiştir. Görücü usulü evliliğin aksaklıklarının anlatıldığı ilk eserlerden olan *Şair Evlenmesi*, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, *Müsameretname*'deki ve *Letaif-i Rivayat*'taki bazı hikâyeler görücü usulü evlilik temasını işlemiştir. Samipaşazade Sezai, ağırlıklı olarak kölelik problemi ve cariyelerin yaşadığı sıkıntılar ekseninde yazarken, Ahmet Rasim, evlilik, aldatma meselelerine ağırlık verecek, Nabizade Nazım, psikolojik tahlil denemeleriyle anı benzeri hikâyeler kaleme alırken, Ahmet Mithat Efendi devrin hemen her konusuna değinerek, okurlara oldukça kapsamlı bir külliyat bırakacaktır. Çok eşlilik, aldatma, boşanma, düşmüş kadınlar, Avrupaî yaşam, feminizm ya da yeni icat olan bisiklet onun *Letaif-i Rivayat*'ındaki sayısız konusundan birkaçını oluşturur. Tıpkı romanlarında olduğu gibi hikâyelerini de eğitim amacıyla kurgulayan yazarın eserlerinde, her sayfada öğrenilmeyi veya ders çıkarılmayı bekleyen bir mesele vardır.

Eğitim amacı, Tanzimat yazarlarının bir yandan devrin aydını diğer yandan gazeteci olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de dönemin edebi eserleri estetik kaygının önüne çoğunlukla eğitimi koymuşlardır. Toplumu aydınlatmayı hedef seçmiş yazarlar, halkı kendi öğrencileri gibi görmüşlerdir. Moran, Tanzimatçıların amaçlarını şöyle açıklar:

Demek oluyor ki bizde romanı başlatanlar iki yoldan 'terakki'ye hizmet etmiş oluyorlardı. Birincisi, edebiyatta ilerlemiş Avrupalıların geliştirdiği ve uygar insanlara yakışır bir anlatı türünü Türkiye'ye getirmek ve tanıtmak suretiyle. Yani edebiyatta Batılılaşmamıza yardım ederek. İkincisi gazete gibi romanı da eğitim amacıyla kullanarak yine 'terakki'ye (terakkiden anladıkları şey başka olsa da) yardımcı olmakla. (Moran, 2012: 20)

Yazarların eserlerine ekledikleri ideal tipler, ahlaki telkinler, ideali, güzeli, doğruyu öğretmeye çalışan tutumları, onların “ideal düzen” arayışından kaynaklanmıştır. Boğucu bir siyasi çöküş içinde refaha ulaşmaya çalışan aydın yazarlar, gazete ve edebiyat aracılığıyla kendi ideallerini okurla buluşturmayı amaçlamışlardır. Tanzimat

yazarlarının bu ahlakçı, idealist öğretmen kimliklerini Taner Kütükçü babalık vazifesi olarak açıklar: “Tanzimat aydını, her şeyden önce ‘otoriter’ ve ‘yönlendirici’dir. Modernite projesinin bizzat yürütücüsü durumunda olduğundan, yeni değerleri özümsemeyi ve bunları halka taşımayı birincil vazifesi olarak görür. Yapıtlarıyla toplumun değerlerini yönlendirmeye, tıpkı bir baba gibi, ona ‘doğruyu’ göstermeye çalışır” (Kütükçü, 2004: 36).

Babalık görevinin nedenine ilişkin Jale Parla, toplumun babasız kalmasının etkisi olduğunu ifade eder:

Yenileşme hareketinin temelini Doğu’nun ahlaki ve kültürel boyutlarıyla Doğu’nun dünya görüşü oluşturmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde, yazardır. Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmakta devam ediyorsa, yazara babalık görevi düşer. (Parla, 2009: 19)

Geleneksel hikâye etkisi, yazarların karakterlerle bağ kurması ve olaylara müdahale etmesi noktalarında da kendini göstermiştir. Daha çok realist bir üslup kullanmak isteyen yazarlar, çoğunlukla romantizmin içine çekilirler. Öte yandan Samipaşazade Sezai, romantizm etkisindeki yazından realizme geçişte bir köprü olacak, kendinden sonra gelen Servet-i Fünun yazarlarından özellikle Halit Ziya’yı⁹ etkileyecektir.

Batılılaşma, özgürlük, eşitlik, eğitim meselelerinde açılımların gerçekleşmiş olduğu Tanzimat döneminde, roman ve hikâye türünün ilk örnekleri verilmeye başlayınca, kadın hem birey olarak sosyal hayattaki konumu hem de metinlerdeki kurgusal yapısıyla önemli bir yere sahip olur. Batı’ya yönelen Tanzimat aydınları, toplumda birlikte yaşadıkları ve uzun zamandır geri planda kalan kadına, modern dünya gözüyle bakmak, kadının toplumdaki konumunu ele almak ihtiyacı hissetmişlerdir. Osmanlı’nın toplumsal yaşamını oldukça derinden etkileyen Batı, dönemin aydınlarına imparatorluğun gerileme sebeplerini aratıp Batı’nın nasıl bunca ilerlemiş olduğunu sorgulatırken onları kadın olgusuna ulaştırmıştır. Kadının toplumdaki konumu, ötekileştirilmesi, eğitimsizliği ve daha birçok sorunu, Tanzimat aydınlarını kolları

⁹ Realizm Türk edebiyatında asıl varlığını Servet-i Fünun döneminde ve özellikle Halit Ziya ile bulacaktır. Onun realizme verdiği önemi ayrıntılı olarak incelemek için bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, **Hikâye**, (Haz. Fazıl Gökçek), Özgür Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 87-113.

sıvamaya itmiştir. Bu noktada gelenekselcilerle en çok karşı karşıya geldikleri ve köklerine ait olanları en çok sorguladıkları alan din meselesi olur. İslamiyet'in yapılacak toplumsal reformlara ne kadar hazırlıklı olduğu, modernizme nasıl entegre edilebileceği meseleleri dönemin aydınlarının zihninde birçok ikilem doğurmuştur:

Bu dönemde, Doğu-Batı ikilemi, uygarlığın maddi ve manevi tanımlarının ayrışması çerçevesinde biçimlenmeye başlar. Bu dönem düşünürleri için sorun, İslam'ın hangi açılardan bu reformlara destek sağlayabileceğini, hangi açılardan ters düşeceğini belirlemek ve bu reformlarla ortak yönlerini ortaya koyabilmektir. Yanıt aranılan soru, Batı ve Doğu arasında bir ortak nokta olup olmayacağıydı. (Göle, 2019: 52)

Uzun zaman kadın üzerine olan tartışmalar bu eksende sürmüştü, Batıcıların görüşüyle kadının eğitimi ve özgürlüğü devletin ilerlemesi, çağdaşlaşması için bir şart olarak görülürken, gelenekselciler için ahlaki değerlerin korunabilmesi, İslam'a uygunluk şartı söz konusu olmuştur. İdeolojilerden bağımsız olarak değerlendirilemeyen kadın olgusu da ataerkil yapı içerisinde 'baba'nın ve 'koca'nın kimliği üzerinden değerlendirilmiştir. Çünkü "Osmanlı toplumunda baba (peder), eski düzenin belli başlı özelliklerini temsil etmekteydi: hiyerarşi, değişmezlik ve mutlak hâkimiyet" (Kandiyoti, 2015: 231).

Doğu'nun muhafazakârlık, Batı'nın serbestlik olarak görüldüğü ataerkil Osmanlı toplumunda, kadını bir sentez noktasına ulaştırmaya çalışan aydınlar, toplumun mahremi kabul edilen kadın meselesinde çok eşlilik, örtünme, namus gibi hassas konuları gündeme getirmiş ve toplumda keskin ayrımlara sebep olmuşlardır. Bu ayrımın iki ucunda ahlakçılık ve modernlik olgularını benimseyen Batıcılar ve muhafazakârlar yer almıştır. Geleneksel olana zarar vermeden, İslami ve manevi değerleri zedelemekten yenilikleri benimsemeye çalışmak dönemin aydın kimlikleri için zorlu bir yolculuk meydana getirmiştir. Göle, Batıcılar için cinsiyet eşitliği ve kadının özgürleşmesinin yolculuğu olan bu durumu İslamcıların ahlaki bir çözümme ve manevi değerlerden kopma olarak gördüğünü belirtir (Göle, 2019: 52).

Kadının bir birey olarak var olamadığı kamusal alanda çok eşlilik ve boşanmanın erkeğin keyfi olarak gerçekleştirebileceği bir olgu olması, hukuki alandaki eşitsizlikler, cariyelik meselesi kadının toplumda ikinci sınıf durumuna düşürüldüğü alanlardır. Kısa bir süre öncesine kadar Batı'daki hemcinslerinin de durumu oldukça benzerken, orada

eşitlik için başlamış olan mücadeleden sonra bir süre, Osmanlı topraklarındaki kadın bu konumda daha yalnız kalmıştır. Bu noktada bazı araştırmacılar İslamiyet’i kadının ilerlemesinin önündeki en büyük engel olarak görmüşler, teokratik devletin kadının gelişmesine izin vermediğini söylemişlerdir. Oysa Hz. Muhammed’in etrafındaki kadınların önemli görevlere getirildikleri, düşüncelerine değer verildiği bilinmektedir. Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi de İslamiyet’in ilerlemeye engel olmadığını ifade etmişlerdir. Aşırı tutucu veya taklitçi olmadan modernleşmenin kadına vereceği yeni hakları ve özgürlüğü dolayısıyla gelişimi savunmuşlar, imparatorluğun kalkınmasının da bu yolda olacağını düşünmüşlerdir.

Kadını bir güzellik ve aşk objesi olarak gören Rezaizade Mahmut Ekrem, hikâyelerinde kadını somut dünyaya taşıyarak geçmişte var olan erişilmezliği kıracaktır. Kadının sanatçıya verdiği ilhamı dile getiren yazar şunları söyler: “Kadınlar umde-i sanayi’ ve bedayi’dir: Bir şair-i tabiat-perestin en dil-pezir şiiri bir kadının tarif-i hâl ü sanına dairdir” (Parlatır, 2006: 296). Bu açıklamayla kadının yalnızca dış görünüşüne değil ruhuna vurgu yapar.

Geleneksel Osmanlı edebiyatında hayalî, soyut ve erişilmez olarak çizilmiş olan kadın figürü, yüzyıllarca bir klişe içinde dönüp durmuştur. Gerçek kimliğiyle değil yer yer cinsiyetsizleşmiş bir varlık olarak yer almıştır kadın:

...İslamî devrenin yüksek zümre edebiyatında, kadının gerçek hüviyetiyle ele alınmadığı da bir gerçektir. Klasik şiirimizde insanın ve dolayısıyla kadının fizik özellikleri gibi, duygu ve düşünce dünyası da mazmunlar, mecazlar arkasına gizlenmiş durumdadır. İslamî devrede, haremde, kafes arkasında bulunan kadın, gazel, şarkı ve mesnevilerde erişilmez bir varlık olarak tasvir edilmiştir. (Has-Er, 2000: 1)

Tanzimat edebiyatı, Türk edebiyatında uzun zamandır alışlagelmiş olan bu soyut resmi rafa kaldırmıştır. Kadını erişilebilir kılmaya, sosyal hayatta yeri olan bir varlık hâline getirmeye çalışmıştır. Ancak toplumsal alanda yeri olmayan kadını hikâyelerde toplumun içinde, sosyal hayatın içinde vermekte zorlanan yazarlar belirli bazı motiflere başvurmuşlardır. Cevdet Kudret bu motifleri şu şekilde sınıflar:

Memlekette kaç-göç olduğu için, bu devrin hikâye ve romanlarında kadın-erkek ilişkileri, çoklukla, birbirlerini görme olanağı bulunan yakın akraba arasında (Mehmet Murat: Turfanda mı, Yoksa Turfa mı?), cariyelerle evin erkekleri arasında (Ahmet Mithat: Esaret; Namık Kemal; İntibah; Samipaşazade Sezai: Sergüzeşt; Nabizade Nazım: Zehra), hasta kadınlarla doktorlar arasında (Ahmet Mithat:

Yeryüzünde Bir Melek), Hristiyan kadınlarla Türk erkekleri arasında (Emin Nihat: *Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti*; Ahmet Mithat: *Müşahedat*) geçirilmiştir; bunlar dışında, daha ilkokulda başlayarak -Leyla ve Mecnun'da olduğu gibi- sürüp giden sevmeye (Emin Nihat: *Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti*; Şemsettin Sami: *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*), cumbanın seyrek kafesi arasında görüp âşık olma (Şemsettin Sami: *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*), sokakta, Kağıthane, Çamlıca, vb. gibi gezme yerlerinde görüp vurulma (Ahmet Mithat: *Vâh*; Emin Nihat: *Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti*; Namık Kemal: *İntibah*) yollarıyla kurulmuş ilişkiler de vardır. (Kudret, 1971: 24-25)

Tanzimat sanatçıları, eserlere kadınla birlikte kadının problemlerini de taşımış, metinlerin vazgeçilmez bir parçası olmasını sağlamıştır. Böylelikle dönemin eserleri sosyolojik süreci kavramak için de elverişli kaynaklara dönüşmüş, disiplinlerarası çalışmalara sayfalarını açmışlardır. Dönemin sanatçılarının aynı zamanda kaleimde çalışan, devletin siyasi ve toplumsal alanlarında hizmet veren, aydın kimliğini üstlenmiş kimseler olduğu da düşünülürse, eserlerinde bu unsurlara yer verilmesinin kaçınılmaz olacağı da bir gerçektir.

Edebiyat sahasındaki feminist eleştiri kuramı doğrultusunda yapılan kadın çalışmalarının ataerkil düzende hor görülen kadını ortaya çıkarma emeği zamanla kadın söylemi meselesine yoğunlaşmıştır. Moran, 1960'larda başlayan feminist eleştirinin ilerleyişini anlatırken erkek yazarların yarattığı klişe kadın tipleri üzerinde durur. "Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar bu konu üzerinde uzunca durur ve 'evdeki melek' ile 'canavar' adını verdikleri bu klişe uç tiplerin özelliklerini, kaynaklarını gösterirler" (Moran, 2018: 252). Erkeğin kafasındaki ideal kadın, erdemli, namuslu ve uysal yapısıyla evdeki melektir. Bu tanımda kadının evde resmedildiğini görürüz. Çünkü ataerkil düzende kadının evde olması onun namusu ve masumiyetidir. Öte yandan canavar ya da Moran'ın deyimiyle 'Ölümcül Kadın', erkekleri ürküten, kabullenmeyen, bağımsız ve dışarıda olan kadındır. Tanzimat eserlerinin çoğu kadının bu ikiliğini vermiştir: 'Femme-fatale'ler ve ideal melekler. Dönemin romanları bu çatışmayı hemen her eserde göstermişken hikâyelerde nadiren iki tip bir aradadır. Bunlardan biri Recaizade Mahmut Ekrem'in "Saime" hikâyesinde uysal ve masum Saime iken, diğeri hikâyenin asi kızı Binnaz'dır. Ahmet Rasim'in *Mehalik-i Hayat* isimli hikâyesinde kocasının kıskançlıklarına sessizce göğüs geren ve namusu için yaşayan Sadiye'nin karşısına yazar, karakterleri felakete sürükleyen 'canavar' Arife'yi çıkarır. Nabizade

Nazım'ın *Zavallı Kız* hikâyesinde evdeki ideal melek Hesna'nın karşısında İhsan'ı ayartan S... vardır. Öte yandan Ahmet Mithat Efendi *Ana-Kız* hikâyesindeki iyilik timsali melek anne ile hiç de onun gibi olmayan bağımsızlığına düşkün ve yazarın da tasvip etmediği Madam Landre ikilisi dışında hikâyelerinde bu zıt kadın tiplerini bir arada vermemiştir.

Geleneksel ile modernin arasında kalınan Tanzimat döneminde, kadın konusu hem aydınların hem de edebiyatçıların en çok dikkat kesildiği meselelerden biri olmuş, radikal kırılmaların yaşandığı ve hem bireysel hem de toplumsal anlamda 'mücadele' verildiği bir zamanda kurtuluşun, refahın ve medenileşmenin yolunun kadından geçtiğine inanılmış, ilk adımlar atılmıştır. Kadınların toplumda gerçek anlamda özgürce öne çıkabilmesi için gereken çalışmalar II. Meşrutiyet devriyle hız kazanacak, Cumhuriyet döneminde ise köklü reformlarla hayata geçirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNDE KADIN

1.1.EVLİLİK

Pusulalarını sanatın ve medeniyetin yönünü belirleyen Batı'ya çeviren Tanzimat aydınları, büyük bir şaşkınlıkla Batı'ya yaklaşıırken; ananenin, âdetlerin ayaklarını bastığı vatandan da tam ayrılamamış, bir çeşit bocalama içinde kendilerine yeni bir kimlik aramışlardır: Ne Doğu ne Batı ne Osmanlı ne de bir başkası. Ne eski ne yeni... Hiçbir netliği olmayan kaygan bir zeminde yola çıkan Tanzimat aydını, yüzyıllar sonra kendini yeniden tanımlamak istediğinde bunu yapmanın ilk aşamalarından birinin ait olduğu toplumu ve onun kültürünü çözümlemek olduğunu görür. Bu noktada toplumun temel yapıtaşı, dirlik ve düzenin yegâne kurucusu evlilik ile karşılaşmışlardır. Evlilik konusu, Tanzimat dönemi yazarlarının hiçbirinin ilgisiz kalmadığı, aksine oldukça önemsedığı, eserlerinin merkezine yerleştirdiği bir unsurdur. Bu nedenle de 1860-1895 yıllarını içeren Tanzimat edebiyatının sacayaklarından birini sosyolojik bağlamda evlilik oluşturmuştur. Sosyolojiktir, çünkü Osmanlı'da evlilik oldukça geleneksel, bireylerden çok ailelerin -toplumun- meselesidir. Aydın yazarlar bunun bilincinde, halkla iletişim kurabilecekleri her alanda bu temayı işlemişler, gazetelerde evlilik ve bağlı olduğu konuları irdeleyen yazılar kaleme almışlardır.¹⁰ Halkı eğitmek amacıyla âdeti bir dava adamı olarak çalışan ilk dönem Tanzimat yazarları makalelerinde ele aldıkları konuları, kurgusal eserlerinde çeşitlendirmiş, tiyatroyla göstermiş, okurların akıllarına girmeye çalışmışlardır. Çeşitli hikâye ve romanlarda birçok kurgu içinde evlilik, görücü usulü, aldatma, boşanma, çok eşlilik gibi konulara temas etmişlerdir. Öğrendikleri daha modern toplum düzenini oluşturmak için eserlerine yerleştirdikleri karakterlerle okurların özdeşim kurmalarını amaçladılar. Yüzyıllarca toplumun ikincil bireyi ilan edilen kadını ele alıp evlilikte, evin içinde, kafesler ardında, cumbada yetiştirdiler. Şunu da

¹⁰ Bu konuda en çok yazan aydınlardan biri olan Namık Kemal'in konuyla ilgili bir yazısı için bkz. Namık Kemal, "Aile", **İbret**, nr. 56, 18 Ramazan 1289/7 Teşrin-i Sani 1288/19 Kasım 1872.

unutmamak gerekir ki eserlerde yeterli entrik unsur barındırabilmek için çoğunlukla o günün Osmanlısında olmayan bir kurgusal dünya ile kadını ve erkeği bir araya getirdikleri de oldu:

Tanzimat yazarı kadın erkek ilişkilerini düzenlerken, aşkın meydana gelme sürecinde âşıkları buluşturmak ve birbirlerini görmelerini sağlamak için, toplumun yaşayış tarzının getirdiği zorunluluklar dolayısıyla çeşitli düzenekler kurmak zorunda kalmıştır. Geliştirebileceği seçeneklerin sayısı fazla değildir. Ya kadın roman kişilerini yabancı veya gayrimüslimler arasından seçecek ya da Müslüman erkeklerle Müslüman kadın arasında bir aşk ilişkisi geliştirmek istediğinde cariyeleri kullanacaktı. Bunun dışına çıktığı takdirde ise yine belli başlı birkaç seçeneği vardı. Bunlardan biri, düşmüş kadınları kullanmaktı. Bir diğeri kız kız çocuklarının tesettür yaşına gelmesinden önceki dönemde aşk ilişkisini başlatmak ve daha sonra bir aracı vasıtasıyla veya karşılıklı mektuplarla ilişkiyi devam ettirmektir. Bu noktada yine geleneksel hikâyede de görülen yöntemlerden olan kadının erkek veya erkeğin kadın kılığına girmesi motifi de kullanılabilir. Bir başkası, karşılıklı aşkın iki figürünün birbirlerine mahrem olmadıkları halde çocukluklarından itibaren aynı evde ve bir arada kardeş gibi büyümeleri, dolayısıyla ergenlik yaşına geldikten sonra da bunun devam etmesidir. Bazı yazarların özellikle sıklıkla kullandıkları yöntemlerden biri başka yerlerde araba ile yapılan gezintiler sırasında kadın ve erkeğin birbirini görmesini sağlamak da yazarların sıkça başvurduğu yöntemlerdendir. (Gökçek, 2000: 126-127)

Yazarların oluşturduğu bu kurgu dünyasında da evlilik tek bir pencereden gözlemlenmemiş, farklı kapıları aralanarak çok boyutlu bir bakış açısından incelenmiştir.

1.1.1. Evliliğe Bakış

Konusu Paris’te geçen “Suizan” hikâyesinde bir yanlış anlaşılma sonucu yeni evlenmiş arkadaşının aldatıldığını zanneden karakterin bir ön yargı neticesinde “Yahu ölü benzinde nur-ı hayat arayınız da karı yüzünde nur-ı iffet aramayınız” (Ahmet Mithat Efendi, 2017a: 11) demesi, aslında toplumsal bir çarpıklığı da göstermiş olur. Söz konusu kadınlar olduğunda erkeklerin bu gibi ön yargılı tutumların yazarın dikkatini çekmiş olacak ki haksız yere suçlanan kadınlara yer verdiği bir hikâye oluşturmuştur. Ait oldukları kültürel kodlardan uzaklaşma yazarlara yazınsal bir özgürlük alanı tanır. Bu nedenle bir kadının aldatma veya basılma ihtimalinin olduğu senaryo için yazar yabancı memleketin yabancı kişilerini seçme yoluna gider.

Ahmet Mithat, “Esaret” isimli hikâyesinde evlenmek istemeyen karakterine evliliği “... Bir kadının pençe-i tagallübü altında bulunmamak keyfiyeti” (Ahmet Mithat Efendi, 2017a: 13) bir başka deyişle bir baskı ve eşlerin birbirine zorbalığı olarak tanımlar. Evliliği her zaman toplumun sosyal yapısının en önemli parçası olarak gören yazar, kendi düşüncelerini kanıtlamak için kimi zaman hikâyelerinde karakterleri üzerinden bu gibi evliliğin aleyhine görüşleri vererek küçük çaplı bir çatışma unsuru kurmuş olur.

Felsefe-i Zenan’da evlenmemeyi öğütleyen Fazıla Hanım, evliliği gözden çıkarıp evlilikten “büyük nefret ve istikrah” ettiği görülür. Bu nefreti, yetiştirdiği kızlara da aşılamaya çalışır:

Siz de nefsinize galebe edip kocaya mocaya varmayarak şu evceğinizde size bıraktığım eshamın iradiyle hanımlar gibi yaşayıp gidersiniz. Kocaya varmayınız diye ettiğim vasiyetin sebebini size anlatmak iktiza etmez. Cahil değilsiniz ya! Elhamdülillâh ikiniz de kemale geldiniz. Âlemde hürriyet-i şahsiyenize tamamıyla sahip olarak hanenizde kendi keyfinize yaşamak ile bir kocanın ve hele zamanımızın erkekleri gibi hâl ve şanları muhtaç-ı izah olmayan bir herifin dest-i tagallübü altında esirâne yaşamak beyninde olan farkı elbette temyiz ve takdir edersiniz. (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 58)

Bu tembihler başlarda kızlar üzerinde etkili olur. Onlar da evliliği ‘esaret’ olarak görürler:

Kızlar ber-mucib-i vasiyet merhumeyi Eyüp’e defnedip aylarca siyahpuş-i matem olduktan sonra birbirlerine, “Karındaşım ne yapalım? Anamızın pek büyük hakkı var. Kocaya varıp da ömrümüzü bir erkeğin üzerine tatbik-i hareket gibi esaretten eşed bir hâl içinde geçirmekten ise evceğimiz mükemmel, iradımız yerinde, kütüphanemiz dolu, karındaş karındaş oturup yer içer ve her gün enva’-i mütalâatla tezyid-i kemal ederiz. Âlemde bundan büyük saadet olur mu?” diye validelerinin vasiyeti mucibince ilâ-nihaye hâl-i inzivada yaşamaya hazırlanırlar idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 59)

Ancak hayat planladıkları gibi ilerlemez ve bir gün Zekiye, Muhsin Paşa’nın haremine öğretmenlik yaparak para kazanma isteğiyle onlarla birlikte Halep’e gitmek üzere evden ayrılır. Bu noktadan itibaren hikâye mektuplaşmalar üzerinden devam eder. Yazarın mektup tekniğini kullanarak kadın dilinden yazması da önemli bir yeniliktir.

Kızlar arasında geçen üçüncü mektupta iki kadının fikirlerinin yol ayrımına girdiği iyiden iyiye hissedilir:

Zekiye aşkın korkulu ve belalı olduğunu söyler ancak bunun söylerken “Senin istemediğin yol”dan (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 72) gitmem diyerek okurlara ve

Akile'ye ayrılık sinyallerini vermiştir. Çünkü artık bu 'yol'u kendi yolu değil, Âkile'nin yolu olarak gördüğünü belirtmiştir. Oysa Halep'e gitmeden önce Zekiye de tıpkı Akile gibi aşkın ve evliliğin şiddetle karşısındadır.

Bu cümlede Zekiye inkâr ederken bile Sıtkı Efendi'ye hayranlığını göstermektedir:

“İşte bak anla ki rüyada bile Sıtkı Efendi gibi sahihan rabt-ı kalp edilmeye layık bir çocuğa dahi bu derece nefret gösterdim” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 73). Biraz ileride ise Zekiye Sıtkı Efendi'den bîçare çocuk diye söz edecektir. Sonuç olarak her ne kadar onları yetiştiren Fazıla Hanım etkisiyle evliliğe olumsuz bakan iki kız kardeş ortaya çıkmışsa da biri yaşamaya başladığı kaderi neticesinde duygularına engel olamayacak, olumsuz diye nitelendirdiği evliliğe yönelecektir.

“Bekârlık Sultanlık mı Dedin?” isimli hikâye, *Felsefe-i Zenan*'ın tersine ve evlilik kurumuna yüceltmek üzerine kurulur, çünkü A. Mithat evlilik kurumunun sosyal hayattaki gerekliliğine ve toplumda sağladığı düzene inanır. O, daima gençlere evlenmeyi öğütler. Hikâyede evliliğe inanmayan bir karaktere şunları söyler: “Müteahhil değil mi? Mutlaka fakirdir, mutlaka rahatsızdır. Hiç bir alay çoluk çocuğun mesarifine akçe mi kifayet eder” (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 269-270). Bunun yanı sıra kadınların moda ve mücevher meraklısı olduğunu ve eğer evlenmezse kadınların bu çeşit “meşguliyet-i cahilânesinden” kurtulabileceğini söyler. Bu noktadan sonra ise “Gönlünün pek sevdiği bir karı ile bir senecik yaşamaya tahammül edersin” (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 271) gibi sözlerle evlilik dışı ilişkileri de öne sürer ki A. Mithat'a göre toplumun düzenini ve ahlakını en çok bozan şey de budur. Aynı adam, bir kadının evlilikteki görevi olarak saydıkları âdeti kadının hizmetçiliğidir. Dolayısıyla bir zevcenin yapacaklarını pekâlâ bir çamaşırcı, odacı da yapabilir: “Bir hotelde iki oda isticar et. Çamaşırcı haftada bir kere gelsin, kirli çamaşırlarını alıp yerine temizlerini koysun. Akşamları hotelin lokantasında seksen türlü taamdan intihap eylediğin üç türlüünü tenavül et. Sabahları kahvaltı ta odana kadar gelsin. Odan süprülsün, silinsin” (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 271).

Bu cümlelerden anlaşıldığı üzere adam, evliliği kadının bir nevi hizmetçiliği olarak görmektedir. Ancak hikâyenin geneline yayılmış bir şekilde Ahmet Mithat,

adamin ne kadar haksız ve hatalı olduğunu gösterir. Hikâyenin sonundaysa Süruri Efendi’yi evlendiren ve maddi işlerini yoluna koymasını sağlayan yazar başlığı oluşturan atasözünün yanlışlığını ispat eder: “İşte bu mesut damat dahi bizim Süruri Efendi’dir ki bekârlık sultanlıktır sözündeki hükmün derece-i kuvvet ve isabetini bekârlıktan çıkmayınca ve dünya evine girmeyince anlayamamıştır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 281).

Letaif-i Rivayat içinde yer alan hikâyelerden “Mihnetkeşan”da Dakik Bey safahat âlemlerini ne kadar çok sevdiğini anlatırken dostu Mithat, Dakik Bey’e en azından daha “adam akıllı” yerleri tercih etmesini söyler. Buna karşılık Dakik Bey oralarda insanı rahatsız eden bir nizam olduğunu, gönlünce eğlenemediğini ve oradaki kadınların daha nazlı olduğunu anlatarak ekler: “Ben ol kadar naz çekebilecek olsam teehhül eder idim” (Ahmet Mithat Efendi, 2017g: 107). Tanzimat toplumunda evliliğe dair çok yaygın görüşlerden biridir bu: Kadının nazlı olması. Erkeğin bu nazdan usanması sonucu o derece nazlı olmayan, serbestçe erkeğe yaklaşan yabancı kadınların veya ‘düşmüş’ kadınların tercih edildiği görülür. Ancak bu hikâyenin sonunda yazar, evliliğin asıl mutluluğu getirdiğini, bu âlemlerin aslında en büyük sefalet olduğunu Dakik Bey’in pişmanlık dolu sözleri ile kanıtlamıştır.

Emanetçi Sıtkı hikâyesinde Ahmet Mithat, evliliği soyun devamı için gerekli gördüğünü ifade eder: “Teehhül insan için bir safa değil bir vazifedir. Bir teehhül nasıl ki bizim vücudumuza vesile olmuş ise bizim teehhülümüzün dahi sair vücutlara vesile-i husul olması mukteza-yı beşeriyedendir. Bizce gayr-ı müteehhil bir adam mutlaka nakıstır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017u: 738).

Ahmet Mithat Efendi’nin evliliğe dair olumsuzluk içeren görüşlerinden biri de *Ana-Kız* hikâyesinde yer almaktadır. Yazar, Mösyö ve Madam Landre’nin üç senelik evliliklerini özetlerken şu ifadeleri kullanmıştır: “Mahiyeti ise balayı denilen ilk iki üç aydan sonra birbirine doyup bıkmış usanmış olan zevç ile zevcenin artık maişet-i yekdiğere karışmamasından ibarettir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017y: 827). Ona göre evlilik, toplumun dirliği ve düzeni için gerekli olan ve eşlerin sevgi, saygı, anlayış ve sadakatine dayanan bir kurumdur. Dolayısıyla bu hikâyedeki evliliğe dair olumsuz tutum Mösyö ve Madam Landre özeline aittir.

Nabizade Nazım da evliliğe olumsuz bakan bir hikâyesiyle dikkat çeker. Her ne kadar yazarın gerçek hayatıyla örtüşmeyen yanları olsa da kimi araştırmacılar tarafından yazarın anıları olarak da anılan *Yadigarlarım*’da bilindiği üzere H... ve K...’nın aşkı arasında kararsız kalıp çıkmaza giren anlatıcı daha sonra İzmir’e gelip A...’ya âşık olur ve diğerlerini unuttur. Fakat A... ile evlendikten sonra gönlünün ondan da bıkmaya başladığını itiraf eder ve “İzdivaç muhabbetin mezarıdır” (Nabizade Nazım, 2017b: 75) sözüne hak verir. Evlilik üzerine yaptığı bu olumsuz yorum bir tecrübe ile birleştirilmiştir.

Bir Hatıra’da ise âşık olduğu kıza eğitim veren, ona okuma-yazma öğreten anlatıcı “Kızın terakkiyât-ı vakıası benim fevkalade mucib-i mahzuziyetim olmaktaydı” ve “... Âlemde benim için zevce olacak bir kadın tasavvur olunabilirse o da bence Anastasya’dan ibaret olup bahusus zevcemi kendi fikrimle terbiye etmekteydim” (Nabizade Nazım, 2017c: 101) diyerek hem kadınların eğitiminin önemine dikkat çekmiş hem de eğitimleri birbirini tamamlayan iki insanın evliliğinin ideal bir yol olduğunu göstermiş olur.

Unutulmaması gerekir ki Tanzimat yılları evlilik konusunda sadece kadına değil erkeğe de baskı yapılan zamanlardır. Toplumun evliliğe bakışına ve erkeğe yaptığı baskıya bir örnek olarak *Zavallı Kız*’daki bir baba-oğul konuşması şöyledir: “Sen bu âleme sade kendini yaşatmak için gelmedin. Kendin yaşamakla beraber âlemin de senin yüzünden yaşamasına dikkat edeceksin. Bu, sana ‘hayat-ı cemiyet’ tarafından tayin olunmuş bir vazifedir anlıyor musun? Senin sayende âlem de yaşmalıdır. Daha açık söyleyeyim tehhül etmelisin” (Nabizade Nazım, 2017d: 109).

Ayrıca oğluna uygun gördüğü eşi kendi seçen baba, “Biliniz bakayım size kimi intihab ettim?” deyince oğlu da, “Kim bilir kimi. Fakat intihap hakkını benden nez’ etmek mi istiyorsunuz?” (Nabizade Nazım, 2017d: 110) der. Hikâyenin devamında anlaşılacaktır ki babası aslında onun için ‘hayırlı’ olan, onu çok seven bir kızı seçer ama babanın gözü dışarıda oğlunu eve bağlamak, düzen kurmasını sağlamak için yaptığı bu girişim hem oğlunun hem de gelini olacak olan Hesna’nın felaketine sebep olacaktır.

Babasının isteği üzerine Hesna ile evlenen İhsan, aylarca evine hiç uğramayıp Boğaziçi manzaralı otelde metresiyle birlikte yaşar. Ancak metresi S...nin paralarını

çalıp İhsan'ı terk etmesi üzerine, o birden Fatih'i ve Fatih'tekileri düşünmeye başlar. Yazar burada mutlu ve ahlaklı aile yuvasını uzun zaman mekân açısından eserlerde Doğu'nun temsili olan Fatih'te, aldatmanın ve yalanın yuvasını Boğaziçi manzaralı Batılı yaşayışı temsil eden Beyoğlu'nda kurmuştur. Başka bir deyişle iki zıt kutup için iki zıt mekân oluşturmıştır. Tanzimat'ın doğuşuyla başlayıp halen devam etmekte olan ikiliklere bir ilk örnektir bu zıtlık. Muhafazakâr, kendine dönük aileye karşı yeni nesil hayatın içinde yalnızlıkla sonlanan hayat ikilemini vermiştir.

Emin Nihat dönemin aydınının evliliğe dair genel bakışına uygun olarak *Müsameretnâme*'de “Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti” hikâyesindeki karakterine, Hristiyan misyonerliği yapan kızların “Teehhülü arzu etmez misiniz?” sorusuna karşılık “Acayip! Öyle arzuda bulunmayan insan mıdır?” (Emin Nihat, 2003a: 42) cevabını verir. Buradan Tanzimat yıllarında her gencin mutlaka bir gün evlenmeyi hayal ettiği anlaşılmaktadır.

Halit Ziya, genç kızların izdivaç meselesindeki hislerini, korkularını onların dünyasından vermiştir. *Bu Muydu?* hikâyesinde Nesibe ve Zergûn izdivaç üzerine konuşurken Nesibe korkularını ifade eder: “Korkuyorum. İzdivaç! Bu kelime bana korkunç bir şey gibi geliyor”. Bu itirafa karşılık Zergûn genç kızların hâlini ortaya koyar:

Biz, zavallı genç kızlar, ümitlerimizi, hülyalarımızı bu kelimenin perde-i esrarı altında mahfî zann ediyoruz; o perdenin ucunu kaldırdığımız zaman bütün âmâlimizi orada tecemmu etmiş bize muntazır göreceğimiz hülyasındayız. İzdivaç bizim için saadetten, neşveden mürekkep bir âlem, kadınlara bahşedilmiş bir cennet gibi tahayyülümüzün, tasavvurumuzun fevkinde görünüyor. İzdivaç kelimesi kulaklarımızı okşadığı dakikadan tâ elimizi bir erkeğin bıraktığımız dakikaya kadar bütün efkârımız, bütün hissiyatımız o manayı büyötmeye, tezyin etmeye, hayatın fevkine çıkarmaya çalışıyor, ona ruhumuzu, kalbimizi veriyoruz; hayat, rüya; izdivaç, hayatmış gibi o vakte kadar yaşamadığımızı, o vakit yaşayamayacağımıza hükmediyoruz; sonra bir darbe-i kaza bizi o nurdan, hayalden, mestîden terkip ettiğimiz âlem-i hayalînin içine atıyor; ayaklarımızın altında azim bir uçurum, gözlerimizin önünde mahuf bir ufuk-zulmet görünüyor... (Uşaklıgil, 1314: 41-42)

Genç kızın bu cümleleri devrine göre oldukça moderndir. Yazar, genç kızların izdivaç sürecinde yaşadıklarını kendi ağzından bu şekilde aktardıktan sonra Zergûn'un feminist bir tutumla bunları deneyimlemek istemediğini ve bu nedenle evlenmeyi tecrübe etmeyeceğini söylemiştir.

O devrin nesli için evliliğin birkaç yolu vardır. Bunlardan asıl olan ve kabul gören öncelikle görücü usulü evliliğidir. Bir diğer seçenek de eşlerin bir şekilde kaçgöç içinde birbirini tanıyarak evlenmesidir ki hem çok nadir hem pek kabul görmeyen bir seçimdir.

1.1.2. Görücü Usulü Evlilik

Görücü usulüne ve küçük yaşta kızların evlilik adı altında alınıp satılmasına karşı eleştirel bir tavır sergileyen Namık Kemal, “Aile” makalesinde şu satırları yazar: “Ne zamana kadar anneler kızlarını satılık bir mal gibi, senelerce her gün esirci bakışlı görücünün ayıp arayan bakışlarına arz ettikten sonra, hediyecek cariye gibi, bir kerecik rızasını sormaya tenezzül etmeksizin, kendi beğendiği bir adamın eline teslim edecek” (Namık Kemal, 1872).

Devrin aydınları hemen her yayın organında ağız birliği etmişçesine görücü usulüne karşı avangart bir tutumla yıkıcı ve ezici cümleler kuracaktır.

Ahmet Mithat’ın “Esaret” hikâyesinde evlenmeye karar veren Zeynel Bey’in evlilik yolculuğunun başlangıcı sırasında “... Öyle denizdeki balığı pazarlık edercesine körü körüne evlenmeye güvenemedim” (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 14) deyişi döneminde çok yaygın olan görücü usulü evliliğe bir eleştiridir. Ayrıca eleştirmekle kalmaz, evleneceği eşini neden ve nasıl tanıması gerektiğini de söyler: “... Derece-i terbiyesini ve etvarını ve efkârını lüzumu vechle tecrübe ve imtihan etmeksizin alıvermeye razı olma”dığını (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 14) da ekler.

“Gençlik” hikâyesinde başkahramanın teyzesinin hikâyesinin sonunda yaptığı uygulama dikkat çekicidir. Yeğenine cariyeyi verir ama bir şartla: Altı ay odaya girmeyecek. Bugünün dünyasından bunu bir çeşit tanışma evresi olarak düşünmek mümkündür. Böylece görücü usulü evliliğe yeni bir bakış açısı getirilmiş olur. Bu fikrin teyzeden yani bir kadından gelmesi ise Ahmet Mithat’ın hikâyelerinde kadınların aklına, fikrine verdiği önemi göstermektedir.

“Teahhül” hikâyesindeki Sabire Hanım’ın genç kızlara evlenmemeleri hususunda öğütte bulunması *Felsefe-i Zenan*’daki Fazıla Hanım’ı akıllara getirir:

Aman kızlarım, imkânı olsa sakın kocaya varmayınız! Vakıa âlemin dolab-ı idaresinin mihveri tezevvüçtür ve tezevvüç ve tehhül âlemde en büyük bir saadet olduğunu inkâr edemem. Lâkin ne çare ki bunda bazı kere canlı yürekler tahammül edemeyecek derecede felâketler de vukua geliyor. Hâlbuki bizim memleketlerde tehhül ve tezevvüç yalnız peder ve maderin rey ve arzuları mucibince icra edilegeldiğine mebni bizde tehhül mucib-i saadet olmaktan ziyade müstevcib-i felâket ve ukubet oluyor. (Ahmet Mithat Efendi, 2017d: 42)

Görülmektedir ki Sabire Hanım, evliliğin olumlu ve olumsuz yönlerini ölçebilecek şekilde deneyimlemiş ve tutarlı bir sonuca varmıştır. Felaketle sonuçlanan evliliklerin sebebini evliliğin eş adaylarından ziyade ebeveynlerin kararı olmasına bağlar. Böylece görücü usulü evliliğe bir eleştiri getirilmiş olur.

Ne var ki fikirsel benzerlik olmakla birlikte Fazıla Hanım'ın sebebi gözlemlerine, Sabire Hanım'ınki bizzat kendi yaşadıklarına bağlıdır.

“Tehhül” hikâyesinin ana karakteri olan Sabire Hanım Mazlum Bey'i uzun zaman karşıdan da olsa görmüş, bir parça tanımış, sevmiştir. Bu nedenle evlendiklerinin ilk gecesi Mazlum Bey'in mutsuzluğunu onun kendisini tanımamasına bağlar ve görücü usulü evliliğe bir eleştiri olarak şu soruları sorar:

Beni sevmiyor, sevmeydi (...) Lâkin çocuk ne zaman sevsin? Nasıl sevebilir? Bu gece henüz ilk mülakat. (...) Anası babası zor ile evlendirdiler. (...) Canım böyle evlenmek mi olur? Ne olur idi, çocuklara bu bapta biraz hürriyet verseler fena mı olur idi? Vakıa ben beyi seviyorum. Çünkü iki senedir kendini görüyorum. Ahvaline dikkat ediyorum. Fakat o beni nasıl sevsin ki beni ilk defa olarak görüyor. (Ahmet Mithat Efendi, 2017d: 46)

Mazlum Bey'in bu hâlini görüp üzülen Sabire Hanım, yazarın yaptığı isim sembolizasyonuna okurların dikkatini çekecek bir ayrıntıyı da ekler: “Eyvah bîçare eyvah! Sana Mazlum tesmiye etmişler! Aferin tesmiye eden adama! Her kim tesmiye etmiş ise kerameti var imiş” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 51).

Görücü usulüne bir eleştiri de “Tehhül” hikâyesinin sonundaki Hayfa'nın mektubundadır. Hayfa'nın ağzından A. Mithat şunları yazar:

Analara babalara sormuş olsak ki, “Canım kocaya vereceğiniz kız veyahut evlendireceğiniz çocuğun refik veya refikasıyla siz mi taayyüş edeceksiniz? Bakalım sizin istediğiniz kimseyi çocuğunuz sevecek mi?” Buna verecekleri cevap, “Evlat benim değil mi? İstedime veririm” kelimelerinden başka bir şey olamaz. Artık işin yok ise anlatmaya çalış ve “Hayır evlat senin değildir. Cenab-ı Hak onu senin sulbünden getirdiği cihetle olsa olsa evlat üzerinde hukuk-ı übüvvet olabilir, yoksa her çocuk bereket versin ki henüz ismi kaybolmamış olan “fail-i muhtar” olduktan sonra hukuk-ı şahsiyesine tamamıyla sahip olur” de. Kim anlar, kim kabul eder. (Ahmet Mithat Efendi, 2017d: 54)

Yazar, özellikle evlilikte ebeveynlerin yol açtığı felaketlere birinci dereceden maruz kalan bir karakterin -Hayfa'nın- ağzından iletir mesajını. Hayfa mektubunda içinden geçen duyguları romantik bir biçimle aktarmakla kalmaz, yazarın okurlarına asıl iletmek istediği mesajı ortaya koymada aracı olarak devrin yıpranmış ve küflenmiş bir yapısı olan görücü usulüne ve ebeveynlerin kontrolcülüğünün yol açtığı sonuçlara ışık tutmuş olur.

Görücü usulü evliliğe A. Mithat'ın bakış açısını içeren bir başka örnek de *Bir Tövbekâr* hikâyesinde yer alır:

Bir adamın yüzünü hiç görmediği ve ahlak ve terbiyesini bilmediği kız ile bizim âdet-i Osmaniyemizce teehhül ve tezevvüç etmesinde bilâhare o kızı beğenmemek ve ahlak ve terbiyesinden hoşlanmamak gibi ihtimaller hakikaten pek çok ise de bu âdetin bir de iyilik ciheti vardır ki onu da inkara ihtimal yoktur. Aralarında muaşaka hâsıl olarak izdivaç eylemiş bulunanlar izdivaçlarından itibaren o muaşakayı tedenniden muhafazaya çalışmış olurlar. Talat ve Murtaza gibi teehhül etmiş olanlar ise birbirini yeniden tanıyarak beğendikleri surette aralarında bir muaşaka peyda olur ve bir hayli zamana kadar gittikçe artar ve ondan sonra hâl-i vukufa vasil olup daha sonra dahi bittabi itidal ve tedenniye yüz tutar. (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 420)

Görücü usulü evliliği anlatan bir diğer isim Ahmet Mithat'ın sıkı takipçilerinden biri olan Ahmet Rasim'dir. *Afife* hikâyesinde yazar, kıza gelen görücülerle ilgili sahneden şöyle bahseder: “Orada bulunduğu beş on dakika müddet zarfında o müdekkik misafirleri asla göremedi. Hicâp, fekk-i müjgân etmesine mâni oluyordu” (Ahmed Râsim, 2019b2: 180). Kendisini görmeye gelen misafirlere bile bakamayan kızın çerçevesinden görücü usulü evliliği bu kısa ve öz sahne ile anlatan yazar, hikâye genelinde de bir kız çocuğunun genç kızlığa adımı ve görücüler süreci ardından evliliğe giriş yolunu ve tüm bu süreçler içindeki sıkılganlığını, sessizliğini paylaşır. Görücü usulü evlilik geleneğinde görüldüğü üzere ilk evlilikte genç kızın sessiz kalışı evliliğe onayı olarak kabul edilirken örneğin “Saime” hikâyesinde Sadık Efendi ile evlenecek olan Binnaz'ın durumunda sözlü onay gerekmektedir. Saraçgil bu durumu şeriat hukukunun ortaya çıkardığını belirtir: “Şeriat üzerine yazılmış kılavuzlarda evliliğe rıza konusunda bakirenin sessizliği yeterli görülürken daha önce bir evlilik yapmış olan kadının, ‘erkeği tanıyor’ olmasından ötürü, sözlü rızasına lüzum görülmektedir” (Saraçgil, 2005: 49).

Recaizade Mahmut Ekrem'in de eserlerinde devrin vazgeçilmez gerçekliği olan görücü usulü evliliğe kayıtsız kalmadığı görülmüştür. "Saime" hikâyesinde o, küçük yaşta annesini kaybeden kızına yoldaş olsun diye tekrar evlenmeye niyetlenen Sadık Efendi'yi, aklı başında, kadından beklentisi iyi bir ahlak ve düzgün bir karakterden ötesi olmayan bir beyefendi olarak tanıtır. Bilindiği üzere o yıllarda ikinci bir evlilik için de olsa, eş seçimi için yaşı geçkin bir kadın da seçilecek olsa bir erkek bunu tek başına yapamazdı. "Saime"de de Sadık Efendi kalfası Ferah Kadın ile onun arkadaşı Penbe Hanım'dan yardım alır. Burada görücü usulünü bu iki kadın kuracaktır. Adam, evleneceği kadına dair her türlü bilgiyi bu iki kadından öğrenecek, onlara güvenecek ve bu bilgilerle yola koyulacaktır. Kadınlar müstakbel eş Binnaz Hanım'ı görmeye gidip döndükten sonra, Sadık Efendi sorular sorar. Kaç yaşında? Nasıl biri? Soyu soppu nedir? Ahlâkı nasıldır? Kadınlar bu sorulara genellikle yuvarlak ya da oldukça genel, ama hiç de doğru olmayan cevaplar verirler:

Sadık Efendi: Ey Hanım nine şu sizin hanımın hal ve şânını bir parça tarif eder misiniz?

Penbe Hanım: Tarifi işte top çehrelî... uzunca boylu... esmer güzeli bir hanım..

Sadık Efendi: Bana çehresi.. güzelliği boyu boşu lazım değil.. Ahlâkından, etvârından husûsen yaşından başından haber verin.

Penbe Hanım: Ahlâkı melek gibi.. Yaşını pek iyi bilmem ama.. (Ferah Kadın'a bakarak) Bir yirmisinde var mı kadın?

Ferah Kadın: Ben görmedim.. Sâde medhini iştiriyorum.

(...)

Sadık Efendi: Doğrusunu söyleyiniz kaçlık var?

Penbe Hanım: Doğrucası ferah ferah otuzunda var. Kendi saklıyor. Anlaşılan yirmi sekiz gibi bir şeyler söyledi. Lakin göz fark eder ya... (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 47-48)

Bu diyalogdan da görüldüğü gibi Binnaz Hanım hakkında etraflıca bir araştırma yapmadan, doğru düzgün en ufak bir bilgi sahibi olmadan Sadık Efendi ile evlendirmeye kalkışılmıştır. Bilinen -yaş gibi- ufak tefek gerçekler de başta saklanmış, üstüne gidilince açıklanmıştır. Recaizade M. Ekrem görücü usulünün bu gibi aksaklıklarını fark ederek eserlerinde işlemiş olması hikâyesine dönemin gerçekliklerini kazandırması açısından son derece önemlidir.

Ayrıca Sadık Efendi'nin "Bana çehresi, güzelliği, boyu bosu lâzım değil... Ahlâkından, etvârından husûsen yaşından başından haber verin" (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 47) deyişinden de görüldüğü üzere bir kadında -ešte- aradığı özellikler

karakterle ilgili olduğundan Sadık Efendi'nin kadına bir obje olarak bakmadığı, aksine insanî bir tutumla değer verdiği açıktır.

1.1.3. Eş Seçimi

Ahmet Mithat, evlilik yolundaki engellerin sadece Osmanlı topraklarına ait olmadığını Avrupa'da geçen hikâyeleriyle göstermiştir. Fransa'da geçen "Gönül" hikâyesi, asilzade bir kız ile fakir bir erkeğin sınıf farkı sebebiyle engellendiğini anlatır. Hikâyede Pol, sevdiği kız Margret ile nasıl evleneceğini düşünürken yaşadığı sıkıntıyı ifade eden şu cümleleri kurmuştur:

Âleme tertip veren zat elbette bana dahi bir eş hazırlamıştır. Lakin bu eş kimdir? Hele zannetmem ki Margret olsun. Ne yapayım maye-i hilkatim olan iki dirhem nutfeyi hâsıl eden çend lokmayı Rezzak-ı âlem olan, bir asilin kursağına koymamış ki Margret'e koca olabilmeye lâayık olayım ve onun sebeb-i vücudu olanı dahi bir pespayenin midesine kısmet etmemiş ki o da bana zevce olabilmek musavver olsun. (Ahmet Mithat Efendi, 2017f: 91)

Letaif-i Rivayat içinde yer alan hikâyelerden *Para*'da bir anne ile kızının konuşmasına şahit olunur. Kızına koca seçimiyle ilgili akıl veren annenin sözleri şöyledir: "Kızım! Gördüğümüz delikanlı beğenilmeyecek erkeklerden değildir. İşte irat ve akareti de kendisini işsiz güçsüz geçindirmeye kâfi imiş. Bundan âlâ koca mı olur?" (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 534). Görüldüğü gibi bir kocanın seçiminde onun fiziki görünümünün ve maddiyatının iyi oluşu yeterli bulunuyor. Buna karşılık onun ahlaki özellikleri, kişiliği hiç önemsenmiyor.

Ahmet Mithat'ın hemen her hikâyesinde evlenmeyi bekleyen, evlenemeyen veya evlilik yolunda azap çeken kadınlar vardır. Evlilik bir kurum olarak toplumda çok önemsenmektedir. Bu durum toplumun diline de yansır. Örneğin *Firkat*'te Guşacuk keder içinde evlenemeyeceğinden söz edince Memduh "Kız kocasız kalır mı?" (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 147) diyerek toplumda yer etmiş bir algının deyimleşmiş biçimini kullanmış olur. Bu algı o yılların gerçeğidir, bir kız kocasız kalmamalıdır, çünkü birçok hikâyede de görüldüğü üzere kocasız kadınlara hele de dullara iyi gözle bakılmamış, genellikle toplumdan uzaklaştırılmaya çalışılmışlardır.

Firkat'in sonuna yaklaşırken ise tüm engellerin kalkmasına rağmen gençlerin evlenememelerinin tek bir nedeni vardır: Çerkezistan âdetlerince Guşacuk ile Memduh'un kardeş sayılmaları. Bu sadece söz ile söylenmiş ve bir çatı altında büyümiş olmaktan ibaret bir kardeşlik olsa da Guşacuk bunu içinden atamaz ve Memduh'u çok sevmesine rağmen onu kendine âdeta haram görür. Toplumsal ahlaki kodlar çerçevesinde hayatı şekillen Guşacuk, Memduh'tan daha çok âdetlerine bağlı olup bunları ezip geçmeye gönlü razı olmaz.

Bugünkü anlayışın aksine 19. yüzyılda evlilik bir kadın ve bir erkeğin severek, anlaşarak ilerleyebilecekleri bir yol değildir. Az da olsa böyle bir süreç yaşandığında toplumda hoş karşılanmamış, kızın namusuna, iffetine 'leke düşmiş' olarak görölmüştür. "Bir Fitnekâr"da da pencere ardından görüp sevdiği bir süvari avcı ile evlenmek isteyen Münevver, uzun uğraşlar sonucu araçlar ile babasına konunun iletilmesini sağlar fakat babanın tavrı net olur: "... Ben kızımın bir erkeği severek vardığına kail değilim. Bu benim namusuma dokunur. Eğer kızım mutlaka kocaya varmak istiyorsa, o hâlde kendisine münasip birisini buluruz" (Ahmet Mithat Efendi, 2017j: 255).

Evlilikte ebeveynlerin ön plana çıkması Osmanlı'ya mahsus bir olgu olmayıp Fransa gibi birçok ölkede de gözlemlenmiştir. Ahmet Mithat bu durumun farkında olup hikâyesini o coğrafyada kurarak bir babanın kızına nasıl eş seçtiğini paylaşır okurlarıyla. "Nasip" isimli bu hikâyede Mösyö Pol, kızı Polini'nin evlilik hayatında önemli rol oynar. Kendisi usta bir kemancı olduğundan kızının düşüncelerine, arzularına ve seçeceği erkeğin kişiliğine, karakterine bakmaksızın sadece iyi bir keman ustası olmasına ve yarışmada birinci gelmesi koşuluna göre kızı Polini'yi o kişiyle evlendirmeye karar verir. Bu arada kemanda çok da usta olmayan bir başkasıyla evlenmek isteyen Polini başına birçok iş açar. Bu senaryoda bir çeşit görücü usulü evlilik yaşayacak olan kız kurnazca planlar yaparken Ahmet Mithat onu âdeta İstanbul'da yaşayan bir kız gibi çizmiştir. Babasına ve kadere rağmen sevdiği adamlarla evlenmeye ve bu işleri gizlice halletmeye uğraşırken kaderinden kaçamayan kız hikâyenin sonunda babasının yarışmasında birinci olan ustayla evlenir ve asıl mutluluğu da orada bulmuş olur. Ahmet Mithat merak unsurunun sürükleyiciliği sağladığı bu

eserinde Osmanlı toplumundaki görücü usulüne benzer durumların Batı’da da yaşandığını göstermek istemiştir.

Aynı hikâyede zeki ve yetenekli bir genç olan Feliks gerçekler ortaya çıktıktan sonra bir konuşma yapar. Polini aslında kendisini değil Jan’ı sevdiği için evlenseler bile mutlu olamayacaklarını düşünür. “Bir erkeğin mesudiyeti karısının tamamî-i mesudiyeti ile hâsıl olur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017k: 265) diyerek bir kadının evlilikteki yerini ve önemini belirtir. Yazar bu cümlelerle bir öğüt ve mutlu bir evliliğin sırrını verme arzusundadır.

Ahmet Mithat için vazgeçilmez bir sosyolojik tema olan evlilik, *Çifte İntikam* hikâyesinde ele alınırken yazar, Fransız köylülerinin evlilik âdetlerine yer verir: “... Eski Golvalar gibi yeğenleriyle izdivacı cümleye tercih ederler. Bir kız için mesele halazadesi olan delikanlı ve bir delikanlı için dahi mesele dayızadesi bulunan bir kız tabii nişanlı addolunur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 497). Yazarın bu kadar çeşitli evlilik âdetlerini okurlarına vermek istemesinde amaç, onları bilgilendirmektir.

Para hikâyesinde de kızını evlendirmek üzere olan Yazıcıoğlu Hacı İsmail Ağa pek zengin sandığı Sulhi ile kızını evlendirmeyi düşünürken “... İnşallah kısmet ise matlup hâsıl olur. Bana sorar iseniz bu alışverişe pek ısınmış bir haldeyim” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 541) diyerek kızını evlendirmeyi bir alışveriş meselesi olarak gördüğünü gösterir. Oysa Sulhi, babanın bu niyetini bilip zengin numarası yaparak asıl servete konmaya çalışan bir adamdan başkası değilken, olanlar tüm bu karmaşanın ortasında kalan Şerife’ye olacaktır.

Evlilik konusunda oldukça ilginç görüşleri olan karakterlerden biri de *Bir Tövbekâr* hikâyesindeki Feda Efendi’dir. O, Talat Hanım’ı görene dek gününü gün edip evliliği aklının köşesinden bile geçirmezken, yazar, Feda Efendi gibileri kastederek şöyle der:

Bu efkârda, bu itikatta olan adamların teehhüle râğbet etmeyecekleri muhtaç-ı tafsîl değildir. Teehhüle neden râğbet etsinler? Ne ihtiyaçları vardır? Cihânı kendilerine bir zıfâfhane-i umumî hayal etmek derecesinde hevaperest olan insan için rahat ve huzur dâhilindeki maişet-i akîlâne ve namuskârane âdeti bir mecnunîyet addolunur. (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 415)

Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar hikâyesindeyse Ahmet Mithat, Fransız karakteri Oktav’a şunları söyler: “... Bak kuzum ben teehhüle müsaade veririm. Ama

insan ecdadından kalan serveti kâmilten yemeli, badehu birkaç yüz bin frank da borca girmeli. O borçları ödemek için teehhül etmeli! Bundan başka bence teehhül denilen şey en büyük cinayetlerden maduttur!” (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 567).

Oktav evliliği sadece bir çeyiz parasına ulaşmaktan ibaret görür. Batı’da, bir kızın evlenirken getireceği drahomaya itibar çok fazladır ve bu, bir erkek için eş seçiminde önde gelen tercih sebeplerinden biri olmuştur. Oktav, ayrıca evliliğin bir komedyâ olduğunu ve bu nedenle kadınlara itibar edilmemesini gerektiğini, teehhülün sakıncalı olduğunu anlatır. Oktav’ın en ilginç görüşü de medenileşme seviyesi arttıkça aşkta ve evlilikte sadakatin azalacağına dairdir:

... Erkeklerde olsun kadınlarda olsun (...) sadakat-i âşıkane henüz medeniyete girmemiş olan milletler nezdinde bulunabileceğini ve nim-vahşi olan milletlerin zekâları mahdud kalarak her işlerinde sağlamlıktan başka bir şeye muktedir olamayacakları gibi sevdalarında, muhabbetlerinde dahi bu sağlamlık bulunabilir ise de insanlar kemalat-ı medeniye menzil-i maksuduna doğru ilerledikçe sadakat ve sağlamlık denilen şeyi aynıyla safderunluk addedeceklerinden aşkta, sevdada sebat gibi şeyleri de çocukluk addedecekleri ve bilhassa kadın kısmı kendi derece-i mergubiyetini âşıklarının çokluğuyla muvazene ve mukayese edeceğinden kadın için muhabbetinde sadakat hiç de hayal ve hatıra bile getirilmemek lazım geleceğini [anlatmıştır]. (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 570)

Burada bilhassa kadın kısmının sadakatsiz olacağıyla ilgili ön yargılı tavır dikkat çekicidir. Kadınların seveni yani âşıklarının sayısı arttıkça daha çok kafası karışıp bir erkekten daha hızlı aldatmaya meyledeceği iddia edilmiştir.

İki Hud’akâr hikâyesinde Fransa’daki evlilik kurumunun sınıfsal sisteme dayalı olduğuna dikkat çeken yazar, halası ile konuşan Sésil’e “Canım halacığım! Senin de beğenebileceğin kocayı biz şu kibar âleminde hiç bulamayacak mıyız?” diye sordurur. Hala ise “Pek güç bulacağız kızım! Eğer orta halliler sınıfından bir koca ister isen bu kadar güçlük çekmez idik. Lakin koskocaman bir Sésil de Bruyer’i de bir fabrikacı oğluna veremem ya!” (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 713) der. Bu konuşma hem sınıf ayrımının evliliklerdeki eş seçimine olan etkisini hem de asilzade bir kızın yine ancak bir asilzade ile evlenmesi gerektiği düşüncesini ortaya koymaktadır.

Hikâyede Hala ile Sésil iki farklı neslin düşünce dünyasını temsil etmektedir ki eskinin sembolü olan Hala drahoma da dâhil olmak üzere eski düzenin kabul ettiği sınıf ayrımları çerçevesinde hayat yaşayan dolayısıyla yeğenine de bu hayatı sunmak isteyen

bir kadındır. Oysa yeni neslin temsili olan Sasil sınıf ayrımlarını reddettiği gibi drahomaya bakış açısında da halasından ayrı bir noktadadır. Drahoma meselesinin birçok fakir kızın hayatında yarattığı zorlukları fark ederek halası ölünce ona kalan varlığın büyük kısmını bu konuda çalışan bir hayır kurumuna yatırır. Yazar bu hikâye aracılığıyla aynı toplumun üyeleri olmakla beraber eski ve yeni nesil arasındaki gelenek değişimine bir vurgu yapar. Tıpkı Osmanlı’da da olduğu gibi yeni gelen nesil eskinin kurallarını bazen yıkarak bazen onararak yenilemekte, bir değişim yaratmaktadır.

Aynı hikâyede Avrupa’daki evlilik âdetlerinden bir başka meseleyi de ele alır A. Mithat. Avrupa’ya özgü olan bu âdet, fakir kızları kocaya vermek için kurulmuş bir hayır kurumudur ki çeyiz parası, drahoma gibi zorlayıcı koşullar sebebiyle de evlenmekte zorluk çeken fakir kızlar bu yolla evliliğe adım atabilmektedir. Halası ölünce Sasil de kendisine kalan servetin neredeyse tamamını bu kuruma bağışlamıştır.

Yine drahoma meselesinin ele alındığı bir başka hikâye olan *Ana-Kız*’da “Bir zevcenin israfat-ı sefihane yolunda sarf olunacak drahoması yok ise türlü mekasıd-ı melunaneye yarayacak vefret-i hüsn ü cemali olmak dahi bir drahomadır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017y: 849) denerek güzelliğin de drahoma yerine geçebileceği ifade edilmiştir.

Okurlarına görüşlerini iletmede mesaj olarak eserlerini kullanan yazar, *İki Hud’akâr*’da Andre ve Luiz’in evliliği üzerinden ilerleyerek şöyle der:

Hiç iki şahıs birbirini ez-dil ü can severler ve yekdiğerinden başka kimseyi düşünmezler de can sıkıntısı ne olduğunu bilirler mi? Hanelerinde ocak başında oturur iken esnemekten çeneleri ayrılan kocalar, hariçteki gönül eğlencelerine gidemedikleri için bu hâlde bulunurlar. Kocasıyla teati için dört çift tatlı söz bulamayan kadınlar dahi en güzel sözlerini kocalarından başkalarına sakladıkları için bu söz sohbet kahtına duçar olurlar. (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 725)

Bu cümlelerdeki anlatımdan anlaşılmaktadır ki A. Mithat evliliğin sırrını birbirini seven eşlerin hoş sohbetinde bulur. Gözü dışarıya kayan adam veya kadın hanesinde mutsuzluğa mahkûm kalır.

Nabizade Nazım, *Hâlâ Güzel* hikâyesinde iki gencin evliliğinde aktif rol alan bir baba çizmiştir ki bu baba modern zamanın ideal baba profilidir. Bir kadının okumuş, aydın bir kadın olabilmesi bir parça olsun modern bir babaya sahip olmasından geçiyordu. *Hâlâ Güzel*’deki Fahriye’nin babası Ahmet Bey, eserde iki gencin

birleşmesine vesile olan olayların kilit noktasında bulunan bir kişidir. Ahmet Bey hikâyesinin asıl kahramanı Safder'e yaptığı konuşmada o yıllar için çok önemli bir zihniyet değişiminin sembolü olur:

Sizi tahkik ettik. Bütün esrarınıza vakıf olduk. O ne ya? Bunda kızaracak ne var? Bütün esrarınız dedimse bundan kızıma göz koyduğunuzu ayıplıyorum sanmayınız. Siz gençsiniz, güzelsiniz, zenginsiniz, fakat bahtiyar değilsiniz. Kızım da gençtir, güzeldir fakat o da bahtiyar değildir. İyi dikkat et oğlum! Bak artık senli benli lakırdı söylemeye başladım. Sözüme iyi dikkat et oğlum! Ben başka babalar gibi mahdut fikirli adam değilim. Kızımla senin hâlinizi Cenab-ı Hak birbirine eş yaratmış. Kızım terbiyelidir, okuması yazması da vardır. Güzel kanun çalar. Sesi güzeldir. Yaşı henüz on yedidir; basmadı bile.

Sen kızımı seviyorsun, yine kızardın... A oğlum bak ben sana nasıl açık açık söylüyorum. Bunda utanacak ne var? Bir kızı sevmek ayıp mı? Bahusus o da seni seviyor. Demek olur ki hâliniz bir olduğu gibi gönülleriniz de birleşmiş, o hâlde kendinizin de birleşmesi münasip değil midir? Hele ikrar et bakayım şu kızımı sevdiğin sahih mi? (Nabizade Nazım, 2017f: 173,174)

Mahalle kültürünün bir özelliği olarak küçük topluluklarda evlilik gibi önemli olaylar üzerine dedikodular fazlasıyla yer alır. “Düğün” hikâyesinde S. Sezai de bu frekansı yakalamış ve okurlarına gelin üzerine yapılan konuşmadan oldukça canlı ve gerçekçi bir kesit sunmuştur:

-Gelin hanımın ismi ne?

-Sitare.

-Güzel mi?

-Neresi güzel ben de bilmem. Renk dersen yok. Kaş dersen düşük. Boy desen meydan süpürgesi. (Samipaşazade Sezai, 2017: 118)

Dönemin güzellik algısı, kadın algısı ve konuşmanın ilerleyen kısımlarında da evlilik algısı üzerine bilgiler sunan bu diyalogdan anlaşılmaktadır ki bir kadının “evlenilmeye değer” olması için ya güzel ya zengin olması gerekmektedir.

Eş seçimindeki çarpıklıklar üzerine bir başka örnek yine S. Sezai'nin “Bedia Hanım”ında yer almaktadır. Çamlıca'da ata binen bir gence âşık olan Bedia Hanım, okumuş bir kızdır. Evin haremdekiler kızı erken yaşta evlendirmek isteseler de “pederi on yedi yaşında bir kızın tehhülünü sıhhate, hatta ahlaka bile muvafık görmüyor”dur (Samipaşazade Sezai, 2017: 151). Kızına eğitim aldırıp dönemin ortalama evlilik yaşını erken bulan bu modern baba tipinden anlaşılmaktadır ki Tanzimat yıllarında eskiye ait değer yargıları, kadına ve evliliğe olan o eski bakış sarsılır ve hatta yıkılmaya yüz tutar. Bu nedenle evlilik yaşı da yavaş yavaş ötelenmeye başlar. Buna rağmen hikâyelerinde

zıtlık unsurlarını kurmaya özen gösteren yazar, “Bedia Hanım” ile ata binen genci bir araya getirir. Okumuş, eğitilmiş, kültürlü bir kız olan Bedia’nın karşısına Tanzimat döneminin alafranga züppesi ve yazarın tabiriyle “düşünecek yeri vücudunun her kısmından küçük olan”; Avrupa’yı, Fransa’yı Beyoğlu’ndan öğrenen, “Beethoven’ı, Wagner’i, Milton’u, Shakespeare’yi değil, Konkordiya’yı, Tatavla’daki gazinoları düşünen Lutfi Bey”i (Şemsettin Sami, 2017: 151-152) çıkaran yazar, bu zıtlıklarla başlayan bir evliliğin Bedia’nın sonunu nasıl getirdiğini anlatır hikâyesinde. Bedia Hanım’ın çok kötü giden evliliği onun narin bedenini zaman içinde yıpratır ve veremden genç yaşta vefat etmesine sebep olur. Tıpkı *Vuslat* hikâyesindeki kızın veremden ölmesi gibi. Verem temasının diğer yazarlara nazaran daha derinlikli işlenmesinin sebebi yazarın annesinin aynı hastalıktan genç yaşta ölmesinin sanatçıda bıraktığı derin iz olduğunu söylemek mümkündür.

Tanzimat’ın “eşini seçemeyen kız”larından biri de Nabizade Nazım’ın *Sevda* hikâyesindeki Nazmiye’dir. Fettah ile Nazmiye’nin aşkında Nazmiye’nin söz sahibi olduğu görülmez. Uzaktan Nazmiye’yi görüp âşık olan Fettah’tır. Nazmiye kendini izleyen genç adamı fark ettikten sonra bahçede görüldüğü yerde işlerini uzatarak biraz daha ‘görünür’ kılar kendini. Yazar bu noktada araya girerek durumu şu şekilde açıklar:

Nazmiye hâlâ yaptığıının farkında değildir. Sade Fettah’ı sevimli bulmakta ve onun enzar-ı meftunanesinden çocukcasına bir his ile lezzet almaktadır. Vakıa defaat ile komşu kızlarından “gönül” diye bir şey işitmişse de bu günlük ne manasını ne mekiini imkânı yok tayin edemez. Fakat yaşı henüz küçükse de yine sokakta gördüğü bazı gençlere meyletmekten geri durmaz. (Nabizade Nazım, 2017e: 139)

XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunda okumamış sıradan bir Müslüman genç kızın aşk serüveni aşağı yukarı bu aralarda seyretmiştir.

Hikâyede Fettah’ın sevdiği kız hakkında arkadaşıyla yaptığı şu konuşma da durumu özetler niteliktedir:

Fettah: O da beni seviyor. On beş günden ziyadedir sevişiyoruz.

Nail: Ey mülakat filan?

Fettah irkildi. Çünkü şimdiye kadar böyle bir şey hatır ve hayaline gelmemişti.

Kemal-i hayretle dedi ki: -Hiç, nasıl olur?.. Ben onu cidden seviyorum.

Nail dedi ki: Sanki mülakat o ciddiyeti ihlal mi eder?

Fettah tereddütle: Yok sanki!.. Gerçek be...

Nail sordu ki: Şimdiye kadar hissiyatınızı birbirinize ne yolda tebliğ ediyordunuz?
(Nabizade Nazım, 2017e: 148)

Bu noktadan sonra Fettah ve Nail başka bir arkadaşlarının duymalarını istemedikleri için konuşmalarına son verirler. N. Nazım bu konuşmada okurlarına iki gencin birbirini tanıyıp sevmesi üzerine nasihatler vermek, yol yordam göstermek yerine bir diyalog üzerinden durumu göstermeyi tercih etmiştir. Bu konuşmada ilk olarak geçen zamanı okurlarına sunar yazar. On beş gün iki kişinin birbirini tanıyıp sevebilmesi için oldukça kısa bir süredir. Bunun yanı sıra hikâyedeki iki genç bu on beş günlük süre zarfında tanışmak bir yana, mülakatta bile bulunmamışlardır. Hatta Fettah için bu ‘mülakat’ büyük bir şaşkınlık sebebi ve ciddiyetsizlik sayılmıştır. Fettah’ın arkadaşı Nail ise, hikâyede sağduyuyu temsil etmektedir ve asıl sorgulatmayı Fettah üzerinden okurlara yaptırmak ister: “Mülakat o ciddiyeti ihlal mi eder?” Tanzimat yıllarında sosyal çevre algısı da değişmeye, dönüşmeye başlayan yeni nesil için, bir sevdanın ciddiyeti tanımını yeni bir bakış açısında ele alınmaya başlamıştır. Gerçekten düşününce Fettah da önce tereddüde düşecek sonra da arkadaşına hak vermeye başlayacaktır. Yine de hikâyenin ilerleyen kısımlarında iç dünyasında bu gelgiti sorgulayacak, bunun bir alçalma olduğunu da düşünecek ama eskisi kadar da kendinden emin olamayacaktır. Yazar sanki okurlarında da Fettah’ınki gibi bir değişim yaratmak ister.

Birbirini doğru düzgün tanıyamadan evlenen birçok çift gibi Fettah ve Nazmiye için de gidişat bellidir: Çok kısa bir süre sonra birbirlerinden sıkılmaya başlarlar. Özellikle Fettah “Şimdiki hâlde âdeta Nazmiye’den usanmaya başlamıştır” (Nabizade Nazım, 2017e: 158).

Yine de durumu ölçüp biçer ve şunu düşünür: “Nazmiye de cahil, avanaksa da ahlaksız bir kadın değildir. Oldukça el işleri, sevilecek derecede hüsnü, biraz da serveti var” (Nabizade Nazım, 2017e: 159) diyerek karısıyla evli kalmaya devam eder. Bu durumda ona göre bir kadınla evli kalmak için geçerli sebeplerin başında ahlâkı daha sonrasında iş bilirliliği, güzelliği ve parası gelmektedir. Yine de görülmektedir ki kadının eğitim durumu da önemli kıstaslardan biri olmaya başlamıştır.

“Osmanlı’da kadın müslimi, gayrimüslimi, şehirli, saraylı ve köylüsüyle homojen olmayan bir yapıya sahiptir. Asırlara, bölgelere ve dini inançlara göre farklılık gösteren

Osmanlı toplum yapısında standart bir Osmanlı kadınından söz edilemez” (Altındal, 1994: 5). Tanzimat yılları için de bu durum geçerlidir ve her hikâyede ait olduğu sosyal tabakaya göre farklı ortamları deneyimleyen kadın tipleri oluşturulmuştur. Nabizade Nazım bu çeşitliliğin o güne kadar gidilmemiş bir uç noktasına işaret ederek *Karabibik* hikâyesiyle okurlara bambaşka bir dünyanın kadını, erkeğini, genç kızını, gayrimüslimini sunmuştur.

İstanbul ve çevresinden çıkıp yeni bir mekân seçen N. Nazım, *Karabibik* hikâyesinde köylü gençlerin kaçgöçlü dünyasında eş seçimlerini eserinde anlatırken köylü bir kadının yabancı bir erkekten çekinip kaçtığını yazar. *Karabibik*’in zamanında kendinden kaçan eşiyle ilk karşılaşmaları şöyle anlatılır:

...Huri'nin anası Sıdika'yı böyle kovalaya kovalaya almıştı. Ya Sıdika da kendisinden ne kadar kaçar dururdu. (...) Hele bir kere, hiç hatırandan çıkmaz, Karabucak Köyü'nün yolunda, mah burada, tiyatronun yanı başında rast gelmişti; şöyle üzerine doğru yürüyünce kadın "Aman ana!" diye çaylak gibi bağıra bağıra koşup kaçmıştı. Eey ayol! Buna naz derler. Karılar erlere böyle naz ederler. (Nabizade Nazım, 2017g: 216)

Bu alıntıdan da görüldüğü üzere o yıllar için köylerde kadınlara, kızlara genellikle saygılı bir davranıştan söz etmek mümkün değildir. Bir kızı تنها bir civarda tek başına yakalayınca üstüne yürümek, köşeye sıkıştırmak, korkutmak gibi saygısız davranışlar gözlemlenmektedir. Hatta kadının korkup kaışı da naz diye görülüp bir çeşit eğlence olarak algılanmıştır.

Tanzimat yılları eserlerinde eş seçiminde görücü usulünün esas olduğu daha önce aktarılmıştır. Ancak hem hikâyede heyecan ve entrik unsurları artırmak hem de yeni kurgular oluşturmak için birbirine bir şekilde âşık olan ve uzun zaman kavuşma arzusuyla hikâyeyi genişleten karakterler de oluşturulmuştur. Emin Nihat’ın “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” hikâyesindeki Behçet Bey ile sevgilisi Makbule Hanım’ın ilişkisi bu duruma yerinde bir örnektir. Hayri Efendi, hikâyede Behçet Efendi’ye okuldayken Makbule Hanım’a âşık olduğunu itiraf ettirmeye çalışırken, Behçet Bey utanınca Hayri Efendi “A Behçet, sen bir erkek çocuksun. Bu gibi şeyler senin için yüz karası değil el kınasıdır. Hem de öyle bir güzel kızla eğlenişin sence iftihar edecek bir şeydir” demiştir (Emin Nihat, 2003b: 57). Hayri Bey burada

aslında Tanzimat'ın tüm eski yanını temsil eden konuşmayı yapmış olur. Âşık olduğu kıza karşı saf ve temiz duygularla hareket eden ve onu kendine müstakbel bir eş adayı olarak gören Behçet Efendi'ye karşılık, Hayri Efendi halkın bir deyişini de âdeta arkasına alarak yaşananları Behçet Efendi için bir çeşit eğlence olarak görmüştür. Ona göre Behçet Efendi'nin sıkılmasına gerek yoktur. Aksine bu durum övünüp iftihar edebileceği bir şeydir. Burada olan Makbule Hanım'a olur. Bir genç kız olarak onun iftihar etme şansı olmamasının yanında bu olanlar gelecekte bir gün yüzüne vurulacak bir namus meselesi olarak karşısına çıkacaktır. Tüm bu baskı altında çocukların birbirini sağlıklı bir biçimde tanıyarak eş seçebilmeleri imkânsızdır.

Evlilik çoğu zaman iki kişinin birleşmesi değil, ailelerin, soyların birleşmesidir. Bu nedenle de aileler evlenecek olan iki kişiden daha çok söz sahibidir. Emin Nihat "Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti" hikâyesinde Vasfi Bey'in ağzından bu durumun çocuklar için ne kadar karmaşık olduğu söyleterek ailelerin tutumunu eleştirmiştir:

İşte pederimin gösterdiği hiddet ve şiddet, ahlâkımızın bozukluğundan neşet etme bir keyfiyettir ki, halkımızın ekserisi bu huydan geçememiştir. İki genç birbirini sevdiler mi, duyulduğu gibi bilâ-teemmül ikisi de takbih olunur. (...) Eğer duyanlar ebeveyn dahi olsa bîcarelerin muhafaza-yı nesep ve namusları tarafına gidilmez. Hemen o anda birine zen-dost, öbürüne aşüfte sözünü yamarlar. (Emin Nihat, 2003d: 234)

Bu cümleler hikâyede uzadıkça uzar. Yazar, yeni neslin -Tanzimat'ın çocuklarının- Batı'ya yönelmiş zihniyetini, modernliğini onlardan birinin ağzından okurlarına göstermiş olur.

Emin Nihat'ın *İhsan Hanım* -yahut- *Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti* hikâyesinde eş seçimini kendi başına yapmaya karar veren bir kadın görülür. İhsan Hanım hem babası öldüğü diğer bir deyişle ebeveyni olmadığı için hem de maddi durumu elverdiğinden ve de okumuş ve bilgili bir kadın olması sebebiyle kendi kendine eş seçmeye karar verir: "Pederinin vasiyeti üzerine zevciyetine talip olanları ince ince tahkik ve tedkik ederek cümlesini hüsn ü an ve terbiyesine temayülden ziyade servetine haris bulurdu" (Emin Nihat, 2003f: 404). Kendine seçeceği eş daha sonra türlü tatsızlıklara yol açan biri olsa da bir kadının böyle bir adım atmasına uygun çerçeveyi yaratan yazar, güçlü bir kadın karakter ortaya çıkarmıştır.

Ekrem'in "Saime" hikâyesindeki İsmail Ağa okuma yazma bilmeyen bir esnaf olmasına rağmen modern bir düşünceyle kızını erken evlendirmeye de cahil biriyle evlendirmeye de karşıdır: "Bir de İsmail Ağa pek erken evlenmenin aleyhinde bulunduğundan kızını hiç olmazsa yirmisinden evvel evlendirmemeğe ve buna zevç olacak adamı akıllı başında insanların okuryazarlarından seçmeğe karar vermişti" (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 17).

O dönemde bir kız on iki, on üç yaşlarında evlendirilirken İsmail Ağa'nın bu tutumu Tanzimat ile birlikte pekişip ilerleyen yenilikçi algının bir eseri olup kız çocuklarını çocuk gelin olmaktan kurtaracak olan feminist düşüncelerin bir yansımasıdır. Eş seçiminin ebeveynlerin kontrolünde ilerlemesi genellikle olumsuz örneklerle sebep olsa da burada modern babanın kontrolünü kızının lehinde kullandığı gözlemlenmiştir.

Ekrem, küçük yaşta evlendirilme dolayısıyla da kız çocuklarının eğitimsiz kalması meselesini *Muhsin Bey*'de de işlemiştir: "Muhsin Bey ile Dilara arasındaki aşkın üç yıllık bir geçmişi vardır. Bunları aşklarının başında evlendirmek yerine, Dilara'nın yirmi yaşına ulaşması beklenmiştir. Yani kız çocuklarının küçük yaşta evlendirilmemesi düşüncesi bu eserde de karşımıza çıkar" (Çağın, 2017: 90).

"Saime" hikâyesindeki Binnaz karakteri baba sevgisine muhtaçtır ancak babadan beklediği bu sevgiyi bir türlü bulamadığı gibi para ve servet düşkünü baba Memnun Efendi'nin de gözü kızını hiç görmediğinden Binnaz da zamanla babasını sevmemeye ve hatta ondan nefret etmeye başlar. Bunun sonucunda da kızın babasıyla olan bu sağlıklı ilişkisi onun psikolojisini derinden etkiler ve oldukça küçük yaşlardan itibaren bir otorite/baba figürüne sığınma ihtiyacıyla evliliğe yönelir. Lezbiyen ilişki yaşayan anne ile evde birçok kadın etrafında çevrili kalan Binnaz, evlilik hayalleriyle erkek arayışına girer. Femme-fatale bir karakter de denebilecek olan Binnaz'ın bahçedeyken önüne atılan bir portakal üzerine yaptığı konuşma (iç monolog) göstermektedir ki otoriter bir erkeğe muhtaçtır:

Nereden geldi bu?.. Elbette beni bilen bir adamdan. Nasıl adam? Elbette bir civan, bir yiğit, Mehmet Bey mi? Yok. Bu başka biri olacak. Acaba kim? Evet: Mehmet Bey de güzel bir delikanlı. Lâkin bu? Bunu görmedim ama bu daha yosma gibi geliyor.. Bahusus bu daha yiğit. Daha cesaretli ki Mehmet Bey'in bu kadar

yapmadığı şeye bu bir saat içinde karar verdi.. (...) Bu bir ateş!.. Ah böyle yiğitlere canım kurban olsun!.. (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 105)

Bu minvalde birçok soru ile devam eden monologdan anlaşıldığı üzere Binnaz baba yokluğundan kaynaklı kendini sarıp sarmalayacak bir otorite ihtiyacıyla ve annenin lezbiyen ilişkisinin de vermiş olabileceği karmaşayla istekli, şehvetli ve hiç de çekingen olmayan bir figürdür. Aynı zamanda Sadık ile evlenirken kendisinin dedikodusunu yapan kadınlara içinden ben size gösteririm gibi cümleler kurması da onun kötücüllüğüne işaret eden diğer bir husustur.

Tanzimat metinlerinde sık işlenen bir motif olarak annesi ve/veya babası ölen dolayısıyla kimsesiz kalan delikanlılar, eş seçiminde ya yol gösterici bir rehberleri olmadığından yanlış seçimler yaparak kendilerini felakete sürüklerler ya da bir aile dostu veya yaşlı bir kalfa/dadı aracılığıyla evlenmek istedikleri kimselerle iletişim kurarlar. Ara nesil yazarı olarak sınıflandırılan hatta “ara nesil döneminin hikâye türünde en çok eser veren sanatkârı” (Memiş-Baytimur, 2018: 42) olarak adlandırılan Mehmet Celal, Tanzimat döneminde de eser vermiş bir yazardır. Tanzimat yıllarında yazdığı “Ak Saçlar” hikâyesindeki Resuhi, annesini ve babasını art arda kaybetmiş kimsesiz bir gençtir. Bir akşam Boğaz’ı izlerken gezintiye çıkmış sandaldaki bir kıza âşık olur ve onları takip ederek hangi yalıya girdiklerini öğrenir. Bunun üzerine bir mesire yerinde de göz göze gelmelerinden sonra sevdalandığı bu kız ile evlenmek ister. Bunun için vefat etmiş annesinin arkadaşı olan yaşlı bir kadından yardım ister. Dolayısıyla hikâyede eş seçiminden evliliğe doğru ilerleyen süreçte aile büyüklerinin veya aile dostlarının yardımı göze çarpar. Kendini yaşlı kadın aracılığıyla takdim eden Resuhi, bu sayede görüp beğendiği Reşide ile evlenebilmiştir.

“Ak Saçlar” hikâyesinin devamında ise Resuhi, aşk, kadın ve evlilik üzerine görüşlerini aktarır: “Kadın sevilmelidir. Cenab-ı Hak kadını sevmek için halk etmiştir. Fakat meşru bir surette sevilmelidir” (Mehmet Celal, 1311: 211). Bu cümlelerden de görüldüğü üzere Resuhi, kadının yaratılış amacı üzerine ilginç bir fikir beyan etmenin yanında, bir kadını sevmenin meşru bir surette olması gerektiği söyleyerek evliliğe vurgu yapar. O, “bir nadire-i ismeti, alude-damen edecek müthiş hatalardan hoşlanmaz” dolayısıyla evliliği, kadınla erkeğin birbirini sevebilmesi için tek yol olarak görmektedir.

Mehmet Celal'in hikâyelerinden *Olga*'da, evlilik motifine ait unsurlar yer alır. Birbirini severek evlenmeyen bir anne babanın kızı olan Olga, ebeveynleri tarafından verilen karar doğrultusunda, biriyle sırf zengin diye evlendirilmeye çalışılır. Anne babanın bu tutumuna karşılık Olga'nın mürebbiyelerinden biri "Bakalım Olga da bu izdivacı istiyor mu? Böyle şeyler genç kızlara da danışılmalıdır. Bu meselede söz söylemek hakkı pederlerden, validelerden ziyade kızlara aittir" (Mehmet Celal, 1312: 9) demiş ve genç kıza evlilik hakkındaki görüşlerinin sorulmasını sağlamıştır. Ancak sorunun cevabının net bir şekilde hayır olarak belirtilmesine rağmen anne ve baba kızın utancından evet diyemediğini düşünerek kararlarından vazgeçmezler. Bu noktada yazar Olga'nın doğru söylediğini, onun aslında amcasının oğlu Petro'yla birbirlerine uzun zamandır âşık olduklarını aktarır. Olga ve Petro çareyi kaçmakta bulurlar. Kısa sürede gençlere ulaşan ebeveynler ikna olur, zengin adamlarla yapılacak olan izdivaçtan vazgeçerler. Hatta Petro ile Olga'nın evliliğine sıcak bakarlar. Ancak bu andan sonra da talihsizlikler devam eder ve Petro kısa süre içinde hastalanarak ölür. Dolayısıyla âşıklar kavuşamaz ve yazar hikâyesini trajik son ile bitirmiş olur.

1.1.4. Başlık Parası

Kadınlar yüzyıllar boyunca birçok toplumda bir gelir kapısı gibi görülmüş, zamanın ve mekânın şartları çerçevesinde değerli kabul edilen eşya -meta- karşılığında alınıp satılmıştır. Tanzimat yıllarında gelen yeni tür ve akımlar içinde natüralizmin hikâyedeki ilk örneğini veren N. Nazım'ın, *Karabibik* isimli hikâyesinde değindiği temel meselelerden biri de bu alışveriştir. Fakir bir çiftçi olan Karabibik, kızı Huri'yi -ki burada kızın ismi üzerinde ters sembolizasyon yapılmıştır- Sarı Simayıl'a vermek ve böylece onun akrabası olan Koca İmam'ın öküzlerini bedava kullanmak ister. Kızını bir alışverişin parçası olarak gören bu adam gerçekleşmesini hayal ettiği bu 'tezevvüc' sayesinde tarlasını bedava sürebilecektir. Bu hayali nedeniyle de Karabibik, Sarı Simayıl'ın başkasıyla evleneceğini öğrenince âdeta dünyası başına yıkılır. Hikâyenin ilerleyen bir kısmında anlaşılır ki kızının karşılığında almak istediği iki öküzün ederi

yirmi mecidtir: “... Ah bir çift, bir çift! Bu hayvanları ne kadar çok sevecekti. (...) Para! Bunun için yirmi mecid olsun lazımdı” (Nabizade Nazım, 2017g: 197).

İslam hukukuna göre evlilik sırasında erkeğin kadına verdiği garanti akçesi olarak da bilinen mehr¹¹, iki kısımdan -mehr-i muaccel ve mehr-i müeccel- oluşmakla birlikte başlık parası ile karıştırılmamalıdır. Mehr evlenecek olan kadına verilirken, başlık parası kızın ailesine ödenen bir para veya karşılığı kadar mal, mülktür.

Başlık parasının ne gibi ayrılıklara ve karmaşalara yol açtığına dair bir örnek Emin Nihat’ın “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” hikâyesinde yer alır. Osmanlı toplumunda evlilik çağına gelen her genç kızın ait olduğu sosyo-ekonomik çevre ve akran emsallerine göre bir ‘ederi’ vardır. Buna çeyiz parası denirdi ve bu para toplanmadıkça o genç kızla nişanlanmak mümkün değildir. Behçet Efendi de sırf bu nedenle babası ölünce mali durumları bozulduğundan Makbule Hanım’ı kendine eş olarak alamaz. Bunun sonucunda da çok büyük bir kedere gömülmüş olur. Daha sonra bu parayı toplamak uğruna İstanbul’daki düzenini bozup vilayet vilayet gezip para biriktirmek için uğraşmaya başlar. Ancak aradan yıllar geçer ve hikâyenin seyri başka bir yöne doğru akar.

1.1.5. Kız Kaçırma

Tanzimat hikâyelerindeki evliliğe giden yollardan bir tanesi de kız kaçırmadır. Katı toplumsal kurallar içinde yaşayan gençler birbirini tanıyıp görüşme fırsatı bulamadıklarından ya görücü usulü evlenebilmektelerdir ya da kaçarak.

Kız kaçırma teması hikâyelerdeki heyecan unsurunu da artıran bir öge olduğundan yazarlar tarafından sıklıkla tercih edilegelmiştir. Ahmet Mithat toplumun bu işe yakınlığını sezmiş, eserlerinde tempoyu yükselten bir tema olarak kız kaçırma motifine yer vermiştir. Kendisi de okurlarına bu işin Çerkezlerdeki yaygınlığından bahseder:

Bir delikanlı bir kere bir kızı kaçıırır ise artık onu geriye reddetmek namusunu bütün bütün ihlal edeceğinden gerek kendisi ve gerek rüfekaşı o yolda canlarını feda ederler ve bu kızı kaçırdıkları zaman asla taarruz etmeksizin götürüp ta

¹¹ İlber Ortaylı, İslam hukukunda ayrıntılı olarak yer alan mehr ile ilgili Nisa suresinde de şu şekilde bir emir yer aldığını söyler: “Kadınlarınıza yığın yığın altın verseniz geri almayın” (Ortaylı, 2019: 91).

babasıyla musalâha edilinceye kadar bir ihtiyar adamın hanesinde emanet bıraktıklarından o ihtiyarın familyası halkı dahi kızın muhafazası uğrunda kanlarını akıtıncaya kadar çalışırlar. (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 142)

Bu cümlelerle yazar, Çerkez âdetlerine göre kız kaçırmanın inceliklerini tam da hikâyede kız kaçırıldığı esnada araya girerek anlatır.

Bir diğer kız kaçırma motifi A. Mithat'ın *Çifte İntikam* hikâyesinde görülür. Kadına şiddet öğeleri de içeren bu hikâye Fransa'da geçmektedir. Leruj, sevdiği kız Margrit'i kendine kaçması için ikna etmeye çalışır ve sonra da kızı, eğer kendine değil de başkasına kaçarsa öldürmekle tehdit eder. Yazar, kadınların maruz kaldığı şiddeti okurlarına böylelikle sunmuş olur.

Nabizade Nazım'ın “Bir İftirak” hikâyesinde geçen kız kaçırma motifi de Avrupa'da da benzer durumların yaşandığını göstermektedir. Baron, kızını kaçıran Vikont'u hikâyenin sonunda hileyle de olsa bir düelloda öldürerek intikamını almış olur. Yazar, hikâyenin sonunda “kız kaçırma fazahatlerinin” bitmesini ve hikâyesinin bir “numune-i ibret” olmasını ister.

1.1.6. Çok Eşlilik

Oryantalist bir anlayışın yaygınlığından kaynaklanmış olsa gerek poligami yani çok eşlilik Müslüman Osmanlı toplumunda yaygın bir olgu olarak bilinir. Oysa Osmanlı'da çok eşlilik kanuna ya da dine aykırı bir durum olmamakla birlikte hoş görülen bir gerçek de değildir. Ayrıca ekonomik sebeplerle de çok eşliliğe maddi olarak gücü yetebilecek erkek sayısının oldukça az olduğu bilinmektedir.

1868'de çıkmaya başlayan *Terakki* gazetesinde “Okuyup yazmak bilmeyen uyanık bir kadının yazdırdığı ve gazeteye yolladığı bir mektupta şöyle deniliyordu: ‘Çok karılılığın şer'an caiz olduğuna diyecek yok. Ancak, sakın bir karı ile kanaat etmeyin diye emir var mıdır? İşte orasını sual ederiz.’” (Taşkiran, 1973: 30)

Feminizm duygusuyla harekete geçmeye başlayan kadınların seslerini ilk duyurmaya başladıkları yerlerden biri olan *Terakki*'de, bu gibi meseleler üzerine daha birçok yazılar bulunmaktadır. Yine de yapılan araştırmalardan o yıllarda düşünüldüğü kadar fazla bir oranı yoktur çok eşliliğin: “Cem Behar'ın araştırmalarına göre,

İstanbul'da çok eşli erkek oranı evliler arasında 1885 ile 1906 arasında %2,51 ile 2,16 arasında değişiyor"¹² (Ortaylı, 2019: 117). İncelenen eserlerde de hem çok eşliliğin yaygın olmadığı hem de hikâyedeki kişilerin duruma sıcak bakmadıkları tespit edilmiştir.

Az da olsa var olan örneklerde ise çok eşlilik konusu gündeme geldiğinde mutlaka istemeyen, karşı çıkan bir taraf saptanmıştır. Örneğin Ahmet Mithat'ın "Teelhül" hikâyesinde Mazlum Bey söz konusu durum ne olursa olsun karısı kabul etmesine rağmen eve kuma getirmek istemez. Üstelik gelecek olan kız onun asıl âşık olduğu Hayfa olmasına rağmen. Çok eşliliği doğru bulmaz. Bunun sevabına günahına bakmayı bile gerekli görmez:

Siz beni istemeyerek almışsınız. Pederinizin ibramı üzerine mecbur olmuşsunuz. Başkasını seviyormuşsunuz. Mademki öyledir ben size yazık olmasını istemem. Lâkin kendime de yazık olmasını da hiç istemem. Ne yapalım, dinimizin müsaadesi var, dörde kadar Allah'ın emri imiş. Ben yalnız senin yüzünü görmeye ve mürüvvet ve merhamet eder isen cüz'î bir iltifatına da razı olurum. Sen de zevkine bakarsın. Sakın ha! Beni divane mi edeceksin? Ben ölümü göze alırım da buna razı olmam. Canım günah mı edersiniz?
Ben günaha sevaba atf-ı nazar bile etmem. (Ahmet Mithat Efendi, 2017d: 49)

Taraflardan birinin -bu kez kadının- çok eşliliği kabul etmediğine bir örnek *Felsefe-i Zenan*'dadır. Kocasının kendisini Mah-ı Taban isimli cariye ile aldatırken yakalayan Zekiye ikilinin şu konuşmasına şahit olur:

Mah-ı Taban "Size arz-ı hahiş ve heves ettiğim zamanlar, hanım üzerine gül koklamam, insan için bir eş kâfidir der idiniz. Şimdi size zaferyâb olduğuma siz de istigrap edersiniz ya? der imiş. Ve efendi dahi buna "O sözler eski darb-ı meselleri birer daha tekrardan ibaret idi. Bir şey ki muvafık-ı şeriat olduktan sonra onu kabul etmemek olur mu? Cevabını verir imiş. (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 85)

Sıtkı Efendi bu sözleriyle dinin arkasına sığınmaya çalışmasına rağmen hiç de dine uygun şekilde hareket etmemiştir. Her şey önce bir cariyeyi kuma alarak alacaksa bundan Zekiye'nin haberi olması ve kabul etmesi gerekir. Oysa görüldüğü üzere o aldatan bir koca olarak gizli gizli cariyeyle bir araya gelmiş ve bunu dini bir hükme uydurmaya çalışmıştır.

¹² Detaylı bilgi için bkz. Cem Behar, "Polygyny in İstanbul 1889-1926", *Middle Eastern Studies*, Cilt: 27, Sayı: 3, 1991, ss. 477-478'den aktaran İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Kronik Kitap, İstanbul, 2019, s. 117.

Ahmet Mithat Efendi evliliğin toplumlara dirlik, düzen getirdiğine inanmakla birlikte çok eşliliğe karşı duruş sergiler, *Eyvah* isimli tiyatrosunda da bu temayı inceleyen yazar, çok eşli evliliğin dramı üzerinde durmuştur. Hikâyelerinden *Ölüm Allah'ın Emri*'nde ise Behice Hanım platonik aşkı Sıtkı'yı elde etmeye çalışırken Sinesaf'a ve Sıtkı'ya çok eşliliği teklif eder: “Canım yalnız iki ortaklar biz olacak değiliz a. Bu bir âdettir. Memleketimizde binlerce ortaklar var. Onların canı yok mu?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 222). Yazar burada Behice Hanım'a bunları özellikle vurgulamıştır. Buna karşılık hem Sinesaf hem de Sıtkı bu teklife asla yanaşmayacaklardır.

Para hikâyesindeki Yazıcıoğlu Hacı İsmail Ağa karakterinin de “dört haremi” olduğu hâlde erkek evlat bulamaması anlatılırken çok eşli bir erkek olduğu verilmiştir.

Dine uygunluğu sebebiyle Müslümanlarda çokeşlilik (poligami) olsa da burada eşlerin rızası oldukça önemlidir. İslamiyet'in çok eşliliğe olumlu bakışı Avrupa'da çoğunlukla oryantalist bir çerçeveden ele alınmıştır. Bu durumun farkında olan Emin Nihat ise hikâyesinde konuyla ilgili bir ayrıntı işler. “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” hikâyesindeki Kaptan'a, âşığı olan Filaver şöyle der: “Sizin muhabbetiniz dörde kadar taksim kabul eder. Şu hâle nazaran bundan üç kısmını da Elizabet'e tahsis etmiş olduğuna şüphem yoktur. Bu cihetle bana olan muhabbetin olsa olsa ancak bir kısmıdır” (Emin Nihat, 2003c: 155).

Oysa hikâyede böyle bir şey kaptanın aklından bile geçmez. O, en sonunda yine Elizabet ile evlenecektir. Yazar burada bir yabancıнын -bir İngiliz'in- Osmanlı'daki çok eşliliğe bakış açısını -biraz yüzeysel olmakla birlikte- göstermek istemiş gibidir.

1.1.7. İlişkilerde Kadına Şiddet

“Ne zamana kadar erkekler karılarını dövecek?” (Namık Kemal, 1872). Dönemin gazete ve dergilerde üzerine konuşulan tartışılan konularından biri kadına şiddettir. Namık Kemal de devrin en önde gelen kalemlerinden biri olarak *İbret* gazetesindeki “Aile” makalesinde okurlarına bu ve benzeri pek çok şiddeti sorgular.

Devrin aydınlarından Ahmet Mithat da bu konuyu eserlerinde irdelemiştir. Bazen şiddet yüzünden sonu ölümle biten bir kadın çizmiştir bazen de şiddet tehditlerine rağmen korkusuzca direnen bir kadını: “Bir Gerçek Hikâye” isimli eserinde karısının kendisini aldattığını zanneden K., karısını sözlü şiddetle taciz etmeye başlar ve sonra da fiziksel şiddet tehditlerinde bulunur: “Şimdi kıyarım ha!..” deyince buna karşılık kadın: “Affedersiniz efendim! Öyle kıyarım filan gibi sözleri söyleyebilmek pek müşküldür. Gayeti benden emniyeti pek de kaldırır iseniz elinizi yıkayabilirsiniz. Yoksa öyle kıymak filan etmek...” (Ahmet Mithat Efendi, 2017i: 242).

Kadın bu cümlelerle eşine karşı dik bir duruş sergiler. Bunun karşısında K., kadını sadece boşayıp ailesinin yanına gönderebilmiştir. Belli ki K.’nın karısı sessiz ve içine kapanık bir kadın olmayıp öyle dayaktan, tehditten korkan biri değildir. Yazar, hikâyesini başkalarına kötülük yapan bir adamın kötülük bulacağını göstermek adına kurgulanmış olsa da şiddete karşı duran bir kadın çizmiş olması okurların algısını açacak olması açısından önemlidir. Ayrıca alıntıdaki “elinizi yıkayabilirsiniz” ifadesinde iki şey ima edilmektedir ki bunlardan ilki kadınların erkeğin elinin kiri olarak görülmesine yapılan göndermedir. Madem erkek olarak bir kadını bu kadar değersiz görüyorsunuz, o zaman öldürüp katil olmaya gerek yok ellerinizi yıkarsınız yani boşarsınız demek istemiştir. Boşamak anlamı da bu çerçevede ifadenin ikinci anlamını oluşturmuştur.

A. Mithat’ın *Çifte İntikam* hikâyesinde de kadına şiddet öğeleri tespit edilmiştir. Fransa’da geçen hikâyede Leruj, kendisini sevmeyen Margrit’i kendisine kaçmaya zorlar. İstedikini elde edemeyince de Margrit’i ölümle tehdit eder: “Öldürürüm Margrit! Seni öldürürüm. Sana âşık olan adama hiçbir şey demem, çünkü kendim gibi onu da mazur görürüm. Fakat sen yed-i intikamımdan kurtulamazsın!” (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 512). Anadolu coğrafyasında çok iyi bilinen “Ya benimsin ya kara toprağın” minvalinde bir kadına şiddet sahnesi yazan A. Mithat, kadınların yüzyıllardır maruz bırakıldıkları dramı okurlarına sunmuş olur.

Sözlü tacizler, ölüm tehditleri gibi kadına şiddetin Tanzimat dönemindeki halini yansıtan eserlerden biri de *Dolaptan Temaşa* hikâyesidir. Güldürü unsurlarının da yoğun olduğu bu hikâyede evli bir kadın olan Leyla ile aşığı Zorlu Mustafa arasında geçen ve tehdit unsurları barındıran bir diyalog:

–Şu bazulara bak bazulara! İki elim ile bile kuşatamıyorum.
–Dört elin bile olsa yine kuşatamazsın. Bunu bil de ona göre düşün. Pençeme düşecek hasım yok mu vay onun hâline! Hele sen Leyla! Hele sen! Seni şöyle iki parmağımın arasında oğuşturduğum gibi tahta kehlesi misli eziveririm. (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 682)

Dolaptan Temaşa’daki Paşalı’nın Leyla’yı dövdüğü ve en sonunda da öldürdüğü bölüm kadına şiddetin en ağır tasvirlerinden birini içerir. Kadını uzun süre dövdükten sonra öldürmeye yeltenen Paşalı Ahmet kadına “Senin için katl vaciptir. Seni öldüren katil olmaz, gazi olur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 691) der ve tüm yalvarışlarına rağmen Leyla’yı boğazını keserek öldürür.

Samipaşazade Sezai, *Kediler* hikâyesinde kadına şiddet başlığında incelenebilecek en enteresan örneklerden birini vermiştir. Bilindiği üzere kediler hikâyesindeki evli çiftin evinde kadının çok sevdiği kediler vardır. Bu hayvanlardan rahatsızlık duyan adam bastonuyla kediye vurunca karısı ona çıkışır: “Hiç kediye öyle vurulur mu? Ya bir yeri kırılısaydı”. Adam bu sözler üzerine iyice hiddetlenerek kadına: “Ben şimdi sana gösteririm” der ve odasına çıkar. Kadın da kendisini takip ederek “kemâl-i sükûnet ü mülâyemetle diyordu ki ‘Ne yapacaksın? Ne yapabilirsin? Söyle de ben de anlayım?’” (Samipaşazade Sezai, 2017: 111).

Bu konuşmadaki kurguda birçok teknik özellik dikkat çeker. Yazar kedilerle kadını özdeşleştirmiştir. Tıpkı kediler gibi kadın da sanki özellikle adamı kışkırtmak için üzerine gider. Adam “şiddet ve hiddetle” odasına çıkmasına rağmen aksiyon alamaz ve yazarın da ona acıdığı gibi bir zavallı olarak hareketsiz kalır. Öte yandan dominant kadın kediler gibi evin asıl sahibidir bu nedenle de o “kemâl-i sükûnet ve mülâyemetle” hareket eder. Şiddet gösteremeyen erkin karşısında ezilmeyen ve onu kışkırtan bir kadın çizilmiştir ki bu da Tanzimat eserlerinde çok sık rastlanabilecek bir sahne değildir.

Samipaşazade Sezai’nin “Anneciğim” hikâyesindeki kimsesiz denecek kadar gidecek hiçbir yeri olmayan Feride, bir eve hizmetçi olarak girer ama orada çok eziyet görür ve bir gün Salih’e kaçar. Salih’le sadomazoşist bir ilişkileri olur:

Düşmüş Feride bu adamı alçak bir muhabbetle seviyordu. (...) Feride bu sarhoş kocasına yalvarır gibi bakarak alnının üzerine dökülen taranmamış, yıkanmamış saçlarını okşuyor, işretin tesiriyle medarı bozulduğundan dimdik bakan gözü için “Ah benden başka kimseye bakmayan Salihciğim!” diyordu. O gece Salih, Feride’ye ezalar işkenceler ediyordu. Gözü, gönlü başkasında, başkasıyla görüşüyor. Gözüyle görmüş. Bu, kadınların en alçağı! Feride birdenbire hiddet ve

nefretle “Evet! Ne yapacaksın alçak! Başkasını seviyorum. İşte başkasıyla görüşüyorum pis sarhoş!” diye yüzüne bağırınca Salih’teki havf ve şüphe hemen nihayetsiz bir hiddete tahavvül ederek birbirini takip eden yumruklarla Feride’yi çığnıyordu. Birinci yumrukta gözünün altı mosmor kesildi. Onu takip edenlerde, dişlerinden, dudaklarından kan damlamağa başlar başlamaz, Salih kemal-i dehşetle kapıdan çıkıp gitti. (...)

“-Ah seviyor, bu öküz herif, bu yırtıcı hayvan beni seviyor!” diye bağıırıyordu.
(Samipaşazade Sezai, 2017: 169- 170)

Kıskançlığın, sevginin, şiddetin yanlış anlaşılıp birbirine karıştığı saplantılı bir ilişkinin hikâyesi olan “Anneciğim”, küçük çocuğun olaylara şahit oluşu ve “Anneciğim!” diye yakarışıyla son bulur.

Emin Nihat’ın “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” hikâyesinde Filaver isimli karakterin çok sevdiği ve çok kıskandığı Osmanlı Kaptanı Nacit Bey’e Elizabet’i çok kıskandığı için şöyle dediği görülür: “Lâkin Mister, artık bundan sonra Elizabet’e asla cevap filân yazmayacaksınız. Yoksa sizin üzerinizde tecrübe etmek istemediğim şiddet-i intikama beni mecbur etmiş olursunuz” (Emin Nihat, 2003c: 163).

Bu cümlelerden de görüldüğü üzere Filaver, kıskançlığının etkisiyle sevdiği adamdan intikam alma duygusuna bile oldukça yakınlaşmıştır. Nitekim Elizabet ile tekrar yakınlaştıklarında Kaptan’ın iki kadına da aynı hediye alması olduğunu ortaya çıkararak bir nevi intikam almış olacaktır.

Ahmet Rasim’in *İlk Sevgi* hikâyesinde evli bir kadınken bir mesire yerinde ilk aşkını görüp geçmişe giden ve sonra da ilk aşkı ile gizli bir ilişki yaşamaya başlayan Nadire, bir süre sonra kocasını terk edip ilk aşkına kaçar. Bu noktadan itibaren ise başına birçok felaket gelir. Darü’z-zina’ya girer ve burada fiziksel şiddete uğrar. Geri döndüğü ilk aşkı Nedim’den daha sonra tekrar ayrılır. Nedim, Nadire’nin yaşadığı bu geneleve gelip Nadire’nin yüzüne kamayla derin bir yara açar, uzun süre hastanede kalmasına sebep olur.

Kıskançlığın en ileri boyutlarından birinin yaşandığı bir hikâye de Ahmet Rasim’in *Mehâlik-i Hayat* isimli eseridir. Aşırı kıskançlığı sebebiyle karısı Sadiye’ye âdeta nefes aldırılmayan Nazım, en küçük hareketten onlarca mana çıkarmaya çalışırken evliliğinde huzuru yok eder. Burada Sadiye’nin tutumu dikkat çeker. Pencereye bile yaklaşmadığı hapis hayatına rağmen sabırla sakin kalan Sadiye, kocasının vesveselerini

yok etmek için aldığı nefesin bile hesabını soracak olan kocasına karşı oldukça dikkatli ve ilgili davranmaya çalışır. Öte yandan kocasının da kendini aldatıyor olabileceği düşüncesi sebebiyle o da kıskançlığın pençesindedir. Ancak kocası gibi hesap soramayacağı ve engeller koyamayacağından içten içe küçük hesaplarla Arife ile kocası arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışmaktadır. Kocasının kendisini aldattığından şüphelenen kadının evliliğinde, evinde bir huzuru kalmamıştır. Sadiye, haftada sadece bir gece yüzünü görür kocasının ve sabahlara kadar ağlar. Kocasının başlardaki sevgisini ve ilgisini göremez. O da zamanla kocasından kopmaya başlar.

Kıskançlık duygusunu yaşayan bir kadının psikolojisi Ahmet Rasim'in *Sevda-yı Sermedî* hikâyesinde görülür. Lamia'nın okula gidip de 'dışarı'daki hayata karışmaya başlayan Nail'e karşı hislerinde bir farklılık oluşur. Nail'i o dışarıdaki hayattan kıskanmaya başlar. Yazar, kızın bu tutumunu kadının fizyolojik, biyolojik yapısına bağlamak ister: "Onun kalbi kadın kalbi olduğu için müvesvis, mütecessis idi". Kız kendi içinden şu düşünceleri geçirir: "Nail genç, daha sevimli oluyor. Dışarıda ihtimal ki seyir yerlerinde geziyor. Görür. Kendini sevdiği gibi bir başkasını da sever" (Ahmed Râsim, 2019c1: 71).

Hikâyenin herhangi bir yerinde Nail'de böyle bir değişim görülmez. Yazar kadın kalbi hakkındaki görüşlerini vermek ve hikâyesine psikolojik bir derinlik kazandırmak için bu kısmı eklemiş olabilir. Aynı şekilde evlilik üzerine de Lamia'nın karmaşık duygular içindeki hali hikâyede şöyle yer alır:

Sevmek mutlaka müstehâyât-ı hayvâniyyeyi tehyîç ederek olmaz a. Fıtrat o zalâmâlûd beyninde iki meşâl-i hidâyet uyandırmış idi. Bunun biri her hayat erbabının zîr-i pâyinde dönen girdâb-ı hatardan muhafaza ediyor, diğeri bir sevdâ-yı sâfin imtizâc gibi bir hâssa-i mes'âdet-intimaâyı husûle getirecek düşünceler veriyordu. Bir başkasına da varabilirdi. Lakin neye yarar? İzdivâcdan maksûd bir rabita tesisi değil mi? Zaten mevcut. Bunu kırmak, zihnini bir başka yere tevcih etmek değil mi? Fakat hissi unutacak mıyız? O kendi kendine muhakeme ettiği zaman bu hâli tecvîz etmiyordu. Nail nazarında koca olacak bir adam değil idi. Hayatın şu on yedi, on sekiz senelik bir devr-i sagîrinde kazandığı bir emel idi. Onun mahvı, inkisâr-ı emel gibi bir hâdise-i rûhânîyyeyi hâsıl ederek daha henüz tenemmüve başlayan nihâl-i hayâtını sarsacak idi. (Ahmed Râsim, 2019c1: 72)

Bu cümlelerden yazarın aydın bir kimlikle, dönemin diğer hikâyelerinde daha önce rastlanmayan kadın psikolojisi çerçevesinde kadının iç dünyasına yönelik bir anlatımı esas aldığı görülmektedir. Lamia'nın yukarıda geçen sorgulamalara dayalı

düşünce gelişimi modern unsurlar içermektedir. Hikâyedeki sıradan karakteri beklenenin dışına çıkaran bu bölüm ile Ahmet Rasim kadın psikolojisini irdeleyen bir tahlilin ilk ve erken örneklerinden birini sunmuş olur. Yazarın kadın karakterine bu sorgulatmayı yaptırmasındaki amaçlardan birinin de örnek aldığı Ahmet Mithat Efendi'deki gibi okura bir mesaj iletme, asıl olarak okurun sorgulamada bulunmasını istemesi olabilir. Çünkü bu düşünceler hikâyenin seyrini etkilemediği gibi Lamia'nın kararlarında bir değişiklik de meydana getirmemiştir. Lamia'nın bu duygulanımını erken döneme ait bir psikolojik tahlil denemesi olarak görmek mümkündür.

Kıskançlığın kadına şiddete yol açtığı hikâyelerden biri de Ahmet Rasim'in *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Cinayet-i Beytiyye" isimli hikâyesinde geçmektedir. Hikâyede bir adam, eşi olan kadını elindeki kama ile öldürür. Sebebi ise bir namus meselesidir: "Kadın henüz kız iken biriyle mükâtebât-ı âkılânede bulunmuş, o mektuplar nasılsa kendi eline geçmiş. Nasılsa değil. Belki kadının evvelki âşığı tarafından yollanmış" (Ahmed Râsim, 1890: 86-89).

Tanzimat hikâyelerinde kıskançlık duyguları ve yol açtığı şiddet olayları üzerinde durulan bu başlıkta kadınların genellikle kocalarını veya koca adaylarını kıskandıkları incelenmiştir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in "Saime" hikâyesinde ise Fettan Hanım eşcinsel bir birey olarak sevgilisi Mahbube Hanım ile bir kıskançlık meselesi yaşayarak kavga etmiştir. Burada eşcinsellik özellikle belirtilmiştir çünkü Tanzimat hikâyelerinde daha önce ufak tefek sevicilik bahsi geçse de böylesine detaylı olarak daha önce ele alınmış bir mevzu değildir. Yine bu sebepten de yayımladıktan sonra hemen devlet tarafından "ahlakı bozuyor" gerekçesiyle yasaklatılarak eserin yayılması engellenmiştir.¹³ Eserin devamı da yine aynı sebepten günümüze ulaşamamıştır. Fettan Hanım ile Mahbube Hanım örneğinden anlaşılmaktadır ki kıskançlık duygusu hikâyelerde sadece kadınlardan erkeklere yönelik olmayıp romantik ilişkilerin tamamında gözlemlenebilmektedir: "Filhakîka Fettan ve Mahbûbe Hanımlar beyinde o gece bir

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Sabahattin Çağın, **Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, ss.78-79.

kıskançlık meselesinden dolayı azîm bir muâraza zuhura gelmiş” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 97).

1.1.8. Aldatma

Hikâyelerinde evlilik temasıyla birlikte zaman zaman aldatmalara da yer veren Ahmet Mithat, evliliğin düzenini bozan bu durumu eleştirmekle kalmaz, *Hikmet-i Peder*’de boşanma ve aldatmanın sebeplerini erken yaşta evliliğe bağlar:

İnanır mısınız ki talakların yüzde sekseni mahza pek gençken evlenmek belasından neşet ediyor? Bir adam on dokuz yirmi yaşında tehhül ediyor. On dört on beş yaşında bir kız alıyor. Onunla birkaç sene pek heveskârane, muhibbane yaşıyor. O müddet zarfında kadın birkaç çocuk tevlid ederek bu mevsimsiz validelik onun tazeliğini yıpratıyor. Koca dahi onunla muaşakaya muhabbete doyuyor. Birkaç sene de epeyce kerhen bir maişet süregeliyorlar. Herif henüz pek genç! Daha otuzuna varmamış. Hararet-i merdanesi kemalde. Dışarıda gördüğü benat-ı Havva’nın nazar-rûba olanlarına imrenmeye başlıyor. Bunlar meyanında kendisine imrenenler de nadir olmuyorlar. Başlıyor karısına hıyanete. Kadın bu metrukiyete tahammül edemiyor. Dirlik bozuluyor. (Ahmet Mithat Efendi, 2014: 59)

Ahmet Mithat, *Felsefe-i Zenan*’da evliliği seçen Zekiye’nin aldatılışını verir. Eşi Sıtkı Efendi onu bir süre sonra evdeki cariye Mah-ı Taban ile aldatır. Cariyeleri odalık almanın da, çok eşliliğin de yaygın olduğu bir zaman diliminde Sıtkı Efendi karısından gizli gizli cariye ile birlikte olur. Bir gün Zekiye, bu ikiliyi yakalar ve ondan sonra hastalanarak kısa sürede ölür. Sıtkı Efendi’nin karısını aldatması karısının ölümüne sebep olmuştur. Nükhet Esen aldatma ve sonrasında olanlarla ilgili eseri şöyle değerlendirmiştir: “Bu eserde evlenme aleyhtarlığı işleniyor. Evlilikte kadınların kocalarının esiri oldukları, eziyet çektikleri anlatılıyor. Özellikle, kocaların sadakatsizliğinin, karılarını aldatmalarının altı çiziliyor. Bu konuda evde cariye bulunmasının zararlı olduğu gösteriliyor” (Esen, 1991: 4).

Emin Nihat’ın *İhsan Hanım -yahut- Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti* hikâyesinde İhsan Hanım ile evlenen Sait Bey bir süre sonra karısını İtalyan bir balerin olan Despino ile aldatmaya başlar ve kendini haklı göstermeye çalışan bir konuşma yapar:

Benim gibi genç ve hususiyle mülk ve millet uğrunda şemşir-i besaleti kuşanmakla askerlere karışan bir katib-i nükte-senc cihanda ne kadar sürebileceği bilinmeyen

ömr-i azizi içinde artık bir kariya esir olamaz. Ama o bîçareyi de kıskanç belâsına uğratmamak için pek olsa bir karda gezip izini belli etmemek kendisince bir vazifedir. (...) Her neyse, bizim kazı kandırıp yolmaya başladık. (Emin Nihat, 2003f: 430-431)

Bu konuşmada görülüyor ki evliliğe karşı olan yozlaşmış düşünceler Batı'dan gelen değişim rüzgârıyla iyice meydana çıkmaktadır. Türk toplumunun örfünde, âdetinde olan utanma, hayâ gibi duygular gittikçe yok olmaya başlamıştır. Kendisini aldatan eşini incelikli bir oyunla yakalatan İhsan Hanım tüm gerçeklerin ortaya çıkmasına rağmen yalan söylemeye devam eden kocasına bir konuşma yapar: “Efendim, nafile zahmet almayınız! Zira Despino tiyatroya gider kızlardan olmadığı hâlde o gece de tevekkeli gönderilmemiştir. İşte itiraf ediniz en sonraki içtimanız evvelkileri haber veren kolcuları bile tasdik ediyor” (Emin Nihat, 2003f: 434).

Kendi kendine yetebilen bir kadın olan İhsan Hanım güçlü bir duruş sergileyip eşinin yanlışına karşı durabilme cesareti göstermiştir. Daha sonra da baskın yapıp eşine “Eğlencenizi tebrik ederim” deyip çıkıp gitmiş ve Sait Bey’in eve gelmediği bir gecenin sabahı aniden konağı taşıyarak izini kaybettirmiştir. Burada İhsan Hanım’ın böyle güçlü durabilmesi mutlaka okumuşluğuna ve maddi servetine bağlıdır. Cahil, yol yordam bilmez bir kadın olsa veya ekonomik olarak kendi kendine yetebilecek gücü olmasa onu aldatan kocasına boyun eğmek zorunda kalacak hatta belki de aldatıldığını hiç fark edemeyecektir.

Samipaşazade Sezai’nin “Kediler” hikâyesinde kadın, kedilere olan sevgisinden bıkan adama şöyle der: “Sen memnun ol ki, ben kedileri seviyorum! Ya bunların yerine herifleri sevsem” (Samipaşazade Sezai, 2017: 111).

Aldatmanın, üçlü aşk ilişkilerinin baskı altındaki toplumlarda daha yaygın olduğu bilinen bir gerçektir. Dönemin Osmanlısında yaygın olan bu durum üzerine eleştirel bir bakış da içeren şu cümleler kadının “erk”i olan kocasına bir meydan okuyuşu gibidir.

Ahmet Rasim’in *İlk Sevgi* hikâyesindeki Nadire karakteri evli bir kadinken geçmişteki ‘ilk aşkıyla’ karşılaşarak karmaşık duygularla gelgitler yaşamaya başlar. İlk aşkı olan Nedim’i tekrar görmek arzusuyla karşılaştıkları mesire yeri olan Çırpıcı’ya tekrar gitme isteği duyar ve “Beni görmekle ne olur? Ben şimdi başkasınınım” (Ahmed

Râsim, 2019a1: 19) diyerek giyinip kuşanıp gider. Evli olduğu eşini aldatma yoluna bu şekilde giren kadında kendini tanımlayışı dikkat çekicidir. Onda kendini birine ait hissetme düşüncesi vardır. Onun veya başkasınıdır ama mutlaka birinindir. Kendini bağımsız bir birey olarak değil, başkasının aidiyetindeki bir eşya gibi görmektedir. O, şu an kocasına ait bir kadındır. Bir yandan da bu cümleyle kendini eski sevgilisini görebilmek için bir haklılık yaratacak çıkış kapısı olarak kullanmış olur.

Yazarın *Tecrübesiz Aşk* isimli hikâyesinde ‘safdil’ bir genç oğlan, Rum komşu kızına bir şekilde -bir çeşit oyunlarla- âşık olur. Bu Rum kızı nişanlısı diye bilinen bir başka adamdan fiziksel şiddet görmektedir: “Zavallı kızın sol elini yanağına koymasında hikmet var imiş. Meğer orada meci diye kadar bir çürük hâsıl olmuş” (Ahmed Râsim, 2019b3: 291).

Hikâyelerinde aldatma temasına sıklıkla yer veren Ahmet Rasim, *Tecârib-i Hayat*’ta da evli bir çiftin aldatma serüvenini ve bu süreçte yaşadıkları duyguları işlemiştir. Hikâye, aldatılma durumunda kadın ve erkeğin duygularındaki benzerliği ve bir yandan da aldatma konusundaki kadın erkek eşitsizliğini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Aldatan adam ile sevgilisinin mektuplarıyla başlayan hikâyede evlilik, namus, eğitim ve kadın algısı gibi birçok konuya göndermeler bulunur. Aldatılan kadın, kocasının eve gelmediği gecelerden birinde aldatıldığını hissederek öfkelenir:

Gözlerine şiddet-i in’î’line delalet edecek mertebede süzülerek enzâr-ı sabitesi parlak şeyler üzerine in’itâf etmeye, kaşları gayr-i ihtiyârî çatılarak mütebessim çehresinin letafet-i mütebessimânesini ihlale, burun delikleri asvât-ı zaîfe ile çıkan ateşli nefeslerle yanmaya, göğsü melâl-i derûnuna dayanamayarak yavaş yavaş şişmeye, kalbi bilmediği ve anlamadığı ruhanî elemelerle tazyik etmede vücudunda galeyan-ı hadîdânenen dolayı kanı şiddetle deverân eylemeye başladı. (Ahmed Râsim, 2019b1: 15-16)

Bu parçada yazar, öfkelenen kadını realist bir biçimde tasvir etmiş, kadının psikolojisinde meydana gelen değişimin dışa yansımalarını vermiştir.

Hikâyelerinde çoğunlukla aşk, evlilik, aile ve eğitim konularını işleyen Makbule Leman’ın “Nedem” hikâyesinde de aldatan bir koca vardır. Karısı Refika’yı aldatmış, ona zamanında birçok kötülükler yapmış olan adam, ölmek üzere yatağında yatarken vefalı karısı ona bakmak için evdeki eşyalara kadar birçok şeyi satarak eşinin gözünün içine bakmaktadır. Kadının iyi niyetli bu tutumu karşısında adam

yaptıklarından utanarak “fetanetli zevce”sinin sözlerini dinlemediği için pişmanlık duyar. Yazar, hayatın aldatan kocadan intikam aldığını gösterirken bir yandan da muhafazakâr, vefalı bir kadın tipi çizmiştir. Hikâyenin sonunda ise kadının cefakârlığı, ilgisi sayesinde ölümden kurtulan adam, evlilikte kadının önemine vurgu yapan şu sözleri söylemiştir: “Bir erkek için en büyük bahtiyarlık, fatin, alicenap bir zevceye malik olmak imiş” (Uğurcan, 2019: 194).

Mehmet Celal’in *Vicdan Azapları yahut Bilinmeyen Kıymet* hikâyesi de aldatma motifine sıkça yer verilen bir eserdir. Hikâyenin “Mukaddime”sinde yazar, kadınların erkeklerden daha vefalı olduğunu söyleyerek hikâyesine başlar. Cevdet ve Rabia karakterleri bir sayfide birbirlerini görüp severler. Cevdet, Rabia’ya aşk ve gözyaşı dolu mektup yazar. Bir süre sonra Rabia, Cevdet’e evlilik isteğinden bahseder. Cevdet, o an bu fikre katılmışsa da ertesi gün birdenbire fikri değişir, aşkının azaldığını hisseder ve “Kelebek, her çiçeğe konar!” (Mehmet Celal, 2014: 95) fikrine kapılır. Cevdet’in bu düşüncesi hikâyenin ilerleyen bölümlerine bir işaret olur. Bu süreçte gençler arasında bir yakınlaşmadan bahsedilmeden bölümün sonunda gençlerin ayrıldığı ve Rabia’nın dört aylık hamile olduğu haber verilir.

İkinci bölümde, bir tiyatrodaki Juliet isimli oyuncu kıza âşık olan Cevdet’in dünyası anlatılır. Hayaller içinde Juliet’i seyreden Cevdet, bir anda Juliet’in yerinde Rabia’yı görür ve içi pişmanlıkla dolar, onu terk ettiği için dehşetli vicdan azapları yaşamaya başlar. Uzun süre Rabia’nın hayaliyle pişmanlıkları devam eden Cevdet, en sonunda Juliet’in kendisini en yakın arkadaşı Behçet ile aldattığını öğrenince Behçet ve Juliet’i silahla öldürür. Son kez karşısına tüm masumiyetiyle ve kucağında bebeğiyle Rabia’nın hayali çıkar ve Cevdet, bu manzara karşısında dayanamayarak balkondan atlar. Kısa hikâye naaşı muayene eden doktorun sözleriyle son bulur: “Bu zavallı delikanlıyı öldüren vicdan azaplarıdır!” (Mehmet Celal, 2014: 112). Yazar aldatmanın yaşatacağı pişmanlık ve insanların hayatını mahvedişini vererek bir ders niteliğinde kurgulamıştır hikâyesini. Yazarın vefasız gördüğü erkeğin aldatması yüzünden bebek de dâhil beş kişinin hayatının mahvoluşunu vererek aldatmanın sonuçlarını göstermeye çalışmıştır.

1.1.9. İdeal Evlilikler

Tanzimat aydınları medeniyete ulaşmaya çalışırken zihinlerinde bir ideal düzen kurarlar. Ahmet Mithat başta olmak üzere hemen tüm aydınlar bu ideal düzenin ideal evlilikten geçtiğine inanırlar.

Bir Tövbekâr hikâyesinde A. Mithat, Talat Hanım ile Murtaza Bey'in evliliğini okurlarına bir örnek olsun diye sunar:

Binaenaleyh Murtaza Efendi hem musikiyi sever hem kendisi de icra eder zevattan olmağla yaz kış mevasime göre yerlerde bazı ehlibayla birleşip sohbet etmek ve edibane ve afifane bir hal ve tavır ile seyirlere gitmek gibi hususatta muhtariyetleri dahi vardır. Bu yoldaki ihtiyarlarından istifadeyi karısı kocasına men etmediği gibi kocası dahi karısına men etmez. (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 421)

Eşitliğe ve güvene dayalı bu evlilik örneğinden sonra kıskançlığın güvensizlikten geldiğine dair de bir açıklamada bulunur yazar. Bahsi geçen bölümler yine hikâyeden bağımsızca akan ve A. Mithat'ın öğütler ve örneklerle kadın-erkek eşitliği, mutlu evlilik sırları, kadının evlilikteki önemi gibi gizli başlıklar altında okurlarına ulaşmayı hedeflediği kısımlardır:

Kıskanmak denilen şey vakıa muhabbetten gelir. Buna hiç şüphe yoktur. İnsan sevmediği şeyin hiç kaydında bulunmaz. Hatta bazı kadınlar vardır ki kocalarının kendilerini kıskanmalarından memnun dahi olurlar. Fakat biraz dakikçe düşünülecek olur ise gerek erkeğin kadını ve gerek kadının erkeği kıskanması sevdiği hakkında itimad-ı tammi olmadığını göstereceği için mahz hareket addolunur. (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 421)

Ahmet Mithat'ın ideal evliliklerinden biri de *Para* hikâyesindeki Latife ile Vahdeti'nin evliliğidir. XIX. yüzyıl şartları içinde bir kızın okuyabilmesi büyük ölçüde ailenin erkeğinin iznine, onun aydın kimliğine bağlıdır. Ailenin babası olan Yazıcıoğlu, okumak öğrenmek isteyen Latife için mükemmel bir profil sayılmaz. Latife, çareyi evlerine gelen akıllı ve eğitilmiş Vahdeti ile evlenmekte bulur. Okumasını ileri seviyeye taşımak için onu bu yolda destekleyecek bir “eş” bulmuş olur kendine. İşte bu ikili A. Mithat'ın ideal karı-koca profilini oluşturur. Anlayışlı ve destekleyici, gelişmeye açık, örf ve âdetlere de bağlı bir karı-koca. Yazarın daima okurlarına aşlamak istediği modern evlilik örneği olur: “Zira Vahdeti bir zekâ-yı mücesseme âşık olmuş ki kendisinin de dediği vechle onun bir milyon kızlar içinde bir dahasını bulamaz. Lâtife dahi bir

kemalât-ı ilmiye temasiline âşık olmuş idi ki onu binde bir erkekte bulabileceği teslim edilemez” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 546).

Tam anlamıyla ideal sonla biten bir evlilik olmamakla birlikte, birliktelikleri boyunca ideal evliliği yaşatmış olan Fahriye ve Safder’in *Hâlâ Güzel* hikâyesini oluşturan evlilikleri, Tanzimat’ın aydın erkeklerinden biri olan Safder’in uzun zaman yurt dışında çalıştıktan sonra eve dönüp karısının onu eskisi gibi sevmediğini fark edip onu özgür bırakmasıyla sona erer. Devrinin zihniyetine göre son derece modern sayılabilecek bu düşünce esere şu şekilde yansımıştır: “Hakikaten biçare kadın! Gönül ahvalinden ve muhabbetin kadınlar nezdindeki tesirat-ı sahiranesinden haberdar olanlar Fahriye’de bila-ihhtiyar peyda olan şu muhabbet-i saniyeyi kendi hakkında medar-ı teşnî addetmezler. İşte Safder de bu kafada bir adamdı” (Nabizade Nazım, 2017f: 184).

Bu noktada hem anlatıcı olan yazarın hem de Safder’in modernist tavrı önemlidir.

Tanzimat hikâyelerinin ideal evliliklerinden biri de *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası*’ndadır. Aşk dolu evliliklerinin başlangıcına mektuplarla dönen çift, bir kez daha görür ve göstermiş olurlar ki her yönüyle ideal bir ilişkiye sahiptirler. Birbirlerine olan sevgileri ve saygılarının yanında hikâyenin sonunda öğrenilen bebek haberiyle de mutlu aile tablolarını renklendirmiş olurlar. Bu hikâyenin ideal bir çift vermesi Halit Ziya’nın hikâyeleri arasında tek olması bakımından da önemlidir.

1.1.10. İdeal Kadınlar

Tam anlamıyla bir ideal kadın olarak göstermese de Ahmet Mithat’ın *Felsefe-i Zenan*’daki Akile’yi takdir ettiği açıktır. Tanzimat yıllarının en önemli anlayışı olan Batı ve Doğu’nun iyi taraflarını alıp ikisini sentezleyebilme fikrinin bir ayağını Akile’de gösterir yazar. Akile fennî kitapları okumuş olmasına rağmen halkın ürünlerinden olan masalları da seven bir kadındır. Yazar, Akile karakteriyle, Batı’nın ilmini öğrenirken Doğu’nun unsurlarını unutmamak gerektiği fikrine vurgu yapar. Böyle bir ideal düşünceyi ideal bulduğu kadın üzerinden vermiştir.

Firkat'teki Guşacuk ise güzelliği, aklı, çektiği sıkıntılara rağmen sabırlı ve gururlu duruşu, ananesine bağlı biri olarak yazarın ideal kadınlarından birini oluşturmaktadır.

Ahmet Mithat'ın ideal kadını denince ilk akla gelecek isimlerden biri de *Bir Tövbekâr*'daki Talat Hanım'dır. Yazar, Talat Hanım'ın kişiliğini, aklını öylesine beğenmiştir ki hikâyedeki Feda Efendi'ye Talat Hanım için şunları söyler: “Hanımefendi zekânız sair cümle kadınlara değil, pek çok erkeklere bile faik” (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 427).

Ayrıca Talat Hanım hikâyede sadakatiyle de dikkat çekecektir. Kendisine âdeta yalvaran Feda Efendi'ye dik bir duruş sergiler: “Ben kimseye bir ümit veremem efendim! (...) Ben o ümidi, o kelimeyi vaktiyle kocam olan zata bir taahhüd-i meşru suretinde verdim. Şimdi kanımın dökülmesine razıyım da taahhüdümü bozmaya kat'iiyen razı değilim!” (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 432).

Para hikâyesinin Latife'si de ideal kadın tiplerinden birini oluşturur. Sıkıntılı aile koşullarına, gizli gizli eğitim almasına rağmen o, kendini eğitmeye meyilli yapısı, eş seçiminde zenginliği değil, zekâyı ve bilgeliği arayışıyla yazarın öne çıkardığı bir kadın olacaktır. O, Vahdeti'nin “asıl zekâvetine, fetanetine, ilmine, irfanına âşık” olarak yazarın ilk sapyoseksüel kadınlarından olacaktır.

İki Hud'akâr hikâyesindeki Sesil her ne kadar birçok erdemli davranışta bulunsa, yazarın idealine uygun hareket etse de tam olarak bir ideal olduğundan söz edilemez. Bunun sebebinin her ne sebeple olursa olsun Ahmet Mithat'ın en çok inandığı evlilik kurumuna yalanların girmesi görülebilir. Mutlu sonla bitmesine rağmen yazar bir evliliğe yalanın ve aldatmacanın girmesini istemez bu nedenle de Sesil için tam anlamıyla bir ideal kadın demek zordur.

Çok ayrıntılı çizilmemiş olmakla birlikte *Cankurtaranlar* hikâyesinin Polin'i namus ve iffet konusundaki dikkati ile yazarın bir anlamda ideal gördüğü tipe dâhil edilebilir.

Hikâyelerinde daha çok cariyeler üzerinde duran Samipaşazade Sezai için denebilir ki cariyeler birçok anlamda onun ideal kadınlarıdır. Hem anneyle kurduğu benzeşme hem de karakterlerine yüklediği hayat sıkıntıları karşısındaki zavallılıkları

sebebiyle onlara acıyı bu savı güçlendirir. Örneğe “Düğün” hikâyesindeki Dilsitan ve “Mihriban” hikâyesinin ana karakteri Mihriban böyle zavallı cariyelerdir ve yaşadıklarına sebep kendileri değilken bütün sonuçlara katlanan ve yalnız kalıp en sonunda ölen onlar olur. Yazar sebepsiz yere sıkıntılar çeken bu kadınları hikâyelerinde ideal bir perspektifle anlatmıştır.

Nabizade Nazım’ın ideal kadınlarından biri her ne kadar evliliğinin dağılmasına sebebiyet verse de *Hâlâ Güzel*’deki Fahriye’dir denilebilir. İsmindeki sembolizasyondan bile yazarın bir ideal olarak çizdiği Fahriye, hikâyede yazar tarafından şu şekilde yer alır: “... Güzel olduğu kadar da hüsn-i ahlak sahibi kadıncağızdı. Kendi saadetini kocasının saadetinden ibaret bilir, kocası da onun saadeti uğrunda vakf-ı vücut eylediği cihetle kendisi de kocasını mesut etmeyi nuhbe-i âmâl tanırdı” (Nabizade Nazım, 2017f: 179).

Yazarın bir diğer ideal kadını “Bir İftirak”taki Matmazel’dir:

Matmazel... Henüz yirmi yaşında, gayet güzel terbiye görmüş bir nazenin olup nebat-ı nev’i arasında gerek cemalce ve gerek kemal-i tabiatça birincidir denebilir. Çocukla çocuktur, ihtiyarlar meclisinde “büyümüş de küçülmüş” sanılır. Ne İngiliz kızları gibi serbest terbiye görmüş ne Fransız kadınları gibi bir kayd-ı mücbir altında büyümüştür. Gayr-ı mütehassis addolunacak kadar merdüm-giriz değilse şuh, fettan denebilecek derecede ser-baz da değildir! (Nabizade Nazım: 2017a: 15)

Bir Hatıra’daki Anastasya da eğitime, öğretime açık algısı ve utangaç, çekingen tavırlarıyla Nabizade Nazım’ın bir başka ideal kadın profilini oluşturmuştur.

İdeal kadın algısı Tanzimat yazarlarının kurgu dünyalarının vazgeçilmez bir parçasıdır. Hemen her eserde idealize edilmiş bir kadın mevcuttur. Natüralizm etkisiyle eserler vermeye başlayan Nabizade Nazım *Karabibik* ile bu algıya yepyeni bir boyut kazandırır. İdealize etmek yerine gerçekleri olduğu haliyle yansıtmayı seçen yazar, *Karabibik*’in kızı Huri’yi şöyle sunar okuyucularına:

Gayet esmer, gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı topal, dudakları küçük, vücudu etine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nazik, saçları kara ve dizlerine kadar uzundu. Ahlak cihetinde ise bazı fezailiyle beraber birçok da nakayısı mevcuttu. Mesela gayet tembel olduğu hâlde gayet merhametliydi. Kibir epeyce ziyade, cahil, odun gibi kaba fakat çocuklara muhabbeti ziyadeydi. Bu hâl ile bir dikkatli valide olmaya müstaid ve kabildi. (Nabizade Nazım, 2017g: 199)

Yazarın bu tasvirinde görülüyor ki ilk kez bir kadın, tasvirde ne melek ne şeytan ilan edilir. Hikâyede kadın, üm insani özellikleriyle, artıları ve eksileriyle yer alır. Feminist bir bakış açısından değerlendirilecek olursa da kadının bir birey gibi kendi olabildiği, kurguya kendi gerçekliğinde çıkabildiği ilk tasvirdir bu. Kadınları bir çiçek ya da ikinci sınıf üyesi olarak algılayan iki uca da karşı bir duruş, bir normalleştirmedir.

Emin Nihat'ın hikâyelerinden “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti”nde Makbule Hanım yazarın ideal kadın tiplemesi olarak okurun karşısına çıkar. Akıllı, okumuş ve güzel bir kadın olan Makbule Hanım hikâyedeki serüveni doğrultusunda sevdiği adam Behçet Bey uğrunda yaptıkları sayesinde hem sadakati hem de yaşadığı aşka tutkusuyla dikkat çekmiştir.

Yazarın *İhsan Hanım -yahut- Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti* hikâyesindeki İhsan Hanım da iradeli, güçlü, faziletli duruşuyla örnek bir ideal kadını temsil etmiştir. Kendisine evlilikleri boyunca aldatan kocasına karşı dik durabilmiş, kendini bırakıp üzülmek yerine harekete geçip kocasının yalanını meydana çıkarmış sonra da gizlice evini taşıyıp kendini aldatan kocasında kurtarmış bir kadındır İhsan Hanım. Bu sebeplerle de hikâyede yazarın öne çıkardığı bir kadın olmuştur.

1.1.11. Çocuk Gelinler

Çocuk gelinler Osmanlı'nın evlilik konusundaki yaygın gerçeklerinden biridir. Bir kızın ergenliğe girmesi itibariyle uygun bir koca adayı ebeveynleri tarafından seçilmeye başlanır. Bu nedenle çok küçük yaşta anne olan kız çocuklarıyla çarpık bir aile ortamı oluşmuştur. O küçük anneler hem eğitimsiz hem öğretimsiz kalmış, çocuklarına da eğitim verecek bir donanıma sahip olamamışlardır.

Ahmet Mithat Efendi bu sorunun farkında bir aydın olarak eserlerinde bu konuya da yer vermiştir. *Hikmet-i Peder*'de kız çocuklarının erken yaşta evlendirilmesini eleştiren şu tutuma yer verir: “[Rana Hanım,] gelmiş yetişmiştir ama başkalarının hesabına göre! Benim hesabıma göre on yedi yaşındaki bir kız henüz gelmiş yetişmiş değildir” diyen anlatıcı daha sonra Ahmet Mithat'ın *Taa'ffüf* eserini okuduğunu belirten bir gönderme yapar ve romanda bir kızı yetiştirip büyüten Fransız doktorun kızı çıkan

taliplere karşı “... Mülahazat-ı tıbbiye ve sıhhiye ve ekonomiye vesairesini” (Ahmet Mithat Efendi, 2014: 51) anlatarak onunla aynı görüşte olduğunu bildirir.

Para hikâyesinde de yazar, Latife karakterinin yaşına rağmen akli başında fikirlerine okurlarının şaşırmasını, niye şaşıyorsunuz diye âdeta hesap sorarak okurlarının düşüncelerini ister. “On dört yaşında kızcağızların valide bile olmuş bulundukları nadir olmayan bir memlekette bu istidada taaccüp lazım gelir mi?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 545). Anne olmalarına şaşırmıyorsunuz da buna mı şaşırmıyorsunuz diyerek duruma eleştiri getirmektedir.

Nabizade Nazım da yaşadığı yüzyılın bu problemini fark etmiş, dönemin zihniyetini alttan alta eleştiren düşüncelerini hikâyelerine dâhil etmiştir. *Sevda* hikâyesindeki Nazmiye’yi anlatırken şu cümleyi kullanır: “Henüz pek körpeyse de ondan daha küçük yaşta kızların kocaya vardıkları ender değil” (Nabizade Nazım, 2017e: 155).

1.2. KADIN, CİNSELLİK VE NAMUS

19. yüzyıl Osmanlı toplumunda kadının cinselliği kalın çizgilerle çerçevelenmiştir. Dinin ve toplumsal yaşama ait yapılanmanın içerisinde sınırlamalarla daralan kadın cinselliği, erkeğe tanınan ayrıcalıkların altında ezilmiş gibidir. Bu ikilik veya çatışma, zaman içinde bir kadın-erkek karşıtlığını doğurur. Bu durum, toplumu derinden etkilerken domino etkisiyle toplum da bu çatışmayı besler:

İslami görüş, iki düzenin katı bir ayrımı üzerinde temellenir:

Dişil ve eril. Dünyanın düzenini bozan şey, vahim bir karmaşa, kötücül bir anarşi kaynağıdır. Toplumsal düzen bu nedenle, erkeklerin ve kadınların bedenlerini ve cinselliklerini kontrol altında tutmalarını gerektirir. Kadın cinselliği kontrol edilmezse, toplumsal karmaşaya (fitne) neden olur. (İlkkaracan, 2004: 18)

Burada fitnenin anlamı üzerinde durmakta fayda vardır. Fatima Mernissi’ye göre fitne¹⁴ (metindeki hâliyle fitna) Arapça’da iki anlama gelmektedir: Kaos ve güzel kadın. Güzel kadın birebir kelime anlamının ötesinde erkeklerin öz kontrolünü kaybetmesini sağlayan bir femme-fatale çağrışımıdır (Mernissi, 1987: 31).

¹⁴Ayrıntılı fitne tanımı için bkz. Fatima Mernissi, **Beyond the Veil**, Indiana University Press, Bloomington, 1987, ss. 31-42.

Cinselliğin baskılandığı toplumlarda hemen her davranışın cinsel istek uyandırabileceği bilinmektedir. Toplumda ise bedensel zevklerin büyüüne kapılmanın erkekleri iradesizliğe sürükleyeceğine inanılır. Tanzimat eserlerinde yazarlar şehvanî duygularla femme-fatale kadınların peşine takılan erkeklerin talihsiz sonlarını sunarak bu durumu göstermeye çalışırlar. Örneğin Nabizade Nazım'ın *Zavallı Kız* hikâyesinde İhsan, babasının (otoritenin ya da bireyden üstün olan toplumun da denilebilir) seçtiği iffetli kız olan Hesna yerine onu şehvetiyle fuhuş batağına sürükleyen S...’yi seçer. Bu seçim kendi mutsuzluğun yanı sıra Hesna’nın da ölümüne sebep olacaktır. Dönemin yazarları ailenin şiddetli birer savunucu olduklarından buradaki gibi aileye zarar veren örneklerle kahramanlarına bu gibi trajik sonlar hazırlamışlardır.

Benzer bir durum Ahmet Rasim’in *İlk Sevgi*’sinde de yaşanır. Ailesi yerine ilk aşkını seçen kadın, yuvayı dağıtıp şehvetin peşinden koşar. Trajik son yazar tarafından örülür: Önce Nadire ile ilk aşkının ilişkisi itibarsızlaşır. Daha sonra fiziksel şiddet ve ardından sokaklara, geneleve ‘düşen’ kadın, kendisi üzerinden kadınlığını ve anneliğini sorgulayarak okurlara mesaj vermek ister.

Tanzimat eserlerinde yazarlar, sözü edilen kaosa ahlakçı bir bakış açısıyla yaklaşır ve cinselliği bu yönüyle ele alırlar.

“Teelhül” hikâyesindeki Sabire Hanım, Mazlum Bey’e olan aşkını anlatmak, ona açılmak ister, ama bunu yapacak olursa mahçup olacağından, iffetinin lekeleneneğinden korkar. Devrin zihniyetinde kızların böyle bir tutum sergileyecek olmasının iffetsizlik olarak adlandırıldığını gösterir yazar. Aynı şekilde çok istemesine rağmen, Mazlum Bey ile izdivaç sorusuna karşılık ailesine “kemal-i hicâbla” sadece “siz bilirsiniz” (Ahmet Mithat Efendi, 2017d: 45-46) diyebilmiştir.

Hikâyede Hayfa ve Mazlum gerçek bir aşkla birbirlerine bağlansa da, görüşmeleri de kavuşmaları bir ayıplanma ve Hayfa adına iffetsizlik sebebi olur. Bu nedenle de Hayfa “adı çıktığı” için Mazlum’un ailesi tarafından reddedilir. Mazlum’un babası “Böyle yüz göz olmuş bir kız ile izdivaç uyamaz” (Ahmet Mithat Efendi, 2017d: 53) diyecektir.

Ahmet Mithat, düşmüş kadınların hayatının gerçeklerini anlattığı “Mihnetkeşan”da, “Ah karı olmak pek güç bir şeydir. Bahusus ki hem karı hem de fakir

olmak pek güç bir şeydir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017g: 115) diyerek bu kadınlarla bir empati kurmaya çalışmıştır. Onlara daima acır ve yardımcı olmak, bu hayattan onları kurtarmak ister. Hikâyenin sonunda ise devri için oldukça modern ve insani bir kanaatini paylaşır: “Vakıa herkes kendi iffetinin sahibi olduğu için iffetini hüsn-i rızasıyla suiistimal edenlere bizce bir şey demeye hakkımız yoktur. (...) Cenab-ı Hak cümlesini ıslah eyleye” (Ahmet Mithat Efendi, 2017g: 115).

Ölüm Allah'ın Emri hikâyesinde de birbirini seven Sinesaf ile Sıtkı'yı ayırmak isteyen Behice Hanım karakteri vardır. Kötücül bir karakter olarak düşünülebilecek olan yaşı geçkin Behice Hanım, gençler ve Paşa arasındaki ilişkiyi karıştırdıktan sonra yakalanacağını anlayınca çareyi kaçmakta bulur. Fakat kaçarken Paşa'ya bir mektup bırakmıştır. Bu mektupta toplumdaki kadın erkek eşitsizliğini içeren önemli bir noktaya da parmak basılmıştır:

Siz altmışınızı geçmiş bir adam iken on sekiz yaşında bir kızı ağız-ı hırs ve şehvetinizde sıkıştırmakla mütelemiz oluyorsunuz. Sizi on beş yaşında iken evlendirmişler itibariyle hesap edecek olsak o kız sizin kızınızın kızınızın kızı olur idi. Sıtkı ile benim münasebetim ise böyle değildir. Eğer İstanbul'u arar isek otuz beş yaşında olduğu hâlde yirmi beş yaşında bir delikanlıya varmış birkaç yüz kadın bulabiliriz. (Ahmet Mithat Efendi, 2017i: 215)

Toplumda yaşa bağlı olarak kadın erkek arasında yapılan bu eşitsizliği okurlarına sunan A. Mithat, Paşa'nın gibi hikâyelerin (aradaki yaş farkının birkaç nesil atladığı ilişkilerin) çokluğuna karşılık çok daha az yaş farkının bulunduğu kadının büyük olduğu ilişkilerin toplumda uygun görülmediğini ancak bu ilişki biçiminin hiç de azımsanamayacak ölçüde olduğunu söyler. Burada aşk gibi duygusal konular göz ardı edilip kadının ahlakında, iffetinde problem aranır. Toplumlar romantik ilişkilerin yükünü kadının omuzlarına itmeyi, ötelemeyi tercih etmiştir. Behice Hanım ise kendine yüklenen sıfatların farkındadır ancak bundan utanmak yerine açık yüreklilikle aşkını itiraf etmeyi seçer. Ne var ki o da kıskançlığının kurbanı olup birbirini seven iki genci ölüme yollamak isteyecektir.

Yabancı kadınlar başlığında ayrıca ele alınacak olan “Bir Gerçek Hikâye”de ise bir ada hayatında yaşayan gayrimüslim bir Rum kızı ile Ali'nin ilişkisi anlatılır. Birçok hikâyesinde isim sembolizasyonu ile karakterlerine uygun isimler seçen Ahmet Mithat bu hikâyedeki genç kızı bir Rum kızı sıfatıyla bırakır. Özellikle bir isim vermemesi bu

anlamda dikkat çekicidir. Müslüman bir erkek olan Ali'ye âşık olan Rum kızının hikâyesi, İstanbul'daki sohbetlere kadar ulaşmıştır. Bu kız, çekingen bir erkek profilinde çizilen Ali'ye olan aşkını gönlünden geçtiği gibi açık açık itiraf etmekle kalmaz, tüm adaya da ilan eder. Ali'nin burada geri duruşunun bazı sebepleri vardır ve Rum kızına bunu açıklar:

Sen çocukluk ediyorsun! Böyle bir cinnet seni perişan eder. Benim erkekliğim fuhuştan ibaret olan teklifini kabule mani olmasa bile senin bikrin ve bikre lazım olan iffetin elbet manidir. (...) Ben ise bir cahil kızın perişâni-i zihninden istifade etmeyi tecviz edecek kadar alçaklardan değilim. (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 230)

Böylece Ali, kızın teklifini reddeder. Burada bekâret meselesinin de toplumda ne kadar büyük bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Ali bu cümleleriyle iffeti, namusu görmezden gelen Rum kızının bu davranışını cahillik sayarak ondan yararlanmayı kendine yakıştırmaz.

Hikâyenin ilerleyen kısımlarında Ali ile Rum kızının evlenmesine engel olan memurun iki gencin hayatına yaptığı kritik etki ve bu konuyla ilgili tavrı hikâyenin seyrinde bir tepe noktası (climax) oluşturur:

“Kaltağın bu hırsı, şehvetin galebesinden başka bir şey değildir. Bunu bir yere gönderip birkaç bekâr tarafından teskin-i şehveti yoluna bakılmalıdır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 235-241) diyecek kadar ileri giden memura herkesten (tüm okurlardan bile) önce Ahmet Mithat saldırır. Onu hayâsızlıkla suçlar. Memur K.'nın bu tutumu fazlasıyla bağnaz ve çağdışı olarak görülür ki hikâyedeki okuma yazma bilmez sıradan ahali dâhil, herkes hayrette kalır. Nitekim yazar, memura bu kararının cezasını kendi verecek, onu adadan sürececek ve kendi eşi üzerinden oynanan bir oyunla intikam alacaktır.

İffetini korumak, kiminle bir ilişki yaşayacağını seçmek isteyen kadının bir başka örneğini daha önce değindiğimiz “Bekârlık Sultanlık mı Dedin?” hikâyesinde de görmek mümkündür. Hikâyenin kişilerinden Ermeni hizmetçi, kendisine yaklaşmak isteyen Sururi Efendi'ye net biçimde hayır diyebilme cesareti gösterebilmiş bir kadındır: “Siz buraya beni ne sıfatla aldığınızı düşünmelisiniz. Ben sizin işçinizden başka hiçbir şeyiniz değilim. Bir daha böyle sarkıntılık eder iseniz hesabı kestiğim gibi giderim” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 279).

Çifte İntikam'da erkeklerin bir yandan namuslu ve bakire bir kız ararken bir yandan sürekli yakınlaşma peşinde koşmaları üzerine bir diyalog kuran Ahmet Mithat, Margrit'e şunları söyler:

Almak istediği kızıdan buse-çîn olmaya talip bir âşık ki herkes alacağı kadının namuslu olmasını arzu eder iken bu âşık efendi ateş-i şehvetle ateş-nâk dudaklarıyla maşukasını telvise kalkışıyor! Mösyö Leruj, ben sizin yerinizde olsam bana buse veren bir kızı zinhar tezevvüç etmez idim. Nasıl ki ben dahi benden buse almak sevdasında bulunan bir zata asla nefsimi tezvic edemem. (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 510-511)

İffet meselelerine yabancılar üzerinden de temas eden yazar, *Cankurtaranlar* hikâyesindeki Matmazel Polin'e şu cümleleri kurdurur: "Yo!.. Bu olmaz! Ben dindar bir kıyım! Nikâhımız akd olununcaya kadar dudaklarınızın benim tırnaklarım ucuna bile değdiğini istemem! Yoksa benim de gönlümden neler geçiyor neler ama... Levazım-ı iffete riayetinizi rica ederim" (Ahmet Mithat Efendi, 2017v: 785).

Bu cümlelerden anlaşılmaktadır ki yazar yabancı kadınlarından olan Polin'i, Osmanlı kızlarından daha serbest bir üslupla konuşabilen ama yine de iffetine düşkün bir kız olarak göstermektedir.

Yabancılardaki namus meselesine bakış açısını gösteren bir başka yazar Nabizade Nazım'dır. Yazarın ilk kısa hikâyesi olan "Bir İftirak" Fransa'da geçer. Bir baron kızı olan Matmazel Di... kendisini sever görünen kötü niyetli bir adamla kaçır. Adam kızıdan faydalanmaya ve onu pazarlamaya çalışır. Kızı birçok "tahammül edilemez rezaletlere" zorlar. Kız bunlara dayanamayıp namusunu kurtarmak uğruna intihar eder. Olanları bir mektupla öğrenen Baron, adamı düelloya davet eder ve hileyle öldürür. Böylece kızının intikamını alınır. Doğu'da var olan "namus temizleme" meselesinin Batı'da düello ile karşılık bulunduğunu gösterir yazar.

Bu hikâyede Nabizade Nazım'ın eğitim amacı güttüğü açıktır. Nitekim hikâyenin sonunda o "Kız aldatmak, kız kaçırmak fazahatleri mini mini hovardalarımıza bir âdet-i saniye olmamış olsaydı biz bugün şu muhalif-i kanun-ı insaniyet ü medeniyet olan faciayı yazmak hususunda kalemimizi hiç oynatmazdık" sözleri ve "Bu misalimiz acaba beylerimize, şıklarımıza bir numune-i ibret olacak mı?" (Nabizade Nazım, 2017a: 19) sorusuyla anlattıklarının ders verici bir nitelik kazanmasını ister. Toplum, özellikle

erkekleri bu gibi konularda eğitmek istemesi onun kadınlar ve ahlak için duyduğu hassasiyeti belirtir.

Yazarın *Bir Hatıra* hikâyesinde yer alan, Anastasya karakteri namusu için verdiği tepkiyle dikkat çeker. Bir Rum kızı olan Anastasya, yaklaşan yabancı adamın ayağının gürültüsünden ürken, utanıp yanakları nar tanesi gibi pembeleşen, gözlerini yere dikip hareketsiz kalan utangaç, mazbut bir kızdır. Aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı olan hocasıyla ders çalışırken elini öpen sevgili/hocasından aniden kaçır ve bir odaya geçip “hüngür hüngür ağlar”. Bu durumu namusuna, kadınlığına yapılan bir saldırı olarak gören Anastasya’nın tavrı karşısında anlatıcı “Terbiyesizliğimden utandım” (Nabizade Nazım, 2017: 98-99) diyerek kendini hemen geri çekecektir.

Zavallı Kız hikâyesindeki S... de İhsan’ı kandırıp parasını yiyen bir iffetsiz kadın olarak anlatılmıştır: “S... ayarında olan sefiller, gecelerini bir iki altına ve namus ve iffetlerini bir kadeh konyağa kurban etmeyi pek sade ve binaenaleyh pek tabii bir hareket sayarlar ve bunu kemal-i iftihar ile yüzünüze karşı söylerler” (Nabizade Nazım, 2017d: 116).

Samipaşazade Sezai “Mihriban” hikâyesinde toplumdaki önemli ahlaki değerlerden biri olan iffeti, kadının doğurganlığını ve toplumun bu konulara bakış açısını sorgular ve eleştirir. Evlilik dışı ve zorla yaşanan bir ilişkiden çocuğu olan Mihriban’ın yanında olan yazar, hikâyesine şu sorgulamayı ekler:

Neden hicab etsin? Neden ar edecek? Beka-yı nev’iyet, devam-ı insaniyet kanun-ı ebedisinin icâbat-ı mübremesinden olan aşk-ı mâderâne bu validede de birtakım muhakemat-ı kalbiye husulüne sebep oluyordu. Valide olmak hayvanat-ı müfterise için bile bais-i şân ü şeref değil midir? İşte bu çocuk kendisinin! Hissersiz, rakipsiz, büsbütün kendisinin! (Samipaşazade Sezai, 2017: 220)

Toplum içinde kadınlardan beklenen “alnı açık, yüzü ak, eteği lekesiz” olmalarıdır: “Kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağlantıdır. Kadınlara, herhangi bir yanlış davranış nedeniyle bütün bir topluluğa, sülaleye ya da aileye utanç ya da şerefsizlik getirecek denli muazzam olumsuz bir güç atfedilmiştir” (Kandiyoti, 2015: 81).

Emin Nihat’ın “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” hikâyesinde, sevdiğine kavuşabilmek için gereken tüm fedakârlığı gösteren, bunun için

savaşan Makbule Hanım'ı 'iffetine leke düşmesi' ihtimali durdurur: "... Gösterdiğim fedakârlıklar takat-i nisaiye fevkinde idiyse de daha da ilerisine gitsem cevher-i iffetim şüphesiz bazar-ı bühtana düşeceğini anladığımdan çarnaçar sükûn ve karara mecbur ve artık husul-i ümidi kudret-i maneviyeden istirhamda bî-kusur oldum" (Emin Nihat, 2003b: 101).

Dolayısıyla toplumdaki iffetini, namusunu rezil etme baskısı Makbule Hanım'ın hayatını yaşamasına engel olur. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde namusu kurtulamadı ve sevdiğine kavuşamadı diye yataklara düşüp hasta olan Makbule Hanım, hasta yatağında ölmek üzereyken Behçet Bey ile nikâhlanır ve Behçet Bey evlendiklerini hasta kadına haber verir. Kadın "Oh yarabbi şükür! Bundan daha ziyade memnun oldum. Artık namusum kurtuldu mu?" der ve kendisine afiyet dileyenlereyse "Teşekkür ederim. İnşallah. Lakin canımı o kadar aramam. İkmal-i namusum için pek sevindim" (Emin Nihat, 2003b: 122) demiştir. Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere devrin toplumu, dolayısıyla kadını, namusunun üzerine titremekte, onun varlığı için yaşamakta ve onu hayati meselelerin bile önüne koymaktadır.

Namusu için ölmek devrin kolektif bilinçdışına yerleşmiş bir olgudur. Emin Nihat, "Bir Osmanlı Kaptanının bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti" isimli hikâyesinde Kaptan'a şu cümleyi kurdurmuştur "... İnsan âlemde sevgilisi için yaşamalı ise namusu için de ölmelidir." (Emin Nihat, 2003c: 172) Bu cümleyi düşünüp kurup ona göre yaşayan bir nesil, namus meselesine kadın erkek fark etmeksizin o kadar çok önem verecektir ki onun için yaşayıp onun uğrunda kan dökecektir.

Ahmet Rasim'in *İlk Sevgi* hikâyesindeki Nadire bilindiği üzere evli bir kadinken ilk aşkını bir seyir yerinde görür ve bir süre sonra onunla gizli bir ilişki yaşamaya başlar. Bu süreçte okurlar kendi kendiyile konuşan Nadire'ye şahit olur. Toplumun genel ahlakına aykırı davrandığından kendi iç sesi ona toplumun yargılarını haykırmaya başlar: "Sen canisin. (...) Sen namusunu mahvettin. Namussuzsun. Sen vazifeni unuttun. Mesulsün. Sen hânümânını söndürdün. Kâfir-i ni'metsin" (Ahmet Rasim, 2019a1: 31).

Bu cümlelerden anlaşılmaktadır ki kadın psikolojik olarak kendine azap çektirmekte, yaptıklarından dolayı vicdanıyla muhasebe yapmaktadır. Mahalle baskısı

da denen toplumsal yargılar, kolektif bilinçdışından kadının bilinç düzeyine ulaşmış ve onu bir hesaplaşmaya itmiştir.

Bir başka hesaplaşma anındaysa yine toplumun değer yargılarıyla anneliğini ölçer Nadire. İlk aşkı için eşini ve çocuğunu terk etmiş bir kadın olarak annelik üzerinde düşünürken “Lakin Nadire valide değildi. Valide evladına namus bırakır. Nadire ne bırakacak?” (Ahmet Rasim, 2019a1: 43) cümleleriyle boğuşur. Pişmanlık dolu olan Nadire, yazarın ona yüklediği bu düşünceler arasında boğulurken değersiz ve namussuz bir kadın olduğuna hükmetmiş olur.

Namusu yüzünden ölen bir diğer hikâye karakteri Ahmet Rasim’in *Mehâlik-i Hayat*’ındaki Sadiye’dir. Arkadaşı sandığı bir kadın olan Arife tarafından kandırılıp oyuna getirilen Sadiye bir eğlence meclisinde Arife ve yabancı iki erkekle kocasına yakalanınca durumu açıklayamayacağına kanaat getirerek namusuna leke sürüldüğünü düşünüp içinde bulunduğu rezilliğe dayanamaz ve pencereden atlayarak intihar eder. Yazar bu trajik sonla namusun insanların özellikle de kadınların hayatına mal olduğu yılların bir hikâyesini vermiş olur.

Türk edebiyatının en önemli kilometre taşlarından Halit Ziya, bir Servet-i Fünun yazarı olarak bilinse de Tanzimat döneminde de eser vermiş bir sanatçıdır. Halit Ziya’nın *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* hikâyesinde evli bir çiftin geriye dönerek tanışma hikâyesini ve mektuplaşmalarını veren yazar, dönemin genç kızlarının namus konusundaki tedbirlerini de göstermiş olur. Cevat, âşık olduğu İclal’e bir mektup yazar fakat cevap alamaz. İclal’in, ilk mektuba cevap vermeyişini “... Her genç kızın böyle vakalara karşı ittihaz edeceği bedihî ihtiyatın bir netice-i tabiiyesidir” (Uşaklıgil: 1306: 21) sözleriyle açıklaması toplumdaki algı sebebiyle genç kızların adlarının çıkmaması için tedbir aldıklarını, dikkat ettiklerini göstermektedir. Yine bu sebeptendir ki İclal’in annesi, Cevat’ın birkaç mektubunu cevapsız bıraktıktan sonra, Cevat için “bu çocuğun namuslu bir zat olduğu anlaşılıyor” diyerek cevap yazılmasına izin verecek ve bir süre de mektupların okunması ve yazılmasında İclal’e refakat edecek, ancak Cevat ailecek araştırılıp İclal ile nişanlanmasına karar verildikten sonra, mektuplar ikilinin özeli olabilecektir. Böylece iki genç mektuplar aracılığıyla nişanlanmış olurlar. Bir ay daha devam eden mektuplardan sonra ikili evlenir ve mutlu bir birliktelikleri olur. Cevat ve

İclal mektupları okurken ara ara şakalaşır ve birbirlerine bazı göndermelerde bulunurlar. Bu noktada sevginin türleri üzerine konuşurlarken yazar aşka, sevgiye dair asıl söylemek istediklerini İclal'e söyler:

*-Dinle Cevat! Bir aşkın ıstıdad etmemesi o aşkın zeval denilen yokuştan yuvarlanması demek değildir. Bir şey iki türlü sevillebilir: Ya son derece şiddet-i hissiyatla yahut metin ve kuvvetli bir muhakemeyle... Ben sana olan akımı bir genç kızın birinci defa olarak duyduğu bir hiss-i âşıkaneyle olan meftuniyet-i mecnunanesine teşbih edebilirim. O aşk mihverinden kopup da eb'ad-ı fezada bir sürat-i berkiye ile sukut eden bir yıldız yahut tabakat-ı havaiyenin şiddetli bir ihtilalinden koparak yıldırım gibi sahraları tarumar eden bir fırtınaya müşabihdir. Lakin metin bir muhakemeye müstenid olan aşk, yalnız kalpte değil, sevilen şeyin bütün mezayasını serin kanla takdir eden bir fikir kuvvetiyle teessüs etmiş aşk sen sevmeye ne kadar layık isen o kadar imtidat eder; yani ilelebet...
-O... Sen ne kadar belîğ imişsin. Bu muhakemelerle sen bana ağız açtırmayacaksın. (Uşaklıgil, 1306: 47)*

İclal'in bu anlamlı konuşması yazarın çizdiği kadın karakterin eğitimli yönüne vurgu yapmasının yanı sıra kadınların aklına verdiği değeri de göstermiştir. Yazar hikâyeyi İclal'in Cevat'a verdiği bebek haberiyle sonlandırır. Ömer Faruk Huyugüzel (2010: 85) bu hikâye için yazarın mutlu sonla biten tek hikâyesi olduğunu söylemiştir.

Ahmet Rasim'in 1890'da *Servet-i Fünun*'da yayımlanan bir hikâyesi olan "Nigâh-ı Vapesin"de genç bir kız köy yolundan dönerken yazarın ifadesiyle "birkaç mel'unun hedef-i tasallutu" olur: "Fikri mahdud, fakat nazariyat-ı iffet-perveranesi pek ziyade şedit olduğundan ölmeyi göze aldırılmıştı. Bacakları artık bâr-ı hayata tahammülü, zihni namuslu çıktığı aşiyân-ı madere perde-i iffeti çak olduğu halde gitmeyi şediden nahî etmekte bulunmuş olduğundan gölün kenarına" (Ahmet Rasim, 1890: 232) gelir. Genç kız uzaktan evini izlerken göle girip suyun içine çekilerek intihar eder. Hikâyeden görüldüğü üzere bir tecavüz durumunda genç kızlar -bu işte hiçbir suçları olmadığı hâlde- kendini iffetsiz saymakta ve bu nedenle de yaşamdan vazgeçmektedir.

1.2.1. Erk'in Koruduğu Namus

Ataerkil yapıya sahip olan Osmanlı'da bilindiği üzere toplumun cinselliği de erkin hâkimiyetindedir. Ayşe Saraçgil'in de ifade ettiği üzere toplumsal alanda cinsellik,

aile reisinin kontrolüne emanet edilmiştir. Erkeklerin bu iktidarı dinî bir arka plana dayanır:

Ataerkillik ve ataerkil silsile İslâm dininin kültürel temellerini oluşturuyor. (...) Müslüman toplumlarda ataerkil silsile erkek soy çizgisini, gerek birinci dereceden (baba, büyükbaba, dede), gerekse ikinci dereceden (erkek kardeşler, dayılar, kuzenler) olmak üzere önemle vurgularken, ataerkil sistem, bu erkek soy çizgisini mutlak otorite konumuna getirir. Her politik sistemde olduğu gibi, Müslüman toplumlarda da iktidarın organizasyonu, aile yapısına sembolik bir biçimde bağlanarak meşrulaştırılmıştır. (Saraçgil, 2005: 13)

Toplumda cinsler arası hiyerarşik yapılanma din ile daha fazla kuvvetlendiğinden kadının yaşamı iyice sınırlandırılır. Ergenlikten itibaren genç kızlığın ilk yıllarında cinsellikleri denetim altına alınmaya çalışılmaktadır. Ahmet Rasim'in *Afife* hikâyesi bu yapılanmanın oldukça detaylı gözlemlerini içeren bir hikâyedir. Bir kız çocuğunun ergenliğe adım atışıyla birlikte evliliğe yönlendirilişi, söz sahibi olamadan boyun eğişi anlatılırken genç kız bir mecburiyetin içinde olduğunu bile hissetmeksizin sadece sırası geldiği söylenen hayatı yaşar.

Daha önce görücü usulü evlilik başlığında da değindiğimiz gibi “Bir Fitnekâr” hikâyesinde, pencere ardından gördüğü bir adama âşık olan Münevver'in durumunu öğrenen babası, “Ben kızımın bir erkeği severek vardığına kail değilim. Bu benim namusuma dokunur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017j: 255) demiştir. Burada baba/ağabey/aile reisi gibi profillerde karşılaşılan aile erkeklerinin, ailenin namusunu korumak adına kadınlar üzerindeki tahakkümüne ve dolayısıyla onları metalaştıran bir tutumla kendi namuslarının bir parçası olarak gördüklerine şahit olunur. Denilebilir ki bir kadın için iffetini, namusunu korumak neyse bir erkek için de ailesinin namusunu korumak odur.

Bir hizmetçi sıfatıyla *Obur* hikâyesinde yer alan Çeşm-i Cellat Kalfa ile Tahsin arasında bir ilişki olduğunu öğrenen Neşati Efendi iffet konusunda hanesinde “Arap cariyenin bile” mecburiyetleri olduğunu düşünür. Evini, haremini sahiplenerek erkek algısıyla hareket eden Neşati Efendi, karısı ya da kızı olmayıp evinde çalıştırdığı bir kadının da namusunu benimser ve dikkat edilmesini ister. Tek fark burada bir miktar ayırım mevcuttur: “bir Arap cariyenin bile” sözleri sanki bir namus koruma sıralaması yapılmaktadır.

Çifte İntikam hikâyesiyle Ahmet Mithat, ailesinin namusunu koruyan erkeklerin sadece Osmanlı'ya has bir olgu olmadığını gösterir. Nasıl ki hikâyelerinde tavırları, hisleriyle birçok noktada kesişen İstanbullu, Çerkez veya Fransız bir kız profili çiziyorsa benzer şekilde aile reisleri de çizmiştir. *Çifte İntikam*'da büyüüp ergenlik çağına gelen Margrit ile ilgili köyde dedikodular çıkınca Baba Lotis'e köy ahalisinden sorular gelmeye başlar:

“Kızın validesi filan da yoktur. Nasıl bari sen muhafaza-i iffetine dikkat ediyor musun?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 505) Toplumdaki bu konuşmalar bir çeşit mahalle baskısı oluşturur ve özellikle namus meselesinde kızlar için onları ayarlayan bir unsur haline gelir. Yine bu satırlarda dikkati çeken, kızın namusuna dair ilk bilgileri annenin vermesi üzerine olan beklentidir. Anne kızına bu konularda gerekli bilgileri verir, sonra gerektiğinde bir olay olursa babanın bir başka deyişle ‘erk’in müdahalesi söz konusu olur.

“Evli kadınla ilişkilendirilen nitelik, onurdu[r]. Kadının onurunu gerek kendi adına gerekse kocasının adına birincil derece önem taşır” (Peirce, 2000: 175). Erke ait olan bu namus meselesi öylesine ciddiye alınır ki sebep olan kişinin hayatına mal olabilir. *Dolaptan Temaşa* hikâyesinde bu duruma yer veren Ahmet Mithat, hikâyenin başında bir iddia üzerine galip olan, mağlubun kızını çağırır, zil takıp oynamasını ister. Mağlup “sözünün eri bir merd-i sadık olduğundan zavallı kızcağızını başı örtülü surette feraceli olduğu hâlde hanesinden getirip ziller taktırarak mehmaemken oynar gibi bazı hareketta” (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 665) bulundurur. Birkaç gece sonra yine aynı iki kişi oyuna oturmuş ve geçen sefer mağlup olan bu kez kazanınca, “Öyle ise ben de seni asacağım!” demiş ve asmıştır.

Bu hikâyeden de görüldüğü üzere namus meselesi yüzyıllarca “erk” olanın gururu hâline geldiğinden ölümlere, kan davalarına sebep olmuştur. Kadının burada olayların tam ortasında bulunduğu hâlde nasıl da sessiz ve etkisiz olduğu da gözden kaçırılmayacak bir gerçektir.

Aynı hikâyenin devamında ise kocasını Zorlu Mustafa ile aldatan Leyla'nın hikâyesi vardır. Eve gelip karısıyla ilişkisi olan adamı yakalayan Paşalı Ağa adama “Birader! Şu aşüfte karı pek güzel olduğu için buna âşık olduğundan dolayı seni mazur

görürüm” (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 686) der. Burada suç kadının güzel ve cazibeli olmasına kalır. Erkek, hemcinsini suçlamaz. Çünkü erkekler kadınların güzelliğine kanabilir ve bu “mazur” görülebilir, mazur görülemez olan kadının “adamin namusunu paymal” etmesidir. Yazarın Leyla için düşünceleri şöyledir:

Bu iki erkek arasında teati olunan sözler dilber Leyla'ya ne surette tesir ediyorlar idi diye düşünmeye gönül yormaya lüzum yoktur. Arslan gibi adamların namuslarını paymal eden o esafil-i nisvanda ne yürek kalmıştır ki onun hissiyatı hakkında it'ab-ı efkâra lüzum görülsün. Ne kocasının namusunu ne kendi haysiyetini takdis istidadında tecerrüd eylemiş bulunan bu misilli çirkaplarda fikir ve nazarı asla it'ab etmemelidir. Onların çirki, keraheti fikre, nazara da serpilip bulaşacak imiş gibi bir ihtimal ile televvüslerinden de korkulur. (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 687-688)

Görülmektedir ki aydın bir yazar olarak Ahmet Mithat hemen her durumda kadınların yanında olup onları koruyan bir tavır ve tutum içindeyken, onun için düzeni sağlayan en önemli kurum olan evliliği bozan, yok eden kadınlara karşı oldukça acımasızdır.

Mehmet Celal'in oldukça kısa ve basit kurgulu *Oyun* hikâyesinde, tiyatroya meraklı bir genç, Mınakyan¹⁵ tiyatrosundaki “Hakiki Nedamet” adlı oyunu izlemeye gider. Hikâye bu oyunun perdelerle anlatımı ve aralarda oyundan etkilenen gencin birkaç cümleyle verilen ruh hâinden ibarettir. Oyunda bir tacirin ortağı, tacir seyahatleyken onun paralarını çalar, karısını kandırır ve kendisiyle kaçmaya mecbur bırakır. Açıkça anlatılmamakla birlikte kadının “namusunu harap etmiş olduğu” bildirilmiştir. Tacir evine döndüğünden iki küçük kıızıyla bir başına kalır. İlerleyen perdelerden birinde küçük kızlara bakan hizmetçi kızı kandıran ortak, bu kez kızlardan daha küçük olana göz koyar ve hizmetçiye para vererek evin anahtarını alır. Kızı kaçırmak üzereyken “zavallı valide” olanları görür ve adamı suçüstü yakalayarak “Alçak! Bir vakit validelerinin namusunu mahvettiğin şimdi de kızlarının namusunu mahvedeceksin ha?” (Mehmet Celal, 1309: 18) der. Hizmetçi kızı denemek için yalan söylemiş ve içeride gizlice beklemekte olan tacir baba, hain ortağı içeri girer girmez ona

¹⁵ “Mardinos Mınakyan, Güllü Agop'tan sonra Türk tiyatrosunun gelişmesine en çok katkısı olmuş Ermeni tiyatro adamı kabul edilir. Sahneye koyucu, yönetmen, oyuncu, çevirmen ve yazar, öğretmen, amatör olarak sahneye ilk çıktığı 1857'den ölüm yılı 1920'ye dek, kendini tiyatroya adamıştır” (And, 1976: 264).

silah çeker ve adamı öldürür. Böylelikle hem karısının intikamını almış hem de kızlarının namusunu korumuş olur.

1.2.2. Cinselliğe Dair Tasvirler

Tanzimat dönemi hikâyelerini temaları açısından incelediğimizde aşk, evlilik temalarıyla geneleve düşme motifi sıklıkla işlenmekle birlikte cinselliğe dair anlatıların sınırlı olduğu görülmektedir. Sözelimi Samipaşazade Sezai'nin “Düğün” veya “Mihriban” hikâyelerinde cinselliğe dair bir anlatımda bulunulmadan hızlıca mevcut durumun sonuçlarına geçilmiş, herhangi bir ayrıntı verilmemiştir.

Cinselliğin anlatımı o dönemde Batı'da natüralizmin bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Emile Zola gibi yazarların böylesine anlatımları kaleme alması ahlak konusunda tartışmalara yol açar. Edebiyat ve ahlak anlayışı çerçevesinde gelişen tartışmalar, Türk edebiyatı'na da yansımış, özellikle Ahmet Mithat ve Nabizade Nazım (Ravi mahlasıyla) arasında “Roman ve Romancı”lık çerçevesinde bir tartışmanın önünü açmıştır.¹⁶ Toplumsal ahlakı, sosyal faydayı, düzenin muhafazasını savunan Ahmet Mithat, natüralizmi eserinde bu unsurlara dikkat ederek oluşturur ve *Müşahedat* romanını kaleme alır. Avrupa'yı ve özellikle Fransa'yı eserlerinden ahlaki yönden sıklıkla eleştiren yazar *Müşahedat*'ın ön sözünde şunları vurgulamıştır:

Bu zamanın tabii romancılarına bakılacak olursa dünyada ve bahusus, dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa'nın da Paris denilen yerin fezâil-i beşeriyeden hiçbir eser kalmamış olmak lâzım gelir. Meşguliyyet-i umûmiyye fuhuştan ibaret olarak emrâz-ı şehvaniyye ağız-ı siyâsiyyeye karışıp kâbiliyyet-i cinâiyye dahi bunların rengini kızartmakla Paris'in dünya yüzünden vücudu kaldırılması ehem ve elzem bir şehir olması lâzım gelir. (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 4)

Yazar, *İki Hudakar* isimli hikâyesinin ön sözünde de Avrupa'dan gelen şeylerin kötüsü iyisinden fazla olduğunu dile getirip şunları ekler: “Fransa'da hüsn-i âhlak üzerine roman bina eylemek modası çoktan kalkmış ve mahut Émile Zola en başta olduğu hâlde ‘tabî roman yazıyoruz.’ diye bütün fevahiş-i nev-i beşeri birçok da

¹⁶ Söz konusu tartışmanın içeriği ve süreciyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Fazıl Gökçek, “Roman ve Romancılığa Dair bir Tartışma”, **Küllerinden Doğan Anka**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 65-84.

mübalâgalar ile ifratlar ile donatıp ziynetleyerek meydana koymayı hüner addetmekte bulmuşlardır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 703).

Öte yandan natüralizm, Emile Zola ve Alfonse Daudet etkisinde eserler kaleme alan Nabizade Nazım, *Karabibik* hikâyesinin hemen her türlü biçim ve içerik unsurunda natüralist bir tavırla hareket etmiştir. Güzin Dino, *Karabibik*’i “... Osmanlı nesrinde eşine o güne kadar rastlanmayan yenilikler” (Dino, 1954: 153) barındıran bir eser olarak tanımlamıştır. Natüralizmin özelliklerinden biri olan cinselliği öne çıkaran anlatımında da bu anlayışı takip eden yazar, eserin girişindeki ön sözünde de belirttiği üzere “... Hakikiyyunun romanları hep fuşşiyat ile malîdir zannı[na]” (Nabizade Nazım, 2017: 189) karşılık olarak *Karabibik*’in bu algıyı düzeltceğini düşünmüştür. Bu anlayışla yola çıkan yazar *Karabibik* ile Eftelya’nın yaklaşma sahnesini verir. Dönemin zihniyeti dikkate alındığında okurlara bir cinsellik tasviri sunmak oldukça zor olmakla birlikte yazar bu tasviri bir gayrimüslim kadın üzerinden vererek yazma alanını bir parça olsun rahatlatmış gibidir. Nabizade Nazım, natüralizmin Türk edebiyatı’ndaki öncülerinden biri olarak akımın cinsel hayatı öne çıkaran bu yönüne de dâhil olmayı başarmıştır.

Tanzimat hikâyesinin ilk cinsel temas sahnelerinden biri olan bu bölüm *Karabibik*’in köy hekimi Linardi’nin evine gitmesiyle başlar. *Karabibik* hekimin karısı Eftelya’ya tutkundur ve rahat tavırlarla hareket eden Eftelya’yı yalnız bulunca onu taciz eder:

Asabi pençeleriyle Eftelya’yı yakaladı.. Eftelya bir çığlık kopardı; şu muz’ic yükün altında çabalanmaktaydı. Nihayet silkinip kurtuldu; karşı duvara arkasını dayayarak hızlı hızlı nefes almaya başladı. Karabibik’in vücudu zangır zangır titremekteydi Eftelya şu ızdırabı güle güle temaşa etti. Karabibik yalvarmaya başladı; fakat ne söylediğinin farkında değildi. Taş yürekli karı bu dillere karşı kahkahadan bayılıyordu... Karabibik kapıdan çıkarken Linardi diyordu ki: “Anladın mı? Bir kaşık akşam, bir kaşık sabah.” (Nabizade Nazım, 2017g: 218-219)

Bu alıntılan da görüldüğü gibi yazar, Ahmet Alver’in de belirttiği üzere Müslüman kadını kontrol eden mekanizma gayrimüslimler için söz konusu değildir:

Gayrimüslim ailenin hayatında kadını kontrol altında tutan bir mekanizma yer almazken, buna karşın o dönem Osmanlı-Türk ailesinde, kadını denetim altına alan ataerkil odaklı bir anlayış hâkimdir. Şehvete düşkün zayıf karakterli bir kadın olan Eftelya’nın, serbestçe köyün genç erkekleriyle sık sık bir araya gelip onlarla vakit geçirmesi... (Alver, 2013: 201)

Eftelya'nın rahat tavırları, açık seçik konuşmalarıyla yarattığı gayrimüslim - yabancı- kadın kimliği daha önce de bahsedilen fitne kavramı ile ilişkilidir. Fitne, cinselliğe çağrışım yaptığından Müslüman bir köylü olan Karabibik, kendi küçük dünyasında Eftelya'yı fitne ve dolayısıyla cinselliğe ait dünya ile eşleştirmiştir. Fazıl Gökçek, "Karabibik'te Rum kadınları cinsel bakımdan abartılı olarak yansıtılmışlardır fakat onların bu özelliklerinden de bütün Rum milletine dair genellemeler yapılmamıştır" (Gökçek, 2019b: 177) diyerek yazarın yabancı algısına açıklık getirmiştir. Gerçekten de natüralizmi benimsemiş dolayısıyla gözleme dayalı ve nedensellik merkezli eser veren bir yazarın bu gibi genellemelere gitmeyeceği açıktır:

Karabibik, en hararetli edebî tartışmaların Emile Zola'nın ahlâkı ve onun zararlı etkileri etrafında döndüğü bir zamanda fazla ilgi görmüşe benzemez, fakat 1950'lerden sonra modern Türk köy romanının atası olarak sık sık anılmaya başladığı da gerçektir. Bu hikâyeyle birlikte Türk romanına üç yenilik gelmiştir: bir köydeki hayatın anlatılması, halk ağzının baskın olduğu bir dil kullanılması ve cinsel dürtülerin erotik olmayan, oldukça klinik bir ağızla tasvir edilmesi. (Evin, 2004: 247-248)

Ahlak ve cinsellik ekseninde yoğun tartışmaların yaşandığı Tanzimat yıllarında hikâye yeterince dikkat çekmemiş, ilerleyen yıllarda değeri daha fazla anlaşılmaya başlanmıştır.

1.2.3. Lezbiyenlik

Tanzimat döneminde namus ve cinsellik konularına henüz modern bir görüşle bakamayan toplumda eşcinsel anlatım da daha önceki dönemlerde olduğu gibi yok denecek kadar azdır. Dönemin ilk hikâyelerinden olan *Müsameretname* içindeki "İhsan Hanım yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti" hikâyesinde çapkın Sait Bey ile İhsan Hanım'ı tanıştıracak olan Natır Hanım, bir gün Sait Bey'in evine yanında "kendi meşrebinden" dediği hanende bir kızla gider. Evdeki hanımları eğlendirmeye gelmişlerdir fakat hanımlar evde değildir. Bunun üzerine Sait Bey ile bir süre otururlar. Bu arada kıza mani okuturlar. Sait Bey maniden etkilenip içini çeker ve konuşur:

*-Lakin Natır Hanım sen bana akıbet bir de sevicisi sevdireceksin!
-Aman beyim! Sakın kendini. Zira onlardan vefa göremezsın. Artık pek nafîle yorulursun.
-Aa, belki insafına dokunurum.*

-Yok beyim yok, mümkün değil.

-... Yoksa bunlar tabiatın haricinde şeyler midir?

-Ah o tabiat dediğiniz ne vüs'atlı bir bahçedir. Bizim takım da işte orada bir kûşe-i kanaate çekilerek kendi yağlarıyla kendileri kavrulup öyle beşeriyetin lezaiz-i müdahelatına asla karışmazlar. (Emin Nihat, 2003f: 411)

Natır Hanım'ın bizim takım dediği lezbiyenlerdir. Osmanlı'da isimleri seviciler olarak geçen bu kadınlar, kadınlar arası eğlencelerde bir araya gelerek sazlı sözlü eğlenir, toplumun baskısından uzak vakit geçirebilirler.¹⁷ Bir sevicinin bir erkeğe yüz vermeyeceğini bilen Natır Hanım, Sait Bey'e onlardan vefa göremezsin diyerek erkeklere ilgi duymadıklarını ifade eder. Konuşmanın devamında Sait Bey, Natır Hanım'ın yanındaki kızı sorar. Bu kez o bizdendir ama henüz açılmadı, itiraf etmedi cevabını alır. Sevicilerin kendilerinin farkına varması ve bir başkasına açılması motifi, Ahmet Rasim'in *Ülfet* hikâyesinde de görülür.

Devrin ileri görüşlü yazarlarından biri olan Recaizade Mahmut Ekrem, "Saime" hikâyesine bir lezbiyen ilişki yerleştirir. Eser, "ahlâkı bozuyor" gerekçesiyle yasaklanmış ve yarım kalmıştır. Hikâyede Binnaz'ın annesi Fettan Hanım, eve gelen Mahbube Hanım ile lezbiyen ilişki yaşamaktadır. Birçok kadın sıklıkla evde toplanarak eğlence meclisleri kurup içki âleminde eğlenmektedirler. Cinsel tasvir içermeyen bu anlatım Ekrem'in sansüre uğramasına sebep olur. Yazar dolayısıyla daha sonraki hikâyelerinde sosyal hayattan daha uzak, daha bireysel temalar işleyecektir.

Halit Ziya'nın *Bu Mıydı?* hikâyesinin Zergûn'u, evlatlık alındığı evin zihinsel ve bedensel engelli oğlu tarafından tecavüze uğrar. İncelediğimiz eserler arasında tespit edilen tek tecavüz hikâyesi budur. Tecavüz, her dönemin bir gerçeği olmasına rağmen Halit Ziya bu konuyu Tanzimat hikâyesinde ele alan tek isimdir. Yazar, realist bir tasvirle ancak meseleyi açıkça belirtmeden olanları anlatır:

Nagâh gözleri tâ karşısında karanlıkta daha karanlık bir sütun teşkil eden bir ağacın dibinde iki gözün; evet, parlak, derin iki nokta-i lem'anın bir merkuziyet-i vahşiye ile kendisine nigeran olduğunu gördü. Zergûn derhal anladı. Genç kız firar etmek istedi, fakat rüyalarda firar edilmek istenen tehlikeli zamanlarda olduğu gibi asabı çözüldü, gözleri döndü, bütün bu vücut-ı lerzan serapâ bir feryad-ı istimdad

¹⁷ Bu eğlenceler için en rahat edilen mekânların başında hamamlar gelir. Hikâyedeki Natır Hanım'ın ismi de buradan geliyor. Natır, hamamlarda müşteri olarak gelen kadınları temizleyen, keseleyen kimsedir. Osmanlı'daki hamam geleneği içinde bu kadınlar aynı zamanda hamam eğlencelerini düzenleyen kimselerdir. Hamamların Osmanlı kadınlarının gündelik hayatındaki yeri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Meral Altındal, **Osmanlı'da Kadın**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1994, 71-75.

kesilmiş gibi genç kız bağırdı, heyhat! (...) Zergûn omuzlarına iki pençenin çarptığını hissetti, bu darbenin aks-i sadmesiyle yuvarlandı. Şimdi genç kız bir uçuşuma düşüyormuş gibi başı dönüyordu, hiçbir şey hissetmiyordu... (Uşaklıgil, 1314: 75-76)

Ahmet Rasim'in kaleme aldığı *Ülfet* isimli hikâye ağırlıklı cinsel sahnelerin yanı sıra pedofili öğeleri de içermesine rağmen sansüre uğramamış ve günümüze tam metin olarak ulaşabilmiştir.

Ülfet'te iki kadın -ki biri *Ülfet*'in annesidir- bir ilişki yaşamaktadırlar. Küçük bir kız olan *Ülfet*'e annesinin sevgilisi olan Pakize göz koyar ve annesinin farkına varmadığı bir aralıkta kıza yaklaşmaya başlar. Pakize zamanla kıza açılarak hislerini belli eder:

*Ülfet, Pakize'ye "Bana bir şey söyleyecektiniz?" diye sorar. Kadın da:
-Söyleyeyim mi? der. Tam olarak ne olduğunu anlayamayan çocuk bir yandan sezgisel olarak algıladığı kadarıyla cevap verir:
-Fena şeyse söylemeyin!
-Fena değil!
(...)
Pakize sorar:
-Sen beni sever misin?
-Severim.
-Ben de seni severim der ve devam eder:
-Fakat ben başka türlü severim.
-Nasıl?
Onu ben de anlatamam. Seni gördükçe fenalaşıyorum. Sinirlerim oynuyor. Kendimi kaybediyorum.
Bir erkek gibi değil mi?
(...)
Erkekler bizim gibi sevemez. (Ahmed Râsim, 2019c2: 242)*

Bundan sonra yazar, bir cinsel yaklaşma sahnesi anlatır:

Pakize aranıyordu. Bir gece Ülfet raks ederken yoruldu. Kızı dizinin üzerine yatırdı. O tarz, o serpiliş, o kucak dolusu saçlı baş, o endam onu mest etti. Eğildi öptü. Bir daha öptü. İçi bir şeyler oluyordu. Karıştı. Sevecek. Anası var. Anası değil kendi dostu var. Korkuyor. Anlarsa fena. (Ahmed Râsim, 2019c2: 247)

Hikâyede yazarın eklediği ve oldukça dikkat çekici bir unsur eşcinsel diline yer vermiş olmasıdır:

Bir akşam epey kalabalık bir eğlence meclisinde:

"Ziyneti sofaya çıkar çıkmaz bir elini beline koyarak baygın bir seda ile:

'Kakule!' diye bağırdı. Bir seda:

'Şimdi geçtik Makbule!' diye cevap verdi" (Ahmed Râsim, 2019c2: 247).

Yazar okurlarının bu diyaloga bir anlam veremeyeceğini düşünmüş olacak ki üzerine bir de açıklama yapar: “Bunlar birer işarettir. Hem evvelden beri müsta’mel olan işaretlerdendir” (Ahmed Râsim, 2019c2: 247).

Bu işaretlerden bir diğeri de lezbiyenlerin kendilerine “iskerlet” demesidir. Dikenli salyangoz anlamına gelen bu kelimeyi hikâyenin sonunda yazar, Ülfet için de kullanmıştır.

Hikâyenin sonunda bir erkekle evlenmiş olan Ülfet gizli gizli Pakize’yle görüşmeye de devam eder. Yazar bu noktada dönemin bir gerçeğini yansıtmış olabilecek detayı verir: Ülfet ve Pakize Çini Hamam’da buluşurlar. Natır (hamam hizmetçisi), iki kadına özel bir yer ayarlar ve rahatça yalnız kalabilmelerini sağlar. Bir başka gün ise Pakize, Ülfet’in yeni evine gelir ve odada yakınlaştıkları bir anda Kâhya Hanım kapıdan olanları görür. Yazar bu sahneleri oldukça detaylı tasvir etmiştir. Kadın gördükleri karşısında bayılır. Bunun üzerine Ülfet hızla anne evine döner ve hayatı boyunca böyle yaşamaya devam eder.

1.2.4. Düşmüş Kadınlar

Öncelikle belirtmek isteriz ki başlığı oluşturan ‘düşmüş’ ifadesi o devrin zihniyeti içinde ve doğrultusunda ‘sukut’ kavramından gelmekte ve hikâyedeki karakterlerin birbirlerini algılayış biçimi üzerinden oluşturulmuştur.

Dünyada sadece Osmanlı toplumunun değil, hemen her toplumun evlilik dışı ilişkiler için olumsuz görüşleri vardır. Bugün kullanılan Arapça namus sözcüğünün Yunanca *nomos*’tan geliyor olması (Nişanyan, 2009: 608) durumun evrensel bir mesele olduğunu göstermeye yeter diye düşünüyoruz.

“Teehhül” hikâyesinde Hayfa ve Mazlum günümüz bakış açısıyla incelendiğinde birbirine âşık ve kavuşamayan gençler olarak görülecektir. Ancak hikâyenin içinde mektuplaşan, görüşen bu gençler, Mazlum’un babası tarafından ayıplanır. Bu nedenle de Hayfa’nın ‘adı çıktığı’ için, “Böyle yüz göz olmuş bir kız ile izdivaç uyamaz” (Ahmet Mithat Efendi, 2017d: 53) denilerek reddedilir. Bu şekilde ‘adı çıkma’ durumları,

kavuşamayan âşıkların başına sıklıkla gelen bir olaydır ve hikâyelerdeki bazı karakterler -genellikle aileler- tarafından iffetsizlik ve düşmüşlük olarak algılanmıştır.

Düşmüş kadınların kârhanelerde yaşadıklarının iç yüzünü anlatan tasvirlerden biri “Mihnetkeşan” hikâyesinde geçmektedir:

O bîçare civanlar, o zavallı gençler bir kere düşünmeli ki, bunlar çend sene evvel melekler gibi afîf, masum kızcağızlar idi. Adımlarını ziyadece atmaya korkarlar idi. O zamanki masumiyet-i hâl ile şimdiki sefahati muvazene etmeli. Bunların kimisini bazı alçaklar enva-ı vaatleriyle kendilerini istinkâh edecekleri hakkında türlü türlü teminler ve yeminler ile aldatıp daha bakir iken bu hâl-i felâkete uğratmışlar ve kimisi evinde barkında kocasının kenar-ı naz ve istiğnasında iken ya herifin hoyratlığına veyahut vaktini hamamlarda veya halayık odalarından geçirmekte bulunmalarına tahammül edemeyerek güya kocalarından ahz-ı sar edeyim der iken bu cah-ı mezellete düşmüşler. Kimisi dahi fakrın pençe-i zarurettinden yakasını kurtarmak için gelip bu viran kalasica yerlere iltica etmiş ve hele en fecileri şu ki bazıların felek daha zaman-ı tufuliyetinde bîçare bırakıp terbiyelerini o kârhaneçilerin yed-i istiklâline tevdi etmiş ve onlar dahi o bedbahtları bu yolda terbiye etmiş. (Ahmet Mithat Efendi, 2017g: 112)

Düşmüş kadınlarla ilgili bu tasvirden görüldüğü üzere Dakik Bey artık, türlü sebeplerle bu duruma düşen kadınlara acıtmaktadır. Kârhaneleri “viran kalasica” yerler olarak tasvir eder. Onun fikirlerinin böylesine değişmesine sebep de gencecik bir kızın istemeyerek oraya düşmesidir. Dönemin anlatılarında yaygın olan ‘genelevden kurtarma’ motifi bu hikâyede görülür. Dakik Bey, daha ilk gecesinde onu kârhanece bırakmamak için feracesini giydirir ve evine götürür ve imamla muhtarı çağırarak genç kızla evlenir. Böylelikle yazarın asıl dirlik, düzen âlemine ulaşılmış olur.

“Bir Gerçek Hikâye”deki isimsiz Rum kızı da memur K...’nın gözünde düşmüş kadındır. Ali’ye olan aşkı yüzünden adada ‘adı çıkan’ kıza memurun “kaltak” diye hitap edişi, kızı birkaç bekârın eline verip teskin-i şehvet ettirmeye yönelik kararı bu bakış açısını doğrular. Oysa hikâyede hem ada ahalisi hem de yazar K...’nın bu tutumundan hiç hoşnut olmaz ve yazar K...’ya bu konuyla ilgili gereken cezayı bizzat vererek kendi bakış açısını ortaya koymuş olur.

Ahmet Mithat’ın “Bekârlık Sultanlık mı Dedin?” hikâyesinde de düşmüş kadın tipi vardır. Düşmüş kadınların yeni bir tipi olarak Beyoğlu’nda yeni nesil kahvecilerde çalışanlar anlatılırken, onların tek derdinin kendilerine aldanan erkeklerden nasıl daha fazla para koparabilmek olduğundan bahseder. Yanlarına oturdukları erkeklerden faydalanırlar: “Sütlü kahve ile pasta yani şekerli ekmek isterler. Bunlardan dahi yalnız

kahveleri içip pastaları ceplerine koyarlar. (...) Bahusus ki sonradan yemek için değil, yine kahveciye satmak için” (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 276).

Dolaptan Temaşa hikâyesindeki Leyla da hikâyenin içinde bir nevi düşmüş kadındır. Kocasını Paşalı Ahmet’e evlenmeden önce kendini “ehl-i ırz bir taze dul” olarak tanıtarak onu aldatan; kocası, sevgilisi ve eve bir geceliğine aldığı Behram Ağa üçgeninde kalan Leyla’nın gerçekleri, hikâyenin entrik unsurlarını artıran öğelerdendir. Kocasını Paşalı Ahmet’in, “Senin için katl vaciptir. Seni öldüren katil olmaz, gazi olur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 691) sözleri ona düşmüş bir kadın gözüyle baktığını göstermiş olmaktadır.

Ana-Kız hikâyesinin Madam Landre’si ise Ahmet Mithat’ın gözünde düşmüş, sefil ve rezil bir kadındır. Yazar onun bisiklete binışini, giydiği kıyafetleri, kızını ve annesini terk edip onları sefilliğin içinde bırakarak kendisinin rahat ve zengin bir çevreye ait bir hayat yaşayışını hikâyenin hemen her kısmında eleştirmiştir.

Samipaşazade’nin “Mihriban” hikâyesinin ana karakteri olan Mihriban, yazarın bakış açısında olmasa da hikâyedeki diğer tüm karakterler açısından düşmüş bir kadın olarak görülür. Bir evin cariyesi iken evin oğlunun tecavüzüne uğrar. Bu gecenin hatırası bir bebek olur, herkes Mihriban’a acımak ve yanında olmak yerine onu suçlar ve öteler. Bir noktadan sonra kendisini sokaktaki köpekten farksız gören bu kız hastalanarak ölecektir.

“Bir İftirak” hikâyesinde Nabizade Nazım, zengin bir baronun kızı olan Matmazel’in kandırılışını ve pazarlanmaya çalışılmasını anlatır. Yaşadıklarına dayanamayan genç kız kısa sürede intihar eder. Düşmüş bir kadın olarak yaşamaktansa ölmeyi tercih etmiştir.

Hikâyelerde düşmüşlerin yeri Beyoğlu olarak verilmiştir. “Beyoğlu Tanzimat romanında Avrupa’nın bir küçük aynasıdır, baştan ve yoldan çıkan gençler için aynı Avrupa gibi tehlikelerle doludur. Bu tehlike hep tensellik, duyusallık, cinsellik çerçevesinde ifade edilir” (Parla, 2009: 81).

Nabizade Nazım’ın *Zavallı Kız* hikâyesinde de Beyoğlu şehvetin, tenselliğin mekânı olarak yer alır. İhsan’ın peşine düştüğü S... düşmüş kadınlardan biri olup uzun zaman İhsan’ın parasını yiyecek, onunla Beyoğlu’nda en iyi otellerde keyif yapacak ve

bir sabah aniden paraları çalıp kaçacaktır. S... hikâyede ayrıntılarıyla tanıtılmamış bir tip olarak okurun karşısındadır. Melek görünümlü fakat ‘erkeğin aklına giren’ şeytan ruhlu kadın ya da daha yaygın bir kullanımla ‘femme-fatale’ tipinin ilk örneklerindendir.

Emin Nihat’ın en öne çıkan düşmüş kadınları *Müsameretname* içinde “Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti”ndeki Hristiyan misyonerliği yapanlardır. Babalarının önderliğinde ve abla-kardeş olarak bu işi yapan ikili, kendilerini “tarik-i hakka davet için ırzını feda eden günahsız melekler” (Emin Nihat, 2003a: 50) olarak görseler de yazar açık bir biçimde onların düşmüş kadınlar olduklarını göstermiştir.

“Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” hikâyesinde sevdiği için aksiyon alabilen bir kadın olan Makbule Hanım’ı durduran “cevher-i iffetinin şüphesiz bâzâr-ı bühtana düşeceği” korkusu olur. Sırf bu nedenle de ölmek üzere hasta yatağında yatarken bile hâlâ namusunun kurtulup kurtulmadığını düşünür. Düşmüş bir kadın olmak halkın, ahalinin gözünde bu şekilde anılmak, bilinmek ona her şeyden daha ağır gelmiştir.

Nadire tam anlamıyla bir düşmüş kadın olarak Ahmet Rasim’in *İlk Sevgi* hikâyesinde yer alır. Kocasını ve çocuğunu ilk aşkı Nedim için terk eden kadın, bir süre sonra Nedim’den de ayrılacak, evsiz ve parasız kalacak, geneleve girecektir. Fuhşun ortasına düşen kadın yazarın deyişiyle ‘darü’z-zina’da çaresizlik içinde günlerini geçirecektir.

Mehalik-i Hayat hikâyesinin karakterlerinden Sadiye ise düşmüş bir kadın olmamasına rağmen öyle sanılacak olmanın korkusu ve kaygısıyla hareket eden bir kadındır. Arife yüzünden önceden hazırlanmış bir oyunun içinde kalacak, kocasına masumiyetini inandıramayacağı düşüncesi ve düşmüş bir kadın gibi görülecek olmanın kaygısıyla intihar edecektir.

Ahmet Rasim’in “Tövbekâr” hikâyesi temelde Ahmet Mithat’ın hikâyelerinde de rastlanılanlar gibi daha önce eğlence âlemlerinde yaşayıp daha sonra evlenip sefaletten kurtulan bir kadının hikâyesidir. Oldukça kısa ve sade bir kurguya sahip olan eser, kadının iç çatışmalarına ve geçmişle hesaplaşmasına yer vermesi bakımından önemlidir:

Dimağına bir anda yüz çehrenin fotoğrafisi hücum ediyor. Bin çeşm-i haris-i taravet ruhsarını, bin dehan-ı lerze-nâk letafet-i hudâ-dâdını solduruyor. Heyecan-ı inkılabattan titreyen eller, evvelce bir nev’-i muzik-i hayat-fürüz olan âğuşlar şimdi

hayaliyle kendini üzüyor. Kelal-i ruhanî içinde boğuluyor. (Ahmet Rasim, 1307: 149-150)

Daha sonra yaşadığı zamana dönen kadın etrafına bakıp evine gelen erkeğin çehresiyle karşılaşılıyor ve “O zaman dimağı, hatırat-ı evveliyesine veda ederek kendisine namus ve haysiyet denilen iki hassa-i âliye takdim eden zevc-i cedidini kucak”lar ve şöyle der: “Hayat, kavaid-i meşrua-i vicdaniye sayesinde hissediliyormuş. Evvelki tereddütlerim şüphelerim, endişelerim, havfım, ızdırabım, heyecanım kalmadı. Artık dehan-ı beşer beni tel’in etmeyecek. Vicdanım bana sen tövbekârsın; tahammül, hasais-i âliye-i beşeriyedendir” diyerek tıpkı Ahmet Mithat’ın eserlerinde olduğu gibi hayat kadınlığından kurtuluş ve haysiyete kavuşma övücü vermiş olur. Hikâyenin en önemli tarafı düşmüş bir kadının iç dünyasını anlatması, basit de olsa onun iç çatışmalarına ve “doğru yola” ulaşmasına yer vermesidir.

1.3. CARIYELER, KALFALAR, BESLEMELER

1.3.1. Köleliğin Tarihsel Açılımı

Bilinen insanlık tarihiyle eş zamanlı olarak gelişen kölelik kavramı, Doğu ve Batı toplumları için farklı anlamlar ifade etmektedir. Dünya genelindeki köle algısı bir yana Osmanlı Devleti’nde uzun yıllar varlığını korumuş olan kölelik *Türkçe Sözlük*’teki anlamıyla “savaşta tutsak edilen, yabancı ülkelerden zor kullanılarak kaçırılıp özgürlüklerinden yoksun bırakılan ya da bu durumlarda olup da başkasından satın alınan erkek” (TDK, 1998: 1378) demektir. Zorla ve kasten yapılan bir durum olmasına karşın Osmanlı toplumunun ahlaki yapısı ve İslam’ın getirileri neticesinde kölelere Afrika’dan Amerika’ya zorla getirilip en ağır koşullarda en zorlayıcı işlerde durmaksızın çalıştırılan kölelere olduğu gibi davranılmamış, çok renkli Osmanlı tebaasının bir parçası, bağlı oldukları ailelerin bir ferdi gibi görülmüş ve genellikle ev içi işlerde kullanılmıştır.

Cariye ise Osmanlı’nın bir diğer vazgeçilmez unsuru olarak “ülkelerden kaçırılıp özgürlükten yoksun bırakılan, alınıp satılabilen, her konuda efendisinin isteklerine bağlı bulunan genç kadın, halayık” (TDK, 1998: 387) olarak tanımlanmakta olup devletin

ekonomik yapısına da bağılı bir gerçeklik olmuştur. Ekonomik yapıya bağılı olması köleliğin âdeta bir kurum gibi işlemlerinden kaynaklanır. Alıcısı ve satıcısı olan, çeşitli yerlerde devlet kontrolünde pazarları kurulan belli bir hukuk çerçevesinde yönetilmiş bir olgudur.

XIX. asra kadar hem Doğu'da hem Batı'da devam eden köleliğe belli dönemlerde tepkiler verilmişse de asıl gündeme geldiği tarih 2 Temmuz 1890 tarihidir. Bu tarihte aralarında Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Amerika Birleşik Devletleri'nin de katıldığı 16 devlet, "Kölecilik aleyhtarlığı" olarak nitelenen Brüksel Konferansı'na katıldı. Buradaki antlaşma ile köle ticareti yasaklanırken sömürge haline gelmiş yerli halklara da geniş haklar verildi (Parlatır, 2012: 20-21).

1.3.2. İslam'da Kölelik

Kölelik daha önce de belirtildiği üzere semavi dinlerden de önce var olan bir gerçektir. İslam kendinden önce var olan ancak zorbalığa dayanan bu kurumu kaldırmak yerine şartlarına düzenlemeler getirmiştir. Çeşitli hadislerde kölelere, cariyelere iyi davranılması öğütlenir: "Sende (hâlâ) Câhiliye izi var. O (köleler) hizmetçileriniz ve sizin kardeşlerinizdir. Allah onları sizin himayenize vermiştir. Kimin himayesinde böyle bir kardeşi varsa ona kendi yediğinden yedirsin, kendi giydiğinden giydirsin. Onlara güç yetiremeyecekleri işleri yüklemeyin. Şayet yüklerseniz kendilerine yardım edin" (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2020: 543).

Kuran-ı Kerim'de de sıklıkla kölelerin azat edilmesi emredilir. Bununla ilgili Nisa Suresi'nde geçen ayetlerden biri şöyledir:

Yanlışlıkla olması dışında, bir müminin bir mümini öldürmeye hakkı olamaz. Yanlışlıkla bir mümini öldüren kimsenin mümin bir köle âzat etmesi ve ölenin ailesine teslim edilecek bir diyet vermesi gereklidir; ancak ölünün ailesi diyeti bağışlarsa o başka. Öldürülen, mümin olmakla birlikte size düşman olan bir topluluktan ise mümin bir köle âzat etmek lâzımdır. Eğer kendileriyle aranızda antlaşma bulunan bir topluluktan ise ailesine teslim edilecek bir diyet vermek ve mümin bir köleyi âzat etmek gerekir. Bunları bulamayan kimsenin Allah tarafından tövbesinin kabulü için iki ay peşpeşe oruç tutması lâzımdır. Allah her şeyi bilmektedir, hikmet sahibidir. (Kuran-ı Kerim, 92: 92)

Ayrıca bir köle özgürlüğünü satın almak isterse buna da izin verilmektedir.

Evlilik konusunda da kölelerin ve cariyelerin evlendirilmesi buyurulmuştur. Aynı surede şöyle geçer:

İçinizden mümin ve hür kadınlarla evlenmeye gücü yetmeyen kimse, ellerinizin altında bulunan mümin câriye kızlarınızdan alsın. Allah sizin imanınızı daha iyi bilmektedir. Birbirinizden türeyip gelmektesiniz. Öyleyse iffetli yaşamaları, zina etmemeleri ve gizli dost da tutmamaları şartıyla ve ailelerinin de izniyle onları nikâhlayıp alın, mehirlerini de âdete uygun olarak verin. Evlendikten sonra bir fuhuş yaparlarsa onlara, hür kadınların cezasının yarısı gerekir. Bu, içinizden günaha düşmekten korkanlar içindir; sabretmeniz ise sizin için daha hayırlıdır. Allah çok bağışlayıcı ve esirgeyicidir. (Kuran-ı Kerim, 92: 25)

Bir başka ayette hem evlilik hem de cariyelerin iffetinin korunması meselesi dile getirilmiştir:

İçinizden evli olmayanları, köle ve câriyeleriniz arasından da elverişli olanları evlendirin. Yoksulluk içinde iseler Allah lutfu ile onları ihtiyaçtan kurtarır. Allah'ın hazinesi geniştir, her şeyi bilmektedir. Evlenme imkânı bulamayanlar, Allah lutfundan ihtiyaçlarını giderinceye kadar iffetlerini korusunlar. Bedelini ödeyerek hür olmak isteyen köle ve câriyelerinizin -kendilerinde hayır görürseniz- tekliflerini kabul edin. Allah'ın size verdiği maldan da onlara verin. Namuslu yaşamak isterlerse, dünya hayatının geçici menfaatini elde etmek için câriyelerinizi fuhuş yapmaya zorlamayın. Kim onları zorlarsa bilinsin ki Allah, onların zorlanmaları sebebiyle bağışlayıcıdır, esirgeyicidir. (Kuran-ı Kerim, 102: 32-33)

Bu ve benzeri ayetlerden de görülmüş olduğu gibi, İslamiyet köleliği yasaklamasa da köleliğe birçok sınırlama getirerek düzenlemeler yapmıştır.

1.3.3. Osmanlı'da Kölelik

Osmanlı Devleti öncesinde kölelik Abbasiler, Memlûk ve Selçuklularda görülmüştür. Osmanlı, köleliği sonradan almamış, onun ait olduğu bir kültürün içinde doğmuştur. Cariyelik ise öncelikle saray hizmetinde kullanım amaçlı gelişen bir yapılanma olmuştur. Osmanlı'nın kuruluş döneminde padişahların daha çok Bizans, Çin, Sırp prensesleri ile evlendikleri bilinmektedir. Fatih döneminde ise harem kurulmasıyla birlikte cariyeler saraya alınmaya başlamış, carie sayısında gittikçe bir büyüme gözlemlenmiştir (Erkins, 1950: 8-9). Yükselme devriyle birlikte devlet, kuruluş dönemlerinde olduğu gibi artık yarar amaçlı evlilik yapması gerekmediğinden diğer devletlerin hanedanlarından kızlarla evlenme geleneğini sürdürmez. Böylece küçük yaşta halayık, carie olmak üzere alınıp saray kültüründe yetiştirilen kızlar, harem üyelerini oluşturmaya başlar. Sarayda yetişen bu kızlar padişahın haremını oluşturmak

dışında önemli kimselere hediye amaçlı olarak da değerlendirilmektedir. Sarayda büyük bir ilgiyle eğitim ve terbiye gören kızlar yıllar içinde farklı unvanlar kazanmaktadır. Satıldıkları veya hediye edildikleri konaklarda da Türkçe okuma yazma, piyano, şiir, belagat, dini konularda eğitimler verilmiştir.

Saray dışındaki haneler için ise İstanbul'da esir pazarı 1609'da I. Ahmet tarafından inşa edilmiştir. Pazarın orta alanında siyahi köleler sunulurken, cariyeler ve odalıklar özel odalarda görülebilmektedir. Beyaz ve yaşı küçük olan kızlar daha pahalı olup, yaşı geçkin olanlar ve diğerlerine nazaran daha çirkin olanlar daha ucuza satılmıştır. Köleleri satın alacaklar için bir deneme süresi de vardır. Bu süreci geçen köleler için geldikleri hanede yeni bir isim seçilmiş sonra da geldikleri evin görgü kuralları, âdetleri öğretilmiştir.

1.3.4. Hürriyet Kavramının Ortaya Çıkışı

Fransız İhtilali (1789) tüm dünyada milliyetçiliğin yanında bir hürriyet dalgası uyandırmıştır. Bu hürriyet hem millet bazında hem de şahsi temelli ilerlemek üzere yayılmaya başlamıştır. Ancak bu düşüncelerin Fransız topraklarından çıkıp farklı coğrafyalarda solunmaya başlanması uzun zaman almıştır. Osmanlı'da Tanzimat Fermanı (1839) ile birlikte aydınlar yeni gelmekte olan bu havanın habercileri olmuşlardır. XIX. yüzyıl her zaman söylendiği gibi Osmanlı'nın en uzun yüzyılıdır ve gelen yenilikler içinde hak, hukuk, adalet, eşitlik, özgürlük gibi kavramlar oldukça zorlu bir sürecin filizleri olmuştur. Bu kavramlardan biri de hürriyet fikridir ve dönemin aydınları bu fikrin öylesine üzerine gitmişlerdir ki bu yıllarda yazılan çizilen hemen her eserin altından hürriyet, hürriyet-i şahsiye gibi kavramlar çıkmaya başlamıştır. Hürriyet fikrinin bunca yayılmasını sağlayan en önemli eser de Namık Kemal'in *Hürriyet Kasidesi* olmuştur. Devrinin bir anahtarı, imzası haline gelen bu eser, dönemini ve kendinden sonra gelenleri derinden etkilemiştir: “Ne efsunkâr imişsin ah ey didâr-ı hürriyet / Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esaretten” (Kaplan, 2012: 41).

Hürriyetin böylesine yükselişiyle birlikte devrin aydınları eşitliğin varlığına inanarak hemen her alanda eşit şartlarda bir yaşam kurma gerekliliğini düşünürler. Tam

da bu sebeple kölelik kurumu olumsuz karşılanmaya başlayacak, reddedilecek ve dönemin eserlerinin temel konularından birini oluşturacaktır. Bu eşitlik fikrinin bir kolu da kadınlar üzerinden ilerleyecek, Batı'nın bu yeni rüzgârıyla kadınların esareti ve eşitliği üzerine akıl yürütmeler başlayacaktır.

Namık Kemal ile iyiden iyiye yayılan hürriyet rüzgârından etkilenenlerden biri de Ahmet Mithat Efendi olur. Yeni Osmanlılara ve özellikle Namık Kemal'e duyduğu hayranlıkla geçen bir sürenin ardından Ahmet Mithat Efendi Rodos'a sürgüne yollanır. Namık Kemal'in de Magosa'ya gönderildiği aynı gemide seyahat ederler. Ahmet Mithat Efendi bu sürgün yıllarından sonra 1876'da kaleme aldığı *Felsefe-i Zenan*'da özgürlük, hürriyet, esaret başlıklarında da incelenebilecek olan şu sözleri yazacaktır: “Çünkü şahid-i hürriyet dahi hakikatte ol kadar zalimdir ki” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 69).

Birçok eserinde “hürriyet-i şahsiye” kavramından söz edecek olan Ahmet Mithat, esaret temasını olumlu ve olumsuz yanlarıyla ele almakla kalmamış, hürriyet fikrinin aktüel bir savunucusu olmuştur.

1.3.5. Cariyeler

Cariyelik, kölelik temalarının Tanzimat yıllarında yoğun olarak işlenmesinin önde gelen sebeplerinden birini İsmail Parlatır şöyle açıklar:

Sosyal hayatta yaşayan durumu ile kölelik, o dönemde siyasî alanda da gündeme gelmiş ve onun kaldırılması için zaman zaman girişimlerde bulunulmuştu. Batı edebiyatları da buna paralel olarak bu sorunu dile getiriyordu. Öte yanda Tanzimat yazarı zaten bu kurumu yakın çerçeveden de tanımakta idi. Böyle olunca yazarlar, Batı'dan gelen edebî türlere uygun konu aramakta güçlük çekmediler. Kölelik, özellikle hikâye ve romanın uzun anlatımı için oldukça elverişli bir sosyal tema oldu. (Parlatır, 2012: 257)

Esaret temasının seçimindeki bir diğer önemli sebep Çağın'ın temas ettiği üzere hürriyet fikridir: “Tanzimat döneminde sanatçıların kölelik temasını işleyen romanlar yazmalarının en önemli sebeplerinden biri, istibdat yönetimine karşı hürriyet fikrini öne çıkarma düşüncesidir” (Çağın, 2013: 120).

Bilindiği üzere dönemin en önde gelen yazarlarından Samipaşazade Sezai, Ahmet Mithat Efendi ve Abdülhak Hamit'in anneleri de birer cariyedir. Dolayısıyla

bahsi geçen bu yazarlar, eserlerinde cariyelik temasını daha romantik bir perspektiften ele alacaklardır.

Ahmet Mithat'ın “Esaret” hikâyesi (1870) Tanzimat döneminde esareti konu edinen ilk hikâyedir. Hikâyenin ana karakteri olan Zeynel Bey odalık almaya karar verdiğinde dönemin yaygın gerçekliği olan köleliğe karşı durduğunu belirtir. Ne var ki kendine bir odalık tutmak zorunda kalacaktır. Bunun sebebi hikâyede Zeynel Bey'in evlilikle ilgili görüşlerine bağlıdır. Tanımadığı, hâlini, tavrını bilmediği biriyle evlenmek istemediğinden bu yolu bir çare olarak görmüştür: “Hülâsa işi odalığa döktük ve on beş yirmi yaşından beri esaret denilen şu fiil-i feci' ve kerihin aleyhinde bulunur iken ondan sonra buna kendimiz razı olduk” (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 14).

Dönemin geleneği olarak alınan esirlere yeni isimler verilmekteydi. Ahmet Mithat da bu geleneği eserinde bir isim sembolizasyonu ile birleştirir ve böylece eve yeni gelen iki çocuğa zeki, kavrayışlı anlamlarına gelen Fitnat ve Fatin ismi verilir. Gerçekten de hikâyenin kurgusunda iki çocuk da okuma yazma konusu başta olmak üzere eğitilmeye çok müsait olan yapılarıyla dikkat çekeceklerdir:

Çocukların derece-i fetanet ve zekâvetlerini tekrar tarife hacet yok ya. Kendilerine her ne gösterilse der-akap ahz ve kabul etmekte bulundukları cihetle bunlar ilk senesi hesabı küsurat-ı aşariyeye kadar tamamıyla öğrendikten başka, coğrafyayı muhtasar ve heyeti dahi tekmil edip ikinci senesi hikmet ve kimyaya başlamaya hazırlandılar. Müzika cihetinden ise piyano ile çaldıkları polkalar ve valsler, âdeta dinlenecek ve belki de notalarının işaret ve tayin eylediği taktiaları lâyıkıyla icra etmekte oldukları cihetle insan kalkıp oynamaya emniyet edebilecek bir dereceye geldiler. (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 16)

Bu noktada unutulmaması gerekir ki verdiği isimler Zeynel Bey'in dünyaya bakış açısını göstermesi bağlamında da kıymetlidir.

Kafkas esirlerinin güzelliği dönemin esaret temalı hemen her anlatısında geçer.

A. Mithat Efendi'nin “Esaret”inde Kafkasya'dan gelme bir esir olan Fitnat'ın güzelliği Zeynel Bey'i o derece etkiler ki uzun uzadıya ondan ve onun güzelliğinden bahseder:

Fitnat'ın halâvet-i endam ve letafet-i evza-ı dahi bana o kadar lezzet vermeye başlamış idi. Hatta bazı kere hülyanın galebesiyle "Adam bunlar sulbî evlâdım değil ya? Bahusus kendileri halkın dediği gibi esirdir. Mesela ben Fitnat'ı istifraş edecek olsam mugayir-i şer'-i şerif bir harekette bulunmamış olurum." gibi hayalde dahi bulunur idiysem de taaddüd-i fikir ederek nefsimi tayip eyler idim. (...) Eğer Fitnat'tan alınan lezzet yalnız temaşasından ibaret olacak olsa ne ise ne! Çünkü o endam, o suret, yani kakül usulüyle, fakat daha uzunca bir suretle kesip kâfurî

omuzlarına doğru gelişigüzel dalgalanırvermiş olduğu gisu-yi zerrini ihtimal ki diğerlerinde dahi bulunsun ve tahrirli mavice gözlerinin letafet-i rengine mümkün ki, en makbul firuzeler rekabet edebilsin. Musavvir-i tabiat bütün vücudunun ve be-tahsis vechin rengini taklit için beyaz ile pembenin ortasını bir daha bulabilsin. (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 17)

Daha önce Nurdan Gürbilek ve Özlem Nemutlu'nun da bahsettiği gibi Tanzimat yazarları eserlerindeki kadınların ellerine bazı kitapları vermiş, okudukça onlardan etkilenen, bu etkiyle de hayatında büyük değişimlere sürüklenen kadınlar çizmişlerdir. Ahmet Mithat'ın "Esaret" hikâyesinde de Fitnat bu karakterlerden birini oluşturur. Bir gün Fitnat orada değilken evi gezmeye başlayan Zeynel Bey kızın odasına girer ve "Meğer o kitab-ı aşkın besmelesini çoktan çekmiş. Hatta defaatle hatimler bile etmiş!" (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 17) diyerek bir üzüntü ve şaşkınlık içerisinde kızın odasındaki küçük kütüphanede bulduğu kitapları inceler. *Afife Anjelik*, *Jöneviye* ve *Leyla ve Mecnun* gibi eserleri bulunca kızın masumiyetine ve çocukluğuna olan inancı sarsılmıştır. Sonrasında da kızın kaleme aldığı bazı şiir parçalarını bulur ve hatta birini gerçekten çok beğenir. Yine de buldukları karşısında şaşkınlık yaşayan adam, kızın bu gibi eserleri okumasını, eve aldığı esirlerin eğitime önem veren biri olmasına rağmen, "hayır alameti değil" şeklinde yorumlamıştır. Hikâyenin ilerleyen kısmında da Fitnat ile Fatin'i diz dize yakalayacaktır. Yazar belki de bu yakalama sahnesine bir çeşit hazırlık olarak birazdan olacakları sezdirmek için Zeynel Bey'e "hayır alameti değil" dedirtmiş olabilir.

Zeynel Bey kendi arzusuna rağmen birbirini seven gençlerin önünde durmayacak, onların birleşmelerini sağlayacaktır. Yine de bu durumdan haberdar olmadıkları bir noktada Fatin'in Fitnat için ölümü bile göze alabileceğini söylemesi üzerine Fitnat "Sen sana mâlik misin ki seni bana feda ediyorsun" der. Parlatır'a göre bu sözler "insanın kendi kaderi önünde boyun eğmesinin açık bir örneğidir (Parlatır, 2012: 83).

Tanzimat yazarları esaret temasını sıklıkla eserlerine dâhil etmiş olmakla birlikte, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami ve Recaizade M. Ekrem özellikle bu temaya esirlerin zorlu koşulları çerçevesinde onların bakış açısından bakmaya çalışmışlardır.

Ahmet Mithat "Esaret" hikâyesinde hikâyenin sonundaki mektuptan anlaşılabacağı üzere esaretin ölümle sonuçlanan bir örneğini vererek ve bu konuyla ilgili olarak hem

tövbe hem levm (lanet) ederek Tanzimat'ın en sık işlenen esaret temasına karşı duruşunu trajik öğelerle birlikte vermiş olur.

Hikâyenin sonunda gerek Fitnat ve Fatin'in birlikte yazdığı mektupta geçen “Bize ne etti ise esaret etti” ibaresi gerekse mektubun ardından Ahmet Mithat'ın yazar olarak şu sözleri esaret konusuna hem esarete maruz kalanların hem de devrinin aydını olarak kendi görüşlerini yansıtmaları açısından önem arz eder: “Keyfiyetin hikâyesi burada tamam oluyor. Ama benim teessüf ve teessürüm hikâye ile beraber tamam olmuyor. Bu teessür şimdiye kadar devam eylediği gibi, ölünceye kadar dahi devam edeceği derkârdır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 28).

Ahmet Mithat'ın hikâyelerinde karşılaşılan önemli cariyelerden biri de Hacıhan'dır. *Fırat* hikâyesinde okurun karşısına çıkan Hacıhan'a yaşı geçkince bir adam olan efendisi Havcır âşık olur. Yazar burada “cariye-yi mezbure henüz on dört yaşına varmamış” (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 127) diyerek Havcır'ın âdeta kendini durdurmaya çalıştığını anlatacaktır. Bu yine de geceleri Hacıhan'ı hayal edip uykusunu kaçırmaya engel olmaz. Bir başka deyişle Çerkez toplumunun yapısında parasıyla satın aldığı cariyeye ahlaki anlayışları sebebiyle açılabilen ve onu geceleri hayal edip rüyasında görmekle yetinen bir adam çizilmiştir. Çünkü “Bir Çerkez delikanlısı bir kıza hevesini arz etmeyi namusuna yediremez, yüzüne dikkatli bile bakamaz” (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 128). Havcır'ın durumunda görülmektedir ki söz konusu kız bir cariyeye olsa da aynı durum onun için de geçerlidir.

Hacıhan bir cariyeye olmasına rağmen bir Çerkez kızı oluşundan ötürü serbest fikirli, cesur ve açık sözlüdür. Hikâye boyunca da bu özellikleriyle ön plana çıkacaktır. Bir gece Memduh'u Guşacuk'un penceresi önünde yakalar. Aralarında bir konuşma geçer ve Memduh'a açılırken “Senin Guşacuk'a kastın ne ise benim de sana o” diyerek aşkını itiraf eder. Konuşma bu yolda ilerlerken Memduh, yakalandığı için ve olayların daha da büyüyeceği endişesiyle sıkılır, gerilir. Oysa Hacıhan bu ateşli konuşmayı Memduh yerine noktalayıp olayları çözüme kavuşturacak olan yolu bulur. Âdeta bu münakaşada Memduh'u yönetir. En sonunda da “Fakat şimdi görüyorum ki beni dinlemeye vaktin yok. Ben bu kadarcığa dahi razıyım. Hâlimi başka vakit arz ederim. Sen odana git, rahatına bak, güya beni gece burada görmemişsin de” (Ahmet Mithat

Efendi, 2017h: 140) diyerek Memduh'un rahatı ve mutluluğu için kendinden vazgeçişini gösterir. Yazarın bunu bilerek yaptığı açıktır. Bir cariye olan Hacıhan'ın Memduh gibi fatin bir İstanbullu delikanlıyı müşkülattan kurtaracak kadar zekâvet sahibi, aynı zamanda da aşkından dolayı kendini feda edecek kadar cesur olduğunu okurlarına göstermek ister.

Firkat hikâyesinin esaret temi bakımından en dramatik sahnelerinden birini Hacıhan'ın satılışı oluşturur. Yazar bu konuya özellikle vurgu yaparak oldukça detaylı bir şekilde cariyenin yaşadıklarını anlatır: Hacıhan'ın Memduh'a olan aşkını anlayan Havcır onu satmaya karar verir, satılmadan önce herkesin merak ettiği tek bir şey vardır: Hacıhan'ın bekâreti. Bunun için “ehl-i hibreden bir karı” getirtilir:

Bununla da iktifa edilemedi. Çünkü Havcır bir bakire cariye sattığı gibi müşteriler dahi bakire almak azminde bulunduklarından her iki taraf kızın bikri kaziyesinde merakta idiler. Nihayet tarafeynden birkaç ehl-i hibre geldi. Muayene, muayene. Cümlesi hükmettiler ve nihayet gösterdiler ki Hacıhan bakirdir. Bîcare kızı bir at, yirmi beş koyun ve iki inek mukabilinde sattılar. (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 141)

Bu satırlarda öncelikle dikkat çeken unsurlardan biri Hacıhan'ın birkaç hayvan karşılığında bir takasla bir mal gibi satılmasıdır. Avluda alelacele yapılan bir pazarlık sonucu cariyenin satışı yapılmıştır. Hacıhan akabinde Havcır'a “Sen büyük bir şüphede bulundun, ama hata ettin. Lâkin kimseye olmadı, olanlar yine sana oldu. Çünkü ben nerede olsam yine esir, yine esir!” (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 141) diyerek sözünü esirgmeden veda etmiş olur. Hacıhan'ın bu sözleri esir bir kızın toplumdaki yerini kabullenışı üzerine özgün ve çarpıcı bir cümle olarak hikâyedeki dramatik yükselişi sağlar.

Esirlerin, cariyelerin Osmanlı'ya en çok geldiği yerlerden biri Kafkasya'dır. A. Mithat *Firkat* hikâyesinde bu coğrafyayı anlata anlata bitiremez. Buradan gelen kızların güzelliği öteden beri metinlerde anlatılagelmiştir ki *Firkat*'te de sözü edilen durum hem Memduh aracılığıyla hem de yazar tarafından doğrudan defalarca söylenmiştir. Örneğin Hacıhan ve daha sonra Guşacuk'un güzellikleri anlatılırken tüm sıfatlar sayıldıktan sonra yine de yetersiz bulunur çünkü zaten “Kafkasya halkının yüzde seksen sekizi bu sıfatlar ile mevsuftur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 127) Ayrıca bunca tasvirden sonra “Artık Türk kıızıyla Çerkez güzeli kıyas kabul eder mi?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 160) denilerek de bir çeşit kıyaslama bile yapılmıştır.

Konaktan konağa yıllarca alınıp satılan yersiz yurtsuz yaşayan, çoğu zaman vatanını, milletini, kardeşini bile unutan esir cariyelerin zorlu bir hayatı vardır. Osmanlı’da, Amerika’da olduğu gibi bir kölelik hiçbir zaman olmamışsa da cariyeler, odalıklar, halayıklar satıldıkları haneye, konağa ve efendiye göre farklı zorlukları göğüsler. Örneğin *Firkat*’te hikâyenin sonuna doğru Guşacuk da cariyeye olur. Kafkasya’dan İstanbul’a getirilen kızı birçok efendiler, paşalar kendilerine odalık olarak almak isterler:

Fakat ne çare ki her kim beni aldıysa odalık etmek için aldı. Ben teslim olmadıkça dövdü. Bir aralık dayak altında ölmeyi arzu ettim. Lâkin beni döve döve öldürmeyi sahiplerim dahi istemediklerinden sopa ile döverek kemiklerimi kırmayıp da kamçı ile döverler idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 163)

Cariyelerin sıklıkla maruz kaldığı bu tür fiziksel şiddetler dönemin eserlerinde sıklıkla işlenmiştir. Defalarca odalık yapılmak istenen kızı en sonunda daha önce kendisi de cariyeye olan ve daha sonra evlenerek çırak çıkan¹⁸ ve böylece cariyelikten azat edilen bir konağın hanımı kurtarır. Kadın kendini Guşacuk’a yakın hisseder. Bu noktada yazarın esirlerin birbirlerine duyduğu yakınlığa da vurgu yaptığı görülmektedir. Bu yakınlık sebebiyle Guşacuk’a yardım eder ve onu evlendirmek ister. Bu arada da ona Feride adını vererek onu kendi kızı bilir. Ancak kader hikâyenin sonunda Feride ile Memduh’u tekrar bir araya getirse de zıfak gecesinden ikisi de yaşananlara dayanamayarak intihar eder. Bir diğer cariyeye olan Hacıhan da âşığı olduğu Memduh’un öldüğünü görünce kendini öldürür. Böylece eser Tanzimat yıllarındaki eserlerde sıklıkla görülen bir sonla biter. Benzer sonlar *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1873) ve *Zavallı Çocuk*’ta (1873) ve Recaizade Mahmut Ekrem’in *Vuslat*’ında (1874) da görülür. Bu anlamda bahsi geçen eserlere asıl esin kaynağı *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* olur.

Cariyelerin eğitimi konusu, bir aydın olarak halkı eğitmeyi amaçlayan Tanzimat yazarları için oldukça önemliydi. Dönemin hikâyelerinde esir olarak eve alınan cariyelerin, odalıkların, halayıkların eğitimine genellikle önem verilmiş, çoğu kez okuma yazma dışında müzik, şiir, belagat gibi konularda da eğitilmişlerdir. Dönemin

¹⁸ Çırak çık(-mak): Kölelerin azat edilmesidir. Genellikle evlilik durumunda bir cariyeye azatlık kağıdı verilerek çırak (ya da çırağ) çıkarılarak azat edilir. Tanzimat edebiyatı yazarlarında Samipaşazade Sezai, Ahmet Mithat Efendi ve Abdülhak Hamit’in anneleri cariyeye olarak girdikleri evlerden çırağ çıkarak o evlerin hanımefendileri olmuşlardır.

alafrangalık alameti olan piyano hemen her eserde yerini almış, cariyelere öğretimi sağlanmıştır. Evin dışında bir hayatı deneyimleyemeyen cariyeler, hayatı evde ellerine geçen romanlardan öğrenmektedirler. Evin efendisi, paşası olan kimseler satın aldıkları cariyeleri eğitmek için ya kendileri işe koyuluyor ya da belli dersler için belli hocaları evlerine alıyorlardı. *Ölüm Allah'ın Emri* hikâyesindeki Sinesaf da okuma yazma bilen bir kızdır. Sinesaf'ın hocası Sıtkı ile aralarında başlayan ilişki de böyle bir süreçte gelişir:

İstanbul'da Tanzimat'ın hüküm ve kuvveti arttıkça alafranga âdetlerin dahi taammüm etmiş olduğu malumdur.

O zaman Mustafa Paşa bile alafrangalığa başlayıp Melek ve Pervane isminde olan iki odalığıyla Sinesaf ve Perende isminde olan dokuzar onar yaşında iki küçük halayığa çalgı öğretmeye ve okumak yazmak talim etmeye başlamış idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 206)

Mustafa Paşa daha sonra bu eğitimleri yeğeni de olan zeki Sıtkı Efendi'ye devreder. Böylece kadın ile erkeğin kolaylıkla bir araya gelemediği Osmanlı toplumunda yazar, eserinin kurgusu için bir aşk yaratacak ortamı da kurmuş olur.

Hikâyenin bu noktasında Ahmet Mithat, oldukça dikkat çekici bir konuya temas etmiştir. Ayna mitolojide, dinde,¹⁹ edebiyatta ve psikolojide dikkate değer bir fenomen olarak var olmuştur. Lacan'ın literatüre kazandırdığı ayna evresi, 'ben'in oluşumundaki ilk duraktır ve çocuğun 6-18 aylık dönemine denk gelir. Aynada 'ben'i ve anneyi fark eden çocuk yanılısamalı bir benlik geliştirmeye başlar. Ayna evresiyle 'öteki'nin önemi ortaya çıkar. Böylece kendini 'öteki'nde değerli görmek isteyen birey aynayla tekrar tekrar karşıya geldiğinde kendi 'ben'ini sorgulamaya girişir (Kaçar, 2019: 75-84). Edebiyatta ayna bu sorgulamalarda ortaya çıkan bir motiftir. Türk edebiyatının bilinen ilk ayna motifi Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'sunda Bihter'in kendiyle yüzleştiği ana denk gelir. Tespitimize göre Ahmet Mithat, hikâyenin kurgusunda fark yaratmayan bir ayna sahnesini ekleyerek karakterinin kendi beniyile yüzleşmesini göstermek istemiş olabilir. Bir cariyeye olan Sinesaf, aynı evde bulunduğu ve beraber büyüdüğü diğer köle Sıtkı'ya olan aşkını bir türlü kabullenip kendine itiraf edemez. Aşkıyla ilgili hisleri yükseldiği zaman ise âdeti kendini dizginlemek için şöyle söyler:

¹⁹ Mitoloji ve din alanında ayna kullanımı üzerine bir çalışma için bkz. Necati Sümer, "Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:10, Sayı: 52, 2017, ss. 1367-1375.

Aynanın karşısına geçerek kendisine “Sinesaf! Bir kere aynaya bak! Hissiyatından utan! Sen sevmek için yaratılmamışsın, sevmek için yaratılmışsın. İnsan sevmek için mutlaka güzel bir şeyi intihap etmelidir. Güzel denilecek bir şey var ise o da sensin. Seni sevecekler. Sen ise sevmek istiyorsun. Bunda münasebet? (Ahmet Mithat Efendi, 2017ı: 208).

Sinesaf’ı bu sözleri ünlü mitolojik kahraman Narkissos’un kendi imgesine hayranlık duyduğu anın anlatısında²⁰ olduğu gibi aynadaki imgesi karşısında hayranlık duyar. Hikâyedeki bu kısa sahne ile hem psikolojik çerçevede Sinesaf’ın kendine ait algısı görülmüştür hem de Tanzimat hikâyesindeki ayna kullanımının bir örneği tespit edilebilmiştir. Tanzimat eserlerinde alışık olunan ayna bağımlısı alafranga erkeklerin arasında aynanın karşısındaki cariyeye Sinesaf’ın biricikliği dikkat çekicidir.

Sinesaf ve Sıtkı ikilisini kıskançlıkla ayırmaya kalkan hikâyenin kötü kalpli kadını temsil eden Behice Hanım olur. Behice Hanım hikâyede kendini akıllı zanneden, kurnaz bir kadın olarak çizilmiştir. Hem Paşa’yı hem de okumuş, zeki bir genç olan Sıtkı’yı kandırabilecek derecede usta bir yalancıdır. Eninde sonunda sırrı ortaya çıksa da o, bu süreçte bile kendini kurtarıp kaçmayı başaracaktır.

Behice Hanım’ın oyunları Paşa’nın odalık yapmak istediği Sinesaf ile Sıtkı imkânsız aşkı yaşamaya başlarlar ve neticede bir bunalım sürecine girerler. Elleri kolları bağlı, köşeye sıkışırlar. Sinesaf tüm melankolik ve santimental ruh hâline rağmen aksiyon alır ve Sıtkı’ya “Ben seni seviyorum. Senin için çıldırıyorum. Sen de beni seviyor musun?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017ı: 219) diye açık yüreklilikle sorar. Sıtkı ise “mütehassirane bir göğüs geçirışıyle beraber, “Sinesaf, seni seviyorum demek benim için âdeta küstahlıktır. Fakat dört beş aydır sana perestîş ediyorum” (Ahmet Mithat Efendi, 2017ı: 219) diyerek duygularını itiraf etse de ilk adımı atıp, ilk itirafta bulunan cesur Sinesaf’tır. A. Mithat, hikâyelerinde bu cesur kadın imajını sadece köle kadınlarla sınırlamamış, toplumun birçok kesiminden örneklerle sıklıkla tekrar etmiştir: *Firkat*’te Hacıhan, “Bir Gerçek Hikâye”de Rum kızı, İki *Hud’akâr*’da Sesil örneklerden bazılarıdır.

Sinesaf’ın Sıtkı’ya kıyasla ne kadar cesur olduğunu gösteren bir başka kısım da Behice Hanım’ın kötücül planlarını anlattıktan sonra “Şimdi mahallenin imamıyla

²⁰ Lacan’ın ayna evresi ve Narkissos’un ayna imajı hakkında bkz. Erman Kaçar, “Öznenin Trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek”, **Dört Öge**, Sayı: 15, 2019, ss. 75-84.

muhtarını, bekçisini filanını çağıracağım. Beni Sıtkı'ya nikâh edecekler” demesiyle Sinesaf'ın “Allah göstermesin!” diye aniden fırladığı Sıtkı'nın ise “bir köşede oturmuş layenkat' ağlar” bir hâlde olduğu zamandır. Yazarın özellikle vurguladığı hâliyle “nihayet yine Sinesaf” konuşmaya başlayarak Behice Hanım'a karşı çıkacak gücü kendinde bularak onunla tartışır. Burada hem olay örgüsünden hem de A. Mithat'ın seçtiği “nihayet yine” gibi bazı kelimeden anlaşılıyor ki Sinesaf eyleme geçerken Sıtkı oturup ağlar, aksiyon alamaz. Yazar, bu hikâyede bir cariyeye kız olmasına rağmen cesurca hareket eden Sinesaf'ı öne çıkarmıştır.

Köleliği tüm olumlu olumsuz yanlarıyla hikâyelerindeki motiflerle birleştiren yazar, sonuçta Batı'daki örneklerle kıyasladığında Osmanlı'daki köleliğin savunucusu gibidir. *Acâ'ib-i Âlem*'de “Zaten bizde esaret var mıdır?” diye başlayıp hizmetlilerin birkaç yıl sonra azat edildiklerinden, odalık alınan cariyelerin evin hanımı gibi olduğundan, bir başka deyişle bu kimselerin ailelerin bir ferdi kabul edildiklerinden bahsederek Samipaşazade Sezai'nin aksine o, nadiren de olsa mutlu sonla bitebilen (*Ölüm Allah'ın Emri*'nde olduğu gibi) kurgulara da yer vermiştir. Orhan Okay da Ahmet Mithat'ı diğer Tanzimatçılardan farklı olarak ilk devresi hariç mesut sonlu mevzular ele aldığını bildirir (Okay, 2017: 191).

Samipaşazade Sezai cariyelik temasını durumun birincil muhatabının bakış açısından en derinlikli inceleyen yazarların başında gelmektedir. Onun bu hassas tutumu kendi annesinin de eskiden bir cariyeye olmasından kaynaklıdır. “Düğün” isimli eserinde bir cariyenin efendisi tarafından hayatının nasıl mahvedildiğine dair oldukça dramatik ve çarpıcı bir hikâye ortaya koymuştur. Cariyelik sisteminde bir kız odalık alındığında burada bir efendi-köle ilişkisi meydana gelir. “Düğün” hikâyesinde yazar bu yapıyı kurarak efendisine âşık olan cariyenin adım adım sonunu hazırlar. Hikâyedeki cariyeye Dilsitan, efendisi Behçet Efendi'ye âşıkken Behçet Efendi başka bir kadınla evlenir ve Dilsitan'dan evin yeni hanımına saygıda kusur etmemesi beklenir. Cariye Dilsitan kıskançlık krizleri içinde bir yandan duygularını bastırmaya ve kimseye belli etmemeye çalışırken bozulan psikolojisi onda devrin ölümcül hastalığı vereme yol açar. Bu psikolojik çöküntünün ilerleyişinin anlatıldığı sayfalar Türk edebiyatının erken dönem psikolojik denemeleri olarak kabul edilebilir. Genç kızın geçirdiği sinir krizleri

esnasında yazar okurları olayların geçmişine götürür ve bir nedensellik içinde kızı bu noktaya sürükleyen olayları anlatır. Her şeyden önce bir cariyenin nasıl zorla odalık olduğunun hikâyesi gelir. Neşe ve mutluluk içinde geçen çocukluk dönemindeki bir kız çocuğu olan Dilsitan'ı bir gün Behçet Bey yakalar. “O kollardan daha haşın, daha kuvvetli bir sedâ âmirâne bir surette ‘Rahat dur! Seviyorum seni’” (Samipaşazade Sezai, 207: 125) der. Bu zorlayıcı tutumdan sonra S. Sezai, yüzyıllardır aynı hikâyeyi yaşayan kadınların yolculuğunu şu sade cümle ile tek nefeste verir okurlarına: “Dilsitan artık genç bir kız, bî-haber bir çocuk, kimsesiz bir halayık değil, Behçet Bey’in odalığı idi” (Samipaşazade Sezai, 2017: 125). S. Sezai, romantik bir duyarlılıkla çocuk yaşında isimsiz onlarca çocuktan biriyken artık bir ‘erk’in aidiyetine giren kadınların, cariyelerin hikâyesini bu şekilde eserine dâhil etmiş olur.

Dilsitan da birçok diğer cariyeye gibi fiziksel şiddete maruz kalan esirlerden biriydi. Oldukça realist ve detaylı bir şekilde konuyu açar yazar: “Dilsitan daha iki haftalık hayatı olan bu muhabbete, bu münasebet-i nev-peydâya karşı ezildiğini ve kalbinde gurur-ı şebâbete ve emniyet-i hüsnüne, haysiyet-i nisvâniyesine bâis olan birtakım rabitaların kırıldığını hissediyordu” (Samipaşazade Sezai, 2017: 126).

Kadınlık haysiyetinin incindiğini düşünen Dilsitan kendisine “Seni çağırıyorum. Kulağın sağır mı? Eşek!” diye sözlü şiddette bulunup, odasının kapısının önünde geç saatlere kadar efendisini bekledikten sonra uyuyakalınca “ayağının ucuyla iterek uyandır[masına]” ve daha birçok eziyetine katlandığı Behçet Bey’e asla karşılık vermez, aksine kendisini daha çok işine verirken “vahşet ve şiddeti zayıf nevazişlere, aciz lütuflara tercih eder” (Samipaşazade Sezai, 2017: 126). Yazar bu son satırları “muamma” olarak değerlendirir. Efendi-köle ilişkisinin yarattığı bu sadomazoşist tavrılara âdeta anlam veremez.

Bu şiddetin neticesinde onuru, gururu kırılan Dilsitan “haysiyet-i nisvâniye vü insaniyesinin tenezzül ettiğini gördükçe Behçet Bey’e büsbütün sarılarak sevmeğe başlar”. Bunun yanında maruz kaldığı şiddet günün şartlarında normalleştirilmiştir. Diğer cariyeler bir gün Dilsitan ağlarken “Kız ne ağlıyorsun? Dayak yemekle kıyamet mi kopar? Efendin değil mi? O seni terbiye için döver” (Samipaşazade Sezai, 2017: 127) derler. Bu noktada yazar okurlarına toplumun şiddeti normalleştirmiş algısını acılar

içindeki Dilsitan'ın hikâyesiyle göstermiş olur.

Hikâyede yazarın duygularını ele verdiği bir nokta hem esaret hem de kadın temasıyla doğrudan ilişkilidir. Behçet ve Dilsitan arasında geçenleri anlattıktan sonra Dilsitan'ın savunucusu olan yazar Behçet için “Bu alçak Dilsitan’a kadın değil, dışı muamelesi ediyordu” (Samipaşazade Sezai, 2017: 126) diyerek feminist bir vurgu da yapmış olur. Realist bir yazar olarak eserlerinde kendini gizlemeye çalışan Samipaşazade Sezai, dayanamayarak Behçet için alçak sıfatını kullanmaktan kendini alamamıştır.

Sezai'nin bir başka hikâyesi olan “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar”da ele alınan cariyeye bir kurgu karakterden öte yazarın gerçekliğinden bir parçayı oluşturmaktadır. Yazarın diğer hikâyelerine kıyasla oldukça kısa bir hikâyedir:

Bu parça Sami Paşa'nın cariyelerinden olan Kafkasya'nın bu “kerime-i asaleti necabet-i fitratına şân-ı ismetine layık surette hürmetler içinde perveriş-yab” olan ve verem hastalığına yakalanarak ölen Vuslat için yazılmıştır. Güler Güven'in çalışmasından öğrendiğimize göre Vuslat, Sezai'nin ilk sevgilisidir ve 1891 yılında ölmüştür. (Çağın, 2017: 106-107)

Yazarın “Mihriban” isimli hikâyesinde cariyelerin uğradığı cinsel tacizlere bir örnek mevcuttur. Bir evin beyinin oğlu olan Hakkı, sarhoş hâlde eve geldiği bir gecede evin hizmetçisi olan Mihriban'a yanaşır. Mihriban “zulmetin sıkleti” altında “hissiz, iz'ansız bir hâlde yatıyorken” Hakkı onun odasına girer. Bir esir ürkekliğiyle titreyerek “Aman” der Mihriban. Bu gecedan iki üç ay sonra anlaşılır ki Mihriban hamiledir. Hakkı ise durumu reddeder, cariyeye kız kendini inandıramaz. Esirliğin tabiatında var olan “ötekilik” hâli Mihriban'a sirayet etmiştir. Ötekilenir, aşağılanır, iğnelenir ve hor görülür. Hakkı Bey için ise hayatında değişen hiçbir şey olmadığı gibi doğan çocuğun sorumluluğunu da tamamen Mihriban üstlenecektir. Sezai, hem büyük bir duyarlılık hem de ailevi sebeplerden ötürü alakasız kalamadığı esaret ve cariyelik meselesinin hemen her alanına inmiş, ince bir dikkatle onların sıkıntılarının her köşesini işlemiştir eserlerinde. Özellikle cariyelerin, esirlerin merkeze alındığı hikâyelerinden biri olan “Mihriban”da kızın kendine bakış açısını ifade eden şu tasvir oldukça önemlidir:

Mihriban bir gece sokakta uluyan köpeğin sesine kulak kesilir. “Belki yavrusunu kaybetmiş yahut o da kendi gibi âlâm ve ekdar içinde” (Samipaşazade Sezai, 2017: 218) diye düşünür. Kendini sokaktaki bir köpekle eş değer görür. “Hüviyet-i

nisvaniye”sinden yani kadın oluşundan utanır, hem cariyeye hem kadındır. Her sıfatla toplumun ikincil plana attığı sınıfa aittir. Başına gelenler sebebiyle de kendini bir köpekle bir tutacak kadar zavallı görmektedir.

Hikâyenin en çarpıcı ve acıklı kısmını sona saklar yazar. Yaşadığı onlarca zorluktan sonra vefat eden Mihriban’ın sahibini araştıran hastane hizmetlileri Hakkı Bey’i çağırır ve sorarlar:

-Halayığınız!

-Evet.

-Dün gece saat dokuzda vefat etti.

-Peki...

Hakkı Bey hemen yerinden kalkarak dışarı çıktı. Bu alçağı bir düşünce almıştı.

Sokakta hem yürüyor hem kendi kendine “Yazık oldu bizim yüz liraya!..” diyordu.

(Samipaşazade Sezai, 2017: 225)

Emin Nihat’ın *Müsameretname*’sindeki “Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti” hikâyesinde de esaret teması işlenmiştir. Yazar çok bilindik bir kavram olan esaretin üzerinde fazlaca durmamış ancak kısa ve öz olarak şu cümlelerle durumu izah etmiştir: “Şimdi onun bir beye odalık olup da esareti sayesinde bahtiyar olacağı yerde hürriyet arzu edişi, kendisini sefaletе düşürmekten başka neye yarar?”, “Efendim esir değil mi? Elbette hürriyet arzu eder” (Emin Nihat, 2003e: 307).

Sevdiği kadın Nur-ı Dil’e kavuşamayan Faik Bey’e, Mustafa Bey’in söyledikleri hem kadının hem de cariyelerin toplumdaki yerini özetler niteliktedir: “Kendiceğin beğenmek şartıyla sana bir cariyeye alırım. Zira hiç olmazsa onunla olsun oyalanırsın” ve “Kadın erkeğin eğlencesidir” (Emin Nihat, 2003e: 344).

Kadını erkeğin bir eğlencesi olarak gören bu nesneleştirici tutum, yazarın diğer hikâyelerindeki karakterlerde de okurun karşısına çıkabilmektedir. Bu anlamda yazar dönemin kadına karşı olan yaygın anlayışlarından birini göstermektedir.

Cariyeler etrafında gelişen tüm bu eserlerde dönemin panoramasını eksik bırakan tek unsura Tanpınar şu cümlelerle temas eder:

Ne Namık Kemal, ne Mithat Efendi, ne Recaizade, ne Samipaşazade, hülâsa esir kadın tipini roman veya tiyatrolarına mevzu alanların hiçbiri, bir cariyenin satıldığı evde hanım olmak için sarf edebileceği gayretin hikâyesini yazmayı düşünmediler. Hâlbuki bu, yaşadığı devirlerde bütün İstanbul’da her büyük konak ve evde oynanan bir dram idi. (Tanpınar, 2011: 64)

1.3.6. Dadılar/ Kalfalar

Esir olan bir kadının Osmanlı toplumunda serbest hareketlerde bulunmasına, rahat davranmasına müsaade edilmese de, *Obur* hikâyesindeki Çeşm-i Cellat Kalfa gibi bazı yaşlı geçkin kadınlar için bu toplumsal kurallar daha esnektir. Çeşm-i Cellat Kalfa, Obur Tahsin'e olan aşkıdan onu doyurmak, onun yanında olabilmek için sınırları aşar, efendisinin yemeğini bile alıp Obur Tahsin'e verir. Özellikle yaşlı kadının aklıktan baygın yatan Tahsin'in hâl ve hareketini "tavr-ı âşıkane" sanarak ona cevap vermeye çalıştığı satırlar bir komedi perdesi gibidir. Uzun süre aç bırakıldığından baygın düşen Obur Tahsin bir ara gözlerini aralar ve seslenir:

Aman Çeşm-i Cellât!.. deyince ihtiyar âşıka artık bahtiyarlığın bu derecesini zihnine sığdıramayarak "Efendiciğim! Amana ne hacet? Ne zaman emredersen düşünümüz olur" diyor idi. Tahsin "Ölüyorum Çeşm-i Cellât! Ölmek de işten bile değil" dedikçe kocakarı "Benim için mi a sevdiğim! Ben sana kurban olayım!" yollu mukabele-i âşıkane bulunuyor idi. Hele Obur Tahsin "Aman bir!.." diye nefsinde sözün alt tarafını ikmal edecek kudret kalmayarak tekrar bayılmaya yüz tutunca Çeşm-i Cellât "Bir ..." kelimesinin alt tarafı "buse" olacağını zannederek olanca tavr-ı âşıkane takınarak "Bir buse mi istiyorsun sevdiğim!" diye yavuklusuna daha büyük bir semahat göstermeye başlamış idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017m: 406)

Obur hikâyesinin yazarın hikâyeleri arasında bir kalfanın en çok ön plana çıktığı hikâye olduğunu söylemek mümkündür. Onu bir kalfa olarak öne çıkaran bir diğer unsur da bir nevi platonik ilerleyen bu aşk hikâyesine Çeşm-i Cellât Kalfa'nın efendisi olan Neşati Efendi'nin tutumudur. Durumu öğrenen Neşati Efendi sinirlenir çünkü iffet konusunda hanesinde, hareminde "Arap cariyelerin bile" (Ahmet Mithat Efendi, 2017m: 409) mecburiyetleri olduğunu düşünür. Her ne kadar yaşlı geçkin bir kalfa olsa da iffetine sahip çıkmalıdır. Hikâyedeki bu Arap cariyenin bile ifadesi göstermektedir ki toplumsal yapı içinde kadınların namuslarının önemi sanki bir sıralama içindedir ve alt tabakayı oluşturan "Arap cariyelerin bile" namusunu korumaya dikkat etmesi gerekmektedir.

Esirlerin fiziksel ve sözlü şiddete maruz kaldığı daha önce belirtilmiştir. *Obur* hikâyesindeki Çeşm-i Cellât Kalfa, Neşati Efendi tarafından dövülürken bunu normalleştirmiş bir şekilde umursamadan yemek yiyen Obur Tahsin, tekme tokat

arasında kalan Kalfa'yı değil, çorbasını ve ırmik helvasını düşünmektedir. Onun bu vurdumduymaz tavrı âdeta yüzyıllarca fiziksel şiddet mağduru olan kadınlar karşısında umarsızca olanları seyreden toplumu simgeler. Yazar bu satırlarda “zavallı cariyeye” diyerek kadının yanında olduğunu gösteren bakış açısını yansıtmış olur:

Efendi ile cariyeye bir dakika kadar saç saça baş başa mübareze eylediler. Zavallı cariyenin kaç tokat ve ne kadar yumruk ve tekme yediğini bilemeyiz. Fakat Obur Tahsin'in yere dökülüp kilim üzerinde gölleşmiş olan çorbayı birkaç avuçta silip temizledikten sonra ırmik helvasına dahi hücumu vakit bulmuş olduğunu pekâlâ biliriz. (Ahmet Mithat Efendi, 2017m: 411)

“Bekârlık Sultanlık mı Dedin?” isimli hikâyede bekârlığın sultanlık olduğuna karar verip bir otele yerleşen Sururi Efendi bir gün yalnızlığın canına tak etmesiyle Ermeni hizmetçisine “Emelinin bu cihetlerini dahi açtıktan karı gayet mağrur bir tavr-ı iffet-füruşane” ile “Yok efendi! Ben sizin işçinizden başka hiçbir şeyiniz değilim. Bir daha bana böyle sarkıntılık eder iseniz hesabı kestiğim gibi giderim” diye kat'iyen reddedyledi” (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 279). Kadının buradaki duruşu dikkat çekicidir. Bir hizmetçi olmasına rağmen efendisine boyun eğmez tavrı sayesinde istemediği bir ilişkiye zorla dâhil edilememiştir. Fakat bu cümleden sonra yazar şunları ekler: “Artık karının ettiği de münasebetsizlik değil mi ya? Bu kadar iffet-füruşluğun manası ne?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 279).

Kadının Sururi Efendi'ye hayır demesini gereğinden fazla bir “namusluluk” olarak gören yazar, Ermeni kadının böyle davranmasının sebebini kadının uşakla olan ilişkisine bağlayacaktır. Her ne sebeple olursa olsun odalık olmak istemeyen bu yabancı kadın tavrını sert bir şekilde göstermiştir. Hikâyenin yazıldığı döneme bakılırsa yazarın kadının tutumunu gereksiz görmesine rağmen böyle bir kadın çizmesi konuya birçok açıdan bakmaya çalıştığını gösteriyor denilebilir. Belli ki kölelik ve namus konuları Tanzimat ile düzenlenmeye, yeniden ele alınmaya başlasa da toplumun her kesimi için daha kat edilecek epey yol vardır.

Öne çıkmayan yardımcı bir karakter olarak Samipaşazade Sezai'nin “Bedia Hanım” hikâyesindeki Bahrinil Dadı ise Bedia Hanım'ın dadısıdır. Osmanlı'nın esaret sisteminde bir esirin cariyeye, dadı veya kalfa olarak görevine bir noktada son verilir veya evlendirilse çırağ çıkabiliyordu. “Bedia Hanım” hikâyesinde de Bedia Hanım evlendirilince dadısı Bahrinil çırağ çıkmıştır: “Bahrinil dadı ise o hafta içinde çırağ

çıkıyordu” (Samipaşazade Sezai, 2017: 152).

Nabizade Nazım ve Ahmet Rasim’in hikâyelerinde ise herhangi bir şekilde esaret veya cariyeye başlıklı bir tema bulunamamıştır.

1.3.7. Beslemeler

Tam olarak köle başlığında ele alınamayacak olmakla birlikte *Şemsa* hikâyesindeki besleme kız olan Seher ve sonraki adıyla Şemsa bu başlıkta inceleyilecek bir karakterdir. Yine de kölelik başlığında ele alınmasına en büyük sebeplerden biri tıpkı cariyelerde de yapıldığı gibi asıl adı Seher olan küçük kıza yeni bir isim verilmesidir. Bunun dışında cariyelerle büyük bir benzerliği bulunmayan küçük kız, evde ailenin bir ferdi gibi görülmüş, ölümü aileyi derinden etkilemiştir.

Tıpkı Samipaşazade Sezai’nin “Anneciğim” hikâyesindeki Feride gibi Anadolu’dan koparılıp getirilen minik Seher bir aileye besleme olarak verilir. Yazarın hikâyenin bu yönünü açmasında sosyal bir fayda gördüğü açıktır çünkü hikâye boyunca kıza acıması, sağlıksızlığı sebebiyle çektiği sıkıntıları okurlara sunması insanları bu gibi bir konuda yardıma itmeyi de amaçlıyor olabilir.

“Anneciğim” hikâyesinin Feride’si bir besleme olarak Ankara’dan İstanbul’a getirilir. Sefalet içindeki hayatında yağmurlu bir gecede bahçede iki çocuk bulur. Çocuklar ağlarken şefkatle ama bir yandan da sert bir tavırla onları içeri alır, artık yemeklerle biraz besler. Çocuklara anne babalarının nerede olduğunu soran Feride, anne lafını duyar duymaz ağlamaya başlayan çocuğa hücumla bağırmaya başlar: “Sus diyorum sana. Şimdi seni kara, karanlığa atarım. Seni sokaklara atan annene mi ağlıyorsun pis. Ah, yumrukla şu kafanı kırsam da içinde ne olduğunu görsem!” (Samipaşazade Sezai, 2017: 167).

Bu cümleler Feride’nin aile şefkatinden yoksun büyüyüp kabuklaşan yaralarının altında kalanları okurlara sezdirirken bir yandan da yazarın zorlu koşullarda ve sevgisizlik içinde ve eğitim alamadan büyümenin kadınlarda bıraktığı derin izleri, onların da etraflarındaki çocuklara davranışlarındaki katılığı göstererek sosyal bir meseleye temas etmiş gibidir.

Hikâyenin devamında Salih ile evlenen Feride, sarhoş kocasının dayağını yemiştir. Ertesi gün okuldan dönen çocuk annesini yatakta görünce ne olduğunu sorar. Hizmetçi ise “Ne mi var? Senin annen sarhoş dayağı altında bu hâllere girdi” diyerek kadının başına gelir. “Anneciğim” diye seslenir. Yazar hikâyenin sonunda “düşmüş bir kadını yeniden halk etmeye” ancak böyle küçük bir kızın sözlerinin yetebileceğini düşündüğünü ifade eder.

Halit Ziya’nın “Bu Muydu?” hikâyesinde de bir eve besleme olarak alınan kızın dramı anlatılmaktadır. Hikâyenin iki ana karakterinden Zergûn, zihinsel ve bedensel engelli oğlu olan bir anne tarafından evlatlık alınır. Daha sonra bu evde evin engelli oğlu tarafından tecavüze uğrayacak ve hayata küsecektir. Genç kız kendi hâlini oldukça hüznü bir şekilde şu cümlelerle tasvir eder:

Ben, oğlunun belahetinden hiç-i hayatından meyus kalmış bir hanımın matem-i efkârında bir çiçek vazifesini görmek için para ile satın alınmış; aynaların önüne konan tezyinat yahut bir evin sükûn-ı hazinini uyandırmak için tedarik edilmiş bir hayvan kabilinden büyütülmüş zavallı bir mahluk değil miyim? Benim hayatta hisse-i saadetim ne olabilir? Bir valide handesi görmemiş, bir peder nazarına tesadüf etmemiş, geceleri yastıkların arasında ağlayarak boğmak istediği “Anne! Baba!” nidaları cevapsız kalmış bir kız ne ümit edebilir? Benim hayatım meyus bir hanıma neşat vermek için bir süs gibi giyinip kuşanıp seyir yerlerinde önünde yürümek için tahsis edilmiş bir şey değil mi? (Uşaklıgil, 1891: 3)²¹

1.4. YABANCI KADINLAR

Tanzimat edebiyatının en çok işlenmiş temalarından olan aşkın, kadın ve erkeği çoğunlukla fiziksel olarak ayıran haremlık-selamlık kültüründe yazılabilmesi için dönemin yazarları fazlasıyla zorlanmış, birçok engelle karşılaşmışlardır. Yazarlar bu engelleri bazen cariyeler yoluyla bazen de Osmanlı’nın kozmopolit yapısının önemli bir parçası olan gayrimüslim kadınları eserlere ekleyerek aşmaya çalışmışlardır. Tanpınar, bu süreci Türk edebiyatında roman ve hikâyenin başlangıcındaki imkânsızlıklardan biri olarak görmüştür:

Türk romanının başlangıcındaki imkânsızlıklara kadın ve erkeğin beraber yaşamaması, hayatın kapalı ve tek taraflı olmasını da ilave etmelidir. Kadınsız bir

²¹ Yukarıda verilen alıntı “Bu muydu?” hikâyesinin 1896’daki kitap hâlinde olan basımına alınmamıştır. Bu bölüm *Hizmet* gazetesinin 478-479. sayılarında tefrika edilmiştir. Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, “Bu muydu?”, *Hizmet*, nr. 478-479, 26 Ağustos 1891-29 Ağustos 1891, S. 3, s. 3.

cemiyetin hayat tecrübesi tabiatıyla tam olamazdı. Ferdin bahis mevzuu olduğu her yerde saadet meselesi kendiliğinden ortaya çıkar ve mesele dönüp dolaşıp aşka intikal eder. Eski ustûre doğrudur: İnsanoğlu kendisini tamamlayacak olan yarımını arar. Bu ilk romancılarımızda muşaka tabiatıyla cariyelerle veyahut aile efradı arasında yahut da azınlık kadınlarla olacaktı. (Tanpınar, 2011: 62)

Doğu kadınının içe dönük yaşantısına karşılık Batı kadını dışa dönüktür, serbesttir. “Bu yüzden Beyoğlu’ndaki "kirahane"leri (genelev) genellikle gayrimüslim kadınlar doldurur” (Timur, 2002: 32). Bu serbestlik yazarlara gayrimeşru ilişkiler, genelev motifleri veya yasak aşk temalarında yazma rahatlığı sağlamıştır. Tanzimat yazarlarının kişi kadrosunda önemli yer tutan gayrimüslim kadınlar genellikle mürebbiye, tiyatro sanatçısı, Hıristiyan misyoneri veya metres gibi birçok farklı sıfatla var olmuşlardır. Yazarlar bahsi geçen bu kadınları sadece isimleri veya meslekleri ile anmamış, hikâyenin seyrini değiştirecek kadar önemli roller vermiş, kimi zaman Osmanlı kadınları ile kıyaslamış, kimi zaman eleştirmiş kimi zamansa ideal tip olarak vermişlerdir.

1.4.1. Avrupalı Gayrimüslim Kadınlar

Tanpınar’ın ifadesiyle gözleri kapalı bir şekilde memleket dışına çıkan (Tanpınar, 2012: 290) Türk hikâyesi, Batı kadını profilini ilk kez bu eserlerde çizmeye başlamıştır. Tanzimat yazarları bu süreçte Batı medeniyetine objektiflikten uzak, Doğu kültürüyle şekillenmiş bir perspektiften bakmıştır. Dolayısıyla Avrupa’da geçen eserlerde sıklıkla okurlarıyla birlikte yeni bir dünyanın kapılarını aralayan, anlamaya çalışan ve kıyaslayan yazarın zihniyeti göze çarpar.

Ahmet Mithat’ın *Letaif-i Rivayat*’taki gayrimüslim kadınlarından ilki “Suizan” hikâyesindeki Polin’dir. Büyük bir Fransız ailesinin mensubu olan Polin okumuş kadınlar başlığında da ele alınacağı üzere yazarın Avrupaî okumuş kız imajını yansıtmaktadır. Polin yazdığı mektubunda istediğini babasına kabul ettirebilmek için intihar bile edebileceğini söyleyecek kadar eyleme geçmeye hazır canlı bir karakter olarak okurun karşısına çıkar.

Fransa’da geçen bir başka hikâye “Nasip” hikâyesidir. Burada keman ustası bir babanın kızı Polini’yi evlendirmek istemesi üzerine yaşananlar konu alınır. Babası

yapılacak olan bir yarışmada en iyi keman ustasını kızına eş almak isterken Polini keman konusunda maharetli olmayan ama görünüşünü beğendiği bir başka genç olan Jan'a âşıktır. "Boylu boslu, hüsnü cemalli, mahbup" (Ahmet Mithat Efendi, 2017k: 263) Jan dururken "kanbur" Feliks'i kendine eş olarak düşünemez. Feliks ile yakın dost olmalarına, çok iyi anlaşmalarına ve Feliks'in temiz kalbine rağmen o, yakışıklı Jan'ı ister. Bu noktada yazar da hangi kız böyle bir ikilemde kambura razı olur diye bir genelleme de bulunur.

Fransa'da geçen hikâyelerden biri olan *Çifte İntikam*'da Ahmet Mithat, annesi olmadığı için babası tarafından büyütülen bir kızın hikâyesini verir. Metinde orman işinde çalışan bir babanın kızını yetiştirmesi, çevrenin bu duruma tepkisi verilir. Burada babası tarafından büyütülen Margrit'in erkeksi tavırlarla hareket edişine, bilinen genel geçer kız çocuğu ve sonrasında genç kız sıfatlarına sahip olmayışına şahit olur okurlar. Yazarın böyle bir genç kız profili yaratması oldukça dikkate değerdir. Erkek gibi büyüyen Margrit güçlü ve ezilemez bir kız olur. Romantik ilişkilerinde de bu güçlü yanı görülür. Standart kalıpların dışına çıkmış karakteriyle Margrit, devrinin hikâyeleri için ilgi çekici bir realite kurmuş olur:

Margrit'in lisanı bile kız çocuklarının lisanına benzemezdi. Dünyanın her yerinde her millet nezdinde kız çocuklarının lisanı daha nazik olup sebb ve şetm gibi şeyler erkek çocuklarda görüldüğü halde Baba Lotis gerek evvelde ne kadar şetmler bilir ve gerek asker ocağından daha ne kadarını öğrenmiş idiyse de kız bunların cümlesini her gün defaatle işite işite kâmilan öğrenmiş idi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 501)

Kendisine fiziksel olarak yaklaşmaya çalışan Leruj'a karşı dik duruşu da onun sert bir karakter olarak büyümesinden kaynaklanmaktadır. Daha önce cinsellik, namus başlığında ele alındığı için burada tekrar yer vermeyeceğimiz Margrit'in namus üzerine yaptığı konuşma ve gördüğü sözlü şiddet de aynı yıllarda Avrupa'da da kadınların Osmanlı'dakine benzer zorluklara maruz kaldığının bir örneğidir.

Ahmet Mithat Efendi'nin kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair absürt bir örnek de sayılabilecek olan *Kismetinde Olanın Kaşığında Çıkar* hikâyesi Fransa'da geçmektedir. Arkadaşı için bir 'zamparalık' durumuyla ilgili yanlış anlaşılmayı çözmek için görüştüğü kadının evine giden Mösyö Oktav de Parizi, Madam Darjikor'un kapısını çalar. Bir hizmetli kapıyı açar ve konağın âdeti olarak "Kadın

misafir geldikçe çanı bir defa ve erkek misafir geldikçe iki defa vur[ur]” (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 572). Bu ilginç âdet konağın sahibesi olan hanımefendiye gelen kişinin cinsiyetini bildirmektedir. Böylece misafirine göre hanımefendi kendine önceden çekidüzen verebilmektedir.

Aynı hikâyede kadına fiziksel şiddet konusuna da yer veren A. Mithat, Avrupa’daki kadınların da fiziksel ve cinsel şiddete maruz kaldıklarını ortaya koymuş olur. Madam Darjikor’un kendi evinde ona sarkıntılık etmekten geri durmayan Oktav de Parizi kadını öpmeye yeltenir. Alnından öpecekken de gerdanına ve dudaklarına yaklaşınca kadın çırpınıp bağırmaya başlar. “Çıkınız Mösyö! Salonumdan çıkınız! Bir daha buraya ayak basmayınız!” Bu sözlerden sonra da fiziksel taciz bir süre daha devam eder ve Oktav de Parizi “Varsın benim de cinayetim böyle takat-fersa bir gerdandan, bir ağızdan buse gasbı olsun!” (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 584) diyerek kadını alenî bir biçimde taciz etmiş olur. Ancak olanlardan sonra Dük de Parizi öyle sözler söyler ki en sonunda yazarın ifadesiyle “zaaf-ı nisvanîyet erkeklik kuvvetine karşı nihayet tab-aver olama[z]” ve Dük de Parizi kısa bir iş için geldiği evden gece yarısına doğru çıkar. Bu ifade dışında ise yazarın konuya dair fikrini beyan ettiği görülmez.

İki Hud’akâr hikâyesindeki Sesil de Bruyer, Ahmet Mithat’ın birçok yönden ideal kadın olan bir karakteri olarak hikâyede yerini alır. O dönemde Avrupa’da sınıf sistemine dayalı evliliklerden birini gerçekleştirmek istemeyen genç kız, bazı oyunlar oynayarak devrinin sistemine meydan okuyan bir kadın profili çizmesi bakımından dikkate değerdir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde mutluluğu ve huzuru elde etmek isteyen iki karakter de geçmişleriyle ilgili yalanlar söylerler. Birbirini çok seven Andre ve Luiz’dan (asıl isimleri Şarl ve Sesil) yalanı ilk ortaya çıkan Andre olur. Yazar burada kadınların daha zeki ve meraklı olan yapısını ortaya koyarak düğümü Luiz’ye çözdürmüş olur. Böylece hikâyede kadının fendi erkeği yener ve yazar hikâyesini bu üstünlüğü göstererek tamamlamış olur.

Bu hikâyede tıpkı *Ölüm Allah’ın Emri*’nde Sinesaf ile Sıtkı’yı ayırmak isteyen Behice Hanım gibi Andre ve Luiz’yi ayırmak isteyen bir kadın vardır: Madam Balu. Kötücül bir karakter olarak hikâyede yer alan Madam Balu’nun “Nasıl bir yolunu bulsam da şunların arasında da bir nifak ve ihtilâf husule getirsem” (Ahmet Mithat

Efendi, 2017t: 728) diye başlayan bir monoloğuna yer verilir. Bu kötücül düşüncelerin sebebiyse yazarın belirttiği üzere Madam Balu'nun genç ve yakışıklı Andre'yi Luiz'den kıskanmasıdır.

Ahmet Mithat Avrupaî dillerin yapısında bulunan ve Batı kültürünün en temel kadın meselelerinden birini oluşturan matmazel/madam ayrımına da dikkat çekmekten geri durmamıştır. *İki Hud'akâr* hikâyesinde yazar Sesil için "... Valide koynundan başka koyun kucak görmemiştir. 'Matmazel' unvanına öyle resmen değil hakikaten müstahaktır" (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 722) diyerek dil üzerinden yapılan ayrımın Sesil için bir realite olduğunu vurgulamış olur.

Cankurtaranlar hikâyesindeyse Matmazel Polin karakteri iffetli ve nikâhına kadar sevdiğini kendine yaklaştırmayan bir kız olarak yer almaktadır. Genç kızın bu konu üzerine olan görüşleri "cinsellik" başlığında detaylı olarak incelenmiştir.

Ahmet Mithat'ın *Letaif-i Rivayat*'ındaki son yabancı kadını ise *Ana-Kız* hikâyesindedir. Avrupa'nın icatlarından velosipidi tanıtan Ahmet Mithat, velosipide binen kadınları ve onların kıyafetlerini ahlaksızlıkla suçlar. Müslümanlıkla büyümüş bir Osmanlı torunu olan yazar için -Avrupa'yı gezen, gören, okuyan bir aydın olsa da- kadınların böylesine hâlleri "acip ve garip" sayılmıştır: "Velosipidçi kadınların kıyafetleri kendilerini bilen ve haysiyet-i nisvaniye gayretkârı olan kadınları gayretlendirecek derecelerde acip ve gariptir. Hani ya o fistanı biraz kısa olup da ayakları bacaklarına doğru ziyadece görünmek ayıp sayılan alafranga, alaparizyen âdetler yok mu? Bunlar nerede kalmışlar?" (Ahmet Mithat Efendi, 2017y: 829-830).

Yazar, zamanında erkek gibi ata binen Şark kadınını eleştiren Avrupa'nın şimdi nerede olduğunu soran bir isyan içindedir. Bu sebeplerle de sırf "Alafranga diye her hükmünü bir düsturü'l-amel ittihaz etmek gayretinde bulunan biçarelere" (Ahmet Mithat Efendi, 2017y: 829-830) acıdığını söyler. İşte bu uzun uzun suçlamaların merkezinde Avrupa'da kadınların velosipidi ilk deneyeni olan Jijik (Madam Landre) yer alır. Paris'te hemen her modanın öncüsü olan Jijik küçük kızını yaşlı annesine bırakıp başka bir hayat yaşamak için kaçmıştır. Bir gün kız, sokakta dilenen annesini görür. Validesi sokakta ağlarken onu tanıyan Jijik, hemen oradan kaçır. Dilenen yaşlı kadına yardım etmeyi bile düşünmez. Yazar bunu acayip bir medeniyet olarak yorumlar: "Bir anasına bakınız bir

kızına” cümlesiyle Avrupa’da da tıpkı Osmanlı’da olduğu gibi bir nesiller arası kırılma, yozlaşma olduğunu örneklemek istemiştir.

Samipaşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler*’inde tespit edilen ilk yabancı kadın “Arlezyalı” hikâyesindedir. Hikâyenin merkezinde Jan isimli erkek vardır. Jan bir kıza âşıktır ancak bu kız, hikâyedeki ifadeyle başkasının “kapatma”sıdır. Kapatması olduğu adamla kızın iki yıllık bir ilişkisi vardır ve bu nedenle de kız başkasının olamaz:

Efendim, siz oğlunuzu bir alçak kadınla evlendirmek istiyormuşsunuz ki, o benim iki seneden beri kapatmamdır. İsterseniz ispat edeyim: İşte mektupları! Bunu akrabası da bilir. Bana vereceklerini vaat da etmişlerdi. Fakat oğlunuz arkasına düşeliden beri ne onlar vermek, ne de o güzel beni almak istiyor. Zannedirim ki bu münasebet-i mahremaneden sonra bir başkasının olamaz. (Samipaşazade Sezai, 2017: 134)

Bu olanları düğün anında Jan’ın babasına haber veren kişi kızın ilişki yaşadığı adamdır. Metinde kadının ne adı ne kendisi geçer, ona söz hakkı da tanınmamıştır. Adamın söylediği sözler ise Jan’ın o kadından vazgeçip yıkılmasına yeter. Burada dikkat edilecek bir diğer husus Batı’da da kadının toplumdaki konumuna yazarın parmak basmasıdır. Birine “ait” olan, “başkasının olama”yan kadının kimliğinin nesneleştirilmesi bir başka deyişle kimliksizleştirilmesidir.

Meşhur “Pandomima” hikâyesinin Eftelya’sı *Küçük Şeyler*’in yabancı kadınıdır. Pandomim sanatçısı Paskal’ın büyük aşkı Eftelya, ihtiyar validesiyle tiyatro seyirlerine giden, sosyal hayata karışabilen, kendisini güldüren oyuncu Paskal’a çiçekler atan serbest tavırlı bir genç kızdır. Ne var ki Paskal’ın aşkını asla fark etmeyecek ve bilmeyerek de olsa onun ölümüne sebep olacaktır.

Nabizade Nazım’ın “Bir İftirak” hikâyesinde bir baronun kızı olan Matmazel, duygusal bir sahneyle okuru karşılar. Matmazel’in ağladığını okura haber vermeden önce yazar genç kızın duygularına uygun bir ortam hazırlar:

Gece saat alafranga üçe doğruydu. Semada aydınlıktan eser yok. Karanlık, korkunç bulutlar bir sür’at-i fevkalade ile uçuşup duruyor. Fırtına; servi, çam, ıhlamur gibi ağaçları değil, en kuvvetli meşeleri bile rükûa mecbur ediyor. Dolu tanesi gibi bir yağmur ağaçların yapraklarını filizlerinden koparıyor, kopan evraksa etrafa uçup gidiyor. (Nabizade Nazım, 2017a: 13)

Metnin girişini oluşturan bu çevre tasviri, Tanzimat’ın ilk metinlerindeki Çamlıca tasvirlerinden farklı olarak hikâyedeki olay örgüsüyle ilintili bir muhteva

yaratma amaçlı kullanılır. Emile Zola bu durumu şöyle açıklamıştır: “Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, çevresinden ayrılamayacağını, elbisesi, evi, kenti, vilayeti ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan dimağının veya kalbinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini veya tepkisini aramadan, tespit etmeyeceğiz” (Çetışli, 2013: 109).

Hikâyede başına gelecek felâketlerden önce baronu ve kızını âdetâ olaylara hazırlayan kasvetli bir hava yaratılmıştır. Sadece servi gibi ağaçları değil en güçlü meşeleri bile yerlere eğen bir fırtına vardır. Tıpkı metnin ilerisinden görüleceği üzere güçlü, ihtişamlı bir şatodaki baronu felakete sürükleyecek olayda olacağı gibi. Dolu taneleriyle gelen yağmurun yaprakları etrafa savurması gibi Matmazel de hikâyede oradan oraya savrulacak, uçup gidecektir. En önemlisi de bu kasvet son derece pahalı ve kıymetli eşyalarla döşeli şatonun salonuna bile sinmiştir, bu nedenle de içinde olan Matmazel’in ruh haline doğru bir odaklanma gerçekleşir. Tanzimat yılları için çok büyük bir yenilik olduğu söylenebilecek olan bu tekniklerin kullanımının yanı sıra Nabizade Nazım, edebî dilinden ödün vermeden hikâyesini kurar. Sembolik kamera nihayet kızın yüzüne odaklanır: “Aman yarabbi! Matmazel uyuklamıyor ağlıyormuş!” (Nabizade Nazım, 2017a: 14) diyerek yazar, hazırladığı ortamın son parçasını yerleştirir ve hikâyeye başlar. “Evlilik” ve “cinsellik” başlıklarında da ele alındığı üzere hikâye kötü niyetli bir adamın Matmazel’i önce kandırıp kendine âşık etmesi sonra onu pazarlamaya çalışması ve genç kızın bu acılara dayanamayarak intihar etmesi ve babasının olanları öğrenip adamı düelloda hileyle öldürmesiyle sonuçlanan bir anlatıya dayanır. Oldukça kısa olan hikâyede, ilk sahnedeki ayrıntılı tasvirden sonra genç kızın yetiştirilme süreci ve eğitimi hakkında bazı bilgiler verilmiştir. Daha sonra kendisini türlü rezaletlere zorlayan Vikont Di...’nin yaptıklarına daha fazla dayanamayan kız intihar eder. Girişteki ayrıntılı tasvirin aksine kızın yaşadıkları karşısındaki tepkileri, intihara sürüklendiği yol üstünkörü anlatılmıştır denilebilir.

Emin Nihat’ın *Müsameretname*’si içinde yer alan “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” hikâyesindeki Elizabet okumuş, oldukça bilgili hatta bu bilgilerini ders vermek üzere paylaşacak kadar yetkin ve donanımlı bir kızıdır: “Elizabet on sekiz yirmi yaşlarında olduğu hâlde, bu da İngilizce, Fransızca, Almanca

lisan talimine muktedire olarak her gün dört beş saat tedris-i edebiyat ile meşgule olmakta idi” (Emin Nihat, 2003c: 128).

Bu zeki ve çalışkan kızın öğrencisi olan Kaptan ile bir süre sonra ilişkileri başlar. Ancak Kaptan Hindistan tarafına bir gemi ile işe gidecek, uzun bir süre orada kalacaktır. İngiltere’ye döndüğündeyse Elizabet ile Kaptan evlenmeye karar verir ancak Osmanlı topraklarına geri dönüş söz konusu olunca Elizabet’in babası Mister Havel, Kaptan ile düşüncelerini paylaşır. Bu düşünceler Elizabet’in nasıl bir çevrede yetiştiğini, koşullarını, Batı modernitesi içindeki durumunu göstermesi açısından ilgi çekicidir: “... Elizabet serbesttir. İzdivaç hususunda kendisine verdiğim vaadi geri almam. (...) Lâkin Elizabet bir öksüz kızdır. Pederinin de ondan başka kimsesi yoktur. O cihetle Ezliabet vatanından çıkamayacağından kendisini alanın herhâlde İngiltere’de tavattunu ihtiyar etmesi lazım gelir” (Emin Nihat, 2003c: 166).

Hikâyedeki önemli bakış açılarından biri de Osmanlı Kaptanı’nın annesine aittir. Bir Osmanlı kadını olan anne, oğlunun İstanbullu bir kız ile izdivaç kurmasını ister. Kaptan annesine Elizabet’in daha adını söylemeden önce izdivaç konusuna girince kadın, “Bilmediğin atı almaktan istediğin kırsağı almak iyidir” diyerek hemen çevrelerinde hangi kızı istiyorsa onu alacağını söyler. Buna karşılık Kaptan, Elizabet’ten söz açınca kadın hemen karşı çıkar ve “Senin vatanında kız mı yok da bir ecnebi kızı alalım?” diye sorarak son sözünü ekler: “Evlâdım ben sana olmaz demiyorum. Lâkin sen ebna-yı nev’ini ve hemşire-i vatanını bırak da şecere-i sahiha ile müspet olan nesl-i şerafet-i aslımıza ecnebi karıştır” (Emin Nihat, 2003c: 178).

Aynı hikâyedeki diğer yabancı kız ise Filaver’dır. Bu kız “epeyce güzel olmakla beraber meşrepçe biraz saf ve hem de oldukça hoş ve tuhaf bir şey olup” (Emin Nihat, 2003c: 150) anlatıcı olan Kaptan’a âşıktır ve onu Elizabet’ten ayırmak için türlü yollara başvuracaktır. Filaver hikâyede özellikle çok eşliliğe bakış açısını yansıtan oryantalist tavrıyla dikkat çekecektir.

Yabancı kadınlara bir örnek de hikâyesini Belçika’daki bir gazetenin edebiyat ekindeki hikâyenin çevirisi olarak sunan Mehmet Celal’e aittir. *Mev’id-i Mülakat* adını taşıyan bu eserde yazar, oğlu ölen bir annenin oğluna sevdiği kız Roza’dan gelen mektubu açıp okuması ile başlar. Sevgilisi Alber’in öldüğünden habersiz olan Roza, söz

verilen buluşma yerinde Alber'i bekler, onun gelmemesi üzerine mektup yazar. Bunun üzerine buluşma yerine Alber'in annesi gider ve orada bekleyen kıza Alber'in ölüm haberini verir. Yazar, dönemin yabancı kadınlara karşı genel kanaatinin aksine sadakatli bir karakter çizerek sevgilisinin öldüğünü öğrenen Roza'nın, bir tiyatro oyuncusu olduğunu ancak artık hayatı boyunca Alber'in annesiyle yaşamak istediğini anlatır:

Madam, oğlunuzu pek çok sever idim! Bir namuslu facia aktörisiyim. Cali ağlardım! Fakat bundan sonra ebediyetle cidden ağlamaya mahkûm oldum. Beni oğlunuza götürünüz. Ben orada bir hizmetçi olayım! Namuskârane bir surette hayatıma imrar için Alber'in gezdiği oturduğu yerleri her gün gözyaşlarımla ıslatayım! Merhamet ediniz madam! Acıyınız! Ben tezevvüç etmeyeceğim! Sizin evinizde bir rahibe gibi yaşamak istiyorum! (Mehmet Celal, 1310: 19-20)

1.4.2. Farklı Etnik Kökenlere Sahip Kadınlar

Ahmet Mithat geniş coğrafyalara yayıldığı hikâyelerinde Çerkezlerden daima övgüyle bahseder. *Firkat* hikâyesinde anlattığı bilgilere göre Çerkezistan'da kadınlar, kızlar erkeklerden kaçmaz. Gerekğinde onlarla bir arada vakit geçirirler. Osmanlı toplumunda özellikle İstanbul'daki kadınlardan bu gibi farklılıklarla ayrılan Çerkez kadınlarıyla ilgili gözlemlerini sık sık aktarır Ahmet Mithat. Bu karşılaştırmalarından anlaşılmaktadır ki toplum içindeki fiziksel yapılanma, yazara göre Çerkezistan İstanbul'a göre çok daha modernidir.

Firkat'te Çerkezistan'a giden Memduh bir düğünde kızlı erkekli hora oyununu seyreder. Kızlar ve erkekler birbirlerinin ellerinden bellerinden tutmuş raks etmektedir. Yazar burada hemen "... Bunların birer melek gibi pür-iffet ve masum olması nazara en ziyade letafet veren şeydir" diyerek gençlerin gönüllerinden kim bilir neler geçtiğinden ama yine de "pür-iffet ve kemal-i sadakat dolu bir hâlde" (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 135) olduklarından bahseder.

Ahmet Mithat'ın Çerkez hayranlığı hikâyesinin birçok kısmına yansımıştır. Yazar, Çerkez kızlarının modernliği, bilgisi, akıllı oluşları konusunda hikâyesinin gidişatında önemli noktalarda özellikle Guşacuk ve Hacıhan gibi fetanetli kızları ön plana çıkarıp onların düşüncelerini aktarır. Sonra da okurlarından "Tecrübesiz bir Çerkez kıızı bu dereceye kadar imal-i fikr edebilir mi?" diyecek olanlara "Evet, belki daha ziyadesi bile"

(Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 139) diye âdeta cevap verir. Burada İstanbullu kadınların kendi zihinlerini nasıl boş şeylerle perişan ettiklerini, oysa bu kızların gayet serbest olarak yaşayıp, serbestçe sevip ve bir kez sevdikten sonra bir daha ayrılmak fikrini akıllarına bile getirmediklerini anlatarak bir karşılaştırma yapar.

Firkat'te Çerkez kızlarının zekâsını ortaya koymak için Guşacuk'u öne çıkarır yazar. Guşacuk ile Memduh kaçarken kızın aklına birçok kurtuluş fikri ve saklanma yolu gelir. Bu düşüncelerini de sebepleriyle birlikte Memduh'a anlatır. Oysa Memduh onun sözlerine kulak vermez ve sonunda kolaylıkla yakalanırlar. Yazar olay örgüsünü alenî bir biçimde etkilemeyen bu konuşmayı Guşacuk'un Memduh'tan belki de daha zeki veya çözüm odaklı olduğunu göstermek için eklemiş olabilir. Yine bu kaçış serüveni esnasında ümitsizliğe düşen çaresiz Memduh'a teselli veren de Guşacuk olur.

“Bir Gerçek Hikâye”nin isimsiz kadın kahramanı olan Rum kızı adadan İstanbul'daki sohbet meclislerine kadar Ali'ye olan aşkıyla anılmaktadır. Ali'ye olan aşkıdan ne yapacağını şaşırان kız yazar karakaşlı, kara gözlü, emer yüzlü ve şairlerin dünyada en beğendikleri Rum simasına sahip, uzun boylu bir güzel kız olarak tarif etmesi devrin anlayışında Rum kadınlarının ne kadar güzel bulunduklarına dair bir algı olduğunu göstermiştir.

Yazarın Ali Onbaşı ile Rum kızının, resmen evlilikleri gerçekleşmeden birlikte olmalarının üstünde durmadan geçmesi ancak gayrimüslim roman kişileri söz konusu olduğunda ortaya çıkabilir (Gökçek, 2019b: 26).

Nabizade Nazım'ın *Bir Hatıra* hikâyesindeki Anastasya oldukça muhafazakâr bir Rum kızıdır. Yaklaşan yabancı bir erkeğin adımlarından bile ürken, utanıp yanakları kıpkırmızı olan, utangaçlığından sürekli gözlerini yere dikip kıpırdıyamayan mazbut bir yapıya sahiptir. Adada bağcılık yapan babasının anlatıcıya verdiği bilgiden okurun öğrendiği, kızın çok çalışkan olmasına rağmen okuma yazma bilmeyişidir. Anlatıcı daha sonra bu utangaç ve sıkılgan kıza öğretmen olacak, onu eğitecektir. Bu süreçte de kıza yaklaştığında kızın ağlayarak kaçması gibi davranışları anlatıcının kendinden utanmasına sebep olur.

Karabibik hikâyesinde köy hekimi Linardi'nin eşi olan Eftalya Osmanlı topraklarındaki farklı etnik kökenli kadınlardan biridir. Yazar onun görünüşünü oldukça

realist tasvirle verir: “Tombul, orta boylu, ablak çehreli, sarı saçlı, güzelce olan bu kadın Linardi’nin karısı Eftalya idi” (Nabizade Nazım, 2017g: 209).

Yazar Eftalya için canlı bir tasvir yapmakla kalmamış, kadını orijinal bir dille konuşturarak otantik bir kimlik kazandırmış böylece hikâyeye yeni bir renk katılmasını sağlamıştır. Karabibik ile açık açık şakalaşan Eftalya “dar karihalı, terbiyesizce, saf-derun, gördüğü erkeğe hemen meylediverecek derecede şedidü’ş-şehve bir kadın”dır (Nabizade Nazım, 2017g: 210).

Tanzimat dönemi metinlerinde yabancı kadınların kullandığı bozuk Türkçe üzerine tespitler Fazıl Gökçek tarafından yapılmıştır.²² Hikâye türünde *Karabibik* bu anlamda bir ilke sahiptir. Eftalya’nın oldukça kısıtlı bir diyalogda kendine özgü dili ile konuşması, örneğin Karabibik’e “Karaböbrek” diye hitap etmesi, yazarın bunu güldürü unsuru olarak kullanmasının yanı sıra gayrimüslimlerin diline ait bir gerçekliğe yer verdiğinin işareti de sayılabilir.

Nabizade Nazım’da tespit edilen ancak adı geçmeyen bir yabancı kadın da *Haspa* hikâyesinde Behzat’ın bindiği vapurda seyahat ederken gördüğü kadındır. Kadının Behzat’a özel hiçbir hareketi, davranışı olmamakla birlikte evli bir adam olan Behzat kadını âdeta göz hapsine almıştır. Bu durumda kendini suçlamak yerine gözlerini kadından alamayışına sebep olarak kadını görmüştür. Sorumluluğunu üstlenmemek için bir savunma mekanizması geliştiren Behzat için kadını suçlamak bir kaçış noktası olur. Kadın onun dikkatini çektiği için suçludur. “Bu kadın aşk ve heva ifriti tarafından Behzat’ın hissiyat-ı mukaddesesini ihlal ve iğvaya müekkel bir şeytan mıydı neydi?” (Nabizade Nazım, 2017h: 223). D. Kandiyoti’nin²³ de değindiği üzere ‘fitne’yi tetikleyen ‘fettan kadın’ algısı Tanzimat edebiyatında oldukça yaygındır. Bu hikâyede de hiç tanımadığı bir kadını kendisini günaha teşvik ediyor düşüncesiyle şeytan addeden anlatıcı görülmektedir. Mukaddes hislere sahip Behzat’a karşın aşk ve heva ifriti tarafından yollanmış şeytan yabancı kadın düşüncesinin sebebi “... Gemlenemeyen

²² Gayrimüslimlerlerin dili üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. Fazıl Gökçek, **Osmanlı Kapısında Büyümek**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019, ss. 177- 178.

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 146-150.

arzunun olumsuzluğunun yüklendiği kadın öznenin imhasını amaçlayan baskıcı bir proje” (Sabbah’tan aktaran Kandiyoti, 2015: 148) olarak da yorumlanabilir.

Kapalı bir toplum olan Osmanlı’da bazı metinlerde Batılı kadın şuh, şehvetli ve yoldan çıkarmanın simgesi olarak yer alabilmektedir. Cinsel cazibeleriyle erkekleri ağına düşüren Batılı kadının “öteki” kimliğiyle, Osmanlı erkeğinde ve Türk edebiyatında ortaya çıkardığı psikolojik gerçekliklerden biri şöyle anlatılır:

Bizde edebiyatın, özellikle romanın doğuşu, ‘öteki’yle karşılaşma, ‘kendi’ olarak kalma ya da ‘yok olma’ korkusunun ürünüdür. Tanzimat romanı, tıfil oğlanların – Türk/Müslüman erkeğinin- ‘süfli lezzetler’in ağına düşmesi derdiyle örtülmüştür. Süfli lezzetlerin taşıyıcısı da çoğunlukla edep, hayâ bilmez dışarıdan gelme –İngiliz, Fransız mürebbiye, öğretmen!- ya da içerideki yabancı (Rum, Yahudi vb.) ‘dişi’lerdir. İçeridekiler ya meslekten ‘yosma’ ya da hizmetçi vb.’dir. Tıfil, ergen genç erkekler üzerinden inşa edilen ‘Batı’yla modernlikle karşılaşma, Tanzimat romanında ağırlıklı olarak kültürel (Osmanlı-Türk kimliği), ahlaksal ve en somut olarak da cinsel yönden ‘öteki’lerle karşılaşma dolayısıyla baştan çıkma, bozulma durumuna karşı ‘ibretlik’ uyarılar şeklinde kendini gösterir. (Özarıkça, Kavukçuoğlu, vd., 2007: 55)

Bu tanımlamaya hak vermekle birlikte, genelleme yapmanın çok da doğru olmayacağını düşünüyoruz. Nihayetinde, oldukça olumlu tasvir edilen ve yazarların ideal kadın tiplerine dâhil olabilen yabancı kadınlar da azımsanamayacak ölçüdedir.

Emin Nihat’ın yabancı kadınlarından belki de en çok dikkat çekenleri “Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti”ndeki Hristiyan misyoneri olan kızlardır. Babaları tarafından misyonerlik için âdeta pazarlanan bu kız kardeşlerden özellikle küçük olanı oldukça rahat tavırları ile hikâyede erotik bir hava yaratırken büyük olan ona göre daha ağırbaşlı, anlatıcının deyimiyle “faziletmend” kişiliğiyle öne çıkar. Hristiyan misyonerliğini iş olarak benimsemiş olan bu ailede baba, kızlarını bu iş için “kullanırken” kızlar da hiçbir çekince duymadan, yataklarını açacak kadar gönüllüdürler. XIX. yüzyıl okur çevresinin zihniyeti için fazlasıyla erotik sayılabilecek olan bu hikâyede kızlar anlatıcının üzerine çok fazla giderek onu türlü zorluklar içinde bırakırlar. Anlatıcının sürekli kaçmak isteyip kibarlıktan dolayı tersleyemediği kızlar her seferinde yeni bir bahaneyle işi daha da ileri götürerek hikâyede tansiyonun yüksek tutulmasını sağlamışlardır.

Karyola üzerinde uzanmış bir hâldeyken küçük kız, anlatıcıya açıkça Hristiyanlığa geçmesini teklif edince anlatıcı büyük bir hiddetle “Madam! İyi biliniz ki hiddetinden daha size bir eser göstermedim” (Emin Nihat, 2003a: 49) deyince büyük

kız araya girerek kimsenin onlara hiddet gösteremeyeceğini söyleyerek sert bir tavır takınır.

Daha sonra da misyonerlik işini yatağa döken kızlar anlatıcıya karşı şu cümlelerle kendilerini masum göstermeye çalışırlar: “İşte biz erbab-ı dirayeti tarik-i hakka davet için ırzını feda eden günahsız melekleriz” (Emin Nihat, 2003a: 50).

Ahmet Rasim’in *Tecrübesiz Aşk* hikâyesinde ana karakter olan Faiz, Mekteb-i Sultanî’den yüksek bir başarıyla mezun olup Mekteb-i Mülkiye’ye giren, psikoloji, felsefe ve daha birçok bilimden haberdar bir genç olmasına rağmen romantik ilişkiler ve gündelik hayata dair pek de fikri olmayan bir gençtir. Evinde hizmetinde bulunan ihtiyar Rum kadın “serbest ahlaklı” kurnaz bir kadındır ve genci biraz hırpalamak ister. Faiz bir sabah komşu evin bahçesinde bir kız görür. Bu evde ihtiyar bir kadın ile otuzlarında bir kadın ve bir de yirmilerinde bir genç kız olan Katina yaşamaktadır. Faiz’in bahçede gördüğü kız Katina’dır. Öncelikle onun dış görüntüsünden fazlasıyla etkilenir. Bu tasvirde dikkat çeken yine Rum kadınının güzelliği üzerinedir: “Gerdanı, göğsünün bir kısmı, bilekleri, parmakları dahi şeffaflıyet-i ten gibi cemâl ve tenâsübce tezyînât-ı tabî’iyyeden olan havâssı câmi’ olduğundan genç hem levha-i te’essürü seyretmek, hem de o manzarayı kaybetmemek üzere nazarını müddet-i medîde atfetti” (Ahmet Rasim, 2019b3: 291).

Biraz daha bakınca kızın yanağında “mecidiye kadar bir çürük” görür ve hemen evdeki ihtiyar Rum hizmetlisine akşam ne olduğunu sorar. İhtiyar kadın “Anası kızını dövmüş” diye yanıt verir. Faiz’in bu ilgisini anlayan ihtiyar Rum, bu noktadan itibaren oyunlara başlar.

Kadın, Katina’yı sorup soruşturup gencin yanına gelir: “Kızı nişanlısı dövmüş. Kız bir başkası korte etmek istemiş” der. Rum kızı Katina artık gencin aklına girmiştir. Sürekli onu düşünüp gözler. Evdeki ihtiyar Rum bir gün yine gencin aklını kurcalar:

- Bana öyle geliyor ki kız değildir?
- Neden biliyorsun?
- Çünkü onu döven nişanlısı da değilmiş.
- Ya kim imiş?
- Orası belli değil.
- Katina asıl buralı değil mi?
- Hayır, Beyoğlu’ndan gelmedir.
- Ne zaman geldi?

-*İlkbaharda*. (Ahmet Rasim, 2019b3: 294)

Beyoğlu bilindiği üzere Tanzimat yıllarının Batı'yı ama aynı zamanda kötüyü de temsil eden taraftır. Ahlaksızlıkların, aldatmacanın merkezi olarak verilmiştir. Düşmüş kadınların yeridir. Dolayısıyla oradan gelme bir kız olduğunu söylemek onun bekâreti üzerine açıkça söz söylemekle eş değerdir.

Bu bilgileri vermekle de kalmayan ihtiyar, genci daha da hırpalamak için çarşıda adlarının çıktığını söyler ve kızla görüştüğü için “Sizinle gezişini bile başka şeye veriyorlar. (...) Sevdalısı diyorlar” diyerek genci sinirlendirmek ister. Doğruları bir de sevdiği kızı dinlemek ister genç. Katina ise olaylarda kendini tamamen suçsuz gösterecek şekilde durumu anlatır: “Ben böyle olacak kız değil idim. Fakat bunlar beni iğfal etti. Tanımadığım birtakım erkeklerin yanına sokarak bu hâle getirdiler. Hatta geçenlerde size karşı temayülatta bulunduğumu sevmediğim bir adama söyleyerek gece yarısı beni dövdürdüler” (Ahmet Rasim, 2019b3: 298).

Bu açıklamadan sonra genç, kızla ilişkisi sürdürmeye karar verir ve Katina ile Beyoğlu'nda bir otele yerleşip orada yaşamaya başlarlar. Eskiden yaşadığı hayatından çok farklı bir çevreye giren ikili oldukça serbest ve müsrifçe yaşamaktadırlar. Beyoğlu'nda yaşarken bir gün arkadaşıyla görüşen Faiz, gelgitler yaşadığını ifade ederek nasıl kurtulacağını sorar. Faiz'in arkadaşı burada âdeta yazarın kendisidir ve Faiz'e alafranga bir hayat yaşayan kadınlar hakkında bir fikir de vermek üzere şunları söyler: “Faiz! Sen böyle âlemlerde yaşamış bir kadından vefa umuyor musun?” (Ahmet Rasim, 2019b3: 304) ve “Sen koynuna aldığın kadının hayât-ı sâbıkasını bilmiyor musun?” (Ahmet Rasim, 2019b3: 307).

Faiz bu konuşmalarla kızıdan soğumasına rağmen onu terk edemez. Kızın yalanları ancak hikâyenin sonunda kız ölmek üzereyken göğsünden çıkan resimden başkasını sevdiği anlaşıncaya ortaya çıkmış olur.

Mehmet Celal'in *Hala Seviyor* adlı hikâyesindeki Nana sadık karakteriyle dikkat çeken bir yabancı kadındır. Ayrı düşmelerine rağmen, sevdiğine ihanet etmemiş olan kız daima sadakatiyle ön plana çıkarılmıştır. Beyrut'taki ölüm döşeginde sevdiğinin ismini sayıklarken, onu düşünürken ölmüştür.

1.4.3. Alafranga Kadınlar

“Bekârlık Sultanlık mı Dedin?” hikâyesinde Doktor Sururi Efendi’ye alafranga ortamlardaki kadınların bir erkeğin bekâr olduğunu öğrendikleri zaman nasıl davrandıklarını anlatır:

Kadınlar senin bekâr olduğunu anladılar mı artık her biri seni birer başka nazarla görüp her biri dahi sana kendisini beğendirmeye birer başka suretle gayret eder. O hâlde gözlerinin tesadüf edecekleri göz süzüşler, handeler tadından yenilir şeyler değildir. Ya mecliste edilen mücameleler, zarafetler, şakalar! (Ahmet Mithat Efendi, 2017l: 272)

Ahmet Mithat bu cümlelerle doktora alafranga kadınların yaşadıkları döneme göre nasıl ve ne kadar rahat, serbest hareket edebildiğini anlattırılmış olur.

Sonuç olarak yabancı kadınların birçok açıdan metinlere önemli etkileri olduğu tespit edilmiştir. Müslüman kadınlarla kurulamayacak olan hikâyelerde yabancı kadınlar yazarların âdeta imdatlarına koşmuş gibidir. Evlilik dışı birlikteliklerin yasak olduğu, ideal kadının iffetli kadın olarak nitelendirildiği Osmanlı’da, yabancı kadınların bir anlamda zorunlu olarak tercih edilmesinin yanı sıra devrin zihniyetinin yabancı kadına bakış açısı görülmüştür.

1.5. KADIN ALGISI

Osmanlı’nın Batı’ya dönüşü olarak da bilinen Tanzimat dönemi, toplumsal yaşamı derinden etkileyen bir devirdir. Değişimin ‘yukarıdan’ ‘aşağıya’ indiği Osmanlı toplumunda Tanzimat ile birlikte toplumsal dönüşümü merkezi otorite aracılığıyla ‘devletçi-seçkin’ bir biçimde yönlendirme öne çıkmıştır (Avcı: 2019: 2).

Tanzimat süreciyle birlikte bir değişim evresine giren Türk düşünce sistemi hayata yeni bir pencereden bakmaya başlar. Sosyal hayatın akışını da ele alan bu bakış, çok yönlü ve çok kanallı olur. Kendine ve vatanına eleştirel bir gözle bakmaya başlayan Tanzimat aydını hızlı bir atılımla her alandan düşünce üretimine geçer. Böylelikle hayatın aksak yönleri üzerine tespitler başlar.

Tanzimat aydınlarının üzerinde en çok durdukları ortak temalardan biri kadın meselesi olmuştur: “Medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği

cemaatin manevi simgesi, mahrem alanın doğal uzantısı olarak görüldüğü için, yani ‘dış’a karşı ‘iç’le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan oldu hep kadın” (Gürbilek, 2016: 29).

Toplumların refahının aile düzeninde ve eğitimde başladığını fark eden yazarlar, kadın konusu üzerine eğilir, gelenekten gelip yerleşmiş olan kadın algısı üzerine yoğunlaşırlar. Dönemin sosyolojik çerçevesini de çizebilecek bir dikkatle inceledikleri toplumdan hareketle okurlara kendi dünyalarına dışarıdan bakmalarını hedeflerler. Yazarların eserlerinde Doğu-Batı farklılığı en çok toplumların kadını algılayışı, ayrımcılığı ve sınıflandırışı üzerinde tespit edilebilmektedir.

1.5.1. Toplumun Kadın Algısı

Kadın meselesi ve toplumların kadınla olan bağı üzerine düşünen Ahmet Mithat, hikâyelerinde kadın merkezli kurgularla onların toplumda yaşadıkları sıkıntıları vermeyi amaçlarken, bazı hikâyelerinde de kadını ikinci plana atan Osmanlı erkeğinin zihniyetini ortaya koymaya çalışmıştır.

Ahmet Mithat’ın “Esaret” hikâyesinde Fatin ile Fitnat’ın gizlice buluştukları gecelerden birinde Fatin, Fitnat’a konuşmanın bir yerinde “Ne kadar olsa yine kadınsın” (Ahmet Mithat Efendi, 2017b: 19) diyerek kadın algısını ortaya koymuş olur. Okumuş, bilgili yeni nesil bir erkek olarak hikâyede yer alan Fatin’in bu cümlesi, kadın algısının esasında çok da ileri gidemediğini, geleneksel anlayışa bağlı kalındığını gösteriyor.

“Gençlik” hikâyesinde kadınların arabasının peşine takıldıktan sonra “tekdir” alan genç adam, bir an düşününce kadınlara hak verdiğini, bu şekilde onları rahatsız etmenin büyük bir rezalet olduğuna kanaat getirir. Komedi unsurları da barındıran bu hikâyede Osmanlı toplumunun evlilik, gelenek, kadın algısı eleştirilir.

Yine aynı hikâyede kadınların toplum içinde yaşadığı cinsiyetçi tacizlere dikkat çeken yazar, kadınların erkeklerin onlara bıyık burup, kaş göz yapıp, peşlerine takılmalarından ne kadar çok rahatsız olduklarını ana karakterin teyzesinden bir başka deyişle bir kadının ağzından, hem de okuma yazma bilen bir kadından dinletmiş olur:

... Alçak herifler ve çapkın çocuklar gibi senin ömrün hep böyle Kalpakçılar'da dolaşmak ve kendi familyanın halkına varıncaya kadar rast geldiğin kadına bıyık burmak ve yüzünü gözüünü maymunlar gibi çatıştırıp kıpıştırmak ile geçecek. Acaba kadınlar sizin şu rezaletinizden memnun mu olur zannediyorsunuz? (Ahmet Mithat Efendi: 2017c: 39)

“Mihnetkeşan” hikâyesinde A. Mithat bir hikâye kahramanı olarak olayların içinde gibidir ve Dakik’in de anlatımlarıyla kadınlar üzerinde bir sınıflama yaparlar: “Karı olmak pek güç bir şeydir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017g: 114-115) sözleriyle bu defa bir erkek aracılığıyla yazar, kadınların toplumdaki yeriyle ilgili problemleri okuruyla paylaşmış olur.

Yüzyıllar boyunca dünyanın hemen her yerinde bilinen yaratılış anlatısı kadın ve erkek algısını şekillendirmiştir: Havva, Âdem’i elmayı ısırmaya teşvik ettiğinden beri kadının erkeği kötücül olana, şeytanca olana sürüklediğine dair binlerce metin oluşmuştur. Ataerkil bir dünyada tekrar tekrar yorumlanan bu hikâyede erkek iyidir ve onu yoldan çıkaran kadındır. Bu sav doğrultusunda tespit edilen bir Tanzimat hikâyesi olan “Nasip”te “kanbur” Feliks’ten kurtulup yeteneksiz ama yakışıklı Jan ile evlenmek isteyen Polini, yarışmada Jan’ın birinci olması için onunla planlar yapar. Burada kadın algısıyla ilgili topluma yayılmış olan cümle Jan’ın ağzından verilir: “... Kadınların akli bu makule şeytanetlere daha iyi erer” (Ahmet Mithat Efendi, 2017k: 264).

Yazar, hikâyesinin örgüsüyle ispatlar ki Polini gerçekten şeytani bir fikirle olayları karıştırır. A. Mithat, Jan yerine özellikle Polini’ye yaptırır bu planı. Böylece okur, hem aksiyon alarak kendini kadere hemen teslim etmeyen kadını hem de şeytani kadını görmüş olur. Nihayetinde Polini kaderinden kaçamasa da planını gerçekleştirmiş olur.

Ahmet Mithat’ın *Obur* hikâyesi toplumun yaşlı kadınlara bakış açısını göstermesi bakımından önem arz eder. Osmanlı toplumunda belirli bir yaşa erişen kadına ayrı bir gözle bakılır; ona ulvî, kutsal bir mana yüklenir, böylece onlar cinselliğin ötesinde bir anlayış çerçevesinde toplumda varlıklarını sürdürürler. *Obur* hikâyesindeki Çeşm-i Cellat Kalfa’nın toplumda böyle bir konumu vardır. Yazar onun gibi olan kadınlardan şöyle bahseder:

... Bir kadın az buçuk yaşını geçince onunla aşka, sevdaya dair asla şaka edilemez. Kadınlar gençliklerinde kendilerine arz olunan sevdaya pek inanırlar. Hatta

inandıkları hâlde dahi sevda üzerinde sebatları ol kadar kuvvetli olamayıp başka bir sevdanın ona galebe edebilmesi muhalâtan değildir. Fakat bir kere yaşları ilerledi mi? Artık latife yollu bir yüz gösterilecek olsa onu derhal ciddi olmak üzere telakki ederler ve telakkilerinde sebat ve metanet gösterirler. (Ahmet Mithat Efendi: 2017m: 388)

Çeşm-i Cellat Kalfa'nın hâli bundan ibaret olduğundan yemek yemek uğruna kendisine yaklaşan Obur Tahsin'in tavırlarını ciddiye alıp onunla evleneceklerini düşünmeye başlar ve hikâye bu yanlış anlaşılardan doğan komedi unsuruyla örülür.

XIX. asır, kendinden önceki dönemlerde olduğu gibi kadının, her şeyinden önce dış görünüşü, güzelliği gibi ölçütlerle değerlendirildiği bir zaman dilimidir. Bu durum Avrupa'nın merkezinde de Osmanlı'nın en doğusunda da benzer şartlarda gerçekleşmiştir. *Çifte İntikam* hikâyesinden görüldüğü üzere o yılların Fransa'sında A. Mithat'ın gözünden güzel kabul edilen bir kızın tasviri şöyledir:

Bir metre otuz santimetre bir boy farz ediniz. Bu boyun üzerine bir kafa geçiriniz ki belden aşağıya doğru temevvüç ederek inen koyu kumral saçların çene hizasına kadar ihata eylemiş oldukları yüz, evvelâ bir çift iri ve parlak gözler, saniyen mevzun bir burun, salisen epeyce iri bir ağız, rabian ağıza mütenasip bir çene ile mücehhez bulunsun. (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 498)

Bu şekilde yukarıdan aşağıya doğru çok uzun bir tasvirle Margrit'i okurlarına resmetmiş olur yazar. O yılların dış güzelliğe dair algısı, toplumların kadın algısına bir perspektif oluşturması açısından okunabilir.

Toplumun kodlarını sertçe belirlediği kadın erkek rollerinde doğurgan ve yuvayı sahiplenip temsil eden 'içerideki' anne; savaştan, temel ihtiyaçları elde etmek için çalışıp eve getiren 'dışarıdaki' baba figürleri vardır. Bu ayrımda yavrudan sorumlu olan hemen her durumda anne olurken *Çifte İntikam*'da okurlarına çocuğun bakım görevini üstlenen bir baba sunar A. Mithat. Anne gibi babanın da çocuğa bakabileceğini, onunla ilgilenebileceğini göstermek isteyen yazar, çevrenin tepkilerini unutmaz ve köy halkı aracılığıyla onları da hikâyesine eklemiş olur. Baba Lotis kızına çok iyi bakarak onun ihtiyaçlarını karşılar. Bunun sonucunda köy halkı içinde bazı kadınlar ona "Buna Baba Lotis dememelidir. Mama Lotis demelidir" (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 500) diye gülüşürler. Yazar burada coğrafya fark etmeksizin o yılların toplumlarının sosyolojik olarak ne kadar geride kaldıklarını ve acımasızlıklarını göstermiş olur.

Toplumların kadın algısıyla üzerine Osmanlı toplumu ile Avrupa'yı kıyaslayan bir örnekle *Çifte İntikam*'da A. Mithat darb-ı mesel olmuştur diyerek şu cümleleri paylaşır okuruyla: “‘Kızı kendi hâline bırakacak olsalar ya davulcuya varır ya zurnacıya’ derler. Bu mesel Avrupa’ya intikal edecek olsa, mutlaka ‘Kızı kendi hâline bırakacak olsalar ya tiyatrocuya varır, ya ressama...’ derler idi” (Ahmet Mithat, 2017o: 515).

Bu noktada ‘kızı kendi hâline bırakmak’ o günler için yanlış kabul edilmektedir. Bir kız için bu, rezil ve perişan olmak demektir çünkü o, kendi aklıyla fikriyle hareket edemeyecek kadar eğitimsiz, öğretimsiz ve çaresiz bırakılmıştır. Bu nedenle de genç bir kızın ancak bilinçsizce bir heyecanın esiri olup mantıklı bir çerçeveden bakamadan herhangi birine kaçma ihtimali vardır. XIX. yüzyılda kadınlar ve özellikle kız çocukları için eğitim isteği bugünkü anlamında bir feminizmden çok bu örnekte olduğu gibi aileyi, bireyi kötülüklerden koruma, iffete sahip çıkabilme gibi amaçlara dayanan bir düşünce çerçevesinde gelişmiştir.

Toplumun yavaş yavaş ve otoriter bir biçimde ilerleme, modernleşme kaydettiği bu erken dönemde genel algı eskiye -geleneğe- bağlıdır ve o eskinin temsilcilerinden biri olan Yazıcıoğlu, Para hikâyesinde şu şekilde hayat bulur: “... Para bir bakıma güruh-ı kariya benzer. İnsan ne yapar ise yapar, çalışır, çabalar, aldatır, filân eder kariyı ele getirir ise de eğer muhafazasında daha ziyade ehemmiyetli davranmayacak olur ise yine elinden çıkarmak dahi müsteb’ad değildir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 538).

Parayla eş statüye koyulan kadın, bu parçada yaşanan dünyanın bir bireyi olarak değil, bir metası olarak görülüyor. Hem de elde tutulması gereken, sahip çıkılması gereken bir meta.

Yazıcıoğlu’nun kadın algısındaki bir görüş de, kadının zamanı gelince verilecek bir mahlûk olmasıdır: “Kadın denilen mahlûk levazım-ı beytiyeden bir şey olup kız denilen mahlûk dahi ancak bu ehemmiyeti haiz olabilmek üzere bir el herifine atılivercek eşyadandır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 548).

Bu vurucu cümledeki kadına dair algıları maddesel olarak sıralamak gerekirse;

- 1) Bir kadın levazım-ı beytiyedir.
- 2) Bir kız ancak bu ehemmiyete sahip çıkarsa kızdır.
- 3) Bir kız bir el herifine atılivercek bir mahlûktur.

4) Bir kız eşyadır (objedir).

Yazıcıoğlu'nun bu saplantılı ve sığ görüşü, XIX. yüzyıl toplumundaki yaygın bir görüşün özeti gibidir. Yazar, Yazıcıoğlu karakterini eski ve bozuk düşünce yapısının timsali olarak hikâyeye yerleştirerek Vahdeti üzerinden yeni neslin değişen kadın algısıyla okurun karşılaştırma yapmasını sağlar. Kadını bir eşya, ele gidecek bir mahlûk olarak gören kusurlu algıya karşılık yazar, kendine eş olarak uygun gördüğü kadını eğitmeyi seçen, kadına birey olarak değer veren yeni anlayışın zıtlığını kurmuştur.

Her toplumun yıllar içinde oluşturduğu bir kadın ve erkek algısı vardır. Ahmet Mithat Osmanlı topraklarındaki zaman zaman çarpıklaşmış olan kadın algısı üzerine dikkat çekerken Avrupa'daki bakış açısını da unutmamış Fransa'da geçen hikâyelerine mutlaka bunları dâhil etmiştir. *Kismetinde Olanın Kaşığında Çıkar* hikâyesinde kadınları çok iyi tanıdığını sanan Oktav de Parizi kadınların asla gerçekten âşık olamayacağına inanırken, evine gittiği hanımefendinin (Madam Darjikor) gerçek ve tutkulu bir âşık olduğunu görünce şaşkınlık içinde kalır, yazar ise onun bu şaşkınlığını şu cümlelerle aktarır:

Zira Oktav o zamana gelinceye kadar bir kadının âşığından ayrıldığı için bu kadar ciddi olarak müteessir olabileceğine asla ihtimal vermez idi. Onun şimdiye kadar icra eylediği tettebbuat ve tecarib neticesinde peyda etmiş olduğu kanaate göre müteehhil bulunan kadınların bile birkaç âşığı bulunur. Hiç kadın kısmının nesi yalnız bir tane olur ki âşıkı bir tane olsun. Bir fistan, bir şapka, bir elmas hâsılı her şeyin yalnız biriyle iktifa efen kadın var mıdır ki âşıkın da yalnız bir tanesiyle iktifa edebilsin? (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 575)

Bu şaşkınlık, dönemin zihniyetinin şaşkınlığıdır. Kadınları ve kadınlığı farklı bir pencereden değerlendirme öngörüsüyle ortaya çıkan feminist düşünce biçimi toplumda başlarda büyük bir şaşkınlığa neden olur. Yüzyıllardır yan yana yaşayan iki cinsten biri diğerini ilk defa dönüp incelemeye koyulmuş gibidir.

On dokuzuncu yüzyılda toplumun kadına yüklediği bir görev de kadının süslenip kendine bakmasıdır. Bunu başkaları veya kendisi için değil, kocası için yapmalıdır. Çünkü kocasına hoş görünüp onu 'evde tutma'lıdır yoksa adam 'dışarı' kaçır. Bir kadının kendini böyle hissetmesi o günlerde bir zorunluluktan önce gerekliliktir. Bu anlamda *Dolaptan Temaşa* hikâyesindeki şu satırlar kadına bazı sorumluluklar yüklemektedir: "Vakıa kadın kısmı süslenmeli, ama süsten evvel kendisinde de bir

varlık olmalı da süsü onun üzerine ilave etmeli. Yoksa maymun gibi surata düzgünü sıvacı takozu ile badana eder gibi sürseler yine bir akçe etmez” (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 679).

Kadını mecbur kılan bu algı, erkeğin üzerinden tüm sorumluluğu almak yetmezmişçesine bir de yaratılıştan güzel olma zorunluluğu ekler kadına. Bu eşitsizlik içinde kadın bir maymun, sıvanacak bir duvar ve ederi hesaplanacak bir akçe ile eşleştirilmektedir.

Sorumluluğu erkekten alıp kadının omuzlarına yıkan bir örnek de *Dolaptan Temaşa* hikâyesindeki Behram Ağa ile Leyla arasında geçer. Hikâyede aldatmak üzere olan bir erkeğin suçun, sorumluluğun kendisinde olmadığı algısı yaratılırken, acımadan ziyade o dönemde kadına gösterilmeyen bir hoşgörü Behram Ağa’ya gösterilmiş gibidir: “Biçare Behram Ağa şu anda karşısında en dil-pesend, en nazar-rüba, dilbaz, kurnaz, şen şatır, cerbezeli elhâsıl mükemmel bir karıyı görür de yüreği ısınmaz olur mu?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 679).

‘Biçare’ Behram Ağa pasifize edilmiş hâliyle güzel bir kadın görünce kendini tutamayan iradesiz bir adamken suçun sorumluluğu sadece şen şatır kadın Leyla’ya kalmış olur.

Her ne kadar bazı çevrelerce modernleşmenin bir getirisi olarak kadın algısı toplumda değişmeye başlasa da *Dolaptan Temaşa* hikâyesindeki gibi bazı çevrelerde ise hâlâ “Sus! Erkekler arasında karılar laf söylemezler” (Ahmet Mithat Efendi, 2017s: 686) gibi sözler yer almıştır. Ancak bunun karşılığında kadına küfür hem de ulu orta serbesttir. Aşüfte, kahpe gibi sözlerle karısına hitap eden Suranîzen Ahmet Ağa bu sözleri karısı onu aldattığından dolayı söylüyordu. Bu sözlü şiddet bir noktada fiziksel şiddete dönüşür. En sonunda da kadının öldürülmesiyle sonuçlanır.

Ahmet Mithat’ın Fransız toplumunda gözlemlediği ve ideal gördüğü tutum ve davranışları hikâyelerinde halka benimsetmek amacıyla kullandığı bilinmektedir. Bunlardan biri de *İki Hud’akâr* hikâyesindeki asilzade bir adam olan ve Şarl takma ismini kullanan Andre’nin kadınlara olan tutumudur. Şarl her ortamda nasıl davranması gerektiğini bilen, kibar bir beyefendi olup aynı zamanda kadınlara hürmette ve hizmette kusur etmeyen bir centilmendir. Yazar 19. yüzyıl Avrupa toplumunun kadın-erkek

ilişkilerindeki anlayışlardan birini bu kibar erkek üzerinden gösterir. *İki Hud'akâr*'ın Şarl de Blanşmezon'u "Yalnız nisvanıyete hürmeten" (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 718) bir kadınla ilgisini çekmeyen bir sohbetten bile memnun görünmeye dikkat etmiştir.

Fakat aynı zamanda Şarl'ın Andre takma adıyla kendini tanıttığı eşine yalan söyleyip ava gidiyorum diyerek her sene aslında Paris'e ailesinin yanına gitmesi ve karısı Sésil'in bundan şüphelenip sorular sormaya başlaması üzerine "Kadın kısmı o kadar meraklı, vesveseli olmamalıdır" (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 724) deyişini de objektif bir tahlil için gözden kaçırmamak gerekir. Bu ayrımcı söylemin üzerine bir de kadının aklını başka şeylerle meşgul etmek için "Böyle düşüneceğine kocan güzel bir şikâra muvaffak olarak binlerce frank kazanıp geleceğini düşün! Sen de o paralar ile kendine fistanlar alacaksın, süsler, ziynetler yapacaksın" (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 724) diyerek karısını ikna çabasına girişmiştir. Kadının düşünmesini, araştırmasını âdeta engellemek için kıyafet ve mücevherleri öne sürerek onu bastırmaya çalışır. Sésil bu rüyalara dalmak yerine eyleme geçer ve kocasının kendi yalanlarını öğrenmesinden önce o kocasının kileri öğrenerek gerçekleri ortaya çıkarmış olur.

Ahmet Mithat Efendi, *Kıssadan Hisse*'nin insanlar arasında geçen bir hikâyesi "Nadim Şah ile Mazlume Sultan"da erkeğin, dolayısıyla toplumun kadına hemen yaftaladığı aldatan kadın sıfatının yanlışlığını işlemiştir. Nadim Şah isimli padişaha gelen bir peri sihirli bir yüzük verir. Ancak verirken bu yüzüğü güzelce kullanmazsa başına bir bela geleceğini de söyler. Daha sonra da görünmez olarak uçabilmesi için sırtına bir yağ sürerek ona iki kanat verir. Bu sihirli güçlerle padişah dünyayı gezerek kendine bir eş arar. En sonunda güvendiği bir kadını bulur. Bulduğu kişi Mazlume isimli bir köylüdür. Mazlume ile evlenen padişah mutlu bir yaşam sürmeye başlar. Bu arada peri sık sık gelip belanın yaklaştığını haber verdiğinden Nadim Şah onun saraya girmesini yasaklar. Mazlume ile yakın arkadaş olan peri onunla görüşebilmek için saraya zabıt olarak gelir. Padişah yüzüğüyle gizli gizli karısını izlerken bir zabitle görüştüğünü görünce çok güvendiği karısını kendisine ihanet ettiğini düşünerek "Vaay! Bizim Mazlume fenaymış. Zabıtlar ile görüşüp boynuna sarılıyor" (Ahmet Mithat Efendi, 2013a: 90) der ve kılıcını çekip Mazlume'ye saplar. Perinin gerçek yüzünü

göstermesiyle birlikte ismine uygun olarak nadim (pişman) olan padişah kendini öldürmek ister. Bu kısa ve basit kurgulu hikâye göstermektedir ki kadına karşı ön yargıyla hareket etmek pişmanlık getirmiştir. Karısına güvenmek yerine yüzüğün sihriyle gizlice onu takip eden ve ilk fırsatta kılıcı çeken padişah, her ne kadar masalsı bir dünyanın parçası olsa da gerçek dünyanın kadın algısını ortaya koymuştur.

Eserlerinde daha çok cariyeler üzerinde duran Samipaşazade Sezai “Kediler” ve “Arlezyalı” hikâyelerinde toplumun diğer kadınları üzerine de kalem oynatmıştır.

Küçük Şeyler’deki “Kediler” hikâyesinde Samipaşazade Sezai, kedilerden nefret eden adama kediler ile kadınlar arasında bir benzerlik kurdurur: “Kendi kendine yeis ve hayretle ‘Kime meram anlatmalı! Bu kibirli, vefasız, nimet-nâ-şinas hayvanatın kadınlar elbette tarafdarı olur. Zaten kedi kadındır.’ diyordu” (Samipaşazade Sezai, 2017: 110).

Bu cümlede kurulan benzerlik adamın tıpkı kedilerden çektiği gibi karısından da çekiyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Hikâye boyunca kedilerden yapıp ettiklerini tasarlayarak gerçekleştiren fail-i muhtar varlıklar olarak söz edilmektedir ki bu da komiğe hizmet eden bir durumdur. (...) Hikâyedeki kocanın okurlar olarak bizi gülümsetmesinin sebebi, onun bu durumu dikkate almayarak kedilere insan türüne ve onun da kadın cinsine ait nitelikler yüklemesi ve onları bu bakış açısıyla yargılamasıdır. (Gökçek, 2019a: 179)

Metnin ilerleyen cümlelerinde de kediler için “Ön ayaklarını ibtida ağızlarına götürüp nisvana mahsus bir tavr-ı işve-bâzane ile yüzlerini temizleyerek” tasviriyle de kadınlarla kediler arasında bir benzerlik kurulmuştur. Kadın ise kedilere kocasından daha çok değer vermektedir. Bir tercih anında kadın hiç düşünmeden kedilerini seçebilmiştir.

Hikâyede kadınlarla ilgili algıya basit -küçük- bir hikâye üzerinden derin bir eleştiri getirmiştir Samipaşazade Sezai. Kedileri eşine tercih eden karısını şikâyet etmek için Adalar kaymakamı beyefendiye giden adam, hem dönemin kadınlar üzerindeki baskısını çok iyi özetleyen hem de kendi durumunun trajikomik yönünü yansıtan şu cümleleri kurar: “Herkesin karısının kaşına, gözüne, yürüyüşüne, giyinişine karışsınız da, benimkinin şu münasebetsiz muhabbetine, şu muzır hayvanlarına niçin müdahaleyi reddediyorsunuz?” (Samipaşazade Sezai, 2017: 111).

Yazar burada yüzyılın bir eleştirisini dile getirmektedir: Kadınların hayatına her alanda müdahil olan ataerkil devlet otoritesine bir göndermede bulunup “Kediler” hikâyesiyle durumun komedisini gözler önüne sermektedir. Yazar bu hikâyeyle okurlarına kadınların giyinişine,²⁴ yürüyüşüne varıncaya dek fermanlar çıkaran,²⁵ kadını yöneten, sınırlandıran algıyı sorgulatıyor. Toplumun kadın algısını en çok şekillendiren öğelerden biri olan otoriteyi ele alarak meselenin kökenine inmekte olduğu görülüyor.

XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunda kadının yürüyüşüne varıncaya kadar karışan bir toplumun içinde Samipaşazade Sezai de diğer birçok çağdaşı gibi kadın hakları ve kadının eğitimi üzerine kalem oynatmaktan kendini alamamıştır.

“Arlezyalı” hikâyesinde detaylı bir kadın anlatımı olmamakla birlikte hikâyedeki kırılma noktası kadını merkeze alır. Bir kadına âşık olan Jan, sevdiği kızın başkasının kapatması olduğunu bu nedenle de onunla evlenemeyeceğini öğrenir ve yıkılır. Bu hikâyede kadının ne adı ne kendisi vardır. Sadece aidiyeti tartışılır. Birine mi yoksa başkasına mı aittir? “Arlezyalı”, kadının kimliksizliği üzerine çarpıcı bir erken dönem örneğini oluşturur.

Nabizade Nazım’ın *Bir Hatıra*’sındaki Anastasya da toplumun kadın algısı üzerine bazı ipuçları vermektedir. Anastasya’nın “hüviyet-i maneviyesi”ni tahkik eden anlatıcıya yazar şunları söyler: “Bir kere kıymet-i nisvaniyesini tamamıyla takdir etmişti. Bu cihetle sair kadınların bi’s-suhûle düşebileceği bir mühlikeden kurtulmaya mümkün olduğu kadar sarf-ı makdur ederd” (Nabizade Nazım, 2017c: 100).

Bu cümlelerden anlaşılmaktadır ki N. Nazım’ın gözlemlerine göre dönemin -sair- kadınları, kadınlığının kıymetini anlayamamış durumdadırlar ve bu nedenle de birçok mahvedici duruma kolaylıkla düşebilmişlerdir. Nabizade Nazım bu çerçevede kadınlığın

²⁴ “III. Osman, haftanın üç gününde kadınların İstanbul’da sokağa çıkmasını yasaklamıştı. Diğer günlerdeyse sokağa çıkan kadınların sade ve örtülü giyinmeleri zorunluydu. Yasağa aykırı olarak sokağa çıkan, ince yaşmak tutunup sırmalı giysiler giyen kadınlar III. Osman’ın emriyle denize atılarak boğduruluyorlardı” (Güzel, 1985: 858).

²⁵ Hikâyenin yazıldığı dönem İstibdat yıllarına denk gelmektedir. II. Abdülhamit döneminde pek çok konuda olduğu gibi kadınların özgürlüğü üzerine de birçok kısıtlamalar getirilmiştir. Ancak biliniyor ki bu yasaklamalar sadece II. Abdülhamit özelinde değildir. 16. yüzyıldan itibaren kadınların girip çıkabileceği yerler, giyinirken kullanabileceği kumaşlar ve renkler üzerine sık sık fermanlar çıkarılmıştır. Hatta sosyal yaşamı en çok etkileyenlerden biri olarak piknik ve mesire yerlerine kadın ve erkeklerin ayrı günlerde gidilmesi kurallara bağlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nilüfer Göle, **Modern Mahrem**, Metis Yayınları, İstanbul, 2019, ss. 43-44.

kıymetinden ve dahası kadınları bu kıymeti bilip anlamasının gerekliliğinden bahseden devrinin ilk feministlerinden sayılan bir aydın yazardır. Yazarın hikâyedeki göz ardı edilemez tespitlerinden biri de işin, çalışmanın kadınlar üzerindeki pozitif etkisidir: “İşin kadınlar üzerindeki tesir-i bahtiyaranesi pek mücerrebdir. Kadınların ahlakını en ziyade bozan şey heves-i ziynettir. Hâlbuki iş, bu heves-i küllü tadil eder” (Nabizade Nazım, 2017c: 100).

Çalışmanın kadına ve dolayısıyla topluma sağlayacağı mutluluk ve huzuru anlatan yazar, boş duran bir kadının süse düşkünlüğünün artacağını ve bunun kadının ahlakına zarar vereceğini, oysa çalışırsa tüm boş arzuların yerini çalışmanın bir başka deyişle üretmenin hazzıyla dolduracağını savunmaktadır. Hikâyenin içinde anlatım akışını bozmayacak bir ustalıkla kadının iş hayatına girmesinin faydalarını ekleyen Nabizade Nazım, devrinin öncü bir aydını olduğunu kanıtlamıştır. Çünkü bu gibi oldukça yeni ve duyulmamış konularda bir fikir zikretmek o dönem için oldukça cesaret gerektirmiştir. Bunun yanı sıra yazar, hikâyesini edebî yönden zenginleştirmekle kalmayıp okurlara bir fikir de sunmuş olmaktadır.

Recaizade Mahmut Ekrem’in hikâyelerinde toplumun kadın algısı üzerine çok fazla bir detay verilmemişse de “Saime” hikâyesinde Sadık Efendi üzerinden tahlil edilecek algı, Recaizade’nin duruma daha modern ve pozitif baktığını göstermiştir. Şöyle ki Sadık Efendi kızına bir arkadaş olsun diye evlenmeye karar verince Ferah Kadın ve Penbe Hanım ile görüşmelere başlar. Bu görüşmeler esnasında da özellikle bir kadında aradığının kadının iç dünyası üzerine kurulu olduğunu göstermiş olur: “Bana çehresi.. güzelliği boyu bosu lazım değil.. Ahlakından, etvarından husuûsen yaşından başından haber verin” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 47).

Kadına bakış açısının nesneleştirmenin aksine insanileştiği bir tutum ile Sadık Efendi, devrinin yeni anlayışının temsilcisi olarak hikâyede yer almıştır.

Halit Ziya’nın İzmir dönemine denk gelen hikâyelerinden biri *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası*’dır. Önce *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen bu eser daha sonra İstanbul’da bir matbaada da basılmıştır. Halit Ziya’nın bu hikâyesi, birbirine evlenmeden önce mektup yazmış bir çiftin evlendikten sonra bir gün mektupları açarak geçmişî yâd etmelerini ve birbirlerine olan sevgilerini dile getirmeleri üzerine kuruludur.

Çağın, hikâyede realistlerin tekniklerinden biri olarak mektup türünün tercih edilmiş olduğunu ve hikâyenin determinizm unsurları barındırdığını tespit etmiştir (Çağın, 2019: 1015). Bu mektuplardan ilki, Cevdet'in İclal'e gönderdiği mektuptur ki karakterin kadın algısını en başta ortaya koymaktadır. Mektubuna "Hiç tanımadığınız bir kimse tarafından size arıza takdimini büyük bir cesarete haml etseniz gerektir" (Uşaklıgil, 1306: 14) diye devam eden bir girişle başlayan Cevdet'in mektuplar boyunca sevdiği kıza ve sonra da sevgili eşine karşı tavrı her zaman saygı doludur. Son derece kibar bir beyefendi olarak sevdiği kıza mektubunda kendisi için "size perestiş etmeye salahiyyetdardır" (1306: 16) diyerek saygısını gösterir.

Ara nesil yazarlarından Mehmet Celal'in Tanzimat dönemine tesadüf eden hikâyelerinden *Hala Seviyor yahut İftirak* adlı eserinde birbirini seven Nana ve Alber'in aşkı anlatılmaktadır. Nana'nın babasının hastalığı sebebiyle Nana ve ailesi bir süreliğine Beyrut'a giderler ve gitmeden önce de birbirlerine mektuplaşacaklarına dair söz verirler. Ancak Alber'in babası, Alber'e gelen mektuplara o görmeden el koyar dolayısıyla Alber uzun zaman sevdiğinden cevap alamaz. Üzüntüsü yüzünden gündelik alışkanlıklarını dahi yapamaz hâle gelir. Oğullarının bu durumunu gören baba Mösyö Alfons ve annenin tepkileri birbirinden ayrılır. Kadın, oğlunun durumunun iyi olmadığını, endişelendiğini söylerken adam umursamaz ve kadına "Böyle şeylere kadınların akli ermez" (Mehmet Celal, 1308: 16) diyerek kestirip atar. Bunun üzerine kadın uğradığı cinsiyet eşitsizliğine şu manidar cevabı vermiştir: "Kadınların her şeye akli erer, fakat sizin gibi kendini beğenmiş erkeklerin yanında kadınların akli hiçbir şeye ermez gibi gelir. Alber benim de oğlumdur. Benim de onu düşünmeye hakkım yok mudur?" (Mehmet Celal, 1308: 16-17).

Ahmet Rasim'in *Tecârib-i Hayat* hikâyesinin eşini aldatan erkek kahramanı sorumluluğu kadına atan bir tavırla şöyle düşünür:

Hayat-ı ictimaiyye bir aile teşkil etmektir. Aile, reisi zevcdir. Zevç müstakil bi'l-re'ydir. Kadın müstakil bi'l-re'y olamaz. O adeta hane içinde erkeğin huzuratına hâdim bir zî-hayattır.

Haz, kadın demektir. Zevcini mahzûz etmeyen bir kadın nâ-kabil-i tahammül bir afettir. Fakat bir kadın bir erkeği ne derece mahzûz ederse etsin o erkek ondan aldığı huzûzât ile kanaat-yab olmazsa başka birine müracaata hakkı vardır. Bu müracaatı ister meşru olsun, ister olmasın kadın buna karışamaz. (Ahmed Râsim, 2019b3: 6)

Genç adam, kadını, erkeğin zevki için yaratılmış ve kendisine hizmet etmekle yükümlü görmekte, çok eşli bir hayatı tek taraflı bir hak olarak bilmektedir. Yazar, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde aldatılan kadına bir oyun oynatarak bu adamın, aldatıldığını sanmasını sağlamış, böylece yaşadığı kıskançlık ve sinir krizleri içinde onu adeta cezalandırmıştır.

1.5.2. Kadının Kadın Algısı

Toplumların kadın algısının en vurucu tarafı kadınların hemcinslerine ve kendilerine olan bakış açılarını etkilemesi, değiştirip dönüştürmesidir. Birbirlerini aşağı çekmelerine, bazen de kendi değerlerini önce kendilerinde yok etmelerine sebep olan bu tutumlarla ilgili Tanzimat hikâyelerinde de örneklere rastlanmıştır.

Kadının hemcinsine olan bakışı, bir sosyolog dikkatiyle çalışan Ahmet Mithat'ın gözünden kaçmaz. *Bir Tövbekâr*'da Talat Hanım'ın fiziki özelliklerinden, güzelliğinden bahsedilirken ve aslında Feda Efendi'nin gördüğünün aksine diğer kadınların gözünde birçok kusuru olup da çok güzel kabul edilemeyecek bir görünümü olduğu söylenir:

Hele kadını sair kadınlara soracak olsanız kapkara bir Habeş olmak üzere size zemmedecekleri derkârdır. Zira kadınlar nezdinde hüsn ve cemal denilen şey hiçbir kadında bulunmayıp bulunsa bulunsa -kendisini methetmek gibi olsun ama- yalnız kendisinde bulunur.

'Yermek' sözü yalnız kadınların ağızlarına mahsus bir söz olup erkeklerin bu fiili hemen hiç tasrif etmemeleri hakikaten erkeklerin hiçbir kadını yermemelerinden neşet etmekte olup bu fiil kadınlara mahsus olduğu gibi onu mübeyyin olan lâfız dahi kadınların ağızına mahsustur. (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 419)

Bu cümlelerden sonra hikâyesine kaldığı yerden devam eden Ahmet Mithat, gözlemlediği bir kadın davranışının toplumdaki yerine dikkat çekmektedir. Yazar bu anlatıyla kadının kadına yaptığı acımasızlığı başka kimse yapmıyor demek ister gibidir.

İki Hud'akâr hikâyesinde bir kadın, devrindeki kadın algısı üzerinde tespitte bulunacaktır. Hikâyenin ana karakteri Sesil dünyayı tanımaya başladıkça insanlığa dair şunları fark eder:

Erkek efendiler, hanım kızların ne hüsn ve cemallerine, ne talim ve terbiyelerine, ne asaletlerine hiçbir şeylerine ehemmiyet vermiyorlar. Bir kadın pek güzel ise "Âşıkları sevsin." diyorlar. Asilzadeliğinin de ne ehemmiyeti olabilir ki kadın kocaya varınca artık babasının unvan-ı asaletini terk edecek ve kocası pespaye bile

olsa onun namını taşıyacaktı. Erkeklerin asıl ehemmiyet verdikleri şey kadının servet ve sâ mânından ibarettir. (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 710-711)

Bu algı 19. yüzyıl Avrupasının bir panoraması gibidir. Kadınlar sadece para, çeyiz veya drahoma uğruna yaklaşılabacak ve başka türlü bir değeri görülmeyen bir zenginlik kapısı olarak algılanmıştır.

Cinsiyet ayrımcılığının en zorlu ve ileri noktası ayrımın öznesi olanın da kendini ayrıştırmasıdır. Toplumların yüzyıllarca süren ayrımcılığı ve baskıları sonunda kadın da kendini ötekileştirmeye başlamış; bireyliğinden, benliğinden uzak, kendine yabancılaşmış bir düşünce sistemine dâhil olmuştur. *İki Hud'akâr* hikâyesinden Sesil'in şu cümleleri bu ayrımı göstermesi bakımından incelenmeye değerdir: "Kadın kısmının o kadar mütecessis olması iyi bir şey değildir" (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 727). Kendine bu cümleyi söyleyen, kendini 'hor gören' bu algı sebebiyle, asıl kadının kendini, kendi cinsini aşağılaması, ikincilleştirmesi feminizmin yükselişini çok daha zorlu patikalara itmiştir. Kadının kendine inanmazken, başkalarının ona inanmasını sağlaması mümkün olamamıştır. Toplumun bu algısı Sesil'i çok uzun süre etkilemez ve 'mütecessis' yönünü harekete geçirerek olayların düğümünü çözen kişi yine kendisi olur.

Bir kadının içinde yaşadığı toplumdan asıl dışlandığı ya da o toplumda asıl yok olduğu yer, kendini o toplumu oluşturan elementlerden dışarıda veya aşağıda görmesiyle bir diğer deyişle kendi kendini yok saymasıyla ilintilidir. Nabizade Nazım, *Karabibik*'te Huri'nin şu düşüncelerini paylaşır: "Huri bu fikre pek iştirak edemiyordu. Fakat bir erkekten iyi düşünebilecek değil a" (Nabizade Nazım, 2017g: 203). Babasıyla bir meselede fikir ayrılığına düşen bu cahil kız, iştirak edemediği fikre karşı çıkmaz, kendi düşüncesini yok sayar.

Ahmet Rasim'in *İlk Sevgi* hikâyesi daha önce belirtildiği üzere bir kadının evlendikten bir süre sonra 'ilk sevgi'si olan adamı bir mesire yerinde görmesiyle başlar. Bir süre sonra kocasını ve çocuğunu terk edip ilk aşkı olan Nedim'e kaçar. Fakat toplumun ahlakına aykırı davranan bu kadın, kısa süre sonra bir iç çatışma yaşar. Bu iç çatışma birkaç yönden önemlidir: Öncelikle bir Tanzimat yazarının oldukça basit bir denemeyle de olsa kadının iç dünyasını verme uğraşı olması, ikinci olarak Tanzimat

hikâyesinin kadınlarının profilini çıkarmak için onların ahlaka bakışını ortaya koyması ve son olarak da toplum baskısının kadınlardaki yankısını göstermesi bakımlarından öne çıkmaktadır:

Kendini yargılamaktan geri duramayan Nadire şöyle der: “Sen canisin. (...) Sen namusunu mahvettin. Namussuzsun. Sen vazifeni unuttun. Mesulsün. Sen hânümânını söndürdün. Kâfir-i ni’ metsin” (Ahmet Rasim, 2019a1: 31).

Örneklerden de görüldüğü üzere Tanzimat yılları halk açısından kadına dair algının henüz yenilenemediği ancak aydınların dâhil olduğu üst tabakada ciddi olarak üzerinde düşünülen ve bazı orta tabaka arasında yapılan yenilikler neticesinde ufak tefek de olsa sorgulamaların başladığı bir dönemdir. Yazarlar gözlemleyebildikleri coğrafyalar doğrultusunda eserlerine elde ettikleri düşünce modellerini işlemeyi başarmıştır.

1.5.3. Histerik Kadınlar

Tanzimat dönemi metinlerinde ruhsal hastalıklardan en çok dile getirilenlerden biri histeridir. Bir çeşit duygudurum bozukluğu veya psikonevroz bozukluk olarak tanımlanan histeri, ani sinirlenmeler, duygusal aşırılıklar, rasyonellikten uzaklaşma gibi ruhsal taşkınlıklar ile kendini göstermektedir.²⁶ Kadın karakterlerin yaşadıkları baskılar, engeller karşısında veya arzularını açığa çıkaramamalarının sonucunda histeri krizleri yaşadıkları gözlemlenmiştir. *Metafor Olarak Hastalık* adlı eserinde Sontag, “hastalıkların toplumun adaletsiz veya bozuk düzenine karşı bir metaforik anlam yarattığını” ifade eder (Sontag, 2005: 80). Dolayısıyla histeri ve melankoli topluma veya kişinin kendisine yönelik bir başkaldırı veya eleştiri olarak yorumlanmıştır.

Tanzimat dönemine ait birçok metinde kadınların yaşadığı zorluklar karşısında verdiği tepki, bazen bayılmak bazen de histeri krizleri geçirmek olmuştur. Dönemin hastalığı olarak sıklıkla hikâyelerde karşılaşılan bu durumu yaşayan santimental kadınlar belli ki Ahmet Mithat’ın da dikkatini çekmiştir ve metinlerinde duygusal olarak yoğun

²⁶ Histeri ve melankoli ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Julia Kristeva, **Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009.

bir olayla karşı karşıya kalan kadınların ilk tepkilerinden biri bu şekilde okurun karşısına çıkarılmıştır.

Söz gelimi *Ölüm Allah'ın Emri* hikâyesinde Sinesaf ile Sıtkı'yı ayırmak için her yolu deneyen Behice Hanım, Sinesaf'a Sıtkı'nın öldüğünü söyleyince kız koşarak pencereye gider, mezarlığa bakar: "... Birkaç adamın kanlı tabuttan çıkardıkları cenazeyi al kanlara bulanmış kefeniyle mezara koyduklarını görünce hemen kendisinden geçip şarkkadak bayılmıştı" (Ahmet Mithat Efendi, 2017i: 199).

"Bir Gerçek Hikâye"deki Rum kızı da, Ali'yle evlenmek için dinini değiştirebileceğini söyleyerek zaptiyelerin önünde bayılınca bu olaydan sonra "... Her ne zaman Ali'yi görür ise yüreğinden vücuduna intişar eden halecanla vücudunun her azası tir tir titreyerek ve nefesi kesilerek mosmor olduktan sonra yıkılıp bayılmayı itiyat eylemiş[tir]" (Ahmet Mithat Efendi, 2017i: 231).

Hikâyelerde tespit edilen bir histeri krizi, *Kismetinde Olanın Kaşığında Çıkar* hikâyesindedir. Oktav de Parizi'nin bir yanlış anlaşılma sonucu Madam Darjikor'a sevgilisinin başkasıyla evleneceğini söylemesi üzerine kadın birden kendini kaybeder. Zarafet ve nezaket ustası bir salon kadınıyken aniden eline verilen aşk mektuplarıyla dolu zarfı fırlatan, bağırıp hiddetlenen birine dönüşür. Sonra aniden toparlanır ve zaafına yenik düştüğünden sakince özür diler (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 577).

Kadınlık Daima bir Muamma adlı çalışmasında Günaydın, saplantılı bir ilişkide "Obsesyon hâline gelen sevgi objesinin özne ile birlikteliğinin imkânsızlaşması ve öznenin yaşanan durumla baş edememesi sonucu ortaya çıkan hastalıklarda şiddetli nöbet, konuşma bozuklukları, sinir krizi ve bayılma gibi semptomlar" (Günaydın, 2018: 130) görüldüğünü söylemiştir.

Genellikle cariyelerle örülü hikâyeler kaleme alan Samipaşazade Sezai'nin histerik kadınları da cariyeler olmuştur. "Düğün" hikâyesinin Dilsitan'ı kendisini önce odalık alan sonra bir köşeye atan efendisinin düğünü yaklaştıkça duygularının yoğunluğunda bir yükselme yaşar ve en sonunda sinir krizi geçirerek kendini kaybeder. Eve gelen doktor, devrin kadınlarının psikolojik hastalığının tanısını koyar: "isterizm" (Samipaşazade Sezai, 2017: 128-129). Tanzimat döneminde tespit ettiğimiz hikâyelerdeki ilk histeri kullanımı "Düğün" hikâyesinde geçer. Hikâyenin sonunda

Dilsitan, tüm bu sinir krizlerine dayanamaz ve ince hastalık olarak da bilinen vereme yakalanarak kısa sürede ölür.

Emin Nihat'ın hikâyesi “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti”ndeki Makbule Hanım, tutkulu bir âşık ve histerik bir kadın karakter olarak, uzun uğraşlar sonucu kavuşmak üzere olduğu sevgilisinden tekrar ayrı düşürülünce yataklara düşüp hastalanır, hatta bu durum en sonunda onun ölümüne sebep olur. Yaşadığı psikolojik travmalar sonucu sinirleri harap olan kadın, ölmeden önce her şeyin yoluna girdiğini duymuş olmasına rağmen yıpranan bedeni ona hayatta kalacak gücü veremez.

Ahmet Rasim'in *Mehâlik-i Hayat* (2019a2) isimli eserinde üzerinde oynanan oyun sebebiyle namusunu yitirdiğini düşünen ve bunun bir yalan olduğunu kanıtlamayacağından korkup bu lekeyle yaşayamayacağını düşünen kadın, bir buhran geçirerek aniden olay yerinde pencereden atlayarak intihar eder. Yazar, bu sahne için kadının psikolojisinin derinliklerini okurla paylaşmamışsa da, kadının yaşanan olay karşısında sakinleşip açıklama yapmak yerine, bir kaçış yolu olarak ölmeyi tercih etmesi, bir nevi sinir krizi sonucu intihara yöneldiğini göstermektedir.

Hikâyelerde görüldüğü üzere kadınlar, zaman zaman psikolojik baskılara dayanamayan ruh hâllerini ve dışa vuramadıkları arzularını bazı melankolik tutumlarla açığa çıkarmışlardır. Birçok alanda ilkleri barındıran Tanzimat hikâyelerinde, yazarların ince bir dikkatle kadınların ruh hâlleriyle ilgili bu gibi detayları yansıtabilmeleri böylesine erken dönem metinleri için oldukça başarılıdır.

1.5.4. Kız Çocuklarına Bakış

Hemen her toplum çocuklarını toplumsal cinsiyet kodlarına göre büyütme meyillidir. Özellikle XIX. yüzyılda bu durum bugünkünden daha “normal” karşılanan bir gerçek olmuştur. Bir kızın erkek gibi büyütülmesi, maskülen kıyafetler ve hele de maskülen tavırlar içinde bulunması toplumda şaşkınlığa sebep olmasının yanı sıra hoş da karşılanmamıştır. Fransa'da geçen *Çifte İntikam* hikâyesindeki Baba Lotis tarafından büyütülen küçük Margrit de, annesiz birçok kız çocuğu gibi babasını örnek almış ve

erkeksi tavırlarla gelişmeye başlamıştır. Ne var ki o dönemin ve o köyün toplumu bunu kabullenebilecek bir zihniyete henüz sahip değildir ve kılık kıyafetiyle, konuşmasıyla onu kendilerince “normalleştirme”ye çalışmışlardır. Yazar da bu noktada küçük kızın farklılığını şu şekilde ortaya koymuştur:

...Margrit'in lisanı bile kız çocuklarının lisanına benzemez idi. Dünyanın her yerinde her millet nezdinde kız çocuklarının lisanı daha nazik olup sebb ve şetm gibi şeyler erkek çocuklarda görüldüğü halde Baba Lotis gerek evvelden ne kadar şetmler bilir ve gerek asker ocağından daha ne kadarını öğrenmiş idiye de kız bunların cümlesini her gün defaatle işite işite kâmilten öğrenmiş idi. (...) Margrit kendisi için kız kıyafeti münasip olduğunu ancak yedi sekiz yaşlarına vardığı zaman anlayabildi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 501)

Görüldüğü üzere yazar, okurlarına alışılmışın dışında olanı göstererek bir perspektif kazandırmak istemiş gibidir. Hikâyede olanları bir nedensellik içinde vermesi yazarın durumu realist bir gözle ele aldığını göstermektedir.

Ahmet Mithat *Para* hikâyesinde, kız ve erkek evlat arasında ayırım yapılmasına karşı durduğunu gösteren ve birçok konuda haksız gördüğü Yazıcıoğlu karakteri üzerinden sosyolojik bir meseleye göndermede bulunur. Soyun devamı erkekten yürür anlayışı ve kız evlat evlenince başka haneye girip mal bölüşümü konusunda problemlere (!) sebep olduğu düşüncesiyle kız evlat yerine çoğunlukla erkek evlat yeğleyen kesimi yansıtan Yazıcıoğlu Hacı İsmail Ağa karakteri kız çocuklarını evlattan bile saymaz: “Zaten kız evlâdı, herifin evlat saydığı yok ki! Onun nezdinde kız evlat denilen şey evvel ve ahir yekûnu bir hayli liralara balığ olacak olan bir cihaz ile el herifine verilecek bir emanettir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 533). Bu gibi görüşleri sebebiyle Yazıcıoğlu kız çocuklarına değer vermemiş, onların geleceklerine, eğitimlerine öncelik tanımamıştır. Oysa kızların anneleri, Yazıcıoğlu’ndan gizlice kızlara iyi bir eğitim aldırmaı başarmıştır.

Kız çocuklarıyla ilgili en çok önem arz eden konulardan biri erken yaşta evlilik meselesidir. Daha önce “Evlilik” başlığı altında ele alındığı üzere Ahmet Mithat’ın bu duruma yeri geldikçe karşı duruş belirttiği görülmüştür. *Para* hikâyesinde de bu durumu açık açık eleştirir, küçücük kızların evlendirilip valide yapılmalarına karşı çıkar. Hatta okurlarından hesap sorar: “On dört yaşında kızcağızların valide bile olmuş bulundukları nadir olmayan bu memlekette” buna şaşırmaııp küçük bir kız olan Latife’nin yaşına

rağmen akli başında, olgun fikirlerine mi şaşırıyorsunuz diyerek kız çocukları için eğitimin evlilikten çok daha önemli bir öncelik olduğunu belirtir.

Nabizade Nazım'ın *Haspa* hikâyesindeki küçük Şahinde, “henüz on iki yaşında” bir kız çocuğudur. Evli ve yaşı oldukça geçkin bir adam olan Behzat, onu birlikte seyahat ettikleri vapurda görmüştür. On iki yaşında bir kız çocuğu olan Şahinde'ye âşık olan Behzat, ona Haspa adını takar ve bu sapkın aşkıdan bir yandan utanırken bir yandan onu düşünmeden duramaz: “Haspa ile artık itilafı kesmeliydi. Hâlbuki daha ilk tecrübesinde kat'-ı irtibatın adem-i imkânını değilse bile müşkilatını gördü, anladı” (Nabizade Nazım, 2017h: 226).

İyi bir ailenin eğitilmiş ve akıllı bir kızı olan Şahinde'ye âşık olan Behzat “Evladı yerindeki bir çocuğun âşık olmaktan hayâ etmekteydi”. Yine de onu gecelerce arzulamaktan ve onunla vakit geçirmekten geri durmayacaktır. Oysa Şahinde, yaşı gereği yaşanan bu ilişkinin farkında değildir: “Ahval-i kalbiyeye vukuf yaşlarında bulunmuş olsaydı babası ve belki büyük babası yerinde olan Behzat'ın kendisine karşı gösterdiği evzâ-ı âşıkane ve meftunnenin farkına varırdı; hâlbuki Haspa henüz bu dakikalarına kadar sevk-i zihin edemiyordu” (Nabizade Nazım, 2017h: 226).

Diğer yandan Behzat da “yaşı kırkı geçkin, sakalına kır düşmüş, bahusus altı yaşında bir çocuk babası olduğu hâlde on iki yaşında bir çocuğa divanece gönül vermek hiffetini yaşıнын muktezası olmak lazım gelen metanet ve mekânete şeyn ve âr görmekte” iken yine de kızın yaşını düşünüp “visale ermek için hiç olmazsa üç sene beklemek lazım gelecek” (Nabizade Nazım, 2017h: 227) diye hayal kurmaktan kendini alamaz. Yine de sonunda kendine hâkim olmuş ve yıllar sonra kızın başkasıyla evlenmesine göz yumduğu gibi bir de nikâh şahitleri olmuştur.

Hikâyenin sonunda yazar, “Kariînime” başlığını taşıyan bölümde okurlarına seslenir. Küçük bir kıza âşık olan Behzat hakkındaki görüşlerini de aktardığı bu bölümde, kızın güzelliğinin Behzat'ın kalbini etkilediğinden, bu gibi duyguların bir sınır ve yaş belirleyemediğinden Haspa'ya genç bir gönül nasıl tutulursa olgun bir gönlün de aynı şekilde tutulmasına mani olmadığından söz etmiştir. Ama aynı zamanda Şahinde'nin bu aşka karşılık vermesini münasebetsizlik olarak görmüş ve bu nedenle de hikâyede böyle bir duyguya yer vermediğini belirtmiştir.

Haspa'daki ilişkiye benzer bir hikâye de Halit Ziya'nın *Heyhat* hikâyesinde geçmektedir. On iki yaşında tanığı Leman'a keman dersi veren Nakil, birkaç yıl süren derslerden sonra Leman on beş yaşında geldiğinde ona âşık olduğunu fark eder. Ancak kendine sürekli Leman'ın küçük bir kız olduğunu kendisinin ise ondan çok daha büyük olduğunu hatırlatarak duygularını açmak için kendini engeller. Bu süreçte birçok ıstırap yaşayarak hastalanır ve hasta yatağında yatarken bir gün Leman'ın nişanlandığını öğrenir. Bu süreçten sonra on iki sene boyunca İstanbul'a uğramayan Nakil, bir gün bir mektup üzerine Leman'ın yaşadığı eve gider ve âdeta Leman'ın kendisi gibi olan küçük kızını görür. Ailenin davetine hızla ret cevabını verir:

Teşekkür ederim, beni ihya ettiniz, şimdiye kadar kerimeniz için sarf ettiğim takayyudatın maaziyyadetin mükâfatını vermiş oldunuz, fakat artık ders vermek benim için mümkün değil. On iki sene gaybubetten sonra işte geldim, yine böyle bir çocukken tanıdığım kızınızın böyle bir çocuğa valide olduğunu gördüm, bu benim için kâfidir. (Uşaklıgil, 1316: 84-85)

Bu hikâyede tıpkı Ahmet Mithat'ın *Para* hikâyesindeki gibi öğretmenin öğrenciye âşık olması söz konusudur. Ancak *Para* hikâyesinin aksine bu ilişki mutlu sonla bitmez. Bu durumu Halit Ziya'nın realist tavrına bağlamak mümkündür.

Genel olarak hikâyelerde kız çocukları eğitim ve erken evlilik konularıyla ilintili olarak ele alınmış, korunmaya ve gözetilmeye muhtaç yanlarıyla yazarlar tarafından benimsenmiştir. Bunun dışında bazı hikâyelerde kurgu gereği çocuklukları verilen kadınlar, diğer başlıklarda incelendiği için burada tekrar edilmemiştir.

1.5.5. Eril Dilde Kadın

Ataerkil dünyada kadın kendisi tarafından bizihi olarak tanımlanmamış aksine erkekler tarafından yaratılan bir algının içinde ele alınmıştır. Eril dünyanın ataerkil ideolojileri, “kadınların varlığını sessizlik ve mahremiyet gibi sözcüklerle tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusal olanın zıttı olarak yaratır” (Irzık ve Parla, 2017: 7). Bu nedenle de kamusal alana bir şekilde çıkmış olan kadın, denetim mekanizmasıyla karşılaşarak kendilerini görünür kılmaya çalıştıklarında, başka bir deyişle onlar için kurgulanan tanımın dışına çıktıklarında kendilerine yakışmamış olanı seçmiş sayılırlar. Bu seçimin bedeli örtülü ve saklı kalması gerektiği düşünülen

kadına genellikle dil aracılığıyla ödetilmiştir. Erkeklerle kıyasla çok daha kolayca adı çıkan kadınlar ‘dile düşmüş’ olur. Ataerkil bir dünyanın eseri olan eril dilli toplumda ahlaka, namusa yönelik kelime, cümle, deyimlerin çoğu kadınlar üzerinden kurulmuş olup kullanılagelen çoğu küfür de kadınlara ve/veya onlara ait olana bağlıdır.

“Bir Gerçek Hikâye”de K...’nın karısının, gerçekten kocasını aldatmadığını ortaya çıkaran yazar, “ıffetsiz ve eteği lekeli bir kadın değildi” (Ahmet Mithat Efendi, 2017i: 243) ifadesine yer verir. Eteği lekeli olmak gibi birçok deyim bu yıllarda dile yerleşikliğinin toplumun kolektif bilinçaltıyla bağlantılı olduğu günümüzde bilinmektedir.

Ahmet Mithat, *Bir Tövbekâr* hikâyesinde bu önemli konuya bir kadının -Talat Hanım’ın- ağzından değinerek toplumsal cinsiyet eşitliğine de göndermede bulunan şu empati cümlelerine yer verir:

Gönlünü bin kişiye veren, aguşunu bin adama açan kadınlara ne dersiniz? “Aşüfte” dersiniz de bunlardan kimseye bir hayır gelmeyeceğini dahi hem de haklı olarak hükmeylersiniz. İşte siz dahi erkeklerin aşüftesisiniz. Gönlünüzü bin kadına verip, aguşunuzu bin kadına açarsınız. Sizden dahi hiçbir kadına hayır gelmez. (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 418)

Bu cümleyi Talat Hanım, Feda Efendi’ye söylemiştir. Feda Efendi bunları arkadaşına anlatınca adam şaşırır. Çünkü bir erkekle bir kadını aynı yere koymaya alışık olmayan toplumun bir üyesi olan adam, böyle eşitlikçi bir düşünce yapısına hazırlıklı değildir.

Ayrıca burada dil üzerinden dikkat edilmesi gereken toplumda çoğunlukla ahlaka aykırı olduğu düşünülen durumlar adına kadınlar için birçok kelime türetilmişken erkekler için böyle kelimeler olmayıp ancak “siz de erkek aşüftesisiniz” gibi tamlamalarla sözcük yapıları kurulmaya çalışılmaktadır.

Dil üzerinden cinsiyetçiliğin yapıldığı bir başka hikâye *Çifte İntikam*’dır. Hikâyede geçen şu sözler kadına ait bir suçlamayı sunmaktadır: “Bir kere damen-i ismete leke sürüldükten sonra” (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 514). Ahlaka dair anlatımlar daima kadına ait giysilerle verilmektedir. Kadının kıyafetiyle namusunun bir bütün içinde algılandığı görülmektedir. Kadın cinsine ait en belirgin şekilde ayrılan giysi etektir. Üstelik bu sadece Osmanlı toplumu için değil, dünyanın pek çok yeri için geçerlidir. Alıntıda geçen ve etek anlamına gelen “damen” sözcüğü tam anlamıyla bir ayrımcılık

nesnesidir. Kadının ahlakına ve varlığına yöneliktir. Dolayısıyla “damene leke sürülmesi” sadece kadınlar için kullanılabilecek bir sözdizimsel yapıyı oluşturur. Tıpkı onun gibi ayrımcılık içeren ve günümüzde kullanılan ‘eksik etek’ kavramında da olduğu gibi kadını ayırttıran, cinsel yönüne vurgu yapan bir dilsel gerçekliktir. Giysilerin cinsel ve toplumsal alandaki psikolojik çözümlemelerini inceleyen Reik, New York argosundaki ‘etek’ kelimesinin direkt olarak kadını ifade ettiği belirterek ekler: “Birçok erkek için etek, kadının alt kısmını örten bir giysi değil, daha çok kadının bedeninin alt kısmının bir giysiye dönüşmüş hâlidir” (Reik, 2009: 127) demiştir. Dolayısıyla kadın giysilerinin ahlaki göndermelerle günlük dile yansımaları, onların erkeklerin algısını yansıtan bir dünyadan çıkmasından kaynaklanmaktadır.

Dolaptan Temaşa hikâyesinde de “karı şerri” tamlamasının yaygın kullanımı dikkat çeker. Behram Ağa kendisini eve davet eden Leyla’yı kıramayınca (!) kadınla bir işret meclisinde vakit geçirmek üzere içeri girecek ve tüm sorumluluğu omuzlarından atmasını sağlayan şu cümleleri kuracaktır: “Mevla cümleyi karı şerrinden esirgesin! Fattan karı!” (Dolaptan Temaşa, 2017s: 676).

Bir kadının aşağılanması sadece düşmüşlüğüne vurgu yaparak değil, kimi zaman ‘düşmemiş’ bir kadının yüceltilmesi ile de olabilmektedir. Örneğin Ahmet Rasim’in *Tecrübesiz Aşk* isimli eserinde Faiz’in kurduğu şu cümlede olduğu gibi: “Fakat hayat ve nefsi her türlü lekeden ârî olan bir kadını sevmekteki lezzet kadar âlî bir şey olamaz” (Ahmet Rasim, 2019b3: 309).

Eril dilde kadın başlığıyla incelenen bu birkaç örnek bile kadınların maruz kaldığı cinsiyetçi ayrımı gözler önüne serer. Eril olanın kurduğu bir dünya düzeni ve dolayısıyla dil yapısı içinde yaşayan kadınlar, dilin düşünceleri oluşturduğu göz önünde bulundurulursa, kendi öznelerini öldürmeye sürüklenmiş bir diğer deyişle kolektif bilinçdışı etkisiyle kendilerini yok etmeye mahkûm edilmişlerdir.

1.6. FEMİNİZM

Latince kökeni ‘femina’ ve Fransızca türevi ‘femme’ kelimesinden türetilmiş olan ‘feminizm’, kökleri oldukça eskiye dayanan bir ideolojik hareketi ifade eder. İçinde

barındırdığı özgürlük, eşitlik gibi kavramlar neticesinde feminizmin tarihi, insanlığın bu kavramları Orta Çağ'dan sonra somut olarak ilk kez sorgulamaya başladığı Rönesans dönemine kadar dayandırılmakla birlikte ilk kez Fransız İhtilali ile öne çıkar: İhtilalin toplumda yarattığı yankı ve yenilikler, getirdiği haklar kısa sürede fark edilmiştir ki verilen haklar büyük ölçüde erkekler özelindedir. Buna karşılık kadınların var olan hakları bile ellerinden alınmış, toplantı ve dernek kurma hakları yasaklanmıştır. 1791 Anayasası'nın kabulünden önce tüm kadınlara eşit oy hakkı tanınmasını isteyen ve yazdığı 'Kadın Hakları Beyannamesi'yle öne çıkan Olympe de Gouges, kadın hakları için verdiği uğraşlar sonunda giyotine gönderilen dönemin ilk kadın feministlerinden olmuştur (Çakır, 2016: 56). Mary Wollstonecraft'ın 1792 tarihli Kadın Hakları Savunması, ilk modern feminizm metnidir (Aktaş, 2013: 60).

Kendilerine yüklenen toplumsal rollere uymayı reddeden kadınlar, sisteme bir başkaldırı olarak eşitlik ve özgürlük arayışına girmişlerdir. Bu durum, her toplum için farklı bir yolda ve zaman diliminde gerçekleşmiştir. 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da yavaş gelişen bir değişim süreciyle ortaya çıkan feminizm ile Osmanlı, ilk kez Tanzimat döneminde yüz yüze gelmiştir. Siyasi, ekonomik ve sosyal alanlarda olmak üzere 19. yüzyılda genel bir değişim sürecine giren Osmanlı Devleti'nde, Tanzimat'la birlikte ev içinde de bir değişim rüzgârı eser ve sosyal yaşamdan uzak kalan kadın, dışarıda olan yenilikten etkilenmeye başlar. Tanpınar bu süreci şöyle anlatır: "Batı hayatının unsurları taklit ve moda aracılığıyla gündelik yaşama yerleşir. Beyoğlu'ndaki terziler, manifaturacılar, mobilyacılar, tuvalet eşyası dükkânları Müslüman halkın sıklıkla uğradığı yerlere dönüşür" (Tanpınar, 2012: 139).

Tanpınar ayrıca sözü geçen bu değişimin Müslüman kadınlara Mısır hanedanının kadınlarından taklitle geçmeye başladığını ilave eder. Dolayısıyla Tanzimat kadını ev eşyasından, giyim kuşama, seyir yerlerinden, piyanoya kadar birçok yeniliğin içinde yer almaya başlamış olur.

Başlangıçta feminizm iki ana yolda gelişim sürdürür. Bunun sebebi feminizmin ilk savunucuları arasındaki görüş ayrılığıdır. Kökten bir değişim isteyen ilk grup feministler, sosyal hayattaki ataerkil yapıyı tamamen yıkmak istemişlerdir. Bu akım radikal, siyasi ve bireysel feminizm olarak adlandırılmıştır. Diğer tarafta ise ataerkil

yapıya karşı çıkmadan kadınların toplum içindeki konumunu iyileştirmeyi amaçlayan ikinci grup yer almaktadır. Ailesel feminizm olarak bilinen bu akımda var olan düzeni yıkmak gibi bir amaç olmayıp cinslerin birbirinin tamamlayıcısı olduğu görüşü öne çıkar. Bu grup da burjuva, liberal ve sosyal feminizm olarak bilinmektedir.²⁷ Radikal feminizm, aklın ve bilimin esas alındığı aydınlanma hareketinin bir yansımasıdır. Dolayısıyla radikal feministler cinsin değil, bireyin ön plana çıkması gerektiğini düşünerek kadına yüklenen rollerin kadının doğasından değil toplumun yapısından kaynaklandığı söylemiş ve bunu değiştirmek için harekete geçmişlerdir. Ayrıca “kadınların ezilmesinin sebebini, ataerkillik, ataerkil aile, hatta ataerkil kapitalizm olarak sıralar[lar]” (Aktaş, 2013: 63). Öte yandan ailesel feminizm, toplumda erkeğin üstünlüğünü ön koşulda kabul eden düşünce yapısına sahip olup kadının aile içindeki konumunu iyileştirmeyi amaçlar.

Feminizmin tam anlaşılamayarak ‘erkek düşmanlığı’ gibi sıfatlarla nitelendiği günümüzden yaklaşık 150 sene önce, bu akım Osmanlı topraklarında ilk kez yankılandığında doğal olarak bir kafa karışıklığı yaratmıştır. Dönemin aydınlarının dahi tam olarak üzerinde uzlaşamaması, sınırlarını belirleyememesi sebepleriyle feminizm kendi içinde farklı sınıflara ayrılmıştır. Müslüman bir toplum olan Osmanlı’da yüzyıllar boyunca kadının sosyal hayattaki yeri ve sınırları net bir şekilde çizildiğinden, “Fransa’dan gelen bu akımın ‘radikal feminizm’ olarak adlandırılan tam eşitlikçi versiyonunu değil ‘ailesel feminizm’ adını taşıyan ve patriarkal toplum yapısına daha kolay adapte edilebilecek olan modeli tercih edilmiştir” (Van Os, 2001: 335). Osmanlı’da feminizm ilk kez ‘âlem-i nisvan’ kavramıyla karşılanmıştır.

Kadının aile içindeki konumunu düzenlemeyi ve iyileştirmeyi amaçlayan bu görüşle Osmanlı aydını kadının eğitimi meselesine yönelmiş olur. Toplumu bireyin önüne koyan bu anlayış çerçevesinde, kadının eğitiminin asıl sebebi toplumun refahı ve kalkınması amaçlıdır. Dolayısıyla birçok kanal üzerinden kadının eğitimi için çalışmalara başlanır. Eğitim başlığında incelendiği üzere devlet birçok düzenleme ile kız çocuklarının eğitilmesi, bazı mesleklere girebilmesi için çalışmalar yapar, okullar açar.

²⁷ Feminizm hakkında detaylı bilgi için bkz. Nicole Van Os, “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm”, **Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutîyet’in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul, Cilt: 1, 2001, ss. 335-347.

Ayrıca Arazi Kanunnamesi (1856) ile de kız evlatlar miras konusunda veraset hakkı elde edebilmişlerdir. Bu konun doğrultusunda “ölenin kız çocukları erkek kardeş yoksa diğer paranteldeki erkeklere rağmen arazide erkek çocuk gibi eşit pay alacaktır” (Ortaylı, 1992: 466).

Feminizmin etkin savunucusu olan ilk kadınlar da bu dönemde yetişmiştir. Bu kadınlar devrin aydın kimselerinin ve bazı devlet adamlarının kızlarıdır. Ünlü tarihçi Ahmet Cevdet Paşa’nın kızları Fatma Aliye Hanım ve kardeşi Emine Semiye Hanım bu kızların başında gelir. Fatma Aliye Hanım, bu dönemde *Nisvan-ı İslam* adlı bir eser yazarak, Müslüman kadının Avrupalı kadından çok daha fazla hakka sahip olduğunu açıklayan uzun bir risale kaleme alır. “Emine Semiye aydın bir Osmanlı kadın yazarı olarak sadece yazdıklarıyla yetinmemiş ve birikimini ve tecrübelerini İstanbul, Selanik, Serez, Adana, Sivas, Ordu gibi birçok şehirde öğretmenlik yaparak değerlendirmiştir” (Karaca, 2016: 11). Makbule Leman, V. Murat’ın kahvecibaşı olan İbrahim Efendi’nin kızıdır. Devrin eğitimli kadın profilini oluşturan Osmanlı kadınları, iyi eğitim almış, yabancı dil bilen, Batı toplumundan haberdar kişilerdir. İlber Ortaylı, Cevdet Paşa ve kızlarından şöyle bahseder:

Cevdet Paşa'nın kızı Fatma Aliye Hanım Tanzimat döneminin aydın kadın tipine bir örnektir. O devrin aydın gruplarıyla görüşür, özellikle diplomat eşlerini veya İstanbul'u ziyaret eden seçkin yabancı hanımları evine davet eder, davetten ve konuşulanlardan hükümeti haberdar ederdi. (...) [Cevdet Paşa], kızlarının her ikisinin de Farsça, Arapça ve özellikle Fransızca öğrenmelerine dikkat etmiş, onların edebiyat ve tarihle ilgilenmelerinden gurur duymuştur. (Ortaylı, 1987: 184)

Uzun yıllar çeşitli gazete ve dergilerdeki yazıları, yayımlanan kurgusal metinleri ile toplumlarının aydın kadınları olmuşlardır. Yürüttükleri çalışmalar, dernekler ve dergilerdeki yazıları ile kadınların eğitilmesi ve ekonominin bir parçası olarak çalışabilmeleri için yola koyulmuşlardır.

Kadınların kendilerini kamusal alanda ifade etmesi basın aracılığıyla olmuştur. Gazete ve dergilerde kadınlara yönelik sayfaların eve girmesiyle Osmanlı kadını, yeniliklerden haberdar olmaya başlamıştır. Tanzimat döneminin dergi ve gazeteleri kadınlara ulaşmada en önemli araç olurlar. Başlarda çoğunlukla onların haklarını savunan erkeklerin seslerinin duyulduğu bu kanalda kısa sürede dönemin ilk feminist kadınları öne çıkmıştır. *Terakki, Vakit yahud Mürebbi-i Muhadderât, Ayine, Aile,*

İnsaniyet, Hanımlar, Şükufezar gibi yayınlar sayesinde kadınlar seslerini kamuya duyurmuş, kimi zaman isimsiz mektuplarla kimi zamansa açık imzayla taleplerini dile getirmiş, kamuya sorular yöneltmişlerdir.²⁸ 1868’de çıkan *Terakki* gazetesi kadın, aile başlıklarına ait meseleleri gündeme getiren ve isimsiz de olsa kadınların mektuplarına yer veren ilk yayın organı olarak tarih sahnesinde yerini alır. Burada kadınlar “biz” bilinciyle kendilerini, Fransız kadınlarla kıyaslar ve eğitim hakkı talep ederler. Bir başka sayıda Üç Hanım imzalı bir yazı vardır ve vapurda erkeklerle aynı ücreti ödüyor olmalarına rağmen kendilerine ayrılan yerin kötülüğünden şikâyet ederek eşitlik haklarını sorgular. Rabia imzalı bir yazıda ise feminizmin ilk soru(n)larından biri şöyle iletilir:

*Şurasını iyi bilmek gerekir ki, ne erkekler kadınlara hizmetkâr ne de kadınlar erkeklere cariye olmak için yaratılmıştır. (...) El ve ayak, göz, akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsimizin ayrı oluşu mu bu hâlde kalmamıza sebep olmuştur?*²⁹

Fatmagül Bertkay, dönemin gazete ve dergilerinde haklarını sorgulayan kadınların taleplerini şöyle yorumlar: “Bu, herhangi bir araçsallık konumundan değil de doğrudan “hakk-ı insaniye”den kaynaklanan eşitlik talebi, özerk bir insan varlığı, bir birey olma talebinin haykırılmasıdır ve bir kez dile getirildikten sonra toplumda yankı bulmaması da mümkün değildir” (Bertkay, 2018: 96).

Dergiler arasında *Şükufezar*, sahibi kadın olan ve yazar kadrosu tamamıyla kadınlardan oluşan ilk kadın dergisidir (Çakır, 2016: 64). Kadınlara yönelik yayınların en uzun süreni *Hanımlara Mahsus Gazete*’dir. 1895’ten 1908’e dek sürmüş ve kadın yazınının birçok ilk örneklerini topluma kazandırmıştır. Devrin feministlerinin genel görüşü şu şekilde özetlenmektedir: “Kadınların eğitimlerinin iyileştirilmesini ve Osmanlı kadınlarının erkeklerle eşit haklara kavuşacak şekilde sosyal statülerinin yükseltilmesini savunuyorlardı” (Durakbaşı, 2000: 103-104).

Kadının gelişimi ve toplumdaki konumunun iyileşmesi üzerine çalışmaların sürdüğü diğer bir kol da Tanzimat aydınları tarafından geliştirilmiştir. Osmanlı

²⁸ Dönemin kadın gazete ve dergileri hakkında kapsamlı çalışma için bkz. Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 59-86.

²⁹ *Terakki* gazetesinde çıkan yazılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tezer Taşkıran, **Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları, Ankara, 1973, ss. 30-32.

coğrafyasında ‘âlem-i nisvan’ adı altında başlayan feminizm tartışmaları “19. asır sonu ve 20. asır başlarında Türk-İslâm âleminde kadınlardan önce, erkeklerin mücadele alanı olmuştur” (Ortaylı, 2019: 157). Dönemin feminizm savunucuları olarak da bilinen reformist yazarlarından biri Şemsettin Sami’dir. *Kadınlar* isimli eserinde şöyle der:

Kadınların mahiyet ve ehemmiyeti pek güç anlaşılmış ve kendilerine hiçbir vakit iktiza ettiği surette muamele olunmamıştır desek mübalağa etmiş olmayız. (...) Kadın kâh erkeklerin esiri, malı, mülkü ve kâh onların oynacağı, eğlencesi, ziyneti addolunagelmıştır. Kadın hakkında ümem-i kadime ve cedidenin birtakımı ifrat ve birtakımı tefrit yolunu tutmuşlardır. (Şemsettin Sami, 1879: 4)

Eserinin devamında kadının eğitiminin ve çalışmasının önemi üzerinde durur. “...Kadının cinsiyetine uygun işlerde çalışarak toplumun ekonomik ilerlemesine katkıda bulunmasını ve gerekli durumlarda hayatı kendi başına sürdürebilmesini teklif etmektedir” (Karaca, 2010: 146). Onun görüşüne göre kadın eğitilirse dünyanın yarısının eğitilmiş olacağını, ayrıca kadınlar insan fabrikası olduğu için onların dünyaya getirdikleri çocukları da eğitebileceğinden medeniyet ilerleyecek ve aranan asıl saadet bulunacaktır. Aynı zamanda kadına verilen hakları, ayet ve hadislerle açıklayarak İslamiyet ile de ters düşmediğini göstermek istemiştir (Şemsettin Sami, 1311: 21-22). Yine aynı eserinde kadınların akıl ve feraset olarak erkeklerden geri kalmayacaklarını hatta daha keskin bir kavrayışa sahip olduklarını da eklemiştir. Şemsettin Sami gibi Namık Kemal de “Maarif” makalesiyle kadın eğitimi üzerinde durmuş, “Aile” makalesinde kadınların maruz kaldığı aile içi şiddete isyan etmiştir. Abdülhak Hamit ise *Tarık* isimli eserinde “Bir milletin kadınları ilerleme derecesinin ölçüsüdür” diyecek ve “İspanya fatihi Tarık bin Ziyad’ın sözleriyle, kadınların da erkekler kadar eğitim alabildikleri zaman savaşları ve devletleri yönetebileceğini” (Demircan, 2003: 62) söyleyecektir. *İçli Kız* isimli oyununda ise karakterine “Bana her vakit niçin bir kız, erkek gibi malumatlı olmasın, niçin adam gibi okuyup yazmak bilmesin, niçin adam sırasında sayılmasın” (Karaburgu, 2010: 68) diye sorduracak ve kızların eğitimi üzerinde duracaktır.

Devrinin birçok problemi hakkında yazdığı gibi Ahmet Mithat Efendi, feminizm konusunda da devrinin bir öncüsü olarak çeşitli yazılar yazmakla kalmayıp kurgusal metinlerinde de feminizm temasını incelemiştir. A. Mithat Efendi, feministin tanımını şöyle verir:

Sınıf-ı zükurun haiz olduğu hukuk-ı medeniye'nin birçoğundan sınıf-ı nisvan mahrum bırakılıyor. Şu son senelerde neviyet-i beşeriyenin şu iki nısfı, şu iki sınıf arasında görülen bu kadar büyük farkı beğenmeyerek nisvanın hukukunu birazcık olsun artırmaya çalışıyorlar. Bu gayrette bulunanlara “feminist” deniliyor. Bunlar lisanlarıyla, kalemleriyle hukuk-ı nisvanın tezyidi lehinde neşr-i efkâr ediyorlar da medeniyetin erkân-ı asliye ve kadimesinden olan hurde-endişan-ı ukala bunların o güzel ve haklı sözlerine hemen hiç de havale-i sem'-i kabul etmiyorlar! (Ahmet Mithat Efendi, 2013: 31)

Tanzimat hikâyelerinde feminizm okuması yapılan her çalışmada istisnasız ele alınacak eser Ahmet Mithat'ın *Felsefe-i Zenan*'ıdır. Hikâye, okuyucuyu A. Mithat Efendi'nin bir ütopyası gibi başlayıp hayatın gerçeklerinden kaçılmadığı gerçeğiyle yüz yüze getirir. Eser hemen her sayfasında ve tüm kadın karakterleriyle bir feminizm ideası vermeye çalışır. Yazar birbiriyle benzer görünen üç kadın üzerinden her birinin farklılıklarına, feminizm algısına, düşünceleriyle yaşamlarındaki değişimlerin ayrılığına dikkat çeker. Hikâyedeki karakterlerin sıklıkla kullandığı hürriyet, hürriyet-i şahsiye, sevdâ-yı hürriyet gibi özgürlüğe dair kavramlar *Felsefe-i Zenan*'ın sunduğu kadın dünyasının temel taşlarıdır. Böylelikle eser feminizmin bakış açısını çevreleyen kavramları sunmuştur.

Akile kız kardeşine yazdığı mektupta bir erkekle evlenmek yerine eline bir kitap alıp okumayı daha uygun gördüğünü söyler (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 75). Böylece bir erkeğin ya da kocanın yerine bir kitabı koymuş olur.

Mektup konusunda değinilmesi gereken bir konu da Akile Hanım, mektubu zarfladıktan sonra üzerine kız kardeşinin adını ve adresini yazar. Bu da devri için oldukça ileri görüşlü bir davranıştır.

Akile her ne kadar feminist bir kadın olsa da geleneksel düşünce ve yaşayıştan tamamen kopmamıştır. Evlilikte bir erkeğin karısını ailesiyle görüştürmemek istemesinin bir hak gördüğünü ifade ederken alttan alta eleştirir:

Evet, Zekiye'den ümidimi kesmemeliyim ya, haydi farz edelim ki Zekiye bu koca elinde mesut olsun. Lakin çi-faide ki ben kendisinden mahrum kalacağım. Vakıa Zekiye benden vazgeçmez. Lakin kocası mani olur ise ne etsin? Ben herifin kayın validesi değilim ya. Velez ki olayım. Damatlardan yüzde onu ancak kayınvalidesini kabul edebiliyor kusuru 'Ben yalnız karımı tanırım.' diyorlar. Gitti Zekiye'ciğim gitti! (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 76)

Zekiye kocasının kendisini bir cariye ile aldatırken yakalar ve kocasının “Ne oldun?” diye sorması üzerine “Ne olacağım? Sen beni bir erkekle bulmuş olaydın ne

olur idiysen ben de aynıyle öyle oldum” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 85) demiştir. Bu ifadeyle feminizmin ayrılmaz bir parçası olan kadın erkek eşitliğine de son derece önemli bir vurgu yapar.

Sıtkı Efendi’nin bu durumun şeriata uygun olduğunu söylemesine rağmen Zekiye’nin bu cümleleri kurması çok eşliliğe de bakış açısını göstermiştir.

Ahmet Mithat’ın, feminizm anlayışının ailesel feminizm dolaylarında olduğu daha önce belirtilmiştir. O, feminizm uç noktalarına karşıdır. Bu anlayışla da, eğitim konusuna bir kadının çocuğunu daha iyi eğitmek ve kendi kendine boş kalmamak için okumayla vakit geçirebilmesi gibi bir çerçeveden bakmıştır. *Obur* hikâyesinin girişinde şu düşüncelerini ifade eder:

Hakikat her fenalık insanın işsizliğinden ileriye geleceği hangi cihetten düşünülse bedaheten müşahade olunur. Eviyle barkıyla çoluğu çocuğu ile sabahdan akşama, akşamdan sabaha kadar meşgul olan bir kadının kalbinde ilkaat-ı sevda-perestî bulunabilir mi? (...) Hatta bir kadını kendi kendisine düşünmeye terk eylemekten ise eline bir kitap vermek evlâdır. (...) Zihnini o kadar meşgul eder ki o meşguliyet kendisini sair meşagilden men eyler. (Ahmet Mithat Efendi, 2017m: 383)

Feminizmin tüm dünyada yeni yeni oluşmaya başladığı o yıllarda ailenin gelişimi oldukça esaslı bir düşünce olmuştur. Ailesel feminizmin savunucusu olarak A. Mithat, okurlarına kadınların okumasını öğütlemekle kalmamış, hikâyelerdeki birçok kadın karakterine çeşitli kitaplar okutmuştur. Kadın eğitimini destekleyen bu yönüyle de o, Türk edebiyatında feminizmin çekirdeğini oluşturan aydınların başında gelir.

Kalın çizgilerle şekillenmiş olan ataerkil bir toplumun binlerce yıllık geleneğinde erkekler, kadını ikincilleştiren bir tutumu benimsemiştir. *Bir Tövbekâr*’da Feda Efendi’nin Talat Hanım’a söyledikleri bu anlayışın bir yansımasıdır: “Hanımefendi zekânız sair cümle kadınlara değil, pek çok erkeklere bile faik” (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 427). Bu ifade ile Ahmet Mithat, ataerkil toplumun ‘erk’i olan bazı erkeklerin gözünden; kadını ve kadının zekâsını erkeklerden daha alt bir notaya koyduğunu göstermiş olur. Hikâyede Talat Hanım’ı aklıyla öne çıkararak toplumun bu gelenekselci tutumunu eleştirir.

Osmanlı toplumunda kadının adı üzerine iki ayrıntıyı iki farklı hikâyesinde verir Ahmet Mithat. Bunlardan birincisi *Felsefe-i Zenan*’da Akile ve Zekiye ayrıldıktan sonra birbirlerine mektup yazarlar. Yazar bu mektuplaşmada zarfın üzerine bir kadının isminin

yazılabilmesine dikkat çeker: “Akile Hanım mektubu zarf içine koyup üzerini ‘Halep valiliğine saye-endaz-ı atıfet ve İclal olan devletlu Muhsin Paşa hazretlerinin daire-i âliyelerinde ismetlu Zekiye Hanıma’ diye yazarak postaya verip gönderdi” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 66). Bu noktada Muhsin Paşa’nın dairesi adının geçiyor olmasının sebebinin bir açık adres oluşturmamasından ve kendine ait bir evde değil, Muhsin Paşa’nın evinde yaşıyor olmasından kaynaklandığını düşünüyoruz.

Kadının kendi adıyla var olabildiği böyle bir durumun tersi de *Para* hikâyesinde verilmiştir: Hikâyede bir kadın olarak tek başına var olamayan, bir erkeğin sıfatı ve soyuyla anılan “Yazıcıoğlu Hacı İsmail Ağa isminde bir zatın kerimesi” olarak geçer. Yazar bu hikâyedeki ayrıntıyla toplumda kadının bazen adı bile yoktur demek ister gibidir.

Yazıcıoğlu’nun kadına dair görüşü yaşı geldiğinde bir erkeğe verilecek olmasından ibarettir: “Kadın denilen mahlûk levazım-ı beytiyeden bir şey olup kız denilen mahlûk dahi ancak bu ehemmiyeti haiz olabilmek üzere bir el herifine atılverecek eşyadandır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 548).

Yazıcıoğlu’nun bu cümleleri, 19. yüzyıl Osmanlı geleneksel algısının bir özeti denilebilir. Böyle bir zamanda ilk filizlerini veren feminist hareket direkt olarak “Kadın ve erkek toplumsal cinsiyette eşittir” sloganıyla ortaya çıkamamıştır. Bu nedenle de daha yumuşak bir geçişle başlama ihtiyacı duyulmuştur; aile ve gelecek nesillerin refahı, bilinçli eş ve anneler yaratabilmek için ailesel feminizm ortaya çıkmıştır.

Sosyolojik gözlemlerle dolu eserler veren Ahmet Mithat oldukça detaylı incelediği Fransız toplumunun, kadınları her işte öne koyan yaşam biçimine *Ana-Kız* hikâyesinde özellikle dikkat çeker. Hikâyenin içinde birçok kez kadından, erkekten diyerek iki cinsi de sosyal yaşamın içindeki birliktelikte göstermeye çalışan yazar bununla da yetinmeyerek hikâyenin bir noktasında şu sözleri ekleyerek Avrupa’daki toplumsal cinsiyete bakış açısını göstermiş olur:

Şu tarifat esnasında “kadından, erkekten” sözünü birkaç defa tekrar edişimiz acaba karilerimizin nazar-ı dikkatlerini celp etmiş midir? Celp etmiş olmasını gönlümüz arzu ederdi... Sebebini dahi izah maksadıyla demek için ki: Avrupa’da ve hususiyile Paris’te kadınsız hiçbir iş görülmez. Her ne maksatla olursa olsun bir içtima-ı umumî vukua geldi mi mutlaka kadınlar dahi iştirak edecekler. (Ahmet Mithat Efendi, 2017y: 829)

Feminizmin Avrupa ve özellikle Paris'teki etkisi o yıllarda Osmanlı toplumundakinden oldukça ilerideydi. Bu düşüncenin -kendisine göre- doğru ve yanlış yönleriyle tüm yapısını inceleyip eleştiren A. Mithat, okurlarına *Ana-Kız* hikâyesi gibi örneklerle durumun farklılıklarını ve kimi zaman da –yine ona göre olan- yanlışlarını göstermeyi hedeflemiştir. Yazar, *Jön Türk* romanında da “feminizm denilen mebhâs-i nisvan” diyerek feminizmin ne olduğundan ve feminizmin Avrupalı kadınları mazlumiyetten kurtarışından ancak bunu yapmacık bulduğundan bahsetmiştir (Okay, 2017: 217).

Samipaşazade Sezai de “Düğün” hikâyesinde bir cariye üzerinden feminizm konusuna temas etmiştir. Yazar, hikâyede Behçet ve Dilsitan arasında geçenleri anlattıktan sonra Dilsitan'ın yanında bir tutum benimsemiş ve cariye kızı yüzüstü bıraktığından dolayı Behçet Bey için şu cümleyi kurmuştur: “Bu alçak Dilsitan'a kadın değil, dişi muamelesi ediyordu” (Samipaşazade Sezai, 2017: 126).

Feminizmin Osmanlı'da ilk kez teneffüs edildiği, kadının ilk kez birey olarak kimliğinin tanındığı, kadınlığın anlaşılma çalışıldığı Tanzimat yıllarında cinsellik mevzuu, aydınların kafasını en çok kurcalayan konulardan biri olmuştur. Dönemin edebiyatçıları kimi zaman cinsel sahne anlatımlarıyla kimi zaman lezbiyen ilişki anlatılarıyla cinsellik temasını incelemişlerdir. Kadınlıkla ilgili dönemin soru(n)larından biri olan cinsellik Samipaşazade Sezai'de cariye tipiyle “Düğün” hikâyesinde gösterilir. Behçet Bey'in Dilsitan'a ‘dişi muamelesi’ etmesini anlatarak yazar, bazı durumlarda erkeğin kadına çoğunlukla da odalık olan cariyelere cinsel münasebet amacıyla yaklaşmasını eleştirir. Yazar, kadına hak etmediği şekilde davranan Behçet Bey'i eleştirmenin yanında çoğu kez zavallı gibi sıfatlarla andığı Dilsitan'ın dünyasını da anlamaya ve anlatmaya çabalamıştır.

Bir Hatıra hikâyesinde, kadının birey olarak kendisi ve toplumsal yapıdaki yeri üzerinde duran Nabizade Nazım, çalışmanın kadınlar üzerindeki olumlu etkisiyle ilgili tespitler yapar: “İşin kadınlar üzerindeki tesir-i bahtiyaranesi pek mücerrebdir” (Nabizade Nazım, 2017c: 100).

Yazar bu noktada aynı zamanda ziynet gibi heveslerin kadınların ahlakını bozduğundan, çalışmanın kadına ve topluma sağlayacağı faydadan söz ederek kadınları çalışma hayatına teşvik eden düşüncelerini sunmuştur.

Hikâyelerinde kadın erkek eşitsizliği ve feminizm konularını işleyen bir isim de Ahmet Mithat Efendi'nin manevi kızı Makbule Leman'dır. "Tashih" hikâyesinin girişinde, kadınların öne çıkmasını kaldıramayan, eskinin temsili Kıymeti Beyefendi'nin görüşünü verir:

İstemem efendim istemem. Hayatıma iştirak edecek bir kadının mesleğime iştirak etmesini hiç kaldıramam. Yazı takımı, kalemlerimi, kâğıtlarımı kullanan kadına demek ki paltomu, fesimi de giydirmeli de ben soyunup dökünüp hanım olmalı. Oh canım! Kıyamete kadar kadın yüzüne hasret kalsam yine böylesine ünsiyet edemem. Erkeğe benzeyen kadından hiç yerim hoşlanmaz. (Uğurcan, 2019: 153)

Kıymeti Bey'in bu görüşlerini duyan Pesendide Hanım ise okuma yazma bilen bir kadın olarak, kadının okuyup yazmasını erkeğin işine bir müdahale olarak değil, tersine ev işlerini yoluna koymasını sağlaması için gerekli görmektedir. Nitekim hikâye bu düşüncüyü kanıtlamak üzere kurulmuştur. Kıymeti Bey'in küçük kızı, babasından gizli Pesendide Hanım'dan okuma yazma öğrenir. Refikası ise hiçbir eğitim almamış olduğundan ne okuma yazma ne de basit hesap kitap işlerini bilir. Bir zaman sonra Kıymeti Bey iş için bir süreliğine evden ayrılır. Bu sürede eşi cahil bir kadın olarak ev ekonomisini idare edemez, evin açısına hem Arabî hem Rumî takvimden maaş verir, kendisini kandıran bir adama evdeki açık bono kâğıtlarını teslim eder. Kıymeti Bey eve dönünce karısının senetleri verip yerine postaneden alınmış ve hiçbir işe yaramayan kâğıtları sakladığı öğrenir. Hikâyenin sonuna yaklaşırken Kıymeti Bey'in pişmanlığı ortaya çıkar ve karısının okuma yazma bilmemesine kahrolur. Daha sonra ise kızını çağırıp onu okula göndereceğini söyler. Kız da Pesendide Hanım'dan zaten ders aldığını itiraf eder. Bu kez baba hiddetlenmek yerine kızına ve Pesendide Hanım'a hak verir. Oldukça kısa olan bu hikâye, bir ders alma neticesiyle son bulur. Makbule Leman, hikâyesini doğru yolun bulunduğu, feminizmin ilk öğretilerinden olan kadının eğitiminin öneminin anlaşıldığı mutlu sonla bitirmiş olur.

Mehmet Celal'in *Vicdan Azapları* hikâyesinde kendisiyle evlenmek isteyen Rabia'yı hamile bırakıp terk eden ve sonra Juliet isimli başka bir kızla olan Cevdet'e, terk ettiği kadın Rabia bir mektup yazar. Bu mektup kızın duygularını göstermesinin

yanında feminizmle ilgili görüşler de bildirir: “Erkekler, kadınları daima girdab-ı sefaletle sevk ediyorlar, fakat itimad ediniz ki, bu kabahatlerinden dolayı, daima vicdan azaplarıyla muhtarib olurlar, daima bilinmeyen bir kıymet ehemmiyetini onlara vicdan azapları takdir ettirir” (Mehmet Celal, 2014: 104). Yazar bu mektupla bir Tanzimat kadının ağzından erkeklere olan inancı ve algıyı vermiş olur.

Halit Ziya, *Bu Mıydı?* hikâyesiyle dönemin yazarları arasında feminist tutumu en çok hissettirenlerden biri olur. Hikâyedeki iki genç kızdan biri olan Zergûn, evlilik konusundaki olumsuz tavrını açıkladıktan sonra evliliği tecrübe etmek istemediğini söyleyerek dönemin genç kızları için oldukça radikal sayılabilecek bir karar verdiğini göstermiş olur. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Nesibe’nin evlenirken yaptığı hazırlıklar ve süslenmesi karşısında Zergûn bir kadının bir erkek için hazırlanmasını, kendisini değiştirmesini feminist bir tavırla eleştirerek şöyle der: “Ne kadar külfet! İnsan iki gün sonra karşısına olduğu gibi çıkacağı bir adamı ilk defa kabul etmek için bu kadar...” (Uşaklıgil, 1314: 60). Zergûn’un bu söylediklerini o anda cevaplamayan Nesibe, hikâyenin sonunda görüldüğü üzere evlilik için “Bu mıydı? İzdivaç bu mıydı?.. Zavallı genç kızlar, onu bir şey zannederler. Mahiyetini bilmedikleri bir şarabın neşve-i mukaddemiyle mest olurlar” (Uşaklıgil, 1314: 86) diyecek ve pişmanlığını dile getirecektir. Aradan geçen zamanda Zergûn da evlatlık alındığı evin zihinsel engelli oğlu tarafından tecavüze uğramıştır. Yazar hikâyenin sonunda göstermiştir ki iki kadının da hayatı bir şekilde erkekler tarafından mahvedilmiştir.

İncelenen hikâyelerde görüldüğü üzere, 19. yüzyılın getirilerinden insan hakları, eşitlik, özgürlük kavramları neticesinde doğan feminizm, Osmanlı toplumuna da sirayet etmiş, dönemin aydın yazarlarını etkileyerek eserlerinde kadın haklarını sorgulamalarını sağlamıştır. Bunun yanı sıra Makbule Leman, Fatma Aliye gibi edebiyatımızın ve kültürel geçmişimizin önemli kadın isimlerinin ön plana çıkabilmesi, literatüre katkıda bulunabilmeleri sağlanmıştır. En başından itibaren “feminizm” konusuna dikkatli yaklaşan Tanzimatçılar, Müslüman-Türk aile yapısına zarar vermekten kaçınmışlardır (Karabulut, 2013: 66). Dolayısıyla aileyi koruyan, kadını güvenli bölge olan evin içinde gören ailesel feminizm benimsenmiştir. Bu çerçevede Tanzimat dünyasında, kadının eğitimi ve hukuksal eşitliği üzerine ilk adımlar atılmış, evin içindeki ve sosyal hayattaki

konumunun iyileştirilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Feminizm, hem dönemin zihniyetini medenileştiren hem de Tanzimat yazarlarının eserlerine sosyolojik bir zenginlik ve toplumsal kadın algısını ileri seviyeye taşıyan bir unsur olarak yansımıştır.

1.6.1. Cumbadaki Kadın

Tanzimat devri metinlerinde sanatçılar, devrin koşullarını eserlerine yansıtırken, kadınları pencerelerin ardında gösterir; cumbaların, perdelerin ardına saklanmış kadınlar, oradaki izole edilmiş dünyalarından dışarıda akmakta olan gerçek hayatı tanımaya, anlamaya çalışırlar. Bunun nedeni daha önce de belirtildiği üzere 19. yüzyılda kadının erkekten ayrı ve evin içinde bir hayatı olmasıdır. Metaforik bir kullanımla cumba, kadının evin içinde kalmış sınırlı ve denetimli hayatını temsil etmektedir. Bir başka açıdan da cumba yani ev, eril için vahşi olan dış dünyanın aksine korunaklı, güvenli iç alanı temsil eder. Bu nedenle huzur vericidir. Dış dünya kaosu ve karmaşayı çağrıştırırken ev, düzeni ve sükûneti çağrıştırmaktadır. Öte yandan Günaydın'ın da belirttiği üzere “ev çoğu zaman kadın için korunaklı bir yapıyı değil baskıyı temsil eder” (Günaydın, 2018: 114). Bunun en büyük sebeplerinden biri kadına yüklenen ev içi sorumluluklardır. Oysa evin karşısındaki doğa saf ve el değmemiş yapısıyla duyguların açığa çıkabildiği alandır ve eserlerde bu yönüyle de sıklıkla tercih edilegelmiştir. Dolayısıyla kadın, bastırıldığı ev içinden dışarı çıkmak isteyecek, cumbalardan, kafes arkalarından dışarıda olup biteni gözlemleyecek ve gizemli olanı merak edecektir.

A. Mithat da *Bir Fitnekar*'da bu trajediyi yaşayan kadının hâlini, bir başkasının sözleriyle aktarır. Münevver'in ağzından laf almaya, ona derdini söyletmeye çalışan Karabacak, Münevver'e şöyle der:

Ne derdin mi olabilir? Çok! Mesela sen şurada pencerede oturup dürbün ile etrafı temaşa eder iken şu karşıda ağaçlar içinde tüfeği omzunda, çantası arkasında bir avcı görürsün ki gençtir, güzeldir, çeviktir. Şikârının arkası sıra şahin gibi saldırır!.. Vay vay! Çehrende bir beşâset eseri görüyorum. Korkarım derdin böyle bir derttir. (Ahmet Mithat Efendi, 2017j: 251)

Gerçekten de Münevver'in derdi böyle bir derttir. Cumbalar, perdeler ardından gördüğü ve hiç tanımadığı bir adama âşık olmuştur. Cumhuriyet öncesi Türk kadınının ağırlıklı perspektifi de işte bu penceredir.

Tanzimat roman ve hikâyelerinde cumbada görülmeye alışık olunan kadın, dışarıdaki hayata en fazla ebeveynler veya kalfalar eşliğinde çıkılan mesire yerlerinde dâhil olabilmıştır. *Hâlâ Güzel*'deki Fahriye, kocası gurbetteyken yıllar boyu dışarıyı cumbadan izlediği zamanlardan birinde gözüne “bi't-tesadüf sokaktan geçmekte olan yakışıklı, genç bir erkek iliş[ir]” (Nabizade Nazım, 2017f: 181). Bunca uzaktan dâhil oluşa rağmen bu tesadüf Fahriye'nin hayatını değiştirmeye yetecektir.

Emin Nihat'ın “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti” hikâyesindeki Mukaddes Hanım, okumuş bir kadın olmasına rağmen aile yapısı sebebiyle ‘dışarı’ adım atmasına izin verilmeyen, sevdiği adam Vasfi Bey ile kalfalar aracılığıyla mektuplaşabilen bir karakterdir. Mukaddes Hanım, Vasfi Bey'e mektubunda Tanzimat kadınının baskı altındaki hâlini özetleyen bir anlatımla şunları dile getirecektir: “ve ben de vakti bilinmeyen teşrifinize ihtiyaten her saat muntazır olduğum hâlde ya pencereden arz-ı ru-yı şükranıyet etmek veya hiç olmazsa muntazır bulunduğumu kafes ardından olsun bildirmek vazife-yi memlukiyet ise de” (Emin Nihat, 2003d: 223).

Kadının cumbada, pencerenin ardında beklediği hikâyelerden biri de Halit Ziya'nın *Bir İzdivacın Tarih-i Muşakası*'dır. Hikâyede İclal, kendisine ilk tesadüflerinde âşık olan ve mektuplar gönderen Cevat'ın kendisini tekrar görebilmek için evlerinin önünden atla geçtiğini ifade eder. Bu sırada İclal pencerenin ardındadır.

1.6.2. Cumbadan Çıkan Kadın

“Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” hikâyesinde başına gelen türlü türlü felaketler sonucunda Bosna'dan çıkamayan Behçet Efendi'nin odasına geceleri bir kadın gelmeye başlar. Bir süre sonra anlaşılır ki bu kadın Makbule Hanım'dır. Aksiyon alabilen özgür iradeli Makbule Hanım, İstanbul'dan Bosna'ya gelmiş, paşanın haremine kendini aldırılmış ve geceleri Behçet Bey'in odasına girmeyi başarmıştır. Burada Emin Nihat, pasif değil aksine cumbasından çıkan aktif bir eylem kadını sunmuş olur okurlarına.

Evin kadınlar için bir kafese benzediği Ekrem'in “Saime”sinde de geçmektedir. Annesinin kadınlarla doldurduğu ve lezbiyen bir hayat yaşadığı evden kaçıp evlenmek

ve bir erkekle yaşamak isteyen Binnaz için yazar şu cümleyi verir: “Kafesin arkasında yapışık gibi duran ateş kız” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2003a: 100).

O dönemlerde bugünün pencere parmaklıkları olarak düşünebileceğimiz ahşaptan yapılmış parmaklıkların kafes kelimesiyle adlandırılması yaygındır. Ancak yazarlar, eserlerinde sadece temel anlamıyla bir kafes ifadesi kullanmakla kalmamışlar, kelimeyi metaforik anlamıyla hikâyesine eklemişlerdir. Osmanlı toplumunda kafes kadını, kamusal alandan ayıran sembolik bir imaja dönüşmüştür.

Kafeste, cumbada kalmayan bir başka kadın Ahmet Rasim’in *İlk Sevgi* hikâyesindeki Nadire’dir. Önce kocasını terk edip ilk aşkına koşarak, sonra da yıllar sonra karşılaşp hayatını mahveden Nedim’i öldürerek aksiyon alan bir kadın olan Nadire, Tanzimat hikâyesinde yerini almış olur. Yazarın burada yuvayı terk eden kadına birçok eziyet yaşatması bir nevi cezalandırma olarak da düşünülebilir.

Ahmet Rasim’in bir diğer hikâyesi olan *Sevda-yı Sermedî*’de Lamia, okula giderek ‘dışarı’ya karışan Nail’i kıskanmaya başlar. Bu kıskançlığın sebebi Nail’den ziyade Nail’in dışarıda olabilmesinedir. Çünkü seyir yerlerine gidip gezebilen dolayısıyla gelişebilen Nail’in karşısında Lamia, içeride hapsolup kalandır. Okula giden, dışarıdaki hayata karışan müstakbel eşi Nail’i pencerelerde bekleyen, onun dış dünyasını en fazla sokağın sonuna gidişine kadar gözleyebilen Lamia, Nail onun “nazar-ı hasretinden dûr olur olmaz bir teslimiyyet-i kâmile ile odasına girerek oturur” (Ahmet Rasim, 2019c1: 73).

Bu eve teslimiyet, aslında kurallara, yasaklara, babaya, kocaya, otoriteye teslimiyettir. Bundan sonra “Ser-î dert-nâkini elleri içine alarak düşünür” İşte bu düşüncelerden de iç dünyasında evliliğe ve aşka dair bazı sorular doğmaya başlar. Cumbada bir başka deyişle evin içinde kalan Lamia, düşünceleriyle dışarı çıkmış olur. Ahmet Rasim, Lamia’nın bu çatışmalarını aktarırken dönemin diğer hikâyelerinde daha önce rastlanılmayan kadın, aşk ve psikoloji eksenindeki açıklamalarıyla bazı yayınları okumuş olduğunu gösterir:

Sevmek mutlaka müştehiyât-ı hayvâniyyeyi tehyiç ederek olmaz a. Fıtrat o zâlâm-âlûd beyninde iki meş’al-i hidâyet uyandırmış idi. Bunun biri her hayat erbabının zîr-i pâyinde dönen girdâb-ı hatârdan muhafaza ediyor, diğeri bir sevdâ-yı sâfın imtizâc gibi bir hâssa-i mes’adet-intimâyı husûle getirecek düşünceler veriyordu.

Bir başkasına da varabilirdi. Lakin neye yarar? İzdivâcdan maksûd bir rabûta tesisi değil mi? Zaten mevcut. Bunu kırmak, zihnini bir başka yere tevcîh etmek değil mi? Fakat hissi unutacak mıyız? O kendi kendine muhâkeme ettiği zaman bu hâli tecviz etmiyordu. Nail nazarında koca olacak bir adam değil idi. Hayatın şu on yedi, on sekiz senelik bir devr-i sagîrinde kazandığı bir emel idi. Onun mahvı, inkisâr-ı emel gibi bir hâdise-i rûhânîyyeyi hâsıl ederek daha henüz tenemmüve başlayan nihâl-i hayâtını sarsacak idi. (Ahmet Rasim, 2019c1: 72)

Görüldüğü üzere, 19. yüzyılın mekânsal ayrımlarından en öne çıkan cumba ve kafes, evin birer parçası olmalarının ötesinde, yazarlar tarafından bir imaj olarak tekrarlanmış, kadının sınırlarını çizen unsuru oluşturmuşlardır. Kimi zaman bu sınırdaki gözlemle yetinen kadınlar kimi zamansa sınırları aşarak harekete geçen kadınlar çizilmiş ve devrin portresine ustalıkla iliştilmiştir.

1.6.3. Kadın Erkek Eşit(siz)liği

Kadınla erkeğin beraber bulunmadığı Osmanlı toplumunda, bu iki cinsin birbirini sosyal yaşamda tanıyamamış, diyaloga girememiş olması toplumsal aksaklıkları beraberinden getirmiştir. Kadınlar ve erkeklerin ayrı yerlerde oturup kalkması, eğlenmesi, gündelik işleri sürdürmesi birbirlerinden kopuk bir hayat yaşamalarına, dolayısıyla birbirlerini anlamalarına engel olmuştur. Oluşan bu iletişimsizlik bir yabancılaşma hâli doğurmuştur. Geleneksel ataerkil düzende kadın baskılanır, sınırları oldukça dar bir rolün içine âdeta hapsedilir. Ayrıca hukukî yönden erkeklerle eşit haklara sahip olamayan, mirasta erkek evlat gibi hak talep edemeyen, ilk evliliğinde kendisine söz söyleme hakkı tanınmayan, tek taraflı çokeşliliğin suiistimal edilebildiği bir düzende yaşayan, eğitim hakkı verilmeyen kadın, eşitsizliğin öznesi konumuna girmiş olur.

Kadının toplumda yaşadığı cinsiyet eşitsizliğine dair düşünen ve yazan Ahmet Mithat Efendi için Saraçgil şu ifadeleri kullanır:³⁰

³⁰ Ahmet Mithat için yapılan bu yoruma katılmakla birlikte, yazar özelinde veya genel bağlamda, bir kimsenin Müslümanlığa bağlılığının, kadının konumuyla ilgili eleştiride bulunmak için bir karşıtlık yarattığını düşünmüyoruz. Bu ancak İslamiyet'in esaslarının gerçekten anlaşılamadığı bir durumda mümkün olabilir, dinî öğretilerin kadını koruduğu, ona değer verdiği açıktır.

Müslüman medeniyetine bağlılığına, kuvvetli ahlakçılığına karşın, yazarın tüm romanları, aile kurumuna, ailede ve toplumda kadınların içinde bulundukları konuma ilişkin çok sert eleştiriler içeriyor. Bu eleştiriler, anlamlı bir şekilde, kadınların eğitim yetersizliği ve onlara tanınan hak ve statüdeki eşitsizlik üzerine yoğunlaşıyor. (Saraçgil, 2005: 102)

Ahmet Mithat Efendi kadınların kamusal alanda yaşadıkları cinsiyet kaynaklı sorunları tespit etmiş, *Ana Babanın Evlat Üzerindeki Hukuk ve Vezaifi* isimli pedagojik eserinden romanlarına, çeşitli gazete ve dergilerdeki yazılarından hikâyelerine kadar ara ara bu konuya değinmiştir. Mevcut durumun hem Osmanlı’da hem de Batı’da olduğunu ifade eden yazar, “müterakki ve mütemeddin milletler gösteriyor ki onlarda binlerce meşahir-i ricalin şan ve şöhret-i muvaffakiyatı ahlâfa yadigâr kaldığı hâlde nisvandand hiçbirisinin nâmı bile kalmamış” (Ahmet Mithat Efendi, 2013b: 29) dedikten sonra yüzyıllardır hemen her milletin kadınlarının eğitimi engellenerek, toplumda ötelenmelerinin sebebini açıklamıştır.

Ahmet Mithat *Firkat* hikâyesinde Havcır’dan bahsederken onu sürekli olarak silahının namlusunu silip dururken tasvir eder: “Başka ne iş görsün kendisi erkektir. Hiç Çerkezistan’da erkek olan başka bir iş görür mü? Ya silah siler veyahut kılıcını bilir. İster ise ava, kuşa gider, ata biner, nişan atar. Yoksa öyle hane işiyle meşgul olmak erkeğe göre ayıptır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 128).

Böylelikle Çerkezistan toplumunun âdetinde kadının ve erkeğin nasıl kalın çizgilerle çizilmiş ayrı dünyaları olduğunu göstermiş olur.

“Toplumun Kadın Algısı” bölümünde belirttiğimiz *Ölüm Allah’ın Emri* hikâyesindeki Behice Hanım’ın Paşa’ya evlilik ve yaş konusunda kadın erkek eşitsizliği üzerine yazmış olduğu mektup, bu bölümü de ilgilendirmektedir. Paşa’nın yaşı oldukça geçkin olmasına rağmen kendisine çok genç bir kız olan Sinesaf’ı uygun görmesine karşılık, orta yaşlı bile sayılamayacak bir yaşta olan Behice Hanım’ın kendisinden on yaş küçük bir gence meyletmesine karşı çıkılması üzerine haklı isyanını dile getiren bir mektup yazmıştır. Yazar bu hikâyede her ne kadar Behice Hanım’ı kötücül bir karakter olarak çizse de onun üzerinden kadın-erkek eşitsizliğini sorgulamayı ihmal etmemiştir.

Günümüzde bile aşılammış bir problem olarak kadının erkekten daha fazla para kazandığı ilişkilerde erkeğin duyduğu rahatsızlık, A. Mithat’ın dikkatinden kaçmamıştır. *Bir Tövbekâr* hikâyesinde zengin Talat Hanım ve onun kadar zengin olmayan Feda

Efendi üzerinden yazar şu cümleleri iletir: “Tandırname ahkâmından olacağına şüphe edemeyeceğimiz bazı rivayete göre zengin karı almak karının esiri olmak imiş. İç güveysi girmek zillate, rahatsızlığa katlanmak demekmiş” (Ahmet Mithat Efendi, 2017n: 420).

Eşitsizlik en çok da namus meselesiyle ortaya çıkmaktadır. Bir kadın için rezillik olarak addedilen durumlar bir erkek için övünç meselesi sayılır çoğu zaman. Bu algının henüz kırılmadığı *Para* hikâyesindeki şu satırlarda görülür: “Ya gençlik ve bekârlık hâlinin mukteziyatından olan sevda ve muhabbet vadisinde Sulhi nasıldır? (...) Sulhi Efendi bu pazarın en iştihali müşterilerindendir. Lakin bazar-ı muhabbet meta’larının öyle çürük çarıklarına asla rağbet etmez” (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 527).

Buradaki “gençlik ve bekârlık mukteziyatı”nın bir kız için düşünülmesi bile mümkün değildir. Hele ki iştihali bir müşteri olmak!.. Konuşmanın ilerleyen kısmında ise kadınların alenî bir biçimde meta, nesne olarak görülmesi ve bir de sınıflandırmaya tâbi tutularak çürük çarıklar gibi sıfatlarla anılması kadınlığın erkekler karşısındaki aşağılanışını, ayaklar altına alınışını göstermektedir.

Toplumun ahlaki değerlerine ters bir durum ortaya çıktığında bu, kadınlar ve erkekler üzerinde farklı yaptırımlarla ilerler. Bir erkek için fuhuş kelime olarak bile düşünülemezken, bir kadın için en ağır ve yüz kızartıcı durum olarak görülür. Bir erkek ne kadar çok kadınla birlikte olursa olsun bu en fazla çapkınlık olarak yorumlanırken, bir kadın için düşmüşlük sayılır. Örneğin Fransa’da geçen *Kismetinde Olanın Kaşığında Çıkar* hikâyesinde başta kadınları çok iyi tanıdığını sanan ve sonra yanıltılmış olabileceğini anlayan ancak yine de bunu görmek istemeyen Oktav de Parizi’nin şu tecrübesi hikâyeye aktarılır: “... Kadın kısmı kendisini mevki-i mukaddes-i masumîden çah-ı hevl-nâk-i fuhuşa düşürmüş olmasından dolayı mazur göstermek için daima gönül mecburiyetini ileriye sürer. Gönlüne mukavemet edemediği için bu sukuta katlandığını dermeyer eyler” (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 575).

Bu cümlelerle yanıltılmadığını ortaya koymaya çalışan Oktav de Parizi örneğinden de görüldüğü üzere kadının kendini topluma açıklama ihtiyacı hissettiği bir dönemde erkekler herhangi bir kısıtlama veya zorunluluk hissetmemektedir.

Fizyolojik farklılıkları gözetmeksizin sadece toplumun içinde bir birey olarak var olan kadın ve erkeğin eşitliğini savunan toplumsal cinsiyet eşitliğine aykırı bir durum olarak A. Mithat'ın *Kismetinde Olanın Kaşığında Çıkar*'da verdiği bir örnek dikkat çekicidir. Oktav de Parizi, âşığının ismini söylemek istemeyen Madam Darjikor ile ilgili mesele üzerine şöyle düşünür: “Vakıa bir erkek için metresinin ismini haber vermemek o kadının şan-ı iffeti için lazım olacağı teslim edilebilir ise de bir kadın için âşıkının ismini haber vermemekte böyle bir lüzum olabileceğini Oktav bir türlü anlamıyor idi” (Ahmet Mithat Efendi, 2017r: 581).

Çünkü ona göre bir erkek, metresi olduğundan ötürü utanç duymaz ve yargılanmaz. Normalleştirilmiştir bu durum. Oysa bir kadının adı böyle bir işe karışırsa iffetine leke sürülmüş olur. Toplumun cinsiyetlere göre verdiği bu tepkiler toplumsal cinsiyet eşitsizliğini oluşturan davranışlardır.

Kadın erkek konusundaki toplumsal eşitsizliğin en önemli meselelerinden biri, namus mekanizmasının iki cins üzerinde farklı çalıştırılmasından doğar. Emin Nihat'ın “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” hikâyesinde Behçet Efendi'nin sırlarını paylaştığı dostu Hayri Efendi, Behçet Efendi'ye okuldaki Makbule Hanım'a âşık olduğunu itiraf ettirmek ister. Behçet Efendi ise bu durumdan utanır. Bunun üzerine Hayri Efendi, “A Behçet, sen bir erkek çocuksun. Bu gibi şeyler senin için yüz karası değil el kınasıdır. Hem de öyle bir güzel kızla eğlenişin sence iftihar edecek bir şeydir” (Emin Nihat, 2003b: 57) demiştir. Bu cümlelerde öncelikle kadınla erkeğin aynı yargılanma mekanizmasına tâbi tutulmadığı görülür. Ayrıca görülmektedir ki toplumun algısında bir kız için yüz karası olacak olan erkek için ‘el kınası’ veya ‘eğleniş’tir.

Emin Nihat'ın *Müsameretname*'sindeki kadınların en güçlülerinden biri İhsan Hanım'dır. “İhsan Hanım yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti” hikâyesinde İhsan Hanım, kendisini aldatan eşini terk etmekle kalmamış ona misilleme yapmak için süslenip yanına da iki erkek alarak bir fotoğraf çektirmiş sonra da bu fotoğrafı eşi Sait Bey'e göndermiştir. Sait Bey ise bu iki erkeği İhsan Hanım'ın mahremi olmadığı gerekçesiyle ve kıskançlık içinde mahkemeye vermiştir.

Fotoğraf makinesinin 19. yüzyıl başındaki icadından sonra, çok yaygın olmamakla birlikte Osmanlı coğrafyasında da fotoğraf çekimleri görülmeye başlamıştır. Bu dönemden kalan birçok saray veya savaş fotoğraflarında erkekler vardır ve kadınlar yok denecek kadar az olup olanlar da peçeli olarak fotoğraf çektirebilmişlerdir.³¹ Çünkü o devirde kadınların erkek bir fotoğrafçı önünde peçesini açması hoş karşılanan bir durum değildir. Dolayısıyla İhsan Hanım'ın fotoğraf çektirmesi (peçeli olup olmadığını belirtilmiyor olsa da) Emin Nihat'ın hikâyeyi yazdığı tarih için oldukça ilgi çekici bir motiftir. Bu nedenle de eşini kıskanan Sait Bey'in mahkemeye açıklaması şu şekilde olur:

İhsan Hanım, bendeniz Beyrut'ta bulunduğum hâlde şu Hakkı Bey ve şu Tahsin Efendi ile bilâ-cebir iffetini paymal ederek ırz ve namusumu ihlâl eylediğinden şerik-i töhmetleriyle beraber üçünün de lâzım gelen cezalarını talip olduğum hâlde ikmal-i namusumu ihlâl eylediğinden şerik-i töhmetleriyle beraber üçünün de lazım gelen cezalarını talip olduğum hâlde ikmâl-i namusum için evvelâ zevcem in te'dibini iddia ederim. (Emin Nihat, 2003f: 459)

Bu esnada mahkemedeki konuşmalar çok önemlidir. Yazar okurlarına bazı sorular yöneltir ve hikâyenin sonunu oluşturan bu vurucu sahnede okurlarına yargı önünde yaşanan kadın erkek eşitsizliğini gösterir.

Resim mahkemede gösterilince İsmail Efendi (hikâyede hâkime ama aslında okurlara) “Bu zatların hanımefendinin yanında bulunmalarından iffetine ne zarar gelebilir?” diye sorar. Sonradan anlaşılır ki fotoğraftaki iki zat İhsan Hanım'ın mahremidir. Bu sebeple İhsan Hanım ve iki yakını suçlu görülmedikleri gibi Sait Bey'den intikamlarını da almış olurlar.

1.6.4. Eşitliğin Olduğu Örnekler

Ahmet Mithat *Firkat*'te Çerkez toplumunun yaşayışını gösterirken bir evladın ebeveynleri yanındaki serbestliğine rağmen bir delikanlı onların huzurunda ne bir cariye ve ne de bir kızın yüzüne bakamaz. Bu tutum göstermektedir ki Çerkez

³¹ Ancak kadınlarla ilgili hemen her konuda öncü olan bir grup olarak *Kadınlar Dünyası* dergisi bu anlamda bir ilki başarmıştır. “Müslüman Türk kadınının fotoğrafları ilk defa 1913 yılında Kadınlar Dünyası'nda yayımlanmıştır. Fotoğrafi çektirenler ise, *Kadınlar Dünyası* yazarları ile ‘Cemiyet’ üyesi kadınlardır” (Altındal, 1994: 187).

toplumunun ahlakında sadece kadın için değil erkekler için de kısıtlayıcı kurallar mevcuttur.

Firkat hikâyesinin sonunda S. Paşa, bir yandan hikâyenin kıssadan hissesini verirken diğer yandan yazar, bu sıfatların nasıl büyük toplumsal meselelere sebebiyet verdiğiyle ilgili sosyolojik bir eleştiride bulunmuştur: “Sulb-i sahih oğulluk kızlık, öz karındaşlık kız karındaşlık üzerine bir de süt karındaşı, ahret oğlu, ahret kızı, ahret karındaşı gibi sıhriyet-i ca’liyelere riayet encamı bu gibi yürekler dayanmaz hâlâta sebebiyet gösterir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017h: 164).

Burada yüreklerin dayanamadığı hâller, Çerkez toplumunun kısıtlayıcı âdetleri sebebiyle Guşacuk ve Memduh gibi âşıkların kavuşamaması, en sonunda kavuştuklarında bile Guşacuk’un içinde büyüdüğü toplumun âdetlerinden kopamayarak Memduh ile birlikte bir hayat yaşayamayacağından ikisinin de canına kıymasıdır.

Erkeğin özünde iyi, kadının kötücül olup erkeği kötü olana sürüklediği inancı hemen her toplumda yaygındır. *Çifte İntikam*’da ta tersi bir durum gösterilerek bu eşitsizlik algısına karşı çıkılır. Sanayi-i nefise mektebi erbabların ressamların kadınları etkilemekteki marifetini anlatan yazar, onların türlü türlü numaralar ve şeytanlıklarla kadınların aklına girdiklerini söyler. Böylelikle yazar, toplumdaki eşitsizliğe yönelik bir deyimini tam tersini göstererek bu alandaki eşitsizliği bozmuş olur: “Bizlerde kadınlar için ‘erkeklerin şeytanı’ derler. Bu ise bir kadının bir erkeğe rağbeti hâlinde erkeğin o kadına mukavemet edemeyeceğinden kinaye değil midir? İşte sanayi-i nefise erbabından hovardalıkta yed-i tulâ peyda etmiş olanlar dahi kadınların şeytanıdır” (Ahmet Mithat Efendi, 2017o: 515).

Kadınların okuduğu romanlardan etkilenip bu eserlerdeki karakterler gibi davranma eğiliminde olduklarıyla ilgili tespitler daha önce yapılmıştır.³² Bu etkilenme, kadının romantikliğinden kaynaklanıyor görünse de her kadın için geçerli olmadığı gibi birçok erkeği de kapsayan bir durumdur. Bu bağlamda okuduğu şövalye romanlarından etkilenip yola koyulan Don Kişot’u da unutmamak gerekir. Nabizade Nazım’ın *Sevda*

³² Ahmet Mithat Efendi’nin karakterlerinin okuma eylemi üzerine detaylı bilgi için bkz. Özlem Nemutlu, **Ahmet Mithat Efendi’nin Kütüphanesi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018.

hikâyesindeki Fettah böyle bir karakterdir. Komşu kızıyla uzaktan uzağa aşk yaşayan Fettah kendini bir roman kahramanı gibi görür:

Bu ana kadar okuduğu roman ve divanların tasvir ede ede, öve öve göklere çıkardıkları veya göklerden yere indirdikleri aşk ve sevda-yı halisane ve safiyanenin kendi kalbinde de tecelliye başladığına emniyet hâsıl etmişti. Don Kişot değilse bile Hasan Mellah olmayı kurmaya başlamıştı. (Nabizade Nazım, 2017e: 138)

Burada yazarın hem Batı kaynaklı bir esere hem de kendi eserine göndermede bulunduğu görülür.

Eşitliğe vurgu yapılan bir hikâye olarak Ahmet Rasim'in *Tecrübesiz Aşk* hikâyesi edebiyatımızın adını fazlaca duyuramamış bir eseridir. Bu hikâyede Faiz'e akıl veren arkadaşı yazarın kendisi gibidir. Hikâyeyi sözlerini ifade etmek için bir araç olarak kullanmış olan yazar, Faiz'e hitaben şunları dile getirir: "Bir kadın ile bir erkek nasıl görüşmelidir! Sen bu nokta-ı mühimmeden büsbütün gafilisin. Erkeğin hayat-ı ictimâ'iyeye içindeki vazifesi ne ise kadınıninki de odur" (Ahmet Rasim, 2019b3: 307).

Yazarın kadın ile erkeği eşitlediği, birbirinin yerine koyduğu bu satırlar Tanzimat devri için toplumsal cinsiyet eşitliğine doğru atılmış yumuşak bir adım olarak görülebilir.

Sonuç olarak görülmektedir ki uzun yıllar Doğu kültürüyle şekillenen Osmanlı toplumu zaman zaman kadını ötekilemiş, sosyal hayatta erkekten ayırmış, bir anlamda ayrımcılığa maruz bırakmıştır. Ancak Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde de görüldüğü üzere bu, Doğu'ya has bir tutum olarak var olmamıştır. Aynı şekilde 'modern'in merkezi olan Batı'da da kadının zaman zaman ikinci sınıfa dâhil edildiği durumlar mevcuttur.

Değişim rüzgârıyla her alanda harekete geçen aydınlar, kadınlarla empati kurarak onlara toplumda hak ettikleri yeri verebilmek için yazmış, aksaklıkları yansıtmış, ideal olanı vermeye uğraşmışlardır. Uzun bir yol olan toplumsal cinsiyet eşitliğinde bu ilk adımlar, küçük ve yumuşak sayılabilir ancak Tanzimat'ın aydın sanatçıları, o gün bu küçük adımları atmasalardı bizler de bu satırları henüz yazamıyor olabilirdik.

1.7. EĞİTİM

XIX. asır, Osmanlı Devleti'nde hak, adalet, yenileşme, modernite kavramlarının duyulmaya başladığı bir dönemdir. Toplumun ilerlemesi için gerekenleri analiz eden Tanzimat aydınları, toplumu kalkındıracak olanların, toplumları doğuran kadınlar olduğunu kısa sürede keşfettiler. Bu uyanış ile birlikte kadın meselesi üzerine eğilerek öncelikli hedefin kadınları eğitmek olduğunu anladılar. Aynı zamanda dönemin ayrıcalıklı konaklarında aydın kimseler kendi kızlarını eğittiler ve bu kızlar aldıkları ilk eğitimlerle önemli gazete ve dergilerde yazmak üzere harekete geçtiler. Sözü geçen bu ilk eğitimler eve gelen Fransızca, Arapça, Farsça ve piyano hocaları aracılığıyla konakların içinde gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla kadının eğitimi üzerine etraflı bir gelişim süreci başlamış olur. Çeşitli gazete ve dergilerde kadının toplumdaki yeri, kadınların yaşadığı sorunlar, eğitim seviyeleri üzerine yazılar yazılmaya başlanır.

Aklın ve bilimin öne çıktığı XIX. yüzyıl dünyasında eğitimi, bir cemiyeti “helâk ü nedâmetten” kurtaracak vasıta olarak gören Namık Kemal³³ *Hadika*'daki “Maarif” yazısıyla da konuyu etraflıca ele alarak milletlerin asıl ihtiyacının eğitimden geçtiğini savunmuştur. Yazar, “Nüfus” makalesinde de aynı şekilde Osmanlı'nın medenileşip ilerlemesini, iyi yetişen kadınların iyi yetiştirdiği çocuklarla artacak olan kaliteli nüfusta bulur.³⁴ Bir diğer makalesi olan “Aile”de ise iyi yetişmeyen kızların anne oldukları zaman çocuklarını iyi yetiştiremeyeceklerini dile getirmiştir. “Bu dönemde çocuk eğitimi konusunda yazılmış ilk bilimsel makale Münif Efendi tarafından 1862’de kaleme alınmıştır. Makalede zorunlu eğitime dikkat çekilerek, yurtdışında yedi yaşına basmış çocukları (kız ve erkek) okula göndermeyen velilerin cezalandırıldığı ifade edilmiştir (Doğan, 1991: 162-170).

Bu süreçte devlet de birçok müdahale ile kız çocuklarının eğitimini ilerletebilmelerine imkân sağlayacak kurumların yolunu açar.³⁵ O zaman dilimine kadar

³³ Namık Kemal, “Maarif”, *Hadika*, nr. 2, 11 Teşrin-i sâni 1289.

³⁴ Namık Kemal, “Aile”, *İbret*, nr. 9, 25 Haziran 1872.

³⁵ Tanzimat dönemindeki eğitim çalışmaları okullara kayıtlı kız öğrenci sayıları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Şefika Kurnaz, **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını**, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1991, ss. 4-28.

bir diğerk deyişle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar kız çocuklarının eğitim alabildikleri tek okul sıbyan mektepleridir. Ergenlikten itibaren dinî sebeplerle kızlar ve erkekler birlikte eğitim alamamışlardır. Dolayısıyla kız çocuklarının eğitimi ilkokul ile sınırlı kalmıştır.

Kadınların eğitimi üzerine ilk çalışma ebelik alanında olmuştur. 1842’de Mekteb-i Tıbbiye’de Avrupa’dan getirilen kadın hocalar ebelik dersleri vermiştir. 1845’te ise 10 tanesi Müslüman ve 26 tanesi Hristiyan olmak üzere ilk kadın ebeler diploma almıştır. Derslerin cansız mankenler ve oyuncak bebekler ile tecrübe edildiği ebelik okuluna kabulde başlarda okuma-yazma şartı aranmazken II. Meşrutiyet itibariyle ilkokul mezunu olma şartı getirilmiştir (Taşkiran, 1973: 27-28).

Islahat Fermanı’ndaki eğitime yönelik yenilikler sayesinde 1858’de ilk kız rüştiyesi açılır.³⁶ Ancak okulda derslerin erkek öğretmenler tarafından veriliyor olması kız öğretmen okulunun yolunu açar ve böylelikle 1870’te İstanbul’da Darülmuallimat adıyla ilk Kız Öğretmen Okulu faaliyete geçer. Rüştiye mezunu kızların girdiği bu okulda din dersleri, dil dersleri (Arapça, Farsça, Osmanlıca) kompozisyon, ev idaresi, tarih, coğrafya, matematik, nakış, dikiş, resim, musiki (mecbur değil) dersleri verilir (Uğurcan, 2012: 203).

1869’daki Maarif-i Umumiye Nizamnamesi, kız çocuklarının 6-11 yaş arasında sıbyan mekteplerine devamı zorunluluğuna (9. Madde) yer vermiştir (Doğramacı, 1989: 20). Nizamname eğitim alanında yeni uygulamaların önünü açmış, böylece kızlar için yeni meslek alanları yaratılmıştır. Çeşitli kız sanayi mekteplerinde aşçılık, dokumacılık benzeri eğitimler almaya başlayan kızlar bu mesleklerde çalışan ilk kadınlar olarak tarihe isimlerini yazdırmayı başarmışlardır.

Eserlerinde genellikle sosyal fayda amaçlı hareket eden ilk dönem Tanzimatçıları uygun gördükleri eğitim modellerini sık sık hikâyelerine yerleştirerek okurlara örnek teşkil etmişlerdir.

Okuma yoluyla halkın eğitimi üzerine en çok emek veren yazarların başında şüphesiz Ahmet Mithat Efendi gelmektedir. Onlarca eserinin hemen her sayfasında

³⁶ Tanzimat yıllarına dair eğitim tarihiyle ilgili detaylı bilgi için bkz. Osman Nuri Ergin, **Türkiye Maarif Tarihi**, , Eser Neşriyat, İstanbul, Cilt: 1-2, 1977.

okurlara çeşitli bilgiler veren yazar, tüm bunların yanı sıra *Ana Babanın Evlat Üzerindeki Hukuk ve Vezaifi* isimli pedagojik ögeler de içeren, dönemine göre oldukça kapsamlı bir rehber kitap da hazırlamıştır. İçerisinde Eflatun zamanındaki pedagoji bilgisinden, o günün Avrupasının güncel bilgilerine kadar birçok zaman diliminden aktarımlar yaparak çocuklarının eğitiminin (özellikle de kız çocuklarının) ne denli önemli olduğunu etraflıca anlatmıştır. Yazar, çocukların altı yaşından önce okula gönderilmemesi gerektiğini düşünmektedir: “Spencer ise “Terbiye-i Maddiye ve Zihniye ve Ahlakiye” sernamesi altında cem olunan makalat-ı erbaasının dördüncüsünde müracaat eylediği etibba-yı hâzıkanın hulasa-i ârâsı olmak üzere sekiz yaşından evvel çocukları okutup yazmaya başlatmamak reyindedir” (Ahmet Mithat Efendi, 2013b: 46).

Toplumun kalkınmasının temelini eğitimde gören aydın yazar, “Valide kendisi ne kadar talim ve terbiye görmüşse evladına dahi ancak o kadarını öğretebilir” (Ahmet Mithat Efendi, 2013: 29) diyerek iyi eğitilmiş nesiller için annelerin yani kadınların iyi eğitim görmesi gerektiğini açıklamıştır.

Ahmet Mithat kadın meselesi üzerine çok yönlü ve eleştirel düşüncelerini Batı dünyasından hazır alarak Osmanlı coğrafyasına adapte etmiş bir yazar değildir. Bahsi geçen eserinde Avrupa ve Amerika’da yeni yeni kadınlara bazı mesleklerin eğitiminin verilmeye başlamış olmasına rağmen, erkeklerle aralarında bir eşitsizliğin mevcut olduğunu, ne kadar başarılı olurlarsa olsunlar örneğin bir avukat erkeğin hâkimliğe rahatlıkla yükselebilmesine rağmen kadınlar için bunun mümkün görünmediğini, aynı şekilde öğretmenlik yapan erkeklere üst sınıfların sorumluluğu verilirken kadın öğretmenlere alt sınıfların veriliyor olmasını da eleştirmiştir. Bu doğrultuda da milletlerin binlerce yıllık kültür, sanat ve bilim geçmişlerinde erkeklere oranla binde bir kadarında bile kadın sanatçı veya bilim insanı çıkmasına imkân verilmediğini açıklar. Bir eylem adamı olarak hareket eden yazar, kız çocuklarının eğitimi için de birçok yardımda bulunmuştur: Kendi çocuklarına ve hanesine aldığı birkaç çocuğa coğrafyadan matematiğe, dil bilgisinden din bilgisine verdiği eğitimleri anlatır. Bunun yanı sıra devrin en önde gelen ilk kadın yazarlarının eğitiminde ve seslerini duyurmalarında etkili olmuş; ilk aydın kadınlarımızdan Fatma Aliye Hanım’a destek olup tanınmasını sağlar. Fatma Aliye’nin çeviri romanı *Meram*’ı Bir Kadın imzasıyla tefrika etmiş, ilk telif

romanı *Hayal*'i yazmasına ön ayak olup *Hakikat* başlığıyla esere ikinci bölüm ekleyerek *Hayal ve Hakikat* olarak ikisinin imzasıyla yayımlamıştır (Gökçek, 2017: 36). Halide Edib'in John Abbot çevirisini de okurlara tanıtan Ahmet Mithat'tır.³⁷ Yine Emine Semiye ve Makbule Leman'ı da manevi kızları olarak gördüğü ve eğitimlerine rehberlik ederek onlara yol gösterdiği bilinmektedir. Ayrıca çocuklarının eğitime verdiği değeri gösteren bir örnek de *Kıssadan Hisse* eserinin İstanbul baskısındaki "Mukaddime"sinde "Çocukları bu lezzetten mahrum bırakmaya yüreğimiz razı olmadığından şimdiye kadar henüz işitmedikleri hikâyeler ile bir de kıssadan hisse risalelerindeki hikâyelerin en güzellerini tekrar toplamaya başladık" (Ahmet Mithat Efendi, 2013: 17) demiş ve bahsi geçen yazılarını sadeleştirmiştir. Çocukların anlayabileceği bir üslup ve dil kullanımı onun çocuk edebiyatı sahasındaki çalışmasına da örnek teşkil eder.

1.7.1. Kız Çocuklarının Eğitimi

Eğitim konusuna eğilen Ahmet Mithat, kurgusal metinlerine de okumanın önemine, metoduna, okuyanların okumayanlara göre farkına dair birçok detay eklemiştir. Eğitimin bir sistem içerisinde ilerlemesi gerektiğine inanan yazar diplomaya önem verir: "Tanzimat döneminde yeni bir meslek olarak ortaya çıkan ve uygunsuz ve yetersiz bazı kimselerin de mürebbiye olarak çalışmaları karşısında o, mürebbiyelerin Fransa maarifinden diplomalı olmalarını ister" (Enginün, 2012: 69). Bu anlamda yazarın *Diplomalı Kız* adlı eseri onun zihnindeki bu boşluğu doldurmuş olur. Roman, fakirlikten gelen bir kızın eğitim ve pratik zekâ sayesinde refaha ulaşmasını anlatır. Kızının iyi bir eğitim almasını isteyen baba figürüne karşın annenin durumu idrak edemeyen sözleriyle yazar, eğitim konusundaki eski zihniyetin dünyasını vermiş olur:

Kızları bu kadar okutmak neye yarayacak diye baban ile kavgalar ettiğim zaman o bana gülüyor idi. (...) Şu hâlimize sebep ancak senin tahsilindir. Dışımızdan tırnağımızdan artırdığımızı sana harç ettik. (...) Asıl kabahat sende değil baban olacak aptalda! Seni benim istediğim yolda terbiye eylese idi şimdi aşınlarımızın, dostlarımızın kızları gibi sen de ya bir modistra olur idin ya çiçek yapmaktaki mahir

³⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2*, Ahmet Mithat Efendi, Dergâh yayınları, İstanbul, 2012, s. 52.

bir işçi! (...) Hiç olmaz ise bir yere besleme, hizmetkâr sıfatlarıyla kapılanır idin de bari anana, babana yük olmaz idin. (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 595)

Nabizade Nazım çocuk eğitiminin üzerinde durmuş bir yazardır. “Şiiriyet” makalesinde özellikle kız çocuklarının eğitime verdiği önemi şu cümlelerle aktarmış ve bu çerçevede iki önemli eser kaleme almıştır: “Çocuklarımıza okutmak için bir müntehabat-ı eş’ar tertibine teşebbüs olunsun, çocuklara okutacak pek çok parçalar bulunsun. Bu sözümü indî bir kavıl addetmeyiniz. Bittecrübe söylüyorum” (Nabizade Nazım, 2017: 6). Bu eserler: *Mini Mini Mektepli ve Hanım Kızlara*’dır.

Bu eserleri yazması çocukların eğitime gösterdiği dikkatin yanı sıra kız çocuklarına özel bir çalışma olması ayrıca kız çocuklarının eğitiminin önemi üzerine dikkatleri çekmek istediğinin de bir göstergesidir. Çağının gerektirdiklerini fark etmiş, eğitim meselesine eğilmesiyle ve kız çocuklarına yönelik faaliyetlerle devrinin aydın bir entelektüeli olduğunu kanıtlamıştır.

Nabizade Nazım, *Hanım Kızlara* isimli eserinin girişinde oldukça önemli şu sözlere yer verir: “... Her akli başında olanın müsellemidir ki kızların terbiyesi nakıs olursa medeniyetin -ki burada istirahat-i cemiyet maksuttur- husul-ı kemali mümkün değildir” (Nabizade Nazım, 2016: 72)

Eserinin içinde kadınların eğitiminin gerekliliğini irdeleyen yazar eğitimde kadın erkek eşitliğine dikkat çeken şu cümleleri ekler: “Kadınlar dahi erkekler gibi tamik etmelidir” (Nabizade Nazım, 2016: 83).

Recaizade Mahmut Ekrem, “Saime” hikâyesinde Saime’nin eğitimiyle ilgili babasının yaptıklarını şöyle anlatır: “Beş yaşına vâsıl olunca mektebe gönderdi. Dokuz yaşını ikmâl edince mektepten aldı. Fakat çocuk zeki idi; dört sene içinde ilmihâli ezberledi. Kur’ân’dan bir iki hatim etti. Namaz surelerini hıfzına aldı” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 16).

Dönemin zihniyetine göre akranı pek çok kız çocuğu gibi Saime de dört beş senelik bir okul deneyiminden sonra okuldan alınır. Diğer kızlara göre zeki olması sebebiyle dinî eğitime yönlendirilerek ezberler yaptırılır. Yazar hikâyenin bu noktasında eğitim hususunda dikkat edilecek bir farkı ortaya koyar: Saadet’nin aldığı eğitim ile kızı Saime’nin alacağı eğitim birbirinden ayrılır. Yazar, Saadet’in kızının kendisinden farklı

bir eğitime tâbi tutulduğunu göstererek yeni neslin değişen eğitim anlayışına ve ilerleyişine dikkat çekmiştir.

Saadet ile eşi Sadık Efendi kendi çocuklarının eğitimi üzerine konuşmaya başlar:

-Bir kere altı yaşına girse...

-Ey sonra?

-Ben kendim okutur, kendim yazdırırım. Hem ben ona keman da öğreteceğim.

-Keman öğretip de ne olacak sanki?.. Nakış öğrensın.. Dikiş öğrensın asıl lazım olan bunlar.

-Nakışı da sen öğretirsın...

-Demek bu marifet olacak öyle mi?

-Niçin olmasın?.. Senin gibi.

-Benim gibi olaksa vay onun hâline!.. Ben ne bilirim ki? (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997a: 23)

Yeni neslin temsilcisi olan bu çift kızlarının ne öğreneceği, ne olacağı gibi konuları konuşur. Yazar aile içinde başlayan ve eğitimle tamamlanan bir yeniliğin habercisi gibidir. Eskinin temsili olan ihtiyar büyükanne ise kıza şimdiden gelin olmaktan bahseder. Yazar bu ayrımı, özellikle üst üste sunarak okurların fark etmesini ister. Saadet ile Saime'nin eğitim farklılıklarına *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye* eserinde değinen Çağın, Saadet'tin sadece harekeli kitapları okuyabildiğine, oysa Saime'nin harekesizleri rahatça okumasının yanı sıra rik'a yazı stilinde yazabilmesine, keman öğrenebilmesine dikkat çeker (Çağın, 2017: 82).

Hikâyenin ikinci bölümünü oluşturan Binnaz'ın geçmişinin anlatıldığı bölümde ise ilk bölümden epey farklı bir aile yaşantısı sunulmuştur. Binnaz ile Saime'nin birbirine zıt olan dünyaları, farklı eğitim anlayışlarıyla büyümelerine ve farklı hayat deneyimlerine sahip olmalarına sebep olmuştur. Burada yazarın sadece okulda alınan eğitim çerçevesinden söz etmediğini de belirtmek gerekir. Ailede alınan ilk eğitim ve terbiyede iki kız birbirinden oldukça farklı öğretileri deneyimlemişlerdir.

Yazar kız çocuklarının eğitime verdiği önemi *Muhsin Bey yahut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi* hikâyesinde de göstermiştir. Hikâyede Dilara'nın eğitimiyle ilgili "... On bir on iki yaşlarında iken Türkçe her gördüğü şeyi anlayacak kadar okumak.. Her düşündüğü şeyi tekellüfsüzce ifade edecek kadar da yazmak" (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997b: 147) bildiğini söylemiştir.

Ahmet Rasim'in *Afife* hikâyesindeki Mediha hakkında hikâyenin girişinde şöyle yazılmıştır: "... On yaşında iken eşgâl-i beytiyyeye başlamıştır. Gayet zeki olduğu gibi hüsn-i terbiyenin dahi her türlü cihâtine mahzar olduğundan oya, kavana, gergef, işleme, ütü, biçim gibi sanâyi'-i nîsvânîyyenin cümlesini öğrenmiş[tir]" (Ahmet Rasim, 2019b2: 177-178).

Bu cümlelerde zeki bir kızın kadın işi olarak nitelendirilen işleri layıkıyla yapabilmesinin ölçüt olarak alındığı görülür. Ayrıca bu işlerin sanâyi'-i nîsvânîyye olarak adlandırılması da dönemin kadın ve erkek ayrımcılığına dikkat çeker.

Halit Ziya'nın *Bu Mıydı?* hikâyesindeki iki kız, Nesibe ve Zergûn, hikâyenin başında on iki yaşlarında olup okula gitmektedirler. Üç sene sonra ise eğitim hayatları sona ermiştir. On beş yaşına varmış olan bu iki kız "Artık büyüdükleri için mektebe gitmiyorlardı" (Uşaklıgil, 1314: 20-21). Dolayısıyla hikâyenin yazıldığı dönemde de kız çocuklarının on beş yaşına kadar eğitim aldıkları görülmektedir. Hikâyenin devamında Nesibe, Ömer Rıfkı'nın kendisine gönderdiği "âşıkâne olmaktan ziyade hâkimâne" mektubu çok az anlayabilmiştir. Bu itirafıyla da Nesibe'nin aldığı eğitimin çok da yeterli olmadığı anlaşılmaktadır.

Hikâyelerinde eğitim meşalesini elinde tutan aydın bir kadın da Makbule Leman'dır. Tanzimat dönemi hikâyelerinde o, kısa ve sade bir kurguya sahip olan eserleriyle kadının eğitiminin önemine sıklıkla vurgu yapmıştır. "Tashih" hikâyesinde kadının eğitimine karşı çıkan Kıymeti Bey'in komşusu Pesendide Hanım, Makbule Leman'ın görüşlerine ayna tutar: "Bana kalırsa bir erkek hiç olmazsa kadının söylediği ve dinlediği sözün manasını anlayacak kadar olsun okuyup yazmış olanını intihap etmelidir" (Uğurcan, 2019: 153).

Oldukça kısa süren hikâyede Kıymeti Bey, okumanın değerini anlar ve kızını kendi isteğiyle okula göndermeye karar verir. Böylelikle yazar, eski neslin düşünce yapısının değişimini ve eğitimle büyüyen yeni neslin dünyasını göstermiş olur.

Mehmet Celal de hikâyelerinde eğitim konusunu işleyen yazarlardandır. *Olga* hikâyesinde, mürebbiyeler tarafından coğrafyadan matematiğe birçok konuda eğitim alan Olga'yı evlendirmek isteyen ebeveynleri, zengin bir eş adayı bulunca hemen karar verirler, öte yandan genç kızın mürebbiyelerinden biri Olga'ya sorulmadan

evlendirilmesinin doğru olmayacağını söyleyerek kıza fikrinin sorulmasını ister. Yazarın, hikâyesinde böylesine önemli bir fikri mürebbiye üzerinden yansıtması ve genç kızın eğitimine dair detayları göstermesi eğitim meselesine verdiği önemi göstermektedir.

Görüldüğü üzere eğitim alan kızlar ileriki yaşlarından aldıkları eğitimler sayesinde karar verme mekanizmaları daha gelişmiş olarak mantıklı adımlar atmaya başlarlar. Söz gelimi, “Saime” hikâyesindeki Saadet az da olsa bir eğitim aldığı için evladının terbiyesi konusunda evin büyük validesine göre daha bilinçlidir. Çocuğunun yaşına ve ilgilerine göre eğitimi üzerine eşiyle tartışabilecek bir zihniyete sahip olabilmektedir.

1.7.2. Eğitimli Kadınlar

Ahmet Mithat Efendi’nin “Suizan” hikâyesindeki Polin, bir Fransız ailenin üyesi olup hikâyede yazdığı mektupla okuryazarlığının yanı sıra ağır bir üslup ile kaleme aldığı düşünceleriyle yazarın Avrupaî okumuş kız imajını oluşturmaktadır. Polin, okumuş kadınların hikâyelerde ortak özelliklerinden birini teşkil eden eyleme geçebilme, aksiyon alabilme konusunda da kendini gösterir. İstedikini babasına kabul ettirebilmek için intihar bile edebileceğini söyleyecek cesareti ve olayların gidişatını etkileyişi onun eyleme geçmeye hazır yapısından kaynaklanmaktadır.

“Esaret” hikâyesindeki Fitnat ise bir esir olarak geldiği konakta okuma yazma öğrenmekle kalmaz, *Afife Anjelic*, *Jöneviye*, *Leyla ve Mecnun* gibi eserleri de sık sık okuyarak Tanzimat edebiyatının eline roman verilmiş kızlarından birini oluşturur. Efendisi olan Zeynel Bey, Fitnat’ın bu eserleri okuduğunu anlayınca hikâyelerin birer aşk hikâyesi olduğu düşüncesiyle bunu “hayır alameti değil” şeklinde nitelendirecektir.

“Gençlik” hikâyesindeki teyze de okuma yazma bilen bir kadın olarak yeğenine kadınlar konusunda nasihatte bulunarak, erkeklerin kadınların peşlerine takılıp onları taciz etmelerinden ne kadar çok rahatsızlık duyduğunu anlatmıştır. Ayrıca hikâyenin sonunda yeğenine şart koşarak bir cariye getirmesi de dikkat çekicidir. Kadın yeğeninden altı ay odaya girmeden cariye kızı tanımasını ister. Böylece yazar, okurlarına

flörtün mümkün olmadığı Osmanlı toplumunda Batı'dan gelen bir anlayış çerçevesinde tanışma evresi içeren bir aşk sunmuş olur. Yazarın okumuş kadınlara zaman zaman toplumdaki aksaklıkları düzenleme hususunda bir sorumluluk verdiği açıktır.

Ahmet Mithat'ın okumuş kadınlarından en meşhuru *Felsefe-i Zenan*'daki Fazıla Hanım'dır denilebilir. Fazıla Hanım, başlangıçta babası tarafından hadis, tefsir gibi dinî bilimleri öğrenerek ilk eğitimini almıştır. Bununla kalmayarak babasının ölümünden sonra da okuduğu kitaplarla bir hayli bilgi edinmiştir. O, evliliği gözden çıkarmış, kendini tamamen eğitime adanmış bir kadın olarak hayatını okumaya ayırabilmek için babasından kalan büyük bir evi eşyasıyla birlikte satarak parasıyla hisse alıp geçimini onlara bağlamış, ev işlerini dışarıya havale etmiş, Ayasofya Kütüphanesi'nden bir görevli vasıtasıyla kütüphaneden kitap getirten, bulamadıklarını satın alarak hayatını devam ettiren bir kadındır. Burada dikkat edilecek noktalardan biri Fazıla Hanım'ın kitap okuma yolunda tanımadığı bir adamla görüşebilmesidir. Bu açıdan o, devrini aşmış bir kadın olarak okurun karşısına çıkar. Ayrıca hayırsever bir kadın olarak iki kızı evlat edinerek onların eğitimini de üstlenmiştir. Fazıla Hanım okuma eylemini sadece kendisi için düşünmeyip bu anlamda etrafındaki kişilere de faydalı olmaya çalışır. Hatta Zekiye için verilen parayı bile kabul etmemiştir. Bu tavırda A. Mithat eğitilmiş kadınların sadece eğitim almakla yetinmeyip bilgilerini çevrelerine de yayma hedefleri olduğunu göstermek istemiş olabilir.

Felsefe-i Zenan'da diğer birçok hikâyeden daha yoğun bir biçimde karakterler (Fazıla, kütüphane memuru, Fatma Hanım, Muhsin Paşa) bilinçli bir şekilde çocuklarının eğitim almasını arzu etmektedirler. Fazıla Hanım'ın eğitimini verdiği kızlardan Akile, Fazıla Hanım'a daha çok benzemekte olup hikâye boyunca da onun yolunu takip edecektir. Zekiye ise deneyimin peşinden gidecek ve Fazıla Hanım'ın uzak durmalarını öğütlediği evliliği deneyimleyecektir. Kızlar aynı kişiden eğitim almalarına rağmen farklı tutum içine girmişlerdir. Bunu iki şekilde açıklamak mümkündür;

Birincisi Zekiye'nin Akile'ye göre daha az eğitim alması, ikincisi belki de doğrusu Zekiye ve Akile'nin farklı mizaçlara sahip olmasıdır. Akile adına uygun olarak her meseleyi akılcı bir şekilde değerlendirirken Zekiye -bu defa adına rağmen- heveslerinin de sebebiyle bazı durumlardan çabucak etkilenecektir. Kızlar arasında

verilen bu farklılıktan görülmektedir ki yazar, mizacın dolayısıyla genetik koşulların da eğitim ve terbiye konusunda göz önünde bulundurulmasını düşünmektedir.

Kızlar arasındaki farklılıklar ilk mektuptan itibaren ortaya çıkmıştır. Zekiye bu durumun farkındadır çünkü zaman zaman olaylar karşısında Akile'ye sana göre, sen olsaydın gibi karşılaştırmalar yapmaktadır. Örneğin üçüncü mektupta Zekiye aşk ve evlilik üzerine konuşurken Akile'ye “senin istemediğin yol” ifadesini kullanır. Oysa Halep'e gitmeden önce Zekiye de tıpkı Akile gibi aşkın ve evliliğin karşısındadır ancak bu noktadan itibaren sadece Akile'nin fikriymiş gibi telaffuz etmeye başlamıştır.

Akile bilimsel kitaplar okumanın yanında halk edebiyatına dair eserler de okur. Yazar, Akile üzerinden Batı ile Doğu'nun sentezinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili örnek sunmak istemiş gibidir. Aynı zamanda Akile kız kardeşine yazdığı bir mektupta bir erkekle evlenmek yerine eline bir kitap alıp okumayı daha uygun görmektedir. Bu yönüyle de edebiyatımızın ilk feministlerinden olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Fazıla Hanım ve dolayısıyla *Felsefe-i Zenan* hakkındaki çarpıcı tespitlerden biri ise eserin endişesizliği üzerinedir.³⁸ Birçok açıdan bakıldığında oldukça erken bir tarihte evlilik karşıtlığını savunabilmesi, bir kadının eğitimi hayatının önüne koyabilmesi ve tek başına çocuk yetiştirebilmesi çağını aşan durumlar olsa da Nurdan Gürbilek arzu ve kitap ilişkisi bakımından eserin tipik bir Tanzimat örneği olmadığını söylemiştir. Hikâyede arzu ve kitap birbirinin zıttı olarak ele alınmış, kitabın yatıştırıcı etkisinden koparak arzuların dünyasına sivrulan Zekiye yaşadıklarıyla âdeta cezalandırılır. Akile ise arzu yerine kitapları tercih eder ve mutlu bir hayatı olur. Oysa kadın “gerçekle bağını kitabi âlemden ayrıldığı için değil, tersine kitap okuduğu için, tam da okuduğu kitaplar yüzünden yitirir” (Gürbilek, 2016: 42).

Para hikâyesinin Latife'si de hikâyedeki serüveninde okumuş bir kadın olarak yer alacaktır:

Yazıcıoğlu için evlat terbiyesi çendan ehemmiyet verilecek şeylerden midir? Zaten kız evladı herifin evlat saydığı yok ki! (...) Bereket versin ki valideleri bu kızları terbiye hususunda ihtimamlı davranmışlar idi. Hem de ne terbiye! Tepeden tırnağa alafranga! Yazıdan okumaktan başka müzika ve el hünerleri de mükemmel! Eğer

³⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nurdan Gürbilek, “Erkek Yazar, Kadın Okur”, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 39-43.

kızlarının mahiyet-i hakikiyeleri neden ibaret olduğunu Yazıcıoğlu bilse idi şüphesiz ikisini de denize atarak mahvederdi. (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 533)

Bu satırlardan anlaşıldığı üzere anneleri sayesinde (yine bir kadın sayesinde) babalarına rağmen eğitim alabilen kızlar, yazarın okumuş kadınlarına dâhil olurlar. Kızlardan Latife, eğitime olan açlığını evlerine gelen akıllı ve eğitimli Vahdeti ile evlenmekle çözer. Böylelikle o, kendine bir alan yaratmış olur. Yazarın ideal karı-koca profilini yaratan ikilide Vahdeti, Latife'nin eğitimine katkıda bulunarak gelişmesini sağlar. Buradan yola çıkarak Latife'nin sapyoseksüel bir kadın olduğunu söylemek mümkündür. Yazarın da açıkça belirttiği üzere o, Vahdeti'nin "asıl zekâvetine, fetanetine, ilmine, irfanına âşık" (Ahmet Mithat Efendi, 2017p: 553) olmuştur. Ahmet Mithat'ın ideal kadınlarından denebilecek olan Latife kendini yetiştiren ve evleneceği erkekte akıl ve zekâ arayan bir kadın olarak öne çıkmıştır.

Okumuş kadınlara yabancı bir örnek de *İki Hud'akâr* hikâyesinden Sesil'dir. Ahmet Mithat'ın eserlerinde genellikle kadınların elinde bir kitap vardır ve yazar onlara özenle seçtiği eserleri okutmaktadır. Bu hikâyede Sesil manastır eğitiminden sonra halası tarafından evde eğitim görmeye başlar. Halası Sesil'e okullarda romanlara izin verilmemesine rağmen evde romanlar okutur, hayatı böylece daha iyi anlayıp öğrenebileceğini düşünür: "Hala Hanım her türlü romanları bile kıza okutur idi. Menedecek olsa da kız onları gizliden gizliye kendi kendisine tedarik ve kıraat edecek değil mi? Kendisi okutur idi. Okutur idi, ama her roman üzerine de muhakemelerini kendisi yürütür idi" (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 710).

Hala Hanım'ın kıza kendi seçtiği eserleri okutması denetimli bir okuma uyguladığını göstermektedir. Ahmet Mithat Efendi, çocuklara eğitim verilirken buradaki gibi bir denetim mekanizmasıyla, bir nevi sansürle kitap okutmayı uygun bulması görüşüne paralel olarak hikâyedeki Hala Hanım'a kendi yöntemini uygulatmıştır denilebilir. Sesil'in okumuş bir kız olduğuna bir başka işaret de kendini Luiz takma adıyla tanıtır evlendiği kocasının yalan söylediğini ortaya çıkarıp kocasıyla ilgili gerçekleri çözerken Alexandre Dumas'dan alıntı yapar: "Bizim koca galiba taht-ı hükümrannisinden tebdil-i kıyafetle inip cihana yoklamaya çıkmış bir prens olmalıdır!" (Ahmet Mithat Efendi, 2017t: 727).

Bu alıntı detayıyla yazar, karakteri Sesil'in akıllı ve entelektüel kimliğe sahip bir kız olduğunu göstermiş olur. Ayrıca Özlem Nemutlu'nun belirttiği üzere "Sesil kocasının kimliği konusunda şüpheye düştüğünde, onun tıpkı tebdil-i kıyafetle halkı yoklamaya inen prens gibi olabileceğini düşünür" (Nemutlu, 2018, 143).

Ahmet Mithat'ın hikâye ve romanlarında iyi eğitim görmüş Müslüman kadınların hepsinin İstanbul'un üst ve orta sınıf ailelere mensup olduğunu görülür (Denizli, 2004: 99). Yazarın dönemin panoramasını veren eserler yazdığı düşünülürse Tanzimat dönemindeki kız çocuklarının eğitime yönelik atılımların halka henüz tam anlamıyla yayılamadığı görülmüş olur.

Samipaşazade Sezai'nin okumuş kadınlarından biri hikâyeye de adını veren "Bedia Hanım"dır. O, bu kadın tipine oldukça uygun bir örnek olup küçüklüğünden itibaren piyano dersleri ve başka konularda dersler almış kültürlü bir kız olarak yetişmiştir. Eğitimi dönemin şartlarına uygun olarak eve gelen hocalarla sağlanmış, kızın dış dünyaya karışmasına izin verilmemiş, dışarıyla temas en fazla ailesi veya kalfalar eşliğinde gidebildiği seyirlik alanlarla sınırlı kalmıştır. Bir başka deyişle zengin bir aile kızı olan Bedia'nın özgürlüğü bu çerçevede çizilmiştir. Dolayısıyla gerçek hayatı deneyimlememiş, kitabî bilgiyle sınırlı hayatı sebebiyle kendi içerideyken dışarıya ait olarak gördüğü ata binen bir gence uzaktan âşık olacak ve kendine hiç de denk olmayan bir kişiyle evlilik yapacaktır. Bedia Hanım'ın kültürlü fakat yanlış evlilik tercihi yapan bir kız olduğunu göstererek yazar, sadece eğitimin yeterli olmadığı, deneyimin de gerekli olduğu görüşünü sunmuş olur. Bu anlamda hayatı kitaplardan öğrenmenin daha güvenli olduğu bilgisini veren *İki Hud'akâr* hikâyesini yazan Ahmet Mithat'tan ayrılmaktadır.

Tam olarak bir hikâye alıntısı olmamakla birlikte Samipaşazade Sezai'nin *İzmir'e Dair* isimli anısından öğreniliyor ki hayatını kazanmak için çalışan kızlar için seçenekler şu şekildedir: "Namuslu bir evde bir mürebbiyelik yahut kız mekteplerinde bir hocalık" (Samipaşazade Sezai, 2017: 179).

Kadını engelleyen, evin içine hapseden o günün koşullarında, kadınlar için öğretmenlik ilk meslek tercihinin oluşturmaktadır.

Emin Nihat'ın okumuş kadınlarından olan Makbule Hanım hikâyede hem güzel hem akıllı olarak aktarılır Behçet Efendi tarafından. Güzelliğini yeterince övdükten sonra onu asıl etkileyenin “dersleri tekellüfsüz belledikçe fart-ı zekâsı” (Emin Nihat, 2003b: 54) olmuştur. Burada görülmektedir ki kadınlar sadece güzelliği, doğurganlığı gibi sebeplerle değil artık daha insanî ve ayrımcılık olmayan bir boyuttan değer görmeye başlamıştır. Behçet Efendi, Makbule Hanım'a güzelliği için olduğu kadar hatta daha fazla zekâsı için âşık olur.

Okumuş kadınlara yabancılardan bir örnek Emin Nihat'ın “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” hikâyesindeki Elizabet'tir. Okumuş, oldukça bilgili hatta ders verecek kadar kendini geliştirmiş bir kız olan Elizabet, “On sekiz yirmi yaşlarında olduğu hâlde İngilizce, Fransızca, Almanca lisan talimine muktedire olarak her gün dört beş saat tedris-i edebiyat ile meşgule ol[an]” (Emin Nihat, 2003c: 128) bir kızdır.

Osmanlı'nın ilk okuyup yazan kadınları toplumda hemen takdir edilmemiş hatta okumuş olmaları zaman zaman onların “istenmeyen kız” olmalarına sebep olmuştur. “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti” hikâyesindeki Mukaddes Hanım sevdiği Vasfi Bey ile kalfalar aracılığıyla mektuplaşması sebebiyle Vasfi Bey'in babası tarafından reddedilir: “Ben adama öyle name yazan kahpeyi alamam!” (Emin Nihat, 2003d: 232).

Emin Nihat'ın okumuş ve bilgili kadınlarından biri de *İhsan Hanım -yahut- Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti* hikâyesinin kahramanı İhsan Hanım'dır. O, bilgili ve yol yordam bilen bir kadın olması sayesinde kendisini aldatan kocasını ifşa edecek, kendini ondan kurtarıp intikamını alarak izini kaybettirecektir.

Okumuş bir kadın olup okumuşluğunun cezasını çektiğini düşünen Nadire, Tanzimat kadınının dünyasını tanımlayabilmek için oldukça önemlidir. Ahmet Rasim'in *İlk Sevgi* hikâyesinde kocasını terk edip ilk aşkına koşan sonra da ondan ayrılarak geneleve düşen, sokaklarda aç ve parasız yaşayan Nadire “Vaktiyle pek çok okumuş olduğundan kendisinin hâlini pek muhikk görüyor” (Ahmet Rasim, 2019a1: 42). Bu cümleden anlaşılıyor ki kadın kendi okumuşluğunun âdeta bir yanlış -günah- olduğuna inanarak bu günahın bir bedelini ödediğini düşünmektedir. Toplumun kadının eğitime

dair var olan algısı kadının kendi üzerindeki düşüncelerini etkileyerek kendisini hatalı bulmasına sebep olmuştur.

1.7.3. Eğitimsiz Kadınlar

Felsefe-i Zenan'da okumuş ve okumamış kadınların farklılıklarını göstermek adına A. Mithat, okumamış bir kadın olan Fatma Hanım'ı hikâyeye dâhil eder. Fatma Hanım kocası öldükten sonra kocasından kalan emekli maaşını idare edemeyerek başka bir konağa sığınmak zorunda kalır. Yazar burada dolaylı bir şekilde eğitim almış bir kadın yani Fazıla Hanım'ın gelirini değerlendirebilip rahat bir hayat sürebilmesiyle Fatma Hanım'ı okurlarına kıyaslatmak istemiş gibidir.

Hikâyedeki okumamış halk kadınlarından biri de Kâmile'dir. Yazar bu kez okumuş ve okumamış kadınları sadece cehalet farkları ile ortaya koymamış, deneyimin insana getirdiği bilgeliğin de ne kadar önemli olduğunu göstermek istemiştir. Söz gelimi Zekiye'nin mektubunu yorumlarken Kâmile'nin söylediği iki cümle, Akile'nin bir sürü karşılaştırmalardan, yorumlamalardan sonra varabildiği neticeyle paralellik gösterir: “Zekiye kâtip efendiden galiba hoşlanmış. Çünkü kâtip efendi artık rüyasına girmeye başlamış” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 73). Böylece yazar, bilim kadar halk irfanına verdiği önemi de göstermiştir.

Kâmile Hanım'ın bilgeliği Zekiye'nin hastalığını haber aldıkları zaman da kendini gösterir: “Akile işbu telgrafi birkaç defa mütalâa eylediği hâlde hiçbir şey anlayamayıp ve sebep ve mucibini dahi istihraç edemeyip ‘Bakayım derdimin ortağı Kâmile Hanım’a da bir kere okuyayım’” deyince mektubu dinleyen Kâmile Hanım'ın ilk sözleri şöyledir: “A kızım, anlayamadın mı? Bana kalsa Zekiye keyifsizce olmamalı. Âdeta ağırca hasta olmalı ki seni bir kere daha görmek istiyor. Eğer bir imkânı var ise ve hem karındaşını bir daha görmek arzusunda isen kalkıp gidersin” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 81).

Ayrıca aynı Kâmile Hanım zamanında evlilik yapan bir kadındır. Deneyimlerle geliştirdiği algısında onun da erkeklerle ilgili kanaatleri olumsuzdur: “Koca bir sadberg gülüdür. Fakat içine biber doldurmuşlar. İnsan onun müzeyyenat-ı zahiresine baktığı

zaman alıp koklamaya can atar. Fakat bir kere koklar ise gözlerinden yaş akar” (Ahmet Mithat Efendi, 2017e: 75).

Nabizade Nazım’ın *Bir Hatıra* hikâyesindeki Anastasya İstanbul’da bağcılık yapan bir Rum’un kızıdır. Tanzimat yılları bir kızın eğitiminin ailesinin sosyo-ekonomik durumu ve gelenekselci algısına göre şekilleniyordu. Bağcı Petko, ekonomik olarak zayıf olmakla birlikte çağdaş düşüncelere sahip bir adam olarak kızıyla ilgili anlatıcıya şu cümleleri iletir: “Kızım pek çalışkandır. Fakat hiç okumak bilmez” (Nabizade Nazım, 2017c: 93).

Anlatıcı ise şaşkınlıkla şöyle düşünür: “Ben bağcıların kafasında da bu fikri bulduğuma taaccüp ettim. Bir bağcı, kızının cehaletinden şikâyet etsin!” (Nabizade Nazım, 2017c: 93). Yazar bu diyalogla toplumda yukarıdan aşağıya doğru gelişen eğitim arzusunun bir bağcının bile kafasına girecek kadar yaygınlaştığını anlatmak istemiş olabilir. Öte yandan bağcının Rum olduğunu belirten yazar, gayrimüslimlerin dar gelirli bir bireyiyle, İstanbul’da oldukça zengin olup kızını okutmak bir yana evde ders aldığını öğrense onu denize atacak kadar modern dünyadan uzak olan *Para* hikâyesinin Yazıcıoğlu Hacı İsmail Ağa’sı gibi bir bireyle kıyaslıyor da olabilir. Hikâyede anlatıcı bir aşk öyküsünün içinde Anastasya’nın eğitimine yardım ederek onun okuryazar bir kız olmasını sağlar.

Sevda hikâyesinde okumuş bir erkek olan Fettah, XIX. yüzyıl şartlarında, bir kıza âşık olur yani “Bir sabah pencerede oturmaktayken gözüne iki ev aşırı bir bahçede çamaşır sermekte olan başı örtülü bir kızcağız” ilişir. Böylece tutku dolu aşkı başlar. Günlerce, haftalarca kızı izler. Çirkin olmamakla birlikte oldukça normal bir kızdır bu. Yazar burada oldukça realist bir tasvirle anlatır kızı:

Nazmiye çirkin bir kız değildi. Vakıa boyu lüzumu kadar uzun olmadığı gibi gözleri Fettah’ın dünkü hükmü veçhile ufarak, ağzı büyücek, rengi biraz soluk idiyse de yine manzarasında bir halavet vardı. Hele bakışı pek helecan-perverdi. Fakat hüsn-i maneviyetçe pek yaya olduğunda şüphe yoktu. Bir kere camcahil bir şeydi. İkinci derecede epeyce ahmaktı. Bu hâliyle güzelce işlenmiş bir heykelden farklı addolunamazdı. (Nabizade Nazım, 2017c: 137)

Yazar bu tasvirle Nazmiye’yi olduğu gibi anlatırken bir yandan da aslında Fettah’ın ona birçok sıfatlar yükleyerek başkalaştırdığını, yani romantik bir tavırla ele alındığında gerçeklerden uzaklaştıldığını göstermek istemiştir.

Fakat asıl mesele kızın ‘camcahil’ olmasıydı. Bu nedenle de bir heykelden fazlası olamazdı. Bu yorumlardan anlaşılmaktadır ki Fettah gibi yeni neslin okumuş erkeklerinin kadında aradığı özellikle gelişmeye, değişmeye başlamıştır. Hikâyenin girişindeki beş gencin sohbetinden aşk, sevdâ, evlilik üzerine yaptıkları yorumlardan anlaşıldığı üzere Muhlis hariç diğerleri, kitabî bilgileri kadar aşkı, sevdâyı tanımakta ve deneyimleri olmamakla birlikte aşka inanmaktadırlar. Diğer yandan yaşı otuz civarında olan Muhlis, sevdâ âlemini deneyimlemiş ve sevdâyı kuru bir hülyadan ibaret görmektedir. Yazar bu sohbet içinde sadece okuyanları deneyimleyenle karşı karşıya getirir ve konuşma bir sonuca bağlanmadığından okurun sonuca varmasını ister gibidir. Hikâyede Fettah’ın özelinden anlaşılmaktadır ki okuyan, tartışan bu gibi gençler artık onlar gibi okuyan, bilen, kendilerine bir sohbette eşlik edebilecek birini aramaktadırlar. Her ne kadar bu hikâyede cahil Nazmiye tercih edilse de hikâyenin sonunda anlaşılıyor ki Fettah artık Nazmiye ile mutlu değildir. Birbirlerine eşlik edemezler. Dolayısıyla yazar, sonuçlarını da göstererek bu gibi ilişkilerin artık yürümeyeceğini, eğitimin ve gelişimin herkes için zorunluluğunu anlatmış olur.

Sonuç olarak Tanzimat ile birlikte yeni bir düşünce sisteminin içine giren aydın yazarlar, önemini kavradıkları eğitim konusuna, eserlerinde yer vererek halka bu yeni durumu anlatmayı hedeflemişlerdir. Hikâyelerine dâhil ettikleri okumuş kadınlar ile eğitimin, okumanın faydalarını göstermeye çalışmışlardır. Özellikle kadınların eğitilmesiyle toplumun kalkınabileceğine olan inançları, onları, eserlerinde sıklıkla kitap okuyan kadın motifini işlemeye itmiştir.

SONUÇ

17. yüzyıldan itibaren gerileme dönemine giren Osmanlı Devleti'nde toprak kayıpları, ekonomi ve ordudaki bozulmalar, isyanlar, yönetimdeki aksamalar imparatorluğu derinden etkilemiş, dağılmaya sürüklemiştir. Üst düzey devlet adamları ile dönemin aydınları, devleti ihya etmek için bir çare arayışına girmiş ve nihayetinde çözümü Batılılaşmada bulmuşlardır.

Batı'nın Rönesans ve Reform hareketlerinden sonra bilim ve teknik alanındaki hızlı ilerleyişi Avrupa'da bir uyanış devri başlatmış, Batılı devletleri dünyanın yeni düzendeki liderleri hâline getirmiştir. Bir süre sonra Batı'nın teknik anlamdaki üstünlüğünü kabul eden Osmanlı Devleti, Batılılaşma yolunda ilk adımları atmak için ıslahat hareketlerini başlatmıştır. Osmanlı devlet adamlarının hayali, askerî ve teknik iyileşmeyi sağlayarak tekrar imparatorluğun şanlı zamanlarına dönebilmektir. Ne var ki bu ıslahat hareketleri hem yönetimin hem de halkın geri dönülmez bir yola girmesine neden olmuş, Osmanlı toplumu oldukça uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkmıştır. Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla toplumda birçok kesime ayrıcalıklar tanınmış, yeni bir devlet yönetiminin ilk filizleri görülmüştür. Batılılaşma bir devlet politikası hâline geldikten sonra hemen her alanda Avrupa'nın örnek alındığı bir süreç yaşanır. Bu dönem özellikle eğitim, kültür ve sanat cephesinde avangart bir dönüşüme sebep olacak, Batıcılar, yeni olan okul, eğitim, edebiyat, kültür modelini benimseyecek, gelenekselciler ise ahlaki bozulma gerekçesiyle eskiye sıkı sıkı tutunacaktır. Toplumun her kesiminde yaşanan bu ikilik, dönemin aydınları tarafından sentez fikriyle çözülmeye çalışılacak, bu çerçevede pek çok Doğu-Batı birlikteliği reçetesi sunulacaktır.

Batı'dan gelen yeni edebî türlerle gelenekten gelen türler iç içe geçmiş, birçok denemenin yapıldığı ilkler koşusu başlamıştır. Edebiyatın biçimi kadar içeriği de değişirken, sanatçılar tezli roman denilen türe hizmet eden sosyolojik altyapılı, eleştirel ve eğitim merkezli eserler vermiştir. Toplumun o zamana dek en çok göz ardı edilenleri olan kadınlar; hak, özgürlük ve eşitlik kavramlarının sırasıyla bireye ve kadına yansıdığı dönemde öne çıkarak, varlıklarını somutlaştırmak için çabaya geçmişlerdir. Bu çabada edebiyat sahasında en büyük destek Tanzimat döneminin aydın sanatçılarından gelir.

Aynı zamanda devlet adamı olan sanatçılar, kadının eğitimini ve toplumdaki konumunu iyileştirmeye yönelik bir bilinç yaratmak için çalışmışlardır.

Batıdan gelen modern hikâyeyi, geleneksel hikâyeye motifleriyle karıştırarak yazan sanatçılar, eserlerinde tema olarak en çok kadınla ilgili mevzulara eğilmişlerdir. Kadının toplumsal alana birey olarak çıkamadığı yıllarda, bazı belirli kurgularla kadının gündelik yaşamını, ilişkilerini, yaşadıkları zorlukları, maruz kaldıkları baskı ve şiddeti eserlerinden okurlara iletmişlerdir.

Tanzimat hikâyesindeki kadınların incelendiği bu çalışmada, basılmış ve edebiyat dünyasında ses getirmiş hikâyeler ele alınmıştır. Süreli yayınlardan tefrika edilen hikâyeler arasından ise kadın karakterlerin öne çıktığı bazı hikâyeler seçilmiştir. Çalışılan hikâyelerin kronolojik listesi çalışmanın sonunda ek olarak listelenmiştir.

Tanzimat dönemi hikâyesinde işlenen kadının sorununa ait temalar aşk, evlilik, cariyelik, eğitim merkezindedir. Evlilik, kadınla erkeği bir araya getirebilmenin en olası yolu olduğundan yazarlara kolaylık sağlamıştır. Kadınların evliliğe gidiş yolculuklarında genç kızlıktan itibaren yaşadığı tecrübeler, evliliğin en büyük sorunlarından olan çok eşlilik, aldatma ve boşanma hemen her eserde karşılaşılan unsurlardır.

Köleliğin hukuki olarak henüz kaldırılmış olduğu, ancak illegal yoldan devam ettiği Tanzimat yıllarında kölelerin yaşadıkları sorunlar dönemin en karakteristik temalarından biri olmuştur. El altından köle satışları, kölelerin cariyeler, odalıklar, halayıklar, kalfalar olarak ayrılma süreçleri, konaktan konağa satılan cariyelerin evin beyleri tarafından maruz kaldıkları cinsel ve fiziksel şiddetler, kölelik temasının en çok kullanılan motifleridir. Tanzimat'ta kölelik temasına öznel bir duyarlılıkla eğilen isimlerin başında Samipaşazade Sezai gelir. Annesi cariyeye olan Tanzimat yazarlarından biri olarak kölelik temasına ayrı bir hassasiyetle yaklaşmış, *Küçük Şeyler*'deki hikâyelerde sıklıkla romantik bir çerçevede kölelerin zorlu süreçlerini anlatmıştır. Özellikle cariyeler ve efendileri arasındaki ilişkilerde açıkça cariyenin yanında olduğunu belirten ve evin efendilerine öfkelenen bir yazar olarak okurun karşısına çıkmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat*'taki hikâyelerinde de kölelik temasına yer verilmiştir. Yazar, kimi zaman bir eve birlikte giren ve birbirine âşık olan kölelerin hikâyesini vermiş, kimi zaman okurlarını Çerkezistan'a götürdükten sonra orada hür

olan bir kızın kaçırılarak cariye yapılmasını ve İstanbul'da konaklara satılışını anlatmıştır. Nabizade Nazım kölelik konusuna hiç temas etmemişken Emin Nihat'ın *Müsameretname*'sinde "Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti" hikâyesi, kölelik temasını olayın başlangıcından, Beycuk'un Çerkezistan'dan kaçırılışından, İstanbul'a yolculukta yaşadıkları yolculuktan da kesitler sunarak oldukça detaylı ve realist bir tablo halinde verilir.

Osmanlı Devleti'nin kozmopolit yapısının bir parçası olan gayrimüslimler ve farklı etnik kökenlere sahip kadınlar, dönemin eserlerinde sıkça yer almıştır. Batılı kadın imajının yer yer olumsuz bir tutumla verildiği görülmüştür. Batılı kadınlar daha çok Beyoğlu'ndaki tiyatrolarda, cafelerde, kirahanelerde olumsuz imgelerle anlatılırken, aynı zamanda medeniyet timsali Avrupa'nın ideal kadın tiplerine de yer verilerek Tanzimat düşünün örnek modeli oluşturulmuştur. Çerkezistan topraklarına uzanan Ahmet Mithat, Çerkez kadınlarının dünyasını, bağlı oldukları âdetleri beğenerek anlatmıştır. Çerkez kızlarının ahlaklı ve zeki olduklarını gösteren hikâyeler kaleme almıştır. Nabizade Nazım da yabancı kadınlara hikâyelerinde yer vermiş, *Karabibik*'te Eftalya ile son derece canlı bir karakter yaratmıştır.

Hikâyelerdeki kadınla ilgili en yoğun işlenen temalardan biri de cinsellik ve namustur. Tanzimat döneminin gelenekselcilerinin oldukça hassas olduğu, ahlaki çözülmeye sebep olacak korkusuyla açmak istemedikleri kadının cinselliği ve namusunu, yenilikçi yazarlar çok değişik yönleriyle işlemişlerdir. Kadının namusu için toplumun canını ortaya koyduğu bir ortamda, hikâyelerde kadınların yaşadığı sözlü ve fiziksel tacizler, kadınların bundan duyduğu rahatsızlıklar anlatılmış, namus meselesinde kadına ve erkeğe aynı muamelenin yapılmaması yer yer eleştirilmiş, kadının cinselliğine saldırı olarak verilen sapkınca karar ("Bir Gerçek Hikâye"de) yazar tarafından eleştirilmiş ve kararı veren hâkim cezalandırılmıştır.

İffetine sahip çıkan 'ideal' kadınlar okurlara bir örnek olması açısından idealize edilerek verilmiştir. Namusu için yataklara düşüp ölümü göze alan kadınlar, yazarların ideal tipleridir. İffetini evin efendilerine karşı gelemelikleri için koruyamayan cariyeler de hikâyelerde iffet meselesinde sıkça gündeme gelmişlerdir. Öte yandan hata yapan düşmüş kadınlar ve onların pişmanlıkları, yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Ataerkil

yapılanma içerisinde namus, erkin koruduğu bir tabu olmuştur. Hikâyelerde hem Osmanlı toplumunda hem Batı'da namus meselesi sebebiyle ölen ve öldüren karakterler vardır. Severe evlenmenin ve mektuplaşmanın namussuzluk sayıldığı Tanzimat döneminde, evindeki yaşı geçkin Arap kalfanın bile namusunu düşünen, korumak isteyen efendisinin hikâyesi verilmiştir.

Hikâyelerde çoğu zaman üstü kapalı geçilen cinselliği, bazı Tanzimat yazarları yazmaktan çekinmemiş, eserlerine yer yer erotizmin yüksek olduğu pasajlar eklemişlerdir. Kadının o güne dek adının dahi kamusal alana zar zor çıktığı toplumda, cesurca cinsel tasvirler yapan yazarların başında Emin Nihat, Recaizade Mahmut Ekrem, Nabizade Nazım ve Ahmet Rasim gelir. “Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti”nde yazar, misyoner kızın Rifat Bey'i yatağa yönlendirdiği sahneleri yazarken; Recaizade Mahmut Ekrem, “Saime”de lezbiyen bir ilişkiye yer verdiği için sansüre maruz kalmıştır. Buna karşılık Ahmet Rasim ise *Ülfet*'te lezbiyenliğin yanı sıra pedofili içeren kurgusuna rağmen herhangi bir ikaz almamıştır. Nabizade Nazım, *Karabibik*'te cinsellik sahnesini karakterin psikolojisi üzerinden göstererek farklı bir anlatım sunmuştur. Cinsel sahne anlatımının verildiği mekânlardan en öne çıkan, dönemin Osmanlı kadınlarının sık sık gittiği hamamlardır. Kadınlar arası yapılan hamam sefalarının gizli kapılar ardındaki olayları, dönemin yazarlarının da dikkatini çekmiş, eserlerine bu mekânları dâhil etmişlerdir.

Kadınlarla ilgili yazma kolaylığı sağlayan bir diğer başlık da düşmüş kadınlar olmuş, yazarlar düşmüş kadınların maceralarına, pişmanlıklarına, dramlarına hikâyelerinde sık sık yer vermişlerdir. Yapılan tespitler sonucu ‘düşmek’ kavramının Tanzimat toplumunda ne anlama geldiği, neyin namussuzluk veya iffetsizlik sayıldığı, Batılı dünyanın temsili olan Beyoğlu çevresinin neden sefaletin ve bozuk düzenin merkezi sayıldığı gösterilmiştir. Sanatçılar düşmüş kadının yer yer iç dünyasını da anlatarak toplumda ötekilenen bir grubun sesi olmayı denemişlerdir.

Baskıcı toplumlarda daha sık görülen bir psikolojik rahatsızlık olarak histeri, Tanzimat hikâyelerinde kadınlarda tespit edilmiştir. Yaşadıkları sıkıntı ve baskılara çoğu kez boyun eğmek zorunda kalan, sesini çıkaramayan bu kadınlar, nöbet geçirerek iç dünyalarında yaşadıklarını dışa vurmuşlardır.

Osmanlı toplumunun aydınlarından, sıradan halkına kadar yansımaları veren hikâyelerde, kadına ve kız çocuklarına yönelik algı incelenmiş, eskiyi sembolize eden geleneksel karakterlerin kadınlara karşı olumsuz düşüncelerinin yazarlar tarafından eleştirildiği gözlemlenmiştir. Batılı düşünce sistemini benimsemiş yazarlar, gazete ve edebiyat yoluyla eğitmek istedikleri okurların algısında medeniyete yönelim yaratmak, bir değişim başlatmak istemişlerdir. Toplumun kadına yönelik algısı, bu değişimin ana alterini oluşturmuş, özellikle bu alandan başlayan çalışmalar yapılmıştır. Hikâyelerde kadın olmanın ne kadar zor olduğunu ifade eden cümleler, olaylar verilmiş, karakterlerin kurgu içinde birbirine bu olguyu anlattığı ve ders çıkardığı içerikler seçilmiştir. Ahmet Mithat gibi çok yönlü yazarlar, durumun Avrupa toplumunda da benzer olduğunu göstermiş, bu algıyı düzeltmek için araya girerek uyarılarda bulunmuş, bazen de karakterleri âdeta cezalandırmıştır. Kadının sadece bir doğum makinesi ve dış görünüşten ibaret değil, iç dünyasının zenginliğiyle bir dost, sırdaş ve medenî nesilleri yetiştirecek bir nevi ilk öğretmen olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

Toplumun kız çocuklarına yönelik algısı kadın algısıyla paralel ilerlemiş, daha küçüklükten itibaren belirli kodlarla büyüyen kız çocukları; otoriteyi, babayı kabullenmiştir. Bir miktar dinî eğitim ve ev işleri dışında bir eğitim alamayan çocuklar, erken yaşta evlendirilerek çocuk gelin olmanın dramını yaşamışlardır. Dönemin aydınları, bu mağduriyeti fark ederek hem Ekrem'in yaptığı gibi bakıma ve yardıma muhtaç bu çocukları evlerine almış hem de hikâyelerde kız çocuklarının yaşadıkları mağduriyetlere yer vererek okurlarında bir algı yaratmaya çalışmışlardır.

Bir araştırmacı dikkatiyle çalışan yazarların gözünden kaçmayan bir gerçeklik de kadınların kendilerine çevrelerindeki kadınlara karşı geliştirmiş oldukları kadın algısıdır. Toplumun baskıları, öğretileri sonucu oldukça sert ve eleştirel bir tutumla kendine yaklaşan kadın, kendini ezik, çoğunlukla akılsız, erkeğin gerisinde görmekte, her hareketi sorgulandığından genellikle hata yaptığını, atacağı her adımda iffetsizlikle suçlanacağını düşünen bir ürkeklikle kendini hayattan geri çekmektedir. Toplumun alışkın olduğu mahalle baskısı ve dedikodu zincirinde, öteki kadını yaftalamaktan, aşağı çekmeye çalışmaktan kurtulamamış, bu nedenle de uzun zaman -feminizmin de bir öğretisi olan- kız kardeşlik gücünün farkına varamamışlardır.

Eserlerde tespit edilen unsurlardan biri de erkek egemen toplumun diline yansımış olan erilliktir. Atasözlerinden, günlük dilin kullanımındaki kelimelere ve küfürlere kadar eril dilin içine hapsolmuş kadınlar dile düşmüşlerdir. Bu nedenle de sessizliğin ve mahremiyetin kapalı kapıları ardına itilmişlerdir. Kadının erkeği kötücül olana sevk ettiği ve erkeğin özünde iyi olduğu düşüncesi, ‘karı şerri’ gibi kullanımları ortaya çıkarmış, erkeğin eylemleri üzerindeki sorumluluğunu omuzlarından atarak kadına yüklemesine sebep olmuştur.

Tanzimat aydınları için, medenileşmenin anahtarı kadınlardadır. Kadının evde ve kamusal alandaki konumunun iyileştirilmesi ve eğitilmesi, eğitilmiş yeni nesillerin yetişmesini sağlayacak, böylece toplum kalkınacaktır. Bu görüşle hemen her eserde eğitim meselesi ele alınmış, eleştirilmiş ve iyileştirmeye yönelik örnekler verilmiştir. Çeşitli gazete ve dergilerde dönemin aydınları yazılar yayımlamış, halka ulaşmaya çalışmışlardır. Kadının eğitimi için devlet eliyle açılan okullar sayesinde ilk kadın öğretmenler ve diğer meslek kollarındaki kadınlar göreve başlamış, medeniyetin yükselmesi için çalışmışlardır. Bu dönemde Ahmet Mithat başta olmak üzere çeşitli devlet adamları ve aydınlar, kendi kızlarına ve manevi kızlarına eğitim aldırarak sadece bu kızların gelişmesini ve eğitimleri sayesinde önemli tarihî şahsiyetler olmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda topluma bu davranışlarıyla örnek teşkil etmişlerdir. Dönemin hikâyelerinde yazarlar, kız çocuklarının eğitim alanlarının hayatlarında yaptıkları tercihleri hikâyeleştirip doğru yolda ilerleyişlerini göstererek okurlara ilham vermesini amaçlamışlardır. Yazarlar eserlerinde eşiyle aynı eğitimi almış kadınlara da yer vermişlerdir. Kadın bir yazar olarak Makbule Leman hikâyelerinde daha çok kız çocuklarının eğitimi üzerinde durmuş, eğitim alan kadınla almayanın farklarını göstermiştir. Birçok hikâyede okumuş ve okumamış kadının hayatındaki ve eylemlerindeki farklılığa dikkat çekilmiş, okumuş kadınların toplum tarafından zaman zaman maruz kaldıkları yaftalar saptanmıştır. Ayrıca okuyan kadınların ellerinde belli başlı romanların birçok hikâyede olduğu ve tüm Tanzimat edebiyatında bir leit-motif olarak tekrar ettiği, bu romanların etkilenen kadını, dolayısıyla hikâyeyi hangi yola sürüklediği gözlemlenmiştir.

Feminist akımın Osmanlı topraklarına giriş macerası verilerek hikâyelere sirayet edilmiş yolculuğunun anlatıldığı “Feminizm” bölümünde, Osmanlı’nın ilk feminist kadınlarının hangi motivasyonlarla aktive olduğu, toplumu harekete geçirmek üzere basın hayatına giriş süreçlerini ortaya koymaya çalıştık. Cumbada ve kafesin ardında yaşayan ve dış dünyaya meraklı gözlerle bakan kadının psikolojisi, hayatı deneyimleyememekten kaynaklı hataları değerlendirilerek dönemin panoraması çizilmeye çalışılmıştır. Dönemin yazarları cumbada kalanlar kadar cumbadan çıkmaya cesaret eden kadınları da anlatmış, okurlarını onların maceralarına tanıklık ettirmişlerdir. Biraz olsun eğitim alabilen ve baba, otorite baskısı genele nazaran az olan kız çocuklarının büyüdülerinde dönüştükleri güçlü kadın kimlikleri verilmiştir.

Sonuç olarak, bir yıkım dönemi yaşayan ve tüm kurumları eskimiş bir düzene bağlı olan devletin içerisinde Batı’dan özellikle Fransız İhtilali’nden gelen ruh sayesinde bir canlılık başlamış, devletten topluma her alana yayılan hak, eşitlik kavramları yeni bir oluşum doğurmuştur. Bireyin önem kazanmasıyla Osmanlı toplumunda ilk kez kadının bir birey olarak var olduğu fikri benimsenerek, kadının layık olduğu konuma erişebilmesi için ilk adımlar atılmıştır. Toplamların atardamarı olan sanat alanında da hızla kadın meselesi en ön sıraya alınmış, yüzyıllardır sanatta muhayyel bir varlık olarak yaşayan kadın somut bir biçimde hayata karışmaya başlamıştır. Dönemin hikâyelerinde kadının toplumdaki yeri üzerine sayısız tablo çizilerek gerçeklerin toplum tarafından görülmesi ve değiştirilmesi hedeflenmiştir. Gazete ve dergiler bu gerçekliğin aktarımı için en önemli araçlar olmuş, kadınların sesini ilk kez kamusal alanda duyurmalarını sağlamıştır. Atılan tüm bu ilk adımlar, İstibdat dönemi ile kesintiye uğrasa da, II. Meşrutiyet itibarıyla hız kesmeden ilerlemiş, Cumhuriyet döneminde tam anlamıyla feminist bir ruha hizmet ederek günümüzdeki kadın çalışmalarına dek uzanmıştır.

Tanzimat hikâyelerinde ele alınan başlıklar çerçevesinde incelenen eserlerin toplu listesi aşağıda verilmiştir.

Tablo 1: Tanzimat Dönemi Türk Hikâyesinde Kadın Başlığında İncelenen Eserler

Yazar	Eser
Ahmet Rasim	İlk Sevgi
Ahmet Rasim	Mehâlik-i Hayat
Ahmet Rasim	Tecârib-i Hayat

Ahmet Rasim	Afife
Ahmet Rasim	Tecrübesiz Aşk
Ahmet Rasim	Sevda-yı Sermedî
Ahmet Rasim	Ülfet
Ahmet Rasim	Cinayet-i Beytiyye
Ahmet Rasim	Nigah-ı Vapesin
Ahmet Rasim	Tövbekâr
Ahmet Mithat Efendi	Nadim Şah ile Mazlume Sultan
Ahmet Mithat Efendi	Suizan
Ahmet Mithat Efendi	Esaret
Ahmet Mithat Efendi	Gençlik
Ahmet Mithat Efendi	Teehhül
Ahmet Mithat Efendi	Felsefe-i Zenan
Ahmet Mithat Efendi	Gönül
Ahmet Mithat Efendi	Mihnetkeşan
Ahmet Mithat Efendi	Firkat
Ahmet Mithat Efendi	Ölüm Allah'ın Emri
Ahmet Mithat Efendi	Bir Gerçek Hikâye
Ahmet Mithat Efendi	Bir Fitnekâr
Ahmet Mithat Efendi	Nasip
Ahmet Mithat Efendi	Bekârlık Sultanlık mı Dedin?
Ahmet Mithat Efendi	Obur
Ahmet Mithat Efendi	Bir Tövbekâr
Ahmet Mithat Efendi	Çifte İntikam
Ahmet Mithat Efendi	Para
Ahmet Mithat Efendi	Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar
Ahmet Mithat Efendi	Dolaptan Temaşa
Ahmet Mithat Efendi	İki Hud'akâr
Ahmet Mithat Efendi	Emanetçi Sıtkı
Ahmet Mithat Efendi	Cankurtaranlar
Ahmet Mithat Efendi	Ana-Kız
Emin Nihat	Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti
Emin Nihat	Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım'ın Sergüzeşti
Emin Nihat	Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti
Emin Nihat	Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti
Emin Nihat	Faik Bey ile Nuridil Hanım'ın Sergüzeşti
Emin Nihat	İhsan Hanım yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti
Halit Ziya Uşaklıgil	Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası
Halit Ziya Uşaklıgil	Bu muydu?
Halit Ziya Uşaklıgil	Heyhat
Makbule Leman	Nedem

	Makbule Leman	Tashih
	Mehmet Celal	Vicdan Azapları Yahut Bilinmeyen Kıymet
	Mehmet Celal	Hala Seviyor Yahut Bir İftirak
	Mehmet Celal	Oyun
	Mehmet Celal	Mev'id-i Mülakat
	Mehmet Celal	Ak Saçlar
	Mehmet Celal	Olga
	Nabizade Nazım	Bir İftirak
	Nabizade Nazım	Yadigârlarım
	Nabizade Nazım	Bir Hatıra
	Nabizade Nazım	Zavallı Kız
	Nabizade Nazım	Sevda
	Nabizade Nazım	Hâlâ Güzel
	Nabizade Nazım	Karabibik
	Nabizade Nazım	Haspa
	Recaizade Mahmut	Saime
Ekrem	Recaizade Mahmut	Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin bir Neticesi
Ekrem	Recaizade Mahmut	Şemsa
Ekrem	Recaizade Mahmut	
	Samipaşazade Sezai	Kediler
	Samipaşazade Sezai	Düğün
	Samipaşazade Sezai	Bir Kitabe-i Seng-i Mezar
	Samipaşazade Sezai	Arlezyalı
	Samipaşazade Sezai	Pandomima
	Samipaşazade Sezai	Bedia Hanım
	Samipaşazade Sezai	Anneciğim
	Samipaşazade Sezai	Mihriban

KAYNAKÇA

Ahmed Râsim. (2019a1). *İlk Sevgi*. Ahmed Râsim Hikâye ve Romanları. Haz. Özgür İldeş. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

———. (2019a2). *Mehâlik-i Hayât*. Ahmed Râsim Hikâye ve Romanları. Haz. Özgür İldeş. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

———. (2019b1). *Tecârib-i Hayât*. Ahmed Râsim Hikâye ve Romanları. Haz. Özgür İldeş. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

———. (2019b2). *Afife*. Ahmed Râsim Hikâye ve Romanları. Haz. Özgür İldeş. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

———. (2019b3). *Tecrübesiz Aşk*. Ahmed Râsim Hikâye ve Romanları. Haz. Özgür İldeş. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

———. (2019c1). *Sevdâ-yı Sermedî*. Ahmed Râsim Hikâye ve Romanları. Haz. Özgür İldeş. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

———. (2019c2). *Ülfet*. Ahmed Râsim Hikâye ve Romanları. Haz. Özgür İldeş. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Ahmet Mithat Efendi. (1290). “Hikâye Tasvir ve Tahriri”. *Kırk Anbar*. Cüz 4: 107-112.

———. (2013a). *Kıssadan Hisse*. Haz. Sabahattin Çağın. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2013b). *Ana Babanın Evlat Üzerindeki Hukuk ve Vezaifi*. Haz. Gizem Akyol, İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____. (2014). *Hikmet-i Peder*. Haz. Gizem Akyol. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____. (2017a). “Suizan”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017b). “Esaret”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017c). “Gençlik”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017d). “Teethül”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017e). *Felsefe-i Zenan*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017f). “Gönül”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017g). “Mihnetkeşan”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017h). *Firkat*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2017ı). *Ölüm Allah'ın Emri*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017i). “Bir Gerçek Hikâye”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017j). “Bir Fitnekâr”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017k). “Nasip”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017l). “Bekarlık Sultanlık mı Dedin?”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017m). *Obur*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017n). *Bir Tövbekâr*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017o). *Çifte İntikam*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017p). *Para*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017r). *Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

—————. (2017s). *Dolaptan Temaşa*. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

———. (2017t). *İki Hud'akâr*. Letaif-i Rivayat. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

———. (2017u). *Emanetçi Sıtkı*. Letaif-i Rivayat. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

———. (2017v). *Cankurtaranlar*. Letaif-i Rivayat. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

———. (2017y). *Ana-Kız*. Letaif-i Rivayat. Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları.

Ahmet Rasim. (1307). “Cinayet-i Beytiyye”. *Servet-i Fünun*. 2(34): 86-89.

———. (1307). “Nigah-ı Vapesin”. *Servet-i Fünun*. 2(46): 231-233.

———. (1307). “Tövbekâr”. *Servet-i Fünun*. 1(13): 149-150.

Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 30(1): 53-72.

Akyüz, K. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Altındal, M. (1994). *Osmanlıda Kadın*. İstanbul: Altın Kitaplar.

Alver, A. (2013). Karabibik Romanında Gayri [müslim] Karakterler Bağlamında Aile ve Cinsellik Olgusu. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. (28): 195-206.

And, M. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Avcı, Y. (2007). Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde “Otoriter Modernleşme” ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. 21(1): 1-18.

Aydın, H. (2008). *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bakırcıoğlu, N. Z. (1983). *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Berkes, N. (1975). *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Berktaş, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çağın, S. (2013). Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kafkasyalı Köleler. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*. 8: 117-124.

———. (2017). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2019). Halit Ziya'nın İzmir Dönemi Uzun Hikâyeleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 21(3): 1011-1019.

Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çeçen, H., Güngör, R. Ş. (2017). Geleneksel Hikâye İle Postmodern Hikâye Bağlamında Seyfölmülük ile Akif Hasan Kaya'nın Bir Hikâyesinin Karşılaştırılması. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*. (6): 172- 185.

Çetişli, İ. (2013). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Daşçioğlu, Y., Koç, O. (2009). Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar. *Turkish Studies*. 4(1): 799-900.

Demir, A. (2006). Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 4(7): 99-128.

Demircan, A. (2003). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydınlık Bir Yüz: Abdülhak Hâmit Tarhan*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Denizli, S. (2004). *Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Kadın Eğitimi Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Dino, G. (1954). Nabizade Nazım'ın (1865-1893) “Karabibik” İsimli Hikâyesi Üzerine Bir Deneme. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 12(1-2): 153-158.

———. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Diyanet İşleri Başkanlığı. (t.y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Nisa*, 92/25. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nis%C3%A2-suresi/518/25-ayet-tefsiri> (14.05.2020).

———. (t.y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Nisa*, 92/92. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nis%C3%A2-suresi/585/92-ayet-tefsiri> (14.05.2020).

—————. (t.y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Nûr*, 102/32,33.

<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2823/32-ayet-tefsiri>,

<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2824/33-ayet-tefsiri> (14.05.2020).

—————. (2020). *Riyâzü's-Sâlihîn Metin ve Çeviri II*. Çev. M. Emin Özafşar-Bünyamin Erul. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Doğan, İ. (1991). *Tanzimatın İki Ucu: Münif Paşa ve Ali Suavi*. İstanbul: İz Yayıncılık.

—————. (1999). Tanzimat Sonrası Osmanlı Aydınlarında Çağdaşlaşma Sorunu ve Arayışlar, *Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Uluslar Arası Kongresi Kitabı* (ss. 477-484), Düzenleyen Selçuk Üniversitesi Konya. 7-9 Nisan 1999.

Doğramacı, E. (1989). *Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Durakbaşı, A. (2000). *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Duymaz, R. (1999). *Muhayyelat Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Arma Yayınları.

Emin Nihat. (2003a). “Müsameretname [Binbaşı Rifat Beyin Sergüzeşti]”. *Müsameretname*. Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları.

—————. (2003b). “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım'ın Sergüzeşti”. *Müsameretname*. Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları.

———. (2003c). “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti”. *Müsameretname*. Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları.

———. (2003d). “Vasfı Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti”. *Müsameretname*. Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları.

———. (2003e). “Faik Bey ile Nuridil Hanım’ın Sergüzeşti”. *Müsameretname*. Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları.

———. (2003f). “İhsan Hanım yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti”. *Müsameretname*. Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları.

Enginün, İ. (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ergin, O. N. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Eser Neşriyat.

Erkins, Z. (1950). Osmanlı Haremi Ne Zaman Kuruldu?. *Tarih Dünyası*. (8-9): 362-365.

Esen, N. (1991). *Türk Romanında Aile Kurumu*. Ankara: TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Evin, A. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.

Finn, R. P. (2003). *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Gökalp, G. G. (1999). *Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gökçek, F. (2000). Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi ile İlgili Bazı Tespitler. *Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı*. 20(153-154): 126-132.

———. (2017). *Küllerinden Doğan Anka*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2019a). *Kediler. Kedi Edebiyatı: Türk Edebiyatının Kedileri ve Kedicileri*. Haz. Şerife Çağın. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2019b). *Osmanlı Kapısında Büyümek*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Göle, N. (2019). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.

Günaydın, A. U. (2018). *Kadınlık Daima Bir Muamma*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürkan, S. (2016). Osmanlı İmparatorluğunda Kadının Eğitimi. *Geçmişten Günümüze Şehir ve Kadın*. Ed. Osman Köse. Samsun: Canik Belediyesi Kültür Yayınları.

Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 3: 858-864.

Has-Er, M. (2000). *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Huyugüzel, Ö. F. (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İrzık, S., Parla, J. (Ed.). (2017). *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İleri, S. (1975). Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri. *Türk Dili*. 32(286): 2-29.

İlkkaracan, P. (2004). *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İslam, A. (1998). Başlangıcından Günümüze Modern Türk Hikâyesi. *Türk Yurdu Dergisi*, 18(134): 133-144.

Kaçar, E. (2019). Öznenin Trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek. *Dört Öge*. (15):75-84.

Kahraman, A. (1998). Hikâye. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 17: 493-501.

Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kaplan, M. (2012). *Şiir Tahlilleri 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karabulut, M. (2013). Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine Tematik Bir İnceleme. *Erdem Dergisi*. (64): 49-69.

Karaburgu, O. (2010). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerine Bir Araştırma ve İnceleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karaca, Ş. (2010). Şemsettin Sami ve Kadınlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3(13): 136-146.

———. (2016). Osmanlı Kadın Hareketinde İki Kız Kardeş: Fatma Aliye ve Emine Semiye. *İTÜ Bilim, Mühendislik ve Teknolojide Kadın Araştırmaları ve Uygulama Merkezi Mimoza Dergisi*. (5): 10-13.

Kavruk, H. (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*. İstanbul: MEB Yayınları.

Kavruk, H., Pala, İ. (1998). Hikâye. *TDVİA* (C. 17, ss. 491-493). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Kerman, Z. (1986). *Sami Paşazade Sezai*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

———. (2006). Sami Paşa-zade Sezaî. *Tanzimat Edebiyatı* (ss.557-584). Ankara: Akçağ Yayınları.

———. (2009). Samipaşazade Sezai. *TDVİA* (C. 36, ss.77-78). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Korkmaz, R. (2004). *Yeni Türk Edebiyatı, 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kudret, C. (1971). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Kurnaz, Ş. (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Kütükçü, T. (2004). Fatma Aliye'nin "Udi"sinde Kadın ve Müziğin Modernizasyonu. *Varlık*. (1165): 36-42.

Makbule Leman. (2019). "Nedem". *Makbule Leman Ma'kes-i Hayal ve Diğer Yazıları*. Haz. Sema Uğurcan. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____. (2019). "Tashih". *Makbule Leman Ma'kes-i Hayal ve Diğer Yazıları*. Haz. Sema Uğurcan. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mehmed Celâl. (2014). *Vicdan Azapları Yahûd Bilinmeyen Kıymet, Mehmed Celal'in Hikâye ve Romanları*. Haz. Nurcan Şen. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Mehmet Celal. (1308). *Hala Seviyor yahut Bir İftirak*. İstanbul: Kasbar Matbaası.

_____. (1309). *Oyun*. İstanbul: Kasbar Matbaası.

_____. (1310). *Mev'id-i Mülakat*. İstanbul: Âlem Matbaası.

_____. (1311). "Ak Saçlar". *Hazine-i Fünun*. nr. 24-26. 23 Teşrin-i Sani 1311-7 Kanun-ı Evvel 1311. 190-191; 203-204; 210-212 (3 tefrika).

_____. (1312). *Olga*. İstanbul: Kasbar Matbaası.

Memiş-Baytimur, N. (2008). *Ara Nesilde Hikâye*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mernissi, F. (1987). *Beyond the Veil*. Bloomington: Indiana University Press.

Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

———. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mutluay, R. (1988). *100 Soruda Tanzimat ve Servetifünun Edebiyatı (XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı)*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Nabizade Nazım. (2016). *Mini Mini Mektepli – Hanım Kızlara*. Haz. BAHANUR GARAN GÖKŞEN- EROL GÖKŞEN. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017a). “Bir İftirak”. *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. SABAHATTİN ÇAĞIN-NEDRET KURTDERE. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017b). *Yadigârlarım*. *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. SABAHATTİN ÇAĞIN-NEDRET KURTDERE. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017c). *Bir Hatıra*. *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. SABAHATTİN ÇAĞIN-NEDRET KURTDERE. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017d). *Zavallı Kız*. *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. SABAHATTİN ÇAĞIN-NEDRET KURTDERE. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017e). *Sevda*. *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. SABAHATTİN ÇAĞIN-NEDRET KURTDERE. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017f). *Hâlâ Güzel*. *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. SABAHATTİN ÇAĞIN-NEDRET KURTDERE. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017g). *Karabibik. Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. Sabahattin Çağın-Nedret Kurtdere. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2017h). *Haspa. Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. Haz. Sabahattin Çağın-Nedret Kurtdere. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Namık Kemal. (1289). “Maarif”. *Hadika*. Nr.2. 11 Teşrin-i sani 1289. ss.1-3.

———. (1872). “Aile”. *İbret*. Nr.56. 18 Ramazan 1289/ 7 Teşrin-i sani 1288/19 Kasım 1872. ss. 1-2.

Nemutlu, Ö. (2018). *Ahmet Mithat Efendi’nin Kütüphanesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Nişanyan, S. (2009). *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. İstanbul: Liber Plus Yayınları.

Okay, M. O. (2017). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2018). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ortaylı, İ. (1987). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayınları.

———. (1992). Osmanlı Aile Hukukunda Gelenek, Şeriat ve Örf, *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi-2* (ss. 456-467). Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını.

———. (2019). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Kronik Kitap.

Özarkıça, B., Kavukçuoğlu, D., vd. (2007). Edebiyatımızda Irkçılık. *Varlık*. (1194): 49-55.

Özgül, M. K. (2000). Hikayenin Romanı. *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. (46/47): 33.

Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*. Haz. Alpay Kabacalı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parlatır, İ. (2012). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Yargı Yayınevi.

Peirce, L. P. (2000). Ekberiyet, Cinsellik ve Toplum Düzeni: Toplumsal Cinsiyetle İlgili Osmanlı Söz Dağarcığı. *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları* (ss. 161-187). Ed. Madeline C. Zılfi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Recaizade Mahmut Ekrem. (1997a). “Saime”. *Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri III*. Haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin-Hakan Sazyek. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

———. (1997b). *Muhsin Bey yahut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi*. Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri III. Haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin-Hakan Sazyek. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

———. (1997c). *Şemsa*. Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri III. Haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin-Hakan Sazyek. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Reik, T. (2009). *Aşk ve Şehvet Üzerine*. İstanbul: Say Yayıncılık.

Samipaşazade Sezai. (2017). *Samipaşazade Sezai Bütün Eserleri I.* Haz. Zeynep Kerman. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*. Çev. Sevim Aktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sontag, S. (2005). *Metafor Olarak Hastalık*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sümer, N. (2017). Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 10(52): 1367-1375.

Şemsettin Sami. (1879). *Kadınlar*. İstanbul: Mihran Matbaası.

Şinasi. (1860). “Mukaddime”. *Tercüman-ı Ahvâl*. nr. 1. 9 Teşrîn-i Evvel 1277/21 Ekim 1860. s.1

Tanpınar, A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2020). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Taşkıran, T. (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları.

Timur, T. (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Tuncer, H. (2001). *Tanzimat Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Ders Kitapları Anonim Şirketi.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Türkmen, F. (1998). Hikâye. *TDVİA*. (C.17, ss.488-491). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Uğurcan, S. (2012). *Edebiyatımız II - Yazarlar Meseleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

———. (2019). *Makbule Leman Ma'kes-i Hayal ve Diğer Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (1887). “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası”. *Hizmet*. nr. 85-95. 14 Eylül 1887/7 Ekim 1887.

———. (1891). “Bu muydu?”. *Hizmet*. nr. 478-479. 26 Ağustos 1891-29 Ağustos 1891. 3; 3 (2 Tefrika).

———. (1314/1896). *Bu muydu?*. İstanbul: Bâb-ı Âli Caddesi 38 Numaralı Matbaa.

———. (1900). *Heyhat*. İstanbul: Âlem Matbaası.

———. (2012). *Hikâye*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları.

Ülken, H. Z. (1979). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları.

Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar ki*. Haz. Şemsettin Kutlu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Van Os, N. (2001). Osmanlı Müslümanlarında Feminizm. *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi 1* (ss. 335-347). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalçın-Çelik, S. D. (2002) Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar. *Türkbilig*. (3): 106-129.

Yazıcı, H. (1998). Hikâye. *TDVİA* (C.17, ss.479-485). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Yetkin, S. K. (1972). Niçin Roman Değil de Hikâye?. *Denemeler* (ss. 110-111). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.