

EMİLE ZOLA'NIN NANA ESERİ İLE HÜSEYİN RAHMI GÜRPINAR'IN MÜREBBİYE ESERLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

A COMPARATIVE STUDY ON EMİLE ZOLA'S NANA AND HÜSEYİN RAHMI GÜRPINAR'S MÜREBBİYE

Yazar/Author

Zeynep
KÖSTELOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir
Osmangazi Üniversitesi,
Karşılaştırmalı Edebiyat
Bölümü,
zeynepkosteloglul@hotmail.c
om, ORCID: 0000-0002-
0753-1811

Özet: Toplumlarda cinsiyet rollerinin dağılımı geçmişten bugüne geleneksel yapısını korumaktadır. Bireyler tarafından cinsiyet rollerinin algılanışı sosyolojik yapının getirdiği gibi, özümlenen bu roller bireylerin psikolojik yapılarını da ilgilendirmektedir. Bu çalışmada Émile Zola'nın *Nana* eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* eseri mercek altına alınacaktır. Metinlerdeki bilinen toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkan karakterlerin, sosyolojik yapının etkisi altında kalan ruh halleri irdelenecektir. Toplumsal cinsiyet faktörünün tersine karakterlerin olaylar karşısındaki tutumları erkekleri ötekileştiren bir yaklaşımla okuyucuya aktarılır. Bu açıdan bakıldığında eserlerde kadın olan ana karakterlerin aynı mekânda bulunduğu erkeklere karşı olan yaklaşımı bilinenin aksine bir durumu gözler önüne sermektedir. Bu nedenle çalışmada eserlere, daha çok sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılarak yaklaşılabilecektir.

Çalışmanın sınırlılığını, *Nana* ile *Mürebbiye* oluşturmaktadır. İki eser de birbirine yakın dönemde yaşamış ve natüralist olan yazarlar tarafından kaleme alınmış olmakla beraber, bilindik toplumsal cinsiyet rollerine uymayan karakterlerin arasındaki ilişkileri ve gücün el değiştirmesi fikrini içermektedir. Zola, Fransız toplumunun modernleşme sürecindeki buhranını *Nana*'da, toplumsal cinsiyet rollerinin, bireyselliğin de ön plana çıkmasıyla kökten değişimi üzerinden aktarırken, Gürpınar, *Mürebbiye*'de yine benzer şekilde Türk toplumunun modernleşmeyi batılılaşmak olarak ele almasını ve bu durumun yarattığı mevcut toplumsal değerlere yönelik bir yabancılaşma halini ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından değişimini göstermektedir. Çalışmada, eserlerin geçtiği dönemlerde, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine bir başkaldırısının söz konusu olduğu ve bunun yalnızca kadının değişimi değil, erkeğin de değişimini içermekte olduğu sonucuna ulaşılabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, *Mürebbiye*, *Nana*, Karşılaştırmalı Yöntem, Sosyolojik Eleştiri Yöntemi, Kadın.

Abstract: The division of gender roles in societies has preserved its traditional structure from past to present. As the perception of gender roles by individuals is the outcome of the social structure, these internalized roles also concern the psychological conditions of individuals. In this study, Émile Zola's *Nana* and Hüseyin Rahmi Gürpınar's *Mürebbiye* will be analyzed. The moods of the characters who go beyond the known gender roles in the texts, which are under the influence of the social structure, will be examined. In this study, the works will be approached with an eclectic analysis method, using sociological criticism and psychoanalytic criticism methods, as the psychological state of the characters in the face of events will be expressed and the gender factor.

The limitation of the study is *Nana* and *Mürebbiye*. Although both works were written by naturalist writers of the same age, they include the relations between characters who do not conform to the usual gender roles and the exchange of power. In *Nana*, Zola conveys the crisis of the French society in the modernization process through the radical change of gender roles with individualism coming to the fore while Gürpınar, in *Mürebbiye*, similarly describes the Turkish society's approach of modernization as pure westernization and alienation towards the existing social values. The study will conclude that there was a revolt of individuals against gender roles during the periods in which the works were set, and this situation includes the change of not only women and but also men.

Keywords: Gender, *Mürebbiye*, *Nana*, Comparative Method, Sociological Criticism Method, Psychoanalytic Criticism Method

TOPLUMSAL CİNSİYET

Türkçede cinsiyet kelimesi iki farklı kavramın tanımı için kullanılmaktadır. Bu durum yer yer karışıklıklara sebebiyet vermektedir. Bu nedenle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının farklı olduğu önceden açıklanmalıdır. Biyolojik anlamda, iki cinsiyet vardır: kadın ve erkek. Üreme sistemleri, bu cinsiyetleri ayıran özelliktir. Biyolojik ve fizyolojik

Geliş Tarihi/Received:
07.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:
06.09.2022

Yayın Tarihi/Published:
15.12.2022

cinsiyetten (sex) farklı olarak toplumsal cinsiyet (gender), kimi feminist kuramcılara göre toplumun ve kültürün yarattığı bir olgu iken, kimilerince bireyin yaşamında zamanla geliştirdiği bir kimliktir¹. İki düşünce de aynı çatı altında toplandığında toplumsal cinsiyet, bireyin içinde bulunduğu topluluğun dayattığı kuralları içselleştirilmesiyle oluşturduğu kimliğin ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal cinsiyet, ilkel çağlardan bu yana gelen sosyolojik bir kavramdır. Karşılaştırmalı etnografyaya göre cinsiyet, bireylerin cinsel organlarına bağlı değildir. Cinsel organın giyilen kıyafetler altında kalmasıyla gizlendiği ve kromozom yapılarıyla şekillenen hormonların dışarıdan gözle tespit edilemeyeceği gerçeği temeline dayanır. O nedenle cinsiyet, aslında bireyin ortaya koyduğu görsellik ve davranış kalıplarıyla nitelendirdiğimiz toplumsal cinsiyettir². Toplumsal cinsiyet rollerinde bir standart var gibi görünse de bu rollerin dağılımı sonucu oluşan ve “kültürel açıdan yapılandırılan stereotiplerin”³, içinde bulunulan topluma veya zamana göre değişkenlik gösterdiği de görülebilmektedir.

TOPLUMSAL CİNSİYETTE KADININ SOSYOLOJİK KONUMU

Toplumda kadının yerinin kapalı mekân olduğundan daha önce bahsedilmiştir. Toplumu oluşturan esas bireyler erkektir. Bu sebeptendir ki toplumu ilgilendiren mevzularda kadının söz sahibi olması uzunca bir süre gerekli görülmemiştir. Toplumu yöneten ve toplumda yaşayan kesim erkek olduğu için kadını birçok noktadan uzak tutmak olağan bir durumdur. Bu durum kadının uzun bir dönem ona söylendiği şekilde yaşamasına neden olmuştur⁴. Ayrıca günümüzde bulunan kalıplaşmış düşünce ve normlardan sıyrılmak tam da bu sebepten oldukça zorlaşmıştır.

19.yüzyılda kadının toplumda bulunamama durumu yüzünden Simone de Beauvoir⁵ “Kişi kadın doğmaz, kadın olur” derken tamda kadın olmanın, kadının içine giremediği toplumun, bireye yüklediği normlardan bahsetmektedir. Luce Irigaray “Kadının cinsiyeti yoktur”⁶ derken kadın erkek arasındaki farklılığa farklı bir pencereden bakar ve kadının erkeğe göre bir sınıflandırma çabası içinde olmaması gerektiği savını ortaya atar. Julia Kristeva “Doğrusunu söylemek gerekirse, kadınların var olduğu söylenemez”⁷ sözü ve Lacan⁸ “Kadın yoktur” yorumuyla birlikte kadının dildeki yerinden bahsetmişlerdir. Bu düşüncelere göre kadın, dilde görünmez olma durumuyla sıkça yüzleşmektedir. Türkçede cinsiyetler arası ayırım İngilizce, Fransızca, Almanca gibi dillerde olduğu kadar görünmediği için dilin toplumsal cinsiyeti yansıtmaması hali fark edilmez. Çünkü Türkçede kadın ve erkek için cinsiyetsiz zamir kullanılır. Aynı zamanda Almanca ve Fransızca dillerinde cansız varlıkların dahi cinsiyeti varken, Türkçede yoktur. Türkçe cinsiyet tarafsızlığı olan bir dildir.

Kadın edebi eserlerde sembol olarak da kullanılmaya başlamıştır. Kadın, erkeğin arzularının, iç dünyasının somut örneği olarak sembollere dönüşmüş biçimindedir. “Erkek, önünde esas öteki olarak öne sürdüğü ideali dişileştirir, çünkü kadın başkalarının somut figürüdür; bu yüzden dilde ve ikonografide neredeyse tüm alegoriler kadındır.”⁹ Kadınlara şiirlerde ve romantik yazında düzülen methiyelerin de aslında, erkeklerin birbiri arasında açıkça ortaya koyamadığı homososyal ilişki arzularının, şiirsel değiş tokuş nesnesi olarak kadınlar üzerinden yansıtılma biçimi olduğu da savunulabilir¹⁰.

Tarihte dilin kurallarını koyanların da yine erkekler olduğu düşünüldüğünde, dilin hiyerarşik yapısında da erkekliğin temel olması kaçınılmaz bir durum olarak görülebilir. Nitekim Somay’a göre insanlık denilen şey

de erkektir, çünkü insanlık kavramını ilk tanımlayanlar erkeklerdir. Bunun sonucu olarak da insan ve erkek kavramları eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bu açılardan dilin nitelediği her şey “erkekler için ve erkekler tarafından”¹¹ olmuştur. Dilde insanın erkek, kadınınsa bir “öteki”¹² veya “adlandırılmayan- belirlenemeyen”¹³ konumunda olması, kadının varlık olarak da dışlanmasına yol açabilmektedir. “İnsanlık erkektir ve erkek kadını olduğu haliyle değil, erkeğe göre tanımlar; kadın bağımsız bir varlık olarak görülmez.” ve “Erkek Öznedir, o Mutlak olandır, kadın Ötekidir”¹⁴ sözlerinden de anlaşılacağı üzere kadın, erkeğin onunla ilişkilendirdiği ne biçim varsa ona bürünür ancak kendisiyle ilişkilendirilene kabul etse de etmese de öteki konumuna yerleşerek toplum tarafından bir nesne olarak ele alınır. Kadın olmak “bir başka deyişle, hem (heteroseksüelleştirilmiş) eril arzusunun nesnesi, Ötekisi olmaktır, hem de o arzuyu temsil etmek veya yansıtmaktır”¹⁵.

Kadının tarihte fiziksel bir nesne olarak konumlanışına bakılacak olursa bunu en iyi örnekleyecek sosyal kurum evlilik kurumudur. Politik ekonomi çerçevesinde evlilikte kadınlar, bir değiş tokuş nesnesi olarak değerlendirilmiş, bu süreçte yalnızca bir baba soyunun diğer baba soyuna, ilişkileri pekiştirmek amaçlı verilen hediyesi olarak yer almışlardır¹⁶. Bu açıdan bakılınca aslında tarihte evliliğin kadınla erkek arasındaki birlikteliğin pekişmesini sağlayan bir kurum değil, iki grup erkek arasında olan ilişkinin resmileşmesini sağlayan bir yapı olduğu ve kadının bu yapıyı sağlamak amaçlı kullanılan bir araç, bir nesne olduğu görülebilir^{17,18}.

Kadının sosyal konumda aynı zamanda erkeğin onaylanma arzusuna cevap verebilecek bir yargıç haline geldiğini de söylemek mümkündür. Kadın, nesne konumunu içselleştirerek yalnızca o çerçeve içinde değer kazanmaya çalışmaktadır ve bu açıdan erkeklerin kavgalarında değer yargılarının hükmünü belirleyen taraf olarak kazananı da o belirler. Erkeğin nihai hedefi kadının onayına sahip olmak olduğu için kahramanlara, maceracılar, savaşçılara hediye olarak takdim edilenler kadınlardır ve bununla beraber kazandığı “şan ve şöhret kavramları da kadındır”¹⁹. Nitekim bu noktada erkek kadını yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil aynı zamanda bir onay mekanizması olarak kendi yüceliğini gösteren bir nesne olarak da kabul etmektedir. Kadın bir hazine, av, oyun, risk, ilham perisi, rehber, yargıç, ara bulucu, ayna, kısaca ötekidir. Varlığın özgürce kendisi olabilmesi ve aşmasını sağlayan yardımcıdır; bir diğer deyişle birey olmak hariç her şeydir. “Ve bu yüzden kadın, erkeğin hazları ve zaferleri için o kadar gereklidir ki eğer var olmasaydı bile erkeklerin onu icat etmesi gerekecekti”²⁰.

SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ

Edebiyatta sosyolojik eleştiri, toplumun yazarı nasıl şekillendirdiğine değinmektedir. Sosyolojik eleştiride bir eserin neden yazıldığı ve ne sonuçlar doğurduğu toplumsal bazda incelenir. Bu eleştiri yönteminde eser hakkında yapılabilecek iyi-kötü gibi kesin ve öznel yargılar uygun bulunmaz, onun yerine esere durum tespiti ve değerlendirme odaklı yaklaşılr. Sosyolojik eleştiriye göre edebiyat, toplumsal alandaki niteliklerin birleşimi sonucunda şekillenerek ortaya çıkmıştır. Eleştirmenlere göre, sosyolojik eleştirinin başlangıcı Vico'nun *La Scienza Nuova* (1725) adlı eserinde görülür. Daha sonra Madam de Stael, Fransa'da oldukça popüler hale gelecek olan sosyolojik eleştirinin temellerini atmıştır ancak yöntemin tam anlamıyla ilk defa kullanımı *Histoire de la Littérature Anglaise* adlı eseriyle Hippolyte Taine tarafından gerçekleştirilmiştir²¹.

On dokuzuncu yüzyılda bilimin yükselişe geçmesi ve neden-sonuç ilişkisi bazlı methodsal yöntemlerin rağbet görmeye başlaması, sosyolojik eleştirinin de yöntem itibarıyla öznel olandan uzaklaşan kararlı yapıyla

ilgi çekmesine sebep olmuştur. Sosyolojik eleştiride eser, içinden geldiği toplumun iklim, coğrafya, ulusal özellikler, gelenekler ve siyasi yapısıyla bağlantılı bir biçimde açıklanmaya çalışılır. Hippolyte Taine incelenmesi gereken toplumsal sebepleri üç ana başlıkta toplamıştır; ırk, ortam ve dönem. Irk, Taine'ın ortaya koyduğu bağlamda genetiğe bağlı kökenleri değil, ulusların karakteristik yapısını temsil etmektedir. Her toplumun kendisine has bir zihniyeti, duyarlılığı ve dünyaya bakışı bulunmaktadır ve ırk başlığında bunlara yoğunlaşılır. Dönem ise, eserin yer aldığı belli bir dönemi temsil etmektedir. Bu başlıklar arasında en önemli rolü oynayan ise ortamdır. Ortam, iklim, toprak, coğrafi durum ve toplumsal koşulların birleşiminden oluşur. Bahsedilen detaylar insanların yapısına ve karakterine yön vermektedir. Taine'ın bakış açısına göre güneşsiz, yağmurlu kuzey iklimi melankolik bir edebiyata yol açarken, güneşli güney iklimi ise neşeli bir edebiyata yol açmaktadır²².

Günümüzde daha sistematik bir biçimde gerçekleşen sosyolojik eleştiri, büyük çoğunlukla edebiyat eleştirisi yönüne kıyasla tarihsel bilgi edinme amaçlı kullanılmaktadır. Sanatın ve edebiyatın toplumu yansıttığı düşüncesinden hareketle, özellikle de tarihsel açıdan yeterli bilgi bulunmayan dönemlere ait eski eserlere, geçmişteki toplumların yaşayış biçimlerini çözümlemeye yarayan birer kaynak gözüyle de yaklaşılabilmektedir. Sosyolojik eleştiri, toplum bazlı eleştirilere genel bir başlık olmuştur²³.

ESERLERDE KADININ CİNSELLİĞİ

Zola'nın romanında Nana'nın cinselliği kendisini iki farklı boyutta göstermektedir. Biri, saygı görmek isteyen ancak insanların saygısını kazanmak adına hiçbir şey yapmayan, sokakların basit kızıdır; diğeri ise erotik aşk tanrıçasını temsil eden ve aşırı cinsellik kavramını bünyesinde barındıran sembolik Nana'dır. Basit Nana, kötü bir ailede büyümüştür. Babası alkolizmden ve annesi de açlıktan ölmüştür. Paris'in kenar mahallelerinin bir ürünüdür ve çevresi, roman boyunca eylemlerini etkilemektedir. Geldiği ortamdan asla uzun süre uzak kalamadığı görülmektedir. Etrafında ne kadar lüks veya zarafet olursa olsun, sırf can sıkıntısından kurtulmak için düzenli olarak sokaklara rastgele adam toplamak için geri döner. "Ha banker olmuş, ha başkası, ne çıkar bundan?"²⁴ dediğinde erkeklere olan bakış açısı rahatlıkla görülebilmektedir. Bu Nana'nın, dış güzelliği haricinde göze çarpan hiçbir özelliği bulunmamaktadır.

Gürpınar'ın Anjel'inin sahip olduğu insanı çözümleyip idare etme yeteneği veya zekâ Nana'da yoktur. Anjel gibi hedeflerinde kararlılık gösteremez ve anlık isteklerine göre düşüncesizce, kendisini felakete sürükleyecek eylemlerde bulunabilir. Anjel'in planlama ve organizasyon yeteneğinin Nana'da bulunmaması, onun, tamamen anlık heves, ruh hali ve zevklerine göre spontane biçimde hareket etmesinden kaynaklanmaktadır. Bazen, Georges Hugon'a sadık kalmaya çalıştığında olduğu gibi, aşka gerçekten yanıt verebilir veya Fontan'ın acımasızlığına rağmen ona bağlı kaldığında olduğu gibi bir sadakat duygusuna sahip olabilir. Nana biriyle sadece istediği için birlikte olabilmektedir. Onun için uzun vadeli planlarla gelebilecek yüklü miktarlarda para her zaman önemli değildir. Fontan ve Georges Hugon'la olan ilişkisi Nana'nın bu plansız programsız saf yönünü de okuyucuya tanıtmıştır. Nitekim belli zaman sonra hep özünde olduğu düşüncesiz ve umarsız kişiye geri döndüğü görülmektedir. Nana, yalnızca bir tesadüf eseri çağın en muhteşem ve şehvetli vücuduna sahip olmuş olan, Paris'in kötü yüzünü yansıtan basit bir kız olarak nitelendirilebilir. Nana ile aynı hedefleri paylaşmakta olup, ondan çok farklı bir yol izleyen Anjel'in ise isteyerek beraber olduğu tek kişi Sadri iken, eserin sonlarına doğru kısa bir süre Sadri ile beraber olmuşsa da yine sonunda duygularının önüne ideallerini koymuş olduğu görülmektedir. Hedeflerini gerçekleştirebilmek için evin en güçlü ve asıl paraya sahip

olan erkeği Dehri Efendiyi seçmiştir. Ünlü olan Nana, fiziksel bedeninin erkekteki en temel şehvet dürtülerini uyandıracak şekilde olmasıyla, toplumun idealize ettiği Nana'dır. Cinsellik vücudunun her yerinden fıskırmakta ve karşı cinsteki hayvani içgüdülere hitap etmektedir. Erkeklerdeki bastırılmış ve aşağı kabul edilen arzulara hitap ederek aşkın yozlaşmasını sağlar. Nana, çevresinin bir ürünü olarak, o çevrenin aslında değersiz olan değerlerini de benimsemiştir. Roman boyunca Zola, Nana'nın her türlü ahlaksızlığından bahsetmiştir. Kimseye karşı dürüst olamaması, ilişki kurduğu herkesi durmadan aldatması, hiçbir kişi ve kuruma saygısının olmaması, her an herkesle sevişip, onunla yakınlaşan herkesi kendi seviyesine çekmesi en çok dillendirilip göze çarpan örneklerdir. Karakterine olan ilgi ise, zaman zaman kaprisli, cömert, nefret dolu, spontane ve tasarlayıcı olabilmesinden, kısacası tahmin edilemez ve kontrol edilemez olmasından kaynaklanmaktadır. Cinselliğinin gücünü ve güzelliğini takdir etmektedir ve bunu tüm avantajı için kullanmaktadır. Son olarak, belirli bir yaşın değerlerini temsil eder. Abartılı para harcadığında, kaprisli davrandığında, kendisine tapan erkeklerden çok şey istediğinde, erdemleri zevklere feda eden çağın simgesi haline gelmiştir. Anjel'in, konağa fahişeliğini gizleyerek girmiş olduğu için Nana gibi kartlarını açık oynamadığını ve ulaşmayı hedeflediği kişileri inceleyerek, onların idealize ettiği kadın figürü ne ise o role büründüğünü görmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Nana'nın, kim olduğunu topluma yansıttığı biçimi konusunda Anjel'e göre daha dürüst bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. On sekiz yaşındaki Nana ile yirmi yaşındaki Anjel'in, birbirinin neredeyse aynısı çevrelerde yetişip benzer geçmişleri paylaşıyor olmalarına rağmen karakter gelişimleri oldukça farklı olmuştur. Yaşadıklarının Anjel'i erken olgunlaştırıp hayata maddiyatçılık ve mantık çerçevesinde bakmasına sebep olduğu, geçmişinin Nana'yı ise tam aksi yönde vurdumduymazlığa itmiş olduğu görülebilmektedir. Bununla birlikte Anjel, erkeklere olan negatif bakış açısı sebebiyle kendini sağlama almak için para, güç ve nüfuz sahibi olma dürtüsüyle planlarını yaparken, Nana'nın burjuvazi ve oraya ait erkeklere olan negatif bakış açısının, zengin erkekleri ve onların temsil ettikleri her şeyi yok ederek intikam almaya çalışmasına yol açtığı görülmektedir. Nana ile Anjel'in bunca farklılıklarına rağmen paylaştıkları çok çarpıcı bir nokta vardır ki bu da fiziksel güzellikleri üzerinden yaratmış oldukları narsisizmdir. Eserlerde iki kadının da kendi dış görünüşlerine dair tutkulu bir bakış açısına sahip olduğu göze çarpmaktadır. Anjel'in kendi görseline duyduğu hayranlık, eserde "aynada çıplak kollarını, teknil endamını suyun yüzünde şeklini görüp de kendine âşık olan peri kızı gibi derin bir tutkuyla seyretti. Omuzlarından aşağı beline doğru çözüp salıvermiş olduğu kumral saçları içinden başını alınganlıkla birkaç defa salladı"²⁵ olarak ifade edilmiştir. Aynı şekilde dış güzelliğin üstünlüğü ve her türlü başarıyı yanında getirmesi gerektiğine olan inancı, oldukça güzel bir yüze sahip olmasına rağmen, "bu hoş endamına kaderinin göstermiş olduğu insafsızlığa karşı şikâyet ediyordu"²⁵ olarak kendini narsist bir biçimde kurban rolüne atfetmesinden görülmektedir. Nana'nın kendi güzelliğine duyduğu hayranlık ve narsist eylemleri Anjel'e kıyasla roman boyunca kendini açık biçimde göstermektedir;

Nana'nın zevk aldığı şeylerden biri de aynalı dolabın karşısına geçip soyunmaktır. Aynanın içinde kendisini baştan ayağa kadar, olduğu gibi görebiliyordu. Gömleğine varncaya kadar çıkarıyor, sonra da çınlıplak kalarak kendinden geçiyor, aynada uzun uzun bedenini seyrediyordu. Kendi bedenine kendisi de âşıkı sanki; ipek gibi tenine, belinin o çevik, hoş çizgisine bayılıyordu. Ciddi bir tavır takmıyor, dikkat kesiliyor, kendine karşı beslediği sevgiye dalıp gidiyordu. (...) Bunun üzerine Muffat kızıyor, Nana da onun bu haline şaşıyordu. Ne oluyordu ona sanki? Başkaları için yapmıyordu ki bunu, kendisi için yapıyordu²⁶.

Kendi değerini yalnızca doğuştan sahip olduğu bir etmen üzerinden belirleyen Nana, başka bir niteliğe sahip olmadığının bilinciyle, dış görünüşünü hayatının merkezine yerleştirmiş ve Anjel'in aksine garantici davranmadan, fiziksel narsisizminin ona sağlayabileceği her şeye karşı doyumsuzca sahip olma eğilimi

göstermiştir.

ÉMİLE ZOLA VE HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN KADIN CİNSELLİĞİNİ YANSITIŞI

Hem Émile Zola hem Hüseyin Rahmi Gürpınar, eserlerde kadın kahramanlarına natüralist bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Bununla birlikte eserlerde yer yer sembolik anlatımlar bulunmakta ve kadınlara dair görsellik içeren (kadınlara ait özel mekânlar, kadınların dış görünüşü gibi) sahnelerde yoğun ve detaylı betimlemelere başvurulmuştur. Gürpınar, eserinin daha önsöz kısmında okuyucuya seslenerek, Anjel'in cinsel kimliğine karşı sahip olduğu tutumu açıkça ifade etmektedir; Mürebbiyelere kadınlıkları itibarıyla saygı, çocukları yetiştirdikleri için de şükran borçluyuz. Fakat bu hikâyemize başlığını veren mürebbiye Matmazel Anjel yalnız ismen mürebbiye, dolayısıyla ne saygıya ne de şükranı değeri olmayan bir fahişedir. Paris'te hovarda kucağından başka terbiye okulu, Histoires grivoises (açık saçık hikâyeler) denilen edep dışı eserlerden başka öğrenim görmemişken, İstanbul'da her nasılsa namuslu bir ailenin aymazlığından faydalanarak oraya kendini mürebbiyeliğe kabul ettirmiştir²⁷. Sahip olduğu olumsuz bakış açısının yanı sıra Gürpınar, Zola'nın natüralist yapısını benimseyerek bireylerin yaşamının soya çekim ve çevreden etkilendiğini savunmuş, Anjel'in fahişe olmasını, zamanında annesinin de fahişe olmasının doğal bir sonucu olarak göstermiştir²⁸. Gürpınar'ın Anjel'in fahişe oluşunu, annesine çekmesiyle birlikte bir baba figürüne sahip olamayışına bağladığı görülmektedir. Bu yüzden Anjel'in geldiği konumun, yetişme biçiminin doğal bir sonucu olduğu açıktır. Bununla birlikte Gürpınar yine de Anjel'in kimliğini onaylamadığını okuyucuya aktarmaktadır.

Gürpınar'ın eserinde Anjel'i gösterdiği mekânlar başta Paris ve İstanbul sokakları olmuştur. Eserin geri kalanında ise Anjel sadece Dehri Efendinin konağında görülmektedir. Eserde tüm detaylarıyla anlatılan tek mekân ise Anjel'in yatak odasıdır. Anjel'in odasına gösterilen sıra dışı özen, okuyucuya Dehri Efendinin ona baştan ne kadar önem vermiş olduğunu iletmek açısından önemlidir. Bunun yanında eserin beklenmedik finali olan Dehri Efendiyle Anjel'in birlikteliğine dair eserde ipucu veren tek noktadır. Odanın bu kadar süslenmiş olmasına karşılık olarak Eda Hanım, "Efendi'nin niyeti Mürebbiye'yi odalık cariye almak"²⁹ lafını mümkün olduğunca etrafa yayarak, hane içinde Anjel'in cinselliğinin ön planda olduğunu belirtmiştir. Yatak odasının ilk önce içindeki "Uşak halısı, bir kanep, iki koltuk, bir şezlong, bir ceviz yazı masası, kameriyeli, tül cibinlikli bir yaldızlı karyola, bir aynalı dolap, bir lavabo (...) uzun ayaklı, pembe karpuzlu, al atlas abajurlu lambası"³⁰ ile biçimsel olarak tasvir edildiği görülmektedir. Bu oda kısa zaman sonra Anjel'in cinselliğiyle bütünleşen ve onun dişiliğini göz alıcı hale getiren mekân olarak yansıtılmıştır;

Karyolanın başucundaki pembe karpuzlu lambadan, bahar günbatımlarında güneşin büyüleyici bir kıvılcıkla yüce âlemlerden her tarafa aşk rengi yağdırmasını andırır şekilde yayılan renkli, saf, sevdalı bir ışık, abajurun al ipek dantelli saçaklarından süzülüp tül cibinliğin ince deliklerinde bir ikinci defa damıtıldıktan sonra, beyaz çarşaf ve dantelli yastıklar içinde -aşkla aydınlanan ayın su yüzeyine düşürdüğü pembe ışıkların uçağında gezmekten yorulup da bitkin düşmüş gibi-yatan Anjel'in dört köşe bir yastığa dayadığı nazlı başından aydınlığa karanlık atıldığını gösterir bir güzellikle omuzlarından aşağı dağılan saçlarını, gömleğin dantelleri içinde kabarmış göğsünü, hayal gözüne peri masallarından bir tablo gösterir gibi aydınlatmıştır³¹.

Burada yatak odasının niteliklerinin, Anjel'in şehvetini yansıtan bir yardımcı olarak gösterilmiş olduğu görülmektedir. Gürpınar eserinde Anjel'in cinsel kimliğini ön plana çıkarmak amacıyla eser boyunca, yatak odasının anlatımında olduğu gibi, cinselliği çağrıştıran betimlemelere sıkça yer vermiştir. Gürpınar, Anjel'in dış görünüşünü de eserinde arzu uyandıran kısımlarıyla aktarmıştır. Yirmi yaşında olduğu belirtilen Anjel'in, yüz

güzelliğine dair bir şey belirtilmemektedir. Onun yerine erkeklere neden çekici geldiği anlatılmaktadır. Gürpınar'ın sabit güzellik hatları kullanmadan Anjel'in görünüşünü aktarma sebebinin, tüm erkeklerin arzulayabileceği cinsten bir kadın yaratma çabasından olduğu düşünülebilir. Fiziksel özellik olarak sadece Anjel'in yüzünün, boynunun ve ellerinin tımbul, vücudunun ise zayıf olduğu belirtilmiştir. Bu birleşim Gürpınar'ın onu gerçekten birçok erkeğin zevkine uyabilecek bir kadın olarak yaratmasını sağlamıştır, nitekim "O vücut, şişman veya narinden hoşlanan iki türlü zevk sahibinin de arzularını uyandırabilir. İşte kızın bu hoş yapısından dolayı Amca Bey rüyalarında ince bir hayalin üzerine atılmakla uğraşır, aşçıbaşı ise şişman bir kadınla dalaşır"³². Anjel'in sahip olduğu cinsellik ise fiziksel detaylar çok belirtilmeden bir şiirsellik içinde aktarılmıştır³³. Gürpınar bu tasviriyle okuyucuya net bir görüntü sunmak yerine, hayal kurdurtmaktadır. Bu sayede okuyucunun, Anjel'i gözünde canlandırırken sabit bir figür yerine, kendi arzulayabileceği tarzda bir kadını hayal etmesi sağlanabilmektedir.

Nana eserinde Zola, natüralist olduğu için aynı Gürpınar gibi Nana'nın büyüyünce fahişe olmasını annesine çekmesine ve alkolik bir baba figürüne sahip olmasına bağlamıştır. Mekânsal düzlemde bakıldığında eser Paris'te geçmektedir ve ön planda olan yerler, tiyatro, Nana'nın evleri ve bu mekânların bekleme salonlarıdır. Eserin bir noktasında, Nana'nın ekonomik çöküşü yüzünden kapalı mekânlardan ayrılıp Paris sokaklarına inip çalıştığı görülmektedir. Ancak bu süreç geçtikten sonra eserde odak noktası olan mekânlar, Nana'nın evlerinin bekleme odaları ve yatak odaları olmuştur. Zola, Kont Muffat'ın gözünden tiyatroyu hem merak uyandıran hem de rahatsızlık yaratan bir ortam olarak aktarmıştır. Sürekli olarak mekandaki havanın boğuculuğu, sıcaklığı, basıklığı ve çıplak aktrislerin kokularının yoğunluğu anlatılmaktadır;

Onu asıl rahatsız eden şey ağır, sıcak havanın boğuculuğuydu. Havada sert bir koku vardı. Tiyatro kulislerinde rastlanan türden bir kokuydu bu. İçinde havagazı, dekorların tutkalı, loş köşelerin pisliliği, figüran kızların kirli iç çamaşırlarının kokusu vardı. Koridorlarda hava daha boğucu bir durumdaydı. Oyuncuların soyunma odalarından gelen eau de toilette kokuları, sabun kokuları, bazen insanın soluğunu kesiyordu (...) Kont duramadı; adımlarını hızlandırarak bilmediği bir dünyaya açılmış bu ateşli pencereden sızan ürpertiye teninde hissederek adeta kaçıp gitti³⁴.

Kontun, Nana'nın içinde bulunduğu tüm mekânlara girdiğinde boğuculuk, sıcaklık, terleme, mide bulantısı gibi negatif hislere kapıldığı görülmektedir. Bu durum kendisini Nana'ya tamamen bıraktığı ana gelene kadar değişmemektedir. Zola, Nana ile alakalı mekânların bu şekilde yoğun tasvirleriyle aslında onunla özdeşleşmiş olduğu kirlilik duygusunu mekânsal bazda okuyucuya aktarmaktadır. Zola, Nana'nın dış görünüşünü eser boyunca tasvir etmiştir; "Nana henüz on sekizindeydi ama yaşına göre oldukça boylu poslu, dolgun vücutlu idi. Beyaz tül den bir tanrıça elbisesi giymiş; uzun, sarı saçlarını çözüp omuzlarına dökmüştü"³⁵. Dış görünüşünün nasıl olduğu okuyucular tarafından akılda canlandırılacak şekilde aktarılmıştır. Zola, Nana'nın görselliğini eser boyunca hayvan motifleriyle ve doğal afet benzetmeleriyle güçlendirmektedir. Eserin bir noktasında ana karakterlerden gazeteci olan Fauchery, Altın Kanatlı Sinek adlı makalesinde toplumun en alt kesiminden gelerek mükemmel bir fiziksel örneğe dönüşen Nana'yı anlatmaktadır. Bu kadın, cinsiyetinin tüm gücünü aristokrasiyi yok etmek için kullanmaktadır: "Bu kız elinde olmaksızın, doğal bir felaket, yıkıcı bir güç haline geliyor; kar gibi bacalarının arasında bütün Paris'in ahlakını bozup herkesi baştan çıkarıyordu"³⁶. Makalenin sonunda Nana, "güneş gibi altın renkli bir sinek" olarak tasvir edilmiştir, Fauchery'e göre o hiç durmadan "bir çöp yığının üzerinden kalkıyor, yollar boyunca bırakılmış leşlerin üzerinden ölümü alıp vızıldayarak, dans ederek, değerli taşlar gibi parıltılar saçarak pencerelerden sarayların içine giriyor, erkeklerin üzerlerine kondu mu onları zehirleyiveriyordu"³⁶. Nana, eserin sonlarına doğru adım adım, hakkında yazılmış

olan makaledeki gibi bilinçsizce, cinsel kimliğini ortaya koyarak temas ettiği her şeyi kasten yok edip bozan altın sineğe dönüşmüştür. Bu örnekle, Zola'nın, ana karakterin cinselliğini aslında toplumun yozlaşmasının hem sonucu hem de sebebi olarak kabul ettiğini görmekteyiz.

Zola aynı zamanda Nana'yı sıkça bitmek bilmeyen bir oburlukla ilişkilendirmektedir. Nana eser boyunca ne kadar çok şeye sahip olursa olsun, her zaman daha fazlasına ihtiyaç duymaktadır. Hem maddi hem manevi açlığı bir türlü doymamaktadır;

Nana çok pahalı bir şey görür görmez hemen alma isteğine kapılıyordu. Bu yüzden de çevredeki bir sürü çiçeği, değerli bibloyu ziyan ediyordu. Bir saatlik bir hevesi ne kadar pahalıya mal olursa, kendisi o kadar mutlu oluyordu. Elini neye sürse ziyan ediyordu; küçük, beyaz parmaklarının arasında her şey kırılıyor, soluyor, kirleniyordu. (...) Yıkıp mahvettiği erkekler birbiri üstüne yığılıyor, eve oluk gibi altın akıyor, yine de onun sürdürdüğü bu lüks hayatın çatırtıları ortasında, (...) boyuna derinleşmekte olan deliği doldurmak bir türlü mümkün olamıyordu³⁷.

Zola'nın Nana'yı aktarış biçiminden Nana'nın bir cinsel yamyamlıkla sevgililerini yiyip bitirdiği ve bazen de dolaylı yoldan ölümlerine sebep olduğu görülmektedir. Zola, Nana'nın doyumsuzluğunu ve yarattığı yıkımı eser boyunca okuyuculara havyan benzetmeleriyle aktarmıştır. Hayvan motifinin başlangıcını ilk defa Nana'nın fiziksel görünüşünü anlattığı esnada "Ensesindeki kızılımsı saçlar bir hayvan yelesini andırıyordu"³⁸ şeklinde okuyucuya aktarmış, zamanla hayvan imgesini daha şiddetli bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Nana'nın uyandırdığı hayvani içgüdüleri çağrıştıran gündelik betimlemeler, roman boyunca baskın bir motif haline gelmiştir. Eserde havyan motifinin en belirgin olduğu yerlerden biri, bir at yarışında Nana'nın adının bir kısrağın için kullanılmasıdır. Nana adının hem ana karakter hem de at için kullanılması Zola'ya bol ironi imkânı sağlamaktadır. Nana'nın, sahip olduğunu narsisizm sebebiyle, kısrağın kendisini yansıttığından hoşnut olduğu görülmektedir. Yarışın sonlarına doğru kısrağın öne geçtikçe Nana "sanki kendisi de koşuyormuş gibi, kalçalarını, belini sallamaya başlamıştı. Arada bir göbek atıyor, böylelikle kendini kısrağa yardım etmiş sanıyordu"³⁹. Yarış sürecini Zola, hem Nana'nın hem kısrağın hareketleri üzerinden, cinselliği göz önüne koyacak biçimde aktarmıştır. Nana'nın kısrağı heyecanla izlerken aynı zamanda "Karnını ileriye doğru her savuruşta yorgunca içini" çektiği "alçak sesle ve zorlukla, "Hadi dayan... Dayan..."³⁹ diyerek yoğun tepkiler verdiği görülmektedir. Kısrağın jokeyin yarış boyunca ilişkisi de okuyucuya benzer bir cinsel yoğunlukla aktarılmıştır. Yarış bitiminde jokey "hayvanın başına doğru iki büklüm kapanmıştı (...) boşalmış gibiydi sanki"⁴⁰. Eserin sonlarına yaklaştıkça Zola'nın kullandığı hayvan motiflerinde artış görülmektedir. Nana, adam üstüne adam alıp onları yok ederken, Zola onu büyük bir yırtıcı hayvan gibi sunmaktadır.

Anjel ve Nana'nın benzer noktalarının yanı sıra, Anjel'in zekâsıyla öne çıkması ve Nana'nın insan formunda hayvani ve doğal afetleri anımsatan bir karakter olması iki yazarın iki farklı bakış açısını göstermektedir.

NANA ADLI ESERDE KADIN

Eser, Sarışın Venüs adlı oyunun prömiyeri ile başlar. Daha önce adı sanı duyulmamış olan Nana'nın başrolde olacağını duyan Paris halkı, sırf onun nasıl biri olduğunu görmek için oyunu izlemeye gelmiştir. Buradan Nana'nın cinsel imajının, onu henüz kimse görmemişken dahi oluşturulduğunu görmekteyiz. Oyun başlamadan önce insanların birbiriyle dedikodu yaptığı, Nana hakkında sahip oldukları kulaktan dolma bilgileri

birbirine anlatarak meraklarının iyice kabardığı görülmektedir. Eserdeki aktrislerin hafifmeşrep oluşuna istinaden tiyatrosundan genelev diye bahseden, Sarışın Venüs oyununun yapımcısı Bordenave, tiyatronun da cinselliği çağrıştıran alanlardan biri olduğunu okuyucuya önceden aktarmaktadır.

Nana henüz romanda görünmeden önce de onun yeteneği hakkında sorulara, “Çatlak zurnadan farksızdır sesi”⁴¹ ve “Elini ayağını nereye koyacağını bilemez sahnede”⁴² şeklinde dürüstçe yanıtlar verir. Bu kadar rahat tavırla başrol oyuncusunu yeren tiyatro müdürünün tepkisine şaşırın kişiler, eğer Nana bu kadar yeteneksizse başarısızlığın kaçınılmaz olacağı fikri belirtildiğinde Bordenave bu iddiaya büyük bir tutkuyla karşı çıkmıştır; “Başarısızlık mı? Başarısızlık ha?” diye bağırır. “Bir kadının rol yapmayı, şarkı söylemeyi bilmesine gerek var mı? Ah yavrum, sen de pek toysun... Nana'nın başka bir yeteneği var, üstelik her şeyin yerini tutacak bir yeteneği. (...) Görürsün bak, hele bir sahneye çıksın, salondaki herkesin ağzı bir karış açık kalacak”, (...) “Geleceği çok parlak bu kızın, çok yükselecek, görürsünüz,” diyordu. “Ne ten var onda, azizim, ne ten var onda!” (Zola, 2020: 13). Daha eserin başlarında Nana ortaya çıkmadan hakkında yapılan bu yorum, kadının cinselliği ön planda olduğu takdirde, geriye kalan şeylerin bir önemini olmadığı ve cinselliğin yanında parayla şöhreti mutlaka getireceğini belirtmektedir. İlk perdenin sonunda Nana artık sahneye çıktığında gerçekten oldukça kötü şarkı söylemektedir ve sahnede nasıl davranacağına dair hiçbir fikri yoktur. Seyirciler tam ıslıklamaya ve bağırmağa başlarken, genç bir oğlanın “Enfees!”⁴³ diye haykırması seyircilerin Nana'nın ne kadar güzel olduğunu fark etmesini sağlamıştır. Oğlanın tepkisi üzerine seyircilerle birlikte Nana da gülmeye başlar ve Nana birdenbire seyircinin kontrolünü ele geçirir. Bu andan itibaren “başka bir yeteneği” olduğu için şarkı söyleyemeyip rol yapamaması kimsenin umurunda olmaz. Nana'nın büyüleyiciliği seyirciler arasında hareketlenmeye yol açarken oyunun durağanlığı seyircilerin sürekli duygusal ikilem yaşamalarına sebep olmaktadır ancak üçüncü perdenin başlamasıyla Nana'nın bu sefer ortaya çıkış şekli seyirciyi büyük bir şoka uğratar⁴⁴. Ayrıca seyirciler daha önce hiç bu kadar tutkulu bir baştan çıkarma sahnesine sahnede tanık olmamıştır. O andan itibaren sahnede Nana dışında kimsenin önemi yoktur: “Birden deminki o uysal kızın kişiliğinde cinsiyetinin bütün çekiciliği kaygı veren bir halde sergileniyor, arzusun bilinmez ufukları gözler önüne seriliyordu. Nana yine gülümsüyordu ama erkekleri yiyip bitiren, zalim bir gülümseyişi bu”⁴⁵. Seyircinin kitlesel tepkisine yapılan vurgunun yanı sıra Nana'nın cinselliği de eşit derecede vurgulanmıştır. Romanın başlangıcından sonuna kadar, Nana'nın şehvetli vücudunun, fiziksel görünümünün bireylerde uyandırdığı cinsel arzular ön plandadır. Romanın geri kalanı boyunca sürekli olarak iki farklı Nana anlatılmaktadır. Biri, hiçbir özel ya da göze çarpan niteliklere sahip olmayan sokakların basit kızı, diğeri ise toplumun doğasında var olan tüm cinselliği temsil eden o sembolik Nana'dır. İlk Nana saftır ve kendisini istediği zaman herkese verir. Diğeri Nana, bir servete mal olan görkemli yataklarda yatan ve herkeste gizli dürtüler uyandıran aşk tanrıçası Venüs'ün vücut bulmuş halidir. Nana'nın sahneye ilk çıkışında karşılaştığı tepkiler, cinselliği karşısında yeteneğin ne kadar önemsiz olduğunu göstermektedir. Son perdede çıplak görüldüğü zaman, Nana'nın fiziksel varlığıyla izleyicilerini nasıl büyüleyebildiğini açıkça görebilmekteyiz. Nana, ne yaptığının farkında olmadan, izleyicide hayvani bir şehvet duygusu uyandırmaktadır.

Aynı zamanda Nana'nın cinsel kimliği açlık ve intikam olguları arasında da şekillenmektedir. Burjuvaziye duyduğu öfke ve sahip olduğu doyumsuzlukla, erkeklere ve pahalı eşyalara sadece onları yok etmek için sahip olmayı arzuladığı, sahip olduğu pahalı metaları kırıp dökmekten hoşlanmasından veya hizmetçilerinin ondan sürekli bir şeyler çalmalarından rahatsızlık duymuyor oluşundan görülebilmektedir. Her zaman ne kadar çok alırsa alsın, daima ihtiyaç duymaya devam etmektedir. Cinselliğini kullanma dozu, doyumsuzluğuyla paralel

olarak artış göstermektedir. Bu sıkıntı hali Nana'nın her türlü yozlaşmaya dalmasına sebep olmaktadır.

MÜREBBİYE ADLI ESERDE KADIN

Eserin başkahramanı olan Anjel, Fransa'da fahişelik yaparak geçimini sağlamakta olup beraber olduğu erkeklerden biriyle İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'dayken beraber olduğu erkeği aldattığı için terk edilen Anjel, bilmediği bir yerde beş parasız kalması sebebiyle kendisini mürebbiye olarak tanıtarak Dehri Efendinin konağında çalışmaya başlamıştır. Anjel, konağa yerleştikten kısa bir süre sonra kendisini hapiste hissetmeye başlamıştır ve "fuhuş eziyetinden bir süreliğine vücut ve zihnini dinlendirmeye karar verdiği halde, "Alışmış kudurmuştan beterdir" misali, aralarına karıştığı aile üyeleri içinde genç, ihtiyar birkaç erkek görür görmez kararından cayıverir"⁴⁶. Bu eskiye dönüş, hedonizmin ve şatafat düşkünlüğünün Anjel'in içine yerleşmiş olması ve parayla eğlence arzusunu, huzurlu ve sade bir yaşamdan daha değerli görmesi olarak açıklanabilir.

Anjel'in hem fahişelik mesleğinden hem de konakta yaşamaya başladıktan sonra avlamaya karar verdiği erkekleri bir defterine listeleyip detaylıca plan yapmasından, hayalini kurduğu lüks hayata sahip olmak için erkekleri bir para makinesi olarak algıladığı görülmektedir. Güzelliğinin farkında olan Anjel'e göre Paris'teki diğer kadınlar şatafatlı hayatlar sürerken kendisinin bu şekilde konakta sıkışıp kalmış olması kaderin bir talihsizliğidir. Mürebbiyelikten dilediği meblağları kazanamayacağını anlayınca da tek çareyi parayla özdeşleştirmiş olduğu cinselliğini kullanma kararı almış, hedefine ulaşmak için de ilk olarak evin, kolay lokması olarak görülebilecek genç erkeklerini hedef almıştır⁴⁷. Oyunlarıyla Şemi, Sadri ve Amca Beyi kendisine âşık etmiş olan Anjel'in, yaşananları bir sevda oyunundan ibaret görmesine rağmen "en hoşuna gidene Sadri'ydi. İçerinden geçenleri birbirlerine söylemedeki güçlük diğer ikisine nispetle Sadri'nin değerini Mürebbiye'nin gözünde iki kat arttırdı"⁴⁸. Nitekim birini diğerlerinden kayırıyor olmasının Anjel'in tavırlarında hiçbir değişikliğe sebep olmadığı, hedefleri uğruna her gece evin bir başka erkeğiyle buluşmaya devam ettiği görülmektedir.

Anjel evdeki erkekler üzerindeki hâkimiyetini belli belirsiz cilveleşmelerle kurarken, Dehri Efendiyi saf ve ahlaklı kadın rolüyle etkilemiştir. Evdeki Kâhya Kadın Eda'nın kendi foyasını ortaya çıkaracağını fark edince hemen masum ve gururu kırılmış kadın rolü yaparak Dehri Efendiyi masumiyetine ikna etmeye çalışır; "Mürebbiye'nin gözlerindeki kırmızılıktan ağlamış olduğu anlaşılıyordu. Kızın ağladığına dair belirtilere Efendi ile beraber Eda da dikkat etti. Bu gözyaşı izleri Eda'ya karşı Anjel'in galibiyetini yarı yarıya sağlıyordu"⁴⁹. Anjel, evin diğer erkek üyelerine kıyasla çok daha katı bir mizaca sahip olan Dehri Efendinin de zayıf noktasını bulup, kendi refahının Efendiyi ikna etmesinden geçeceğini anlayarak akıllıca hareket etmiştir.

Anjel'in Dehri Efendiyi tamamen ikna etmiş olduğu, Fransızca konuşulurken Eda'nın kendisinin suçlandığını zannedip sertçe Anjel'e çıkışması anında Dehri Efendinin "Matmazel seni suçlamıyor. Kim olduğunu tanıyamadım, Eda Hanım'dır demeye Allah'tan korkarım diyor. Sen utanmadan böyle melek gibi bir kıza öyle nasıl dil uzatıyorsun?"⁵⁰ şeklinde verdiği sert tepkiden anlaşılabilir. Nitekim Anjel'in nabza göre şerbet vermesi planlarını başarıya ulaştırmıştır. Hikâyenin sonunda evin ulaşılması en zor görülen Dehri Efendiyi de tavlamaş olduğu, Şemi'nin yatak odasına yapmış olduğu baskında babasıyla Anjel'i beraber yakalaması sonucunda ortaya çıkmıştır.

ESERLERDEKİ CİNSİYET ROLLERİ VE GÜÇ

Nana'da yer alan kadın karakterlerin çoğunun, erkek karakterlere nazaran daha baskın bir role sahip oldukları görülmektedir. Kadınların bu baskınlığı sonucu erkeklerin giderek kadınların istek ve emirlerine karşı daha fazla boyun eğen ve savunmasız kişiliklere büründüğü göze çarpmaktadır. Cinsiyet rollerinde yaşanan bu tarzda değişimler roman boyunca okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Romanın başında kadınlar, yatak odası, tiyatrodaki soyunma odası, özel bekleme odaları gibi kadın egemen alanlarda görülmektedir. Bu durum, romanın başından itibaren kadınların erkekler üzerinde zaten bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Roman boyunca kadınların alanına giren erkeklerin, girdikleri alanın kurallarına uymalarının beklendiği, erkeklerin de bu duruma sorgusuz boyun eğdikleri görülebilir. Bu kurallara uyma hali, erkeklerin tiyatrodaki bekleme odası alanında "uysal, sabırlı bir tavırla"⁵¹ oturup, aktrislerden herhangi bir cevap alabilmek için bekledikleri sahnede fark edilmektedir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca, erkeklerin ilişkilerde baskın cinsiyet olduğuna ve önemli bir sosyal statüye sahip olduklarına inanılıyordu, ancak bekleme odasına girdikleri anda erkekler, kendilerine toplumun yüklediği niteliklerden tamamen sıyrılıyor, iğdiş edilip aşağılanıyordu. Bekleme odası Madam Bron'un alanı olup, kendisi, aktrisler ve onlara ulaşmaya çalışan erkekler arasında mesajlar ileterek ulaklık yapmaktadır. Madam Bron, erkeklerin o kadınlarla tek iletişim kaynağı olduğu için onlar adına oldukça önemli bir pozisyonudur. *Nana*'nın erkek müşterileri de benzer durumlarla karşılaşmaktadırlar. Ancak *Nana*'nın müşterileri tiyatro yerine onun evindeki onlarca odadan herhangi birinde saatlerce beklemektedir.

Zola eserinde yerleşik toplumsal cinsiyet normlarıyla bu normların tersine çevrildiği sayısız örnek kullanılmaktadır. *Nana*'nın ait olduğu düşük sosyal sınıf ve geleneksel cinsiyet rollerine rağmen, erkeklerin cinsel ihtiyaçlarının sonucunda onları nasıl rahat yönetebildiğini sıkça okuyucuya göstermektedir. Eser boyunca cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesinin yanı sıra dış görünüşün değişimine de değinilmektedir. Bazı sahnelerde erkekler kadınsal niteliklerle, kadınlarsa erkeksel niteliklerle tasvir edilmektedir. Zola, Kont Xavier de Vandevres karakterini "büyük bir ailenin son çocuğuydu. Kadınsı tavırları vardı. Pek şakacıydı"⁵² şeklinde tasvir etmiştir. Buna benzer bir başka tasvir bekleme odasında oturan genç bir oğlan için yapılmıştır; "Yüzünde tüy diye bir şey yok. Mavi mavi gözleri var. Tıpkı kıza benziyor"⁵³. Tam tersi yönde bir betimleme ise Madam De Chezelles karakterinin "oğlan çocuğu gibi narindi"⁵⁴ olarak ifade edilmesinde görülür. Zola'nın bu insanlara ilişkin tasvirleri, gerçekte kim olduklarıyla çelişmektedir, ancak yaratılan görüntü, okuyucunun cinsiyet ve roller konusuna dikkat edip sorgulamasını sağlamaktadır.

Zola cinsiyet rollerindeki değişkenliği, bazen karakterlerine karşı cinsin kıyafetlerini giydirerek sağlamıştır. George Hugon karakteri bir gece yağmurdan sırlıklam olunca giysileri kuruyana kadar "sırtına bir kadın geceliği, ayağına işlemeli bir kadın külotu giymiş, hepsinin üstüne dantellerle süslü bir sabahlık geçirmişti (...) bu kılığın içinde bir kız gibi duruyordu"⁵⁵. Bu sahnede *Nana*'nın elbiselerini giyen Georges'un hem fiziksel hem sembolik olarak kadını temsil etmesine değinilmektedir. Karşı cinsin kıyafetlerini giyerek rolleri değiştirmenin örnekleri roman boyunca kendini farklı cinsiyet ve ortamlarda göstermektedir. Bu örnekler toplumsal cinsiyetin ve rollerin toplum tarafından öğretilmiş algısal kalıplar olduğunu yansıtmaktadır.

Zola aynı zamanda rollerin değişimi ve cinsiyet tasvirlerini *Nana*'nın sürekli sıkılmasından faydalanarak

okuyucuya aktarmaktadır. Nana sürekli sıkıldığı için, çoğunlukla cinselliğe dair yeni şeyler keşfetme uğraşındadır. Bu sayede Zola, Nana'yı fantezilerle ve fetişlerle oyunların içine yerleştirerek, okuyucunun cinsiyet ve cinselliğe dair her türlü bakış açısına sahip olmasına yardımcı olmaktadır.

Zola'nın toplumsal cinsiyet rolleri ve cinselliğe olan bakış açısını, cinsiyet kavramlarına bir meydan okuma olarak değerlendirmek mümkündür. Eserde rol değişimlerinin yanı sıra eşcinsellik ve cinsel doyumun kullanılması ve okuyucuya cinsiyet kavramlarını sorgulatması bu meydan okumayı güçlendirmektedir. Zola, bu konuyu sorgulatabilmek için Nana'yı tüm kötülüklerin sebebi olarak gösterip, cinselliğinin olumsuz yansımalarını eleştirmenin yanı sıra ona, toplumun üstün kabul ettiği kesimlerine veya bireyelerine karşı gösterebileceği, güç ve kontrol özellikleri bahsetmiştir. Bu açılardan Zola, karakterinin eylemleriyle kadınların toplumdaki gücünü ve önemini ortaya koyduğu gibi, toplumsal kimlikleri aşağıya edebilme yeteneklerini de Nana vasıtasıyla aktarmıştır.

Mürebbiye eserinde ise karakterlerin görsel açıdan, toplumun cinsiyet algılarına daha uygun hareket ettiği görülmektedir. Fakat yine de Anjel'in zamanla erkekler üzerinde hâkimiyetini kurmuş olması, erkeklerin belirli ölçülerde kalıplaşmış eril özelliklerinden uzaklaşmalarına sebep olmuştur. Özellikle Anjel'in güzelliğine vurulan Amca Bey karakterinin, aşkı dış görünüşle bağdaştırması sonucu o aşka layık olabilmek adına kendi dış görünüşünü de güzel hale getirmek için muazzam bir çaba harcadığı görülmektedir⁵⁶. Eser boyu Amca Bey'de olduğu gibi diğer erkek karakterlerin de Anjel'in ilgisini çekebilmek için türlü türlü jestler yaptığı görülmektedir. Hepsinin gündelik hayattaki tek odağı Anjel olur. Günlerini sürekli olarak Anjel'e olan aşklarını en iyi nasıl gösterebileceklerini düşünerek geçirirler. Tüm erkekler aşklarını ifade edip karşılık aldıktan sonra ise birbirlerinin varlığından haberdar olurlar. Bunun üzerine de Şemi hariç erkekler duruma öfkelenmek yerine, Anjel'i kazanacak tek erkek olma yolunu bulma arayışına girip, planlar yapmaya başlarlar. Bu süreçte erkeklerin kendilerinden geleneksel olarak beklenen, fiziksel gücünü ortaya koyarak, diğer erkeklerle dövüşüp galibiyete sahip olması şeklindeki kalıba uymadıkları görülmektedir. Onun yerine birbirlerinin arkasından iş çevirerek, türlü türlü hinliklerle galibiyete ulaşmaya çalıştıkları fark edilir.

Bu açılardan *Mürebbiye* eserinde de toplumsal rollerde güç değişimi yaşandığını ve bunun temelinin açıkça ortaya konan kadın cinselliğinden doğmuş olduğunu görmek mümkündür. On dokuzuncu yüzyıl Türk toplumunda da aynı Fransa'da olduğu gibi kadının pasif ve ev içinde konumlandırılan figür olduğu, erkeğin ise aktif ve sosyal hayata ait bir figür olduğu, eserlerde geleneksel kurallara uygun karakterlerin hayat tarzından anlaşılmaktadır. Fakat, toplum tarafından baskılanmış kadın cinselliği, tüm kurallara karşı gelerek görünür kılındığında, geleneksel erkeklerin bu bilinmeyen, keşfedilememiş olguyla nasıl başa çıkabileceklerine dair bir fikirlerinin olmadığı görülmektedir. Bunun sonucunda da bilinmezliğe karşı mücadele etmeye çalışan erkeklerin, cinselliğini nasıl kullanması ve erkekleri nasıl yönetmesi gerektiğini bilen kadınların karşısında yenilgiye uğramış oldukları göze çarpmaktadır.

MÜREBBİYE VE NANA ESERLERİNDEKİ ERKEKLERİN KADIN KARŞISINDAKİ GÜÇ KAYBI

Eserlerdeki erkeklerin söz konusu kadınlara karşı yoğun duygular yaşamasında, kadınların cinselliklerini ustaca kullanmalarının yanı sıra toplumun cinselliği bastırılması gereken bir tabu olarak nitelendirip, erkeklerin derinlere gömülmüş bu dürtüleriyle nasıl başa çıkacaklarını bilememelerinin de etkisinin bulunduğu

söylenbilir. *Mürebbiye'*de tüm erkeklerin iradelerini kontrolsüzce yitirdikleri görülürken, *Nana'*da erkekler arasında en büyük değişimi geçiren kişi Kont Muffat olmuştur. Diğer erkekler de *Nana'*nın gazabına uğramış olsalar dahi ilişkilerini cinsel bir açlık haliyle yaşarken, kontun durumu farklıdır. *Nana'*yla ilk karşılaşma anları, kontun ömrü boyunca inandığı her şey ile çatışma yaşamasına sebep olmuştur ancak kont, kısa zamanda olduğu kişiden vazgeçmesine sebep olacak seviyede bir aşk duygusuyla *Nana'*ya bağlanmıştır;

Kont Muffat (...) Elinde olmaksızın gençliğini düşünüyordu. Çocukken yattığı oda pek soğuktu. Sonra on altı yaşına gelip her akşam annesini öptüğü zaman, bu öpüşün soğukluğunu uykusunun içinde bile hissediyordu. Bir gün, aralık bir kapının önünden geçerken, bir hizmetçiyi yıkanırken görmüştü. Ergenlik döneminden evlenişine kadar, içini gıcıklayan tek anı bu olmuştu. Evlendikten sonra kansının, eş sıfatıyla olan görevlerine büyük bir bağlılık gösterdiğini görmüştü ama, kendisi dindar olduğundan, bu işe karşı bir tiksinti duyuyordu. Büyümüş, ihtiyarlamaya başlamıştı ama tenle, sevmek, sevişmekle ilgili hiçbir şeyden haberi yoktu. İşi gücü dua etmek, dini birtakım görevleri eksiksiz yerine getirmektir. Yaşayışını hep birtakım kurallara, yasalara göre ayarlamıştı. Şimdi de birden onu kaldırıp bir oyuncunun soyunma odasına, bu çıplak kızın karşısına atıvermişlerdir⁵⁷.

Anjel'e âşık olan konak erkekleriyle *Nana'*ya âşık olan kont arasındaki en büyük benzerlik toplumsal ve dinsel inançlara bağlı yetiştirilmiş, çevrenin beklentilerine göre hareket etmeyi içselleştirmiş ve dürtüsel hazları ahlaksızlık olarak görerek derinlerine gömmüş erkekler olmalarıdır. Yıllarca baskıda tutulan arzular ve dürtüler bir anda kontrolsüzce dışarı salınınca geçmişte bununla mücadele etmek zorunda kalmamış erkekler, kendi iradeleri üzerinde kontrolü kaybetmişlerdir. *Nana'*ya cinsel dürtülerle bağlı olan ancak duygusal olarak aşk duymayan ve bu yüzden maddi açıdan felakete sürüklenirken, duygusal olarak büyük yıkıma uğramayanlar zaten hep hovarda takılmış olan erkekler iken, Anjel ve *Nana'*nın duygusal anlamda yıkıma götürdükleri kişiler, geçmişte toplumun ideal figürleri olarak nitelendirilen saf, inançlı ve ahlaklı bireyler olmuştur.

*Nana'*da en çok etkilenen kont iken *Mürebbiye'*de Şemi olmuştur. Şemi ergenlik döneminde yaşadığı ilk cinsel dürtüleri aşka yormaktadır. Bu sebeple karakterin açıkça cinsellik olgusuna dair bakış açısı net bir şekilde belirtilmemiştir. Ancak yoğun bir şekilde yaşadığı aşk duygularının aslında temeli oldukça ilkel ve içgüdüsel olan cinsel arzulardır. Şemi ile Anjel'in ilk birlikteliklerinden hemen önce Şemi'nin yaşadığı yoğun hazzın, hissettiği aşkla karışık olarak anlatılması erkeklerin cinselliği, aşk ile bağdaştırdıklarını göstermektedir;

Şu kriz halinin devamı dakikadan dakikaya ikisinin kuvvetini kesiyor, baygınlığını artırıyordu. Nihayet *Mürebbiye* âşığını def etmek için hangi tedbire başvuracağını bilemediğini ima eder dayanılmaz derecede çekici bir bakışla delikanlının yüzüne baktı. Bu bakışların çarpışmasıyla kıvılcımlar saçarak çakan sevda şimşeği Şemi'yi dünyayı görmez bir hale getirdi... Hemen yerinden fırladı. Göz açıp kapayınca kadar oda kapısının anahtarını çevirdi⁵⁸.

İki eserde örneği verilmiş olan erkeklerin cinselliği bastırılmış karakterler olduğu görülmektedir. Bu cinsel bastırılmışlık hali eserlerdeki erkek karakterleri, *Nana* ve *Anjel'*e itmiştir.

NANA ESERİNDE ERKEĞİN KADIN KARŞISINDA İKTİDARINI YİTİRMESİ

*Nana'*nın kendi cinselliğinden kazanmış olduğu yönetme gücü sonucunda, karşısına çıkan her erkek üzerinde kontrol sahibi olduğu görülmektedir. *Nana'*nın kontrol etmeyi başaramadığı tek erkeğin Fontan adlı bir aktör olduğu görülür. Bunun sebebi ise Fontan ile birlikleyken fahişelikten sıkılıp, toplumun onayladığı kadın rolüne bürünerek saygınlık kazanmak istemesidir. Nitekim Fontan ile yaşarken eski hayatını bir kenara atmaya ve kendini erkeğine adanmış itaatkâr ev hanımı rolüne bürünmeye çalışır fakat erkeğini bu şekilde elinde tutamaz. Toplumun onayladığı kadın rolüne büründüğü zaman, erkeğinden bolca dayak yer ve aldatılır.

Sonunda Nana, başarının erkeklere hükmetmekle sağlanabileceğine inanır ve Fontan sebebiyle tüm erkeklerin kötü olduğuna ve başlarına gelen her şeyi hak ettiklerine dair olan inancı pekişir. Nana'ya göre erkeğe yüz verildiğinde kadın, kullanılıp atılan taraf olacaktır. Bunun sonucunda Nana ezilen taraf olmaktansa ezen taraf olarak hayatına devam etmeyi seçer ve Fontan'dan sonra vicdanını temiz tutarak erkekleri dilediğince kullanmaya başlar. Bu olaydan sonra beraber olduğu her erkeğin karşısında Nana, ipleri elinde tutan taraf olmuştur.

Nana'nın gücünü artıran etmenlerden biri de erkeklere aynı zamanda özgürlük şansı tanıyor olmasıdır. Diğer kadınlar paralı bir erkeğe sahip olduklarında onun bir başka kadına gitmesini engellemek için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Ancak Nana'nın aksi yönde hareket ettiği görülmektedir. Nana, erkeklerin kendisine bağımlı olduğunu bilmekle beraber onlara her zaman istedikleri zaman gitmekte özgür olduklarını söylemektedir. Hatta bu düşünceyi onlara özellikle de paraları olmadığı zaman mutlaka gidip para bulduklarında gelmeleri yönünde aşılacaktır. Erkeklerin Nana'ya yalnızca büyük miktarda paraları olduğu zaman sahip olabilmeleri bir bağımlılık mekanizmasının gelişmesine yol açmaktadır. Erkekler Nana'yla temas halinde kalabilmek için her şeyi sorgusuz yapabilecek hale gelirler. Eserde Nana'nın cinselliğiyle yüz yüze gelmiş olan her erkek, kadının çekiciliği karşısında iradesini kaybetmiş, Nana'nın buyruğu altına girmiştir. Nana'nın erkekleri kontrol altına alıp, yozlaşmalarını sağladığını ilk olarak Georges Hugon adlı karakterde görürüz. Yaşı henüz daha on yedi olan Georges, Nana'yla buluşabilmek için önce annesine yalanlar söyleyerek evden kaçmaya başlar. Bu durum ortaya çıktığında da Georges'un ağabeyi olan Yüzbaşı Philippe Hugon'un bu ilişkiyi engellemek adına anne tarafından gönderildiği ancak Philippe'in de Nana'nın ağına düşmüş olduğu görülmektedir. Philippe Hugon, Nana'ya yetebilmek için alayının çalıştığı birliğin kasasından para çalarak yakalanmış ve hapse atılmıştır. Kardeşi Georges ise ağabeyinin Nana'yla ilişkisini öğrenince intihar etmiştir. Nana uğruna kendini sınırlarının sonuna kadar zorlayıp çöken felakete sürüklenen erkekler yalnızca Hugon kardeşler olmamıştır. La Faloise kendisine ailesinden kalan tüm mirası Nana'yla tüketip beş parasız kalmıştır. Çapkınlığıyla ünlü banker Steiner aynı şekilde tüm kazancını, evlerini, arazilerini Nana sebebiyle tüketmiş, hayatta kalacak kadar kazanabilmek için namuslu sıradan insanlar gibi yaşamak zorunda kalmıştır. Foucarment yaşadıklarından sonra üzüntüsünden Paris'te barınamayacak hale gelmiş, Çin denizlerine açılmıştır. Vandevres ise at yarışında Nana için dolandırıcılık yapmış ancak bu durum ortaya çıkmıştır ve yakalanmıştır. Yakalanınca tüm malına mülküne ve parasına el konmuş, bunun üzerine Vandevres kendisini atlarıyla birlikte ahıra kapatmış ve ahır ateşe vererek atlarıyla birlikte yanarak ölmüştür. Eserde Nana'yla yakınlaşan tüm erkekler bir şekilde felakete karşılaşmıştır. Ancak erkeklerin hiçbiri Kont Muffat kadar büyük bir psikolojik çöküntüye girmemiştir. Kont Muffat de Beuville, eserde İkinci İmparatorluk dönemindeki en yüksek sınıfı temsil etmektedir. Bununla beraber aristokraziyle ve kiliseyle sadık bir ilişki yürütmektedir. Soğuk ve dindar yapısı onun, ömrü boyunca cinsellik duygusunu bastırmasına sebep olmuştur. Bu açıdan Kont Muffat karakter olarak hikâyenin başlarında Nana'nın antitezini oluşturmaktadır. Nana, kontun savunduğu her şeyin zıddıdır. Bu sebeple Muffat, Nana ile ilk karşılaşmalarında, içinde doğan ancak adlandıramadığı arzulara sebep olması yüzünden kızın varlığından büyük bir rahatsızlık duymaktadır.

Nana'nın varlığı, kontun sıkı sıkıya tutunduğu dini değerleriyle yoğun bir çatışma içine girmesine sebep olmuştur. Katoliklerin, bireyin acılar çekerek tanrıya ulaşabileceği inancının kontu mazoşist bir hale getirmiş olduğu düşünülebilir. Bu sayede Nana'nın ona yaşattığı acılar kontun hep alışkın olduğu dini hezeyanları anımsatmaktadır ve bu durum Kont Muffat'ın, dini değerlerinin sınırlarında barınmayan yeni bir benlik

keşfetmesine yol açmıştır⁵⁹. Kont, Nana'nın sevgilisi olduğunda, doğasına aykırı olsa bile, başlangıçta itibarının bir kısmını koruyabilmekte ama arzusu arttıkça, yavaş yavaş Nana'nın kölesi olup onu tatmin etmek için her şeye boyun eğmektedir. Karısının kendisini aldattığını öğrendiğinde dahi üzüntüsünden ilk başta kiliseye gidip, kısa süre sonra farkında olmadan ayaklarının onu Nana'nın yatak odasına götürmüş olduğu görülmektedir. Bu durum sonucunda kontun yıkımının en büyük sebebi, Nana'yı artık geçmişte taptığı tanrıyla aynı kefeye koymuş olması şeklinde düşünmek mümkündür. Dinde sahip olduğu tüm acıları, duyguları, tapınma dürtüsünü, koşulsuz sadakati Nana'ya yöneltmiştir. Kont Muffat'ın zaman geçtikçe alçalmasının boyutu, karısının onu aldatmakta olduğu adam olan gazeteci Fauchery'den Nana için bir iyilik istemesinde görülmektedir. Nana'nın görkemli bir hanımefendi rolünü ne kadar iyi oynayabileceğini göstermeye çalışırken, Nana'nın kadınsı bir biçimde taklidini yapar ve bunu yaparken de saygınlığının son kalıntılarını kaybeder. Fauchery'den dilenmek, o ana kadar yaptığı en aşağılayıcı davranış olmuştur. Nitekim Nana'ya yaranmak için zaman geçtikte alçalmasının boyutları da kontrol edilemez bir seviyeye ulaşır. Nana'yı tatmin etmek için kendini alçalttıkça, Nana onu giderek daha fazla hor görmeye, tacizlerine ve cezalarına maruz kalan bir hayvandan fazlası olmaya zorlamaktadır⁶⁰. Nana, yanına üniformalı gelmesini istediği bir gün, kontla ve temsil ettiği makamla dalga geçip onu dövdükten sonra Muffat'ı soyup üniformasındaki "sırmaları, kartalları, nişanları"⁶¹ ona çiğnetmiştir. Bu andan itibaren "Nana tıpkı bir şişeyi ya da bir şekerliği kırar gibi, bir saray görevlisini de kırıyor, onu sokağın köşesindeki çöp, çamur yığından farksız hale getiriyordu"⁶¹. Kont Muffat'ın, bu şekilde imparatorluğun en saygın sembollerini dahi feda etmeye istekli olması, kendi alçaklığının tadını çıkarma arzusunu temsil etmektedir. Bu noktada Kont Muffat, iradesi ve benliğinden bütünüyle vazgeçmiştir. Kontun bu şekilde kendini medeniyetten soyutlayıp Nana ile birlikte hayvanlaşma süreci eserin sonlarında, Nana'yı kendi kayınpederi Marki De Chouard ile yatakta basıncaya kadar sürmüştür. Nana'nın uzun süredir başka erkeklerle beraber olduğunun bilincinde olan kont, bu durumu her zaman görmezden gelmeyi tercih etmiştir. Ancak Nana'yı yatakta kayınpederiyle aşağılayıcı bir şekilde bulmak, Muffat için tam anlamıyla bir mağlubiyete dönüşmüştür. O andan itibaren dişi tanrısından sıyrılıp, yeniden dine yönelir. Mazoşist zevklerini Nana ile yüksek bir hazla yaşamış olan kont, aynı acıları yeniden dini görevlerini yerine getirirken yaşamaya çalışır.

MÜREBBİYE ESERİNDE ERKEĞİN KADIN KARŞISINDA İKTİDARINI YİTİRMESİ

Mürebbiye eserinde Anjel, dişiliğini kullanarak konaktaki erkekleri etkisi altına almıştır. Eserin başlarından itibaren konak erkeklerinin Anjel'in ilgisini çekebilmek adına birbirleriyle kıyasıya yarıştıkları görülmektedir. Konaktaki erkeklerin arasında Anjel'in dişiliğine kapılan ilk kişi Şemi olmuştur. Tam delikanlı çağında olan Şemi için çok kısa sürede mürebbiyenin varlığı, hayatının merkez noktasına dönüşmüştür. Anjel'in aynı zamanda sürekli babasından şiddet görmekte olan Şemi için bir kaçış noktası olduğunu düşünmek mümkündür. Anjel'in varlığı onun kendi hayatındaki dertlerinden zihnini uzaklaştırmasına yardımcı olan bir kurtuluş fikridir; "Anjel'in baygın gözleri zavallı delikanlının bütün sabrını tüketip huzurunu kaçırıyor, kendisine en büyük tehlikelere meydan okuyacak cüret veriyordu. (...) Duyduğu aşk dolu hazlar en kalın kızılık sopalarının acısını hissettirmeyecek derecede canına can katıyordu"⁶². Şemi, farkında olmadan kendini tamamen yabancı bir duygu durumunun içine itmiş ve Anjel ile nasıl baş edeceğini bilemediğinden yoğun acılar çeken, Anjel'in uğruna ölümü göze alabilecek bir erkeğe dönüşmüştür. Anjel'in dengesiz davranışları karşısında duyguları iyice alevlenen Şemi, artık aşkını itiraf etme noktasına geldiğinde kontrolünü tamamen kaybetmiştir. "Zavallı nefes alamayıp tikanacak gibi bir hale geldi. Bütün acılarını anlatmak istediği halde iki kelime söylemeyi beceremedi. (...) Nihayet bütün aşk itirafları, hıçkırığa hıçkırığa ağlayarak Anjel'in ayaklarına kapanmaktan ibaret kaldı"⁶³.

Şemi'nin Anjel'e olan bağlılığı zamanla yoğunlaşmış, kendini kaybeden âşık halleri, Anjel'in konağın diğer erkekleriyle de beraber olduğunu öğrenene dek sürmüştür.

Konaktaki diğer erkekler, mürebbiyenin ilgisine sahip oldukça, süslenmelerine önem vermeye başlayıp, günlerini nasıl daha fazla ilgi çekebileceklerini düşünerek geçirirlerken Şemi, aşkını acı duyarak yaşayanlardan olmuş ve gün geçtikçe sararıp solmaya başlamıştır. Bu sebeple konağın erkekleri birbirlerini öğrendiklerinde içlerinde yoğun bir kıskançlıkla kendini kaybeden yine Şemi olmuştur. Şemi, Anjel'a karşı olan yoğun arzularını, acı ve ölüm duygularına eşdeğer bir biçimde yaşaması, aldatıldığını öğrendiğinde ilk ihtimal olarak aklına hayatına son verme fikrinin gelmesine yol açmıştır. Eserde Şemi, uzun bir süre intihar etme planları yapar. Daha sonra kendisini Sadri'yle aldattığına inandığı için öfkесinin baskın gelmesiyle, önce Anjel ve Sadri'yi beraber basıp ikisini de öldürme, sonra da intihar etme kararını aldığı görülmektedir. Eserdeki erkeklerden Aşçı Tosun, mürebbiyenin parayı elinde tutan erkeklerden biri değil de çalışan olduğu için onunla çok ilgilenmemiştir. Ancak Anjel, erkekleri tavlamaı kısa süre içinde oyun haline getirince Aşçı Tosun sadece flört ederek eğlendiği erkeklerden olmuştur⁶⁴.

Aşçı Tosun, Anjel'e kalbini kaptırdıktan sonra memleketinde yıllardır âşık olduğu kadını unuttuğu görülmektedir. Ancak Aşçı Tosun mürebbiyenin erkekleri kandırdığını anlayan ilk kişi olmuştur. Anjel'in bahçeye açılan penceresinin çoğu zaman perdesinin açık olması sebebiyle, her gece odaya bir başka erkeğin girdiğini ve Anjel'in onlarla birlikte olduğunu görüp izlemektedir. Anjel'e âşık olmasına rağmen ona hiç güvenmediği için ondan uzak durmuştur. Bunun yanı sıra geceleri onu gizlice izlemiş ve bu durumdan memnun olduğu için bilerek kadının sırrını açık etmediği anlaşılmaktadır. Şemi'nin, ağzından laf alabilmek için kendisini körkütük sarhoş ettiği geceye kadar Aşçı Tosun, mürebbiyeyi her gece hasretle izleyip, sırrını saklamıştır.

Amca Bey, kamburu olan komik görünümlü yaşlı bir adamdır. Kendisi de ne Sadri gibi yakışıklı ne de Şemi gibi genç olmadığının farkındadır. Bu sebeple mürebbiyenin ona ilk karşılaşmada gösterdiği ilgiye şaşırılmıştır ve o ilgiyi kaybetmemek adına her gün süslenmeye başlamıştır. Anjel'in Sadri ve Şemi ile olan ilişkilerini öğrenince ise öfkelenmek yerine kendi eksi ve artılarını düşünerek iki rakibini nasıl eleyeceğine dair planlar yapmaya koyulmuştur. Dehri Efendinin kardeşi olan Amca Bey, ileride Dehri Efendi ölürse mal mülkün ona kalacak oluşu sebebiyle Anjel için önemli bir yerde olacağını farkındadır. Bu yüzden Sadri ile Şemi kavga ederlerken kıskançlık dalgasına kapılmaz, sakince onların kavgasını izler. Diğerleri kavga ederken Amca Bey, Anjel ile daha fazla baş başa kalma yolları aramıştır.

Evin iç güveysi olan Sadri, hem yakışıklı hem de evli olduğu için ulaşılması güç bir hedefti. Bu sebeple mürebbiyenin en çok ilgisini çeken erkek olduğu eserde belli edilmektedir. İç güveysi olmasına rağmen konaktaki diğer erkeklerden daha değerli bir konumdadır. Evin yönetici figürü Dehri Efendinin de gözünde kendi yetiştireceği bir oğul rolünde olan Sadri, konaktaki tüm kişiler tarafından, Amca Bey ve Şemi'den daha çok el üstünde tutulmaktadır. Ailenin içinde kazandığı bu konumu Anjel'e olan aşkı sebebiyle bir kalemde silebilecek olması, Anjel'in Sadri üzerinde de hâkimiyet kurmuş olduğunu göstermektedir.

Anjel'in Dehri Efendinin otoritesini sarsmış olduğu, kendisine gösterilen sıra dışı özenden anlaşılabilir. Öncelikle mürebbiyenin konağa geldikten sonra kendisine özel hazırlanmış ve özenerdekore edilmiş bir odaya yerleştirilmesi, kendisinin evin diğer çalışanlarından üstün bir konumda tutulduğunun ilk göstergesidir.

Şemi, Amca Bey ve Sadri birbirini öğrendikten sonra Anjel, Sadri ile daha rahat görüşebilmek için Dehri Efendiyi manipüle etmiş, Sadri yakınında diğerleri uzakta kalacak biçimde konağı haremlik selamlık olarak ayırtmıştır. Eserde, Dehri Efendinin Anjel'e olan düşkünlüğünden finale kadar bahsedilmemiştir. Anjel'in evdeki en büyük otorite figürünü de ağına düşürmüş olduğu eserin finalinde Şemi'nin, Dehri Efendiyi Anjel'in odasında basmasıyla anlaşılır. Anjel'in en büyük hedefine ulaşma yolları, beklenmedik final etkisini bozmamak için okuyucudan gizlenmekle birlikte, sürekli evin en güçlü ve katı olduğu belirtilen, herkesin korktuğu Dehri Efendinin de diğer erkeklerden farklı olmaksızın Anjel'in karşısında gücünü yitirmiş olduğu finalde ortaya çıkmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Émile Zola'nın *Nana* eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* eseri, toplumsal cinsiyetin cinsellikle olan ilişkisi bağlamında sosyolojik eleştiri yöntemleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Eserlerdeki ana karakterler, toplumsal sınıflandırma sebebiyle fahişelik yaparak geçimlerini sağlamaya başlamışlardır. Meslekleri zamanla geçim derdinden bağımsız hale gelmiş, yoğun güç arzusunun doğan bir yaşam tarzına dönüşmüştür.

Çalışmada, eserlerin geçtiği dönemlerde, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine bir başkaldırısının söz konusu olduğu ve bunun yalnızca kadının değişimi değil, erkeğin de değişimini içermekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Toplumda yer edinmiş cinsiyet rolleri kadınları olduğu kadar erkekleri de baskılamıştır ve bu durum kişilerin özgür birer birey olmalarını engellemiştir. Bunun üzerine bireyler toplum normlarına uymayan davranışlar göstermeye başlamışlardır. Eserlerde de Anjel ve Nana, yaptıkları çevrelerini, aileleri, dolayısıyla toplumu etkilemiştir. Diğer bir deyişle öteki oldukları toplumlarda karşı cinsi ötekileştirmişlerdir.

Eserlerin geçtiği döneme dek var olan toplumsal normlar yerini, kadının güçlendiği ve erkeğin onu elde etme kavgasına girdiği bir sürece bırakmıştır. Bu süreç kadınların cinselliklerini ortaya koymalarıyla başlamıştır. Tabularla nasıl başa çıkabileceğini bilemeyen erkekler sahip olma ve onay görme arzusuyla tüm iradelerini kaybetmişlerdir. Toplumun onlara sağlayamadığını sağlayabilen kadınlar için sahip oldukları tüm otoriteden vazgeçmeye hazır oldukları görülmüştür. Bu durumun eserdeki erkeklerin pasivize olmalarına sebep olduğu gözlemlenmiştir. Erkeklerin pasif konuma gelmesiyle, kadınların daha da yücelerek mutlak hâkimiyeti kurdukları tespit edilmiştir. Her iki eserde de kadın karakterlerin, erkeklerin destekleyen tutumlarıyla, toplumsal normlar ve güç dengelerinde değişim yarattıkları alıntılarla desteklenerek verilmiştir.

Yukarıdaki inceleme dünya edebiyatında önemli bir yeri olan Émile Zola ve Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın iki yapıtı üzerinde yapılmıştır. Bu tarz karşılaştırmaların dünya edebiyatı ve Türk edebiyatı eserleri arasında yapılması ile Türk edebiyatındaki eserlerin öneminin vurgulanacağı ve daha bilimsel bir şekil alacağı düşünülmektedir. Buna ek olarak ulusal edebiyat eserlerini başka edebiyatlarla karşılaştırmak onun sadece dünya edebiyatı içindeki konumunu belirlemekle kalmaz, bunun yanında kendi edebiyatına dünya edebiyatının çerçevesinden bakarak onu daha açık bir şekilde değerlendirmeye de imkân sağlayacağı düşünülmektedir.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

-
- ¹ Bkz. Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, (Çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s. 9-50.
- ² Bkz. Merry E. Wiesner-Hanks, *Gender in History: Global Perspectives*, 2nd ed. London: Blackwell Publishing Ltd, 2011, s. 2-5.
- ³ Lizbeth Goodman, *Literature and Gender*, New York: The Open University, 1996, vii.
- ⁴ bkz. Laura Levine Frade, "Gender and Labor in World History", Der. Meade, Teresa A. ve Wiesner-Hanks, Merry E., *A Companion to Gender History*, Cornwall, Blackwell Publishing Ltd, 2004, s. 41.
- ⁵ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 330.
- ⁶ Luce Irigaray, "This Sex Which is not One", (Çev. Claudia Reeder), Ithaca: Cornell University Press, 1985, s. 28.
- ⁷ Julia Kristeva, 2014, s. 43.
- ⁸ Jacques Lacan, "On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge": The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, *Encore 1972-1973*, Çev. Bruce Fink, Der. Jacques-Alain Miller, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1999, s.7.
- ⁹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 232.
- ¹⁰ Bkz. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Colombia University Press, 1985, s. 1-20.
- ¹¹ Bülent Somay, *Bir Şeyler Eksik: Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2020, s. 88-89.
- ¹² Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier, New York: Vintage Books, 2011, s. 197.
- ¹³ Luce Irigaray, "This Sex Which is not One", (Çev. Claudia Reeder), (Ithaca: Cornell University Press, 1980, s. 29.
- ¹⁴ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, (Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 26.
- ¹⁵ Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, (Çev. Başak Ertür), (İstanbul, Metis Yayınları: 2014, s.103.
- ¹⁶ Bkz. Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex, Der. Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, s. 157-162.
- ¹⁷ Bkz. Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, (Çev. James Harle Bell ve John Richard von Sturmer), Der. Rodney Needham, Boston: Beacon Press, 1969, s.115.
- ¹⁸ Bkz. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Colombia University Press, 1985, s. 36.
- ¹⁹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, (Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 237.
- ²⁰ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, (Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s.240.
- ²¹ Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 83.
- ²² Bkz. Taine, Hippolyte. *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, Hachette, 1863, xxii-xxxiii.
- ²³ Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s.85.
- ²⁴ Émile Zola, *Nana*, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 146.
- ²⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 46.
- ²⁶ Émile Zola, *Nana*, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 250.
- ²⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.vii.
- ²⁸ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 5-6.
- ²⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.47.

- ³⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 46-47.
- ³¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 49-50.
- ³² Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.41.
- ³³ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 47.
- ³⁴ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 162-163.
- ³⁵ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 26.
- ³⁶ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s.251.
- ³⁷ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 482-483.
- ³⁸ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 27.
- ³⁹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 439.
- ⁴⁰ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 441.
- ⁴¹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 12.
- ⁴² Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 13.
- ⁴³ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 26.
- ⁴⁴ Bkz. Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 40.
- ⁴⁵ Émile Zola, Nana, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 40-41.
- ⁴⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 22.
- ⁴⁷ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 3-4.
- ⁴⁸ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 60.
- ⁴⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.85.
- ⁵⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.87.
- ⁵¹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 181.
- ⁵² Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 78.
- ⁵³ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s.60.
- ⁵⁴ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 89.
- ⁵⁵ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 204.
- ⁵⁶ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 52-53.
- ⁵⁷ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 172.
- ⁵⁸ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 51.
- ⁵⁹ Bkz. Émile Zola, Nana, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 520-521.
- ⁶⁰ Bkz. Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 521-523.
- ⁶¹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 524.
- ⁶² Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 43.
- ⁶³ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 45.
- ⁶⁴ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 23.

KAYNAKÇA

Beauvoir, S. de. *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier, New York, Vintage Books, 2011.

-
- Butler, J. *Cinsiyet Belası*, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Eagleton, T. *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Felski, R. *Modernitenin Cinsiyeti*, Çev. Atalay Gündüz, İstanbul, Dergâh Yayınları, Yayın No: 860, 2020.
- Frader, L. L. "Gender and Labor in World History", Der. Meade, Teresa A. ve Wiesner-Hanks, Merry E., *A Companion to Gender History*, Cornwall, Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- Goodman, L. *Literature and Gender*, New York, The Open University, 1996.
- Gürpınar, H. R. *Mürebbiye*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Irigaray, L. "This Sex Which is not One", Çev. Claudia Reeder, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- Lacan, J. "On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge": The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, *Encore 1972-1973*, Çev. Bruce Fink, Der. Jacques-Alain Miller, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1999.
- Lévi-Strauss, C. *The Elementary Structures of Kinship*, Çev. James Harle Bell ve John Richard von Sturmer, Der. Rodney Needham, Boston, Beacon Press, 1969.
- Moran, B. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.
- Moran, B. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Rubin, G. "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex", Der. Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975.
- Sedgwick, E. K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Somay, B. *Bir Şeyler Eksik: Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler*, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Taine, H. *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, Hachette, 1863.
- Wiesner-Hanks, M. E. *Gender in History: Global Perspectives 2nd ed.*, London, Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- Zola, É. *Nana*, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2020.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support