

Kadın Yazınında “Minör Yakınlıklar”: Homososyal Bağlar,
Romantik Dostluklar ve Gayri-Heteronormatif Arzu

Bilge Ulusman

Feminist Tahayyül, 6(1): 99-130.
(Arařtırma Makalesi)

<https://doi.org/10.57193/FeminTa.2025.99>





Kadın Yazınında “Minör Yakınlıklar”: Homososyal Bağlar, Romantik Dostluklar ve Gayri-Heteronormatif Arzu

Bilge Ulusman¹

Öz

Modern anlatı türlerinin Türkçe edebiyat coğrafyasında dolaşıma girdiği geç Osmanlı döneminde kadın yazarların ürettiği metinler, erkek-egemen matbuat dünyasının ve eril kanonun tahakkümüne karşı kendi anlatısal pratiklerini arar. Kadın yazınının henüz edebiyat araştırmalarının gündemine girememiş ancak hem edebiyat tarihi yazımları hem kadın yazını okumaları bağlamında değerlendirilmesi elzem bir hamlesi de metinlerde dolaşan kadın karakterler arasındaki homososyal bağlardır. Kadın yazınında temsil bulan homososyal bağlar, kadın karakterler arasında bir dayanışmaya, “romantik dostluklar”a, “minör yakınlıklar”a ve gayri-heteronormatif arzuya alan açar. Kadın yazınının eril kanon ve dilin konvansiyonlarını ihlal ederek geliştirdiği kendine özgü anlatım stratejileriyle ürettiği metinler, Sedgwick’in terminolojisiyle düşünebileceğimiz “dolap mekân”lar üretir. Bu çalışma Behice Ziya’nın *Pakize* [19 Eylül 1895-5 Mart 1896], Ulviye Macit’in *Şermende* [4 Haziran-12 Temmuz 1913] ve Sadiye Vefik’in *Muhaberat-ı Hakikiye* [1913] metinleri üzerinden inceleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Kadın yazını, minör yakınlık, homososyal bağ, romantik dostluk, gayri-heteronormatif arzu.

¹ Kadir Has Üniversitesi
bilge.ulusman@khas.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7008-0638
Makale geliş tarihi: 18.11.2024
Makale kabul tarihi: 07.02.2025



“Minor Intimacies” in Women’s Writing: Homosocial Bonds, Romantic Friendships, and Non- Heteronormative Desire

Abstract

In the late Ottoman period, when modern literary genres entered the Turkish literature, the texts produced by women writers sought for their own narrative practices and founding discourse in response to the male-dominated literary canon. The homosocial bonds between female characters circulating in these texts, which have not yet entered the agenda of literary studies, represent an important move for both the literary historiographies and the critical reading of women’s literature. The homosocial bonds represented in women’s writing include also female solidarity, “romantic friendships”, “minor intimacies”, and non-heteronormative desire; thus, the texts produced by unique narrative strategies developed by women’s literature, which violate the conventions of the male canon and language, generate “closet”. This study examines this claim through the texts of Behice Ziya’s *Pakize* [September 19, 1895-March 5, 1896], Ulviye Macit’s *Şermende* [June 4-July 12, 1913], and Sadiye Vefik’s *Muhaberat-ı Hakikiye* [1913]; and by this way, focuses on the non-heteronormative minor intimacies between female characters in these three novels.

Keywords: Women’s writing, minor intimacy, homosocial bond, romantic friendship, non-heteronormative desire.



Giriş²

*Sizden hiçbir halimi ketmetmeyeceğim [saklamayacağım].
Keşf-i raza [sırrın ortaya çıkmasına] büyük bir ihtiyacım var.
İnsan kalben bir sır peyda ederse mutlaka bir mahrem-i raz
[sırrını paylaşacak birini] aramaya mecbur oluyor.
Bu ebna-yı beşerde [insanlarda] cibilli [doğuştan gelen] bir hal.
İşte ben de size bütün esrar-ı kalbimi söylemek emelindeyim.*
(Ulviye Macit, Şermende, 1913)

Lillian Faderman'ın (1997) *Erkek Aşkının Ötesinde, Rönesanstan Günümüze Kadınlar Arasında Romantik Dostluk ve Aşk* başlıklı incelemesi, Emily Dickinson'ın Sue Gilbert'e yazdığı mektuplara odaklanır. 16. yüzyıldan 20. yüzyıla dek kadınlar arası ilişkileri belirleyen cinsel politikayı, anti-feminizm hareketinden heteronormatif modernleşmenin cinselliği tıbbileştirmesine uzanan bir paradigma değişimi içerisinde inceler. Kadınlar arasındaki “romantik dostluğa” bakışın değişimi de bu sürecin bir parçası olarak Faderman'ın eleştirel okumasının odağındadır. Homososyal bağların bir tezahürü olarak deneyimlenen, arkadaşlık ve aşk sarkacında salınarak fallus merkezli cinsellik rejiminin sınırlarını genişleten kadınlararası romantik dostluk ve aşk, modernleşmeyle birlikte erkek aklın tahayyülündeki “masumiyet”ini kaybederek cinsel politikanın dışına itilir.³ Modernitenin heteronormativiteyi

² Bu yazı, *Kadın Yazınının İmkanları: Türkçe Edebiyata Jino-Eleştirel Bir Okuma Denemesi (1895-1950)* (2023a) başlıklı doktora tezimin “Geç Dönem Osmanlı Kadın Yazınında Homosoyal Bağ Talebi” başlıklı bölümünde odaklandığım kurmaca metinlerin, kadınlararası “romantik dostluk”lar (Faderman, 1997) ve “minör yakınlıklar” (Berlant, 1998) bağlamında yeniden değerlendirilmesiyle hazırlanmıştır.

³ Faderman kadınlararası romantik dostluğun, cinsel edimler içersin yahut içermesin, modernleşme periyoduna dek toplumsal olarak “hoş görüldüğünü”, “göz yumulduğunu” ve yeniden-üretim politikaları bağlamında “tehlikesiz” bulunduğunu söyler. Ancak bu dostluk heteronormalleşme anlatısıyla birlikte, yeniden-üretim odaklı ve fallus merkezli ikili cinsiyet rejimini tehdit ettiği ölçüde “masumiyet”ini de yitirir; “sağıksız” ve “ahlaksız” bir ilişkileneş yaftası alır (1997: 10-11). Bu heteronormal refleks, Osmanlı coğrafyasının modernleşme söyleminde de tezahür eder. Ancak “Avrupalı seksologlardan farklı olarak erkek Osmanlı entelektüelleri, kadın homoerotizmini bireysel bir sapma değil, kaçgöçün ve heterososyalleşme eksikliğinin sebep olduğu toplumsal bir sapma olarak ele almışlardır” (Sarıtış, 2019: 127). Bu perspektif, harem-selam ikiliğinin ayırtırdığı toplumsal yapıyı homoerotik arzusunun müsebbibi ilan ederek gayri-heteronormatif arzuyu patolojikleştirmeye, görünmez kılmaya çalışır.



işlevselleştirerek, ulus devletlerin inşasında pronatalizmi teşvik etmesi ve aile kurumunu devletin ideolojik bir aygıtı olarak kullanıma sunması, modern kimliklerin cinsiyet ve yakınlık tahayyüllerini de yeniden şekillendirir. Cinsel politikanın bir denetim mekanizması olarak geliştirdiği modern heteronormatif cinsiyet rejimi, 19. yüzyılın kadınlararası “romantik dostluk”, “kardeş ruhların aşkı”, “Boston evliliği” gibi yaygın ifadelerini de yutar, bir “lezbiyen egzotizmi” içerisinde eril fanteziye kurban ederek görünürlüğünü ve temsiliyeti sınırlandırır (1997: 10). Faderman’ın yaklaşık beş yüzyıllık bir seyir içinde heteronormalleşmeye getirdiği eleştiriyi, Foucault’nun (1978) modern seksoloji “biliminin” denetimine geçen biyopolitika çalışmalarında ya da queer teorisinin sunduğu, bedenin, cinsiyetin, cinselliğin ve kamusalın hangi “yakınlık” stratejileriyle kurulduğu sorunsallaştırmasında da görürüz. Bu süreçte dönüşen yakınlık söylemleri modern öznelerin birbirleriyle, kamusalla ve devletle nasıl ilişkileneceğini belirler. Cinsiyetin, cinsel edimlerin, özel ve kamusal alanlardaki yakınlık pratiklerinin nasıl deneyimlene(bile)ceği üzerine eleştirel çalışmalar böylece gündemimize girer. Örneğin Elizabeth Povinelli (2006) mevcut toplumsal yapıya dahil hissedebilmenin tek yolunun, tek eşli ve heteronormatif yakınlıklar içeren bir romantik ilişki olduğunu ifade eder. Sarioğlu’nun (2018) da aktardığı üzere, bu “biz” tahayyülü, “heteronormatif yakınlık kurma sicilimiz ve kapasitemiz sayesinde toplumun muteber, makul ve normal fertleri” olmamızı sağlar; zira “[t]oplum fikrinin kendisi de çift, aile ve akrabalık anlatıları aracılığıyla inşa edilir. Böylece heteronormativite, tıpkı kapitalizm gibi, bütüncül bir sistem olarak işler ve “bazı varoluşları patolojikleştirip bazılarını değerli kılar, bazılarını ise anlaşılmaz, tuhaf veya öteki kılar” (2018: 29-30).

Yakınlık kavramının kamusal olanın inşasıyla doğrudan ilişkisi, bireyler arasındaki ilişkiselliklerin nasıl düzenleneceğine ilişkin hem cinsel politikanın hem de biyopolitikanın alanına giren bir tahakküm süreci doğurur. Lauren Berlant (1998) heteronormatif yakınlık söylemlerinin sınırları içerisinde, özneleri yalnızca belirli varoluş biçimlerine indirgeyen ikili cinsiyet rejimine şu soruyu yöneltir: “Bu kadar çok insan yaşıyorken, niçin yalnızca bir olay örgüsünü ‘yaşam’ olarak kabul ediyoruz?” (1998: 286). Zira Berlant’a göre, heteronormatif cinsiyet rejiminin belirlenimleri, bu anlatıda kendine yer bulamayan queer’leri, “çift” olmayı



tercih etmeyenleri, normatif düzenin dışında kalanları, kendi özneliklerini ve varoluş biçimlerini kavrayamaz hale getirir; tahayyüllerini sınırlar. “Yakınlık” kavramını yeniden düşünme ve tanımlama ihtiyacı da bu noktada başlar. Mevcut sistemin analiz ve ifşa edilmesi, varoluş biçimlerimizin, bireysel deneyimlerimizin, bireyler dolayısıyla tüm toplumun ve tarihin dönüştürülmesini sağlayacak bir potansiyel taşır. “Yakınlık kavramını yeniden düşünme[k], nasıl varolduğumuzu, nasıl yaşadığımızı ve pek çok insanın yaşadığı hayatın ötesini tahayyül edebilme” kapasitesini de yeniden şekillendirecektir (1998: 286). Bu bağlamda Berlant, mevcut cinsel politikanın yakınlık söyleminin “öteki”sine dönüşen özneler arasındaki ilişkisellikleri karşılamak üzere, Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin “minör edebiyat” (2003) kavramından hareketle, “minör yakınlık” (*minor intimacy*) biçimlerinden bahsetmeyi önerir:

[K]utuplaştırılmış enerjiler, günlük yaşamın yakınlık alanlarında performe edilir ve psikanalizde kabul görebilir; ancak yakınlık değil, daha ziyade bir tehdit olarak görülürler. Benzer biçimde, [heteronormatif cinsiyet rejiminde onaylanan] bir çiftin yaşantısının sınırları dışında bırakılan yakınlık arzuları için alternatif bir hikâye yoktur; [öteki addedilen] yakınlık arzularını görünürleştirmek ve geliştirmek için toplumsal yasalar ve tanınmış kültürel alanlar bulunmaz. Peki bu yakınlık kurma enerjisinin, onun için tayin edilmiş alanları yoksa ne olur? Bir kanonu olmayan bu bakışlara, jestlere, buluşmalara, birlikteliklere ya da fantezilere ne olur? Tıpkı minör edebiyatlar gibi, minör yakınlıklar da bu alanları yaratmak için, ama küçük ama büyük hamlelerle, kendi estetiklerini geliştirmek zorunda kalır (Berlant, 1998: 285, çeviri yazara ait).

Berlant’ın soruları şüphesiz edebiyat araştırmaları bağlamında işlevselleştirilebilir. Zira modern anlatı türlerin ürettiği edebi temsiller, heteronormatif matrisin inşasına hizmet eden eril kanon ve erkek-egemen edebiyat kamusu dolayısıyla denetlenir. Ne var ki modern öncesi Türkçe edebiyatın, örneğin *hammamname* gibi gayri-heteronormatif edebi türlerin sağladığı



meşru anlatısal zeminleri kaybeden modern edebi türler,⁴ geleneksel tahkiyeciliğin “hakikat”i anlatma mesuliyetinden sıyrılırken, modern kurmacanın mevcut metin dışı hakikatin sınırlarını esnetme potansiyeliyle yeni özgürlüklere açılır. Modern edebi türlerin mevcut dilin ve kanonun içerisinde kendi metin içi hakikatini, bir diğer deyişle “minör edebiyat”ını yaratma çabası da böylece gelişir. Bu bağlamda bu yazı geç dönem Osmanlı modernleşmesi sürecinde, ilk modern Türkçe kurmaca örneklerini veren kadın yazınının, kadın karakterler arasındaki minör yakınlıkları hangi anlatım stratejileriyle metne taşımaya çalıştığına odaklanacak; Behice Ziya’nın 19 Eylül 1895-5 Mart 1896 aralığında *Maarif* dergisinde 16 sayı tefrika edilen *Pakize*, Ulviye Macit’in 4 Haziran-12 Temmuz 1913’ta *Kadınlar Dünyası*’nda tefrika edilen *Şermende* ve Sadiye Vefik’in 1913’ta Resimli Kitap Matbaası’nda basılan *Muhaberat-ı Hakikiye* kanon dışı kalmış metinleri dolayısıyla, bugüne dek edebiyat araştırmalarının gündemine giremeyen, kadın yazınında minör yakınlıkları görünürleştirmeye çalışacaktır.

“Minör Yakınlıklar”ı Mümkün Kılan Anlatım Stratejileri ya da Kadın Yazınında “Dolabın Epistemolojisi”

Erkek egemen Osmanlı kamusalında, bir özel alan olarak kadına ayrılan hane ya da dişil olanın domestik alanla arasındaki bağa dair eril tahayyül, kadın yazınında “modern mahrem”⁵ içerisinde temsil bulan kadınlararası homososyal bağların anlatı mekânını da belirler. Geç dönem Osmanlı modernleşmesinin sunduğu yeni kamusal alanlar ve bu kamusalda inşa edilen yeni yakınlıklar, kadınlar için erkeklere nazaran şüphesiz daha sınırlı mekân deneyimleri

⁴ Modern edebi türlerin, homoerotik arzu ve aşk temsillerine alan açmayan yapısına dair bir analiz için Kuru’nun (2011) “Yaşanan, Söylenen ve Yazılan: Erkekler Arasında Tutkusal İlişkiler” başlıklı yazısı incelenebilir. Kuru’nun tespitiyle, “On dokuzuncu yüzyılın ortalarında ... hangi türde neyin dile getirileceği konusunda da bir değişim yaşanmıştı. [...] Türsel dönüşümün en önemli göstergelerinden birisiyse, yeni biçimlerle dile getirilen kurgusal anlatılarda erkeklerin aşk nesnelerinin artık yalnızca ‘dişil’ olarak tanımlanmasıydı” (2011: 264).

⁵ Erken dönem modern kadın yazınında anlatı mekanının sınırlı tutulduğu hanenin, Göle’nin (2019) tüm toplumsal belirlemeleriyle işaret ettiği bir “modern mahrem” olduğu; böylece “gizliliğe, aile hayatına, kadının sahasına, yabancının bakışlarına yasaklanan şeye” işaret ettiği ve ataerkil geleneği besleyen bir İslami epistemolojinin içerisinden “erkeğe ait olan”, erkeğin vesayet ve temellükündeki bir alan olarak tahayyül edildiği unutulmamalıdır (Göle, 2019: 22).



sunar.⁶ Osmanlı kamusalında günlük pratiklerin denetimindeki bu cinsiyetçi belirlenim, kadın yazınının erken dönem modern kurmaca örneklerindeki mekân kurgusunu da kısıtlar. Kadın karakterler özellikle II. Meşrutiyet'in ilanı öncesinde kamusal alanda değil, hanelerde bir araya gelirler ya da buluşmaz ancak haneden haneye mektuplaşırlar. Bu mektuplar kadın karakterin “kendine ait bir oda”sında, kadın yazınında bir *leitmotive*'e dönüşen yazı masasında⁷ üretilir. Burada vurgulanması gereken kadın yazınının, eril kanondaki “mu'âşakat-ı nisaiye” (kadınlar arası aşk) temsilini⁸ hapsedildiği hamamlar ya da haremlerden kurtarıp “kendine ait bir oda”ya ve kadınlararası minör yakınlıkların “dolap mekân”ına dönüşen mektuplara taşınmasıdır. Bu anlatısal unsurlar, Stevens'in 19. yüzyıl sonu İngiliz edebiyatına getirdiği “dolap mekânlar”⁹ (2011: 15) okumasını, geç dönem Osmanlı kadın yazını bağlamında yeniden düşünmeyi de olanaklı kılar. Bu bağlamda erken dönem modern kadın yazınında anlatı mekânını oluşturan hanelerin, hanelere ait bahçe, koru ya da kameriyelerin yahut doğrudan kadın karakterlerin kendilerine ait odalarının ve bu mekânlarda yazılan/okunan mektupların, kadınlararası homososyal bağların deneyimlendiği “dolap mekânlar”a dönüştüğünü iddia edebiliriz. Bu okuma kadın karakterleri domestik alanla ve ev-içi emekle ilişkilendirmez ve kendilerine ait

⁶ Geç dönem Osmanlı kamusalında kadınların günlük yaşam pratikleri üzerindeki denetime ve “[i]ktidarın mekânda kurgulan[ışına]” (Çakır, 2009: 79) ilişkin bir okuma için bkz. Çakır (2009).

⁷ Türkçe modern kurmaca kadın yazınının kurucu söylemini ürettiğini iddia ettiğim bu dönemde, kadın yazarların yazma edimiyle “kalemin metaforik bir penis olduğu” (Gilbert ve Gubar, 2016) erkek-egemen edebi kamunun tahakkümü altında ilişkileneceği, edebi metinlerde temsil bulan kadın yazarlar, kadın yazar-anlatıcılar, kadın karakterlere ait yazı masaları ve çalışma odaları dolayısıyla pekiştirilir. Bu okumaya dair daha detaylı bir inceleme ve örnek edebi metinler için bkz. Ulusman (2023b).

⁸ Geç dönem Osmanlı erotik edebiyatında “mu'âşakat-ı nisaiye” temsilleri için bkz. Ulusman (2019).

⁹ Bu kavram Eve Kosofsky Sedgwick'in *Epistemology of The Closet* (1990) başlıklı çalışmasında geliştirilir. Mevcut cinsel politikanın ve heteronormatif matrisin sınırlarını ihlal eden cinsel yönelim ve edimlerin gizlenmesine işaret eder. Ancak elbette bu tarif yorumlara açılabılır. Zira Sedgwick'in metninde, bir saklanma hamlesi içeren “dolap” aynı zamanda kendini keşfe ve makbul addedilmeyen arzuların ve eylemselliklerin denemesine olanak sağlayan bir potansiyel barındırırken; Judith Butler performansın gizlenmesini ve baskılanmasını da eleştiriye açarak queer mekânın potansiyellerine odaklanır. Queer mekân ile dolap mekân arasındaki politik fark, Kıvanç Tanrıyar'ın (2018) *Aykırı Cinsellikler: Türkçe Edebiyatta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği* çalışmasında şöyle vurgulanır: “Queer mekân ile dolap mekân, iç mekânın düzenlenmesinde haz ve libido merkezinde benzer noktalardan geçseler de birbirlerine tam anlamıyla tezat teşkil eder. Dolap mekân, bilinmeyen, görmezden gelinecek kadar kendini kamusal alandan silen ve kendi dışı kapalı iç mekânını yaratan bir toplumsallaşmayken, queer mekân epistemolojik olarak dış mekâna açık, kamuyu tehdit eden, bazen bir nebze kendini kabul ettiren, genelde ise kamusal alanda çatışma yaratan mekândır” (229). Bu yazıdaysa, kadın yazınında bir dolap mekâna dönüştüğü iddia edilen kendine ait odaların ve mektupların edebi bir metinde temsil edilmesi dolayısıyla dolap zaten açılacak; metinler temsiliyetin politik yükünü de üstlenecektir. Böylece metin dışı hakikatte sınırlanan minör yakınlıklar, metin içi hakikatte temsil bulur. Kadın karakterlerin dolap mekânları, kadın yazarlar tarafından okurlara açılır.



eylemselliklere alan açar. Böylece geç dönem Osmanlı kadın yazınında mekân kurgusunun, kamusal alanlara açılmak yerine özel alanla sınırlı kaldığı yönündeki tespitlere yeni bir perspektif kazandırmak ve kadın yazınında özel alanların nasıl işlevselleştirildiğine dair farklı okumalar yapmak mümkün olur. Stevens’a (2011) göre, gey ve lezbiyen yazınında “muhalif cinsel kimliklerin¹⁰ sır olarak saklandığı” bir mekâna dönüşen bu “dolap mekânlar”, mevcut cinsel politikanın yakınlık tanımını aşan bir temsile olanak sağlayarak, “kendi cinsel kimlik formülleştirme biçimlerimize egemen olan dışarının ve içeriğin diyalektiğine” işaret eder (2011: 15). Böylece edebi metinlerde “dolap mekânlar”ın metnin mekân kurgusuna dahil edilmesiyle kurulan edebi temsil, mevcut cinsiyet rejimini lağvederek hemcins arzusunu görünürleştiren, “öz-yazıt ve cinsel öz-bilgiye doğru ilerlemeyi sağlayan” bir manivela olur (2011: 15).

Eril dili, erkek egemen edebi kanonu ve fallogosantrizmi verili olarak kabul eden bir edebiyatın ürettiği temsiliyet, minör yakınlıkları peşinen sansürleyerek sessiz ve temsilsiz bırakır. Ancak sınır aşımalarına meyyal, fallogosantrizme direnen bir metin mevcut cinsel politikanın da sınırlarını esnetebilir. Bu noktada geç dönem Osmanlı kadın yazınının birkaç güçlüğü bir arada katetmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Gilbert ve Gubar’ın (2016) edebiyat araştırmalarına taşıdığı retorik soruyu anımsarsak, “kalemin metaforik bir penise dönüştüğü” yazı edimiyle ilişkilenmek ve üstelik buna henüz hukuki düzlemde seçme ve seçilme, boşanma ya da miras hukuku gibi anayasal haklar bağlamında “müsavat-ı tamme”nin (tam eşitliğin) sağlanmadığı bir dönemde girişmek, bir kadın yazar için elbette oldukça çetrefildir. Bu bağlamda “kadın yazar” terkiibini özcü bir perspektifle değil tarihsel bağlamın bagajıyla düşünürsek, kadın yazınının dilde ve kanonda kat etmesi gereken yolu daha doğru değerlendirebiliriz. Örneğin Luce Irigaray’ın *This Sex Which Is Not One* [Bir Olmayan O Cinsiyet] (2024) metninde geliştirdiği akıl yürütme, kadınların erkekler nezdinde “kullanım değeri” taşıdığı patriarkal sistemde kadın cinselliğinin daima eril fantezinin kullanımına vakfedilmiş, keşfedilememiş edimler içerdiğini ortaya koyar. “Kadının cinsel organı,

¹⁰ Burada “cinsel kimlik” kavramı çevirmenin tercihidir.



görülebcek hiçbir şey olmamasının uyandırdığı dehşetin temsili haline gel[erek]”, bir “kusur”a, erkeğin *jouissance*’ının nesnesine dönüşürken, kadın bedeninin mevcut fallik cinsel ekonomiyi aşarak tüm öğretilenleri unutması ve asla *bir olmayan* ve bir cinsel organa indirgenemeyecek cinselliğini yeniden keşfetmesi gerekir (2024: 24). Irigaray’a göre bu keşif vajinadan değil, “sıfır”dan başlar, “çoklu ve dağınık bir sezginin mahremiyetinde” ilerler; “[o]nu başka bir kulakla dinlemek gerekir, sürekli örülmekte olan, sözcükleriyle öpüşen, ama bu sözcüklerde sabitlenmemek, donup kalmamak için onlardan kendini kurtararak *başka bir anlamı* duyar gibi duymak gerekir” (2024: 28). Irigaray’ın eril simgeselin sınırlılığını ortadan kaldırdığı için kadın bedenine atfettiği “asla bir’den ibaret olmama imkânı” (2024: 29), yeni bir cinsel politikanın ve metin içi hakikat inşasının da imkânına dönüşür:

Özgülük ve mülkiyet, dişile kuşkusuz son derece yabancıdır. En azından cinsellik söz konusu olduğunda. Halbuki *yakın*, hiç de öyle değildir. Yakın, o kadar yakındır ki özdeşlik/kimlikleri ayırt etmek imkânsız hale gelir. Dolayısıyla özgüllüğü/mülkiyeti de. Kadın sahip olamayacağı, kendisine ait kılamayacağı kadar *yakın* olandan zevk alır. Kadın hiç durmadan kendisini başkayla mübadele eder, ama biri diğeriyle hiçbir zaman özdeşleşmez. Bu ise mevcut bütün ekonomileri sorgulanır hale getirir. Kadının *jouissance*’ı, başkanın içinden, başkadan geçerken sürekli arttığı oranda, bu ekonomilerin hesaplarını dönüşü olmayan bir biçimde altüst eder (2024: 30).

Böylece kadın cinselliği eril fantezinin tahakkümünden kurtulurken, mevcut cinsel politikanın sınırlarını aşma imkanıyla da donanır. Irigaray’ın kadın cinselliğine yüklediği bu potansiyel, tıpkı heteronormatif cinsiyet rejiminin kadını hapsettiği cinsel edimlerin sınırlarını aşma imkânı gibi; eril kanonun ve dilin içerisinde yazma edimiyle ilişkilenebilir. Kadın yazarın fallogosantrizmin sınırlarını aşma imkânına da işaret eder. Peki kadın yazını bir yandan cinsel edimleri düzenleyen heteronormatif cinsiyet rejimiyle, diğer yandan onun uzantısı olarak dile ve edebi metne yansıyan fallogosantrizmle nasıl mücadele edebilir? Kadın karakterler



arasındaki minör yakınlıklar hangi mekânsallıklar, anlatısal unsurlar ve semiyotik yapılarla edebi metnin temsiliyet alanına dahil edilebilir?

*Ahvâl-i Âlem*¹¹ (1890) çevirisiyle geç Osmanlı dönemi edebiyat kamusuna giren Behice Ziya'nın (Kollar) kurmaca metinleri; çevirileri ve köşe yazılarıyla yakaladığı tanınırlığına eşlik etmez. Behice Ziya'nın 19 Eylül 1895-5 Mart 1896 aralığında *Maarif* dergisinde 16 sayı boyunca tefrika ettiği ilk romanı *Pakize* ve 1909'da *Yeni Gazete*'de tefrikası başlayan ancak sekizinci tefrikaya “mabadı var” notu düşülmesine rağmen yayımlanması tamamlanmayan romanı *Vazife* kanon dışı kalmış ve kitaplaşmamıştır. Oysa Behice Ziya, Hakkı Tarık Us'un 1943'te yayımladığı *Basın Hayatında 50 Yıl* başlıklı çalışmasına da dahil edilen, *Hanımlara Mahsus Gazete* ve *Ziya* gazetesinde yayımladığı yazılarla üretkenliğini sürdüren bir yazardır. Kurmaca metinlerindeki “başarısızlığın” gerekçeleri Behice Ziya'nın ulaşabildiğimiz tek romanı *Pakize*'nin muhteviyatı ve geç dönem Osmanlı edebiyat kamusunda bir kadın yazar olarak varolma çabasıyla birlikte değerlendirilmelidir. *Pakize* (1895-96) üretildiği dönemin “erkek yazar, kadın okur”¹² perspektifine hem Behice Ziya'nın bu metni üretmesi ve yayımlamasıyla hem de olay örgüsünde bir kadın protagonistin yalnızca okuma değil, yazma edimiyle de kurgulanmasıyla muhalefet eder. Üstelik *Pakize*, metin boyunca eve giren gazetelerde okuduğu, maruz kaldığı, erkek yazarlarca üretilmiş düşünce yazılarını eleştirel bir perspektifle metne taşır; erkek Osmanlı entelektüelinin Osmanlı modernleşmesine mündemiç olarak geliştirdiği “makbul kadın” tahayyülüne itiraz eder. Kadın yazarların geç Osmanlı döneminin erkek egemen matbuat kamusunda verdikleri varlık mücadelesi böylece edebi metinlerde de temsil edilirken, metnin protagonisti dönemin kadın hakları mücadelesine eklemlenen bir hamleyle, metnin diğer kadın karakteriyle kadın hakları üzerine fikir teatisine girer, kimileriyle ayırır; idealizmi ve isyanıyla eleştirel bir toplumsal cinsiyet temsili üretir.

¹¹ Fransızcadan Türkçeye tercüme edilen metin, Fatma Aliye'nin yine aynı yıl yayımlanan *Meram* çevirisiyle birlikte, kadın yazarlar tarafından yayımlanan ilk tercümelerdir (Tutumlu & Serdar, 2019: 12).

¹² Nurdan Gürbilek (2011) *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*'de Tanzimat dönemiyle birlikte, erkek yazarların ürettiği modern Türkçe kurmacalarda yazma ediminin yalnızca erkek karakterlerle ilişkilendirildiğini; kadın karakterlerinse okuma ve “okuduğu romandan fazlasıyla etkilenme” üzerine kurgulandığını hatırlatır (2011: 275).



Kadın karakterlerin okuma-yazma edimlerinin ve kadınlararası homososyal bağların metnin olay örgüsüne dahil edilen günlük pratiklere yön vermesi, dönemin eril kanonu bağlamında radikal anlatısal manevralardır.

Romana adını veren kadın protagonist Pakize, bir yandan domestik alanın sınırları içerisinde bu dönemde kadın yazınının mekân kurgusunda sıklıkla başvurduğu üzere bir modern mahrem anlatısı üretirken, bir yandan da kendine ait odası, yazı masası, okuma ve yazma edimleriyle domestik eylemsellikten arındırılır. Eril tahayyülün belirlediği makbul kadınlığın sınırları içerisinde kurulmayan bu temsili metin içi hakikatte mümkün kılan, ve Pakize'nin büyüme (*bildung*)¹³ anlatısını toplumsal cinsiyet rollerinin tahakkümünden kurtaran, Pakize'nin geleneksel anne modelinden uzak ve kadınlararası romantik dostluklar içerisinde kurgulanmasıdır. Pakize henüz dört yaşında annesini kaybeder. Babası Neyyir Bey kızının “hem peder[i] hem de valide[si]” (Kollar, 2019: 78)¹⁴ olmaya çalışan ve dolayısıyla geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini esneten bir erkek karakter olarak metne eklenir. Metinde temsil bulan baba-kız ilişkisinin, dönemin eril kanonunda rastlayamayacağımız diyaloglar üzerine kurulmasıyla, Neyyir Bey metin içi hakikatte eril otoriteyi simgeleyen bir peder figürü olmaktan uzaklaşır; bilakis kadın protagonistin anlatısına mekân sağlayacak bir anlatısal unsur olarak işlevselleştirilir. Böylece kadın karakterlerin bir araya gelebileceği ve “dolap mekânlar” sunan bir hane üretilir. Metne dahil olan karakter sayısı bu hane dolayımıyla kısıtlanırken, olay örgüsü kamusal alanın hareketi ve aksiyonu yerine kadın karakterlerin homososyal ilişkileriyle şekillenir. Karakterizasyondaki kısıtlama ve metnin anlatı mekânının modern mahremle sınırlı tutulması; metin dışı hakikatin metne sızmasını, örneğin metnin, üretildiği dönemde bir kız çocuğunun kadın olmasını sembolize eden “feraceye girmesi” ya da “görücüye çıkması” gibi

¹³ Parla, büyüme anlatılarını “Bireyin büyüme ve bilinçlenme öykülerini anlatan ve Batı romanında 19. yüzyılda saygın bir yaygınlıkla kullanılan anlatılara büyüme-bilinçlenme romanları” (*Bildungsroman*) olarak tanımlar. Bunlar Batı'daki örneklerinde hemen tümüyle erkek anlatılarıdır; yazarları da başkişileri de erkektir ve öykü onların çocukluktan olgunluğa geçişlerinin ya da geçemeyişlerinin öyküsüdür” (2023: 83). Dolayısıyla kadın yazınının erken dönem modern kurmaca örneklerinde kadın protagonist odağında gelişen büyüme anlatıları, hem kadın yazınının kendi kurucu söylemini geliştirmesi hem de eril kanonun sunduğu kadın karakter temsillerini lağvedip kadınların edebi temsiliyetini yeniden üretmesi bağlamında dönüştürücü ve kurucu bir gücü olur.

¹⁴ Makalede incelenen edebi eserlerden bu ve takip eden alıntılarda, aynı esere atıf yapıldığında yıl bilgisi yinelenmeden yalnızca sayfa numarası kullanılmıştır.



dini ve geleneksel unsurları taşıyan *leitmotiv*lerden de arındırılmasını sağlar. Metnin üretildiği dönemde, metin içi hakikatte bir kadın karakterin 20 yaşında ve bekar bir genç kadın olması şöyle meşrulaştırılır:

Kendisine talip olanların hiçbirisi arzusuna zerrece uygun olmadığından ve babasına sözü geçtiğinden hepsini reddetti. Pakize mutluluğu evlilikte arayan birtakım saflardan değildi. Arzusuna uygun bir eş bulamasa da hiç olmazsa tek kalmaktan yakınmayıp düşüncesinin tamamıyla aksi bir fikir sahibinin hükmü altında bulunmamayı mutluluktan sayardı (81).

Böylece kadın protagonist, kendi tercihlerinin belirlediği bir mekânsallık ve olay örgüsü içerisinde temsil edilir. Metni yayına hazırlayan Tutumlu ve Serdar'ın tespitiyle de anlatının protagonisti olarak Pakize, dönemin erkek egemen kanonu bağlamında aykırı bir karakterdir:

Pakize'yi diğer Tanzimat romanlarından ayıran temel yönüyse çok farklı, baskın bir kadın karaktere sahip olmasıdır. Pakize, yerli ve yabancı dergileri, gazeteleri takip eden; bu yayınlara ilişkin görüşleri, belirli beğeni ölçütleri olan; yalnızca günlük tutmayıp düşünce yazıları da yazan; eleştirel düşünceleri yalnızca metinsel alanla sınırlı kalmayan, kendi yaşıtılarının yaşamlarını, dille kurdukları ilişkiyi de sorgulayan ve bunları çekinmeksizin ortaya koyan, biraz da dik başlı denebilecek genç bir kadındır (Tutumlu & Serdar, 2019: 13).

Ancak *Pakize*'yi bu yazının çalışma alanına dahil eden anlatısal unsurlar, metnin kadın yazını bağlamında radikal hamlelerle kurucu bir anlatı teşkil etmesinin ötesinde, kadın karakterler arasında kurgulanan homososyal bağlardır. Pakize evliliğe ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin fikirlerde uzlaşamadığı ve onu “müşkülpesent ve evde kalacağı için zavallı” addeden kadın arkadaşlarından uzaklaşır ve “onlarla dost olamaz”ken, metin boyunca okuma ve yazma edimleri üzerinden ortaklaştığı İffet ve Şeref’le “haftada laakal üç defa” buluşur (81). Pakize’nin yaşadığı köşkteki bu buluşmalarda kadın karakterler arasında kurulan homososyal



bağ metinde düşünce ortaklığıyla kurulan bir dostluk, fiziksel yakınlık ve temas talepleriyle temsil bulur. Üç kadın karakter haftada en az üç defa hanenin kamusal alandan ayrılmış mahremiyetinde bir araya gelir, birlikte kitaplara sarılır, gazetelerin köşe yazılarını birbirlerine yüksek sesle okur, üzerine tartışır.

Bu dostluğu Faderman'ın terminolojisiyle bir "romantik dostluğa" dönüştürerse, kadın karakterler arasında kurulan düşünsel ortaklığa, metne sızan bir cinsel gerilimin eşlik etmesidir. İffet ve Pakize saatlerce köşkün bağında, kameriyede ya da Pakize'nin odasındaki yazı masası etrafında vakit geçirir, okur, yazar ve tartışırken, birbirlerini öper, deraguş eder; görüşmedikleri günlerde de bir yakınlık ve temas ihtiyacıyla mektuplaşırlar. Böylece metindeki diyaloglar kadar, jestler ve mimikler üzerinden takip edebileceğimiz minör yakınlıklar da anlatıdaki romantik dostluğun bir parçası olur. Neyyir Bey'in ifadesiyle İffet, Şeref ve Pakize'nin "kemal-i safvetle öpüşmeleri" (91) metin boyunca tekrarlarla temsil bulur:

- Haydi İffet, bağa çıkalım, zavallıların [çiçeklerin] iştiyaktan boynu bükülmüştür. Buselerimin bir kısmını da onlar için saklamıştım. İşte dudaklarımı yaktmaya başladı. Çabuk! Çabuk koşalım!
- İffet refikasının boynuna sarılarak dedi ki:
- Dur, evvelce ben hisseme isabet edenleri alayım (86).

Genç kızlar biraz bağda gezindikten sonra üstü hanımeli dallarıyla mestur kameriyeye girdiler. İffet dedi ki: -Oh, bu gece tamam ayın on dördüncü gecesi. Hava da pek latif, inşallah yemekten sonra şurada şairane bir vakit geçiririz (87).

Pakize başını İffet'in göğsüne dayamıştı. Bir müddet kameriyenin içini derin bir sükût istila etti. ... Nihayet İffet, Pakize'nin alnından öp[tü] (87-88).

O kadar meşgulüm ki şu havadisi sana bizzat getirip bu vesileyle sevimli dudaklarını öpemedim. Ah, mümkün olsa da seni deraguş etmek için kollarımı,



öpmek için dudaklarımı şu kâğıda leffetsem!
Senin Şeref'in (109).

[Y]anımda olsan da seni öpe öpe teşekkür etsem (113).

Metnin İffet, Şeref ve Pakize arasında kurduğu homososyal bağ, erken dönem modern kurmaca kadın yazınında kadınlar arası arzu ve aşkın Amerikan edebiyatından İngiliz edebiyatına, Alman edebiyatından Fransız edebiyatına değin paralel bir izleği halini alan “romantik dostluk”ta ortaklaşır (Faderman, 1997: 10). Modernleşme sürecinde belirginleşen heteronormalleşme söylemini¹⁵ düşünecek olursak, geç dönem Osmanlı erotik edebiyatında bir eril fantezi aracı haline gelen “mu’âşakat-ı nisaiye”nin, kadın yazarların metinlerinde Faderman’ın işaret ettiği üzere bir duygudaşlık, yoldaşlık, kadın bedeninin metne girmesiyle yaratılan erotizm, “romantik dostluk” ve “ruh kardeşliği” anlatısıyla ifade edilmesinin gerekçeleri daha iyi anlaşılabilir. Kadınlar arasında fikir ortaklığıyla oluşan bir cinsel gerilim eşliğinde kurulan bu bağ, eril kanonun fallogosantrik söyleminin ötesinde bir erotizm yaratır. Kadın karakterler arasında yaratılan erotizm metin boyunca sönümlenmeden sürer; fiziksel temasla, okuma, yazma, birlikte düşünme edimleri dolayısıyla kurulan homososyal bağ ile pekişir. Fikir ortaklığı yahut duygudaşlık, bu erotizmin tetikleyicisine dönüşür. Pakize’nin kendine ait odasının, köşkün içerisindeki bağın ve kameriyenin sağladığı mekânsallık kadın karakterler arasındaki minör yakınlıklara alan açar. Kameriyenin hanımeli kokularıyla, çiçeklerin renk çeşitliliğiyle köpürtülen duygular içinde, Pakize, İffet ve Şeref arasında kurulan romantik dostluk, eril kanonda temsil bulan geleneksel kadın prototipi için alışılmışın dışında; hatta anlaşılamaz ya da Berlant’ın heteronormatif matrise sıkışan öznel deneyimlerimizi tanımlarken tespit ettiği üzere “tahayyül edilemez”dir (1998: 286). Metne Neyyir Bey’in ikinci eşi olarak dahil olan Nimet Hanım da köşün kameriyesinde birbirinin göğsüne yaslanmış,

¹⁵ Osmanlı modernleşmesinin cinsel politikasına dair çalışmalar için bkz. Sarıtaş (2020). Geç dönem Osmanlı kadın yazınında erkeklik tahayyülleri için bkz. Ulusman (2023b).



birbirinin alnından öpen, tefekküre dalmış İffet ve Pakize’yi görünce, şaşkınlığını şöyle ifade eder:

Kalkma kızım. Kucağındaki çocuk rahatsız olur. Galiba Pakize’ye ninni söylemiş olmalısınız ki uyuyakalmış. Canım siz nasıl gençsiniz? Ben sizin yaşıңызdayken koşar, gezer, şarkı çağırır, velhasıl bastığım yeri bilmezdim. Siz seksen yaşındaki kadınlar gibi bir yerde büzülüp saatlerce kımıldamıyorsunuz. [...] Size darılıyordum kızım, Millet Bahçesi’ne gidip gezdiğiniz olmaz mıydı? (88)

Geç dönem Osmanlı modernleşmesinin açtığı yeni kamusal alan, kadınlararası homososyal bağın oluşturduğu minör yakınlıkların ne varlığına ne de edebi temsiline olanak sunar. Dolayısıyla metnin mekân kurgusunun haneyle sınırlandırılması, *Pakize*’deki minör yakınlıklara da metin içi hakikat bağlamında meşru bir zemin oluşturur.

Metnin fallogosantrik söylemden uzak erotizmi İffet, Şeref ve Pakize arasındaki minör yakınlıklarla da sınırlı kalmaz. Fikir ortaklığı üzerine kurulan bu sapyoseksüel arzu metne diğer erkeklerden farkı vurgulanarak dahil olan Rıfat’a da yönelir. Pakize “mamafih onu hemen sevecek kadar sadedil değildir” ancak Rıfat’ın gazetede ki düşünce yazılarını okuyarak ona yönelen bir “takdir ve beğeni” geliştirir (104). Ardından Şeref’in aracılığıyla, yazdığı bir metni Rıfat’ın da okumasını sağlar ve aralarındaki fikir ortaklığı böylece gelişir. Nihayet Pakize’nin Çamlıca’da Rıfat Bey’le karşılaşmasıyla sağlanan bedensellik, bu takdiri bir arzuya dönüştürür. Rıfat’ı ilk kez gören Pakize, günlüğüne “Zannediyorum ki Rıfat Bey, dünyadaki erkeklerin en mükemmelidir. Ben ömrümde bir erkeği bu derece mükemmel bulacağımı ümit etmezdim” (106) diye yazar. Metnin Pakize’ye karşılıksız kalacak bu arzu failliğini yüklemesinin nedeni eril kanonun ürettiği “makbul kadın” temsili ni kırmak üzere atılan bir başka adım olarak okunabilir. Zira Pakize eril kanonun kendini evlendirileceği erkeğe âşık olmaya saklayan kadın karakter temsillerini, geç dönem Osmanlı edebiyatı adına erken ve radikal bir hamleyle lağvederek bir arzu failiği üstlenir. Üstelik bu arzu Neyyir Bey’in kadın karakterler arasında yaşanan homososyal arzuya atfettiği “kemal-i safvetle öpüşme” sınırını;



kadınlararası romantik dostluğa atfedilen “masumiyet”i (Faderman, 1997: 11) de aşar. Böylece metin kadın protagonistine eril fanteziden arındırılmış bir faillik yükler, kadın cinselliğine Irigaray’ın tespit ettiği gibi “bir olmayan”, fallus odaklı matrisin sınırlarını aşan bir çoğulluk kazandırır, fallik cinselliği askıya alırken sapyoseksüel arzuyu belirginleştirir. Metnin geliştirdiği bu hamleyi şöyle yorumlamak da mümkün olabilir:

Kadınların otoerotizmlemleri, homoseksüelliklerini korumaları ve genişletmeleri gerekiyorsa, heteroseksüel *jouissance*’tan vazgeçilmesi, kadınların hep olduğu gibi, şimdi de güçten koparılmalara karşılık gelme tehlikesi barındırmıyor mu? Kendi elleriyle yeni hapishaneler, yeni manastırlar mı inşa edecekler? Kadınların taktiksel grevlere gitmeleri, kendi arzularını özellikle söz yoluyla savunmayı öğreninceye kadar erkeklerden uzak durmaları, erkeklerin onları birbirleriyle rekabet eden metalar olmaya iten buyurgan seçimlerinden uzakta, başka kadınların sevgisini keşfetmeleri, kendileri için, tanınması gereken bir statü oluşturmaları... bütün bunlar, hiç kuşkusuz, kadınların mübadele piyasasında proleterleştirilmekten kaçabilmek için mutlaka atmaları gereken adımlardır. Ama amaçları şeylerin düzenini baş aşağı çevirmekten ibaret kalırsa, tarih sonunda tekerrür edecek ve aynı yere gelecektir. Yani fallokratizme. Kadınların ne cinsiyeti ne imgeseli ne de dili orada yer bulabilecektir (Irigaray, 2024: 31-32).

Yukarıdaki pasajda Irigaray’ın dikkat çektiği tehlike, bu metinde, Pakize’nin “ömrümde bir erkeği bu derece mükemmel bulacağımı ümit etmezdim” dediği, diğer erkek Osmanlı entelektüellerine benzemeyen Rıfat’la aşıyor gibidir. Kadın protagonistin hem kadınlararası romantik dostluklar hem de “heteroseksüel *jouissance*’tan vazgeç[meyerek]” Rıfat’a duyduğu aşkla metne taşınması, kadın cinselliğine dair fallik eril fantezilerin sınırlarını aşan yeni tahayyüllere alan açar. Böylece metnin fallogosantrizmi lağveden cinsel politikası, Pakize’nin minör yakınlıklarını metin içi hakikatte olanaklı kılar.



Geç dönem Osmanlı kadın yazınının eril dil ve kanonun tahakkümü altında kendi kurucu söylemini ürettiği bu dönemde, “kadın belleği” anlatılarının ortak bir anlatısal unsura dönüşmesi; kadın karakterler ve kadın anlatıcı-karakterler arasındaki anlatma, dinleme ve yazma pratiklerinin metnin olay örgüsünü belirlemesi elbette rastlantısal değildir. Tutumlu ve Serdar’ın “Türk Edebiyatında Tefrika Roman (1831-1928)” başlıklı projeleri dahilinde transliterasyonu yayımlanan Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharap* (Fatma Fahrünnisa, 2018) romanına dair Altuğ şu tespiti sunar: “Bir kadın yazarın metni olarak *Dilharap*, döneminin popüler roman motiflerini, olay örgülerini, izleklerini tekrar ediyor olsa da; metni farklı kılan “anlatım tekniğinin incelikleri[dir]” (Altuğ, 2018: 15). Metne dahil edilen kadın yazar-anlatıcının kadın karakterlerle kurduğu anlatma-dinleme pratikleri ve bu ortak deneyimlerin aktarımı yoluyla kurulan kadın belleği, geç dönem Osmanlı kadın yazını bağlamında dikkat çekici bir anlatısal hamledir. Kadın yazınının erken dönem modern kurmaca külliyyatındaki bu paralel kurgunun bir örneği de Ulviye Macit’in 1913’te *Kadınlar Dünyası* mecmuasında tefrika ettiği *Şermende* (Ulviye Macit, 2021) romanıdır. Metnin çerçeve hikâyesinde anlatı zamanı birkaç saatle sınırlıdır ve yine bir kadın protagonistin, telaşlı ve kederli bir halde, misafir beklenmeyecek fırtınalı bir gecede, kadın anlatıcı-karakterin kapısını çalarak başına gelenleri anlatma ihtiyacı üzerine kurulur. Anlatıcı-karakter, *Şermende*’yi şöyle tanıtır:

[B]u kızla muarefemiz [tanışıklığımız] mektepte başlamıştı. ... [Şermende’ye] diğer refikalarımın ziyade meclubdum [bağlıydım]. Bir dakika yanımdan ayrılmasını istemez, her haline, her muamelesine başka başka meftun olurdum. İki kardeşten büyüğünün küçüğü hakkındaki hissi, muhabbeti nasıl tabir ve tefsir olunursa benim de suret-i incizab ve muhabbetim [tutku ve sevgimin şekli] o dereceydi (180).

Böylece metin 20 yıllık bir zaman dilimine *flashback*’lerle uzanarak, Şermende ve kadın anlatıcı-karakter arasındaki bağa odaklanır. Şermende’nin altı yıl sonra, nihayet 20 yaşında bir genç kadın olarak aniden anlatıcı-karakterin evini ziyaret etmesiyle iki kadın karakter arasında gelişen diyalog, geçmişteki bir tanışıklığın; refikâlığın meşru zemininde yakınlığın derecesini



arttırır. Şermende kimseyle paylaşmadığı bir derdini anlatmak üzere anlatıcı-karakterin kapısını çalmıştır. Dolayısıyla metin Şermende'nin anlatacağı olayın bir *climax* yaratacağı beklentisiyle açılır. Oysa merak unsuru giderek sönümlenir ve odağımız iki kadın karakter arasındaki romantik dostluğa kayar. Kadınlararası homososyal bağın ve diyalogun verdiği dayanışma duygusu ve rahatlama bu romantik dostluğun meşru zemini olur. Böylece kadın anlatıcı-karakterin, “Odamda yalnızdım” (175) cümlesiyle açılan bu anlatıda, kadın karakterlerin birlikte okudukları, yazdıkları, düşündükleri, anlattıkları ve dinledikleri bir mahremiyet alanı olarak kadın anlatıcı-yazarın hanesindeki kendine ait oda dikkat çeker. Bu odaların metinlerdeki varlığı hem kadın yazınının bu dönemde ürettiği “kendine ait bir oda” ihtiyacının yansıması hem de minör yakınlıkların anlatısal mekânı olarak görülebilir. Kamusal alanda deneyim edilemeyen kadınlar arası edimler, modern mahremin sağladığı meşru zemin içinde mümkün kılınır. Anlatıcı-karakter Şermende'ye bu odada “peçesini çıkarmasını teklif e[der]”, “teklifatını kabule icbar e[der]” (179), “muavenetiyle üzerinden çarşafını çıkar[ır]” (182) ve böylece Şermende'nin “simasındaki cazibe”, “görenleri kalben celp ve cezbeyle[yen]” yüzü, “şahane gözlerinin nazar-ı cazibedarı”nı da görür ve Şermende'nin “tesir”i altına girer (180-181):

Suret-i istikbalime [karşılama şeklime] karşı gösterdiği tavr-ı istiğnakârane [nazlı tavır] pek yabancı olmadığını gösteriyordu. Bu hakikati derhal anladım. Artık ben de yabancılık halini terkle bu garip tavırlı misafirimın naz ve istiğnasına karşı her türlü tekliften azade bir yolda kendisini teklifatımı kabule [peçesini çıkarma teklifini kabule] icbar ediyordum [zorluyordum] (179).

[Altı yılın ardından] pek başkalaşmış, birkaç kat daha güzel olmuştu. Boyu daha uzamış, omuzlar nispet dairesinde tevessü eylemişti. Miyanındaki [belindeki] narinlik o ulviyet-i endama, o vaz-ı dilkeşe [gönlü cezbeden genişliğe] başka bir letafet veriyordu (181).



Anlatıcının Şermende’yi izleme edimi, Şermende’nin de onu “epeyce süz[mesi]” (179) ve “yekdiğeri[n]in kucağına” atılmasıyla (181) karşılıklı bir duyguya dönüşür. Şermende “vaz-ı şuhane ve dilaşubane [şen ve gönül alıcı bir tavırla]” (182) konuşmaya başlar. İki kadın karakterin de “muhabbetlerinin büyük, ebedi, mütekabil [karşılıklı] ve payidar [kalıcı]” (183) olduğunu öğreniriz. Bu nedenle Şermende “kesretle kar yağın”, “müthiş fırtınalı bir Kâunuevvel günü”nün gecesinde (175) kendisine aşk mektubu gönderen bir erkekle evlendirileceği haberini vermek ve sırrını açmak üzere kadın anlatıcı-karakterin evine sığınmıştır. Behice Ziya’nın *Pakize* romanında belirginleşen kadınlararası romantik dostluk, bu metinde de homososyal bağ ile birlikte gelişen homoerotizme açılır. Bu metinde yaratılan erotizm de geç dönem Osmanlı kadın yazınında özellikle II. Meşrutiyet’in yarattığı atmosferde ivme kazanan erkek yazarların egemenliğindeki erotik edebiyatın temsiline soyunduğu mu’âşakat-ı nisaiyye atfedilen eril fantezilerden tümüyle azade bir temsil içerir. Erotik Osmanlı edebiyatının eril fantezi simgeleri olarak sunduğu harem, hamam, beyaz eşarp gibi simgelerin yerini, metnin muhatabının sezgilerle, sözcüklerin çağrışımlarıyla, cinsel edimlerden ziyade jestler ve mimiklerle takip edebileceği ve kendi deneyimleri dolayısıyla yakınlık geliştireceği bir satır arası anlam alır. Bu bağlamda Berlant’ın “Peki bu yakınlık kurma enerjisinin, onun için tayin edilmiş alanları yoksa ne olur? Bir kanonu olmayan bu bakışlara, jestlere, buluşmalara, birlikteliklere ya da fantezilere ne olur?” sorusuna verdiği yanıtı hatırlarız: “Tıpkı minör edebiyatlar gibi, minör yakınlıklar da bu alanları yaratmak için, ama küçük ama büyük hamlelerle, kendi estetiklerini geliştirmek zorunda kalır” (1998: 285). Kadın yazınının kadın karakterler arasındaki minör yakınlıkları anlatılabilir kılarak geliştirdiği fallogosantrik söylemi dönüştürmeye girişen bu hamle, erotizmi sembolizm yerine sezgiselliğin kurduğu yeni bir söylem üretir. Faderman’ın 19. yüzyıl metinlerinde “kardeş ruhların aşkı” ifadesiyle karşılandığını tespit ettiği kadınlar arası romantik dostluk, geç dönem Osmanlı kadın yazınında da “kardeşlik”, “hemşirelik” ve “refikalık” atıflarıyla imlenir. Birbirine “hayran”, “meftun” ve “meclub” kadın karakterlerin romantik dostluğu, *Pakize*’de olduğu gibi *Şermende*’de de kadın karakterlerin birbirleriyle kucaklaşması, sırrını paylaşması, anlatması ve dinlemesi gibi pratiklerle belirginleşir.



Eril kanonun fallogosantrik sembolizmini lağveden bu yeni söylem, sözcüklerin anlatısal değerini de değiştirecektir. Şermende anlatıcı-karaktere fırtınalı bir gece yarısı “sır”rını açma iştiağındayken, o da “sizi sevdiğim için iştirak etmek isterim” (185) der. Şermende’nin iç çekişleri “göğsünün kabarıp inmesi” (187), anlatıcı-karakteri tesiri altında bırakır. Anlatıcı-karakterin “kesretli kar”ın ve “müthiş bir fırtınanın hükümferma” olduğu bir gecede, “cihanı baştan başa sırf arzuma, eğlenceme mahsus olmak üzere halk olunmuş” sanıyorum dediği, doğanın arzuları tahrik ettiği bir gecede süren yedi saatlik bu görüşmede homososyal bağ, iki kadın karakter arasında altı yılın ardından hızla gelişen ve kadınlık deneyiminde ortaklaşan bir dayanışma halini alır. Şermende’nin sırrını dinlemeye hazırlanan anlatıcı-karakter, “Ağlamak lazımsa beraber ağlarız! Gülmek lazımsa beraber güleriz” (218) diyerek bir sırrı paylaşmayı sağlayacak yakınlığı oluşturur; evin yardımcısı odadan uzaklaştırılır, iki kadın anlatı mekânının (kadın anlatıcı-karakterin tek başına yaşadığı hanede yalnız kaldıkları bir odanın) sunduğu alanda, sırrı dermiyan etmeye zemin bulur:

Sizden hiçbir halimi ketmetmeyeceğim [saklamayacağım]. Keşf-i razı [sırrın ortaya çıkmasına] büyük bir ihtiyacım var. Bugün şu havada buraya gelmekliğim de o ihtiyaçtandır. İnsan kalben bir sır peyda ederse mutlaka bir mahrem-i razı [sırrını paylaşacak birini] aramaya mecbur oluyor. Bu ebna-yı beşerde [insanlarda] cibilli [doğuştan gelen] bir hal. İşte ben de size bütün esrar-ı kalbimi söylemek emelindeyim (188).

Şermende’nin “keşf-i razı” ettiği sır, abisinin eril tahakkümü altında verilecek bir evlilik kararıdır:

Vakit vakit teyzemin, biraderimin, dadımın ilhac ve ibramıyla [baskı ve zorlamasıyla] görücülere çıkıyordum. Bu hal bana pek güç geliyordu. Çare ne? Artık büyümüşüm. Nazar-ı ailede gelin olmak, kadınlık alemine dehalet eylemek [girmek] zamanım gelmişti. [...] Nokta-ı nazarım, zemin-i muhakemem pek başkaydı. Cereyan eden ahvalse bana pek garip geliyordu. İnsanın her suretle



hüküm ve teessüratı altında zebun eden [aciz bırakan] âdet ve görenek namına icra edilen ahval tetkik edilecek olursa ne hayret-efza [şaşırtıcı] neticeler görülür (207-208).

Beğenilirim bir fincan kahveye feda edilmiş olacaktım! ... [Z]evcemin ahlak ve tabiatıyla meşrep ve ahlakım beyinde tevafuk ve itilaf hasıl olmayacakmış, bu münasebetle her gün bir ölüm azabı geçirmeye ve sonunda aşiyane-i pedere avdete mecbur olacaktım ... Böylelikle geçen her devre-i izdivacın, o beş on aylık zaman-ı muaşeretin semeresi olmak üzere dünyaya bedbaht bir çocuk gelecekmiş (208).

Evlilik felaketinin bu olası senaryosu bir yanıyla erken dönem metinlerinde yükselen görücü usulü evlilik eleştirisini yinelerken, bir yanıyla da aile ideolojisinin altını oyar. Mutsuz bir evlilikle kurulan aile, yeniden üretimin “yaralayıcı” ve “zehirleyici” (209) olduğu bir kurum olarak mimlenir. Metin, erkek aklın olağanlaştırdığı bu ataerkil geleneği eleştiriye açarken, Şermende’nin sırrı satır aralarına, jestlere ve mimiklere saklanır. Şermende’nin *flashback*’lerle metne taşıdığı 20 yıllık yaşantısı boyunca yaşadığı tüm felaketlerden (anne ve babasının ölümünden ya da İstanbul’dan Beyrut’a gönderilmesinden) daha derin, “hiçbirisiyle kabil-i nispet ve kıyas” (239) edilemeyecek bu felaketin Şermende’yi niçin böylesine yaraladığı okurun yorumuna bırakılsa da anlatıcı-karakter anlatısını “Zavallı Şermendeciğim!” (245) diyerek kapatacaktır. Kayıplar ve göç, Şermende için yası tutulabilir vakalardır ancak evlilik, üstelik sevemeyeceğinden emin olduğu bir zevç ile heteronormatif bir evlilik felakettir. Metnin sunduğu bu kapanış, evlilik felaketinin doğurabileceği tüm psikolojik ve cinsel şiddeti de anırtarak, “her gün bir ölüm azabı geçirmeyi”, mutsuz bir evlilikten istenmeyen bir “bedbaht çocuk” dünyaya getirmeye ve “sonunda aşiyane-i pedere avdete” “mecbur” kalmanın gerilimini, Şermende’nin hayatının “nispet ve kıyas kabul etmez” en büyük acısı olarak sunar (208). Ulviye Macit’in edebi temsil yoluyla ürettiği “dolabın epistemolojisi”, metnin muhatabının ancak minör yakınlıklar dolayısıyla okuyabileceği satır aralarına saklanır.



Böylelikle Şermende'nin sırrı, anlatıcı-karakter tarafından metnin muhatabına da yine bir “sır” olarak aktarılmıştır.

Sadiye Vefik de *Kadınlar Dünyası* mecmuasında “Ebedi Hüsrân” başlığıyla 1911 yılında tefrika ettiği ilk öyküsüyle kurmaca üretimine başlar. Ardından tefrikası başlayan “Bir Genç Kızın Defterinden: Kalbime Hitap” metninin *Kadınlar Dünyası*’ndaki yayın süreci kesilir fakat metnin tamamlanmış bir nüshası *Resimli Kitap* matbaasında 1913 yılında kitaplaşır. Yine bu tarihte yayımlanan *Muhaberat-ı Hakikiye* metniyse tefrika edilmeksizin kitaplaştırılır. Bu metni 1922 tarihli *Bir Günahkâr Geceden Sonra* adlı roman ve 1924 tarihli öykü kitabı *İlk Aşk* takip eder (Timuroğlu, 2021: 9-11). *Muhaberat-ı Hakikiye* (Sadiye Vefik, 2021) eseri, II. Meşrutiyet devriminin ardından yeniden şekillenen Osmanlı kamusalının ve kadın karakterlerin hanenin dışındaki günlük pratiklerine; kamusal alan deneyimlerine dair bir temsiliyet üretmesiyle, kadın yazını bağlamında öncü addedilebilecek metinlerden biridir. *Muhaberat-ı Hakikiye* bu yönüyle yukarıdaki iki romandan ayrılan bir anlatı mekânı kurguluyor olsa da kadın karakterler arasındaki homososyal bağ ve minör yakınlıklar bağlamında onlarla kesişir. Metin yine bir çerçeve hikâyeyle, bu kez bir yazar-anlatıcı olarak Sadiye Vefik’i de anlatıya dahil eder. Yazar-anlatıcı, eline geçen, üç genç kadın arasında yazılmış mektupları yayımlamaya karar verir; zira kadın karakterler arasındaki minör yakınlıkları yazıya aktaran bu mektuplar, yazar-anlatıcı Sadiye Vefik’in metnin girişine eklediği “Mukaddime”ye göre edebiyatın temsiliyet alanına girmeyi hak eden bir kıymet taşır: “Bir köşeye atılmasına razı ol[unamaz]” (39). Yazar-anlatıcı “güneşin doğmasıyla beraber cıvıltıya başlayan kuşlar gibi” olan bu üç çocukluk arkadaşını, onların “şuh tavır”larını, “billur gibi kakhahaları”nı, “büyüleyici cazibeleri”ni, “esrarengiz gözlerini” hatırladığında, “hayalleriyle zevk sarhoşu” olur (39) ve “ince duygular”dan oluşan bu mektupların “hemen yayımlanmasına giriş[ir]” (40). Sadiye Vefik bu çerçeve hikâyenin ardından metinden çekilmiş görünür; anlatı art arda sıralanan mektuplarla sürer. Modern Türkçe edebiyatta kadın yazını adına, Timuroğlu’nun dikkat çektiği üzere, Fatma Aliye’nin -1897-1898 tarihlerinde yazılan,



Ahmet Mithat tarafından sansürlen¹⁶ ve ancak kısaltılmış bir kopyasını okuyabildiğimiz *Levayih-i Hayat* (Fatma Aliye, 2012) ve Halide Edip'in *Handan* (Adivar, 2007) metinleriyle birlikte, ilk mektup-roman örnekleri olarak değerlendirebileceğimiz bir anlatısal yapı kuran bu roman (Timuroğlu, 2021: 12), kadın karakterler Nevin, Feriha ve Şule arasındaki yirmi beş mektuptan oluşur. Timuroğlu'na göre, bu mektuplarda “kadınlar arası dostluğun narin, özenli, şefkatli dili göze çarpar. Yargılamadan, büyük bir sevgiyle birbirini dinleyen [...] bu kadınlar, birbirlerini güçlendirmekte ve böylece karşılaştıkları sorunları rahatça çözüme kavuşturabilmektedirler” (2021: 13). Mektuplar dolayısıyla kurulan minör yakınlıklar, kadınlık deneyimiyle oluşan ortak duygular ve kadınlararası dayanışma, hem olay örgüsüne yön verir hem de oto-anlatısal pratikleriyle kadın karakterlerin kimlik inşalarını özgürleştirir. Bir evden bir başka eve gönderilen bu mektuplar, Sedgwick'in terminolojisiyle “kapatılmışlığın” (*closeted-ness*) (1990: 3) bir “açılma”ya (*coming out*) (1990: 4) dönüşmesini sağlayan “dolap mekân”lar olur. Zira Sedgwick'in mevcut cinsel politikanın ve heteronormatif matrisin sınırlarını ihlal eden cinsel yönelim ve edimlerin gizlenme biçimlerini incelerken yararlandığı bu metafor, geç dönem Osmanlı kadın yazınında Berlant'ın işaret ettiği kendine özgü anlatı biçiminin/estetikinin yerini alıyor gibidir. Yukarıda incelenen iki metne hâkim olan karşılıklı konuşma, anlatma-dinleme edimleri gibi, karşılıklı mektuplaşma, yazma-okuma edimleri de kadınlar arasında minör yakınlıkların kurulabildiği bir iletişim kanalına dönüşür. Mektuplar, *Muhaberat-ı Hakikiye*'de metnin mekân kurgusundaki çeşitliliğe rağmen, uzak mesafelerde bulunan kadınlar arasındaki yakınlığın tek sağlayıcısıdır. Erken dönem modern Türkçe kadın yazınında sıkça başvuru alan kadın karakterler arasındaki mektuplaşma pratiği, geç Osmanlı döneminin kadınlara sunduğu sınırlı kamusal alanda bir araya gelemeyen kadın karakterleri buluşturan bir anlatı mekânı üretirken; yukarıdaki metinlerde kamusal alanda yaşanamayan kadınlararası edimlerin meşru zeminine dönüşen modern mahremeler gibi, minör yakınlıklara bir mahremiyet alanı da sağlar. Bu bağlamda kadın yazınında mektubun, yazı yoluyla açılan bir “dolap mekân” olarak işlevselleştirildiğini iddia edebiliriz.

¹⁶ Ahmet Mithat'ın eril vesayeti ve “edebi pederlik” misyonuna dair eleştirel okumalar için bkz. Esen (2012); İnceoğlu (2011); Timuroğlu (2020).



Mektuplar aracılığıyla kurulan homososyal bağa, bu metinde de bir romantik dostluk eşlik eder. Metnin odağındaki üç genç kadın karakter, iki kız kardeş olan Feriha ile Şule ve refikaları Nevin, yaşları itibariyle görmek-görülme isteyen, cinsel arzularını keşfettikleri bir dönemlerinde temsil edilir; anlatıya bu ihtiyaca bir mekânsallık sağlayan kamusal alanlar da (Heybeliada'daki Şafak Bahçesi, Çam Limanı ve Halki Palas'ın bahçesi ile Beyoğlu ve Moda Palas) eklenir. Buradaki karşılaşmaların etkisiyle cinsel arzuları uyanan kadın karakterler, arzunun faili olmak istediklerini yine birbirlerine yazdıkları bu mektuplar yoluyla ilan edebilirler. Örneğin Nevin “ilk defa olarak kendimde böyle bir merak hissettim; aynada kendimi incel[edim]” (98) ya da “Daima yalnız daima vahşi bir kız olarak kalmaya mahkûm olmadığımı babama haykıra haykıra söylemek istiyorum. Yirmi yaşında bir kız ki vahşi, hem de Amerika çöllerinde vakit geçiren bir kız kadar vahşi bir hayat geçiriyorum. [...] Adeta paralarcasına kıyafetlerimi çıkarttım. Vücudum baştanbaşa titriyordu” (42-43) satırlarıyla duygularını mektuplarına taşır. Kadın karakterler “mutsuz” olduklarından; “saklı bir aşk ihtiyacı”yla (62) yaşadıklarından; “doğrusu aşksız geçen hayat kadar tatsız, ruhsuz, köhne bir hayat [olmadığından]” (52) defaatle yakınır. Geç dönem Osmanlı eril kanonundaki “makbul kadın” imajını lağveden radikal bir hamleyle, arzunun faili olmak isteyen kadın karakterlerin bu ortak arayışı, mektuplara, “Sevmekten çok sevmeye ihtiyacım var” (67) gibi cümlelerle yansır. Üstelik mektuplaşma yoluyla kurulan kadınlararası homososyal bağın, *Muhaberat-ı Hakikiye*’de de bir homoerotizm deneyimini beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz:

Gençsin, güzelsin. Ama nasıl, ilk bakışta vücudu titretecek derecede (43, Nevin’den Feriha’ya).

Pencerenin önünde ilgisiz, makyajsız bulunmakta olduğunu söylüyorsun. Bunun ne önemi var? Sen çok güzelsin, demez miyim? Eğer kendi güzelliğini bilmiyorsan ben sana yalnız gözlerini tarif edeyim; hayretler içinde kalınacak kadar güzel bir yüz üzerinde ne ela, ne yeşil, başka bir renk; gözlerinin rengini belirlemek mümkün değildir. Eğer her zaman uzun siyah kirpiklerin gözlerini kapatmasa eminim ki o güzel gözlerin mecnunları bile etkiler ve büyüler (76, Feriha’dan Nevin’e).



Güzel ellerinin temas ettiği o güzel, hoş kokulu mektubu saatlerce kokladım ve öptüm, öptüm. Sonra mektubu okumaya başladım (50, Nevin'den Şule'ye).

Ah Nevin! Ah, senin yanında ellerim ellerinin içinde ağlamaya ne kadar ihtiyacım var, bilsen. Daima konuşmak, bütün kederlerimi anlatmak için beni teselli edecek, duygularıma ortak olacak şefkatli bir kalp, hassas bir ruh arıyorum sevgili Nevinciğim! Yalnız sen varsın (53, Feriha'dan Nevin'e).

Mektuplara yansıyan bu “romantik dostluğun”, homososyal bağ ve homoerotizm sarkacında salınan deneyimlenme biçimleri Nevin, Feriha ve Şule'nin mektuplarını kapatırken düştükleri notlarda da belirginleşir. Üç kadın karakter arasındaki minör yakınlık, heteronormatif söylemin fallus merkezli arzu temsiline sığmayan bir homoerotik deneyimi de metne taşır:

Pek sevdiğim büyüleyici gözlerine, daima manalı gülümsemeler görülen kırmızı dudaklarına derin bir özlem ve sevgiyle sonsuz öpücükler gönderiyorum (42, Feriha'dan Nevin'e).

Yanaklarını, dudaklarını uzat da birçok defa öperek sana gecen hayırlar olsun diyeyim güzel vahşi (55, Feriha'dan Nevin'e).

Birçok defa parlak sarı saçlarından, pembe dudaklarından, yanaklarından öperim (62, Nevin'den Şule'ye).

Pek sevdiğim gözlerini, dudaklarını uzat da dargın, yarım barışık, birçok defa öpeyim (75, Nevin'den Şule'ye).

Ben de sana uzayıp giden ateşli öpücüklerimi mehtapla göndermek ve sunmak için pencereme koşuyorum! (89, Nevin'den Şule'ye)



Şimdi seyrettiğim manzara beni hüzne boğdu. Mektubu bırakıyorum. Dudaklarını uzat da şu saatte güzel bir hayalin saadetiyle titreyen dudaklarımla birçok defa öpeyim (91, Feriha’dan Nevin’e).

Keza metindeki erkeklik temsilleri de mevcut cinsel politikanın ve heteronormatif cinsiyet rejimin sınırlarını aşar. Örneğin Nevin, Beyoğlu’ndaki karşılaşmaların ardından arzu duyduğu Medih’i mektuplarında şöyle betimler: “Aman efendim dehşet! Medih küçük, şuh, masum genç kızlara benziyor. Ne güzel şey! Yemin ederim, tapıyorum. ... [E]n çok hoşuma giden tarafı yalnız kalınca bir çocuk gibi ağlıyor” (122-123). Nevin’in cinsel arzularını tetikleyen Medih’in “genç kızlara benzeyen”, “çocuk gibi” şeklindeki tasviri, Medih’i heteronormatif matrizen uzaklaştırıp Nevin’in arzu dairesine dahil eder. Metnin fallogosantrik söylemden uzaklaşmaya çalışırken yaptığı bu manevrayı, “kadın oluş” a yüklenen semiyotik değer üzerinden düşünebiliriz. Guattari (2015) [1984] “Becoming a Woman”¹⁷ [Kadın Oluş] başlıklı yazısında, heteronormatif matrise uymayan erkekliklerin “kadın oluş” u ifade ettiğini şöyle açıklar:

Kadın oluş, diğer oluşlar için bir referans, nihayetinde bir ekran görevi görür (örneğin Schuman’daki gibi bir çocuk oluş, Kafka’daki gibi bir hayvan oluş, Novalis’teki gibi bir bitki oluş). Kadın oluşun, diğer cinsiyetli oluşlara yönelik bu aracı, arabulucu rolünü oynayabilmesi, fallik iktidarın ikiliğine dahil olmasından kaynaklanır. Eşcinseli anlayabilmek için biraz “kadın gibi” olduğunu söyleriz. [...] Aynı şey çocuğun cinselliği veya psikotik, şiirsel cinsellik için de geçerlidir (2015: 85).

¹⁷ Guattari Türkçeye “Kadın Oluş” ifadesiyle çevrilen bu bölümde “kadın oluş” u biyolojik cinsiyete dayanan özcü bir refleksle ele almaz. Kimliğin sabit ve değişmez olduğu yönündeki özcü perspektif yerine, sosyo-politik etkilerle sürekli baskılanan ve şekillendirilen bir dönüşüm süreci olarak deneyimlendiği; akışkanlığı, değişkenliği tartışmaya açılır. Her kimlik bir “oluş” süreci olarak okunur. Ancak “kadın oluş” ayrıca, erkek-egemen heteronormatif cinsiyet rejiminin ötekisi olarak işaretlenmiş bir toplumsal roller bütünü’nün semiyotik karşılığına dönüşmüştür. Bu bağlamda heteronormatif cinsiyet rejiminin majörünü eril olan teşkil ederken, kadın oluş bir minör oluşa işaret eder.



Medih'in “kadın oluş” ya da “çocuk oluş”la işaretlenmesi, metinde kadın karaktere yüklenen arzu failliğini, heteronormatif cinsiyet rejimini sınır aşımına uğratan minör bir yakınlığa açar. Eril kanonun sunduğu edebi temsillerin toplumsal cinsiyet ve cinsel politikalarını lağveden bu gayri-heteronormatif arzular, kadın yazınında bir minör yakınlıklar ağı oluşturarak birlikte değerlendirilmeyi gerektiren kesişimsellikler, ortak anlatısal pratikler üretir. *Muhaberat-ı Hakikiye* bu “öteki” olana özgü “estetik” arayışı (Berlant, 1998), Nevin dolayımıyla hem kadınlararası romantik dostluk hem de heteronormatif matrisin erkeklikten dışladığı bir erkek karaktere duyulan cinsel arzu üzerinden köpürtür. Bu edebi temsili mümkün kılansa, kadın karakterler için dönemin metin dışı hakikati bağlamında kamusal alanda deneyim edilemez olanın, kadın yazınının metin içi hakikatini yerleştirdiği dolap mekânlar olarak, modern mahremine kendine ait odalarına ve mektuplara taşınmasıdır. Kadın karakterler arasında anlatma-dinleme ve okuma-yazma dolayımıyla üretilen kadın belleğinin kurmacalaştırılmasıdır. Bu metinlerdeki kadın karakterler homososyal bağlarını ve romantik dostluklarını, geç dönem Osmanlı modernleşmesinin şekillendirdiği yeni kamusal alanlarda; Çamlıca tepesinde, Halki Palas'ın bahçesinde, Beyoğlu caddesinde değil ancak modern mahremine bir dolap mekâna dönüşen kameriyesinde, kendilerine ait odalarda, kendilerine ait yazı masalarının başında ve mektuplarda geliştirebilirler. Bu okumayla birlikte, kadın yazarın kamusal alan deneyimiyle mündemiç bir sınırlılıkla, geç dönem Osmanlı kadın yazınında anlatı mekânının haneyle kısıtlı kaldığı yönündeki okumaların ıskaladığı kadın yazınına özgü anlatım stratejileri de görünürleşir. Kadın yazarların mekânı bir imkâna dönüştüren, olay örgüsünü kadınlararası homososyal bağların belirleyiciliğine devreden, fallogosantrik söylem ve imgelemi esneterek minör yakınlıkları tahayyül edilebilir kılan anlatım stratejileri, kadın karakterlerin dolap mekânlarını metnin muhatabına açan bir temsil politikası üretmiş olur. “Tıpkı minör edebiyatlar gibi, minör yakınlıklar da bu alanları yaratmak için, ama küçük ama büyük hamlelerle, kendi estetiklerini geliştirmek zorunda kal[mış]” (Berlant, 1998: 285) ve bu yazıda ele alınan üç metin de kendi anlatısal imkânlarını üretmeyi başarmıştır.



Sonuç

Behice Ziya Kollar'ın *Pakize* (Kollar, 2019) [19 Eylül 1895-5 Mart 1896], Ulviye Macit'in *Şermende* (Ulviye Macit, 2021) [4 Haziran-12 Temmuz 1913] ve Sadiye Vefik'in *Muhaberat-ı Hakikiye* (Sadiye Vefik, 2021) [1913] metinlerinde temsil bulan homososyal bağlar, romantik dostluklar ve gayri-heteronormatif arzular Sara Ahmed'in (2015) altını çizdiği üzere daima mevcut cinsel politikanın baskısı altında gelişir. "Duyguların tabi kılınması, kadın(sı)lığı ve bedeni de tabi kılma" iktidarını içerir (2015: 11). Bu bağlamda kanonik anlatının ve yürürlükteki cinsel politikanın sınırlarını aşan her duygu kendi temsil mekanizmalarını, anlatım stratejileri geliştirmek zorunda kalır. Geç dönem Osmanlı kadın yazınında modern mahreme sıkışarak kendi anlatı mekânını arayan bu metinler de okurlarına yeni bir duygu haritası sunar. Kendi metin içi hakikatini üretir; minör yakınlıkların dolaplarından çıkarak temsiliyet bulmasını sağlar. Edebiyatın temsil yoluyla sağladığı bu görünürlük, fallogosantrik dile, erkek egemen edebiyat kamusuna ve eril kanonun metin içi hakikat sınırlarına direnecek anlatısal manevralar arayarak varolmaya çalışır. Geç dönem Osmanlı kadın yazınının henüz kadın yazarların varlık mücadelesi verdiği bir tarihsel dönemeçte, modern anlatı türlerinin anlatısal oyunlarıyla yonttukları bu "dolap mekânlar"ı görünür kılmak, bugün edebiyat tarihi yazımlarına bakışımızı da dönüştürebilecek bir potansiyel taşır. Zira kadınlararası homososyal bağın edebi temsili, Türkçe edebiyatta kadın yazınının ilk örneklerinden itibaren kendine bir alan açmış; kendi minör anlatısını, Deleuze ve Guattari'nin terminolojisini bir başka bağlama taşırsak, "minör edebiyat"ını (2003) kurarak varolmuştur. Kadın yazını bir minör edebiyat olarak okumaya açan da kanonun anlatısal pratiklerini dönüştüren bu sınır aşımı girişimleri ve anlatısal arayışlardır. Ayşegül Utku Günaydın'ın (2017) değindiği üzere, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat kavramı, kadın yazını bağlamında da işlevsel sorular üretmemize alan açabilir:

Bu edebiyatın birinci özelliği dilin yersizyurtsuzlaşmasından etkilenmesidir. İkinci özelliği bu edebiyatlarda her şeyin siyasal olmasıdır. [...] Üçüncü özellik ise, her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır: Yazarın tek başına dile getirdiği şey, zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey, başkaları hemfikir olmasa



da, zorunlu olarak siyasaldır. Azınlık olma durumu, sayıca az olmaktan değil, egemen ve başat olanın nesnesi olmaktan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu iki yazara göre kadın edebiyatı da “minör” olarak konumlandırılabilir. Cumhuriyet öncesi kadın edebiyatının da kadın ve modernleşme bağlamında ele aldığı sorunları dile getirme tarzı siyasal olana bağlanmaktadır. Yapıtlarda toplumsal cinsiyet ve kimlik parametrelerinin başat bir şekilde ele alınıyor olması da, siyasal olana işaret ettiğini kanıtlar (Günaydın, 2017: 57).

Bu pasajla Günaydın’ın tespit ettiği, geç dönem Osmanlı kadın yazınına erkek egemen kanon ve edebiyat kamusu içerisinde minör edebiyata bağlayan üç özellik (dilin özerkliği, temsilin siyasallaşması ve anlatının kolektif değeri ya da bir diğer deyişle kadın belleği anlatısı), bu yazıda ele alınan üç metnin kadınlararası homososyal bağlar, romantik dostluklar ve gayri-heteronormatif arzular üretmesini sağlar. Minör edebiyat kavramının işaret ettiği kendine özgü bir dil, bir yazınsal edim, bir edebi temsil üretme deneyimi; konvansiyonel olanın sınırlarını aşarken, kendi varlığını da ilan eder. Bu varlık ilanı bir temsil politikasına dönüşerek siyasallaşır. Böylece kadın yazınının fallogosantrik dilin ve eril kanonun sunduğu kadınlık tahayyüllerinin sınırlarını aşarak kurduğu bu anlatılar, kendi epistemolojisini, bir nevi geç dönem Osmanlı kadın yazınına yerleştirilen yeni bir “dolabın epistemolojisi”ni üretir. Sedgwick’in bir potansiyel olarak yorumladığı bu dolaplar, kadın yazınına taşınan kendilerine ait odalar, modern mahrem hane içi kameriyelerde, bahçelerde sunduğu özel alanlar ve mektuplar dolayımıyla belirir. Kadın yazınının geç Osmanlı döneminde, kadınlar için sınırlı tutulan bir kamusal yaşam tahayyülü içerisinde, bir anlatısal unsur olarak işlevselleştirdiği bu “dolap mekânlar” Türkçe edebiyat araştırmaları bağlamında henüz “sırrı” keşfedilmemiş minör yakınlıklar olarak okunmayı beklemektedir.



KAYNAKÇA

Adivar, H. E. (2007). *Handan*. Haz. M. Kalpaklı ve G. E. Korkmaz. İstanbul: Can Yayınları.

Ahmed, S. (2015) *Duyguların Kültürel Politikası*. Çev. S. Komut. İstanbul: Sel Yayınları.

Altuğ, F. haz. (2021) *İzdivaçlar, İttifaklar ve İhtilaflar: Osmanlı Kadın Yazarlarından Evlilik Hikâyeleri*. İstanbul: Turkuvaz Kitap Yayınları.

Altuğ, F. (2018) Deneyim ve Duygulanım Aktarımı Olarak Roman: Fatma Fahrünnisa'nın Dilharap'ı. Fatma Fahrünnisa. *Dilharap* içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 9-14.

Berlant, L. (1998) Intimacy: A Special Issue. *Critical Inquiry*, 24(2): 281-88.

Çakır, S. (2009) Osmanlı'da Kadınların Mekanı, Sınırlar ve İhlaller. Alkan, A. haz. *Cins Cins Mekan* içinde. İstanbul: Varlık Yayınları: 76-102.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2003) *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.

Esen, N. (2012) Yasaklara Rağmen Kadın Yazar Olmak: Ahmet Mithat-Fatma Aliye İlişkisi. *Toplumsal Tarih*, 220: 32-38.

Faderman, L. (1997) *Erkek Aşkının Ötesinde: Rönesanstan Günümüze Kadınlar Arasında Romantik Dostluk ve Aşk*. Çev. Z. Kılıç. İstanbul: Göçebe Yayınları.

Fatma Fahrünnisa (2018) *Dilharap*. Haz. R. Tutumlu, ve A. Serdar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Fatma Aliye. (2012) *Levayih-i Hayat*. Haz. A. Demir. İstanbul: Kesit Yayınları.

Foucault, M. (2023). *Cinselliğin Tarihi*. Çev. H. Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gilbert, S. ve Gubar, S. (2016) *Tavan Arasındaki Deli Kadın*. Çev. N. Sakman. İstanbul: Aylak Adam Yayınları.

Göle, N. (2019) *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Guattari, F. (2015) Kadın Oluş. Çev. S. Yardımcı. Darıcıoğlu, L. S. haz. *Queer Temaşa* içinde. İstanbul: Sel Yayınları.



Günaydın, A. U. (2017) *Kadınlık Daima bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazınında Modernleşme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2011) *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Irigaray, L. (2024) *Bir Olmayan O Cinsiyet*. Çev. S. Özer. İstanbul: Otonom Yayınları.

İnceoğlu, F. S. (2011) Önsöz. Ahmet Mithat. İnceoğlu, F. S. & Berktaş, Z. S. haz. *Fazıl ve Feylosof Kızım: Fatma Aliye'ye Mektuplar* içinde. İstanbul: Klasik Yayınları.

Kollar, B. Z. (2019) *Pakize*. Çev. M. Akay. Haz. R. Tutumlu ve A. Serdar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Kuru, S. S. (2011) Yaşanan, Söylenen ve Yazılan: Erkekler Arasında Tutkusal İlişkiler. *Cogito*, 65-6: 263-77.

Parla, J. (2023) *Edebiyat Yazıları Kuram ve İnceleme*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Povinelli, E. (2006) *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*. Durham ve Londra: Duke University Press.

Sadiye Vefik. (2021) *Bir Günahkar Gecedен Sonra/Muhaberat-ı Hakikiye*. Çev. S. Timuroğlu. Haz. R. Tutumlu ve A. Serdar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Sarıtaş, E. (2020) *Cinsel Normallüğün Kuruluşu: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Heteronormatiflik ve İstikrarsızlıkları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sarıtaş, E. (2019) Kadın Homososyalliğinin Dönüşümü ve *Refet* Romanında Kadın Dostluğu. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 10(2):125-39.

Sarioğlu, E. (2018) Heteronormatif Olmayan Bağlılıklar: J.M. Coetzee Özkurmacasında Melankoli ve Yakınlık. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 10(1): 27-41.

Sedgwick, K. (1990) *Epistemology of The Closet*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Stevens, H. (2011) *Gey ve Lezbiyen Yazını*. Çev. K. Tanrıyar. İstanbul: Sel Yayınları

Tanrıyar, K. (2018) *Aykırı Cinsellikler: Türkçe Edebiyatta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Timuroğlu, S. (2020) *Kanatlanmış Kadınlar: Osmanlı ve Avrupalı Kadın Yazarların Dostluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.



Timuroğlu, S. (2021) Sadiye Vefik: Türkçenin Üretken Bir Kalemmini Bugüne Taşımak. Sadiye Vefik, Çev. S. Timuroğlu. *Bir Günahkar Gecedan Sonra/Muhaberat-ı Hakikiye* içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 9-14.

Tutumlu, R. & Serdar, A. (2019) Bir Yazarın İzini Sürmek, Behice Ziya Kollar. Çev. M. Akay, *Pakize* içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 9-13.

Ulusman, B. (2019) Son Dönem Osmanlı Erotik Yazınında Eril Fantezinin İnşası: Patolojik bir Vaka ve Ahlaki bir Sapma Olarak Mu'âşakat-ı Nisaiye. *KaosQueer+*, 8: 6-17.

Ulusman, B. (2023a) *Kadın Yazınının İmkanları: Türkçe Edebiyata Jino-Eleştirel Bir Okuma Denemesi (1895-1950)*. Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi: İstanbul.

Ulusman, B. (2023b) Geç Dönem Osmanlı Kadın Yazınında Erkeklik Tahayyülleri: “Tashih” Edilen Erkeklikler, Profeminist Pederler ve Ataerkinin Reddi. Göç-Bilgin, M. & Topçu, Ş. haz. *Kurmaca Erkek(lik)ler: Edebi Metinlerde Eleştirel Erkeklik Okumaları* içinde. İstanbul: Çizgi Yayınları: 19-53.

Ulviye Macit. (2021) Şermende. Altuğ, F. Haz. *İzdivaçlar, İttifaklar ve İhtilaflar: Osmanlı Kadın Yazarlarından Evlilik Hikâyeleri* içinde. İstanbul: Turkuvaz Kitap Yayınları: 173-246.

Us, H. T. (1943) *Basın hayatında 50 yıl*. [online] Erişim adresi: <https://bik.gov.tr/storage/yayinlar/50-yil.pdf> (Erişim tarihi: 13 Şubat 2025).