

XIX. YÜZYIL FRANSIZ VE TÜRK ROMANINDA KÖTÜ YOLA DÜŞMÜŞ KADIN PORTELELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Halil AYTEKİN*

Prostitute Portraits in 19th Century French Novels and Turkish Novels

Our aim is to make a comparison between prostitute portraits in 19th century French novels and Turkish novels; and to indicate how Turkish novel reflected this change and how improved taking into consideration the difficult conditions of that period which Turkish novel had begun to emerge.

Keywords: social changes, woman and prostitution, Turkish and French novels in 19th, portraits, prostitutes.

Giriş

Herhangi bir sebeple kötü yola düşmüş hayat kadınları hem Fransız romanlarında hem de Türk romanlarında ele alınmış ve böylelikle bu kader kurbanlarının yaşam biçimleri, kendilerini bu kötü yola iten sebepler, zevk ve eğlence dünyasında olup bitenler sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde anlatılmıştır. Bizim burada yapmak istediğimiz bu kadınların yaşam biçimlerinden ziyade onların romanlardaki görünüşleri fiziki portrelerinin sunumudur. Bunu yaparken tüm romanları incelememiz mümkün olmadığından; araştırmayı 19. yüzyıl Fransız Edebiyatının belli başlı romancılarının bazı eserleri ve Türk Edebiyatından da Tanzimat dönemininkilerle sınırlandırmak zorunda kaldık. Kötü yola düşmüş kadın portrelerine geçmeden önce Fransa'da ve Osmanlı'da fahişeliğin ortaya çıkışına kısaca değinmek istiyoruz.

a-Fransa'da fahişeliğin ortaya çıkışı: 19. yüzyıl Fransa'sında sanayi devrimiyle birlikte zenginleşen yeni bir sınıf ortaya çıkar. Bu sınıfa mensup insanların yaşam tarzlarında dikkate değer değişimler görülür. Burjuva sınıfının bu yeni gözdeleleri özellikle zevk ve eğlence dünyasında kendilerini gösterirler. Sanayi devrimi olmasına rağmen üretmeden tüketime kaptırırlar kendilerini. Bu tüketim sahaları arasında en çok giyim kuşamda oluşan moda fırtınası, tiyatro temsilleri ve para karşılığı aşk en göze çarpan değişimler arasında yer alırlar. Çok geçmeden, bu de-

* Yard. Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi.

ğışimler Fransız toplumunda oldukça taraftar bulur. Zira yaratılan atmosfer hiç kuşkusuz zevk ve eğlence dünyasında kışkırtıcı bir rol oynar. Böylelikle yeni bir sektör doğar ve bazı kadınlar zevk içinde lüks bir yaşam sürdürmek için kendilerini para karşılığı erkeklere vermeye başlarlar. "Erkeklerle özgü fahişeliğin tersine, kadın fahişeliği, çok açık bir şekilde büyük sermayeli, alt yapısı ve hazırlanmış bir iş organizasyonu ile bir ticaret alanı oluşturabiliyordu. Bu durum, şüphesiz belli bir maaş karşılığı çalıştıkları, giyim beslenme ve barınma sorunlarının karşılandığı genelevlerinde çalışan kadınlara özgüydü. Bunun aksine fahişelik özellikle kaldırım orospuluğu yapan, küçük meyhanelere sık sık gidip gelen veya tiyatroların etrafında dolaşan kadınlar için bağımsız bir iş kolu da sayılabiliyordu. 19. yüzyıl boyunca, seks ticareti masaj salonlarına banyolara (hamam vs), dans salonlarına, adeta canlı gibi resim tablolarına, şarkı söylenen kafelere ve gece kulüplerine kadar yayıldı. Hatta bu zevk ve eğlence dünyasını tanımak için yörenin yabancı bir kimse, kendisini bir fasikül veya fiyatları, eğlence yerleri ve şehrin farklı mekanlarındaki eğlence dünyasına yönelik ortamlar konusunda bilgilenme amacıyla bir rehber kitapçık satın almaya zorunlu hissediyordu"¹.

İşte bu denli ciddi boyutlara ulaşan fahişelik çok geçmeden yöneticilerin dikkatini çekmiş ve onları bu konuda yeni yaptırımlar, gerekli yasal düzenlemeler yapmağa itmiştir. Sosyolojik bir olgu olarak ortaya çıkan fahişeliğe, 19. Yüzyılın ilk yarısında, belli bir düzenleme getirilmiş ve bu alanda çalışan kadınlara yönelik bir sınıflandırma yapılmıştır. Bu sınıflandırma içerisinde tanımlanan kızlar şunlardır: Numaralı kızlar (evlerde çalışan), karneli kızlar, metres kızlar, hafif meşrep kadınlar, parti kadınları (bunlar nazik davetlere götürülen cazibeli kadınlar olup eğlencenin şekline, uzmanlık alanlarına, şartlara ve ayrıntılara göre uyum gösterir ve kendi aralarında farklılıklar gösterebilirler).

Bu ortamların dışında başıboş oynak diye tabir edebileceğimiz kızlara da rastlanır; bunlar arasında özgür davranışlı işçi kızlar da yer alırlar. Daha sonra 1840'tan itibaren, sokak kızına çok yakın olan yosmalar ortaya çıkarlar. Bunların en başında ise kibar fahişe diye adlandırılan kızlar yer alır. Kibarlık düşkününü soyluları, lüks ve şehvet düşkünlerini ve zevk ve eğlence dünyasında sık sık boy gösteren düşünür ve sanatçıları cezbeden kadınlar bu sınıfta yer alırlar².

Bu konularda özellikle kibar fahişeler konusunda çok sayıda çalışma yapılmıştır. Ancak, en ciddi ve dikkate değer çalışma Parent-Duchâtelet tarafından ortaya konmuştur. *La Prostitution dans la ville de Paris-1836* (Paris'te Fahişelik) ve *les vierges folles d'Esquiros - 1842* (Esquiros'un çılgın bakireleri), adlı çalışmalarında bu konuları tüm boyutlarıyla ele almaktadır.

1 Duby, Georges-Michelle Perrot. *Histoires des femmes le XIX Siècle* –plon-1991. s. 392.

2 Honoré de Balzac. *Splendeurs et misères des courtisanes*. önsöz : Gérard Gengembre, Pocket. 1991, s 11.

Romancılara gelince, bu kadınlar nezdinde toplumu tehdit eder boyutlara ulaşan ahlaksızlığa dikkat çekerek olayın insani boyutlarını ele alırlar. Toplumdaki yozlaşmanın ahlaki dejenerasyonun bir göstergesidir bu ortamlarda geçen olaylar. İşte bu inceleme sırasında ele alacağımız Fransız romancılar, fuhuş bataklığına düşmüş olan fahişe kadın tipleri; Marguerite, Nana, Esther, Coralie aracılığıyla ahlaki bir göndermede bulunurlar.

b-Osmanlı'da durum: XIX. Yüzyıl Osmanlı hayatında da, Avrupa'daki kadar olmasa da, önemli değişimler yaşanmıştır. Tanzimat'la başlayan batılılaşma hareketi yalnızca siyasal ve ekonomik alanda yenilikler getirmekle kalmamış, aynı zamanda sosyal hayatta da etkili olmuştur. Özellikle 1850 sonrası, toplumun sosyal hayatında önemli değişimler meydana gelmiş; yaşam tarzında, giyim kuşam ve eğlence konusunda bir modernleşme eğilimine girildiği gözlenmiştir. Bu değişimlere paralel olarak, tek başına dışarıya çıkamayan Osmanlı kadını yavaş yavaş dışarıya çıkmış, Boğaziçi'nde mehtap gezileriyle Beyoğlu'ndaki alışveriş merkezlerinde görülmeye başlanmıştır. Ortaylı bu değişimi şu şekilde ifade etmektedir: "Sanayileşme ve kentleşmenin yavaşlığına rağmen, toplumda kadının 19. yüzyıldan beri ılımlı bir sanayileşme sürecine girdiği görülüyor. Sanayileşen Avrupa'da kadın özgürlüğün bedelini çok pahalı ödemiş, toplumsal hayatta yeni güçlüklerle karşılaşmıştır. Benzer bir gelişme, ülkemiz kadını için henüz başlamaktadır, ama koşulların farklılığından dolayı Türkiye'de kadının özgürlük için ödediği bedelin, Avrupalı kadınıki kadar ağır olduğu söylenemez"³ Gerçekten de değişim daha çok olumlu yönde gerçekleşmiş, bunun yanında toplum hayatında ahlak dışı diyebileceğimiz olumsuz davranışlar nadiren de olsa belirginlik göstermeye başlamıştır. Bu olumsuz davranışlardan birisi hiç şüphesiz fahişeliktir. Osmanlı'da karşılaşılan ahlak dışı ilişkiler, hiçbir zaman Fransa örneğinde olduğu gibi değildir. Toplumda fuhuş yapan kadınlara rastlanmakla birlikte Müslümanlara özgü bir genelev geleneğinden bahsedemiyoruz. "Nitekim Namık Kemal, Osmanlı'da 'fisk ü fücurun' azlığından övgüyle bahseder... D'ohsson'a göre gayrimüslim fahişeler şehrin en sapa mahallelerine yerleştirilmiş ve zabıta kontrolü altında sadece kendi milletlerinden müşteri kabul edebildikleri halde Müslüman olanlar faaliyetlerinde serbest değildirler"⁴. Bunun yanında cariyelerin Osmanlı toplum yapısındaki konumu da dikkatten uzak tutulmamalıdır. Onların haremle kapatılmalarını meşru bir ilişki olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Zira adeta kurumsallaşmış olan haremle alınan kadınlar köle ve cariyelerden oluşmaktaydı. "Padişah sarayında hareme meşru eşlerden başka sayısı sınırlandırılmamış esir cariyeler de alınmaktaydı. Devlet erkani saraydaki hareme özenerek, konaklarını harem ve selamlık diye ikiye bölmüş-

3 İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile, Türkiye'de Ailenin Değişimi*, Ankara, 1974, s. 87.

4 Abdurrahman Kurt, "Osmanlı'da Kadının Sosyo-Ekonomik Konumu", *Osmanlı Toplum*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s. 443.

lerdi. Onlarda haremlelerinde nikahlı eşler yanında cariyeler bulundurlardı"⁵ Bu açıklamalardan anlaşıldığı gibi, 19. Yüzyıl Osmanlı toplum hayatında fahişelik ve benzeri ahlak dışı eylemler Fransa ile kıyaslanmayacak derecede farklılık göstermektedir. Cariyeliliğin dışında fahişelik olarak nitelendirdiğimiz ilişkiler az sayıda da olsa, Osmanlı toplumunun o günkü yapısı göz önüne alındığında toplum ve aile hayatına yönelik ciddi bir tehdit oluşturduğu gerçektir. Bu yüzden olsa gerek o dönemi n yazarları fahişelik konusunu da ele almışlar ve toplumun dikkatini çekmek istemişlerdir.

Fransız ve Türk Romanında Kötü Yola Düşmüş Kadın Portreleri

Fransız yazınında düşmüş kadın tipinin en güzel örneklerinden birisi, Alexandre Dumas Fils'in *la Dame aux Camélias* (*Kamelyalı Kadın*) adlı romanının kadın kahramanı Marguerite Gautier'dir. Dumas fils onu bir kibar fahişe olarak anlatmaktadır. Moralist bir yazar olarak tanınan Dumas Fils, bu eserine ilişkin olarak şu açıklamayı yapar: " Margueritin olayı istisnai bir olaydır. Eğer bir genelleme olsaydı yazma zahmetine değmezdi"⁶ diyerek bu çarpıcı hikayeyi mükemmel bir üslupla okuyucusuna aktarır. Eser yayımlandıktan sonra çok büyük bir ilgiyle karşılaşır. Eserin kadın kahramanı Marguerite'e yazar sempatiyle yaklaşır. Fahişe olduğu için onu asla suçlamaz. Onu bize sunarken çok itina gösterdiği ortadadır. Marguerite'i kusursuz betimler:

Fazla ince, fazla uzundu, ama tabiatın bu unutkanlığını sırf üzerine giydiği şeylerle düzeltip silme sanatının zirvesine erişmişti. Ucu yere değen şalının arasından, bir ipek elbisenin geniş volanları çıkardı, göğsüne dayadığı ellerini saklayan geniş manşonun da öyle ustaca düzenlenmiş kıvrımlarla çevriliydi ki, en güç beğenir göz bile hatlarına hiç diyecek bulamazdı.

Başı bir harikaydı, apayrı bir süslenme konusuydu. Küçücükütkü Musset'in diyeceği gibi, annesi çok özendiği için böyle yapmıştı.

Güzelliği tarifsiz uzun bir çehreye, elle yapılmış izlenimi bırakacak kadar düzgün bir kıvrım meydana getiren kaşlar, altlarına da kara gözler koyun eğildiklerinde yanakların pembesine gölgeleri düşen, uzun kirpiklerle perdeleyin bu gözleri; delikleri bir zevk isteğiyle birazcık açılmış, ince, dik, ruhsal bir burun, dudakları süt gibi ak dişler üzerine büyük bir incelikle açılan kusursuz bir ağız çizgin; cildini de hiçbir elin dokunmadığı şeftaliler üzerindeki şu kadifemsilikle renklendirin, bu sevimli başın bütününe elde etmiş olursunuz.⁷

Marguerite'in fiziki portresine baktığımızda kusursuz bir güzellikle karşı karşıya kalıyoruz. Dumas Fils Marguerite'i betimlerken diğer romancıların yaptığı

5 Leyla Kırkpınar, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Kadın*. KB Yayınları, Ankara 2001. s. 83

6 Alexandre Dumas Fils, *La Dame aux camélias* (*Kamelyalı Kadın*), çev.: Tahsin Yücel, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1963, s. 211.

7 Ibid. s. 10.

gibi basmakalıp ifadeler kullanmıştır. Betimleme o denli canlı ve başarılıdır ki okuyucu bu güzelliği gözünde rahatça canlandırabilir ve ona ister istemez bir sempati duyabilir. Marguerite'in ölçülerinde hiçbir aşırılık hiçbir uyumsuzluk söz konusu değildir. Tam tersine olağanüstülük söz konudur. O adeta bir tanrıça gibidir. Hatta yazarın da dediği gibi ressam Vincent Vidal'in fırçasından çıkmış eşsiz bir portreyi andırmaktadır. Diğer Fransız romancıları da bu tür bir kadın portresi çizerken basmakalıp ifadeler, renk ve birtakım imgeler kullanırlar. Bu yaklaşımla, Fransız romancıları edebiyatla güzel sanatların ilişkisine değinmek ister gibidirler. Portreleri yaparken bir ressamın gösterdiği titizliği ve dikkati göstermektedirler. Marguerite'in portresi daha çok bir tabloya benzemektedir. Dumas Fils kibar bir fahişe olan Marguerite'i resim sanatına özgü teknik terimleri kullanarak betimliyor: "perdeleyin", "çizim", "renklendirin" gibi. Ayrıca yazar, kibar fahişe tipine uygun bu betimlemesinde cinselliği ve kadının dişiliğini öne çıkaran belli başlı noktaları büyük bir ustalıkla gözler önüne seriyor.

Türk romanında buna benzer örneklere gelince; Tanzimat ile başlayan batılılaşma hareketi bildiğimiz gibi ekonomik, siyasi ve kültürel alanlarda kendisini hissettirmiş bir hareket olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde edebiyatımızda da belirgin bir şekilde değişim çabaları göze çarpmaktadır. Roman türü de gecikmiş olmakla beraber bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kaplan'a göre; roman türünün gecikmesinin sebebi, eski Türk edebiyatında romanın anlatma vasıtaları olan tasvir ve tahlilin bulunmayışıdır. Batı edebiyatında tasvir, çok gelişmiş olan resim sanatı ile - ki biraz önce Dumas Fils'in Marguerite tasvirinde değindik-; tahlil ise felsefe ve ilimle ilgilidir. Bunların ikisi de dünyayı, hayatı ve insanı, gerçekliklerini bozmadan seyir ve tetkiki gerektirir ki, böyle bir davranış tarzı, ne aksiyonu esas alan Türk kültüründe, ne de hayatı masallaştıran İran kültüründe vardı⁸. Özellikle 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan eserlerde bu değişimin örneklerini açıkça görebiliriz. Zira daha önceki geleneksel anlatım türlerindeki beli kıldan ince, kılıç kaşlı, geyik gözlü, ağzı zerreden ufak diye tanıtılan kadın kahramanlarının yerini daha gerçekçi, usa yatkın kadın tasvirleri almıştır. Bunun ilk ve en güzel örneğini modern anlamda ilk Türk romanı olarak değerlendirilen Namık Kemal'in *İntibah* romanında görüyoruz. Bu romanın kadın kahramanı Mehpeyker de Marguerite gibi kibar bir fahişedir.

Boyu bosu düzgün, siyahımsı samur saçlı, incecik düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü; siyah uzun kirpikli, hafif sarı üzerine, dalgalı koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufacık ağızlı, şehvet ifade eden kor dudaklı bir afet ...

Periler kadar güzel, Haccac kadar dirayetli bir şeytan yaratılmış olsaydı, istediği adam elde edip ona keyfinin istediği şekilde tahakküm etmekte ancak bu yosma kadar maharet gösterebilir veya belki de gösteremezdi⁹.

8 Mehmet Kaplan, *Namık Kemal*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988, s. 4

9 Namık Kemal, *İntibah*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, s. 38-39.

Türk nesrinde kadının bu tarz bir fiziki portresi hiç kuşkusuz alışılmamış bir örneği teşkil etmektedir. Namık Kemal Mehpeyker'in güzelliğini, çekiciliğini betimlemekle kalmıyor aynı zamanda onun bakış, davranış ve yaptığı cilveli hareketlerini de görülmedik bir biçimde yansıtıyordu. Yani geleneksel deyim ve terimlerden kaçınıyor yeni ve canlı bir tasvir sanatı getiriyordu Türk romanına. Ayrıca Mehpeyker ilk olarak Türk edebiyatında, kendine özgü sosyal durumu ve duygularının ifadesiyle bir kadın tipi olarak ortaya çıkmıştır. Yani Türk romanında ilk defa olarak bir kadının sadece dış portresi değil aynı zamanda iç dünyası da ortaya konulmuştur. Namık Kemal tıpkı batılı romanlarda olduğu gibi ruh ile beden arasında bir ilişki kurmaya özen göstermiştir. O dönemde Müslüman kadının sahip olduğu sosyal koşullar göz önüne alınırsa Mehpeyker'in rolü daha da iyi anlaşılacaktır. Genç kadının tasviri, geleneksel anlatı türlerinde bulunan kadın portrelerine nazaran daha doğal ve gerçekçi bir özellik arz etmektedir. 1884'te yazdığı Mukaddime-i Celal'de Namık Kemal klasik nesir'e özgü eski üslubu şöyle açıklıyordu: "Divanlarımızdan biri okunurken, insan, içindeki imgeleri zihninde canlandırarak olsa etrafında maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal (Satürn)'in tepesine basmış, hançerini Merih (Mars)'in göğsüne saplamış kahramanlar, feleği tersine çevirmiş kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş ve dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça gökyüzü sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarında boğulur sevdalılar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı kargı kirpikler, geyik gözlü, yılan saçlı sevdalılarla dopdolu göreceğinden kendini devler, korkunç hayaller aleminde sanır"¹⁰. Bu tür betimlemeleri şiddetle eleştiren yazar her şeyin gerçeğe uygun olmasını ister. Geleneksel anlatı türlerini göz önüne alarak Namık Kemal'in başlattığı bu yeniliği küçümsememek gerekir. Zira Mehpeyker'in portresi daha önceki portrelere göre çok daha doğal bir görünüme sahiptir. Düşmüş kadına özgü bir ifade tarzı söz konusudur bu tasvirde. Yazar, kadının güzelliğini gözler önüne sermeye çalışırken aynı zamanda onun toplumdaki statüsüne uygun cinsel cazibesini de ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu yanıyla da batı romanındaki düşmüş kadın portrelerini aratmaz. Bu benzerliklerin yanında bir farklı tutum vardır ki o da ; Namık Kemal'in, Dumas Fils'in fahişe kadına gösterdiği toleransı Mehpeyker'e göstermemesi ve onu her fırsatta suçlamasıdır. Mehpeyker Dumas Fils'in *Kamelyalı kadın* adlı eserindeki Marguerite, Flaubert'in *Novembre* adlı eserindeki düşmüş kadın Marie'ye, *Education Sentimentale*'in Rosanette'sine, Balzac'ın *Splendeurs et misères des courtisanes*'ındaki Esther'e, veya Zola'nın Nana'sına benzemektedir.

Aynı şekilde, Flaubert *Novembre*'da Marie'ye çok canlı görünüm kazandırır.

Uzun boylu ve esmerdi. Omuzlarına örgü biçiminde düşen harika siyah saçları vardı; yunan tanrıçalarınınkini andıran mükemmel burnu, insanı yakan gözleri, yüksek ve hayran olunacak derecede yay biçiminde kaşları vardı. Cildi diri ve altın-

dan kadife gibiydi. İnce ve narin yapılydı. Esmer ve lâl rénginde gerdanı üzerinde yılankavi bir şekilde akan gök mavisi damarları fark ediliyordu.¹¹

Diğer bir eseri *Education Sentimentale*'de Rosanette benzer biçimde betimlenir:

Küçük ve beyaz burnuna, kalkık dudakları ve pırıl pırıl gözlerine, kabarık duran ortadan ayrılarak yanlara yatırılmış kestane rengi saçlarına güzel oval yüzüne hayran hayran bakıyordu. Ağarmamış ince ipek elbisesi biraz düşük omuzlarını iyice sarıyordu¹².

Fransız romancısı Flaubert'in çizdiği düşmüş kadına yönelik portre çok gerçekçi bir görünüme sahiptir. Bilindiği gibi Flaubert'de tasvir çok önemli bir yer tutmaktadır. Her şeyi çok ince detaylarına kadar tasvir eden yazar, bu kadın kahramanlarının tasvirlerinde de gereken titizliği göstermiş ve böylece onlara büyüleyici bir hava vermiştir. Bu betimlemeler sırasında ele alınan her bir organ bir uzuv kadının cinselliğini yansıtacak biçimde ifade edilmiştir. Gözler, dudaklar, burun ve saçlar mükemmel bir şekilde tasvir edilerek düşmüş kadının cinselliğinin öne çıkarılması amaçlanmıştır. Yazar, bu kısımları düşmüş kadının karakterini yansıtacak şekilde düzenlemiştir. "Flaubert'de tasvir, çoğu kez kahramanın ruh hali ile doğrudan bir ilişki içerisindedir"¹³. Yani Flaubert, insanın dış görünümü ile iç dünyası arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir.

Fransız edebiyatının diğer bir önemli yazarı Honoré de Balzac tüm eserlerinde Paris'in zevk ve eğlence dünyasına sık sık temas etmekte ve bu ortamlarda yıkılan hayalleri sönen ocakları anlatmaktadır. Adeta yozlaşan bozulmaya yüz tutmuş ahlaki değerlere dikkat çekmek istemektedir. Paris ve onun sunduğu eğlence dünyası söz konusu olunca doğal olarak fahişe kadınlar da bu sahnede yerlerini alacaklardır elbette. Balzac, *İllusions Perdues* 'de dilimize *Sönmüş Hayaller* adıyla çevrilmiş eserinde Paris'in eğlence hayatını bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Paris'in opera ve tiyatrolarında sahneye çıkan aktristlerden bahsederek onların da içine çekildiği özellikle basın hayatına özgü çirkin ilişkilere anlaşmalara değinir. Bu aktristlerden birisi de Coralie adında genç ve güzel bir kızdır. Bu kız Théâtre Français'de sahneye çıkar ve herkesi kendisine hayran bırakır. Daha sonradan Lucien Chadron adlı oldukça yakışıklı bir gazeteciye aşık olup onunla birlikte yaşayan bu genç kıızı, Balzac eşsiz bir güzellikle resmeder:

Coralie, Yahudi yüzünün, nar gibi kırmızı ağızlı, bir kadehin kenarı gibi ince çeneli, sarımtırak fildişi rengindeki o uzun yüzlerin en mükemmel bir numunesiydi. Kara kehribar gözbebeklerinin tutuşturduğu göz kapaklarının, kıvrık kirpiklerinin içinde çöl ateşinin pırıldadığı baygın bakışlar tahmin ediliyordu. Zey-

11 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou Novembre et autres textes de jeunesses*. Flammarion, Paris, s. 289.

12 Gustave Flaubert, *Education sentimentale*, Flammarion, Paris, 1958, s. 400.

13 Michel Raimond, *le Roman*, Armand Colin/Masson, Paris, 1989, s. 159.

tuni bir halka ile çevrelenmiş gölgeli gözleri üstünde gür keman kaşlar görölüyordu. Işıkları cilâlı bir zemin gibi aksettiren iki abanoz sargının taçlandırdığı esmer bir alnın üstünde deha olduğuna ihtimal verilebilecek muhteşem bir dimağı vardı. ... Hem o yuvarlak ve pürüzsüz kolları, iğ gibi yontulmuş parmakları, yaldızlı omuzları, ezgiler ezgisinin terennüm ettiği bir göğüs, hareketli ve eğik bir boyun, kırmızı ipek çoraplar giymiş hayran olunacak zarafetteki bacaklarıyla gözleri kamaştırırken insan manevi taraflarını düşünebilir miydi?¹⁴

Balzac da diğer romancılar gibi Coralie'yi betimlerken alışlagelmiş basmakalıp ifadeler kullanmaktadır. Burada her bakımdan mükemmel diyebileceğimiz bir güzellik söz konusudur. Coralie nar rengini çağrıştıran kırmızı ağzı, zeytuni bir halka ile çevrelenmiş gölgeli gözleri ve baygın bakışları, pürüzsüz teni ve harika bacaklarıyla kusursuz bir görünüme sahiptir. Bize göre: Balzac bu betimlemesiyle sadece genç aktristin seyredenlerini büyülediğini anlatmakla kalmıyor aynı zamanda böyleli canlı bir anlatımla okurunda hayranlığını kazanıyor.

Bir başka eseri *İhtişam ve Sefalet*'te (*Splendeurs et misères des courtisanes*); Balzac, Esther adında kibar bir fahişenin yaşantısından kesitler vermektedir. Esther'in fiziki görünümünü bize anlatırken çok dikkat çekici ifadeler ve imgeler kullanmaktadır.

Nasıl oluyor da tek düşüncesi zevk olan bir varlık bu kadar sıhhatli kalabiliyor? Bu hayvanca mükemmelliğin sırrını fizyoloji bilginleri düşünsün. İkinci çocuğunu doğurmuş bir kadinkiler kadar yumuşak, şeffaf ve beyazdı Esther'in kibar elleri. Genç kızlarda bulunmaz bu eller. Minnacık ayakları, hiçbir berberin avuçlamayacağı uzun ve gür saçları, Düşes de Berri'ninkilere benziyordu. Orta boyluydu Esther. Oyuncak gibidir böyleleri; alır, bırakır, tekrar kucaklar ve yorulmadan taşırırsınız. Çin kağıdı kadar ince teni kırmızı damarlarla gölgelenmiş bir kehribarınki gibi sıcak renkliydi: parlaktı, yumuşacık ve nemsiz. Bakınca nârin sanırdınız onu, nârin ama çelik gibi. Yahudi güzellerini en iyi inceleyen, en iyi candelıran ressam Rafael'in resimlerinde bir özellik vardır: Esther'de hemen dikkate çarpan bu özellik gözlerin üstündeki kavisin derinliğinden geliyordu. Bu kavisin altında göz, çerçevesinden fırlamış gibi oynuyordu. Bir kubbenin kenarına benziyordu bu kavisin çevresi. Gençlik, gür kaşlarla taçlanan o güzel kemeri saf ve şeffaf renkleriyle bezeyip de, ışık alttaki yuvarlak çizgiye kayarak orada açık pembeye dönüşünce, yüz, bir âşığı çıldırtacak, bir ressamı ümitsizliğe düşürecek güzelliklerle dolar. Sakin kalan göz ipek bir yuva içindeki büyütlü yumurtaya benzer; ama sonraları, ihtiraslar o canım hatları kömürleştirip, acılar bu lif ağını buruşturunca korkunç bir hüzne bürünür o harikulade güzellik. Gözlerinin şarkvâri biçiminden belliydi Esther'in soyu.

Kirpikleri Türk kirpikleri, gözlerinin rengi ışıktaki maviye çalan arduaz griydi.... Paris'in en azgın hovardalarını şaşkına çeviren Esther'e, bu bakışı ve şahane cildinin yumuşaklığı Torpil lakabını kazandırmıştı. Bütün özellikleriyle bir

14 Honoré de Balzac, *Sonmuş Hayaller (Illusions Perdues)*, çev. Yaşar Nabi Nayır, MEB Yayınları, İstanbul, 1991, s. 240-241.

kızgın kumlar perisiydi Esther. Alnında metin ve mağrur bir eda vardı. Araplar'inkine benzeyen burnu, narin ve inceydi. İçki alemlerinin hiç iz bırakmadığı kızıl ve taze dudakları solmayan bir güldü. Aşağı tabakadan bir orospu olduğunun göstergesi yalnız tırnaklarıydı.¹⁵

Balzac, bu tasvirinde de benzer basmakalıp ifadeleri kullanmıştır. Edebiyat ve güzel sanatlar arasında yine bir bağlantı kurulmuş Esther bir heykeltıraşın elinden çıkmış gibi betimlenmiş Raphael'in bir tablosuyla özdeşleştirilmiştir. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi:" her medeniyette sanatlar birbirlerine tesir ederler. Birinin kazancı öbürünün ufku olur ve böylece kültür tamamlanır, insanın zihni terbiyesi teşekkül eder... XIX. asır romanında Balzac'la beraber başlayan resim tesirini görmemek imkansızdır. Balzac büyük bir portrecidir... Balzac gördüğü şeyler için depoya atalım! derken resmin terbiye ettiği bir hafızanın imkanlarıyla konuşuyordu. Kaldı ki dil buna hazırlanmıştı; renkleri, etraftaki havayı, hacimleri, jestleri yakalıyor ve ifade ediyordu. Dil veya zihin müşahhasın terbiyesinden geçmişti"¹⁶. Esther'in ağzı, burnu, gözleri, saçları ve teni onun dışılığının en belirgin yanları olarak tasvir edilmiştir. Estherin güzel bedeni yazarın harika üslubuyla bir kat daha güzelleşmiş ve canlılık kazanmıştır. Ayrıca dikkatimizi çeken Balzac'ın farklı ırklara mensup insanlara yönelik benzetmelerde bulunmasıdır. Esther'in teninin inceliğini çin kağıdına benzetmesi, yahudi güzellerine özgü gözlerin üzerindeki kavisin derinliği, kirpiklerin Türk kirpiklerini andırması, burnun ise Araplarınkine benzemesi, yazarın kadının portresine kattığı mükemmelliğin evrensel göstergeleridir.

Türk romanında daha öncede değindiğimiz gibi Fransız romanındaki örnekleri çağrıştıran fahişe kadın portrelerine rastlamaktayız. Burada öncelikle vurgulanması gereken edebiyatımızda düşmüş kadın temasının ele alınmış olmasıdır. Bu, hem içerik olarak hem de üslup olarak o dönem Türk romanında görülen yeniliğin en açık örneklerinden birisidir. O dönemin Tanzimat edebiyatı yazarları yabancı çağdaşlarının da tesiriyle modern roman karakteristiklerine uygun olarak eserler vermeye çalışırken benzer konuları da ele almaya ve böylece toplumun problemlerine ışık tutmaya çalışmışlardır. Zaten batılılaşma ile birlikte toplumun belirli kesimlerinde gözle görünür bir yaşam tarzı kendini göstermiş nasıl ki Fransa'da moda, tiyatro temsilleri, zevk ve eğlence düşkünlüğü hızla yayılmış, aynı şekilde bizde de "batılılaşmanın tüketim ekonomisine kendini kaptıranlar batılı olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan tipler ortaya çıkmıştır"¹⁷. Tanzimat romancısı yaşanan bu değişimlere kayıtsız kalmayarak onları eserlerine konu eder. İşte bu değişimlere paralel olarak Türk romanında kadın kahramanın rolü ve işlevi de sembolik olmaktan çıkmış

15 Honoré de Balzac, *Ihtişam ve Sefalet (Splendeurs et misères des courtisanes)*, çev. Tolga Sağlam, Timaş Yayınları, İstanbul, 2001, s. 52.

16 Ahmet H. Tanpınar, *19' uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988, s. 296.

17 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s. 39.

dın kahramanın rolü ve işlevi de sembolik olmaktan çıkmış kadının gerçek görüntüsü verilmeye başlanmıştır. Özellikle Osmanlı döneminin katı şartları içerisinde düşmüş kadın probleminin de ele alınması ayrı bir değer taşımaktadır. Tanzimat dönemi romancılarından Ahmet Mithat Efendi de çağdaşı Namık Kemal gibi eserlerinde düşmüş kadın karakterine yer vermiş, böylece; sosyal bir probleme dikkat çekmek istemiştir. *Müşahedat* adlı eserinde romancı iki fahişe kadından söz eder. Onların fiziki portrelerini uzun ve detaylı bir şekilde verir. Bu tanıtım geleneksel anlatı türlerinde rastladığımızın tersine daha gerçekçidirler.

Bunların birisi esmer diğeri sarışın ikisi de gerçekten müstesna dilberdirler. Esmerin gereği gibi iri yarı geniş omuzlu o dar kollu elbisenin pek saklayamayacağı derecelerde kalın pazulu fakat yaşça yirmiden ya biraz fazla veyahut pek noksan tahmin olunacak kadar genç bir kadındı. Gözleri normal ölçülerden hayli iri olmasalar siyah üzüm gibi koyu kara olan gözbebekleri bütün göz çevresini kapladığında beyazına yer kalmazdı. Ama gözlerin böyle normal ölçülerden hariç görülecek derecelerde büyücek olmasını makyajla (süslenme sonucu) yapılmış olduğunu söyleyemezsiniz ya? Ceylan gözüne benzemiyor. Siyah akına yer bırakmamış dersiniz güzel ne olduğunu bilmediğinize sayarız. Gözlerin böyle normalin üstünde büyücek olması nasıl canlar yakar bir onurlu güzellik teşkil eylediklerini takdir edebilmemiz için o gözleri görmeniz lazımdı.

Kaşlar gözlerle uygun. Ama nasıl? Renkleri kara ise de boya değil! Çatık da değil. Fakat iki kaşın başlangıçları bir diğerine gayet yakın! Şairlerin “Samur-ı” dedikleri tarzdaki ona biz halk lisanıyla “kıvırcık kaş” deriz. Tüyleri normalden uzun ve adeta kıvırcık olarak kaşlara mahsus olabilecek güzellik ve hoşlukta emsalsiz şeylerdir. Burun gereği iri ! fakat burnun iriliği çehre züğürdü olan bazı şansız insanlar da büyük görünebildiği halde çehre sahibi olan vakurlar için cömertlikle konmuş başlı başına bir süs olduğu fizyonomistler, yani ilm-i kıyafet erbabı nezdinde tasdik olmuştur...

Sarışın güzel ise, esmerin büsbütün zıddı bir dilberdi. Lepiska saçları kadınların “tahrirli maî” dedikleri gözler ki maisinin etrafı koyu bir kalemle siyah hat çekilerek süslenmiş! Bu güzel gözler küçük ve hatta pek küçük lâkin, fazla zekâya ve çok neşeli olmaya işaret etmek üzere mini mini yuvalarında fırıl fırıl dönerler.

Ten gayet beyaz. Hatta biraz solgunca bile. Burun küçücük. Ağız daha küçük. Çene yusyumru olmanın dışında, bir de çene çukuru ile süslenmiş haldedir. Yüzünün tamamında öyle bir hâl var ki gülmediği zaman dahi gülüyor zannedilir. En büyük hüznün ve elem bu çehreyi değiştiremez. Ağlasa bile gözyaşları o çehre üzerinde bir süs gibi görülür. Sürekli bir tebesümü ince ve solgun dudaklarını daima küşade bulundurduğundan, daneleri küçük ve biraz da seyrek olan dişleri belki ressamların dile yönelik tenkidini tahrik edebilirse de, eğer tabir caizse tabiatın kaidesi böyle olmasını gerektirir.

Bu sarışın güzelin yaşı otuzdan aşağı tahmin olunamaz...¹⁸

Bilindiği gibi Ahmet Mithat Efendi eserlerinde kadına özgü problemlere eğilmiş zoraki evlilik, görücü usul evliliği, çıkar evliliği, cariyelerin durumu ve düşmüş kadın temalarına yer vermiştir. Ele aldığı konularla Türk romanına yeni bir boyut getirmekle kalmaz aynı zamanda anlatım, üslup, zaman ve mekan açısından da yenilikleri tatbik etmeye çalışır. Ahmet Mithat burada düşmüş kadını betimlerken oldukça detaylı ve uzunca bir üslup kullanır. Düşmüş kadının her tarafı hakkında teferruatlı bilgi verir. Bu tasviri kadının ruh halini yansıtacak derecede vermeye çalışmıştır. Madem ki, "tasvirin ve tahlilin gayesi, insan ve içinde yaşadığı dünya ve çevreyi anlatmak ve onların taşıdığı gizli manayı ortaya koymaktır"¹⁹. İşte yazar da bu gayeye uygun olarak kadının tasvirini detaylı bir şekilde onun kişiliğini yansıtacak biçimde vermiştir. Bu iki düşmüş kadının birisinin ismi Agavni diğeri ise Siranuş'tur. İsimlerinde anlaşılacağı gibi bu kadınlar gayri müslüm tebedandırlar. Bu konuda Ahmet Mithat Henüz *On Yedi Yaşında* adlı eserinde fahişeliğin batı kaynaklı olduğunu bize de oradan geldiğini söyleyerek biraz önyargılı bir değerlendirmede bulunur. Böyle bir değerlendirme hiç de gerçekçi değildir. Ayrıca bu romanlarımızda kadın geleneksel yaşam tarzının ve anlayışın bir yansıması olarak romancı tarafından rollendirilir. Bu duruma yönelik olarak çeşitli kadın tipleri ortaya çıkar. Ev kadını, ideolojik kadın, gelenekçi veya modern kadın, yozlaşan kadın tiplerinin yanında düşmüş kadın da yerini alır. Kadınlar, doğu-batı karşıtlığında ele alınırlar ve bu doğrultuda rollerini oynarlar; oynarlar; çünkü, kendi kişilikleri yoktur: yapaydırlar, siliktirler, romancının elinde âdeta birer kukla gibidirler. Kadınların fizyolojilerinde bile, romancının etkisi vardır; bu etki, konumlarıyla özdeşlik gösterir; ahlak ve insan olarak duruşlarına yansır; kültürleri, ekonomik statüleri, buna göre şekil alır²⁰. Ahmet Mithat'ın yukarıda verdiğimiz her iki portresi de bu açıklamaya uygun olarak resmedilmiştir. Yazar her ne kadar batılılaşmadan yana olsa da bu tür konularda oldukça tutucudur. O batının tekniğinden, sanayisinden, bilim alanındaki tecrübesinden yararlanmaktan yanadır. Bunun dışındaki batılılaşma çabalarının Osmanlı toplumunun bozulmasına ve yozlaşmasına sebep olacağına ve ahlaki değerlerin alt üst edileceğine inanır. Bu yüzden düşmüş kadın tiplerini gayri müslimlerden seçer Osmanlı kadınına böyle bir rol vermekten sakınır. Bununla beraber düşmüş kadına karşı acımasız değildir. Namık Kemal gibi her fırsatta onu suçlamaz oldukça duyarlı davranır ve onu düştüğü durumdan kurtarmaya ve topluma kazandırmaya çalışır.

Tanzimat döneminin bir diğer siması Recaizade Ekrem'dir. Eserlerinde batılılaşmanın Türk toplumunda sebep olduğu tahribata dikkat çeker ve doğu batı çatışmasının örneklerini vermeye çalışır. *Araba Sevdası* romanında Bihruz Bey'in görüp de aşık olduğu Periveş Hanım da düşmüş bir kadındır. Bihruz Bey'in yakış-

19 Mehmet Kaplan. *Namık Kemal*. İstanbul. 1988. s. 4

20 Hayatı Baki. "Tanzimat Edebiyatında Roman". *Türk Yurdu*. Evren Yayıncılık. Mayıs-Haziran 2000. sayı: 153-154. Ankara. s. 87.

tırdığı gibi öyle soylu şerefli bir aileye mensup değildir. Ama kendisini görenleri cezbedecek güzellikte alımlı bir kadındır. Yazar onu şöyle betimler:

Sarışın hanım, kısıdan uzunca, uzundan kısaca, tamamen orta boylu, narin yapılı, yürürken defaten durur, dururken birdenbire hareket eder, döner döner arkasına bakar,... Meşhur sözle tarif olunan cazibeli bir nazenin idi. Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil, gayet açık tabii sarı, gözleri ise tabiatı süsleyen bir hatasıyla daha güzel olduğunu gösterecek şekilde mavi değil de tahrirli koyu sarı, kaşları kumral, siması vücudunun narinliğine nisbeten dolgunca, burnu ise çehrenin dolgunluğuna nisbeten incecik (çehre) tâbir olunan biçimde, ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhum derecesinden beş on bin defa büyük, fakat gene alelâde küçük idi.

Şu özellikleri ile epeyce güzel denilen sarışın hanımın en büyük en müessir güzelliği bakışıyla dudaklarında idi.... O dudaklarda bilmem ne kuvvet vardı ki kibarlıkla konuşmaya veya hoş bir şekilde tebessüm ile hareket etmeye başladığı zaman üzüntülü bakışlar türlü türlü mânalar arzeder ve bu manaların havsalsüz-i aram ve tahammül olurdu.

En ince nevinden yaşmağı toz pembemsi rengindeki yanakları üzerinde yeni açmış bir güle pirâyebahş olan buhar-ı lâtif hükmünü verir ve yaşmağın iki yanından haylazcasına dışarıya sarkmış olan ve hafif bir rüzgar esintisi ile hemen oynamaya başlayan sırma teller ise beyaz bir bulut parçasına temayül eden (inıfat eden eşra-ı afitabı andırırdı. Eflatunun açığı eldivenler içinde saklanmış ellerin ve tahminen otuz dört numarada iskarpin içinde ipek çorapla örtülü ayakların uygunluk derecesi ve nezaketleri bilinemezse de bakıldığında bunlar da pek sevimli, pek nazik idi.

Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini anlatamadık, çünkü göremedik. Fakat tahminimizce nazenin olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiş olmalı. Dişlerde elbette iki dizi incidir²¹.

Recaizade Ekrem'in bu portresinde ilginç ifadelerin yanında yazarın kullandığı şairane üslup dikkat çekicidir. İlk bakışta kadının tüm güzellikleri en çarpıcı ve detaylı bir şekilde yansıtılmıştır. Yapılan portre canlı olduğu kadar doğaldır da. Yazar'ın kısıdan uzunca, uzundan kısaca, deyip daha sonra tamam orta boylu demesi şişirmecilik olarak değerlendirilebilir, tahminlere başvurması aşırılık veya mübalağa olarak görülebilir. Kadın kahramanının vücudunun her bir azasına uygun olarak kullanılan her sıfat kendi içerisinde başka şeyle kıyaslanarak veriliyor. Kadının cinselliğini vurgulamak adına biraz fazlaca kelime oyunlarına girildiği açıktır. Hatta, Ahmet Mithat'ın yaptığı gibi, yer yer tahmini rakamlar ve değerlendirmelerde bulunuyor; yaş tahmini, ayakkabısının 34 numara olması, dişlerinin iki dizi inci olması gerektiği gibi. Aslında yazar birtakım gereksiz benzetmeler ve olasılıklarla gerçeği biraz gölgelemiş gibi görünse de bunları gerçeğe uygunluk adına yaptığını söyleyebiliriz. “Yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini anlatamadık,

21 Recaizade Mahmut Ekrem. *Araba Sevdası*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul. s. 27-28-29.

çünkü göremedik" derken; yazar realist romanda olduğu gibi duyduğunu, hayal ettiğini değil de gördüğünü yazmaktan yana olduğunu göstermek ister gibidir.

Tabii bunlara bakarak romancılarımızın bu gayretini yaptıkları işin ehemmiyetini küçümsemek gerekir. Batılı romana özgü unsurların yeni yeni Türk romanına uygulama çabalarıdır bunlar. Balzac, Flaubert, Zola gibi tanınmış Fransız romancılarının başarılarını hemen ilk etapta yakalamalarını beklemek elbette doğru olmayacaktır. Bu bir geçiş dönemidir. Ve öyle de olmuştur. Zira Tanzimat Edebiyatı sonrası edebi akımlarda bu konularda daha güzel örnekler verilmiştir.

Recazade Ekrem'in Periveş'in cinselliğini ön plana çıkarmak için yaptığı fiziki portre örneği Zola'nın Nana romanındaki fahişe tipiyle karşılaştırıldığında Türk romancısı yetersiz gibi algılanabilir. Burada göz ardı edilmemesi gereken bir durum söz konusudur; bir defa Tanzimat romancısı bu tip tasvirlerde ve kadın-erkek ilişkilerinde batı romancısı kadar rahat ve özgür değildir. Romancı, yaşam ve davranış biçimleri konusunda dinin ve geleneğin, ahlak değer ve yargılarının belirleyici rol oynadığı bir toplumda bu gerçekleri yok sayamazdı. Kendileri her ne kadar yönlerini batıya dönmüş olsalar da doğudan da tam anlamıyla kopmuş değillerdi. İşte bu gerekçelerden dolayı bu portreler batıdaki örneklerle bakılarak kısır kalmıştır veya tam olarak yansıtılmamıştır. Romancımızın karşılaştığı bu güçlük batı romancısı tarafından eksiklik veya zaaf olarak görülebilir. Halbuki Zola Nana'yı betimlerken böyle bir endişe duymayacaktır. Variétés tiyatrosunda sahnede Venüs rolünü oynayan eserin ismiyle aynı adı taşıyan Nana herkesi büyüleyen şehvetli bir kadın olarak sunulmaktadır.

Nana vücudunun mükemmelliğinden emin olmanın verdiği bir rahatlık içinde sahneye girer. Çırlıçıplak bir haldedir. Bütün salon ürperir. Venüs'ün vücuduna sade bir tül sarılmıştır. Yuvarlak omuzları, bir amazon boynunu andıran gergin pembe gerdanı, şehvetli bir sallantı ile yuvarlanan geniş kalçaları, tombul, sarışın butları ile bütün vücudu bir köpük beyazlığındaki tülün altından görünüyordu. Şimdi o saçlarından başka örtüsü olmayan yeni doğan Venüstü ve kollarını havaya kaldırdığı zaman koltuklarının altındaki tüyler görülüyordu. Hiç alkış almadı. Kimse gülmüyordu artık. Ciddi erkeklerin burunları inceliyor, dudakları titriyor, ağızları kuruyordu. Gizli tehlikelerle dolu, tatlı, hafif bir rüzgar esmişti sanki. Birden kadın cinsiyetinin çığlımlı içinde, isteklerinin gizliliklerini gözlerin önüne seriverdi. Nana hep gülüyordu²².

Gittikçe kabaran bir soluk gibi bir mırıltı baştanbaşa salonu dolaştı. Birkaç el şakırtısı duyuldu. Bütün dürbünler Venüs'e çevrilmişti. Nana yavaş yavaş bütün seyircileri büyülemişti. Azgın bir dişi hayvan gibi vücudundan yayılan şehvet havası seyircilerin başını döndürmeye başlamıştı. Şimdi en küçük hareketiyle istekleri kamçıyor, küçük parmağını hafifçe kıvıldatsa kendisine bakanların kanlarını tutuşturuyordu. Sanki kaslarının üstünde görünmeyen yaylar dolaşmış gibi sırtlar eğiliyor, enselerde tüyler, bilinmez hangi kadının ılık soluğu ile ürperiyordu. Şimdi

22 Emile Zola, *Nana*, çev. Adnan Cemgil, Engin Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 36.

bütün seyirciler; gece yarısı çiftlerin seviştiği yataklarda duyulan isteklerle için için gıcıkılarak yorgun düşmüşlerdi. Ve şimdi Nana bu bitkin seyirci yığını, bu bir oyun sonunun yorgunluğu ve sinir gerginliği içindeki binbeşyüz insanın karşısında o mermer beyazlığındaki vücudu ve kendisine el değdirtmeden bütün bu kalabalığı mahveden dişiliği ile büyük bir zafer mutluluğu içinde boy gösteriyordu²³.

Bir ara özentisizce eğilmişti. Önü açılan sabahlığından boynu göründü, gergin göğüsleri, tombul butları ince kumaşın altından belirgin olarak göze çarpıyordu²⁴

(...) Nana'nın vücudu tüylerle, sarışın bir tüy örtüsüyle kaplıydı, kadife gibi. Kalçalarında, dolgun butlarında dişiliğini gölgeleyen iç gıcıklayıcı bir örtü vardı sanki; hayvanca bir şeydi. Altın vücutlu bir hayvan, bilinçsiz bir güçtü bu. Kokusuyula dünyanın havasını bozan bir şeydi.²⁵

Zola'nın bu tasvirine bakınca bir an kalem değil de bir fırça tutuyormuş sanısına kapılınabilir. Zira Nana'nın çizgileri bir ressamın elinden çıkmış gibi canlı ve büyüleyicidir. Öyle ki Nana adeta karşımızda sahnede boy gösteriyor gibidir. *Nana* kadın vücudunun ön plana çıkarıldığı sergilendiği bir romandır. Dikkati çeken en önemli nokta; romanda sürekli kadına özgü cinselliğin söz konusu edilmesi- dir. Nana güzellik ve aşk tanrıçası Venüs'ü sembolize eder. Onun vücudunun güzelliği ve cinselliği romanın ana motifidir. Şehveti, cinsel hazı, cinsel arzuyu anlatmak için Zola hayvani imgeleri kullanır. “*Kırmızı saçlarının bir hayvan yelesi gibi sarkıtığı ensesini gösterdi*” (s.23). “*Azgın bir dişi hayvan gibi vücuduma yayılan şehvet...*” (s.36). “*çözülen sarı saçları, bir dişi aslanın yelesi gibi kaplamıştı sırtını... Altın vücutlu bir hayvan*” (s.217-218). “*Bir yılan gibi kıvraklık veriyordu vücuduma... cins bir dişi kedinin soyluluğu akıyordu üstünden*” (s. 308). Görüldüğü gibi, *Nana*'da ele aldığımız diğer eserlere göre farklı olarak sürekli olarak cinsellik işleniyor ve her fırsatta kadının çıplak portrelerine yer veriliyor. Ve bu portrelerde sarışın vücudu, iri tombul kalçaları, taptaze ve diri bedeni, dimdik göğüsleri, saçları, büyüleyen bakışları şehvet yayan dişiliği ile mükemmel bir güzellik sergiliyor.

Aynı şekilde, Türk romanında düşmüş kadın portresine bir diğer örneğe Nabizâde Nâzım'ın *Zehra* romanında rastlıyoruz. Bu romanda kıskançlık ve onun psikolojik boyutları ele alınmıştır. Kötü kadın rolünde görünen Urani burada romanın birinci derecedeki kahramanı değildir. O daha çok ahlaki çöküntünün temsilcisidir bu romanda. Yazarın ortaya koyduğu betimlemeden Urani'nin son derece çekici bir güzelliğe sahip olduğunu anlıyoruz. İşte ahlaksız kadına özgü çizgiler:

Urani genci gayet güzel, etine dolgun bir nazenindi. Başına bir büyük tüylü kadife şapka koymuş, şapkasına merbut olan beyaz tülü çenesine kadar indirmişlerdi. Siyah, düz, sade bir zarif fistan giymiş, eline yine o renkte bir şemsiye almış, mini mini ellerini siyah eldivenler içinde saklamıştı. İri. kara gözlerinden nur-i ze-

23 Age., s. 37

24 Age., s. 59

25 Age., s. 218

kâ saçılmakta, küçücük dudakları üzerinde şuhâne bir tebessüm gezinmekteydi. Subhî; şu levha-yı sâirâneye bir müddet bilâzevk baktı.²⁶

Nabizâde Nâzım'ın bu romanı kendisinden önce yazılmış romanlara nazaran modern roman anlayışına en uygun olanıdır. Psikolojik bir roman olan *Zehra*'da; batı romanlarına benzer biçimde insanla yaşadığı ortam arasında ilişkinin kurulmasına büyük bir özen gösterilmiş dolayısıyla Urani'nin portresi bu düşünceye uygun olarak çizilmiştir. Belki de bu yönüyle modern roman anlayışının örneği olarak gösterilebilir.

Urani'nin portresi çok doğal bir şekilde yansıtılmıştır. Bu yüzden romancının karakterlerin tasvir ve tahlilinde oldukça başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Batı romanlarında gördüğümüz gibi kadına has bir takım noktalar basmakalıp ifadelerle verilmiştir. Urani, tıpkı Nana gibi etine dolgun, kara gözleri ve küçücük dudaklarıyla çekici ve güzel bir kadındır.

Sonuç:

Bütün bu romanlarda dikkatimizi çeken en önemli husus bu tip kadınların ortak çizgilere benzer fiziki özelliklere sahip olmalarıdır. Öyle ki; burnun şekli, ağzın kırmızı oluşu, gözlerin yakıcılığı ve renklerinin çarpıcılığı, saçların parlaklığı ve göz kamaştırıcılığı gibi ilk bakışta göze çarpan kadına özgü özelliklerin hepsinde de mevcut olmasıdır. Ele aldığımız yazarlar fahişe kadınların sahip olduğu çekiciliğe işaret etmektedirler. Bu hayata isteyerek veya istemeyerek düşmüş bu kadınlar cazibeleriyle etrafındaki insanları kendilerine hayran bırakırlar. Erkekler dünyasında normal bir kadının bıraktığı etkiyi bırakmazlar. Olağanüstü güzellikleriyle ve şuh görünümleriyle şehveti çağırırlar. Bir kez onlarla karşılaşan gördüğü güzellik karşısında şaşkına döner ve kelimenin tam anlamıyla baştan çıkar. Bütün bunların dışında bu kadınların fiziki benzerliklerinin yanında onları bu yola iten sebeplerde de büyük oranda benzerlikler bulunmaktadır. Bu konunun detayına girmek istemiyoruz zira çok detaylı bir araştırma konusudur, ama bildiğimiz ortak sebep onların benzer aile yapılarına sahip olduklarıdır. Hemen hemen hepsinin de ailesi yoksuldur ve küçük yaşlarda ailelerini kaybetmişlerdir. Diğer yandan; yakınları tarafından kötü yola itilme, lüks bir yaşam sürme isteği gibi nedenler onları bu hayata iten sebepler arasında gösterilebilir.

Türk romanlarındaki bu tarz fiziki portreler, Fransız romanlarındaki portrelerle benzerlik göstermelerinin yanında çok da anlamlıdır. Hele Müslüman kadının örtüsüz ve yalnız başına sokağa bile çıkamadığı bir dönemde yapılan kadın tasvirleri ve anlatılan aşk sahneleri ve bu kadınların katı Osmanlı toplumunda üstlendikleri rol yapılan bu işin önemini daha belirgin olarak ortaya koymaktadır. Namık Kemal ile başlayan süreçte ele aldığımız ahlaksız kadın portreleriyle

geleneksel kalıpların terk edildiği daha somut, gerçekçi ve canlı portrelerin yapıldığı görülmektedir. Bu tip portreler sırasında batılı romanlarda olduğu gibi ruh ile beden arasında ilişki kurmaya da özen gösterilmiştir. Ayrıca Türk edebiyatında kadın, kendine özgü sosyal durum ve duygularının ifadesiyle yerini almıştır. Böylelikle, sözcük oyunlarına ve aklın ve mantığın almayacağı anlatımlara son verilmiştir.

Kaynakça

- Baki, Hayati; “Tanzimat Edebiyatında Roman”, *Türk Yurdu*, Evren Yayıncılık, Mayıs-Haziran, sayı:153-154, Ankara.
- Balzac, Honoré de; *Sefalet ve İhtişam (Splendeurs et misères des courtisanes)*, çev.Tolga Sağlam, Timaş Yayınları, İstanbul, 2001.
- — ; *Sönmüş Hayaller (Illusions Perdues)*, çev. Yaşar Nabi Nayır, MEB Yayınları, İstanbul 1991.
- Dumas, fils Alexandre; *Kamelyalı Kadın (la Dame aux camélias)*, çev.: Tahsin Yücel, Varlık Yayınevi, İstanbul. 1963.
- Flaubert, Gustave; *Education sentimentale*, Flammarion, Paris, 1958.
- — ; *Mémoires d'un fou: Novembre et autres textes de jeunesses*, Flammarion, Paris 1991.
- Georges, Duby-Perrot Michelle; *Histoires des femmes le XIX. Siècle*, Plon, 1991.
- Kaplan, Mehmet; *Namık Kemal*, Kültür ve Turizm Bak. Yay. İstanbul 1988.
- Namık Kemal; *Intibah*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Kırkpınar, Leyla; *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Kadın*, Kültür Bak.Yay., Ankara 2001.
- Kurt; Abdurrahman; “Osmanlı’da kadının sosyo-ekonomik konumu” *Osmanlı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.
- Ahmet Mithat; *Müşahadat*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.
- Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983.
- Nabizâde Nâzım; *Zehra*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.
- Ortaylı, İlber; *Osmanlı Toplumunda Aile, Türkiye’de Ailenin Değişimi*, Ankara 1974.
- Raimond, Michel; *le Roman*, Armand Colin/Masson, Paris, 1989.
- Recaizade Mahmut Ekrem; *Araba Sevdası*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988.
- Zola, Emile; *Nana*, çev. Adnan Cemgil, Engin Yayıncılık, İstanbul 1998.