



Türk Edebiyatı Tarihi Çalışmalarında Hiyerarşik (Piramidal) Mekân Sorunu

Zeynep Kevser Şerefoğlu Danış*

Öz

Çalışmamızda edebiyat tarihi yazımında izlenen veya izlendiği düşünülen stratejiler aracılığıyla oluşan hiyerarşik (piramidal) mekân sorununa dikkat çekmek ve bu sorunun edebiyat tarihinin inşası ve algılanışındaki etkisine odaklanmak istiyoruz. Genel olarak edebiyat tarihlerindeki değerlendirmelerde, yazarın (tarihçinin) ideolojisine uygun düşen isimlerin daha üstte, yazarın ideolojisinden farklı noktada verimleri/metinleri, düşünceleri olanların daha altta değerlendirildiği dikkatimizi çekmektedir. Bu dizilişe cinsiyet merkezli baktığımızda ise büyük oranda, erkek edebiyatçıların daha çok merkezî mekânda, piramidin üst tepe noktasında, kadın edebiyatçıların ise büyük oranda marjinal mekânda yani dipte konumlandırıldığı piramidal diziliş öne çıkmaktadır.

Bu piramidal mekânın en büyük karakteristiği; erkek edebiyatçıları ve metinleri değerlendirilirken sanat ve edebiyat alanından kavramlar, terimler, benzetmeler kullanılırken, kadın edebiyatçıları ve metinleri için farklı alanlardan, özellikle psikolojiden ödünç alınan kavram ve ifadelerin kullanılması, kadın edebiyatçıların cinsiyetlerinin, kadın oluşlarının vurgulanması, genellikle kadın konusundan bahsettiklerinin öne sürülmesi ve 'kadınca yazdıkları'nın iddia edilmesidir. Erkek edebiyatçıları için ayrıca gerek duyulmayan cinsiyete ilişkin bu hassasiyet, yazarın edebî üretimlerinden çok cinsiyetine odaklanılan bir bakış açısının sonucu gibi görünmektedir. Piramidal dizilişin beden üzerindeki tezahüründe, tepe noktasının yani aklın erkekle, tabanın yani duygunun kadımla özdeşleşmesine ilişkin bilinç dışı çağrışımların izlerini de görmek mümkündür.

* Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/Türkiye, zkserefoглу@fsm.edu.tr, orcid.org/0000-0002-1827-5462

Bu çalışmada bizatihi edebiyat tarihi kurgulanırken kullanılan, kullanılagelen kavramların, benzetmelerin, sıfatların, yargıların, kelimelerin kendi içinde hiyerarşi oluşturduğunu, bütün normların hiyerarşik (piramidal) mekân düzenini kurduğunu ve işlettiğini, farklı edebiyat tarihlerinde kadın edebiyatçılar ve metinleri için yer alan değerlendirmelerden yola çıkarak örneklere göstermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat tarihi, edebiyat eleştirisi, feminist eleştiri, piramidal mekân, hiyerarşi, kadınca yazmak.

The Problem of Hierarchical (Pyramidal) Space in the Turkish Literature History Studies

Abstract

In this study, we aim to draw attention to the hierarchical (pyramidal) space issue, which is formed through the methods followed or thought to be followed in literary historiography, and to focus on the effect of this issue on the construction and perception of literary history. In general, in the evaluations of literary histories, it draws our attention that the names corresponding to the author's (historian's) ideology are evaluated at the top, and those whose texts and thoughts are different from the author's ideology are considered as unimportant. When we look at this array based on gender, it can be observed that male writers are mostly positioned in the central space, at the top of the pyramid, and female writers are mostly positioned in the marginal space, that is, at the bottom.

The biggest characteristic of this pyramidal space is the use of concepts, terms and similes from the field of art and literature when evaluating male writers and their texts, and the use of concepts and expressions borrowed from different fields, especially psychiatry, for female writers and their texts. In the histories of literature, there is an emphasis on the genders of women writers and it is claimed that they mostly talk about women in their works. This sensitivity to gender, which is not needed for male writers, seems to be the result of focusing on the gender of the writer rather than her literary productions. In this pyramidal arrangement, the mind at the top is identified with the man, and the base of the pyramid, namely sexuality, with the woman.

In this study, we claim that the concepts, similes, adjectives, norms, judgments, words that are used while constructing the history of literature itself form a hierarchy within themselves. We will try to show examples that all these uses establish and operate the hierarchical (pyramidal) space, starting from the evaluations of women writers and their texts in different literary histories.

Keywords: Literary history, literary criticism, feminist criticism, pyramidal space, hierarchy, writing feminine

Edebiyat Tarihine Nereden Giriş Yapalım?

Edebiyat tarihi konusuna, edebiyatla ilgisine değinerek giriş yapabiliriz. Edebiyat tarihi, edebiyatın kendisi değildir. Hatta edebiyattan oldukça farklı bir disiplin olduğunun altını çizmek gerekir. Edebiyat tarihi, pek çok tanım ve kaynakta, milletlerin duygu ve düşünce hayatını tanımada tuttuğu rolün ehemmiyeti bağlamında karşımıza çıkar. Milletlerin varlıklarının ispatı ve yaşamaya devam etmelerinin önemli bir gereği gibi ulvî bir amacın önemli araçlarından birisi gibi konumlandırıldığı da görülür. Milletlerin hayata bakışının, zihinsel süreçlerinin, duygulanım dünyalarının, ancak ve ancak o millete dair edebî eserlerin bütünü-nü görmeye yardım eden bir edebiyat tarihi yardımıyla öğrenilebileceği, çoklukla kabul görmüş bir bakış gibidir. Edebiyat tarihçisinin, şair ve yazarları, edebî akımları, edebiyatın geçirdiği değışme ve gelişmeleri incelemesi ve bunu milletin bir fotoğrafıymışçasına önümüze koyması gereği vurgulanır ve yaptığı işin, “millî bir temsil değeri” ifade eden, simgesel olarak “övinç kaynağı” şeklinde konumlanacak bir çalışma olması gerektiği düşünülür.¹

Edebiyat tarihçisi, edebi verimler bağlamında yaşanan zamanları gruplandırır, dönemlere ayırır, basamaklara böler, topluluk isimleri koyar, bu topluluklardan bazı isimleri kimi zaman o topluluklardan ayırır, kimi zaman topluluklara isim ekler, edebiyatçıların etki veya yetki alanına dair cümleler kurar, şair ve yazarların eserleri hakkında değerlendirmelerde bulunur. Bu süreçler esnasında ve sonunda eser ve yazar âdeta birer belgeye dönüşerek temsil değeri kazanır. Her ikisi de birer gösterge hâline gelir. Âdeta müzeleşirler. Bu müzeleşme esnasında birer nesne gibi yazar ve şairler de tasnif olur, öne çıkar, geride kalır veya görülmez. Depoya gönderilebilir yahut sergilemenin önüne de alınabilir. Tam da burada kanon dediğimiz kavram devreye girer.

‘Kanon’ sözcüğünün otorite ile ilişkisinin Orta Çağ’da pekiştigiine ve sözcüğün “kilise kanunları” anlamında kullanıldığına dikkat çeken Köroğlu Çallı; bu kullanımın, “edebiyatın da din gibi bir kurum olduğunu ve her ikisinin de hem geçmişı hem de geleneği temsil etmesi bakımından hâkim ideolojinin bayrağını taşıdıkları savını doğruladığını” öne sürer. Roma Katolik Kilisesinin ‘kanon’ sözcüğünü İncil ile alakalı yazınları tanımlamak için kullanması ve kutsal yazınları diğer yazınlardan ayırmak ve bu eserleri kanonik olarak kabul etmek için “ka-

1 Ömer Faruk Akün, “Bir Türk Edebiyatı Tarihi Yazmak Mümkün Müdür?” Prof. Dr. Ömer Faruk Akün’le Orta Sayfa Sohbeti, *Dergâh*, c. 1, nr. 1, İstanbul, Mart 1990, s. 12- 13; Ayşe Ulusoy Tunçel, “Edebiyat Tarihi Kavramına Özel Bir Yaklaşım”, 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı*, (içinde), Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2008, s. 1633.

nonlaştırmak” filini türetmesi; seçme, ayırma ve öne çıkarmanın başladığı zeminin fotoğrafını verir.² “Kanonlaştırma” kelimesinin karşılığı ise “azizler listesine kabul edilecek kişiyi seçmek için yapılan bir Katolik uygulaması”dır.³ “Kutsal yazınların dinsel liderler tarafından seçilip İncil’e neyin dâhil edileceğini veya İncil’den neyin dışlanacağını belirlemesi, etimolojik anlamı ile beraber düşünüldüğünde kanonun hiyerarşik yapısını kavrama hususunda günümüz tartışmalarına ışık tutar” ve edebiyat kanonunun oluşumunun nereye dayandığını anlaşılır kılar.⁴

Kanon, İncil’e dâhil edilecekler listesi ile sınırlı kalmaz. Edebiyat kanonu da edebiyata, edebiyat ortamına, edebiyat ortamının bir göstereni hâline dönüşen edebiyat tarihlerine seçilecek olanlara ilişkin hiyerarşiyi belirler hale gelir.

İnceleme alanımıza yazarları farklı olan pek çok edebiyat tarihi girer. Türk edebiyatı tarihleri, Abdülhalim Memduh’un *Târîh-i Edebiyyât-ı Osmâniyye* (1889) adlı ilk Türk Edebiyatı Tarihi adını taşıyan eserinden itibaren; eklemelerle, ilavelerle, tasnif farklılıklarıyla, dönemlendirme teklifleri ile, edebiyat tarihine ilişkin metodolojik yaklaşım denemeleri ile zaman içinde “büyüyen ve kabuk değiştiren bir organizmaya dönüşür.”⁵ Bu gelişim bir taraftan makul olmakla birlikte, diğer yandan organizma bir süre sonra âdeti eseri yiyen, öğüten, yazarı da indirgeyen ve gerek cinsiyetine, gerek düşünce dünyasına göre etiketleyen bir kılıpla donma riskini de barındırır. “Bu büyüyen ve değişen organizmanın fotoğrafını aralıklarla ve ihtiyaca göre geliştirilen yeni araçlarla ortaya koyabilmek için edebiyat tarihlerinin de bilgi, yorum ve metot olarak kendilerini tamamlamaları ve yeniden üretilmeleri gerektiği”⁶ söylene ve bu devinim edebiyat tarihlerinin söz konusu risklerini bertaraf etmeye dair kimi imkânlar sunabilecek olsa da pratikte bu sağlamanın yapıldığı pek de vaki olmaz. Türk Edebiyatının temsil değeri yüksek bir edebiyat tarihinin nasıl hazırlanabileceği Cumhuriyet döneminden beri dönem dönem tartışılan konulardan biri hâline gelmiş ve seçimlerin ‘ne’liği, ‘nasıl’lığı üzerinde sıkça durulmuştur. Kanaatimizce en önemli noktalardan birisi edebiyat tarihlerinin eksiklerine dikkat çekmek ve bu eksikler dolayımında öneri getirmektir. Bizim bu çalışmada yapmak istediğimiz şey, yazarların cinsiyetlerine göre edebiyat kanonu içindeki konumlandırılışlarına yakından bakmak ve bunun

2 Neslihan Köroğlu Çallı, “Kanonun Ezberini Bozmak”, *Pasajlar -Edebiyat, Teori ve Eleştiri-*, Doğu Batı Yayınları, yıl 1, sayı 2, 2019, s. 237.

3 Ross Rost Travor, *Making of the English Literary Canon: From the Middle Age’s to the Late and Eighteenth Century*, Montreal, Mc-Gill’s Queen University Press, 1998, s. 23’ten aktaran Köroğlu Çallı, *a.e.*

4 Köroğlu Çallı, *a.y.*

5 Ulusoy Tunçel, *a.y.*

6 *a.y.*

bir göstereni olarak edebiyat tarihlerini cinsiyet temelli mekânsallığı üzerinden okumaya çalışmak olacaktır. Bu okuma esnasında oluşacak tespitlerin, edebiyat tarihi üzerine düşüncelerin cinsiyet boyutuna katkı sunması beklenmektedir.

Türk Edebiyatı Tarihi Sayfalarında Kadın Yazarın Yeri

Cinsiyet rolleri, mekânın örgütlenişinde önemli göstergelerden birisi olarak karşımıza çıkar. Kadınların toplumdaki rol ve sorumlulukları, ‘kadın alanı’ olarak tanımlanan belli yapılarla biçim almış, sınırlandırılmıştır. Böylelikle kadınların işi olarak tanımlanan görevler kadınlara dayatılabılmıştır. Mekân ve toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişki, belli bir yapı içinde -erkek egemen düzen-, cinsiyet körlüğü, doğallaştırma, dışlama/görünmez kılma, ikincilleştirme, marjinalleştirme gibi düzeneklerle tarihsel olarak oluşmuştur. Edebiyat tarihi çerçevesi de bu düzlemde bağımsız değildir.

Türkiye’de ulus inşası sonrası ortaya konulan edebiyat tarihi çalışmalarına dikkatle bakıldığında, sadece kadınların değil, imparatorluk bakiyesi olan pek çok edebiyatçının piramidal düzleme giriş yapmadığı görülür. Laurent Mignon’ın *Ana Metne Taşınan Dipnotlar* adlı kitabının ismi tam da bu açıdan manidardır. Mignon, kitabın, Türk edebiyatı tarihi çalışmalarında ismine yalnızca dipnotlarda rastlanan edebiyatçı ve düşünürleri ana metne taşıyarak edebiyat tarihi konusunda şimdiye kadar tartışılmadan kabul görmüş bazı görüşleri sorgulamayı hedeflediğini belirtir. Edebiyat tarihini dipnotlarından okumanın alternatif bir edebiyat tarihini yazmak anlamına geldiğine ve ana metinden dışlanan yazarları ve yapıtları araştırmanın önemine dikkat çeken Mignon, “Edebiyat eserlerini topluca, tarafsızca ve kendi bağlamları içinde bir araya getirip okumadıkça sağlam bir edebiyat tarihi yazılamaz” der.⁷ Hiçbir ülkenin edebiyatında dönemin bütün verimlerinin aynı değerde incelenip okunduğu iddia edilemez. Belirlenen kriterlere uymayan isimler ve metinler dipnotlarda piramidin en altlarına itilir. Hareket alanı olmayan, görülmeyen, üzerinde konuşulmayan piramidin en alt tarafı, âdeta kanon dışı addedilen yazar ve eserlerin mezarlığına ve bir bakıma müzelerin depolarına dönüşür.

Bu depoda beklemekte olan pek çok kadının varlığından söz etmek ve aslında edebiyat tarihi ve cinsiyet ilişkisinin sadece bu depoları dikkate almakla ilişkili olduğunu iddia edebilmek, sorunsallaştırdığımız meseleyi kolayca çözebilirdi. Oysa meselenin bu düzeyde çözülemeyecek ve anlaşılamayacak kadar komp-

7 Laurent Mignon, *Ana Metne Taşınan Dipnotlar Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 11.

leks olduğunu, Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?"⁸ adlı makalesi anlatıyor. 1971 yılında yayımlanan makale, konunun temellendirilmesi ile ilgili sistematik ve önemli bir tespit zinciri içeriyor. Nochlin bu eşitsizliğin kurumsallaşma, eğitim ve deneyim adaletsizliğine dayandığını söylüyor. Çünkü "sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de 'toplumsal koşullar'dan 'etkilenecek' ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine, hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapının doğası ve niteliği açısından baktığımızda, sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir."⁹ Şu hâlde toplumsal koşulların bir kadın sanatçının yetişmesi için elverişliliği üzerine düşünmek geçmiş zamanda kadın sanatçının varlığı/yokluğu hakkında önemli bir çerçeve sunacaktır. Bu gerçekliğe rağmen sayı az da olsa var olan kadınların görünmemesi ise edebiyat tarihinin bilindik, alışıldık çerçevesine dair çok şey söylüyor. Yapıbozumcu, feminist, sömürgecilik sonrası, yeni tarihselci ve doğa merkezli eleştiri kuramlarının görüşlerini temel alan revizyonist eleştirmen ve akademisyenler, bunun gerekçesi hakkında konuşurken Batı bilim kanonuna ve tarih yazımının temellenişine dikkat etmek gerektiğini belirtiyorlar. "Batı Kanonunun genel anlamda eril değerleri meşrulaştırdığını, bu kanona erkek egemen bakış açısının hâkim olduğunu, tek sesli, kadının, doğanın ve beyaz olmayan 'öteki' ırkların seslerinin duyulmadığı ve hiyerarşik karşıtlıklar üzerine kurulan bir yapı içerdiğini" öne sürüyorlar.¹⁰

Serpil Çakır da benzer bir noktadan hareketle, kadınların tarihyazımında görülmemesini, on dokuzuncu yüzyıl boyunca tarih yazımının ve disiplininin şekillenmesinin eril yurttaşlık, kamu işi ve kadınların dışlanması hikâyeleri etrafında formüle edilmesine, tarihin Avrupalı erkek elitlerin diğerlerini nasıl boyunduruğu altına aldıklarının kaydının bilimi olmasına bağlar.¹¹ Çakır'a göre, "tarih eğitimi ciddi erkek bireylerin uygar sivil liderlik ve erkekleri soylu yurttaşlıklarına hazırlamada gereklilik olarak addedildiği ve aristokrasiden ve orta sınıftan gelen

8 Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat/Cinsiyet -Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri-*, (içinde), ed. Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 119-160.

9 *a.m.*, s. 135-136.

10 Köroğlu Çallı, *a.g.m.*, s. 237.

11 Serpil Çakır, "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası", *21. Yüzyıla Giren Türkiye'de Feminist Çalışmalar* -Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan-, (içinde), ed. Serpil Sancar, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2011, s. 512.

erkeklerin işi olduğu” için “akademi, tarih yazımı ve incelemesi, kadınların yurttaş olmadığı böylece tarih alanının dışında oldukları düşüncesini” içermektedir.¹²

Tarihte kadınlar yok değildir. Ama tarih yazımı karşımıza genellikle diğerlerinden ayrılan, diğerlerine benzemedikleri için görünür olabilen kadınları çıkarır. “Sömürgeleştirilmiş ve yerli kadınlar, proletarya tarihinin nadir olarak öznesi olabilmıştır”¹³ mesela. Yahut kadınlık özelliklerinden vazgeçmiş veya döpiyes ve üniformalar içinde bunları görünmez kılmayı başararak sisteme uyum sağlayanlar, tekil örnekler olarak karşımıza çıkar. “Tarih ile eğitilmiş erkeklik arasındaki ilişki kadınları tarihsel öznelere olarak marjinal hâle getirir.”¹⁴

Edebiyat tarihi, bilim olduğunu iddia ettiği için anlamlandırma ve tanımlama özelliklerini elinde tutar. Tarih olduğunu iddia ettiği için de erk’in tekelinde olan, erkeklerin yaptıkları ve yaşadıklarını piramidin tepesine alan, esas kabul eden tarih yazma ediminden, algılayışından kaynağını alır. Böylelikle tarihyazımı ve kadının ilişkisine dair verili pek çok ezber, edebiyat tarihine de transfer edilmiş olur.

Bu ezber, sırtını büyük oranda “büyük” ve “deha” kelimesine yaslar, gücünü buradan devşirir. Nochlin, “bilinçli ya da bilinçsiz olan varsayımlarla, birbirine hiç de benzemeyen Michelangelo ve Van Gogh gibi, Raffaello ve Jackson Pollock gibi sanatçıların “büyük” sıfatı altında bir araya getirilmesine yakından bakmayı önerir. Edebiyat tarihlerinde tescillenen bir onursal unvan olarak “deha”, bir şekilde “büyük sanatçı”nın kişiliğinde cisim bulmuş, zamandan bağımsız ve gizemli bir güç olarak görülür. Çoğunlukla bilinçdışı, tarihüstü önermelerle bağlı bu varsayımların sanat ve edebiyat tarihi yazımının özünü oluşturması ise oldukça ilginçtir. Nochlin’e göre, kadın sanatçıyla ilgili sorunun ardında, “yüzlerce monografinin konusu olan, eşsiz ve tanrısal Büyük Sanatçı miti yatmaktadır.”¹⁵ “Bu erkek sanatçı, doğduğu günden beri, gizemli bir öz taşır, altın yumurtlayan tavuk gibi bir şeydir bu ve adı da ‘deha’dır, ‘yetenek’tir. Ve tıpkı cinayet gibi, koşullar uygun olsun olmasın, eninde sonunda mutlaka ortaya çıkacaktır.”¹⁶ Hayriye Ünal da “Büyük Şair Miti” yazısında bir erkeğin iktidar ilişkileri, ideolojik eylemler, ittifaklar, organizasyonlarla nasıl ‘büyük şair’ yapıldığını anlatır.¹⁷

Kanon içinde konumlanan ‘deha’, ‘büyük şair’ ve ‘yüce edebiyatçı’larla oluşan erkek cinsiyeti üzerinde şekillenen edebiyat tarihi ezberinin Türkiye’de nasıl

12 *a.m.*, s. 513.

13 *a.m.*, s. 512.

14 *a.m.*, s. 512-513.

15 Nochlin, *a.g.m.*, s. 129-130.

16 *a.y.*

17 Hayriye Ünal, “Büyük Şair Miti”, *Buzdokuz Dergi*, sayı 3, 2021.

yürüdüğünü ülkenin eğitim kurumlarının müfredatlarına bakarak anlayabiliriz. Nitekim bu müfredatlar, edebiyat tarihlerinin çıktıkları gibidir. Edebiyat tarihlerinde kadın yazarın yer alıp almadığına dair en kestirme kontrolü özel alanı Türk Edebiyatı olmayan ve lise mezunu herhangi birinin tanıdığı kadın yazar ve şairler ölçeğinde yapabiliriz. Örneğin, ülkede ortaöğretim müfredatının yıllardır Türk Edebiyatı'nın devirlerine ilişkin bir içeriğinin olmasından hareketle, Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nda yer alan isimlerin kimler olduğunu sorsak muhtemeldir ki içinde kadın ismi geçen bir liste sayanlar, bir elin parmaklarını geçmez. Ziya Paşa'nın, Namık Kemal'in, Şinasi'nin, Ahmet Mithat Efendi'nin, Şemsettin Sami'nin, Recaizade Mahmut Ekrem'in, Sami Paşazade Sezai'nin yanına, Fatma Aliye'nin isminin eklendiğini duymak, görmek çok mümkün olmaz. Kanonun baş tacı ettiği yazalar akılda kalır. Onlara hürmet gösterilir ve büyük oranda ülkenin temel öğretim kurumlarından mezun olanlar bu yazarların düşünce ve eserlerini içselleştirirler. Bu arada Tanzimat'ın erkek yazarlarının birbirini takip eden yıllarda edebiyata sanata bu kadar kökensel noktada farklı bakışları, Tanzimat Dönemi'nin 1 ve 2 olarak ayrılıp adlandırılması ile şık bir gruplama çözümü içinde ama asla ittifakları ve bütünsellikleri bozulmadan sunularak edebiyat tarihi içine yerleştirilir. Edebiyata ve sanattan murada ne kadar farklı bakarlarsa baksınlar, haklı haksız denmeden ulvî bir yenilik hâlesi içinde bağra basılırlar. Denedikleri yeni edebi türlerdeki bütün acemilikler, “yeni” olmaklığa bağlanır ve bu süreci âdeta hafif sıyrıklarla atlatarak geçerler. Bu tabloda aralarında neden kadın edebiyatçının olmadığı bir soru veya sorun alanı olarak görülmez. Çünkü yazı bir erkek alanı olarak kabul edilmiştir. Yine kanon ve kanonun gereklilikleri, 1868'lerden II. Meşrutiyet'e uzanan kadın dergilerini, oradan Cumhuriyet'e kadar uzanan kadın hareketini bilmemize izin vermediği için de neyi bilmediğimizi de bilmeyiz.

Bu haberdar olamadığımız, tarihsel sürecine vakıf olmadığımız düzlemde edebiyat tarihçisi ülke dinamikleri ve normları çerçevesinde elindeki ismi esrinin içine ‘yerleştirme’ye çalışır. Her isim kanon içinde yön verme, beklentileri önceleme, seçme, ayıklama, arkaya atma, öne çıkarma işlemleri arasında edebiyat tarihindeki yerini ‘bulur’. Ve pek tabii, bu parametrelerin ve daha önce yazılmış edebiyat tarihlerinin gölgesi ile edebiyat tarihçisinin iradesi çerçevesinde bir yere iliştilir yahut görülmeyerek kenara itilir. Olmayışları problem edilmeyen kadın edebiyatçıların isimleri ya görülmez yahut da belirli refleks ve alışkanlık normları eşliğinde piramidin altına itilir. Burada kadın edebiyatçıların yersiz yurtsuzluğu net olarak karşımıza çıkar.

Hülya Argunşah'ın “Kadınların Sanatçı Olarak Edebiyat Tarihindeki Yersizliklerine Zafer Hanım ve *Aşk-ı Vatan* Üzerinden Bakmak” adlı makalesi, adın-

dan da anlaşılacağı üzere kadınların edebiyat tarihindeki bu yersiz yurtsuzluğunu odağa alır ve “edebiyat tarihinin kadınlara ilgisiz kalışının” nedenlerini ararken önemli bir kök nedenin altını çizerek:

“Edebiyat sanatının dil gibi ortak kullanıma açık bir ham malzemeyle gerçekleştirilmesi; edebiyatın kadınsız, kadınların edebiyatsız ve edebiyat tarihinin kadınlardan uzak olamayacağı görüşü; edebiyat tarihi ve edebî eleştirinin değerler alanını kadın varlığı açısından sorgulamaya açar. Anlaşılın kültür ve bilgiyle ilişkilendirilen kamusal alan ve onun temsilcisi olarak erkeklik / eril irade; özel / dişil alan, doğa ve duygu ile ilişkilendirilen kadını ve onun sanatsal üretimini dikkate değer görmemiş veya bilerek kayıt dışı bırakmıştır. Dahası, hangi kadınların hangi sebeplerle tarihe ve edebiyat tarihine geçebileceğine bizzat karar vermiştir. Kadının biyolojik kimliği ile ilişkilendirilen ‘kadınlık’ sorumluluklarının değersizleştirilmesiyle paralellik taşıyan bu durum, tarih yazımı gibi edebiyat tarihi yazımının da -dolayısıyla yazılmış tarih ve edebiyat tarihlerinin- sorunlu yapısının belirleyicilerindedir.”¹⁸

Argunşah makalede, kadın romancımız elinden çıkan ilk roman olmasına rağmen Zafer Hanım’ın *Aşk-ı Vatan* isimli romanının edebiyat tarihinde yer almayışı üzerinden kadın ve edebiyat tarihi ilişkisini okur. “Yayımlandıktan kısa bir zaman sonra Vakit gazetesinin 18 Nisan 1878 tarihli sayısında yer alan “Zafer Hanım’ın *Aşk-ı Vatan*’ı” başlıklı imzasız yazıda, yazarı, “üdeba-yı muhadderata peşrev olmak şerefini ihraz” etmiş olması bakımından tebrikeye şayan bulunan”, “‘muhadderat-ı osmaniyanın ilk eseri’ olarak takdim edilen ve kabul gören”¹⁹ bu eserin edebiyat tarihinde görülememesini Argunşah, “Osmanlı dünyasındaki kadın modernleşmesini yönetmek ve gelenekle barışık bir kadın yaratmak isteyen Mithat Efendi’nin hatta Ahmet Cevdet Paşa’nın, Fatma Aliye Hanım’ı bir rol model olarak sunmak” istemesine bağlar. “Erkeğe göre bir kadınlık” yaratmak isteyen ve “görüşlerinin bir kadın tarafından kadınlar dünyasına anlatılmasının yaratacağı etkinin farkında” olan Mithat Efendi²⁰, Fatma Aliye ile ilişkisine yatırım yapmış ve kontrollü bir kadın hareketi için emek vermiş görünmektedir. Bunu ne kadar başarabildiği ise ayrıca bir tartışma konusudur.

18 Hülya Argunşah, “Kadınların Sanatçı Olarak Edebiyat Tarihindeki Yersizliklerine Zafer Hanım ve *Aşk-ı Vatan* Üzerinden Bakmak”, *Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat’a Armağan*, (içinde), ed. Tayfun Haykır vd., İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2022, s. 453.

19 *a.m.*, s. 465.

20 *a.m.*, s. 468.

Argunşah, Zafer Hanım ve *Aşk-ı Vatan*'a ait varlığın “çok uzak bir geçmişe ait olmamasına rağmen unutulmuş olmasının, görmezden gelinmesinin ve ilk kadın yazarlık konumunun tartışmalı bırakılarak ilk kadın yazar olarak bugün de ısrarla Fatma Aliye Hanım'ın isminin altına çizilmesinin, sadece “devrin edebiyat kanonunun oluşturmaya çalıştığı bir kabul” olmadığını ve edebiyat tarihi içinde süregelen bir ‘eril tahakküm’ü işaretlediğini söyler.²¹

Fatma Aliye'nin yazın hayatı boyunca “makbul ve erkeğe göre bir kadınlık” beklentisini karşılamadığını ve yazı hayatının başındaki Fatma Aliye olarak kalmadığını, ilk zamanlar yazdıkları âdeta Mithat Efendi tarafından yapısöküme uğratılan bir yazarken süreç içinde kendi sesini duymak, metnine yapılanları fark etmek, yönlendirmeler dışında yazmak noktasında çok farklı noktalara gittiğini ve *Refet* gibi bir eserde, çalışmayı erdem gören, aile ve evlilikten evvel kendisine yatırım yapmak isteyen bir kahraman kurgusunu oluşturabildiğini gözden uzak tutmamak gerekir. Diğer yandan, ilk dönem yazılan edebiyat tarihlerinde tıpkı Zafer Hanım gibi Fatma Aliye'nin de adını görmek ya mümkün olamayacak ya da piramidal mekânın en altı için uygun görülen dışlanmışlık düzleminde görmek mümkün olabilecektir. Mesela, *19. Asır Türk Edebiyatı*'nda Tanpınar, Cevdet Paşa ve Mithat Efendi'nin etrafını dolaşırken iki kere uğrar aslında Fatma Aliye'ye ama âdeta adını anmaya tenezzül etmez. Ahmet Mithat Efendi'nin kadın psikolojisine yaklaşımını söz konusu ederken *Felsefe-i Zenan*'dan bahis açan Tanpınar, bu eserin başarısına dair “bir şehadetin bir kadından hatta bir romancı kadından” geldiğini okuyuculara hatırlatır. Dipnotta ise “bir romancı kadın” ifadesi için “Fatma Aliye Hanım için yazdığı kitapta parçalarını aldığı mektup” açıklamasını düşer.²² O hâlde emin oluruz ki Tanpınar, döneminde Ahmet Mithat Efendi'nin hakkında kitap yazdığı bir edebiyatçı kadını tam da Mignon'un bahsi geçen kitabında söylediği şekilde dipnotta, piramidin görüntü anlamında da en dibinde bir yere sıkıştırır.

Edebiyat tarihlerinde kadın yazarla karşılaşmanın uzun süre kabullenilemediğini ve şaşkınlığa neden olduğunu söylemek yanlış olmaz. Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Nigâr Hanım, Şeref Hanım, Leyla Hanım, Makbule Leman ve Yaşar Nezihe'den bahsederken, kadın yazar meselesinin “şüphe ile karşılanacak kadar tuhaf” bulunduğunu söyler. Hemen ardından, durumun gerçek olduğu anlaşıldığında kadın ismi ile yazan erkeklerin de çıkması ve olayın moda dönüşmesine vurgu yapar. “Bu devrin dikkate alınacak nokta-

21 a.m., s. 471.

22 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1997, s. 465.

larından biri de kadın muharrirler yetiştirmesidir. İlk çok tuhaf giden bu hâdise şüphelerle karşılaşmış, sonra bir vakıa olduğu tahakkuk edince kadın imzaları ile yazı yazmak modası bile çıkmıştır. Eski edebiyatımızda kadın şairlerimiz az bile olsa, yok değildir. Hatta Tanzimatın ilk yıllarında Leyla Hanım (ölümü 1848), Şeref Hanım (ölümü 1848) gibi matbu divan sahipleri bile yetişmişti. Yeni tarzda şiir yazan kadın şairler arasında Osman Paşa'nın kızı Nigâr (ölümü 1916), Makbule Leman (ölümü 1898), Yaşar Nezihe Hanımlar meşhurdur.”²³

Kadın yazarın varlığını tuhaflık, hayret vesikası, sıra dışılık olarak gören bakış sadece *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde karşımıza çıkmaz. İsmail Habip Sevük, *Tanzimat'tan Beri Edebiyat Tarihi*'nde Fatma Aliye Hanım için, “Meşhur Cevdet Paşanın kızı ki, bizim ilk kadın muharririmizdir”²⁴ cümlesini sarf ettikten sonra bunun ne kadar şaşkınlık uyandırdığını tafsilatlı şekilde anlatır. İsmail Habip'e göre bizden bir kadın yazar çıkabileceğine ihtimal vermeyen yabancılar, Fatma Aliye'nin varlığına şaşırılmışlardır: “İlk eserlerini yazdığı zaman kendisine bizden ziyade ecnebiler şaşmış; Türklerden bir kadının dahi muharrirlik yapacağına hayretle onun eserlerini Arapçaya, İngilizceye, Almancaya tercüme etmişler, hatta Şikago Sergisinde teşhir edilen eserlerinden dolayı Amerika gazeteleri uzun uzadıya kendisinden bahsetmişlerdi.”²⁵

İsmail Habip, bu satırlarda Ahmet Mithat Efendi'nin Fatma Aliye'yi tanıtmak için yazdığı kitapta Mithat Efendi'nin Fatma Aliye'ye olan ecnebi ilgisine dair bazı açıklamalar yaptığını iletir. Ama ecnebilerin bu ilgisinin yazarlığa yahut metinlere değil, “kadının kendisine” olduğunu iddia eder: “Fatma Aliye Hanım' yahut 'Bir muharrire-i Osmaniyenin neş'eti' unvanile bir kitab yazar ve bunu 1893'de neşreden Ahmed Midhat Efendi, ecnebilerin bu alâkasından Fatma Aliye Hanımın eserlerindeki kıymetin yüksekliğini anlatmak ister gibi bir eda ile bahsetmektedir. Halbuki o alâka o eserlerdeki kıymetten ziyade o eserlerin bir Türk hanımına aid olmasından ileri geliyordu. Ecnebilerin nazarında başı kavuklu, beli yatağanlı Türklerin içinden muharrir diye bir hanımın yetişmesi bir mucize gibi görülmüştü!”²⁶

İsmail Habip'e göre “bu hususta ecnebilerin şaşırması çok normaldir. Çünkü bu işe “kızın babası ve kızın kendisi bile şaşmıştır.”²⁷ İsmail Habip, umumi muhi-

23 Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941, s. 60.

24 İsmail Habip Sevük, *Tanzimat'tan Beri Edebiyat Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1944, s. 233.

25 a.y.

26 a.y.

27 a.y.

tin bir kadının bunları yazmasına inanmadığını, “Fatıma Hanımın hususî hocaları arasında Ahmed Mithat Efendi dahi bulunduğu için o zaman bu yazıların onun kaleminden çıktığına veya Fatıma Aliye Hanım yazsa bile bunların Ahmed Mithat Efendi tarafından esaslı surette tashih ve ıslah olunduğuna” hükmedildiğini, sonrasında ise Ahmed Mithat Efendi’nin yazdığı kitapta “Fatıma Aliye’nin yazılarına kalem karıştırmadığını temin eyleyerek, muhite aslolanı söylediğini, doğru bilgiyi verdiğini” belirtir.²⁸

Görülen odur ki, Mithat Efendi’nin bu teminatı ile Fatıma Aliye başını kanonun ve edebiyat tarihlerinin içine uzatabilmiştir. Türk Edebiyatı tarihleri, sayfalarını kadın edebiyatçılara bu şaşkınlık, tekinsizlik, hayret duygusu içinde açar. Elbette mekânın bu açılımı, her iki cinsten yazara eşit şartlar sağlayarak olmayacaktır. İncelediğimiz edebiyat tarihlerinde mekânı kullandırma ve piramidal düzlemi inşa etme biçimini birkaç başlıkta toplayabiliriz.

1. Piramidal Düzlemin Dibi: Ayrı Başlık, Ayrı Kategori

Edebiyat tarihlerinin pek çoğunda yer alan “Kadın Yazarlar”, “Kadın Şairler” başlıkları, bu çalışmada işaret etmek istediğimiz piramidal düzlemin önemli tarafını ifşa eder. Asıl olan mekânsal düzlemde yer bulamaz kadın edebiyatçılar uzun süre. Yazının, yazmanın cinsiyetini ve kanonun rengini açık eden sözsüz anlaşma gereği, varsa yazarlar, mekânın en alt tarafında, düzlemin en sonunda topluca bir araya gelerek ve arka arkaya dizilmiş şekilde yer alabilirler.

Banarlı’nın edebiyat tarihini İslamiyet öncesi destanlardan başlayarak anlattığı, sonrasında yüzyıl yüzyıl, saha saha ilerleyen bir şeması olan *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*’nde, 15. ve 18. yüzyıl Osmanlı sahası Türk edebiyatından söz edilen bölümlerde “Kadın Şairler” başlığını görürüz. Banarlı, “Avrupalı Edebiyat” başlığı altında yine “Kadın Şairler” üst başlığından sonra dönemin şairlerinden bahsetmeye başlar. Şair Nigâr, Makbule Leman, Fatıma Aliye ve Emine Semiye, “Avrupalı Türk Edebiyatının Kadın Şairleri” başlığı altında kendilerine yer bulur. 20. asra gelindiğinde ise Banarlı, “Kadın Sanatkârlar” başlığı altında dönemin isimlerinden söz eder.

Banarlı’nın 18. asır edebiyatıyla ilgili bölümünde Fitnat Hanım ve dönemin diğer şairlerinden bahsetmeden evvel, “yüksek zümre edebiyatı olarak görülen divan şiirinin evlerde, aile içlerinde ve kadınlar arasında da okunur olmaya başladığını” ve “nihayet kadınların ‘tanzir etme hevesi’ne düştüklerini” söyler.²⁹

28 a.y.

29 Nihad Sâmî Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I-II*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1971, s. 451-454; 839-842.

Argunşah bu açıklamanın, “kadınların, divan edebiyatında, daha önce yazılmış bir eseri yeniden yazma anlamında ikincil bir üretim yöntemi olan ‘tanzir etme’ ve ‘hevesli’ olma biçiminde belirlenen konumlarının, aslında özgün eserler ortaya koyamadıkları ve edebiyatın amatör ruhlu katılımcısı olduklarına yönelik örtük bir anlamı” taşıdığıнын altını çizer.³⁰

Timuroğlu da Banarlı’nın, kadın yazarları unutmuyarak önemli bir iş yapmakla birlikte onlara erkek yazarlardan ayrı bir kompartımanda, “Avrupai” olduğu düşüncesi ile bu özelliği vurgulanan kısımda “âdeta yabancı edebiyata aitmiş hissi yaratan bir başlık altında” özel bir yer ayırmasını eleştirir.³¹

Editörlüğünü Talat Sait Halman’ın yaptığı Kültür Bakanlığı Yayınları tarafından basılan *Türk Edebiyatı Tarihi*’nin bölümlenmesi de ‘kadın kategorisi’nin ayrıştırılması şeklindedir. İkinci cildinde “Kadın Şairler” başlığı altında Mihri, Zeynep Hanım ve Ayşe Hubbi Kadın’dan bahsedilir.³² “Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi” başlığı altında Mihri’den Şeref Hanım’a hemen bütün divan şiiri kadın şairlerinin bahsi geçer. Bu bölümü kaleme alan Zehra Toska, bölümü yazmaya edebiyat tarihlerinde tezkirelerdeki benzer yaklaşımın sürdürüldüğü eleştirisini yaparak başlar: “Kadın şairleri edebiyatın asli üyeleri olarak görmeyip, onları ikincil, alt bir grup olarak ele alan, dolayısıyla onlara genel edebiyat dizgesinde yer vermeyen, en azından bazı erkek şairlere göre üstünlüklerini belirtmeyen bu görüş, tezkirelerden günümüze kadar devam etmiştir.”³³

Kolektif olarak hazırlanan *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* isimli çalışmada da “1960’tan Günümüze Kendi Sesini Arayanlar” başlığı altında, “Kadını Yazarlar, Kadın Yazarlar”³⁴ gibi bir alt başlıkla kadın yazarlar karşımıza çıkar. ‘Kadını sadece kadın yazar’ gibi bir ima da içerebilecek olan bu başlık sayesinde, âdeta etrafta dolaşan kadınlar kolayca bir yere toplanabilir olurlar. Mesele burada kalmaz. Yine aynı kolaycılıkla kadınlar ve marjinal olarak adlandırılanların piramidal düzlemin en altında itildiği ve birbirleri ile kadınlık üzerinden ilişkilendirildikleri bir düzlem oluşur. Bu tasnif için yapılan açıklama şöyledir: “1960’lardan itibaren Türk

30 Argunşah, *a.g.m.*, s. 452.

31 Senem Timuroğlu, “Anlatılan Bizim Hikâyemiz Değil”, *Gaflet-Modern Türk Edebiyatı’nın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, haz. Sema Kaygusuz - Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 71-72.

32 Kolektif, *Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Talat Sait Halman, cilt 2, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 41.

33 Zehra Toska, “Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (içinde), c. 2, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 677.

34 Kolektif, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, ed. Ramazan Korkmaz, Ankara, Grafiker Yayınları, 2012, s. 373.

edebiyatını etkileyen yeni yönelişlerden biri de kadın sorunsalı etrafında edebî metinler oluşturmaktır. Postmodern düşüncenin etkisiyle ortaya çıkan toplumun marjinal kesimlerini ele alma eğilimi ile çağdaş dünyanın yükselen değerlerinden feminizmin de edebiyat alanındaki kadın çalışmalarında rolü vardır.”³⁵

Dışardan gelen akımlardan etkilendiği için kadın sorununu yazan kadınların muhtemelen aynı veya benzer şeylerden bahsediyor olabileceğine dair kanı, bu tasnife dair açıklamanın bilinçdışından bize yansıyor. Kadınların yazmasının yeni olmadığına, Osmanlı edebiyatının kadın yazınına dair önemli bir birikiminin var olduğuna, bu birikimin olsa olsa Cumhuriyet’in başlarında sekteye uğradığına dair gerçeğe ilişkin bir açıklama okuyamayız bu metinden. Metin, edebiyat tarihinden beklenen ilmeği atmaz ve yazarlar arasında kurulması gereken bağı kurmaz. Kadının yazdığı her süreci dışarlıklı ve etkilenmeye bağlı addetmek, feminist yaklaşım ile ilişkilendirerek “marjinal” kelimesini de yanına ekleyerek piramidal düzlemin altına itmek, yine edebiyat tarihinin bir normu olarak karşımıza çıkar.

Normların tekrar edildiği bu düzlemin ikinci özelliği, kadınların akrabalık ilişkileri üzerinden tanımlanmasıdır.

2. Kadın Edebiyatçı: Kimin Kızı, Kimin Karısı?

‘Kadın Şairler’, ‘Kadın Yazarlar’ gibi başlıklarla edebiyat tarihlerine düzlemin en altından girebilen kadınlar için ikinci evre, buraya kim üzerinden, nasıl dâhil olduklarına dair sorulara karşılıkların bulunmasıyla ilgili olur. Yazarlık başarısı ile kanona dâhil olmanın muhtemel olmadığı düşünülüyor bu boyutta, bir nevi bu pozisyona cevap olabilecek ilişki ağları arayışına çıkılır. Kimin kızı, kocası yahut akrabası olduğu netleşen kadın yazarın edebî verimleri de genellikle bu referans üzerinden değerlendirilir.

Banarlı, “Avrupalı Türk Edebiyatının Kadın Şairleri” başlığı altında Şair Niğâr, Makbule Leman, Fatma Aliye ve Emine Semiye’den söz ederken onların iyi bir eğitim aldıklarını ve yollarının önceki kadın sanatçılarda olduğu gibi babaları tarafından açıldığını vurgular.³⁶ “Böylece kadınların yazar olarak çıkışları için, en azından 20. yüzyıl ortalarına kadar süren, biyolojik ve kültürel babalık konununun altı bir kez daha çizilmiş olur.”³⁷ Banarlı’nın “kadın sanatçıyı ikincil konuma iten bu söylemini 19. yüzyıl edebiyatını anlattığı bölümde de sürdürdüğü” görülür.³⁸

35 a.y.

36 Banarlı, *a.g.e.*, s. 990-995.

37 Argunşah, *a.g.m.*, s. 452.

38 a.y.

Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Nigâr Hanım'dan bahsederken “Yeni tarzda şiir yazan kadın şairler arasında Osman Paşa'nın kızı Nigâr” diyecektir.³⁹ Fatma Aliye ve Emine Semiye ise neredeyse Cevdet Paşa'nın ismi zikredilmeden anılmazlar: “Ahmed Cevdet Paşa'nın kızları Fatma Âliye Hanım ve Emine Semiye Hanım”⁴⁰ şeklindeki akrabalığa vurgu yapan kullanım, pek çok değerlendirmede karşımıza çıkar.

Belki o dönem, zamanın ruhu ve dönemin genel algısı bakımından bu referans verme biçimi doğal bulunabilir. Fakat edebiyat tarihlerinin bu alışkanlığı sürdürmesi ve hâlâ eşlerinden bahsetmeksizin kadın edebiyatçıların edebiyatı hakkında konuşamaz oluşu dikkatten kaçmaz. Mesela, Sevgi Soysal eserlerini konuşacakken, onun 1956'da Özdemir Nutku ile, 1965'te Başar Sabuncu ile sonra cezaevinde üçüncü eşi Mümtaz Soysal ile tanışıp evlendiği bilgisi de Füzûzan'ın *Parasız Yatılı* ile Sait Faik Hikâye Armağanı'nı aldığında törene eşi Turhan Selçuk'la katıldığı bilgisi de bizi bulur. Erkek edebiyatçıların eşlerine dair bilmediğimiz bu detaylar, kadın edebiyatçıların edebiyatları eşliğinde âdeta birer efsaneye dönüşür ve büyük oranda metin yorumlamalarında eleştiri alanına dâhil edilirler.

Piramidin tepe noktasındaki erkek dolayımından tanıtılan kadın edebiyatçıların edebiyat tarihi mekânında yer alış biçimlerinin önemli bir tarafını da bu kez biyolojik değil, metinsel akrabalıklar oluşturur. Kadın genel olarak zihinde ilham kaynağı olarak kodlandığı için bir yazar olarak kadının ilhamının kendisinde var bulunacağı kabul edilemiyor gibidir. Yazarlık alanına sonradan dâhil oldukları düşünüldüğünden, ana akım oluşturabileceklerine de ihtimal verilmez. Bu ön kabuller neticesinde, edebiyat tarihinin kadın edebiyatçılarla ilgili değerlendirilmesinde, erkek yazardan esinlendikleri, etkilendikleri, onların tesirinde kaldıkları ve onları taklit ettiklerine dair oldukça fazla ifade yahut ima ile karşılaşılır.

3. Tesir, Taklit ve Kendilik Meselesi

Tesir, taklit ve kendilik meselesi hem Divan geleneğinin kadın şairini hem de modern edebiyatın kadın yazar ve şairini piramidal düzlemin altına atan önemli bir başka sorun olarak karşımıza çıkar.

Divan şiiri, sesiyle, biçimiyle, duyusuyla, zaman içinde kendi oluşturduğu geleneği tek ve tartışmasız bir yapı olarak inşa eder. Sevenden sevilene, arzu edenden edilene doğru yankılanan şiir sesi, bu hâliyle bir kadın sesi olarak düşünülmez. Dolayısı ile kadınlar, bu gelenek kalıplarında ‘seven’, ‘arzu eden’ sesi verdiklerinde bile ‘erkek bakışı ve sesiyle varlık gösteren’ olarak algılanırlar. Ar-

39 Mustafa Nihat Özön, *a.g.e.*, s.60.

40 Necla Pekolcay, *İslami Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1981, s. 333.

gunşah, geleneğin dayattığı “eril” söylemin içinde kendisi dışında bir konuşmayı gerçekleştirebilen kadınların ya “kendi sesini bulamamış kötü bir taklit” sayılarak bir tür dedikodu malzemesi hâline getirildiğini ya da erkeklerle kıyaslanarak “merdane söyleyişleri olduğu”, “erkek şairlerle boy ölçülebileceği” şeklindeki tespitlerle sözel bir ikincilleştirmeye uğradıklarını belirtir.⁴¹

Köprülü’nün de kadın şairlerden sadece Mihri’nin adının geçtiği bir cümlede yaptığı vurgu bunun için önemli örneklerdendir: “XV. ve XVI. yüzyıllarda, Sun’i, Talîi, Şevki, Rızai, Üsküblü Zârî, Filibeli Sâki, Sehî, İznikli Kurbî, Vasfi, Şâver, onunla münasebeti olan şaire Mihri gibi birçok şairler üzerinde Necâtî te’siri pek bellidir.”⁴² Köprülü Mihri’yi Necatî’siz okuyamaz.

Argunşah da *Aşk-ı Vatan* ve *Vatan yahut Silistre*’yi karşılaştırırken ‘etkilenme’, ‘tesirde kalma’ meselesine dikkat çeker. Ona göre, *Aşk-ı Vatan*’da kadınların, vatan toprağına duydukları hasret ve ana dile bağlılıklarıyla vatan sevgisini ortaya koydukları düzlem, Namık Kemal’in aynı dönemde yayımlanan *Vatan yahut Silistre*’sinde farklı bir duyarlılıkla karşımıza çıkar. “Vatan piyesinde Zekiye’nin eril bir çıkış yaparak vatan savunmasına katıldığı izlenir. Zekiye’nin geleneğin dışına düşen bu çıkışı, Silistre Kalesi savunmasına İslam Bey’in daveti ve bir erkek kıyafetiyle katılmasıyla bir törpülemeye uğrar. Böylece kadının bütün eril alanlara girişlerinin ancak erkek eliyle ve eril formu benimsemek, hiç olmazsa taklit etmekle mümkün olabileceği mesajı verilmiş olur. Aynı şekilde her iki eserde de kadınlarda vatan sevgisi gibi milliyetçilikle ilişkilendirilen duyarlıkların erkekler tarafından oluşturulması da bu eril yapıya yönelik kabullerdendir. Erkekler bilgiyi, kültürü, mücadeleyi, savaş ve silahı temsil ederlerken, kadınlar sonuna kadar yönlendirilmeyi, kurtarılmayı, bilgilendirilmeyi beklerler.”⁴³

Vasfi Mahir Kocatürk de Halide Nusret Zorlutuna ve Şükûfe Nihal’den bahsederken, ikisini birden Orhan Seyfi ve Faruk Nafiz tesirinde ilân eder. Ona göre bu iki kadın şair de neredeyse hiçbir yenilik barındırmazlar. Vasfi Mahir bunu yaparken Orhan Seyfi ve Faruk Nafiz’e ‘nesilleri etkisi altında bırakan’ payesi vererek Gogol paltosuna eş hırka giydirir: “Cumhuriyet Devri kadın şairlerimizin en başında Halide Nusret ve Şükûfe Nihal geliyor. Bunlar Orhan Seyfi Faruk Nafiz neslinin kadınları. Dil, duyuş bakımından hemen hiçbir ayrılıkları yoktur. Hatta biraz da onların tesiri altında görünüyorlar.”⁴⁴ der. Tespitlerin devamında,

41 Argunşah, *a.g.m.*, s. 456-457.

42 Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1980, s. 369.

43 Argunşah, *a.g.m.*, s. 460.

44 Vasfi Mahir Kocatürk, *Başlangıcından Bugüne Kadar Türk Edebiyatı’nın Tarihi, Tahlili ve Tenkidi*, *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Kültür Üniversitesi Yayınevi, 2016, s. 762.

“devrenin tesiri olacak Halide Nusret yalnız kendi kalbi ile meşgul değil, bazen kadın arkadaşlarının bazen de bütün yurttaşlarının ve insan kardeşlerinin kederleri ile inliyor.” şeklinde bir cümle kurarak, onun kişisellikten çıkan vurgularını da kadınlığı ve bireyliğini aşmada bir merhale olarak alımlamayı değil, devresinin tesiri olarak algılamayı uygun görür.

Tesir vurgusundan sonra, kadın edebiyatçıların edebiyat tarihi mekânına dâhil olurken karşılaştıkları problemlerden dördüncüsü de metinlerinin değerlendirilirken edebiyat eleştirisi alanından kelimeler yerine, duyarlık, hassasiyet, naiflik gibi psikolojiden ödünç alınan ifade ve ibarelerin kullanılması ve cinsiyetlerinin, cinselliğin altının özellikle çizilmesidir.

4. ‘Kadınca Yazı’ İddiası: Duyarlılık, Hassasiyet, Naiflik

Edebiyat tarihlerine dâhil olan kadın edebiyatçıların piramidal düzlemdeki son ve girift durağı, metinlerinin edebiyat eleştirisinden çok psikolojiden ödünç alınan kavram ve ifadelerle değerlendirilerek cinsiyetlerinin, kadın oluşlarının vurgulandığı ve kadınca yazdıklarının, kadını yazdıklarının söylendiği düzlemdir. Kadından ve aşktan bahseden hiçbir erkek edebiyatçı için “eserlerinde kadın ve aşk çokça yer tutar” şeklinde bir ifade görmeyiz. Metin içinde hayata ilişkin pek çok öge, durum, olay gibi aşk da vardır, olabilir çünkü. Ama kadın yazarlar, “aklı temsil eden erkek insandan farklı olarak duyguların alanında değerlendirirler.”⁴⁵

Timuroğlu, kadın edebiyatı değerlendirilirken duygulara yapılan vurgunun, kadın edebiyatını, “yetişkin bir insan aklının eseri olan düşüncelerin hakikatinin taşıyıcısı yüksek edebiyatın dışında bırakmaya” çalışmak olduğunu söyler. Banarlı’nın kadınların eserlerinin özelliklerine dair romantizm iddiasını daha ileri götürerek “marazi” yahut “hastalıklı ruh” ifadeleri kullanması da “yapıtları sulu aşk romanlarına indirgeyerek değersizleştirme” çabasıdır.⁴⁶ Banarlı’nın Nigâr Hanım, Makbule Leman, Fatma Aliye, Emine Semiye ve Abdülhak Mihrin Nisa’dan bahsederken “sanatkârlar öteden beri derin zevk aldıkları şiirden başka hikâye ve roman çeşitlerine de merak salmışlar. Fakat bu çeşitlerin mümkün olduğu kadar hissi ve romantik olanlarına sarılmışlardır”⁴⁷ şeklindeki ifadeleri, Timuroğlu’na göre “evcilleştirme hamlesi”dir. “Zira Fatma Aliye ve Emine Semiye’nin akılcı, gerçekçi ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan realist romanları”, Nezihe Muhittin’in “veremli kızlar ve solgun delikanlılar” değil, “soğukkanlı erkek katiller ve erkek şiddetiyle yüzleşen, kendilerini koruyabilen ayakları

45 Timuroğlu, *a.g.m.*, s. 72.

46 *a.y.*

47 Banarlı, *a.g.e.*, s. 994.

sağlam basan güçlü kadınları”, “yüzleşmek istenmeyen erkekliği erkek şiddetini sorunsallaştırmaları” bakımından Banarlı’ya “korkutucu” gelmiş olmalıdır. Timuroğlu, Nigâr Hanım ve Makbule Hanım’ın “erkeklere karşı arzu ve tutkularını kaleme alma cesareti gösterdiği” şiirlerinin “denetlenemeyen kadın cinselliğinin göstergesi” olarak “erkeklerin hazırlıksız yakalandıkları” bir mevzuya karşılık geldiğini de dile getirir. “Bu korkulacak kadınların birer tehdit olmaktan çıkarılmaları gerekmektedir.”⁴⁸ Ahmet Mithat Efendi’nin, Nigâr Hanım’ın edebiyatla uğraşmasını çok hoş karşılamadığını söyleyerek Fatma Aliye’ye uzun süre, felsefe yapması konusunda ısrar etmesi de aynı korkularladır.

Elbette bu tür değerlendirmeler Banarlı’nınkiler ile sınırlı kalmayacak ve kadın edebiyatçıların metinlerindeki kadınlıkça duyarlık, duygusallık, hassasiyet iddiaları değersizleştirme iması da taşıyarak sürecektir. Örneğin, Semra Özdamar, “hikâyelerinde kadın kahramanları ön plana çıkarır”; Nazan Bekiroğlu, “hikâye ve romanlarında geçmiş ve günü bir kadın duyarlılığı ile birleştirir”; Füzruzan, “genellikle göçmenler, kadınlar ve çocuklar üzerinde durur. Kadın konusu da onun ele aldığı konulardandır”⁴⁹; Tomris Uyar, “kadınlar ile ilgili tahlilleri ile dikkat çeker”; Pınar Kür, “cinselliği ön plana çıkarır”; İnci Aral, “Hikaye ve romanlarında kadının toplum içindeki yerini araştırır”; Sevinç Çokum, “meseleleri siyasi ideolojik saplantılara kapılmadan kadın duyarlılığı ile işler”; Sennur Sezer, “kadın meselelerini ele alır”; Sevim Burak, “hikâyelerinde eski İstanbul hayatını, kadınların iç dünyalarını anlatır”⁵⁰; Halime Toros, “Bebek-anne ilişkileri, marazileşen ölçüde anne sevgisi, hastane, hastalar, yalın kadınlar, bunalmış görünen, hatta biraz bunak ev kadınları”nı merkeze alır⁵¹; Yeşim Salman, “Küçük ayrıntılar onun şiirinde önemlidir. Bu ayrıntılarda kadın duyarlılığı öne çıkar”⁵² gibi değerlendirmelerle edebiyat tarihi içinde konumlandırılırlar.

Alev Alatlı’nın *Yaseminler Tüter mi Hâlâ?* romanı için, “Kıbrıslı bir Rum kadının şahsında kadın meseleleri, toplumun kadına bakışı irdelenen roman” tarifi yapılırken, Şükûfe Nihal Başar için “kadın şair olarak kadın konusunu ve kadın duyarlılığını işler” denilir ve ardından “yaşı ilerledikçe duygudan tefekküre geçer şiirlerinde” ifadesi ile genç ve duygu dolu kadınlığın zihin ve fikretme sürecinden uzaklığına vurgu yapılır.⁵³

48 Timuroğlu, *a.g.m.*, s. 72.

49 Kazım Yetiş, *Dönemler ve Problemler Arasında Türk Edebiyatı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2007, s. 360.

50 *a.e.*, s. 358.

51 Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, cilt 5, 2008, s. 702.

52 Kazım Yetiş, *a.g.e.*, s. 328.

53 Yetiş, *a.g.e.*, s. 344.

Vasfi Mahir Kocatürk, Halide Nusret Zorlutuna için “düzgün bir dili ve içli bir edası var yazılarının çoğunda hassas bir kadın kalbinin ürperişleri göze çarpıyor. “Git Bahar!” şiirinde hakikaten bir kadın gönlü ve kadın sesi duyuyoruz.” diyecektir. Değerlendirmenin ilerleyen bölümünde şöyle bir cümle geçer: “Devrenin tesiri olacak, Halide Nusret yalnız kendi kalbi ile meşgul değil. Bazen kadın arkadaşlarının bazen de bütün yurttaşlarının ve insan kardeşlerinin kederleri ile inliyor. Bunlarda da gene bir kadın duygusunu görüyoruz.”⁵⁴ Görünen o ki, Vasfi Mahir, Halide Nusret’in bireysel duyarlık olarak düşünülemez şiirleri için de “devrin etkisinde kalmış da yapmış” iması ile şairin kendi ilhamı ve başarısına asla yer açmaz. Ve sonunda yine toplumdaki bahsederken de kadınca bahsediyor diyerek en küçük bir değer ihtimalinin de kapısını kapatır.

Vasfi Mahir, Şükûfe Nihal Başar’ı da Zorlutuna üzerinden okur ve “hemen hemen aynı tarzda bir şair. Onda bazen daha kuvvetli kadın duyguları var. ‘Kadın sen nesin’ adlı parçadan kadınlık ruhunun samimi itirafı ve haklı bir şikâyeti var.”⁵⁵ değerlendirmesi ile Şükûfe Nihal’i de kendini yazan, cinsiyetini yazan, üstelik arkadaşıninkine benzer yazan torbasına atar.

Edebiyat tarihlerinin kadın yazarlara dair bir iddiası da kadın kahramanlara iltimas tanındığına ilişkindir. Hakkında, kendisinin bir kadın olmasından mütevellit romanlarında birçok defa kadın kahramanlarına ayrıcalıklı davrandığı iddiası bulunan kadın yazarların başında Halide Edip gelir. Kahramanlarının Halide Edip’ten şu veya bu şekilde bir ruh parçası taşıdığı ileri sürülür. Halide Edip’in şöhretini “kadın karakter yaratmadaki başarıya borçlu olduğunu”⁵⁶, “ön planda olan kahramanların kadın olduğunu”⁵⁷ söyleyen Kenan Akyüz, kadın kahramanların psikolojik incelikleri ile canlandırılması konusunda Adıvar’ı güçlü bulur. Ne var ki, etrafındaki erkekleri hızla etkileyebilen bu kadın kahramanların normal-üstü şahsiyetler olduklarını da eklemeyen edemez. Bu iddiaya karşı durmaya ve iddia ile metin merkezli okumaların çıktılarını karşılaştırmaya çalışmak bu makalenin konusu değil. Adıvar’ın farklı ve öncü kadını gerçekten öne çıkardığı ve hatta normal ve sıradan kadınlarla karşılaştırma imkânı oluşturarak kahramanı lehine bir atmosfer oluşturmak istediği hakkında benzer çıkarımlar vardır ve bir noktaya kadar bu çıkarımlar doğrudur da. Fakat o güne kadar orantısız güçte çizilen erkek kahramanların yazarları için erkek kahramanları-

54 Vasfi Mahir Kocatürk, *a.g.e.*, s. 762.

55 *a.e.*, s. 763.

56 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1995, s. 181.

57 *a.e.*, s.182.

na iltimas geçtikleri söylenmezken, Adıvar'ın sürekli bununla itham edilmesi gözden kaçmaz. Edebiyat tarihlerinde, Oğuz Atay'ın erkek kahramanlara iltimas geçtiği ve kadın kahramanlarının neredeyse bir fazlalık, dünyaya dair eşyaların arasına karışan birer nesne olarak konumlandırıldığı yorumu ile karşılaşmayışımız, bunu bugün ancak ve ancak metne getirilen feminist eleştirilerde yakalıyor olmamız, edebiyat tarihinin kendi cinsiyet perspektifi hakkında oldukça fazla şey söylemektedir.

Bununla birlikte, Adıvar'ın kadın kahramanlarına geçtiği iltimasa, “erkek-si” olduğu eleştirisi de eşlik eder yoğun olarak. Ahmet Oktay Halide Edip için, “kullandığı dil hem Türkçe açısından yetersiz hem de duyarlıksız bulunmuştur, erkeksi bir biçime sahip olduğu kanısı yerleşmiştir” der.⁵⁸ Ahmet Oktay, Cevdet Kudret'ten nakille Halide Edip'in kurduğu cümleler için Fuat Köprülü'nün “bir belâgat muallimini senelerce uğraştıracak bozuk perişan cümleler” dediğini, Falih Rıfkı Atay'ın da Halide Edip'in romancılığı için “Halide Edip hanımda zengin bir ukalalık ve malumatfuruşluk fırsatı vardır” dediğini aktarır.⁵⁹ Kenan Akyüz de “son devir Türk romanında üslupçuluğun ikinci plana düşmüş olmasının örneği”⁶⁰ olarak Halide Edip'i gösterir. Halide Edip'in üslubunun, cümlelerinin böyle olması mümkündür, malumat konusunda abartıya kaçması da. Fakat Orhan Pamuk'un anlaşılamayan cümleleri için bugün edebiyat tarihlerinde yaygın bir kanının dile getirildiğini görmeyiz, göremeyiz. Yahut dönem içinde Arapça Farsça tamlamadan kaçarak konuşma diline bağlı kalmak, kimi erkek yazarlar için bir başarı kategorisi ve edebiyatın eskiye bakan yönünden özgürleşme iken, Adıvar için eksiklik olarak görülür. Çünkü piramidal mekânın tepe noktası tartışmaya oldukça kapalı, kanonun büyük oranda korumaya aldığı bir deha pozisyonu olarak görüldüğünden orada yer alan hatalar sessiz bir ittifakla çok daha kolay geçiştirilebilir.

Oktay'ın Halide Edip'in *Handan* romanını değerlendirirken, “gözden kaçırılmaması gereken bir cesaret”, “bir tür sapkınlık”, “erotik”, “pornografik”, “binlinçaltını uyaran seks partileri”⁶¹ şeklinde ifadelerle yaptığı yorumlar, eserden ve eserden yansıyandan bağımsız olarak kadın yazar söz konusu olduğunda edebiyat tarihi düzleminin psikolojiye bakan yönünün açığa çıkmasına yeni bir boyut olarak psikanalizi de ekleyecektir.

58 Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı (1923-1950)*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1993, s. 192.

59 a.e., s. 194.

60 Akyüz, a.g.e., s. 181.

61 Oktay, a.g.e., s. 197.

Psikanalitik çıkarımlar ve kadın edebiyatçıların özel hayatlarına dair meraklar, aynı zamanda onların cinselliklerine dair bazı imalara kadar uzanır. Değerlendirmelerinin ilerleyen bir yerinde, Vasfi Mahir, bu kişisel ve kadınca tarzın aynı zamanda ne kadar “silik ve heyecansız olduğunu” çok ilginç bir kıyaslama yaparak söyler: “Halide Nusret’le Şükûfe Nihal’in yazılarına fena diyemiyoruz fakat fena değilin üstünde bir yüksek değer vermemize de imkân yok. Batıdaki ablalarıyla -mesela Comtesse de Noaille’la- karşılaştırdığımız zaman bunlarda renkli kokulu kesif hayat heyecanlarının ne kadar eksik olduğu hemen göze çarpıyor.”⁶²

Comtesse de Noaille olarak işaret edilen, Anna de Noailles’in şiirleri için, “kendinden geçmiş, şehvetli, erotik, oyuncu, bazen şiddet içeren” ifadeleri kullanılır.⁶³ Vasfi Mahir’in “renkli kokulu kesif hayat heyecanı” ifadesinin bir edebiyat tarihinin neresine düştüğü de bu ifadelerle kadın şairden ne beklediği de oldukça tartışmalıdır. Diğer yandan beklediğini bulamamasının sebepleri için çok uzağa gitmeye gerek yoktur. Devleti erkeklerin, aileyi kadınların kurmasının uygun görüldüğü⁶⁴ ulus inşa başlangıcı, Vasfi Mahir’in bu cümlelerinin alt yapısını oluşturur. Avrupa devletlerinin kadın hareketinin baskısı ile nispeten geride bırakmak zorunda kaldığı “püriten ahlak” anlayışını, devamlılığı için kendisine uygun bulan ve sahiplenen yeni ulusun kanonu, kadınları geriye gitmenin yahut aşırı batılılaşmanın “fark belirteci” olarak kullandığı için⁶⁵, Mihri Hanım’ın yahut Nigâr Hanım’ın, Nezihe Muhittin’in yazdıklarını ötekileştirir, değersizleştirir hatta görünmez kılarak uzun süre literatürden silinmesine neden olur.⁶⁶ Arzuyu yazmak bir kadın için utanç duygusu içinde alımlanır. Dolaşımda olan bu bilgi, sadece edebiyatçının değil, kamusal alana göz kırpan bütün kadınların neyi ne kadar söyleyebilecek ve ne kadarını anlatabilecek olduklarına dair tekinsizliği bizzat besler. Vasfi Mahir’in, bu dolaşımın farkında değilmiş yahut eserinde bunu besleyerek bizzat yeniden üretmiyormuş gibi bunu bir eksiklik olarak belirtme konforunu kendisinde görmesi oldukça ironiktir.

Halide Nusret’le Şükûfe Nihal’in karşılaştırıldığı Comtesse de Noaille’la; Paris’te doğan, Eflak hanedan soyuna mensup, dedesi Osmanlı’da İngiltere adı-

62 Kocatürk, *a.g.e.*, s. 764.

63 <https://www.annadenoailles.org/biographie/> (Erişim Tarihi: 10.10.2022)

64 Konunun bütün detayları Serpil Sancar’ın *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* adlı kitabında anlatılmaktadır. bkz. Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

65 Bu püriten ahlâk kurgusu ile ailenin kuruluşuna dair detaylar için bkz. Serpil Sancar “Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi”, *Doğu Batı Dergisi*, Kasım 2004.

66 Yaprak Zihnioglu, *Kadınsız İnkılâp: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

na büyükelçi olan, annesi Paderewski'nin bestelerinin çoğunu adadığı seçkin bir piyanist, halası sanat camiasında seçkin bir prenses olan, bir Fransız konuyla evlenen bir kadındır. Evde eğitim aldığı, ayrıcalıklı bir hayat sürdüğü, Fransızca, Rumence ve Yunanca'nın yanı sıra İngilizce ve Almanca bildiği ve başta müzik ve şiir olmak üzere sanat ağırlıklı yetiştirildiği bilinen, kışı Paris'te ve yılın geri kalanını Cenevre Gölü'nün Fransız kıyısında geçiren Comtesse de Noaille, dönemindeki pek çok yazar ve sanatçı ile de ilişki halindedir. Andre Gide konuşmasına, dudaklarına, gözlerine, şiirine, fıkretmesine övgüler düzmüş, Marcel Proust ve Colette gibi romancılar, Paul Valéry ve Jean Cocteau gibi şairlerle dostluklar kurmuştur. Noailles Légion D'honneur nişanıyla ödüllendirilmiş ve Belçika Kraliyet Fransız Dili ve Edebiyatı Akademisi'nin üyeliğine seçilmiştir.⁶⁷

Bu durum, Batı'ya gidip geldikten sonra evdeki kadını beğenmeyen, yanına yakıştırmayan ama evdekini dönüştürmekten de imtina ettiği için köleleri arzu ettiği ayarlara göre yetiştirerek kendine yeni bir eş profili yaratan Tanzimat edebiyatçısının çıkmazını hatırlatır. Her ne kadar dönemi için iyi bir eğitim olsa da babası sürgünde olan, kendisi Kars'a, Ağrı'ya, Urfa'ya öğretmenlik görevine giden Şükûfe Nihal'i, Anna de Noailles'le kıyaslamanın ne kadar manasız olduğunun farkında değildir Vasfi Mahir.

Bu manasızlığın tayini için Nochlin'in meşhur makalesine bir kez daha bakmakta fayda var. Nochlin, insanların sanatın “bireysel, duygusal deneyimlerin doğrudan, kişisel bir ifadesi, kişisel yaşamın görsel yollarla ifade edilmesi olduğu şeklinde saf bir görüş taşıdıklarını” ama bunun çok büyük bir yanılğı olduğunu söylüyor. Ona göre sanat üretimi, “zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşılara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan, kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş olması gerekir.” Oysa bu imkânlara erişmek şöyle dursun, Nochlin'e göre, “kadınlarla birlikte, beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için” -ben buna Batı'da doğmayı da ekliyorum- “yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda şartlar engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır.” Nochlin'den ilhamla, sorun Şükûfe Nihal'in yahut Halide Nusret'in “kaderinde”, “hormonlarında”, “kadın olmasında” değil, sorun onların eğitimidir.⁶⁸ Nochlin burada eğitimi, “anamlı simgeler, işaretler ve kodlarla çevrili dünyamıza adım attığımız andan itibaren yaşadığımız her şeyi kapsayan bir

67 <https://www.annadenoailles.org/biographie/> (Erişim Tarihi: 10.10.2022)

68 Nochlin, *a.g.m.*, s. 124-126.

anlamda” kullanır. Aslında kadınların yüz yüze olduğu olağanüstü zor koşulları göz önünde bulundurduğumuzda, Halide Nusret’in yahut Şükûfe Nihal’in varlık göstermesi de isimlerinin bizi bulması da mucizedir. Comtesse de Noaille’yi duymamız ise beklenen ve öngörülebilendir.

Bu çalışma doğrudan, kadın edebiyatçılarla erkek edebiyatçılar haklarında yapılan değerlendirmeler bağlamında bir kıyaslama içermiyor. Sadece küçük bir örneklik olarak Vasfi Mahir’in Şükûfe Nihal ve Halide Nusret’le şiir iklimi benzer olan Ziya Osman Saba için nasıl değerlendirmeler yaptığına, neler söylediğine göz atmak istiyorum. Vasfi Mahir’in Ziya Osman için yaptığı değerlendirmede yer alan ifadeler şöyle: “Kendi ruhu içinde tatlı ve renkli bir lirizm yaratıyor. Bazen Mallarmé’ı hatırlatan ince bir duygunun temiz eserlerini veriyor. ... Görüşlerinde ayrı bir hususiyet duyuşları gene öyle şairliği şahsi ve ferî, duyguları saf, tahayyülleri çocukluk izlenimleriyle dolu, edası yumuşak heyecanlarında yarı mistik tatlı bir dindarlık. ... Özenme mahsulü değil, ruhunda duyduğu seslerin yankıları ve gördüğü renklerin yansımalarıdır.”⁶⁹ Görüldüğü üzere, Ziya Osman’ın lirizminin, kimi zaman eleştirilere konu olan dindarlığının okunma, sunulma, değerlendirilme biçimi ve bunun için seçilen kelimeler, duygusallığın ve lirizmin erkek edebiyatçılar için değil, kadın edebiyatçılar için büyük oranda bir sorun, eksiklik, edebîlikten yoksunluk olarak düşünüldüğüne dair oldukça net bir tablo çizmekte.

Nochlin de Avrupa Edebiyatı’nda, Artemisia Gentileschi, Madam Vigee-Lebrun, Angelica Kauffmann, Jane Austen, Emily Bronte, George Sand, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Emily Dickinson, Sylvia Plath ve Susan Sontag gibi yazarların benzer gerekçelerle benzer şekilde duygusal, naif bulunması ve kadınca yazdıklarının iddia edilmesi konusuna itirazını şöyle dile getirecektir:

69 Çalışmanın konusu bir değer belirtme kaygısı ve edebiyat eleştirisinin kendisi olmadığı için metin içinde yer vermemekle beraber, Kocatürk’ün değerlendirme yaparken Zorlutuna’nın şiirinden alıntıladığı dörtlük ile Ziya Osman Saba’dan alıntıladığı dörtlüğü alt alta vermeyi uygun gördüm:

“Eşiğinden atlarken ferahlar yüreğiniz
Ne taşlıkta bir leke ne tahtalarda bir iz
Bu şişşirin yuvacık sabun kokar kış ve yaz
Örtüleri bembeyaz perdeleri bembeyaz” Kocatürk, *a.g.e.*, s. 762.

“O kadar istedi ki birşeyi bugün içim
Dedim kendi kendime barî çocuk olaydım
Bana bir candan yine seyrettirseydi dadım
Yağmurun yağdığını bahçede sicim sicim” Kocatürk, *a.g.e.*, s. 756.

“Kadın sanatçıların daha içe dönük, daha kırılğan, daha malzeme odaklı oldukları öne sürülebilir. Peki yukarıda adı geçen yazarların hangisi Redon’dan daha içe dönük, tuvale ince dokunuşlarıyla Corot’dan daha kırılğandır? Fragonard Madam Vigee-Lebrun’dan daha az mı daha çok mu kadınsıdır? Madem “erkeklik” ve “kadınlık” ikiliği temelinde değerlendirme yapıyoruz, öyleyse 18. yüzyıl Fransası’nın Rokoko üslubunun toptan “kadınsı” olduğunu söylemek daha uygun değil midir? Hoşluk, incelik, zarafet gibi özellikler kadınsı bir üslubun yapıtaşlarını oluşturuyorsa, o zaman Rosa Bonheur’ün At Panayırı resminde bir narinlik, Helen Frankenthaler’in dev tuvalerinde de bir zarafet, bir içe dönüklük bulmamız gerekirdi, ama nedense yok. Kadınlar ev içi yaşam sahnelerine ya da çocuk temalarına değinmişlerse, Jan Steen, Chardin ve empresyonistler de değinmiştir; Morisot ve Cassatt kadar Renoir ve Monet de bu tür konuları resimlemiştir. Sonuç olarak belli konuları seçmek ya da belli konuları seçmemiş olmak belli bir üslubun, hele hele özünde kadınsı olarak nitelendirilebilecek bir üslubun göstergesi sayılamaz.”⁷⁰

Nochlin’in bu açıklaması sadece Türk edebiyatı tarihinde değil, dünyadaki sanat-edebiyat tarihlerinin algısında da erkek edebiyatçıların benzer özellik ve içerikteki metinlerinin daha akla yakın ve makul kabul edilen çerçevede daha saygın bulunarak ve mümkün olduğunca edebiyat eleştirisinin sınırlarında değerlendirildiğini, kadın edebiyatçıları içinse bu literatürün farklı şekilde işlediğini göstermektedir.

5. Ötekinden Başka, Bana Yakın: Kadın Edebiyatçının Yan Yüzeyde Yer Alabilme İhtimali

Piramidal mekânın alt yüzeyinde farklı bir değerlendirme ağında yer alan kadın edebiyatçıların tepe noktasına çıkma imkân ve ihtimali pek mümkün olmasa da -ki, orası dehanın yeridir- kimi kadın yazarların nadir de olsa piramidin yan yüzeylerine doğru kaydırıldığını görmek mümkün olabilir. Ama kimin ötekilerden ayrılacak fark belirteçleri taşıdığı sorusunun cevabı, edebiyat tarihçisindedir ve bu değerlendirme edebiyat tarihçisinin kendi bakış, tutum ve bazen de ideolojisine bağlıdır.

Öne çıkarmaya elverişli olduğu düşünülen kadın edebiyatçıların kimi edebiyat tarihlerinde “ötekiler”den ayrılarak, “kadınca yazma” girdabına düşmediğine dair yahut yazıları hakkında “kadın duyarlılığı demenin haksızlık olacağı” düşüncesi ile görece imtiyazlı değerlendirmelerle yer aldığını görebiliriz. *Yeni*

70 Nochlin, *a.g.m.*, s. 124.

Türk Edebiyatı El Kitabı'nda "kadın sorunsalı ile ona bağlı aile ve gençlik meselelerinin son dönem kadın yazarlarının ilgisini daha çok çektiği söylenebilir"⁷¹ şeklinde kurulan bir cümleden sonra Sevgi Soysal, Füzünan, Sevinç Çokum, Ayla Kutlu, Pınar Kür edebiyatından bahsedildiğine şahit oluruz. Bu, edebî verimlerin niteliğinden çok konusuna odaklanan ve kadın yazar ne yazarsa yazsın kadın kahramanı yahut kadını ilgilendiren bir konuyu odağa alarak yazarlığı değerlendirilenin, söz konusu edebiyatçıların hepsinin edebî dünyasını cinsiyetlerine indirgemek olduğu görmezden gelinemez. Fakat aynı eserde birkaç sayfa sonra, Nazan Bekiroğlu, kadınlara ayrılan özel bir yerde değil, "Postmodern Anlatımı Deneyenler" başlığı altında kendisine yer bulur. Yazar hakkında verilen bilgilere bakınca bu farklı konumlandırmanın nedeni daha net anlaşılır. "Detaya önem veren, kaybolmuş değerlerin izini süren, kadın dünyasının mahremlerine hassasiyetle yaklaşan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar"⁷² cümlesinden hareketle diyebiliriz ki, "değerlerin izini sürmek" ve "mahremiyet hassasiyeti", metni yazanın nezdinde Bekiroğlu'nu kadın kategorisinin dışına taşımıştır.

Pek çok kadın edebiyatçı için "kadın duyarlılığı" ifadesi ile değerlendirmeler yapılan başka bir edebiyat tarihinde, Safiye Erol için "Romanlarında derin ve bir o kadar da insanı sıtma sarar gibi saran aşkı terennüm eder. Tabiatıyla aşkla beraber dönemin çeşitli kültür olayları tarih, felsefe, kültür ve aktüaliteye bulanmış bir hassasiyetle verilir. Buna kadın duyarlılığı demek yazara haksızlık olur"⁷³ cümlesi ile karşılaşırız. Oldukça sarsıcı olan bu değerlendirmeye bakılırsa, sıtma sarar gibi saran bir aşka rağmen, bunu tarihle, felsefeyle, kültürle yani erkek alan olarak görülen iş ve iştigallerle bir şekilde birleştirmiş buluşturabilmiş olduğu düşünülen kadın yazar, piramidin alt yüzeyinden yan yüzeylere doğru bir sıçrama yapar. Safiye Erol, "okuyan, gören, bilen ve bunları ince bir hassasiyet ve zevkle verebilen bir yazar" olarak tariflenir yeniden. Değerlendirme şöyle devam eder: "*Ciğerdelen* romanı bizde tarihî romancılığa yeni bir perspektif getirmiştir. Geçmiş yorumlarken zihnimizde yıldırımlar çakar, yeni keşifler yaparız. O, bunu yaparken ideolojik, saplantılı, takıntılı değildir. Bir üst kültürü üst perdeden ifade edmiştir. Onda geçmiş günle iç içedir ve yazar ikisi arasındaki gidiş gelişlerde birinin diğerini puslandırmasına izin vermez."⁷³ Üst kültürü üst perdeden veriyor olarak görülen kadın yazar bu hâliyle kendi piramidal pozisyonunu da üst mertebeye taşımış olur.

71 Korkmaz, *a.g.e.*, s. 373.

72 *a.e.*, s. 367.

73 Kazım Yetiş, *a.g.e.*, s. 345.

Aynı edebiyat tarihinin Suat Derviş için “Marksist romanın temsilcilerindedir. Yalnız popüler bir yazardır”⁷⁴ ifadesini kullandığını görürüz. “Marksist ama/ yalnız popüler”. Marksistliğin hemen ardından gelen “popülerlik” ifadesi, metnin edebî değeri hakkında olumsuz bir çerçeveyi imler ve değerlendirmenin gerisinin yapılmasına gerek görülmeyen bir düzlemi işaret eder. Başka bir değerlendirme de yoktur zaten yazar hakkında.

Suat Derviş için söz konusu olan bu düzlem, sıra Ayverdi’ye geldiğinde başka şekilde işler. Aynı edebiyat tarihinde Samiha Ayverdi için “kendini yetiştirdi”, “Şeyh Sadî’de, Hz. Mevlâna ve pek çok mutasavvıf şahsiyette gördüğümüz hikâyeye anlatma ve ondan hikmet çıkarma geleneğini XX. yüzyılda modern romanda devam ettirir” ifadelerini okuruz. Ayverdi’nin metninde, roman kuramı açısından sorunsallaştırılabilecek noktalar, “roman da neticede hikâyedir” şeklinde bir savunuyla geçiştirilir. Ayverdi’nin hikâyelerindeki tasavvufi ton için yapılan değerlendirmede, hikâyelerdeki bu tona gelen eleştirilerin farkında olan ama bunun kabul edilebilir olduğunu ima eden bir bakış görürüz: “Elbette aradaki konuşmalarda tasavvuf anlayışı bazen çok yükseklerle çıkan seviyede söz konusu edilir” cümlesinde olumsuz bir hava sezilmez.⁷⁵

Samiha Ayverdi için başka bir edebiyat tarihi ise, “dünya görüşü açısından muhafazakâr bir yazar olduğunu belirtmek gerekir”, “çağdaş kurumlarla derin bir uzlaşmazlık içinde bulunduğu görülmektedir”, “modernizm ve Cumhuriyete ilişkin görüşleri tartışmaya açık olan yer yer gizlenemeyen bir fanatizmi yansıtan” ifadelerini kullanacaktır.⁷⁶

Samiha Ayverdi hakkında iki edebiyat tarihinin farklı tutumları, farklı iki dünya görüşünden iki edebiyat tarihi yazarının kadın yazara bakışına dair önemli ipuçları vermektedir. Fikir benzerliği yahut ayrılığının, kadın edebiyatçıların değerlendirilmesinde etkili olduğuna dair işaretler varsa da fikir benzerliği her zaman yatay düzleme çıkış işareti olarak karşımıza çıkmaz. Aynı mahallede rakip olma duygusundan mıdır bilinmez, Ahmet Oktay, Suat Derviş’i yok sayacaktır. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı çalışmasında *Yeni Edebiyat Dergisi*’ndeki Suat Derviş imzalı eleştirilerin toplumcu yazın eleştirisinin ilk örnekleri sayılması gerektiğini söyler ancak dergideki yazıları Suat Derviş takma adıyla Reşat Fuat Baraner’in yazdığını iddia eder. Oysa yazıları Suat Derviş yazmıştır ve “Niçin Sovyetler Birliği’nin dostuyum” başlıklı kitapçıktaki ifadelerinde de bu açıkça belirtilmektedir ama Oktay, bunu görmezden gelmeyi yeğler.⁷⁷

74 a.e., s. 347.

75 a.e., s. 328.

76 Oktay, a.g.e., s. 370.

77 Timuroğlu, a.g.m., s.73-74.

Görüldüğü gibi kadınlar edebiyat tarihine dâhil olduklarında bile, edebiyat tarihçisinin bakış açısı ile kimi şerhlerle sayfalara alınırlar. Yani piramidal mekâna dâhil oluş en alttandır ama şartlara göre hareketlilikler de söz konusudur. Karar mekanizmalarına uzak, yardım faaliyetlerinde bulunmakla iktifa eden zararsız kadın derneklerinin genellikle daha makbul ve muteber addedilmesi gibi, cinsellikten, kendilikten bahsetmeyen veya edebiyat tarihçisinin ideolojisine uyumlu metinler yazan kadınlara açılan alan piramidin yatay yüzeyine doğru çıkabilmekte iken, kendi sesi ile var olan, kadın erkek ilişkilerine eleştirel yaklaşan ve edebiyat tarihçisinin ideolojisine uymayan isimler ya tamamen dışlanır ya da piramidin altına itilerek edebiyat edimleri olumsuz kelimeler içine hapsedilir. Fakat yatay düzleme çıkanlar da genellikle bu statüyü ideolojik veya edepi tutum bağlamında kazandıkları için yine de sıhhatli bir edebiyat eleştirisi ile karşı karşıya kalmazlar ve çoğunlukla metinlerinin içeriği yahut biçimleri yönünden değerlendirilmeye alınmazlar.

Sonuç: “Durmadan Bir Kenara İtildim”

Peride Celal, kendisi için hazırlanan armağan kitapta Selim İleri’ye verdiği mülakatta “Durmadan bir kenara itildim” diyor: “Benim en büyük acım bu olmuştur. Ne yaparsanız yapın, itiyorlar.”⁷⁸ Görülme, duyulma ve edebiyat tarihi içinde yer alma bakımından görece şanslı olmasına rağmen Peride Celal’in bu cümlesi, dikkat çekicidir. Cümle, kabul edilme noktasında şanslı olan kadın yazarın bile kendini nerede ve nasıl hissettiğini ele veren önemli bir işarettir.

Benzer pek çok işaretin motivasyonu ile dikkat kesildiğimiz edebiyat tarihi sayfalarında edebiyat tarihi yazımında izlenen veya izlendiği düşünülen stratejiler aracılığıyla oluşan hiyerarşik (piramidal) mekân sorunu karşımıza çıkmıştır. Erkek edebiyatçıların verimleri/metinlerinin daha çok merkezi mekânda, piramidin üst tepe noktasında, kadın edebiyatçıların verimleri/metinlerinin ise büyük oranda marjinal mekânda yani dipte konumlandırıldığı piramidal diziliş oldukça belirgindir. Kadın edebiyatçılar, edebiyat tarihleri içinde çoğunlukla ayrı kompartıman ve kategoriler içinde ayrı başlıklarda değerlendirilerek, babaları yahut eşleri üzerinden ve onlarla ilişkilerine dair detaylarla, özel hayatlarıyla gündem edilerek, birilerinin tesirinde kaldıkları ve taklitçi oldukları söylenerek yahut ima edilerek, sadece kendilerini ve kadınları yazdıkları iddia edilerek ve yazdıkları duyarlı, hassas ve kadınca bulunarak yer alırlar. Edebiyat tarihçisinin kendi ideolojisine bağlı olarak da kimisi, bu ideolojiyi destekleyen noktalarda işaretler barındırırsa piramidal düzlemin yan yüzeylerine doğru yol alabilir. Fakat kuvvetli

78 Kolektif, *Peride Celal’e Armağan*, haz. Selim İleri, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1996, s. 49.

bir kalem benzer ideolojide de olsa rekabet duygusunu tetiklediği için yine yok sayılabilir.

Bu problemlili mekân kullanımı eş ve eşit dengelerle yeniden düzenlenmeye ihtiyaç duymaktadır. Akün'ün, “Gerçek mânada yeni bir edebiyat tarihi daha öncekilerin pasını siler; geçmişin edebî eserleri üzerindeki örtüleri kaldırarak onların evvelce fark edilmemiş taraflarını yeni bir kazanç olarak gün ışığına çıkarır”⁷⁹ cümlesinden hareketle, mevcut edebiyat tarihlerine dair değerlendirmelerin, mekânın düzenlenmesindeki hiyerarşik problemleri görünür kılması, en değersiz en altta olduğu bu örutü ve görüntünün tartışmaya açılması gerekmektedir. Artık, erkek mekânı, erkek alanı olarak beliren edebiyat tarihlerinin kadın yazarı görmemesini yahut nadiren görse bile hakkında açıklama yaparken kadın alanına ilişkin olduğunu düşündüğü kelime ve kavram dağarcıklarından seçimler yaparak orada kadın edebiyatçının varlığına âdeta bir şerh düşmesini norm kabul etmek mümkün değildir. Tarafılıklar, yetersizlikler gözler önüne serilebilmeli, doğal olmayan ama norm addedilen varsayımlar, aşinalıklar, alışkanlıklar, farklı sorgulamalara tabi tutulabilmeli ve bütünsel bakışlarla yeni paradigmlar eşliğinde bir edebiyat tarihi imkânı oluşturulabilmelidir.

Kaynakça

Akün, Ömer Faruk, “Bir Türk Edebiyatı Tarihi Yazmak Mümkün Müdür?”, Prof. Dr. Ömer Faruk Akün’le Orta Sayfa Sohbeti, *Dergâh*, c. 1, nr. 1, İstanbul, Mart 1990.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1995.

Argunşah, Hülya, “Kadınların Sanatçı Olarak Edebiyat Tarihindeki Yersizliklerine Zafer Hanım ve *Aşk-ı Vatan* Üzerinden Bakmak”, Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat’a Armağan, ed. Tayfun Haykır vd., İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2022.

Banarlı, Nihad Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, MEB Yayınları, 1971.

Çakır, Serpil, “Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası”, *21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar*, Prof. Dr. Nermin Abadan Unat’a Armağan, ed. Serpil Sancar, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2011.

<https://www.annadenoailles.org/biographie/> (Erişim Tarihi: 10.10.2022)

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, c. 5, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2008.

Kocatürk, Vasfi Mahir, *Başlangıcından Bugüne Kadar Türk Edebiyatı'nın Tarihi, Tahlili ve Tenkidi- Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Kültür Üniversitesi Yayınevi, 2016.

Köprülü, Fuad, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1980.

Köroğlu Çallı, Neslihan, "Kanonun Ezberini Bozmak", *Pasajlar-Edebiyat, Teori ve Eleştiri*, Doğu Batı Yayınları, yıl 1, sayı 2, 2019.

Mignon, Laurent, *Ana Metne Taşınan Dipnotlar Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Nochlin, Linda, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, ed. Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı (1923-1950)*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1993.

Özön, Mustafa Nihat, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941.

Pekolcay, Necla, *İslami Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1981.

Peride Celal'e Armağan, haz. Selim İleri, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1996.

Sancar, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

_____, "Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi", *Doğu Batı Dergisi*, Kasım 2004.

Sevük, İsmail Habib, *Tanzimat'tan Beri Edebiyat Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1943.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1997.

Timuroğlu, Senem, "Anlatılan Bizim Hikâyemiz Değil", *Gaflet: Modern Türk Edebiyatı'nın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, haz. Sema Kaygusuz - Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

Toska, Zehra, "Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi", *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 2, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Travor, Ross, *Making of the English Literary Canon: From the Middle Age's to the Late and Eighteenth Century*, Montreal, Mc-Gill's Queen University Press, 1998.

Tunçel, Ayşee Ulusoy, "Edebiyat Tarihi Kavramına Özel Bir Yaklaşım", 38. (ICANAS) Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2008.

Türk Edebiyatı Tarihi, ed. Talat Sait Halman, cilt: 2, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Ünal, Hayriye, "Büyük Şair Miti", *Buzdokuz Dergi*, sayı 3, 2021.

Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, ed. Ramazan Korkmaz, Ankara, Grafiker Yayınları, 2012.

Yetiş, Kazım, *Dönemler ve Problemler Arasında Türk Edebiyatı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2007.

Zihnioğlu, Yaprak, *Kadınsız İnkılâp: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Araştırmaçıların Katkı Oranı

Araştırmanın her aşamasından yazar sorumludur.

Çatışma Beyanı

Araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.