

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**KADIN ŞAİRDE KADIN: ŞÜKÛFE NİHAL'İN ŞİİRLERİ**

TÛRKÂN YEŞİLYURT KAYHAN

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÛRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Türkân Yeşilyurt Kayhan

Yeğenlerim Duru ve Emili'ye,

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Hülya Argunşah  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

Şükûfe Nihal (1896-1973), Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli toplumsal değişimler geçirdiği bir dönemde (1909-1960) yapıtlarını yayımlamıştır. Batılı, lâik, ulusçu modele dayalı yeni ulus-devletin “yeni kadın”ı olarak birçok kadın derneğinde aktif görev almış, gazete ve dergilerde kadın haklarıyla ilgili yazılar yazmış, hikâye ve romanlarında kadın kahramanları öne çıkarmış ve şiirlerinde “kadın sesi”ni duyurmaya çalışmıştır. Şükûfe Nihal, toplumsal sorunlara karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen “umursamaz kadın”a karşı çalışkan ve ezilmiş olan “Anadolu kadını”nı yüceltmıştır. Şehirli ve eğitilmiş üst sınıfa mensup bir kadın olarak kendini sorunsallaştırdığı, ancak “şehirli kadın” adına bir söylem görülmeyen şiirlerinde aile ve çevre baskısı nedeniyle aşkını özgürce yaşayamamış bir “kadın sesi” duyulmaktadır. Şükûfe Nihal dönemin yaygın aydın tavrına uygun bir biçimde ataerkil cinsellik kalıpları içinde kadına yaklaşmıştır. Bir yandan çalışma ve öğretim hakkını savunarak kadının kamusal alana çıkmasını istemiş, diğer yandan asıl görevinin “annelik”, “eşlik” ve “ev kadınlığı” olduğunu savunarak özel alana çekilmesini beklemiştir. Bu çıkmazda feminist bir bakış açısına sahip olmayan bu “Cumhuriyet kızı”nın “geleneksel ben”iyle “modern ben”i çatışmıştır. Şiirlerinde de “geleneksel” ve “modern” bu iki kimlik arasında bocalayan, sıkışan ve bunalan “kadın sesi” duyulmaktadır. Yer yer Tevfik Fikret’in ve Beş Hececiler’in etkisi hissedilse bile tanrıça mitolojisinin dişilik arketiplerini ve “kadın gotiği”nin özelliklerini taşıyan şiirlerinde Şükûfe Nihal “kadın sesi”ni duyurmayı başarmıştır.

**anahtar sözcükler:** Cumhuriyet kızı, feminist bakış açısı, kadın gotiği, kadın sesi, tanrıça mitolojisi, yeni kadın.

## ABSTRACT

### THE WOMAN IN THE WOMAN POET: ŞÜKÛFE NİHAL'S POEMS

Şükûfe Nihal (1896-1973) published her works in an era of ongoing significant social changes during Turkey's modernization period (1919-1960). She took active role in many women's societies as the "new woman" of the westernized, secular, and new nation-state based on the nationalist model; wrote articles on women's rights in newspapers and magazines; gave the main roles to heroines in her stories and novels, and strived to make "women's voice" heard in her poetry. Şükûfe Nihal, exalted the hard working and exploited "Anatolian woman" against the "indifferent woman" who is insensitive towards social issues, concerning herself only with adornment. In her poetry, she problematizes herself as an upper class and educated suburban woman. However, her poetry does not involve any discourse in the name of the "suburban woman." A "woman's voice" is heard, but its owner cannot experience her love freely because of familial and social pressures. Şükûfe Nihal approached woman within the patriarchal sexual stereotype, in line with the widely acknowledged attitude by the intellectuals of her time. On the one hand, she defended the working and education rights for women, and wanted them to be visible in the public sphere. On the other hand, she expected her to return to the domestic sphere to carry out her primary tasks such as "motherhood," "wifedom," and "housekeeping". Within this dilemma, the "traditional identity" and "modern identity" of this "Daughter of the Republic" without a feminist point of view, clashed. In her poetry, a "woman's voice," trapped and depressed by this clash between tradition and modernity, is heard. Even though traces of Tevfik Fikret and Beş Hececiler can be detected here and there, Şükûfe Nihal has succeeded in articulating the woman's voice in her poetry, which bears the characteristics of feminine archetypes of mythological goddesses, and of "woman's gothic".

**key words:** Daughter of the Republic, feminist point of view, woman's gothic, woman's voice, goddesses of mythology, new woman.

## TEŞEKKÜR

Tez danıőmanım Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan olmasaydı bu tezi yazamazdım. Emekleri, sabrı ve Őefkati için minnettarım. Her zaman desteğini gördüğüm Doç. Dr. Engin Sezer'e teşekkür ederim. Ayrıca bazı kaynaklara ulaşmamı sağlayan Şair ağabeyim Hüseyin Atabaő'a, İngilizce çevirilerim sırasında yardımlarını gördüğüm çocukluk arkadaşım Elif Çakmak Höke'ye ve tezin teknik sorunlarını çözen Şair arkadaşım Nilay Özer'e yardımlarından dolayı teşekkür ederim. Kuőkusuz bu güzel kahrı benimle birlikte çeken hayat arkadaşım Fahrettin Kayhan ve Şair dostum Emel Güz'e borcumu ödeyemem.

## İÇİNDEKİLER

	<b>sayfa</b>
<b>Özet</b> . . . . .	v
<b>Abstract</b> . . . . .	vi
<b>Teşekkür</b> . . . . .	vii
<b>İçindekiler</b> . . . . .	viii
<b>Giriş:</b> . . . . .	1
<b>I. “Yeni Kadın”</b> . . . . .	12
A. Yeni Kimlikli Ulusun “Yeni Kadın”ı Kimdir? . . . . .	12
1. Dönemin Tarihsel-Toplumsal Arka Plânı . . . . .	12
2. “Yeni Kadın”ın Özellikleri . . . . .	18
B. “Yeni Kadın” Olarak Şükûfe Nihal’in Toplumsal Etkinlikleri . . . . .	26
1. Sanat Çevresindeki Etkinlikleri . . . . .	27
2. Dernek Çalışmaları . . . . .	28
3. Anadolu Gezileri . . . . .	30
<b>II. Aydın Kadın</b> . . . . .	31
A. Şükûfe Nihal’in Kültür Evreni . . . . .	31
B. Şükûfe Nihal’in Vatan Sevgisi . . . . .	33
C. Şükûfe Nihal’in Aydın Sorumluluğu . . . . .	34
1. Vatanın Geri Kalmışlığı . . . . .	34
2. Kadın Sorunu . . . . .	35
D. Şükûfe Nihal’in Kendi Dünyası . . . . .	45



<b>III. Âşık Kadın</b>	48
A. Kadın “Aşk” Temasını Edebiyatta Nasıl İşler?	48
B. Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde “Aşk” Teması	54
1. Gerçek Hayatının Aşk Şiirlerindeki İzdüşümleri	54
2. Aşk Şiirlerindeki Kadının Anlattıkları	62
<b>IV. Şair Kadın</b>	68
A. Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde Özgül Kadın “Mit”leri	68
B. Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde Özgül Kadın “Tarz”ı	79
<b>Sonuç</b>	85
<b>Seçilmiş Bibliyografya</b>	88
<b>Özgeçmiş</b>	98

## GİRİŞ

Şükûfe Nihal 1896'da İstanbul'da doğmuştur. İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Son Asır Türk Şairleri* adlı kitabında yer alan mektubuna göre şairin babası<sup>1</sup> V. Murat'ın (1840-1904) başhekimisi Doktor Emin Paşanın oğlu Miralay Ahmet Beydir. İlk ve orta öğrenimini kısmen özel okullarda, kısmen özel öğretmenlerle tamamlamıştır (1812). Neriman Malkoç Öztürkmen ile yaptığı söyleşiden şairin ortaokulu Şam'da okuduğu, Selânik'te özel bir okula gittiği, burada Fransızca öğrendiği, özel öğretmenlerden Arapça ve Farsça dersleri aldığı anlaşılmaktadır (*Edibeler, Sefireler, Hanımefendiler: İlk Nesil Cumhuriyet Kadınlarıyla Söyleşiler* 25). Hülya Argunşah'ın *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*'de belirttiğine göre Şükûfe Nihal 1912 yılında ailesinin etkisiyle Mithat Sadullah Sander ile evlenmiş ve bu evlilikten bir oğlu olmuştur. Ancak Sander'le beraberlikleri uzun sürmemiştir. 1916'da İnas Darülfünûnu'na (Kadınlar Üniversitesi) kaydını yaptıran şair, edebiyat şubesine üç yıl devam etmiş, son sınıfı coğrafya şubesinde okumuş, 1919'da buradan mezun olmuş, mezuniyetinin ardından İstanbul'daki çeşitli liselerde edebiyat ve coğrafya öğretmenliği yapmıştır (25-26).

Şükûfe Nihal öğretmen kimliğinin aydın kimliğine dönüşümünde önemli yeri olan Ahmet Hamdi Başar ile Kurtuluş Savaşı yıllarında ikinci evliliğini yapmıştır. Bu evlilikten bir kızı olmuştur. Öncekine göre daha uzun süreli olmakla birlikte şair bu evliliğinde de aradığını bulamamış, 1950'lerin sonlarında eşinden

---

<sup>1</sup> Mehmet Aydın, *Ne Yazıyor Bu Kadınlar: Osmanlıdan Günümüze Örnekleriyle Kadın Yazar ve Şairler*'de Şükûfe Nihal'in anne tarafından soyunun Fatih'in baş ressamı Nakkaş Mehmet Efendiye dayandığını belirtmektedir (52).

boşanmıştır. (31-33). 1962'de Kadıköy Selâmiçeşme'de caddeyi karşıdan karşıya geçerken kaza geçirmiş, bu kaza sonucu sol ayağı sakat kalmış, 1965'te Hasene Ilgaz ve İffet Halim Oruz'un Bakırköy'de açtıkları huzurevine yerleşmiş, ancak burada mutlu olamamıştır (69-71). Yakın dostu Halide Nusret Zorlutuna, *Bir Devrin Romani*'nda Şükûfe Nihal'in burada ev, kitap ve arkadaş özlemi çektiğini belirtir. Oğlu tarafından ziyaret edilmeyen şairin kızını da kaybedince tamamen yalnız kaldığını ifade eder (291). 24 Eylül 1973'te huzurevinde hayata gözlerini kapayan Şükûfe Nihal, 26 Eylül 1973 günü Rumelihisarı Aşiyân Mezarlığı'na gömülmüştür (Argunşah 74-75).

Şükûfe Nihal şiirlerini yedi kitapta toplamıştır: *Yıldızlar ve Gölgeler* (1919), *Hazân Rüzgârları* (1928), *Gayya* (1930), *Su* (1933), *Şile Yolları* (1935), *Sabah Kuşları* (1943), *Yerden Göğe* (1960). Şiirlerinden başka beş roman yayımlamıştır: *Renksiz İstirap* (1928), *Yakut Kayalar* (1931), *Çöl Güneşi* (1933), *Yalnız Dönüyorum* (1938), *Çölde Sabah Oluyor* (1951). Ayrıca *Tevekkülün Cezası* (1928) adlı bir hikâye kitabı ile *Finlandiya* (1935) ve *Domaniç Dağlarının Yolcusu* (1946) adlı iki gezi kitabı çıkarmıştır. Bu kitaplarından başka 1 Ocak-28 Şubat 1955 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde *Vatanım İçin* adlı romanını tefrika etmiştir. Yazılarını başta *Cumhuriyet*, *Çığır*, *Çınaraltı*, *Dergâh*, *Firuze*, *Güneş*, *Haftalık Gazete*, *İfham*, *Kadın Gazetesi*, *Kadın Yolu*, *Resimli Ay*, *Son Posta*, *Süs*, *Şair*, *Tan*, *Türk Kadını*, *Ülkü*, *Yeni Türk*, *Yeni Nesil*, *Yeni Mecmua* olmak üzere birçok gazete ve dergide yayımlamıştır. Öldükten sonra Sander yayımlarının sahibi olan oğlu Necdet Sander, Sadi Irmak'ın bir sunuş yazısıyla birlikte şairin şiirlerinden yaptığı seçmeleri 1975'te *Şiirler* adıyla basmıştır. Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi: 1896-1959*'da belirttiğine göre Şükûfe Nihal'in *Domaniç Dağlarının Yolcusu* adlı yapıtı Şakir Sırmalı tarafından *Unutulan*

*Sır* adıyla filme çekilmiştir. 1945 yılında çekimi başlayan film, 1948 yılında gösterime girmiştir (101). Ayrıca Cinuçen Tanrıkorur şairin *Sabah Kuşları* adlı kitabında yer alan “Neme Yetmez?” adlı şiirinden bir bölümü 1979 yılında uzzâl makamında nakış yürük semaî usulünde bestelemiştir.

Şükûfe Nihal’in şiirlerinde işlediği üç temel konu vardır: Kadın, yurt sorunları ve aşk. Hüseyin Cahit Yalçın şairin ilk şiir kitabı *Yıldızlar ve Gölgeler*’de Servet-i Fünûn edebiyatının ve özellikle Tevfik Fikret’in izleri olduğunu belirtir. Hatta kitap bu dönemde yayımlansaydı şaire büyük ün sağlardı diye ekler (Uraz, “Şükûfe Nihal” 149). Fuat Köprülü de *Bugünkü Edebiyat*’ta yer alan “Yıldızlar ve Gölgeler” adlı yazısında Tevfik Fikret’in *Halûk’un Defteri* adlı şiir kitabının *Yıldızlar ve Gölgeler* üzerindeki etkisine değinir (193). Bu görüşler genel olarak doğrudur. *Yıldızlar ve Gölgeler*’de Servet-i Fünûn edebiyatında olduğu gibi Arapça ve Farsça sözcük ve tamlamalar sıkça kullanılmıştır. Divan şiirindeki beyit anlayışı yıkılarak şiirlerde organik bütünlük sağlanmıştır. Kitabın atmosferine şairin marazî ruh hali egemen olmuştur. Ayrıca “İsyân” “Hazân”, “Bir Grup” adlı şiirlerde doğa öznel bir biçimde betimlenmiştir. Bu açıdan şairin edebiyat dünyasına kendisini “erkek sesi”yle kabul ettirdiği söylenebilir. Ancak özellikle “Nisyân”, “Sevgili Kamere”, “Bir Resmin Altından”, “Yavru Kuş” ve “Sustum” adlı şiirlerinde şairin sonraki kitaplarında daha da gürleşecek olan “kadın sesi”ni duymak mümkündür.

Şükûfe Nihal ikinci şiir kitabı *Hazân Rüzgârları*’nda yer alan şiirlerini Beş Hececiler (Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel) gibi sade Türkçeyle ve hece ölçüsüyle kaleme almıştır. Sıcak, içten ve yalınkat bir dil kullanmıştır. İlk kitabında kendisini gizleyen şair, bu kitapta kendi dünyasını ve “kadın sesi”ni daha çok açarak belirginleştirmiştir. Ancak ilkinde Servet-i Fünûn edebiyatının etkisi olarak

görünen marazî ruh hali bu kitapta ülkenin içinde bulunduğu koşullar, Mustafa Kemal Atatürk'e yapılan suikast ve yeğenini kaybetmesi nedeniyle kendi kişiliğinin bir özelliği olarak ortaya çıkmış ve sonraki kitaplarında da bu ruh durumu sürmüştür.

Orhan Burian, Şükûfe Nihal için “Büyük ve insanı sarsan konuların şairi değildir. *Gayya*'ya ne kendisi iniyor, ne bizi indiriyor. Hislerle oynayan, nazımla oynayan bir hali var. En iyi şiirleri iddiasız küçük hisleri ifade edenlerdir” demektedir (alıntılayan Karaalioglu 756). Burian'ın bu değerlendirmesine tam olarak katılmak mümkün değildir. Şairin *Gayya*'daki şiirleri oluşum romanından (bildungsroman) esinlenerek bir oluşum şiirleri (bildungsdichtung) olarak okunabilir. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* adlı kitabında “oluşum romanı”nı şöyle tanımlamaktadır: “Kahramanın kültürle belirlenmiş bir çevrede öğrenme ve deneyimlerle düşünsel-ruhsal yetilerini yüksek karakterli ve uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde geliştirerek belli bir kültür idealini gerçekleştirmesini ister” (489). Şükûfe Nihal, *Gayya*'da özellikle “Anadolu Kadınlarına” (12-13), “Duymayan Kadına” (16-17) ve “Size Ne?” (67-68) adlı şiirleriyle aydın kadın kimliğini kazanma sürecini gözler önüne serer. Gerçi belli bir kültür idealini gerçekleştirmede beklenen gücü gösteremez ve bir ulusu kurmanın, Mustafa Kemal Atatürk'ün devrimlerini yaşamanın ve yaşatmanın sorumluluğunu taşıyan Cumhuriyet'in aydın kadınlarından, “yeni kadın”larından biri olarak ortaya çıkar. Bugünden geriye bakıldığında Cumhuriyet'in aydın kadınları Ece Temelkuran'ın 1 Nisan 2005 tarihli *Radikal Kitap*'ta bulunan “Cumhuriyet Kızları” adlı yazısında belirttiği gibi nahif bulunabilecek kadar idealisttirler: “Şimdi post modern bir karmaşanın içinde onların duruşları, neredeyse komikleşecek kadar nahif kalıyor bazen. Hâlâ iyi, tatlı, disiplinli “Cumhuriyet

kızları” gibi davranırken onlar, onların yerleri bu dünyada bir yara gibi kapanıyor. Düzgün Türkçeleri, kendilerine duydukları müthiş özgüven, hep bir resmi geçide hazır gibi duruşları, giyinişleri, ‘adab-ı muaşeret’ kitabından hafızalarında hâlâ taze kalan cümlelerle konuşmaları, beklenmedik yerlerde ortaya çıkan ‘aydınlık Cumhuriyet kızı’ tutuculukları...” (29).

Şükûfe Nihal, Beş Hececiler gibi bir aydın olarak Anadolu’nun geri kalmışlık sorununu çözmek için rehberlik yapmak ve bir şair olarak Anadolu’nun folklorundan yararlanmak bağlamında Anadolu’yla ilgilenmiştir. Şair, dördüncü şiir kitabı *Su*’yu da hece vezniyle ve sade bir Türkçeyle yazmıştır. Özellikle “Âşık Sazile” adlı iki şiirde Beş Hececiler’in etkisi açıkça görülür. Daha önce yayımlanmış olan şiir kitabı *Gayya*’da da “Aşık Sazile” adlı bir şiiri vardır.

Turhan Tan 27 Ocak 1935 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan “Şile Yolları” adlı yazısında Şükûfe Nihal’in beşinci şiir kitabı *Şile Yolları*’nda yurt sorunlarını öne çıkardığını belirtir: “Şükûfe Nihal, bu kitaba koyduğu şiirlerin hemen hepsinde yurdun dertlerini, yurttaş elemelerini, içtimaî sahneleri haykırmıştır” (4). Yurdun temel sorunlarında biri Anadolu’nun geri kalmışlığıdır. Bu şiirlerde de şair, özellikle yoksulluğu ve çaresizliği ile Anadolu’yu ve Anadolu kadınına dile getirir. Ferit Ragıp Tuncor<sup>2</sup> 11 Eylül 1950 tarihli *Kadın Gazetesi*’nde yer alan “Türk Kadın Şairlerimizden Şükûfe Nihal Başar” adlı yazısında şairin Anadolu’ya yaklaşımını değerlendirir:

Anadolu ona göre kapağı az aralanmış bir hazinedir. Sanki her kayanın dibinde bir mevzu vardır. Servet memleketi baştan başa Anadolu. Coşkun sular, madenler, her şey var orada. Lâkin buna

---

<sup>2</sup> Ferit Ragıp Tuncor 1912’de Çanakkale’de doğdu. İzmir Muallim Mektebi’ni bitirdi. Çocuklar için şiir, hikâye, roman, derleme, piyes türlerinde çeşitli kitaplar yayımladı. Bunlar arasında *Bu Toprağın Çocukları* (1944), *Kahraman Çocuk* (1945), *Cumhuriyet Bayramı Şiirleri* (1955), *Atatürk Şiirleri* (1958), *İyilik Perileri* (1973), *Renkli Resimlerle Nasrettin Hoca* (1984), *İlkokullar İçin Ünite Şiirleri* (1999) sayılabilir (*Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* 837).

rağmen yine sefalet ve yine medeniyetsizlik hüküm sürüyor etrafta. Bu geriliği gidermek için o, memleketteki birtakım lüzumsuz masrafların kaldırılması, birçok şeylerde mütevazı olunması, halka çalışma sahası bulunması ve halkın bilgi ve görgü sahibi yapılması gerektiğini ileri sürmektedir. Bu da münevverin rehberliği ile olacaktır tabii. (7)

Şükûfe Nihal altıncı şiir kitabı *Sabah Kuşları*'nda Cumhuriyet'in aydın bir kadını olarak Anadolu gerçeğini anlatmayı sürdürmüştür. Öte yandan Mustafa Şekip Tunç, 2 Ocak 1944 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki "Sabah Kuşları'nda Şükûfe Nihal" adlı yazısında şairin bu kitapta bir kadın olarak "geçmiş güzel günler"e duyduğu özlemi dile getirdiğini belirtir: "Şükûfe Nihal'in *Sabah Kuşları*'nı okurken de kaybedilmiş bir âlemin hasretle yüreği acımış ve saf bir tazelikte tabiata dönmüş bir kadın ruhunun kanadığını görüyoruz" (4).

Şükûfe Nihal'in bütün şiir kitaplarında konusu aşk olan şiirlere rastlamak mümkündür. Şairin yedinci ve son kitabı *Yerden Göğe*'nin ikinci bölümü "Mermer Kapı"nın konusu da aşktır. Şair bu kitapta bir kadın olarak hüznün, pişmanlık ve acı içinde kaybettiği sevgilisine duyduğu özlemi dile getirir. Bu aşkı anlatırken aynı zamanda kendisi, çevresi ve toplumla hesaplaşır.

"Kadın Şairde Kadın: Şükûfe Nihal'in Şiirleri" adlı bu tezde Şükûfe Nihal'in bir kadın olarak şair kimliği ve şiirlerindeki kadın teması incelenmektedir. Kitaplarının tanıtıldığı ve değerlendirildiği yazılar bir yana bugüne kadar Şükûfe Nihal hakkında birkaç temel çalışma yapılmıştır. Bunlar arasında Hülya Argunşah'ın 2002 yılında yayımlanan *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal* adlı kitabı bir başvuru kaynağıdır. Yazar kitapta Nihal'in yaşamına ve yapıtlarına kadın, edebiyat ve Cumhuriyet aydını bağlamında yaklaşmaktadır. Bu kitaptan başka

şairin özellikle şiirlerini temel alan yayımlanmamış iki tez bulunmaktadır. Nebahat Çayırılık tarafından 1993 yılında yapılan *Şükûfe Nihal Başar'ın Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği Üzerine Bir İnceleme* adlı tez şairin yaşamı ve yapıtları hakkında temel bilgiler vermektedir. Tez, Nihal'in şiir, hikâye ve romanlarındaki kadını ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. Fatih Arslan tarafından 1995 yılında yapılan *Şükûfe Nihal Başar: Hayatı-Şiirleri* adlı tez de şairin yaşamı ve yapıtları hakkında genel bilgiler içermektedir. Çalışma, Nihal'in şiirlerindeki tema, dil, biçim ve üslûbu genel olarak saptamaktadır.

Şükûfe Nihal hakkında yapılan çalışmalarda öncelikle ve sıklıkla “kadın”la karşılaşılır. Fuat Köprülü, *Bugünkü Edebiyat*'taki “Yıldızlar ve Gölgeleler” adlı yazısında şairin “kadın samimiyeti”ne değinirken, Murat Uraz, *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz* adlı antolojisinde yer alan “Şükûfe Nihal” adlı yazısında şairin “kadın ruhu”ndan söz eder. Hülya Argunşah ise *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal* adlı yapıtında şaire ilişkin “kadın duyarlılığı”nı ele alır. Şair hakkında hazırlanan tezlerde de Şükûfe Nihal'in şiirlerindeki “kadın tema”sı genel olarak incelenir. Bu çalışmalardan ilki Nebahat Çayırılık'ın *Şükûfe Nihal Başar'ın Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği Üzerine Bir İnceleme* adlı tezi, diğeri ise Fatih Arslan'ın *Şükûfe Nihal Başar: Hayatı-Şiirleri* adlı tezidir. Bu ürünler Nihal'in şiirlerine yansıyan “kadın yönü” ile ilgili ip uçları vermekle birlikte “kadın kimliği” üzerinde dolaylı olarak durulmuş olduğundan onun anlaşılması ve “kadın kimliği”nin değerlendirilmesi için yeterli değildir. Tezde Şükûfe Nihal'in “kadın kimliği”, “yeni kadın”, “aydın kadın”, “âşık kadın” ve “şair kadın” olarak irdelenmektedir.

Şükûfe Nihal, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli toplumsal değişimler geçirdiği bir dönemde (1909-1960) yapıtlarını yayımlamıştır. Bu dönemde özellikle üst sınıf eğitilmiş kadınlar toplumsal değişiminin hem öznesi hem



de nesnesi olmuşlardır. Şair de birçok kadın derneğinde aktif görev almış, gazete ve dergilerde kadın haklarıyla ilgili yazılar yazmış, hikâye ve romanlarında kadın kahramanları öne çıkarmış, şiirlerinde “kadın sesi”ni duyurmaya çalışmıştır. Böylece “yeni kadın” için iyi bir örnek ve yol gösterici olmuştur. Eski imparatorluktan yeni ulus-devlet inşa edilirken kadına da yeni simgesel ve toplumsal roller biçilmiştir. Batılı, lâik, ulusçu modele dayalı yeni ulus-devletin “yeni kadın”ı eğitimi olmalı, iş yaşamına katılmalı ve Batılılaşmalı; ama kadını özelliklerini korumalı, öncelikle annelik ve eşlik görevini yerine getirmelidir. Yani aşırı Batılılaşarak “ulusun ruhu”na ters düşmemeli, aksine bu ruhu beslemelidir. Diğer bir deyişle “yeni kadın” geleneksel kadınla modern kadının bir sentezidir. Bu nedenle tezde öncelikle Şükûfe Nihal’in şiirlerindeki “yeni kadın” imgesi incelenmektedir.

1908 yılından sonra gazete ve dergilerde görülmeye başlayan başta Halide Nusret Zorlutuna, İffet Halim Oruz, Necibe Kızılay, Şükûfe Nihal ve Yaşar Nezihe olmak üzere birçok kadın edebiyatçının birtakım ortak özellikleri vardır. Naime Zelal ve Leyla Ovalı *Sombahar* dergisinin Ocak-Nisan 1994 tarihli 21-22. sayısında yer alan “Cumhuriyet Döneminde Aydın Kadınların Durumu ve Kadın Şairler” başlıklı yazılarında adı geçen edebiyatçıların benzer yanlarını ortaya koyarlar. Bu edebiyatçılar II. Meşrutiyet’ten sonra kadınlar için de resmi eğitim kurumlarının açılmasıyla<sup>3</sup> bu kurumlarda eğitim görmüşler, üniversitede okuyan kadınların çoğu Edebiyat Fakültesi’nin çeşitli bölümlerinden mezun olmuşlardır. Halide Nusret Zorlutuna, Necibe Kızılay ve Şükûfe Nihal Edebiyat Fakültesi’nde okumuştur. Aralarında farklı olarak İffet Halim Oruz İktisat Fakültesi’nde okumuş, Yaşar

---

<sup>3</sup> Faik Bulut’un *İttihat ve Terakki’de Milliyetçilik Din ve Kadın Tartışmaları*’nda belirttiğine göre 1914’te İstanbul Darülfünûnu (İstanbul Üniversitesi) kızlara yönelik dersler ve konferanslar vermeye başlamış, lise ve öğretmen okulları için kadro yetiştiren Darülmâlûmat (Kız Öğretmen Okulu) yanı sıra 1915’te Darülmâlûmat-ı Aliye (Yüksek Kız Öğretmen Okulu) bünyesinde bağımsız öğretmen kadrosuyla İnas Darülfünûnu (Kadınlar Üniversitesi) kurulmuştur (32).

Nezihe öğrenim görememiştir. Mezun olduktan sonra daha çok Türkçe, edebiyat, coğrafya öğretmenliği yapmışlardır. Halide Nusret Zorlutuna edebiyat ve Türkçe, Şükûfe Nihal edebiyat ve coğrafya dersleri vermiştir. Yalnız mesleklerini icra etmekle kalmamış, aynı zamanda çeşitli derneklerde çalışmışlardır. İffet Halim Oruz, Şükûfe Nihal ve Yaşar Nezihe birçok dernekte etkin olarak görev almıştır. Edebiyatın farklı türlerinde ürünler vermişlerdir. Halide Nusret Zorlutuna şiir, hikâye, roman, anı ve piyes; Şükûfe Nihal şiir, hikâye, roman ve gezi türlerinde eserler ortaya koymuştur. Ayrıca çeşitli gazete ve dergilerde yazılar yayımlamışlar, yazılarında özellikle toplumsal konular ve kadın sorunu üzerinde durmuşlardır. Halide Nusret Zorlutuna, İffet Halim Oruz, Şükûfe Nihal ve Yaşar Nezihe bu konularda çeşitli yazılar kaleme almışlardır. Çoğunlukla erkeklerin çıkardığı edebiyat dergilerinde değil, kadınların yazdığı dergilerde, kadınlara özel dergilerde ve kadınların çıkardığı dergilerde yazmışlardır. Örneğin Halide Nusret Zorlutuna *Genç Kadın*, *Kadınlar Dünyası* ve *Türk Kadını*; Şükûfe Nihal, *Kadın Yolu*, *Türk Kadını* ve *Süs*; Yaşar Nezihe, *Kadın*, *Kadınlar Dünyası* ve *Türk Kadın Yolu* gibi dergilerde görülmüşlerdir (172-74). Bu edebiyatçı kadınlar arasında Şükûfe Nihal de diğerleri gibi birçok gazete ve dergide yazılar yayımladığı, şiir, hikâye, roman ve gezi gibi farklı türlerde eserler verdiği hâlde daha çok şairliğiyle öne çıkmıştır. Bu nedenle “Kadın Şairde Kadın: Şükûfe Nihal’in Şiirleri” adlı bu tezde Şükûfe Nihal’in şiirleri feminist eleştiri çerçevesinde de değerlendirilmektedir. Bunun için temel olarak feminist edebiyat eleştirisinin önemli kaynaklarından biri olarak kabul edilen Ellen Moers’un *Literary Women* (Edebiyat Kadınları) adlı yapıtından yararlanılmaktadır. Moers, yapıtında İngiliz ve Amerikan edebiyatının belli başlı kadın edebiyatçılarını incelemiştir. Bu nedenle ülkemizle bu ülkeler arasındaki kültürel farklar göz önüne alınarak yapıttan eklektik bir biçimde yararlanılmıştır.

Tezde ağırlıklı olarak “kadın edebiyatı”na ilişkin özellikler aranmaktadır. Özgül kadın tarzı ve mitleri bağlamında Şükûfe Nihal’in şiirlerindeki gotik tarz, Umay, Sibylle, Venüs gibi mit kahramanları üzerinde durulmaktadır.

Tarih boyunca aşk şiirlerine konu olan kadınların aşk şiirleri yazması çoğunlukla hoş karşılanmamıştır. Böyle olmakla birlikte kadın edebiyatçıları aşk üzerine yazmışlar ancak kendilerini belki de özgürce dile getirememişler, kapalı bir dil kullanmak gibi çeşitli savunma yöntemleri geliştirmişlerdir. Şükûfe Nihal örneğinde “Kadın Şairde Kadın”ın nasıl yansıdığı ve yer aldığını incelemeyi amaçlayan bu tezde aşk temasını işleyen kadın şairlerin karşılaştıkları engeller, maruz kaldıkları tepkiler ve aşkı dile getirme biçimleri belirlenmektedir. İki şair, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Osman Fahri’nin kendisine aşk şiiri/şiirleri adadığı Şükûfe Nihal’in bir kadın olarak kendi aşkını dile getiren şiirlerini nasıl kaleme aldığı üzerinde durulmaktadır.

Şükûfe Nihal iki kez evlendiği halde kitaplarını Şükûfe Nihal olarak imzalamıştır. Ancak *Kadın Gazetesi*’nde yer alan “Bir Köşeden” adlı köşesinde ve *Gayya* adlı şiir kitabındaki “Bozma Odanı” ve “Size Ne?” adlı şiirinde şair yalnızca “Nihal” adını kullanmıştır. (Şairin bu adı tercih etmesi kadın kimliğini ortaya koyması açısından oldukça anlamlıdır). Bu nedenlerle tezde Şükûfe Nihal ya da Nihal adı tercih edilmiştir.

“Kadın Şairde Kadın: Şükûfe Nihal’in Şiirleri” adlı bu tezin “Yeni Kadın” başlıklı birinci bölümünde “Yeni Kimlikli Ulusun Yeni Kadını Kimdir?” sorusuna yanıt aranmaktadır. Bunun için birinci alt bölümde “Dönemin Tarihsel-Toplumsal Arka Plânı” ana hatlarıyla ortaya konarak, “Yeni Kadın’ın Özellikleri” saptanmaktadır. İkinci alt bölümde “Yeni Kadın Olarak Şükûfe Nihal”ın yeri “Şükûfe Nihal’in Yeni Kadın Olarak Toplumsal Etkinlikleri” bağlamında “Sanat

Çevresindeki Etkinlikleri”, “Dernek Çalışmaları” ve “Anadolu Gezileri” başlıkları altında ele alınmaktadır. Tezin “Aydın Kadın” başlıklı ikinci bölümünde Şükûfe Nihal’in “Kültür Evreni”, “Vatan Sevgisi”, “Aydın Sorumluluğu” ve “Kendi Dünyası” değerlendirilmektedir. Şairin “Aydın Sorumluluğu” “Vatanın Geri Kalmışlığı” ve “Kadın Sorunu” çerçevesinde irdelenmektedir. Tezin “Âşık Kadın” başlıklı üçüncü bölümünde “Kadın Aşk Temasını Yazında Nasıl İşler?” sorusu tartışılarak “Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde Aşk Teması” üzerinde durulmaktadır. Tezin “Şair Kadın” başlıklı dördüncü bölümünde ise “Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde Özgül Kadın Mitleri” ve “Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde Özgül Kadın Tarzı” incelenmektedir.

## BÖLÜM I

### YENİ KADIN

*Bopstil Pembe Hanımın Süreyyapaşa salonlarında piyano çalışını hatırlarken, huzurevinde, gençliğinden beri şiirler yazmış bir hanımın tıpkı kendisi gibi günlerin geçmesini... sona ermesini beklediğini söylemişti. Şiirler yazmışken artık unutulmuş, belki adı bile anılmayan, adı edebiyat tarihlerine ya geçmiş ya geçmemiş bu hanım, gözleri sürmeli Bedia Hanımın söyleyişleriyle, o kadar mahzun, yalnız, içli, o kadar “mükedder”miş ki, yarı “mevlûç” olmasa bile aşağıya, oturma odasına, öteki yaşlıların yanına ineceği yokmuş. Adı Şükûfe Nihal olan bu hanım kendi “mahpes”inde hâlâ şiirler yazıyormuş, içe kapanıyormuş, ayrılırken bu dünyaya dargın, küskün ayrılıyormuş.*

Selim İleri (*Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* 239)

#### A. Yeni Kimlikli Ulusun “Yeni Kadın”ı Kimdir?

##### 1. Dönemin Tarihsel-Toplumsal Arka Plânı

Lâle devrinde, III. Mustafa (1717-1774), III. Selim (1761-1808), II. Mahmut (1785-1839) zamanlarında girişilmek istenen, esas olarak 1839’daki Gülhane Hatt-ı Hümayunu’nun ilânıyla Tanzimat döneminde başlayan Batılılaşma çabaları, Osmanlı devlet ve toplum yapısında hızlı bir değişime neden olmuştur. Tanzimat dönemindeki Batılılaşma çabalarına paralel olarak aile hayatı ve kadının toplumsal durumunda da ciddi değişimler meydana gelmiştir. Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), Namık Kemal (1840-1888), Samipaşazade Sezai (1860-1936), Şemsettin Sami (1850-1904) gibi edebiyatçılar toplumsal değişmelerin aileler ve kadınlar

üzerindeki etkilerini şiir, roman, piyes ve makale düzleminde tartışmışlardır. Bu edebiyatçılar görücü usulü evliliğe, cariyelik kurumuna vb. karşı çıkmışlardır. Ama kadınların “aşırı Batılılaşarak” ahlâki değerlerini yitirmeleri kaygısını taşıdıkları için İslâmî referansları esas alarak kadın haklarını savunmuşlardır.

Aydın ve edebiyatçı erkekler kadın konusunu özgürlük-ahlâk ekseninde tartışırken, üst sınıf eğitimli kadınlar da çeşitli gazete ve dergiler yoluyla kendilerini ifade etmişlerdir. Serpil Çakır’ın *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı çalışmasında ortaya koyduğu üzere *Terakki* (1868), *Terakki-i Muhadderat* (1869), *Vakit yahut Mürebbi-i Muhadderat* (1875), *Ayine* (1875), *Aile* (1880), *İnsaniyet* (1883), *Hanımlar* (1883), *Şükûfezar* (1885), *Mürüvvet* (1888), *Parça Bohçası* (1889), *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895), *Hanımlara Mahsus Malûmat* (1895) ve *Âlem-i Nisvan* (1906) adlı gazete ve dergiler aracılığıyla seslerini duyurmuşlardır. Ya “Hayriye”, “Nuriye”, “Safiye” gibi ilk adlarını ya da “Bir Hatun”, “Mektepli Kız”, “Üç Hanım” gibi imzaları kullanarak kimliklerini gizlemeye çalışan kadınlar, dergilerde mektuplar yayınlamaya sorunlarına dikkat çekmişlerdir (22-32). Kadın haklarının elde edilmesi için savaş veren edebiyatçılar arasında Emine Semiye (1866-1944), Fatma Aliye (1862-1936), Makbule Leman (1865-1898) ve Nigâr Hanım (1862-1918) gibi adlar sayılabilir. Yaprak Zihnioğlu *Kadınsız İnkılâp* adlı kitabında adı geçen kadın edebiyatçıların Osmanlı feminizminin ideolojik ve düşünsel temellerini attığını belirtir (46). Kadın edebiyatçılar, yazılarında Osmanlı kadınlarının insan addedilme, kamu yaşamına katılma, eğitim ve bütün mesleklere girme talebini dile getirmişlerdir (45). Toplumun yönetici sınıfının eşleri ya da çocukları olarak siyasal güce yakın bulunan bu kadınlar dönemin kadın nüfusunun çoğunluğundan farklı olarak özel öğretmenlerden eğitim almış, birkaç dil bilen kişilerdir. Batı karşısında Osmanlı’nın gücünü, İslâm kültürünün üstünlüğünü kanıtlama çabaları,

kadınların iffet, fazilet ve ahlâkın temsilcisi olduğunu düşünmeleri onları dönemin birçok erkek yazarıyla ortak paydada buluşturur.

II. Meşrutiyet dönemi (1908-1918) düşünür, hukukçu ve edebiyatçı birçok aydının “Batıcı”, “İslamcı”, “Türkçü” düşünce akımları bağlamında aile, evlilik ve kadın konusunda yoğun tartışmalar yaptığı yıllardır. Aralarında farklı eğilimleri barındırsa da rasyonalist ve pozitivist düşünceye inanan Abdullah Cevdet (1869-1932), Celâl Nuri İleri (1877-1939) ve Tevfik Fikret (1867-1915) gibi Batıcılar, medeniyetin evrensel hümanist değerleri bağlamında kadına yaklaşmışlardır. Peyami Safa’nın *Türk İnkılâbına Bakışlar* adlı yapıtında belirttiğine göre Batıcılar yayın organları olan *İçtihat* gazetesinde yer alan “Pek Uyanık Bir Uyku” adlı yazıda kadınların diledikleri tarzda giyineceklerini, ama israf etmeyeceklerini, görücü usulüyle evlenmelerine son vereceklerini, erkeklerden kaçmayacaklarını, kızlar için diğer mekteplerin yanında tıbbiye mektebi açacaklarını, polislerin kadın işine ancak genel ahlâkı ihlâl ettiği durumlarda müdahale edeceklerini dile getirmişlerdir (49-53). Batıcılar gibi aralarında farklı eğilimler bulunsa da Ahmet Hamdi Akseki (1887-1951), Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936) Şeyhülislâm Musa Kâzım (1858-1920) ve Şeyhülislâm Mustafa Sabri Efendi (1869-1938) gibi İslâmcılar temel olarak şeriatçı düşünceyi savunmuşlardır. Peyami Safa, İslâmcıların kadınların kendilerine mahrem olan erkeklerden kaçmalarını, örtünmelerini, namus dairesinde eğlenmelerini ve kendi aralarında oluşturdukları cemiyetlerde konferans verip dinlemelerini, yalnızca iptidaî, rüştiye ve idadî derecelerinde tahsil görmelerini, erkekler gibi malını istediği biçimde tasarruf etmelerini, zaruri şartlarda bir erkeğin birkaç kadınla evlenmesini ve tek taraflı olarak boşanmasını talep ettiklerini belirtmiştir (57-58). Aralarında Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927), Celâl Sahir Erozan (1863-1935), Halide Edip Adıvar (1882-1964), Hamdullah Suphi Tanrıöver

(1885-1966) ve Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944) gibi edebiyatçıların da bulunduğu Türkçülerin önde gelen adı ise Ziya Gökalp'ten (1876-1924) başkası değildir. *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında feminizm ve demokrasi kavramlarının ilk kez Türklerde ortaya çıkmış olduğunu ileri sürmüştür (149).

II. Meşrutiyet döneminde başta Emine Semiye (1866-1944), Halide Edip Adivar (1882-1964), Nezihe Muhittin (1889-1958), Nigâr Hanım (1862-1918) olmak üzere birçok aydın ve edebiyatçı kadın kendini gazete, dergi ve dernekler yoluyla kamusal alanda görünür kılmıştır. *Demet* (1908), *Kadın* (1908), *Mehasin* (1908), *Kadınlar Dünyası* (1913), *İnci* (1919), *Süs* (1924) gibi birçok dergide kadın imzaları yer almıştır (Çakır 37). Bu dönemde kadın haklarının elde edilmesi için mücadele eden edebiyatçılar arasında Halide Edip Adivar ve Nezihe Muhittin öne çıkmıştır. Bunlar kadınların bütün eğitim olanaklarından yararlanmasını, meslek sahibi olmasını, siyasi alana katılmasını talep etmişlerdir. Buna karşın bir erkeğin birkaç kadınla evlenme ve tek yanlı boşanma hakkına, kamu hayatında kadınlara uygulanan giyim dahil her türlü yasağa karşı çıkmışlardır (Zihnioğlu 56-57). II. Meşrutiyet döneminin belirgin bir özelliği de Serpil Çakır'ın *Osmanlı Kadın Hareketi*'nde ayrıntılı bir biçimde anlattığı gibi kadınların dernek çalışmalarıdır. Çakır, dernekleri yardım, kültür, siyasi, ülke sorunlarına çözüm bulma, kadınların geçimlerini sağlayacak işyerleri açma ve feminist amaçlı dernekler olarak gruplandırır (43).

II. Meşrutiyet'in ilânından önceki II. Abdülhamit döneminde (1876-1909) Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Nabizâde Nâzım (1862-1893) gibi yazarlar romanlarında geleneksel aile ve evlilik anlayışını eleştirmişlerdir. Bernard Caporal'un *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını* adlı yapıtında dikkat



çektığı gibi bu yazarlar, kadınların kişisel gelişmelerinden çok ailenin, toplumun ve ulusun gelişmesi için özgürlük talebinde bulunmuşlardır. Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste* adlı kitabında yer alan "Hemşirem İçin" başlıklı şiirindeki "Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer" dizeleri de bu anlamda yorumlanabilir (71-72).

II. Meşrutiyet dönemiyle birlikte kadın hareketinde görülen canlanmanın da etkisiyle kadınların toplumsal yaşamı değişmeye başlamıştır. Leyla Kırkpınar, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Kadın*'da üst sınıfa mensup, öğrenim görmüş kadınların ince peçeler kullandığını ya da peçesiz dolaştığını, örneğin, 1912'de peçesiz kadınların Amerikan Büyükelçiliği'nde verilen bir yemeğe katıldığını, değişik kadın dergilerinde kadınların fotoğraflarının yayımlandığını, çeşitli kültür kuruluşlarında, kadınlara özgü konferanslar düzenlendiğini ortaya koyar (116). Bu arada Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı koşullar içinde kadının toplumsal hayattaki yerinde önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Kadınlar gönüllü olarak askere alınmış, erkek nüfusun askere alınmasından dolayı piyasada işgücü eksikliği baş gösterdiği için postane, hastane, telgrafhane gibi devlet dairelerinde ve özel kuruluşlarda çalışmaya başlamışlardır (116-17).

Kadınlar yalnız Birinci Dünya Savaşı'nda değil aynı zamanda Kurtuluş Savaşı'nda da etkin roller üstlenmişlerdir. Kadınların savaştaki etkinliklerini işgalleri protesto için mitingler düzenlemek, cemiyetler kurmak, cepheye silah taşımak, cephane imalâthanelerinde, amele taburlarında çalışmak, askerlerin yiyecek-içecek ihtiyacını karşılamak, yardım toplamak, göçmenlere ve kimsesizlere yardım etmek, işgâlleri protesto eden mektup ve telgraflar göndermek ve silahlı mücadeleye katılmak biçiminde özetlemek mümkündür (alıntılayan Kırkpınar 136-37). Kurtuluş Savaşı'na katılan birçok kadın arasında Asker Saime, Binbaşı Ayşe, Fatma Seher Hanım, Gördesli Makbule, Halide Edip, Kara Fatma, Kılavuz Hatice,

Nezahat Hanım, Süreyya Sülün Hanım ve Tayyar Rahmiye gibi adlar dikkat çekmiştir (145).

Tanzimat'tan bu yana Türkiye'de yürütülen Batılılaşma çabası ve kadın hareketi kadın haklarının kazanılmasında önemli katkılar sağlamıştır. Ancak yeni Türkiye'nin kurulmasından sonra kadınların kişisel ve toplumsal yaşantısında radikal değişiklikler meydana gelmiştir. Çünkü Tanzimat'tan farklı olarak modernistler Batı uygarlığını yalnız tekniğiyle değil, aynı zamanda kültürüyle tanımlamış, rasyonalist ve pozitivist düşüncenin temellendirdiği bu uygarlığın değerlerini evrensel-hümanist değerler olarak kabul etmişlerdir. Devletin yeni elit erkekleri tarafından gerçekleştirilen modernleşme projesi çerçevesinde eski Osmanlı'dan yeni Türkiye inşa edilirken elit kadınlara da ulusçuluğun, Batıcılığın ve lâikliğin simge ve sürdürücüleri olma görevleri verilmiştir. Kadınlar yeni görevlerle birlikte eğitim, aile, çalışma, siyaset ve toplum hayatında yeni haklar da elde etmişlerdir.

Kadın haklarının esas temelini teşkil eden Medeni Kanun 4 Ekim 1926 tarihinde yürürlüğe girmiştir. 1907 tarihli İsviçre Medeni Kanunu'ndan bazı değişikliklerle tercüme edilen Türk Medeni Kanunu kadın-erkek eşitliğini sağlamada bir başlangıç noktası olmuştur. Kadınlar 1930'da belediye seçimlerinde, 1933'te ihtiyar meclisi seçimlerinde, 1935'te genel seçimlerde seçme ve seçilme hakkını kazanmışlardır. 1937'deki genel seçimlerde on sekiz kadın Meclis'e girmiştir. Kadınlara "oy hakkı verilmesi"nin ardında kadınların oy hakkı elde etme mücadelesinin olduğu da bir gerçektir. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılâp*'ta kadınların siyasal alana katılma mücadelesini ayrıntılı bir biçimde anlatır: 15 Haziran 1923'te Darülfünun konferans salonunda gerçekleştirilen kadınlar şurasından Kadınlar Halk Fırkası'nın kuruluş kararı çıkmıştır (127). Nezihe

Muhittin'in başkanlığındaki Kadınlar Halk Fırkası, kadınların toplumsal ve siyasi haklarını kazanmayı, Meclis kürsüsünden bu hakları savunmayı ve kadınlığın statüsünü yükseltmeyi hedeflemiştir (127). Ancak hükümet Kadınlar Halk Fırkası'nın kuruluşuna izin vermemiştir. Bunun üzerine kurucu heyet siyasetle bir ilgisi olmadığı ibaresini bir maddeyle tüzüğe koyarak 7 Şubat 1924'te Türk Kadınlar Birliği adı altında bir dernek kurmuştur (150). Bu dernek kadınların siyasi haklarını elde etmesi için çaba sarf etmiştir. Türk Kadınlar Birliği'nin 1924'te başlayan etkinlikleri 1935'teki "Ars-ı Ulusal Kadınlar Kongresi"nin hemen ardından kendini feshi ile sona ermiştir (257).

Modernleşme projesi çerçevesinde geleneksel toplum modern topluma dönüştürülürken kadına da yeni simgesel ve toplumsal roller biçilmiştir. "Eski kadın"ın yerini artık "yeni kadın" alacaktır.

## 2. "Yeni Kadın"ın Özellikleri

Yeni devletin asker-sivil bürokrat yeni elit erkekleri, 19. yüzyıldan bu yana Batıdaki kadın hareketi ile bağları bulunan ve kadın hakları için savaşmış olan kadınları dışarıda tutarak, yeni asker-sivil bürokrat ailelere mensup kadınlardan "yeni kadın"ın örneği ve yol göstericisi olmalarını istemişlerdir. Yaprak Zihnioğlu *Kadınsız İnkılâp*'ta "yeni kadın"ın kadınlık idealini gerçekleştirmek için yarım asır boyunca çalışan Osmanlı-Türk kadınlarını ve İstanbul'un aristokrat kökenli aydın kadınlarını ne kavram ne de kişi olarak içerdiğini belirtmektedir (228).

Elit erkekler "yeni bir kadın" tanımlamaktadırlar. O gün için modern olan "yeni kadın" anlayışı, aslında bugünden geriye bakıldığında ataerkil bir anlayış olarak görülebilir. Belma Tokuroğlu'nun *Özgürleşemeyen Kadın*'da belirttiğine

göre erkek-aydın-bürokrat-askeri iktidar “yeni kadın”ı ataerkil cinsellik kalıpları içinde tanımlar:

Cumhuriyeti kuran ve yeni bir ulus-devlet oluşumunu sağlamaya çalışan erkek-aydın-bürokrat-askeri iktidar, batıdaki erkek egemen düzenden aldığı örnekle, kendi denetiminde, eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üreterek, “yeni kadın” imgesini oluşturmaya çalışmıştır. Cumhuriyet dönemi aydınları arasında, doğuculuk-batıcılık konularında görüş ayrılıkları bulunmasına rağmen, buluştukları ortak nokta; ataerkil cinsellik kalıpları içerisinde oluşan kadınlık ve erkeklik oluşumlarının yeniden üretilmesidir. Diğer bir deyişle, istenen değişimin değişmeyen yüzlerinden bir tanesi, toplumsal cinsiyet anlayışıdır. (80)

Cumhuriyet iktidarı, modernleşme projesi çerçevesinde “muasır medeniyet seviyesine” ulaşabilmek için kadına yeni simgesel ve toplumsal roller biçmiştir. İşe de kadının çağdaşlık sınırlarını belirlemekle başlamıştır. Milliyetçi anlayışla bir yandan kadınlar “ulusal aktörler olarak ön plâna çıkarılırken, diğer yandan ataerkil ideoloji içinde tanımlanarak” geri plâna itilmişlerdir. Deniz Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* adlı kitabındaki “Kimlik Kavramı ve Yetersizlikleri: Kadınlar ve Ulus” başlıklı yazısında milliyetçi hareketlerin kadına karşı gösterdiği çelişkili yaklaşımı dile getirir:

Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları “ulusal” aktörler; anneler, eğitimciler, işçiler, hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet ederler. Öte yandan kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını tayin eder ve kadınları kendi

çıkarlarını milliyetçi söylem tarafından belirlenen terimler çerçevesinde ifade etmeye zorlarlar. Feminizm özerk değil, onu üreten ulusal bağlamın anlam çerçevesine bağlıdır. ( 154)

Nilüfer Göle *Modern Mahrem*'de aydınlanma çağı fikirleri ve sanayi medeniyetinin uzantısında biçimlenen Batı modernizminin rasyonalist ve pozitivist değerlerin yanı sıra bireye dayalı liberal değerleri de oluşturarak, dinsel ve geleneksel inançların yoğurduğu cemaat ilişkilerini dönüştürdüğünü, daha heterojen, farklılaşmış, çoğulcu bir toplumsal yapıya ulaştırdığını buna karşın devlet dışında bireye, sivil topluma, piyasaya özerk alan tanımayan Türk modernizminin ise medeniyetçilik ve milliyetçilik ilkeleri üzerine inşa edildiğini belirtmektedir (171).

Bağımsızlık savaşının verildiği, bir ulus yaratmak ve yaşatmak istenildiği bu dönemde milliyetçilik düşüncesinin yükselişe geçmesi kaçınılmaz görünmektedir.

Modernleşme projesi çerçevesinde “yeni kadın” geleneksel din kurumlarının, istenmeyen evliliklerin, çok eşliliğin, tek taraflı boşanmanın kurbanı olmaktan kurtulmuştur. Ancak Cumhuriyet aydınları toplumun Batılılaşmasını isterken, “yeni kadın”ın “aşırı Batılılaşarak” ailenin ve ulusun manevi kişiliğini zedelemesinden çekinmişlerdir. Cumhuriyet aydınları da Tanzimat aydınları gibi kadının “aşırı Batılılaşma”ından korkmuşlardır. Meyda Yeğenoğlu “Batılılaşma arzusu” ile “aşırı Batılılaşma korkusu” arasında sıkışan aydınların kaygısını *Sömürgeci Fantaziler* adlı yapıtında dile getirir:

Ulus modernleştirme ve Batılılaştırma arzularına rağmen, “aşırı” Batılılaşmaya karşı bir endişe duyulmaktaydı. Batılılaşmanın kadının evdeki konumuna dokunmadan, ailenin manevi değerlerini

ve tüm toplumun ahlâki dokusunu bozmadan uygulanmasının  
gerekliliği vurgulanmaktaydı. (166)

“Yeni kadın” seçme ve seçilme hakkını elde ederek siyasal alana katılma olanağına kavuşmuştur. Kadınlara oy hakkı verilmesi Şirin Tekeli’ye göre İtalya ve Almanya’daki faşist partilerin aksine, Atatürk’ün tek parti rejiminin altında Türkiye’nin demokratikleştiğinin dünyaya gösterilmesinin bir “araç”ıdır (Baykan “Nezihe Muhittin’de Feminizmin Düşünsel Kökenleri” 37). Tekeli’nin bu görüşüne karşı çıkan Baykan’a göre ise kadınlara oy hakkı verilmesi demokratikleşmenin yalnızca bir “araç”ı değil, aynı zamanda bir “kanıt”ıdır (37-38). Hasan Bülent Kahraman da 29 Ekim 2004 tarihli *Radikal* gazetesinde yer alan “Demokrasiyi Cumhuriyet’te Aramak” adlı yazısında “Demokrasi boyutunun eksik olması 1923 için anlaşılabilirdi. [...] Çünkü 1945 sonrasına kadar Anglosakson sosyopolitik kültürü dışında demokrasi kimsenin sorunu değildi” demektedir (11).

“Yeni kadın” her istediği mesleğe girme ve iktisadi özgürlüğünü sağlama hakkına sahiptir. Ancak kendisine daha ziyade öğretmenlik, hemşirelik, sekreterlik gibi belli mesleklerin uygun görüldüğü de bir gerçektir.

“Yeni kadın” her şeyden önce “fedakâr eş”, “kutsal anne” ve “çalışkan ev kadını” olmak zorundadır.

“Yeni kadın” iyi bir eş ve anne olmanın yanı sıra toplumsal kişiliğinde de “vatansever bir yurttaş” olma görevini yerine getirmelidir. Bu vatansever-yurttaş kadın Meyda Yeğenoğlu’nun *Sömürgeci Fantaziler*’de belirttiği gibi “tüm cinselliğinden arındırılmıştı[r]; erdemli, iffetli ve onur sahibi[dir]” (174).

“Yeni kadın”ın cinsel kimliği neredeyse yok sayılmıştır. Bu yok saymanın amacı kadın özgürlüğünün sınırlarını çizmektir. Aslında kadının kendini geliştirmesi için değil, ulusal amaçlar için özgürleşmesi hedeflenmektedir. Nilüfer

Göle kadının özgürleşmesi ve bağımsızlaşmasının önündeki engelleri *Modern Mahrem*'de ortaya koyar:

Kadının millî aile ya da ulus gibi bir asil amaç için özgürleştirilmesi kadının erdemiyle ters düşmeyecektir. Kadın ne alafranga tüketen süs bebeği gibi, ne de sürekli fitne unsuru olarak tanımlanacak, cinsiyet yüklü kimliğinden sıyrılarak “milleti” için “halkının” yanında, erkeğinin “yoldaşı” olarak yer alacaktır. (80)

“Yeni kadın”ın çarşafly bir görüntüye değil, Batılı bir görüntüye sahip olması istenir. 1925’de tekke, zaviye ve türbeler kapatılmış ve burada bulunan din görevlilerinin cüppe ve benzeri kıyafetler giymeleri yasaklanmış, aynı yıl şapka giyilmesi hakkında kanun çıkarılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk kadının eski-kılıkla dolaşmasını hem kadına karşı bir hakaret, hem de lâik ve uygar rejime karşı bir tavır olarak görmüştür. Buna rağmen kadınların çarşafly konusunda herhangi bir zorlama getirmediği halde kadınlar haklara ve özgürlüklere kavuştukça çarşaflylarından çıkmışlardır. Nilüfer Göle *Modern Mahrem*'de doğu güzellik anlayışının yerini ecnebi güzellik anlayışına bıraktığını belirtmektedir: “Yüzyıllar boyu süren beyazlık, yuvarlaklık, yavaşlık, uzun saç, sürme üzerine kurulu doğu güzellik anlayışı yerini zayıf, enerjik, korseli, kısa saçlı ‘ecnebi güzelliğine’ bırakmaktaydı” (93).

“Yeni kadın” ecnebi güzelliğini üzerinde süssüz bir biçimde taşımalıdır. Deniz Kandiyoti *Kadın Bakış Açısından Kadınlar* adlı kitaptaki “Ataerkil Örgütler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar” başlıklı yazısında “yeni kadın”ın süssüz görüntüsüne dikkat çeker:

Cumhuriyetin peçesiz “yeni kadın”ı, kimliğine yeni sınırlar çizen davranış kuralları benimsedi: Koyu renkli kostüm, kısa saç ve

makyajsız yüz. Bu yalnız kendilerini çalışma hayatına adanmış kadınların süse ayıracak zamanlarının olmadığını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda güçlü bir sembolik zırh görevi de görüyordu. (381)

Ayşe Kadioğlu, 29 Ekim 2004 tarihli *Radikal* gazetesinin eki *Cumhuriyet*'te yer alan "Kostüm Modernliği" adlı yazısında "Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türkiye'de içerikten ziyade görüntüye vurgu yapan, 'kostüm modernliği'ni teşvik eden bir Batılılaşma projesi vardı" (11) demektedir. Bu bağlamda Türkiye'deki Batılılaşma sürecinin hiper-gerçekçi ya da foto-gerçekçi sanat akımını andırıldığını söylemektedir:

Bu akımda üretilen bir iş bir insan figürü ise, sahiden insan figürüne çok benziyor, neredeyse sizinle konuşacak gibi görünüyor. Eğer bir sokak resmedilmiş ise, içinde yürüyebileceğiniz hissine kapılıyorsunuz, ancak çok yakınına gelince, gerçek değil "yapma" olduğunu görüyorsunuz. Türk modernleşmesinin ürettiği görüntüler de çok sahici gibi görünüyor ancak aynı zamanda da çok yapma olarak karşımıza çıkıyor. (11-12)

Cumhuriyet'in Batıcılık anlayışının yalnızca görüntüye vurgu yaptığını söylemek Bernard Caporal'un *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*'nında belirttiği gibi indirgemeci bir yaklaşımdır (200). Zihinsel devrimi gerçekleştirmek amacıyla modern siyasal kurumlardan yargı örgütüne, kamu yaşamının yeniden düzenlenmesinden milâdi takvimin kabulüne kadar yapılan birçok reformu yok saymak mümkün değildir.



“Yeni kadın”ların çoğu kent mekânlarında erkeklerle bir arada toplumsal yaşama katılmakta, karı-koca birlikte gezmelere gitmekte, balolar tertip etmekte, pasta salonlarında oturmaktadır (Göle 92).

Cumhuriyet’in elit erkekleri “yeni kadın” rolünü Cumhuriyet’in elit kadınlarına vermişlerdir. Belma Tokuroğlu’nun *Özgürleşemeyen Kadın*’da belirttiği gibi yaratılan “yeni kadın” imgesine hayat üfleyecek olan belli bir azınlık kadın grubudur:

Şehirli,varlıklı, bürokrat ailelerde yer alan belli bir azınlık kadın grubu, devlet elitlerinin hazırladığı projelerin sahiplenicisi ve uygulayıcısı olmuşlardır. Aile ve kadın konusunda alınan tüm kararlar ve çıkarılan yasalar tüm Türk kadınları “homojen ve sınıfsız” gibi düşünülerek hazırlanmıştır. Aynı şekilde kadınlardan gelen talepler, sadece sesini duyurabilen belli bir azınlık kadın nüfusuna ait olmasına rağmen –ki bu seslerde genellikle aykırılık olmamış, tam tersine iktidarın verdiği ve istediği ile hem-fikirlik vardır, karşı çıkan sesler ise bastırılmış veya tarih içerisinde görmezden gelinmiştir- tüm kadınların talepleriymiş gibi kabul edilmiş ve değerlendirilmiştir. (64)

İlkel tarım ekonomisinde köylerde yaşayan, okuma-yazma bilmeyen, geleneksel düşünceyle yetişen kadınların çoğunlukta olduğu Cumhuriyet’in ilk yıllarında, şehirli-varlıklı-bürokrat ailelerde yer alan belli bir azınlık kadın grubunun “yeni kadın”lık görevini üstlenmesi kaçınılmazdır. Kadın hakları için mücadele etmiş Osmanlı kadınları da üst sınıf ailelerin eş ve kızlarıdır.

Üst sınıf erkeklerin “yeni kadın” imgesi eğitilmiş, meslek sahibi, sade ve temiz giyimli, cinsel kimliğinden arınmış, iffetli ve faziletli ataerkil anlayışa sahip

erkeğin isteklerine uygun iyi bir “eş”, “anne” ve “ev kadını”dır. Üst sınıf kadınlar genel olarak üst sınıf erkeklerin “yeni kadın” imgesini benimsemiş ve “yeni kadın”ın temsilcisi olma görevini üstlenmişlerdir. Ancak “yeni kadın” imgesine bazı bakımlardan itiraz eden kadınlar da olmamış değildir. Örneğin Nezihe Muhittin 1931’de yayımladığı *Türk Kadını* adlı kitabında “yeni kadın”ın erkeğe benzeyen yaşama eğilimi göstermesine karşı çıkmıştır: “Fakat kadının yükselmesi, erkeğe benzemesi, aradaki farkların kalkması demek değildir. Bilâkis aradaki farkların düzeltilmesi ve terbiyesidir (Baykan ve Ötüş-Baskett, *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını* 74).

Ulusal devlet yaratma süreci içerisinde kadın haklarının 1926 tarihli Medeni Kanun’la yeniden düzenlenmesi kadınların özgürleşmesini sağlayamamıştır. Kadınlar yasal düzeyde haklar elde ederken, toplumsal düzeyde geleneksel yapıların engelleriyle karşılaşmışlardır. Çünkü toplumda ataerkil sistem egemendir. Ataerkil sistem, erkek egemenliğini, erkeğin kadına egemen olduğu güç ilişkilerini ve çeşitli yollardan kadınların ikincil bir konumda tutulduğunu ifade eder. Erkekler ailenin içinde kadınların üretimini, doğurganlığını, cinselliğini, hareket özgürlüğünü, mülkiyet ve diğer ekonomik kaynaklarını ailesel, toplumsal, kültürel ve dinsel davranış kurallarıyla denetlerler. Bu bakımdan kadınların tümü yasal haklar elde etse bile ailesel, toplumsal ve ekonomik engeller nedeniyle hepsi özgürlüğünü kazanamamıştır.

Özetle “yeni kadın” evlilikte, boşanmada ve mirasta erkekle eşit haklara sahip olmuş, peçe ve çarşafını çıkarmış, eğitim görme ve meslek edinme özgürlüğüne kavuşmuş, seçme ve seçilme hakkını elde etmiştir. Ancak o günkü koşullar nedeniyle bu haklardan daha ziyade varlıklı-askeri-sivil-bürokrat ailelere mensup kadınlar faydalanmıştır. Milliyetçi bir anlayışla kadının kendi kimliğini

kazanmasından ziyade ulusal idealler nedeniyle özgürleşmesi istenmiş, ataerkil cinsellik kalıpları içerisinde kadından her şeyden önce iyi bir “eş”, “anne” ve “ev kadını” olması beklenmiştir. Üst sınıf kadınlar “yeni kadın”ın temsilcisi ve sürdürücüsü olma görevini çoğunlukla ağırbaşlı ve alçakgönüllü bir biçimde yerine getirmişlerdir.

Böyle bir ortamda, bu toplumsal değişimleri birebir yaşamış, bu değişimlere katılmış ve katkıda bulunmuş bir kişi olan Şükûfe Nihal’in “yeni kadın” olarak toplumdaki yeri dikkate değerdir.

## **B. “Yeni Kadın” Olarak Şükûfe Nihal’in Toplumsal Etkinlikleri**

Şükûfe Nihal, Türkiye’nin modernleşme sürecinde önemli toplumsal değişimler geçirdiği bir dönem olan 1919-1960 yılları arasında şiir, öykü ve romanlarını yayımlamıştır. Bu dönemde özellikle üst sınıf eğitilmiş kadınlar toplumsal değişimin hem öznesi hem nesnesi olmuşlardır. Nihal de birçok kadın derneğinde aktif görev almış, “edebiyat çevresinin toplantı”larına sahiplik yapmış, gazete ve dergilerde kadın haklarıyla ilgili yazılar yazmış, öykü ve romanlarında kadın kahramanları öne çıkarmış, şiirlerinde “kadın sesi”ni duyurmaya çalışmıştır. Böylelikle “yeni kadın” için iyi bir örnek ve yol gösterici olmuştur. Ayrıca İnas Darülfünunu’nun ilk öğrencilerinden, mezunlarından ve lise öğretmenlerinden birisidir. Evliliğin devamına engel teşkil ettiği gerekçesiyle Darülfünun’a kaydı yapılmadığından ilk eşi Mithat Sadullah Beyden<sup>4</sup> ayrılmıştır. Bu da kendisinin daha hayatının başında “iyi eş” anlayışından kaçarak toplumsal kişiliği seçtiğini göstermektedir.

---

<sup>4</sup> Hülya Argunşah’ın *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*’de belirttiğine göre Mithat Sadullah Sander, okullarda okutulmak üzere hazırladığı Türkçe ve dilbilgisi ders kitaplarıyla Türk kültürüne katkıda bulunmuştur. Kitapları arasında *Seçkin Edebiyatçılarımızın Biyografileri* (1943), *Edebiyat Dersleri* (1945), *Yeni İmlâ Kılavuzu* (1948), *Yeni Terimlerle Yurt Bilgisi Özü* (1948) vardır (30).

## 1. Sanat Çevresindeki Etkinlikleri

Salon, yazar, heykeltıraş, ressam ve sahne sanatçıları da kapsayan soylu ve entelektüellerin sosyal toplantı yeridir. Salonlar hususi evlerde tutulurdu ve özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda Fransa’da popülerdi. Madame de Rambouillet 1610 yılında Fransız sarayının o zamanki kabalıklarına karşı bir tepki olarak ilk salonu kurdu. Diğer ünlü salonlara Mme de Stael, Mme de Recamier ve Madeleine de Scudery sahipti. (*Merriam Webster’s Encyclopedia of Literature* 987)

Nazan Bekiroğlu’nun *Şair Nigâr Hanım* adlı kitabında belirttiğine göre bizde ilk “edebî salon”u tesis eden Nigâr Hanımdır. Ondan çok daha önce yine bir divan şairi olan Mihrî’nin de evinde kadın-erkek konuklarını kabul ederek, sanat-edebiyat meclisleri düzenlediği bilinmekte ise de bu dönemi içinde bir istisna olarak kalmaktadır (177). Nigâr Hanımın Nişantaşı’ndaki taş konağında düzenlediği “Salı Kabulleri” ise kendi çevresi kadar değişen toplumsal yaşantının bir yansıması olarak değerlendirilebilir (178).

Zehra Toska Nisan 1994 tarihli *Tarih ve Toplum* dergisinde yer alan “Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama Tanzimat Kadını” adlı yazısında Nigâr Hanımın kadar geniş bir çevreyi toplaması da “salon” sahibi olarak onun geleneğini sürdüren şairin İhsan Raif Hanım (1877-1926) olduğunu belirtir. Bestekâr ve dönemin şairleri arasında hece vezniyle şiir yazan ilk şair İhsan Raif Hanımın konağının devrin isim yapmış şair ve yazarlarının toplandığı bir yer olduğunu ifade eder (12).

Adile Ayda *Böyle İdiler Yaşarken* adlı kitabında Şükûfe Nihal’in evde düzenlediği “edebî toplantı”ları eşi Ahmet Hamdi Başar’dan<sup>5</sup> ayrıldıktan sonra

---

<sup>5</sup> Ahmet Hamdi Başar (1897-1971): Limancı Hamdi diye de bilinir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü’nü bitirdi. Ulusal Kurtuluş Savaşı sırasında eşi Şükûfe Nihal ile birlikte Ankara hükümetine istihbarat sağlamada yardımcı oldu. 1923’de İstanbul Liman Şirketi’ni kurdu ve 1934’e kadar bu şirketin yönetim kurulu başkanlığını yaptı. 1930-1934 yılları arasında Atatürk’ün

Hilton'daki Lâlezar Salonu'nda sürdürdüğünü belirtir (108). Üç-dört yıl süren toplantılar önce her Çarşamba sonra her Cuma en sonunda da ayda bir yapılmıştır (109). Toplantılara Behçet Kemal Çağlar (1908-1969), Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), Asaf Hâlet Çelebi (1907-1958), Abdülhak Şinasi Hisar (1888-1963), Refik Halit Karay (1888-1965), Mithat Cemal Kuntay (1885-1956) ve Müfide Ferit Tek (1892-1971) gibi dönemin tanınmış simaları katılmıştır.

## 2. Dernek Çalışmaları

Özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra üst sınıf eğitilmiş kadınlar kendilerini dernekler aracılığıyla kamusal alanda görünür kılmışlardır. Şükûfe Nihal de Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti, Asri Kadınlar Cemiyeti, Türk Kadınlar Birliği gibi birçok dernekte aktif olarak görev almıştır. Çünkü kendisi bir ulusun medeniyet seviyesini gösteren ölçütlerinden birinin sahip olduğu dernek sayısı olduğunu düşünür. 12 Temmuz 1948 tarihli *Kadın Gazetesi*'nde yayımladığı "Gösteriş Değil, Vazife Vardır" başlıklı yazısında da derneklerin önemine ve gerekliliğine değinir:

Tabiat ve cemiyet, herkese doğumundan ölümüne kadar rahat bir hayat dekoru hazırlamaz. Bakımsız yavru, kimsesiz, fakir ihtiyar, hasta genç ekmeğini taştan çıkaramaz. Rahat yaşama vasıtalarına malik olan herkes gibi, hiç şüphe yok, onların da, bir dereceye kadar olsun, bu imkânlarla sahip olması gerektir.

Tabiatın, kaderin ve daha birçok şeylerin gadrine uğrayan bu

---

yurtiçi gezilerine danışman olarak katıldı. Liman Şirketi'nden ayrılınca ticaretle uğraştı. 1946'da Demokrat Parti'nin kuruluş çalışmalarına katıldı. Aynı yıl *Barış Dünyası* adıyla bir dergi çıkarmaya başladı ve ölümüne dek bu derginin yayımını sürdürdü. 1950-1954 seçim döneminde Demokrat Parti'den milletvekili seçildi ve seçildiği yıl anlaşmazlık nedeniyle bu partiden ayrıldı. Bu arada çeşitli kitaplar yayımladı: *İktisadi Devletçilik* (1934-1942), *Değişen Dünya* (1941), *Davalarımız* (1943), *Türkiye ve Yeni Dünya* (1943), *Demokrasi Buhranları* (1956), *Demokrasi Yolunda Nereye Gidiyoruz?* (1959) (*Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi* 3: 1375).

zavallılar, ne yaşamak hakkından, ne de insanlık hakkından mahrum kalırlar. Onlara bakmak, rahatlarını sağlamak, cemiyetin vazifesidir. [...] Bütün medeni, olgun cemiyetler, milletler fertlerinin sefaletten uzak kalması için, medeniyet olgunluk derecelerinin yüksekliğine göre bu teşekküllere sahiptir.

(3)

Şükûfe Nihal, Osmanlı Müdâfaa-ı Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin (Osmanlı Kadınının Hukukunu Savunma Derneği) yönetim kurulu üyelerinden birisi olmuştur. Serpil Çakır *Osmanlı Kadın Hareketi*'nde 1913'te kurulan ve *Kadınlar Dünyası* adlı bir yayın organı da olan derneğin amacının kadınları kuşatan geleneklere, hukuksuzluğa ve eğitimsizliğe karşı mücadele etmek olduğunu belirtir (57-58). Dernek yurtiçinde etkili olmakla kalmamış yurtdışında da ilgi uyandırmıştır (63). Bu ilgide *Kadınlar Dünyası*'nın bazı sayılarının Fransızca çıkmasının yanı sıra, çeşitli milletlerden kadın gazetecilerin derneğe üye olmalarının da payı büyüktür (63-64).

Şükûfe Nihal 1918'de Asri Kadınlar Cemiyeti'ne (Modern Kadınlar Derneği) üye olmuştur. Dernek vatanın kurtarılması için orduya giyecek sağlamaktan memleketteki yabancı işgâlini protesto etmek amacıyla yurt çapında mitingler düzenlemeye kadar birçok faaliyette bulunmuştur. Leyla Kırkpınar *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Kadın*'da 15 Mayıs 1919'da İzmir'in işgâl edilmesinden sonra İstanbul'da düzenlenen mitinglerin arttığını belirtmektedir (137). 19 Mayıs 1919'da Fatih'te, 20 Mayıs 1919'da Üsküdar Doğancılar'da, 22 Mayıs 1919'da Kadıköy'de, 23 Mayıs 1919'da Sultanahmet'te ve 30 Mayıs 1919'da ikinci kez Sultanahmet'te mitingler düzenlenmiştir (137-38). Bu mitinglerde Halide Edip Adıvar, Sebahat Hanım, Naciye Hanım, Zeliha Hanım ve Münevver Saime

Hanım dinleyicilere seslenmiştir (138). 30 Mayıs 1919'da gerçekleştirilen İkinci Sultanahmet mitingindeki konuşmacılardan birisi de Şükûfe Nihal'dir (138).

Kadının sosyal, iktisadi ve siyasi haklarını sağlamak amacıyla 15 Haziran 1923'te, Nezihe Muhittin başkanlığında Kadınlar Halk Fırkası kurulmuştur.

Partinin genel sekreterliğine ise Şükûfe Nihal getirilmiştir. Ancak partinin yasal geçerlilik kazanması için vilâyetten izin alması gerektiği halde, 1923'te kabul edilen seçim kanununa göre her Türk erkek seçme ve seçilme hakkına sahip olduğu için, bu izin alınmamıştır (76). Programındaki bütün siyasal içerikli maddeler çıkarılarak, 1924'te partinin yerine Türk Kadınlar Birliği adıyla bir dernek kurulmuştur (76). Dernek kadınların siyasal haklarını kazanmasında önemli bir role sahip olmuştur. Nezihe Muhittin, *Türk Kadını* adlı kitabında Türk Kadınlar Birliği'ni kurduğu sırada kendisine destek olan arkadaşlarının adlarını anar (118). Bu adlardan birisi de Şükûfe Nihal'dir.

### 3. Anadolu Gezileri

İstanbul Halkevi'nin Köycülük Şubesi'ne üye olan Şükûfe Nihal, bu şubenin düzenlendiği gezi programlarına katılarak Anadolu'ya yolculuklar yapmıştır. Yazı ve şiirlerinden anlaşıldığına göre Adana, Bursa, Elazığ, Erzincan, Erzurum, İzmir, Kütahya ve Şile'ye gitmiştir. Gezi yazılarında özellikle çocuk, eş, ev ve tarla arasında yaşam mücadelesi veren Anadolu kadınına dikkat çekmiştir. Bu yazılar arasında "Erkmen Kadınları", "Erzurum'lu Nine", "Palo'da Kadın" ve "Zaza Kadını" vardır. Nihal Anadolu kadınlarını yalnız yazılarında değil, aynı zamanda "Anadolu Kadınlarına" (*Gayya* 12-13), "Çoban Nine" (*Sabah Kuşları* 35) ve "Şile Kadını" (*Şile Yolları* 10-11) gibi birçok şiirinde de anlatmıştır.

## BÖLÜM II

### AYDIN KADIN

*Zavallı sevgili arkadaşım, onun hazin ve feci akıbeti, o vakitler düşünülebilir miydi? Ne kadar güzel, ne kadar zarif, ne kadar iyi kalpli, ne kadar şairdi. Herkes tarafından sevilir, sayılırdı. Asil ailesi içinde küçük yaşından beri böyle sevilmiş, şımartılmıştı. Etrafında daima bir hayranlar halkası bulunurdu; refah içindeydi, fakat Şükûfe Nihal hiçbir gün mesut olmadı, olamadı. Onu kimse tanımadı, tanıyamadı.*

Halide Nusret Zorlutuna (*Bir Devrin Romanı* 126)

#### A. Şükûfe Nihal'in Kültür Evreni

Şükûfe Nihal, özel okul ve özel öğretmenlerden Arapça, Farsça ve Fransızca dersleri almış, İnas Darülfünunu'ndan mezun olmuş, İstanbul'un çeşitli liselerinde coğrafya ve edebiyat öğretmenliği yapmış kültürlü bir kadındır. Şiirlerine bakıldığında Doğu ve Batı şiiri hakkında bilgi sahibi olduğu görülür.

Şükûfe Nihal, *Yerden Göğe*'deki "Çöl Yolcuları" adlı şiirinde kendisine yakın hissettiği yerli ve yabancı şairlerin adlarını anar: "Bu Fikret, Bu Şeyh Galip, / Mevlâna, Fuzulî'dir; / Bu, Edgar Poe, Bu İkbâl, / Bu, Yunus, Nailî'dir" (6).

"Davamız" adlı şiirinin başında da Firdevsi'den bir epilog vardır (37). "Duyuşlar" adlı şiirine Yahya Kemal Beyatlı'nın *Kendi Gök Kubbemiz* adlı kitabında yer alan "Deniz Türküsü" adlı şiirindeki "İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar" dizesini alır (38). "Mermer Kapı" adlı şiirinde ise Râbia Hatun'un aynı adlı kitapta yer alan



“IV” numaralı şiirindeki “Pâyın sedâsı, gelse de sen hiç gelmesen” dizesini alıntılar (134). Şair ayrıca “uç büyük ozan” dediği Abdülhak Hamit (1852-1937), Namık Kemal (1840-1888) ve Tevfik Fikret’e (1867-1915) şiirler ithaf etmiştir. *Şile Yolları*’ndaki “Hamit” adlı şiirinde Abdülhak Hamit’in şiirini, “Namık Kemal” adlı şiirinde Namık Kemal’in ahlâkını ve “Fikret” adlı şiirinde Tevfik Fikret’in şiirini ve ahlâkını öne çıkarmıştır.

Bütün bu şairler arasında Şükûfe Nihal için Tevfik Fikret’in ayrı bir yeri vardır. Şairin ilk kitabından son kitabına kadar bütün yapıtlarında Fikret’in izlerini bulmak mümkündür. *Yıldızlar ve Gölgeler*’deki “Hicran” adlı şiirin başında “Fikret’in ruhuna” (8), *Hazân Rüzgârları*’ndaki “Şüphesiz” adlı şiirin başında “Büyük Fikret’in ruhuna” (60) ifadeleri bulunur. *Su*’da yer alan “Tevfik Fikret” adlı şiirindeki “ ‘Kaç temiz alın vardır?’ diye sorsun, gürlesin!” dizesiyle Fikret’in *Rübâb-ı Şikeste*’sinde yer alan “Sis” adlı şiirindeki “Kaç nâsiye vardır çıkacak pâk ü dirahşân?” dizesine gönderme yapar (44). Bu şiir *Su*’dan daha sonra yayınlanan *Şile Yolları*’nda da “Fikret” adıyla yer alır (36-38). *Yerden Göğe*’de ise “Çöl Yolcuları” adlı şiirinde andığı şairler arasında Tevfik Fikret de vardır (6). Şükûfe Nihal *Gayya* ve *Sabah Kuşları* adlı kitaplarında Fikret’in adını doğrudan anmaz. Ancak *Gayya*’daki aynı adlı şiiri Fikret’in *Rübâb-ı Şikeste*’deki “Gayya-yı Vucud” şiirini, *Sabah Kuşları*’ndaki “Gece Treni” adlı şiirindeki “ ‘Promete’ işte böyle bağırdı,” dizesi Fikret’in *Halûk’un Defteri*’ndeki “Promete” şiirini çağrıştırır (21).

Şükûfe Nihal, Tevfik Fikret’in “ahlâkçılık” ve “Batıcılığı”na hayrandır. Fikret’in *Rübâb-ı Şikeste*’de bulunan “Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer;” dizesiyle veciz bir biçimde dile getirdiği kadının toplumdaki yerinin yükseltilmesi gerektiği düşüncesi de bu yolda çaba sarf etmiş olan Nihal’i etkilemiştir. İki şair

arasında başka bir ortak yan ise hem Nihal'in hem de Fikret'in şiirlerindeki “marazi ruh hali” olsa gerektir.

Şükûfe Nihal'in Mustafa Kemal Atatürk sevgisi özellikle *Hazân Rüzgârları*'ndaki “İnsanlığa” (57-59), *Şile Yolları*'ndaki “Bizim Destanımız” (24-28) ve *Sabah Kuşları*'ndaki “Yoldayız” (36-37), adlı şiirlerinde ortaya çıkar. Mustafa Kemal Atatürk'ün ise Tevfik Fikret'e hayran olduğu ve özellikle şairin *Halûk'un Defteri*'nde bulunan “Ferda” adlı şiirini sevdiği bir gerçektir. Atatürk Fikret'e olan sevgisini şu sözlerle dile getirmiştir: “Onu biz mektep sıralarında okurduk. Ondaki heybet, ondaki vakar, ahenk hiçbir şairimizde yok... Sonra da en sevdiğim şiiridir deyip “Ferda”yı okur” (alıntılayan Ongun 2).

## **B. Şükûfe Nihal'in Vatan Sevgisi**

Şükûfe Nihal dönemin yaygın vatansever ve idealist aydın çizgisinde bir şairdir. Kendisinin vatan sevgisi *Hazân Rüzgârları*'ndaki “Mudanya Zaferinde” (32-33), “Son Dua” (34-35), “Bayrağıma” (36-37), “Zehirli Sisler” (38-39), “Arıburnu Şehitlerine” (40-41) adlı şiirlerde; *Şile Yolları*'ndaki “Bizim Destanımız” (24-28), “Kurtuluş Gününün Onuncu Yılında” (29-30) adlı şiirlerinde; *Sabah Kuşları*'ndaki “Yoldayız” (36-37) ve “Dumlupınar Şehitlerine” (42-43) adlı şiirlerinde açıkça görülür. Şair bu şiirlerinde yokluk, hastalık ve kıtlık içinde Kurtuluş Savaşı vermiş halkının acılarını anlatır. Mustafa Kemal Atatürk sevgisini ve hayranlığını dile getirir. “Bizim Destanımız” adlı şiirinde Atatürk'e “ulu başkan” diye seslenir: “Bu kutlu yolda bize ön olan ulu Başkan! / Varlığın Türkeline ölçsüz bir armağan...” (*Şile Yolları* 27). “Yoldayız” adlı şiirinde yurdun temellerinin Atatürk tarafından atıldığını belirtir: “Ata'nın yarasıdır yurdun temellerinde;” (*Sabah Kuşları* 37). “İnsanlığa” adlı şiirinde ise ona suikast

girişiminde bulunan kişiye isyan eder: “Yıkıldı son desteğim, / Kırıldı son imanım... / Sönmeyecek bir şeyle / Sana karşı isyanım...” (*Hazân Rüzgârları* 58).

### C. Şükûfe Nihal’in Aydın Sorumluluğu

Şükûfe Nihal yurt sorunlarına karşı aydın sorumluluğu duyan bir şairdir. *Şile Yolları*’nın başındaki şiirinde de “Ve ağlayan yurdumun derdi oldu öz derdim!...” (3) demektedir. Hem edebî yapıtlarında hem de gazete ve dergi yazılarında özellikle vatanın geri kalmışlık ve kadın sorununa dikkat çekmiştir.

#### 1. Vatanın Geri Kalmışlığı

Şükûfe Nihal’in dönemin yaygın idealist aydın anlayışıyla toplumsal içerikli şiirlerinde işlediği temel konulardan biri vatanın geri kalmışlığıdır. Döneminin aydınlarının genel söyleminden farklı olmayan idealist bir bakış açısıyla toplumsal sorunlara yaklaşır. Bu nedenle çalışma, dayanışma ve liyakatle sıkıntıların aşılabileceğini inanır. Bu “Türk, öğün, çalış, güven!” düsturu bağlamında bir söylemdir.

Şükûfe Nihal, *Yerden Göğe*’deki “Mermer Kapı”da idealinin vatanın geri kalmışlık sorununu çözmek olduğunu ortaya koyar: “Kurtarmak insanlığı, / En yüce ülkümüzdü... / Yurdun perişanlığı, / Bir acı türkümüzdü...” (49). Ancak bu sorunun çözülmesini engelleyen birçok neden vardır.

Bunlar “Mermer Kapı”da vazife ve sorumluluk duygusunun yeterince gelişmemesidir: “Cehlindir bütün kurum, / Bilgiye nerde saygı? / Ne şefkat ne de sorum, / Ne vazifede kaygı...” (48). “Davamız”da idealist insanlara gereken değer verilmemesidir: “Sesi kısık cüceler başvurdu yaygaraya, / Davamız sine kaldı, gittiyse de araya, / Gönlümüzün ömrümce susmaz rübabı vardır...” (37).

*Gayya*'daki "Açlar" da toplumsal dayanışma içinde olmamaktır: "Ey, yarını omzunda taşıyacak yavrunun / İskelet kollarından mesul olan, kimsin? Çık! / Bu mezar yolcuları bu ölüm yağmurunun / Altında bekleyemez seni böyle aç, açık!.."

(7). Nihal'e göre bu toplumda en çok ezilenler çocuklardır. Bu nedenle ülkenin geleceği olduğunu düşündüğü sahipsiz, kimsesiz ve yoksul çocuklar konusunu birçok şiirinde işler: "Muhacir Çocuklarına" (*Hazân Rüzgârları* 38-39), "Açlar" (*Gayya* 7), "Kaldırımdakiler" (*Gayya* 8-9), "Yarın" (*Gayya* 14-15), "Cevap Ver" (*Su* 58-60), "Unuttuklarımız" (*Şile Yolları* 47-51), "Gecelerim" (*Yerden Göğe* 19).

Örneğin "Kaldırımdakiler" adlı şiirinde sahipsiz bırakılmış çocukları anlatır:

"Değilsiniz evlâdı sanki siz bu toprağın, / Sürünen yavrusuna kördür şefkatin kalbi;  
/ Düşmana kapatılmış kale kapısı gibi / Gözü kapalı size her evin, her konağın..."  
(*Gayya* 8).

Şair vatan sevgisiyle dolu bir idealisttir. Bu duygusal idealistlik onu yalnızca kendi ulusunun sorunlarına karşı değil, bütün dünyanın sorunlarına karşı duyarlı kılar. Örneğin "Zavallı İnsanlık" adlı şiirinde toplumların birbirine olan düşmanlığını eleştirir: "Varsın, yansın lâmbalar, yanabileceği kadar... / (Doğu, Batı, Rusya, biz...) / Dostluklar, birleşmeler... hey, zavallı insanlık, / Sana mı güvenimiz?.." (*Yerden Göğe* 8).

## 2. Kadın Sorunu

Şükûfe Nihal'in kadına bakışını anlayabilmek için edebiyat repertuarındaki "şehirli kadın"dan "köylü kadın"a, "duyarlı kadın"dan "umursamaz kadın"a, "çalışan kadın"dan "düşmüş kadın"a kadar birçok kadın portresine bakmak gerekir. Şair, bu kadınlar içinde "köylü kadın"ı kocasına iffetli bir eş, çocuğuna şefkatli bir

anne, evinde fedakâr bir kadın ve tarlasında çalışkan bir işçi olması nedeniyle öne çıkarmıştır.

“Köylü kadın” portresinin adı “Ayşe”dir. Şükûfe Nihal’in 2 Ocak 1950 tarihli *Kadın Gazetesi*’nde yer alan “Köylü Kız Kardeş” başlıklı yazısından “Ayşe” adının “köylü kadın”ı sembolize ettiği anlaşılmaktadır:

Bu akşam, birkaç dakika içinde, ben, köylü kız kardeşten bizim saf, nazlı Ayşe’imizden söz açmak istiyorum. Büyük şehirlerden köylere, kırlara doğru açılınca; kızgın yaz güneşinin altında iki büklüm toprağa eğilip çalışan o fedakâr, kahraman kadını tanımayan var mıdır? Boyunca serpilmiş başaklar, çevresinde onu bir altından ağ gibi sarar. O, bütün ömrünce bu altın ağdan kurtulamaz, durmadan didinir, çalışır; fakat asla şikâyet etmez. Onun evine, ateşine, çocuğuna, yurduna karşı yapılacak ödevi vardır. O bu ödevi ödemeyi bir fazilet bilir. (7)

Hülya Argunşah da *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal* adlı kitabında “Ayşe” adının bütün “köylü kadınları” özellikle “köylü genç kızları” sembolize ettiğini ifade eder:

Ayşe isminin Cumhuriyet’in ilk yıllarında çağrıştırdığı anlamlar önemlidir. Bu isim, bütün köy kadınlarını özellikle de köylü genç kızları sembolize ediyor olmalıdır. Çünkü Faruk Nafiz bu yıllarda Ayşe isminin kullanıldığı köylü kızlara hitap eden şiirler yazar.

Halide Nusret ise *Ayşe* isimli bir mecmua çıkarır. (151-52)

Şükûfe Nihal, *Gayya*’daki “Anadolu Kadınlarına” (12-13); *Şile Yolları*’ndaki “Şile Kadını” (10-11), “Ayşe Kız, Sen Hoşça Kal!” (20-21), ”Mudanya Zaferinde”

( 22-23), “Bizim Destanımız” (24-28), “Ayşe 1” (30-31), “Ayşe 2” (31), “Ayşe 3” (32), “Ayşe 4” (32-33), “Köy Kızlarına” (34), “Çoban Nine” (35), “Uludağ’ın Çobanları 1” (38), “Uludağ’ın Çobanları 2” (39), “Uludağ’ın Çobanları 3” (40) adlı şiirlerinde köylü kadını, diğer bir deyişle “Ayşe”yi işler. “Bizim Destanımız” adlı şiirinde Kurtuluş Savaşı’nda cephaneye silah taşıyan “Ayşe”yi betimler: “Silah, kurşun taşıdı omzunda neferine...” (*Şile Yolları* 26). “Ayşe 1” adlı şiirinde eşinin, çocuğunun, evinin ve tarlasının yükünü omuzlarında taşıyan “Ayşe”yi anlatır: “Erine eş olan sen, yurda evlât veren, sen; / Hamurunu pişiren, ekinini deren, sen;” (*Sabah Kuşları* 80). “Ayşe 4” adlı şiirinde ise “köylü kadın”la “şehirli kadın”ı karşılaştırıp “Ayşe”yi yüceltir: “Kâşâneler onların rahat ve zevk onların; / ‘Miras’ denen vergisi şuursuz kanunların!.. / Sana da sonsuz ün kaldı soyundan, Ayşe; / Tarih senin önünde baş eğer, inan, Ayşe” (*Sabah Kuşları* 33).

“Köylü kadın”ın temel özelliği çocuğunun ve eşinin bakımını, evinin ve tarlasının işlerini üstlenmesidir. “Köylü kadın”ın bu özelliğini Şükûfe Nihal *Domaniç Dağlarının Yolcusu* adlı seyahat kitabında da ortaya koyar:

Hem o kadın ki, köyde erkekten fazla çalışır, kendisine de,  
çocuğuna da hatta erkeğine de bakan odur; gün doğmadan tarlaya  
çıkıp gün battıktan sonra dönen; evinde o yorgunlukla yiyecek  
hazırlayan; kışları yün, iplik büküp eğiren, dokuyan, [...] türlü  
çileye katlanan hep o kadındır. (48)

Nihal’in anlattığı “köylü kadın”, Mustafa Kemal Atatürk’ün 23 Mart 1923’deki “Konya Kadınları İle Konuşma”sında işaret ettiği “Anadolu kadını”ndan başkası değildir:

Çift süren, tarlayı eken, ormandan odunu, keresteyi getiren,  
mahsulâtı pazara götürerek paraya kalbeden, aile ocaklarının

dumanını tütüren, bütün bunlarla beraber, sırtıyla, kağınsıyla,  
kucağında yavrusuyla, yağmur demeyip, kış demeyip, sıcak demeyip  
cephenin mühimmatını taşıyan hep onlar, hep o ulvi, o fedakâr, o  
ilâhi Anadolu kadınları olmuştur. (148)

Mustafa Kemal Atatürk, bu konuşmasında, geleneksel düşüncenin yok saydığı  
“Anadolu kadını”nın varolduğuna dikkat çekmiştir. Nilüfer Göle *Modern  
Mahrem*’de Kemalist kadın hareketinin “kozmpolit Osmanlı kadını”na karşı  
“Anadolu kadını”nı yüceltildiğini belirtir: “ ‘Koket, halkına yabancı Osmanlı  
kadını’ ya da ‘taassup altında, medeniyete yabancı Müslüman kadını’ karşısına  
‘Anadolu kadını’ çıkarılmaktadır” (91).

Şükûfe Nihal kadının çalışmasından yanadır. “Şile Kadını” adlı şiirinde  
“çalışan kadın”ı överken, başkasının sırtından geçinen “asalak kadın”ı yerer: “El  
emeğin yüklüdür sırtındaki kamburda, / İstanbul yollarında her zaman  
görünürsün... / Çalışanlar sırtından geçinen kadın, burada / Sedirler çürütürken, sen  
böyle sürünürdün!..” (*Şile Yolları* 11). 14 Haziran 1939 tarihli *Tan* gazetesinde  
yayımlanan “Eski Hikâye” başlıklı yazısında çalışan kadının yaşam yükünü  
artırdığını, ama geleceğini güvence altına aldığını belirtir: “Dışarıda çalışmak, kadın  
için belki daha yorucu, daha yıpratıcı, daha mütevazı bir hayat temin eden, lâkin  
herhalde daha şerefli ve sigortalı bir şeydi. Bugün kâşanelerin sultanı iken yarın  
erkeğin bir kaprisi yüzünden kırılmak, ortada kalmak tehlikesi yoktu.” (5). Nihal,  
*Çöl Güneşi* adlı romanında da kahramanın ağzından “yeni zaman hanımı[nın] erkek  
gibi çalışma”sı gerektiğini savunur (21). Kadının çalışmasını savunmakla birlikte  
evini ihmâl etmemesi gerektiğini düşünür. 15 Mart 1948 tarihli *Kadın Gazetesi*’nde  
yayımladığı “Bir Duruşma” başlıklı yazısında da dikiş, yemek, örgü yapan eğitimli  
kadınlarla iftihar eder:

Bunlar, birbirleriyle yarış edercesine yeni yeni yemekler öğreniyorlar; sofralarına sürprizler hazırlamaya çalışıyorlardı. Birçokları ellerinde modeller mini mini yavrularına en güzel şekilde elbiseler, yün örgüler yapmayı düşünüyorlar. Bu hususta birbirlerinin fikirlerini soruyorlardı. Birçokları ne yapıp yapıp akşam sanat mekteplerine gidiyorlar, çiçeklerini, gatolarını kendileri hazırlamaya uğraşıyorlardı ve bunların hepsi de yüksek tahsilli idiler. (3)

“Çalışan kadın”ın yalnızca iyi bir ev kadını değil, aynı zamanda iyi bir anne olması gerektiğini düşünür. 3 Mayıs 1948 tarihli *Kadın Gazetesi*’nde çıkan “Monden Cemiyetin Çocukları” adlı yazısında çocukları yetiştirme işinin dadı ya da mürebbiyeye bırakılmasının doğru olmadığını belirtir:

Seni belki dadı diye bir cahil kadının eline bıraktılar; yahut mürebbiye diye ne senden, ne bizden, ne de bu topraktan anlayan bir yabancı kadına teslim ettiler. Sen onlardan ne öğrendin, ne işittin, senin ruhuna o cahil dadı, o yabancı mürebbiye zehirli tırnaklarıyla acaba neler işliyor. (3)

Kadın ev, iş, çocuk arasında koştururken erkeğe de görev düştüğünü belirtir. 27 Aralık 1948 tarihli *Kadın Gazetesi*’ndeki “Erkeğin Evdeki Vazifeleri” adlı yazısında “küçük bir tamir işi”nin erkeğin evdeki vazifeleri, “yemek, ortalık, dikiş, ütü, çocuğuna bakma, kocasına bakma, onlara neşe ve saadet sağlama”nın ise “kadınlık vazifesi” olduğunu söyler (3). “Erkeğin vazifeleri”nin yalnızca bir işe, “kadınlık vazife”sinin birçok işe karşılık gelmesi bir yana, kadının “çocuğuna ve eşine saadet sağlama” görevi oldukça anlamlıdır. Nilüfer Göle *Modern Mahrem* adlı yapıtında Şirin Tekeli’nin “devlet feminizmi”nin “şizofrenik kimliğe” yol açtığını söyleyerek,



ilk dönem Cumhuriyet kadınlarının kendi kişisel isteklerini bastırmak pahasına, yaşamlarını devlet tarafından kendilerine atfedilen vazife duygusu ve ulusal idealler çerçevesinde tanımladıklarına işaret ettiğini belirtir (111).

Şükûfe Nihal “yeni kadın”ın bir temsilcisi olarak bir yandan kadının iş hayatına katılarak özgürleşmesini savunurken, diğer yandan “annelik”, “ev kadınlığı” ve “kadınlık” görevlerini en iyi biçimde yerine getirmesini bekler. Bu nedenle de “köy kadını”nı idealize eder. İç dünyasında “geleneksel ben”iyle “modern ben”i çatıştır.

Şükûfe Nihal, kadının meslek sahibi olmasını isterken kadınların evliliği bir meslek olarak görmesine karşıdır. Evlilik konusundaki düşüncelerini roman düzleminde anlattığı *Çöl Güneşi*’nde de bir kadının evlenmesini doğru bulurken, evliliği bir geçim kaynağı olarak görmesini yanlış bulduğunu roman kahramanı vasıtasıyla dile getirir: “Mümkünse bir yuva kurmak bir kadın için en doğru harekettir. Lâkin o yuvanın içinde ağzını açıp da yem beklemek! İşte bunu aklım almıyor...” (55). Kadının eşine bir kalp ve fikir arkadaşı olması gerektiğine inanır: “Yalnız bir kalp ve fikir arkadaşı. Yoksa o, her gün fikren, ilmen yükselirken, bildiğini de ocak başında küllendiren ve zaman geçtikçe seviyece ondan ayrı düşen manasız ve zavallı bir arkadaş değil!” (57). Evlilik için bu süreçte çıkması muhtemel sorunları ve çözüm önerilerini içeren bir “evlilik mukavelesi” önerir. Mukavelede evlilik hayatıyla ilgili çocuktan hastalığa, ekonomiden ayrılığa birçok konudaki kararlar yer alır. Bu kararlar roman kahramanının yazdığı mektup vasıtasıyla sıralanır:

Öyle güzel, mantıklı bir evlenme mukavelesi yaptık ki herkes hayran oldu. [...] İkimiz de çalışacağız, evimizin masrafını beraber göreceğiz. Birimiz hasta olursa, çalışamazsa, çalışabilen ona, bu

hastalık bütün hayatında devam etse bile, şikâyet etmeden bakmaya mecbur olacak. Çocuğumuz olursa, doğum ve bakım zamanında ben fazla çalışmayacağım için, kocam bana yardım edecek, çocuğumuzun masrafını gene beraber yapacağız. Beraber yaşarken, birbirimize hıyanet etmemeye bütün mukaddes tanıdığımız şeyler üzerine titreyerek yemin ettik. İkimizden biri herhangi bir sebeple bu izdivacı bozmak isterse öteki taraf kabul edecek. Böylece, hayatı, birbirimizin üzerine çekilmez bir yük gibi bırakmayacağız... Yalnız, çocuğun mektep zamanına kadar birbirimizle iyi, dost geçinmeye mecbur olacağız. Böylece çocuğun, ortada, bakımsız kalmasına mâni olacağız. (83-84)

Şükûfe Nihal “çalışan kadın”ı “çalışmayan kadın”a tercih ederken, “duyarlı kadın”ı da toplumsal sorunlara karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen “umursamaz kadın”a tercih eder. *Gayya*’daki “Duymayan Kadına” (16-17) adlı şiirinde tüller ve parıltılar içinde barlarda zaman öldüren kadınları yerer: “Süzülerek çıkarken bir barın kapısından, / Haberin yok yurdunun eleminden, yasından... / Köşede kar içinde can veren çocuklar var...” (17). Aynı kitaptaki “Sıcak Odaların Azabı” adlı şiirinde ise beyaz örtüler ve yumuşak yastıklar arasında sıcak odalarda, toplumsal sorunların farkında olmayan ya da bu sorunlara ilgisiz kalan kadınları eleştirir: “Bu yumuşak yastıklar bana taştan da katı! / Kefen soğukluğu var beyaz örtülerimde...” (19). Ne evin içine çekilmiş uyuşuk ve miskin kadını, ne de evin dışına çıkmış toplumsal sorunlara karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen “umursamaz kadın”ı onaylar. 22 Mart 1948 tarihli *Kadın Gazetesi*’nde çıkan “Milletvekili Bayanlarımızdan Bir İstek” adlı yazısında da toplumsal sorunlara duyarsız kalan kadınları olumsuzlar:

Bu memleket kadını metresi 100 liraya değil 80 liraya 70 liraya bile kumaş alamaz. Almamalıdır. Çünkü bu memlekette fantezi zevklerimize harcayacağımız paranın harcanması gereken daha önemli yerler vardır. Her ne müşkülde olursa olsun; bu fiyatlarla giyinmek imkânını bulanlar var, onlara hatırlatalım ki bu memleketin hastaları hastanesiz, bu memleketin çocukları yuvasız, bu memleketin ihtiyarları bakımsızdır. Gözlerimizi bir renkli tülle örtterek acıları görmemek, ihtiyaçları sezmek, yalnız kendi zevkimiz için yaşamak, bizi güzelleştireceği yerde çirkinleştirir. (3)

Şükûfe Nihal çocuğuna, eşine ve yurduna karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen kadınları “süs bebekleri” olarak görür. “Süs bebekleri”nin başlıca özellikleri *Çöl Güneşi* adlı romanında, kahramanın yazdığı mektup vasıtasıyla ortaya koyar:

Siz, kadın diye, kırık dökük tavırlı, sürmeli gözlü, süzgün bakışlı, cilveli bir mahlûk düşünüyorsunuz. Bu kadın, düşünen, emniyet edilen, erkeğe fikir, ruh, hayat arkadaşı olabilen kadın değildir. Bu kadın, gününü nasıl geçireceğini, vaktini öldürmek için ne yapacağını bilmeyen serseri ruhlu bir kadındır. Bu kadın, akşama eve gelecek kocasına, yahut kendisi ile meşgul olan herhangi bir erkeğe kendisini beğendirmek için gününün yarı zamanını ayna karşısında geçiren, manen esir bir kadındır. Bu kadın, her gün birbirine benzeyen saatlerden usanç getiren, karşısına bir yenilik çıkmışsa sinir nöbetine tutulan bir kadındır. Bu kadın, ruhunu, kafasını dolduracak ciddi bir gayeye, bir işe bağlı olmadığı için bunların yerine dedikodu

hastalığına tutulan her insanın, her ailenin hususiyetlerine dil uzatarak muhitini karmakarışık eden muzır bir kadındır. (70)

29 Temmuz 1939 tarihli *Tan* gazetesinde yayımlanan “Genç Kızlara Dikkat!” adlı yazınında süslenmeyi modernleşme zanneden anne ve kızları uyarır: “Eğer genç kızlar ve anneleri bu vakitsiz ve alabildiğine süslenip boyanmayı bir yeni terbiye, yeni hayat imtiyazı, bir garplılık lüzumu sanıyorlarsa aldanıyorlar” (5). *Finlandiya* adlı seyahat kitabında da temiz ve sade giyinen Finlandiyalı kadınları över: “Giyimleri kıvrak, temiz, gösterişsiz, yüzlerinde, dudaklarında bir boya lekesi yok. Annelerin boyanmadığı bir yerde genç kızlar elbet boyanmaz” (16). Hem modernleşmekten Frenkleşmeyi anlayan “serbest kadın” a, hem de kafesler arkasında esir kalan “geleneksel kadın” a karşıdır. *Yalnız Dönüyorum* adlı romanında da “esir ya da serbest kadın” ı roman kişisi vasıtasıyla eleştirir: “Kadına serbestlik veren ailelerde şuur yoktu. Bunların çoğu milli duygulardan uzaklaşmış, Frenkleşmeye mütemayil insanlardı. Bazı ailelerde de kadın hâlâ kafesinin, peçesinin altında esirdi” (52).

Şükûfe Nihal’in kadın kahramanları arasında “düşmüş kadın” da yer alır. *Gayya*’da bulunan “Monmartr’ın Kadınına” adlı şiirinde Montmartre’de yaşayan “düşmüş kadın”ın hayatını gözler önüne serer: “-Ey karanlık gecenin ey Monmartr’ın / Kaldırıma düşen çamur kadını! / Ruhun donuyorsa rüzgâra sarın, / Unutsun bu yollar artık adını!..” (21).

Lisa Davidson ve Elizabeth Ayre’in *Paris* adlı rehber kitapta belirttiklerine göre bir tepede bulunan Montmartre, hem Pigalle’in neon ışıkları ve dolambaçlı sokaklarıyla, hem de birkaç adım ötedeki sevimli evleriyle eşsiz bir köy atmosferine sahiptir. Eski çağlardan beri Montmartre Tepesi bir ibadet yeri olmuştur: Druid Rahipleri törenlerini burada yapmışlardır. St.Denis Kraliyet Manastırı Sacre-Coeur

Bazilikası ve St. Pierre de Montmartre Kilisesi buradadır. 19. yüzyıl sonunda yeni heyecanlar arayan sanatçı, yazar ve Paris’li burjuvaları kendine çeken birçok kabare, genelev ve yeraltı dünyası faaliyetleri Montmartre’a kötü bir ün kazandırmıştır. Eugene Delacroix, Hector Berlioz ve Vincent Van Gogh’dan çağdaş ressamalara kadar birçok sanatçı burada yaşamıştır. Montmartre’da bugün de her zaman olduğu gibi şiir, seks ve ticaret ne ararsanız bulunur (186-87).

Paris’e hiç gitmemiş Cahit Külebi’den, uzun süre Paris’te yaşamış Attila İlhan’a kadar bu şehrin, birçok Türk edebiyatçısına esin kaynağı olduğu bir gerçektir. Cahit Külebi, *Yeşeren Otlar* adlı kitabında yer alan “Paris” adlı şiirinde Paris’teki bir kabare şarkıcısını bir kadın hayali olarak gözümüzde canlandırır (127). Şükûfe Nihal ise “Monmartır’ın Kadınına” adlı şiirinde Montmartre’da yaşayan bir kabare şarkıcısını “düşmüş kadın” olarak anlatır. Şarap, cazbant ve sigara imgeleriyle bir kabare resmi çizer. Kabare hem içki içilen hem müzik dinlenen, dans edilen ya da çeşitli varyete gösterileri düzenlenen bir eğlence yeridir. Nihal, Montmartre simgesiyle hayallerdeki kadını değil “düşmüş kadın”ı betimler. Şair, erkek egemen düşünce klişesiyle kadınları “namuslu” ve “düşmüş” diye ikiye ayırır. Fatmagül Berktaş, *Kadınların Gündemi* adlı kitapta yer alan “Tanımlanması ‘Serbest’ Bir Nesne: Kadın” adlı yazısında kadınların kendilerini nasıl ataerkil düşüncenin tuzağına düşerek çarpıtılmış imgeler olarak algıladıklarını ortaya koyar:

Erkeklerin belirleyip dayattığı kalıplar, bunlar ister kadınları aşığılasın, isterse yüceltsinler kadınları sahiden oldukları gibi yansıtmayan, onların bireyliklerini silip geçen donmuş klişelerdir. Bu klişeler içine hapsolmayı kabullenip kendilerini erkeğin bakışının prizmasından geçerek çarpıtılmış imgeler olarak algılamaya devam

etmeleri, kadınların, özerk insan varlıkları haline gelme ve özneleşme olanağını yok eder. “Şeytan” ya da “cadı” değil de “melek”, “fahişe” değil de “namuslu bütün eş”, “isyankâr feminist” değil de “munis” ve “tatlı kadın” olarak adlandırılmak, kadının nesne olarak algılanması gerçeğini değiştirmiyor. (97)

Sonuç olarak Şükûfe Nihal toplumsal sorunlara karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen “umursamaz kadın” a karşı çalışkan ve aynı zamanda ezilmiş olan “Anadolu kadını” nı savunur. Şehirli ve eğitimli üst sınıfa mensup bir kadın olarak kendini sorunsallaştırdığı, ancak “şehirli kadın” adına bir söylem görülmeyen şiirlerinde aile ve çevre baskısı nedeniyle aşkını özgürce yaşayamamış bir kadının sesi duyulur. Feminist bakış açısına sahip olmayan bu kadın “geleneksel ben” iyle “modern ben” i arasına sıkışmıştır.

#### **D. Şükûfe Nihal’in Kendi Dünyası**

Şükûfe Nihal’in şiirlerine kendi dünyası iki boyutlu olarak yansır. Birinde kendi gözüyle kendisini anlatırken, diğesinde başkasının gözüyle kendisini anlatır. Diğere bir deyişle ilkinde bir “iç-bakış”, ikincisinde bir “dış-bakış” söz konusudur.

Başkasının gözüyle kendisini anlattığı şiirlerinde “erkek göz” üyle bir kadına bakar. Bu göz kadını pek anlayamaz. Bu nedenle kadın “Neyiz?” de “Bu kitabı hangi kâhin okusun?” (*Sabah Kuşları* 13) sorusunu sorar. “Kadın Sen Nesin?” de ise kendisini anlayacak bir eş bulunmayacağını düşünür:

İşte sana çılgın bir çocuk dediler,

İşte sana neşesiz, soğuk dediler...

Sana dalgın ve hissiz, aptal dediler...

Bir nefeste kırılır bir dal dediler,

Sana hem güzel hem de çirkin dediler,  
Sana bazı genç, bazı geçkin dediler...  
Sana çapkın, sana şuh, olgun dediler,  
Kalbi bin bir aşk ile dolgun dediler...  
Dediler, hep dediler, diyecekler de,  
Seni kim anlayacak, ah, o eş nerde? (Gayya 61)

Kendisini anlayamayan “erkek göz” “Size Ne?”de onu değişken olmakla suçlayacaktır: “Nihal günde yüz renge girecektir, size ne? / Berrak, beyaz renginden sanki kimler anladı?” (Gayya 68).

Şükûfe Nihal’in kendi gözüyle kendi dünyasını anlattığı şiirlerinde ise “kadın göz”üyle bir kadına (kendisine) bakar. Bu kadın “Söndürün”de kendisine yabancılaşmıştır: “Söndürün karşımda yanan ateşi; / Kalbimin dört yanı buzla örtülü. / Bakışlarım ölü, şuurum ölü...” (Gayya 47). “Mermer Dünya”da yalnızca kendisine değil topluma da yabancılaşmıştır: “Soğuktur mermer kadar / Nereye dokunsanız. / Lahzada sönersiniz, / Mermere dönersiniz” (Gayya 76). “Taş Gibi”de ise bir mermer gibi soğuk ve katı dünyada taşlaşmıştır: “Ben bu gece ruhumu elimle boğacağım, / Yarına bir kaskatı taş gibi doğacağım...” (Su 52). “Heykel”de taşlaşan ruhu heykele dönüşmüştür: “Gece bir heykeldir o, oyulmuş sarı taştan, / Ruhunun son bağları kopmuş eşten, yoldaştan...” (Su 45). Kadının yabancılaşmasının nedeni hayatın katılığıdır. Bu katılık kadının aile baskısı ve çevrenin dedikoduları nedeniyle aşkını özgürce yaşayamamasından kaynaklanır. Her ne kadar aydın bir kadın olsa da pratikte “geleneksel ben”iyle “modern ben”i arasında bocalar, sıkışır ve bunalır. Bu nedenle “Durmayan Çark”ta mutsuzdur: “Çiçek bahçelerimiz canavarlar diyarı... / Saadet Anka kuşu, yaşar efsanelerde... / Ben nasıl gülebilir, mest olurum bu yerde?..” (Yerden Göğe18). Duyarlı ve içli bir

kişiliğe sahip olan bu kadının toplumla uyuşması mümkün olmaz. Duyarlı kişiliği özellikle *Gayya*'daki “Bozma Odanı” (28-29), “Kardeşimin Hediyesi” (30), “Gecelik” (69-70), “Kır Çiçekleri” (71-72); *Sabah Kuşları*'ndaki “Neme Yetmez?” (5); *Yerden Göğe*'deki “Bir Elbiseme” (20), “Kırılan Kadehim” (22), “Duvardaki Resmime” (27) adlı şiirlerinde ortaya çıkar. Gündelik hayatın değil, inceliklerin insanıdır. Bir ayrıntı, örneğin bir kardeşinden hatıra tespiti, bir kadeh, bir elbise, bir çiçek, bir resim, bir kitap, bir kandil onda derin bir üzüntüye ya da büyük bir sevince yol açabilir. Bunlar aynı zamanda onun kadın dünyasını da ele veren nesnelere. Örneğin “Gecelik”te içli bir kadın konuşur: “Eskidin, ne yazık, güzel gecelik... / Gülen renklerine hiç doyamadım!.. / Yırtıldın, oldun da sen delik deşik, / Yine diktim seni, yine yamadım...” (*Gayya* 69).



## BÖLÜM III

### ÂŞIK KADIN

*Şükûfe Nihal, hemen her görenin âşık ya da hayran olduğu kadınlardandı.  
“Güzel” denemezdi pek. Gözleri çukurda ve ufaktı. Boyu hiç uzun değildi. Beden çizgileri dikkati çekmekten uzaktı. Ne ki, zarıftı, her zaman bakımlı ve çok şıktı.  
Dünyaya metelik vermeyen, kendine çok güvenen bir havası vardı. Onu bu kadar çekici yapan da, bu “dünyaya metelik vermeyen” haliydi. Ve de o sıralar, “hayran olunacak kadın” sayısı da çok değil miydi?.. Ya da nitelikleri mi farklıydı.  
Sanırım biraz öyle.*

İsmet Kür (*Yarısı Roman* 35)

#### A. Kadın “Aşk” Temasını Şiirde Nasıl İşler?

Laurent Mignon *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* adlı kitabında aşkı bir insanın çoğu zaman karşı cinsten başka bir insanla birlikte olma arzusu olarak tanımlar. Bu tanımın düşsel aşktan cinsel arzuya kadar geniş bir kapsamı olduğunu ifade eder. Aşk şiirinin bu arzunun herhangi bir yönünden söz eden bir şiir olarak kabul edilebileceğini belirtir (10-11).

Tarih boyunca karşı cins olarak onlarca aşk şiirinin konusu olan kadının aşk şiiri yazması ise pek doğal karşılanmamıştır. Hatta Jean Jacques Rousseau (1712-1778) kadınların aşktaki duyarlılığı ve aşkı betimlemek için gereken yaratıcı güce

sahip olmadığını, bu nedenle Guilleragues'in<sup>6</sup> (1628-1685) 1669'da yayımlanan *Portekiz Mektupları*'nın bir erkek tarafından yazılmış olabileceğini belirtir (alıntılayan Gür 6-7). Oysa kadınlar aşkı anlatacak yaratıcı güce sahip olmasalardı, Colette "Aşk konusu hayatımın ve kalemimin ekmeğiymiş" diyemezdi (Akgün 9). Toplumsal tabuların kırılmasıyla kişiliği kabul edilmiş ve kendi bilinçlenmesinin mücadelesini vermiş kadının aşk üzerine yazması için aşması gereken pek çok engelin olduğu da bir gerçektir.

Erkekler kadar özgür olamayan kadınların aşk duygularını dile getiremedikleri için edebiyatta geç yer aldıkları düşünülebilir. Nitekim Trabzonlu Şair Fitnat Hanım, Ahmet Mithat Efendi'ye yazdığı 1878 tarihli mektupta kadınların aşklarını gizlemeye çalıştıklarını ifade eder: "Ebnâ-yı cinsimiz kalplerinde cisimlerini yakmakta olan ateş-i arzuyu setretmek, göstermemek isterler, ezilirler, büzülürler." (Us 71). Bu mektuptan yüz yirmi iki yıl sonra *Papirüs* dergisinin Haziran 2 000 tarihli sayısında Macit Ünal'ın Ayten Mutlu ile yaptığı "Kadın Şair Kendi İçinden Çıkmaya Çalışıyor" başlıklı söyleşide Mutlu, kadın şairlerin aşkın cinsel boyutunu dile getirirken çekingen davrandıklarını belirtir: "Kendi cinsel dürtülerini ve bu anlamda yaşadıklarını daha üstü kapalı ifade ediyorlar..." (12).

Elbette aşk üzerine yazan kadın edebiyatçıların tutuk davranmalarının çeşitli nedenleri ve dereceleri vardır. Bu kadınlar öncelikle aile, akraba ve edebiyat çevrelerinin tepkilerini çekmişlerdir. Ellen Moers *Literary Women*'da (Edebiyat Kadınları) kadınlara özellikle aşk edebiyatı konusunda birçok öğüt verildiğini belirtir:

---

<sup>6</sup> *Portekiz Mektupları*'nı Türkçeye çeviren Ayşen Gür'ün "Sunuş" yazısında belirttiğine göre Guilleragues vikontu Jacques de Lavergne, Fransa'nın soylu ailelerinden birinin çocuğu olarak 1628'de Bordeaux'da doğdu. Kendisi Paris salonlarının gözdelelerinden biriydi. 1668'de de salon edebiyatının en güzel örneklerinden biri olan "Valentin"leri yazdı. 1677'de vikont, Kral XIV. Louis'nin elçisi olarak İstanbul'a gönderildi. 1685 yılında burada öldü (8-9).

Edebiyatın hiçbir alanında kadın yazarlar aşk edebiyatında olduğu kadar samimi, yoğun ve aykırı nasihatlere maruz kalmamışlardır. Tutkulu oldukları her zaman söylendi, bu nedenle aşkın onların doğal konusu olduğu... Ancak bu konuda yazmamalıydılar. Aşkı yok saydıklarında önemsiz, erkeklerden daha değersiz, her zaman söylendiği gibi soğuk, dar ve çocuksu oldular. Aşk ile ilgilendiklerinde ise bir kadından beklenenin en kötüsünü yapmış oldular; başka bir şey düşünemeyen aptal, duygusal, isterik yaratıklar. Ve solumdaki hanımlar, radikal feministler, kendi cinslerine ihanet ederek, onları azarlayarak, aşkın kadınları erkeklerin kölesi yapan bir tuzak olduğunu söylediler. (143)

Kadın edebiyatçılar aşk üzerine yazdıkları için çoğu kez aşağılama, alay ve taşlamalarla karşılaşmışlardır. Ellen Moers da aşkı dile getiren kadın edebiyatçıların ataerkil anlayışla yargılandıklarını ortaya koyar:

Aşkı samimi şekilde yazan kadınlar yaşıyorsa aşağılayan dedikodulara, kaba tekliflere ve müstehcen telefonlara açıktılar. Eğer ölüye saygın başlıklar altında en kötü skandalların ortaya konacağı edebî araştırmalara konu olurlardı: Tanınan bir âşığının olmaması lezbiyenliğinin, yakışıklı genç bir adamın varlığı yırtıcılığının, kendinden daha yaşlı bir erkekle birlikteliği nevrotiliğinin kanıtıdır. Yalnız erken yaşlarda kendi yaşına yakın, uygun bir adamla yapılan ve bitmeyen bir evlilik onu skandaldan korur. Ancak bu kez de bu sıkıcı ve ilginç olmaktan uzak kadının edebiyatla ne işi olabilir. (Aslında her iki cinsten

yazarların hayatında da mutlu evlilik sayısının son derece az olması konuya gizem katıyor). Eğer o George Sand ise ve bir çok sevgiliyi elde edip gönderme işini büyük bir maharetle hallediyorsa “travesti” olarak kınanır ve “oyun oynama teknikleri”ne saldırılır.(144-45)

Aile ve edebiyat çevrelerinin kadın üzerinde oluşturduğu baskı nedeniyle kadınlar aşk üzerine yazarken dış sansürden daha önce oto sansürleriyle baş etmek zorunda kalmışlardır. Virginia Woolf, “ ‘Ev Meleği’ni Öldürmek” adlı yazısında kadın edebiyatçıların aşk konusunda karşılaştıkları en büyük engelin kendileri olduğunu belirtir: “Dışarıdan bakıldığında, kitap yazmaktan daha kolay ne olabilir ki? Bir erkekten ziyade bir kadının karşısında ne gibi engeller vardır? İçeriden bakıldığında ise sanırım, durum çok farklı; kadının savaşması gereken birçok hayalet, üstesinden gelmesi gereken birçok önyargı var.” (5).

Bütün engellere rağmen kadınlar aşkı yazmaktan vazgeçmemişlerdir. Ancak aşkı farklı biçimlerde dile getirmenin yollarını aramışlardır. Ellen Moers’a göre kadınlar aşk şiirlerinde daha çok sevgililerinden değil kendilerinden söz ederler:

Kadınların aşk şiirleri bana Ben-O şiirinden çok, Ben-Sen şiiri olarak görünür; bir kadının sevdiği belli bir erkeğe -o erkek hakkında değil, o erkeğe yazdığı koşuk mektuplardır; kadın şairler onun gözlerini, saçını, gülüşünü övmez, çoğunlukla Ben hakkında yazarlar. Şans eseri olarak, bu durum belli bir gerçekçiliğe sebep olur: Sevilen gerçek bir erkektir, o Sen’dir; ki biz bu durumu, kadınların şiirlerinde çok duygusal, kendi duygularıyla çok uyumlu (bunu da sadece şiirlerinden çıkarırız) olduğunu söyleyerek aleyhte kullanırız. Diğer yandan, erkek aşk şiirini soyut ve geleneksel buluruz: Beatrice ya da Laura her kadını anlatabilecek, ışıldayan gözler, sırma saçlar, ak gerdanlar, al yanaklara sahiptir;

erkek şiirindeki aşk gerçekmiş hissini vermez. (167-68)

Kadın şairler için aşk bir şikâyet konusu değil, övünç konusudur. Ellen Moers kadın şairlerin aşktan kıvançla söz ettiğini belirtir: “Aşkın gücünden, Eros’un okundaki zehirden şikâyet etmez. Aksine, aşk onlara coşku verir, Kate Chopin’in ‘uyaniş’ Emiliy Dickinson’ın ‘görmekli, muhteşem, diriliş, benim olan tanrısal’ diye adlandırdığı kendilerindeki değişikliklerle övünürler” (168).

Kadın şairlerin aşk şiirlerinde ateş ve ateşi çağrıştıran yangın, cehennem, volkan, şimşek, köz, kül gibi imgelerin önemli bir yeri vardır. Ellen Moers kadın aşk şiirindeki ateş simgesine dikkat çeker:

Kadın aşk şiirinde buzdan çok ateş var gibi görünüyor. Erkekler, şiirlerinde anlattıkları temel durumlar olan sevgililerinin direnmeleri, inkârları ve ihanetleri yüzünden soğuk bir imaj sergilerler. Ancak, şimşeklerin çakması ve volkanların patlaması *Jane Eyre*’e olduğu kadar Emily Dickinson için de iyidir; Edna Milay sigara ve mum yakmayı akıllıca kullanır; *Sonnets from the Portuguese*’de (Portekizceden Çevrilen Soneleri) saf ateş, hayatın aşktan önceki küllerini tutkunun kızıl alevleriyle canlandırır. Elizabeth Barret âşğının ayaklarına ölü külü kavanozunu devirmeyi imgeler. (168)

Kadın şairlerde seven ile sevilenin sınıf farklılığını ortadan kaldıran aşk şiirleri örneklerine rastlanır. Ellen Moers kadın şairlerin üst sınıftan olan sevilenle alt sınıftan olan seveni “özel bir yaratıcılık”la eşit seviyede getiren şiirler yazdığını ifade eder: “Kadın aşk şiirinde, erkek şiirinde olduğu gibi, sevilenin sevenden yukarıda tutulma geleneği vardır: İlâhî veya üst sınıflara ait kraliyet nesnesi. Ancak kadın şairler sevilenleri yüksek-alçak ve aynı anda eşit seviyelerde imgeleyen özel bir yaratıcılık gösterdiler” (169).

Kadınların aşk şiirlerinde melekler özel bir yere sahiptir. Gülseli İnal, *Sombahar* dergisinin Ocak-Nisan 1994 tarihli sayısında yayımlanan “Alice Harikalar Ülkesinde” başlıklı yazısında meleklerin kadın şairlerin aradığı “derindeki haz”za işaret ettiğini belirtir:

Kadın dünyasındaki tüm kötülüklerle baş edebilir, kadın gerçekte hemen ulaşılabilir hazzı aramaz, o daha derinlerde tadabileceği hazzın ardındadır. Uzaktaki pek uzaktaki onu ilgilendirir ve tadın, isteğin şiire yayılışı da şiddetli değil, ancak meleksi bir tonlamayı içerir. Şeytandan ürker ama şeytanı yazmaz, meleği arzular ama onun omuzlarının üzerinde taşıdığı kanatlarının dokunmasını imrenerek seyreder. Sezgileriyle taradığı gökyüzünde yeni bir sema açar, yani gökyüzü tabakaları kat kat. Korkular içindeki varlık, istek içindeki varlık, dizginlenemeyen arzular onda dinginleşir. (11)

Ellen Moers da *Literary Women*'da (Edebiyat Kadınları) kadın aşk şiirindeki melek imgesinin “dokunma duygusu”yla olan ilişkisini ortaya koyar: “Kadın aşk şiirinde vücutsuz meleklerle düşkünlük, fiziksellikten kaçınıldığını göstermez, aksine; erkek şiirinde bir nazar yüceltilirken, kadın aşk şiiri dokunmayı, hatta bazen şiddetle dokunmayı seçer” (169).

Kadınların aşk şiirlerinde daha çok düşsel bir atmosfer vardır. Bu nedenle Gülseli İnal şair kadınları “bir güzellik düşçüsü” olarak adlandırır:

Kadın şairlerde dilin belli bir sakınımla kullanıldığı, cinsiyetini dile aktarırken vakarla ve ağırbaşlılıkla yazdığı ve hep bir güzellik düşçüsü olduğu unutulmamalı. Kadın şair şiirini kurarken dünya ötesi garip, çekici ve lezzetli başka bir âlemin kapılarını açar, bin bir gece masallarının nesnelereyle dolu duygu ve renk dünyasında

dolaşır, ancak nesnelere ve ilişkiler ezici değil olsa olsa yücelticiştir.

Kadın şairin müzikalitesinde serzenişler bir masalın nağmelerini andırabilir. Onun düşlediği dünya sezgileriyle vardığı yerdir ve geniş tabanlı ince döşemeli bir alana çıkar insan. (Erkeksi tavrı ve üslûbu benimsemiş kadın şairlerin dışında). (11)

## B. Şükûfe Nihal'in Şiirlerinde Aşk Teması

### 1. Gerçek Hayatının Aşk Şiirlerindeki İzdüşümleri

Ataerkil toplumun parçası olan aile ve çevre baskısı altında âşık ve şair olarak Şükûfe Nihal edebiyat yoluyla hem aşkını dile getirme cesaretini gösterir, hem de erkek çevresinin geliştirdiği sanat ortamında sanatçı kişiliğini kabul ettirir. Hayatında bilinen iki büyük aşk yaşar: Osman Fahri ve Faruk Nafiz Çamlıbel.

Şükûfe Nihal'in ilk aşkı Osman Fahri'dir. Adile Ayda da *Böyle İdiler Yaşarken* adlı kitabında Nihal'in hayatta tek sevdiği kişinin Cenap Şahabettin'in (1871-1934) anne bir, baba ayrı kardeşi Osman Fahri<sup>7</sup> (1890-1920) olduğunu ifade eder. Şairin kendisine "Zaten insan hayatında bir defa sever. Gerisi kapılış, aldanış. Ben bütün şiirlerimi bir tek şahıs için yazdım. Hep onu anlattım, ona seslendim" (105) dediğini belirtir. İsmet Kür, *Yarısı Roman* adlı yapıtında Ayda'yla aynı görüşü paylaşır ve şairin ağzından şu sözleri aktarır: "Tek aşkım odur. Beni tek seven de odur. Nasıl ziyan ettim bu büyük aşkı." (37). Şükûfe Nihal gerek Adile Ayda'ya gerekse İsmet Kür'e tek aşkının Osman Fahri olduğunu söylese de bu aşkı başlangıçta uçarı bir biçimde yaşamıştır. Şairin özellikle *Yerden Göğe* adlı

---

<sup>7</sup> Osman Fahri: 1890'da İstanbul'da doğdu. Şair Cenap Şahabettin ve şair Ali Nusret'in anne bir, baba ayrı kardeşidir. Darülfünûn Edebiyat Şubesi'ni bitirdi. Mithat Sadullah Sander ile birlikte *Arkadaş* adlı bir çocuk dergisi çıkardı. Bir bunalım anında kafasına kurşun sıkarak intihar etmek istedi. Kurşun beyninde kaldı ve dört ay sonra İstanbul Fransız La Paix Hastanesi'nde 1920 yılında öldü. *Terbiye ve Oyun, Türk Kadını, Talebe Defteri, Sırat-ı Müstakim, İçtihat* gibi dergilerde yazı ve şiirler yayımladı. 1913 yılında *Mersiyeler* adlı bir şiir kitabını çıkardı (*Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* 632).

kitabında yer alan “Mermer Kapı” adlı uzun şiirinde Osman Fahri’nin izlerine rastlanır. Osman Fahri de “İhtizâz-i Leyal”, “Ah Keşke”, “Son Emelim”, “Elem Saadettir”, “Şiir-i Teselli”, “Vefasız Mehtap” ve “5” adlı şiirlerini Şükûfe Nihal’den aldığı ilhamla yazmıştır. “Elem Saadettir” şiirini kendisine ithaf etmiş, “5” adlı şiirinde ise Nihal’in adını doğrudan zikretmiştir.

Şükûfe Nihal, “Mermer Kapı”da Osman Fahri ile aşkı bir oyun olarak yaşadığını ve bu sırada on yedi yaşlarında olduğunu belirtir: “Bir on yedi bahar ki nankör, çılgın, zalimdi, / Seven de reddeden de o şımarık kalbimdi... / Sensiz kalmak muhâlken, hayır, aldandın, derdim!.. / Sanırdım ki bu oyun ömrümce sürecektir...” (*Yerden Göğe* 94). Aşkı bir oyun olarak yaşasa bile şiir onları buluşturan çok önemli bir paylaşımdır. Nihal, Neriman Malkoç Öztürkmen ile yaptığı söyleşide de Osman Fahri’den aruz veznini öğrendiğini belirtir (*Edibeler, Sefireler, Hanımefendiler: İlk Nesil Cumhuriyet Kadınlarıyla Söyleşiler* 25). “Mermer Kapı”da yer alan dizelerinde ise Osman Fahri’nin kendisine şiirler yazdığını ifade eder<sup>8</sup>: “Bir damla gözyaşıma / Kaç mısra dökülürdü / Kaleminin ucundan, / Kim bilir?” (*Yerden Göğe* 88). Şükûfe Nihal, Osman Fahri’yle bu aşkı yaşadığı sırada Mithat Sadullah Sander ile evlidir. Onunla 1912’de ailesinin isteğiyle evlenmiştir. Oysa 4 Ocak 1933 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki “30 Güzide Arasında Bir Anket”te Cevat Fehmi’nin izdivaçta aşk lâzım mıdır?” sorusuna kendisi “İzdivaçta aşk birinci şarttır” diye yanıt verecektir (4). Evlilikte aşkı birinci şart olarak gören Nihal, Sander’le evliliğinde aradığı aşkı bulamayınca Osman Fahri’ye karşı ilgisiz kalamaz. Bu yasak aşkı *Yakut Kayalar*’da somutlaştıran Nihal, ideal erkek imgesini romanda şöyle anlatır: “O, benim için

---

<sup>8</sup> Zeynep Kerman’ın *Osman Fahri: Hayatı ve Şiirleri*’nde yer alan “Şiir-i Teselli” adlı şiir Osman Fahri’nin Şükûfe Nihal’den aldığı ilhamla şiirler yazdığını ortaya koyar: “Ellerimde hayalet-i destin / Bana her şiiri yazdıran sensin / Sen de arzularım, sen de fikrim / Seni ben olmasan da hissederim” (199)



ideal bir insandı. Bütün eksik yaratılmışların arasında, o, kafası, kalbi, duyguları, sanatı, mantığı, ilmi, güzelliği ve gururuyla tam bir insandı” (67). Osman Fahri, Şükûfe Nihal için ideal bir erkek olmasına karşın Hülya Argunşah’ın *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*’de belirttiği gibi o Mithat Sadullah Sander ile yakın arkadaştır ve birlikte *Arkadaş* adlı bir çocuk dergisi çıkarmaktadırlar. Arkadaşının karısına âşık olmayı kendisine yakıştıramayan Osman Fahri, tayinini İstanbul’dan Elazığ’a aldırır (34-35). Nihal’in Sander’le evliliği boşanmayla noktalansa bile kendisi Osman Fahri’yle bir daha bir araya gelmez. Osman Fahri’nin ise Nihal’i unutması mümkün olmaz. Zeynep Kerman, *Osman Fahri: Hayatı ve Şiirleri*’nde Osman Fahri’nin Elazığ’da buhranlı günler geçirdiğini belirtir (14). Bir buhran sırasında kafasına kurşun sıkarak intihar girişiminde bulunur. Beyninde kurşun kalan Osman Fahri İstanbul’a getirilerek Fransız La Paix hastanesine yatırılır ve bir süre sonra burada çıldırarak ölür (15). Şükûfe Nihal “Mermer Kapı” da Osman Fahri’nin cinnetine şöyle telmih yapar: “Sana Mecnun dediler, / Mukaddestir gözümde / Cinnet o günden beri...” (*Yerden Göğe* 67).

Zeynep Kerman, Osman Fahri’nin Faruk Nafiz Çamlıbel’den önce Anadolu’nun ıstırabını dile getiren ilk şairlerimizden biri olacakken, yapıtlarını zamanında bastıramamış olması nedeniyle edebiyat tarihimize geçmeden unutulmuş bir kişi olduğunu belirtir (20). Bu iki şairi buluşturan yalnız Anadolu’yu anlatmaları değil, aynı zamanda Şükûfe Nihal’in halesine kapılmış olmalarıdır.<sup>9</sup> Şükûfe Nihal, *Gayya*’da bulunan “Senden Sonra”, “Köy Arkadaşlarıma”, “Son Hatıra” gibi birçok şiirini Çamlıbel’den aldığı esinle kaleme almıştır. Faruk Nafiz Çamlıbel’in de “Gurbet”, “Fırarî”, “Kıskanç”, “Yolcu ile

---

<sup>9</sup> İsmet Kür’ün *Yarısı Roman*’da belirttiğine göre Şükûfe Nihal’e yalnız Osman Fahri ve Faruk Nafiz Çamlıbel değil, başka şairler de âşık olmuştur. Bu âşiklerden birisi Nâzım Hikmet’tir. Hikmet, *Yatar Bursa Kalesinde*’ki “İtizârname-i Nâzım” (11) ve *Gece Gelen Telgraf*’taki “Bir Ayrılış Hikâyesi” adlı şiirlerini Şükûfe Nihal için yazmıştır (35-37).

Arabacı”, “Kadın” gibi birçok şiirinde Nihal’in izleri vardır. 1928’de yayımlanan *Suda Halkalar* adlı şiir kitabında ise Nihal’in adı açıkça geçer. İki şair arasındaki aşkın izlerine ayrıca Şükûfe Nihal’in *Yalnız Dönüyorum* ve Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Yıldız Yağmuru* adlı romanlarında rastlanır. Selim İleri’nin *Mavi Kanatlarınla* *Yalnız Benim Olsaydın* adlı romanı da bu iki şairin aşkı üzerine kurulmuştur.

Şükûfe Nihal, Kurtuluş Savaşı (1919-1922) yıllarında Ahmet Hamdi Başar’la ikinci evliliğini yapmıştır. Kendisi Neriman Malkoç Öztürkmen ile yaptığı söyleşide Başar’la evlenmesinin nedenini şöyle açıklar: “Çok zeki ve heyecanlı bir gençti. Bende olan memleket davacılığı onun içine de sinmişti. Benimle çok alâkadar oluyor ve çocuğuma karşı fevkalâde müşfik ve anlayışlı davranıyordu” (26). Ancak şair bu evlilikte de aradığı aşkı bulamaz ve Faruk Nafiz Çamlıbel ile ikinci büyük aşkını yaşar. Halil Soyuer’in *Şair Dostlarım* adlı kitabında belirttiğine göre Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), Şükûfe Nihal (1896-1973), İffet Halim Oruz (1904-?), Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984) birbirlerini mütareke yıllarından beri tanıyan ve aralarında samimi bağlar bulunan yakın arkadaşlıklar. Yazları İffet Halim Oruz’un Erenköy’de bulunan bahçe içindeki köşkünde buluşur, sanat ve edebiyat üzerine sohbet ederler. Halide Nusret Zorlutuna da Aralık 1973 tarihli *Hisar* dergisinde yer alan “İki Büyük Şair” adlı yazısında “İffet’in Erenköy’deki köşkünde, çamların altında ya da deniz kenarında veya sandalda [...] şiir dolu mehtap sefaları...” yaptıklarını anlatır. Ancak 1922 yılında Çamlıbel’in Kayseri Lisesi edebiyat öğretmenliğine tayin edilmesi hepsini, özellikle de Şükûfe Nihal ve Faruk Nafiz Çamlıbel’i birbirlerinden ayrılacakları için üzer. Nihal, *Gayya*’daki “Son Hatıra” adlı şiirinde ayrılık acısını şöyle dile getirir: “Dalgalar, sürükleyin beni de enginlere, / Kumların arasında ben de bir parça taşım!.. /

‘Ayrılmayız, beraber dalarız derinlere!’ / Derken bıraktı gitti elimi arkadaşım...’’<sup>10</sup>

(40). “Senden Sonra” adlı şiirinde Çamlıbel’in gitmesinden dolayı duyduğu derin üzüntüyü abartma sanatına başvurarak ortaya koyar: “Buradan gittin gideli nasıl içliyiz, bilsen! / Göklerin gözü yaşlı, kırlar hazin, ben hasta, / Sensiz geçecek günler için bütün köy yasta... / Gelsen de bir gün olsun göz yaşımızı silsen!..”

(*Gayya* 33). “Köy Arkadaşlarıma” adlı şiirinde ise bu ayrılıktan sonraki ruh durumunu köyü kişileştirerek anlatır: “Gezdiğimiz yerleri bir hayal gibi gezdim, / Köyün ruhunda siyah bir hicran rengi sezdim: / Her taraf derdimizle harap, bitkin, perişan, / Hâlâ şifa bulmamış belli bu ayrılıktan...” (*Gayya* 37).

Hülya Argunşah’ın *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*’de belirttiği gibi Nihal önce Çamlıbel’in “şiirlerine hayranlık duymuş olmalıdır” (46). Gerçekten de Şükûfe Nihal, Hikmet Feridun Es’le yaptığı bir söyleşide bir şair olarak Çamlıbel’den övgüyle söz eder: “Bence en kuvvetli şair Faruk Nafiz’dir. Hatta diyebilirim ki mazide nasıl bir Fuzulî, Nedim devri varsa bu devir de Faruk devridir. Faruk Nafiz hislerin daha keşfedilmemiş köşelerindeki telleri bulup ihtizâza getiren bir sanatkârdır.” (*Bugün de Diyorlar ki* 147). Neriman Malkoç Öztürkmen ile yaptığı söyleşide de sevdiği şairleri sayarken Çamlıbel’i anmadan geçmez (28).

Halil Soyuer, Şükûfe Nihal ile Faruk Nafiz Çamlıbel arasında önceleri gizliden gizliye sonraları açıktan açığa sürüp giden aşkın zaman zaman gazetelerin dedikodu sayfalarına taşındığını belirtir (222). Nihal, kızı Günay’ı babasız bırakmamak için Çamlıbel’in ısrarlarına rağmen eşinden boşanıp onunla evlenmez. Bunun üzerine Çamlıbel 1932 yılında bir başkasıyla evlenir. Bu evlilik Nihal’in Çamlıbel’e karşı duyduğu sevgiyi nefrete dönüştürür. İsmet Kür, Nihal’in nefretini

---

<sup>10</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel ayrılık hüznünü *Han Duvarları* adlı kitabında bulunan 1923 tarihli “Gurbet” adlı şiirinde şöyle anlatır: “Kaç yıl geçecek böyle hazin, böyle habersiz, / Sen Marmara’nın göl gibi durgun bir ucunda, / Ben böyle atılmış gibi yurdun bir ucunda, / Sen benden uzak, ben sana hasret” (148).

onun ağzından şöyle anlatır: “Bugün İsmail Habib’i (Sevük) görmeye gittiğimde, bana kapıyı kim açtı, biliyor musun?.. Faruk açtı. Aman Allah’ım, insan ancak bu kadar çirkinleşir, bu kadar anlamsızlaşabilir... İnanır mısın, birden tanıyamadım. Ve ‘Bu mahalle kasabının İsmail Habib’in evinde ne işi var?’ diye düşündüm.”

(34). Nihal’in Çamlıbel’e duyduğu aşk nefrete dönüşse de ölüm onları tekrar buluşturur. Nihal öldükten yaklaşık bir buçuk ay sonra Çamlıbel yaşama veda eder.

Şükûfe Nihal 1950’lerin sonlarında ikinci eşi Ahmet Hamdi Başar’dan ayrılır. Bu ayrılığın nedenini Adnan Giz, *Bir Zamanlar Kadıköy (1900-1950)* adlı kitabında şöyle yorumlar: “Hamdi Bey, Şükûfe Hanımdan ayrı yaratılıştaki, maddi değerlere düşkün bir hayat adamıydı ve evlilikleri anlaşmazlıklarla sürecekti ve bir gün kopacaktı.” (190). İkinci eşinden de ayrılıktan sonra daha çok içine kapanan şair, tekrar hayatta olmayan Osman Fahri’ye sığınacaktır. Hatta bir zamanlar Osman Fahri’nin yaşadığı Elazığ’a gidecek ve burada onun yakın dostu olmuş Mehmet Mevlüt ile tanışacaktır.<sup>11</sup> Zeynep Kerman’ın *Osman Fahri: Hayatı ve Şiirleri*’nde belirttiğine göre onun vasıtasıyla Osman Fahri’nin yaşadığı eve gidecek ve saçından kestiği bir tutamı onun evinin bulunduğu bahçeye gömdürecektir (15). Şair bu bahçeyi “Mermer Kapı”da şöyle betimler:

Yolunmuş sarmaşıklar,  
Söndürülmüş ışıklar,  
Bir türbe şimdi balkon...  
Diyorlar: ‘Orda en son,

---

<sup>11</sup> Zeynep Kerman’ın *Osman Fahri: Hayatı ve Şiirleri*’nde belirttiğine göre Osman Fahri’nin Elazığ’da kalan evrakını yakın arkadaşı Mehmet Mevlüt saklar. Ancak çıkan bir yangında evrakın bir kısmı yok olur. Mehmet Mevlüt, Şükûfe Nihal’e yazdığı 10 Haziran 1942 tarihli mektupta bu hadiseyi anlatır ve yangından kurtarılmış olan evrakı kendisine postalar (15).

Seni sormuştu bize,

Sarılıp elimize...

Seni beklemiştik hep...

Gelmedin neydi sebep<sup>12</sup>?.. (*Yerden Göğe* 82-83)

Osman Fahri yaşarken Elazığ'a gitmediği için suçluluk duyan Nihal, "Mermer Kapı"da ondan af diler: "O gurbet illerinde hep anmışsın adımlı... / Gelemedim, affeyle, kırdılar kanadımı!.." (*Yerden Göğe* 111). Ancak kendisinin Osman Fahri'ye karşı duyduğu aşk zamanla marazî bir hal alır. Artık hayattaki tek isteği ona kavuşmaktır: "Yedi kat yeri delebilsen de, / İzini bulup gelebilsen de, / En son zerremle kavuşsam sana," (*Yerden Göğe* 96).

Şükûfe Nihal otobiyografik özellikler taşıyan *Yakut Kayalar* romanını da Osman Fahri'yle yaşadığı aşk üzerine kurmuştur. Romanda idealist bir genç kadın kendisi gibi toplumsal sorunlara ve sanata karşı duyarlı bir erkekle bir aşk yaşarken, ailesinin ve toplumun değer yargılarına uygun "zengin bir koca"yla evlenmeye zorlanınca erkeklere ve topluma isyan eder. Sevdiği adam ise tıpkı Osman Fahri gibi cinnet geçirir ve ölür. Başlangıçta onun cinnetine ve ölümüne kayıtsız kalan genç kadın, bir gün duyduğu bir ney sesiyle bu aşkın içinde yeniden canlandığını fark eder. Ancak kendisine kara taşları, toprakları "yakut kayalar" olarak gösteren aşkını artık kaybetmiştir: "Ve anladım ki, dünyanın kara taşlarını, topraklarını bana 'yakut kayalar' şeklinde gösteren füsûnu, ben artık kaybetmişim!.." (82).

Şükûfe Nihal'in aşk temasını işlediği şiirlerinde ve romanlarında hem Osman Fahri'nin hem de Faruk Nafiz Çamlıbel'in izlerine rastlanır. Bu aşkları

---

<sup>12</sup> Zeynep Kermen'in *Osman Fahri: Hayatı ve Şiirleri* kitabında bulunan "İhtizaz-ı leyal" adlı şiirinden Osman Fahri'nin Şükûfe Nihal'in Elazığ'a gelmesini beklediği anlaşılmaktadır: "Gece, her yer şükûta müstağrak / Sana ruhum gelirse ağlayarak: / Onu bir lahza dinle, sonra uyu: / O senin şimdi bekliyor yolunu..." (169).

dedikodu sayfalarına konu olacak “gönül macerası”ndan çok, “sanat tutkusu” çerçevesinde değerlendirmek daha doğru olacaktır. Edebiyatçılar arasındaki arkadaşlık, dostluk ve aşkların onların sanatlarını besledikleri bir gerçektir. Ayrıca ilk nesil Cumhuriyet edebiyatçılarının kadın-erkek ilişkilerindeki eşitlikçi tutumu dikkat çekicidir. Edebiyatçılar arasındaki bu kadın-erkek arkadaşlığı Cumhuriyet elitlerinin kadın-erkek eşitliğini sağlama konusunda, belli bir çevrede de olsa, başarılı olduğunun bir göstergesidir. Ellen Moers *Literary Women*’da (Edebiyat Kadınları) edebî hayatın alışverişlerinin edebiyatı nasıl beslediğini, bu alışverişin dışında bırakılan kadın edebiyatçıların nasıl acı çektiklerini şöyle anlatır:

Erkek yazarlar işlerini üniversitede veya kahvelerde yapma, kendilerini bir harekete veya gruba dahil etme, çağdaşlarıyla işbirliği ya da kavga etme şansına sahipti. Ancak kadınlar, özellikle de 19. yüzyılın neredeyse tamamı, üniversitelerden uzak, kendi evlerinde kapalı, yalnız seyahatlerine izin verilmemiş, dostlukları acı verecek kadar kontrollü ve kısıtlanmıştır. Edebiyat hayatının alışverişleri onlara kapalıydı. (42-43)

Sonuç olarak zengin koca ile sanatçı-aydın sevgili arasında kalan Şükûfe Nihal, zengin koca ile tatmin, sanatçı-aydın sevgiliyle aile ve edebiyat çevresinin baskısı nedeniyle mutlu olamaz. Bu nedenle aşk temasını işlediği şiirlerinde daha ziyade marazî bir yakınma vardır.

## 2. Aşk Şiirlerindeki Kadının Anlattıkları

Şükûfe Nihal'in aşk şiirlerinde âşıkların birbirlerine nasıl seslendiklerinden hangi eşyaları fetişleştirdiklerine, birlikte neleri paylaştıklarından hangi mekânlarda gezdiklerine kadar birçok sorunun yanıtı bulunabilir.

Şükûfe Nihal âşık olduğu erkeğin fiziksel ve ruhsal özelliklerini “Mermer Kapı” adlı şiirinde ortaya koyar. Bu erkek sanatçı ruhlu, vicdan sahibi, şefkatli ve zeki bir güzellik heykelidir:

Fikir, zekâ, deha, sen  
Sende şefkatle vicdan...  
Seni bir kere görenler  
Olmaz gayriye hayran...

Sen güzellik heykeli,  
Sen, güzellik yaratan...  
Sen, sanatın sırrına...

Ermiş adsız kahraman... (*Yerden Göğe* 50)

Şükûfe Nihal aşk şiirlerinde sevgilisine değişik biçimlerde seslenir. Sevgili, *Yerden Göğe*'de yer alan “Mermer Kapı”da büyüklerin büyüğüdür: “Sen büyüktün, büyüklerin büyüğü,” (46); mürşiddir: “Mürşidimi kaybettim,” (51); sevgilidir: “Nerde kaldı yasemin bahçeleri, sevgili?” (55); delidir: “Sen deli, ben zır deli!..” (55); kardeş, eş, dosttur: “Ey sevgili kardeş, / Sevgili eş, / Sevgili dostum;” (59); yârdır: “Haşra kadar yârindir” (61); dindir: “Sen bir (hüsn-i ezel) din...” (65); ışıktır; “Ardından koştuğum nur;” (73); âşık, Hâlik'tir: “Âşıkım sen, eşim sen, / Hâlik'im, kardeşim sen...” (92); şahika, ufuk, gün, güneştir: “Sen, ey yüce şahikam, ufkum, günüm, güneşim;”; ruh kardeşi, ruh eşidir: “Kara baht oyun etti, / Benim tek

ruh kardeşim!.. / Yaşasan da, yansan da, / Toprakla tek ruh eşim!..” (117); hayaldir: “Sen göklerde bir hayal;” (132); vahadır: “Akşam esintisiyle yanan kalbe, vaha, sen...” (134); zirvedir: “Sen... Erişemediğim zirvem, gökler boyunca...” (136); yıldızdır: “Sen, ey görünmeyen yıldız,” (137); şahtır: “Tahtınla cihan da çöktü ey şah!..” (150).

Şükûfe Nihal şiirlerinde sevgilisini yüceltmekle birlikte, kendisini de sevgiliyle aynı seviyede konumlandırır. Kendisi *Yerden Göğe*'de yer alan “Mermer Kapı”da deli divane, harap ve viranedir: “Ben de öyle harabım, deliyim divaneyim; / Kubbesinde baykuşlar çığırışan viraneyim!..” (75); yasemin yüzlü kadındır; “Nerde kaldı şiirinle başına taç ördüğün / ‘Yasemin yüzlü’ kadın?” (77); Venüs'tür: “Elbiseler örerdin, / Sazlardan, Venüs'üne...” (84); ruhtur: “Başka gözlerde şekil, / Sende ruh olan Nihal,” (87); Nihal'dir: “(Nihal Nihal...) diyerek, / Senin dudaklarında musikileşir adım,” (92); serseridir: “Nihal, yerde serseri!..” (132); perişan, derbeder, hederdir: “Perişanım, derbederim, / Varlık içinde hederim!...” (137).

Sevgililerin her ikisi de şehirli, üst sınıfa mensup ve eğitilmiş kişilerdir. “Mermer Kapı”daki dizeler sanat ve edebiyatla iç içe yaşadıklarını gösterir: “Elimde, dudağımda söyleyecek mısralar... / Sormak isterim: (ya sen? sen ne yazdın bu akşam? / Hangi tabloyu çizdin, şiirin oldu mu tamam?..)” (*Yerden Göğe* 108).

Şükûfe Nihal'in şiirlerinde aşkın mekânları kapalı mekânlardan daha çok açık mekânlardır. Buraları bağ, bahçe, orman gibi alanlardır. “Mermer kapı”da bahçedir: “Nerde kaldı yasemin bahçeleri, sevgili?” (*Yerden Göğe* 55); bağıdır: “Bağlarda ne gül kaldı, ne çemen ve ne de saz...” (*Yerden Göğe* 70); “Senden Sonra”da kırdır: “Buradan gittin gideli nasıl içliyiz, bilsen! / Göklerin gözü yaşlı,



kırlar hazin, ben hasta, / Sensiz geçecek günler için bütün köy yasta...” (Gayya 33);  
“Yollar Bozuldu”da denizdir, sahildir: “Mavi deniz coşarak altın kumlara taşı...”  
(Su 37).

Sevgililer şiir okur, müzik dinler, sohbet eder ve kırlarda gezerler. Ancak daha önemlisi duygu ve düşüncelerini paylaşırlar. Şair, “Mermer Kapı”da da aşkın onları nasıl bütünleştirdiğini anlatır:

Konuşmasak da olurdu, gülmesek de, sevgilim;

Kalbimiz bir tek dilim,

Paylaşılmış ortadan...

Her düşünüş ve her duyuş, her neşe, her heyecan,

Bir sihirli, altın telle geçerdi birbirine... (Yerden Göğe 121)

Sevgililerin çeşitli fetiş nesnelere vardır. Bunlar rübab, mendil, gül ve resimdir. “Mermer Kapı”da bir rübabtır: “Senden kalan hatıra, / Bir kırık rebap oldu... (Yerden Göğe 87); “Ebediyet Bizim”de bir mendildir: “Ufuk kıpkırmızı, sular kırmızı, / Bir ipek mendilin kıvrımlarına / Bıraktık ayrılan ruhlarımızı...” (Gayya 35); “Son Gül”de adından da anlaşılacağı gibi bir güldür: “Gelme, görme sakın, ruhun içlidir, / Yaz, bitmemiş san bu güle bak da... / Hatıralar bir ömre tesellidir, / Onunla oyalan sen de uzakta...” (Gayya 52); “Niçin”de ise bir resimdir: “Lâmbamı yaktım, / Resmine baktım... / Ve gördüm ki hissene / Senden uzaktım...” (Hazân Rüzgârları 26).

Şükûfe Nihal’in şiirlerindeki ateş ve ateşi çağrıştıran alev, kıvılcım, volkan, lav, şimşek, yıldırım, cehennem gibi simgeler sevgiliyi temsil eder. Aşkın cinsellik boyutuna gönderme yapar. Ahmet Rasim’in *Muharrir, Şair, Edip* adlı kitabındaki “İstibdat-ı Edebî’de Kadınlar” başlıklı yazısında belirttiğine göre istibdat

döneminde (1878-1908) kadın şairlerin zalim, yâr, gönül, aşk, muhabbet, seveda, nefret, uykusuzluk, hicran, figan, nağme, gözyaşları vb. sözcükleri kullanmaları açık saçı kabul edilirdi (193). Böyle bir gelenekten gelen Şükûfe Nihal şiirlerinde aşk konusunu özellikle son kitabında olabildiğince cesur bir biçimde işlemiştir. Aşk simgeleri *Yerden Göğe*'deki "Mermer Kapı"da volkandır: "Bir damla gülün ruhuna volkan gibi aktın..." (58); alevdir: "Alevler içerde, / Yanmaktasın derimde..." (60); ateştir: Bende sönmez çırağlar yakan bir ateşti o..." (103); cehennemdir: "Alevler asi coşkun, / Alevler bir cehennem!.." (126); lavdır: "Sende sönen volkanın / Lavları kanımdadır..." (140); *Hazân Rüzgârları*'nda yer alan "Çaldın"da kıvılcımdır: "İsmin dudaklarıma / Düşmüş bir kıvılcımdı. / Bir humma aleviyle / Kaç kere çıldırdımdı..." (21).

Şükûfe Nihal'in aşk şiirlerinde ateş ve ateşi çağrıştıran simgeler sevgiliyi temsil ederken, kuş ve gül simgeleri kendisini temsil eder. Halit Fahri Ozansoy da *Edebiyatçılar Çevremde* adlı kitabında kendisinden "kuşlar, yıldızlar ve çiçekler şairi" olarak söz eder (218). Elen Moers'un *Literary Women*'da (Edebiyat Kadınları) belirttiği gibi "Kuşlar yumuşak, atik oldukları, ruhu okşadıkları, avucun içindeki hareketleri yürek çarpıntılarına benzediği ve özellikle şakıdıkları için, aşkın evrensel simgesidirler" (245). Şükûfe Nihal de şiirlerinde kuşlarla özdeşleşir. *Sabah Kuşları* adlı kitabında yer alan aynı adlı şiirinde gönlündeki sevdalı kuşları uçurur: "Hangi rüya size açtı bu yolu? / Uçun uçun, gökler altın buğulu... / Bir böyle uçuşun hasreti dolu / Benim de gönlümde, sevdalı kuşlar" (3).

Kuşlar edebiyatta bu âlemle öteki âlem arasında gidip gelme özelliğine sahiptirler. Ellen Moers kuşların cennete uçabilme yetenekleri olduğunu ifade eder: "Bütün yaratıklar arasında sadece kuşlar -kafeslenmedikleri sürece- cennete /

gökyüzüne uçabilirler” (250). Nihal de *Su*’da yer alan “Ömrümce Beklediğim” adlı şiirinde kuş olup, cennete uçar:

Kuşlar kadar pervasız yükseldim fezasına...  
Erişilmez cennetler sundu kevserlerini;  
Başıma, şulesinden, yıldızlar çelenk ördü...  
Yırtarak asırların sevda eserlerini,  
Efsaneler devrinden gökler bir sahne gördü...” (40).

Kuşlar öteki âleme gidip gelebildikleri için iki âlem arasında iletişim sağlarlar.

*Sabah Kuşları*’ndaki “Mavi Bahar” şiirindeki kuşlar da öteki âlemin habercisidirler:

Kuşlar; sarışın, mavi, siyah nağmeli kuşlar  
Kimler bize bir gizli şifa vermeli, kuşlar?  
Enginlere yol düşse de sonsuzluğa doğru,  
Gözlerde o sır âleminin ince gururu,  
Çıksak göğe ta, kavs-i kuzahlar gibi yansak;  
Toprakları bir korkulu rüya gibi ansak... (6)

Şair, 27 Eylül 1948 tarihli *Kadın* gazetesindeki “Ağaç ve Hayat” adlı yazısında kuşların öteki âlemle ilişkisi üzerinde durur:

Kuş!.. Sevimliliği, saffeti, musikisiyle bize şiir ve hayat getiren küçük gök mahlûkları! Onların geçtiği, uçtuğu yerlerde mutlak ince düşünceler, masum rüyalar uyanır. Başımızda ürperen bir kanat çırpıntısı bizi bazen uzak, çok uzak ülkelere sürükler; bize, göklerin ötesindeki âlemlerin hülyâsını getirir. Onların zarif musikisiyle gönüllerimizdeki ince teller yankılanır, biz, kara toprakların çocuğu olduğumuzu unutarak yükseklere doğru kanat açarız. (3)

Şair, “Ne Gam Bana?” adlı şiirinde kuş olup görünen âlemin ötesine gider: “Bir nağmeden kanatla gezerim maverayı, / Bu ruha kafes olmaz hükümdarlar sarayı” (*Sabah Kuşları* 16). Öteki âlem sevgilinin bulunduğu yerdir. Şair ya kuş olup öteki âleme uçar ya da kuşlar aracılığıyla öteki âlemde bulunan sevgilisiyle iletişim kurar. “Mermer Kapı”da kuşa sevgilisinden şöyle haber sorar: “Dallarda öten kuşa: / ‘Bir haber var mı?’ derim, / Hâlâ mucize gibi, / Yollarını gözlerim!..” (*Yerden Göğe* 128).

Şükûfe Nihal’in aşk şiirlerinde kuşlar kadar çiçekler de önemli bir yer tutar. Şairin çiçekleri lâle, sümbül, mine, manolya, menekşe, yasemin, leylâk, şebnem, karanfil, papatya, gelincik ve güldür. Bu çiçekler arasında özellikle kızıl güller öne çıkar. Örneğin *Sabah Kuşları*’ndaki “Ne Oldu?” şiirinde de kızıl güller vardır: “Kızıl güller ki el değmeden soldu, / Ömrümüz yetmedi hicranlarına” (20). Edebiyatın vazgeçilmez aşk çiçeği “gül”ün Yunan ve Roma mitolojisinde aşk tanrıçası Aphrodite’i (Venüs) çağrıştırdığını düşünebiliriz. Çünkü kırmızı güller Aphrodite’in damlayan kanlarından açmıştır.

## BÖLÜM IV

### ŞAİR KADIN

O, denilebilir ki, şiir için doğmuş ve son anına kadar şiir ve şairlik için yaşamıştır.

Sadi Irmak ( “Şükûfe Nihal İçin” 11)

#### A. Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde Özgül Kadın “Mit”leri

“Mit” (mitos, efsane, söylence) sözcüğü Yunan dilinde hikâye anlamına gelir. Behçet Necatigil, *100 Soruda Mitologya* adlı kitabında “mit”ler ilkel insan topluluklarının evreni, dünyayı ve doğa olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacından doğmuş hikâyelerdir, demektedir (7). “Mitoloji” (söylencebilim) sözcüğü ise Yunanca bir çeşit hikâye demek olan “mythos” ile söz anlamına gelen “logos” sözcüklerinden yapılmıştır. Necatigil, “mitoloji”nin mitler bilgisi ve mitlerin sistemli bir toplamı olduğunu söylemektedir (7).

Behçet Necatigil’in belirttiği gibi tabiatüstü ve fizikötesi kuvvetler yanı sıra, tabiat kuvvetleriyle savaşa girmiş, onları yenmiş ya da yenmemiş ilk kahramanların kimlik ve kişiliklerini belirtmesiyle de mitler destanlara (epos) konu olurlar. Mitler tabiat kuvvetlerinin kişileştirilmesi, canlı varlıklar ya da ölümsüz tanrılar halinde tasarlanması iken, destanlar tarihten önceki insan topluluklarının ilkel tarihleridir (7).

Mitoloji sembolik bir dildir ve bu dili anlayabilmek için sembolleri çözümlmek gerekir. Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar* adlı kitabında sembol dilinin konuşma dilinden farklı bir mantığa sahip olduğunu ifade eder:

Sembol dilinin temelinde, kişisel tecrübe, his ve düşüncelerin sanki çevremizde oluşan olaylar ve bunların algılanmasıymış gibi olması yatar. Sembol dili, gün boyu kullandığımız konuşma dilinden çok farklı bir mantığa sahiptir. Bu dilin mantığında önemli olan zaman ve mekân değil, yoğunluk, anlam ve çağrışımdır. Sembol dili insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildir ve tarihin akışı içinde oluşan tüm kültürler için aynıdır. Kendine has bir dilbilgisi ve cümle yapısı olan mitosların, masalların ve rüyaların dilini anlayabilmek için, ilk önce bu sembol dilinin özelliklerini çözmemiz gerekir. (19)

Joseph Campbell'in *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*'nde belirttiğine göre Carl Gustav Jung, sembolik dilin "bireysel bilinçdışı"ndan daha ziyade "kolektif bilinçdışı"ni açığa çıkardığını belirtir. Jung, kişisel deneyimlerden çıkan unutulmuş, göz ardı edilmiş ya da bastırılmış anılar bağlamında ortaya çıkan tepkileri "kişisel bilinçdışı", irsi güçlerle şekillenmiş belli bir psişik yatkınlıkla ortaya çıkan tepkileri "kolektif bilinçdışı" olarak adlandırır. Kolektif bilinçdışının içeriklerine "arketip" adını veren Jung, mitlerin insanlığın kolektif bilinçdışının anlatımı olduğunu, değişik zaman ve değişik yerlerde benzer biçimde bulunabileceklerini savunur. Rüyalar aracılığıyla kişinin bilinçdışına inilebildiği gibi mitler ve masallar aracılığıyla da toplumların oluşturdukları ortak bilinçdışına inilebileceğini ortaya koyar (42).

Mitoloji, ilk sözlü edebiyat ürünlerinden modern şiire kadar şairlere esin kaynağı olmuştur. Şiirin kökeninin büyüye/rite dayanması ve imgesel düşünme şiirle mitolojinin bağıını oluşturur. Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*

adlı kitabında şiirle mitler arasındaki benzerlikle ilgili şöyle bir saptama yapar:  
“Mitoloji, ilkel insandan mantıksız şeylere inanmasını ister. [...] Ama yirminci yüzyıl insanı da şiir ve edebiyat ürünlerine aynı mantık dışı kabulü göstermektedir. Hamlet, yaşamaktadır onun için. Furyler de. İnferno da.” (47).

Tanrıça mitolojisi, dişilik arketiplerinin bir ifadesidir. Dişilik arketipleri yoluyla kadın edebiyatçıları anlamak daha kolay olacaktır. Manuela Dunn Mascetti *İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi* adlı kitabında tanrıça mitolojisinin kadınları anlamak için bir fırsat yarattığını belirtir:

Kadın psikolojisinin temel yönlerini temsil eden mitolojik öyküleri öğrenmek, kadın bedeni ve onun işlevleriyle tanrıça ve onun simgeleri arasındaki bağı anlamak, kadınlığa özgü ve eril “weltanschauung”la (dünya görüşü) asla karşılaştırılmayacak bir bütünlüğü yeniden keşfetmek için bir fırsat var önümüzde. (23)

Mascetti, kadın arketiplerini bakire, yaratıcı ve yok edici, âşık ve baştan çıkarıcı, rahibe ve bilge, anne ve Musa arketipi biçiminde sınıflandırır (27). Örneğin bakire arketipi mitolojideki bakire tanrıçalardan biri olarak bilinen Artemis ile ilgili mitler aracılığıyla anlaşılabilir.

Şükûfe Nihal’in şiirlerinde mitsel öğeleri açık ya da örtük bir biçimde kullandığını görürüz. Promete ve Orpheus hariç mit kahramanları kadınlardır. Mit kahramanı bir tanrıça, bir kâhin ya da bir peri olabilir: Umay, Sibylle, Nymphe gibi.

Şükûfe Nihal’in şiirlerinde karşımıza çıkan tanrıçalardan biri Umay’dır. Şair, *Sabah Kuşları* adlı kitabında yer alan “Ayşe 1” başlıklı şiirinde köylü kadın ve kızların bir sembolü olan Ayşe’yi tanrıça Umay’a benzetir: “Toprağa ‘Umay’ gibi kanadını geren sen; / Umut gibi her yerde kalbe dolarsın, Ayşe...” (80). Murat Uraz, *Türk Mitolojisi*’nde Umay’ın “çocukları, hayvan yavrularını koruyan büyük

bir tanrıça” olduğunu ifade eder (81). Celal Beydili ise *Türk Mitolojisi*:

*Ansiklopedik Sözlük*’ünde Teleutlar, Sayan ve Altaylar, Umay’ı gümüş saçlı genç ve güzel bir kadın olarak betimlerken, Hakaslar, beyaz bir kuş olarak betimler, demektedir (581).

Şiir kitaplarından birinin adı *Sabah Kuşları* olan Şükûfe Nihal’de kuşlar önemli bir yere sahiptir. Ruhsal yeniden doğum tanrıçasının sembollerinden biri kuştur. Joseph Campbell’in *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*’nde belirttiğine göre Mal’ta örenindeki raşitik çocuk mezarında yirmi kadın heykelciği ve dişten yapılmış bir plakette, bir yanda spiral desen öbür yanda üç kobra benzeri yılan bulunmuştur. Bir başka spiral dişten bir balığın yanına noktalarla hakkedilmiştir. Mezarda dişten yapılmış kuşlar da vardır. Ruhsal yeniden doğumun tanrıçası daha sonra İştâr-Afrodit neolitik kültürün simgeleriyle ilişkilendirilmiştir: Labirent, balık, yılan ve kuşlar (411).

Şükûfe Nihal’in *Yıldızlar ve Gölgeler*’de yer alan “Yavru Kuş” adlı şiirinde şairin ruh hali ile kuşun ruh hali arasında paralellik vardır. Bir yanda şair kırılgan, kederli ağlar: “Penceremden ölen çiçeklerimin / Renk-i yeisiyle münkesir, mağmûm / Düşünürken elemli, pek nermin, / İnce bir sesle titredi ruhum!” (34). Diğer yanda kuşun kalbi yıkık bir sığınak gibi inler: “Buzlu bir dalda nazlı bir yavru / Ağlıyor ruhunun enîniyle... / Sanki donmuş gözünde bir şule; / Küçük kalbi bir yıkık bârû!” (35).

Birçok ülkede ruh kuş olarak resmedilmiştir ve genellikle ruhsal habercidir (Campbell 278). James George Frazer de *Altın Dal*’da ruhun genellikle uçup kaçmaya hazır bir kuş olarak görüldüğünü belirtir (174). Şükûfe Nihal, *Yerden Göğe*’deki “Küçük Kuşum” adlı şiirinde ruhun uçuşunu şöyle anlatır. “Semalara çık, dolaş, / Ve bir gün batısında, / Cıvılda son besteni;” (29).



Kuşlar yalnız ruhu değil, aynı zamanda meleği de simgeler. Melekler biçimleri değişime uğramış kuşlardır (Campbell 278). Şükûfe Nihal, *Gaya*'daki "Mukaddes Uçuş" adlı şiirinde melekleri şöyle anlatır: "Efsaneler devrinde imanlı gözlerimiz / Göklerde milyonlarca müphem kanat sezerdi. / Yolunda ne bir ufak çırpınış ne de bir iz / Bırakmayan varlığa insanlar 'melek' derdi..." (73).

Şükûfe Nihal'de kuş, *Su*'daki "Ömrümce Beklediğim" adlı şiirinde olduğu gibi Anka kuşu da olabilir: "Dünyayı temelinden sarsan koca ejderi / Fırlattım Kaf dağına!.. / İsteyerek düşmüştüm çünkü bir gün ağına; / Kilitledim kalbimde şimdi verdiğim yeri..." (40). Anka kuşu gözle görülemeyecek yükseklerde uçar, Kafdağı'nın tepesinde yaşar, avladığı ejderhaları buraya götürür (Uraz, *Türk Mitolojisi* 158). Ömer Ceylân, *Kuş Cenneti Şiirimiz* adlı kitabında Anka'nın dişi olduğunun rivayet edildiğini belirtir (35).

Şükûfe Nihal'in şiirlerinde Umay'dan başka tanrıça Venüs de görülür. *Yerden Göğe*'deki "Mermer Kapı" adlı şiirinde kendisini aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'e benzetir: "Elbiseler örerdin, / Sazlardan Venüs'üne / Kıyıda derlediğin / Kabukları getirir / Derdin: (Yeter süsüne.)" (84). "Titanlar Gibi" adlı şiirinde ise Titan olur: "Tanrım, bu suç senindir: / Dokuz katlı gökleri sezdirmek, neden, bana? / Affeyle, benziyorsam, / Yerlerde sürünmeye isyan eden Titan'a..." (10). Behçet Necatigil'in *100 Soruda Mitologya*'da belirttiğine göre Uranos (gökyüzü), asi oğulları Kiklopları yer altı dünyasındaki Tartaros adlı kasvetli yere attıktan sonra Gaia'yı (yeryüzü) dölleyerek Titanların<sup>13</sup> babası olur. (Şairin kitabının adının *Yerden Göğe* olması bu bağlamda anlamlıdır.) Ancak Uranos bütün çocuklarını anneleri Gaia'nın karnında saklar, onları gün ışığına çıkartıp göstermez. Buna kızan

---

<sup>13</sup> Yıldız Cıbroğlu'nun *Kadının Yazısız Tarihi*'nde belirttiğine göre Titanlar, Gaia (toprak, yeryüzü) ile Uranos'tan (gökyüzü) doğan altı erkek ve altı kız evladın ortak adıdır. Gaia, Titanlar'dan başka Delphoi'deki bütün tanrıların, Olymposlu tanrıların, yüz kollu devlerin, Uranos ve Pontos'un, kısacası her şeyin ilk ondan çıktığı bir tanrı anadır ve Delphoi'deki tapınağı bir bilicilik merkezidir (269).

Gaia da intikam almak için Titanları babalarına saldırmaya ikna eder. Böylece Titanlar, anneleri Gaia'nın bir orakla silahlandığı en gençleri Kronos'un önderliğinde Uranos'a saldırırlar. Kronos sol eliyle Uranos'un üreme organlarını tutarak onu hadım eder. Sonra Uranos'un cinsel organlarını ve orağı denize atar (15-16). Böylelikle Gaia çocuklarını göstermeyerek kendisine acı çektiren kocasından intikamını almış olur. Oğlu Kronos'la işbirliği yaparak kocasının iktidarına son verirken, oğlunu iktidara taşıması Gaia'nın paradoksudur.

Homeros'un "Afrodit İlahi"sinden esinlenen Floransalı şair Angelo Poliziano (1454-1494) aşk tanrıçası için şiirler yazmıştır. Bu şiirler de Sandro Botticelli'nin (1446-1510) *Venüs'ün Doğuşu* adlı ünlü tablosuna ilham kaynağı olmuştur. Poliziano'nun mitolojik şiirinde Uranos'un tohumları denize düşer, bu sırada çıkan rüzgâr yılanı dönüşür, doğurgan dalgalarla birleşerek aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit'i (Roma mitolojisinde Venüs'ü) doğurur (Mascetti 116).

Şükûfe Nihal'in şiir kitaplarından birinin adını *Su* olarak koyması bir rastlantı olabilir mi? Çünkü birçok coğrafyada mitsel öyküler kadınla su özdeşliğini gösterir. Mitolojik hikâyelerde, Venüs'ün köpüklerden doğması gibi, kadının sudan doğması motifine sıklıkla rastlanır. Kadın bir bilici gibi suya yazılanı da okur. James George Frazer, *Altın Dal*'da eski Almanların inançlarına göre bilici kadınlar "anforlanan nehirlere bakarlar, suların şırıltısını ya da kükreyişini dinlerler, gördüklerinden ve işittiklerinden gelecekte ne olacağını söylerlerdi" demektedir (118). Nihal de *Su*'daki aynı adlı şiirinde sudaki yazıyı okuyan bir bilici gibidir: "O su, bir sır gibi mırıldanırdı; / Göğsünde bir sarı ay yıkanırdı / Bizi Leyla ile Mecnun sanırdı / Gamlı yolumuzda ağlayan o su..." (7). Yıldız Cıbrıoğlu, *Kadının Yazısız Tarihi*'nde kadının suyla olan ilişkisi üzerinde durur:

Gökyüzünde ay büyüyüp küçülerek, bulutların ardına gizlenerek ve ortaya çıkarak nasıl konuşuyorsa su da böyle konuşuyor, yansımalarla ve biçimden biçime, renkten renge girerek, işaretlerle. Hareket ediyorlar, ses çıkarıyorlar. Doğadaki varlıklar böyle konuşuyorlar, onların dilinden anlayan, işaretleri yorumlayan tanrı-ana. Doğanın işaret dilini taklit eden ve bu işaretlerle bir büyü dili geliştiren de o. Dağları, gökyüzünü, kuşları, ağaçları, bulutları yansımayla içine alarak, her şeyin kendisinden çıktığını anlatıyor su (191-92).

Şükûfe Nihal'in "Ufka Karşı" adlı şiirinde kadın su halini alır: "Sararmış rüyası kırık dalların; / Öten kuşlar ile dün ne mesuttu... / Sular, henüz ölen taze bir kadın; / Dün ona tapanlar bugün unuttu..." (Su 30). Yunan mitolojisinde tanrıların saldırısına uğrayan Nympheler ortadan yok oluverir ve pınara, akarsuya dönüşürler. Yani su kadının içinde, kadın suyun içindedir ve amnios<sup>14</sup> sıvısının normal rengi pınar suyu gibidir (Cıbroğlu 190).

Şairin "Su" adlı şiirinde ortaya koyduğu gibi su yalnızca hayat vermez, aynı zamanda hayat da alır: "Şimdi ne akşam var, ne ses, ne dere; / Yolumuz ayrıldı başka ellere; / Benzetti bizi bir kırık mermere / Ruha zehir gibi damlayan su..." (Su 8). Mitolojide kuyuların, su yollarının, insana gençlik aşıl原因an kaplıcaların koruyucusu olarak sık sık karşımıza çıkan tanrıçalar, Sirenler, deniz kızları, su perileri suyun hayat veren yönü kadar, hayatı tehdit eden yönünü de temsil eder (Mascetti 44).

Periler, Şefik Can'ın *Klasik Yunan Mitolojisi*'nde belirttiği gibi dağlarda, ormanlarda, derelerde, nehirlerde, çeşmelerin, kaynakların başında yaşar (453). Bu nedenle Şükûfe Nihal, *Gayya*'da yer alan "Yaz Sonu" adlı şiirinde sevgilisinin periği

---

<sup>14</sup> Sürüngenlerde, kuşlarda ve memelilerde bulunan amnios, amnios sıvısıyla dolu bir kese oluşturur ve embriyonun sıvı bir ortamda gelişmesini sağlar ( *Büyük Larousse: Sözlük ve Ansiklopedi* 2: 550-51)

dalgalarda aramasını ister: “Söyleyiniz, periyi arasın dalgalarda!..” (64). Aynı şiirdeki “Peri örttü mavi tül örtüsünü başına,” (63) dizesindeki peri ise Nihal’in perisinden başkası değildir. Çünkü Türk inançlarına göre her insanın hayvanın, eşyanın ve evin bir perisi vardır (Uraz, *Türk Mitolojisi* 111).

Şükûfe Nihal, *Yerden Göğe*’de bulunan “Dalgalar” adlı şiirinde kadın kâhin “Sibylle’in korkunç sesi”yle fırtınayı haber verir : “Ümit, ışık, neşe, aşk, / Kiminin dünyasında, / (Sibylle)in korkunç sesi, / Kiminin rüyasında...” (17). Sibylle, felâketler bildiren geleceği kendisine bir şey sorulmadan açığa vurur (Necatigil 64). Edith Hamilton’un *Mitologya*’da belirttiğine göre Aineias Sibylle’nin refakatinde yeraltına yolculuk yaparken sevgilisi Dido’yla karşılaşınca, Dido “mermer bir heykel kadar sessiz” kalır (171). Çünkü daha önce Aineias Zeus’un buyruğuyla yeni bir vatan kurmak için sevgilisini terk etmiş, bunun üzerine Dido kendisini öldürmüştür (170). Şair de *Su*’daki “Taş Gibi” adlı şiirinde kraliçe Dido’ya telmih yapar: “İhtiyacım yok sana, kardeş ol, sevgili ol, / Git, durma, artık sakın, açık kalbimdeki yol / Ben bu gece ruhumu elimle boğacağım, / Yarına bir kaskatı taş gibi doğacağım...” (52).

Şükûfe Nihal, *Su*’daki “Taş Gibi” adlı şiirinde Dido’yla özdeşleşirken, “Kimbilir?” adlı şiirinde Eurydike ile özdeşleşir: “Yalvarmadım; ‘gitme kal!’ bile demedim sana; / Bu yalvarışı sen de bekledin mi, kim bilir? / Yarı yoldan dönerek hiç baktın mı arkana; / Adımı son bir defa söyledin mi kim bilir?” (13). Mitolojiye göre Apollon şair Orpheus’a bir lir verir, şair bu liri çaldıkça bütün doğa kendinden geçer, karısı Eurydike bir yılanın sokmasıyla ölünce Orpheus yer altı ülkesine iner, lirin nağmeleri gölge ruhlara bile dokunduğundan ölümler ülkesinin tanrıçası Persephone kendisine acır, yeryüzüne çıkana kadar şairin arkasına bakmaması şartıyla karısını geri vermeye razı olur, ancak Orpheus’un yolda dayanamayarak

Eurydike'nin gerçekten gelip gelmediğini anlamak için geri bakar ve karısını sonsuza dek kaybeder (Necatigil 100).

Şükûfe Nihal'in *Sabah Kuşları*'nda yer alan "Yazık Oldu" adlı şiirindeki mit kahramanı da Orpheus'tur: "Şimdi her fani gibi, alnımızda çizgiler; / Son yılları sayarız ürkerek birer birer... / Ebediyet yolundan İlâhlar kovdu bizi; / Orfe gibi kaybettik göklerde izimizi..." (15). Orpheus şiir ve müziğin simgesidir. Babası Trakya Kralı Oiagros, annesi epik şiirin Musa'sı Kalliope'dir. (Necatigil 100). Çalmaya ve söylemeye başladığında, başının üzerinde kuşlar uçan Orpheus tipik bir erkek değildir. Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'da bulunan "Birlik" adlı yazısında onun bir kadın olduğunu söyler: "Orpheus, yumuşak mı yumuşak, bir kadından başka bir şey değildi ve tanrılar kendisini kadınlara öldürttüler (206).

Şükûfe Nihal'in şiirlerinde Orpheus'dan başka erkek olan diğer mit kahramanı Prometheus'dur. Şairin *Sabah Kuşları*'ndaki "Gece Treni" adlı şiirinde Prometheus<sup>15</sup> bağıır: "Toprağın yarası derin, ağırdı; / 'Promete' işte böyle bağırdı, / Böyle acı güldü çıldıran bir dev..." (21). Şair, çok sevdiği Tevfik Fikret'in "Promete" adlı şiirinden esinlenerek bu şiiri yazmış olsa gerektir. Prometheus'un erkek olmasına karşın dişil ögeyi temsil ettiğini belirtmek gerekir. Çünkü o dişil ögeyi temsil eden özelliğiyle insanı yaratmış ve eril ögeyi temsil eden Zeus'a başkaldırmıştır. İsmail Gezgin, İlkay Gezgin ve Nazım Çokişler de *Mitoloji (Mitos ve Logos): Hayatımıza Yön Veren Söylenceler* adlı ortak çalışmalarında Prometheus'un dişil ögeyi temsil ettiğini ortaya koyarlar:

---

<sup>15</sup> Behçet Necatigil'in *100 Soruda Mitolojya*'da belirttiğine göre Prometheus Titan İapetos'un oğlu, insanların dostu ve Zeus'un düşmanıdır. Mekone'deki kurban töreninde Prometheus, Zeus'u aldatmaya kalkar. Etlerin iyi parçalarını işkembeyle kemik kısımlarını ise ince yağ zarına sarar. Zeus bile bile kötü kısımları seçer. Ceza olarak da insanların elinden ateşi alır. Prometheus ateşi çalıp insanlara geri verir. Bu sefer Zeus insanları Pandora ile cezalandırır. Prometheus ise bir kayaya bağlanır. Bir kartal karaciğerini yer, ciğer her gece yeniden büyür. Uzun zaman sonra Herakles kartalı öldürerek Prometheus'u bu işkenceden kurtarır (37).

Zeus’la giriştiği mücadelede kullandığı yöntemler nedeniyle, Prometheus, büyük savaşı kaybeden dışıl ögeyi temsil eder görünmektedir. Dikkat ederseniz, Prometheus, her şeyden önce dışıl ilkenin en önemli özelliği ve gücü olan “yaratma” motifiyle, eril ilkeyi temsil eden Zeus’un karşısına dikilmektedir. [...] Dışıl ilke, eril iktidarın sınırlayıcı olmaya başlamasıyla, yarattıkları yoluyla iktidarı belirleme veya ona karşı koyma özelliğine sahiptir. Prometheus’un bu mücadelede Zeus’u tahtından ederek iktidara gelmek gibi bir amacı olmadığını baştan ifade etmek gerekir. Bu anlamda bakıldığında açıkça görülmektedir ki, Prometheus, Zeus’un elinde tuttuğu eril iktidara karşı, kendi yarattığı ve tanrıların görüntüsünü verdiği insanı ileri sürmektedir. (138)

Şükûfe Nihal’in şiirlerinde tanrıça olarak Umay ve Venüs’ten başka Artemis de vardır. Şairin *Yıldızlar ve Gölgeler*’deki “Sevgili Kamere” adlı şiirinde ay, elemlerini gizleyen bir kadındır<sup>16</sup>: “Kaldı kalbimde. Sanki sen nâkâm / Bir kadındın, şifası pek mevhûm; / Ruh safında titreyen âlâm / Anlaşılmaz, müebbeden mektûm...” (20). Bu kadın, yayı aydan yapılmış ve kendisini ifade etme biçimi ay gibi gizemli ve sezgisel olan av tanrıçası Artemis’i hatırlatır (Mascetti 69). Şairin *Hazân Rüzgârları*’ndaki “Başka Ay” adlı şiirinde de ay sevgilisini kaybetmiş, yaşlı bir kadındır:

Yıllar geçti. Güzel ay;

Yine mavi bir saray

---

<sup>16</sup> Ayın her yirmi sekiz günde bir dünya etrafında dönmesi, kadının yirmi sekiz günde bir regl olması ve on dördüncü günde yumurtlaması yüz yıllardır ay ile kadın arasında benzerlik kurulmasına neden olmuştur. Bu benzerliğe “hâle” sözcüğü vasıtasıyla da ulaşmak mümkündür. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’ında “güzel he” harfi ile yazılan “hâle”yi ayın etrafında görülen parlak daire olarak tanımlarken, “hı” harfi ile yazılan “hâle”yi kadın memesinin çevresinde bulunan koyu renkli daire olarak tanımlar (316).

İçinde, haşmetinle,  
Neşenle karşımdasın;  
Geçmiş demek ki, yasın. (13)

“İçinde mavi bir saray” olan kadın bir Musa’dır. Şairlerin ilham kaynağı Musalar, soluk benizli, kırmızı dudaklı, masmavi gözlü, sapsarı saçlı genç ve güzel bir kadın olarak resmedilirler (Mascetti 219). Musaların simgesi ise insanın korku ve arzularının bir aynası olan aydan başkası değildir (233). Sevgilisini kaybettiği için elemli olan ve bu elemi içinde bir sır olarak saklayan şair de ay gibi yas içinde yıllarını geçirecektir. Bu nedenle *Su*’daki “Ömrümce Beklediğim” adlı şiirinde ay gibi solacağını ifade eder:

Doğan, batan güneşe bir zaman esir oldum;  
Solgun aya dalarak yıllarca ben de soldum;  
Sakin bir göl başından atıldım ummanlara;  
Boş kırlardan çekildim kökü yok ormanlara...  
Ne oradaki sükûnet, ne buradaki azamet  
Kâfi geldi ruhuma;  
Beynimde hep o ateş, hep o acayip humma. (39)

Tanrıça Artemis, gökte Selene, yeryüzünde Artemis, yeraltında Hekate’dır (Hamilton 18). Tapınağı tarihin en eski mermer kentlerinden biri olan Lagina’dadır.<sup>17</sup> Titan Perses’in kızı Hekate yer altı ülkesinden hortlaklar, hayaletler yollar, yanında sürü sürü ölülerin ruhları, geceleri yol kavşaklarında mezarlıklarda görülür (Necatigil 63). Şükûfe Nihal de Hekate gibi ölülerin ruhlarıyla dolaşır. *Sabah Kuşları*’ndaki “Bu Gece” adlı şiirinde mermer ölümü simgeler: “Alnım bir sararmış mermer bu gece.../ Kitabesi silik bir mezar taşı! / ‘Ölüm’ dudağımda son iki

<sup>17</sup> Lagina Anadolu’nun güney batısında, Karia bölgesinde kutsal alandır ve kalıntıları Muğla’nın Yatağan ilçesine bağlı Turgut bucağının yakınındadır (*Büyük Larousse: Sözlük ve Ansiklopedi* 14: 7320)

hece, / Ruhumun âlemle bitti savaşı...” (20). *Su*’daki “Ufka Karşı” adlı şiirinde de beyaz mermer ölümü çağırıştır: “Çok sürmez bu dertli yüzü mevsimin; / Bir beyaz mermere dönünce toprak... / Ararsanız yarın, bulunmaz, bilin; / O yeşil bahardan bir kuru yaprak...” (31). *Gayya*’daki “Mermer Dünya” adlı şiirinde ise mermer soğuk ve donukluğa işaret eder: “Soğuktur mermer kadar / Nereye dokunsanız. / Lahzada sönersiniz, / Mermere dönersiniz / Her nereye konsanız...” (76). Bu donukluk Roland Barthes’ın ifadeyle bir “dilsizlik durumu”dur (“Anlam Bağışıklığı” 124). Kadının “dilsizlik durumu”. Bu bakımdan *Yerden Göğe*’nin ikinci bölümünün adının “Mermer Kapı” olması oldukça anlamlıdır.

## B. Şükûfe Nihal’in Şiirlerinde Özgül Kadın “Tarz”ı

Ayrıncı özelliği korku-kasvetin karanlık atmosferine ve korkunç-esrarengiz olayların ortaçağa özgü mekânlarına başvurmak olan “gotik”, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarındaki bir yapıntı tarzıdır. Bir edebiyat tarzı ya da başlıca özellikleri grotesk<sup>18</sup>, korkunç, fantastik olaylar ya da akıldışı şiddet, perişanlık ve çürüme olan bu tür bir tarzın örneğidir (*Merriam Webster’s Encyclopedia of Literature* 480).

Ellen Moers *Literary Women*’da (Edebiyat Kadınları) 18. yüzyıldan beri kadın edebiyatçıların gerçekleştirdiği edebiyat tarzını “kadın gotiği” olarak tanımlar.

<sup>18</sup> Güven Turan’ın *Yordam* dergisinin Kış 1967 tarihli 13. sayısında yer alan “Eleştirme Sözlüğü”nde belirttiğine göre “grotesk”, çağlar boyunca sanat ve edebiyat terimi olarak değişik anlamlar taşımıştır. 19. yüzyılın ortalarına dek sanat terimi olarak kullanılmıştır. Bu ad ilk önce Roma duvar süslemelerinde abartılı, çevreleri büyük yapraklarla süslü yarı insan yarı hayvan figürlerine verilmiştir. Sonraları bu türlü resimler gotik çağı süslemeciliğinde de yer almıştır. Daha sonra bir sanat türünün özel adı olmaktan çıkarak uyumsuz, gülünç, çarpıtılmış, aşırı çirkin, korkutucu, tuhaf, doğal olmayan gibi anlamlar taşımaya başlamıştır. Giderek grotesk aşırı fantastik anlamını da yüklenmiştir. Çağımızda birçok yazarla grotesk özelliğe rastlansa da daha çok dadacı ve gerçeküstücü yazarlar groteskten yararlanmışlardır. Bu yazarlar groteski alaya iyiden iyiye yaklaştırmışlardır. Bugün kara alay denilen tür groteskle alayın bileşimidir. Ayrıca grotesk sözcüğü çoğunlukla sıfat olarak kullanıldığı halde bu özelliklerin yoğunlaştığı yazıların kendisine de grotesk adı verilir. Grotesk özelliklerden yararlanan yazarlar arasında Andre Breton, Edgar Allan Poe, Moliere, William Blake sayılabilir (33).



Gotiğin korku sözcüğü olmaksızın kolaylıkla açıklanamayacağını ve gotik yazarlarda gerçekten çok düşün, normalden çok acayipin, doğaldan çok doğaüstünün olduğunu belirtir (90).

Şükûfe Nihal'in daha ziyade benliğini aradığı ve kendisiyle hesaplaştığı şiirlerinde gotik öğelere rastlanır. Bu tarz şiirlerinde kendi içindeki çelişkilerini, saplantılarını, açmazlarını ya da toplum içindeki uyumsuzluğunu, çaresizliğini, korkularını dile getirir. Ellen Moers *Literary Women*'da (Edebiyat Kadınları) kadın edebiyatçıların gotik tarzda yazma nedenlerini anksiyeteye ile açıklar:

Kendinden iğrenme, nefret etme, ve kendini yok etme dürtüleri 20.

yüzyıl kadın yazınında gittikçe daha çok göze çarpan temalardır.

Umutsuzluk bizim yaşımızda her cins ve sınıfın özel alanıdır ancak,

korkuya görünür bir biçim vermek, anksiyeteyi gotik imgelem

aynasına tutmak kadın yazarlarda erkek yazarlarda olduğundan daha

yaygın. Bunu istatistiksel olarak kanıtlayamadığım için, bir sebep

sunabilirim: Hiçbir şey kendini hayalinde canlandırma dürtüsüyle

karşılaşmada kadın deneyimini erkek deneyiminden daha kesin ve

erken ayıramaz. (108)

Gotik tarzda korkulu, gizemli ve gerilimli bir ortam yaratmak için hayalet, hortlak, dev ve canavar gibi yaratıklara başvurulur. Ellen Moers *Literary Women*'da (Edebiyat Kadınları) kadın edebiyatçıların önemli yaratıklarını sıralar: “Bunlar çoğunlukla devler, hayvanlara benzeyen insanlar, iğrenç şekil bozuklukları olan yaratıklar veya çift cinsiyetlilerdi. ‘Hilkaat garibesi’ modern kadın gotik yaratıklarını canavardan daha iyi açıklar. T.S Eliot’un deyimiyile ‘korkunç bir yaratıklar gösterisi’” (108). Bilinçdışının yaşattığı canavarlar mitik zamandan gelmiş olmalıdır.

Herhalde en ünlü gotik yaratık Mary Shelley'in *Frankenstein* adlı romanının aynı

adlı kahramanı tarafından yaratılan canavardır. Ellen Moers'a göre bu canavar kadının korkularının cisimleşmesinden başka bir şey değildir:

Mary Shelley'nin mitindeki marifet aklının parlaklığı ve öğrenme becerisi olduğu gibi aynı zamanda genç bir yazar olarak içinde hareket ettiği çemberin de etkisidir. Ama *Frankenstein*, bir canavar yaratığın yaratıcısıyla savaşımlı konusundaki tehlikeli zıtlıklarla dramatize edilmiş biçimiyle çok orijinaldir. Gotik kavrayış kaynakları hâlâ “kanımı dondurmak ve kalp atışlarını hızlandırmak” gibi kız evlat, metres ve anne olan ölümün taşıyıcısı kadının korkularıdır. (98)

Mary Shelley gerçekten de bir ölü taşıyıcısıdır. Annesi feminizmin ünlü kitabı *Vindication of the Rights of Women*'ın (Kadın Haklarının Savunması) yazarı Mary Wollstonecraft'tır (1759-1797) ve kendisini doğururken ölmüştür. Shelley'nin ilk çocuğu prematüre doğmuş ve çok yaşamamış daha sonra doğan iki çocuğunu da kaybetmiştir. Aklın sınırlarında dolaşmış ve genç yaşta intihar etmiş olan Sylvia Plath ise gotik edebiyata cesetleri hediye etmiştir. Ellen Moers'a göre Plath yapıtlarında terörü yaratan, yaşayan cesetlerdir:

Kendinden nefret etme sanatını, dişil gotiğin grotesk geleneğini, o enfes gözleriyle şairler (Anne Sexton, Adrienne Rich, Erica Jong ve birçok diğeri) için yenileyen Plath'ın kendisiydi. Onun terörü canavar, gulyabani veya hilkat garibesinden değil yaşayan cesetlerden geliyordu. (109-10)

Şükûfe Nihal'in şiirlerinde hayaletler, canavarlar, şekilsiz kara devler, iskeletler, şeytanlar gibi çeşitli yaratıklar vardır: Şair *Yerden Göğe*'deki “Durmayan Çark”ta canavarlar aracılığıyla kendisine ve topluma yabancılaşmasını anlatır:

“Çiçek bahçelerimiz canavarlar diyârı... / Saadet Anka kuşu, yaşar efsanelerde... /

Ben nasıl gülebilir, mest olurum bu yerde?..” (18). *Sabah Kuşları*’ndaki “İskelet” adlı şiirinde varoluşunu sorgular: “Karanlık iki çukur hakikatin aynası... / Baktıkça silinmekte varlığımızın pası... / Yokluk, bir cinnet gibi uğuldar başımızda...” (33). *Su*’daki “Kızıl Şeytan”da ise içinde ukde kalmış aşkı nedeniyle hüzünlenir: “Derdik ki: ‘Bir yuvamız olmasa bu toprakta, / Sarar vücudumuzu birkaç kuru yaprak da...’ / Sonra... bir kızıl şeytan rübabımızı çaldı; / Ve dudaklarımızda besteler yarım kaldı...” (20).

Manastırlar, kaleler ve şatolar belli başlı gotik mekânlardır. Ellen Moers *Literary Women*’da (Edebiyat Kadınları) kadın edebiyatçıların en korkunç gotik mekânlarından birinin tımarhaneler olduğunu ifade eder:

Gotik kahramanlık en güçlü haliyle hâlâ kapalı mekan ayarlamalarda yaşamakta, kızlar okulundan daha korkunç, şatolardan daha gerçek: tımarhane. Üç yetenekli yazardan söylemi farklı ama akademik mekanda geçen ve delilikle ilgili üç romanın neredeyse aynı zamanda çıkması 1960’ların başında edebî feminizm fenomeni oldu: Sylvia Plath’ın *The Bell Jar*’ı (*Sırça Fanus*) Hannah Green’in *I Never Promised You a Rose Garden*’ı (*Sana Gül Bahçesi Vadetmedim*), Yeni Zelanda’lı romancı Janet Frame’in *Faces in the Water*’ı. (*Sudaki Yüzler*). (132-33)

Ellen Moers’a göre kadın edebiyatçılar tımarhaneler aracılığıyla kadınların da erkekler gibi delirebileceğine dikkat çekmişlerdir:

Kadınların da erkekler gibi delirdiği ve onlar gibi intihara teşebbüs ettiği ne yazık ki feministlerin ortaya koyduğu bir şey oldu. Ama bu üç romandan burada bahsetmemizin asıl nedeni geçtikleri yerd. Tımarhane, bu üç yazar için işlenmiş, kapatılmış, alışılmışın dışında

dişiliğın test edildiği bir yer olmuştur. Kocaman, geniş alanlara kurulu, esrarengiz biçimde karmaşık binalar, gaddar güvenlikçi adamlar, tuhaf kurallar, dehşete düşmüş hastalar, mahrumiyet, sınırlamalar, sorgular, iyi niyetli ancak şüphesiz büyük bir işkence olan elektrik şok tedavisi. Sonuncusu Anne Sexson'un 1960'da yayınlanan şiir kitabını anımsattı: *To Bedlam and Part Way Back (Tımarhaneye Giderken ve Dönerken)* adlı benzer bir hastane deneyimi. (132-33)

Şükûfe Nihal'in başlıca gotik mekânları gayya, mezar ve hastanedir. Şair, *Gayya*'daki aynı adlı şiirde "cehennemın en aşağı bölümünde yanacakların kan ve irinleriyle dolu derin kuyu"nın adı olan gayya simgesiyle iç hesaplaşmasını alegorik bir biçimde ortaya koyar: "İnce, dar bir merdiven, bir daha ve bir daha; / İndikçe derinleşen, koyulan bir karaltı; / Girinti çıkıntılar, derinden homurtular; / Burası bir yer altı, burası bir yer altı!.. (5). Aynı kitaptaki "Uğuldama Rüzgâr" adlı şiirindeki mezar simgesiyle de ölüm korkusunu dile getirir: "Gece etrafımda uçurum, mezar, / Sinmiş kâinatı simsiyah bir kan, / Sarardım: 'Acaba ben miyim kurban?...'" *Sabah Kuşları*'ndaki "Hastanenin Saati" adlı şiirindeki hastane simgesiyle ise buhranını anlatır: "Arzular uzandı kemikten ellerle; / Arzular sarıldı bir uçan kanada; / Arzular silindi karanlık sellerle; / Doğan gün, bir ürkek ışıkla duada..." (28). Şükûfe Nihal'in *Yakut Kayalar* adlı romanında da kadın kahraman kendini hastaneye kapatır:

Şehrin bir ucundaki hastane köşesine... Orada istediğimi yaptılar, beni oraya bir hemşire diye aldılar. Kefenlere bürünür gibi baştanaşağı beyazlara sarıldım. Ben bir günahkârsam burada

günahlarımı ödeyeceğim. Son dakikama kadar, burada, onun gibi  
sesine cevap gelmeyenlerin ıstırabını dinleyeceğim. (80)

Şükûfe Nihal *Yıldızlar ve Gölgeler*'deki "Sustum" adlı şiirinde "geriye-  
dönüş" (flashback) yaparak gülüp-koşup-oyunadığı çocukluk günlerine döner: "On yıl  
evveldi; tıpkı bir kelebek / Gibi cevval, şendim... eğlenmek" (38-39). Ama artık bir  
kadın olmuştur ve yasaklarla karşı karşıyadır. Toplum tarafından "kendi" olması  
değil, "hanım hanımcık" olması dayatılır. Gülmesi, hareketleri, konuşması kontrol  
altında tutulur: "Sustum anne, müebbeden sustum; / Her taraf sis.. Boğuldu bak  
ruhum..." (40).

## SONUÇ

“Kadın Şairde Kadın: Şükûfe Nihal’in Şiirleri” adlı bu tezde Şükûfe Nihal’in bir kadın olarak şair kimliği ve şiirlerindeki kadın teması incelenmiştir. Nihal, Türkiye’nin modernleşme sürecinde önemli toplumsal değişimler geçirdiği bir dönemde (1919-1960) yapıtlarını yayımlamıştır. Batılı, lâik, ulusçu modele dayalı yeni ulus-devletin “yeni kadın”ı olarak birçok kadın derneğinde aktif görev almış, gazete ve dergilerde kadın haklarıyla ilgili yazılar yazmış, hikâye ve romanlarında kadın kahramanları öne çıkarmış ve şiirlerinde “kadın sesi”ni duyurmaya çalışmıştır.

“Yeni kadın” olarak kadının eğitim görmesini, iş yaşamına katılmasını ve Batılılaşmasını isteyen Şükûfe Nihal, öncelikle “annelik”, “eşlik” ve “ev kadınlığı” görevini yerine getirmesini beklemiştir. Bu nedenle şiirlerinde toplumsal sorunlara karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen “umursamaz kadın”ı yermiş, çalışkan ve ezilmiş olan “Anadolu kadını”nı yüceltmıştır. Çünkü bu kadın hem çocuğuna ve eşine karşı görevlerini yerine getirmekte, hem de evinde ve tarlasında çalışmaktadır.

“Anadolu kadını”nı yücelten Nihal’in şiirlerinde “şehirli kadın” adına bir söylem görülmez. Şehirli ve eğitilmiş üst sınıfa mensup bir kadın olarak kendisini sorunsallaştırmıştır. Bu sorunsal da aşk duygusuyla sınırlı kalmıştır. Yaşam hikâyesinden iki eşinden de ayrıldığını bildiğimiz şairin “zengin koca” ile hayatta aradığını bulamaması, “aydın-sanatçı sevgili” ile aile ve edebiyat çevresinin baskısı nedeniyle yaşadığı umutsuz aşkı onun şiirlerinde “âşık kadın”ın marazî yakınmaları

olmaktan öte değildir. Böyle olmakla birlikte “kadın sesi”ni şiirlerine yansıtmış, aşkıyla varolduğunu ve sevgilisinin onun dünyasındaki yerini kendi döneminin koşullarında özgürce dile getirmiştir.

“Aydın kadın” olarak Şükûfe Nihal şiirlerinde “kadın sorunu” karşısında duyarsız kalmamıştır. Ancak dönemin yaygın aydın tavrının dışına çıkmamış, ataerkil değer yargılarının cinsellik kalıplarını bir anlamda yeniden üretmiştir. Bir yandan çalışma ve öğretim hakkını savunarak kadının kamusal alana çıkmasını istemiş, diğer yandan asıl görevinin “annelik”, “eşlik” ve “ev kadınlığı” olduğunu öne çıkararak, kadını her iki rolden sorumlu görmüştür. Bu çıkmazda feminist bir bakış açısına sahip olmayan bu “Cumhuriyet kızı”nın aslında “geleneksel ben”iyle “modern ben”i çatışmıştır. Henüz böyle bir bilinçlenmenin oluşmadığı bu dönemde onun şiirlerinde “geleneksel” ve “modern” bu iki kimlik arasında sıkışmış olarak, başlangıçta umutlu ama zamanla ulaşılmayan sevgiliye hasret ve bunun verdiği ıstırap, pişmanlık ve yakınma ile bunalan “kadın sesi”ni duymak mümkündür.

Ayrıca “şair kadın” olarak Şükûfe Nihal’in şiirlerinde görülen tanrıça, kâhin ve peri gibi mitsel dişil kahramanlar onun “kadın sesi”ni pekiştirmiştir. Bu mitsel kahramanlar içinde yalnız Orpheus ve Prometheus erkek olmasına karşın birincisi yumuşaklığı ikincisi ise yaratıcılığı ile dişil ögeyi temsil etmektedir.

Şükûfe Nihal “kadın kimliği”ni daha da belirgin kılmak için yalnızca tanrıça simgelerini kullanmamış, aynı zamanda canavar, iskelet, şeytan gibi gotik yaratıklar ve gayya, mezar, hastane gibi gotik mekânlar aracılığıyla “kadın gotiği”nin olanaklarından da yararlanmış.

Sonuç olarak “Kadın Şairde Kadın: Şükûfe Nihal’in Şiirleri” adlı bu tezde Şükûfe Nihal’in “kadın kimliği”, “yeni kadın”, “aydın kadın”, “âşık kadın” ve “şair kadın” olarak irdelenmeye çalışılmıştır. Şiirlerinde yer yer Tevfik Fikret’in ve Beş

Hececiler'in etkisi hissedilse bile Nihal, ilk Őir kitabından itibaren her Őir kitabında daha da gürleşecek olan "kadın sesi"ni duyurmayı başarmıştır.



## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Afacan, Aydın. *Şiir ve Mitologya: Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası*. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2003.
- Ahmet Rasim. “‘İstibdad-ı Edebî’de Kadınlar”. *Muharrir, Şair, Edip*. Haz. Kâzım Yetiş. İstanbul: Tercüman, 1980.
- Akay, Hasan. *Yeni Türk Şiirinin Kurucularından Tevfik Fikret*. İstanbul: Timaş Yayınları, 1998.
- Akgün, Müge. “Batılı Feministlerin İkonu”. *Radikal Kitap* 205 (18 Şubat 2005): 8-9.
- Akın, Gülten. “Kadın Yaratıcılığında İnsanca Duyarlığa Evet”. *Şiiri Düzde Kuşatmak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996. 64-69.
- Arat, Necla, haz. *Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu*. İstanbul: Say Yayınları, 1992.
- . *Kadınların Gündemi*. İstanbul: Say Yayınları, 1997.
- Argunşah, Hülya. *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Arslan, Fatih. “Şükûfe Nihal Başar: Hayatı-Şiirleri”. Yayımlanmamış master tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, 1995.
- Ayaşlı, Münevver. *İşittiklerim, Gördüklerim, Bildiklerim*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1990.
- Ayda, Adile. “Şükûfe Nihal”. *Böyle İdiler Yaşarken*. Ankara: Ayyıldız Matbaası,

1984. 103-10.

Aydın, Mehmet. *Ne Yazıyor Bu Kadınlar: Osmanlıdan Günümüze Örnekleriyle*

*Kadın Yazar ve Şairler*. Ankara: İlke Kitabevi Yayınları, 1995. 52-54.

Aytaç, Gürsel. *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan

Yayınları, 1990.

Barthes, Roland. “Anlam Bağışıklığı”. *Yazı ve Yorum: Roland Barthes’den Seçme*

*Yazılar*. Haz. ve Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1990. 122-

24.

—. “Birlik”. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis

Yayınları, 2000. 205-07.

Batur, Enis, haz. *Râbia Hâtun: “Tuhaf Bir Kıyamet”, Kırkbir Şiir*. İstanbul: Yapı

Kredi Yayınları, 2000.

Baykan, Ayşegül. “Nezihe Muhittin’de Feminizmin Düşünsel Kökenleri”. *Nezihe*

*Muhittin ve Türk Kadını 1931*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999. 15-38.

Baykan, Ayşegül ve Belma Ötüş Baskett, haz. *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını*

*1931*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Bekiroğlu, Nazan. *Şair Nigâr Hanım*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Berktaş, Fatmagül. *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak*. İstanbul: Pencere Yayınları,

1998.

—. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

—. “Tanımlanması ‘Serbest’ Bir Nesne: Kadın”. *Kadınların Gündemi*. Haz.

Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1997. 89-97.

Beyatlı, Yahya Kemal. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Milli Eğitim

Basımevi, 1994.

- Beydili, Celal. *Türk Mitolojisi: Ansiklopedik Sözlük*. Çev. Eren Ercan. Ankara: Yurt Kitap-Yayın, 2005.
- Blondel, Eric. *Aşk*. Çev. Esra Özdoğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Bulut, Faik. *İttihat ve Terakki'de Milliyetçilik Din ve Kadın Tartışmaları*. İstanbul: Su Yayınları, 1999.
- Campbell, Joseph. *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*. Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- Can, Şefik. *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1994.
- Caporal, Bernard. *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*. Çev. Ercan Eyüboğlu. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982.
- Caudwell, Christopher. *Yanılsama ve Gerçeklik*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 1988.
- Ceylan, Ömer. *Kuş Cenneti Şiirimiz: Klâsik Türk Şiirinde Kuşlar*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 2003.
- Cıbroğlu, Yıldız. *Kadının Yazısız Tarihi: "M" ve "N" Sesi*. İstanbul: Payel Yayınları, 1996.
- Cunbur, Müjgân ve Neriman Saryal Duranoğlu, haz. "Türk Edebiyatında Kadın Şairlere Toplu Bir Bakış". *Türk Kadınının Şiiri*. Ankara: Kadının Sosyal Hayatını Araştırma ve İnceleme Derneği Yayınları, 1996. 10-16.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. *Han Duvarları*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1981.
- . *Yıldız Yağmuru*. İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1936.
- Çayırılık, Nebahat. "Şükûfe Nihal Başar'ın Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği

- Üzerine Bir İnceleme”. Yayınlanmamış master tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1993.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Anahtarları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Davidson, Lisa ve Elizabeth Ayre. *Paris*. Çev. Kadriye Aklan. İstanbul: Doğuş Grubu İletişim Yayıncılık, 2000.
- Es, Hikmet Feridun. “Şükûfe Nihal”. *Bugün de Diyorlar ki*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi, 1932. 146-48.
- Frazer, George. *Altın Dal: Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Fromm, Erich. *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. Çev. Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten. İstanbul: Arıtan Yayınevi, 2003.
- Furrer, Priska. *Sevgi Soysal: Bireysellikten Toplumsallığa*. Çev. Yasemin Bayer. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 2004.
- Geçer, İlhan. “Faruk Nafiz İçin”. *Hisar* 120 (Aralık 1973): 12-13.
- Gezgin, İsmail, İlkey Gezgin ve Nazım Çokişler. *Mitoloji (Mitos ve Logos): Hayatımıza Yön Veren Söylenceler*. İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2004.
- Giz, Adnan. *Bir Zamanlar Kadıköy (1900-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1988.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gür, Ayşen. “Sunuş”. *Portekiz Mektupları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993. 5-12.
- Hamilton, Edith. *Mitologya*. Çev. Ülkü Tamer. İstanbul: Varlık Yayınları, 1990.
- Hengirmen, Mehmet. *2000 Yılında Türk Şiiri Antolojisi I*. Ankara: Engin Yayınevi,

2000. 67-71.

Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Haz. Gönül Bakay. Çev. Özge

Altay

ve diğer. İstanbul: Say Yayınları, 2002.

Irmak, Sadi. “Şükûfe Nihal İçin”. *Şiirler*. İstanbul: Sander Yayınları, 1975. 9-11.

İrzık, Sibel ve Jale Parla, der. *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal*

*Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

İleri, Selim. *Mavi Kanatlarıyla Yalnız Benim Olsaydın*. İstanbul: Can

Yayınları, 1991.

İmançer, Dilek. “Feminizm ve Yeni Yönelimler”. *Doğu Batı* 19 (Mayıs-Haziran-

Temmuz 2002): 151-71.

İnal, Gülseli. “Alice Harikalar Ülkesinde”. *Sombahar* 21-22 (Ocak-Nisan 1994):

7-

11.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. “Şükûfe Nihal”. *Son Asır Türk Şairleri*. 3. Cüz

İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1932.

Kadıoğlu, Ayşe. “Kostüm Modernliği”. *Radikal* (29 Ekim 2004): 11-

12.

Kahraman, Hasan Bülent. “Demokrasiyi Cumhuriyette Aramak”. *Radikal* (29

Ekim

2004): 11.

Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal*

*Dönüşümler*. Çev. Aksu Bora ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Kanık, Orhan Veli. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları, 1983.

Kaplan, Mehmet ve diğer, haz. *Atatürk Devri Türk Edebiyatı II*. Ankara: Kültür

- Bakanlığı Yayınları, 1992. 672-87.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983. 756.
- Kerman, Zeynep. *Osman Fahri: Hayatı ve Şiirleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Kırkpınar, Leyla. *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Kadın*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Kristeva, Julia. “Kadınların Zamanı”. Çev. İskender Savaşır. *Defter 21* (Bahar 1994): 7-29.
- Köprülü, Mehmet Fuat. “Yıldızlar ve Gölgeleler”. *Bugünkü Edebiyat*. İstanbul: İkbâl Kitaphanesi, 1924. 192-94.
- Kuiper, Kathleen, ed. *Merriam Webster’s Encyclopedia of Literature*. Massachusetts: Merriam Webster’s, 1995.
- Külebi, Cahit. *Bütün Şiirleri*. İstanbul Adam Yayınları, 2004.
- Kür, İsmet. *Yarısı Roman*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Mascetti, Manuela Dunn. *İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi*. Çev. Belkıs Çorakçı. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
- Mignon, Laurent. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday ve Company, 1976.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Mutlu, Ayten. “Kadın Şair Kendi İçinden Çıkmaya Çalışıyor”. Söyleşiyi Yapan: Macit Ünal. *Papirüs 40* (Haziran 2000): 8-12.
- Nayır, Yaşar Nabi, haz. *Tevfik Fikret: Hayatı-Sanatı-Şiirleri*. İstanbul: Milliyet-Varlık, 1995.

- Nâzım Hikmet (Ran). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*. İstanbul: Adam Yayınları, 1995.
- . *Yatar Bursa Kalesinde*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- Necatigil, Behçet. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. Haz. Hilmi Yavuz ve Enver Ercan. İstanbul: Varlık Yayınları, 2002. 354.
- . 100 Soruda *Mitologya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1995.
- Ongun, Coşkun. “31 Mart’ın Karanlığı, Tevfik Fikret’in Aydınlığı”. *Cumhuriyet* (14 Nisan 2005): 2.
- Ozansoy, Halit Fahri. “Şükûfe Nihal: Kuşlar, Yıldızlar ve Çiçekler Şairi”. *Edebiyatçılar Çevremde*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları, 1970. 219-21.
- Öztürkmen, Neriman Malkoç. “Şükûfe Nihal Başar”. *Edibeler, Sefireler, Hanımefendiler: İlk Nesil Cumhuriyet Kadınlarıyla Söyleşiler*. Y.y.y: Reyo Matbaacılık, 1999. 25-29.
- Refik, Mehmet. “Klasik Mitolojide Kadın Sembolizasyonu” *Düşün* 13 (Nisan 1985): 47-55.
- Reis, Huriye. “Adem’in Bilmediği Havva’nın Gör Dediği”: *Ortaçağda Türk ve İngiliz Kadın Yazarlar*. Ankara: Dörtbay Yayıncılık, 2005.
- Saraçgil, Ayşe. *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*. Çev. Sevim Aktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi 1896-1959*. İstanbul: Metis Yayınları, 1987.
- Sever, Mustafa. *Divandan Günümüze Türk Kadın Şairler Antolojisi*. İstanbul: Yön

Yayıncılık, 1993. 31-34.

Soyuer, Halil. “Aşklarında Yaşayan İki Şair: Faruk Nafiz Çamlıbel-Şükûfe Nihal”.

*Şair Dostlarım*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2004. 208-29.

Şükûfe Nihal (Başar). “Bir Duruşma”. *Kadın Gazetesi* 55. (15 Mart 1948): 3.

— . *Çöl Güneşi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1933.

— . *Çölde Sabah Oluyor*. İstanbul: Saray Kitabevi, 1951.

— . *Domaniç Dağlarının Yolcusu*. İstanbul: Gavsî Ozansoy Basımevi, 1946.

— . “Erkeğin Evdeki Vazifeleri”. *Kadın Gazetesi* 96 (27 Aralık 1948): 5.

— . “Eski Hikâye”. *Tan* (14 Temmuz 1939): 5,11.

— . *Finlandiya*. İstanbul: Ak, 1935.

— . *Gayya*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1930.

— . “Genç Kızlara Dikkat”. *Tan*. (29 Temmuz 1939): 5.

— . “Gösteriş Değil, Vazife Vardır”. *Kadın Gazetesi* 72 (12 Temmuz 1948): 3.

— . *Hazân Rüzgârları*. Y.y.y.: y.y., t.y.

— . “Köylü Kız Kardeş”. *Kadın Gazetesi* 149 (2 Ocak 1950): 1,7.

— . “Milletvekili Bayanlarımızdan Bir İstek”. *Kadın Gazetesi* 57 (22 Mart 1948):  
1,3.

— . “Monden Cemiyetin Çocukları”. *Kadın Gazetesi* 62 (3 Mayıs 1948): 3.

— . *Renksiz İstirap*. İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1928.

— . *Sabah Kuşları*. İstanbul: Akbaba Yayını, 1943.

— . *Su*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası, 1933.

— . *Şiirler*. İstanbul: Sander Yayınları, 1975.

— . *Şile Yolları*. İstanbul: Resimli Ay Basımevi, 1935.

— . *Yakut Kayalar*. İstanbul: y.y., 1931.

— . *Yalnız Dönüyorum*. İstanbul: Kenan Basımevi, 1938.



- . *Yerden Göğe*. İstanbul: La Turquie Moderne Matbaası, 1960.
- . *Yıldızlar ve Gölgeler*. İstanbul: Şiir Kütüphanesi, 1919.
- Tekeli, Şirin, haz. *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*.  
İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1995.
- Temelkuran, Ece. “Cumhuriyet Kızları”. *Radikal Kitap* (1 Nisan 2005): 28-29.
- Tezcan, Nuran, haz. *Atatürk'ün Yazdığı Yurttaşlık Bilgileri*. İstanbul: Çağdaş  
Yayımları, 1994.
- Toksa, Zehra. “Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama: Tanzimat  
Kadını”. *Tarih ve Toplum* 21:124 (Nisan 1994): 5-12.
- Tokuroğlu, Belma. *Özgürleşemeyen Kadın: Tek Parti Dönemi Toplumsal Cinsiyet  
Anlayışı*. Ankara: Odak Yayın, 2004.
- Toprak, Zafer. “1935 İstanbul Uluslar Arası ‘Feminizm Kongresi’ ve Barış”.  
*Düşün* 24 (Mart 1986): 24-29.
- Turan, Güven. “Eleştirme Sözlüğü”. *Yordam* (Kış 1967): 33.
- Uraz, Murat. “Kadın Şairlerimiz”. *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*.  
İstanbul:  
Tefeyyüz Kitabevi, 1940. 3-11.
- . *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1940.  
148-59.
- . *Türk Mitolojisi*. Ankara: Hera Yayınları, t.y.
- Us, Hakkı Tarık, haz. *Ahmet Mithat Efendi ile Şair Fitnat Hanım*. İstanbul: Vakıf  
Matbaası, 1948.
- Woolf, Virginia. “Ev Meleği’ni Öldürmek”. Çev. Ümran Kartal. *Varlık* 1098  
(Mart 1999): 3-5.
- Yalçın, Murat, ed. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Yeğenoğlu, Meyda. *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel*

*Fark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Yıldırım, Tahsin. “Hamdi Başar Bize Şükûfe Nihal’i Anlatıyor”. *Eşlerinin Gözüyle*

*Edebiyatçılarımız*. İstanbul: Selis Kitaplar, 2003. 72-80.

Zelal, Naime ve Leyla Ovalı. “Cumhuriyet Döneminde Aydın Kadınların Durumu ve Kadın Şairler”. *Sombahar* 21-22 (Ocak-Nisan 1994): 170-81.

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

Zorlutuna, Halide Nusret. *Bir Devrin Romanı*. İstanbul: L ve M Yayınları, 2004.

—. “İki Büyük Şair”. *Hisar* 120 (Aralık 1973): 8-9.

## ÖZGEÇMİŞ

Türkân Yeşilyurt, 1967’de Samsun’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Samsun’da tamamladı. 1988’de Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Süt Teknolojisi Bölümü’nü, 1993’de Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi İktisat Bölümü’nü bitirdi. Ziraat mühendisliği, serbest muhasebeci mali müşavirlik ve kafe işletmeciliği gibi çeşitli işler yaptı. Bilkent Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programına 2001 yılında başladı.

1993’de ilk şiir kitabı *Yoksun*, 1994’de ikinci şiir kitabı *Hâlâ Yoksun* ile *Osmanlı Toprak Düzeni ve Halk Şiiri* adlı inceleme kitabı çıktı. 2000 yılında iki şair arkadaşıyla birlikte *Şiir Odası* dergisini çıkardı. 1990’dan bu yana şiir, yazı ve söyleşileri *Karşı*, *Yeni Biçem*, *Şiir Odası*, *Varlık* ve *Hürriyet-Gösteri* gibi çeşitli dergilerde yayımlandı.