



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA EĞLENCE HAYATINA
İKTİDAR ODAKLI BİR BAKIŞ

Erol GÖKŞEN

Doktora Tezi

Ankara, 2019

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA EĞLENCE HAYATINA
İKTİDAR ODAKLI BİR BAKIŞ**

Erol GÖKŞEN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

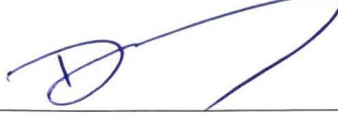
Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Erol GÖKŞEN tarafından hazırlanan “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Eğlence Hayatına İktidar Odaklı Bir Bakış” başlıklı bu çalışma, 12.07.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.



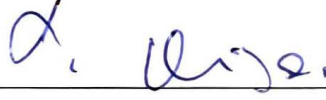
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN (Başkan)



Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK (Danışman)



Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN (Üye)



Dr. Öğr. Üyesi Hayrunisa TOPÇU (Üye)



Dr. Öğr. Üyesi F. Özlem BAY GÜLVEREN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

12/07/2109

Erol GÖKŞEN

¹"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Öğr. Gör. Erol GÖKŞEN

ÖZET

GÖKŞEN, E., Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Eğlence Hayatına İktidar Odaklı Bir Bakış, Doktora Tezi, Ankara, 2019.

Bu çalışmada, erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında eğlence hayatı iktidar odağı olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın teorik zeminini Henri Lefebvre'in gündelik hayat ve mekân; Michel Foucault'nun iktidar, beden ve mekân kavramları oluşturmuştur. Yeni bir devletin kurulduğu 1923 yılından itibaren iktidar, kendi hegemonik söylemini yaygınlaştırmaya yönelik birçok çalışmada bulunmuş, bunların içinde toplumu kolay yoldan etkileyebilecek kitle iletişim araçlarını devreye soktuğu gibi edebiyatı da bu söylemin emrine vermiştir. Öncelikle kitle iletişim araçlarından gazetelerde yer alan tefrika romanların, daha sonra bunların basılı hâle geçmeleri topluma yayılması noktasında etkin bir değere sahiptir. Romanın toplumsallaşma sürecindeki işlevini bilen yazarlar, roman aracılığıyla düşüncelerini aktarmışlar, böylece toplumun dönüşümüne katkı sağlamışlardır. Erken Cumhuriyet dönemi yazarları beden ve mekân temsilleri noktasında kimi zaman iktidarın istediği doğrultuda romanlar yazmış, onları benimsemiş, kimi zaman bunları sorgulamış, kimi zamansa eleştirmiştir. Ancak birbirine zıt gibi görünen bütün bu temsil biçimleri esasında aynı noktada birleşmekte, hepsi aynı ideolojik yapılanmanın yerleşmesi noktasında çalışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Gündelik Hayat, İktidar, Eğlence, Beden, Mekân, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanları

ABSTRACT

GÖKŞEN, E., A Power Oriented Viewpoint On The Entertainment Life in Early Republic Era Turkish Novel, Phd. Thesis, Ankara, 2019

In this study the early Republic era Turkish novel is dealt within the perspective of entertainment life. The theoretical background of the study is based on the concepts of daily life and place in Henri Lefebvre, and the concepts of power, body and the place in Michelle Foucault. From the beginning of 1923 with the foundation of a new government, the ruling party has made many things to generalize its own hegemonic discourse and not only has it benefited from mass communication tools to effect the society easily but also put literature in the order of this discourse. Firstly serial novels that play a part in newspapers, which are a part of mass communication tools, being later printed have a great value in terms of being circulated in the society. The writers, knowing the function of the novel in the socialisation process have transferred their ideas through the novel, and thus contributed to the transformation of the society. The writers in the early Republic era writers have sometimes written novels in the way that the ruling party favors them in terms of body and place representations, adopted than sometimes they criticised them. However, although all of the representation styles look contrary to each other, in reality all of them, merge in the same point and all of them work for the same ideological structure to settle.

Key Words

Daily Life, Power, Entertainment, Body, Place, Early Republic Era Turkish Novels

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÖNSÖZ	viii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: AYNİ DÜNYANIN AYRI YÜZLERİ: GÜNDELİK HAYAT ve İKTİDAR.....	8
1.1.Gündelik Hayat ve Eğlence Hayatı	10
1.1.1.Modernizm Bağlamında Boş Zaman ve Eğlence	25
1.1.2. Tüketim Sarmalında Boş zaman ve Eğlence	29
1.1.3.Erken Cumhuriyet Döneminde Gündelik Hayat ve Eğlence Hayatı	35
1.2.İktidar Kavramı	53
1.2.1.İktidar Denetiminde Mekân	64
1.2.2.İktidar Denetiminde Beden	69
1.2.3.Erken Cumhuriyet Döneminde İktidarın Mekân ve Bedene Etkisi	75

2.BÖLÜM:İKTİDARIN GÖRÜNEN VE GÖRÜNMEYEN YÜZÜ: ROMANLARDA EĞLENCE MEKÂNLARI.....	81
2.1.Yeni Devletin Sembolü: Resmî Eğlenceler ve Mekânları	86
2.1.1.Yüksek Tabaka Salonlarda	88
2.1.2.Askerler Orduevinde	96
2.1.3.Halk Sokakta ve Halkevinde	98
2.2.Yeniliğin Sessiz Yükselişi: Resmî Olmayan Eğlenceler ve Mekânları	105
2.2.1.Dans Her Yerde	107
2.2.2.Yeni Nesil Gazinolarda, Barlarda	120
2.2.3.Kadın Erkek, Çocuk Yaşlı Tiyatroda, Sinemada	133
2.2.4. “Gürbüz Evlatlar” Sahalarında	155
3.BÖLÜM: EĞLENCE HAYATINDA MİLLİ VE MEDENİ SÖYLEMLER: ROMANLARDA BEDEN TEMSİLLERİ	162
3.1.İktidarın Uygulamalarını “Benimseyenler”	165
3.2. İktidarın Uygulamalarını “Sorgulayanlar”.....	188
3.3. İktidarın Uygulamalarını “Eleştirenler”.....	199
SONUÇ.....	227
KAYNAKÇA	238
EKLER	269
Ek 1. Orijinallik Raporu	270
Ek 2. Etik Komisyon Muafiyet Raporu	272

ÖNSÖZ

Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Eğlence Hayatına İktidar Odaklı Bir Bakış adlı bu çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Girişte araştırmanın alanı, kapsamı ortaya konmuş, söz konusu konu ve dönemle ilgili yapılan akademik çalışmalar değerlendirilerek literatür eleştirisi yapılmıştır.

İlk bölümde “gündelik hayat” ve “iktidar” arasındaki ilişki sorgulanmış, bu iki kavram arasındaki bağı kuran “modernizm”, “boş zaman”, “tüketim”in irdelenmesine yer verilmiştir. Dahası bu bölümde gündelik hayat kavramını kuramsallaştıran Henri Lefebvre’in görüşleri temele oturtulsa da Michel de Certeau gibi diğer gündelik hayat kuramcıları da değerlendirilmiştir. Özellikle Michel de Certeau’nun bir dönemin gündelik hayatının çözümlemesi için romanlardan yararlanılması gerektiği savı bu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Yine bu bölümün kuramsal çerçevesini oluşturan Michel Foucault’nun iktidar algısı değerlendirilmiş, iktidarın “mekân” ve “beden” ile kurduğu ilişki üzerinde durulmuştur. İlk bölümün son kısmında ise yeni Türk devletinin beden ve mekânı değiştirme pratikleri hakkında yorumlar yapılmıştır.

İkinci ve üçüncü bölümü roman incelemeleri oluşturmaktadır. Bu noktada çalışmanın ikinci bölümü mekâna ayrılmıştır. İktidarın hemen her alanda kurduğu hegemonik yapı çözümlenirken bunun mekân üzerindeki etkisi incelenmiştir. Mekân bölümü kendi içinde ikiye ayrılmış, “resmî mekânlar” ve “resmî olmayan mekânlar” olarak kategorize edilmiştir. Resmî mekânlar, millî bayram ve kutlamalara ev sahipliği yapan, özel olarak hazırlanan yerlerdir. Dolayısıyla köyden kente her kesimin kendine özgü resmî mekânları bulunmaktadır. Yüksek tabaka bayramları salonlarda kutlarken askerler orduevini; halk ise sokak veya halkevlerini tercih etmektedir. Resmî olmayan eğlence mekânları ise dans edilen, müzik dinlenen, içki içilen eğlence mekânlarına ve spor yapılan mekânlara karşılık gelmektedir. Bu mekânların varlığı da iktidarın denetimi altındadır. Öyle ki iktidarın izin verdiği ölçülerde bu tip mekânlar varlığını koruyabilmiştir.

Üçüncü bölümde ise erken Cumhuriyet Dönemi romanları, Foucault'nun iktidarın bedenleri ve bireyleri kontrol altına aldığını savunan beden merkezli düşünceleri çerçevesinde incelenmiştir. Dolayısıyla iktidarın modernleşme hamlelerinin dönemin romanlarına yansıyor yansımadığının değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu bölümde yazarların romanlardaki eğlence hayatına yaklaşımı üç kategoriye ayrılmıştır. “Benimseyenler” adlı verilen ilk grubu Muazzez Tahsin Berkant, Burhan Cahit Morkaya, Selami İzzet Sedes gibi popüler aşk romanı yazarları oluşturur. Bu gruptaki romancıların iktidarın eğlence hayatı üzerinde gerçekleştirmek istediği değişiklikleri sorgulamadan kabul ettikleri görülmüştür. “Sorgulayanlar” adı verilen ikinci grubu Yakup Kadri ve Halide Edib oluşturmaktadır. Yakup Kadri *Ankara* romanında, Halide Edib ise *Zeyno'nun Oğlu*, *Yolpalas Cinayeti* ve *Tatarcık* romanlarında eğlence hayatına yer verir. Söz konusu yazarlar eğlence hayatının nasıl olması gerektiği konusunda uzun uzun tartışır. Bu iki yazar, Batılı eğlence tarzı üzerinde titizlikle durmuş, modernleşmenin millilikle örtüşmesini istemişlerdir. Üçüncü grup ise “eleştirenler”dir. Mahmut Yesari, Nezihe Muhittin, Samiha Ayverdi, Reşat Enis Aygen, Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlardan oluşan bu grup da Batılı eğlence hayatının olumsuz taraflarını göstermişler, eleştirilerini çoğu zaman ironiyi kullanarak yapmışlardır. Ancak bu yazarlar, eğlence hayatını eleştirirken çözüm önerileri getirmemişler, herhangi bir sorgulamaya gerek görmemişlerdir. Sonuç olarak erken Cumhuriyet dönemi Türk romanı eğlence üzerinden değerlendirilirken yazarların iktidarın söylemiyle hareket ettiği, onun söylemini güçlendirme ve yayma eğiliminde olduğu görülmüştür.

Bu çalışmanın son hâlini almasında emekleri unutulmayacak isimler var. Derin birikimi ve irdeleyici bakış açısıyla her zaman destek olan Dr. Öğr. Üyesi M. Kayahan Özgül'e çok teşekkür ederim. Ayrıca tezin hazırlanması aşamasında bana emanet ettiği onlarca romandan ötürü kendisine minnettarım. Yine tezimi okuyarak çok kıymetli yorumlarda bulunan Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan, Prof. Dr. Nezahat Özcan, Dr. Öğr. Üyesi Hayrunisa Topçu ve Dr. Öğr. Üyesi F. Özlem Bay Gülveren'e çok teşekkür ederim. Değerli hocam, aynı zamanda tez danışmanım Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik'e bana olan güveni, desteği, ilgisi için çok teşekkür ederim. Yolumu aydınlattığı, fikirlerini paylaştığı ve danışmanım olduğu için kendisine minnettarım. Tez konusunun bulunma aşamasından yazılma aşamasına kadar her zaman yanımda olan, farklı bir bakışla

yaklaşarak incelediğim konuyu sorgulamama imkân veren ve tezi tekrar tekrar okuyarak hatalarımı azaltan sevgili eşim Dr. Bahanur Garan Gökşen'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Hem eğitim hayatım boyunca hem de tez süresince verdiği destekten ötürü aileme minnettarım. Onlar olmasaydı bu çalışma da olmayacaktı...

GİRİŞ

Gündelik hayat, bireylerden hareketle onların neler yaptığını, nelerden hoşlandığını ya da neleri sevmediğini, zaman ve mekâna bağlı olarak nasıl bir değişim geçirdiğini, bütün bunlardan hareketle toplumların neleri öncelediğini araştırır. Gündelik hayat kavramı bir toplumun şifrelerini çözmeye olanak tanıyan bilgiler içermektedir. İş hayatı, boş zaman eğlenceleri; tatil ve alışveriş yapma, yeme içme, moda gibi belirli bir rutine dayalı aktiviteler gündelik hayat pratikleri içerisinde değerlendirilir. Dolayısıyla bireye özgü gündelik hayat pratiklerinden hareketle toplumun yapısı hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür.

Gündelik hayat kavramı modernleşme ile ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda modernleşme kapitalizmi doğurmuş, bütün bunlara koşut olarak tüketim kültürü yaygınlaşmıştır. Esasında bütün güçlerin üstünde olan gündelik hayatın içinde çalışma zamanını, boş zamanı, zorunlu zamanı ve hatta tüketimi kontrol eden bir mekanizma vardır. Bu mekanizma iktidardır. İktidar, Michel Foucault'ya gelene kadar çok farklı bir yapıda algılanırken daha sonra ise tamamen değişmiştir. Foucault'ya göre iktidar hem bedeni hem de mekânı istediği ölçüde yönlendirebilme gücüne sahiptir. Bu bakımdan iktidar, beden ve mekânı değiştirirken gerçekte gündelik hayatı manipüle etmektedir.

Bu bakış açısından yola çıkılarak erken Cumhuriyet döneminde iktidarın toplumsal hayatı yönlendirdiği söylenebilir. Tanzimat'la birlikte başlayan gündelik hayatın kabuğundan çıkma girişimine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla daha bir önem verilmiş, yeni toplumsal alanlar düzenlendiği gibi adab-ı muaşeret kurallarından yaşam biçimine kadar her alanda yenilikler devreye girmiştir. Denilebilir ki ulusal bağımsızlığın kazanılmasından sonra kurulan Türk devleti çağdaş bir ülke olma amacıyla hareket etmiş, böylelikle hemen her alanda atılıma girişmiştir. Resmî ideoloji, Batılılaşma ekseninde yaratmak istediği insan modeliyle topyekûn bir hâlde toplumu yenileştirmek istemiştir.

İktidar, bu gücünü kimi zaman kanunlarla, kimi zaman gazete, radyo, sinema gibi kitle iletişim araçları ile sağlamıştır. Edebiyatın ve sanatın bütün türlerinin bu sürece hizmet ettiği de unutulmamalıdır. Yazılan şiirler, oynanılan oyunlar, az sayıda da olsa çekilen filmler hep aynı düşünce doğrultusunda gelişir. Gazetelerde önce tefrika olarak çıkan sonrasında kitaplaşan romanlar da iktidarın modernleşme düşüncesinin topluma

yayılmada önemli bir rol oynar. Dolayısıyla iktidarın biçimlendirdiği genelde edebiyat özelde roman aracılığıyla toplumun gündelik hayat pratiklerinde modernleşmesi sağlanmak istenmiş, mekân ve beden boyutunda ise yeni bir insan tipinin oluşumu gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Foucault'nun bakış açısıyla değerlendirildiğinde erken Cumhuriyet döneminde iktidar yeni bir insan biçimi yaratmak için hem beden hem de mekân üzerinde söz sahibi olmak istemiş, bu yüzden imkânlarını seferber etmiştir. Toplumsal hayatta görülen bu durum erken Cumhuriyet dönemi edebiyatında da kendine yer bulmuştur. Yenilikçi gelişmelerin ardı ardına yaşandığı 1923-1940 arasında edebiyat da kendi imkânları nispetinde yeniliklere kapısını açmış; özellikle roman türü toplumda meydana gelen değişimleri yakinen izlemiştir. Şerif Mardin'in Osmanlı romanının Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynak olduğu (Mardin, 2017, s. 30) görüşünün benzerini erken Cumhuriyet dönemi için de söylemek gerekir. Nitekim erken Cumhuriyet döneminin hemen her romanı bir çeşit tezli roman statüsündedir denilse yanlış olmaz. Bu gruba popüler aşk romanlarını da dâhil etmek mümkündür. Popüler aşk romanları her ne kadar salt aşkı anlatan, onu önceleyen romanlar gibi görünse de alttan alta verdikleri ideolojik mesajlarla bir çeşit tezli roman statüsündedir. Denilebilir ki bu dönem yazarları romanları temsil edici bir mekanizma olarak değerlendirmişlerdir. Yarattıkları kahramanların eylemleri bu temsili dünyanın birer üretimi olarak ortaya çıkmaktadır. Öyle ki romandaki kişilerin gittiği mekânlar, yediği yemekler, bindiği otomobiller, dinledikleri müzikler, yaptıkları sporlar onların boş zamanlarını nasıl değerlendirdiğini gösterdiği gibi yaşam tarzlarının da bir yansımasını oluşturur. Bunun bilincinde olan yazar, bu temsil aracını ustalıkla kullanarak roman boyunca neyi beğendiğini, sevdiğini, eleştirdiğini, seçtiğini açık bir şekilde kullandığı kelimelerle gösterir.

Bu çalışmanın amacı erken Cumhuriyet dönemi Türk romanını eğlence hayatı üzerinden tartışmaya açmak ve onu edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirmektir. Böyle geniş bir konuyu ele alırken çeşitli yollar takip edilmiştir. Örneğin, erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında her metin modernleşme olanaklarını kendi cephesinden aktardığı için dönem bütüncül bir bakışla incelenmiştir. Ayrıca çok fazla malzeme sunduğu ve tezin kapsamını aşan bir toplam olduğu için kısmi bir biçimde de olsa dönemin gazete ve

dergileri değerlendirilmiş, oradaki haber ve yazılarla söz konusu çalışmanın içeriği derinleştirilmiştir.

Bilimsel bir çalışmanın gereği olarak çalışmayı sınırlandırmak, kapsamını daraltmak değerlendirmenin daha isabetli ve sahih yapılmasına olanak verdiği için belirli ölçütler belirlenmiştir. Bunlardan ilki, Cumhuriyet dönemi romanı için yapılabilecek sorgulamaların kapsamının daraltılmış olmasıdır; dolayısıyla Cumhuriyet'in kurulduğu ve her şeyin sıcağı sıcağına yaşandığı yıllar olan 1923-1940 yılları arası tercih edilmiştir. Yeni kurulan devletin yapmak istediği değişimler eğlence boyutuyla ele alınmıştır. 1923-1940 yılları arasında yazılmış ve vaka zamanı 1923-1940 yıllarına tekabül eden romanlar seçilmiştir. Romanların 1923-1940 yılları arasında yazılması önem teşkil etmekle beraber vaka zamanının bu yıllarda geçmesine dikkat edilmiştir. Bundaki amaç, yeni Türk devletinin modernleşme hamlelerine giriştiği bu dönemde yazarların eğlence hayatı gibi yoruma açık bir konuda ne düşündüklerini, bunları nasıl yorumladıklarını tespit etmektir. Bu şekilde bir sınırlandırma iktidar tarafından yerleştirilmek istenen dönüşümü göstermesi açısından da önem arz etmektedir.

1923-1940 arasındaki 506 romandan 1923-1940 yıllarını anlatan 224 roman tespit edilmiş, bunların 193'ünde eğlence hayatına dair bulgulara rastlanmıştır. Dolayısıyla 193 roman üzerinden dönemin panoraması verilmek istenmiştir. Ancak burada da bir sınırlamaya gidilerek söz konusu dönemi temsil edici bir işlev üstlenen romanlar öncelenmiştir. Öyle ki birçok romanda eğlence türleri ya da eğlence mekânları ile ilgili yüzeysel ifadeler rastlanmış olup bunlar yazarlar tarafından derinleştirilmemiştir. Esasında bu romanlar da ele aldığı konu bakımından yönlendirici bir işleve sahiptir, ancak bunu eğlence hayatı üzerinden değil de gündelik hayatın diğer alanları üzerinden gösterme düşüncesi hâkimdir. 193 romanın içerisinde seçilen 90 romanın kimisi daha geniş bir incelemeye tabii tutulmuşken kimisi örnekler verilmek suretiyle kısaca ele alınmıştır. Bir başka husus ise yazarlara ve eserlerine herkesin erişebilme imkânı olduğu düşüncesinden hareketle romanların özetlerine yer verilmemiş, iktidar ve gündelik hayat gibi kavramların romanlardaki eğlence hayatına etkisine odaklanılmıştır. Böylece kuramsal altyapı olarak değerlendirilen iktidar ve gündelik hayat birinci bölümde incelenmiş; ikinci bölümde ise yine iktidarın mekâna olan hâkimiyeti, onu manipüle

etmesi üzerinde durulurken; üçüncü bölümde ise iktidarın bedeni nasıl şekillendirdiği düşüncesi ele alınmıştır.

Bu noktada çalışmanın sıkıntılı ve zorlayıcı olan aşamalarına da değinmek gerekir. İlki, bibliyografyalarda roman diye görünen bazı kitapların hikâye, piyes ya da şiir oldukları görülmüştür. Bu bağlamda çalışmanın sonuna konulan 1923-1940 yılları arasını kapsayan roman listesi söz konusu dönemi ele alan en kapsamlı ve en doğru listedir. İkincisi yazılma zamanlarında sorun yaşanmamasına rağmen vaka zamanlarını tespit etmek kimi romanlar için hayli güç olmuştur. Bazı romancıların hiçbir şekilde sosyal olaylara yer vermeyerek sadece roman kahramanları arasındaki aşk, evlilik, ayrılık ilişkilerine odaklanması romanın vaka zamanının tespit edilmesini güçleştirmiştir. Burada çeşitli bakış açılarından hareket edilmiş ve vaka zamanları kesinleştirilmiştir. Örneğin Yaşar Nabi Nayır'ın 260 sayfa süren *Adem ve Havva* adlı romanının vaka zamanı başlangıçta kesin bir şekilde tespit edilememiş, ancak romanın son sayfalarında roman kahramanının, kimseye haber vermeden Anadolu'ya öğretmen olmaya giden sevgilisini bulmak için Ankara'dan, Maarif Vekaleti'nden yardım istemesinden hareketle vaka zamanı belirlenebilmiştir. Benzer şekilde Mebrure Sami Koray'ın *Leylaklar Altında* romanında sayfalar boyunca hiçbir şekilde sosyal hayattan bahis açılmaması zaman açısından belirsizliğin oluşmasına sebep olmuştur. Ancak roman kahramanının çalıştığı sinemadaki film afişlerini yaparken oyuncu Dolores del Rio'dan bahsedilmesi ve bu oyuncunun 1925 yılında ilk filmi çekmesinden hareketle romanın vaka zamanı kesin bir şekilde belirlenmiştir. Yine Kerime Nadir'in romanlarında vaka zamanını tespit etmek hayli güç olmuştur. Yazarın roman boyunca zamana bağlı olmayacak şekilde olayları kurgulaması büyük bir muammaya yol açmıştır. Dahası romanda "Gülistan" denilen bir mekâna eğlenmeye gidildiğinden bahsetmesi noktasında dönemin gazete yazılarından ve gazetelerdeki reklamlardan yola çıkılarak bu mekânın Meşrutiyet yıllarından itibaren var olduğu, dahası 1940'lara kadar hizmet verdiği tespit edilmiştir. Açıkçası bu da vaka zamanının bulunmasını güçleştirmiştir. Sadece romanın son sayfalarında kahramanların belediyeye nikâh için müracaat etmeleri romandaki zaman sorununu çözmüştür. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk resmi nikâhın 1926 yılında kıyılmış olması zamanı bulmayı sağlamıştır. Bu gibi örneklerde de görüldüğü üzere zamanın net bir şekilde bulunmasında zorluklar yaşanmıştır.

Bu çalışmada dönemin değerlendirmesini yaparken birçok çalışmada yapıldığı gibi belli başlı romanların seçilerek incelenmesi yoluna gidilmemiştir. Bir tez çalışmasında bir dönem hakkında hüküm verebilmek için birkaç roman seçmek, dönemin panoramasını çıkarmak, üzerine yorum yapmak eksikleri beraberinde getirdiği gibi yanlış yorumda bulunmaya da yol açabilmektedir. Öyle ki çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan “mekân” incelemeleri ağırlıklı olarak edebiyat tarihlerinde adı bile anılmayan romancıların eserleriyle kurulmuştur. Bu doğrultuda belirli romanların örneklem olarak seçilmesi yoluna gidilseydi, romanlarda millî bayram ve kutlamaların yer almadığı ve bunlara ait mekânların olmadığı sonucuna varılacaktı. Böylece hem yanlışlığa düşülecek hem de eksik yorum yapılmış olacaktı. Ayrıca roman okumaları sırasında birçok yayınevinin metinleri sadeleştirdiği fark edilmiş, böylece metnin aslından uzaklaşıldığı için incelenen bütün romanların ilk baskıları kullanılmıştır.

Çalışmaya başlamadan önce literatür eleştirisi yapmak gerekirse erken Cumhuriyet dönemi eğlence hayatını romanlarda ele alan herhangi bir inceleme yoktur. Cumhuriyet öncesi dönemde ise Selçuk Çıkla'nın ilk baskısını 2004 yılında yaptığı *Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünun Romanı* adlı kitabı sayılabilir. Servet-i Fünun romanı üzerinde Batı etkisinin görülme şekli ve derecesini ele alan çalışma söz konusu romanlarda topyekûn bir değişmenin yaşandığı düşüncesindedir. Cumhuriyet öncesi dönemdeki eğlence hayatını ele alan bir diğer çalışma ise 2017 yılında bitirilen bir doktora tezidir. Funda Bulut tarafından *Türk Romanında Eğlence Kültürü (1860-1908)* hazırlanan bu çalışmada ise 1860-1908 yılları arasındaki Türk romanı değerlendirilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde “mekân” üzerinden inceleme yapılırken dördüncü bölümde ise “eğlence hayatından insan portreleri” çıkarılmıştır. Romanları eğlence kültürü açısından ayrıntılı bir şekilde ele alan Bulut, romanlardaki mekânların daha çok Batılılaşmayla paralel bir şekilde değiştiğini belirtmektedir. Bir diğer çalışma ise Mehmet Törenek'e aittir. Yazar, *Türk Romanında İşgal İstanbul'u* adlı kitabıyla Mütareke Dönemi'ndeki İstanbul'a odaklanır. Bu çalışmada Beyaz Rusların Osmanlı topraklarına özellikle İstanbul'a gelmesi sonucu değişen toplumsal hayatın romanlardaki izdüşümüne odaklanır. Dolayısıyla Törenek bu çalışmasında söz konusu dönemin gündelik hayatını, eğlence hayatını ele alır.

Cumhuriyet dönemi incelemelerine gelindiğinde ise bu dönemi ele alan üç yazarın çalışması görülür. Bunlar, Alpay Doğan Yıldız, Çilem Tercüman ve Aslı Güneş'e aittir. Alpay Doğan Yıldız, *Popüler Türk Romanları Kerime Nadir-Esat Mahmut Karakurt - Muazzez Tahsin Berkand 1930-1950* adlı kitabında başlıktan da anlaşılacağı üzere popüler aşk romanlarının önemli üç ismini ele almıştır. Söz konusu yazarların 1930-1950 yılları arasında yayımladıkları romanlardan hareketle dönemin “gündelik hayat”, “moral değerler”, “modernlik”, “kadın” gibi alt başlıklar altında değerlendirildiği görülmüştür. Çilem Tercüman'ın 2018 yılında yayımladığı *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)* adlı kitabının kısa bir bölümü moda olan eğlence mekânları ve türleri konusuna odaklanmıştır. Ancak yazar, konuyu herhangi bir bakış açısıyla ele almak yerine sadece tespitler üzerinden ilerlediği için dönemin karakteristik özelliklerine yer vermemiştir. Popüler aşk romanlarının adab-ı muaşeret kitaplarıyla olan benzerlikleri üzerinde duran Aslı Güneş'in tezi bu alandaki önemli çalışmalardan biridir. Ancak çalışmada eksik olarak görülen taraflardan biri dönem incelemesi yapılırken belli başlı romanların seçilmesidir. Dolayısıyla belirli romanların seçilmesi, her ne kadar düzgün ve iyi niyetli yapılmış olsa bile hataya düşmekten kurtulma şansı yoktur. Nitekim Aslı Güneş, popüler aşk romanlarının kanonik metinlerden farklı olarak millî hassasiyetlerden uzak olduğunu belirtir. Ancak bu görüş kısmen doğruluk payı içerse de dönemin bütün popüler aşk romanlarına bakıldığında geçerliliğini kaybetmektedir. Zira Burhan Cahit Morkaya'nın, Esat Mahmut Karakurt'un, Selami İzzet Sedes'in, Muazzez Tahsin Berkant'ın neredeyse bütün romanlarında medeni olmanın gereklilikleri yanında millî olmanın yolları da gösterilmektedir.

Doğrudan eğlence hayatını değilse bile Cumhuriyet dönemi Tür romanını kapsamlı ele alan çalışmalar da vardır. Bu çalışmaların yararı dönemi bütüncül bir açıdan değerlendirerek öne çıkan yazarların özelliklerini vurgulamış olmalarıdır. Söz konusu çalışmaları yapan araştırmacılar Rauf Mutluay, Ahmet Oktay, Alemdar Yalçın, Şükran Kurdakul ve İnci Enginün'dür. Rauf Mutluay *50 Yılım Türk Edebiyatı* adlı eserinde Cumhuriyet'le birlikte gelişen edebiyatın 1923-1973 arasındaki elli yıllık serüvenini ele alır. Ele alınan yazarların ürünlerine de yer veren Rauf Mutluay, çalışmayı antoloji hüviyetine büründürmek istemiştir. Ahmet Oktay ise *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* isimli hacimli eserinde ise edebiyat tarihi yazmaktan ziyade bir “başvuru kitabı” oluşturmak gayesindedir. İki cilt olarak tasarlanan kitabın ancak ilk cildi

hazırlanabilmiştir. Oktay, edebiyatın arka planını belirleyen sosyo-ekonomik oluşumlar üzerinde uzun uzadıya durarak edebiyatın iç dinamiklerini göstermek ister. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı ile ilgili bir diğer hacimli eser ise Alemdar Yalçın'a aittir. Alemdar Yalçın, biri 1920-1946, diğeri 1946-2000 yılları arasındaki romancılığımızı kapsayan *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı* adlı eserleri ile söz konusu dönem romanına farklı bir pencereden bakmayı başarmıştır. O da Ahmet Oktay gibi temelde siyasi ve toplumsal olayların Türk edebiyatını biçimlendirdiği düşüncesiyle hareket etmiştir. Şükran Kurdakul ise *Çağdaş Türk Edebiyatı* adlı dört ciltlik eserinde 1900 ile 1950 yılları arasındaki edebiyatı odağına alır. Söz konusu dönemleri şiir, öykü, roman, tiyatro, deneme, eleştiri gibi "türler" ve "yazarlar" üzerinden giderek inceler. İnci Enginün de *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* adlı eserinde türler üzerinden tematik bir sınıflandırma yapar. Yazarın yaptığı sınıflandırma hayli ilgi çekici olup bu sınıflandırmanın benzeri olarak pek çok yeni çalışma yayımlanmıştır.

Görüldüğü üzere erken Cumhuriyet dönemi romanında eğlence hayatını temele alan bir çalışma yoktur. Dolayısıyla bu çalışma ile edebiyat incelemelerindeki bir boşluğun kapatılması amaçlanmış olup bundan hareketle yeni çalışmalara ilham olması hedeflenmiştir.

1. BÖLÜM

AYNI DÜNYANIN AYRI YÜZLERİ: GÜNDELİK HAYAT VE İKTİDAR

Gündelik hayat, bireyi ve toplumu alımlamada öncelikli bir yere sahiptir. Bu yüzden bir toplumu ya da toplumun belirli bir dönemini anlamak için başvurulacak temel alanlardan biri gündelik hayat sosyolojisidir.

Gündelik hayat sosyolojisi Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de hayli ilgi gören ve üzerine çalışmalar yapılan bir alandır. Sosyolojinin bu yeni gelişmekte olan alanının toplumu anlamlandırma noktasında pek çok faktör rol oynamaktadır. Öyle ki gündelik hayat toplumun ya da bireyin sosyolojik, psikolojik, kültürel art alanlarını çözmede önemli bir işleve sahiptir. Ancak bu çalışmada gündelik hayat sıradan, basit, kendi halinde bir yapı olarak değerlendirilmemektedir. Onu belirleyen ve ona şekil veren bir üst yapıyı göz ardı etmemek gerekir. Bu üst yapı ise iktidardır. Denilebilir ki iktidarın hegemonik yapısından sıyrılmak kolay kolay mümkün olmamaktadır. Bu yüzden hepsinden ve her şeyden önce gündelik hayatın temel belirleyicisi iktidardır. Her ne kadar bunlar birbirlerinden kopuk olarak görünseler dahi esasında aynı temel üzerinde yükselip birbirinden bağımsızmış gibi görünen iki olgudur. Nitekim iktidar, pek çok farklı mekanizma ile hem bedenlere hem de mekânlara nüfuz edebilme gücüne sahiptir.

Bireysel ve toplumsal düzlemde iktidar, bir güç, irade ve kontrol mekanizmasıdır. İktidar kavramı yüzyıllar içinde sürekli değişse, ona atfedilen içerikler birbirinden farklı olsa da onun değişmez durumdaki temel değerleri vardır. Nitekim yüzyıllar içindeki iktidar kalıplarına bakıldığında görülecektir ki o, toplumsal yapıyı yeniden şekillendirilebildiği gibi bireylerin davranış kalıplarını da belirleyebilme gücüne sahiptir. Öyle ki iktidar, bireylerin davranışlarını etkileyebildiği gibi onların kendi istediği biçimde hareket etmesini de sağlayabilir. Dolayısıyla birçok farklı biçime bürünebilen bir iktidarın varlığından söz edilebilir.

Birinci bölümde gündelik hayat kavramı Henri Lefevbre’in düşünceleri temele konularak irdelenecek, ardından “eğlence”nin gündelik hayat içindeki yeri üzerinde durulacaktır. Nitekim modernleşme ile birlikte gündelik hayat içinde artan boş zaman kavramı ve boş

zaman kavramının içinde bulunan eğlence kavramı da bu bölümde değerlendirilecektir. Bir sonraki aşamada ise karmaşık bir yapıya sahip olan iktidar üzerine analizler yapılacak ve bu noktada daha çok Michel Foucault'nun söylemlerinden hareket edilecektir. Böylece *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Eğlence Hayatına İktidar Odaklı Bir Bakış* adlı bu çalışmanın kuramsal altyapısını gündelik hayat ve iktidar oluşturacaktır.

1.1.Gündelik Hayat ve Eğlence Hayatı

Gündelik hayat bir toplumu çözümlerken kullanılabilir en önemli verileri sunar. Toplumun her anını ve her durumunu sorgulayan gündelik hayatın, kültürel unsurları içinde barındıran eğlence hayatını da kapsamaması düşünülemez. Dolayısıyla bu başlık altında öncelikle gündelik hayatın ne olduğu, onun hangi pratiklere sahip olduğu ve bunları nasıl kullandığı incelenecek, gündelik hayatın önemli alt başlıklarından biri olan eğlence hayatının da genel bir şablonu çıkarılacaktır.

Öncelikle gündelik hayatın modernizmle birlikte ortaya çıktığını söylemek gerekir. Kavram olarak gündelik hayat ise yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra kullanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte gündelik hayatın birbirinden farklı dinamikleri vardır ve bunun sebebi toplumsal pratiklerin devamlı değişerek yeni boyutlar kazanmasıdır. Ayrıca gündelik hayat toplumsal ve siyasal olgularla yakından ilişki içerisindedir. Dolayısıyla sosyoloji bilimi de bu çalışmanın ana malzemesini oluşturmaktadır.

Gündelik hayat, kendi biçimsel yapısını bireylerin gündelik pratiklerini dikkate alarak oluşturur. Bu pratiklerin içinde uyumak, yemek yemek, dinlenmek, çalışmak gezmek, eğlenmek vardır. Dolayısıyla gündelik hayatın temel unsurlarından modernizmi, tüketimi, eğlenceyi ve onunla ilişkili daha birçok kavramı açıklamadan erken Cumhuriyet dönemi Türk romanını anlatmak eksik kalacaktır. Bu sebeple öncelikle bu kavramlar irdelenecek ve gündelik hayat bu kavramlar çerçevesinde şekillendirilecektir.

Gündelik hayat kavramını anlamaya girişmeden evvel “gündelik” kelimesinin Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “her günkü”, “yevmi” anlamında kullanıldığına dikkat etmek gerekir. Nitekim kelimenin sözlüksel karşılığı “her gün” yapılan eylemlerdir. Öyle ki bu kelimedede bir insanın, dahası bir toplumun neler yaptığının, nasıl yaşadığının bilgisi saklıdır. Dolayısıyla gündelik hayat kavramı insan yaşamının her anını kapsamaktadır. Gündelik kelimesi, sadece bireyleri değil toplumu anlamak için de bir ipucu olarak alınmalıdır.

Gündelik hayat kavramı üzerine yapılan incelemeler son yıllarda arttığı gibi yabancı yayınların Türkçeye kazandırılması ve bundan hareketle yerli yayınların da bu konuya eğilmesi önemli gelişmelerdendir. Özellikle sosyolojinin ilgi alanına giren söz konusu

kavramla ilgili olarak iletişim, edebiyat ve tarih bölümlerinde de çalışmalar yapılmaktadır. Gündelik hayat kavramını kuramsallaştıran teorisyenlerin başında Henri Lefebvre gelmektedir. Ben Highmore, Toby Miller, Agnes Heller, Fernand Braudel, Mike Featherstone gibi düşünürler de gündelik hayatı farklı açılardan değerlendirmişlerdir. Ayrıca son yıllarda Türkiye’de de hayli ilgi çeken bir konu olan gündelik hayata dair Murat Belge, Ekrem Işın, İlhan Tekeli, Levent Cantek ve Ali Esgin’in çalışmaları önemlidir.¹

Teorisyenler, gündelik hayatın tanımını yapmakta zorlanmışlardır, nitekim bu çözümlenmedeki esas sorun kavramın barındırdığı karmaşa ve belirsizliklerden ileri gelmektedir. Dahası gündelik hayat sosyolojisinin kurucularından olan Henri Lefebvre bile kesin bir tanım yapmaktan kaçınmış, kavramın sınırlarını çizmekle yetinmiştir:

Gündelik hayat nedir ki? Ekonomik, psikolojik veya sosyolojiktir, özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesnelere ve alanlardır. Beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir. (2013, s. 32)

¹ Gündelik hayat sosyolojisi ile ilgili aşağıdaki kaynaklara bakılabilir:

- Belge, Murat (1983). Türkiye’de Günlük Hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 4: 836- 877. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Heller, Agnes (1984). *Everyday Life*. London: Routledge Chapman and Hall.
- Işın, Ekrem (1988). Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat. *Tarih ve Toplum*, 51: 22-27.
- Featherstone, Mike (1995). *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage.
- Miller, Toby (1998). *Popular Culture and Everyday Life*. London: Sage
- Şahin, Özlem ve Balta, Ecehan (2001). Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce. *Praxis*, 4, 185-217.
- Kerem (2002). Mimari Tasarımın “Öteki”si Mimari Tasarımın Gündelik Hayatının Keşfi. *Arredamento Mimarlık*, 144, 82-89.
- Ben Highmore (2002). *Everyday Life and Cultural Theory*. London: Taylor & Francis Group.
- Ergüden, Işık (2003). Yazı, Sol ve Gündelik Hayat. *Birikim*, 167, 52-55.
- Ateş, Nihat (2004). Gündelik Hayattan Romana Bir İnce Çizgi. *Evensel Kültür*, 154, 48-49.
- Utkucu, Murat (2005). Gündelik Hayatta Otoriterizm[:] Nasıl Otoriter Olunur? *Mülkiyeliler Birliği*, 249, 11-15.
- Tekeli, İlhan (2010). *Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cantek, Levent (2013). *Cumhuriyet’in Büluğ Çağı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lefebvre, Henri (2013). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Işın, Ekrem (2015). *İstanbul’da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Braudel, Fernand (2017). *Maddi Uygarlıklar: Gündelik Hayatın Yapıları*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.

Gündelik hayat kavramını tanımlamanın zorluğu bütün insanlığı kapsayan tek bir gündelik hayatın belirlenememesidir. Farklı biçimlerde milyarlarca gündelik hayatın var olduğu düşünüldüğünde çok çarpıcı sonuçlara ulaşmak mümkündür.

Gündelik hayatın rutinlerden oluşması onun kolay çözümlenir bir yapıya sahip olduğunu göstermez, aksine rutinler toplumsal iş bölümünün arasına dağılmıştır. Gündelik hayat belirli bir düzen etrafında da şekillenmez. O, deneyimler ve çıkarımlar sonucu elde edilir. Öyle ki gündelik hayat Lefebvre'in belirttiği gibi giyinme, barınma, komşuluk gibi gündelik hayat pratiklerinden oluşmaktadır. Bu pratikler, toplumsal yapının dönüşüm ve biçimlenmelerini yönlendirmektedir.

Tanımlanması noktasında belirsizlikler yumağı olan gündelik hayatı açıklarken Lefebvre'in yaptığı gibi onun sınırlarını çizmek kavramı tanımlamaktan daha önemlidir. Öyle ki gündelik hayat hakkında çalışanların en sıkıntı çektikleri konu sıradan insanlara mahsus olan bir alanda her gün tekrar tekrar üretilen bir doğaya sahip bu olguyu çözümlenektir.

Gündelik hayat, verili üretim ilişkilerinin toplumsal ilişki biçimleriyle olan bağı sonucunda yeniden üretilen bir alandır. Bu bağlamda Braudel ve Scott gibi kimi araştırmacılar gündelik hayatın küçük detaylardan oluşarak var olduğunu söyler. Zira Braudel gündelik hayatın bir toplumun yemek yeme, giyinme, barınma gibi küçük detaylar yoluyla açıklanacağına inanır. Ona göre gündelik hayat zaman ve mekân içinde küçük izler bırakabilen irili ufaklı çok sayıda unsurdan oluşmaktadır (2017, s. 25). Benzer bir düşünce Scott tarafından da aktarılır. Gündelik hayatın sadece paradokslar yığını olduğunu, makro ve mikro düzeyli ölçeklerin birleşiminin toplumu inşa ettiğini belirtir. Scott, büyük savaşlar ve tarihi olayların mikro ölçekli bir alanın temsili konumundaki birey tarafından gerçekleştirildiği için küçük izlerin önemine vurgu yapar (2009, s. 1). Öyle ki büyük olayların aktarıldığı tarih sahnesinde ilk bakışta küçük olayların çözümlenmeye muhtaç bir tarafının önemsiz gibi görünebildiğini ancak daha derine inildikçe bunun önemli olduğunu fark edildiğini vurgular. Bunun farkına varan tarih araştırmacıları da son yıllarda mikro tarih ve sözlü tarih çalışmalarına ağırlık vererek gündelik hayatın katkılarını değerlendirmişlerdir. Ancak bu durumun edebiyat sahasında gerçek işleviyle yerine getirildiğini söylemek güçtür.

Gündelik hayat üzerine son yıllarda Batı’da gelişen anlayışlardan biri de gündelik hayatın kültür ve medya ile birlikte ele alınmasıdır. Bu konuda Andy Bennett *Culture and Everyday Life* (Kültür ve Gündelik Hayat), Brian Longhurst *Cultural Change and Ordinary Life* (Kültürel Değişim ve Gündelik Hayat) adlı çalışmalarında kültür ve medyanın gündelik hayatla ilişkisi üzerinde dururlar. Böylece gündelik hayatın alanının genişlediğine, buna en çok teknolojinin yön verdiği dikkat etmek çekilmektedir. Özellikle Milenyum’dan sonra Türkiye’de artan bir ilgi ile karşılanan gündelik hayat kavramı, sadece sosyolojinin çalışma alanı olmakla kalmayıp iletişim bilimleri, edebiyat gibi alanlar tarafından da ilgi görmüştür.² Ancak Milenyum’dan önce bu konuya eğilen ilk yazarlardan birisi Murat Belge’dir. O, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*’ndeki “Türkiye’de Günlük Hayat” adlı yazısında Osmanlı ve Cumhuriyet toplumunun gündelik hayatı üzerinde durur. Yazının girişinde gündelik hayatın kavramsal çerçevesini ortaya koyar. Bir toplumun hayatını kavramak için o toplumdaki ekonomik, politik, sanatsal ve ideolojik olaylara bakılması gerektiğini vurgular. Yaşanan değişimler, toplumsal işleyişe göre yavaş ya da hızlı, evrimsel ya da radikal olabilir. Belge, kural olarak gündelik hayatın oldukça muhafazakâr bir yapı oluşturduğu ve çoğu zaman ciddi ve köklü değişimlerden sonra bile kendi asli öğelerinden kopmama eğilimi gösterdiği üzerinde durur (1983, s. 836). Bu bağlamda gündelik hayatın toplumla şekillendiğini, dönüştüğünü söylemek mümkündür. Toplumsal alışkanlıklar, gelenekler, topluma ait, onu yansıtan simgesel değerler gündelik hayat dokusunun içinde saklıdır. Bu bağlamda gündelik hayat üzerine Türkiye’deki ilk çalışmaların toplumun genel kabulleri ve yaşayışı üzerine odaklanmış olduğunu söylemek mümkündür. Gündelik hayat üzerine çalışan bir diğer araştırmacı ise Ekrem Işın’dır. Araştırmacı, *İstanbul’da Gündelik Hayat* adlı eserinde İstanbul’un Osmanlı’dan itibaren siyasetten kültüre mimariden edebiyata uzanan hayatını inceler.

² Gündelik hayat ile ilgili son yıllarda pek çok makale de yayımlanmıştır. Aşağıdaki makaleler bunlardan bazılarıdır:

Ateş, Nihat (2004). “Gündelik Hayattan Romana Bir İnce Çizgi”. *Evrensel Kültür*, 154, 48-49.

Ergüden, Işık (2003). “Yazı, Sol ve Gündelik Hayat”. *Birikim*, 167, 52-55.

Işın, Ekrem (1988). “Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat”. *Tarih ve Toplum*, 51: 22-27.

Şahin, Özlem ve Balta, Ecehan (2001). “Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce”. *Praxis*, 4, 185-217.

Utkucu, Murat (2005). “Gündelik Hayatta Otoriterizm[:] Nasıl Otoriter Olunur?” *Mülkiyeliler Birliği*, 249, 11-15.

Doktora çalışmasını *Cumhuriyet'in Bülüş Çağı 1945-1950* adıyla kitaplaştıran Levent Cantek, söz konusu yıllar arasında gündelik hayatın basına yansıyan yüzünü incelemeye tabi tutar. 2000'li yılların başında yapılan bu çalışma gündelik hayat üzerine ilk çalışmalardandır.

Gündelik hayat üzerine en yeni ve kapsamlı çalışmalardan biri olan *Gündelik Hayat Sosyolojisi* adlı kitapta gündelik hayata dair farklı söylemleri olan teorisyenlerin düşünceleri konunun uzmanları tarafından değerlendirilmiştir. Kitabın editörlerinden biri olan Ali Esgin, “Gündelik Hayat Sosyolojisi: Tarihsel Süreç ve Temel İlkeler” adlı bölümde gündelik hayatı insan eylemlerinin ilişkisi üzerinden değerlendirir:

Gündelik hayat, tüm insan eylemleriyle derinden ilişkilidir ve onların farklılıkları ve çatışmaları ile birlikte kapsar; bağları ve ortak zemini onların birleşme yeridir. Gündelik hayat her insanın var oluşunda şekil ve biçimini alan yani insanı insan yapan ilişkilerinin toplamıdır (2018, s. 19).

Bu saptamalardan çıkan sonuca göre tek bir gündelik hayat kavramı olmayıp her kuramcı farklı teoriler geliştirmiştir. Gündelik hayat kavramı kısaca bir toplum içinde yeme içme, barınma, eğlence gibi hemen her türlü yaşamsal faaliyetleri kapsar. Dolayısıyla eğlenceyi gündelik hayatın temel alanlarından biri olarak değerlendirmek mümkündür.

1960'lardan itibaren gündelik hayat kavramı, beşeri ve sosyal bilimlerde önemli bir konu hâline gelir. 1960'lardan sonra artan bir ilgiyle karşılanan kültürel çalışmalar, gündelik hayat kavramının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tahakküm yapıları ve buna karşı geliştirilen direniş, popüler kültür, tüketim kültürü ve gündelik hayat gibi konular daha çok kültürel çalışmalar geleneğinin ilgi alanı içindedir. Kültürel çalışmalar, ideolojinin nasıl işlediği, hegemonya ve güç ilişkilerinin hangi tahakküm yapıları üzerinden kurulduğu, rızanın nasıl üretildiği gibi gündelik hayatla ilişkisi yakın olan sorunlara odaklanmaktadır. Böylece kültürel çalışmalar, pek çok unsuru içinde barındıran bir yapıya sahiptir.

Gündelik hayat sosyolojisi başlangıçta antropolojinin alanı iken zamanla sosyolojinin temel meselelerinden biri olmuştur. Sosyolojik açıdan bakıldığında gündelik hayat kendi içinde üç temel yapıya ayrılmaktadır. Bunlar, Fenomenoloji anlayışı, Amerikan Mikrososyolojisi (Sembolik Etkileşimcilik ve Etnometodoloji), Neo-Marksist anlayıştır.

Gündelik hayat kavramı içinde her ne kadar Neo-Marksist olanların düşünceleri ön planda olsa da gündelik hayat sosyolojisi Fenomenoloji'nin ortaya çıkmasıyla başlatılabilir. Nitekim yirminci yüzyılın önemli felsefi yöntemlerinden biri olan Fenomenoloji'nin temeli düsturu, felsefenin felsefelerden değil de şeylerden, fenomenlerden hareket etmesi ve tekrar şeylere, fenomenlere dönmesi gerektiği üzerine kuruludur. Fenomenoloji'nin temsilcileri Edmund Husserl, Alfred Schutz'tur.

Fenomenoloji'yi kuramsallaştıran kişi, Alman düşünür Edmund Husserl'dir. Onun Fenomenoloji'ye dair yaklaşımı, gündelik hayat çalışmalarında başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir. Husserl var olan felsefelerden ya da onların eleştirilerinden değil de fenomenlerden hareket edilmesine gerektiğine inanır. Bu koşullar neticesinde felsefe ancak gerçek bilgiye ulaşabilir. Fenomenoloji yaklaşımı, bireylerin eylemlerinin dış koşullar tarafından belirlenmediğini, onların amaçsal eylemlerle şekillendiğini söyler. Gündelik hayatta belirli kurallar olmasına karşın insanların eylemlerini genel yasalarca açıklamak olanaksızdır. Buradan hareketle denilebilir ki Fenomenoloji, bireyin gündelik hayat içinde oluşan verili gerçekliğin inşa edilme biçimini anlamaya çalışır. Dolayısıyla bireyi anlamak için bilinen gerçekleri bir kenara bırakarak şeyleri insanlara öğretildiği gibi sorgusuz kabul etmemek, dünyayı ya da belirli toplumsal durumları, bunu deneyimleyenlerin bakış açısıyla görmeye çalışmak ve öğretilmiş bilgileri yeniden incelemek gerekmektedir. Bu bağlamda Fenomenoloji yaklaşımı gündelik hayatta sorgulanmadan kabul edilen gerçekliğin bilincini araştırır.

Gündelik hayat sosyolojisi üzerine ilk çalışan kuramcılardan biri de Alfred Schutz'tur. Teorisyen, Husserl'in fenomenoloji felsefesinden ve özellikle gündelik hayatın “doğal tutum” (yaşam dünyası) anlayışından etkilenmiştir. Alfred Schutz, Edmund Husserl'den ödünçlediği “yaşam dünyası” kavramını, dünyanın “benim” olmaktan ziyade “bizim” olduğu düşüncesinde ele alınır. Schutz, gündelik kavramını “özneler-arası bir dünya” olarak tanımlar (2018: 85). Bu görüş çerçevesinde Schutz, bireyin bu dünyada tek başına olmadığını, onların dünyada nesnelere etkileşim içinde olduklarını söyler. Dolayısıyla Schutz'a göre “yaşam dünyası” kavramı yorumlanmayı gerektirir. Gündelik hayat üzerine çalışan Peter Berger ve Thomas Luckmann da söz konusu kavrama Fenomenoloji çerçevesinde yaklaşmışlar; dahası onlar subjektif bir perspektiften bakmayı tercih etmişlerdir. Gündelik hayat içinde eylemler belirli bir sıra dâhilinde düzenlenirler. Öyle ki eylemler çoğunlukla mekânsal düzlem ve zamanda gerçekleşirler (2008, s. 42).

Dolayısıyla mekân etkileşimde bulunulan sosyal yapıyı; zaman ise bilincin bu mekândaki ilişkilerini kontrol eder.

Görüldüğü üzere Fenomenoloji, olay ve görüşlerin nasılsa öyle algılanması gerektiği üzerinde durur. Öyle ki gündelik hayat her gün yeniden inşa edilen bir süreci kapsar ve bilginin toplumsal hayatta paylaşıldıktan sonra bilinçteki yansımalarını araştırır. Bu bağlamda Sembolik Etkileşimcilik ve Etnometodoloji olmak üzere ikiye ayrılan Amerikan Mikrososyolojisi de Fenomenoloji'nin bireyin davranışlarına odaklanan yapısını benimser.

19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Sembolik Etkileşimcilik'in temsilcileri George Herbert Mead ve Erving Goffmann'dır. Benlik kavramını merkeze alan bu yaklaşım, toplumsal gerçeklik üzerinden bireyin gündelik hayatını, eylemlerini yorumlar. Sembolik Etkileşimcilik'in en önemli parçaları dil ve temsildir. Bu yaklaşıma göre toplum bireylerin dünyaya verdikleri anlamlar bütünüdür. Örneğin, kalem denildiğinde zihinde belli bir forma sahip nesne akla gelmekle birlikte onun yazı yazma işlevi de düşünülür. Ancak kaleme yüklenen bu anlam nesnelere içinde bulunmadığından gündelik hayat değiştiği söz konusu nesnelere yüklenen anlamlar da değişebilir. Dolayısıyla Sembolik Etkileşimcilik'in temel unsuru olan sembollerin yardımıyla da dil temsil edici bir güce sahiptir. Sembolik Etkileşimcilik'in kurucu isimlerinden olan George Herbert Mead, "ben" kavramının toplumsal etkileşim süreci içinde anlaşılabilirliğine inanır. Zira toplum bireylerden oluşan bir yapıdır ve sosyologlar bunu göz ardı etmeden benlik duygusu geliştirebilen bireyi incelemelidir. Bütün bunlardan çıkan sonuca göre Mead bireylerin gündelik hayat sonucunda ortaya çıkan duygu, düşünce ve eylemlerini analiz eder.

Sembolik Etkileşimcilik'in bir diğer önemli temsilcisi ise Erving Goffmann'dır. Bu teorisyen, gündelik hayat sosyolojisini "öznelerarası etkileşim" ve "dramaturjik yaklaşım" çerçevesinde ele alır. Goffmann'a göre gündelik hayat bir tiyatro sahnesidir. Bu tiyatro sahnesinde benliğin sunumunu sağlayan önemli kavramlar "performans" ve "vitrin"dir (2016, s. 33). Birey oyununu performanslar aracılığıyla sunar. Vitrin hem sahnenin bir unsuru olabilmekte, hem de cinsiyet, yaş, boy, kilo gibi unsurlarla bireyin bir parçasını göstermektedir. Bireyi önceleyen bir bakış açısına sahip olan Goffmann, tiyatro sahnesinde her bireyin bir karakteri canlandırabileceğini ve farklı ortamlarda farklı eylemlerde bulunabileceğini belirtir.

Amerikan Mikrososyolojisi'nin bir diğerk yaklaşımı ise Etnometodoloji'dir. Bu yaklaşımın kurucu ismi ise Harold Garfinkel'dir. Alfred Schutz'dan etkilenerek 1967 yılında *Etnometodolojide Araştırmalar* adlı kitabını yayımlayan Garfinkel, gündelik hayatın detaylarındaki gizi çözmeye odaklanır. Etnometodoloji, bireylerin gerçekliği kavrarken veya zihinlerinde yeniden kurarken, çok sıradan hatta rutin hâline gelmiş günlük ilişkileri bile sorgulamadan, bilinçsizce kabul ettikleri kural, inanç ve değerleri çözümlenmeyi konu edinen disiplindir. Bu bağlamda Etnometodoloji gündelik hayatın örtülü kurallarını ortaya çıkarmaktadır:

Gündelik etkinliklerin dayandığı “görülen ancak gözden kaçan” arka-plan beklentiler kişilerin içinde yaşantılarını sürdürdükleri, çocuk yaptıkları, duyguları yaşadıkları, düşünceleri düşündükleri, ilişkileri sürdürdükleri bir perspektif sayesinde görünür kılınır ve bu perspektiften hareketle betimlenir; bütün bunlar sosyoloğun kendi teorik araştırma problemlerini çözmelerini mümkün kılar (2014, s. 61).

Öyle ki birçok sosyolog, gündelik hayatın yapısını, düzenini sorgulama gereği hissetmez, daha büyük toplumsal olay ve olgularla ilgilenirler. Oysaki Garfinkel, bu arka planda yaşananların incelenmesini ister.

Gündelik hayat sosyolojisinin son akımı ise Neo-Marksist anlayıştır. Neo-Marksist anlayış, temelde Marksizm'den etkilenmiştir. Dolayısıyla söylemleri de Marksizm üzerinden olmuştur. Neo-Marksist anlayışın temsilcileri ise Henri Lefebvre ve Michel de Certeau'dur. Henri Lefebvre, gündelik hayat kavramını kuramsal anlamda kullanan ilk kişidir. Dolayısıyla gündelik hayat sosyolojisi üzerinde duran teorisyenlerden bahsederken onu ilk sıraya almak gerekir. Lefebvre'i tam manasıyla anlamak için onun Marx ile olan ilişkisine bakmak gerekir. Nitekim Lefebvre, ekonomik durum ve yabancılaşma kavramları üzerine inşa ettiği *Modern Dünyada Gündelik Hayat* çalışmasında Marx'ın öğretilerini kullanmıştır. Marx ve Engels, *Alman İdeolojisi* kitabında “Bireylerin yaşamlarını ortaya koyuş biçimi, onların ne olduklarını çok kesin olarak yansıtır. şu halde, onların ne oldukları, üretimleriyle, ne ürettikleriyle olduğu kadar, *nasıl* ürettikleriyle de örtüşür” demektedir (1987: 39). Marx ve Engels görüldüğu üzere hemen her alanda olduğu gibi bireyin yaşam tarzını da üretim ve yeniden üretime bağlar. Kendisi de bir Marksist olan Henri Lefebvre ise Marx ve Engels'in her şeyi ekonomik göstergelere bağlamalarını eleştirir. Lefebvre'e göre bir toplumun, onun görüngülerinin ve kabul edilmiş kavramlarının eleştirisi yapılmadan o toplumun gerçek

bilgisine varmak mümkün değildir. Lefebvre'in Marksist kurama karşı çıktığı nokta sadece burası değildir. Ona göre Marksizm, “yabancılaşma” kavramı üzerine yeterince eğilmemiştir. Charlie Chaplin ve Bertolt Brecht üzerinden konuyu örneklendiren Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* kitabında tiyatro ve sinemada gündeliğin kurulmasının yabancılaşma üzerinden gerçekleştiğini vurgular. Charlie Chaplin, filmlerde gündelik hayatın nesnelere uyum sağlayamazken Brecht ise tiyatrodaki günlük hayattan örnek eylemler olarak gündelik hayatı yabancılaştırma yoluna gitmiştir. Kısacası, Marksizm'in bugünkü dünyayı kavramaya yeterli gelmediğine inanan Lefebvre, modern dünyanın fark edemediği ya da umursamadığı ayrıntılara odaklanmaya çalışır. Dahası o, sadece sosyal sınıflar arasında değişen ve gelişen süreçleri sorgulamaz, tüketim politikaları, dil ve yazı gibi kültürel tüketim araçlarını da inceler. Bununla birlikte Lefebvre, gündelik hayatı algılayabilmek için toplumsal değişimleri yakından takip etmeyi şart koşar:

Görünüşte anlamsız olgular arasından esas olan bir şey yakalayarak, olguları düzene sokarak onu tanımlamak, bu toplumun değişimlerini ve perspektiflerini tanımlamak söz konusudur. Gündeliklik sadece bir kavram olarak kalmaz, bu kavram “toplum”u anlamak için bir ipucu olarak da alınabilir. [...] Bize göre meseleyi ele almanın en iyi yolu, toplumumuzu kavramanın ve topluma nüfuz ederek onu tanımlamanın en akılcı yöntemi budur (2013: 40).

Bu bağlamda gündelik hayat üzerine çalışmalarında modernizmin eleştirisini yapmaktan geri durmayan Lefebvre, iktidar ilişkilerini, bireyin yabancılaşmasını, tüketim toplumunu incelediği gibi yaşam pratiklerine ve birey ilişkilerine de odaklanmaktadır.

Gündelik hayat sosyolojisi üzerine fikir üreten kuramcılardan biri de Michel de Certeau'dur. Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi* çalışmasında birey veya grupların sosyo-kültürel analizlerini kullanır. Teorisyen Fransız toplumunun yeme-içme, eğlenme, komşuluk ilişkileri gibi gündelik pratiklerini çözümlenmeye çalışır. Buradan hareketle gündelik hayatın sınırlarının eylem, uygulama ve üretim sanatları olduğunu vurgular.

Michel de Certeau, 1974-1975 yılları arasında 1968 yılının toplumunu anlamak için bir araştırmaya girişir. Bu araştırma sırasında bireyin ilişkileri üzerinde duran Certeau, gündelik hayatta saklı olanı anlamlandırmaya çalışır. Öyle ki Certeau, gündelik hayatı bir direniş alanı olarak görmekte, dolayısıyla bu alana karşı taktikler üretmektedir. Certeau'ya göre günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulama (okumak,

konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek ya da yemek yapmak v.b.) taktik türündedir. Dahası “eylem, uygulama ve üretim tarzlarının” büyük bir bölümü de taktiktir:

“Zayıf olanın”, “güçlü olana” (erk sahipleri, hastalık, şiddet ya da bir düzenin uyguladığı şiddet v.b.) karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, “avcılara” özel hileler, tuzaklar, el çabukluğu, çokbiçimli simülasyonlar (öykünmeler), mücadeleciler oldukları kadar şairane, sevinçli, neşeli bulgular, hepsi taktiktir. [...] Taktikler bize aklın, günlük mücadelelerden ve bu mücadelelere eklenen zevklerden ayrı düşünülmeceğini gösterirler. Oysa stratejiler, ait olunan bir mekân ya da kurum aracılığıyla korunan ve onları bu biçimde destekleyen erkle ilişkilerini, nesnel hesaplamalar ardına saklarlar (2009, s. 55).

Gündelik hayatın gelişimi üzerine önemli çalışmalar yapan Michel de Certeau, otorite yoluyla dayatılan baskıya verilen tepki ve bu baskıyı nasıl yaşadıkları üzerinde durur. Nitekim gündelik hayat içerisinde baskıya maruz kalanlar, onu kabullenmek yerine kendi isteklerine göre alternatif yönler ararlar. Birey, iktidarın var olduğu her alanda kendince stratejiler üretir ve bu kurallar bütününe aşmaya çalışır.

Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi* kitabının ikinci cildindeki “Uzam Uygulamaları” adlı bölümünde Jeremy Bentham tarafından inşa edilen fakat Michel Foucault tarafından içeriği kavramsal olarak geliştirilen “panoptikon”lardan bahseder. Bunun için New York’u örnek alan Certeau, Manhattan’ın beton, cam ve çelikten ibaret bir yapıya sahip olduğunu, dolayısıyla şehirde tüketim ve üretimde büyük bir abartı retoriğinin bulunduğunu ifade eder. Böylece Certeau, bunların “panoptik” yapılar olduğunu düşünür. İktidar dilinin “kentselleştğini” düşünen teorisyen, gündelik hayat stratejilerinin panoptik yapılar tarafından şematize edildiğini; ancak gündelik hayat deneyimlerinin sokak aralarında, caddelerde gerçekleştiğini ve bu etkileşimin ancak “taktiksel operasyonlar” aracılığıyla anlaşılabilirliğini belirtir.

Gündelik hayat kavramının temel belirleyicisi dildir. Nitekim Lefebvre de gündelik hayatı anlamlandırmak için dil ve yazının önemine değinir (2013: 10). O, gündelik ve felsefi olmak üzere iki farklı dil ayrımına gider. Gündelik/sıradan dil, felsefi olmayan, diğeri ise onun dışında kalan dildir. Dahası dil, gündelik hayatın görünümünü süslediği için onu gizleme gücüne de sahiptir. Berger ve Luckmann da gündelik hayatın dili üzerine görüşlerini açıklamıştır:

Bir sesli göstergeler sistemi olarak tanımlanabilecek olan dil, insan toplumundaki en önemli gösterge sistemidir... Gündelik hayatın herkesçe paylaşılan nesnelleşmeleri, esasen dilsel

göstergeleştirme yoluyla sürdürülür. Gündelik hayat, her şeyden önce hem cinslerimle paylaştığım bir dile sahip olan ve bu dil aracılığı ile sürdürülen bir hayattır (2008: 55).

Dile göstergebilim düzleminde yaklaşan Berger ve Luckmann, gündelik hayatın dil üzerinden aktarıldığını belirtir. Lefebvre ise gündelik hayatın tarihini öğrenmek için yazının da önemli olduğunu; yazıyla gündelik hayat bilgisinin aktarımının ise gazete ve reklamlar aracılığıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Bunun için Milli Kütüphane'ye gittikten sonra dönemin basınına inceleyerek onu anlamlandırmaya çalışır:

Bu durumda Milli Kütüphane'ye gider, o dönemin basınına incellersiniz. Gündelik haberler, kazalar, o dönemin ileri gelen kişilerinin söylemiş oldukları sözler, geçerlilikleri kalmamış haberler ve bilgilerden oluşan tozlu bir yığın, gündemdeki savaşlar ve devrimler üzerine kuşku götürür bilgiler bulursunuz. [...] Öte yandan, sıradan insanların o günü yaşama tarzları, yani uğraşları, kaygıları, çabaları ve eğlenceleri üzerine de pek bir şeye rastlamazsınız. O saatlerde gündelik hayatın bağrında nelerin su yüzüne çıktığı konusunda size fikir verecek tek şey (henüz başlangıç döneminde olan) reklamlar, gazetelerdeki günlük haberler, kıyıda köşede kalmış bilgi parçacıklarıdır (Lefebvre, 2013: 9).

Görüldüğü üzere Lefebvre, gazetelere yansıyan bilgilerin sınırlı olduğuna, bunların haricinde modern dünyada pek çok olayın yaşandığına dikkat çeker. Michel de Certeau ise Lefebvre'in bir adım ötesine giderek "yazma"nın öncesine "okuma"yı ekler. Araştırmacı, gündelik hayat pratiklerinin kentsel mekânda "okuma" üzerinden gerçekleştiğini düşünür. Her birey kentsel yapı içerisinde farklı okumalar yapar, dolayısıyla hafıza okuma ile oluşur, okunabilir formlar böylece yazıya geçer. Böylece kentsel mekân, son kertede yazı ile tanımlanır.

Michel de Certeau, ayrıca gündelik hayatın kaynakları olarak gazetelerin yanında romanları ve biyografileri de koymaktadır. Roman, özellikle modern bilim var olduğundan beri, günlük alışkanlık, tutum ve uygulamaların "hayvanat bahçesi" görevini görmüştür (2009, s.169). Dolayısıyla Certeau'nun roman incelemelerini gündelik hayatın analizi noktasında önemli bir konuma oturtması dikkate değerdir. Nitekim roman türü içinde bulunduğu dönemin bütün düşünce yapısını, çelişkilerini, hedeflerini kimi zaman dolaylı da olsa yansıtmak konusunda önemli veriler sunar. Romanlar, dönemi öğrenmek ve dönemin yapısı hakkında fikir edinmek isteyenler için en önemli malzemelerdir. Dolayısıyla Michel de Certeau'nun düşünceleri bu çalışmanın kuramsal bağlamdaki zeminini oluşturmaktadır. Öyle ki gündelik hayatın romanlar yoluyla incelenmesi erken

Cumhuriyet dönemi eğlence hayatının nasıl bir görünüme sahip olduğunu, nelerin değiştiği ya da değiştirildiğini görmek açısından önemli bilgiler sunmaktadır.

Yukarıdan beri üzerinde ısrarla durulan temel sorunsallardan biri, gündelik hayatın kapsamının genişliğidir. Gündelik hayat içerisinde beslenme, giyinme, barınma, uyuma, çalışma gibi faaliyetler bulunmaktadır. Bunlar arasında bireyin dinlenmesini ve rahatlamasını sağlayan temel kavram ise eğlencedir. Bu doğrultuda gündelik hayat içinde eğlence hayatının önemli bir işlevi vardır. Öyle ki bireyin gündelik hayatın dar ve sıkıcı dünyasından kaçtığı, kendine bir ortam yaratarak keyif aldığı zamanlar eğlenceyi oluşturur.

Eğlence, içerik ve biçim açısından toplumlara özgüdür, bu yüzden bütün ülkeler için ortak bir eğlence anlayışı olanaksızdır. Bu durum söz konusu kavramın tanımlanmasında da geçerlidir. Öyle ki sosyal bilimlerde birçok kavramın kesin ve herkes tarafından kabul edilmiş bir tanımına ulaşmak mümkün değildir. Hâlbuki insan yapısı itibarıyla kavramlar üretmeye ve onun içeriğini geliştirmeye çalışır. Ne yazık ki bu kavram üretme ve onun üzerinde düşünme faktörünün olumlu yönleri olmakla birlikte esasında bir paydada buluşulmaması, tanım yapmayı zorlaştırmaktadır. Bu durum çalışmanın temel kavramlarından biri olan “eğlence” için de geçerlidir. Nitekim burada kişinin eğlence anlayışının, eğlenceyi değerlendirme biçiminin de payı vardır.

İnsanın var oluşuyla birlikte ortaya çıkan ve hemen her insanın yaşamının bir anını kapsayan eğlence, yüzyıllar içerisinde toplumların âdet ve gelenekleri nispetinde az veya çok değişmiş, farklı farklı eğlence anlayışları oluşmuştur. Burada öncelikle eğlencenin tanımını sözlüklerde yer aldığı şekilde verip ardından kavramla ilgili araştırmacıların görüşlerine geçilmiştir. Bu yüzden de eğlence ile ilgili kesin bir tanım vermek yerine onun sınırlarını çizmek daha uygundur.

İlk olarak eğlencenin sözlüklerde yer aldığı ölçüde tanımına bakmak gerekirse *Büyük Türkçe Sözlük*'te kısaca, “eğlenme işi, sefahat” ve “neşeli ve hoşça vakit geçiren şey” anlamında kullanılan kelime, Ali Püsküllüoğlu'nun (2002, s. 322) hazırladığı sözlüğe göre eğlence, günlük hayat dokusu içerisinde yaşam bulan, işbölümüne ve serbest zaman-çalışma zamanı ayırmasına istinaden bireylerin bu serbest zamanlarını hoş ve neşeli aktivitelerle değerlendirme fırsatı yakaladıkları bir etkinlik alanıdır. Ancak bunlar eğlencenin genel anlamdaki tanımlarıdır, sosyal ve kültürel değişimlerle beraber farklı

anlamlarda kullanılageldiğini söylemek pekâlâ mümkündür. Öyle ki sanayileşme, popüler kültür, kültür endüstrisi gibi insan hayatını doğrudan etkileyen faktörler aracılığıyla kavramın taşıdığı anlam da çeşitli değişimlere uğramıştır.

Eğlence üzerine Batı’da konuşan birçok araştırmacı vardır. Bu araştırmacılar farklı görüşlerden olup kendi söylemleri nispetinde eğlenceyi değerlendirmektedirler. Eğlence üzerine çözümler yapma Antik Yunan düşünürleri ile başlamış, Ortaçağ ve sonrasında Pascal ve Montaigne’e kadar pek çok düşünür bu konuda fikirlerini beyan etmiş, son yüzyılda ise Frankurt Okulu bu konu üzerine çalışmıştır.

İlk olarak Platon ve Aristo’nun görüşlerine bakılacak olursa onların söz konusu kavramı gülme ile ilişkisi üzerinden değerlendirdiklerini görmek mümkündür. Gülme eylemini tehlikeli, zararlı bulan, soylu bir iş olarak görmeyen Antik Yunan filozofları devlet yönetimindeki kişilere gülmeyi yakıştırmaz. Dahası Platon, güldürünün kölelere has bir eylem olduğuna inanır (2012, 816e-817b). Aristo da komedyanın gülünç olanı taklit etmesinden dolayı onun soylu olmadığı üzerinde durur. Ona göre “gülünç olmak bir kusurdur, çirkinliktir” (2016, s. 27). Dolayısıyla İlkçağ filozoflarının bu konudaki düşünceleri birbirine benzemektedir. Öyle ki onlar gülmeyi olumsuz bir şekilde tanımlarlar. Mihail Bahtin ise *Rabelais ve Dünyası* adlı çalışmasında Antik Yunan’dan modern dönemlere uzanarak gülmenin incelemesini yapar. Gülme, korku ve şiddetin etkin olduğu Ortaçağ sınıf kültürüne karşı çıkışı imler. Bu durum özellikle Rabelais’in romanlarında kendisine yer bulur. Bu noktada da Bahtin, Ortaçağ dünyasının gülme ile olan ilişkisini karnavalla birlikte ele alır (2005, s. 38). Nitekim karnaval halkın gülmek için örgütlendiği bir etkinliktir. Karnaval gülüşü, bireysel olduğu kadar tüm halkın gülüşüdür ve sadece karnaval meydanını içermez, ona katılan ya da katılmayan herkesi içine alır.

Bahtin, karnavalları incelerken Featherstone ise panayırları ön plana alır. Nitekim panayırlar, pek çok farklı sınıftan insanı bir araya getirebilme ve resmî söylemin dışında hareket edebilme imkânı sunmaktadırlar. Bununla birlikte panayırlar birçok farklı ürünün sergilendiği yerler olarak dikkat çekmektedir. Featherstone’a göre on dokuzuncu yüzyılın sonlarında panayırlar yerini büyük mağazalara ve uluslararası sergilere bırakmıştır (1996, s. 136). Panayırlar, karnavallardan daha geniş bir alana sahiptir. Dünyanın farklı coğrafyalarından gelen ilginç insanların görüldüğü ve malların sergilendiği yerlerdir.

Bahtin'in haricinde Hobbes da gülme üzerine fikirlerini belirtmiştir. Hobbes, gülmeyi iki şarta bağlar. Bunlardan ilki, insanı mutlu eden ani bir hareket sonrasında ortaya çıkmasıdır. İkincisi başkasında ortaya çıkan kusurun ya da zayıflığın kendisinde olmadığını gören birisinin üstünlük düşüncesinden dolayı gülme gerçekleşir (2012, s. 54). Nitekim başkasında görülen eksiklik kişinin kendi bütünlüğüne karşı duyduğu gururla birleşir. Baudelaire de Hobbes gibi gülmeyi üstünlük duygusunun varlığına bağlar, ancak bunu sadece üstünlük olarak değerlendirmez. Gülme “şeytansı”, “hınzırca” bir şeydir, kendisini yüksek görmenin bir sonucudur. Fakat öz olarak insana ait olduğu için “çelişkilidir.” Bu yüzden gülme “sonsuz bir yüceliği ve aynı zamanda sonsuz bir düşkünlüğü” imler (1997, s. 11). Bu çelişkinin temel sebebi ise insanın doğasıdır.

Bu düşünürlerden farklı olarak Bergson *Gülme* adlı çalışmasında sürekli devinim hâlinde olan insanın deviniminin durmasının gülmeye yol açtığını söyler (2017, s. 17). Böylece insanın mekanik hareketleri gülmeyi ortaya çıkarır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise gülmenin bu defa tüketimle birlikte ele alındığı görülür. Kültür endüstrisinin temel amacı bireyi arzu ettiği şeylere kavuşturmak ve böylece daha fazla arzu etmesini sağlamaktır. Ancak bu yoksunluk duygusu bireyin gülmesine imkân verir. Frankurt Okulu'nun önemli temsilcilerinden Horkheimer ve Adorno eğlencenin içinde kaçışın yattığını söyler (2014, s. 193). Denilebilir ki Frankurt Okulu'na göre eğlence “düşünmekten kurtuluş”u vadetmektedir. Frankurt Okulu kendisinden sonraki düşünürleri önemli derecede etkilemiştir. Bunlardan biri de Tania Modleski'dir. Araştırmacı, *Eğlence İncelemeleri* adlı çalışmasında eğlenceyi popüler kültür açısından değerlendirir. Modleski, kültür endüstrisinin kitleleri manipüle ettiğini, onları sahte ihtiyaç ve arzularla oyaladığını belirtir.

Görüldüğü üzere eğlenceye dair düşüncelerin Batı'daki gelişimi başlangıçta “gülme” eksenlidir, ancak söz konusu kavram yirminci yüzyıla gelindiğinde tüketimle birlikte değerlendirilmeye başlanır. Böylece yirminci yüzyıla pek çok düşünür eğlencenin olumlu, hatta güçlü bir yapısı olduğu üzerinde hem fikirdir. Ancak tüketim toplumuna geçişle beraber onu “kaçış” olarak değerlendirirler.

Eğlence kavramı, sadece Batılı düşünürler tarafından geliştirilen teorilerle ele alınmamalıdır. Türkiye'de eğlence üzerine çalışan araştırmacılar kimi zaman farklı söylemler geliştirebilmişler, kimi zamansa Batı'daki söylemleri genişletmişlerdir. Bu

bağlamda Türkiye odağında kimi araştırmacıların görüşlerine yer vermek de gereklidir. Metin Argan, Türkiye’de eğlence üzerinde fikir üreten isimlerdendir. Argan, eğlencenin tanımını yaparken onun kapsamı üzerinde de hüküm verir. Eğlence teknoloji ile birlikte bir endüstriye dönüşmüştür. Böylece tanımlanması zorlaşmıştır (2007, s. 49). Denilebilir ki teknolojik gelişmelerle birlikte değişen hayatla eğlence önceki yüzyıllara göre hayli içerik değiştirmiştir. Dolayısıyla insan eliyle yaratılan bu yeni dünya kendi eğlence hayatını oluşturmakta gecikmemiş, eğlenceyi bir endüstri hâline getirmiştir. Böylece, eğlence, bireylerin sıkıntılarından, problemlerinden uzaklaşmak ve daha fazla haz sağlamak için üretilebilir bir şey hâle gelmiştir.

1.1.1.Modernizm Bağlamında Boş Zaman ve Eğlence

Gündelik hayat kuramcılarında Neo-Marksist olanların bakış açıları erken Cumhuriyet dönemini alımlama ve bu dönemin romanını çözümlemeye anahtar vazifesi görmektedir. Dolayısıyla bu kuramcılarının görüşleri durum, eğlence hayatı üzerine yapılan bu çalışmanı temelini oluşturmaktadır. Zira Tanzimat'tan sonraki Türk yaşamında gündelik hayatın değişmeye başlaması ve devamında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurularak modernleşme ile gündelik hayatın devlet temelli dönüşüme uğraması, sanayileşme çabaları, tüketimin çeşitlenmesi önemli gelişmelerdendir. Neo-Marksist kuramcılar da gündelik hayatı modernizm, sanayileşme, tüketim, kentleşme ekseninde değerlendirmişler, beden, mekân, zaman olguları içinde incelemişlerdir. Dolayısıyla gündelik hayata yansıyan her şey bedeni ve mekânı etkilediği gibi kurgusal bir tür olan romanın da içeriğini oluşturur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeni bir ulus devlet yaratmak ve halkı modernleştirmeye çalışmak için gazete, dergi ve radyo gibi kitle iletişim araçları kullanıldığı gibi topluma ulaşabilmek için romanlardan da yararlanır.

Gündelik hayat üzerine yukarıdaki değerlendirmede de kısaca değinildiği gibi gündelik hayat modernizm ile birlikte gelişmiştir. Bu bağlamda gündelik hayat üzerine çalışırken modernizme değinmemek olası değildir. Gündelik hayat kuramcılarında Lefebvre de gündelik hayatın modernlik ile birlikte geliştiğini belirtmektedir:

Modernlik kelimesinden, yeni olanın ve yeniliğin işaretini taşıyan şeyi anlamak gerekir: Parlaklıktır, paradokstur, teknik veya dünyevilik tarafından damgalanmış olandır. Gözüpektir (öyle görünür), geçicidir, kendini ilan eden ve kendini alkışlatan maceradır. Modern denilen dünyanın sunduğu dışa dönük gösterilerde ve bu dünyanın kendisini yine kendisine sunduğu gösteride güçlkle ayırt edilebilen sanattır ve estetikdir. Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder (2013, s. 35-36).

Sadece Lefebvre gündelik hayat kavramıyla modernizmle ilişkilendirme noktasında yalnız değildir, Harry Harootunian da aynı düşüncelere sahiptir. Bu düşünür de toplumları çözebilmek için gündelik hayatın yorumlanmasını şart koşmuştur, bunun da modernizmle ilişkilendirilerek gerçekleşeceğine inanmaktadır:

Gündelik hayat, olayların atıl bir biçimde deneyimlendiği bir yer değil, bundan böyle toplumların en derin çatışma ve arzu semptomlarının ortaya konulduğu bir yer olarak görülmüyordu (2006, s. 87).

Harootunian, modernizmin gündelik hayatın yapısını tamamen değiştirdiği üzerinde durur. Hannah Arendt ise *İnsanlık Durumu* adlı eserinde modern insanın kendi içine “küçük şeyler” olarak tanımladığı dolap, yatak, sandalye gibi eşyalara ya da kedi, köpek gibi canlılara yöneldiğini belirtir ki bunları da gündelik hayatın nesnelere olarak yorumlar (2016, s. 95). Denilebilir ki birey hızla değişen dünyanın zararlı etkilerinden kaçmak için ev içine sığınır. Bu durum da yalnızlaşma olarak modernizmin diğer bir yüzünü gösterir.

Modernizmle ilişkilendirilen gündelik hayattaki zaman kavramı esasında boş zaman kavramına hizmet etmektedir. Bu bağlamda Lefebvre zaman kullanımını üç farklı şekilde değerlendirir. Bunlar, “zorunlu zaman (mesleki işe ayrılan)”, “serbest zaman (eğlenceye ayrılan)”, “zoraki zaman (ulaşım, formaliteler, iş haricindeki gerekliliklerle ayrılan)” (2013, s. 65). Lefebvre boş zamanı modernizmle birlikte tüketim faktörünün içerisinde değerlendirmektedir. Dolayısıyla boş zaman tüketim toplumunda ortaya çıkan modern hayatın bir ürünüdür.

Bireyin iş hayatıyla uykuya ayırdığı zaman ve ev işlerinden sonra özgürce kullanabildiği zaman dilimi boş zaman olarak kabul edilir. Batı’da Karl Marx, Lafargue, Russell gibi isimler boş zamanla ilgili çalışmalar yapmıştır.³ Marx, boş zamanı geniş çaplı etkinliklere ve eğlenceye ayrılmış zaman dilimi olarak tanımlamaktadır ve önemli görmektedir:

Boş zamanı olmayan, tüm yaşamı uyku, yemek ve benzeri şeylerin getirdiği fiziksel kesintiler dışında kapitalist için çalışmakla geçen kişi, yük hayvanından bile aşağıdır. Kendi dışına yönelik zenginlik üreten bir makinedir yalnızca (1997, s. 27) .

Marx’ın insan hayatında boş zamana verdiği önemi yukarıdaki ifadelerden anlamak mümkündür. O, neredeyse boş zamanla insan olmayı özdeşleştirmektedir. Aynı şekilde bazı düşünürler de çalışmanın çılgınlık boyutuna varmasını eleştirirler. Lafargue bunlardan biridir. O, *Tembellik Hakkı* adlı eserinde herkesin çalışması gerektiğini ancak

³ Boş zamanla ilgili şu çalışmalara bakılabilir:

Karl Marx (1993). *Alman İdeolojisi*. Çev. Sevim Belli. İstanbul: Sol Yayınları.

Karl Marx (1993). *Ekonomi-Politiğin Eleştirisine Katkı*. Çev. Sevim Belli. İstanbul: Sol Yayınları.

Paul Lafargue (1991). *Tembellik Hakkı*. Çev. Vedat Günyol. İstanbul: Telos Yayıncılık.

Bertrand Russell (1990). *Aylaklığa Övgü*. Çev. Mete Ergin. İstanbul: Cem Yayınları.

çalışma süresinin üç saatle sınırlı tutulmasını önerir (1999, s. 112). Böylece geri kalan zamanda bireyler yaratıcı etkinliklerde bulunmaları için serbest bırakılmalıdır. Russell da Lafargue'ya benzer biçimde makinelerden yararlanarak çalışma saatlerinin azaltılmasını, hatta dört saatle sınırlı tutulmasını teklif eder (1990, s. 23). Böylece boş zamanı artan birey özgürce istediğini yapabilecek, daha mutlu yaşayabilecek ve huzurlu olacaktır. İhtiyaçlarını karşılayan, geçimini temin eden bireyin boş zamanlarında dinlenmesi gereklidir. Ancak boş zaman artık bu sürede özgürce yapılan eylemleri karşılamaz, o belirli kalıplara sokulmuştur. Bu noktada çalışma ile kazanılan boş zaman yine çalışma ile ilişkilendirilir ve çalışmadan uzaklaşmak bağlamında kullanılır. Bu boş zaman etkinlikleri de sinemaya gitmek, seyahat etmek gibi eğlence dünyasına ait aktivitelerdir.

Batı'da olduğu kadar Türkiye'de de boş zaman teorisi üzerine çalışanların sayısı son yıllarda artış göstermiştir. Bunlar arasında Mahmut Tezcan, Suat Karaküçük sayılabilir. *Boş Zaman Sosyolojisi* adlı çalışmasıyla Türkiye'de boş zaman üzerine ilk çalışan araştırmacılardan biri Mahmut Tezcan'dır. Tezcan'a göre boş zaman bireyin başkaları için bütün zorunluluklardan ve sorumluluklardan kurtulup kendi isteği ile seçtiği bir faaliyetle uğraşmasıdır (1993, s. 10). Bu bağlamda boş zaman, bireysel bir eylemdir ve buna bireyin kendi hür iradesi ile belirlediği eylemler bütünü olarak bakmak gerekir. Boş zaman sosyolojisi üzerine çalışan bir diğer önemli araştırmacı ise Suat Karaküçük'tür. O, *Rekrasyon: Boş Zamanları Değerlendirme* adlı çalışmasında zamanın aktif ve planlı kullanımını demek olan rekreasyon kavramından hareketle boş zamanın ne şekilde kullanılacağı üzerine görüşlerini sunar. Karaküçük boş zaman anlayışını gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde uygarlığın bir sembolü olarak değerlendirir (2012, s. 27). Modernleşme ile birlikte çalışma saatlerinin değişmesi, boş zamanı ortaya çıkarmış ve bu kavram kendi dinamiklerini oluşturmuştur.

Boş zamanın tarihsel gelişimine bakıldığında çalışma şartları ve toplumun yapısı ile birlikte şekillendiğini söylemek mümkündür. Bu minvalde boş zaman kavramı söz konusu olduğunda sanayileşmemiş toplumlarla sanayileşmiş toplumlar arasında çok büyük farklılıklar görülmektedir. Sanayileşmemiş toplumlarda iş ve boş zaman arasındaki çizgi belirgin değildir. Zira pek çok antropoloğa göre tarım, toplayıcılık ve avcılıkla uğraşan toplumlarda iş ve boş zaman modern toplumlara göre birbirini tamamlar niteliktedir. Balık yakalamak, kuş avlamak, kano yapmak gibi faaliyetler hem ekonomik yaşamın gerekliliği hem de bir rekreasyon eylemidir. Bu durumda boş zaman,

ekonominin bir parçasıdır. Dahası ilkel toplumlarda yaşamın gereklilikleri ile kültürel faaliyetler arasında bir ayırım olmadığını söyleyen Argın, topluluğun her üyesinin çalışması gerektiğini, çalışma dışında gerçekleşen oyun ve ritüellere ise herkesin katıldığını ifade eder (1992, s. 33). Sanayileşmiş toplumlarda ise durum tam tersidir. Sanayi Devrimi ile boş zaman kavramı içerik değiştirmiştir. Denilebilir ki Aristoteles'ten Marx'a kadar geçen sürede boş zaman insanın kendisini geliştirmesi açısından değerlendirilmiş, fakat modernizm ile birlikte bu durum değişerek boş zaman, çalışmayla elde edilen bir kavrama dönüşmüştür. Denilebilir ki modernizm ve kapitalizm gündelik hayat kavramını ortaya çıkardığı gibi boş zaman kavramının da oluşmasına katkı sağlamıştır. Benzer şekilde modernizm ve gündelik hayat arasındaki ilişki boş zamanla kurulmaktadır. 1930'lu yıllara gelindiğinde ise endüstrileşmenin hızlı yükselişiyle üreten toplumlarda boş zamanın artarak çalışma zamanının azaldığını söylemek mümkündür. Ardından İkinci Dünya Savaşı Avrupa'da bir yıkıma yol açmış, onun olumsuz tesirlerinin önüne geçebilmek için devletler boş zamana dair önemli yatırımlar yapmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren ise dünyayı yavaş yavaş etkisi altına alan küreselleşme ile sınırlar kalkmıştır. Bunda teknolojik gelişmeler ve reklam sektörünün payı büyüktür. Televizyon, sinema, radyo, gazete, dergi gibi kitle iletişim araçları ile dünya farklı bir görünüme kavuşmuş, artık boş zaman kültür endüstrisinin hegemonyası altında varlığını sürdüren ve böylece sürekli denetlenen bir mekanizmaya dönüşmüştür.

1.1.2. Tüketim Sarmalında Boş Zaman ve Eğlence

Kapitalizmin bütün dünyayı etkisi altına almaya başlamasıyla birlikte üzerinde en çok çalışılan ve tartışılan kavramların başında tüketim, tüketim kültürü gelmektedir. Nitekim tüketim, üretim kapasitesi güçlü olan ülkelerde etkin olduğu gibi bunun zıddı olan ülkelerde de görülmektedir. Bu bağlamda tüm dünyayı etkisi altına aldığını söylemek abartılı bir ifade değildir.

Tüketim, kültür endüstrisi, boş zaman, eğlence gibi günümüz dünyasının temel kavramları birbirine bir sarmal hâlinde bağlanmışlardır. Bu sarmalın düğüm noktası gündelik hayatken bu sarmalı üretenlerse iktidar ve sermaye sahipleridir.

Gündelik hayat ve modernizm arasındaki ilişkinin aynısı modernizmle doğrudan ilgili olan tüketimle gündelik hayat arasında da söz konusudur. Modern dünyada gündelik hayat bir tüketim kaynağı hâline gelmiştir. Bireyleri doyumsuz bir şekilde tüketime sevk eden metalar, gündelik hayatın içeriğini oluşturur. Tüketimin net bir anlamsal karşılığını üretmek zordur. Özellikle hızla ilerleyen dünyada birçok kavramın içeriği değişirken tüketim gibi daha esnek bir zeminde bulunan bir kavramın kapsamının genişlemesi ya da farklılaşması normaldir.

Tüketim kavramının karşıladığı anlam dünyası çok geniş olduğu için tanımlanması ve sınırlandırılması hayli zordur. Tüketimin insanın var oluşu ile birlikte ortaya çıktığını söylemek abartılı bir ifade değildir. İnsan, yaşamını sürdürebilmek adına tüketmeye mecburdur. Kitle üretiminin ortaya çıkışına kadar zorunlu ihtiyaçlar haricinde tüketim gündelik hayatta çok yer kaplamıyordu. Fakat seri üretimle birlikte bu ürünlerin tüketimi söz konusu olunca bireyler için sahte içerikler üretilmeye başlandı. Böylece bir tüketim toplumu yaratıldı.

Temelde antropoloji ve sosyolojinin içinde değerlendirilse de ekonomi, hatta siyasetin de tüketim ile ilişkisi vardır. Modern tüketimin tarihsel bağlamda gelişimi üzerine farklı görüşler söz konusudur. Her ne kadar ağırlıklı olarak 18. yüzyıl modern tüketimin başlangıcı olarak belirlense de Bocock, *Tüketim* adlı çalışmasında Avrupa toplumlarında tüketimin yaygınlaşmasının 1950'lerden önce olmadığını ifade eder. Nitekim Bocock'a göre tüketim modern kapitalizmle yaygınlaşmış ve 1950'den sonraki on yılda ortaya

çıkıştır (Bocock, 2014, s. 15). McLuhan *Gutenberg Galaksisi* adlı çalışmasında ise tüketici çağının baskı teknolojisi ile geliştiğini, el yazmalarının yerine basılı kitapların geldiğini ve seri üretime geçildiğini, dahası sanat öğesinin taşınabilirliği arttıkça ticareti yapılan bir mala dönüştüğünü belirtir. Böylece ticari bir mala dönüşen sanat eserinin daha geniş okur kitleleri ve pazarlar yarattığını ifade eder (2014, s. 291). Bu bağlamda McLuhan, matbaa teknolojisi ile baskının ilk kitlesel ürün ve meta sayılması gerektiğini ifade eder. Kesin olarak bir şey söylemek zor olsa da modern tüketimin başlangıç tarihi olarak Sanayi Devrimi ve kapitalizm temel alınabilir. Öyle ki Sanayi Devrimi ve kapitalizm kitlesel meta üretiminin ortaya çıktığı dönemdir.

Sanayi öncesi toplumlarda üretim fazlası bir ürünü ortaya çıkarmaya gerek görülmemektedir. 18. yüzyılda ise sanayileşme seri üretimin başlamasına ve büyük kitleler için üretilen standart ürünlerin piyasaya sürülmesine sebebiyet vermiştir. 1950’li yıllara gelindiğinde ise tam anlamıyla bir tüketim toplumu oluşur. Lefebvre’e göre eski kültür, kuruluş aşamasındaki modern toplum ve endüstriyel çağ “üreticiler toplumu”yken temel anlamda şu anki toplum ise “tüketiciler toplumu”dur. Böylece toplumun yapısı değişmiş, yeni bir toplumsal yapı ortaya çıkmıştır.

Modern dönemde, tüketim üzerine Thorstein Veblen, Pierre Bourdieu, Karl Marx, Georg Simmel gibi teorisyenler çalışmalar yapmıştır. Thorstein Veblen, 1899 yılında yayımladığı *Aylak Sınıfın Teorisi* adlı çalışmasında Amerikan kültürünün analizini yapar. Veblen, gösterişçi tüketimin nasıl olmasına yer verdiği kitabında, “saygın olmak için müsrif olunmalıdır” sonucuna varır (2015, s. 89). Tüketimin gösteriş uğruna yapıldığı kanaatinde olan Veblen, onun israfa kaçan boyutunu eleştirmektedir. Boş zaman kavramına sistematik bir şekilde yaklaşan Veblen’e göre modern toplumda boş zaman eylemleri alınıp satılır hâle gelmekte ve bu, tüketim toplumunun ilkelerince belirlenmektedir. Marx da Veblen ile aynı kanıdadır. Marx, birçok çözümlemesinde yaptığı ekonomik temellendirmeyi tüketim kavramı üzerinde de gerçekleştirir. O, *Grundrisse* adlı çalışmasında üretimle tüketim arasında karşılıklı bir ilişki olduğu savını ileri sürer. Üretimin tüketime aracı olduğunu, üretimsiz tüketimin eksik kalacağını vurgular. İhtiyaç olmadan üretim olmayacağı ve tüketimin de yeni üretimlere kapı aralayacağı için aralarında karşılıklı bir ilişki vardır (2008, s. 132-133). Dolayısıyla Marx, döngüsel biri hareket içerisinde bulunan üretim ve tüketimi birlikte ele almaktadır. Burada Marx ve Lefebvre arasında bir ilgi kurmak gerekirse üretim ve mübadele değeri

ikilisinden hareketle yapılabilir. Nitekim nesnelerin kullanım değerleri insan için mübadele olmadan, insanla şey arasındaki dolaysız ilişkiyle gerçekleşir. Bu nesnelerin meta değerleri ise mübadele ve toplumsal süreçler içinde var olur. Lefebvre ise gündelik hayatı kullanım değeri ve mübadele değeri noktasında ele alır.

Klasik dönem sosyolojinin öncü teorisyenlerinden biri Georg Simmel de tüketimi metropol yaşamı ile ilişkilendirir. Metropol, güvensiz yaşamıyla bireyi ruhsal olarak çökertir, neticesinde birey ancak tüketerek ve modaya uygun davranarak modern çağın sorunlarından kaçabilir (2008, s. 24). Bu düşünürü göre birey ekonominin hegemonik yapısına karşı koyamadığı gibi şehir hayatının da karşısında duramaz. Bu bağlamda Simmel'in tüketim ile ilgili görüşleri Marx gibi sadece ekonomi temelli olmayıp onu sosyal ve bireysel boyutuyla da değerlendirmiştir.

Çağdaş sosyolojinin önemli teorisyenlerden biri Pierre Bourdieu ise Simmel'den farklı bir yaklaşımla tüketimi yorumlar. Tüketimi açıklamak için "habitus" kavramını kullanır. Sosyal yapı bireyin hareketlerini, habitusunu etkiler. Dolayısıyla bireyin yediği şey, yeme biçimi, yaptığı spor ve yapma biçimi onun ait olduğu konumu belirler (2006, s. 21). Öyle ki giyim kuşamdan yemek kültürüne, ev eşyalarından dekorasyon biçimine kadar her şey sosyo-ekonomik sınıfların farkını göstermektedir. Kapitalist sistemin hemen her şeyi metalaştırdığı bir devirde kültür de bundan nasibini almıştır. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin gibi Frankfurt Okulu'nun kurucuları olan teorisyenler, kapitalist sistemin geliştirdiği "kültür endüstrisi" sayesinde her şeyi metalaştırdığını belirtirler. Kültür endüstrisi kavramı Frankfurt Okulu düşünürlerince kitle kültüründen gelebilecek eleştirileri engellemek açısından tercih edilmiştir. Frankfurt Okulu'nun en önemli temsilcilerinden olan Adorno ve Horkheimer, "kültür endüstrisi" ile kültürün ticari yapısına vurgu yapar. "Kültür endüstrisi" terimini 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa'daki eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaştırılması anlamında kullanırlar. Asıl ilgi çekici konu Horkheimer'ın Leo Löwenthal'a yazdığı bir mektuptadır. Söz konusu mektupta tüketimin "görünmez kılındığını", günlük rutin işler arasında gizlendiği vurgulanmaktadır:

Tüketim, yaşadığımız şu günlerde, ortadan çekilmiş gibi, görünmez kılımlı bulunuyor kendisini. Ya da, şöyle söyleyelim; yemek, içmek, bakmak, seyretmek, sevmek, uyumak, birer "tüketim"e dönüşmüştür. Tüketim, artık, insanın işliklerin içinde iken de dışında iken de bir makineye dönüştürmüş bulunuyor. [...] Günümüz toplumlarında insanoğlunun uyku saatlerinin dışındaki hali ayrıntılarına varana dek düzenlenmekte olduğu için, gerçek bir

kaçış, ancak uyumakla ya da delilik içinde olabiliyor. Ya da bir tür körelme ile sessizlikle edilginleşmeyle oluyor (1989, s 308-309).

Bu kısır döngüden kurtulmak, bu büyük eğlence dünyasından kaçmak zordur. Nitekim kültür endüstrisi bireylere özgür ve farklı göründükleri fikrini yerleştirmiştir. Frankurt Okulu kültür endüstrisi ile kültürün ve kültürel ürünlerin (kitap, müzik, sanatsal ürünlerin) ticarileştiğini savunur. Öyle ki kültürel ve sanatsal ürünler tıpkı otomobil veya kıyafet gibi ticari bir metaya dönüşmüştür. Bunların üretici ve tüketicileri vardır. Dolayısıyla Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisini mübadele değerinin, meta fetişizminin ve tekelci kapitalizmin yansıması olarak değerlendirirler.

Kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ürünler, planlı bir şekilde üretilmektedir. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uyduran bir yapıya sahiptir. Tatmin olmayan bireyler yaratıp ve bunu devam ettirerek sistemin sürdürülmesi için çalışır. Dahası kültür endüstrisi, her şeyi birbiriyle uyum içinde sergilemektedir, biraz dikkat edilirse bütün nesnelere tek bir elden çıktığı izlenimi doğmaktadır. Bu da iktidar aygıtının sanayi, reklam sektörü ve devletle iş birliğini göstermektedir.

Kültür endüstrisinin en önemli yanılsamalarından biri bireyde tatmin duygusu yaratması ve tüketiciye özgür olduğu düşüncesini vermesidir. Bu süreç öyle güzel işler ki tüketim bireylerin davranışlarına da etki etmeye başlar. Zira kültür endüstrisinin amacı bireyin ne kadar çok tüketirse o kadar var olabileceğini düşündürmektir. Bu bağlamda Erich Fromm'un düşünceleri hayli ilginçtir. Fromm'a göre yeni tüketim toplumu, bireyi bir makine olarak değerlendirip onu yönetmeye başlamıştır. Bireyin tek amacı daha fazla şeye sahip olarak daha fazla şey kullanmaktır. Böylece birey "salt tüketiciye" dönüşür (1995, s. 51). Sistem, birçok yararsız insan üretmekte, üretim makinesinin çarkı hâline dönüşen birey kendi kimliğini kaybetmekte, zamanının çoğunu ilgisi olmayan şeyler üretirken geçirmekte, üretim yapmadığı sürede de tüketmektedir. Bu döngüsel süreç bir sarmal gibi sürekli kendi içine doğru kıvrılmakta fakat hiçbir zaman durdurulamamaktadır.

Modern şehir, yoğun bir şekilde tüketimi benimsemişken doğal olarak kendi tipini ya da tiplerini yaratmıştır. Bu tiplerden biri de "flaneur"dür. Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı eserinde "flaneur" adını verdiği yeni bir tip yaratır. Fakat gerçekte bu tipi ilk olarak bulan kişi Charles Baudelaire'dir. Baudelaire'in modern toplumu kendi sanat anlayışıyla

yorumlaması hayli önemlidir. O, *Modern Hayatın Ressamı* adlı çalışmasında şehir hayatının modern hayatın sahnesi olduğunu söyler. Şehir, bütün kötülükleri içinde barındıran lanetli bir mekândır. Bu yüzden sanatın malzemesini oluşturmaktadır. Modern hayatın içinde sadece “flaneur” yoktur, “kumarbaz”, “hokkabaz”, “yaşlı akrobat” gibi birçok aktör vardır. Elbette Baudelaire’in aktörleri bunlarla sınırlı değildir. “Bohem”, “dandy”, “flaneur” gibi aktörler de mevcuttur. Ancak konu itibarıyla burada bahsedilmesi gereken en önemli aktör flaneur’dur. Flaneur, modern hayatın yaşandığı metropollerde kalabalıklarla var olan yeni bir dünyayı imler. Flaneur için metropol “seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri”, “bir göz kamaştırıcı imgeler” yığını, “baştan çıkaran düşler, fantazmalar âlemi”dir. Dahası, metropoller “başta evi saydığı, gece geç saatlere kadar ışıl ışıl pasajlar, gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekânlar [ve] yeni yeni canlanan sokak hayatının, gece hayatının merkezleri” demektir (2011, s. 35). Bu ışılı dünya gündelik hayatın merkezidir. Fakat gündelik hayat devingen yapısıyla hiçbir zaman aynı kalmaz, daimi bir değişkenlik içindedir. Dolayısıyla gündelik hayatı sokak sokak gezerek deneyimleyen, her şeyi inceleyen, mekânların gizini çözmeye çalışan flaneur’ün de değişimi kaçınılmazdır.

Flaneur, kelimesinden “flanerie” kelimesi türetilmiştir. Walter Benjamin ise Baudelaire’den esinlenerek flaneur’ü modern çağın bir karakteri yapar. Flaneur, kentli gezgin demektir. O, Paris’teki pasajları gezerek tüketime dâhil olur. Öyle ki pasajlar, tüketim dünyasının bir yansıması olarak ortaya çıkmış, her iki yanı ışıklı, camlı vitrinlerden oluşan mekânlardır. Bu mekânlarda boş zaman geçirilmekte, zaman tüketilmektedir. Dolayısıyla pasajlar, kentli flaneur’lar gibi bir tipin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Postmodern dönemde ise Featherstone, Baudrillard gibi düşünürler tüketim hakkında teoriler geliştirirler. Featherstone’a göre tüketim olumlu olmayan bir özelliği içinde barındırarak “tahrip etmek”, “harcamak”, “israf etmek”, “bitirmek” anlamında kullanılmaktadır (1996, s. 49). Baudrillard ise dünyanın bireye hâkim olduğu bir çeşit “nesnelere çağı”nda yaşandığını belirtir ve tüketimin modern dünyada boyut değiştirdiğinden bahseder:

Modern düzende artık insanın daha iyi ya da kötü için imgesiyle çatışabileceği ayna ya da cam yok, sadece vitrin var. Bireyin kendi üstüne düşünmediği, ama sayısız nesne/ göstergeyi seyretmesinde, toplumsal statünün gösterenlerinin düzeninde soğurulduğu tüketimin düzenli

yeri olarak vitrin. Birey vitrinde yansımaz, orada soğrulur ve yok olur. Tüketimin öznesi göstergelerin düzenidir (2015, s. 252).

Tüketimle Baudrillard, nesne veya göstergelerin sonsuza kadar çoğabileceğine inanır. Yokluk üzerine kurulan tüketim, her zaman var olmayan bir gerçekliği yaşatır. Tüketimle ilgili Türk araştırmacıların görüşleri de son derece önemlidir. Bunlar arasında ilk olarak Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan'ı örnek vermek mümkündür. Söz konusu araştırmacılar tüketimin daha çok psikoloji boyutu ile ilgilenmiştir. Öyle ki kültür endüstrisi bireyin düşünme gücüne müdahale etmektedir. Böylece kültür endüstrisinde memnuniyet hiçbir şey hakkında düşünmeme, her şeyi unutma ve tüm tekliflere “evet” deme anlamındadır (1990, s. 217). Kültür endüstrisi, gerçeklikten uzaklaşmayı eğlencenin aldatici dünyasına bir sığınıştır. Dolayısıyla itiraz etmeyen, tepki vermeyen bireyler ortaya çıkmış olur.

Modernleşme bireylerin gündelik hayatlarını değiştirmiştir. Nitekim modernleşme ile birlikte gelen sanayileşme süreci kitlesel üretimin artmasına imkân vermiştir. Kitlesel üretimin neticesi olan ihtiyaç fazlası ile tüketim gerçekleşmiştir. Doğal olarak üretici birey, yerini tüketici bireye bırakmıştır. Bireyin tüketici konumunda olması bilerek ya da bilmeyerek tüketimin büyümesine kapılması Gramsci'nin ifadesiyle rıza temelli kabul edıştır. Dolayısıyla tüketim ideolojik işlevini yerine getirmiş olur. Kapitalizmin varlığını borçlu olduğu bu durum, kendi kendini var eden sonsuz bir döngüdür. Öyle ki tüketildikçe var olan bir endüstridir kültür endüstrisi.

Tüketimin son yıllarda boş zaman endüstrisi aracılığıyla en çok eğlence sektörünü hedef aldığını söylemek mümkündür. Öyle ki boş zamanların da çalışma zamanı gibi sistemli bir şekilde planlanması gerektiğine inanan iktidar, kültür endüstrisi aracılığıyla boş zamanın önemine vurgu yapar, algıyı o yönde toplamaya çalışır. Böylece boş zamanı kontrol altına alan iktidar, eğlence hayatını da istediği gibi yönlendirir.

Boş zaman, pazarlama teknikleriyle bireye sunulur. Böylece çalışmayla kazanılan boş zamanda da bireye neşeli, dinlendirici ve tüketime dönük alternatifler sunar. Bu bağlamda kültür endüstrisi, boş zaman ve eğlence faktörü ortak bir tüketim dünyası yaratarak bir endüstriye dönüşür. Dolayısıyla bu endüstrinin hegemonik yapısından kaçış imkânı yoktur. Kültür endüstrisi üzerine yapılan bu tanımlardan sonra “gündelik hayat” ve “eğlence hayatı” konusunu erken Cumhuriyet dönemi içerisinde ele alınabilir.

1.1.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Gündelik Hayat ve Eğlence Hayatı

Gündelik hayatın çok yönlü yapısı toplumun geçirdiği sosyal, kültürel, siyasal değişimlerinin de görünmesine imkân verir. Denilebilir ki o, pek çok değişkenin etkilediği fenomenlerden ibarettir. Gündelik hayatın bu değişken yapısının çok esnek ve hızlı olduğu söylenemez. Toplum her değişikliğe karşı bir direnç gösterir ve bu durum, çok ciddi ve uzun bir sürece yayılır. Bu bağlamda Tanzimat’la birlikte modernleşmeye başlayan Türk toplumunda görülen değişiklikler bir kesim tarafından kabul edilirken bir kesim tarafından da dirençle karşılanmış ve değişimin yerleşmesi uzun bir sürece yayılmıştır.

Gündelik hayat üzerine çalışan en önemli isim olan Henri Lefebvre, gündelik hayatın modern dönemle birlikte ortaya çıktığını ifade eder. Dolayısıyla Osmanlı Devleti’nde her ne kadar modernleşme hamlelerinin başlangıcını 1700’lü yıllara kadar götürmek mümkünse de yaşamın değişmeye başladığı dönem 1800’lü yıllardır. Osmanlı Devleti’nin gündelik hayatında “modernleşme dönemi” olarak bahsedilen dönem de bu yılları kapsar. Bu yıllar gündelik hayatın dönüşüme uğradığı ve hatta Avrupa tarzı tüketimin ülkeye girdiği yıllar olarak da kayda geçmiştir. Ancak özellikle 19. yüzyıl bu tüketimin daha geniş bir sahaya yayılmasına imkân tanımıştır. Dolayısıyla 19. yüzyıldan önceki yüzyıllarda Osmanlı ekonomisi tüketimden ziyade kendi ihtiyaçlarını karşılayan bir yapı görünümündedir. Zafer Toprak bu durumu şöyle izah eder:

Geleneksel, geçimlik, provizyonist yapılarda üretim yerel nitelikte: Pazar kent ya da yöre ile sınırlı. Mal ve hizmet çeşnisi dar; gelir düzeyleri düşük. Fizyolojik ihtiyaçların karşılanması öncelik taşıyor. Üretici ile tüketicinin yüz yüze ilişki kurması ve çoğu kez değişimin trampa ile sürdürülmesi reklam hizmetlerini gereksiz kılıyor. Öte yandan geleneksel yapılarda mal ve hizmet çeşnisi değişik yaptırımlarla sınırlanmış. Kıt kaynakların çeşni ile “israf”ı önlenmek isteniyor. Yönetici konumunda olan dışında tüketici seçim olanaklarından mahrum. Osmanlı, hiç olmazsa 19. yüzyıla kadar bu tür bir çerçevede sıkışmış kalmış (1995, s. 25).

Zafer Toprak’ın da belirttiği üzere yönetici kesimdekiler hariç halkın tüketimle doğrudan bir ilişkisi olmamaktadır. Osmanlı’da tüketim kültürünün değişimini 18. yüzyılın ilk yıllarına, Lale Devri’ne kadar götürülebilmek mümkünken esas olarak 19. yüzyılda

değişim gerçekleşir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli durum tüketimin hangi kesimlerde olduğu konusudur. Nitekim tüketimin toplum içindeki yönü onun yaygınlığını ve kabul görmüşlüğüne göstermesi açısından dikkate değer sonuçlar vermektedir. Mustafa Orçan'a göre Osmanlı Devleti'nde tüketimin farklılaşması saray, bürokrasi, ordu ve varlıklı kesimden başlayarak orta ve alt tabakaya inmiştir (2014, s. 36). Osmanlı Devleti'nde gündelik hayatın değişime uğramasının tarihi olarak 1853-1856 yıllarında yapılan Kırım Savaşı'nı göstermek mümkündür. Nitekim bu savaşın toplumsal ve kültürel hayata birçok etkisi olmuştur. Bu dönemin önemli aydınlarından olan Ahmet Cevdet Paşa, bu savaş yıllarında İstanbul'un çehresinin değiştiğini, birçok Fransız, İngiliz askerinin İstanbul'a geldiğini ve tüketimin arttığını belirtmektedir. Dahası hemen hemen aynı yıllarda yine İstanbul'a Mısır'dan gelen zengin sınıfın satın aldığı köşk ve yalıları Avrupa tarzına göre döşemeleri de bu değişimi kanıtlamaktadır:

Bir aralık Mehmed Ali Paşa hânedanından pek çok paşalar ve beyler ve hanımlar Mısır'dan savuşup İstanbul'a döküldüler ve külliyyetli akçeler getirip bol-bol harc ederek İstanbul süfehasına su'-i emsal gösterdiler. Sefâhat vadisinde yeni çıgırlar açtılar. Hele Mısırlı hanımlar alafrağa melbusat ve sâir tecemmülâta râğbet edip İstanbul hanımları ve al'el-husus saraylılar dahi anlara taklid eder oldular ve Mısırlıların ekseri gaali bahalar ile hane ve sahil-hane ve akarat-ı sâire aldılar. Bu cihetle Dersââdet'te emlakın kıymeti fevkalâde terakki buldu ve İstanbul'da bir servet-i kâzibe peyda oldu. Hâlbuki emr-i ticaretce idhalât ve ihracatın muvazenesi bozuldu. Al'ed-devam Avrupa'ya nukud-ı külliyye gider oldu. Lâkin me'murîn ay başında maâşlarını alıp hoş geçinir ve esnaf ve tüccar dahi kesret-i ahz-ü îtâ ile mebalig-i külliyye kazanır olduğundan işin sonunu düşünmezler idi (1991, s. 20).

Mısır'dan gelen kadınların israfa bunca düşkünlüğünün Osmanlı toplumundaki kadınları etkilememesi de düşünülemezdi. George Ellison'a göre daha önceleri evlere gelen tüccar ve terzilerden alışveriş yapan kadınlar tüketimin kabuk değiştirmesiyle beraber çarşı, pazar, terzi dükkânlarına giderek alışveriş etmeyi tercih eder olmuşlardır (2009, s. 34). Batı tarzı tüketim modeli kılık kıyafet, yeme içme gibi alanlarda görülür. Bu tüketim çılgınlığı sadece kıyafetle kalmamış, müzik aletleri ve eğlenme şekli gibi konularda da önemli değişimler yaşanmıştır. Zira Osmanlı Devleti, genel hatlarıyla 19. yüzyılın ortalarına kadar giyim, yeme içme kültürü, ev dekorasyonu gibi alanlarda aynı beğeni düzeylerine sahipti. Bu dönemin toplum yapısı homojenik bir yapı örneği gösteriyordu. 19. yüzyıldaki değişimi temelinden sarsan etkenlerden biri de gazeteler ve gazetelerdeki reklamlardır. Nitekim gazete halkın aydınlanması noktasında önemli bir görev üstlenmiş olmasının yanı sıra reklamlarla birlikte birçok markanın halk nezdinde tanınmasını sağlamıştır. Bütün bunlardan hareketle Osmanlı'da sabit veya durağan seyreden gündelik

hayat 19. yüzyılla birlikte değişime uğramış, gazete, roman gibi araçlar bu değişimde öncü rol oynamışlardır.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki yapısını anlamak için birkaç unsura dikkat etmek gerekir. Bunlardan ilki, mahalle ve mahalle yaşamı, diğeri de kahvehanelerdir. Osmanlı Devleti'ndeki gündelik hayat algısını anlayabilmek için mahallenin önemli bir işlevi vardır. Öyle ki mahallenin yapısı ile şehir yaşantısı arasında bağ kurmak gereklidir. Ahmet Hamdi Tanpınar Osmanlı'daki mahalle hayatının topluca eğlence imkânı yarattığından bahseder. Bu eğlencelerde bir arada olma ve beraberce eğlenebilme fırsatı olmasına karşın artık bunların yitirildiğinden bahseder. O bu konuda "Eski İstanbul'da hattâ benim çocukluğumda bile zengin, fakir her sınıf beraberce eğlenirdi. Mehtap sefaları, Kâğıthane âlemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri şehrin âdeta beraberce yaşamasını temin ederdi" demektedir (2016, s. 197). *Beş Şehir* adlı eserinde beş farklı şehrin kültürel ve toplumsal tarihini anlatan Tanpınar, İstanbul'u anlattığı satırlarda şehirdeki bayramlara dair hafızasında kalanları aktarır.

Elbette ki mahalleler toplumsal çevreden bağımsız fiziki mekânlar değildir. Onların, aynı anda içinde mescit, kilise, havra gibi dinî mekânları; kahvehane, imarethane gibi toplantı mekânlarını kapsayan geniş bir yapısı vardır. Mahalle bir bakıma şehrin küçük bir nüvesi şeklinde düşünülebilir. Kahvehaneler de esasında Osmanlı Devleti'nin gündelik hayatını belirleyen önemli kamusal alanlardandır. Dolayısıyla kahvehaneler, toplumsal ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı mekânlardır. İstanbul'un her yerine yayılan kahvehaneler, buldukları mahalde sosyal bir çevre oluşturmaktadır. Osmanlı'da 16. yüzyılda kurulan kahvehanelerin yüzyıllar içerisinde pek çok farklı çeşidi çıkmıştır. Buraları, sadece sohbet amaçlı keyif için toplanılan mekânlar olmayıp aynı zamanda siyasi tartışmaların yapıldığı, politika üzerine konuşulan mekânlardır. Ayrıca 19. yüzyılda kahvehanelerin yanında yapılan kıraathaneler, Batı tarzında gazete okunan mekânlar olarak değerlendirilebilir.⁴

1923'te ilan edilen Cumhuriyet ile siyasal alanda Batı'yı temele alan pek çok yenilik yapıldığı gibi sosyo-kültürel planda da değişimler yaşanmıştır. Dolayısıyla sosyo-kültürel alandaki bu değişiklikler gündelik hayat içinde de görülmeye başlanmıştır. Cumhuriyet rejimi, gündelik hayatın değişmesinde her bakımdan modernleşmeyi benimseyici bir

⁴ Bu konuda daha geniş bir bilgi için bakınız: S. Dilek Yalçın-Çelik (1996). *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Roman*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi. Ankara.

tavırla hareket etmiş, devleti yöneten kesim bunun nasıl yapılacağı ve benimsetileceği konusunda önemli adımlar atmıştır. Bu bağlamda Nilüfer Göle de *Modern Mahrem* adlı çalışmasında Kemalist modernleşmenin en büyük hedefinin sıradan insanın “yaşam şekline”, “davranış biçimlerine” “gündelik alışkanlıklarına” nüfuz etmek olarak açıklar (2011, s. 83). Dolayısıyla Osmanlı'nın devamı gibi görünen geleneksel hayat tarzı ortadan kaldırılmak istenir. Nitekim Mustafa Kemal Atatürk, Türk modernleşmesinin eksiksiz bir şekilde ilerlemesi için önceden yapılan hataları, eksiklikleri iyice tespit ederek ona göre müdahalelerde bulunmuştur.

Türk modernleşmesinin temelini kadınlar oluşturur ve modernleşme hamlelerinin içeriği onlar üzerinden belirlenir. Bu doğrultuda Henri Lefebvre de gündelik hayatın baskısını en çok kadınların hissettiğini söyler. Öyle ki kadınlar gündelik hayat içinde hem “özne” hem de “kurban” konumundadır. Tanzimat'tan itibaren üzerinde çalışılan bir konu olan kadının sosyal hayata kazandırılması Cumhuriyet döneminde devlet tarafından programlı olarak ele alınmıştır. Nitekim Osmanlı hayatında kadının kamusal alanda görünürlüğü geleneklere, göreneklere ve İslami kaidelere bağlı olup sorgulanmamıştır. Fakat Cumhuriyet'le birlikte kadın ve erkeğin aynı yerde olduğu bir hayat tarzı yaratılmaya çalışılır. Bu dönemden sonra kadının ev dışına çıkarak meslek sahibi olması istenmiş, eğitilmiş bir birey olarak yetiştirilmeye çalışılmıştır. Öyle ki çağdaş bir hukuk devleti, erkek ve kadının sosyal, siyasal haklar konusunda eşit olmasını öngörür. Bu durum, 1926 yılında İsviçre Medeni Kanun'u iktibas edilerek sağlanmaya çalışılır. Medeni kanunla kadın erkek arasında eşitlik sağlanması amaçlandığı gibi çok eşlilik yasak edilmiş, din ve mezhep farkı ortadan kaldırılmıştır.

Modern kadının kamusal alanda görünmesi, evde, aile içindeki görevlerini ihmal edeceği anlamına gelmemelidir. Onların bu görevlerini iyi bir şekilde yerine getirebilmeleri için KIZ Enstitüleri ve Akşam Kız Sanat Okulları açılmıştır. Kadının modernleştirilmesi noktasında dönemin adab-ı muaşeret kitapları da önemlidir. Bu kitaplar, kadının toplum içindeki konumunun belirlenmesine katkı sunmak için hazırlanmışlardır. Cumhuriyet öncesinde pek çok adab-ı muaşeret kitabına rastlanmakla birlikte yeni devletin ve yeni bir toplumsal düzenin oturtulmaya çalışıldığı Cumhuriyet döneminde sözü geçen konulardaki kitaplar daha çok 1930'lu yıllardan sonra yayımlanmıştır. Bunlar arasında yer alan Ömer Lütfü'nün *Adab-ı Muaşeret Konferansları*, Ademoğlu'nun *Hayatta Muvaffak Olmak İçin Bir Genç Kızın Bileceği Şeyler*, *Hayatta Muvaffak Olmak İçin Bir*

Kadının Bileceği Şeyler, Hayatta Muvaffak Olmak İçin Bir Gencin Bileceği Şeyler adlı kitaplar 1930’lu yılların ilk adab-ı muaşeret kitaplarından. Ayrıca bu dönemin sözü geçen konuyla ilgili önemli çalışmalarından birini de Erenköy Kız Lisesi felsefe ve içtimaiyat öğretmeni olan Feliha Sedat, *Genç Kızlara Muaşeret Usulleri* (1932) adıyla yayımlar. Yazarın “Kitap Hakkında” bölümünde bu kitabı yeni hayatın yarattığı zorunluluğun bir neticesi olarak hazırladığını belirtir. Yazara göre hayat ve cemiyet değiştiği için bu durumdan en çok genç kızlar etkilenmiştir:

Dünün az okuyan okusa bile kitaplarla hayat arasında derin uçurumlar görmeğe mahkûm çekingen, örtülü, ürkek, zavallı genç kıızı yerine bugünkü hayat, canlı, vakur ve şen bir kız tipi yarattı. Erkek gibi okuyan, erkek gibi spor yapan, her sahada erkekten farkı olmayan medenî hayatın medenî kıızı (1932, s. 4).

Feliha Sedat, yeni hayatın, zaman içerisinde farklı bireyler yaratacağına inandığı için “nezaket, incelik ve vekar” gibi temel değerleri düşüncesinin temeline koyar. Kitapta, genç kızlar için ev hayatı, cemiyet hayatı gibi hem kamusal hem de özel alanda nasıl yaşanması gerektiğine dair bir kurallar dizgesi sunulur. Esasında kitabın tamamı genç kızın toplumsallaşması içindir ve eğlence hayatı içindeki konumunu da belirler. Nitekim kitapta “kabalık gününde”, “çay saati[nde]”, “pastahanelerde”, “deniz banyosunda”, “teniste”, “konser ve tiyatrodaki” gibi bölümler eğlence hayatındaki uyulması gereken kurallar hakkında bilgi verir. Dahası son bölüm olan “Cemiyet ve Genç Kız”da ise “balo”, “tuvalet hazırlıkları”, “baloya giderken”, “tanışma”, “dansa davet”, “baloya yalnız gidilebilir mi”, “faydalı bir tavsiye”, “balo münasebetleri” isimli alt bölümler yer almaktadır. Böylece toplumsal hayat içinde bir genç kızın nasıl davranması gerektiği konusu detaylı bir şekilde verilmiş olur. Dolayısıyla adab-ı muaşeret kitaplarının yeni eğlencelere uygun yeni davranış kalıplarının yerleşmesinde büyük payı vardır. Bu dönemde onlardan çokça yararlandığı için farklı yaş grupları ve cinsiyete göre farklı çeşitleri de yayımlanır.

Erken Cumhuriyet döneminde sadece adab-ı muaşeret kurallarının değişmesi ve topluma benimsetilmeye çalışılması beklenemezdi. Esasında Cumhuriyet rejimi, takvim-saat değişikliği, kılık kıyafet ve şapka inkılabı, eğlence hayatı olmak üzere gündelik hayata yansıyan pek çok değişikliği gündeme getirmiştir. Cumhuriyet döneminde kılık kıyafet ve şapka gibi devrimler gündelik hayatın farklı yüzünü gösterir. Batılı ülkelerin medeni seviyesine ulaşmak için kılık kıyafette yenilikler yapılmıştır. Dahası takvim-saat

değişikliği konusu da dönemin gündelik hayat pratiklerini belirleyerek toplumun hayatını düzenler. Öncesinde kullanılan alaturka saat güneşin farklı zamanlarda batmasını temel aldığı için zaman konusunda birliğin sağlanmasını engellemekteydi. Alafranga saat sistemine geçilerek yirmi dört saatlik zaman dilimi kıstas alındıktan sonra 1 Ocak 1926 itibarıyla başlayan miladi takvim uygulamasıyla hem gündelik hayat belirli bir nizamla oturtulmuş, hem de ticaret hayatındaki zorluklar son bulmuştur. Gündelik hayatın belirleyici mekânlarından olan çarşılar, ticarethanelere Kemalist devrim müdahalede bulunmuş, bunları da Batı uygarlığına uygun bir hâle getirmeye çalışmıştır. 1935 yılında tatil günlerinin pazar günü olarak seçilmesi sadece ticari ve ekonomik ilişkiler açısından etkili olmamıştır. Aynı zamanda gündelik hayatta da etkisini hissettirirken dinin etkili olduğu toplumsal yapıdan uzaklaşıldığını da göstermiştir.

Harf İnkılabı da Cumhuriyet rejiminin temel modernleşme hamlelerinden biridir. Bu hamle ile toplumda okuma yazma oranı artırılmakla birlikte temel amaç geleneksel yapıdan kurtularak modernleşmeyi hızlandırmaktır. Aynı zamanda yeni alfabe ile birlikte ulus devlet yapısı da güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bu değişimlerle beraber daha çok insan kamusal hayata katılmıştır. Elbette bu değişikliklerin nispeten kolay yaşandığı yerler kentlerdir. Kırsal kesimin ulaşım ve iletişim gibi sebepler dolayısıyla bu değişiklikleri takibi daha güç olmuştur.

Yeni Türk devletinin eğlence hayatı kendine has özellikler barındırmakla beraber üzerinde kendinden önceki dönemlerin etkisini görmek de mümkündür. Bu konulara geçmeden önce burada Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren eğlence hayatına değinilecek, özellikle Tanzimat'la başlayan Cumhuriyet'in ilanı ile kıvvetlenen Batı kültürüyle birlikte değişen eğlence hayatı üzerinde durulacaktır. Tanzimat'la başlayan Batı tarzı eğlence hayatı Cumhuriyet dönemini de etkisi altına almıştır.

Osmanlı dönemi eğlence yaşamına geçmeden önce gündelik hayatından bahsedilirse Ekrem Işın'ın tasnifine göre Osmanlı Devleti'nin gündelik hayatını üç farklı döneme ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi, Fatih'in İstanbul'u fethettiği 1453 tarihi ile 1520 arasındaki dönem olan "Kuruluş Dönemi"dir. Bu dönem şehrin yeni sakinlerinin çevresini tanımaya çalıştığı ve geleneksel kültürel unsurlarıyla gündelik hayatın temellerini oluşturmaya başladığı geçiş dönemidir. 1520-1703 arasını ise "Klasik Dönem" olarak adlandırmak mümkündür. Gündelik hayat tüm canlılığı ile yerleşir ve varlığını tüm alanlarda hissettirir. "Modernleşme Dönemi" denilebilecek 18. yüzyıl

başlarından 20. yüzyıla dek uzanan dönem ise devletin yeni bir kimlik arayışı çabasıyla kendisine yabancılaştığı dönemdir (1999, s. 17).

Daha geniş bir şekilde bu dönemleri incelemek gerekirse Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethettikten sonraki ilk yüzyılında kentte hareketli bir eğlence hayatı mevcut değildir. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nin "eğlence hayatı" maddesine göre 16. yüzyılla birlikte Osmanlı Devleti'nde eğlence hayatı canlanmaya başlamıştır. Batı etkisinin varlığının hissedilmeye başlandığı 19. yüzyılın ortalarına kadar İstanbul'daki eğlence hayatı; saray ve çevresinin eğlenceleri, çeşitli dinsel gruplardan ve farklı etnik kökenden gelen halkın kendine özel eğlenceleri ve bir liman kenti olan İstanbul'un meyhane, batakhane gibi mekânlarda gerçekleştirdiği eğlenceler şeklinde sınıflandırılabilir (1993, s. 141). Osmanlı Devleti'nin toplumsal yapısını göstermesi açısından 52 gün devam eden 1582 de şenliği hayli önemlidir. Bu şenlik sırasında her meslek erbabı kendi alanlarında hünerlerini sergiler.

Klasik dönem eğlenceleri içinde kahvehaneleri de anmak gereklidir. Öyle ki Işın'a göre ilk kahvehane 1554-1555 tarihinde Tahtakale'de Hakem ve Şems adlarında Arap kökenli iki kişi tarafından açılmıştır (1991, s. 87). Bu tarihten sonra kahvehaneler halkın gündelik hayatını etkilediği gibi birbirleriyle diyalog kurabilme imkânı da tanıdığı için toplumsal hayatı dönüştürücü bir rol oynamıştır. Modernleşme dönemini her ne kadar 18. yüzyıla kadar götürmek mümkünse de esas değişim 19. yüzyılda olmuştur. Daha önce de değinildiği gibi gündelik hayatın değişmesi tamamıyla tüketim alışkanlıklarının değişmesi üzerinedir. Bu bağlamda gündelik hayatın içinde merkezî bir yere sahip olan eğlence hayatının da tüketimden payını almaması mümkün değildir. Tanzimat'la değişen Osmanlı toplumunda eğlence hayatı tüketim alışkanlıklarına koşut olarak değişir.

Yine bu modernleşme dönemine özgü pek çok içkili mekân da açılmıştır. Osmanlı Devleti'nde daha önceki yüzyıllarda da var olan meyhaneler, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha geniş bir alanda faaliyete geçmişlerdir. Muratcan Kabagöz'e göre yine bu yüzyılda meyhaneye benzeyen fakat içinde kadınların da yer aldığı "baloz"lar ortaya çıkmıştır. Nitekim Osmanlı'nın üst sınıfı, bir Avrupa eğlencesi olan balolarda eğlenirken altı sınıf ise balozlarda eğlenmektedir (2016: 51). Balozların haricinde bu döneme özgü Avrupai tarzda eğlence mekânlarından biri de kafeşantanlar, barlar, gazinolar ve müzikhollerdir.

Metin And, yönetici kesimin ve siyasal düzenin güvencesi olan kurumların gerçekleştirdiği toplu eğlencelerin siyasal ve kamusal açıdan toplumsal birlik ve beraberliği sağladığını vurgular (1982, s. 9). Osmanlı Devleti'nin eliyle düzenlenen şenlikler padişahın güç ve ihtişamını pekiştirmek için yapılmışlardır. Bu duruma örnek olarak Karateke'nin *Padişahım Çok Yaşa* kitabı verilebilir. Araştırmacı, Osmanlı'nın son yüzyılında düzenlenen merasimleri incelediği çalışmasıyla siyasi iktidar ile merasimler arasında bağ kurmuştur. Bu merasimler iktidar ile tebaayı bir araya getiren önemli bir etkinliktir. Burada iktidarın amacı, değişik aralıklarla tekrarlanan bu törenlerle halkın itaatini sağlamak ve pekiştirmektir (2004, s. 209-212). Tanzimat dönemine gelindiğinde bu dönem Osmanlı'da pek çok yeniliğin ve değişimin yaşandığı en önemli dönemlerden biridir. Tanzimat'la birlikte modernleşme hareketleri, geleneksel gündelik hayatı yok etmeye başlayacaktır. Kapalı bir yapıya sahip olan Osmanlı toplumu 19. yüzyılla birlikte dışa dönük bir şekilde değişmeye başlar. Bunda devletin Batılılaşma çabalarının payı olduğu gibi yabancı ülkelerle yakın temasın da toplumsal değişimin önünü açtığı söylenebilir. Böylece İstanbul başta olmak üzere toplumun gündelik hayat pratikleri de değişime uğramaktadır. Bu değişimin temel alanlarından biri yukarıda da değinildiği üzere önce tüketim, ardından eğlence hayatıdır. Denilebilir ki Türkiye'de modernleşme hareketleri Tanzimat'la birlikte gündelik hayatın dönüşümüyle eşzamanlı olarak ilerler. Cumhuriyet'le beraber yeni Türk devletinin kurulması sonucunda Batılılaşma devletin resmî dayanaklarından biri olmuştur. Dolayısıyla yeni Türk devleti, modernleşme sürecinde gündelik hayatı değiştirmeyi hedefleyerek bunun için çalışmalar yürütmüştür. Cumhuriyet ideolojisi ev içine kadar girerek evi, eşyaları ve dolayısıyla insanı değiştirmek için programlar hazırlamıştır.

1923'te kurulan yeni Türk devleti, Batılı yaşayış tarzını daha sistematik bir şekilde uygulamıştır. Cumhuriyet yapmak istediği sosyo-kültürel dönüşümleri toplumun tabanına yaymış, böylece kalıcı bir dönüşüm gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Stokes bunu şu şekilde açıklamıştır: "Türkiye'de ulus inşası süreci halkın gündelik deneyiminin belli unsurlarını devlet politikası olarak yüceltmıştır" (2003, s. 324). Bu bağlamda yeni rejim, eğlence hayatından giyim kuşama, eğitimden hukuka, sanattan alfabeye kadar pek çok alanda yönünü çevirdiği Batı medeniyetini örnek olarak alır.

Yeni rejim gündelik hayatın içinde yer alan eğlence hayatını da modernize ederek değiştirmek ister. Ancak Cumhuriyet rejiminin yapmak istediği her bir değişim kendi

içinde karıştımını da barındırmaktadır. Öyle ki eskinin üzerine yeniye getirmenin kesin bir çözüm olmadığı Tanzimat döneminde tecrübe edilmiştir. Bu yüzden daha katı ve kesin çözümler üretilmeye çalışılmıştır. Meriç, Cumhuriyet modernleşmesindeki eğlence anlayışının hem şekil hem de içerik olarak değiştiğini, herkesin katılımına açık olacak şekilde eğlencenin toplumsal bir yaygınlık kazandığını belirtir (2000, s. 61-62). Öztürkmen ise Meriç'in aksi bir biçimde düşünmektedir. Öztürkmen, Cumhuriyet dönemi eğlencelerinin geleneksellik ve modernlik arasında yarattıkları biçimlerle, özünde mütevazı olsa da belli bir sosyal sınıfa hitap ettiğine ve farklı cinsiyetteki topluluklar ile sınırlandırıldığına vurgu yapar (1999, s. 191). Her iki araştırmacının baktıkları noktadan yaptıkları değerlendirmeler kendi içinde doğruluk payı taşımaktadır. Eskinin yıkılarak yeninin inşa edilmesi sürecinde tabandan gelen desteğin eksikliği değişimin kökten gerçekleşmesini engellemiştir.

Kadının sosyal hayata kazandırılması konusuna geri dönülürse Cumhuriyet modernleşmesinin eğlence hayatında getirdiği değişimler içinde en önemlisi kadının sosyalleşerek eğlence hayatına katılmasıdır. Elbette Tanzimat'tan sonra özellikle salon hayatında kadınlar görülmeye başlanmıştı, ancak bunun daha yaygın ve kabul gören bir hâl alması Cumhuriyet'le olmuştur. Modernleşme projesi esasında kadının sosyal hayattaki konumunun belirlenmesiyle ilgilidir. Uzun süre kadının toplum içindeki yeri tayin edilmeye çalışılmıştır. Bunu gazete ve dergilerde çıkan yazılarda, yayımlanan romanlarda da görmek mümkündür. Öyle ki pek çok romanın konusunu da kadının sosyal hayata kazandırılması oluşturur.

Bütün bunlarla birlikte Cumhuriyet'le gerçekleşen eğlence hayatındaki dönüşüm kenti temel alan bir dönüşüm hareketidir, bu sebeple kentlerde birçok yenilik yapılmıştır. Bilindiği üzere Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında gerçekleştirdiği atılımlardan biri başkenti Ankara'ya taşımak olmuştur. Ankara o güne kadar pek çok açıdan gelişmemiş bir kent görünümündeydi. Ankara'ya devleti temsil etmek görevi verilmesiyle temsil vazifesini yerine getirmek için şehrin yeniden yapılandırılmasına başlanır. Bu bağlamda Ankara'nın başkent olmasından önce birkaç kahvehane, gazino ve meyhaneden ibaret olan eğlence hayatı başkent olmasından sonra daha bir canlanmıştır. İstanbul'dan Ankara'ya gelenlerin artmasıyla nüfus da değişecektir. Gelen nüfusun ihtiyaçlarına yönelik yeni ve modern mekânların açılmasıyla Ankara modern bir kent görünümüne ulaşacaktır.

Bir ülkenin başkenti o ülkenin sosyal ve ekonomik düzeyini veren ve ideolojik bakış açısını gösteren yegâne mekândır. Dolayısıyla Cumhuriyet’le birlikte başkentteki bu yeni yapılanma diğer şehirlerin de onu örnek alarak biçimlenmesini sağlamıştır. Ankara’nın bu yükselişi sırasında eski başkent İstanbul, devletin kuruluş aşamasında saltanattan arta kalan bir yapı içerisinde geri planda kalmış gibi görünse de ilerleyen yıllarda ülkede kent hayatının yaşandığı esas mekânlardan biri olmaya devam edecektir. Bu dönemde Osmanlı’da da sosyal ve ekonomik açıdan önemli bir şehir olan İzmir’in haricinde Bursa, Adana, Diyarbakır, Konya, Mersin gibi şehirler de modernleşme hamlelerini sivil ve askeri memurlar aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir. Erken Cumhuriyet dönemi eğlence hayatının kadın ve şehir üzerinden değerlendirilmesini yaptıktan sonra bu dönemdeki eğlence türleri hakkında da bilgi vermek gereklidir.

İçerik olarak çok geniş bir alanı kapsayan kutlama kelimesi dönemin özellikleri göz önünde tutularak değerlendirildiğinde pek çok farklı çeşidi de içerisine dâhil eder. İlk olarak yeni bir devletin kurulmasıyla ilgili olarak ortaya çıkan bayramları bu kutlamalar arasında değerlendirmek gerekir. Eric Hobsbawm, *Geleneğin İcadı* adlı çalışmasında “icat edilmiş gelenek” kavramını getirmiştir. Hobsbawm, bu kavramla iktidarın çeşitli ritüeller ya da sembolleri kullanarak belli değer ve davranış normlarını aşlamaya çalıştığını anlatır (2006, s. 2). Yeni Türk devleti de kurulduğu 1923 tarihinden sonra peyderpey bayramları kutlamaya başlamıştır ve en sonunda bütün bunlar 27 Mayıs 1935 tarihindeki bir kanunla yasalaşmıştır. Ulusal Bayram ve Genel Tatiller Hakkında Kanun adıyla kabul edilen bu kanunun ilk maddesinde 29 Ekim’in Cumhuriyet Bayramı olarak kutlanacağı, ikinci maddesinde Zafer Bayramı’nın 30 Ağustos, Ulusal Egemenlik Bayramı’nın 23 Nisan, yılbaşının 31 Aralık olarak kabul edildiği ifade edilmektedir. 20 Haziran 1938’deki ek bir fıkra ile Gençlik ve Spor Bayramı’nın 19 Mayıs olduğu belirlenmiştir.

Bütün bu bayram kutlamalarının özel bir anlamı vardır. Cumhuriyet ideolojisini yansıtan ve sürekli hafızalarda tutmak için özel olarak seçilen bu bayramlar her yıl özenle kutlanır. Yine bu dönemde Cumhuriyet ideolojisini ve kurucu önder Atatürk’ü simgelemek adına hemen her şehre üzerinde askerî üniforma olan Atatürk anıtları dikilmiştir. Dolayısıyla bu şekilde halka ulusal bilinç kazandırılmak istenmiştir.

Millî bayram kutlamaları toplumun her kesimine göre farklı farklı biçimlenmektedir. Nitekim bürokratlar millî bayramlarda balo düzenlemektedir. Bunların arasında en ihtişamlısı Cumhuriyet balolarıdır. Bu bağlamda balo önemli bir eğlence türüdür. Osmanlı Devleti zamanında yabancılar arasında başlayan bu yeni eğlence şekli zaman içerisinde daha geniş bir alana yayılmıştır. Balolar, yapılış amacına ve şekline göre çeşitlere ayrılmaktadır. Balo çeşitleri arasında Cumhuriyet balolarının özel bir yeri vardır. Bunun haricinde Hilal-i Ahmer, Fukara Cemiyeti gibi derneklerin devlet kanalıyla yaptıkları balolar da önemlidir. Bunlar resmî eğlenceler arasında değerlendirilebilir. Ayrıca zengin kesimin kendi arasında yaptıkları balolar da bulunmaktadır. Bunların kimisi maskeli kimisi ise maskesiz balolardır. Dolayısıyla Cumhuriyet'in temeli olan modernleşmeyi toplumsal hayatta gösteren en önemli uygulamalardan biri balolardır. Balolara yeni devletin siyasal ve toplumsal değişiminin en önemli simgelerinden biri olarak bakmak gereklidir. Ayrıca baloların bir başka önemi ise kadın ve erkeklerin bir araya gelip sosyal bir ortamda buluşmalarını sağlamaktır. Nevin Meriç'e göre balolar hem eğlence anlayışı hem de davranış şekli bağlamında Türk insanını yeniden biçimlendirme görevini üstlenmiştir. Öyle ki genel hatlarıyla bahsedilecek olursa balo kuralları olan bir eğlence şeklidir ve erkeğin kadına, kadının erkeğe karşı tavrını belirleyerek karşı cinsle medeni bir şekilde nasıl iletişim kurulacağına dair ipuçları verir. Örneğin, balolarda hemen herkesin dans etmesi gerekir, dansın dışında kalarak bir köşede sohbet edilmemelidir. Dahası balo sahibi kavalyesi olmayan kadınları dansa kaldırmakla mükellef olup dans etmeyenlerin baloya gelmesi ve dans edenleri seyretmesi ise ayıp olarak nitelendirilen davranışlardandır (2000, s. 154). Bu gibi kuralların Osmanlı döneminde ve özellikle Cumhuriyet döneminde hayli revaçta olan adab-ı muaşeret kitaplarında kendisine yer bularak toplumun davranışlarını yönlendirmesi dikkat çekmektedir.

Doğan Duma'a göre Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra düzenlenen ilk balo 1925 yılında İzmir'de yapılmıştır. Mustafa Kemal'in isteği neticesinde sadece Müslüman erkek ve kadınların bulunduğu ilk gayriresmî balo Cumhuriyet'in Batılılaşma sürecindeki devrimci yönünü göstermektedir (1997, s. 45). İlk resmî balo ise yine aynı yılın 29 Ekim'inde düzenlenmiş, dönemin devlet erkânı, ordu komutanları, basının ileri gelenleri bu baloya katılmıştır. Elbette baloların düzenlenmesindeki amaç Batılı bir tip yaratmaktır. Balolarda tango, çarliston, swing gibi yapılan danslarla kadın erkek arasındaki uzaklık

kalkmıştır. Ancak bu dansları öğrenmek için pek çok kimse özel ders almış ve eksikliklerini bu şekilde kapatmaya çalışmıştır. Nitekim bu dönemin önemli bir özelliği de dans etmeyi bilmemenin ayıp sayılmasıdır.

Cumhuriyet’le birlikte doğum günü, isim günü, evlilik yıl dönümü, yılbaşı, düğün, çay partileri, dans partileri, suvare gibi pek çok eğlence çeşidi toplumsal hayata girer. Bunların içerisinde pek çok kutlama Tanzimat’tan itibaren görülen eğlence türlerindedir. Yeni devletin kurulmasıyla birlikte resim, heykel, mimari, fotoğraf gibi görsel sanatlarda; tiyatro, opera, bale, sinema gibi dramatik sanatlarda; edebiyat ve müzik gibi işitsel sanatlarda pek çok değişiklik olmuştur. Sanatın gelişimine ve toplum nezdinde yayılmasına büyük bir önem veren Atatürk, her bir sanat dalı üzerinde çalışmalar yapmıştır. Sanat dallarıyla profesyonel olarak ilgilenmek, onlardan para kazanmak için eğlence boyutunu kısmen yok etse bile çalışmada bunun üzerinde durulmayıp sanatın kişiye verdiği haz temele alınacaktır. Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminde bu sanatların gelişiminden bahsedilmesi bunların eğlence yönünün olmadığı anlamına gelmemelidir.

Yeni bir devlet sistemine geçilmesiyle birlikte resim, heykel, mimari gibi görsel sanatlar devletin güdümünde ve onun desteğiyle ilerlemiştir. Konuya resim sanatı bağlamında bakılacak olursa Atatürk döneminde resim sanatı önceki dönemlerin aksine belirli bir kesime hitap etmemiş, geniş kitlelere yayılmasına çalışılmıştır. 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kuran ressam ve heykeltıraşlar, iktidarın desteğiyle pek çok sergiye katılmışlardır. Benzer şekilde Zeki Faik İzer, Elif Naci, Nurullah Berk, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu tarafından 1933 yılında kurulan D Grubu sanatçıları her ne kadar sanatı öne alan bir anlayışla yola çıksalar da zaman içerisinde iktidarın söylemini genişletmek için sergiler düzenlemişlerdir. Ayrıca bu dönemde Güzel Sanatlar Akademisi’nin kurulması önemli bir gelişmedir. Bunun yanı sıra Halkevleri aracılığıyla açılan kurs ve sergilerle resim sanatının yaygınlaşması da hedeflenmiştir. Mimari ve heykel de resim gibi devletin teşviğini alarak ilerlemiştir. Yapılacak binalar, anıtlar için çeşitli yarışmalar düzenlenmiş, bu yarışmaların içeriğine uygun eserlerin katılması amaçlanmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde Ankara mimarlık alanında gelişmelerin yoğun olarak yaşandığı şehirdir. Nitekim İstanbul, Osmanlı’nın başkenti iken Cumhuriyet’in başkenti Ankara’dır. Dolayısıyla şehir planlaması da bu bilinçle gerçekleştirildiğinden dışarıdan getirilen mimarların desteğiyle yapılan banka, postane,

hastane, tren istasyonu binalarıyla Ankara'ya modern ve estetik bir şehir görünümü kazandırılmıştır.

Diğer bir sanat dalı olan tiyatro da Tanzimat'la beraber Batılı bir anlayışa bürünmeye başlamıştır. Dahası tiyatronun seyirciyi etkileme gücü Tanzimat sonrasında fark edilmiş, dolayısıyla sakıncalı görünen kimi oyunların oynanmasına izin verilmediği gibi yazarı da sürgüne gönderilmiştir. Cumhuriyet rejimi de tiyatronun bu etkileme gücünü devrimlerin yerleşmesi, rejimin daha geniş kitlelere yayılması için kullanmıştır. Bu dönemde *On Yılın Destanı*⁵, *İnkılap Çocukları*⁶ gibi vatan sevgisini işleyen tiyatrolar sergilendiği gibi; *Mete*⁷, *Akın*⁸ gibi eski Türk tarihini hatırlatan tiyatrolar da dönemin önemli oyunları arasındadır. Ayrıca halkevlerinin tiyatro şubesi bu sanatla özel olarak ilgilenmiştir. Ancak tiyatro sadece ideolojik malzemenin bir ürünü olarak görülmeyip modern olmanın, modernleşmenin en bariz göstergelerinden biri olarak düşünülmüş ve toplumun modernleşmesi için kullanılmıştır.

Opera ise Rönesans'ın etkisiyle 16. yüzyılın sonlarında İtalya'da ortaya çıkar. Osmanlı döneminde ise operanın diğer sanat dalları gibi ilk olarak saray ve çevresinde yankısını bulduğunu belirtmek gerekir. Padişahlar hem operaya mali bakımdan destek vermişler hem de temsilleri izlemeye gitmişlerdir. Cumhuriyet döneminde ise oyuncu, sahne, müzik gibi konularda eksikler gözlenmiştir. Ancak bu eksiklere rağmen Atatürk, 1934 yılında Türkiye'yi ziyarete gelen İran Şahı'na Türk-İran kardeşliğini göstermek için bir opera yazılmasını istemiştir. Bir ay gibi kısa bir sürede büyük özveri ve çabayla oluşturulan *Özsoy* operası 19 Haziran 1934'te sahnelenmiştir. Bununla birlikte opera konusunda çeşitli atılımlar yapılmasına rağmen ilk ciddi adım 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılışı ile atılmıştır. 1941 yılında ilk mezunlar ile gerçek manada opera temsilleri verilmeye başlanmıştır.

Bu dönem sanat alanında devlet eliyle yeni kurumlar da açılmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Konservatuvarı ile güzel sanatlar alanında da inkılabına uygun ürünler verilmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte tiyatro için halkevleri ve halkodaları kullanılırken diğer sanat türleri içinse özel binalar yapılmıştır. Tiyatro, opera, bale, müzik

⁵ Halit Fahri Ozansoy (1933). *On Yılın Destanı*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

⁶ Yaşar Nabi Nayır (1933). *İnkılap Çocukları*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

⁷ Yaşar Nabi Nayır (1932). *Mete*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

⁸ Faruk Nafiz Çamlıbel (1932). *Akın*. İstanbul: Devlet Matbaası.

gibi sanat dalları ile rejimin öngördüğü modern insan modeli yaratılmaya çalışılır. Tiyatronun sahnelenmesinden önce onun nasıl bir oyun olduğu konusu da önem arz etmektedir. Nitekim o dönemde yazılan ve sahnelenen oyunların devletin onayından geçmeden sahnelenmesi mümkün değildir.

1930'lu yıllarda sinema oluşum devresini tamamlamamışken bile toplum üzerindeki etkisi büyüktür. Sinemanın 1890'lı yıllarda Osmanlı topraklarına girmesine rağmen Cumhuriyet sonrası yeni rejim teknik olanaksızlıklardan dolayı sinemadan istediği ölçüde yararlanamamıştır. Bu dönemde sahnelenmesi daha kolay olan tiyatro ön plandadır. Dolayısıyla Muhsin Ertuğrul'un bireysel çabaları haricinde sinema iktidarın söylemini genişleten bir rol oynamaz. Bu yüzden sinema gençleri kötülüklerle alıştıran ve uygunsuz eylemlerde bulunmalarını sağlayan bir eğlence şekline dönüşür.

Erken Cumhuriyet döneminin en önemli eğlencelerinden biri de film izlemek, sinemaya gitmektir. Özellikle 1926 yılında sesli film dönemine geçilmesiyle birlikte sinemaya olan ilgi artmıştır. Bununla birlikte 1930'lu yıllarda art arda çıkan ve kimi birkaç sayı süren sinema dergileri de halktan gelen bir isteğin yansıması olarak değerlendirilmelidir. Bu dönemde yeni sinema dergilerinin peş peşe çıkması gibi yeni sinema salonları da faaliyete geçer. Özellikle Hollywood sinemasından olmak üzere yabancı ülkelere gelen sinema filmlerine de hayli ilgi vardır. Halkevlerinin 1932'de açılmasıyla devlet, diğer sanat türleri gibi sinema filmlerinin de halkı etkileme gücünü fark etmiş, bunu ideolojinin yayılması noktasında bir araç olarak kullanmıştır. Ayrıca bu dönemde çok popüler olan gezici sinemalar da siyasi iktidarın düşünce yapısını halka benimsetmekte önemli bir rol üstlenir.

İnsanı etkileyen en önemli sanat dallarından biri olan edebiyat, Tanzimat döneminden sonra içerik ve yapı olarak hayli değişmiştir. Türk edebiyatına roman, deneme, eleştiri gibi yeni türler girmiş, böylece Türk edebiyatı yeni temalarla zenginleşmiştir. Elbette toplum içinde edebiyatın artan bir güce kavuşmasını sağlayan gazetedir. Bu kitle iletişim aracının gücü bir kamu oluşturmaya yetecek kadar geniştir. Cumhuriyet dönemine geldiğinde ise bu mecradan yararlanmak iktidarın da hedefleri arasına girmiştir. Cumhuriyet döneminde şiirde, tiyatrodaki olduğu kadar roman türünde de rejimi övücü, yüceltici ifadeler rastlanır. Bu bağlamda özellikle erken Cumhuriyet dönemi Türk romanı bütün unsurlarıyla iktidarın bir savunucusu görünümündedir. İktidarın yapmayı

düşündüğü, tasarladığı her ne varsa bunun yansımaları hem gazetelerde hem de gazetelerdeki tefrikalarda görülür.

Müzik de modernleşmenin, Batılılaşmanın hızla yol kat ettiği sanat dallarından birisi olmuştur. Osmanlı'nın son dönemlerinde sultanların alafanga müziğe yönelmesiyle alaturka-alafanga müzik karşıtlığı yaşansa da saray ve çevresi etrafında gelişen Batı müziği Cumhuriyet'le birlikte daha geniş çevrelere yayılmıştır. Bu noktada Türk kültür hayatında önemli bir yere sahip olan müzik sanatı Atatürk'ün kültürel devrimlerini gerçekleştirdiği sanat dallarının başında gelmektedir. 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Yine bu dönemde bir yandan Batı müziği yaygınlaştırılmaya çalışılırken diğer yandan Halk müziğine dair etnografik araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarla Türk müziği tek sesli yapısından kurtularak çok sesli bir yapıya kavuşmuştur.

Yine müzik konusu bağlamında Türkiye'nin kültürel yapılanmasında önemli bir isim olan Ziya Gökalp, Doğu, Batı ve Halk olmak üzere üç müzik türüne sahip olduğumuzu söylemektedir. Ziya Gökalp bu noktada ulusal müzik olarak hangisinin değerlendirilmesi gerektiği üzerine “millî musikimiz, memleketimizdeki halk musikîsiyle Batı musikîsinin kaynaşmasından doğacaktır” demektedir (2017, s. 197). Dolayısıyla birçok farklı ezgi üretmeye imkân tanıyan Halk müziği için bu ezgiler toplanılır ve Batı müziği yöntemine göre “armonize” edilerek hem ulusal hem de Batılı bir müzik ortaya çıkarılır. Dönemin müzik algısını yansıtan bu teknik tek sesli olan halk ezgilerinin çoksesli müzikle birleştirilmesi ile gerçekleşir. Bu arada tek sesli bir yapıya sahip olan alaturka müzik ise 1926 yılında Darülelhan'da kaldırılmıştır. Bu konuda çok farklı görüşler olmakla birlikte genel olarak halkın Batı müziği ve millî müzikle olan bağını kuvvetlendirmek için böyle bir yol benimsendiği söylenebilir.

Erken Cumhuriyet döneminde bu gibi sanatsal gelişmelerin dışında dönem için teknolojik gelişme olarak değerlendirilebilecek aletler üzerinde de durulmalıdır. Gramofon, plak, radyo gibi aletler ile teknolojik gelişmeler eğlencenin daha geniş bir alana yayılmasını ve çeşitlenmesini sağlar. Gramofonun hazırlayıcısı olan fonograf Edison tarafından bulunur. Emile Berliner tarafından 1888 yılında icat edilen fonograf, gramofon adını almıştır. Bu icadı takip eden yıllarda Osmanlı Devleti'ne gelen gramofon çok rağbet görmüştür. Cumhuriyet döneminde de bu teknolojik araç gelişerek kullanımı daha çok yaygınlaşmıştır. Öyle ki romanlarda adı geçen bu aletin dönemin toplumsal hayatı içinde

geniş bir yer işgal ettiğini söylemek mümkündür. Benzer şekilde radyo da bu dönemde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. 1920’li yılların ortalarından itibaren kullanımına başlanan radyo, önemli kitle iletişim araçlarından biridir. Daha çok müzik dinlemek, ülkedeki ve dünyadaki gelişmelerden haberdar olmak için kullanılır.

Cumhuriyet döneminde üzerinde ısrarla durulan bir diğer konu da spor etkinlikleridir, spor faaliyetleri hem eğlence unsuru hem de sağlıklı nesiller yetiştirmek için bir çeşit projedir. Osmanlı Devleti’nin modernleşme hamlelerini gerçekleştirdiği 19. yüzyılda spor faaliyetleri yeterince yaygın değilken Cumhuriyet döneminde devletin kontrolü nispetinde daha düzenli ve sistematik hâle getirilmiştir. Yeni devletin amacı, genç Cumhuriyet’in idealleri doğrultusunda sağlıklı, güçlü bir nesil yetiştirmektir. Bu noktada Yiğit Akın da *Yavuz ve Gürbüz Evlatlar* adlı çalışmasında beden terbiyesinin devletin kontrolüyle gerçekleştiğini vurgular:

Devletin, nüfusu her bakımdan rasyonel ve etkin bir şekilde yönetmek için müdahale edebildiği ve bu müdahalenin meşru kılındığı bir “sosyal alan”ın ortaya çıkışı, yaklaşık son iki yüzyıllık geçmişi kapsayan ve modernite olarak nitelendirilen bu tarihsel süreci belirleyen temel unsurdur (2004, s. 38).

İktidar, hegemonyasını sürdürebilmek ve bunun kalıcılığını sağlayabilmek için kendi düşüncesine sahip ideal bir insan tipi yaratmak zorundadır. Dolayısıyla devrimleri de bu insan tipine göre gerçekleştirmek gerekir. Bu bağlamda devletin bakış açısı ele alındığında devlet sporu bir eğlence aracı görmekten ziyade beden terbiyesi noktasında önemsemektedir. Ancak bireysel bazda düşünüldüğünde eğlence olarak görülebildiğini de söylemek mümkündür. Sporun devlet tekelinde eliyle halka benimsetilmeye çalışıldığını basının bu konudaki çalışmalarından, halkı bilinçlendirme isteği içinde olmasından anlamak mümkündür. Öyle ki bu dönemde pek çok dergi bulunmaktadır. Bu dergilerle halka spor dünyası hakkında bilgiler verildiği gibi sporun sevdirmesi de sağlanmıştır.

Cumhuriyet dönemi eğlence hayatı içinde önemli unsurlardan biri de deniz sporları ve bu faaliyetlerin gerçekleştiği plajlardır. Zira Osmanlı Devleti döneminde denizden gereği kadar yararlanılmamakta, deniz daha çok sandal sefaları vasıtasıyla kullanılmaktadır. Cumhuriyet’le birlikte denize modernleşme adına önemli bir misyon yüklenir. Öyle ki denizde hem yelken, kürek yarışları, yüzme yarışları gibi sporlar yapılırken hem de

plajlar dinlenmek, güneşlenmek için kullanılmaya başlanır. Plajlardan önce ise kimse görmesin diye etrafı tahtalarla çevrilen deniz hamamları bulunmaktaydı. Ancak Cumhuriyetle birlikte plajlar vasıtasıyla bir kamusal alan yaratılır. Her ne kadar yaratılan bu kamusal alandan sınırlı sayıda kimse yararlansa da deniz kamuya açılmıştır. Dolayısıyla umuma açık plajlar ile modernleşme adına önemli bir hamle yapılmıştır.

Osmanlı Devleti'nde 16. yüzyılda açılmaya başlanan kahvehaneler de önemli kamusal mekânlardandır. Kahvehaneler, 20. yüzyıla gelene kadar kimi zaman içerik değiştirmiş, kimi zaman da kapanma tehlikeleri atlatmıştır. Kimi zaman oyun oynamak, vakit geçirmek için kullanılan kahvehaneler zamanla devleti tehdit eden bir mekanizma hâline gelerek kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Geleneksel bir toplum yapısına sahip olan Osmanlı'da kahvehaneler mahalle kavramı ekseninde düşünüldüğünde önemli kamusal mekânlardandır. Kurtuluş Savaşı günlerinde ise kahvehaneler, topyekûn mücadele verilen kurtuluş planlarının yapıldığı, toplantıların düzenlendiği merkezler olarak hizmet vermişler, haberleşme trafiğinin sağlanmasında önemli görevler üstlenmişlerdir. Öyle ki bu duruma dönem hakkında bilgi veren romanlarda da rastlamak mümkündür. Halide Edib'in *Tatarcık* romanında Poyraz köydeki kahvehanenin ulusal mücadele için kullanıldığından bahsedilir.

Halkevleri gibi Köy Enstitüleri'nin haricinde önceki dönemden beri var olan kahvehaneler de rejimin denetimine tabidir. Kahvehaneler, 1930'lu yılların ortalarında dikkatleri çekmeye başlamıştır. Türk Ocağı, halkevleri gibi kuruluşların toplantı mekânı olan kahvehaneler, yine bir araç konumundadır. 1935'li yılların ortalarında ise devlet Batı'daki kahvehane düzeninden ilham alınarak "asri kahvehaneler" in dolaşıma sokulmasını gündeme getirmiştir. Genel kabule göre çeşitli toplantıların yapılmasının haricinde insanların zamanlarını israf ettikleri mekânlar olarak görülmekte ve bu nedenle modernleştirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Ancak bu düşünce tam manasıyla eyleme geçirilememiştir. Kafe, pastane, lokanta gibi alkolsüz mekânlar ile gazino ve bar gibi alkollü mekânlar da Cumhuriyet döneminde önceki dönemlere göre daha geniş bir alana yayılmışlardır. Ayrıca 28 Nisan 1920 tarihinde Men-i Müskirat Kanunu kabul edilerek içki yasağı gelmesine karşın Cumhuriyet kurulduktan sonra 9 Nisan 1924'te bu defa söz konusu kanun kaldırılmıştır.

Cumhuriyet döneminde yapılan inkılapların neredeyse hepsi gündelik hayat pratikleri üzerine olup onu şekillendirmek amacıyla yola çıkılmıştır. Öyle ki Gramsci'nin belirttiği hegemonya ve rıza üretimi Althusser'in kavramlaştırdığı “Devletin İdeolojik Aygıtları” ve “Devletin Baskı Aygıtları” aracılığıyla devrimlerin tesirini artırmak ve sahasını genişletmek düşünülmüştür. Cumhuriyet rejimi topyekûn bir anlayışla hareket ederek inkılapları gündelik hayat pratiklerine taşımaya çalışmıştır. Fakat özellikle ilk yıllarda olmak kaydıyla halk geleneksel kalıplara göre yetiştiği için bu yeni hayat tarzına alışmakta güçlük çekmişlerdir. Rejimin yapmak istediğini anlayan çevreler, romanlarda da yer aldığı üzere sivil memurlar ve askerlerdir. Dolayısıyla modernleşmenin bir anda tabana yayılması için uzun yıllar beklemek gerekecektir.

1.2.İktidar Kavramı

Buraya kadar bahsedilen “gündelik hayat”, “modernizm”, “tüketim” gibi temel kavramlar iktidarın ideolojik yapılanmasını gerçekleştirmek için kullandığı araçlar konumdadır. İktidar, gündelik hayatla birlikte tüketimi de kendi tekeline almıştır. Öyle ki iktidarın çizdiği sınırlar dâhilinde birey, gündelik hayat içerisinde sürekli bir tüketimle karşı karşıyadır. Sabah uyandığı andan gece yatana kadar neyi, ne zaman, nasıl alıp vereceğine, ne şekilde kullanacağına karar vermesi kendisini tüketim ilişkileri içinde bulmasına sebep olur.

Gündelik hayat, kendi içinde eğitim, moda, siyaset gibi pek çok alana bölünmektedir. Bütün bunlar ideolojik bir düzenin ardındaki yapılardır. Ancak pek çoğu gündelik hayat içinde kendisini iyi bir şekilde gizlemektedir. Dolayısıyla gündelik hayatın eleştirel çözümlemesini yaparken ardında gizlenen ideolojilerin varlığını hatırd tutmak gerekir. Bu bağlamda Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat* adlı çalışmasında, gündelik hayatın içeriğine dair eleştirel çözümlemeler yapar. Söz konusu eserinde Lefebvre gündelik hayatın ortaya çıkışını şu şekilde sorgular:

Gündelik hayatın potansiyellerini açığa çıkarmak, *uyarlamayı*, yani doğadan ve zorunluluktan kaynaklanan şeyin yapıta, insani etkinlik için ve insani etkinlik yoluyla özgürlüğe dönüştürülmesini sağlayan yaratıcı etkinliğin ayırt edici özelliğini yeniden kurmak değil midir (2013, s. 34-35)?

Lefebvre’in 1968 yılı Fransız toplumunu baz alarak sorduğu bu soru modern toplumlarda iç içe geçmiş yapıyı çözümlemek, karmaşık bilgileri ve farklı ideolojileri ayırt etmek için önemlidir. Nitekim Lefebvre, buradan hareketle gündelik hayatın eleştirel çözümlemesini yapmak ister, bunu ise ancak ideolojilerin çözümleyebileceğini düşünür. Lefebvre’in zorunlu zaman, serbest zaman ve zoraki zaman adlandırmasını yaptığı üç temel zaman kategorisi modernleşme dönemine aittir. Bu noktada Lefebvre, gündelik hayatın tarihsel gelişimini üç kısımda değerlendirir:

a)Üsluplar

b)Üslupların sonu ve kültürün başlangıcı (XIX. yüzyıl)

c)Gündelik hayatın yerleşmesi ve sağlamlaşması (2013, s. 91).

Burada Lefebvre'in "üslup" şeklinde nitelediği dönem modernizm öncesi, kentleşme öncesi dönemdir; bu dönemde toplumsal hayata dâhil olan nesnelere gerekliliği sağlanır. Bu gereklilik ise Lefebvre'e göre "şiiir"i oluşturur. Lefebvre'in "üslupların sonu" nitelendirmesi ise bahsettiği "şiiir"in kaybolmasıdır. "Gündelik hayatın yerleşmesi" nitelendirmesi ise "üretim-tüketim-üretim" döngüsüyle oluşan yapıyı anlatır. Bu döngüyü ortaya çıkaran temel faktör "bürokratik yönlendirilmiş toplum"dur. Bürokratik olarak yönlendirilmiş toplumda ideoloji ön planda olduğu gibi tüketim toplumu anlayışı da ön plandadır. Dolayısıyla tüketim toplumu sanayileşmeyle ortaya çıktığı için ilerleme ve büyüme sürecinde zoraki zamanın artmasını, boş zamanın da gündelik hayat içinde yer almasını gerektirir. Lefebvre, bürokratik olarak yönlendirilmiş tüketim toplumunun üzerinde yükselen gündelik hayatın tekrarlardan oluştuğu için onu zamansallıkla birleştirir:

Bütün sıradanlığı içinde gündelik hayat tekrarlardan oluşur; işteki ve iş dışındaki tavırlar, mekanik hareketler (ellerin ve vücudun hareketleri, aynı zamanda parçaların ve tertibatların hareketleri, rotasyon veya gidiş-gelişler) saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar; çizgisel tekrarlar ve döngüsel tekrarlar (2013, s. 28-29)...

Gündelik hayat pratikleri bireyin kontrolünde değildir. Buradaki esas unsur iktidardır. İktidar, toplumsal yapıyı değiştirmek ve istediği şekle sokmak için gündelik hayata şekil verir. Lefebvre gündelik olanın içine küreselleşmeyi iktidar ve kültürünü veya kültür çözümlmesini yerleştirir (2013, s. 40). Gündelik hayat kuramcılarında Michel de Certeau ise iktidarın denetiminde olan bireylerin "taktik" ve "strateji"ler ile bu engeli aşmaya çalıştıkları üzerinde durur.

Görüldüğü üzere "iktidar" kavramı gündelik hayatı belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Zira iktidar kamusal alandan özel alana, bedenden dile kadar söylem ve temsil edilme biçimleriyle her zaman varlığını hissettirir. Dolayısıyla iktidar ilişkileri toplumsal hayatın hemen her sahasında kendisine yer bulmaktadır.

Sosyoloji ve siyaset bilimi disiplinlerinde "iktidar" odaklı çok fazla çalışma yapılmıştır. Fakat bunca çalışma yapılmasına rağmen her alanın kendi terminolojisi, her düşünürün kendi bakış açısıyla yaklaştığı bu kavram için ortak bir tanım geliştirilememiştir. *Büyük Türkçe Sözlük*'te iktidar "bir işi yapabilme gücü, erk, kudret" ve "devlet yönetimini elinde

bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi” anlamlarında yer alır. Steven Lukes ise iktidarı tanımlamak yerine iktidar üzerine düşünmeye çağırarak sorular sorar:

İktidar sahip olunan bir şey midir yoksa bir ilişki mi? Bir potansiyel midir yoksa fiilen mevcut olan bir şey mi? Bir kapasite midir yoksa bir kapasitenin kullanılması mı? İktidarın sahibi kimdir ya da nedir, veya onu kim ya da ne uygular? (Tek tek ya da topluca) taşıyıcılar mı, yoksa yapılar veya sistemler mi? Kimin ya da neyin üzerinde uygulanır: (Tek tek veya topluca) taşıyıcıların mı yoksa yapıların veya sistemlerin mi? [...] Ne çeşit sonuçlar üretir: Çıkarları, seçebilme gücünü tercihleri, politikaları ya da davranışları değiştirir mi? Asimetrik bir ilişki midir? Birilerinin iktidar uygulaması başkalarının iktidarını azaltır mı? (Yani sıfır toplamı bir kavram mıdır?) Yoksa iktidarın uygulanması toplam iktidarı aynı düzeyde mi tutar ya da bunu artırabilir mi? [...] İktidar kavramından sadece bir çeşit çatışma veya karşı koyma varken mi söz edilebilir? Şayet öyleyse çatışma aşikâr mı olmalıdır yoksa gizliiden gizliye sürebilir mi? Çatışma, açıklanmış tercihler arasında mı olmalıdır yoksa her nasıl tanımlanmış olursa olsun gerçek çıkarlar mı için içine katılmalıdır (2014, s. 681-682)?

Esasında iktidarın doğrudan bir tanımının yapılmadan ziyade onun çerçevesini çizme sadece Lukes’a ait bir düşünce değildir. Aşağıda görüleceği üzere iktidar kavramı üzerine önemli çalışmalar yapmış olan Michel Foucault tarafından da bu düşünce kabul görmüştür. İktidarın ne olduğunu dair Richard Sennett de *Otorite* adlı kitabında iki kişi arasındaki iktidarı, bir kişinin iradesinin diğer kişinkine üstün olması şeklinde tanımlar (1992, s. 176). Bu da bir kişinin bir diğerini yönlendirebilmesi, onu otoritesi altına almaya çalışması olarak değerlendirilebilir.

İktidar üzerine diğer teorisyenlere nazaran hayli farklı düşünceleri olan Foucault, iktidar ile otoriteyi veya baskı ile zorlamayı eş gören bir anlayışa karşı çıkar. Foucault’nun diğer teorisyenlerden farklılık arz eden görüşlerinden biri de onun iktidarı yöneten-yönetilen, egemen-tebaa gibi sınıflamalardan uzak tutmasıdır. Foucault’nun iktidar hakkındaki sınıflandırmasına geçmeden önce sözü geçen konuyla ilgili görüşlerinde kendisine yardımcı olan Antonio Gramsci ve Louis Althusser gibi isimlere bakmak gerekir. Gramsci, Batılı devletlerin iktidar ilişkilerini değerlendirirken iki kavram geliştirir. Bu kavramlar “hegemonya” ve “rıza üretimi”dir. Hegemonya genel olarak toplumsal sınıflar ya da toplumsal gruplar arasında gerçekleşen, ideolojik bakımdan üstünlük ve bu grupların birbirini yönlendirme ilişkisini anlatır. Fakat Antonio Gramsci bu kavramı yeni bir kuramsal düzlemde kullanmıştır. Gramsci, Marksizm’in geliştirdiği devlet kuramını eleştirerek bu kavramın içeriğini genişletmiştir. Nitekim Marksizm’e göre devlet, egemen sınıfın ezilen sınıfa karşı dayatma ve zorlama yoluyla gücünü oluşturduğu bir mekanizmadır. Fakat Gramsci bu görüşe karşı çıkarak egemenliğin sürdürülebilmesinin

sadece zora dayalı olmadığını, buna rıza üretiminin de katkı sağladığını belirtmiştir. Bu bağlamda rıza üretimi iktidarın hâkimiyeti altındaki bireyleri istediği şekle getirmek için kullandığı bir stratejidir. İktidar tek başına var olacak kadar olağanüstü yetkilere sahip değildir. O, güç unsuru yanında itaat, rıza, hegemonya gibi unsurlarla var olabilmektedir.

Gramsci'nin açtığı yoldan giden ve Marksist devlet kuramını geliştiren Althusser, hem iletişim kavramı hem de kitle iletişim araçları üzerinde yaptığı çalışmalarla ses getirmiş önemli bir isimdir. Althusser, ayrıca ideoloji ve iktidar ilişkileri üzerine de teoriler geliştirmiştir. Althusser kitle iletişim araçları ile iktidarı bir araya getirirken iktidarın devamı için de üretim ilişkilerinin yeniden üretimini şart koşar. Althusser, kapitalizmin ayakta kalmasının sebebini egemen ideolojiye boyun eğmekle ilgili görür ve bunun kaynağını ideolojik pratiğin yeniden üretiminde yattığını öne sürer. Althusser, toplumsal üst yapının kurumlarını “Devletin İdeolojik Araçları (DİA)” ve “Devletin Baskı Araçları (DBA)” olarak ikiye ayırır:

Devlet teorisini geliştirmek için, yalnızca *devlet aygıtı* ile *devlet iktidarı* ayrımı değil, fakat açıkça (baskıcı) devlet aygıtının tarafında bulunan, ancak onunla karıştırılmaması gereken bir gerçeği de göz önüne almak zorunludur. Bu gerçeğe kendi kavramının adını vereceğiz: *devletin ideolojik aygıtları*.

Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA'lar) nedir?

DİA'lar (baskıcı) devlet aygıtıyla aynı şey değildirler. Marksist teoride, Devlet Aygıtının (DA) şunları kapsadığını anımsatalım: Hükümet, İdare, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler vb. Biz bundan böyle bunlara *Baskıcı Devlet Aygıtı* adını vereceğiz. Baskı sözcüğü, söz konusu Devlet Aygıtının en azından uç durumlarda (çünkü, örneğin idari baskı, fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilir) “şiddet kullanarak işlediğini” belirtir.

Devletin İdeolojik Aygıtları dediğimizde, gözlemcinin karşısına, birbirinden ayrı ve uzmanlaşmış kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçekliği belirtiyoruz (2016, s. 50).

“Devletin Baskı Aygıtları” konusunda Marx'la aynı düşüncelere sahip olan Althusser, ayrıca “Devletin İdeolojik Aygıtları” adıyla bir mekanizmanın var olduğunu belirtir. “Devletin İdeolojik Aygıtları” ise şunlardır: Dinsel DİA (Kiliseler), Öğrenimsel DİA (Özel ve devlet okulları), Aile DİA'sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA (Değişik partiler), Sendikal DİA, Haberleşme DİA'sı (Basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (Edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.).

Gramsci, Althusser, Foucault esasında birbirini tamamlayan bir zincirin halkalarıdır denebilir. Nitekim Gramsci'nin hegemonya ve rıza üretimi ile ilgili düşünceleri, zora dayalı bir yol olan iktidarın bireyi yönlendirmesine odaklanır. Althusser de Gramsci'nin

bu görüşlerine mukabil iktidarın varlığını ve gücünü kabul ettirebilmek için baskıcı yöntemler uygulamak yerine herkesin kabulleneceği mekanizmalar yarattığını ifade eder. Foucault da bu iki düşünürün üzerine söylem fikrini geliştirerek iktidarın söylemler aracılığıyla varlığını sürdürebildiğini vurgular. Foucault, iktidarı açıklarken Gramsci'nin "hegemonya", Althusser'in "ideolojik aygıt" kavramlarından hareketle "söylem" kavramını geliştirmiştir. Söylem, esasında gerçek bilgidir, güçtür. Dolayısıyla söylem sürekli yeniden üretilmezse iktidar varlığını koruyamaz. Örneğin, iktidar "normal" ile "deli" arasındaki söylemsel ayrımı ortaya koymak için akıl hastanelerini açmıştır. Böylece gücü ve denetim mekanizması olduğunu göstermiştir. Foucault, *Deliliğin Tarihi* kitabında söylemin sınırsızlığından da bahseder. Dinî törenlerde edilen dualar, medya üzerine yapılan yorumlar hepsi söylemin birer parçasıdır.

Canlıların doğayla olan mücadelesiyle ortaya çıkan iktidar kavramı siyaset felsefesi bağlamında ele alındığında farklı iktidar sınıflandırmaları yapmak mümkündür. İktidar kavramı –burada "siyasal iktidar" olarak ele alınmaktadır– "İlkçağ'da iktidar," "Ortaçağ'da iktidar", "Modernite döneminde iktidar" şeklinde kategorilere ayrılabilir. Fakat çalışmanın esas yörüngesi Foucault'nun iktidar algısı olduğu için buna odaklanılacaktır. Foucault'nun iktidar algısı "disiplinci iktidar", "disipline edici iktidar" ve "biyo-iktidar" olmak üzere üç başlık altında incelenebilir.

Öncelikle İlkçağ'daki iktidar algısına bakıldığında, bu dönemde Platon ve Aristo'nun görüşleri sistematik bir çerçeveye oturmuştur. Platon, *Devlet* adlı eserinde insanın yaşamak için başkalarına ihtiyaç duyduğunu, yardımlaşarak toplumu oluşturduklarını ve belli bir düzene dayalı toplumun da devleti teşkil ettiğini belirtir (Platon, 2016, 369b-c). Aristo ise devletin soylu erdemleri temsil ettiğini, bu bağlamda en iyi olan kişinin iktidara gelmesi gerektiğini savunur. Öyle ki Aristo'ya göre "egemenlik ya bir adamın, ya bir azlığın ya da birçokluğun elinde" olmalıdır (2000, s. 80-81). Buradan hareketle Aristo için iktidar kavramını egemenlikle eşdeğer tutar demek mümkündür.

Ortaçağ'daki iktidar algısı din temelli bir yapıya sahiptir. Ağaoğulları ve Köker'e göre bu dönemde kapalı tarım ekonomisi egemen olduğu için siyasal iktidar kilisenin tekelindedir. İnsanların değer yargıları, dünyayı algılama biçimleri, hep din eksenlidir (1997, s. 79). Bu durum sadece Batı için geçerli olmayıp Doğu'daki yönetimler için de aynıdır. Onlar da benzer şekilde iktidarın kaynağını dinsel referanslar ile açıklar. Bu

bağlamda İlkçağ'daki iktidarın kaynağını akıl eksenli; Ortaçağ'dakini ise din eksenli değerlendirmek gerekir. Bu din eksenli eğilim, kiliseyi temele alan siyasi bir yapıyı içerir. Ancak, kilisenin iktidarı Ortaçağ'ın sonlarına doğru giderek zayıflamaya, etkisini yitirmeye başlar.

Foucault'nun geliştirdiği “disiplinci iktidar” kavramı bu dönemi açıklamak için hayli önemlidir. Disiplinci iktidar, kral veya merkezî bir otorite figürüne tamamıyla bağlılık üzerine kuruludur. Bu iktidar tipinde krala ya da merkezî figüre karşı gelmek mümkün değildir. İktidara dair analizlerini beden üzerinden yapan Foucault, bu iktidar tipine *Hapishanenin Doğuşu* adlı kitabında yer verir. Bedenin iktidar ve egemenlik ilişkileriyle kuşatılmasının nedeni, üretim gücü olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla üreten beden faydalı beden olarak adlandırılır. Nitekim 17. yüzyıla kadar Ortaçağ monarşileri ve feodal iktidarlar bedene şiddet uygulamışlar veya ona boyun eğdirmeye çalışmışlardır:

Mahkûmların bedeni eski sistemde, hükümdarın üzerine damgasını bastığı ve iktidarın sonuçlarını dövme halinde işlediği, krala ait bir nesne haline gelmekteydi. Şimdi daha çok bir kamu malı, ortak ve yararlı bir sahiplenmenin nesnesi olacaktır (2017, s. 174).

On altıncı yüzyılın sonuna kadar iktidar, kendi içine kapalı bir sistemle hareket etmiştir. Bu dönemin en önemli özelliği iktidarın hükümdarın bedeni ile temsil edilmesidir.

Disipline edici iktidar ise 17. ve 18. yüzyıllarda disiplinci iktidarın yerine geçmiştir. Foucault'nun “özne” kavramı bu disipline edici iktidarın failidir. Bu iktidar biçimi bireyi sınıflandırarak gündelik yaşama doğrudan müdahale eder. Zira söz konusu iktidar bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Bu bağlamda özne sözcüğünün iki anlamı vardır:

Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor (2016, s. 63).

Özne, iktidar ile olan ilişkisinde kendisini sürekli yeniden kurar. Bu yüzden özne için sınırları çizilmiş sabit bir yapıdan bahsetmek olanaksızdır. Dahası Foucault, özne ve iktidar çözümlenmelerinin merkezine “söylem”i de koyar. Söylem, iktidarın bir taşıyıcısı konumundadır. Her iktidar ilişkisinin kendince söylemi vardır. Ancak söylem o kadar güçlüdür ki kendisini üreten iktidarı güçlü kıldığı, onun yeniden üretilmesine imkân

tanıldığı gibi aksine onun gücünün sarsılmasına, yıpranmasına, hatta yok olmasına da sebep olabilmektedir. Söylem, çeşitli hakikatler üreterek iktidar ve onun mekanizmalarını birbirine bağlar. Nitekim akıllı-deli, normal-anormal gibi söylemlerle ayrımlara tabi tutulan özne tımarhanelere bile kapatılmaktadır. Foucault, bu iktidar biçimini tımarhane haricinde okul, hapisane, ordu, hastane gibi kurumlarla çeşitlendirerek büyük bir kapatılmanın gerçekleştiğini belirtir.

Disiplin iktidarında herhangi bir suç işleyen birisi çeşitli şekillerde cezalandırılırken disipline edici iktidarda ise insanlar hapisanelere, tımarhanelere kapatılmaktadır. Disipline edici iktidar biçiminin temel özelliği Jeremy Bentham tarafından tasarlanmış “panoptikon” adı verilen gözetleme sistemi ile insanların kontrol altında tutulmasıdır. Panoptikon, merkezinde bulunan gözetleme kulesinin etrafını daire biçiminde çevreler. Dolayısıyla hücreleri arkadan gelen ışığın etkisiyle merkez kuledeki gardiyanlar hücre içindeki suçluları görürken bu durum hücredekiler için geçerli değildir. Denilebilir ki disipline edici iktidarın temel biçimi bedeni disipline etmek olduğu gibi onu terbiye etmek ve düzene uydurmaktır:

Disiplinlerin tarihsel anı, yalnızca becerilerinin gelişmesini veya bağımlılığının ağırlaştırılmasını değil de, aynı zamanda onu aynı mekanizma içerisinde daha fazla yararlı hale getirdiği ölçüde daha da fazla itaatkâr kılan (ve tersine) bir ilişkiyi oluşturmayı hedefleyen bir insan bedeni sanatının doğduğu andır. Bu andan sonra, artık beden üzerinde bir çalışma, onun unsurlarının, hareketlerinin, davranışlarının hesaplı kitaplı bir manipülasyonu olan bir baskılar siyaseti oluşmaktadır. İnsan bedeni onun derinlerine inen, eklemlerini bozan ve onu yeniden oluşturan bir iktidar mekanizmasının içine girmektedir. Aynı zamanda bir “iktidar mekaniği” de olan bir “siyasal anatomi” doğmaktadır (2017, s. 210-211).

Önceki dönemde cezalar, bedene yöneltilirken disipline edici iktidar ise ruhu hedef almaktadır. Nitekim deliler suç durumunun ortadan kaldırılması için yeni sistemde tımarhanelere kapatılmakta ve ıslah edilmekteydiler. Ayrıca Foucault’ya göre iktidarın durmadan işleyen bir yapısı olup kimsenin tekeline girmemektedir:

Şurada ya da burada, yeri belirlenemez hiçbir zaman, hiçbir zaman birilerinin elinde değildir, hiçbir zaman bir zenginlik ya da bir mal gibi sahiplenilemez. İktidar işler. İktidar ağ biçiminde işler ve bu ağ üzerinde bireyler dolaşmakla kalmazlar, sürekli olarak bu iktidara katılmak ve iktidarı uygulamak durumundadırlar (2018, s. 43)...

Foucault'ya göre iktidar bir kurum ya da güç olmayıp yalnızca bir toplumdaki güç ilişkilerinin dağılımını ifade eder. Elias Canetti de *Kitle ve İktidar* adlı eserinde Foucault gibi iktidarı güç kavramı ile karşılaştırır. Canetti, gücün imkânını sorgularken gücün zaman içerisinde iktidar hâline gelebileceğini belirtir. Ona göre iktidar daha geneldir ve güçten daha geniş bir uzam üzerinde etkisini gösterir (2010, s. 283). İktidar, özgür yaşam alanlarını denetim altına almaya başlamış, etkisini artırmak için daha incelikli kanallarla bireylere, onların bedenlerine, tavırlarına, tüm gündelik edimlerine varıncaya kadar sızmıştır. Böylece insan sayısının çokluğuna rağmen sanki tek bir insan üzerinde uygulanıyormuş gibi etkili olması sağlanmıştır.

Foucault'ya göre iktidar, gündelik hayatın her alanında gizlidir. Dolayısıyla o, iktidarın her yerde olduğunu düşünmektedir. İktidar, aile, işyeri, gündelik hayat içinde ortaya çıkabilir. Zira gizli yapısı sayesinde geniş bir alana yayılabilmektedir. Bu da mikro iktidarlar aracılığıyla gerçekleşir. Bu bağlamda Foucault, gündelik davranışlardan bedene varıncaya kadar daha küçük yapılara tekabül eden iktidarları kastetmektedir. Chomsky ile yaptığı görüşmede de Foucault, iktidarın kurumlara kadar sızdığını belirtmektedir:

Avrupa toplumunda, iktidarın hükümetin ellerinde toplandığını ve yürütme, polis, ordu ve devlet aygıtı gibi belli sayıda tikel kurum yoluyla uygulandığını düşünmek âdet haline gelmiştir. Bütün bu kurumların millet ya da devlet adına belli kararlar alıp herkese bildirmek, bunları uygulatmak ve onlara uymayanları cezalandırmak için oluşturulduğu bilinir. Fakat ben siyasi iktidarın sanki siyasi iktidarla hiç alakası yokmuş gibi görünen –oysa aslında öyle olmayan- belli kurumlar aracılığıyla da uygulandığına inanıyorum (2017, s. 43-44).

İki kişi arasında bile iktidar ilişkisinin olabileceğini söyleyen Foucault'ya göre tek bir odağa saplanmış makro iktidar yerini mikro iktidara bırakmıştır. Bu noktada Foucault, tek bir iktidar değil, birçok iktidar bulunduğunu belirtir. İktidarlar, atölyelerde, orduda, köle statüsündeki mülkiyetlerde yerel olarak işleyen tahakküm biçimlerinde görülebilir.

Foucault'nun tanımladığı bir diğer iktidar biçimi ise biyo-iktidardır. Biyo-iktidar, modern çağın bir iktidar biçimi olmasının yanı sıra disiplinci iktidarın özelliklerini kısmen alıp yer yer dönüştürerek kullanır. Biyo-iktidar, geçmişteki iktidar uygulamalarından etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Mısır, Asur ve İbraniler'de görülen, daha sonra Hıristiyanlık'a geçen ve papazlık kurumuyla süren bu iktidar türü pastoral iktidardır. Dinsel bir temele oturan pastoral iktidar, Tanrı'nın insanlığın çobanı ve insanların da sürü olduğu fikri ile hareket eder. Dolayısıyla çoban, sürüsünün her şeyinden haberdardır, onu istediği gibi

yönetebilir. Bu iktidar türü, Ortaçağ'da papazlık kurumunda yeniden ortaya çıkacaktır. Ancak 17. ve 18. yüzyılla birlikte dine dayalı iktidar tipi yerini modern iktidarlara, dolayısıyla modern devlete bırakmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında disipline edici iktidar, biyo-iktidar olarak farklı biçimlere geçmiştir. Disipline edici iktidar, bedeni yönetmek, gözetmek ve eğitmek işlevini sürdürürken biyo-iktidarsa doğum, ölüm, üretim, hastalık gibi süreçleri dikkate alan nüfus kavramı üzerinden hareket eder. Bu iktidar biçimi disipline edici iktidardan farklı özelliklere sahiptir. Öyle ki disipline edici iktidar, insanların davranışlarına odaklanmışken biyo-iktidar ise insan bedenini hedef almıştır. Foucault'nun hayli önem verdiği kavramlardan biri olan "söylem" burada devreye girer. Daha önce de vurgulandığı gibi iktidar çeşitli söylemler geliştirerek gündelik hayatı kontrol altına alır. Dahası tıp, psikoloji, psikiyatri gibi alanlar bireyleri belli bir kalıba getirmeye ikna ederler. Böylece hastalık oranını azaltarak ömrü uzatmak, doğum oranını kontrol altında tutmak gibi eylemlerle üst düzey bir yaşama şekli sunar. Foucault, bu yeni iktidar biçimini, "Hükümdarlık öldürüyor ya da hayatta bırakıyordu. Ve şimdiyse, tersine, yaşatmak ve ölüme bırakmaktan ibaret olan, ayarlama iktidarı diyeceğim bir iktidar doğar" şeklinde tanımlar (2018, s. 252). İktidar şekil almaz, şekillendirir, böylece sonsuz bir kudrete sahip olur.

Düşünürler, Foucault'nun iktidara dair düşüncelerini kimi zaman benimsemiş, kimi zaman da eleştirmişlerdir. Onun iktidara direnmek için hiçbir açık kapı bırakmamasını ve direnmek için hiçbir anlamlı sebebin olmadığını ima etmesini tenkit ederler. Baudrillard da Foucault'nun iktidara dair yaptığı saptamaları eleştirir. Hatta Baudrillard, Kafka'dan alıntılıdığı "Mesih, artık kendisine gerek duyulmadığı bir anda gelecektir. Kıyamet Günü değil, bir sonraki gün gelecektir" diyerek Foucault'yu küçümsemiştir (2017, s. 60). Baudrillard'ın eleştirisi bununla da sınırlı kalmamış, bilinmeyen bir sebeple "olmayan hatta ölen iktidarın" Foucault tarafından gerçek algısı yaratılarak anlatıldığını söylemiştir. Ancak Foucault'ya önem atfeden yazarlar da vardır. Bunlardan biri Deleuze'dür. Deleuze Foucault'yu yeni iktidar kavramını icat eden kişi olarak görür (2013, s. 44). Görüldüğü üzere Michel Foucault'nun iktidara dair söylemlerini kabul eden ya da onu eleştiren görüşler mevcuttur. Ancak her ne olursa olsun bu durum, onun postmodern iktidar algısının ortaya çıkmasına öncülük ettiği gerçeğini değiştirmez. Nitekim iktidar ve iktidar ilişkileri etrafında çizdiği çerçeveye literatüre birçok eser kazandırmıştır. O, *Deliliğin Tarihi*'nde Ortaçağ'dan başlayarak modern döneme kadar deliliğin ortaya çıkışını ve nasıl

kontrol altında tutulduğunu irdelerken *Hapishanenin Doğuşu*'nda ise ceza kavramının klasik çağdan modern döneme iktidar algısıyla nasıl değişim geçirdiğini incelemiştir. *Kliniğin Doğuşu*'nda da doktorların hastalar üzerindeki iktidarını bahis konusu ederken *Cinselliğin Tarihi*'nde beden ve iktidar arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Bütün bu çalışmaların odağına özneyi koyan Foucault, daha ziyade iktidarın uygulama alanı ile ilgilendiği gibi temelde “iktidar nasıl işler?” sorusuna cevap aramıştır.

Foucault, iktidarın işlevinin de sadece bastırmak, engel çıkarmak, cezalandırmaktan ibaret olmadığını belirtir. Öyle ki iktidar yalnızca sansür, dışlama, içeriye atma kipiyle işliyor olsaydı dayanaksız olurdu. Bu noktada iktidarın gücü bilgi düzeyindeki ve arzu düzeyindeki pozitif etkilerinden kaynaklanır. Arzuyu ve zevki kışkırtarak, bilgiyi üretmek bastırma ve engelleme yoluyla cezalandırmaktan çok daha ötesini yapar, iktidar bedeni çalıştırır, davranışlara nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe geçer. Görüldüğü üzere iktidardan kurtulmak çok zordur (2015, s. 49). Esasında buraya kadar genel hatlarıyla verilen Foucault'nun iktidar ile ilgili düşüncelerinden hareketle denilebilir ki Foucault, iktidarın ne olduğu ile ilgilenmemiş, iktidarın birey ve toplum üzerinde nasıl uygulandığına odaklanmıştır. Bu durum gündelik hayat üzerine çalışan Henri Lefebvre için de geçerlidir. O da gündelik hayatın tanımından ziyade çerçevesini çizmekle meşguldür.

İktidarın beden ve mekânda izlerini sürmek mümkün olduğu gibi dil üzerinde de var olduğunu kabul etmek gerekir. Gündelik hayatı oluşturan etmenlerden biri dil olduğu için gündelik hayatı idare eden iktidar da dili kontrolü altına alarak ona istediği biçimi verebilmektedir. Gündelik hayat içinde dilin de toplumsal içerik ve işlevinin olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Toplum gündelik hayatı ürettiği gibi dili de üretebilme yeteneğine sahiptir. Dil, iktidarın denetiminde olan gündelik hayatı manipüle edip yönetmekle kalmaz, bu bağlamda bütün toplumsal ilişkileri belirleme gücüne sahiptir. Dolayısıyla dilin kendisini en çok hissettirdiği gazete, dergi gibi yayın organları ve edebiyat ürünleri de iktidarın etkisi altında kalan alanlardır. İktidar, istediği her düşünceyi, olguyu dil aracılığıyla edebiyat alanına sokmaktadır.

Görüldüğü üzere geniş bir kavramsal alana sahip olan iktidarın sadece devlet ve yönetimle ilgisi yoktur. Bu bağlamda iktidar kavramı her ne kadar burada siyasal iktidar cephesinden değerlendirilse de içeriği ve işlevi itibarıyla çok büyük bir alanda hüküm

sürmektedir. Genel hatlarıyla geçmişten günümüze var olan iktidar tiplerine özetlenirse İlkçağ çok tanrılı dinlerin hâkimiyeti altındayken Ortaçağ ise tek tanrılı dinlerin egemenliğindedir. Modern dönemde ise devlet iktidarı geliştiği gibi doktorun hasta üzerinde, patronun işçi üzerinde iktidarı vardır.

İktidarın sadece siyasal iktidar için değil, neredeyse her iktidar çeşidi için geçerli olan özellikleri arasında öncelikle onun hegemonya ve rıza üretimini sağlayan güçlü bir yapısı vardır. İktidar, toplumsal düzeni kurmak ve onu yeniden üretmek için birçok yaptırım kullanır. Toplumun en küçük birimi olan aileden başlayarak bütün yapılara geçebilme gücüne sahiptir. Hatta bedeni yönlendirebilme, denetleyebilme hakkını bile kendisinde görmektedir. Öyle ki sağlık, kozmetik, spor gibi sektörleri aracı ederek ve çeşitli pazarlama teknikleri geliştirerek bedeni kullanmaktadır. Bununla beraber iktidarın hiyerarşik bir yapılanmaya sahip olduğu da aşikârdır. Ayrıca iktidarın hemen her kuruma, mekâna, söyleme, bedene, hatta dile bile sirayet ettiğini söylemek mümkündür.

İktidar, gücünü ve hegemonik yapısını kendi özünde barındırır. Onun gücü gündelik hayatı, boş zamanı ve tüketimi kontrol altına almaya yeter. Dahası bütün bunlara ek olarak eğlence hayatını da biçimlendirir. Nitekim eğlence türlerine, bunların içeriğine hep iktidar karar verir. O, boş zamanın süresini belirlediği gibi bu boş zamanda bireyin yapacaklarının sınırını da yine kendisi belirler.

1.2.1. İktidar Denetiminde Mekân

Esasında Arapça bir kelime olan mekân sadece coğrafya disiplini içinde kullanılmaz. Felsefe, mimarlık alanları tarafından derinlemesine tartışılan bu kavram postmodern ve postyapısalcılığın gelişimi ile sosyolojik anlamda incelenmeye başlamıştır. Denilebilir ki sosyoloji ve kültürel çalışmalar alanlarında mekân üzerine yapılan çalışmalar, beden üzerindeki çalışmalar gibi hayli yenidir. Mekân üzerine pek çok farklı disiplinde farklı düşünürlerin görüşleri mevcuttur. Ancak bu çalışma çerçevesinde mekânı daha çok iktidar bağlamında ele alan düşünürler incelenecektir. Dolayısıyla konuya bu şekilde yaklaşan Henri Lefebvre ve Michel Foucault'nun mekân analizlerine odaklanılacaktır.

İktidarın var olduğu her yerde eşitsizlik söz konusu olduğu gibi karşı müdahale de vardır. Nitekim iktidar yapısı gereği söz söyleme gücüne sahip bir mekanizmadır. Gündelik hayatın temel alanlardan biri olan mekânda bireyler günlük aktivitelerini yerine getirirler. Dolayısıyla iktidarın etkisi altında kalan temel alanlardan biri gündelik hayat içindeki kent mekânlarıdır. Lefebvre mekânı mekânsal pratikler, mekânın temsil(ler)i, temsil(ler)in mekânı olarak üç şemaya ayırır. Mekânsal pratik (algılanan mekân), gündelik hayatın bütün çelişkilerini bünyesinde taşıyan, yeniden üretim açısından insanların bilgi birikimini işlevsel kılan ve anlamlandıran süreçleri kapsar. Mekânın temsilleri (tasarlanan mekân) tasarlanan mekânın kendisi olmakla, bilim insanları, şehirciler, teknokratlar, toplum mühendisleri tarafından kent mekânına verilmek istenen düzeni, onların mekânı nasıl görmek istiyorsa o şekilde anlatır. Temsilin mekânı (yaşanan mekân) ise belli bir mekânda hâkim olan tavır ve çıkarları ile kendisini ortaya koyar.

Lefebvre, *Mekânın Üretimi* adlı çalışmasında mekânın toplumsallık özelliğine odaklanır. Öyle ki her toplum kendi yaşayışı çerçevesinde mekânsal biçimler üretmektedir (2016, s. 27). Gündelik hayatın karmaşık yapısı da toplumsal bir yapı olan mekânın çözümlenmesi ile sağlanacaktır. Mekâna diyalektik bir çerçeveden yaklaşan Lefebvre, mekân ve toplum arasındaki ilişki üzerinde durduğu gibi mekânın nasıl bir üretim içinde örgütlendiğini de araştırır. Lefebvre, mekânı daha çok yeniden üretim üzerine kurgular. Toplum değiştikçe toplumsal mekânlar ve onların üretimi de değişime uğrar. Bu bağlamda mekân toplumsal

ilişkileri yansıttığı gibi onu etkiler, üretir, yeniden üretir. O, mekânın kapitalizmle birlikte farklı bir şekle büründüğünü söyler ve kapitalizmin kendisine yeni üretim yoluyla farklı mekânlar kazandırdığı üzerinde durur.

Mekân kendiliğinden değil, üretilerek var olmaktadır. Böylece her üretim biçimi kendi mekânını yarattığı gibi her yeni mekân da yeni toplumsal ilişkilerin doğmasına imkân tanır. Böylece mekâna diyalektik açıdan yaklaşan Lefebvre, onun politik yönüne de vurgu yapar. Bu bağlamda David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* adlı çalışmasında mekân üzerindeki hâkimiyetin gündelik hayat üzerinde toplumsal iktidar kurmanın temel ve kapsayıcı bir kaynağı olduğu fikrinin Henri Lefebvre'e ait olduğunu belirtir (2010, s. 255). Bu bağlamda Lefebvre, mekânı iktidarın bir unsuru olarak değerlendirmektedir:

Devlet nedir? “Politikolog” uzmanlar, bir çerçeve, derler; kararlar alan bir iktidarın çerçevesi, öyle ki çıkarlar (azınlıkların, sınıfların, sınıf fraksiyonlarının çıkarları), genel çıkar olarak görülecek şekilde kendini dayatır. Tamam, ama şunu da eklemek gerekir. *Mekânsal çerçeve* [...] Bu öyle doğrudur ki, devletin ve siyasal iktidarın her yeni biçimi, mekânı parçalama tarzını ve mekân üzerine, mekândaki şeyler ve insanlar üzerine söylemleri idari olarak sınıflandırma tarzını beraberinde getirir. Böylece mekâna kendisine hizmet etmesini buyurur, mekân sınıflandırıcı olduğundan, eleştirel olmayan belirli bir bilgi bu “gerçekliği” saptar ve sorgulamayı daha öteye götürmeden onu onaylar (2014, s. 289).

Gerçek olan şu ki her şey mekânda olur, bu yüzden mekânın bulunduğu yerde iktidarın olmaması anormaldir. Mekân, iktidarın hegemonik yapısının devam etmesini sağladığı gibi bunun aksini yapma gücünü de elinde bulundurur. Lefebvre, mekâna politik bir anlam yükleyip onun iktidarın dönüştürücü etkisi altında kaldığından bahseder. Öyle ki her iktidar ortaya çıktığı an itibarıyla kendi mekânsal dilini kurmaya çalışır. Bu noktada Lefebvre, yansız ve edilgen olmayan mekânın tekrar tekrar üretildiğini ve bunun mücadele alanını temsil ettiğini belirtir. Mekânlar toplumsal ve zihinsel geçmişin oluşmasını sağlar. Lefebvre'e göre bu dönüşümü sağlayan iktidar, mekânı kullanır:

“Okur” deşifre eder, kodu çözer. Kendini ifade eden “konuşan” ise kat ettiği yolları söylemlerle ifade eder. Ama yine de hayır. Toplumsal mekân, üzerine mesaj yazılan (kim yazar?) beyaz bir kâğıt asla değildir. Doğal mekân ile kentsel mekân aşırı yüklüdürler. Burada her şey müsvededir ve karmakarışıktır. Bunların bir takım işaretler midir? Daha ziyade, iç içe geçen sayısız yönerge ve buyruklardır. Eğer metin, iz, yazı varsa, toplumsal düzensizlik ve düzen anlamında, uzlaşımlar, niyetler, buyruklar bağlamındadır. Mekân anlamlı mıdır? Kuşkusuz. Neyin anlamı? Yapılması ya da yapılmaması gereken şeyin anlamı. İktidara gönderme yapan şey. Fakat iktidarın mesajı her zaman kısıtlı olarak karmakarışıktır. Gizlenir. Mekân her şeyi söylemez (2016, s. 162).

Bir iktidarın hükmü altındaki şehre istediği biçimi vermesi, şehirdeki binaları, caddeleri, sokakları dâhil ederek hemen her mekânı dönüştürmesi onun gücünü halka benimsetmesi noktasında önemlidir. Öyle ki bu durum Antik Yunan’da da böyleydi, modern dönemde ve postmodern dönemde de bu şekildedir. Modern dönemde şehir planlamacılığının gelişimi ile iktidar daha çok mekân üretmiş, toplumsal hayatın hemen her alanına girmeyi başarmıştır. Dolayısıyla iktidar, diktiği heykel ve anıtlarla, açtığı mekânlarla her daim söylemini güçlendirmiştir.

David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* adlı çalışmasında son yıllarda popüler inceleme alanı olan mekân-zaman ilişkisine eğilir. Harvey de Lefebvre gibi zaman ve mekânın yeniden üretilen süreçler olduğunu belirtir. Dahası bir toplumda yaşanan değişmelerin ilk olarak mekânda izlenebildiği üzerinde durur. “Zaman-mekân sıkışması” ifadesiyle terimselleştirdiği zaman ve mekânı Lefebvre gibi kapitalizmle birlikte değerlendirir. Öyle ki kapitalizmle birlikte hayatın hızı gün geçtikçe artarken mekânsal engeller de kalktığına vurgu yapar. İktidarın denetimindeki mekân ile kastedilen kentsel mekândır. Kent, bu açıdan mekânları iktidara uygun, tutarlı hâle getiren yerdir. Kapitalizm de kentler üzerinde daha çok etkilidir ve onu tekrar tekrar üretir.

Henri Lefebvre’in dışında mekânı iktidar olgusunun içinde değerlendiren bir başka düşünür de Michel Foucault’dur. Genel olarak bakıldığında Foucault, mekâna ilişkin çok fazla çalışma yapmamış görünse de esasında iktidardan bahsettiği hemen her yerde sözü geçen konuya göndermede bulunur. Nitekim bilgi ve iktidar bağlamında çalışmalarının temel noktasını mekân üzerinden oluşturur. Öyle ki ona göre “içinde bulunduğumuz dönem, belki de, daha ziyade mekân dönemidir” (2016, s. 291). Ayrıca Foucault, mekânı iktidar ilişkilerinin gerçekleştiği bir alan olarak tanımladığı gibi bilgi-iktidar ilişkisi üzerine görüşlerinin temeline de mekânı koyar.

Foucault, üzerinde durduğu konular bağlamında mekânı çalışmalarının temeline koyar. Nitekim “Space, Knowledge and Power” adlı yazısında mekânı yaşamın temeli olarak görür ve mekânın herhangi bir iktidar deneyiminin temelinde yer aldığını düşünür (1986, s. 252). Ona göre mekân coğrafi bir terim olmakla birlikte onun “hukuki-politik” bir tarafı da vardır, bu da iktidar tarafından kontrol edildiği anlamına gelir.

Michel Foucault, sadece “Öteki Mekânlara Dair” ve “Space, Knowledge and Power” gibi yazılarında değil, *Hapishane’nin Doğuşu* adlı kitabında da iktidarın mekân üzerindeki

tahakkümünden bahseder. *Hapishane'nin Doğuşu* adlı kitabında on dokuzuncu yüzyılda işkenceye dayalı ceza uygulamasının kalkarak yerine disipline dayalı ceza sisteminin geldiğini belirten Foucault, bu sistemin ana mekânlarının tımarhaneler, karantinalar, hastaneler olduğunu söylemiştir. Disipline edici bu yöntem, bedeni cezalandırmak yerine ruha yönelerek suçluları ruhsal ve düşünsel olarak cezalandırır. Bu noktada hapishane, hastane, okul, fabrika iktidarın etki gücünü gösterdiği mekânlardır. Nitekim fabrika bireyleri dışlamayıp onları bir nevi üretim aygıtı haline getirir, psikiyatri hastanesi, hapishane ya da ıslahevi de böyle çalışır, onlar da bireyleri normalleştirerek topluma kazandırma yolunu denerler.

Foucault'nun deyiimiyle bir diğer yaptırım aracı ise “panoptikon”lardır. Panoptikon’lar, on dokuzuncu yüzyıl hapishanelerinde kurulmuştur. Panoptikon, ortasında kulübe bulunan ve onu çevreleyen dikdörtgen bir binadan oluşur. Bu bina gardiyanın görünmeyerek fakat bütün mahkûmları izleyebildiği bir şekilde tasarlanmıştır. Ancak fabrikalar, okullar, hastaneler de “panopticon” özelliği gösterir. Böylece Foucault, öznenin hemen her an iktidarın gölgesinde yaşadığını savunur, dolayısıyla iktidarın özneyi “gözetim”, “denetim”, “kontrol” altında tuttuğunu vurgular. İktidar, bu yaptırımları yarattığı “panoptikon”larla sağlar. Foucault, panoptikon’dan insanları gözetleyen iktidarın kulenin üzerinde vücutsuz bir şekilde duran dev bir göz imgesine benzediğinden bahseder ki bu göz de iktidara aittir. Bu, gözetlemekten asla vazgeçmeyen fakat dışarıdan hiçbir şekilde görünmeyen bir imgedir. Foucault'nun bu görüşlerine koşturarak Althusser'in yaklaşımı da önem taşımaktadır. Ona göre iktidar, toplumu öznelerden ibaret görmekte ve bunu tehdit olarak algılamaktadır. Bu yüzden iktidar kendisini görünür hâle getirirken bunu ideolojik aygıtlarıyla yapar. Bunlar, kültürel, siyasal devletin ideolojik aygıtlarıdır.

Sanayileşme döneminde iktidarın düşüncesi işçilerin sürekli çalışması gerektiği üzerinedir. Foucault'ya göre üretimi engellemek ya da kesintiye uğratmak uygun görülen davranışlar değildir, dolayısıyla eğlendirici öyküler anlatmak, oyun oynamak, uyumak ve yemek aralarını, molaları uzatmak kesinlikle yasaktır. Bu noktada iktidar sadece cezalandıran, engel çıkaran bir mekanizma değil, arzu uyandıran, zevki kışkırtarak kapsamlı bir şekilde hüküm süren bir yapıya sahiptir. Böylece o, tüketim toplumunun ortaya çıkmasına katkı sağladığı gibi onun yönetimini de ele geçirmiştir. Kısacası, iktidar, elindeki imkânları kullanarak mekân ve zamanda varlığını yoğun bir şekilde hissettirir.

Foucault, ayrıca beden ile mekânın toplumsal hayatta birbiri ile etkileşime girmesi üzerinde de durmuştur:

Foucault, beden in mekânını toplumsal düzenimizdeki indirgenemez unsur olarak ele alır çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri bu mekân üzerinde uygulanır. Beden mekân içinde vardır veya otoriteye boyun eğmek (örneğin organize bir mekânda hapsedilerek ya da göz altında tutularak), ya da başka alanları baskıcı olan bir dünyada özgül direniş ve özgürlük mekânlarını (*heterotopia*) mücadeleyle yaratmak zorundadır. [...] Foucault için mekân, bir iktidarın alanı alanı ya da kabı için bir mecazdır: genellikle kısıtlayan, bazan *Oluş* süreçlerini özgürleştiren bir alan (2010, s. 239).

Foucault'nun tımarhane, hastane, panoptikon gibi mekânlara özgü değerlendirmeleri bunlarla sınırlı kalmaz. O, "ütopya" ve "heterotopya" tanımlamasıyla mekâna farklı anlamsal değerler yüklemiştir. Ütopyalar, özünde gerçek dışı mekânlar olup mükemmelleşmiş toplumlara ait mekânları ya da ters yönde devam eden, gelişme gösteremeyen mekânları temsil ederler. Heterotopyalar ise ütopyalara karşıt olarak geliştirilen mekânlardır. Bu mekânlarda birçok zaman ve mekân aynı anda bulunmaktadır. Dahası heterotopyalar, iktidardan kaçışın mümkün olmadığı noktada ondan kaçışı sağlayan mekânlardır. Müzeler, mezarlıklar, kütüphaneler bunlara örnek olarak verilebilir.

Bütün bunlardan çıkan sonuca göre Foucault'nun doğrudan mekâna odaklanan çalışmaları olmasa da hemen her eserinde mekânı önceleyip ona bir şekilde temas etmiştir. Bu bağlamda Foucault'ya göre beden mekân olmadan düşünülemediği gibi mekân da bedensiz düşünülemezdir. Mekânın sınırları içinde var olan beden, iktidarın mekâna uyguladığı yaptırımları da kendisinde hisseder. Bunu Cumhuriyet Türkiye'si ile ilişkilendirirsek yeni Türk devletinin mekâna yaptığı müdahalelerden beden de etkilenmiştir. Ayrıca mekân üzerine yapılan çalışmalarda iktidarın deneyimlerini göz ardı etmemek gerekir. Her iktidar, kendi insan tipini yarattığı gibi bu insanların içinde yaşayabileceği mekânlar da yaratmak zorundadır. Ancak bu şekilde davranırsa istediği toplumu kurmuş olur. Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminde de iktidar yeni bir Türk devleti kurarken insanı beden üzerinden değiştirme yoluna gittiği gibi beden in temsil edildiği yeni mekânlar da kurmuştur.

1.2.2.İktidar Denetiminde Beden

Sosyoloji, siyaset, felsefe, ekonomi gibi sosyal bilimlerin farklı disiplinleri tarafından incelenen iktidar kavramı bu çalışmada daha çok siyaset bilimi çerçevesinde ele alınmıştır. Siyaset bilimi alanında yöneten ve yönetilen üzerinden bir ilişkiler ağı olarak değerlendirilen söz konusu kavram, yüzyıllar içerisinde çeşitli değişimler geçirmiş, farklı tanımlamalara karşılık gelmiştir. Modernizm öncesi dönemde baskıcı iktidar modelleri devredeyken modern dönemle birlikte iktidar, incelikle işleyen bir yapıya kavuşmuştur. Bu iktidar modeli sadece bireyleri belirli mekânlara kapatıp gücünü bu şekilde göstermekle kalmaz, daha dikkatli bir şekilde çeşitli yöntemler uygulayarak onları manipüle eder. Bu şekilde iktidar yönetilecek kişi fazla olsa da bireylerin bedenlerini hedef alarak onların gündelik hayatlarındaki eylemlerine müdahale eder. Denilebilir ki beden, yüzyıllardır hem fiziksel hem de ruhsal/zihinsel yapısıyla iktidarların egemenliği altındadır.

Beden üzerinde felsefe, tarih, antropoloji gibi birçok disiplin söz söylemiştir. Beden bireyi toplum içinde görünür kılar, insanlar bedenleriyle toplumda bir yer edinir. Bu bakımdan her ne kadar onun fizyolojik, hatta ruhsal bir yanı olsa da esasında sosyo-kültürel yanı daha ağır basmaktadır. Bu çalışmada beden daha çok sosyolojik açıdan ele alınacaktır, öyle ki bedenin varlığı ve onun eylemlerinin toplumsal süreçteki etkileri çalışmanın temel sorunsallarından biridir. Bu bağlamda Foucault'nun bedenle ilgili söylemleri önemlidir. Ancak Foucault'nun beden üzerine görüşlerinin etkili olduğu feminist hareketin beden teorilerine ise değinilmemiştir. Ayrıca Platon ve Aristo ile başlayan ruh-beden karşıtlığı üzerine kurulu felsefi tartışmalara da girilmemiştir. Burada daha çok iktidarın bedenle ilgisi ve ona dair tasarrufları üzerinde durulacaktır. Nitekim beden hemen her süreçte iktidar politikalarının içinde önemli bir yer edinmiştir. İktidarın toplum üzerindeki faaliyetleri her ne kadar birbirinden farklılık arz etse de temelde iktidar, konumunu sağlamlaştırmak için bedeni ve dolayısıyla nüfusu düzenlemeye çalışmıştır.

Beden aşağıda görüleceği üzere tarih boyunca pek çok farklı etken tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak şekillendirilmiştir. Bu yüzden bedenin biyolojik varlığının yanı sıra toplumsal ve kültürel bir varlık olması da onun çeşitli sebeplerle etki altında kaldığını

göstermektedir. Dahası beden, toplumsal ve kültürel özellikler taşıması iktidar tarafından kullanılmasına da sebep olur.

Bedenin felsefi temelde Platon ve Aristo ile başlayan ruh-beden ikiliğinden uzaklaşarak ve sosyolojinin ilgi alanına girerek beden sosyolojisine evrilmesi Fenomenoloji yaklaşımının ve Michel Foucault gibi postyapısalcı düşünürlerin etkisiyle olmuştur. Howson'a göre tarihsel olarak değerlendirildiğinde beden üzerine yapılan çalışmalar Platon'un ruh-beden ayrımı, Hıristiyanlıkta beden, günahkâr olduğu düşüncesi ve Kartezyen düalizmi olmak üzere üçe ayrılmaktadır (2005, s. 15). Bu üç anlayışın temel düşüncesi bedeni ötelemektir. Benzer şekilde temeli 19. yüzyıla dayanan klasik sosyoloji de başlangıçta bedeni sosyolojik bir olgu olarak ele almayı ihmal etmiştir. Bu durum 1980'li yıllara beden sosyolojisi incelemelerine kadar devam etmiştir.

Uygarlık tarihinin bedenle sıkı bir ilişki içerisinde olduğu gerçeği yadsınamaz. Avcı ve toplayıcı toplumlar ile yerleşik düzene geçmiş tarım toplumunun bedene yaklaşımı farklıdır. Çabuklu'ya göre bedenin özgürlüğü tarım toplumuna geçişle kaybolmuştur. Çalışma, zaman, mülkiyet bedeni kısıtlayan, sınırlayan etmenlerdir. Zira yerleşik hayat birtakım kuralların oluşmasına sebep olmuş, insanların birbirini yok etmeden bir arada yaşamalarını mümkün kılan birçok kültürel kural devreye girmiştir (2004, s. 107). Böylece kabile hayatından toplumsal hayata giden yolda beden kendini koruma altına almıştır.

Antik Yunan'a gelindiğinde ise burada bedenin toplumsal ve siyasi yapısı neticesinde farklı anlamlara ulaştığını söylemek mümkündür. Richard Sennett *Ten ve Taş* adlı çalışmasında Antik Yunan'da gimnazyumlarda erkek bedenlerinin teşhir edilmesinden bahseder. Bu dönemde erkeğin kendisini teşhir etmesi bir yurttaş olarak "vakarının" onaylanması anlamına gelmektedir. Fakat teşhir edilen yalnızca beden değildir, bedeni temsil eden düşüncelerini de ortaya koymaları özgür bir biçimde olmaktadır. Öyle ki erkekler katıldığı şölenlerde kendilerini öven şiirler, şakalar sunar (2011, s. 66).

Ortaçağ'da dinî ve siyasi yapının iç içe geçmesiyle beden politik bir yapıya bürünmüştür. Bu süreç Hıristiyanlığın resmî din olarak kabul edilmesi ile başlamıştır. Tanrı'nın merkezde olduğu bu dönemde beden, kilise ve iktidar tarafından bir çeşit hegemonya altına alınmıştır. Öyle ki Ortaçağ'ın temel düşüncesini belirleyen Skolastik felsefede Tanrı'nın hâkimiyeti ön plandadır, dolayısıyla ruh, daimi ve yüce olandır, beden ise

Tanrı'nın insana verdiği bir emanettir. Bu yüzden bu çağ boyunca ruh, bedenden daha çok önemsenmiş, ondan üstün bir konumda değerlendirilmiştir.

Bilindiği üzere Rönesans'la birlikte hümanizm etkili olmuş, bilim ve teknik alanında çeşitli atılımlar yapılmıştır. Ortaçağ'daki geri plana itilmişliğinden kurtulan beden, tıp alanında olduğu kadar sanatta da değer kazanmaya başlamıştır.

19. yüzyılda klasik sosyolojinin kurucularından olan Karl Marx, Emilie Durkheim, Max Weber gibi düşünürlerin dünyasında bedene yer yoktur. Onlar daha çok toplumsal olay ve kavramlarla ilgilenmiş, bedeni hep ötelemişlerdir. Fakat yukarıda da değinildiği üzere Fenomenolojik yaklaşımın ortaya çıkmasıyla beraber bedene bakış tamamen değişmiştir. Fenomenoloji yaklaşımının temsilcileri arasında olan Edmund Husserl, Alfred Schutz, Merleau Ponty gibi düşünürler felsefeyi metafiziksel unsurlarından arındırmaya çalışmıştır. Bu noktada beden üzerine önemli çalışmalar yapan Merleau Ponty fenomenolojide “fiziki beden” ve “yaşayan beden” olmak üzere iki farklı bedenin varlığından bahseder. Ponty, bedenin “dünyanın sayesinde var olduğu”nu söyler. Dolayısıyla fenomenoloji için “yaşayan bedene” yönelmiştir, denilebilir. “Bedenim olmasaydı, benim için mekân da olmazdı” diyen Ponty, mekânı bedensel bir unsur gibi rahim ve bedeni var olan bir şey olarak düşünür.

20. yüzyıla gelindiğinde ise Michel Foucault *Hapishanenin Doğuşu*, *Cinselliğin Tarihi* gibi birçok eserinde bedenden hareketle iktidar beden ilişkilerinin analizini yapar. Nesne olan beden Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* adlı çalışmasında şekillenen bir kavramdır. Bu çalışmasında Foucault, cinselliğin 18. yüzyıldan itibaren bilimin sınırları içerisinde değerlendirildiğini, cinselliğin bedenle beraber tıbbileştirilip hasta ve sapkın gibi sınıflamalara tabi tutulduğunu belirtir. Michel Foucault *Hapishanenin Doğuşu* adlı çalışmasında da bedeni iktidarla birlikte ele alıp onu tarihsel ve siyasal açılardan değerlendirir. Bedenin iktidarın kontrol ve disiplini altında olduğunu ifade eden Foucault, beden üzerinde iki iktidar tipinin hüküm sürdüğünü belirtir. Bunlardan ilki, bedeni bir makine olarak görmektedir ve bedenin disipline edilmesi, yeteneklerinin artırılması ve itaatkâr olması için çalışır. Bunu da okul, hastane, tımarhane gibi mekânlar aracılığıyla yapar. Bir diğer iktidar tipi ise bedeni biyolojik bir varlık olarak gören iktidar tipidir ki bu da yaşam süresi, ölüm-doğum oranları, nüfusun kontrol altında tutulması gibi

konularda düzenlemeler yapar. Bu iki iktidar tipi biyo-politikanın doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Nüfus kavramının anlamı, 18. yüzyılla birlikte iktidarın özüne dair yapılan yorumların içeriği ile birlikte bu süreçte değişmiştir. Foucault'ya göre modern dönemin öncesinde de beden iktidarın nesnesi ve hedefiyken 18. yüzyılla birlikte bedeni itaatkâr kılacak bir yapı kurulur. Böylece beden artık iktidarın nesnesi haline gelmiştir. Eskiden sadece malları, gerekirse hayatları alınan hukuksal bir tebaa varken şimdiyse bedenler ve nüfuslar söz konusudur.

Beden siyasal olarak kuşatılmış bir yapı içerisindeydir. Bunun sebeplerinden biri ekonomi ile yakından ilgilidir. Bedenin üretim gücüne sahip olması onun iktidar tarafından etrafının sarılmasına sebep olmuştur. Bu yüzden beden hem üreten hem de bu üretim sürecinde ideolijinin şiddetle “tabi kıldığı” bir kavram olarak nitelendirilebilir. Daha önce de söylenildiği gibi 18. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte başka bir iktidar türü ortaya çıkmıştır. İlki, insan bedenine bir makine olarak yaklaşan disiplinci iktidardır. Bu iktidar şekli insan bedenini disipline ettiği gibi ekonomik denetim sistemleriyle de kontrol altına alır. “Nüfusun biyo-politiği” olan ikinci iktidar şekli ise nüfusu denetlemektedir. Böylece bedenin denetimli bir biçimde üretim aygıtına dâhil olması ve nüfusun ekonomik süreçlere göre kontrol altına alınması sağlanmıştır:

.... biyo-iktidar tahakküm ve hegemonya ilişkileri getiren ayrımcılık ve toplumsal hiyerarşi etmenleri olarak da etkili olmuştur. Ama bu etkiyi yaparken kullandığı teknikler negatif ve sınırlandırıcı değildir ve bedensel şiddeti dışlar; çünkü bireyin biyolojik yaşamı ve onun sahip olduğu güçleri sınırlamak ve en uç noktada yok etmek yerine daha da güçlendirmek, en iyi şekilde kullanmak, örgütlemek ve denetlemek zorundadır (2016, s. 17).

Biyo-iktidar kanalıyla iktidar, normalizasyon toplumu oluşturmuş; böylece kurumların temel amacı bireylerin varlığını dışlamak değil, kabullenmek olmuştur. Örneğin Foucault'ya göre fabrikalar bireyleri dışlamamakta, onları bir üretim aygıtına bağlamaktadır. Okullar ise bireyleri bir bilgi aktarım aygıtına bağlarken ruh hastalıkları hastaneleri de bireyleri normalleştirme aygıtına tabi kılmaktadır (2011, s. 245-246). Bu bağlamda söz konusu aygıtlar aile, okul, hastane, fabrika, yatılı okul, hapisane bu mekânlardan bazılarıdır. Bu mekânların birincil işlevi, bireylerin bütün zamanlarını kontrol altında tutmak; ikincil işlevi ise bireylerin bedenlerini denetlemektir.

Şiddet, biyo-iktidar yoluyla dışlandığı için bedenın iktidar tarafından denetim altına alınmasında, yeni yollar icat edilmiştir. Foucault, bunları “müdahale aygıtları”, “iktidarın çeşitli düzenekleri” şeklinde adlandırırken “dispotif” başlığı altında toplar. Dispotiflerin ayırıcı özellikleri şiddetin beden üzerindeki etkisinin yok edilmesiyle ortaya çıkan özel ve ince bir tekniğinin olmasıdır. Bu bakımdan modern insan doğumu itibarıyla pek çok dispotifin etkisi altına girmiştir. Okul, hastane, kışla, fabrika başta olmak üzere hemen her mekânda beden birçok kuralın yönlendirmesine açık hâle gelmekte, sonsuz derecede bir denetime tabi tutulmaktadır.

19. yüzyıla gelindiğinde ise ekonomik yapının değişmesiyle birlikte üretim tarzının gelişmesi neticesinde tüketim toplumu kavramı ortaya çıkmıştır. Tüketim toplumu ilk olarak bedeni kendisine hedef olarak seçer. Dolayısıyla tüketim toplumu ve kültür endüstrisi üzerine konuşurken bedeni de bunun içinde değerlendirmek gereklidir. Fiske’ye göre tüketim toplumunun bedeni konumlandırması siyasallığı üzerinden yapılabilir. Benzer bir durum sağlık ve güzellik kavramları üzerinden de gerçekleşebilir:

Sağlığın anlamları bedensel değil toplumsaldır, güzelliğın anlamları estetik değil siyasaldır: Sağlık da güzellik de aynı ölçüde sosyopolitiktirler, bundan dolayı da toplumsal iktidarı uygulamaya yönelik söylemlerdirler (2012, s. 115).

Beden, insanın evidir. Ona yapılan bir hamle insana yapılmış olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan kapitalist dönemle birlikte beden yeniden ve bu defa öncekilerden daha farklı, tamamen savunmasız bir şekilde tüketimin bir parçası hâline gelmiştir. Bu bağlamda Baudrillard’ın düşünceleri önemlidir:

Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz –tüm diğer nesnelere özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlamlarla yüklü– bir nesne vardır: Bu nesne BEDEN’dir. Bin yıllık püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin “yeniden keşfi” ve reklamda, modada, kitle kültüründeki (özellikle de dişil bedenin, ki bunun neden böyle olduğunu açıklamak gerekecek) mutlak-varlığı –bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültürü, gençlik, zarflık, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan Arzu söylemi– bunların hepsi bedenin günümüzde *kurtuluş nesnesine* dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır (2015, s. 163).

Görüldüğü üzere Baudrillard, bedenin bir tüketim nesnesine dönüştüğü ve hemen hemen bütün müdahalelere açık bir hâle geldiğini belirtir.

Kapitalizm diğer pek çok Şey gibi bedeni de üretim ve tüketimin konusu hâline getirip onu metalaştırmıştır. Dahası insan artık aldığı eğitim ve edindiği ahlakla değil; tüketim pratikleri içerisindeki yerine göre değerlendirmektedir. Kapitalist kültürün bir tkretim nesnesine getirdiği beden, toplumsal konumunun izin verdiği sınırlar çerçevesinde tkretmek yerine tkretim kanalıyla toplumsal statü arayışına girmektedir (Canatan, 2011, s. 367). Böylece birey, toplum içinde statüsünü tkretimle kazanır. Tkretim toplumunda bunu sağlayan esas unsur ise basın ve medya araçlarıdır. Onların yönlendirmeleri bedene Şekil vermekte, onu istediği gibi yorumlamaktadır.

1.2.3. Erken Cumhuriyet Döneminde İktidarın Mekân ve Bedene Etkisi

1923'te Osmanlı Devleti'nin ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti, çok uluslu bir yapıdan ziyade ulus-devlet modelini temel alır. Ulus-devlet yapısı millî bir bilincin, millî bir kültürün olmasını gerektirmektedir. Benedict Anderson *Hayali Cemaatler* adlı kitabında ulus kavramının içeriğine yeni bir soluk getirmiştir. Öyle ki Anderson, ulusun hayal edilmiş kavram olduğunu söyler, nitekim en küçük bir milletin üyeleri bile birbiriyle tanışmayacak, çoğu birbiri hakkında bilgi sahibi olmayacaksa da hepsi ortak bir ülküde hareket edecek ve her birinin zihninde ortak bir hayal yaşayacaktır (2015, s. 20). Anderson ulus olma sürecinin özde matbaanın icadı, genelde ise kitle iletişim araçları başladığını belirtir. Matbaanın icadı ve matbaanın gelişerek basın yayın sektörünün oluşması birbirini hiç görmemiş ve görmeyecek olan kişilerin ortak bir dil ve düşüncede buluşmasını sağlar. Böylece ulusal bilinç meydana gelir. Ortak dille kurulan bu bilinç, gazete ve gazete aracılığıyla daha fazla kişiye ulaşan tefrika romanlar ile geniş bir alana yayılmıştır. Jusdanis, ortak bilincin gelişimi sürecine radyo ve televizyonu da dâhil eder. Ancak televizyonun gelişimi erken Cumhuriyet döneminden sonraki yıllara rast geldiği için bu bağlamda sadece radyonun millî bir bilince sahip olma sürecindeki etkisinden söz etmek gerekir. Denilebilir ki ulus-devletler varlığını sürdürebilmek için ulusal kültüre ihtiyaç duyar. Edebiyat, tiyatro, müzik, resim gibi sanatlar yeni bir ulusun yaratılabilmesi için önemli bir araç konumundadır. Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti ardı ardına bilinçli bir şekilde gerçekleştirdiği modernleşme hamleleriyle siyasal ve kültürel hayatı dönüşüme uğrattığı gibi gündelik hayatı da düzene koymaya çalışmıştır. İktidar, gündelik hayat içinde beden, mekân ve zamanı kendi kurallarına göre düzenler. Yeni kurulan Türk devleti de kendi iktidarını sağlamlaştırmak ve ulus-devletin daimi varlığını gerçekleştirmek için gündelik hayatı belirli bir plana göre kurgulamıştır.

İktidarın olmasını istediği yeni insan tipi kimi zaman gerçekleşmese bile bunun genel olarak olumlu sonuç verdiği söylenebilir. Ancak iktidarın değişim ve modernleşme atılımını şekilcilik biçiminde görerek ve sadece şekli bir değişimi benimseyerek bunu hayata geçiren, bu yüzden de yapılmak istenenleri anlayamayan kimseler de olmuştur. Ancak devlet elindeki ideolojik aygıtlarla yeni insan tipini bütün yönleriyle anlatabilmek ve radikal bir değişim gerçekleştirebilmek için sürekli bir çaba içerisinde olmuştur.

Gramsci, Hegel'in sivil-toplum ve devlet ilişkisi üzerine düşüncelerinden hareketle “etik devlet” ya da “kültürel devlet” kavramını oluşturur. Bu teorisyen, söz konusu kavramla devlete vatandaşlarını kültürel bağlamda geliştirmek görevini verir. Dolayısıyla Gramsci'nin bu düşüncesiyle yeni Türk devletinin yapmak istedikleri arasında da benzerlikler bulunmaktadır. Nitekim devletin eğitim yoluyla halkın kültürel seviyesini yükseltmek istemesi bu düşünceye uygun güzel bir örnektir. Yine yeni Türk devletinin modern bir devlet hâline gelebilmek için öngördüğü değişiklikleri beden ve mekân üzerinden değerlendirmek mümkündür. Nitekim gündelik hayat etkisini iktidar kanalıyla beden ve mekân üzerinden gösterir.

Yeni devlet etkisini ve gücünü artırabilmek için farklı amaçları karşılayan yeni mekânlar oluşturmaya giriştiği gibi mekânları da dönüştürme çabasını gösterir. Bunlardan biri olan okullara ve bunlar üzerindeki değişikliklere bakıldığında devletin öncelikle eğitim konusuna önem verdiğini söylemek mümkündür. Fakat burada belirtilmesi gereken bir diğer husus ise özellikle eğitimde ve okul konusunda yeni devletin mekân anlayışının Foucault'cu söyleme uygun olmamasıdır. Nitekim okulları disipline edici bir kurum olarak değerlendiren Foucault, onların bir eğitim kurumu olduğunu görmezden gelir. Okullar da insanları disipline edici mekanizmasıyla iktidarın bir öznesi hâline getirmektedir. Ancak yeni Türk devletinin eğitim anlayışı gözetleme ve denetleme merkezli değildir, bireyi topluma kazandırma düşüncesi merkeze alınmıştır. Nitekim her birey kıymetlidir ve onu kazanmak, toplum için, devlet için faydalı bir hâle getirmek gereklidir. Bu noktada Foucault'nun okullara bakışı ile yeni Türk devleti arasında doğrudan bir bağ kurmak zordur, bununla birlikte yeni Türk devletinin okula yüklediği anlam ile Althusser'in *Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı çalışması arasında yakınlık vardır. Öyle ki Althusser, iktidarın ideolojisini aktaran aygıtlardan biri olarak okulları göstermektedir:

Ancak, bu bilgilerin ve tekniklerin yanında ve bunlar vesilesiyle, işbölümünün her görevlisi, “tayin edildiği” işin adabını, yani terbiye “kuralları”nı öğrenir okulda: yurttaş olma bilinci, mesleki vicdan, ahlak kuralları, yani toplumsal-teknik işbölümüne ve nihayet sınıf egemenliğinin getirdiği düzene saygılı davranma kuralları. Okulda aynı zamanda, “dili düzgün konuşma”, düzgün “yazma” da öğretilir, yani gerçekte (gelecekteki kapitalistlere ve uşaklarına) “düzgün biçimde emretme”, yani işçilerle, vb. “düzgün konuşma” (ideal çözüm) öğretilir (2016, s. 40).

Cumhuriyet'in kurulmasıyla beraber önem verilen konuların başında eğitim gelir. 1 Kasım 1928 yılında ilan edilen Harf İnkılabı'nın hemen öncesinde açılan Halk Dershaneleri, halkın belli bir bilgi düzeyine ulaşabilmesi için yapılan dikkate değer hamlelerdendir. Dahası bu okullar, Harf İnkılabı'ndan önce açıldıkları için istenilen fayda alınamamıştır. Bu okullardaki faaliyetler aksayınca kapatılıp yerine 1928-1935 yılları arasında faaliyet gösteren Millet Mektepleri açılmıştır. Bunların amacı ise halka okuma yazma öğretmek olduğu gibi gündelik hayatta kullanmak üzere bazı temel bilgi ve becerileri kazandırmaktır. Ancak bunlardan da beklenen verim sağlanamadığı için 1936-1950 yıllarında aktif olarak hizmet veren Ulus Okulları devreye sokulmuştur. Görüldüğü üzere yeni yeni isimlerle birkaç kez açılan ve aşağı yukarı birbirine benzer içeriklere sahip olan bu okullardan istenilen düzeyde bir fayda gerçekleşmemiştir. Bu dönemin önemli bir eğitim kurumu da Kız Enstitüleri'dir. Burada da modern bir ev kadını yetiştirmek hedeflendiğinden kadının sosyal hayatından özel hayatına kadar her hareketi planlanmakta, programlanmaktadır.

1932 yılında şehirlerde faaliyete geçen halkevleri ile köylerde hizmet veren halkodalarında birçok farklı konuda seminerler, konferanslar, kurslar verilmiş, piyesler sahnelenmiştir. Halkevleri; dil, tarih ve edebiyat, güzel sanatlar, temsil, köycülük ve tarih, sosyal yardım, halk dershaneleri ve kurslar, kitaplık ve yayım, spor ve müze olmak üzere dokuz farklı kola ayrılmıştır. Bu bağlamda halkevleri inkılap ideolojisini genele yayarak ortak bir ülkü uğrunda birleşme düşüncesiyle hareket eder. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın halkevlerinin açılış yılında yayımladığı talimatname onun amaçlarını göstermesi açısından önemlidir:

Fırkamızın program temelleri Cümhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, lâyıklık ve inkılâpçılıktır. Programımızı bu ana ve temel prensiplerin hakimiyeti ve edebileşmesi için bu vasıflarla kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesini millî seciyenin türk tarihinin ilham ettiği derecelere çıkmasını, güzel sanatların yükseltilmesini, millî kültürün ve ilmî hareket ve faaliyetlerin kuvvetlendirilmesini ehemmiyetli vasıtalar olarak tesbit ve işaret eder. Bu esas vasıtaların heps, birden medeniyet yolunda Türklüğün kaybettiği uzun yıllar cesur, atılgan ve yorulmaz hamlelerle kazanacak nesiller yetiştirmeği, medeniyet sahasında türkün tabii meziyet ve kabiliyetleriyle mütenasip şeref mevkiini tekrar almasını istihdaf eyler. Halkevlerinin gayesi bu uğurda çalışacak mefkûreci vatandaşlar için toplayıcı ve birleştirici yurtlar olmaktadır (1932, s. 5).

Halkevleri bu faaliyetleri hayat geçirebilmek için çalışmalarına başladığı 1932 yılından kapandığı 1950 yılına kadar pek çok etkinlik düzenlemiş, halka önemli hizmetlerde

bulunmuştur. Öyle ki şehirlerde 478 halkevi, köylerde ise 4322 halkodası açılmıştır. Dolayısıyla onların Türk düşünce ve kültür dünyasında önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Cumhuriyet rejimi, sadece ilköğretim ve lise düzeyindeki eğitimi revize etmekle kalmamış, 1933 yılında gerçekleştirilen Üniversite Reformu ile bilim ve tekniğin merkezi olan üniversiteleri de yapılandırma yoluna gitmiştir. Cumhuriyet rejiminin önemli projelerinden biri de Köy Enstitüleri'dir. 1936 yılında açılan bu enstitülerde köy öğretmenleri yetiştirildiği gibi köyler için gerekli olan meslek erbapları da eğitilmekteydi. Köy Enstitüleri ile köylerin sosyal hayatı devletin arzu ettiği şekilde değişmiştir. Zira halkevleri nasıl şehirdeki insana yurttaşlık bilinci aşılama görevini yerine getiriyorsa merkezden uzak yerlerde de bu görevi Köy Enstitüleri gerçekleştirmektedir. Böylelikle halk ile aydın sınıf arasındaki kültürel uçurum kapatılmaya çalışılır. Köy Enstitüleri'nde sosyal ve fen bilimleri dersleri olduğu gibi uygulamaya dayalı tarım dersleri, tarım teknikleri de verilmektedir.

Althusser'in ifade ettiği şekilde söylenirse "Devletin İdeolojik Aygıtları" sayılabilecek Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dil Kurumu (1932), Halkevleri (1932), Dil Tarih Coğrafya Fakültesi (1936) gibi kurumlar dikkat edilirse 1930'lu yılların içinde yapılandırılmıştır. Bu bağlamda devletin bir anda birçok kurumu topyekûn bir şekilde seferber etmesinin nedeni 1923 kurulan Cumhuriyet'in üzerinden on yıl geçmiş olmasına rağmen istenilen sosyal ve kültürel düzeye gelinememesi, halkın devletin yapmak istediği modernleşmeyi anlayamaması olarak gösterilebilir. Dahası Şeyh Sait İsyanı ve Menemen Olayı gibi gelişmeler de 1930'lu yıllarda söz konusu kurumların kurulma gerekçelerini açıklar niteliktedir. Devlet, bu olaylardan hareketle daha bilinçli ve sistemli ideolojik aygıtlar geliştirmek durumunda kalmıştır. Böylece, köyden kente ulaşarak yediden yetmişe herkes üzerinde Cumhuriyet ideolojisi benimsetilmeye ve millî kimlik düşüncesi yerleştirilmeye çalışılmıştır.

Yeni Cumhuriyet, birey üzerinde yenilikler gerçekleştirirken yollar, binalar yaparak şehirlerin görünümü de değiştirir. Dolayısıyla şehircilik anlayışı iktidarın eliyle yavaş yavaş gelişir. Hem beden hem de mekân üzerindeki bu çalışmalar resmî söylemin yaygınlaştırılması, ulus devletin kurulması ve yapısının sağlamlaştırılması açısından gerekli ve önemli hizmetlerdir.

Foucault'ya geri dönülecek olursa onun tanımladığı iktidar biçimlerinden –mutlak iktidar hariç tutulursa– disipline edici iktidar ve biyo-iktidarın 1923'te kurulan yeni Türk devletinin temel yapıtaşını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Nitekim disipline edici iktidarın söylemi kurumların ya da daha genel ifadeyle mekânın denetimi üzerinde şekillenirken biyo-iktidarın söylemi ise bedenın değişimini temel alır. Dolayısıyla Foucault, biyo-politika kavramıyla yeni iktidar anlayışının beden üzerindeki tasarruflarını anlatır. Bu tasarruflar toplumun bütün kesimlerini kapsayan uygulamalar ile gerçekleşir. Yeni rejimin öncelikli amacı ruhsal ve bedensel olarak sağlıklı bir nesil yetiştirmektir. Bu noktada iktidarın sağlık politikası 1930 yılında uygulamaya konulan Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun birinci maddesinde açıkça verilmektedir:

Memleketin sıhhi şartlarını ıslah ve milletin sıhhatine zarar veren bütün hastalıklar veya sair muzır amillerle mücadele etmek ve müstakbel neslin sıhhatli olarak yetişmesini temin ve halkı tıbbî ve içtimâî muavenete mazhar eylemek umumi Devlet hizmetlerindedir (*Resmî Gazete*, 1930, s. 8895).

Görüldüğü gibi devletin sağlık politikasının içeriğinde doğumu çoğaltmak, çocuk ölümlerini azaltmak, sıhhi yayın propagandaları gibi daha birçok hizmet bulunmaktadır. Devletin sağlık politikaları elbette bununla sınırlı kalmamıştır. Spor ve beden terbiyesi de yeni rejimin vatandaşında aradığı özelliklerdendir. Ulusal kimlik inşa etme projesi ancak sağlıklı nesiller ile gerçekleşir. Spor, özellikle savaşlardan ve hastalıklardan dolayı iyice azalan Türk nüfusunu artırma politikaları içerisinde yer almaktadır. İktidarın boş zamanı değerlendirme isteği de göz önünde tutulursa sporun bu minvalde önemli bir işleve sahip olduğu bir gerçektir.

Beden, esasında bir ulusun birliğini ve düzenini sağlamak konusunda en önemli unsurdur. Bu bağlamda iktidar, sağlıktan giyime kadar pek çok konuda yönlendirici olmuştur. Yeni rejim, beden terbiyesi üzerine 1938 tarihinde 3530 Sayılı Beden Terbiyesi Kanunu'nu yayımlar. Bu kanunda beden terbiyesinin öneminden bahsedilir. Ancak bu terbiyeden kasıt, sadece beden ile ilgili olmayıp bireyin ahlak, seciye ve fikir gelişimiyle de ilgilidir. Söz konusu kanunun ikinci maddesinde devlet beden terbiyesiyle ne yapmak istediğini açıkça ortaya koymuş olur:

Kanun ve nizamnamenin ruhu memleket gençliğinin fizik ve moral bakımından yükselmesi ve bu sayede irkin gittikçe gürbüzleşmesi ve yavuzlaşması ve bütün gençlere bugün medenî

dünyada (sportmenlik) tâbirile ifade edilen ve Türkün ana vasıflarından bulunan yüksek insanlık ve yurd severlik vasıflarının inkişaf ettirilmesidir (1941, s. 56).

Dahası yeni devletin ilgilendiği konular sağlık ve spor politikaları ile sınırlı olmayıp evlilikten çocuk doğumuna ve onların bakımına kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Çocukların yeni rejim için önemini 23 Nisan'da kutlanan Ulusal Egemenlik Bayramı ile görmek mümkündür, zira Atatürk devleti çocuklara emanet etmiştir. Yine savaşlardan, hastalıklardan iyice azalan nüfusun artması için sağlıklı, gürbüz çocuklara ihtiyaç vardır.

Devlet vatanın geleceği için gençlere de çocuklar kadar önem vermektedir. Atatürk'ün Samsun'a ayak bastığı tarih olan 19 Mayıs'ın gençlere bayram olarak armağan edilmesi, yine Atatürk'in gençler için kaleme aldığı hitabe bunun bir kanıtıdır. Ancak gençlerin çocuklardan farkı onların toplumu dönüştürecek güce sahip olmalarıdır.

Cumhuriyet modernleşmesine dair söylemler genellikle kadın ve kadının toplumsal hayata katılımı üzerinedir. Kadının toplumsal hayatta yer edinmesi önemlidir, zira devlet kadınlara eğitimlik ve annelik vasıflarını yüklemiştir. Dolayısıyla yeni devletin kadının toplumsal kimliği üzerinde olduğu kadar kadın bedeni üzerinde de birçok tasarrufu olmuştur. Belirtmesinde gerekli olan bir diğer konu da gazete ve dergilerin moda, güzellik, sağlık sayfaları ile kadın bedeni üzerinde tasarruflarda bulunmasıdır. Ayrıca yeni rejim kadını kamusal alana çıkararak ona birçok alanda haklar vermiştir.

Görüldüğü üzere Cumhuriyet, ulus-devlet projesinin sağlam temelli olabilmesi için kadın ve erkek bedenini düzenleme yoluna gitmiştir. Cumhuriyet, devletin baki kalabilmesi adına vatandaşlarının doğumu, hastalıkları, dolayısıyla sağlığı ile ilgilenmiştir. Bu bağlamda spor ile bedeni terbiye etme, hatta disipline etme iktidarın ilgilendiği konuların başında gelmiştir.

2. BÖLÜM

İKTİDARIN GÖRÜNEN VE GÖRÜNMEYEN YÜZÜ: ROMANLARDA EĞLENCE MEKÂN LARI

Bu çalışmanın kuramsal kısmını Henri Lefebvre'in gündelik hayat ve mekân incelemeleri; Michel Foucault'nun iktidar, beden ve mekân çözümlenmeleri oluşturmaktadır. Birbirleriyle birçok ortak noktada birleşen bu kavramların yukarıda değerlendirmeleri yapılmış olup burada ise romanlarda geçen söz konusu kavramların uygulamasına geçilecektir.

Sanat ve iktidar iki farklı kavram olarak değerlendirilmesine rağmen öze inildiğinde yakın bir ilişki içinde olduklarını görmemek mümkün değildir. Zira her ikisi için de toplumsal ve bireysel ilişkiler belirleyici olmaktadır. İktidarın toplum ve birey üzerinde baskı kuran bir egemenliği vardır. Dolayısıyla her ne kadar sanatın kendine özgü bağımsızlığı olsa da iktidar onu etkisi altına alabilmektedir. Dahası iktidar, gücünü sağlamlaştırmak ve etkisini geniş bir alana yayabilmek için sanatın imkânlarından ve insanları etkileme gücünden yararlanır. Türkiye Cumhuriyeti de özellikle ilk kuruluş yıllarında sanatın insanları etkileyebilme yönünü kendi lehine kullanmak istemiştir. Kemalist devrimlerin amaçladığı ulus-devlet modelinin inşasında sanatın kullanıldığını söylemek mümkündür. Kurtuluş mücadelesini anlatan filmler çekmek, şiir, hikâye ve romanlarda bu mücadeleye yer vermek sözü geçen konuya örnek olarak verilebilir. Dolayısıyla burada edebiyatın önemli bir işlevi olduğundan bahsetmek gerekir. Edebiyat dil aracılığıyla ulus devleti yaşatan, ona tarihsellik katarak ortak ideallerin oluşmasına zemin hazırlayan bir işleve sahiptir. Gregory Jusdanis de edebiyatı milletin kendisini yansıttığı hayali bir ayna olarak görmektedir. (2015, s. 86). Bu durumu Cumhuriyet dönemi edebiyatı için söylemek mümkündür. Atatürk de Cumhuriyetin ilanı ile kurulan yeni devletten önce yaşanan “kara günlerin” gerçek sebeplerini şair ve yazarların göstermelerini ve bunları unutturmamalarını istemiştir:

Muallim hanımlarımız, muallim beylerimiz, şairlerimiz, ediplerimiz, muharrirlerimiz aleddevam millete bu felaket günlerini ve onun hakiki sebeplerini açık ve kati olarak terennüm edecekler, takrir edecekler, bu kara günlerin dönmemesi için dünya yüzünde medenî ve asrî bir Türkiye'nin mevcudiyetini tanımak istemeyenlere, onu tanıtmak zaruretinde olduğumuzu ihtar edecekler (1989, s. 48).

Atatürk'ün bu düşüncesi iktidar-edebiyat ilişkisi etrafında ele alınabilir. Benzer şekilde örnekler vermek gerekirse Atatürk'ü konu alan şiirler, romanlar, hikâyeler yazıldığı gibi milleti aynı ülkü altında birleştirme düşüncesiyle tiyatrunun gücünden de yararlanır. Ortak bir tarih bilincinin yaratılması için Osmanlı öncesi Türklerin tarihine önem verildiğinden bu konuyu temel alan edebî eserler yazılır.

Cumhuriyet döneminde iktidarın edebiyatla olan ilişkisinin güçlü olduğunu söylemek mümkündür. Orhan Okay ve Alemdar Yalçın'ın görüşleri bu doğrultuda önemlidir. Orhan Okay, Cumhuriyet'in ilk döneminde izlenen politikanın edebiyata nasıl yansıdığını gösteren ya da ne derece güdümlü, angaje bir edebiyatın oluştuğunu kanıtlayan bir çalışmanın olmamasını eleştirir:

Cumhuriyet'in, öncelikle ilk döneminde yönetimin, tek parti yönetiminin genel politikasının edebiyata ne derece yansıdığı veya ne derece güdümlü, angaje yahut biraz daha yumuşatılmış bir ifadeyle ne dereceye kadar ideolojik bir edebiyatın oluştuğu üzerinde geniş bir çalışma yoktur. Bununla beraber edebiyat tarihlerinde ve küçük monografi ve makalelerde bu dönemin edebiyatında yazarları ikna ve teşvik suretiyle devrimlerin halka ulaştırılması; köhnemiş Osmanlı zihniyeti, sanatı, dünya görüşü yerine zinde, akılcı, pozitivist fikirlerin benimsetilmesi; hurafe, irtica, batıl inanış gibi olumsuz motiflerin bertaraf edilmesi ve bu vesileyle profan (dinle ilgisi olmayan, din dışı) bir sanat ve edebiyat anlayışının yaygınlaştırılması gibi tavsiye, zorlama ve yaptırımların varlığı anlaşılmaktadır (2005, s. 199).

Bu dönemin edebiyat eğilimi üzerine Alemdar Yalçın'ın düşünceleri de Orhan Okay ile paralellik göstermektedir. 1923-1940 arasını toplumsal ve siyasi değişimin köklü ve yaygın bir şekilde gerçekleştiği, toplumun radikal olarak değiştiği bir dönem olarak niteleyen Alemdar Yalçın, yazar ve şairlerin “yeni rejimin icraatlarını geniş kitlelere duyurmak ve benimsetmek” için çalışmalar yaptığından bahseder (2012, s. 22). Orhan Okay ve Alemdar Yalçın'ın görüşlerinden yola çıkarak denilebilir ki erken Cumhuriyet döneminde iktidar, aydın kesim ve yazarlar üzerinde baskı kurmuştur. Atilla Özkırmı, *Edebiyat İncelemeleri* adlı kitabında bu durumun bir örneğini vermektedir. Takrir-i Sükûn Kanunu'yla edebiyatta konuların değiştiğini söyleyen Özkırmı, bu durumun “popülist” ürünlere doğru bir yönelime sebep olduğunu da belirtir:

1923-1930 yılları arasında, özellikle 1925'ten sonra, Takrir-i Sükûn Kanunuyla özgürlüklerin kısıtlanması edebiyatı da zararsız sayılacak konulara itmiştir. Gazete tefrikacılığının da beslediği popülist nitelikli ürünlerin artması buna örnektir (1983, s. 127).

Yukarıdaki görüşlerden yola çıkarak özellikle erken Cumhuriyet döneminde siyasi ve toplumsal olayların edebiyatı tesir altında bıraktığını söylemek mümkündür. Toplumsal ve siyasal koşullar şiir, roman, tiyatro, hikâye gibi edebiyatın bütün türlerini etkilemiştir. Dolayısıyla edebî türler kendi içinde farklılık arz etse de dönemin atmosferi gereği yaklaşarak benzer konuları işler. Erken Cumhuriyet döneminde de ortak konu ise Atatürk etrafında oluşturulan mit ile birlikte şekillenir. Dolayısıyla kurucu lider Atatürk etrafında gelişen edebiyat, yeni rejimin projelerini halka ulaştırmada bir aracı konumundadır. Türler arasındaki ortaklıklardan bir diğeri de o güne kadar ihmal edilen Anadolu coğrafyası ve insanının edebiyata dâhil olmasıdır. Anadolu insanı Kurtuluş mücadelesine canla başla katkıda bulunmuş, bu mücadelenin kazanılmasında önemli rol oynamıştır. Dolayısıyla siyasi cephenin ve aydın kesimin odağına aldığı Anadolu ve Anadolu insanı artık edebî eserlerde kendisine daha çok yer bulmuştur.

Ayrıca erken Cumhuriyet döneminde edebi metinlerde karşımıza çıkan bir diğer konu da “öteki” olarak görülen Osmanlı'nın anlatılmasıdır. İktidar, Osmanlı ile karşıtlık kurarak varlığını sağlamlaştırma yoluna gider. Cumhuriyet öncesi olumsuz bir şekilde anlatılarak ve bilhassa devrin din tacirleri eleştiri konusu yapılarak Cumhuriyet'in temel değerlerine bağlı bir nesil yetiştirilmesi amaçlanır. Konur Ertop ise bu konuya farklı bir açıdan yaklaşır. Ertop, Cumhuriyet döneminde Osmanlı Devleti'nin hayatını anlatan pek çok eser kaleme alındığını söyler:

Dikkate değer bir yön yaşamda sürüp giden pek çok toplumsal sorunun yalnızca imparatorluk dönemindeki belirtilerinin ele alınmış olmasıdır. Bunun, otoriter tek parti yönetiminden çok, Cumhuriyet döneminin siyasal ve toplumsal başarılarının o dönem aydınlarında yarattığı yaygın güven duygusundan kaynaklandığını düşünüyorum” (1998, s. 102).

Konur Ertop'un bu düşünceleri kısmen doğru olmakla beraber farklı açılardan tartışmaya açıktır. Cumhuriyet aydınlarının yaşadıkları dönemin sorunlarına eğilmedikleri ve yalnızca siyasal ve toplumsal başarılar ile ilgilendiği eksik bir görüştür. Zira 1923-1930 yılları arasında Osmanlı'yı anlatan yazarlar yeni iktidarın Osmanlı'dan daha farklı, daha güçlü bir yapısının olduğunu vurgulamak istediğinden dönemin siyasal ve toplumsal

başarılarını temel almıştır. Yine romancıların yaşadıkları dönem sıcaklığına değerlendirmekten kaçınmaları da dönemin sorunlarına eğilmelerini engellemiştir. Yazarlar, genellikle yaşadıkları zaman üzerinden beş on yıl geçtikten sonra onun üzerine hüküm vermeyi tercih eder. Dolayısıyla 1927’de yılında Reşat Nuri, Mehmet Rauf gibi yazarların romanlarıyla başlayan ve 1930’larda ise sayıca artarak devam eden yeni devletin toplumsal ve siyasal bazda yaptığı hataları anlatan pek çok roman kaleme alınmıştır.

Bu bölümde “mekân”a dair tespitlerde bulunulacak ve iktidarın mekânı nasıl dönüştürdüğü romanlar üzerinden ele alınacaktır. Ancak mekân tek başına bir anlam ifade etmediğinden ve onu esas şekillendiren birey olduğu düşüncesiyle hareket edildiğinden bu bölümde incelemeler mekân-birey ilişkisi üzerinden ilerleyecektir.

Mekân esasında insandan ayrı düşünülemez. Hatta denilebilir ki insan nasıl canlı bir varlıksa mekân da ona koşut olarak devingen, değişken yapısıyla canlıdır. Öyle ki süreç içerisinde insan ve toplum nasıl değişiyorsa mekân da kendisini yeniler, bu yüzden de durağan bir yapıya değil hareketli bir yapıya sahiptir. Erken Cumhuriyet dönemi için de bu durum benzerlik göstermektedir. İktidar, yeni bir insan tipi yaratmak için bedenlere sızdığı gibi insanların yaşamlarını sürdürdüğü mekânları da kontrol altına alır. Bu noktada kamusal alan ya da özel alan ayırımına girmek gereksizdir. Elbette iktidar kamusal alanları daha rahat kontrol edebilirken onun gücü özel alanlara kadar ulaşmaktadır.

Erken Cumhuriyet dönemi ekseninde hem kamusal alan hem de özel alana bakıldığında iktidarın bu alanlara sürekli olarak müdahale ettiği görülmektedir. Nitekim Cumhuriyet’le birlikte ortaya çıkan ve millî birliğin kurulmasını amaçlayan bayramlar daima kamusal alan içerisinde kutlamalarla kontrol altında tutulmuştur. Bu kutlamalar daha çok balo salonlarında, orduevlerinde, halkevlerinde ya da sokaklarda yapılır. Dolayısıyla burada iktidarın yüzü açık bir şekilde görünür. İktidarın bir de görünmeyen yüzü vardır. İktidar burada toplumu bir perde arkasından kontrol etmektedir. Daha önce de anlatıldığı gibi iktidar, yarattığı “panopticon”la bireyi gözetime tabi tutar. Ancak bu gözetleme ve kontrol etme durumunu sadece hapisane, okul gibi mekânlarda gerçekleştirmez, bu akla gelebilecek bütün mekânları kapsar. Dolayısıyla iktidar bu görünmeyen yüzüyle de modernleşme hamleleri yapar. Örneğin baloların yapılmasına veya birçok plajın açılmasına izin verilmesi esasında iktidarın kontrolündedir, iktidar burada gizli özne

konumundadır ve bunlar toplu bir hâlde modernleşmek adına yapılan hamlelerdir. Bu bağlamda çalışmada iktidarın eylemleri “görünen” ve “görünmeyen” olarak iki kategoriye ayrılarak incelenecektir.

İktidar yukarıda da bahsedildiği üzere hem “beden”i hem de “mekân”ı kontrol altında tutmak ister. Bu bağlamda denetleme mekanizmaları farklı farklıdır. Bunlardan ilki kitle iletişim araçlarıdır. Gazete, dergi, radyo gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla iktidar bireylerin gündelik hayat pratiklerini yönlendirir hâle gelmiştir. Yine iktidarın denetleyici mekanizmalarından biri de romandır. Romanlar da okura ne giymesi, nereye gitmesi, kimlerle ilişki içinde olması, hangi müzik parçasını dinlemesi gibi birçok farklı konuda yönlendirme yapmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde roman türü temel alınarak iktidarın eğlence hayatında yönlendirmelerini nasıl yürüttüğü üzerinde durulacaktır.

2.1.Yeni Devletin Sembolü: Resmî Eğlenceler ve Mekânları

Her iktidar, yönetime geldiği andan itibaren önce otoritesini kurmak ve ardından bunu sağlamlaştırmak ve daimi hâle getirmek için sembolik pek çok unsurdan yardım alır. Öyle ki toplumsal hayat içinde sembolik değer taşıyan unsurlar toplumun örgütlenmesinde, birleşmesinde büyük öneme sahiptir. Nitekim iktidarın bundaki esas amacı aidiyet kazandırmak, bir düşünce etrafında herkesi toplamaktır. Denilebilir ki bu sembolik unsurlar tarih içinde farklı toplumlarda, farklı devletlerde, hatta farklı dinlerde bile görülmüştür. Örneğin dinî teamüllere göre yönetilen bir devlet, dinî bayramlara önem atfederek onlara sembolik bir değer yükler, bu bayramlara özgü törenler yapar, eğlenceler düzenler. Benzer şekilde ulus devletler de ortaya çıkışlarından itibaren sembollerin gücünden yararlanmışlardır.

Ulus devletlerin sembollerine bakıldığında bunların kendiliğinden ortaya çıkmadığı, “birileri” tarafından “icat edildiği” görülmektedir. Erken Cumhuriyet dönemi içerisinde de millî marşlar, millî bayramlar, törenler hep aynı düşünce örgüsü çerçevesinde oluşturulmuştur. 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, 30 Ağustos Zafer Bayramı, 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı gibi millî bayramlar, aynı ülkü etrafında birleşen bir toplum oluşturmak ister. Bu bayramların her birinin özel bir anlamı, özel bir kutlama sebebi bulunmaktadır. Bayramlar farklı nedenlerle kutlansa da özde aynı amaca hizmet etmektedir. Bu bağlamda yapılan kutlamalar da birbirine benzeyen içeriklere sahiptir. Millî marşın okunması ile başlayan bayramlar, saygı duruşunda bulunulması, resmigeçidin yapılması gibi benzer eylemleri içerir. Bu bayramların bir başka özelliği ise her tabakanın kendi muhitini oluşturarak kutlamalar yapmasıdır. Bürokratlar, devletin yüksek kademesindeki görevliler “salonlarda”; komutanlar, askerî personel “orduevinde”; halk ise “halkevinde” ya da “sokakta” bu kutlamaları yaparlar. Salondaki kutlamalar yarı resmî bir atmosferde, orduevindeki kutlamalar resmî bir atmosferde, halkevindeki ya da sokaktaki kutlamalar ise daha sıcak, samimi bir atmosferde geçer.

Yukarıda toplumsal hayata yansıyan şekliyle ele alınan resmî eğlenceler radyo, gazete, dergi gibi kitle iletişim araçlarında yankısını bulmaktadır. Bu araçlar kutlamaların

öncesindeki hazırlıkları coşku içerisinde verdiği gibi kutlamaları da aynı coşkuyla takip ederek onların nasıl geçtiğine dair okuru/dinleyiciyi bilgilendirmektedir.

Söz konusu kitle iletişim araçlarında etraflıca anlatılan bu resmî kutlamaların yansımalarını edebiyat sahasında duygulara hitap eden şiir türünde ve göze hitap eden tiyatro türünde görmek mümkündür. Resmi kutlamaların edebiyatın önemli bir türü olan roman üzerinde yankısının ne şekilde olduğu ise aşağıda verilen örneklerle incelenecektir.

2.1.1.Yüksek Tabaka Salonlarda

Kamusal hayatta Batı tarzı eğlence denilince ilk akla gelen etkinliklerden birini balolar oluşturur. Baloları, 1923-1940 arası dönemde genel hatlarıyla üçe ayırmak mümkündür. İlki, Cumhuriyet Bayramı için düzenlenen balolar, ikincisi Türk Ocağı, Hilal-i Ahmer, Himaye-i Etfal gibi derneklere yardım amacıyla yapılan balolar, üçüncüsü ise bireysel düzlemde yapılan gayriresmî olarak nitelendirilebilecek balolardır.

Erken Cumhuriyet döneminde Batı'ya karşı modern Türkiye'nin yüzü olabilecek mekânlara ihtiyaç vardı. Ankara'nın başkent olduğu yıllarda resmî bir eğlence mekânı mevcut değildi. Bu yüzden Cumhuriyet balolarının yapıldığı Ankara Palas dönemin ilk resmî eğlence mekânı olur. Bu mekânda düzenlenen Cumhuriyet Bayramı kutlamaları önemli olmakla birlikte bu kutlamaların hazırlık aşaması da başlı başına dikkate değerdir. Bu noktada Cumhuriyet balolarına dair hatıralarını kaleme alan Nezihe Araz'ın söylediklerine bakmak gerekir. Araz, kadınların balo öncesi yaptıkları hazırlıkları şu şekilde anlatır:

Evet, Ankaralı hanımlar için Cumhuriyet Bayramlarının en heyecanlı konusu belki de Cumhuriyet balolarıydı. Annem için söz gelimi; sonbahar demek biraz da o baloya hazırlanmak anlamına gelirdi. Tuvaleti İstanbul'da dikiliyordu. Demek ki Ankara'da Calibe gibi, Cemal gibi bir moda yaratıcısı yoktu henüz. Annem yataklı vagonlar polisi ile gönderilen o güzelim tuvaletini giyerken biz seyrederdik. O, Mustafa Kemal'i görecekti. Sonra da günlerce, o geceyi arkadaşlarına anlatacaktı. Özellikle Mevhibe Hanımefendinin zarif elbisesini. Mevhibe Hanım yeni Cumhuriyetin kadın takımının moda merkezidi o günler. Modanın olduğu gibi, saygının ve zerafetin de (1994, s. 11).

Nezihe Araz'ın dönemin önemli bir eğlence türü olan baloların muhayyilesi üzerindeki etkisini bu şekilde heyecanla aktarmıştır. Ancak erken Cumhuriyet dönemindeki hiçbir romanda Cumhuriyet balolarına değinilmemiştir. Bu durum farklı şekillerde yorumlanabilir, bununla birlikte en uygun yorum dönemin yazarlarının daha çok orta sınıfı esas almaları ve bu yüzden daha çok orta sınıfın eğlence anlayışını yansıtmalarıdır. Balolar, Cumhuriyet Bayramı münasebetiyle yapılmamakta, Himaye-i Etfal, Hilal-i Ahmer, Türk Ocağı gibi yardım cemiyetleri de gelir elde etmek ve yardıma muhtaç kimselere destek olmak için yılın ilkbahar ve sonbahar mevsiminde balolar

düzenlemektedir. Bu balolar, dönemin basınında da kendisine yer bulmakta ve böylece bu eğlence şekli daha geniş kitlelere ulaşmaktadır. Örneğin *Cumhuriyet* gazetesinin 18 Kanunusani [Ocak] 1930 tarihli sayısında “İzmir’de Balo” başlıklı yazıda Hilal-i Ahmer için İzmir’de yapılan balo hakkında şu şekilde bilgi verilmektedir:

Uzun zamandanberi hazırlanmakta olan Hilali Ahmerin senelik balosu dün gece hükümet dairesinin vasi salonlarında verilmiştir. Baloya şehrimizin bütün ekabiri ve şehrimizdeki ecnebilere pek çoğu iştirak etmişlerdir. Baloya saat yirmi buçukta milli marş çalınarak başlanmış ve bunu Hilali Ahmer neşidesi takip etmiştir. Baloya gösterilen rağbet bütün tahminlerin fevkinde olmuş ve davetliler çok iyi tertip edilen eğlencelerle sabahlara kadar mükemmel bir surette eğlenmişlerdir. Gece on ikide Hilali Ahmer bir balo nüshası neşrederek davetlilere güzel bir sürpiriz yapmıştır. Baloya iştirak eden hanımefendilerin hemen hepsi yerli kumaş giymek suretile milli seferberliğe de iştirak etmişlerdir. Yerli kumaşların madamlar tarafından da kullanıldığı memnuniyetle görülmüş ve balo yerli malı meşheri halini aldığından Hilali ahmer heyeti mükerreren tebrik edilmiştir (İmzasız, 1930, s. 3).

Haberin veriliş biçimi baloyu ilgi çekici hâle getirmek için tasarlanmış gibidir. Balonun hükümet dairesinin “vasi salonları”nda yapılması iktidarın gücünü göstermekte; baloya şehrin “bütün ekabiri”nin katılması yeni devletin medeni bir ülke olduğunu imlemektedir. Ayrıca baloya “millî marş” çalınarak başlanması ve baloya katılan kadınların “yerli kumaş”tan yapılan elbiseler giymesi ise millî kimliğin ön plana çıkarıldığını kanıtlar. Dahası haber metni bile özenle kurgulanmıştır. Söz konusu durum romanlar için de geçerlidir. Hilal-i Ahmer, Himaye-i Etfal gibi yardım dernekleri için yapılan baloları pek çok romanda bulmak mümkündür. Nitekim Halim Güney, *Tünek* adlı romanında Hilal-i Ahmer’e yer vermekte; İhsan Edip *İncir Ağacı* adlı romanında ise bir hayır cemiyetinin düzenlediği maskeli balodan söz etmektedir. Aka Gündüz de *Üvey Ana* romanında Şoförler Kooperatifi’nin onuncu yıldönümü kutlamalarının Çamlık Palas’ta yapıldığını ve bu baloya bütün ailelerin katıldığını söyler. Yine aynı romanda Hilal-i Ahmer için verilen bir müsamereden söz edilir.

Kimi romanlarda ise balolara katılma şartlarından biri olan “kostüm” zorunluluğundan bahsedilir ki bu zorunluluk baloya gitmeye engel teşkil etmektedir. Cumhuriyet döneminin eğlence hayatının aşırılıklarını göstererek “eleştirel” bir tutum sergileyen Mahmut Yesari, *Sevda İhtikârı* adlı romanında Hilal-i Ahmer balosuna gidemeyen ve oradaki “son gelişmeleri” kaçırın kızların diyaloguna yer verir. Kızların baloya gidemeyip “son gelişmeleri” öğrenememesinin sebebi “yeni kostümleri”nin olmayışdır:

—Ben, baloya gidelim! diye okadar ısrar etmişim! Humeyranın inadı tuttu. Yeni kostümümüz yokmuş! Herkesler, her baloya yeni kostümle mi gidiyorlar? Hilkatın ya sehvi, hatası ve yahut bir kararı, tensibi ile genç kızın renksiz yaratılmış yüzü, kirlî bir pembelikle kızarmıştı.
—Ablamı dinlemeyip gidecektim. Vallahi içime de doğmuştu. Yümniye, kaç gündür öğünüyordu. Mühendis Cüneyt Bey bilet verdi; gideceğiz diyordu (1934, s. 7).

Görüldüğü üzere Cumhuriyet baloları söz konusu dönem romanında karşılığını bulamazken hayır cemiyetleri adına düzenlenen balolar geniş yer kaplar. Ancak bu balolarda mekândan çok insana odaklanılmıştır. Dolayısıyla Paul Ricoeur'ün “benim yerim bedenimin bulunduğu yerdir.” (2017, s. 170) ifadesinden hareketle insanın mekân içinde bedeniyle konumlandığını söylemek mümkündür. Bu doğrultuda yazarların mekândan çok mekânın içindeki insana odaklandığı görülmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde balolar öğrenciler arasında da revaçtadır. Okulların açılış ya da kapanış zamanlarında yapılan bu balolar, öğrencilerin eğlenabilmeleri için de bir fırsat sunar. Örnek olarak Rebia Arif'in *Kadın Tipleri* romanı verilebilir, bu romanda Talebe Cemiyeti tarafından Maksimbar'da verilen bir balodan bahsedilir:

Cumhuriyet bayramı tatilinde mevsimin en orijinal, en eğlenceli bir balosu da talebe cemiyetinin Maksimbarda verdiği balo olmuştur. Her taraftan elektrik yağmuru taşıyordu. Zevk, oyun, moda, tuvalet, balo deyince hep birden gözümüz önünde canlanıyor, bunlar birbirinden ayrılmıyan, yahut hep birbirini tekmilliyen bir hayat krokisi değil mi? Müzik enfes, cazbandın keskin uğultusu altında dans edenler kasırgaya tutulmuş çıplak dallar gibi bir yandan bir yana savruluyordu. Bu fırtınada duran ezilir, yaklaşan sürüklenirdi şüphesiz.
Biz de sürükleniyor dönüyorduk. Kavalıem nasılsa koluna çarpan bir çift tebensümle baş eğdi (1935, s. 61).

Görüldüğü üzere sadece orta yaştaki insanlar ya da yaşlılar değil, ilk gençliklerini yaşayanlar bile balodan zevk almaktadır. Cumhuriyet Bayramı'nda tatile giren gençler, eğlenmek için balo düzenler. Bunun mevsimin “en orijinal” ve “en eğlenceli” balosu olduğu özellikle belirtilir. Balo için dönemin en önemli mekânlarından biri olan Maksimbar'ın seçilmesi ve satır aralarında bu mekândan övgüyle söz edilmesi, ayrıca yazarın, baloyu “zevk”, “oyun”, “moda”, “tuvalet” gibi sözcüklerle tarif etmesi yine onun bu Batılı eğlence türüne bakışını göstermesi açısından önemlidir.

Baloların bir modernleşme hamlesi olarak gösterilmesi bağlamında Yakup Kadri'nin romanları önemli veriler sunar. Yakup Kadri, baloların düzenlenmesine muhalif olmasa

bile balonun yapılış şekline muhaliftir, zira roman kahramanları üzerinden balolar vasıtasıyla aydın kesimle halk arasında yaratılan uçuruma dikkat çeker.

Ankara romanı üç farklı Ankara anlatısı üzerine bina edilir. Bunlardan ilki, Sakarya Meydan Muharebesi ve Cumhuriyet öncesi dönem; ikincisi Cumhuriyet'in ilan edilmesini (1923-1937) izleyen yıllardır; üçüncüsü ise Cumhuriyet'in yirminci yılına (1937-1943) denk gelir. Bu çalışmanın içeriğini oluşturan Ankara, ikinci ve üçüncü dönemin Ankara'sıdır.

İlk dönem Ankara anlatısında amaç zaferi sağlamak ve yurdu düşmandan kurtarmaktır. İkinci Ankara'da ise zafer kazanılmış, devlet kurulmuştur. Üzerinde yeni atılımların gerçekleşeceği bir Ankara beklenmesine rağmen devrim Ankara'sı yeni türeyen eğlence düşkünü, vurguncu tiplerle dolmuştur. Zira bu tipler Batılı olmayı şekli yönüyle kavrarlar. Üçüncü Ankara'da ise, bütün dilekler gerçekleşmiştir, zira o, gelişmiş bir ülkenin ütopyasını yansıtır. Ancak Yakup Kadri, romanın üçüncü baskısını yaptığı 1964 yılında kitabın önsözüne koyduğu "Bir Not" ile bu ütopyaya kavuşamadığı konusunda hayıflanır:

... Ya son bölümde hayalini kurduğum Türkiyenin gerçekleşmesine doğru bir gelişme olmuş mudur? Ben, o zamanlar, bir gün gelip öleceğini aklımdan bile geçirmediğim Atatürk'ün öncülüğü ve rehberliğiyle bu ideal Türkiye'ye yirmi yıl içinde varacağımızı umuyordum. Şimdi, o yirmi yıl üstünden bir yirmi yıl daha geçmiş bulunuyor. Fakat, biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından, hâlâ romanımın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara'nın içinde tepinip durmaktayız (1964, s. 5).

Yakup Kadri, *Ankara* romanında iktidarın görünen yüzü, devletin sembolü olarak gösterilen Cumhuriyet balolarını halkın anlamadığını belirtmesine rağmen, yine de umudunu korumaktadır, birgün "bu hayatın icapları[nın] onlarca da" anlaşılacağına inanmaktadır. Romanda balo salonunu izleyen ancak olup biteni anlamayan köylülerin diyalogları onların bu eğlencelerden ne kadar uzak olduğunu göstermektedir:

Hoca, gene hiç tınmadı. Köylü yaklaştı.

—Burada ne var ki? Ne iderler? diye sordu.

Hoca başını çevirmeksizin:

—Balo var, balo... dedi.

Bu kelime köylüye neyi ifade etti? Lakin yorganlı adam kendi kendine söylenir gibi mırıldandı.

—Bu gecenin yarısında hep dolaşip dururlar. Onlar da benim gibi garip mi, nedir? Yatacak yer mi ararlar?

Hoca kendini tutamayıp güldü. Bundan cesaret alan köylü ona daha ziyade sokuldu:

—Bu konak kimin? Aha deyiver bana, gözünü seveyim...

—Tövbe yarabbi, tövbe yarabbi... Burası otel, otel be. Hani senin anlayacağın alafranga han.

 Tam bu sırada, otelin iç salonlarından birinde bir köşeden, sokaktaki bu konuşmaların yankısı Selma Hanımın kulağına şu şekilde çarpıyordu:
 —... kim bilir bizim için ne düşünürler? Neler söylerler? Onlar için, kapısından gördükleri bu âlem ne kadar esrarengiz şeylerle doludur (1934, s. 95-96).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, birçok yazar tarafından söz konusu edilmeyen aydın ve halk arasındaki kopukluk Yakup Kadri'nin ısrarla üzerinde durduğu bir konudur. Yakup Kadri'nin buradaki temel düşüncesi her iki tarafın da eksikleri olduğu üzerinedir. Köylü, bilgisizdir, cahil kalmıştır, bu yüzden eğitilmesi gerekmektedir. Aydın kesim ise halka karşı ilgisiz bir tavır içindedir.

Yakup Kadri, romanda ikinci ve üçüncü dönem Ankara'sı üzerinden mekânlar aracılığıyla sınıflar arasındaki farklılıkları da vurgular. Yazar, “danslı, süslü püslü, gramofonlu, radyolu evleri” olan Yenişehir Ankara'sını değil de müzeleriyle, stadyumlarıyla, laboratuvarlarıyla, hastaneleriyle gerçek bir “Avrupa Ankara'sı” istemektedir. Görüldüğü üzere yazar sadece “muhalif” bir tavır takınmamış, soruna çözüm önerileri getirmiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde rağbet gören bir diğer eğlence türü de güzellik yarışmalarıdır. Kadının toplumsal hayatta yeni görünümünü benimsetmek için gerçekleştirilen güzellik yarışması ilk olarak 1929 yılında yapılır. Bu yarışmanın gerçekleşmesi ve katılımın yoğun olması için *Cumhuriyet* gazetesi çok fazla mesai harcamıştır. Gazetenin sahibi ve başyazarı olan Yunus Nadi, sözü geçen konuyla ilgili pek çok yazı kaleme almıştır. Bunlardan biri 1930 yılında yapılacak olan ikinci güzellik müsabakası dolayısıyla. Millî bilincin bir yansıması olarak okunabilecek aşağıdaki alıntı esasında iktidarın diğer devletlere karşı bir hamlesi olarak görülmelidir:

Umumi harpten sonra âlemşümul şekilde meydana çıkan işlerden biri olarak her memlekette yapılagelen Güzellik müsabakalarında İnkılâpçı Türkiye başka diyarlardan geri kalmamalı idi, ve kalamazdı diye düşündük. Evvelce her memlekette hususi teşebbüsler halinde Güzellik Kraliçesi intihapları yapılırdı. Umumi harpten sonra bazı hususi teşebbüsler buna umumi ve dünyevi bir mahiyet vermeğe koyulmuştu. Dünyanın bu yeni cereyanına dahi karışmak için yeni Türkiye'nin neyi eksikti? Bilakis yeni Türkiye her biri bir asra güç sığacak büyük inkılâpları içinde asırlardandere bir nevi esaretin zebunu olan Türk kadınlığının hürriyetini iadeten ilân ve tesis etmiş olduğu için bu cereyana her milletten daha fazla bir gayret ve heyecanla karışmalı idi (1930, s.1).

Yunus Nadi, bu şekilde yazdığı köşe yazılarıyla yarışmaya katılacakları cesaretlendirmek istemiştir. Ayrıca burada millî ve medeni Türk kadını yeni hâliyle bütün dünyaya tanıtılacaktır. Yeni devletin modern yüzü bu yarışma ile tüm dünyaya gösterilecektir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında güzellik yarışmaları çok fazla yer tutmadığı gibi bahsedilen romanlarda da yarışmanın yapıldığı mekâna değinilmez. Aka Gündüz, romanda sadece kahramanın güzellik kraliçesi olarak seçildiğinden bahseder. Kahramanın taşıdığı bu nitelik olumlu bir şekilde anlatılır. Aka Gündüz'ün iktidarın benimsediği söylemi sahiplenen bir bakış açısına sahip olduğu görülür. Öyle ki devlete göre güzellik yarışmaları Türk kadınının toplumsal hayat içinde varlığının kabul edildiği mecralar olduğu kadar yabancı ülkelere karşı çağdaş bir Türkiye'nin aydınlık yüzünü temsil eder. Bu noktada Aka Gündüz'ün *Yayla Kızı* romanı örnek olarak verilebilir. Yazar, 1933 yılında “güzellik ecesi” seçilen kız hakkında bilgi verir:

O Petek ki Tokathyan gazinosunda 1933 güzellik ecesi seçilirken karşımda, bir iki adım karşımda oturuyordu. Beni hiç tanımaz görünüyordu. Ben seçimin kötülüğünden söylerken, halk için, inkılâp için, bilmem daha ne için haykırıırken, biteviye gülümsüyordu (1940, s. 73-74).

Aka Gündüz, *Yayla Kızı* romanının bir kahramanıdır. Yukarıdaki cümleler de göstermektedir ki Aka Gündüz, bu güzellik yarışmasında jüri üyesidir. Dolayısıyla bu yarışmaları desteklemektedir. Nezihe Muhittin ise *Güzellik Kraliçesi* adlı romanında bu yarışmalara heves eden kızları ve onların katılımlarını destekleyen ebeveynleri eleştirir. Romanın ana figürü tecrübesiz bir kız olan Belkıs, “oğlan” çocuğu gibi yaşamaya alışmış, hayatında hiç makyaj yapmamıştır. Ancak güzellik müsabakasına katıldığı sırada ilgiyi üzerine çekmesiyle beraber kendisi de güzelliğinin farkına varır. Dolayısıyla basının öne çıkarması ve babasının teşvikleriyle Belkıs, daha çok göz önünde olmak hevesine düşer. O yıl katılmadığı güzellik müsabakasına sonraki yıl katılacağını ve yarışmayı kazanacağını düşünür. Ancak nişanlısı ve arkadaşı onun katılmasına karşıdır, buna rağmen Belkıs, müsabakaya katılır. Bu noktada Nezihe Muhittin, Belkıs'tan yola çıkarak müsabakanın olacağı mekânın ayrıntılı bir tasvirini yapar:

Saat üçe yaklaşıyordu. Belkıs tuvaletini ikmal etmiş, “Beyaz Kelebek” müzik holünde yapılacak müsabakaya hazırlanmıştı. İntihap gündüz yapılacak, ve gece verilecek büyük baloda kraliçe halka takdim edilecekti. “Beyaz Kelebek” salonları gazeteciler, seçme

hey'eti, hususî davetliler, ve güzellerle dolmuştu. Heyecan ve neş'e son dereceye gelmişti (1933, s. 164).

Nezihe Muhittin, coşkulu bir kalabalıkla eğlenceli şekilde yapılan güzellik yarışmasını anlatır. Ancak romanın bütünü göz önüne alındığında bu tip yarışmalardan genç kızların olumsuz olarak etkilendiğini vurgular.

Nezihe Muhittin, *Güzellik Kraliçesi* romanını esasında genç kızlar için kaleme almıştır, romanın vermek istediği mesaj ise genç kızların güzelliklerine güvenerek şan, şöhret ve popülerliğin aldatıcı taraflarına kapılmamasıdır. Söz konusu yarışmalara değinen bir başka romancı ise Falih Rıfkı Atay'dır. Yazarın üzerinde durduğu konu ise gazetelerin, Millî Mücadele'ye ve resmî bayramlara çok az yer vermesine rağmen güzellik kraliçesini aylarca manşetten indirmemeleridir. Romanda bu durum eleştirilir:

Avukat Şakir:

—Dün Sirkeci istasyonunu görmeliydiniz, dedi; Ece'miz geldi. Ne kalabalık, ne kalabalık... Yanında bir fotoğrafımı çektirinceye kadar esvabım paçavraya döndü. [Bana dönerek] Falih Rıfkı bey, siz mebusmuşsunuz. Vali beye söylemeniz, böyle millî günlerde başka türlü inzibat ister.

Ahmet Ali: "Millî.. Millî!" diye mırıldandı ve cebinden kenarı karalanmış bir gazete çıkararak:

—Bakınız, dedi; sabahleyin üşenmeden bir hesap yaptım. Gazetede kraliçe resimlerinin büyüklüğü 40/68 santimdir. O gün 31 Ağustos bayramı idi. Zafer resimlerinin büyüklüğü ise 20/25 santimdir. Dahası var: İzmir'i aldığımız zaman, bu haber kaç gün birinci sayfa havadisi olmuştur, biliyor musunuz? Dokuz gün... Ya Cumhuriyet? Üç dört gün.. O da daha ertesi sabah erken mi oldu, geç mi dedikoduları ile tadı bozularak!... Kraliçenizin birinci sayfalığı iki ay dokuz gün sürdü..

Muallim Kadri:

—Fakat Avrupa'lılar arasında, bizi zenci gibi kara zannedenler varmış. Keriman hanım beyazlar arasında birinciliği kazandıği için bu masal ortadan kalkmış (1932, s. 76-77).

Erken Cumhuriyet dönemi romancıları arasında az bilinen bir yazar olan Falih Rıfkı Atay *Roman* adlı eserinde eğlence dünyasından basına, bürokratlardan halka kadar toplumun pek çok kesimini eleştirmektedir. Nitekim bunlardan biri de yukarıdaki satırlarda görüldüğü üzere toplumun yönsemelerini belirleyen basındır. O, millî değerlere gereken önemin verilmeyip halkın ilgisinin güzellik yarışmaları gibi eğlence hayatına dönük simgeler üzerine çekilmesini doğru bulmaz. Görüldüğü üzere *Cumhuriyet* gazetesi tarafından başlatılan ve toplumsal bir heyecana sebep olan güzellik yarışmaları hem halk hem bürokratlar hem de romancılar nezdinde eleştiri konusu olmuştur. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemi romanlarının çoğu iktidarın söylemini genişletirken bir kısmı ise iktidarın yaptıklarını eleştirmiştir.

Yukarıda millî bayram kutlamalarından bahsedilmiştir. Bütün bu kutlamaların ortak özelliği yüksek tabaka tarafından yapılması ve mekân olarak salonların tercih edilmesidir. Bu kutlamalarda halk ile yüksek tabaka arasında var olan uçuruma Yakup Kadri haricinde değinen başka bir yazar yoktur. Balolara halk gidememekte toplumun üst düzey kesiminden olmak gerekmektedir. Dahası baloya katılmak için uygun kıyafetlere sahip olunmalı, adab-ı muaşeret kuralları bilinmelidir. Bütün bunlar baloların belirli bir kesimin himayesinde kaldığını göstermektedir.

2.1.2.Askerler Orduevinde

Cumhuriyet rejimini koruma ve halka benimsetme vazifesi verilen belirli meslek grupları vardır. Bunlar özellikle öğretmenler ve askerlerdir. Öğretmenler, sadece okulda değil yaşadıkları yerlerde de halkın bilinçlenmesini sağlar. Bu bağlamda askerler de hem ülkenin korunması hem de devletin gücünün ve nüfuzunun daha geniş bir alana yayılmasını sağlamak konusunda görevlidirler. Dahası devlet, askeri sadece vatan savunması için görevlendirmez, askerin gittiği en küçük yerleşim yerine bile medeniyet götürmesini ister. Bu bağlamda romanlarda eğlencelerden bahsedilirken bunlara katılan askerlere de yer verilir. Kimi romanlarda ise askerlerin vakit geçirmeleri ve eğlenmeleri için yapılan orduevlerinden bahsedilir. Erken Cumhuriyet romanları içerisinde az bilinen bir yazar olan Turgut Simer, Bursa'yı anlattığı *Sukut* romanında askerler arasındaki eğlence hayatını ele alır. İlk olarak Zabitan Yurdu olarak kabul edilen daha sonra “orduevleri” ismi verilen bu mekânda askerler arasında eğlenceler düzenlendiği gibi askerî personelin nişan, düğün törenleri de yapılır:

O gece zabitan yurdu Nüzhet ve Cavidanın davetlileriyle hıncahınc dolmuş, masalarda oturacak yer kalmamıştı.

Ankaradan getirilmiş olan caz; hafif parçalarla davetlileri eğlendiriyor, Vali, Belediye Reisi, Halk Partisi erkânı ve Hâkimler gibi memleketin tanınmış ve sevilmiş güzide simalarından müteşekkil olan bu misafirler, çok sevdikleri Nüzhetin saadetini görmeye duydukları zevk ve sevinci yekdiğerine anlatıyordu. [...]

Caz başlamıştı.

Kıvrak bir tangonun, oynak nağmeleri kalplere damla damla akarken, Nüzhetle Cavidan birbirine sarıldı ve davetlilerin takdîrkâr nazarları önünde dönmeğe başladı (1939, s. 305/307).

Görüldüğü üzere Bursa’da orduevinde asker bir çift için yapılan nişan törenine Ankara’dan cazbant getirilir, bürokratlar katılır. Hamdi Rıza Çaydam, *Subay Kalbi* adlı romanında da orduevinde düzenlenen eğlencelerden bahseder. Dahası erken Cumhuriyet dönemi romanında askerler sadece orduevlerinde eğlenmez, özellikle kasabalardaki hayatları nispetinde kendi aralarında da eğlenirler. Küçük şehirlerde ya da kasabalarda/köylerde subayların eğlence hayatları çok kısıtlıdır. Dolayısıyla sıkıntılı hayatlarına renk getirmek için farklı yollar benimserler. Mükerrerem Kâmil’in *Istıranca Etekleri* adlı romanında da askerler, arkadaşlarının evlilik yıldönümünü kutlamak için

onların evlerine giderler. Söz konusu romanda evde yapılacak kutlamaya farklılık getirmek için alternatif yollar aranır:

Yüzbaşı Sabahattinin karısı biraz kalın ve dik sesiyle:
 —Çocuklar! diye bağırdı. Bu günün böyle her günkü eğlencelerle geçmesi doğru değil. Bir başkalık olsun. Hepiniz bir şey düşünün. Oyun falan çıkaralım.
 Berrin bildiği bazı salon oyunlarını tarif edecekti ki... Nesibe atıldı:
 —Ben çiftetelli oynarım.
 Çılgın gibi el çırpıyorlar ve bu söze kahaahalarla güldüler.
 Fakat sarışın kadın doğru söylüyordu. Berrinlerde oyun havası olmadığı için, hemen askerlerden birini kendi evine koşturdu. Beş dakikada plâk getirildi. Masaların yerleri değişti. Ve odanın büyük sobadan iyice ısınan havasını klârnetle çalınan oynak çiftetelli dalgalandırdı (1939, s. 59).

Mükerrem Kâmil'in askerlerin hayatlarına yer verdiği *Istıranca Etekleri* romanından alınan bu satırlarda dönemi anlamak için pek çok ipucu bulmak mümkündür.

Yukarıda da görüldüğü üzere Cumhuriyet rejiminin koruyucusu konumunda olan askerlerin rejime sadakatlerini gösteren romanlara rastlanmamıştır. Ancak az sayıda da olsa onların yaşam tarzları ve eğlence anlayışları romanlarda kendisine yer bulmuştur. Askerler, orduvelelerini nişan, düğün gibi eğlenceler için kullanırken benzer şekilde evlerde yaptıkları kutlamalar da romanlara yansımıştır.

2.1.3.Halk Sokakta ve Halkevinde

Erken Cumhuriyet döneminde iktidar eliyle birçok millî bayram düzenlenmiştir. Bunun yapılmasındaki esas amaç millî bayram kutlamalarının birlik ve beraberlik bilinci kurmasıdır. Türkiye, 1923 yılında yeni kurulmuş bir devlet olarak siyasi varlığını, gücünü hem iç hem de dış unsurlara göstermek istegindedir. Dolayısıyla bu bayramların kutlanmasına ayrı bir önem vermiştir.

Cumhuriyet Bayramı, 30 Ağustos Zafer Bayramı gibi resmî törenler daha az bilinen romanlarda yer alır. Fakihe Odman *Sevgi ve Saygı* romanında bu bayramlara değinir. Yazar, gençler için yazdığını belirttiği eserinde onlara millî bilinci aşlamak istediği için Cumhuriyet Bayramı kutlamasından bahseder. Yine Türk edebiyatı denilince az bilinen bir yazar olan Baha Vefa Karatay da *Kardeş Gibi* romanında hem 30 Ağustos Zafer Bayramı'nı hem de Cumhuriyet Bayramı'nı anlatmıştır. *Kardeş Gibi* romanında mekân olarak Konya seçilmiştir. Denilebilir ki hürriyet coşkusu yurdun her köşesinde büyük bir sevinçle karşılanmaktadır. Benzer şekilde Oğuz Özdeş de *Aşk İstiraptır* romanında İstanbul ve Ankara dışına çıkar ve Bursa'daki Cumhuriyet kutlamalarına değinir. Yazar için bu kutlamalar o kadar önem arz eder ki hem romanın birkaç yerinde bu kutlamalara yer verir hem de kutlamaların içeriğinden uzun uzun bahseder:

Cümhuriyet bayramı gecesi:

Şehir baştan başa donanmış. Garpten esen serin rüzgâr bu güzel güne bambaşka bir zevk katıyor.

Hava fişekleri büyük bir hızla semaya çıkıyor, kuvvetlerinin kesildiği yerde, fezada yıldız gibi dağılarak parıldıyorlar. Uzaktan fener alayının güzelliğine bir kat daha zevk katan muzikacıların çaldıkları marşların heyecanlı güfteleri ortalığı inletiyor, inletiyor (1938, s. 84).

Bu iki romanın ortak özelliği ülkenin geneline yayılan bu bayramların halk tarafından coşkulu bir şekilde kutlanmasıdır. Erken Cumhuriyet döneminde milliyetçi bir söylemle romanlar kaleme alan Mükerrerem Kâmil de *Sevgim ve İstirabım* romanında Cumhuriyet Bayramı kutlamalarından bahseder. Romanda öğrenciler söz konusu bayram için bir müsamere hazırlar. Yazar, bu hazırlığı ayrıntılı bir şekilde vermektedir:

Mektepler aralarında işi bölüşmüşlerdi. Kimi bir kağrı yapacak, orada Türk'ün köylü kadını bütün mihnete, yorgunluğa göğüs geren ezeli kahramanlığı ile ifade edecek. Bu kağrı, Ankara'nın bağrından kopan tarihî zaferini, iki cılız öküzün çektiği birkaç mermiyi cepheye ulaştıran köylü kadınla beraber süzülecekti.

Bazısı Türkiye'yi yer yer ateşler saçan bir harita halinde, bazısı zaferi bütün hatlarla çizen bir otobüste temsil edecekti.

Bizim mektep çeşit çeşit zaferi ifade eden bu güzellikler arasında büyük eserine bakan muzaffer kumandanı Ulu Gazi'nin en muhteşem bir büstünü götürecekti.

Onlar.. Gıcırtilı kağrıları, derme çatma silâhları, eli kolu bağlı esirleri; istiklâl savaşının bütün hatıraları ile ilerlerken, harita üstünde Ankara'dan çıkan kızıl şimşekler arkasında Gazi'nin büstü yürüyecek, onun tunçtan başını, onun sevgili başını millet göz yaşları ile takdis edecek, dünya durdukça yaşa diye alkışlayacaktı. Ben bu yeni Türkiye'nin yaratıcısını takibeden, esirgeyen bir ilâhe olacaktım. Beyazlar içinde, beyaz tüller içinde, bir köpük gibi, mukaddes kanatlarım altında bu aziz büyüğü kucaklıyacaktım (1936, s. 27-28).

Mükerrem Kâmil Su, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'na geniş bir şekilde yer veren tek yazardır. O, sadece bu bayramın hazırlık sürecini anlatmakla yetinmez, temsil gününü de detaylı bir şekilde verir. Bu nokta denilebilir ki Mükerrem Kâmil Su, Cumhuriyet rejiminin “millî” ve “medeni” ilkelerinden “millî” olana odaklanarak eserlerini kaleme almıştır. Cumhuriyet'in medeni olan boyutu balo, suare, çay partisi gibi kutlamaları çağrıştırırken; millî olan yanı ise millî bayramlara karşılık gelir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında Cumhuriyet Bayramı ve benzeri etkinlikler Ankara, Bursa, Konya, Mersin gibi şehirlerde kutlanırken bunların arasında İstanbul'un olmaması dikkat çekicidir. Türkiye'yi dünyaya tanıtan önemli bir şehir olan İstanbul'daki bayram kutlamalarının romanlarda yer almaması dönemin yazarlarının İstanbul'a karşı ilgisiz kaldığını gösterir. Bu durum da İstanbul'un Osmanlı'ya uzun yıllar başkentlik yapmış olması, Osmanlı ile özdeşleşmesiyle yorumlanabilir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında Cumhuriyet Bayramı kutlamaları görece fazla iken 30 Ağustos Zafer Bayramı'na ise dönemin ne popüler aşk romanlarında ne de kanonik değeri olan estetik romanlarda temas edilmiştir. Bu çeşit kutlamalar “görece” geri planda kalan yazarların romanlarında ele alınmıştır. Zafer Bayramı, Halide Nusret Zorlutuna'nın *Gülün Babası Kim* romanında kendisine yer bulur. Yazar, bayramın detaylarıyla ilgilenmez, sadece “Bugün zafer bayramı. Şehirdeki şenlik havasının dalgası buraya kadar vurdu.” (1933, s. 155) ifadesiyle bu bayrama değinir. Yine bilinmeyen, üzerine hiç çalışılmamış bir yazar olan Ali Enver'in *Kabahat Kimin* romanında da 30 Ağustos kutlaması önemli bir yer tutar. Romanda genç nesillere millî birlik ve beraberliğin önemi bu bayram vasıtasıyla gösterilmektedir. Yazar, 30 Ağustos coşkusuna mekân olarak Ankara'yı seçer:

30 Ağustos gece.

Bütün Ankara gündüz gibi. Sema, hava fişekleriyle şehirde bir harbi andırıyor. On binlerce insan büyük zaferin fener alayında. Kıyamet kopmuş sanki (1934, s. 42).

Romanın temel konusu aşk olmakla birlikte millî birlik ve beraberlik coşkusu da ön plandadır. Ali Enver'in 30 Ağustos Zafer Bayramı ile ilgili alıntısı kısa olsa bile verdiği mesaj çok derindir. Dahası kutlamaların ülkenin başkentinde gerçekleşmesi bu çalışma açısından önem arz etmektedir. Asıl ilginç olan kısım ise, kutlamaların büyüklüğüne, ihtişamına, kalabalığına yapılan vurgudur.

Baha Vefa Karatay da *Kardeş Gibi* romanında Konya'daki 30 Ağustos kutlamalarını anlatır. 30 Ağustos'u "Türklüğün, Türk erinin, Türk ordusunun yarattığı büyük gün..." olarak niteledikten sonra şehrin meydanında bayramı coşkulu bir şekilde kutlamak için toplanan insanları da anlatır. Bu törene bütün Konya halkı yoğun bir şekilde ilgi göstermektedir. Millî birlik ve beraberliği temsil eden Atatürk anıtının önünde İstiklal Marşı okunduktan sonra resmigeçit gerçekleştirilir:

Saat dokuz var... Caddelerdeki kalabalık son haddine varmış. Bütün Konya; esnafı, memuru, kadını, kızı kendisine hürriyet saadetini ve bu eşsiz vatani bahşeden büyük ordunun zafer gününü tesit için merasimin başlamasını bekliyor... Yer yer renk ve ipek kümeleri ve renkli ipekliler içinde orta Anadolunun kendine has güzellikleriyle işlenmiş genç kızlar, parıltılı elâ gözler, narin siyah bakışlar...

Atatürk anıtının önünde İstiklal marşı ile başlayan merasim coşkun söylevlerden sonra yerini geçid resmine terketti... Ve işte beş dakikadanberi orduevinin aşağısında kurulmuş tiribünlerin önünde çelik miğferli, tunç yüzlü Türk erlerinin sert adımlarla yerleri sarsarak geçişi hürmet ve gururla seyrediliyor... Geçiyorlar... Tiribünlerde kendilerini selâmlayan büyüklerinin önünden göğüsleri kabarmış, yüzlerinde bugünü yaratmış olmanın gururlu mânaları, geçiyor onlar... Bir kenarda bu tunç renklileri yaşlı gözlerle seyreden ihtiyar kadınlar; belki birer şehit anası... Bir yanda gözleri dumanlanmış bir taze; belki bir şehit duldu (1938, s. 20)...

Yukarıdaki satırlar 30 Ağustos kutlamasının bir kısmına aittir. Yazarın bu anı betimlemesi birkaç sayfa daha sürecektir. Bazı yazarlar bu bayramı kısa ifadelerle geçiştirirken yazar, bu bayrama geniş bir şekilde yer vermiştir. Dahası Karatay, romanda bir savaş meydanı oluşturarak savaşın nasıl kazanıldığını da ayrıntılarıyla anlatmıştır. Böylece söz konusu dönemin romanlarında İstanbul, millî bayram kutlamaları vasıtasıyla anılmazken Zafer Bayramı kendisine bir taşra şehri olan Konya'da yer bulmuştur. Bu da iktidarın İstanbul'a karşı mesafeli tavrının roman düzleminde de yankısını bulduğunu gösterir.

Bu dönemde 30 Ağustos sadece Zafer Bayramı olarak kutlanmaz. İktidar, 1925 yılında kurulan Türk Tayyare Cemiyeti'ni geliştirmek, havacılık faaliyetlerini yaygınlaştırmak isteğinde olduğundan bu tarihte “çifte bayram” yapılmasına karar verilir. 1949 yılına kadar bu iki bayram “Zafer Bayramı ve Tayyare Haftası” olarak kutlanmıştır. “Zafer ve Havacılık Bayramı” olarak da adlandırılan bu bayram erken Cumhuriyet dönemi romanları arasında sayılan *Kolejli Nereye* adlı romanda da yer almıştır. Söz konusu roman Necmettin Halil Onan'a aittir, 1932 yılında tefrika edilmiş, 1974 yılında da kitap olarak basılmıştır.

İktidar, 23 Nisan Millî Hâkimiyet Bayramı (daha sonra “Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı” olacaktır), 19 Mayıs Atatürk'ü Anma, Gençlik ve Spor Bayramı, 30 Ağustos Zafer Bayramı gibi millî bayramların kutlamalarına önem vermiştir. Erken Cumhuriyet döneminde iktidar, yeni bir devletin temelini atmanın heyecanı içinde olduğundan resmî bayramlara önemli günlere büyük değer atfetmekte, her bayramı yeni bir heyecanla kutlamaktadır. Bu dönemde 23 Nisan Millî Hâkimiyet Bayramı ile ilgili hazırlıklar gazetelerde de yerini almıştır. Gazeteler, birkaç gün öncesinden 23 Nisan'da yapılacak etkinliklere dair alınan kararları okurla paylaştığı gibi kutlamada yaşanan heyecanı da gazete sayfalarına taşır. Örneğin *Hakimiyeti Milliye* gazetesi bir önceki gün kutlanan 23 Nisan Çocuk Bayramı ile ilgili haberleri ilk sayfaya taşımıştır:

Dün Çocuk Haftasının ilk günüydü... Bir haftadanberi kendi bayramlarına hazırlanan küçük yavrular, bayramlıklarını giymişler, erkenden mekteplerine gitmişlerdi. Bu talebelerden tazimat heyetine ayrılanlar da kendilerine tahsis olunan otobüs ve otomobillerle saat 9.30'da (Çocuk Sarayı) önünden hareket etmişlerdir.

[...]

Alay Çocuk Sarayından Karaoğlan caddesini takip ederek Yenişehir'e gitmiştir. Himayei Etfal bayraklarıyla süslü olan yüze yakın otobüs ve otomobillerde güler yüzlü yavruların geçmesi Yenişehir'e ve Kavaklıdere civarına neş'e serpiyordu. Öndeki otobüste bulunan muzika (Çocuk Marşı)nı çalıyor ve çocuklar da iştirak ediyorlardı (İmzasız, 24 Nisan 1930, s. 1).

İktidarın söz konusu bayrama verdiği önemi bu haber aracılığıyla görmek mümkündür. Görüleceği üzere gazetelerde uzun uzun yer alan bayram haberleri roman sayfalarında bazen bir iki cümle ile geçiştirilir, zira gazeteler bir tür kitle iletişim aracı olduğundan iktidarın hizmetindedir. Fakihe Odman da *Çiçek ve Güneş* adlı romanında sadece bir iki cümle ile 23 Nisan'dan bahseder: “Dün 23 Nisandı. Valiye bayram tebrikine gittim, daha doğrusu Maarif nâmına gönderildim.” (1940, s. 36) diyerek söz konusu bayramı hatırlatır.

Millî bayramlar, sadece okullar ve sokaklarda kutlanmaz, bunun için meydanlar da tercih edilir. Meydanlar, bir şehrin atardamarlarıdır, dolayısıyla millî birlik ve beraberliğin temsil edilmesinde meydanlar önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu yüzden yeni rejim büyük şehirlerden en küçük yerleşim birimine kadar her yere Cumhuriyet Meydanı yapmış, törenlerini buralarda gerçekleştirmiştir. Zira meydanlar, stadyumların yaygınlaşmadığı bir dönemde her tür etkinliğe açık kamusal mekânlardandır. Bu dönemde bütün kutlamalar, mitingler, protestolar kalabalıkları içine alan meydanlarda yapılır. Yine iktidar meydanların bu birleştirici gücünden faydalanmak istemiş, her şehrin, hatta her kasaba veya köyün meydanına her an Atatürk'ün varlığını hatırlatan heykeller yaptırmıştır. Bir köy ütopyasının anlatıldığı Ziya Çalık'ın *Takma Ayak Hasan Çavuş* romanında Cumhuriyet Meydanı gibi simgesel değerlere sahip mekânlara yer verilir. Köyde herhangi bir etkinlik olduğu zaman köylüler ortak bir ulus bilinci içerisinde hareket ederek Cumhuriyet Meydanı ve Atatürk heykelinin önünde toplanır. Dolayısıyla romanda bu tarz meydanların kitleleri birleştirip bütünleştirdiği gösterilmiştir.

Cumhuriyet rejimi, sadece meydanların ve anıtların birleştirici gücünden faydalanmamış, halkevleri, halkodaları aracılığıyla aynı bilince sahip vatandaşları bir araya getirmeyi hedeflemiştir. Nitekim halkevleri, erken Cumhuriyet döneminde iktidarla halk arasındaki uçurumu kaldırmaya yönelik yapılan önemli bir girişimdir. Halkevleri yeni Türk devletinin modernleşmesini sağlayan araçlardan biridir. Zira bünyesindeki birçok şube ile halkın ilim ve irfanını yükseltmektedir. Resmî ideolojiyi sağlamlaştırma görevi üstlenen millet bilincini geliştirme düşüncesiyle hareket eden halkevleri, bütün şubelerinde halka devrimlerin benimsetilmesinde etkin bir rol oynar. Dahası halkevleri kültürel, bilimsel, sportif faaliyetleriyle devletin istediği yeni, modern insan modelinin yaratılmasına hizmet eder. Halkevleri, romanlarda da yer edinen önemli bir mekândır. Bu romanlar arasında diğerlerine oranla en tanınmış olanı Yakup Kadri'nin *Ankara* romanıdır. Söz konusu eser haricinde daha az bilinen romanlarda da halkevleri halkın millet bilincine ulaşarak çeşitli etkinliklerle kendisini geliştirdiği bir mekândır.

Pek çok faaliyet alanı olan halkevlerinin sistemli bir yapısı vardır. Örneğin Etem İzzet Benice, *On Yılın Romanı* adını verdiği ve Cumhuriyet'in onuncu yılını anlattığı eserinde halkevlerinde gösterilen tiyatro oyunlarından bahseder. Romanın kahramanı, Türkiye'yi tanımaya gelen bir Amerikalıyı halkevine götürmüş ve burada Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* piyesini izletmiştir:

Halkevinde idiler.

Profesör:

—Akın piyesini çok beğendim:

dedi. Sordu:

—Halkevinde her vakit için böyle bir çalışma var mıdır?

Erhan cevap verdi:

—Halkevleri Cümhuriyet Halk Fırkasının kültür evleridir. Memleketin her tarafında açılıyor. Ve hergün için bir çalışma vardır. Her şube üzerinde ilerliyorlar. Konferanslar verilir, temsiller yapılır. Müsamerele derlenir. Eserler çıkarılır. Köycülük şubesi, san'at şubesi, içtimaî yardım şubesi, spor şubesi hepsi hepsi, bütün şubeler çalışır (1933, s. 125).

Amerikalı izlediği piyesten etkilenerek ve bu çalışmalarını yapan halkevleri ile ilgili sorular sormuştur. Roman kahramanı da bu sorudan hareketle halkevleri hakkında açıklamalara girişir, onların çalışma şekline ve şubelerinden bahseder. Ziya Çalık'ın *Takma Ayak Hasan Çavuş* romanında da bir köyde kurulan halkevinden bahsedilmektedir. Başlangıçta adı verilmeyen köyün yaptığı hizmetlerden, elde ettiği başarılarından sonra kendisine bir isim verilir. Bu durum, Dede Korkut Hikâyeleri'nde bir delikanlının önemli bir başarı kazandıktan sonra isim almasını hatırlatır. Kendi kendine yeten, üretken bir köy yaratan insanların yaşadığı bu köye "Gazi Köy" adının verilmesi Kemalizme gönderme yapılması bakımından manidardır. Bu köyün sosyal ve ekonomik gelişiminde halkevinin rolü büyüktür. Yine bir sorun olduğunda bu sorunun konuşulması için halkevinde toplanılır. Dahası ülkeyle ve hatta dünya ile bağlantı kuran, dönemin en önemli ve hızlı kitle iletişim aracı olan radyo halkevinde bulunur. Buraya gelen köylüler ortak bir ülkü etrafında birleşerek bu mekânda millî bilinç kazanırlar:

Hükûmetin en başında bulunan çok temiz, çok yüksek insan, İsmet Paşa Hazretlerinin, her günkü deyişleri, Türk ülküsü, Türk dileğinin son ucunun ne olduğunu, ne kadar açık ve ışıklı olduğunu gösterdi.

Bu yüksek öğütlerden haber alan bir köylü gördü, ve duydu; işe başlamak istedi. Bir Vali, bu işi benimsedi, bir mühendis kafa ve gönülle çalıştı ve Türk köylüsü işe başladı ve başardı.

Bize düşen iş, her şeyden evvel bu isteği uyandırmaktır. Bir kerre dilek olursa o iş yarım olmuş sayılır.

Yarım olmuş iş ise, özlü ve temiz ellerde derhal doğar.

Bunun için halk teşekkülleri var, Halkevleri teşekkülleri ve kolları bu işi çok mükemmel başarabilirler, nurlu gençliği bağrında barındıran bu evleri özlü evlatları, her köye gider, ülküsünü anlatırsa onların temiz sözleri, temiz duyguları köyü ve köylüyü derhal canlandırır. Türk köylüsü irşad edilirse harikalar doğurur. Ben buna iman ederim (1934, s. 44-45).

Yukarıdaki satırlarda da görüldüğü üzere halkevleri köylüyü sosyal ve kültürel planda geliştirmektedir. Bu dönemin az bilinen yazarlarından olan Mustafa Hilmi Nural da *Güllü Gelin* romanında halkodasından bahseder. Yazar, "On sene evvel köyde halk partisi ocağı" kuruldu diyerek halkodasının açıldığını belirtir. Halkodasının başında bulunan

kişi, “merkezden gelen emirleri” köylüye ulaştırmaktadır. Dolayısıyla Mustafa Hilmi, küçük yerleşim yerlerinde kurulan halkodalarının halkı birleştirici, bütünleştirici işlevi üzerinde durur.

Son Tango adlı eserinde Konya’yı anlatan Baha Vefa Karatay, şehirde yaşanan gelişmeleri de aktarırken şehrin yeniliklere dönük yüzünü de gösterir. Şehirde insanlar tarafından ilgi gören bir belediye sinemasının var olduğunu anlattıktan sonra halkevinin balkonunda duran radyodan bahseder. Bu büyük radyo Konya halkına klasik müziği sevdirmek için oraya konmuştur:

Biraz ileride Belediye sineması önündeki taş merdivenin yavaş yavaş kalabalıklaştığı görülüyor. Halkevinin balkonuna kurulmuş, büyük radyonun madenî gırtlığından fırlayan kimbilir hangi tenorun güzel sesi karanlıkta Konya ufuklarına yayılıyor (1939, s. 55).

Cumhuriyet rejiminin hemen her sahada yaptığı köklü ve yenilikçi atılımların halkevleri aracılığıyla bütün ülkeye yayılması amaçlanır. Toplumsal değişimin gerçekleşerek sonuçlarının alınması hemen mümkün olmaz. Zira toplumsal hayatta değişme bir anda gerçekleşen bir olgu değildir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanında millî bayram ve kutlamaları görüleceği üzere fazla yer tutmamıştır. Oysaki sadece dergilerde değil, günlük gazetelerde bile inkılapları överek, zaferleri kutlayan pek çok şiir yer almış, pek çok tiyatro oyunu sahnelenmiştir. Ancak söz konusu roman olunca bu sayı hayli azalmıştır. Bunun iki temel sebebi vardır: İlki, 1920’li ve 1930’lu yıllar düşünüldüğünde roman türünün daha çok popüler aşk romanları etrafında şekillenmesidir. Doğal olarak romanlarda millî değerlere sahip karakterler yer alsada dahi bunlar herhangi bir resmî kutlamaya katılmaz, bu karakterlerin katıldığı en resmî kutlama Hilal-i Ahmer yararına verilen balodur. Bir diğer sebep ise roman türünün günü ve günceli yansıtmaktan ziyade bir önceki zamanla ilgilenmesidir. Nitekim 1920’li ya da 1930’lu yıllarda yazılan romanlar düşünüldüğünde dönem romancılarının daha çok 1923 öncesine odaklandığı görülmüştür.

2.2.Yeniliğin Sessiz Yükselişi: Resmî Olmayan Eğlenceler ve Mekânları

Eğlence türleri sadece resmî olanlardan ibaret değildir. Devletin desteklediği ve hegemonik yapısını güçlendirmek için “icat ettiği” millî bayramlar haricinde halkın da kendi arasında kutladığı “resmî olmayan eğlenceler” adıyla tanımlanabilecek eğlence türleri bulunmaktadır. Bu eğlenceler görünürde resmî değildir, ancak içerisinde devletin bir yaptırımının olmadığı söylenemez. İktidar, kendi söylem alanını genişletmek ve gücünü derinleştirmek için resmî eğlenceler üzerinde etkin olduğu gibi resmî olmayan eğlenceler konusunda da birçok yaptırım uygular. Öyle ki iktidarın izin vermediği ya da uygun görmediği bir eğlence türünün bu dönemde gerçekleşmesi çok zordur. Bundan hareketle aşağıda da bahsedilecek olan eğlence türleri, iktidarın denetiminde modern yaşamın halk arasında yaygınlaşmasına, kadının kamusal hayata aktif bir şekilde katılmasına, kadın ve erkeğin birbiriyle daha sıkı ilişki kurmasına imkân tanımıştır. Bu yüzden iktidar halkın kendi arasında gerçekleştirdiği eğlenceye karşı müsamaha göstererek ona özel “mekân”lar yaratır. Sinemaya gitmek, içki içmek ve eğlenmek için “kapalı” ve “açık” olarak farklı mekânların bulunması, bu mekânların toplum içinde varlığını kabul ettirdiğini, dahası buna izin veren bir “aygıt”ın olduğunu gösterir. Dolayısıyla aşağıda ele alınacak romanlarda geçen eğlence türleri ve eğlence mekânları değerlendirilirken iktidarın bu faaliyetlerin gerçekleşmesine müsaade ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Resmî olmayan ancak iktidarın denetiminde olan eğlence mekânları da vardır. Bunlar şu şekilde sınıflandırılabilir:

- a) Oteller, restoranlar, evler ve bahçelerde yapılan danslı toplantılar, dansingler
- b) Gazino, bar, müzikhol gibi içkili eğlence mekânları
- c) Tiyatro, sinema, müze gibi güzel sanatlarla ilgili mekânlar
- d) Deniz, plaj, futbol sahası, tenis kortu gibi spor mekânları

Oteller, restoranlar, evler ve bahçelerde yapılan danslı toplantılar ve dansiglerle dans etmek Cumhuriyet döneminin en önemli modernleşme simgelerinden biri hâline gelmiştir. Yine Tanzimat’tan sonra görülmeye başlanan gazino, müzikhol, bar gibi mekânların Cumhuriyet döneminde sayısının artması da iktidarın bu tarz yerlerin açılmasını desteklediğini göstermektedir. Benzer şekilde sinema salonlarının

çoğalmasında, müzik, bale, opera gibi güzel sanatlara yoğun bir ilgi gösterilmesinde iktidarın rolü büyüktür. Bu bölümde son olarak incelenecek olan mekânlarsa deniz, futbol sahası ve tenis kortudur. Bu mekânlarsa iktidarın güçlü, sağlam, sportif bireyler yetiştirmesine olanak verdiği için önem taşır.

2.2.1.Dans Her Yerde

Erken Cumhuriyet dönemi gündelik hayatının en önemli eğlence türlerinden biri dansdır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada dans bir “salgın” hâlini almıştır. Refik Halid Karay da 1942’de *Tan* gazetesinde dansla ilgili yazdığı yazıda bu eğlence türünden şu şekilde bahseder:

Geçen Cihan Harbi’nden sonra dünyayı bir dans salgını kaplamıştı. Milletler silâhı atar atmaz, her şeyden önce kendilerini dansa vermişlerdi. Tarihin hiçbir devrinde insan 918-1928 senelerindeki kadar çalıp oynamamış; dans adı altında –seyreden delileri büsbütün zıvanadan çıkartacak ve en zirzop hayvanları şaşkınlığa düşürecek– isterik hareketlerle vücudunu yorup hırpalamamıştı. Daha doğrusu ince güzel bir sanat şubesi olan dans, yâni hareket âhengi birtakım acayip zıplayıp sıçramalar, titreşip zangırdamalar, hoplayıp haykırışmalar, sarılıp sarmaşlarla herhangi bir çağda bu derece dejenere edilmemiş, zencileştirilmemişti (2017, s. 477).

Refik Halid Karay’ın bu saptaması hayli yerindedir. Öyle ki Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra bütün dünyaya yayılan bir dans modası vardır. Savaşın ardından ruhsal olarak yıpranan genç nesil moralini yükseltebilmek için kendisini dansa vermiştir. Dolayısıyla dans, bu dönemde bir “iptila” şeklini almıştır. İnsanlar, her mekânda, her özel gün kutlamasında bir araya geldikleri her anda ya cazbant ya da gramofon yoluyla dans ederek eğlenmişlerdir. Bu yüzden dans, dansing, salon, ev gibi bütün mekânlara sirayet etmiştir.

Salon dansları, Tanzimat sonrası Batı ile kurulan yakın ilişkiler sonucunda toplumsal hayata girer. Cumhuriyet sonrasında ise devletin resmî politikalarının bir uzantısı olarak kendisine yer bulur. Dans etmek için kimi zaman özel, kimi zaman da kamusal mekânlar kullanılır. Bu mekânlar kimi zaman ev iken kimi zaman bir otel salonu ya da içkili bir mekân olabilmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde insanların dans ettikleri en önemli mekânlardan biri de dansinglerdir. Ancak bu mekânlar söz konusu dönem yazarlarının hepsi tarafından eleştirilmiştir. Halide Edib, *Yolpalas Cinayeti* romanında kahramanının dansing görmekten başka bir isteğinin olmamasını tenkit eder. Reşat Enis Aygen de Halide Edib gibi dansingleri eleştiri konusu yaparak *Gece Konuştu* romanında bu konuyu ele alır. Bu dönem İstanbul’da başlayan dans merakı sonucu farklı isimlerde pek çok dansing açılmıştır. Ancak yazar bu dansinglere olumsuz bir bakışla yaklaşır. Bu mekânların

müdavimleri, ailesinin kazandığı paraları buralarda harcayanlardır. Ayrıca okuldan kaçanlar, mirasyediler, sorumsuzca yaşayan zengin çocukları paralarını tüketene kadar buradadır:

Bundan beş sene kadar evveldi. İstanbullu müthiş bir dans merakı sarmıştı. Adım başında bir dansing açılıyordu: Rus dansingi, Menekşe dansingi, Sakarya dansingi, Dumlupınar dansingi, Etual dansing, Beyaz gül dansingi, Siyah gül dansingi...

En kötü bir cazband, önünde, dans figürlerinin hiç birine uymayan acaip hoplayışlarla birbirine girmiş çılgın çiftler döndürüyordu. İçinde her çeşit insana rastlanan bir garip yerlerdi buraları.

Babasının, bir koca yıl –anasından emdiği süt burnundan gelircesine– çalışıp çabalıyarak kazandığı paraları bir hamlede yeyip bitirmeğe gelen Anadolulu hovarda, kuşağını, cüzdanını dansingte boşaltırdı. Mektepten kaçan talebe, miras yiyen delikanlı, anasını kandıran zengin çocuğu soluğu burada alırdı. Kalfasını atlatan berber çırağı, işini asan kunduracı, ilk fırsatta buraya koşardı.

Namuslu aile kızları, gizlice –evlerinden habersiz– gidilecek dansingde, kendisini kollarında hoplatacak kavalye arardı (1935, s. 217).

Dansingler, kamusal bir mekâna dönüşerek üst tabakadan alt tabakaya kadar hemen herkesin ilgisini çeker. Ancak yazarlar bu mekânları tasvip etmez, buralara gidenlerin eylemlerini beğenmez, dansingleri olumsuz bir şekilde ele alarak eleştiri konusu yapar.

Erken Cumhuriyet dönemi romanında Reşat Enis gibi Vala Nurettin de dansingler konusunda “uyarıcı” bir yazar portresi çizer. O, eğlencenin olması taraftarıdır, ancak bunun bilinçli şekilde yapılması gerektiğine inanır. Yazar, *Leke* adlı romanının son sayfalarında bir kahramanın konuşmaları üzerinden son dönem Türk kadınının konumunu belirleyen ifadelerle yer verir. Büyük Harp’ten sonra yaşam tarzı değişmiş, ahlak kuralları önemsiz hâle gelmiştir. Yazar “fazilet ve namus” gibi değerlere dansinge katılan kadınların sahip olamayacağını söyler:

Halbuki, Pakize hanımefendi, fazilet ve namus, pek rakik bir limonluk nebatına benzer. Onu, ihtimamla bazı şerait altında yetiştirmek mecburiyeti vardır. Dansing zihniyetinin hâkim olduğu muhitler, bu iki beşerî mazhariyetin yetişmesine manidir (1933, s. 161).

Dansing, her nasılsa popüler aşk romanlarında “eleştirel” bir tutum benimseyen yazarların üzerinde durduğu konulardan biridir. Reşat Enis dansinge giden kadınları eleştiri konusu yaparken Vala Nurettin ise dansinge giden kadınların ahlaki zayıflığı olduğunu vurgular.

Dans edilecek mekânlar sadece dansinglerle sınırlı değildir, bunun için en önemli mekânlardan biri de balo salonlarıdır. Balonun sosyal ve kültürel hayata pek çok yeniliği getirdiğini belirtmek gerekir. Öyle ki balolar, Batılı anlamda yeni bir yaşam tarzının kurulmasında etkili oldukları gibi toplum içinde kaçgöçün son bulmasını sağlamış, kadın ve erkeğin bir arada eğlenmesine imkân sunmuştur.

Balo salonları her zaman ulusun heyecanını, coşkusunu yaşatmak için yapılan resmî törenlere, eğlencelere ev sahipliği yapmamıştır. Erken Cumhuriyet döneminde balo düzenlemek, baloya katılmak medenileşmenin önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla iktidarın izin verdiği ölçülerde halk da kendi arasında balolar düzenlemiştir. Şehirden köye hemen her yerde balo tertip edilmiştir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında düzenlenen balo, suare gibi pek çok eğlencede sadece o gece yaşanan olaylara odaklanılmaz. Popüler aşk romanlarında kadınların terziye diktirdikleri elbiselere, satın aldıkları ayakkabılara, kullandıkları takılara kadar bu özel gecenin hazırlıkları uzun uzun anlatılır. Dolayısıyla romanlarda balonun hazırlık aşamaları detaylı bir şekilde aktarılır, bundaki amaç da böyle bir etkinliğe katılacak olan okurları bilinçlendirmektir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında dans edilen pek çok mekâna yer verilmiştir. Bunlardan birini de oteller oluşturur. Örneğin Burhan Cahit Morkaya'nın, *Düğün Gecesi* romanı “kalem kurbanları” adına Taksim'deki Altımpalas Oteli'nde düzenlenen balo ile başlar ve bu balonun betimlemesi sayfalarca sürer. Havanın soğuk olmasına rağmen otelin salonları sıcaktır. Yazar, her şekilde baloyu daha çekici hâle getirmeye çalışır. Şık otomobillerden inen kadınların ipek etekleri yerlerde sürünmekte, erkekler ise makferlanlı paltoları ile kadınları takip etmektedirler. Sıcacık balo salonu içerisinde herkes mutludur. Yazar, otelin holünde bulunan iki büyük hurma ağacından da bahseder. Bu vesileyle yazarın ilgisi artık mekânın içine kaymıştır:

Salkım avizelerden dökülen göz kamaştırıcı aydınlıkta öbek öbek erkekler, demet demet kadınlara karışmış... Holün geniş yapraklı ağaçlarla saklı bir köşesinde on sekiz kişilik mızık klâsik havalara başlıyor. Ve büyük kapının iki kanadı her açılışta salona bir iki çift daha salveriyor.

Saat on bir buçuğa doğru bütün salonlar dolmuştu. Kibar âleminin maruf kadınları ve aileleri her yıl “Kalem Kurbanları” menfaatine verilen büyük baloda toplanmışlardı (1933, s. 6).

Edebiyatımızın önemli popüler aşk romancılarından biri olan Burhan Cahit Morkaya'nın yukarıda alıntılanan cümlelerinin altında pek çok detay vardır. Mekân göz alıcı bir güzellikte tasvir edilirken baloya “kibar âlemi”nden katılan kadınların giyim kuşamları, tutum ve davranışları uzun uzun anlatılarak okurlara da balolardaki davranış kalıpları hakkında bilgi verilir. Bununla birlikte her ne kadar balolar şehir hayatıyla özdeşleştirilse de kimi zaman kasaba ve köylerde de balolar düzenlenmektedir. Örneğin Kerime Nadir'in *Sonbahar* adlı romanında ismi verilmeyen bir kasabaya giden roman kahramanı kulüpte eğlendikten sonra orada düzenlenen balolara da katılır. Ancak romanda balo sahneleri derinleştirilmemiştir.

Sadece balolarda değil çay partileri ve dans partilerinde de dans edilmektedir. Bu partiler farklı mekân ve farklı anlayış çerçevesinde gerçekleştirilir. Hava şartlarına, eğlencenin biçimine göre değişebilen mekânlar söz konusudur. Çay partileri çoğunlukla ev içinde ya da evin bahçesinde düzenlenirken dans partileri ise ev, park, bahçe gibi yerlerde ya da bir kulüpte yapılabilmektedir. Dolayısıyla farklı farklı mekânlarda düzenlenen dans partileri ise popüler aşk romanlarında önemli yer tutar. Söz konusu romanlarda eğlence hayatı gündelik hayatın rutin bir parçası olarak gösterilmiştir. Yazarlar, olumlayıcı bir ifadeyle bu etkinlikleri onaylayarak okura da benimsetmeye çalışır. Burhan Cahit Morkaya da *Aşk Bahçesi* adlı eserinde roman kahramanlarını partide dans ettirirken onların “zapt edilemeyen bir sevinç ve heyecan buhranı içinde dönmeye” başladıklarını söyler. Zira cazbandın “mukavemet edilmez” bir temposu vardır. Baloya katılan herkes kendisinden geçerek eğlenir. Yine evin salonundaki bir dans sahnesinde ise tangonun insanları nasıl coşturduğunu şu şekilde anlatır:

“Tango”nun oynak ve kıvrak nağmeleri bizi o kadar bağlıyor ve kıvrandırıyor ki! Dansın ikinci defa başlangıcında kendimden geçmiş gibiydim. Elektriklerin bir kısmı sönmüş, salonda hafif bir aydınlık kalmıştı. Palmiyelerin gölgelendirildiği bir köşede “tango”nun en şiveli figürünü yapıyorduk (1925, s. 43).

Yukarıdaki satırlarda da görüldüğü gibi Burhan Cahit Morkaya, tango gibi Batı kökenli bir dans çeşidini harikulade bir şekilde anlatarak okuru etkilemeye çalışır. Yazarlar, kulüplerdeki eğlenceler konusunda ise okuru uyarmak düşüncesiyle hareket eder. Burhan Cahit Morkaya *Aşk Bahçesi*'nde yapılan dansı olumlu bir şekilde anlatırken kadınlara uyarılarda bulunmayı da ihmal etmez. Kadınların kulüplerde yeterince tanımadığı, geçmişini bilmediği adamlarla dans etmesini tehlikeli bulur.

Popüler roman yazarlarının roman kahramanları daha çok dans alanı açabilmek için evlerinin dekorunu bile değiştirir. Ev söz konusu olunca fiziksel çevrenin değiştirilmesi ya da mekânın dönüştürülmesi Tanzimat'tan görülmeye başlanır. Osmanlı toplumunda konut tipleri hep ahşap binalardan oluşurken Tanzimat sonrasında Nişantaşı, Şişli gibi semtlerde betonarme apartmanlar yapılır. Dolayısıyla binalar nasıl değişiyorsa bu binalarda yaşayan insanların hayat tarzları da aynı şekilde değişir. Öyle ki bu apartmanlar, çay partileri ve danslı eğlencelere imkân verecek şekilde yapılmaktadır. Zira eski tarz binalarda dans mekânı yapabilmek için özel olarak çalışılması gerekmektedir. Bu duruma örnek olarak verilebilecek romanlardan biri de Cemal Ataç'ın *Bir Kız Böyle Düştü* romanıdır. Sözü geçen eserde roman kahramanları evin dans için dar gelmesi sebebiyle salonu genişletme kararı alır:

Evde tadilat yapılması tekerrür etmişti. Odalar misafirlere dar geliyor, serbest dans edilemiyordu. Bir akşam misafirlerimiz arasında erkânıharp Kemal ve yüzbaşı bir doktor arkadaşı da bulunuyordu. Babam bu genç askerlerle de ahbablığı yoluna koymuştu. O sırada bilvasıta askere müteahhitlik de ediyor, iyi para kazanıyordu. Bu yeni ahbabları ile o gece bol bol meşgul olmuş iyi bir kazanç işini de halletmişti. Söz dansa, eğlenceye geldiği zaman, yan yana ve karşılıklı bulunan üç odanın bölmeleri kaldırılarak bir salon hâline konulması bu gece kararlaştırılmıştı. Bu fikri ileri süren Kemal, babama, karargâhtaki erbab neferleri göndererek, iki gün içinde ve masrafsızca bu işi halledeceğini de ilâve etmişti. Ertesi gün inşaata başlandı, ve birkaç gün içinde salon meydana geldi (1935, s. 132).

Bir eğlence mekânı yaratabilmek için yaşanan mekânı değiştirmek önemli bir karardır. Bu anlayışla hareket eden bir kişi Batılı eğlence tarzına önem vermekte ve bu eğlence tarzını benimseyerek modern olmaya çalışmaktadır.

Kimi yazarlar ise dans partilerinden hareketle aynı şehirde yaşayan hatta yakın mesafelerde oturan insanların birbirinden hayli farklı olan hayatlarını konu edinerek modernleşmiş-modernleşmemiş toplumun tartışmasını yapar. Örneğin Yakup Kadri dönemin toplumunu sorgulayan önemli bir eser olan *Ankara* romanında yakın olmasına rağmen ayrı dünyalarda yaşıyormuş gibi farklı görünen insanları konu edinir. Yazar, Selma Hanım'ın evinde verilen içkili, danslı ziyafetle, evinden iki üç kilometre uzakta başka bir evde yapılan mevlütü karşı karşıya getirir:

Bir şehir içindeki, hattâ bir şehrin iki yakın mahallesi arasındaki bu kesin hayat tezadını kendi nefsinde iyice hissetmek için, Neşet Sabit, bu meclise girip mevlit âyinine iştirak etmek istedi. Selma Hanımın evindeki wiskili, danslı çay ziyafetini bu şerbetli mevluttan, ancak, iki üç kilometrelik bir mesafe ayırıyordu. Genç adam, yarım saat evvel (aksayı garp)ta idi. Şimdi, tam Asya'nın bir orta yaş Asya'sısının göbeğindedir Bu kadar ivicaçlı bir cemiyet

çinde doğru yolu nasıl bulmalı? Bu mevluda gidenler mi haklıdır, o salonda dans edenler mi (1934, s. 119)?

Doğu ile Batı arasında kalma durumu Ankara örneğiyle Türk insanının yaşadığı bir ikilemdir. Roman, Millî Mücadele’yi büyük bir özveriyle kazanan subayların ve komutanların sıra Ankara’yı kalkındırma işine geldiğinde büyük bir kültür bunalımı içine düşmelerine odaklanır. Burada entelektüel bir şair olan Neşet Sabit’in düşünceleri önemlidir. Ona göre dönemin Ankara’sının zenginlik içinde yaşayan kesimin çay toplantıları, dans şekilleri, dolayısıyla bütün lüksü, ruhlarının sefaletini örtemeyecek boyutlara ulaşmıştır. Dolayısıyla yazarın dönemin eğlence anlayışına karşı olumsuz bir tavır içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu söylem Halide Edib’in *Zeyno’nun Oğlu* romanında da kendisine yer bulur. Ancak Halide Edib, bu çaylı partileri anlatırken Yakup Kadri gibi her fırsatta fakir düşmüş halk ile refah içinde yaşayan insanları karşılaştırma gereği duymaz. Bununla birlikte Halide Edib de *Tatarcık* romanında söz konusu karşıtlığı konu edinir. Poyraz köyünün zenginlerinden Sungur Balta’nın evinin bahçesindeki davette köylülerin dans eden Lale ve Sungur Balta’ya karşı gösterdikleri tavır iki kesim arasındaki uçuruma bir örnek teşkil eder:

Mızıka durdu. Herkes el çııptı. Dansı seyreden Poyraz köylülerin önünde duran Abdülgaffar Efendi Kör İsmailin kulağına:
—Nauzubillâh, bunların raks dediğı nesnenin eski Rûfaî dervişlerinin zikretmelerile çok müşabeheti var, diye fısıldadı.
Kör İsmailin köhne vücudu, göbeğı, kalın boynu caz mızıkası ile mütemadiyen hareket hâlinde idi. Mızıka durunca o da durdu. Abdülgaffar Efendinin kulağına eğilerek cevap verdi:
—Daha ziyade babası tutmuş Araplar gibi tepiniyorlar. Hele şu şişman karı, çıplak kız (1939, s. 232)!

Halide Edib ve Yakup Kadri’nin aralarında sosyal ve kültürel olarak “uçurum” bulunan bu insanları romanlarına taşıması onların ortak özelliklerindedir.

Erken Cumhuriyet dönemi romancıları dans etmeye Yakup Kadri gibi sorgulayıcı bir tavırla ya da Burhan Cahit Morkaya ve Selami İzzet Sedes gibi olumlayıcı bir şekilde yaklaşmaz, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mahmut Yesari gibi dans konusuna eleştirel yaklaşanları da görmek mümkündür. Mahmut Yesari, *Sevda İhtikârı* romanında evde düzenlenen bir dans partisi dolayısıyla “bar Amerikan”larına sözü getirir ve bunların Şişli gibi modern semtlerde kullanıldığını vurgular:

Danyal, etrafına göz gezdiriyordu:

—Her şey mükemmel... En ince noktaları ihmal etmemiş, düşünmüşsünüz!

Ferdiye, kayıtsızca omuzlarını kaldırmıştı, fakat bu kayıtsızca omuz kaldırışta mütehakkim bir gururun gizlenemeyen yüksek edası vardı:

—Şişli salonlarının ekserisinde şimdi böyle ‘Bar Ameriken’ler var. Çay, çay: artık kabak tadı verdi. Briç, Poker, Bakara partilerinden, yahut danstan sonra salonun bulanık ağır, havasından kurtulup böyle apayrı bambaşka bir köşeye çekilivermek, ayrı, başka bir distraksiyon oluyor. Uyuşan gevşeyen, yorulan sinirler, zindeleşiyor!

Danyal, gözlerini duvarlardan ayıramıyordu:

—Hakikî barlardan burasının bir farkı var.

Ferdiye, merakla gözlerini açmıştı:

—Nedir Efendim?

—Hakikî barlardaki tablolar, levhalar sahte, taklittiler, halbuki buradakilerin hepsi hakikî!

Humeyra, Vermut kadehini kaldırdı:

—Bravo Beyefendi. Çok iyi buldunuz! Şerefimize (1934, s. 86)!

Çay partilerinden sıkılan gençler, “içkili partiler” yapılmasını ister. Bu bağlamda yazara göre dönemin gençleri sorumsuzca bir hayat yaşayarak, yaşamlarını sadece eğlenmekle sürdürmektedir.

Kimi romanlarda ise eğlence mekânı bahçedir. Bu bir evin bahçesi olabileceği gibi herhangi bir resmî kurumun bahçesi olarak da düşünülebilir. Aka Gündüz, *Yayla Kızı* romanında Belediye Bahçesi’nde Gürbüz Gençler Spor Kulübü tarafından verilecek olan “garden parti”den bahseder. Akşam saatlerinde yapılacak bu eğlence için bilet gündüz satılır. Romanın kahramanı Petek, davetin yapıldığı mekânın aydınlatmasından etkilenir, ancak onun asıl şaşkınlığı müzisyenler ve müzik aletleri üzerinedir:

Renkli ampullerin saçtığı ışıklara kamaşık gözlerle bakıyordu. Cazbandın viyolenseli pek şaşımına gitti. Köydeki Hasan abdalın kemanından belki yüz defa daha büyüktü. O davulcu da ne diye yüzünü karaya boyamıştı. Yoksa bir güldürücü oyun mu çıkaracaktı. O güne kadar zenci görmeyen Petek, Afrikalı davulcuya uzun uzun baktı.

Süslü hanımlar, süslü, kurumlu beyler dizi dizi geliyorlardı (1940, s. 93).

Burada Aka Gündüz’ün herhangi bir konuyu derinlemesine işlemediğini, birçok önemli noktayı yüzeysel olarak geçiştirdiğini belirtmek gerekir. Bu durum yazarın üslubu ve kurgusuyla ilgilidir. Onun anlatmak istediği pek çok konu, değinmek istediği pek çok husus vardır. Ancak bunlar satır aralarında verilmiş, uzun uzadıya tartışmaya açılmamış, derinleştirilmemişlerdir.

Basın yayın hayatına katkılarıyla bilinen Sedat Simavi az sayıda roman da yazmıştır. Bunlardan biri olan *Fuji-yama* mekân olarak daha çok denizde geçer. Dolayısıyla deniz üzerinde gerçekleştirilen eğlencelere yer verilir. Uzun deniz yolculuklarında özellikle akşamları düzenlenen eğlencelerle yolcuların eğlenmesi ve dans etmesi sağlanır:

Ertesi akşam, vapur suvarisi lüks kamarada seyahat eden Batayva valisi şerefine büyük bir suvare tertip etti.
 Vapurun geniş yemek salonları tanınmayacak bir hale gelmişti.
 Burası herhangi bir lüks bardan farksızdı. Masalar salonun etrafına dizilmiş, ortadaki geniş parke meydan dansa tahsis edilmişti.
 [...]
 Musiki ve dans, dünyanın her milletine mensup bu salon halkını birbirile anlaştırmıştı.
 (1934, s. 36-37).

Görüldüğü üzere dans edilen mekânlar, davetin içeriğine ve şekline göre sürekli değişmesine rağmen roman kahramanları dans etmekten vazgeçmez. Dans dönemin insanların ne kadar ilgisini çekiyorsa bir o kadar romanlarda kendisine yer bulmuştur.

Özel gün kutlamaları denilince akla nişan, düğün, doğum günü, isim günü, yılbaşı gibi kutlamalar gelir. Her ne kadar bu kutlamalar özel mekânlarda yapılırsa da erken Cumhuriyet dönemi romanında da görüleceği üzere bu kutlamalar için daha çok evler kullanılır. Nitekim evlerde bile yapılması güç olan bu kutlamaların, farklı bir mekânda olması ihtimali erken Cumhuriyet dönemi düşünüldüğünde hayli zayıftır.

Popüler aşk romanlarında nişan, düğün, doğum günü gibi kutlamalar geniş bir şekilde yer alır. Bu kutlamalardan biri olan nişan törenine Mükerrerem Kâmil Su, *Sevgim ve İstirabım* romanında yer verir. Evde gerçekleşen bu törene vals çalan bir cazbant bile getirilmiştir:

Cazbant zarif bir valse başlıyor. Bütün gözlerin pırıltıları üzerimizde olduğu halde musikinin dalgalarına karışıyoruz. Başım dönüyor. Danstan mı? Şüphesiz hayır. Sevginin, saadetin yarattığı heyecan şimşekleri içinde kaldığım için titriyorum. Konuşanlar susmuşlar; bizi ilâhî bir zevk içinde seyrediyorlar. Konfet yağmuru, serpantin düğümleri içinde mütemediyen dönüyoruz.
 [...]
 Eğlenti sabaha kadar devam ediyor. Büfede serinliyen mesut çiftler; salonlara çekilerek konuşanlar, oynayanlar değişik birçok şey karşısında geçen dakikaların farkında olamıyoruz
 (1936, s. 49).

Dikkat edilirse romanda eğlence ya da kutlama deniliyorsa “dans”, “cazbant”, “büfe” gibi kelimeler sıklıkla geçmektedir. Dansın müzikle, müziğin ise içki ile kurduğu sıkı bağ bu kelimelerin tekrarının sebebini açıklamaktadır.

Romanlarda eğlence cazbantın bir dans parçası çalması ile başlar, ardından eğlencenin genel yapısından bahsedilir. Kimi misafirler yorulmuştur, büfede serinlemeyi tercih eder, kimisi ise bir köşede arkadaşlarıyla konuşur. Kimi romanlarda ise yapılan eğlenceden ziyade eğlencenin gerçekleştiği mekâna odaklanılır. Örneğin Niyazi Durusoy, *Bağlar*

Arasından romanında mekânı etraflıca ele alır. Bu romanda da bir nişan töreni vardır ve törenin ilginç yönü ise her şeyden önce İstiklal Marşı'nın okunmasıdır:

Salonda hemen hemen; ortada parlatılmış dans yerinden başka hiç yer kalmamış yan odalar açılmıştı. Büyük kapının karşısına konan, yüksekçe bir yere yerleştirilen caz böyle mes'ut varlıkları doğuran cümhuriyetin birliğine inanan Hüsamettin bey gibi iyi düşünüşlü insanların yaptığı veçhile İstiklâl marşına başlar başlamaz, salonda uğultulu bir kaynaşma oldu. Herkes kalplerinden gelen derin bir istek ve saygı ile marşı ayakta dinlediler ve sonra çok nufuzlu bir sayıların gür ve keskin sesi salonu saran sessizliği yırtan bir İsrail suru gibi çınlattı. Çok sürmeyen bir başlangıçtan sonra bu gece kahramanlarının parmaklarına ebediyet halkasını geçirdi. Salonda birkaç dakikadanberi çınlayan alkış sesi, cazın çaldığı oynak bir fokstrotu işittirmeyordu (1936, s. 44-45).

Yukarıdaki satırlar dönemin hem medeni hem de millî bir toplum yaratma düşüncesine hizmet etmektedir. Nitekim ev içinde dans etmek için özel bir yerin hazırlanması, müzik olarak cazın tercih edilmesi, fokstrot oynanması romanda medeni olmanın ölçütü olarak gösterildiği gibi İstiklal Marşı'nın söylenmesi de "millî" olmanın temel ilkesidir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında düğünler de çoğunlukla evlerde yapılır. Ancak bu düğünlerin yapıldığı mekânın yanı sıra alaturka düğün-alafranga düğün ikiliği üzerinde durulması da önemlidir. Öyle ki popüler aşk romancıları geleneği temsil eden alaturka düğünlere romanlarında kısaca yer vermişlerdir. Nitekim Burhan Cahit Morkaya, *Bir Çatı Altında* romanında eski tarz-yeni tarz düğün eğlencelerinden bahsederken düğünün yeni bir anlayışla yapılmak istendiğini fakat pek başarılı olunamadığını, zira insanların modern düğünlere alışamadığını söyler:

İki tarafın müttefikane verdiği karara rağmen düğün yine istedikleri gibi alafiranga olmadı. Sokak kapısını aralık bulan daldı. Çifte kaynalar ağır kumaşlardan sayvanlı, klaptanlı elbiseleri içinde kuyruğu yaldızlı tavuskuşları gibi salınıp kırılmaktan ortaya bakamıyorlardı (1932, s. 3-4).

Burada Burhan Cahit'in modern hayattan yana olduğunu anlamak güç değildir. Romanda düğün evine davetsiz gelen misafirlerin evdeki yemekler hakkında yaptıkları dedikoduya yer vermesi bunu doğrular niteliktedir. Zira yazar, verilen yemeklerin halk tarafından beğenilmediğini göstermiştir. Bu durumun aksini yapan yazarlar da yok değildir. Popüler aşk romancıları eski tarz ve yeni tarz düğünün karşılaştırmasını yapmakla beraber aradaki zıtlığı gösteren ifadelerle yer vermez. Ancak Reşat Nuri Güntekin ve Halide Edib Adıvar gibi yazarlarda eski düğün-yeni düğün âdetleri alabildiğine yer tutar. Örneğin Reşat

Nuri'nin *Eski Hastalık* romanında Yusuf'un annesi geleneği temsil eder, düğünü gelenek ve göreneklerin belirttiği ölçüde yapmayı ister, fakat gelin Züleyha ise yeniyi temsil ettiği için bu âdetleri gereksiz bulur. En sonunda düğün yapılmaktan vazgeçilir, sadece belediye dairesinde nikâh kıyılır.

Daha önce vurgulandığı üzere Cumhuriyet döneminde kadın ve erkek ilişkilerinin daha yakın olması için yeni kamusal alanlar inşa edilmiştir. Pek çok kafe, gazino, restoran hizmete girmiş ve daha önce var olan mekânlar içerik değiştirmişlerdir. Muazzez Tahsin Berkant, *Bahar Çiçeği* romanında Feyhan ile Suat Nedim'in düğünlerini anlatırken dönemin ünlü mekânlarından olan Pera Palas'a değinir:

... tarihli ... gazetesinden;
Dün gece Perapalas salonları çok şen ve samimî bir bayram gördü. Tanınmış sanatkârlarımızdan heykeltıraş Suat Nedim beyle ressam Feyhan Hakkı hanımın düğünleri memleketin seçilmiş artist ve diplomatları hazır bulunduğu halde büyük bir neşe içinde kutlulandı.
Birbirine çok uygun olan bu genç çift, misafirleri çok samimî bir hava içerisinde ve güler yüzle ikramlıyorlardı (1935, s. 318-319).

Yazarın düğün yeri olarak burayı seçmesi okurun ilgisini bu tarz mekânlara çekmek içindir. Dahası düğüne katılanların dönemin ünlü sanatçılarından ve bürokrasiden olması burayı daha önemli hâle getirmektedir.

Bir başka kutlama çeşidiyse Tanzimat'tan sonra benimsenmeye başlanan bir eğlence olan yılbaşı kutlamalarıdır. Ancak bu kutlamalar romanlarda karşılığını bulan eğlencelerden değildir. Bununla birlikte Kerime Nadir, küçük bir kasaba yaşamını ele aldığı *Sonbahar* romanında yılbaşı eğlencesi üzerinde de durur. Ayrıca Fakihe Odman da *Sevgi ve Saygı* adlı romanında üniversite öğrencilerinin yurt ortamında kutladıkları yılbaşı eğlencesinden bahseder:

Gece çok eğlendik... Halkevinden gramofon getirttik dans ettik, güzel parçalar dinledik, birçok oyunlar oynadık; evvelce verdiğimiz paralarla hediyeler almıştık, piyangoda herkese bir şey çıktı, tombala, posta, iskemle oyunları... Sözün kısası yılbaşı gecesini çok neş'eli geçirdik (1935, s. 10).

Yılbaşını kutlamak yeni nesil için vazgeçilmez eğlencelerden biri olmuştur. Onlar bütün olanaksızlıklara rağmen şartları zorlayarak yılbaşı vasıtasıyla kendilerine "modern" bir eğlence alanı yaratmaya çalışırlar. Bu özel günde dans ederler, gramofon dinlerler, birbirlerine hediyeler alırlar, oyun oynarlar.

Fakihe Odman genç neslin yılbaşına verdiği önemi gösterirken Mebrure Sami Koray da *Leylaklar Altında*'da roman kahramanının kutlayamadığı yılbaşı gecesini için duyduğu üzüntüye yer verir. Zira yeni nesil yeni yılın gelişini kutlamak konusunda çok isteklidir:

Yılbaşı gecesini!
O, bu sokaklara, bu evlere sürünmeden geldi geçti.
Başka yerlerde, kahkahalar, içkiler, sevinçler içinde karşılanan o saat bu mahallede herkesi yine eskisi gibi uyurken buldu.
Burada, değişen hiç bir şey olmadı.
Şişelerin patladığı, kahkahaların çınladığı tam o dakikada, bizim çıkmazda soğuktan üşüyen bir köpek uludu, bekçi düdüğünü öttürdü; köşedeki fener gözünü kırptı.
Belki onu anan bile sade hocamla ben olduk (1936, s. 174-175).

Leylaklar Altında romanında sadece yeni yılın kutlanamama üzüntüsü anlatılmaz. Yazar, içinde bulunduğu çevrenin dış dünyadan kopuk, umursamaz bir şekilde yaşamasını da eleştiri konusu yapar. Öyle ki yeni bir yıla girilirken insanlar geleceğe umutla baktığından çeşitli kutlamalar yapar, eğlenir. Kahramanın yaşadığı çevre ise bütün bunlardan uzak bir şekilde yaşamaya devam etmektedir.

Doğum günü kutlamaları, erken Cumhuriyet dönemi romanında en az görülen kutlamalardandır. Aka Gündüz, *Üç Kızın Hikâyesi* romanında kendisinin sözcüsü konumundaki ana figürün on altıncı yaş gününü kutlama sahnesine şu şekilde yer verir:

Salonumsu, geniş bir oda.
Evin içinde bir zevk kaynaşması.
Eş, dost, kadın, erkek birçok misafirler.
Köşede bir piyano ve etrafında şen dostlardan mürekkep hususî, eğlenceli, kahkahalı bir caz heyeti.
Karşıkı küçük odanın masası üzerinde on altı tane mum. Dürer'in on altıncı yıl dönümü kutlanıyor (1933, s. 8).

Erken Cumhuriyet döneminin önemli gazetecilerinden biri olan Aka Gündüz, mesleğinin de etkisiyle romanlarında herhangi bir olay, kişi ya da mekânı uzun uzadıya betimlemez. Ancak yukarıdaki satırlarda da görüldüğü üzere Türk toplumsal hayatına yeni yeni dâhil olmaya başlayan “doğum günü kutlamaları”na özel bir önem vermiştir.

İsim günü ve evlilik yıldönümü kutlamaları Cumhuriyet’le birlikte eğlence hayatına giren kutlamalardandır. Bu kutlamalar için de daha çok ev tercih edilmektedir. Doğum günü kutlamaları önceden var olsa bile isim günü kutlamaları Türk toplumunda var olan kutlamalardan değildir. Ancak Cumhuriyet’in ilk yıllarında isim günü kutlamaları hayli

artmıştır. Dahası isim günü kutlamaları İslami toplumlarda rastlanan bir kutlama çeşidi de değildir. Bu eğlence çeşidine göre kilisenin ilan ettiği bir gün, Tevrat veya İncil’de yer alan aziz ve azizelerle aynı ismi taşıyan kimseler kutlama yapar. Cumhuriyet’in ilk yıllarında isim günü kutlamaları hayli artmıştır. Halide Edib’in *Tatarcık* romanında ise bu kutlama çeşidi eleştirilir. Roman kahramanı olan Sungur Balta, bir anda zenginleşip sınıf atlayınca eşi Safnaz’ın ismini bulunduğu çevreye yakıştıramadığı için Suzan’a çevirir. Bu ismin verildiği günü kutlamak için de bir çay partisi düzenler. Evlerinin bahçesinde yapılan bu partinin nasıl olacağına dair aralarında şöyle bir konuşma geçer:

- Söyle bakalım... Elmas mı, kürk mü, yeni cins bir köpek mi?
- Hiç biri değil... Pazar akşamı benim isim günüm, o akşam vereceğim ziyafeti konuşacağız.
- Nasıl isim günün? Şubatta yaptık.
- O doğduğum gün... Bu Suzan olduğum gün.
- Yine bir şeytanlık! Ne demek istiyorsun?
- Zehrayı ve misafirlerini perşembe akşamı için davet ettim ve bütün Poyraz köyüne açık bir gece eğlencesi yapacağımızı da söyledim. Feridun paşa korusunu –daha doğrusu kampı– da davet edeceğim. Poyraz köyü çocuklarına bahçede bir Karagöz oynatacağım, bahçeye muzika gelecek, bayan Safder şarkı söyleyecek, havuzun etrafında dans edeceğiz, büfeyi de (1939, s. 144).

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere Türk kültüründe yeri olmayan isim günü/gecesi kutlamalarının ancak sosyal ve kültürel olarak üst seviyelerde olan insanların benimsediği bir eğlence türü olduğu anlaşılmaktadır. Fakat yazarların özellikle eleştirdiği nokta ise bir anda zengin olan, “sonradan görme” kimselerin bu işe kalkışmasıdır. Yusuf Ziya Ortaç da *Şeker Osman* romanında evde yapılan isim günü kutlamasını anlatır. Ancak söz konusu kutlama için kullanılan ifadelerle dikkat edildiğinde bu kutlamaların diğer eğlencelerden pek de farklı olmadığı anlaşılır:

- Kadın, erkek, büyük bir dost kalabalığı, birbirine açılan üç salonu da doldurmuştu. Her taraf ışık, her taraf çiçek, her taraf renk ve ipek içindeydi. Fehamet, kıpkırmızı ağzı, kıpkırmızı tuvaleti ve boynuna dolanan kıpkırmızı mercan dizisiyle odadan odaya, rüzgâra tutulmuş bir ihtilâl bayrağı gibi uçuyordu!
- Büfe, cazbant, söz kahkaha, dans, her şey tamamı (1932, s. 41).

Evlilik yıl dönümü kutlamaları da diğer özel gün kutlamaları gibi bu dönem romanında çok fazla yer almamıştır. Bir istisna olarak Mükerrerem Kâmil Su, *Istranca Eteklerinde* adlı eserinde evlilik yıldönümü kutlamasına ayrıntılı bir biçimde yer verir. Romanın ana figürü Cevad, subaydır ve eşi Berrin ile Istranca yakınlarında yaşayarak görevini yerine getirmektedir. Cevad ve Berrin bu küçük köyde gramofon, plak, radyo gibi eğlence

araçları; sinema, konser gibi eğlence türleri olmadığı için sıkılır. Biraz da bu yüzden özel günlerini arkadaşları ile kutlamaya karar verirler. Onuncu evlilik yıldönümlerini askeriyeden subay arkadaşları ile evde kutlarlar. Bu dönemde böyle bir bu kutlamaya yer verilmesi bile modernleşme adına önemli bir yeniliktir.

Özel gün kutlamalarının romanlarda yer alması bu eğlence şeklinin yavaş yavaş gündelik hayata girdiğini, toplumsal ve kültürel hayatı, alışkanlıkları, tutumları değiştirdiğini gösterir. Dikkat edilirse yukarıda söz konusu kutlamalarla ilgili verilen örneklerin çoğu popüler aşk romanlarına aittir. Dolayısıyla popüler aşk romanları da orta sınıfı anlattığından bu gibi eğlencelerin daha çok orta sınıfa hitap ettiğini söylemek mümkündür.

2.2.2.Yeni Nesil Gazinolarda, Barlarda

Erken Cumhuriyet dönemi toplumsal hayatında içki, fuhuş ve cinsel ilişkiyle bulaşan hastalıkların zararları hakkında halkı, özellikle köylüleri bilgilendirmek için çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Kötü alışkanlıklar konusunda gazetelerde haber ve yazılar yayımlandığı gibi çeşitli kitaplar da kaleme alınmıştır. Bunlardan birisi Doktor İhsan Özgen'in 1935 yılında yazdığı *Üç Bela: Frengi, Fuhuş, İçki* adlı kitabıdır. Yazar, kitabında kötü alışkanlıklara dikkat edilmesi gerektiği üzerinde durur. Özgen'in kitabı yazmasının ve bu "bela"lara dikkat çekmesinin nedeni sağlıklı ve güçlü nesiller yetiştirmektir. İhsan Özgen, fuhuş yoluyla gelen hastalıklardan bahsettikten sonra içkinin zararları üzerinde konuşur:

İçki insanın, insanlığın en büyük, en zorlu düşmanıdır. İçki içen bir adam parasını da, aklını da, onurunu da her şeyini kaybeder. Mideye rakı girince akıl kafadan gider. Ayıkken yapmayacağını düşünmeden yapar. Başkasının yaptığını görünce ayıpladığı işler o zaman ona hiç gelir, kolay gelir. Aklı başına gelince utanır, pişman olur amma... Bir kerre olan olmuştur. Kaybolan onu, sağlık yerine gelmez (1935, s. 28).

Bilindiği üzere her dönemde içki ve fuhuş için özel mekânlar olmuştur. İnsanlar kimi zaman bu alışkanlıklar için evleri kullanmayı tercih etseler de çoğu zaman özel mekânlara gitmektedirler. İçki için özel mekânlar sıralanacak olursa meyhane, gazino, bar bunların başında gelmektedir. Bilinen en önemli içkili mekânlardan biri olan meyhaneler, İstanbul'da Fatih döneminden beri varlığını sürdürmektedirler. Vefa Zat, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nin "meyhane" maddesinde Tanzimat'la beraber meyhanelerin "göze batacak" şekilde çoğaldığını belirtir (1994: 436). Dahası 1920'li yılların sonlarına gelindiğinde ise *Akşam* gazetesinin 2 Teşrinievvel [Ekim] 1929 tarihli sayısında İstanbul'daki meyhanelerin sayısının üç bin olduğunu söyler:

Son senelerde şehrimizde meyhane adedi çoğalmıştır. Eskiden meyhaneler İstanbul tarafında Balıkpazarında, Kumkapıda bulunurdu. Şimdi meyhaneler diğer taraflara da yayılmıştır. Müskirat idaresinin yaptığı hesaba göre meyhane adedi 3000dir (İmzasız, 1929, s. 3).

Görüldüğü üzere Tanzimat'tan sonra hızla artan içkili mekânların sayıları Cumhuriyet'le birlikte doruk noktasına ulaşmıştır. Ancak romanda bu durumun etkisi görülmez. Naci Sadullah'ın kaleme aldığı *Günah Gönüllüleri* meyhanelere yer veren az sayıdaki romanlardan birisidir. Erken Cumhuriyet döneminde daha çok gazeteci kimliği ile bilinen Naci Sadullah, kendisi gibi gazeteci olan kahramanların hayatını *Günah Gönüllüleri* romanında anlatır. Roman kahramanı gazetecilerin “bedbinlik” içinde sürekli “dedikodu” yaptığını söyler. Gazeteciler meyhane ve gazino dışında kalan her şeyi “hakir”, “gülünç” ve “manasız” görmektedirler. Dolayısıyla onlar dönemin önemli mekânlarından biri olan Tokatlıyan Gazinosu'nu bile eleştirmekte, meyhaneyi ise ayrı bir yere koymaktadır:

Bir gazino... Kötü bir gazino...
 Birbirine karışmış piyaz, ciğer, talaş, tütün ve nefes kokularının elle tutulabilecek kadar koyulaştığı bir gazino...
 Lekeden görünmeyen yağlı kâğıtlarla örtülü masalar her kılıkta, her tipte müşterilerle dolu.
 Bizim masadaki dört arkadaşın iddialarına göre...
 Meyhane dediğin böyle olurmuş... Rakı denilen şey, Vişi maden suyu gibi, Tokatlıyan masasında içilmez imiş. İçilen rakının keyif vermesi için, rakı içilen yerin böyle piyaz, balık, nefes, duman, ciğer kokması lâzımmış (1937, s. 122).

Erken Cumhuriyet dönemi romanında meyhane hayatının çok az yer kaplamasının sebebi kuşkusuz meyhanelerin, alt tabakanın tercih ettiği bir mekân olmasıdır. Dahası dönemin en önemli eğlence yerleri gazinolar, barlar ve müzikhollerdir. Bu mekânlara hem orta hem de üst tabakadan insanlar gider. Dolayısıyla bu mekânlar her sınıftan insana seslenebildiği için romanlarda daha çok yer alır.

Gazinolar, insanların eğlenmek için gittikleri önemli mekânlardandır. Bu mekânlarda içki içilmesinin yanı sıra yemek yenilebilir ve dans edilebilir. Vefa Zat, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nin “gazino” maddesinde Tanzimat'tan sonra açılan gazinoların “meyhanenin alafrangası” olarak adlandırıldığını söyler (1995, s. 379). Erken Cumhuriyet dönemi romanlarına bakıldığında da gazinoları pek çok eserde görmek mümkündür. Örneğin Halid Fahri Ozansoy, *Sulara Giden Köprü*'de sabaha kadar eğlenmek isteyen roman figürlerinin kapanmak üzere olan gazinoyu bile açtırdıklarını anlatır:

Gazinonun, öndeki ışıkları söndürülmüştü. Anlaşılan tam gazino kapanacağı sırada evvelki otomobiller sökün etmişlerdi. Hakikaten de başka kimseler yoktu. Uzun bir masanın etrafında

toplanan katile, Nerimanın otomobilini bekliyordu. Otomobilin durduğunu işitince hep birden el çırpmağa başladılar. Yeni gelenler içeriye girerken, daha demin gitmeğe hazırlanan saz takımı yeniden sazlarını çıkarmış, fasla hazırlanıyordu. İhtimal Boğazın serin rüzgârile akşamki sarhoşluğu dağıttık sanan dost meclisi asıl bundan sonra içecek ve ne olacaklarsa asıl bundan sonra olacaklardı. Hem burada viski, bol değil, misk gibi rakı içilecekti (1939, s. 44).

Yukarıdaki satırlar, özellikle otomobilin ülke içinde yaygınlaşmasıyla gelişen eğlencelerdendir. Öyle ki otomobilden önceki zamanlarda sadece bir mekânda eğlenilir ve gece orada geçirilirken onun varlığı aynı gecede pek çok mekâna gidebilme ve daha özgürlük şeklinde hareket edebilme imkânı vermiştir.

Esat Mahmut Karakurt da gazinolardan bahseder. Yazar, *Ölünceye Kadar* romanında uzun uzadıya Büyükkada'nın önemli mekânlarını anlatır. Bilindiği üzere Büyükkada özellikle Cumhuriyet döneminin önemli tatil ve eğlence merkezlerinden biridir. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemi romancıları Büyükkada'ya ayrı bir değer atfetmişlerdir. Esat Mahmut da *Ölünceye Kadar* romanında Büyükkada'nın önemli gazinolarından Luna Park'ın bir gecesini şu şekilde ele alır:

İki gece sonra! Luna Parktayız! Luna Park; Büyükkadada çam ağaçlarının içinde saklanmış gibi duran bir gazinonun ismidir. Ekseriya cumartesi geceleri halk burada toplanır. Geç vakte kadar dans ederler. Mehtaplı gecelerde İstanbulun en güzel kızlarını bu gazinoda bulabilirsiniz! Çamların koyu renklerine karışan elektrik ışıkları altında, birer bulut gölgesi gibi dönen yüzlerce genç kız! Bu toplantılar ekseriya ayın ışık verdiği gecelere tesadüf eder. [...]
Saat on... Bütün masalar dolu. Keman ve piyano sesleri içinde, yüzlerce çift, ayaklarını eski bir Viyana valsinin havasına uydurmuş dönüyor, dönüyorlar! Her taraftan sevinç ve kahkaha sesleri yükseliyor! Elektrikleri mahsus söndürmüşler! Dans edenlere gökyüzü ışık veriyor şimdi... Tatlı, dalgalı nemli bir ışık (1937, s. 64-65).

Yukarıdaki satırlarda Esat Mahmut Karakurt'un eğlence söz konusu ise mekânı detaylı bir şekilde ele aldığı görülmektedir. Dikkat edilirse kullanılan bütün kelimeler özenle tercih edilmiştir, böylece eğlence hayatına dair zengin bir betimleme yapılmıştır.

Gazinolar, erken Cumhuriyet döneminde bugün bilindiği gibi sadece içki içilen mekânlar değildir. Bu mekânlar gündüzleri, günümüzdeki “kafe”ler gibi kahvaltı yapılabilen, çay ve kahve servisi sunan mekânlardır. Nitekim erken Cumhuriyet döneminde dört roman yayımlamasına rağmen bugün pek bilinmeyen bir yazar olan Hayrettin Ziya'nın *Fatus* isimli romanında figürler “gazino”da kahve içerler. Benzer şekilde Cahit Uçuk'un *Dikenli Çit* romanında da kahvaltı yapmak için figürler gazinoya giderler.

Gazinolar gibi barlar da 19. Yüzyıla ait Batılı bir mekân olarak adlandırılabilir. Bu bağlamda Vefa Zat da *Eski İstanbul Meyhaneleri* adlı kitabında “Kafe Şantan”ların barların ilk örneği olduğunu belirtir:

19. yüzyılın sonlarında Beyoğlu’nda “Kafe Şantan” (Café Chantant) adı verilen alternatif eğlence yerleri gece hayatına girdi. Daha çok yabancıların gittiği bu mekânlar, atraksiyon, revü, skeç, pantomim gösterilerinin yapıldığı içkili yerlerdi. Bunların en ünlüleri Kristal Palas, Trocadores, Bizans’ın Büyük Alkazar’ı, Concordia, Mandas, Courenne, Flamme ve Alhambra idi. Kabare benzeri bu eğlence yerleri, o dönemde farklı bir hizmet vermiş olmalarına rağmen İstanbul barlarının ilkleri olarak kabul edilir: Bunlardan bazıları “Kabare” (Cabaret de Nuit), bazıları “Kafe Konser” (Café Concert), bazıları da Fransız tarzı kahvehane yani Kafeşantan olarak işletiliyordu. Ancak halk arasında ayırım yapılmadan hepsi kafeşantan olarak anılıyordu. Bu eğlence yerleri literatürde de genellikle bu adla anılır (2002, s. 140).

“Kafe Şantan”ların ise içinde çeşitli gösteriler sergilenmektedir, dolayısıyla bu özelliği ile de gazinolardan ayrılmaktadır.

Hüsamet Nuri, *Kafamda Dönen Şerit* adlı romanının bir sahnesinde kahramanlarını dönemin ünlü otel, bar ve restoranı olan Turkuvaz’a götürür. Aslında erken Cumhuriyet dönemi romanlarında Turkuvaz, Tokatlıyan ve Pera Palas’a göre daha az yer almaktadır. Yine Aka Gündüz’ün pek çok romanında barlarla ilgili sahneler vardır. Yazarın *Çapraz Delikanlı* romanının bir sahnesi de Ankara’nın önemli “gazino-bar”larından olan Karpiç’te geçer. Aynı şekilde, *Ben Öldürmedim-Kokain* adlı romanına da Ankara’daki barları anlatarak başlar. 1922 yılından önce bar açmanın yasak olduğunu belirten yazar, Ankara’da bulunan barların ise “portatif” olduğunu söyler. Ancak bu noktada şunu belirtmek elzemdir ki yüksek, orta ve alt tabakanın kendine has barları vardır. Yazar da 1923’ten sonra Ankara’da açılan ilk barın Fresko olduğunu belirtir. Bununla birlikte Fresko Bar’ın ünü sadece “Ankara’da ilk açılan bar” olmasında değil, bu bara ilk defa bir Türk kadınının girmesindedir:

Bütün barı yeni bir merak sarmıştı:

—Bu kadın kim?

Yarım yamalak işitilen sözlerinden Türk olduğu anlaşıldı.

Ankara’nın ilk barına ilk Türk kadını gelmişti. Bu, merak ve tecessüsü çoğalttı ve umumileştirdi. On dakika evveline kadar kara kuru tek kefare için ah vah edenler, şimdi karşılarında, yanbaşlarında, önlerinde nefis, şuh ve hassatan kibar bir Türk kadını görüyorlardı. Yirmi, yirmi beş yaşında görünüyordu.

[...]

Ve Ankara’nın ilk barında ilk tangoyu bu ilk Türk kadını oynadı.

Manzara çok heyecanlı ve neş’eli idi (1933, s. 22-23).

Aka Gündüz, bardan bahsederken onu ilk defa bir Türk kadını girmesinden dolayı öne çıkarırken Peride Celal ise *Yaz Yağmuru* romanında uzun uzadıya “Gülistan” isimli bir mekânı tanıtır:

Gülistan, İstanbulun en başta gelen eğlence yerlerinden biridir. Hele cumartesi günleri orada bütün tanınmış simaları bulmak kabildir. İşte bu cumartesi gecesi de gene pek kalabalıktı. Garsonlar, masaların etrafında telâşla gidip geliyorlardı. Her masada nadide birer çiçek gibi itinalı, güzel kadın başları göze çarpyordu. Erkekler içiyorlar, hareketli, neş’eli konuşuyorlar. Kadınlar daha ziyade kadehleriyle dudaklarını ıslatarak birbirlerinin tuvaletlerini tetkik ediyorlardı.

Elektrikler sönüp de hafif eflâton ışığın altında kasteniyetlerini şıkırdatan iri gözlü, esmer İspanyol dansözünü piste çıkıp, dönmiye başlayınca bütün sesler kesildi, herkes, nefti dantel elbisesi içinde yapraklarına sarılmış iri bir manolyayı andıran kadının binbir kıvrıntılarla bükülüp doğruluşlarını, kendini vermek ister gibi gelip, birdenbire süzülüp kaçışlarını seyretmiye başladı.

Numaralar başlamıştı.

[...]

İspanyol dansözünü, kalın, hüznü bir sesle klâsik parçalar söyleyen, güzel yüzlü bir arap takip etti. Sonra step yapan beş altı kız çıktı ve nihayet tekrar ışıklar yandı. Müzik değişti. Dans başladı (1940, s. 94).

Aynı şekilde Sermet Muhtar Alus da 31 Mayıs 1932 tarihli *Akşam* gazetesindeki “Eski Defterdekiler” adını taşıyan yazı dizisinde İzzettin Bey adlı bir kişiye Gülistan’a dair anılarını anlatır. İzzettin Bey, dönemin önemli içki mekânlarından olan “Gülistan” hakkında şu şekilde bilgi verir:

Taksimde, Fransız hastahanesinin sırasında (Gülistan) birahanesinde, Memduhun ince sazı çok rağbet görür, ekseriya bizleri de oraya çekerdi.

Sonraları, yani meşrutiyet ilân olunduğu sene şimdiki Melek sinemasının yerinde, (İsketin palas) namında bir mahal açıldı (1932, s. 6).

Popüler aşk romanlarında geçen neredeyse her eğlence mekânının tanıtımında yukarıdaki satırların bir benzeri ile karşılaşma imkânı vardır. Görüldüğü üzere Gülistan, 1908 yılından önce de var olan bir mekândır ve Cumhuriyet sonrasında da varlığını sürdürecektir. Öyle ki 1930 yıllardan 1940’lı yıllara kadar *Akşam* gazetesinin reklam kısmında pek çok Gülistan Birahanesi/Gazinosu reklamı yer alır. Esat Mahmut Karakurt, Selami İzzet Sedes, Burhan Cahit Morkaya gibi yazarlarda da görülen bu örneğe Peride Celal’in romanlarında da rastlamak mümkündür.

Popüler aşk romanlarındaki bütün eğlence mekânlarının tanıtımlarına dikat edilirse yukarıdaki satırların bir benzeri ile karşılaşma imkânı vardır. Esat Mahmut Karakurt,

Selami İzzet Sedes, Burhan Cahit Morkaya gibi yazarlarda da görülen bu örneği Peride Celal'in romanlarında da rastlamak mümkündür.

Girişte genç neslin eğlence yeri olarak balolar, gazinolar gösterilmişti. Burada ise genç neslin esrar, kokain gibi uyuşturucu maddelere olan düşkünlüğü üzerinde durulacaktır. Öyle ki Erken Cumhuriyet dönemi romanında uyuşturucu maddeleri bütünüyle “olumsuz” bir tavırla ele alınarak eleştirilir. Uyuşturucu madde kullanan bireyin ruhsal ve fiziksel olarak değişime uğraması, bu maddeyi tedarik edemeyince de yoksunluk hissederek kendini kaybetmesi, baygınlık nöbetleri geçirmesi onun en bilinen zararlarıdır. Hikmet Feridun Es, *İki Cinayet Gecesi* adlı romanında eroin kullanmadan yaşayamayan bir gencin en sonunda bu maddeyi tedarik etmek için cinayet işlemesini anlatır. Yazar, kahramanına “Onu ben öldürmedim.. Bu öldürdü.. Bu, heroin öldürdü.” dedirterek uyuşturucu maddenin insan öldürmeye kadar giden vahim sonuçlarının olduğunu gösterir. Benzer şekilde dönemin polisiye romancılarından olan Alev Can da *Bir Polis Hafiyesinin Harikulade Maceraları* romanında esrarhanelerden bahseder. Esrarhanelere baskın yapan polis hafiyesinin esrarkeşleri sorguya çekince esrarkeşlerin bu mekânlar için “Bodrum Palas” ifadesini kullanmaları dikkat çekicidir. Vala Nurettin de *Leke* adlı romanında esrar konusuna değinerek Arap asıllı olan, ancak İstanbul'da yaşayan Fazıl Alkasdi'nin esrar içişini uzun uzun anlatır:

Bir esrar sigarası sardı. İçti.

Ooo... Esrar sigarasını gayet güzel sarardı: İki sigara kâğıdını yan yana yapıştırır, tütünü, geniş geniş bu çifte kâğıdın üzerine yayardı.

Sonra, tütünün arasına mini mini, mercimek kadar koparttığı esrar parçalarından on beş yirmi tane yayardı.

Derken, sigarayı huni şeklinde dürerdi... Bir de zıvana takar, öyle içerdi (1933, s. 25-26).

Görüldüğü üzere yazarlar, romanlarında uyuşturucu konusunda ortak bir tutuma dolayısıyla eleştirel bir tavra sahipken içki ve içkili mekânlar konusunda bu durum değişkenlik gösterir. Kimisi bu mekânları ilgi çekici bir şekilde tarif etmekte ve oralara gidilmesi gerektiğini düşünmekteyken kimisi ise bu yerlerden uzak durulmasını istemektedir.

Kumar konusunda ise kumar oynanan yerler arasında evler, kumarhaneler ve kahvehaneler sayılabilir. Popüler aşk romanlarında ise kumar daha çok evde oynanan bir oyundur. Evdeki bu oyun daha keyfi bir amaçla yapılır. Dolayısıyla popüler aşk romancılarının özellikle kumar konusundaki yaklaşımları pek çok konuda olduğu gibi

olumludur. Popüler aşk romancıları arasında gösterilen Burhan Cahit Morkaya için kumar oynamak bilhassa orta yaşlılar için eğlenceli bir aktivitedir. Dolayısıyla *Ayten* romanında yaşlı denilebilecek roman kahramanları saatlerce poker oynarken *Gurbet Yolcusu*'nda ise orta yaşlılar için bezik en büyük eğlencelerden birisidir:

Hanımefendi bezik meraklısı idi. Bütün bezik meraklıları orada toplanıyorlardı. Poker olsun, bezik olsun bütün kâğıt oyunu olan yerlerde oyun kadar dedikodu en lezzetli bir eğlencedir. Kadri bey de bu pek yorucu olmıyan ve daha ziyade orta yaşlıların hoşuna giden oyunun eski bir meraklısı idi.
Akşama kadar oynadı (1934. s. 59).

Buradan anlaşılmaktadır ki Burhan Cahit Morkaya, kumarın her türlüünü gençlerden ziyade orta yaşlı ve yaşlı insanlara uygun bir aktivite olarak görür. Nitekim gençler gibi hareketli bir yaşamları olmayan bu yaş grubundaki insanlar için kumar ve dedikodu büyük bir eğlencedir.

Vala Nurettin, eğlence konusunda her ne kadar eleştirel bir tutum benimsese de *Esir Kadın* romanında bu durumun tersi görülür. Kimi yazarlar, kumarın her türlüüne karşıyken ve ondan uzak durulması gerektiğine inanırken Vala Nurettin, söz konusu romanında onu “zenginler”e mahsus bir eğlence olarak değerlendirir:

Veysi, gözlerini Belkise çevirerek:
—Oyun oynamak günah bir iş mi?
—Bence, kumar oynamak, zenginler için günah değildir. İnsan, varidatiyle mütenasip oyun oynayabilir. Lâkin bahsedilen delikanlının parası yoktu (1944, s. 16).

Vala Nurettin, yukarıdaki satırlarda kumar oynamaya farklı bir yaklaşım getirmiştir. Zira yazar, sözü geçen konuyu sınıf temelli ele alarak maddi gücü olanların kumar oynayabileceklerini söylemiştir.

Cumhuriyet dönemi içerisinde eserlerini eleştirel bir söylemle kaleme alan Memduh Şevket Esendal'in *Ayaşlı ile Kiracıları* romanında da kumar bir eğlence şekli olarak ön plandadır. Yazar, *Ayaşlı* apartmanında kumar oynamaya başlayan karı kocanın bu alışkanlığından hareketle kumar iptilasına düşmüş kişileri anlatır. Zira o, kumarı kötü alışkanlıkların başlangıcı olarak görmektedir:

İçlerinde en çok kaybeden Aptülkerimle karısı. İffet Hanım ozamana kadar hiç kumar oynamamış, kendini tutamıyor, her oyuna giriyor, her oyunda veriyor.

Kocası da onun gibi, ikisi de veriyorlar, ikisinde de oyuna karşı derin bir tutkunluk başlıyor. İffet Hanım yalnız kumarı değil, içkiyi de bu odada öğreniyor (1934, s. 107).

Bu karı koca kumara müptela olduktan sonra içkiye de başlamıştır. Bu alışkanlık o kadar ilerler ki işe bile gidemeyecek hale gelirler. Dahası, çocuklarını da onların eğlencelerine engel teşkil ettiği için İstanbul'a büyükannelerinin yanına gönderirler.

Popüler aşk romancılarının aksine sosyal hayatı daha realist bir şekilde yansıtan Reşat Enis Aygen, *Gece Konuştu* romanında bir çeşit "işçi kumarhanesi"nden bahseder. Normalde bir ev görünümünde olan bu mekân gizli bir kumarhane işlevi görmektedir. Yazar, bir yandan mekânın tasvirini yaparken diğer yandan da kumar oynayan kişileri anlatır:

Ayaklarımız, dokuz basamak taş merdivenin yol halılarına gömülüyor. Antre loş. Fakat, mükemmel möbleli bekleme salonunun avizelerinden dökülen ışıkla gözleriniz kamaştı. Sizden çok şık bir garsonun arkasında, kumar oynanan geniş salona geçiyorsunuz. Parlak bekleme salonunun yanında burası ne kadar sönük, ne kadar karanlık! Güneşli bir daraçadan, birdenbire, bir mahzene inmiş gibisiniz. Gözleriniz kıpışık. Yeşil abajurlu masa lâmbalarının loş aydınlığına neden sonra alışacaksınız. Etrafınızı gözden geçireceksiniz. Ne çok duman var burada? Ne çok cigara içilmiştir! Dıvarlarda birbirinden birer saniye bile fark etmeyen üç büyük yuvarlak saat... Üç masada üç grup poker çeviriyor. Onlar da sizin gibi esnaf takımındandır. Ve, bütün bir sene biriktirdikleri para ile burada şanslarını deniyorlar (1935, s. 19).

Reşat Enis'in realist bir üslupla kaleme aldığı yukarıdaki satırlarda seçtiği kelimelerden mekânı ve yapılan eylemleri olumlamadığını açık bir şekilde görmek mümkündür. Öyle ki yazarın seçtiği kelimeler dikkate değerdir. Ayrıca kumarhanedeki garson bile kumar oynamaya gelenlerden daha "şık"tır, zira bu insanlar bütün bir yıl çalışıp didinip kazandıklarını kumar masasında bir anda kaybeden maddi durumu iyi olmayan insanlardır.

Kumar oynanan bir başka mekân ise kahvehanelerdir. Türk toplumuyla özdeşleşmiş bir mekân olan kahvehanelerin mahalle kahvehaneleri, esnaf kahvehaneleri, çalgılı kahvehaneler, meddah kahvehaneleri gibi birçok çeşidi vardır. Bu mekânlar, zamanla içerik ve ad değiştirse bile her dönem önemini korumuştur. Toplumsal hayatta hayli yer tutan kahvehaneler romanlarda da karşılığını bulur. Bu noktada Reşat Enis Aygen, Cumhuriyet dönemi yazarları arasında kahvehanelerden bahseden yazarların başında gelir. Örneğin *Gonk Vurdu* romanında Reşat Enis, Beyazıt havuzunun etrafını çevreleyen kahvehanelerdeki insanları ele alır. Yazar, bahsettiği kişileri "sıska yüzlü", "tırışı

uzamış” “kırçıl, pis, karışık saçlı” şeklinde anlatırken buradaki eşyaları ise olumsuz bir şekilde tasvir eder. Nitekim bir kasketi “eski”, “soluk”; gazeteyi “buruşmuş, yıpranmış”; hasır şapkayı “etrafı kırık, kirli”; gömleği “yamalı ve vücuduna çok bol” olarak nitelendirir. Yine ilerleyen sayfalarda romanın ana figürü Ömer vasıtasıyla kahvehaneler tekrar tekrar ele alınır. Ömer, kahvehaneden çıkmak istemediği gibi oraya gidenlere benzemekten de korkar. Fakat kaçan keyfini yerine getirmek düşüncesiyle evine en yakın kahvehaneye gitmeye karar verir. Ancak yine kendine yenilerek kahveye gittiği bir sırada mahalledeki kahvenelerin “kırkar, Ellişer adım aralıkla” sıralandığını fark eder. Daha tenha ve daha loş bir aydınlığa sahip olanı seçen Ömer, burada kahvesini içerken bir yandan da kahvehaneyi ve kahvehanedekileri gözlemler:

Biraz sonra, kahvesini içiyor ve etrafını gözden geçiriyordu. Kahve basık tavanlı, toprak zeminli bir yerd. Duvarlarda, camları ve yaldızlı çerçiveleri tozlanmış çıplak kadın tabloları, cıvaları bozulmuş irili ufaklı aynalar vardı. Köşede, kırmızı beyaz kâğıtlarla donatılmış kahve ocağının en başına, ReisiCumhuriyeti allı yeşilli bayraklar arasında, kalpaklı ve göğsü sırmalar, nişanlarla süslü gösteren taş baskısı bir tablo asılmıştı.

Kahveyi çeviren peykelerden birinde, halinden işçi olduğu anlaşılan, esmer avurtları çökük bir adam uyuyordu. Beride, mermeri kırık dörtköşe bir masa başında, üç kişi –bir beyaz sakallı ihtiyar, bir çıplak kafalı şişmen, bir de yelekli delikanlı– iskambil oynuyordu. Onların yanında, tavla oynayan iki mahalle delikanlısı vardı (1933, s. 38-39).

Yukarıda da görüldüğü üzere Reşat Enis, kahvehaneyi tasvir ederken arka arkaya betimleme yapmaktan ziyade aralara kahramanın düşünceleri ya da eylemlerini koyarak vermektedir. Böylece Reşat Enis, kahvehane tasvirinde hem kahvehanenin fiziksel yapısını hem de kahvehanedeki insanları anlatır. Uzun uzun tasvirler yapan yazar bu mekâna özel önem verir. Dahası, kahvehanelerde edilen sohbetin konularına, erkeklerin yaptığı dedikodulara, oynanılan oyunlara kadar pek çok ayrıntıyı ele alır. Reşat Enis, Türklerin kahvehanelerdeki sohbet konularını “mevcut devlet idaresinden memnuniyetsizlik” ve “şikâyet” olarak nitelendirir. Yazarın burada vurgulamak istediği asıl konu zaman geçse de Türk insanının hiç değişmediğidir. Zira eylemleri, alışkanlıkları birbirinin tekrarı, konuştukları konular hep aynıdır:

Ve.. Ne garip! Böyle bir seviyede olmıyan, on, yirmi Türk’ün kafakafaya verdiği basık tavanlı, toprak zeminli bu kahvede, geçmişte de halde de gelecekte de, aynı mevzu konuşulmuştur; konuşuluyor ve konuşulacaktır: Mevcut devlet idaresinden memnuniyetsizlik; şikâyet...

Hükümetin icraatı, gizliden gizliye, burada tenkit olunuyordu. Devletin rejimleri burada çekiştiriliyordu. İktisat buhranının, para buhranının amilleri burada araştırılıyor ve tedbirleri burada düşünülüyordu. Politika dedikoduları burada yapılıyordu (1933, s. 44-45).

Reşat Enis Aygen, *Gece Konuştu* romanında da kahvehanelere yer verir. Bu sefer ise kahvehanelerin erkekler arasında sadece devlet işlerinin konuşulduğu, oyunların oynandığı yerler olmadığını gösterir. Zira *Gece Konuştu* romanında “Aynalı” adıyla verilen kahvehane cinayet işleyen canilerin ortak mekânıdır. Görüldüğü üzere Reşat Enis kahvehaneleri farklı romanlarda farklı farklı insanlara ev sahipliği yapan mekânlar olarak ele almıştır. Hüsamet Nuri de *Kafamda Dönen Şerit* adlı romanında ana figürünü bir süreliğine kahveye gönderir. Ancak söz konusu figür boş vakitlerini kahvede geçirenleri anlamaz, onların nasıl orada boş boş oturduklarına şaşırır. Dolayısıyla yazar kahvehanelere boş dolaşan insanların zamanını tükettiği yerler olarak eleştirel bir şekilde yaklaşır. Erken Cumhuriyet dönemi içerisinde kahvehanelere olumsuz yaklaşan bir başka yazar ise Peyami Safa’dır. Yazar, *Fatih-Harbiye* romanının ana kahramanı olan Neriman üzerinden kahvehanelerin işlevi hakkında konuşur. İki ayrı medeniyetin karşılaştırmasına dayanan romanda kahraman, oturduğu semt olan Fatih ile Batı’nın simgesi olan Harbiye üzerinde durur:

Kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamların çoğu sinirime dokunuyor. O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz, güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kimbilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım başına ahçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünelden Galata saraya kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziyormuş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En âdi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonrada halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini, giyinmesini bilirler. Herşeyi bilirler canım (1933, s. 26-27).

Peyami Safa’nın iki farklı medeniyetin farklı yönlerini ele aldığı bu satırlarda toplumun kahvehanelere bakışını da görmek mümkündür. Peyami Safa roman boyunca Harbiye’nin olumsuz tarafları üzerinde durarak Fatih’ten yana tavır alır. Ancak yazarın, romanda Fatih’e getirdiği tek eleştiri yukarıda da görüldüğü üzere kahvehanelerdir. Bu mekânlara giden kişilerin sokaktan geçenleri izlemek dışında hiçbir iş yapmaması yazarın eleştirisine sebep olur. Yine kahvehanelere değinilen bir eser İskender Fahrettin Sertelli’nin *Binbirdirek Cinayeti*’dir. Romanda “meşhur polis hafiyesi” Yılmaz’ın Binbirdirek’te geçen maceraları anlatılır. Arkadaşı ile birlikte Binbirdirek’e gelen Yılmaz, burada bir kahvehane önünde durarak kahvehanenin işleyişine dair arkadaşına bilgi verir. Kahvehanenin çevresi kötü işlerin yapılabileceği bir yerdir. Yılmaz, kahvehane sahibi ile anlaşılmasını, böyle bir mekâna polisin gerekli olacağını söyler. Bu

bağlamda Sertelli'nin kahvehaneyi detaylı bir şekilde tasvir ettiğini de söylemek mümkündür:

(Binbirdirek kahvehanesi) yer altında ve merdivenden elli metre kadar ileride, etrafı muntazam tahta perde ile çevrilmiş bir yerdi. Buranın kapısında da elektrikler yanıyordu. Camlı kapının üstünde:
 “Sabaha kadar açıktır.”
 cümlesi yazılıydı. Yılmaz kahvede içeriye daldığı zaman göze çarpmadı. Zira o civardaki halkın bir kısmı buraya mahalle kahvesi gibi devam ediyordu. Her direğin dibinde bir masa ve birkaç sandalye vardı. İçerisi temiz döşenmişti. Kahvehanede yirmiden fazla masa vardı. Masaların yarısından fazlası komple idi. Ortada bir garson çalışıyordu. Hızlı hızlı konuşmalar, tavla, domino, kâğıt oyunları... Nargile tokurtuları bir hayli gürültü çıkarıyordu (1940, s. 36).

Burası, esasında sıradan bir kahvehane gibi görünmekle birlikte içerisinde gizli bir şekilde esrar ve alkol kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu mekâna dönemin deyimiyle esrar kahvehanesi de denilebilir. İskender Fahrettin Sertelli'nin yukarıda da görüleceği üzere kahvehaneyi detaylı bir şekilde anlatması eserin bir polisiye roman olmasından dolayıdır. Hatta romanın geniş bir kısmı kahvehanede oynanan oyunlar üzerinedir. Server Bedi adıyla polisiye romanlar yazan Peyami Safa da *Cingöz'ün Esrarı* romanında İskender Fahrettin Sertelli gibi suçluları bulmak için kahramanlarını esrar kahvehanelerine yönlendirir. Bu romanda da kahvehaneler suçluları içinde barındıran karanlık yerlerdir. Kahvehane konusuna değinen yazarlardan biri de Aka Gündüz'dür. O, kahvehaneleri, çay içilip nargile çekilen bir eğlence, dinlenme mekânı olarak görür. Yazar, Ankara'yı anlattığı *Yayla Kızı* romanında diğer şehirlere göre büyük olan Samanpazarı'ndaki kahvehaneyi şu şekilde betimler:

Samanpazarında Mahmut ağanın büyük kahvesinin önüne gelmişti. Âsi Yozgatdaki kahvenin belki altı onbeş büyüğü... Efendi ağalar oturmuşlar, kimi çay içiyor, kimi sigara... Kimi hortum sömürüp gorul gorul birşeyler yapıyor (1940, s. 66).

Yukarıdaki cümleler “Yaylalı Mehmedin” kızı Petek'in zihninden geçen cümlelerdir. Yazarın kahvehanelere karşı tutumu olumludur, zira bunun nedeni Cumhuriyet'in yeni kurulduğu dönemde halkın tek eğlence yeri kahvehanelerdir.

Genç nesil eğlence için sadece gazino, bar ya da kahvehanelere gitmez. Gençler 1856-1886 yıllarında İstanbul'a gelen İngilizler vasıtasıyla Galata ve Pera'da yaygınlaşan

umumhanelere de rağbet eder. Erken Cumhuriyet dönemi romanında ise şehir hayatı ile özdeşleştirilen fuhuş, yer aldığı bütün romanlarda uyuşturucu gibi olumsuz bir şekilde anlatılır. Bu bağlamda Hüseyin Rahmi Gürpınar, Cumhuriyet öncesini anlattığı romanlarında olduğu gibi Cumhuriyet dönemine yer verdiği romanlarında da fuhuş yapanları sert bir şekilde eleştirir. Bunlardan biri olan *Ben Deli Miyim?* romanında Beyoğlu'ndaki Madam Fedrona'nın umumhanesinden hareketle fuhuş hayatının “asrı”, “medeni” ve “fenni” olarak nitelendirilmesini eleştirir. Dolayısıyla yazara göre fuhuş, medeni insanın en büyük düşmanlarından biridir:

Beyoğlu şimdiye kadar muhtelif şubelere münkasim böyle bir fuhuşhane görmemiştir.

[...]

Biçare medeni insanları en ziyade yakan iki bela vardır: Moda, fuhuş... Birtakım zavallılar her ihtiyaçlarından kesip bütün varlarını bu iki doymaz canavarın ağzına atarlar.

Madam Fedrona, fuşu bugün pek ince bir sanat haline getirmişti. Bir delikanlının damarlan depresir. Kanının ateşini söndürmek için bir kadın aramaya çıkar. Bu ticarete mahsus hanelerin birine gider. Ücretini verir, bir nazeninle yatar. İşte fuhuş buna derler (1925, s. 78-79).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, yine 1928 yılında yayımladığı *Kokotlar Mektebi*'nde de fuhuş konusunu irdeler. Genç erkeklere yönelik bir çeşit “mektep” olarak nitelendirilen umumhaneler, dönemin önemli eğlence merkezlerinden olan Şişli'de Osmanbey Sokağı'nda bulunmaktadır. Gerçek adı “Şarlot” olan Ulviye Melek'in sahibi olduğu umumhane, evlilik hayatı istediği biçimde sürmeyen zengin adamları memnun etmek amacıyla hizmet vermektedir. Erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında umumhanelerin Beyoğlu, Şişli ve çevresinde yoğunlaştığı anlatılmaktadır, zira bu yerler önceden beri eğlence merkezidir. Bu bağlamda Mehmet Törenek'in çalışmasına bakmak gerekir, o 1917-1922 yılları arasını anlatan romanlarda işgal altındaki İstanbul'un durumunu incelerken bu döneme odaklanan yazarların hemen hepsinin İstanbul-Beyoğlu karşılaştırması yaptığını, Beyoğlu'nun da zevk ve eğlence merkezi olarak gösterildiğini söyler. İstanbul “sefalet”i yaşayıp sıkıntılı günler geçirirken Beyoğlu ise umumhaneleri, meyhaneleri ile “sefahat” içindedir (2013, s. 143). Görüldüğü üzere yazarlar, bu mekânlara daima soğuk bakmışlar, eleştiri konusu yapmışlardır. Yine umumhaneleri anlatan bir başka yazar da Yusuf Ziya Ortaç'tır. O, *Şeker Osman* romanında kahramanını umumhaneye göndererek hem mekânı hem de içindekileri ayrıntılı bir şekilde anlatır:

Burası, büyük, mükellef bir konağın birinci katıydı. Yerler parke, kapılar ağır ceviz ağacındandı. İçeriden gramofon sesi ve kadın kahkahaları geliyordu. Sağdaki odadan, ateş renkli tuvalet giymiş, gençliğinde hayli gönüller yıkıp ocaklar söndürdüğü belli, şişman bir madam çıktı:

—Buyurunuz bey... Salona!..

İçeride yedi kız vardı. İki masa başında iskambil oynuyordu. Bir tanesi köşede kahve falına bakıyordu. Bir sarışınla bir esmer, biri dam olmuş, biri kavalye, dans ediyorlardı. Biri sigara içiyor, biri sedirin üzerine uzanmış, dizlerinin dibinde horlayan tekir kediyi okşayarak uyukluyordu (1932, s. 19).

Yukarıdaki satırlarda Yusuf Ziya Ortaç'ın umumhaneye bakışı, gerçekçi, gözlem ürünü içeren bir yapıya sahiptir. Bu noktada Yusuf Ziya Ortaç, bu mekânları eleştirmekten ziyade olduğu gibi yansıtma eğilimindedir.

Erken Cumhuriyet döneminde umumhanelerdeki insanları anlamaya çalışan tek yazar İhsan Edip'tir. O, *İncir Ağacı* romanında umumhaneleri eleştirmekten ziyade orada yaşayan kadınları anlamaya dönük bir çaba içerisindedir:

Hastahaneler ve hapishaneler gibi umumhanelerin de içleri karanlık bir kederle dolu kadınları arasında bir hararet ve samimiyet vardır. Ve dünyanın hiç bir yerinde, hiç bir arkadaşlık aynı levsin çamuruna gömülmüş fahişelerin arkadaşlığı kadar vefalı ve candan değildir. Çünkü onların bütün hayatları yalnız bir zillet ve sefaletin hikâyesidir. Sayısız ve bitmek tükenmek bilmiyen incir ağacı hikâyeleri (1935, s. 83-84).

İhsan Edip, yukarıdaki satırlarda da görüleceği üzere bu mekânlarda yaşayanlar arasında kurulan arkadaşlık ilişkilerine odaklanır. Yazara göre onlar, düştükleri “levs” içinde birbirlerine destek olarak, arka çıkarak umutlarını korumaktadır.

Erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında gazino, bar, müzikhol denilince akla Maksimbar, Tokatlıyan, Gardenbar, Gülistan gibi eğlence mekânları gelmektedir. Bu mekânlarda sadece içki tüketilmemekte, birçok sahne gösterileri yapılmakta, cazbantlar tarafından enstrüman çalınarak şarkılar söylenmektedir. Türk toplumunun yeniye olan merak ve ilgisini bu eğlence yerlerine gösterdiği rağbet kanıtlamaktadır. Nitekim bu dönem romanında meyhane gibi geleneksel eğlence mekânları gözden düşmüştür.

2.2.3.Kadın Erkek, Çocuk, Yaşlı Tiyatroda, Sinemada

Güzel sanatların sanatseveri temel olarak haz veren bir işlevi olsa da esasında iktidarın güdümünde ideolojik fonksiyonlara sahip bir yapısı vardır. Bu durumun romanlara yansıyan boyutuna geçmeden önce güzel sanatları aşağıdaki gibi sınıflandırarak tek tek ele almak gerekir:

- a)Görsel sanatlar (resim, heykel, mimari, fotoğraf)
- b)Dramatik sanatlar (tiyatro, opera, bale, dans, sinema)
- c)İşitsel sanatlar (müzik, edebiyat)

Güzel sanatlar arasında yer alan resim ve heykel, Osmanlı Devleti zamanında İslam dinindeki suret yasağı sebebiyle gelişme gösterememiştir. Ancak Cumhuriyet ile birlikte durum tersine dönmüş, resim ve heykel gibi sanatların gelişimi için okullar açılmış, öğrenciler yurt dışına eğitime gönderilmiş ya da yurt dışından eğitmenler getirilmiştir. Yaşanan bu hızlı değişimin etkisi romanlarda da görülmüştür. Zira bazı roman figürleri ressam iken bazısının da resme ilgisi vardır. Bu bağlamda Burhan Cahit Morkaya'nın romanları ele alınabilir. Söz konusu yazar resim konusu üzerinde önemle durur. Zira yazarın, resim konusuna verdiği önemi sulu boya takımı, resim defteri, fırça, boya kâsesi gibi resim malzemelerini uzun uzun tasvir etmesinden anlamak mümkündür. *Ayten* romanında dönemin ideal kadın tipi olan Ayten spor, müzik gibi alanlarda başarılı olduğu gibi resim konusunda da yeteneklidir. İlk resim derslerini İngiliz bir mürebbiyeden alan Ayten, özellikle “tabiat parçaları” üzerinde çalışmıştır. Bu noktada yazar, Ayten'e resim derslerini Batılı bir hocadan aldırarak Batı menşeliği resim sanatının en iyi bu şekilde öğrenilebileceğini de vurgulamış olur.

Resim yapan kahramanlar olduğu gibi müzeye giderek resim ve heykel izleyen figürler de vardır. Hüsamettin Berkes'in *Bir An Sevinç* adlı romanında figür, “vakit geçirmek ve “eğlenmek” için askerî müzeye gider. Heykel ve resimleri sıra ile gezen figür mankenin üzerinde asılı duran etiketi ya da bir resmin altındaki ince yazıyı bile durarak okur. Bu anlardan birinde arkadaşıyla karşılaşır ve birlikte gezmeye başlarlar:

Müzeyi onunla beraber gezmeğe başladık. Bazan ona resim veya eşyalar hakkında bir şey soruyordum. O da izahat veriyordu. Onu, gözlerine bakarak zevk ve heyecanla dinliyordum. Bir minyatür muharebe tablosunun önüne geldik. 17'nci asırda, Bohemyada bir "Serdengeçti" firkanızın düşman gerilerine yaptığı akını gösteriyordu.

—Bir savaş tablosu, minyatür, dedim.

—Bir eski zaman savaşı (1937, s. 105).

Erken Cumhuriyet dönemi romanında resim ve heykel müzelerini ziyaret eden roman figürü neredeyse hiç yoktur. Bilinen tek örnek ise Türk romanında tanınmayan bir yazar olan Hüsamettin Berkes'e aittir. Ancak, Berkes'in söz konusu romanında herhangi bir müzeye değil de askerî müzeyi tercih etmesi ise dönemin millî olma düşüncesiyle örtüşmektedir.

Cumhuriyet sonrası toplumsal hayatta heykel, bir sanat olarak görülmekten ziyade iktidarın söylemini yaymak için kullandığı sembollerden biridir. İktidar, kenti ve kentle birlikte kamusal hayatı modernleştirmeye, yapılandırmaya çalışırken millet bilinci oluşturmak için anıt ve heykellerden yararlanmıştı. Doğal olarak ilk yapılan anıt da Cumhuriyet Abidesi'dir. Dolayısıyla anıt ve heykellere erken Cumhuriyet dönemi romanlarında da rastlamak mümkündür. Zira Ethem İzzet Benice'nin *On Yılın Romanı* eserinde bir Amerikalıya yeni Türk devleti tanıtılırken rehber, Cumhuriyet Abidesi'ni gösterir. Bu bağlamda ikili arasında geçen diyalog hayli ilginçtir:

Cümhuriyet Abidesinde durdular.

Profesör abideyi uzun uzun tetkik etti.

Sordu.

—Bunu kim yaptı?

Erhan dudağını ilk defa ısırıldı.

—Sinyor Kanonika.

ve.. hemen sebebini söyledi.

—Bu bizde ilk abidedir. Onun için bir İtalyana yaptırıldı. Fakat, şimdi memleketin her tarafında Türk san'atkârları Gazinin ve inkılâbın abidelerini yapıyorlar.

ve ilâve etti:

—Heykel, abide de inkılâbın memleketi getirdiği yenilik eseridir. Osmanlılık devrinde böyle şeyler yoktu. Bu da bir güzel san'atler inkılâbı sayılabilir.

Profesör sordu:

—Bu abide neyi gösteriyor?

Erhan cevap verdi.

—Manası üstünde. Kurtarışı ve kuruşu gösteriyor. Zafer, Cümhuriyet.

—Bunun adı ne?

Cümhuriyet Abidesi..

Erhan sözüne ekledi.

—Gazi Abidesi.

de deniyor.

Amerikalı:

—Fena bir eser değil.. Abidelerin inkılâplarda büyük manası vardır.

dedi. İşaret etti.

—Çoğaltmalı.. Her inkılâp için bir abide kurmak ta bir inkılâptır (1933, s. 96-97).

On Yılın Romanı'nda Türkiye'deki ilk abidenin bir İtalyan sanatçıya yaptırıldığını söyleyen Türk rehber bu durumdan önce utanır, ardından yurdun her tarafını çevreleyen anıtların Türkler tarafından yapıldığını söyleyerek gururlanır. Dolayısıyla rehberin bu sözleri Türklerin heykel sanatında da hayli yol kat edildiğini gösterir.

Görsel sanatlardan biri olan mimari de Erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında yer edinir. Bu dönemde Türk devleti yabancı ülkelerden getirdiği mimarlarla özellikle Ankara'yı baştan inşa etmek ister. Bu yoğun mimari faaliyetler romanlarda tam olarak yankısını bulmasa da 1930'lu yılların sonuna doğru modern Ankara'nın mimari cephesi romanlara yansımıştır. Bunlardan biri olan Selami İzzet Sedes'in 1938 yılında yayımladığı *Kalbimin Romanı*'nda Ankara'nın Avrupa şehirleri gibi modern bir silüete kavuştuğu vurgulanır:

... Ankarayı pek beğendi. Doğrusunu söylemek lâzımgelirse, Avrupayı görmemiş olanlar için, Ankara bütün manasile Avrupaî bir şehirdir. Daha gardan çıkınca, göz alabildiğine uzanan geniş bulvar, yolcuların yüreklerini açar. Annem kalabalık, gürültülü bir otelde oturacağını tasavvur ediyordu. Halbuki indiğimiz otelde çıt yok;

Ankaraya âşık oldum. Yeni kurulan bu diyarı hiç yadırgamadım. İnkılâbın binbir hatrasile dolu olan Ankarayı sanki eskiden biliyormuşum gibi geliyor (1938, s. 20-21).

Ankara bu satırlarda pek çok farklı özelliği ile ön plana çıkarılır. Yazar, Ankara'ya yeni kurulan bir şehir gibi yaklaşırken ona tarihi bir değer atfetmeyi de ihmal etmez. Dahası Ankara Kurtuluş Savaşı'nın programlandığı, inkılapların gerçekleştirildiği önemli bir şehirdir.

Baha Vefa Karatay da *Son Tango* romanının pek çok yerinde Gazi Heykeli'nden söz eder. Arabacı Konya hakkında hiçbir fikri olmayan roman figürüne yardımcı olmak adına önünden geçtikleri yerler hakkında izahat verirken Gazi Heykeli'ne de değinir:

—İşte Gazi heykeli... Şu büyük bina erkek lisesidir. Burası millet bahçesi... Burası Ordu Müfettişliği... Şu gördüğünüz tepe Konyanın meşhur Alâeddin tepesidir. Tepenin kenarındaki büyük binalar da; Belediye sineması, Halkevi, Ordeuevidir. Ağaçlı yer Orduevinin bahçesidir (1939, s. 129).

Yukarıdaki satırlarda “erkek lisesi”, “millet bahçesi”, “ordu müfettişliği”, “belediye sineması”, “halkevi”, “orduevi” gibi üzerinde durulan mekânlar, yeni Türk devletinin sosyal ve kültürel atılımlarına örnek teşkil etmektedir. Ancak yeni Türk devletinin görsel sanatlar üzerine çalışmaları henüz yoktur. Bu anlamda yeni yeni çalışmalar başlatılmış olup ancak 1930’lu yılların sonlarında veya 1940’lı yılların başında karşılığını bulmuştur, dolayısıyla romanlarda da mimari alanındaki gelişmelere bu tarihten sonra yer verilmiştir. Nitekim Selami İzzet’in *Kalbimin Romanı* 1938, Baha Vefik Karatay’ın *Son Tango* romanının yayımlanma tarihi 1939’dur.

Cumhuriyet’in ilanından sonra gelişmeye başlayan bir diğer görsel sanat ise fotoğrafıdır. Fotoğraf sanatının Avrupa’da 19. yüzyılda gelişmesine paralel olarak Osmanlı Devleti’nde de fotoğraf stüdyoları aynı yüzyılda açılmıştır. Fotoğrafın bir sanat hâline dönüşmesi ise Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Bu yüzden de dönemin yazarları fotoğraf sanatına yer veren ifadeleri romanlarında bolca kullanmışlardır. Özellikle popüler aşk romanı yazarları teknolojik aletlere ve teknolojik gelişmelere duyarlıdır. Çok az da olsa popüler aşk romanları yazan, daha çok şair kimliği ile bilinen Faruk Nafiz Çamlıbel *Yıldız Yağmuru*’nda birçok eğlence çeşidine sayfalarca yer verir. Dahası roman figürleri yapılan eğlencelerden birinde fotoğraf da çektirir:

Ansızın seyyar bir fotoğrafçı zuhur etti. Ziya, tereddütle, kadına sordu:
Bugünün hatırasını bir fotoğrafla da yaşatmak ister misiniz? Her ne kadar bugünü hatırlatacak en zayıf vasıta fotoğrafsa da...
[...]
Fotoğraf çıktı. Seyyar artist hemen klişeyi banyo ediyor, hem kendini meth için durmadan söyleniyordu. Fakat fotoğraf kâğıda geçince artistin mehareti iflâs etti: Resimde Saranın yanakları çok dolgun, Ziyanın gözleri de kapalı çıkmıştı. Bunun menfisini de, müspetini de yırttılar. Bir ikinci, bir üçüncü resim daha aldırıldılar (1936, s. 61).

Yıldız Yağmuru romanında Faruk Nafiz Çamlıbel, fotoğraf çektiren kalabalıktan bu şekilde bahseder. Yine popüler aşk romanlarındaki roman figürleri de ellerine aldıkları fotoğraf makineleriyle kırlarda gezip fotoğraf çekerler ve bu sanatı bir eğlenceye dönüştürürler.

Güzel sanatların bir diğer dalını da dramatik sanatlar oluşturur. Tiyatro, opera, bale, sinema dramatik sanatlardandır. Bu sanatlar için çoğunlukla özel bir bina ve salon gereklidir. Yeni Türk devleti tiyatro, sinema gibi dramatik sanatlara önem vermiş ve bu sanatların gelişmesi için özel salonlar yaptırmıştır. Nitekim bu salonların yapılmasının

amaçlarından biri de söz konusu sanatlar aracılığıyla modernleşme hamlelerinin halka daha çabuk yayılmasını sağlamaktır. Batılı yaşayış tarzı bizzat Atatürk'ün çizdiği plan ve projelerle kendine yer bulmuştur. Yine Atatürk, Batılı yaşayış tarzının yerleşmesi için sanatı elzem gördüğünden sanat ve sanatçıya da önem vermektedir. Metin And da Atatürk'ün tiyatroya gittiği zamanlar temsilden sonra sanatçılarla görüşüğünü ve onların sorunlarını dinlediğini söyler (2011, s. 158). Dolayısıyla Atatürk hem sanatın gelişimine hem de sanatçının yetişmesine büyük önem vermiştir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında çoğunlukla tiyatro sanatı ile ilgili diyaloglar yer kaplar. Örneğin Aka Gündüz'ün *Üç Kızın Hikâyesi*'nde tiyatro konusuna değinilir. Romanın ana figürü Filik'in ailesi muhafazakâr bir görüşe sahiptir. Kızlarını roman okumaktan, film izlemekten men ettikleri gibi tiyatroya gitmelerine ve müsamerelerde oyun sergilemelerine de karşıdır:

—Anne! dedi. Mektepte müsamere verilecek. Biz oyun oynayacağız.

— Çifte telli filan mı?

—Hayır. Tiyatro. Herkesin annesi, babası gelip seyredecek.

—Sen de mi oynayacaksın?

—Evet.

—Ne dedin, ne dedin? Şimdi de sıra buna mı geldi. Yarında Tabakhanedeki tiyatroya gidip kanto mu oynayacaklar? Elâlemin karşısında tiyatroculuk edeceksin ha! Baban bu işin şuncacığını duymasın alimallah paralar seni! Bizim ırzımız namusumuz var. Çok şükür dini bütün adamlarız. Filik! Filik! Sen bizim bunca senelik namusumuzu bir paralık edeceksin (1933, s. 71).

Yukarıdaki satırlarda Aka Gündüz, küçük yaşta bir kızın vereceği müsamereye bile olumsuz gözle bakan bir figür vasıtasıyla İslam dininin kadın üzerindeki yasaklarını ve yine kadına dair Osmanlı'dan kalma örf ve adetleri eleştirmektedir. Aka Gündüz'ün romanlarında da görüleceği üzere kadınların tiyatro ile ilgilenmeleri sadece muhafazakâr çevre tarafından değil medeni olarak adlandırabileceğimiz çevreler tarafından da kabul edilmez. Aka Gündüz, *Üvey Ana* romanında da bu duruma örnek verir. Romanda tiyatro gösterisinde eksik kalan bir rolü alması istenen bir kızdan bahsedilir. Ancak kızını bu gösteriye göndermek istemeyen “medeni” bir babanın varlığı söz konusudur, dolayısıyla yazar bu babanın eleştirisini yapar:

—Umumî heyet dağıldıktan sonra biz toplandık. Bildiğiniz gibi işte. Arkadaşlara bir beyanname neşredeceğiz. Fakir veremlilere yardım için bir müsamere tertip ettik, iştirak etmek isteyenler falan gün gelsin.. diye. Sonrası? Sonrası.. Diri Bütün adındaki piyesin temsil edilmesine karar verdik.

[...]

- Birşey değil canım. Şekûre Finnur Hanımın biraderi vardı ya. Adı neydi?
 —Pervaz Finnur Bey.
 —Hah, işte ona telefon ettik. İşi anlattık. Piyeste bir kızımız eksik kalıyor, kızınıza bu rolü vermek istiyoruz, dedik. Ne cevap aldık bilir misiniz? “Kerimemi huzuru umumîde tiyatro sahnesine çıkaramam!..” dedi.
 —Vay tahta kafalı vay! Vay et kafalı vay!
 —Sonra bizden medenî geçinirler!
 —Bizim sahneyi kötülüyenlerin kötü ruhlarını tanrı ıslah eylesin (1933, s. 69-70).

Aka Gündüz, hem *Üç Kızın Hikâyesi*'nde hem de *Üvey Ana* romanında tiyatro, sinema gibi güzel sanatlara karşı çıkan ebeveynleri özellikle ele almıştır. Nitekim yazar, bir çocuğun yetiştirilmesi ve eğitilmesi sorumluluğunu aileye yükler. Çocukların iyi ya da kötü yönlendirilmeleri toplumun ileri gitmesinde ya da geri kalmasında anahtar rol oynar. O, ebeveynler arasındaki sorumluluğu sadece anneye ya da sadece babaya yüklemeyiz. Çocuğun ebeveynlerin kontrolünde millî değerlere bağlı ancak medeni olarak yetiştirilmesi gerekir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında tiyatro sadece olumsuz bir eğlence türü olarak gösterilmez. Hüsamettin Berkes, *Bir An Sevinç* adlı romanında gündüzleri ev işleriyle uğraşan, geceleri sinema ve tiyatroya giderek vakit geçiren bir kadın figürün hayatını anlatır. Bu kadın Fransız kumpanyasının Fransız tiyatrosunda vereceği oyunu bile kaçırmayan bir tiyatro aşığıdır. Yine o dönemin eğlence hayatına göre tiyatrodaki sadece oyun gösterilmez, bunun yanına “şarkılar” ve “rakslar” da dâhil edilir:

Gittik...
 Tiyatronun bütün locaları, koltukları dolduktan başka, ayakta duracak yer bile kalmamıştı. Artistlerin çoğunun amatör olduğunu öğrendik. Oyunlar da daha ziyade klasik olacağı benziyordu. Bununla beraber, program zengindi: Şarkılar, rakslar, ve dört perdelik bir dram...
 Önce üç çift tarafından köy raksı yapıldı. Ulusal köy elbiseleriyle yapılan bu oyunlar, pek orijinal oldu. Herkes beğendi. Ve çok alkışlandı.
 Müzikle yapılan beş dakikalık bir fasıla... Sonra bir çift tarafından, klasik danslar yapıldı. Önce realist, ve sonra gittikçe fantastik şekiller alan bu danslar, muhtelif şekillerine göre değişen renkli elektrik ışıkları, müziğin rhytimleriyle karışarak, o gece, sihirli bir rüya gibi, ruhlarımızda heyecanın en ülvisini yaşattı (1937, s. 154-155).

Hüsamettin Berkes'in *Bir An Sevinç* romanındaki bu satırlar dönemin eğlence hayatına dair ilginç bir örnektir. Bununla birlikte yazarın arka planda vermek istediği pek çok mesaj vardır. İlk olarak yazar, halkın söz konusu gösterilere yoğun ilgi gösterdiğini vurgulamıştır. Dahası, dönemin şartları gereği profesyonel oyuncu bulmanın güçlüğüne değinmiştir. Nitekim bu gösteride de “amatör” oyuncular yer almaktadır. Verilmek istenen bir başka mesaj ise iktidarın gösteriler üzerindeki etkisidir. Zira 1940'lı yıllara

doğru iktidar, millî olma söylemine ek olarak “köy” ve “köylü” gibi konuları gündemine alıp gündelik hayat içinde köyü yücelterek köyün ve köylü olmanın propagandasını yapar. Dolayısıyla yukarıda verilen gösteride de Hüsametdin Berkes özellikle “ulusal köy elbiseleriyle” “köy raksı”nın yapıldığını vurgulayarak köy ve köylü konusunu gündeme taşır. Ayrıca yazar, tiyatroya giden bir kadının izlediği oyundan etkilenerek kendi hayatıyla kurduğu ilişkiden bahseder, dolayısıyla oyunla romandaki olaylar arasında ilişki kurarak oyunun konusunu detaylı bir şekilde verir.

Erken Cumhuriyet döneminde sanata dair önemli gelişmelerden birisi de operaya gösterilen ilginin artmasıdır. Opera, müzik ve tiyatro gibi iki büyük sanat dalının birleşmesinden oluşur, bu yüzden hazırlanması da temsili de hayli zordur. Yetişmiş oyuncunun ve eğitmenin olmaması, sahneleme bağlamında fiziki koşullarının yetersizliği, hatta temsil edilecek sahnenin yokluğu gibi pek çok sebepten dolayı Türkiye’de opera türünün hazırlık aşaması diğer sanatlara göre uzun sürmüştür. Erken Cumhuriyet dönemi romanında da opera sanatı üzerine veri bulmak mümkün değildir. Ancak bu dönemde az da olsa operaya giden roman figürlerine rastlanır. Bu konuya eğilen yazarlardan biri de Samim Kocagöz’dür. O, 1930’lu yılların sonlarında başlayan romancılık hayatının ilk ürününü *İkinci Dünya* adıyla vermiştir. Bu bağlamda *İkinci Dünya*’nın en ilginç yönü opera sanatına yer vermesidir. Söz konusu romanda yer alan figürler, Kurtuluş Savaşı’nda vatan savunması adına önemli hizmetler vermiş olan Gökçen Efe’nin anlatıldığı operaya gider:

Nihal Ankarada biraz fazlaca kalmamızı istiyor “kaç sene var ki opera dinlemedim” diyordu. Radyolardan parça parça dinlemek iyi olmuyordu. Hakikaten Nihalin hakkı vardı. Bende musikiye susamıştım hemen ona da karar verdik. On beş gün sonra başlayacak “Gökçen efe” operasına yetişecektik. Nihal sevincinden ellerini çırpıyor boynuma sarılıyordu. “Murat Gökçen efeyi oynayacak artistler Güzide ile Sedat geçen sene Atatürk mükâfatını kazanmışlardı değil mi?” diyordu. Ben de operayı yazan, bestekâr Niyazi yıldızın dehasından söz açıyor onu metih ediyordum (1938, s. 62).

Samim Kocagöz, yukarıdaki satırlarda Batılı bir zihniyete sahip modern bireyleri anlatır. Radyodan parça parça dinlediği operalarla tatmin olmayan bu figürler tam manasıyla bir opera izlemek isteğindedir. Seçilen operanın Kurtuluş Savaşı’na büyük katkılar sunan Gökçen Efe ile ilgili olması bu anlamda manidardır. Dolayısıyla yazar, millî bir konuyu Batılı bir form olan opera ile birleştirir. Bu durum da dönemin millî ve medeni olma projesine bir örnek olarak verilebilir.

Samim Kocagöz gibi Muazzez Tahsin de romanında operaya yer verir. Yazarın *Sonsuz Gece* romanının ana figürleri Karmen (Carmen) operasına gider. Ancak bu opera yurt dışındadır. Yazar, burada bir Avrupalının gözünden Türk kadınının operaya gidebilecek kadar modern bir kimliğe sahip olduğunu göstermeye çalışır. *Son Yıldız* romanıyla opera sanatına Mehmet Rauf da yer verir. Roman figürleri o dönemin koşulları içerisinde Türkiye’de izlemenin çok zor olduğu opera için yurtdışını, Napoli’de San Carlo Tiyatrosu’nu tercih etmiştir. Wagner’in Tristan ve İsolde operasını dinleyen kahramanlar bu operaya hayran kalır. Görüldüğü üzere opera, Türkiye’de erken Cumhuriyet dönemi içerisinde 1930’ların sonlarına doğru gelişir ve bu yüzden romanlarda çok az yer tutar. Sinema gibi bale ve diğer dans sanatları da hem eğitmenin ve oyuncunun yetersizliğinden hem de sahnenin yokluğundan 1940’lı yıllardan sonra faaliyet alanını genişletir. Bu yüzden erken Cumhuriyet döneminde bu sanat geri planda kalarak gelişmemiş, dolayısıyla romanlarda da yer almamıştır. Sinemaya gelinecek olursa o da opera gibi teknik donanım isteyen sanatlardan biridir. Erken Cumhuriyet yıllarında Türk sineması teknik açıdan zayıf olsa da sinemaya gösterilen ilgi başlangıcından beri her zaman güçlü olmuştur. Dünyada ilk film gösterimi 1895’te yapıldıktan kısa bir süre Osmanlı topraklarında da izlenme şansı bulur. Ancak bu yıllar Osmanlı’nın yıkılma dönemine tesadüf ettiği için sanatın bu dalından yeterince faydalanılamamıştır. Cumhuriyet yıllarına gelindiğinde ise iktidar sinemanın gücünün ilk andan itibaren farkındadır. Nitekim Erkân-ı Umumiye Reisi imzalı 21 Mayıs 1923 tarihli yazıda ulusal mücadelede sinemanın kitleleleri etkileme gücünden bahsedilmektedir:

Düveli İtilafıye (İtilaf Devletleri) tarafından mütarekeden sonra İstanbul’un işgalini müteakip sinema filmlerine resmi geçit, manevra gibi birer perdelik kendilerine ait milli ve askeri bir kısım ilave ve Alman ve Avusturya gibi müttefik orduların bu gibi askeri ve milli parçalarını mezkur filmlerden ihraç ettirilmişti. Elyevm (Bugün hâlâ) İzmir’in muhtelif sinemalarında sinema filmlerinin baş tarafında böyle Düveli İtilafıye ordularının resmi geçit ve manevraları gibi birer kısım gösterilmektedir.

Sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir. Bunları memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekle sokmak halihazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın propagandalarına müsaade etmemiz caiz değildir. Salifül arz (Bildirilen) filmlerden düşman ordularına ait olanlarının Anadolu’da alelumum sinemalarda gösterilmesine müsaade edilmemesini arz ve teklif ederim (2005, s. 27-28).

Bu bağlamda sinema için kullanılan “en birinci propaganda aletidir-” ifadesi hayli önemlidir. Zira iktidar, yürüttüğü politika gereği propagandaya ihtiyaç duymaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde devletin sinemayı kullanma amacı ideal bir insan ve ideal

bir toplum yaratmak içindir, bu yüzden sinemanın eğitici tarafı kullanılır. *Cumhuriyet* gazetesinin 14 Mayıs 1932 tarihli sayısında “Sinema Filimleri Kontrol Edilecek” başlıklı yazı da bu konuya bir örnek teşkil eder. Öyle ki filmlerin hemen hemen hepsi yabancı menşeli olduğu için ülkeye girecek herhangi bir filmin bir dizi kurala uygun olması gerekmektedir. Dolayısıyla gazetede de bu kuralların ne olduğuna dair bilgi verilmektedir:

Sinema filimlerinin kontrol ve murakabesine dair talimatnamede Heyeti Vekilece tasdik edilmiştir. Talimatnameye göre dahilde yapılan ve hariçte getirilen bütün filimler halka gösterilmeden kontrole tâbidir. Film kontrolü bir defaya mahsus olmak üzere İstanbul’da icra edilecektir. Diğer maddeler film kontrolünün ne suretle icra edileceğine ve film sahiplerinin ne suretle müracaat edeceklerine ahkâmı havidir.

Din propagandasını istihdaf ve askerlik şerefini ihlâl edici mevzulu, içtimaî terbiye ve adaba ve umumî emniyet ve intizama sui tesiri dai ve memleketimiz aleyhine tertip edilmiş muhteviyatı havi ve dost devletlerle olan siyasî münasebetleri muhil olan filimlerin Türkiye’de gösterilmesine müsaade olunmayacaktır. Her filmde ecnebi yazılarının üstünde ve onlardan daha büyük harflerle yazılı Türkçe yazı bulunacaktır. (İmzasız, 1932, s. 4).

Ancak iktidarın erken Cumhuriyet döneminde iktidarın sinemadan beklediği ölçüde yararlanmakta zorluk yaşamasının pek çok sebebi vardır. Daha önce de denildiği üzere iktidar, diğer sanat dallarına nispeten daha fazla kişiye ulaşma ve aynı anda pek çok kişiyi etkisi altına alma gibi özelliklere sahip sinemadan teknik yetersizlikler sebebiyle yeterince faydalanamamıştır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Atatürk’ün tiyatroya olan ilgisinin ve ondan faydalanmaya dair yaklaşımının benzerini sinemada da görmek mümkündür. Nitekim Atilla Dorsay’a göre de inkılapların sinema ile kayıt altına alınarak daha geniş kitlelere ulaştırılması noktasında sinema sanatından faydalanılmak istenilmiştir. Öyle ki erken Cumhuriyet döneminde iktidar eliyle oluşturulan bir kurul Kurtuluş Savaşı’na ait belgeleri yeniden kurgulayarak büyük bir film yapılması için çalışmalar yürüttüğü gibi yabancı sinemacıları davet ederek onlara film çekmeleri konusunda da destek olmuştur (1998, s. 18). Zira sinema, erken Cumhuriyet döneminde hayli yayılmış, insanların önemli eğlencelerinden bir olmuştur. Bu konuda Oya Baydar ve Derya Özkan’ın hazırladığı *Cumhuriyet Modaları: 75 Yılda Değişen Yaşam, Değişen İnsan* adlı kitapta da sinemanın sadece büyük şehirlerde popüler olmadığı, Anadolu’da da süreç içerisinde pek çok sinema açıldığı belirtilir:

Cumhuriyet'in ilanını izleyen yıllarda sinema, sadece büyük şehirlerde değil, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde de yaygınlaştı; halkın baş eğlencesi haline geldi. İstanbul, İzmir, Ankara gibi kentlerde yeni yeni sinema salonları açılırken, Anadolu kasabalarında, hele yazın, açık hava sinemaları dolar taşardı. Ayrıca, 1930'lardan itibaren kurulmaya başlanan devlet sanayi işletmelerinin kültür evlerinde sinema salonları ve önemli askeri birliklerin bulunduğu yerlerde orduevlerinin sinema salonları, sinemanın Anadolu'ya yaygınlaşmasına katkıda bulundu (1999, s. 127).

Sinemanın, 1923-1940 yılları arasında Türk romanı içerisindeki seyrine bakıldığında yazarların sinemaya karşı hayli tepkili olduğu görülür. Ancak söz konusu dönemin bütün yazarlarının sinemayı eleştiren bir tutumda olduğunu söylemek mümkün değildir. Nitekim bu dönemin popüler aşk romancılarının genel tavrı bütün eğlence türlerinde olduğu gibi sinemayı da olumsuzlayıcı bir şekildedir. Popüler romancılar arasında gösterilen Aka Gündüz'ün *Üç Kızın Hikâyesi* bu bağlamda önemlidir. Romanda muhafazakâr bir aileye sahip olan Filik'in tiyatroya gitme, müsamereye katılma gibi konularda içine düştüğü sıkıntılı durum sinema için de geçerlidir. Sanatın her türlüşünden uzak duran bir ailenin çocuğu olan Filik, yazarın sözcüsü konumundaki Dürer'i ve ailesinin ona karşı tutumunu gördükçe sanata değer veren ailelerin olmasına hayli şaşırır. Filik, annesi ile sinema bahsini konuşmaya bile korkar:

Sinema... Artist... Film... Ah ne olurdu, o da bir defa gidebilseydi. Sezdirmeden derin derin içini çekti. Ne yapmalıydı? Bir şey değil, hayır, zevk, eğlence için değil, hiç olmazsa böyle sanat münakaşaları olduğu zaman o da iki kelime söyleyecek bilgisi olsun. Yalnız bunun için... Düşündü, düşündü, sabrı tükendi, bir vesile bularak korka korka annesine açtı:
—Ne olur anne, biz de sinemaya gitsek. Çok değil. Arasıra masum bakışlarını annesinin korkunç, müteassıp bakışları boğdu. Peşiman oldu, söylediğine söyleyeceğine tövbe etti ama ne çare ki bir defa ağızdan çıkmış bulundu. Annesi kükredi:
—Sinema mı? Daha neler! Bunu mektepteki zamanelerden mi öğreniyorsun? Bizim günümüzde sinema mı vardı? Biz sinema ile mi adam olduk. Mevlide bile kırk destur almadan gidemezdik. Ayol iki elimiz yanımıza gelecek, sinema âşiftelerinin hesabını ahrette sen verebilirsen ben veremem. Ben Allahın kuluyum korkarım. Sana kaç bin defa söyledim o âşiftelerle sıkı fıkı olma. Herkes ayağını yorğanına göre uzatır. Hem bizim paramız o kadar bol değil ki (1933, s. 23-24).

Yukarıdaki satırlarda da görüleceği üzere ebeveynlerin çocukların üzerindeki her tutum ve davranışı onların psikolojisini etkilemektedir. Arkadaşları ile sohbet konusu bulabilmek için sinemaya gitmek isteyen Filik, annesinin tiyatro, roman bahsinde olduğu gibi katı yüzüyle karşılaşmıştır. Aka Gündüz, genç kızların uygun şartlar dâhilinde sinemaya gitmesini olumlu karşılar. Denilebilir ki popüler aşk romanlarında genç kızların bir erkekle sinemaya gitmesinde ise herhangi bir sakınca yoktur. Öyle ki Cahit Uçuk'un *Dikenli Çit* romanındaki iki sevgili birlikte film izler ve bu durum bir sorun teşkil etmez.

Peyami Safa, Mahmut Yesari gibi yazarlar ise bu eğlence türünün gençlere kötü şekilde tesir edeceğini düşündüğünden endişelidirler.⁹ Bu doğrultuda yazarların tamamen sinema, sinema artistleri üzerine kurgulanmış romanlarına rastlamak mümkündür. Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* adlı romanı bunlardan birisidir. Yaşları on beş ile on sekiz arasında değişen Nuran, Fatma, Dürdane, Sabbek, Ayfer'in sinema mecmualarına, sinema artistlerine ve sinemaya olan düşkünlükleri ironik bir dille anlatılır. Farklı okullara gitmeleri ve farklı semtlerde oturmalarına rağmen "sinema hastalığı" onları birbirine "dert ortağı" yapmıştır. Sinema mecmualarını çok sıkı bir şekilde takip eden bu kızlar, buradaki oyuncuların birbirleriyle olan akrabalık bağlarını dahi bilir. *Su Sinekleri*'nde yazar, romanda kimi zaman araya girerek düşüncelerini şu şekilde yansıtır:

Onlar, hayalleri içinde o kadar bunalmışlar, boğulmuşlardı ki, ölümlerin dirilmeleri imkânına, ihtimaline bile inanıyorlardı. En olmayacak şeyleri tabii gören bir imanları vardı. Esasen gördükleri, kendi hayallerinden başka bir şey değildi. Düşüne, düşün, arıya arıya, dimağlarındaki hayalleri hakikatte mevcut görüyor, daha doğrusu benzetiyorlardı (1932, s. 31).

Mahmut Yesari'nin yukarıdaki satırlarda olduğu gibi araya girerek genç kızlar hakkında bilgi vermesi romanın kurgusunu zedeler. Ancak yazar, toplumsal bir mesaj vermek niyetindedir. Öyle ki bu genç kızlar, izledikleri filmlerin etkisiyle gerçekte hayalin ayrımını kaybetmişlerdir. Bu da yazarın gençlere yönelik tavrının hayli karamsar olmasına sebep olmuştur. Yine Peyami Safa da *Sinema Delisi Kız* adlı romanında Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* romanı gibi sinema konusunda eleştirel bir tutum sergiler. Bütün bu eleştirilere rağmen her iki romanın ortak noktası sonunun iyi bir şekilde bitmesidir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde yazarlar gençleri sinema konusunda uyarmak, ondan sakınılması gerektiğini vurgulamak amacıyla bu romanları yazmışlardır. Halim Güney'in *Tünek* adlı romanında da sinema olumsuz çağrışımları olan bir sanat olarak ele alınır. İşten çıkınca patronu tarafından sinemaya davet edilen sekreter bu daveti kabul etmez. Nitekim sekreter "loş sinema locaları"nda yaşanan olayları düşünür. Dolayısıyla sinema ahlakdışı bir yer olarak gösterilir.

⁹ Sadece erken Cumhuriyet döneminde değil, 1940'lardan hatta 1950'li yıllardan sonra bile yazarların sinemaya bakışları değişmez. Refik Halit Karay, sinema biletlerinin ucuzlayıp halkın sinemaya daha çok gitmesini istemez, onun yerine bilet fiyatlarının artarak sinemanın lüks bir eğlence olarak kalmasından yanadır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Refik Halit Karay (2017). *Taklitten Âdete Gündelik Hayat*. (Tuncay Birkan, Haz.). İstanbul: İnkılap Yayınları, s. 657-658.

Sinema üzerine söz söyleyen yazarlardan biri de Reşat Nuri Güntekin'dir. Reşat Nuri, sinemaya gitmenin olumlu ya da olumsuz etkisinden bahsetmez, aksine bu sanat aracılığıyla alttan alta dönem ve hükûmet eleştirisi yapar. Reşat Nuri'nin *Eski Hastalık* romanı farklı toplumsal tabakalara mensup kişileri aynı mekânda birleştirir. Örneğin *Eski Hastalık* romanındaki Yusuf, eşi Züleyha ile birlikte Anadolu'da bir kasabadan geçerken oranın sinemasına uğrar. Bu kısa sahnede yazarın üzerinde durduğu konulara dikkat edilirse sinemaya karşı eleştirel bir tavır içerisinde olduğunu görmek mümkündür. Parkın içinde ayrı bir mekân olarak tasarlanan sinemada yazar, ilk olarak insanlara ne yiyeceklerini soran garsonun sigara içmesine dikkati çeker ve dolayısıyla Anadolu insanının bu gibi yerlerin adabını bilmediğini gösterir. Ardından sinemanın ilk geldiği zamanlarından kalma otuz beş senelik filmlerin gösterimde bulunması ile hükûmet eleştirisi yapar.

Nahit Sırrı da *Kıskanmak* romanı ile Reşat Nuri gibi taşra sinemasına odaklanır. Ancak o, bu konuda Reşat Nuri'ye göre daha iyimserdir. Yazar, *Kıskanmak* romanıyla erken Cumhuriyet döneminde Zonguldak'ın gündelik hayatından izler sunar. Gazetelerde okudukları baloların, konserlerin, tiyatroların ağırlıklı olarak İstanbul'da gerçekleşmesi Zonguldak sosyetesinin içini burkmaktadır. Bu yüzden İstanbul'u örnek alarak kendi çaplarında eğlenceler düzenlemektedirler. Bu bağlamda Zonguldak'taki "Safa" sinemasına farklı filmler gelir, hatta seanslar arasında keman ve piyanodan oluşan bir konser verilir, dolayısıyla şehrin eğlence hayatı kendi içinde gelişmeye çalışır. Üstelik şehirde kömür ocaklarının sahibi olan Fransız şirketinin çalışanlarının ve "hatırlı aileler" in gidebildiği bir sinema daha mevcuttur:

İşte burada bir büyük salon da sinemaya ayrılmıştı. Haftada, bazan da on beş günde bir perşembe akşamları, şirketin birinci sınıf mühendis ve memurlarile hatırlı davetlilerine, ertesi akşam, yani cuma akşamı da öteki memurlarla onların tanıdıklarına bu büyük salonda sinema gösterilirdi. İskelenin yanındaki kahveden bozma sinema pek berbat birşeydi. Gösterdiği filmler sade en kötü neviden kovboy ve polis filmleri olduğu gibi en pahalı birkaç sırası elli kuruştı, ve yirmi beşi gözden çıkararak amele ve hamallarla her gece hıncahınc dolardı. Bu sebeple, şirketin sinemasına perşembe akşamı davetli sıfatile gitmek pek istenen birşeydi; herkes tarafından istendiği için de, gidebilmek içtimaî bir mevki olmanın delili sayılmakta idi (1946, s. 16).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Zonguldak'ta üç farklı sinema salonu olduğundan bahsedilebilir. Kentli orta sınıf Safa Sineması ve Fransız şirketinin sinemasını tercih

ederken işçiler ise “kahveden bozma” sinemalara gitmektedir. Dolayısıyla toplumun her kesimi kendi bütçesine göre kendi eğlencesini oluşturmuştur.

Erken Cumhuriyet dönemi içerisinde roman yazarlığı pek bilinmeyen Falih Rıfkı Atay da *Roman* adlı eserinde sinemanın insanlar üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Yazar, yirminci asır insanının tüketim çağının içerisinde olduğunu belirtir. İnsanlar görünme ve göstermeye dolayısıyla tüketime dayalı bir eğlence anlayışı benimsemiştir:

Hiçbir tanrı, onun kadar, herkesin birden olmamıştı. Stüdyo, kereste ve karton deposu, stüdyo ampul ve objektif ambarı, hangi katedral onun kadar ruh zorlamıştır?

İstedığınız kadar, stüdyolarda, muşambalaşmış yüzlerden, kirpiksiz hasta göz çanaklarından, Hollywood sokaklarında sürünen binlerce kızıdan, kadından, Yanoda esrarlarından bahsediniz. Paramount şeriti genç kız rüyalarını, yılan gibi, boğum boğum sarmıştır.

Şerit üstüne gelmek, şerite çıkmak! Yirminci asır, yirmi otuz yaşına kadar, sancı gibi, hep bu hasreti çekiyor.

Sırat köprüsünün hangi hikâyesi, M.G.M. veya Fox veya Paramount negatifine kadar geçilen yolun ıstıraplarını anlatabilir (1932, s. 10-11)?

Görüldüğü üzere Falih Rıfkı Atay bu dönemin insanların sinemayı da kutsal görerek yüceltmesini eleştirmektedir. Sinemaya dair bir başka eleştiri ise Nazım Kurşunlu'nun *Nankör* adlı romanında yer alır. Roman, gençlere, özellikle genç kızlara yönelik tavsiyeler içermektedir, bu yüzden de tezli bir romandır. Bu bağlamda roman hem moda düşkün olan genç kızların eleştirisini içermekte hem de sinemaya gidip izledikleri filmlerin etkisinde kalan kızları hedef almaktadır. Zira genç kızların tercih ettiği filmlerin konusu aşktır ve bu tarz filmler gençleri olumsuz olarak etkilemektedir. Dahası sinema gençleri ruhsal ve ahlaksal olarak etkileyebilecek olumsuz bir yöne sahiptir:

Filim bittabi aşka dairdi. Zaten bu filimlerin hepsi birbirine o kadar benzerki... Hemen hepsinde gülünç tavurlu çirkin ve hantal bir koca –nedense kocaları böyle tanıtmayı muvafık buluyorlar- genç, güzel, zarif, sevimli ve şık bir kadın, keza genç, güzel, zarif, sevimli bir aşık. Filimde bu üç kişi çok defa bulunur. Bu değişmez; değişen sadece teferruattır: Meselâ birisinde aşık, genç kadınla salonda tanışır; ötekinde merdiven başında.. Ve hemen hepsinde koca olacak talisiz zat, o kadar acıklı ve gülünç bir şekilde aldatılır ki, bunu gördükten sonra, artık uzun bir zaman için insanın koca olmağa heveslenmesine imkân yoktur.

Bundan başka bu filimleri gören genç kızlar da: her evli kadının hiç olmazsa bir aşığı olması lâzım geldiği hakkında bir kanaate sahip olurlar. Misal meydandadır. Misalin meydana olmasından sarfi nazar herkes, çıplak kafalı, gülünç ve kaba tavurlu kocasına şık ve genç bir aşıkla hiyanet eden kadına hak verir, hatta alkışlar. Kocaya acımak, nedense kimsenin aklına gelmez (1934, s. 28).

Nazım Kurşunlu da Falih Rıfkı gibi sinemanın insanı etkisi altına aldığını düşünür. Sinemadaki olayların toplumsal ilişkileri şekillendirecek kadar etki alanı geniş bir sanat dalıdır.

Güzel sanatların bir başka dalı ise işitsel sanatlardır. İşitsel sanatlar arasında müzik ve edebiyat önde gelir. Müzik, kültürel bir simge olduğundan devletin müzikle ilgili pek çok politikası olmuştur. Yeni Türk devleti, Cumhuriyet modernleşmesinin temel aktörlerinden biri olan Ziya Gökalp'in dil, ekonomi, eğitim üzerine fikirlerini kendisine rehber olarak seçtiği gibi müzik hakkındaki düşüncelerini de benimsemiştir. Dolayısıyla Ziya Gökalp'in müzik konusunda belirlediği ilkeler Cumhuriyet döneminin müzik politikasının özetini vermektedir. Bu noktada Ziya Gökalp Doğu müziği, Batı müziği ve halk müziğini sentezleyerek yeni bir müzik türü oluşturmak gerektiğini söylemektedir. Ziya Gökalp'in bu düşüncelerini temele alan iktidar, bu dönemde Doğu menşeli Türk sanat müziğini radyolarda yasaklamış, halk müziği üzerine de derleme çalışmaları yapmıştır. 16 Ağustos 1929 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan "Konservatuar Heyeti Halk Türküleri Toplamak İçin Anadoluya Gitti" başlıklı haber de bu çalışmaları anlatır. Bu haberde söz konusu heyetteki kişilerden Fuat Bey'in millî havaların asıl yurdu köyler olduğu için şehirlerden ziyade köyleri, kasabaları gezmesinden bahsedilir (İmzasız, 1929, s. 2). Böylece halk müziği derleme çalışmaları ile millî bir anlayışı oluşturulmaya çalışılır.

Yine bu dönemde müzik eğitimi verenler kişilerin yetiştirilmesine ayrı bir önem verilmiştir. Türk müziğinin gelişmesi için çalışma yapılmasını en başta Atatürk istemiştir. Atatürk "en zor inkılap" olarak yorumladığı müziği hayatla eşdeğer görür ve modern bir müzik anlayışı inşa etmeye çalışır. Yapılan bu çalışmalar neticesinde 1934 yılında Ankara'da ilk konservatuar kurulmuştur.

Söz konusu dönemde tartışılan konuların başında alaturka-alafranga müziğin yanına yerli bir müzik koymanın gerekliliği gelmektedir. Roman açısından değerlendirildiğinde ise roman kahramanlarının müzikle ilgilenmesi, herhangi bir müzik aleti çalması ya da müzik dinlemesi gibi konular Tanzimat, özellikle Edebiyat-ı Cedide romanlarında kendisine geniş yer bulur. Hem müzik aleti çalma, hem de müzik dinleme erken Cumhuriyet dönemi romanı içerisinde geniş yer edinmiş önemli medenileşme simgelerinden biridir. Çoğunlukla orta sınıfa odaklanan bu romanlarda müzik söz konusu sınıfın medenilik düzeyini göstermektedir. Tek tek isim vermenin gereksizliği göz önünde

bulundurulduğundan müzik konusunda çok önemli olan ya da diğerlerinden ayrılan özellikler içeren romanlara bakılacaktır.

Cumhuriyet öncesi döneme ait romanlarda ağırlıklı olarak Batı müziği yer alır. Ancak erken Cumhuriyet dönemi romanında Batı müziğinin yanında millî müzik, alaturka müzik konusu da gündeme gelir. Bu durum, kimi romanlarda açık açık verilirse de çoğunda diyaloglar arasına gizlenmiştir. Ancak diyalogların yönünden yazarın tavrını görmek mümkündür. Örneğin Orhan Rahmi Gökçe, *Bir Şüphenin Romanı*'nda bir doğum günü sahnesini aktarırken bu etkinlikte müzik olarak piyano ve keman ile Batı menşeli bir müziğin çalındığını söyler. Ancak romanın mekânı İzmir'dir ve yazar bundan hareketle zeybek oyununu da kahramanına oynatarak halk müziğine yer verir. Cumhuriyet rejiminin yılmaz savunucularından olan Aka Gündüz de *Üvey Ana* romanında eski tarz müziği eleştiri konusu yaparak şarkıcıyı "sıtma görmemiş bir ses", müzik aletini ise "gümbürtü" olarak nitelendirir:

Radiyo açıldı. Sıtma görmemiş bir ses bir gazel haykırmaya başladı. Arkasından tefli utlu bir gümbürtü daha: Hayatsazı ciğerden kebab olur ömrüm diye bir şarkı yaygarası.
Müşteriler Fevai'ye çıkıştılar:
-Kapat şu musibeti! Millî havalardan falan bir şey bul be yahu (1933, s. 27)!

Aka Gündüz, alaturka müziğe karşı olup kültürümüze ait millî bir müziğin çalınması taraftarıdır. Bu durum da iktidarın istediği müzik tarzına karşılık gelmektedir.

Burhan Cahit Morkaya *Ayten* romanında roman figürünün gençliğinde ailenin genç kızlarıyla oynadığı "fasıl"lara yer verir. Zeybek, Çerkes, Arap kıyafetleri giyilerek oynanan bu oyunlar kış gecelerinin önemli eğlencelerindedir. Ancak romanın ana figürü alaturka ile alafranga müzik arasında kalınca seçimini alafranga müzikten yana yapar:

... Ona piyano derslerini kendim vermiştim. Fakat şimdi biraz da alafranga çalıştırmak istiyorum. Çünkü alaturka musiki "piyano"ya pek hafif geliyor. Kendim küçükken beri alaturka ile meşgul olduğum halde bize güzel gelen birçok parçaları piyano ile çalmakta müşkülât çektim. Piyano ile meşgul olanlar için alafrangayı ihmal etmek olmuyor (1927, s. 73-74).

Romanın yine birkaç sayfa öncesinde millî oyunlardan bahsedilir. Ayten piyanonun başına geçerken; Sevgi kemanını eline alarak "oynak" bir zeybek havası çalar. Bir yandan diğer kızlar da zeybek oynamaya başlar. Bu eğlenceli ortamda kızların babaları da kendini tutamayıp cebinden mendilini çıkararak ortaya atılır. Burhan Cahit Morkaya 1927 yılında

yayımladığı *Ayten* romanından sonra 1934 yılında *Düğün Gecesi*'nde de yine alaturka müziğe yer verilir. Yazar, diğer romanında olduğu gibi diyaloglar yoluyla kendi düşüncelerini kahramanlara söyleterek bu konudaki tavrını ortaya koymuştur. İçkili bir gazinoda eğlenen figürler, ilk olarak alaturka müzik dinlemeyi tercih eder. Ancak bundan zevk alamayınca zeybek oynamaya başlarlar. Dolayısıyla Burhan Cahit'in de müzik konusunda millî ve medeni olanı tercih ettiği söylenebilir.

Romanda müzik konusunu tartışmaya açmak yerine kısaca bu konuya değinen yazarlardan biri de Selami İzzet Sedes'tir. Yazarın *Külkedisi Evlendi* romanında Tamburi Cemil Bey'in saz semaisini piyanoda çalan Hicran, millî müziği Batı ezgileriyle icra etmiştir:

Büyük salonun, kocaman palmyelerle süslenmiş olan bir köşesindeki piyanoya oturdu. Bir iki parmak darbesile, Cemil beyin sazsemâisinden beş on ahenk çıkardı.

Bir İngiliz madam, merakla piyanoya yaklaştı:

—Nedir bu çaldığınız?

—Alaturka..

—Kuzum çalsanıza..

—Çalayım..

Çalmıya başladım. Şimdi herkes piyanonun başına toplanmıştı. Ecnebler merakla dinliyorlardı, Nureddin bey âdeta coşmuştu (1931, s. 123).

Çalışma boyunca görüldüğü üzere popüler aşk romancıları ile kanonik metinler yazan romancılar arasında konu müzik olunca benzerlik vardır. Yine müzik gibi spor konusunda da aynı durum görülür. Örneğin popüler aşk romanlarında millî müziğe, millî danslara dikkat çekilmesi konusu Halide Edib için de geçerlidir. Yazar, *Zeyno'nun Oğlu* romanında yeni dansları yaşlı bir kadının gözünden eleştirirken gençlerin yerli oyunlara sahip çıktığını gösterir:

—Büyükannem, yeni dansları eski kabakçı Araplarının oyunu kadar bile güzel bulmuyor. Hem bu danslar, ya Amerika vahşilerinden ya da Amerika zencilerinden geliyormuş, hele “cazbant” bütün bütün aşağı bir şey. Büyükannem, ben gramofonda “fokstrot” çalarken “saksofonu” fena çalınmış zurnaya benzetiyor. Zurna ile çalınırsa çok güzel olurmuş. Biz Dârülfünûn'da artık zeybek danslarını tercihe karar verdik. Tıbbiyeli arkadaşlar, geçen gün Avrupa'dan dönen genç hocalarının şerefine ocakta çay ziyafeti verdiler, edebiyat şubesinden bazılarımızı da davet ettiler (1928, s. 29-30).

Yukarıdaki satırlarda görüldüğü üzere Halide Edib, hem eleştiri hem de öneri getirmektedir. Türk müziğine uygun olmayan değerlere sahip çıkmazken “zeybek” oynanmasını olumlamaktadır.

Halk müziğiyle, Batı müziği üzerinden bir sentez yapmaya çalışan romanlar olduğu gibi Batı müziğini eleştirip sadece millî müziği benimseyen romanlar da vardır. Sadık Fehmi'nin *Kır Armağanı* romanı bu durumu örneklendirir. Yazar, Faruk Nafiz'in “Sanat” şiirinden etkilenmiş gibidir. Nasıl ki Faruk Nafiz söz konusu şiirinde gelenek ve göreneklere uygun, millî diyebileceğimiz bir hayat yaşamak isterse Sadık Fehmi de romanında bu tarz bir hayat istediğini belirtir. Zira “caz ve orkistranın alafranga parçaları”nı eleştirirken “sürü peşinde koşan çobanın kavalı”ndan mest olur.

Millî bir müzik anlayışını savunan yazarlar olduğu gibi alaturka müziği benimseyen yazarlar da vardır. Peyami Safa ve Samiha Ayverdi bu yazarlar arasındadır. Peyami Safa'nın müzik konusundaki görüşlerini detaylı bir biçimde ele alan *Fatih Harbiye* romanında, ana figür Neriman Darülelhan'ın alaturka kısmında okumakta olmasına rağmen buradan nefret etmekte, bu müziğin devrini tamamladığını ve modasının geçtiğini düşünmektedir. Bu bağlamda Peyami Safa toplumun Batılılaşmayı algılama biçimindeki yanlışlığı Neriman örneğinden hareketle göstermek niyetindedir. Zira ona göre Batı kültürünün etkisi altında kalmak millî değerlerin kaybolmasına sebep olur. Batı'nın teknik imkânlarından faydalanılmalı, ancak millî değerler unutulmamalıdır:

Neriman birdenbire boşaldı. Sinirlendiği vakit iplik kadar incelen ve sık sık asabî titreyişlerin kopardığı hırçın bir sesle söylemeye başladı:
—Öf... Bu elimdeki utta sinirime dokunuyor, kıracağı geliyor. Şunu Şamlıya bırakalım. Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Darülelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalarda ben de kurtulsam. Hep ailenin tesiri. Babam şark terbiyesi almış. Ney çalar, akrabam öyle... Fakat artık sinirime dokunuyor, bir kere şu musibetin biçimine bak. Hele bu torbası?... Yirmi gündür elime almıyorum, bugün mecbur oldum. Bırakacağım musibeti... Darülelhandan da çıkacağım yahut alafiranga kısmına gireceğim. Zaten bizim kısmı lağvedeceklermiş. Allah razı olsun. Kendimden nefret ediyorum (1933, s. 26).

Samiha Ayverdi de *Batmayan Gün* romanında bu konuya eğilir. Romanın ana figürü Aliye'nin annesi tarafından hazırlanan eğlenceden bahsedilen kısımda eğlencelerin yapılış gerekçeleri anlatılırken kendi düşüncesini de aktarır. Romanda eğlence devam ettiği sırada misafirlerden gelen teklif neticesinde bir süreliğine caz susturulup sazlarla

fasıl yapılmasına karar verilir. Bu noktada yazarın sazın çalınışını anlattığı satırlarda kullandığı cümleler onun alaturka müzik konusundaki tavrını ele vermektedir:

On dakika sonra sekiz dokuz kişiden mürekkebe bir nısıf daire, etraflarını haleleyen kesif bir kalabalığa, Bestenigâr peşrevini dinletiyordu. İkinci haneden sonra, saza refakat eden iki güzel sesin
“Ben seni sevdim seveli, kaynayıp coştum”
 diyen âvâzı, boşluklara çıkıp kaybolmaya vakit kalmadan sanki dinleyenlerin gönlünde eriyor, oraya dalıp kayboluyordu. Ağaçların binlerce yaprağı, hisli birer kulak gibi, bu sahneye iştirak eden binlerce şahitti (1939, s. 50)

Yazarın bu bölümdeki cümleleri popüler aşk romanlarında karşımıza çıkan abartılı ifadelerle bir örnektir. Bir anda alınan kararlar sekiz dokuz kişilik bir saz ekibinin kurulması ve orada bulunan hemen herkesin musiki konusunda yetenekli oluşları, dahası “ağaçların yaprakları”nın bile bu sahneye eşlik etmesi romanın gerçekliğini zedeler.

Müzik denilince gramofon, plak ve radyodan bahsetmemek mümkün değildir. Nitekim teknolojinin gelişmesiyle bu araçlar yaygınlaşmış ve müzik daha geniş kitlelere ulaşmıştır. On dokuzuncu ve yirminci asır sanayileşme ile birlikte teknoloji ve bilimde ard arda yaşanan gelişmeler neticesinde gramofon ve plak bulunmuş, radyo yayınları başlamış, sinema filmleri çekilmeye ve gösterilmeye başlanmış, otomobiller seri üretime geçmiş, kotra gibi denizde kullanılabilecek araçlar geliştirilmiştir. Bütün bu gelişmeler temelde yurt dışı menşeli olmasına rağmen kısa bir süre sonra etkileri yurt içinde, özellikle İstanbul’da da görünmeye başlamıştır. Sınırlı bir çevrenin sahip olabildiği bu araçlar, romanlarda da orta ya da üst sınıf tarafından kullanılmaktadır.

Bu dönem romanlarında gramofonun işlenme şekli de yazarın bakış açısına göre farklılık göstermektedir. Öyle ki popüler aşk romancıları bu müzik aletini vakit geçirmek ve keyif almak için kullanılan bir araç olarak değerlendirmişlerdir. Bununla birlikte Mahmut Yesari gibi dönemin eğlence hayatını hicveden yazarlar ise gramofonu ve onun halk arasında gördüğü rağbeti eleştirir. Nitekim *Su Sinekleri* romanında yazar, gücü yeten yetmeyen herkesin bu aleti evine almasını, bunun bir moda dönüşmesini tenkit eder:

Ruhsar hanım, gözlerini açmıştı:

—Ne hulyaları?

—Hocalığa girince, taksitle bir gramofon alacak.

—Süphaneye men tahayyere!... Gramofonsuz da ev kalmadı! Hani eskiden, bakırlarını, evin kiremitlerini satıp Kâğathaneye giderlerdi, şimdi de bir tanrı misafirine çıkaracak yedek şilteleri, oturacak iki sağlam koltukları yok yüz lira verip gramofon alıyorlar. Meğer, kimselere bir şeyciklere gülmemeli imiş! Desene ki biz de onlara döneceğiz (1932, s. 7)!

Bu bağlamda Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* romanı gençleri sadece sinema üzerinden eleştiri konusu yapmaz. Yazar, Türk toplumunun teknoloji üretme konusunda eksikleri varken yurt dışındaki teknik gelişmeleri yakından takip ederek teknolojiyi tüketme konusunda sınır tanımamasını eleştirir. Nitekim bu eleştirel tavrı sinema konusunda da müzik konusunda da aynıdır. Bu romanda da vurgulandığı üzere toplumun alt kesiminin, evinde pek çok eksik bulunmasına rağmen “lüks” denilebilecek “gramofon” almayı önemli bir ihtiyaç olarak görmesi yazara göre bir nevi kültürel yozlaşmadır.

Radyo da gramofon gibi önemli bir eğlence aracıdır. Dahası radyo, sadece keyif almak için kullanılmamakta, bir kitle iletişim aracı olarak yurt içi ve yurt dışına dair sosyal, siyasi ve ekonomik gelişmelerin takibini kolaylaştırmakta, kültürel gelişime de yardımcı olmaktadır. Dünyada 1920'li yılların ikinci yarısında başlayan radyo yayıncılığı 1920'li yılların ortasında İstanbul ve Ankara merkez olmak üzere Türkiye'de de aktif hale gelir. Nitekim genç Türk devleti çağdaşlaşma yolunda iletişimin önemini farkındadır. Bu yüzden Türkiye'ye radyonun gelmesi Cumhuriyet'in ilk yıllarına rastlamaktadır. Türk Telsiz Anonim Şirketi ile yapılan sözleşme gereği bütün hizmetler bu şirket tarafından yürütülse de iktidarın radyo üzerindeki denetimi her daim varlığını hissettirmiştir. Her ne kadar sınırlı bir erişim alanı olsa da radyoyu eğlenme ve haberleşme amacıyla kullanan insanların ona ilgisi büyüktür. . Radyo bir kamuoyu oluşturmak açısından da önemli bir araçtır. Zira bir masa başında aktarılan bilgiler, –başlangıçta kısmen de olsa– bütün ülke içinde yankısını radyo ile bulur. Dolayısıyla tesir sahası bu kadar geniş bir aracın iktidar tarafından kullanılmaması mümkün değildir. Bu durum romanlarda da kendisine yer edinmiştir.

Fakihe Odman da hem *Sevgi ve Saygı* hem de *Çiçek ve Güneş* adlı romanlarında radyoya geniş yer ayırır. Söz konusu romanlarda radyo dinlemek sadece keyif veren bir eğlence şekli olarak ele alınmaz. Radyo ev içi yaşamda roman figürlerinin duygusal bir bağ kurduğu, adeta evin bir üyesi olarak gördüğü önemli bir eşya hâline gelmiştir. Örneğin *Sevgi ve Saygı*'daki kahramanlar radyoda müzik dinlemek için uykusuz kalmayı bile göze alır. Erken Cumhuriyet dönemi romanında radyo dinlemek sadece eğlence amaçlı kullanılmaz, radyo dünyadan haberdar olmak için de en hızlı sonuç veren araçtır. Mükerrerem Kâmil Su da *Istıranca Etekleri* romanının ilk bölümünde bir köyde subay olarak görev yapan roman figürlerinin radyo dinlemeleri üzerinde durur. Öyle ki bu küçük köyde radyo dinlemek en önemli aktivitedir, radyo hem ülkeden ve dünyadan haber

almayı hem de eğlenmeyi sağlayan araçtır. 1930’lu yılların hayatından izler bulunan Memhet Behçet Perim’in *Göçmen Ahmet* romanında da roman figürleri akşamları yayın yapan Ankara Radyosu’nu kaçırmaz. Yine Radyo, Nuri Sarpay’ın *Çöp Arabası*; Mahmut Yesari’nin *Su Sinekleri* romanlarında da kendisine yer bulur.

Müzik sadece radyo, gramofon aracılığıyla dinlenmez, ona piyano, keman gibi aletler vasıtasıyla da ulaşılır. Türk romanında eğlence hayatına yer veren neredeyse bütün romanlarda müzik aleti olarak piyano yer almaktadır. Özellikle Edebiyat-ı Cedide romanında piyano geniş yer tutar. Bu durum, erken Cumhuriyet dönemi romanımız için de geçerlidir. Eski ile yeni çatışmasında ağırlık merkezinin yeniye kaymaya başladığı dönem olarak nitelenebilecek Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar olan dönemde roman bazında piyano simgesel bir değere sahiptir. Piyanonun önemli bir müzik aleti olmasını sağlayan unsurlardan ilki onun Batı medeniyetini temsil etmesi, diğeri ise bulunduğu evin üst tabakaya ait bir ev olduğunu imlemesidir.

Türk romanında piyanoya özel bir önem atfedilmiştir. Bu dönemde yazılan çoğu romanda bir şekilde piyanodan bahsedilir. Kimi zaman evin zenginliğini ve ihtişamını göstermek için bir cümle içinde geçer; kimi zaman kültürlü bir aile portresi çizilirken uzun uzun yer verilir. Piyano, keman gibi diğer Batılı müzik aletlerine göre daha çok tercih edilir. Hem çalan kişiyi hem de dinleyeni etkileyen piyano, kahramanların ruhlarındaki hüznü, sevinci ya da coşkunluğu ifade eder.

Hüsamettin Berkes, *Bir An Sevinç* romanında piyanoya önemli bir yer ayırır. Schubert’ten iki parça çalan roman figürü, ardından Schumann’ın “Und Wüssten’s die Blumen” adlı parçasına yer verir. Ancak, buradaki önemli nokta yazarın, şarkının Almancasını dipnotta verdiği gibi Türkçesini de romanın içine koymasındır. Zira bu roman figürünün hislerini yansıttığını düşündüğü için şarkının Türkçesine de yer vermiştir.

Fakihe Odman gibi Nur Tahsin adlı yazar da lise öğrencileri için romanlar kaleme almıştır. *Gözlerin Sırrı* adlı romanda Nur Tahsin, platonik bir aşkı anlatırken keman çalan Füsün vasıtasıyla Batı müziğine de değinir. Romandaki gençler orta sınıf ailelere mensupturlar ve müzikle, edebiyatla yakından ilgilidirler. Hemen hepsi bir müzik aleti çalar. Duygusal, romantik bir yapıya sahip olan ana figür konumundaki Füsün da hüznü olduğu zaman keman çalmaktadır (1931, s. 38).

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında müzik gibi edebiyat sanatına ve edebiyatçılara geniş yer ayrılır. Bu dönem romanlarında Tanzimat’tan sonraki neslin edebiyatçılarına

değnilmekle birlikte esas olarak çağdaş yazarların eserlerine atıf yapılır. Örneğin Aka Gündüz, *Üç Kızın Hikâyesi* romanında çağdaşı Reşat Nuri Güntekin'in *Dudaktan Kalbe* adlı eserine değinir:

Lâfi değıştirmek ihtiyacını duydu ve Betinin elindeki kitabı işaret ederek “Bu ne?” diye sordu.
 —Bu mu? Bu Reşat Nurinin “Dudaktan Kalbe”si. Öyle güzel ki... Okudun mu?
 Pek saf bir hareketle omuzlarını kaldırdı:
 —Ben mi? Ben roman okumam ki.
 Beti başını kaldırdı ve aşağıdan yukarıya doğru Filik’e baktı.
 —Benimle eğleniyor musun Filik? Roman okumayan genç kız olur mu? Roman, edebî eser ruhun gıdasıdır (1933, s. 25-26).

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere yazar, hem kitap okumanın –özellikle edebî eser okumanın– gerekliliği üzerinde durmaktadır. *Üç Kızın Hikâyesi*'nde sadece okunan romana atıf yapılmaz, yazar hakkında da yorumlar vardır. Zira Reşat Nuri'nin romanlarında sadece ıstırabı anlatarak hüznü ve melali işlediği üzerinde durulur. Gerçek ıstırabın ise halkın arasında olduğu vurgulanır. Dolayısıyla yazarın eserlerini halkı tanımadan yazdığı ima edilir. Baha Vefa Karatay da *Son Tango* adlı romanında kahramanına Reşat Nuri'nin *Akşam Güneşi*'ni okutur. Bu bağlamda Erken Cumhuriyet dönemi yazarları arasında Reşat Nuri önemli bir yere sahiptir, denilebilir. Dahası söz konusu dönemin romanlarındaki bu göndermelerin çoğu zaman yazarlar arasındaki yakınlıktan kaynaklandığı bilinmektedir. Ancak kimi zaman bu göndermeler ya da alıntılar yazar tarafından belirli bir düşüncenin söylemini oluşturmak için de kullanılır. Nitekim Niyazi Durusoy'un *Bağlar Arasından* adlı eserinde de bu duruma bir örnek vardır. Romanda şair tabiatlı bir gencin yazdığı uzunca bir şiire yer verilmiştir. Şiirin son kısmı Atatürk'e dair sevgi sözcükleriyle biter:

Dünün
 Bugünün
 yarının
 ölmüşünün, sağının
 en büyük dehasını
 Türkün ulu Atasını
 sevgilerle anmalıyız
 kalbimizin içinde hep onu bulmalıyız (1936, s. 35).

Görüleceği üzere şiir, okura millî duyguları aşlamak için yazar tarafından kaleme alınmıştır. Ancak bu çeşit örnekler erken Cumhuriyet dönemi romanında sayıca azdır.

Dönemin romanlarında güzel sanatlara farklı anlamlar yüklenmesine karşın hepsinin gayesi aynıdır. Güzel sanatlardan estetik hazdan ziyade toplumsal fayda beklenir. Zira sinemaya ve tiyatroya gitmek ya da bir müzeyi gezmek medeni ve millî bir kişi yaratmak için bir vasıta olarak kullanılır.

2.2.4. “Gürbüz Evlatlar” Sahalarında

Bir eğlence çeşidi olan sporla iktidar arasında yakın bir ilişki kurulabilir. Nitekim Foucault'nun biyo-iktidar düşüncesi çerçevesinde iktidarın sporla ilişkisi ele alınabilir. Modern bir topluma giden yolda fiziken ve ruhen güçlü bireylere ihtiyaç vardır, öyle ki sağlıklı, üretken bedenler sayesinde nüfusun kontrolü de sağlanacak ve sağlıklı nesiller yetiştirilecektir. Sporcular kazandıkları başarılarından ötürü ulusal kahramanlar olarak görülür, zira her sporcunun uluslararası müsabakalarda ülkesini temsil ederek reklamını yapma şansı vardır. Dahası sağlıklı bir nesil yetiştirme gayretinde olan ülkenin, vatandaşları için de bir rol model teşkil eder.

Foucault'nun biyo-iktidar modeli dikkate alındığında beden, ideal ve sağlıklı bir hale getirilebilmek için “tahakküm ve direniş” arasında jimnastik, kas geliştirme gibi sporlarla devlet tarafından uysallaştırılmıştır (2016, s. 16-17). Erken Cumhuriyet döneminde iktidar da sporun bedensel ve zihinsel gelişim açısından faydalı olduğu kanıtlandığı için spor faaliyetlerine ayrı bir önem verir. Bu noktada sporun ruh ve beden üzerindeki olumlu etkisi hem devlet büyüklerinin söylemlerinde yer alır, hem de gazetelerdeki köşe yazılarında, haberlerde sporun faydaları konu edilir. Bu bağlamda dönemin büyük tirajlara sahip gazetelerinden biri olan ve devlete yakınlığı ile bilinen *Akşam* gazetesinin 22 Mart 1931 tarihli haberinde Fenerbahçe-Galatasaray arasındaki futbol maçının verilmiş biçimi hayli dikkat çekicidir:

Hiç kimsenin tahmin etmediği hattâ bir çok harareti Fener taraftarlarının bile ümit etmedikleri bu neticenin sebeplerini anlatmazdan evel maçın nasıl başladığını ve ne suretle cereyan ettiğini nakledelim:

Berrak, güzel bir hava... Bir gün evelki kardan eser kalmamış... Parlak bir güneş ortalığı ısıtıyor. Daha saat on ikiden itibaren stadyumun kapısı önünde kalabalık başladı. Fener-Galatasaray maçı saat 15.45'te başlayacağı halde yer bulmak için kadın erkek binlerce halk stadyoma akın ediyor.

Saat üçe yaklaşıyor. Tribünlerde bir kişilik boş yer kalmadı, duhuliye tarafında ayakta simsiyah bir seyirci kütlesi var. Üç buçukta stadyum kâmilen doldu, gişeleri kapatmak lâzım geldi. Slavya'nın maçlarında bile bu kadar kalabalık olmamıştı. Sekiz bin seyirci büyük bir heyecan içinde bekliyordu (İmzasız, 1931, s. 1/4).

Görüldüğü üzere bu futbol karşılaşması olabildiğince “edebî” bir dille yazılmıştır, öyle ki kelimeler özenle seçilmiş, böylelikle okurun ilgisi çekilmek istenmiştir. Zira iktidarın amacı spor konusunda halkın bilinçlenmesini sağlayarak halka spor yapmayı

özendirmektir. Dolayısıyla basın ve iktidarın pek çok konuda olduğu gibi spor konusunda da ortak bir söyleme sahip olduğu söylenebilir. Bilhassa kas kuvvetine dayalı sporların bu kadar ön plana çıkarılmasının sebebi Türk'ün gücünü hem ulusal hem de uluslararası düzeyde göstermek arzusundan ileri gelir.

Erken Cumhuriyet döneminde özellikle futbol, halkın en fazla rağbet gösterdiği spor türüdür. Çoğu zaman gazetelerin ilk sayfalarını süsleyen futbol karşılaşmalarına dair haberler, halkın bu konudaki talebini karşılamaktadır. Dahası Türkiye Futbol Federasyonu Hakem Komitesi eski başkanlarından olan Nüzhet Abbas'ın *Futbol Kaideleri* adını taşıyan kitabı da böylesi bir talep üzerine hazırlanmıştır. Yazar, eserin giriş kısmında “memleketimizin ana sporu” olarak nitelendirdiği futbola gösterilen ilgiye karşın onun kurallarına pek az kişinin vakıf olduğunu belirtir. Futbolun kaidelerini öğretmek niyetiyle kitabı hazırlayan yazar, futbolu gerçekten bilen bir seyirci kitlesi oluşturmak ister.

Genel olarak spora, özelde ise futbola gösterilen ilgi erken Cumhuriyet dönemi romanlarında da yankısını bulmuştur. Bu konuda dikkati çeken husus ise erken Cumhuriyet dönemi yazarlarını faydalı ve gerekli olduğu yönünde ortak bir paydada birleştiren belki de tek faaliyet spordur. Hem popüler aşk romancıları hem de kanona dâhil edebileceğimiz yazarlar tarafından spor yapmak desteklenmekte, okurlara spor sevdirmeye çalışılmaktadır. Burhan Cahit Morkaya hemen hemen bütün romanlarında sporun önemini vurgular. Bu yüzden roman figürleri mutlaka bir spor dalıyla ilgilenir. Burhan Cahit Morkaya'nın *Patron* romanındaki ana figür, futbol ve tenis oynarken *Gurbet Yolcusu*'ndaki Recep de okulda öğrendiği futbola merak sardığından ona bahçede oynaması için birkaç top alınır. Ancak Recep bununla da yetinmez, ondaki futbol sevgisi stadyum maçlarına gidecek kadar büyür. Recep, gençler arasında dönemin modası olan sinemayı değil de futbol maçını tercih etmektedir. Romanda da vurgulandığı üzere futbol maçı izlemek zengin muhitler arasında bir “iptila” şeklini almıştır. Zira Recep de stadyumda tanınmış simalarla karşılaşır. Yazar, bu kısımda sadece kişileri anlatmamış, mekânın tarifine de yer vermiştir:

Maç iki buçukta başlayacaktı.
Hanımefendi daha kahvesini içerken o aşağıya indi. Şoför Cemali stadyoma koşturdu.
O gün Taksim stadyomunun önü mahşer gibiydi.
İçeriye girmek isteyenlerle, girmeden neticeyi öğrenmek merakına düşenler birbirleri üzerine yığılmışlardı.

Kalabalık arasında sık sık genç hanımlar, maruf çehreler de vardı. Ellerinde balkon biletleri olmasına rağmen demir kapıdan müşkülâtle içeri girebildiler. Recep hanımefendiyi elinden tutmuş karanlık methalde sürüklüyordu.

Nihayet balkondaki numaralı yerlerini bulabildiler.

Çok kalabalıktı. İki taraf tribünler, karşıya tesadüf eden açık yerler kara bulut gibi insan kütleleriyle dolmuştu.

Pahalı olmasına rağmen balkon bile kalabalıktı.

Hanımefendi sağına soluna baktığı zaman Şişlinin, Taksim, Nişantaşının birçok maruf çehrelerini gördü. Tanıdıklarıyla selâmlaştı.

Daha maça yarım saat vardı (1934, s. 41).

Futbol, sosyal ve ekonomik sınıfları ortadan kaldıran bir eğlence şeklidir, dolayısıyla yazar futbolun zengin fakir ayrımı yapmadan herkesin ilgisini çeken, insanları toplumsal olarak birleştiren bir spor dalı olduğunu vurgulamıştır.

Burhan Cahit Morkaya erkeklere futbolu yakıştırırken kızlara ise tenisi uygun görür. *Ayten* romanındaki Ayten, tenis oynamaya o kadar düşkündür ki arkadaşlarıyla beraber çalışarak evlerinin bahçesindeki geniş meydanlığa bir tenis kortu yaptırır. Bir spor dalı oynayabilmek için evin belirli bir mekânını ona ayırmak dönem için önemli yeniliklerdendir. Burhan Cahit Morkaya'nın modern genç kız idealini oluşturan Ayten karakterinin tutum ve davranışları, bu devrin gençlerine de yol göstermektedir:

Bugünün cemiyet hayatı bir genç kız için muzur olabilir. Fakat gençleri bir meslek ve bir heves etrafında toplayan bu yeni spor ve kulüp hayatının nasıl bir muhit hazırladığı da meçhuldür. Ayten, öyle iddia edebilirim ki böyle bir hayata en iyi hazırlanmış olan bir Türk kızdır. Benim cemiyet hayatına ait tecrübelerim kadar onun da muhiti ve insanları, küçükten beri aldığı garp terbiyesile kabul ve telakki eden bir görüşü var.

Bütün arzuları, resim ve spor gibi bıktırmayan, daima taze heyecan getiren mevzular etrafında biriken bir genç kızın kalbi, salon köşelerinde karışık dedikodularla vakit geçiren "Monde" kızının kalbinden çok kuvvetlidir (1927, s. 115).

Ayten, daha çok erkeklerin üye olduğu spor kulübüne katılarak modern kadının yapması gerekenleri de göstermiş olur. Spor yaparak ve spor kulüplerine katılarak hem bedeneni kendini geliştiren hem de sosyalleşen Ayten, yazarın deyimiyle salon köşelerinde dedikodu yapmaktan başka bir işleri olmayan "mond kızlar"dan çok farklıdır.

Muazzez Tahsin Berkant ilk romanı *Sen ve Ben*'de olduğu gibi sonraki romanlarında da tenise özel bir yer ayırır. *Aşk Fırtınası* romanında da romanın ana figürü sabahları erken kalkarak bir iki saat tenis oynamadan güne başlamaz, zira onun için tenis vazgeçilmez bir tutkudur. Meliha Avni'nin *Bir Gecenin Sabahı* romanında da evin bahçesine tenis kortu yapılır. Bu bağlamda spor yapan kadın imgesi okurun zihninde sporu estetik bir düzleme çekmekle kalmaz, sağlıklı bir bedene sahip kadınların sağlıklı bir nesli beraberinde

getireceği iması da yapılır. Zira erken Cumhuriyet dönemi içerisinde kadının en önemli görevi sağlıklı nesiller yetiştirmektir, bu yüzden annelik kutsal bir mertebe olarak görülür. Sporun kadınla böylesine özdeşleştirilmesi de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Erken Cumhuriyet döneminde sadece futbol, tenis gibi sporlar ön planda değildir, su sporları da ilgi görmektedir. Cumhuriyet'ten önceki dönemde kaçgöçe dayalı, kapalı bir toplum modeli oluşturan Türkler denizden uzak bir hayat sürerek su sporlarından yeterince faydalanamamıştır. Cumhuriyet'le birlikte modern ve medeni olmanın bir getirisi olarak su sporlarına olan ilgi de artacaktır. Osmanlı'da deniz spor için kullanılsa da çok sınırlı bir kesimi kapsamaktadır. Ancak Cumhuriyet'le birlikte plajların ve denizlerin etkin bir şekilde kullanıldığını ve su sporlarının talep gördüğünü söylemek mümkündür. Dönemin kitle iletişim araçlarından olan gazete ve dergiler de su sporlarına olan ilgiyi artırmak için çaba harcamıştır. Örneğin 13 Ağustos 1929 tarihli *Akşam* gazetesinin ilk sayfasından verilen haberde deniz eğlencelerinden ve su sporlarından bahsedilerek modern bir ülke imajı çizilir. Birçok plaj ve deniz fotoğrafının yer aldığı haberde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte popüler olan deniz hamamlarından "salaş" diye bahsedilir, dolayısıyla eski deniz eğlenceleri eleştirilir. Dahası şehrin belirli noktalarında açılan plajlarda verilen hizmetlere de değinilir:

Yeni plajlar halk tarafından çok rağbet görmektedir. Bilhassa cuma ve pazar günleri bu plajlarda hiç bir boş yer kalmıyor.

Plajlara deniz banyosu yapmayan bir kısım romatizmalılar da gidiyor. Bunlar deniz kıyafeti ile sıcak kumların içine gömülerek uzun müddet burada kalıyorlar.

Şehrimizde denize girenlerin miktarı gittikçe çoğaldığı için gelecek seneler yeni yeni plajlarda banyolar tesis edileceği anlaşılmaktadır (İmzasız, 1929, s.1).

Deniz kültürünün yerleşmediği bir topluma, denizi sevdirmek için gazetelerin gösterdiği çaba dikkate değerdir. Söz konusu haberde de plajların "yeni"liği vurgulandığı gibi halk tarafından özellikle hafta sonları rağbet gördüğü söylenir. Dahası deniz, sadece bir eğlence aracı olarak gösterilmemekte, sağlık açısından da denizin pek çok faydası olduğu anlatılmaktadır.

Türk halkının deniz kültürü ile tanışması konusunda Atatürk'ün önemli bir rolü vardır. Bu bağlamda Max Weber'in *Toplum ve Ekonomi* kitabında kullandığı "karizmatik lider" tanımlaması Türk toplumunun değişmesini, gelişmesini sağlayan Atatürk'e uyarlanabilir. Bu bağlamda Atatürk karizmatik lider özelliği ile inkılapların yerleşmesinde, yeniliklerin

halka benimsetilmesinde önemli görevler üstlenmiştir. Örneğin Atatürk'ün denize girerken yayımlanan fotoğrafı Türk milletinin denize olan bakışını değiştirmiştir. Öyle ki devletin kurucusunun her eylemini, her sözünü dikkatle takip eden halkın bu gibi fotoğraflardan etkilenmemesi söz konusu değildir. 5 Temmuz 1935 tarihli Cumhuriyet gazetesinde de bu tarz fotoğraflar yer almıştır. Bu defa özel bir mekâna değinilmeden deniz kültürü doğrudan karizmatik lider Atatürk üzerinden halkın yaşam tarzına yerleştirilmeye çalışılır. Yine bu haberden bir ay sonra yayımlanan bir başka habere yer veren *Cumhuriyet* gazetesinin 6 Ağustos 1935 tarihli sayısında da Atatürk'ün sandalda kürek çekerken bir fotoğrafı yayımlanır. Fotoğrafın altına ise “Dünyanın en demokrat devlet reisi sandalla halk arasında” şeklinde bir açıklama yerleştirilmiştir. Bu gibi haberlerle halk deniz kültürüne alıştırmak istenmiştir.

Denizle ilgili eğlencelere daha çok, erken Cumhuriyet dönemi romanında rastlanmaktadır. Sözü geçen dönemde hemen her yazar, eserlerinde bu tarz eğlencelere yer vermiştir. Bu bağlamda genel olarak eğlence hayatına özelden ise deniz eğlencelerine değinenler daha çok popüler aşk romanı yazarlarıdır. Aşk romanı yazarları arasında önde gelen isimlerden olan Muazzez Tahsin Berkant, *O ve Kızı* romanında, roman figürünün denizle kurduğu ilişkiyi şu şekilde anlatır:

Bir sabah yanıma bir sandalcı olarak tek başıma denize açılmış, sahilden uzakta banyo yapmak hevesine düşmüştüm. Pendik banyolarından biraz uzakta, kendi kendime, balıklar gibi denizde çırpınmak zevkimi tadıyor, sularla kucak kucağa kaynaşıyordum. İçimde tabiat ile yapayalnız kalmış gibi vahşi bir zevk vardı. Başımı sulara daldırıyor, balık gibi deniz altından kayıyor, tekrar suyun yüzüne çıkınca sıcak güneşin başımı, omuzlarımı tatlı tatlı okşamasını duyarak derin bir saadet hissediyordum. Kalbim hafif başım bomboş, bütün varlığım iptidai bir insan sevinci ile doluydu (1943, s. 52-53).

Yukarıda alıntılanan metne dikkat edilirse basit bir yüzme sahnesine yer verilmediği, kelimelerin özenle seçildiği görülür. Öyle ki yazar, denize “bir sandalcı” ile birlikte açılan genç kızın bu özgür ve kendine güvenen tavrını ön plana çıkarmak istediğindedir. Dahası yazarın “yüzme” eylemini gerçekleştiren bu roman figürü için kullandığı kelimeler de özenle seçilmiştir. Zira genç kız, “balıklar gibi denizde çırpın[arak]” “sularla kucak kucağa kaynaşı[r]”.

Popüler aşk romancıları ile çoğu konuda görüş ayrılıklarına düşen Halide Edib konu yüzmenin faydaları olunca onlarla hemfikirdir. Yazar, yüzmeye o kadar önem vermektedir ki bu eylemi en ince ayrıntısına kadar anlatır:

Evvelâ Lâle, mavi mayosu, çıplak ayaklarile çıktı. Kısa sarı saçları karışık, kehribar renkli etsiz bacakları, kolları, yassı karnı ve kalçalarile pekâlâ olimpiyat şampiyonu güzel bir oğlan olabilir. Gerindi, esnedi, pembe diş etleri, koyu pembe damağı boğazına kadar açıldı. Sarışın başı, genç, uzun gerdanı üstünde arkaya doğru. Fakat henüz uyku ile dolu şiş kapaklı gözleri, sarı billûr bir kâse sathı gibi, düz teni, ince çenesinin bitip boynuna dönen hatlarındaki billûrî düzlük... Bunlar onu bir çocuk gibi körpe gösteriyor. Anasına elile selâm verdikten sonra çıplak ayakları bir kaplan pençesi gibi yumuşak adımlarla rıhtıma doğru gitti, kollarını ileri uzattı, gümüş kuyruklu balıklardan daha sessiz ve daha tabîi sulara daldı, biraz ötede başını çıkardı, tenbel tenbel yüzmiye başladı (1939, s. 147).

Görüldüğü üzere Halide Edib, yüzme sahnesini Muazzez Tahsin'den farklı kelimeler kullanarak anlatsa da her iki yazar da Cumhuriyet kadının özgürlüğünü yüzme vesilesiyle vurgulamış olur. Dahası her ikisi de denize girmeyi, orada vakit geçirmeyi okura özendirilmeye çabası içerisindedir.

Deniz eğlenceleri arasında rağbet gören aktiviteler sadece plajda güneşlenmek ya da yüzmek değildir, tekne gezintileri de halkın hayli ilgisini çekmektedir. Burhan Cahit Morkaya da *Ayten* romanındaki yeni Türk devletinin genç kız tipini temsil eden Ayten'i bu tarz eğlencelere gönderir. Ayten, Heybeli ile Burgazada arasındaki kanaldan geçerek Kınalıada'ya doğru tekneyle seyahat eder. Ancak bu eğlenceleri beğenenler ve teşvik edenler olduğu gibi aksi yönde davrananlar da vardır. Bunlardan en dikkat çeken Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. *Namuslu Kokotlar* adlı romanında Hüseyin Rahmi, deniz eğlencelerine yer verdiği bölümde her ne kadar “banyo için gelenlerin çoğu Rus” dese de az sayıda Türk'ün de denize girdiği anlaşılır. Yazar, plajlarda uyulması gereken kurallara da değinir. Öyle ki denize gelen Rusların yiyecek, içecek, giyecek namına hemen her şeyi getirdiklerini, fakat yanlarında “ayıp” sözcüğünü getirmediklerini söyler. Dahası bu kişilerin soyunup dökünüp rahat bir şekilde denize girmesi de yazarı rahatsız etmektedir:

Banyo için gelenlerin çoğu Rus. Kadın erkek çift geliyorlar. Yanlarında banyo kostümleri, silecek mantoları var. Yiyecek, içecek, rakı, şarap, bira, şampanya getiriyorlar. Her şey var, yalnız bir şey yok: “Ayıp...” Sözlük kitaplarından, hayatlarından, âdetlerinden, ahlâklarından bu kelimeyi silmişler... İri yarı herifler, sarı saçlı, pembe tenli, kanlı canlı karılar... Çekinmeden orta yerde apaçık soyunuyorlar... “Sende olan bende de var”ı aralarında kanun yapmışlar. Dikkat ettim; pek birbirlerine bakmıyorlar. Vücudun gizli yerlerini açmakla burnunu göstermek arasında hemen hiç fark kalmamış. Belki de birbirini göre göre kanıksamışlar (1973, s. 120)...

Dolayısıyla Hüseyin Rahmi'nin hemen her romanında olan sosyal hayat üzerine eleştirel tavrını deniz bahsinde de görmek mümkündür. Bu bağlamda Hüseyin Rahmi'nin söz konusu deniz olunca muhafazakâr bir tavır aldığını söyleyebiliriz.

Görüldüğü üzere spor aktiviteleri erken Cumhuriyet döneminde iktidarın ilgi alanı içerisindeydi. Bu doğrultuda dönem romancıları sporun faydaları konusu ön plana çıkararak pek çok çeşidine romanlarında yer vermişlerdir. Ancak deniz eğlenceleri erken Cumhuriyet döneminin toplumsal hayatına hareketlilik getirerek kısa süre içinde romanda da kendisine yer bulmuştur. Bununla birlikte Hüseyin Rahmi gibi bazı yazarların deniz eğlencelerine bakışının olumlu olmadığı görülmüştür.

3.BÖLÜM

İKTİDARIN MİLLÎ VE MEDENÎ BEDENİ: ROMANLARDAKİ EĞLENCE ANLAYIŞI

Önceki bölümde “mekân” üzerinden değerlendirmeler yapılırken burada “beden” konusu üzerinde durulacaktır. Buradaki beden okumaları Michel Foucault’nun düşünceleri odağa alınarak değerlendirilecektir. Michel Foucault’nun beden ile ilgili düşünceleri Osmanlı dönemi ve erken Cumhuriyet dönemi gündelik hayatına, eğlence hayatına uygulanabilmektedir. Osmanlı dönemi disiplinci iktidarın uygulama alanıyken Cumhuriyet dönemi de biyo-politika ekseninde değerlendirilir. Osmanlı döneminde cezalandırıcı, ıslah edici, gözetleyici ve eğitici bir iktidarın yaklaşımı ağır basmıştır. Fakat bu model, erken Cumhuriyet dönemine gelindiğinde değişmek zorunda kalır. Bu dönemde de disiplinci iktidar özellikleri devam etmekle birlikte biyo-politika gibi yeni bir iktidar modeli devreye girmiştir. Bu, genel olarak bedenle değil de nüfusla ilgilenen, kısa ve toptan bir biçimde etkili bir sistemdir. Foucault, biyo-iktidarı “nüfusun biyo-politiği” ve “bedenin anatomi politiği” olarak iki türlü ele alır. “Nüfusun biyo-politiği”, nüfusun düzenleme ve denetleme işlevini sürdürmesini sağlar; “bedenin anatomi politiği” ise “disiplinci iktidar”ın devamı olan ve bedeni disipline eden, yeteneklerini geliştirip onu verimli hâle getiren bir sistemdir. Bu iki sistem, bireyi nesne pozisyonuna getirerek belirli normlara göre hareket eden bireyler yaratır.

Yukarıda odağa alınan Foucault’nun “beden”e bakış açısı erken Cumhuriyet dönemi romanına uygulanabilir. Öyle ki belirli kalıplara sokulan ve bütüncül bir şekilde görülen insan, biyo-politikanın olmasını istediği modelin bir nesnesi olur. Erken Cumhuriyet döneminde iktidar, edebiyat (özellikle roman), gazete, dergi, radyo, sinema aracılığıyla moda, güzellik, sağlık, spor gibi konularda halkı belirli bir kalıba sokmaya çalıştığı gibi bunu eğlence hayatında da yapar. Adab-ı muâşeret kitaplarıyla da özel ve kamusal alanda nasıl davranılacağından ne giyileceğine, nasıl hitap edileceğinden ne konuşulacağına kadar bedenler bir nesne gibi kullanılır. Bundan hareketle bu bölümde “beden” okuması üç başlık altında yapılacaktır:

a)Benimseyenler

b)Sorgulayanlar

c)Eleştirenler

Bunlardan ilki, iktidarın uygulamalarını “benimseyen” ve sözcülüğünü yapan popüler aşk romanı yazarları; ikincisi ise Halide Edib Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi iktidarın faaliyetlerini “sorgulayanlar” grubu; üçüncüsü de Mahmut Yesari, Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Reşat Enis Aygen, Nezihe Muhittin gibi yazarların oluşturduğu “eleştirenler” grubudur.

Çalışmada beden bahsi içerisinde bu üç grup değerlendirilecek, ancak bu gruplar da kendi içinde “nesil” üzerinden incelemeye tabii tutulacaktır. Böylelikle “nesillerin gelişimi” bağlamında beden bahsi hakkında geniş bir analiz yapılacaktır. Birinci başlıkta popüler aşk romanları ele alınarak bu romanlar ile iktidar arasındaki ilişki incelenecek, onların bu ilişkide iktidarın söylemini nasıl taşıdığı üzerinde durulacaktır. Bu yüzden de bu gruptaki yazarları “iktidarın tavrını benimseyenler” olarak adlandırmak mümkündür. Öyle ki döneminde bilhassa kadınlar tarafından ilgi gören ve genel bir değerlendirmeye sadece “aşk”ı anlattığı düşünülen “popüler aşk romanları” ile resmî ideoloji arasında sıkı bir ilişki vardır. Zira iktidar söylemini popüler aşk romanları ile yayarken popüler aşk romanları da daha fazla insana ulaşmak için iktidarın imkânlarını kullanır.

Bu bölümün ikinci başlığını “iktidarın uygulamalarını sorgulayanlar” şeklinde isimlendirmek yerinde olacaktır. İktidarla yakın bir görüşe sahip olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edib Adıvar gibi yazarlar, modernleşme gayretleri içerisindeki devlete yön vermek isteğiyle hareket ederler. Hemen her romanında modernleşmenin farklı bir boyutuna eğilen yazarların bazı eserlerinin temel sorunsalını da toplumun eğlence anlayışı oluşturur.

Söz konusu bölümün son başlığı ise “iktidarın uygulamalarını eleştirenler”dir. En kalabalık grubu bu başlık altındaki yazarlar oluşturur. Bu grupta da Hüseyin Rahmi Gürpınar, Reşat Nuri Güntekin, Mahmut Yesari, Nezihe Muhittin, Şükufe Nihal, Vala Nurettin, Reşat Enis Aygen, Samiha Ayverdi gibi yazarlar değerlendirilecektir. Hayat karşısında daha realist olan ve eserlerini de böyle bir bakışla ele alan bu yazarlar, eğlence hayatına da diğer yazarlara göre daha eleştirel yaklaşmışlardır. Bu bağlamda ilk

gruptakiler gibi iktidarın tavrını benimsemeleri beklenmez, dahası ikinci gruptakiler gibi çözüm üretme yolunu da tercih etmezler. Modern bir eğlence anlayışının benimsenmeye başladığı bu dönemde onların getirilen yenilikler karşısında sert bir tavır aldığı görülmüştür.

3.1.İktidarın Uygulamalarını “Benimseyenler”

1923-1940 arası Türk romanı, aşk romanı, tarihî roman, polisiye romanlar gibi kategorilere ayrılabilir. Bunlar içinde özellikle popüler romanlar önceki dönemlere göre bu dönemde sayıca artmışlardır.¹⁰ Ancak söz konusu bu artış eleştirmenlerin, romanların edebî değerine dair düşüncelerini değiştirmez. Bu bağlamda popüler roman yazarlarına eleştirel bir tavırla yaklaşan eleştirmenlerden biri Rauf Mutluay’dır, ona göre popüler romancılar edebiyata değil, piyasaya hizmet eder:

... romancılık için gerekli yetenek-üslûp-muhayyile-sorumluluk-çaba sanat gücüne sahip değillerdir. Piyasaya çalışırlar. Kimi yaşanmamış aşk düşlerini hikâyeleştirerek, kimi yabancı dillerden ustaca konu uyarlamaları getirerek, kimi masallara alışmış insanlarımızın eğitimsiz kesimlerine çağdaş masal öğeleriyle dolu serüvenler sunarak, ve hemen hepsi gazetelerin ayrılmaz bir parçası olan roman tefrikalarına göz dikerek... ürün devşirmişlerdir (1973, s. 576).

Rauf Mutluay’ın bu sert eleştirisi her ne kadar kendi içinde tutarlı gibi görünse de eksik yönleri hayli çoktur. Nitekim popüler roman yazarı olmak için yetenek, üslup vb. gibi özelliklere gerek olmadığını söylemesi bu anlamda genelleme yaptığını gösterir. Zira popüler aşk romanlarının da kendisine göre bir düşünsel zemini, bir kurgusu vardır. Dahası bu romanlar dönemine ışık tutarak sosyal hayata dair önemli malzemeler verir. Rauf Mutluay ise onların piyasaya dolayısıyla tüketime yönelik olmalarını ve hızlı yazılmalarını eleştirir. Ancak bu iddialar da temelsizdir. Tefrikacılık geleneğinden gelen bir romancılık anlayışının piyasa için çalışması kadar doğal bir şey yoktur, ayrıca yazarların yazma hızlarının onların kalitesini belirleyen bir unsur olmadığı da ortadadır. Rauf Mutluay, popüler aşk romanlarının tefrika hâlinde yayımlanmalarını da eleştirmiştir. Oysaki bugün bir edebiyat klasiği olarak gösterebileceğimiz *Aşk-ı Memnu*, *Eylül*, *Yaban*, *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi romanlar da başlangıçta tefrika olarak yayımlanmış, sonra kitaplaştırılmışlardır. Dolayısıyla bir romanın tefrika edilmesi onun kalitesizliğini gösteren bir ölçüt değildir. Yine popüler romanlar üzerine konuşan Emre

¹⁰ Popüler Türk romanları üzerine az sayıda çalışma yapılmıştır. Bunlar arasında Cumhuriyet öncesi dönemi aydınlatan önemli bir çalışma olarak S. Dilek Yalçın Çelik’in *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Roman* adlı doktora tezi gösterilebilir. Cumhuriyet dönemi popüler romanlarını ise Şaban Sağlık *Popüler Roman-Estetik Roman* adıyla kaleme almıştır.

Kongar ise onları “hafif romanlar” olarak nitelendirmiştir. Kongar, popüler romanların işlevlerine yer verdiği yazısında onların bireye ve topluma katkısı üzerine şunları söyler:

Hafif romanlar, tüm dünyada, özellikle ‘best seller’ anlayışının geliştirilmesiyle, batı dünyasında, insanın yaşamının renklenmesinde önemli işlevler yapmışlardır. Aşk, heyecan, esrar, kahramanlık, gerilim, zekâ, tüm insanlığın zaman zaman peşinde koştuğu, elde etmeye çalıştığı kavramlar değil midir? Niçin bunlar, ilkel ve yalın bir biçimde de olsa, okuyucuya sunuluyorsa, küçümsensinler? Mutlaka yaşamın ve insanın karmaşıklığı içine oturtulmaları neden gereksin? Hatta bunların, yaşamın tüm gerçek karmaşıklığından sıyrılarak verilmeleri daha da işlevsel değil midir (1982, s. 62)?

Diğer roman türleri gibi popüler romanlar da belirli bir düşüncenin ürünüdür. Popüler romanların içinde değerlendirebileceğimiz siyasi romanlar ve hidayet romanları tamamıyla ideolojiye hizmet eder. Asıl ilginç olan ise popüler aşk romanlarının yüzeysel ideolojik bir mesaj vermezken derinde bu yönünün bulunmasıdır.

Cumhuriyet döneminde popüler aşk romanı yazarları arasında en bilinen isimler Muazzez Tahsin Berkant, Burhan Cahit Morkaya, Selami İzzet Sedes, Aka Gündüz, Esat Mahmut Karakurt’tur. Bu yazarların ortak özellikleri romanlarında sadece aşkı anlatmaları değildir. Onlar iktidarın istediği modernleşmeyi veren eserler üretmektedir. Dolayısıyla eğlence hayatını yansıtırken de iktidarın istediği modernleşmeyi eserlerinin alt yapısına yerleştirir. Popüler aşk romanlarında baloya katılmak kadar giyime kuşama dikkat etmek, dans etmesini bilmek de hayli önemlidir. Dolayısıyla iktidarın istediği insan modeli de budur. Bu bölümde 1923-1940 arasında yazılan popüler aşk romanlarının içerisine gizlenen ideolojik yönler ortaya çıkarılacaktır.

Popüler aşk romanlarını yazarlar üzerinden tek tek ele alarak incelemek de mümkündür, bununla birlikte bütüncül bir biçimde yazarların eğlence hayatına bakışında ortaklıklar tespit ederek bunları değerlendirmek daha sağlıklı sonuçlara ulaşmayı sağlayacaktır. Bu doğrultuda popüler aşk romanlarına yansıyan yönleriyle eğlence hayatını aşağıdaki başlıklar altında inceleyeceğiz:

- a)“Eğlence hayatında eski nesil eleştirisi”
- b)“Yeni nesil çocuk/ergen tipi yaratmak”
- c)“Yeni nesil genç kız tipi yaratmak”
- ç)“Yeni nesil genç erkek tipi yaratmak”

d)“Yeni bir orta yaş ve yaşlı tipi yaratmak”

Burada temele “nesil” kavramı yerleştirilmiştir. Bunun sebebi iktidarın çocuklar ve gençler üzerinden Cumhuriyet rejimini sağlamlaştırmaya çalışmasıdır. Dahası Cumhuriyet’in modern bir yurttaş yaratma düşüncesi neden gençleri ve çocukları tercih ettiğini açıklamaktadır. Cumhuriyet modernleşmesi sadece “yeni nesiller”, “yeni yurttaşlar” yaratmayıp eski nesilleri de değiştirmeye, dönüştürmeye çalışmıştır. Bu noktada da eski nesillerin sahip olduğu alışkanlıklar, hayat tarzları ve en önemlisi eğlence anlayışları temel alınmıştır.

Bu bölümün ikinci başlığı ise “eğlence hayatına bakış” olarak ele alınabilir. Bu başlık da şu şekilde alt başlıklara ayrılabilir:

a)“Eğlence hayatının kuralları”

b)“Kadın-erkek ilişkileri”

c)“Kasabadaki hayatlar”

Bütün bunlardan sonra ilk olarak “eğlence hayatında eski nesil eleştirisi” başlığı bağlamında popüler aşk romanlarının ortak bir söyleme sahip oldukları söylenebilir. Bilindiği üzere 20. yüzyıldan önce doğanlar Cumhuriyet kurulduğunda gençlik döneminden orta yaş dönemine geçmeye başlamıştır. Popüler aşk romanlarındaki bu nesil, yapılmak istenen modernleşmeyi anlamayan nesildir. Hayatlarının önemli bir bölümünü Cumhuriyet öncesi dönemde geçirdikleri için Cumhuriyet sonrası “serbest hayatı” kendilerince eleştirir. Ancak bu eleştiriler onları daima gülünç durumlara düşürür. Romanlarında eski nesil eleştirisi yapan en önemli yazar, Burhan Cahit Morkaya’dır. O, 1923-1940 yılları arasında modern Türkiye’nin inşasına katkı sağlamak adına tarihî belge niteliği taşıyan eserler kaleme alır. Ancak bu eserlerinin haricinde yaşadığı dönemi anlatan önemli eserleri de vardır.

Çağdaşları daha çok Cumhuriyet öncesini eleştiren romanlar yazarken Burhan Cahit, Cumhuriyet’in kurulmasının üzerinden iki yıl geçmesine rağmen eserlerinde yaşadığı dönemin Türkiye’si’ni verir. Ayrıca diğer bütün popüler aşk romanı yazarları gibi orta ve üst tabakanın hayatını yansıtır. Söz konusu sınıfın gündelik hayatı ve eğlence tarzı yeni bir toplumun oluşmaya başladığının kanıtıdır. Bütün bunlara ek olarak Burhan Cahit Morkaya, hemen her romanında farklı sosyal tabakalardan farklı insanları öne çıkararak toplumun modernleşmesine hizmet etmiştir. Örneğin bazı romanlarında genç bir kızın

yetişmesini, hayata atılmasını konu edinirken bir başkasında ise toplum içinde bunalan, yaşlı bir adamın kendine ait bir dünya yaratmasını anlatır.

Burhan Cahit, popüler aşk romanlarında iktidarın istediği bu “yeni insan” modeline uygun figürler yaratır. Bu yeni insan figürlerini eski nesli eleştirmekte kullanır, bu yüzden de onu eski nesli eleştiren en önemli yazarlardan biri olarak görmek gerekir. O, Cumhuriyet’in kurulmasından iki yıl sonra yayımladığı *Aşk Bahçesi* romanında yeni devletin politikalarını yansıtır. Romanda kadın erkek ilişkilerinin Cumhuriyet öncesine göre hayli değiştiğini görmek, görece daha serbest ve modern bir hayata geçildiğinin işaretlerini bulmak mümkündür. *Aşk Bahçesi*’nin ana figürü Sacit, kadınlarla gönül eğlendirmek için yaz tatilinde İstanbul’a gelir. Okur, romanın yüzey yapısında Sacit’in gündelik hayatına dair bilgi edinirken derin yapıda ise iktidarın modernleşme hamlelerini görmektedir. Öyle ki roman boyunca balolar ve balolardaki insanların birbiriyle kurduğu ilişki, dahası uzun uzadıya kadınla erkeğin dans etme sahneleri aktarılır. Dolayısıyla yazar, bu roman aracılığıyla o dönemde iktidarın modernleşme projesini yansıtmış olur.

Cumhuriyet’in en önemli savunucularından olan Burhan Cahit Morkaya, sadece modern hayatın getirdiği imkânlar üzerinde durmaz, o eski ile yeni arasındaki farkı da bir uçurum gibi gösterir. Eski nesilden gelen orta yaşın üzerindeki kadınlar, Cumhuriyet öncesinde “çok ciddi ve üzüntülü bir hayat” geçirmişler, Cumhuriyet’le birlikte inşa edilmeye başlayan yeni hayata ise uyum sağlayamayarak “aykırı ve yakışıksız hareket etmeye” başlamışlardır. Zira genç kızlık dönemleri “kafes arkasında” “kaçgöç devrinin sıkı fıkı zamanlarına” tesadüf ettiği için modern hayata adapte olamamışlardır:

Kızlıklarını kafes arkasında geçen bu hanımlarını bugünkü hayat içinde bu kadar aykırı ve aile bağlarında lakayt yaşamaları öyle zannediyorum ki eskiden mahrum kaldıkları takdir ve perestiş arzularının şimdi etraftan etek etek gelen mebzuliyeti içinde kendilerini kaybetmelerindedir (1925, s. 121).

Yukarıdaki alıntıda da görüleceği üzere yazar Cumhuriyet’ten önceki dönemin sosyo-kültürel arka plana bakarak kadının toplumsal hayatta yaşadığı sıkıntıları, toplumun dışına itilmişliğini vurgular. Cumhuriyet rejimi ise verdiği haklarla kadını sosyal hayata kazandırmıştır.

Yine Burhan Cahit Morkaya’nın *Hizmetçi Buhranı* adlı eserinde *Aşk Bahçesi*’nde olduğu gibi “kibar sınıf”ın ve hizmetçilerin yaşam tarzını eleştirir gibi görünse de arka planda

eski toplum düzenini tenkit eder. Çocukluk ve gençlik dönemlerini Cumhuriyet öncesinde geçiren orta yaşlı insanlar Cumhuriyet’le birlikte gelen yeni yaşama adapte olamamıştır. Modernleşme ile gelen özgürlük ortamına ayak uyduramamış, dejenere olmuşlardır. Yazar üst sınıfa mensup kadınları sosyal hayata fazla kapıldığı, eviyle ilgilenmediği, ev işlerini bilmediği için eleştirir. Hayatlarını balolarda, çaylarda geçiren, sadece dedikodu yapan bu sınıfın insanlarını olumsuz bir şekilde çizer:

Gençlik, saadet, varlık içinde mahdut, muayyen tarihi zevklerden usananlar daha cazip, daha kandırıcı, daha coşturucu zevkler aramak ihtiyacındadırlar. Günlerini muayyen eğlenceler, meşguliyetlerle geçiren, çay masaları başında dedikodu etmekten, büyük terzilerde manken seyretmekten, kuaförde vakit geçirmekten bıkan hanımefendiler arasında bu ihtiyacı hissedenler çoktu. Bunlar hayatın bu mahdut çerçevesinden sıkıldıkça etlerinin, sinirlerinin daha başka, daha tahrik edici şeyler istediğini görüyor, hissediyorlardı (1928, s. 55).

Görüldüğü üzere yazar, eserinde söz konusu dönemin temel sorunsallarından biri olan eski-yeni çatışmasına değinir. Yeniliklerin topluma kanalize edilme şekli konusunda yazarlar arasında farklı görüşler olsa da herkesin birleştiği ortak nokta eskinin eleştirisidir. Cahit Uçuk da *Dikenli Çit* romanında eski neslin yetişme tarzının sorunlu olduğunu düşünür:

—Sen de haklısın çocuğum. Sen bizim devrimizin yetişme tarzında büyümedin. Babanın bütün eski düşüncelerine rağmen, durmadan değişen, ilerliyen bir hayat içinde bu yaşa geldin. Sonra ciddi bir şekilde okudun. Benim gibi “hususî tahsil” adını alan ev okuması değil... Onun için yavrucuğum, kendi kafanla benimkini ölçmeğe kalkma.
—Bir yandan haklısın anne; fakat bir yandan da eski kadınları korkak ve beceriksiz buluyorum.
—Belki, fakat kabahat kendilerinde değil... Zamanlarının yetişme, görüş ve telkinlerinin tesirile (1937, s. 46)...

İki farklı dünyayı özetleyen bu diyalog romanın temel çatışması olmasa da popüler romanların bu konulara uzak durmadığını göstermesi açısından önem taşır. Popüler aşk romanlarında az da olsa “yeni nesil çocuk/ergen tipi” de yer almaktadır. Bu nesil Birinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki dönemin neslidir. Bu nesilden bahsederken yazarların umut dolu olduğu görülür. Söz konusu nesil yeni kurulan devletin de geleceğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu romanların yer aldığı eserler her ne kadar popüler roman niteliği teşkil etse de derin yapıda iktidarın faaliyetlerine yer ayırdığı için bunları ideolojik bir metin olarak okuma imkânı da vardır. “Yeni nesil çocuk/ergen tipi”ni anlatan yazarlar ise Burhan Cahit Morkaya ve Aka Gündüz’dür.

Romanlarıyla erken Cumhuriyet dönemi toplumsal hayatının fotoğrafını çeken Burhan Cahit Morkaya, *Gurbet Yolcusu* romanında yeni nesil çocuk tipine yer verir. Romanda bir köyden evlatlık olarak getirilen Recep'in büyüme süreci ve eğitimi anlatılır. Bolu civarındaki köylere sağlık teftişi yapmak için giden Doktor Kadri Bey, Recep'i yanında getirir ve onu evlat edinir. Böylece köyden büyük kente göçen Recep için yeni bir yaşam başlar. Yazar, onun çalışkanlığını, zekâsını ön plana çıkararak kısa zaman içinde her işte başarılı olabileceğini gösterir. Okula giden, spor yapan, yabancı dil öğrenen Recep zamanla herkes tarafından sevilir. Burhan Cahit Morkaya, yeni nesil çocuk/ergen tipinin boş zamanlarında neler yaptığı üzerinde detaylı bir şekilde durarak dönemin gençliğinin sosyal hayatını örnekler:

Yalnız perşembe günleri öğle üzeri eve dönüyordu. Hanımefendi yemekten sonra onu alıyor, sinemaya götürüyordu. Cuma günleri de öğleye kadar Kadri beyin, öğleden sonra hanımefendinin emrinde idi.

Kadri bey ona hem beden terbiyesi dersi veriyor, hem Fransızca derslerini kuvvetlendirmek için mükâlemeler yaptırıyordu.

Ve Recebin en büyük emeli bu lisanı kavrayabilmektir.

Mektepte sınıf dersleri kâfi gelmiyordu... İstiyordu ki Fransızca'yı serbestçe konuşacak ve mükemmel anlatacak kadar sökebilsin. Ondan sonra birdenbire hanımefendiye sürpriz yapacaktı.

Cuma günleri öğleden sonra hanımefendi otomobille gezmeğe çıkıyor. Hava çok bozuk olursa sinemaya gidiyordu.

Geceleri pek çıkmıyorlardı (1934, s. 39-40).

Yazar, Recep'in boş zaman aktivitelerini sıralarken bunun bütün çocuklara/ergene örnek olması amacını taşır. Recep, yeni nesil çocukların bir temsilcisidir. Yazara göre Anadolu köylüsü iyi bir eğitim aldıktan sonra göstereceği başarı ile Recep gibi olabilir.

Aka Gündüz ise Burhan Cahit Morkaya'nın aksine yeni yeni hayatı tanıyan "ergen" genç kızların hikâyesini anlatır. *Üç Kızın Hikâyesi* adlı romanı Nemide Ali ile birlikte kaleme alan Aka Gündüz, Betigül, Filik, Dürer adlı aynı sınıfta okuyan üç kız arkadaşın hikâyesini anlatır. Yazarın, bu romanda sözcüsü Dürer'dir. Betigül'ün ailesi Batılı yaşam tarzına sahipken Filik'in ailesi tam tersine kendi içine kapalı, muhafazakâr bir ailedir. Dürer'in ailesi ise kızlarını iyi bir şekilde yetiştiren, bilinçli, eğitilmiş bir ailedir. Dürer, Cumhuriyet ilkelerine bağlı bir ailenin kızıdır ve bu doğrultuda yetiştirilir. Dolayısıyla Aka Gündüz bu roman ile yeni kurulmuş modern bir devlete adapte olabilecek gençleri yetiştirmek görevinin anne ve babalara ait olduğunu vurgulamış olur. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemi romanında aile sosyal hayatın şekillenmesinde önemli bir kurum

olarak öne çıkar. O, toplumun temel taşıdır ve iktidar temel ideolojik yönlendirmelerle onun yeniden inşa eder.

Dürer, romanda her açıdan idealize edilirken mutsuz bir hayat süren diğer kahramanlarına ve esasında ailelerine yönelik bir eleştiri söz konusudur. Zira Filik'in ailesi kızlarının sinemaya gitmesine, roman okumasına, tiyatro izlemesine karşı çıkar. Muhafazakâr bir aile oldukları için bu tarz eğlenceleri “dinsizlik” olarak nitelendirirler. Oysaki Dürer'in ailesi, kızlarının okuyacağı romanları bile kendileri seçer. Bu durum Aka Gündüz'ün gençliğin “kontrol altında” tutulması görüşünde olduğunu kanıtlar. Yazara göre genç neslin yönlendirilmeye ihtiyacı vardır, bu konuda da ailelere büyük görev düşmektedir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanında yeni nesil çocuk/ergen tipi kısmen yer alırken “yeni nesil genç tipi” daha ön plandadır. Bu durum da yeni devletin, gücünü gençlikten aldığını göstermesi açısından dikkate değerdir. İktidar, pek çok konuda yeni nesle yüklediği görev ve sorumlulukla hem ideolojiyi benimsetmeye çalışmakta, hem de toplumun eski değer yargılarından kurtulmasını sağlamaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi romanının ana figürleri de genellikle “genç kız tipi” ve “genç erkek tipi” dir. Bu dönem romancılarının hareket noktasını daha çok “yeni nesil genç kız tipi yaratmak” oluşturur. Çocuklukları genellikle Balkan Harbi ya da Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelen ve çok zor koşullarda yetişen bu nesil, hayattan tat almayı bilen bilinçli bir nesildir. Popüler aşk romancıları arasında bu neslin örneğine Burhan Cahit Morkaya, Selami İzzet Sedes ve Muazzez Tahsin Berkant'ın eserlerinde rastlanır.

Popüler aşk romanlarında genç kızlar her zaman olumlu bir şekilde çizilirken bu durum erkekler söz konusu olduğunda değişebilmektedir. Bu bağlamda erkek roman figürleri yerilirken bunun aksine genç kız figürleri yüceltilmektedir. Popüler aşk romanlarında eleştiri konusu yapılan bu erkek figürler çoğunlukla eğlence hayatında aşırılıklara kaçan dejenere olmuş tiplerdir. Bu tarz örnekleri Burhan Cahit Morkaya'nın eserlerinde bulmak mümkündür. Öyle ki Burhan Cahit, çizdiği tiplerle Cumhuriyet döneminin her nesline ait bir örnek sunar. *Kızıl Serap* romanının devamı olan *Ayten* romanında Cumhuriyet modernleşmesiyle birlikte değişen hayata adapte olabilmiş, dolayısıyla modernleşmeyi doğru anlamış bir genç kız tipi vardır. Ayten aracılığıyla iktidarın istediği genç kız tipinin hayata bakışını, ilgi alanlarını, yaşam tarzını verir. Ayten her anlamda modern bir kızdır.

Cumhuriyet öncesinde yaşayan kadınların çektiği sıkıntıları iyi bildiği için yeni değerlere sıkı sıkıya sarılmıştır.

Burhan Cahit Morkaya, *Ayten* romanından sekiz yıl sonra kaleme aldığı *Patron* romanında ise yazar, genç kızların modern hayat karşısında dikkatli olmalarını ister. Yazar, eskiden Fatih'te oturup mazbut bir hayat yaşayanların Cumhuriyet'le birlikte değişen hayatlarını ele alır. Romanda, roman figürlerinin modernleşmeyle gelen yeni eğlencelere olan düşkünlüklerine Peyami Safa kadar ayrıntılı bir şekilde olmasa da yer verilir. Dolayısıyla, birçok romanda uzun uzadıya bahsedilen ve hatta romanın temel sorunsalı olan modernleşme, Batılılaşma gibi konular popüler aşk romanlarında daha kısa bir biçimde ele alınır. *Patron* romanında da genç kızların bu yeni hayat tarzıyla olan ilişkisi anlatılır. Yazara göre genç kızlar yanlış yollara sapmamalı, bilhassa eğlence hayatında aşırılıklara kaçmamalıdır:

—Genç kızlar, büyük tehlike geçiriyorlar. Hayat, muhit, yeni telâkkiler ve moda cereyanları genç kızları sarhoş ediyor. Ömürsüz sevgiler, görenekler genç kızların başını döndürüyor. Genç kızlar cazbant gürültüleri, şarap ve rakı kokuları, sarhoş nefesleri arasında çamaşır sepetine sürüklenen birer kirli gömlek gibi omuzlardan atılıyorlar. Dünyanın hiçbir devrinde genç kız kıymeti bugünkü kadar, harp sonu neslinde olduğu kadar düşmemiştir. Hayatın ilk görüldüğü hislerin ilk duyulduğu gibi olmadığına inanmak için aldanmak, sendelemek ve düşmek lâzım. Bizim nesil kafes hayatını olgun, pişkin kadınlık âlemine bağıyan bir tehlikeli köprü oldu. (1935, s. 250-251).

Yukarıdaki hesaplaşma romanın temel sorunsalını teşkil etmemektedir, bu bağlamda yazarın vermek istediği mesaj olarak da değerlendirilmelidir. Genç kızların eğlence hayatındaki aşırılıklarının aile terbiyesinin eksik olmasından kaynaklandığını vurgulayan romanın ana figürü Suat Rahmi, yazarın sözcüsü konumdadır. Suat Rahmi, yabancı bir kitaptan yola çıkarak genç kızlar üzerine görüşleri aktarırken konuyu gelenek ve göreneklere getirir. Bu bağlamda gelenek ve görenekleri de eleştirir. Ancak bazı konularda kararsızdır. Zira Suat Rahmi, gelenek ve göreneklerin tamamıyla reddedilmesini bazı kıymetli şeylerin dikkatsizlikle çöp tenekesine atılmasına benzetir. Dolayısıyla geçmişi reddetme eğiliminde olan yeni neslin bu durumu da eleştiri konusu yapılır.

Genç kızlara, erkekler karşısında nasıl davranması gerektiği konusunda uyarılarda bulunan bir başka yazar da Niyazi Durusoy'dur. Bu bağlamda yazar, *Bağlar Arasından* romanı ile genç kızların dikkatli olması gerektiğini söyler:

Bizim gibi gözleri İstanbulun çizgileri arasında açılan genç kızlar aşk diye saçları bilmem hangi artiste, vücudu hangi atlete, bıyığı hangi sporcuya benzeyen iğrenç erkeklerin alâkalarını sanıyor ve kendimizi bu bilgisizlik içinde boğulmuş, bunalmış çaresiz kalmış zannediyoruz (1936, s. 136).

Yukarıdaki satırlar, genç kızları bilgilendirmeye yöneliktir ve bir çeşit öğüt verme amacı taşır. Erken Cumhuriyet döneminde bu ifadelere pek çok romanda rastlamak mümkündür. Zira bütün yazarlar medeni ama ahlaklı bir nesil yetiştirme isteğindedir. Bilhassa genç kızların ahlaken yozlaşmadan modernleşmesi gerektiğini vurgularlar.

Selami İzzet Sedes de romanlarında Burhan Cahit Morkaya, Niyazi Durusoy gibi yeni nesil genç kızın nasıl davranması gerektiğini anlatmıştır. O, *Küçük Hanımın Kısmeti* romanında çocukluktan kurtulamamışken gördüğü ve yaşadığı olaylar sonucunda olgunlaşan bir genç kız portresi çizer. Bu bağlamda yazar, gençlerin gerçek hayatla tanıştığında çocukluktan sıyrılabilceğine inanır. Nitekim ailesinin yanındayken lüks içinde rahat bir hayat yaşayan bu genç kız, babasının ölmesi ve zenginliklerini kaybetmeleri sonucu hayatın acı yüzüyle karşılaşır. Bu olaylar neticesinde yavaş yavaş olgunlaşan genç kızın büyümesine ve hayatı öğrenmesine katkı sağlayan bir diğer araç ise sinemadır. İşte bu noktada sinema gençlere hayatı öğreten faydalı bir eğlence olarak gösterilir. Sinemaya gittiği zaman uzun süre filmin etkisinden çıkamayan genç kıızı kadın-erkek ilişkileri konusunda da sinema bilinçlendirmektedir:

Ne de geç uyanmıştı. Amma bu saatten evvel uyanmasına da imkân yoktu. Dün akşam sinemaya gitmişti. Oynanan şeyin ne olduğunu pek iyi hatırlamıyordu. Amma güzeldi. Birçok yerlerinde gülmüş, birçok yerlerinde ağlıyacağı gelmişti... Öyle çok eğlenmişti ki... Filmin kahramanı –galiba– Greta Garbo bir kaş çatışta kocasını –galiba Menju’yu– muma çeviriyordu.

Bu Afacan’a dersi ibret oldu. Filvaki Greta Garbo Belma’dan güzeldi. Fakat o da kaşlarını çatacak olursa kocasını hattâ kocasını değil herhangi bir erkeği, karşısında susta durdurabilirdi.

Aynanın karşısına geçti. Tıpkı filmdeki artist gibi kaşlarını çattı, şehadet parmağını uzatarak elini kaldırdı:

“O devirler geçti... Artık kadın erkeğin esiri değildir!...” diye söylendi.

Hakikatte söylemiş, fakat içinden bu cümleyi –filmde olduğu gibi– haykırmıştı.

Bu ne heyecanlı bir sahne idi (1933, s. 20-21)!

Belma’nın “O devirler geçti artık...” ifadesi genç neslin yeni bir döneme girdiğini ve bunda sinemanın etkin bir rol oynadığını gösterir. Popüler aşk romancılarına göre, Türk toplumunun modernleşme yolunda büyük bir buhran geçirdiği dönemde sinema, insanları

bilinçlendirdiğinden olumlu bir özelliği vardır. Bilhassa genç kızları eğiterek onları hayata hazırlamaktadır.

Her popüler aşk romancısının kendine göre bir genç kız tipi yarattığını söylemek aşırı bir yorum olmasa gerekir. Bu romancılardan biri olan Muazzez Tahsin Berkant ilk romanı olan *Sen ve Ben*'de kendi dünya görüşüne göre bir genç kız tipi oluşturur. Dolayısıyla Leyla, düşünce ve davranışlarıyla Cumhuriyet ideolojisini temsil eden bir roman figürüdür. Romanda bir tesadüf eseri karşılaşan iki uzak akrabanın birbirlerine âşık olması anlatılır. Muazzez Tahsin bu ilk romanında Batılılaşma söylemine göre eserini kurgular ve romanda esas figürün medeniyetçi yönünü ön plana çıkarır. Batılı bir kişinin bir Türk'ün medenileştiğini gördüğünde şaşırmasına yer verir. Bu durum sadece söz konusu romana has olmayıp pek çok aşk romanında vardır. *Sen ve Ben* romanının bu çalışma açısından önemi ise modern Türk insanının bir Batılı'nın gözünden yansıtılmasıdır:

— Rica ederim doğru söyleyiniz Madam, siz hakikaten bir Türk kadını mısınız?
Hayretle açılan gözlerim karşısında, yine bir gaf yaptığını anlamış olacak ki, derhal tashih etti:
—Yeni Türkiyeyi tanıyorum, onun son senelerde yaptığı çok enteresan yenilikleri alâka ve dikkatle takip ediyorum; fakat bütün hüsnünyetime rağmen, orada sizin gibi tamamilen garp terbiyesi görmüş bir kadının bulunacağını tahmin edemiyorum (1933, s. 114).

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Batılılar yeni Türkiye ile yakından ilgilenmekte, yapılan modernleşme hamlelerini ilgiyle takip etmektedir. Bu süreçte kadının toplumla birlikte modernleşerek sosyal hayata katılması Batılılara ilginç gelmektedir. Nitekim Batılılar karşılaşınca kadar Türk kadınına farklı bir şekilde tahayyül etmektedir. Benzeri ifadeler döneme ait pek çok romanda vardır. Yazarlar, yapılan yeniliklerin Batılılar tarafından ya takdir edildiğini ya da eleştiri konusu haline getirildiğini göstermek istemiştir. Zira bazı romanlarda modern Türkler Batılılar tarafından yadırganmaktadır. Kazanılması imkânsız olarak görülen büyük bir savaştan; Kurtuluş Savaşı'ndan galip çıkan Türklerin küllerinden yeniden doğan anka misali çağdaş bir devlet kurarak hızla modernleşmesi Batılıları şaşırtmaktadır. Dahası akıllardaki Türk imgesinin tamamen değişebilmesi için modern, yenilikçi bireylere ihtiyaç vardır. Bilhassa Türk kadınının modernleştirilip sosyal hayata kazandırılması elzemdir.

Muazzez Tahsin Berkant, sadece *Sen ve Ben* romanında değil *Bahar Çiçeği* romanında da farklı bir genç kız tipi yaratır. *Sen ve Ben* romanındaki genç kız, iş hayatına atılmadan evlenmiştir. Onun hayatı farklı bir şekilde ilerlemiştir. Ancak *Bahar Çiçeği* romanındaki Feyhan Hakkı kazandığı bursla Fransa'ya resim eğitimi almaya gider. *Sen ve Ben* romanının ağırlık noktası “medeniyetçilik” üzerine kuruluyken *Bahar Çiçeği* ise “milliyetçilik” üzerine kuruludur. Yazar, millî kimliği önceleyerek medeni olmanın içeriğini belirler. Feyhan Hakkı'nın babası bir Fransız kadınla evlenmiş, ancak mutsuz olmuştur. Dolayısıyla babası kızını bir Türk ile evlendirmek istegindedir. Babanın sürekli “Bir Türk kızının kocası elbette bir Türk genci olur” demesi Feyhan Hakkı'nın bilinçaltında bu düşüncenin yer etmesini sağlar. O, Fransa'da arkadaşları arasından beğendiği kimseler olmasına rağmen Türk olmadıkları için onlarla gönül ilişkisi kurmaz. Batı uygarlığına sıkı sıkıya bağlı olan Feyhan Hakkı, sadece milliyetçiliğiyle değil, medeni kişiliği ile kendisinden söz ettirir. Arkadaşlarıyla danslı partilere gider, maskeli balolara katılır ve eğlencenin kimi zaman sınırı kaçsa da o hep kontrollü davranır. İdealize edilerek çizilen Feyhan Hakkı sadece eğlence ile vaktini geçirmez. Ayrıca o bir ressamdır; müzeleri, sergileri gezer, kütüphaneleri dolaşır. Her alanda bilgili, kültürlü ve eğitilidir:

İşte bir haftadır böyle bir devre geçiriyorum. Her gün mektebden ara bulduğum zamanları mektebin karşısında, Sen nehrinin öteki tarafında bulunan ve ucu bucağı olmiyan Luvr müzesi salonlarında geçiriyorum. Burada yalnız, eski sanatkarların zamanın soldurduğu fakat ebediyetin bile unutturamayacağı ölmez eserlerini saatlerce seyrede ede doyamıyorum. Vensinin, Vernezin, Rafael veya Davidin ve yahut isimlerini birer birer yazmak istesem bir defter tutacak olan eski ve daha yeni sanatkarların bir eseri karşısında kendimden geçerek saatlerce kalıyorum (1935: 137).

Muazzez Tahsin Berkant, başka romanlarında da millî ve medeni söylemi yansıtmak ister. *Aşk Fırtınası* bu romanlarından biridir. Söz konusu roman her ne kadar Cumhuriyet öncesi dönemi anlatsa da bu çalışmanın ana konusuna temas ettiği için burada değerlendirilmiştir. Romanda geçen bir sahne, yazarın eğlence hayatına bakışını göstermesi açısından önemlidir. Söz konusu romanın ana figürlerinden Feriha'nın yılbaşı kutlamaları hakkındaki görüşleri Batı medeniyeti ile Türkiye arasındaki uçurumu gözler önüne serer:

Bizden uzakta Hıristiyan aileleri otelin büyük salonunda çift çift dans ederlerken, biz erkenden yataklarımıza, uykumuza çekiliyoruz.

Bazan onların bu serbest hayatına karşılık bizim haremdeki esir mahrumiyetimize isyan etmek, o dönen çiftlere katılmak istiyorum (1935, s. 25).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere söz konusu kutlamalar her ne kadar Hristiyanlık âlemine özgü de olsa yeni nesil bu kutlamalara katılmak istemektedir. Batılı insanların eğlence anlayışı “serbest hayat” olarak adlandırılmakta, gençler sosyal hayatta daha özgür olmayı arzulamaktadır.

Muazzez Tahsin Berkant’ın *Bir Genç Kızın Romanı* da *Bahar Çiçeği* romanına benzer şekilde “yeni nesil genç kız tipi”ne yer verir. Roman, yatılı okulda okuyan Selma’nın liseden mezun olduktan sonraki hayat mücadelesini anlatır. Müzik ile ilgilenen Selma, çalışmalarına zaman kalması açısından resmî dairelerde memur olmayı istemez. Onun amacı “okuma salonu” açmaktır, böylece müziğe daha fazla zaman ayıracaktır. Selma, bir yandan ünlü müzisyenlerin hayatlarını okuyup onları yakından tanıyarak sanatlarına nüfuz etmeye çalışırken bir yandan da açtığı okuma salonu ile kültürel gelişimine katkı sağlamaktadır:

Kütüphane açılalı üç ay olmuştu. İstanbulda, hatta Beyoğlunda böyle sâkin bir köşe bulamıyan birçok kimseler hem okumak, hem de dinlenmek için buraya geliyorlardı. Selma sabahları konservatuvarda veyahut evde musiki ile meşgul oluyor, öğleden sonralarını kütüphaneye hasrediyordu.

Esasen en çok kalabalık saat dörtten sonra geliyordu. O saate kadar tek tük kitap satışlarıyla uğraşılırken mektep çıkışından sonra genç Üniversiteliler, lisenin son sınıf talebeleri geliyorlar, kimisi kitap alıyor, kimisi salonda gazete veya mecmuaları okuyor, bazıları bir gün evvel bıraktıkları yerden devam etmek için kitaplarını alarak köşelerine çekiliyordu (1938, s. 104).

Muazzez Tahsin, Selma’yı hayat karşısında tecrübesiz bir karakter olarak çizse de onun zekâsıyla bu eksiği kapatacağını ima eder. Selma ilk defa gittiği bir suarede bile özenli davranır, eğlencenin dozunu kaçırmamaya dikkat eder. Bu noktada *Bir Genç Kızın Romanı* bir çeşit adab-ı muaşeret kitaplarına benzer. 1930’lu yıllarda genç kızlar için yazılan adab-ı muaşeret kitaplarından biri olan *Genç Kızlara Adab-ı Muaşeret Usulleri*’nde de genç kızlardan kontrolü elden bırakmamaları, dikkatli davranmalarını ister:

Genç kızlar, dikkat ediniz! Zarif sözler, zarif mukabeleler ister. Fakat şaşırarak, yolunuzu sapıtmak! Asla! Kendi fazilet ve terbiyenizden başka muhitinizin, etrafınızda bulunan bütün insanların kontrolü altında bulunduğunuzu unutmayınız! Genç bir yabancımanın kolları arasına sizi terketmekle gösterilen itimadın başıboş bir itimat olduğunu sakın zannetmeyiniz (1932, s. 133).

Böylece Muazzez Tahsin Berkant'ın romanlarını adab-ı muaşeret kuralları çerçevesinde okumak mümkündür. Genç kızın düşünceleri, tutum ve davranışları hep bir kurallar bütünüyle çevrilidir.

Türklerin Cumhuriyet rejimiyle tanıştığı yıllar olan 1920'ler toplumsal olarak radikal değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım, devletin içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullar insanları buhrana sürüklemiştir. Bunu, dönemin bütün romanlarında görmek mümkündür. Bu sebeple yeni nesil, eski nesilden birçok açıdan ayrılır, bu yüzden de bu dönemde kuşaklar arasında derin uçurumlar vardır. Dahası bu dönemin gençleri olabildiğince gerçekçidir, eski nesil gibi duygusal, naif değildir. Örneğin Muazzez Tahsin Berkant'ın *O ve Kızı* romanında çizdiği hemen her alanda başarılı olan genç kız tipi, mahcup, naif olarak görünmeyi acziyet olarak nitelendirir. Zira yeni neslin genç kızları çalışkan, güçlü ve girişimcidir:

—Kızarmışsın, Ayşecik...

—Sizi bekletmemek için çok acele ettim.

Gülümsedi. Kumral saçları arkadan gelen ışıqla parlıyor, hafif esen rüzgârla uçuyordu.

—Solgun yanaklarında gelincikler açmış, yüzün büsbütün parlamış... Bugün bir ilkbahar tablosu kadar güzel ve sevimlisin.

—Kompliman yapmayın amiral, yoksa daha çok kızarıırım, o zaman da hiç acımadan benimle alay ederseniz.

—Hayır, alay etmem, o zaman da seni, bugün cinsi gitgide nadirleşmeye başlayan mahcup bir küçük hanım gibi görürüm.

—Bu söz benim lehime mi, yoksa aleyhime di?

—Lehine Ayşecik, maalesef son zamanlarda genç kızlar mahcupiyetle kızarmayı bir ayıp, bir zâf, hattâ bir günah sayıyorlar. Halbuki kendisine söylenen aykırı bir sözden, sert bir bakıştan, hoşlanmadığı bir muameleden dolayı yüzü kızaran bir kız ne lâtif, ne sevimli bir mahlûktur bilsen! Ona yaklaşmaktan, onu incitmekten korkan kalbimiz onun masumiyeti karşısında hürmetle titrer.

—Çok şairane sözler söylüyorsunuz amiral! Bugünkü yeni neslin öyle ezilip büzülecek, kızarıp sararacak vakti yok! Biz asrî kızlarız; erkeklerle omuz omuza arkadaş gibi çalışır ve yaşarız (1940, s. 45-46).

Dönemin yazarlarının ortak düşüncesi maddeci zihniyetin yeni nesli değiştirmesi üzerinedir. Ancak popüler aşk romancıları buna romanın bir sahnesinde verirken diğer yazarlar çoğu zaman romanı bunun üzerine bina ederler. Değişen hayat, değişen zihniyet zamanla toplumun bütün katmanlarını etkisi altına almıştır. Değişen zihniyetle birlikte şekillenen yeni eğlence anlayışını popüler aşk romancıları çoğunlukla olumlu karşılarken diğer yazarlar daha temkinli hareket etme yoluna gitmiştir. Muazzez Tahsin Berkant da bir nevi “otokontrol” mekanizması geliştirmiş genç kız tipleri yaratarak onlara “görece”

bir özgürlük imkânı tanır. Yazarın bütün romanlarında eğitilmiş, modern genç kız tipi vardır. Bu tip, birkaç dil bilen, müzik, resim, spor alanında başarılı, edebiyat konusunda bilgilidir. Dolayısıyla bu tip aslında iktidarın istediği ideal kadın tipidir.

Kerime Nadir, Cahit Uçuk gibi yazarlar da erken Cumhuriyet döneminde eser vererek yeni nesil genç kız tipini anlatırlar. Her iki yazar da genç kızların müziğe olan düşkünlüğünden bahseder. Âbide Doğan da Cahit Uçuk üzerine hazırladığı biyografi kitabında yazarın *Dikenli Çit* romanından bahsederken bu gençlerin müziğe olan ilgisi üzerinde durmuştur:

Eserin vak'asında en önemli yeri musiki tutar. Ayla ve arkadaşlarının hedefi konservatuvara gitmek, piyano, keman gibi musiki aletlerini çalmak ve seslerini iletmeektir. Yirmi kişilik arkadaş grubu ailelerini ikna ederek İstanbul'a gider ve konservatuara yazılmayı başarırlar (1999, s. 87).

Yeni neslin çocuk tipini çizen popüler aşk romancıları bu dönemin genç erkek tipini de yaratmayı ihmal etmezler. “Yeni neslin genç erkek tipi” olarak adlandırılan bu tip Burhan Cahit Morkaya'nın *Patron* adlı romanında yer alır. Askerliğe gidip geldikten sonra milliyetçi duyguları gelişen Suat Rahmi, yabancı bir şirkette çalışmaktadır. Patronu ve patronunun ailesiyle samimi ilişkiler geliştiren Suat Rahmi'ye bu yabancı aile, kızını vermek istemektedir. Zira onu akıllı, terbiyeli ve modern bir erkek olarak görmektedir. Ancak Suat Rahmi'nin milliyetçiliği ağır basarak bir Türk kızıyla evlenir. Dahası Suat Rahmi tam manasıyla Cumhuriyet rejiminin istediği gibi medeni bir tiptir. İş hayatındaki başarısının yanında sosyal hayatında da aktif biridir. Fenerbahçe Kulübü'ne giden Suat Rahmi, tenis, futbol, golf, yüzme, kürek gibi sporlarla uğraşır. Yaptığı bütün işlerde başarılıdır, onda “başarısızlık” diye bir kelime yoktur. Burhan Cahit Morkaya'nın idealize ederek çizdiği bu tip yeni nesilden beklenen modern erkek tipidir. Böylece yazar, *Ayten* romanında Ayten'i nasıl kusursuz bir şekilde çizmişse *Patron* romanında Suat Rahmi'yi de o şekilde kurgulamıştır.

Erken Cumhuriyet dönemi popüler romanlarında ele alınan bir diğer tip ise “yeni bir orta yaş ve yaşlı tipi”dir. Bu tip, çoğunlukla 1900 yılından önce doğmuş olanları kapsamaktadır. Dolayısıyla Osmanlı'nın son zamanlarında yetişmiş, gençliğini bu dönemde yaşamış, Cumhuriyet'in kurulmasıyla yeni bir hayata kapı açmış olan kişilerdir bunlar. Burhan Cahit Morkaya *Yaprak Aşısı* romanında orta yaşa girmiş bir kadının eşinden ayrıldıktan sonra inzivaya çekilmesini anlatır. Bu kadın sosyetenin

eğlencesinden, dedikodusundan bıkmıştır, sakin ve huzurlu bir hayat isteğindedir. Burhan Cahit, *Köydeki Dost* romanında da orta yaşa girmiş bir gazeteci figürüyle yaşlı bir adam figürünün insanlardan uzak, sakin sessiz yaşamını konu edinir. Gazeteci Cevad Yalnız tesadüfen tanıştığı Osman Bey’den çok etkilenir. Zira Osman Bey, yalnızlığı seçmiş, on yedi yıldır şehirden uzak bir çiftlikte yaşayan yaşlı bir adamdır. Kırk yaşına kadar şehir hayatı içinde yaşayan Osman Bey bu hayattan bıkmıştır. Bu bağlamda Osman Bey, şehir hayatını ve eğlencelerini şu şekilde eleştirmektedir:

Şehir yaşayışlarını biliyorum. Köstebek yuvasına benzeyen havasız taş yığınları arasında böcekler gibi yaşıyorlar. Gece yaralarına kadar saçma eğlencelerle vakit geçirdikleri için gündüz öğleye kadar yataktan çıkmıyorlar. Akşama kadar olan zamanlarını da giyinmek, süslenmek ve salon salon dolaşıp dedikodu etmekle geçiriyor (1940, s. 47).

Dolayısıyla bu romanda şehrin gürültüsünden söz edilerek çiftlik yaşamı özendirilir. Osman Bey’in kendine özgü yaşantısı Cevad Yalnız’ın da kafasını karıştırmış, onun Beyoğlu’ndaki hayatını sorgulamasına sebep olmuştur. Kışın Beyoğlu’nda sinema ve tiyatroya giden, yazın adalarda dinlenen Cevad Yalnız, kendisini “hayvanat bahçesinde”ymiş gibi hissederek sıkılmaya başlamıştır. Bu bağlamda Osman Bey şehrin renkli hayatından erken sıkılmış üst tabaka insanını temsil etmektedir. Burhan Cahit’in de vurguladığı üzere Osman Bey tıpkı Avrupalı aydınlar gibidir, ilerleyen yaşlarda şehirden uzakta kurduğu hayatla daha mutlu olmuş, hayatı bu noktada daha iyi değerlendirmeye başlamıştır.

Şu ana kadar yazılanlar popüler aşk romanlarındaki görüşlerin “nesil”ler üzerinden yapılan değerlendirmesidir. Burada ise “eğlence hayatına bakış” başlığı altında yazarların eğlence hayatına yönelik değerlendirmeleri ele alınacaktır. Bu ana başlığın ilk maddesi “eğlence hayatının kuralları”dır. Gündelik hayat pratikleri içinde yapılan bütün eylemlerde belirli kurallara riayet edilmesi gerekir. Bu durum eğlence hayatı için de geçerlidir. Bu bağlamda popüler aşk romanlarının modern eğlence hayatını olumlu bir şekilde vermeleri onların bireye sınırsız özgürlük tanıyan bir düşünceyle hareket ettiği anlamına gelmemelidir. Hemen hemen bütün popüler aşk romanlarında görüleceği üzere yazarlar “kontrollü” bir eğlence anlayışından yanadır. Muazzez Tahsin bu anlayışı benimseyen önemli yazarlardandır. Her ne kadar bu kontrolün içeriği açık açık belirtilmese de eğlence anlayışının belirli bir dozunun olması ima edilmektedir. Bu

noktada yazarın, *Aşk Fırtınası* romanı örnek olarak gösterilebilir. Yazar, olayları Feriha'nın gözünden vererek olması gereken eğlence şekli üzerinde durmaktadır:

Geçen hafta perşembe gecesi Kâmile Hanımefendinin suvaresine davetliydik. Kâmile Hanım, bizde yeni başlayan salon hayatını tam bir Avrupalı kibar aile kadını gibi idare ediyor. (...)
Buna mukabil İstanbul'un çok kibar bir kısım halkı, Kâmile Hanım'ın davetlerini büyük bir sabırsızlıkla bekliyor.
Orada, başka salonlarda görülen dans deliliği yoktur; konuşulur, müzik çalınır... Briç ve poker oynanır ve dansedilir... Ve bütün bunlar kibar bir salonda olabileceği şekilde ifrata varılmadan yapılır (1935, s. 90-91).

Romanın bu bölümü adab-ı muaşeret kitaplarına göre oluşturulmuş gibidir. Erken Cumhuriyet döneminde eğlence hayatında uyulması gereken adab-ı muaşeret kuralları romanlar kanalıyla da okura aktarılır. Öyle ki Fransız toplumunun hayat tarzının etkisinde ve dönemin genç kızları temel alınarak yazılan Feliha Sedat'ın adab-ı muaşeret kitabı ile Muazzez Tahsin'in bu romanı arasında birçok benzerlik bulmak mümkündür.

Eğlence hayatına geniş yer veren *Aşk Fırtınası* romanında eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası olan dans etmeyi, Feliha Sedat adlı roman figürü “medenî genç kızlar” için bir nevi “ihtiyaç” olarak gösterir:

Dans; genç kızın esaslı ihtiyaçlarından biridir. Yeni girdiğimiz hayatta dans, medenî bir kız için ihmal edilemeyecek birşeydir. Resim bilmiyen ve hattâ musiki ile fazla alâkası olmıyan bir kız tasavvur olunabilir. Fakat bugünkü cemiyet dans bilmiyen bir kızı mazur görmez (1932, s. 50).

Feliha Sedat, dans etmeyi bilmek yeni hayat tarzının gereklerinden birisidir. Ancak erken Cumhuriyet dönemi popüler aşk romancıları yeni hayat tarzına uyum sağlayabilmek için ne yapılması gerektiği konusunda her zaman bu kadar açık bir şekilde konuşmamışlardır. Daha çok eğlence hayatında görülen aksaklıkları, hatalı ya da eksik davranışları ele alarak yapılmaması gereken eylemler üzerinde durmuşlardır. Burhan Cahit Morkaya, Aka Gündüz gibi romancılar, 1930'lu yılların sonlarına doğru kaleme aldıkları romanlarında eğlence hayatının aksayan yanlarına eleştirel bir söylemle yaklaşır. Örneğin Aka Gündüz 1939 yılında yayımladığı *Giderayak* romanında geçen bir balo sahnesinde “sonradan görmemiş” olan “snopluktan çekinen” bir kalabalıktan bahseder. Dahası yazar, baloya katılan davetlilerin tutum ve davranışlarının nasıl olması gerektiği üzerine konuşurken kıyafetlerini de eleştiri konusu yapar:

Dağcılık Klübü'nün her kış verdiği parlak balolardan biri daha veriliyor. Sonradan görmemiş, snopluktan çekinen, seçkin, kibar bir kalabalık. Ne bazı balolarda olduğu gibi erik yeşili üstüne toz penbe ponponlu tuvalet kuşanmış, bilekleri bir karış altın bilezikli, avurdu çıkletli komisyoncu bayanları görülüyor, ne burnunu çeke çeke annesine bir şeyler anlatmaya çalışan yılışık gelinlikler, ne de baba, dayı sırtından geçinen alfabe kaçağı cıvık güveylikler... Amerikan büfenin öbür ucunda zarif, oynak, renkli bir yarımaya, bu yarımayın yıldızlığını vali B. Üstündağ ediyor. Üstündağın sol dirseği büfenin bronz kenarına dayalı, sağ elinde bir kristal bole kadehi, anlatıyor. Bayanlar hayran, baylar elpence divan, Uludağın güzelliklerine kim hayran olmaz? Akbaşı, yeşil mantolu haşmetine kim elpençe divan durmaz (1939, s. 3)?

Aka Gündüz'ün haricinde Kerime Nadir de eğlence hayatında belirli kuralların olması gerektiğini belirtir. Kerime Nadir, *Kalp Yarası* romanıyla bu defa müzikten ziyade resim üzerinde durur, romandaki esas figür bir resim öğretmenidir. Romanın eğlence hayatı açısından dikkate değer yanı ise roman kişileri arasında geçen aşağıdaki diyalogtur:

Dans, bir çeyrek kadar sürmüştü.
Cazbant durduğu zaman, yanımda oturan Şinasi Bey güldü:
—Şu bizim babadan kalma orta oyununu seyretmek bu fırlıdak gibi dönülen dansın seyrinden bin kat daha zevkli değil midir?
Bu suale alt tarafımızda oturan yaşlıca bir hanım cevap verdi:
—Elbette beyefendi... Nedir bu frenk oyunu böyle? Birbirine sarılıp savrulmanın da zâhir kendine göre bir zevki var (1941, s. 37)...

Bu diyalog aracılığıyla Kerime Nadir'in modern eğlence anlayışına karşı olan tavrını da görmek mümkündür. O, Batılı eğlence tarzını reddetmemekle birlikte Ortaoyunu gibi millî değeri olan geleneksel oyunlara da göndermede bulunmuş, bunların önemine de dikkat çekmiştir.

Eğlence hayatı konusunda Muazzez Tahsin Berkant'ın romanlarına da değinmek gerekir. 1937 yılında yazdığı *Sonsuz Gece* romanında iki akraba kızı olan Bedia ve Mualla üzerinden eğlence hayatına dair düşüncelerini aktarır. Bu iki genç kız özel hayatlarında da iş hayatlarında da sıkıntılı bir süreçten geçmektedir. Mualla yaş itibarıyla Bedia'dan büyük olduğundan söz konusu eğlence hayatı olunca daha temkinli davranmaktadır. Bu yüzden kız kıza yaşadıkları evde çay partisi verilmesine karşıdır. Bedia ise bu düşünceleri yüz sene evveline ait “tozlu, örümcekleli fikirler” olarak değerlendirir. Bu anlamda yazar sözcüsü konumundaki Mualla'yı koruyup kollayarak onun bu kadar temkinli olmasının sebebini geçmişte yaşadığı kötü olaylara bağlar. İş hayatında da yüzü bir türlü gülmeyen Mualla en sonunda girdiği işte başarılı olur ve işyerini sevmeye başlar. İş dolayısıyla

gittiği yurtdışında dans etmeyi, modayı takip etmeyi öğrenir. Kültürü artan ve kendine güveni gelişen Mualla'yı Avrupalılar bile beğenir. Muazzez Tahsin'in pek çok romanında bu tarz sahneler vardır. Bu bağlamda iktidarın da temel arzusu Batılılar tarafından medeni bir ülke olarak kabul edilmektir. Romanın eğlence hayatına dair önemli noktalarından biri de Fransız trupunun Karmen operasının temsilini vermek için İstanbul'a gelmesidir. Temsilin verileceği salona giden Mualla ve arkadaşları, salonun ihtişamından ve seyircilerin kılık kıyafetinden hayli etkilenir. Bu bağlamda aşağıdaki satırlar da bu tarz mekânlara gidenlerin nasıl davranması gerektiğini göstermek maksadıyla hazırlanmış gibidir:

Meşhur bir Fransız trupu bu gece Karmen operasının ilk temsilini verecekti. Böyle yüksek bir musiki ziyafetini sık sık tatmak imkânını bulamıyan İstanbul halkı, akın akın oraya koşuyorlardı.

İsmet ve Feridunla birlikte tiyatrunun geniş holüne girdikleri zaman Bedia hayretle etraflarına baktı:

—Burası her zaman geldiğimiz yer mi? Bir sihirbaz ortalığı değiştirmiş sanki... Görüyor musunuz her taraf ne kadar itinalı ve temiz!

Locaya girdikleri zaman yalnız Bedia değil Muallâ ve Feridun, hatta İsmet bile İstanbulda ilk defa olarak gördükleri bu seçme halk kalabalığına şaşmaktan kendilerini alamadılar. İsmet hayretle mırıldandı:

—Avrupanın en büyük şehirlerinde de opera ve tiyatrolarında ancak bu kadar temiz ve muntazam giyinmiş insanlar bulabilirsiniz!

Muallâ ile Bedia, çok sevdikleri bir müziği daha dinlemeden, etraftaki güzelliğin tesiri altında sarhoş olmuş gibiydiler.

—Bu locayı evvelden aldığın için sana ne kadar teşekkür etsek yeri var. Son günlere kalsaydık biz de bir çok ahbaplarımız gibi açıkta kalacaktık (1935, s. 161-162).

“Eğlence hayatına bakış” başlığı altında ilk olarak “eğlence hayatının kuralları”nı değerlendirdikten sonra, “kadın-erkek ilişkileri”ne geçilebilir. Popüler aşk romanlarında kadın-erkek ilişkilerine dair yapılan tespitler dönemin gündelik hayatı ve eğlence anlayışına dair bilgi vermektedir. Erken Cumhuriyet döneminde *Sönen Alev* ve *Yaz Yağmuru* olmak üzere iki roman kaleme alan Peride Celal, romanlarındaki kişileri orta ya da üst tabakadan seçer. Söz konusu sınıfların kendi eğlence anlayışını yansıtmayı da ihmal etmez. Yazar, *Sönen Alev* romanında yaptığı uzun bir balo tasviriyle dans etmenin, eğlenmenin cazibesini göstermiş olur. Nitekim çalan müzik de insanları kendinden geçirebilecek bir etkiye sahiptir:

Biz müziğin ahengine kapılarak dönen çiftlerin arasına doğru ilerlediğimiz zaman onun arkamızdan büyük bir şaşkınlıkla baktığını hissettim. Bunda ne kadar aldanmadığımı da biraz sonra anladım. Doktorla dans ediyorduk ve o durmadan eteklerimi uçuran bir sür'atle beni döndürüyor, yavaşladığımız zaman da kulağıma eğilerek şakalar yapıyor, hattâ bazan da

avuçlarındaki elimi herkesin bakışlarına aldırmadan dudaklarına götürmekten çekinmiyordum (1938, s. 128).

Görüldüğü üzere dansın kadınla erkeği yakınlaştıran olumlu bir tarafı vardır. Dans ederken sohbet etme imkânı da bulan çiftler, birbirini daha yakından tanıma şansına da sahip olur.

Esat Mahmut Karakurt da romanlarında kadın-erkek ilişkileri üzerinde durmuştur. *Ölüncüye Kadar* romanında yazar, İstanbul Üniversitesi'nde hukuk profesörü olan Bedri Nejat ile öğrencisi Nesrin'in arasında gelişen aşkı anlatır. Esat Mahmut'un diğer popüler aşk romanı yazarlarından farkı ise milliyetçi-muhafazakâr bir söylemle hareket ederek eğlence hayatını belirli kurallar çerçevesinde ele almasıdır. *Ölüncüye Kadar* romanında da Bedri Nejat, evlilik hayatında eşler arasında nasıl bir ilişki olması gerektiği üzerine konuşurken konuyu eğlence anlayışına getirir. Ona göre ailelerin dağılmasının en büyük sebebi erkeğin kadına eğlence hayatında sınırsız özgürlük tanınmasıdır:

—Hanımefendi; benim düşünceme göre; bugün gördüğümüz aile felâketlerine en mühim âmil, kocaların lâkaydisidir. Bütün dünya erkekleri, ihtiraslarımızı, mânasız bir takım gösterişler yüzünden, düşünmeğe kendilerinde cesaret bulamıyorlar, günahın en büyüğü burada işte!.. Her gün evinde bir ziyafet vererek başına; kadının bir gün içlerinden hoşuna gideceği bir sürü erkek toplıyan, karısını, çamaşır sepeti gibi, gittiği her yerde taşıyarak, yeni yeni bir sürü erkeklerle tanıştıran, balolarda, danslarda davetlerde, her önüne gelenin kollarına karısını bırakan adam, dünyanın en fena kocasıdır (1937, s. 51).

Esasında Esat Mahmut Karakurt, kadının eğlence hayatı içerisindeki yerini belirlerken onun evli olup olmamasına da dikkat eder. Ona göre, bekâr bir kadın özgürce hareket edebilir, ancak evli bir kadının tek başına eğlenceye gitmesi de dâhil olmak üzere eşi yanında olmadan herhangi bir işe kalkışmasını doğru bulmaz.

“Eğlence hayatına bakış” başlığı altında ele alınacak olan üçüncü bölüm ise “kasabadaki hayatlar”dır. Bu bölüm Kerime Nadir, Mükerrerem Kâmil Su gibi yazarların eserleriyle şekillendirilebilir. Her iki yazar da İstanbul'dan kasabaya göç eden roman figürlerinin hayatını yansıtır. Ancak burada ironik bir durum vardır. Kerime Nadir, *Romancının Dünyası* adlı eserinde kentli orta sınıfı anlattığını, dolayısıyla İstanbul'un belirli bir çevresini bildiğini söylemesine karşın birçok romanında İstanbul'dan kasabaya kaçan roman figürlerine yer verir. Oysaki Kerime Nadir, *Romancının Dünyası*'nda belirli bir çevrenin yaşamına vakıf olduğunu belirtmiştir:

Birçok okuyucum, –genellikle taşradan aldığım mektuplarda– bana, niçin romanlarımın çoğunda olayları İstanbul’un köşkerinde, yalılarında geçirdiğimi; kahramanların neden hep soylu ve seviyeli kişiler olduklarını sormuştur. Ben başka çevreleri tanıımıyordum o zamanlar. Başka düzeydeki insanları da... Bu bir kusur ise affoluna (1981, s. 65).

Yazarın, bu sınıfa ait yaşamları anlatması başka bir sosyal tabakaya dair bilgisi olmamasından ileri gelmektedir. Kerime Nadir, *Sonbahar* eseriyle de orta sınıfı temel alır. Roman, Necdet’in Beyhan’a duyduğu aşkı söyleyememesi ve Beyhan’ın başka birisiyle evlendikten sonra Necdet’e âşık olduğunu fark etmesini anlatır. Doktor Necdet, aşkını untabilmek için İstanbul’dan ayrılarak adı verilmeyen bir kasabaya gider. Popüler aşk romanlarında sıkça kullanılan bu kaçış temi kimi zaman yurtdışına, çoğunlukla ise Anadolu’nun herhangi bir kasabasıdır. Romanın figürü kendini unutturmak ve yaşadıklarını unutmak için ait olduğu yerden kaçarak uzaklaşır. Popüler aşk romanı yazarlarının da zayıf yönleri burada ortaya çıkar. Yazar, Anadolu’yu tanımadığı gibi, İstanbul’un da sadece belirli yerlerini bilir. Dolayısıyla yazar, Anadolu’ya giden figürün gittiği yerin adını bile veremez. Dolayısıyla okur, hayali bir kasabada gerçekleşen olaylar dizisine tanık olur. Kerime Nadir’in *Sonbahar* romanındaki Necdet’in yerleştiği kasabada katıldığı eğlenceler dönemin Türkiye’si düşünüldüğünde abartılı gelebilir. Nitekim kasabada var olan kulüpte her akşam bir eğlence düzenlenmektedir. Dahası yılbaşı gecesinin coşkun bir şekilde kutlanması da bu abartılı ifadelerle bir örnektir:

Yılbaşı gecesi, karlar lâpa lâpa düşerken, bembeyaz yollarda, omuzlarım kalkık, adımlarım aksak, klübün kapısına varmıştım. Yüzlerce büyük ampülle aydınlanmış geniş salona girdiğim zaman beni ilk karşılayan Enis oldu: —Nerede kaldın aziz doktorum... Baloya en son geldin... Hemen hemen ümidi kesmek üzere idik. Koluma girerek beni bir masaya doğru sürükledi. Burada bazı arkadaşlar vardı. Hepsile selâmlaşım ve oturdum. Bu gece hakikaten müstesna bir gece idi. Şimdiye kadar verilen baloların hiçbiri böyle kalabalık olmamış ve davetliler bu derece itinalı giyinmemişti. Boller, viskiler içtik... Başlar dumanlanınca da gülüp söylemiye ve hattâ gevezelik etmiye başladık (1935, s. 147-148).

Sonbahar’ın özelliği hem Kerime Nadir’in daha ilk romanıyla bir aşk romancısı olduğunu kanıtlanması, hem de romanı, arka planında ideolojik bir örgüye yer vererek dokumasıdır. Öyle ki 1935 yılı bağlamında Türkiye’nin toplumsal yapısı göz önüne alındığında romandaki eğlence hayatı bir gerçekliği değil de bir ideali yansıtıyor gibidir. Necdet’in

doktorluk yapmaya gittiği “V...A.” kasabasındaki eğlence hayatının canlılığı; yılbaşı balolarının düzenlenmesi, bir kulübün var olması ve bu kulübün musiki âlemlerine ev sahipliği yapması romanın vaka zamanı dikkate alındığında modernleşme bağlamında idealize edilen bir yerle karşılaştığını göstermektedir.

Yazarın İstanbul’un belli bir kesiminin hayatını bildiğini, ülkenin diğer şehir ve kasabalarındaki hayata uzak kaldığı yukarıda söylenmişti. Ancak buralardaki yaşamı anlatma çabası içerisinde olması hayli ilginçtir. Kerime Nadir ikinci romanı *Gönül Hırsızı*’nda da kasaba hayatını anlatmayı tercih edecektir. Bu bağlamda *Sonbahar* için söylenen cümleler *Gönül Hırsızı* için de geçerlidir. Romanda anlatılan kasaba, her türlü eğlencenin gerçekleştiği, “kibar âlemler”in yapıldığı bir yerdir. Dahası bu kasabada golf oynanmakta, sürekli piyano çalınmaktadır.

Mükerrem Kâmil Su da Kerime Nadir gibi kasaba hayatına yer verir. O, erken Cumhuriyet döneminde yazdığı *Sevgim ve İstirabım* ve *Bu Kalp Duracak* romanlarında mekân olarak küçük şehirleri ya da kasabaları tercih eder. *Sevgim ve İstirabım* romanında o dönemde küçük bir şehir olan Eskişehir’i konu alan romancı, bu şehirdeki eğlence hayatından bir kesit sunar. *Sevgim ve İstirabım*’da evlilik, yıl dönümü, düğün gibi eğlencelere yer verilmesinin yanı sıra düzenlenen bir çay ziyafetinin anlatılış şekli de dikkate değerdir. Aşağıda çay ziyafeti ile ilgili bölümün verildiği alıntıya dikkat edilirse yazarın bu daveti tarif etmek için kelimeleri bile özenle seçtiği görülür. Davet, “muhteşem”, “mükemmel” sıfatlarıyla nitelendirilirken davete katılanlar “mutena”, “kibar” şeklinde tanımlanır:

Bir hafta, düğün evini andıran bir kalabalık içinde geçti. Eş, dost hep bu muvaffakiyetli dönüş için evi doldurdu, taşırdu ve hafta Macit Beyin kızının mektebi bitirme şerefine verdiği muhteşem çayla kapandı. Ev baştan aşağı donatılmış, büyük salon sürme kapıların çekişi ile yanlarından birkaç oda ile birleşerek büsbütün muhteşem bir hal almıştı. Gece yarısına kadar Eskişehir’in en mutena, en kibar halkı burada gülmüş, eğlenmiş, en mükemmel bir musiki ziyafetine kendini bırakmıştı (1934, s. 41-42).

Mükerrem Kâmil Su, *Sevgim ve İstirabım*’da küçük şehirleri ve kasabaları anlattığı gibi *Bu Kalp Duracak* adlı ikinci romanında da büyük şehirlerin yanında yer alan küçük yerleşim yerlerini ele alır. Bu yerde hayat can sıkıcı bir şekilde geçerken İstanbul’dan gelen bir misafir kasabanın havasını değiştirecektir. Ayrıca bu küçük yerleşim yerini harekete geçiren tek mekân olarak “garnizon” gösterilir:

Binbaşı Vuralın baldızı geliyordu. Bu kız, bir haftadır kasabanın biricik mevzuu olmuştu. Kahvelerde, çarşıda, komşu evlerinde hep bundan bahsediliyordu. Kocasının ölümünden sonra büyük bir hastalık geçirmiş olan baldızı, kardeşinin yanına dinlenmeğe geliyordu. Sineması, tiyatrosu, herhangi bir eğlence yeri olmıyan kasaba erkekleri, bu genç dudu güzel mi, çirkin mi, diye merak ederlerken takım takım zabıt bayanları da, İstanbul'dan gelecek yeniliği, modayı, tuvaletleri görececeklerini düşünerek heyecan ve üzüntüye düşüyorlardı. Şarkın bu sakin köşesi, bir avuç askeri bağrında yaşatmakla şenleniyordu. Şayet bir gece garnizon başka bir yere nakletse, geniş ovalarda, gölgeli dere kıyılarında örgülü saçlı köy kızları ile, alınlarında altınlar sallanan esmer kadınlardan, yerli erkeklerden başka bir şey görülmeyecek, birkaç inek ve birkaç keçi sesinden başka bir şey işitilmeyecekti (1935, s. 3-4).

Garnizonun orada olması hem bu yere bir canlılık kazandırmakta hem de iktidarın varlığını hissettirmektedir. Mükerrerem Kâmil'in küçük yerleşim yerlerinin güvenliği konusunda garnizon gibi "aygıt"lara güvendiği görülür. Foucault'nun iktidarın, gücünü yaymak için kılcal damarlara kadar girdiğini söylemesi bu noktada manidardır. Dahası bu dönemde her ne kadar Ankara yeni, modern bir kent olarak ön plana çıksa da ülkenin kültür başkenti İstanbul'dur ve bu durum oradan gelecek bir misafir vasıtasıyla da gösterilir. Mükerrerem Kâmil Su, *Bu Kalp Duracak* romanında anlattığı küçük şehir yaşamını *Istıranca Eteklerinde* devam ettirir. Yazar, bu romanında da küçük yerlerde yaşamının zorluğunu ele alır. Bu zorluklardan biri de eğlence hayatının sınırlı olmasıdır. Ancak bütün bunları bir isyan ya da şikâyet olarak yansıtmaz:

—Ve sen Nahid.. Hâlâ hayattan istiyecek, bekliyecek birçok şeyin olduğu için betbaht mısın? Nahid, karısının hırçınlaşan bir sesle yüzüne fırlattığı bu soruya hemen karşılık verdi.
—Ben, kendimi karıştırarak konuşmadım Nesrin. Saadetimden hiçbir gün şüphe etmiş değilim ki..
—İstemek belki ağır bir şey.. Fakat beklemek lâzımdır fikrimce...
Yaşayışınızı beğenmiyorum, küçümsüyorum sanmayın sakın. Fakat kendimi sizin yerinize koyuyorum da bu fikre hayalen birkaç saat dayanamıyorum.
Çok küçük bir yerde yaşıyorsunuz. Sinema, bahçe, müzik, toplantı, hiç, hiç birşey yok...
—Sokak kapımızı açınca göz alabildiğine kadar uzayan bütün kırlar, bahçeler bizim abla... Müzik ihtiyacını da gramofonla gidermeğe çalışıyoruz. Ne yapalım?.. Mes'ut olmak; birkaç film seyretmek, bir radyo dinlemek, bir konsere, bir baloya gitmekle mi mümkündür?
—Tabii degildir. Fakat inkâr etmemeli ki.. Yaşayışı dümdüzlükten kurtarmak.. Zaman zaman çekilen can sıkıntılarını dağıtmak ve nihayet gündelik hayatın verdiği yorgunlukları dindirmek için bütün bu şeylerin faydaları vardır (1939, s. 32).

Mükerrerem Kâmil'in romanlarındaki kahramanlar çoğunlukla askerdir ve bu askerler küçük yerleşim yerlerinde görev yapmaktadırlar. Dolayısıyla büyük şehirlere gelen, oraların havasına alışmış olan bu kişiler ve aileleri küçük şehirlere alışmakta güçlük çeker. Yukarıdaki diyalog da sınırlı bir eğlence hayatına sahip olduğu için tekdüze

ilerleyen kasaba yaşamını yansıtmaktadır. Ancak bütün bu ifadeler popüler aşk romanlarında “eleştirel” bir boyutta değildir, sadece var olan durumu gösterir.

“İktidarın uygulamalarını benimseyenler” üst başlığında altında incelenen romanların çoğunluğunu popüler aşk romanları oluşturur. Alpay Doğan Yıldız, 1930-1950 yılları arasında yayımlanan popüler aşk romanlarını değerlendirdiği çalışmasında, roman figürlerine dair yaptığı çözümlemede onların hayatlarında ekonomik sıkıntı yaşamadıkları, istedikleri gibi seyahat ettikleri, doyasıya alışveriş yaptıkları, davetlere, balolara katıldıkları ve çeşitli sporlarla ilgilendikleri üzerinde durur (2009, s. 261). Bu değerlendirmeler istisnaları göz ardı ederek yapılmıştır. Zira kısmen doğruluk payı içerse de bu değerlendirmelerin popüler aşk romanlarının hepsi için geçerli olduğunu söylemek mümkün değildir. Söz konusu romanların, çoğu zaman yüzeysel de olsa toplumsal konulara değindikleri ya da ideolojik bir niyetle kaleme alındıkları göz ardı edilmiştir.

3.2.İktidarın Uygulamalarını “Sorgulayanlar”

İktidar edebiyatı kendi istediği biçimde şekillendirmeye çalışsa da bazı yazarlar iktidarın politikasından sıyrılarak özgür iradeleri ile yaşadıkları topluma realist bir gözle bakabilmeyi başaramışlar, modernleşme konusunda yaşanan sorunların kaynağına inerek modernleşmenin nasıl gerçekleşebileceğine dair yol haritaları çıkarabilmişlerdir. Dolayısıyla yazarlar romanlarıyla, modernleşme sürecinde yaşanan aksaklıklar açısından iktidarı uyarırken topluma da rehber olmuştur.

“Sorgulayanlar” adıyla tasnif edilen bu gruba Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarlar dâhil edilebilir. İktidar ile olan yakın bağları, devlet kademelerinde aldıkları görevler, devlet adamlarıyla olan birebir ilişkileri, gazetelerde yazılar yayımlamaları bu iki yazarın ortak noktasıdır. Dolayısıyla hem Halide Edib hem de Yakup Kadri modernleşme söyleminin içinde yer alırken romanlarında bunun içeriği konusunda uzun sorgulamalara girişmeyi ihmal etmezler. Dolayısıyla her iki yazar da ne “benimseyenler” gibi eğlence hayatını sorgulamaksızın kabul etmişler ne de “eleştirenler” gibi ona olumsuz bir şekilde yaklaşmışlardır.

Bu gruba giren her iki yazar da belirli konularda aynı görüştedir. Bu yüzden de “sorgulayanlar” grubundaki yazarlar, “benimseyenler” grubundaki yazarlar gibi ilk olarak “nesil” başlığı altında değerlendirilebilir. Bu başlık şu şekilde tasnif edilebilir:

- a)“Çöküş içindeki orta yaşlı nesil”
- b)“Eski nesil-yeni nesil uyumu”
- c)“Aydın-halk/ sosyete-halk arasındaki kopukluk”

“Çöküş içindeki orta yaşlı nesil” esasında “benimseyenler” grubu içindeki yazarların da ele aldığı tiptir. Ancak “benimseyenler” grubu bu tipi çok fazla detaylandırmaz, sadece yüzeysel olarak değerlendirmesini yapar. Ancak “sorgulayanlar” grubundaki yazarlar bu neslin detaylı bir analizine girişir. Bu nesil en büyük yankısını Halide Edib Adıvar’ın romanlarında bulmuştur. Halide Edib Adıvar, uzun yazarlık hayatı boyunca toplumun geçirdiği modernleşme sürecinin farklı dönemlerine tanık olmuş, yurt dışında yaşadığı tecrübe dolayısıyla gördüklerinden hareketle kendince bir modernleşme refleksi geliştirmiştir. Bu durumu düzyazılarında olduğu gibi kurgusal eserlerinde de görmek

mümkündür. Zira o, Cumhuriyet ideolojisinin içeriğine dair pek çok yazı kaleme aldığı gibi bu konuda pek çok roman da yazmıştır.

Halide Edib, 1923'ten önceki döneme çok fazla odaklanmaz. Nitekim yazara göre Osmanlı ile bir devir kapanmıştır, şimdi yeni Türkiye'nin kurulma zamanıdır. Dolayısıyla temel sorunsal olarak romanlarında bu konu vardır. Halide Edib Adıvar, 1923-1940 yılları arasında yazdığı ve yine bu yılları anlatan *Zeyno'nun Oğlu*, *Yolpalas Cinayeti*, *Tatarcık* eserlerinde özellikle zengin kesim üzerinden modernleşmenin sorgulamasına girer.

“Çöküş içindeki orta yaşlı nesil”in kahramanlarını Halide Edib'in *Zeyno'nun Oğlu* ve *Tatarcık* romanlarında bulmak mümkündür. Halide Edib'in 1928 yılında yazdığı *Zeyno'nun Oğlu* romanı 1924 yılında kaleme aldığı *Kalp Ağrısı* romanının devamıdır. *Kalp Ağrısı*'nda daha çok aşk gibi bireysel konulara eğilen yazar, *Zeyno'nun Oğlu*'nda toplumsal sorunlara parmak basar. Yazar romanın yüzey yapısında bir aşk ilişkisini işlese de derin yapıda iktidarın modernleşme hamlelerini ele alır. Bu bağlamda *Zeyno'nun Oğlu* romanında İstanbul'dan Diyarbakır'a görev için giden asker ve memurların yaşamına odaklanır.¹¹ O, İstanbullu roman figürlerinin Diyarbakır'ın toplumsal hayatına adapte olmaya çalışması ve yaşadıkları zorluklar üzerinde durur.

Halide Edib Adıvar'ın romanlarının genel kurgusu içerisinde farklı ideolojileri temsil eden kişiler bulunmaktadır. Örneğin, Haso Çocuk, İstanbul ve Diyarbakır arasında köprü kurarak yeni Türkiye'yi temsil etmektedir. Nitekim Haso Çocuk, Halide Edib'in 1939 yılında yazacağı *Tatarcık* romanında Türkiye'nin geleceğini şekillendirecek yedi gençten biri olarak ortaya çıkacaktır. Yine Kürt kızı Zeyno Anadolu kadını, İstanbullu Zeyno ise idealize edilen Türk kadını temsil eder. Dahası Zeyno'nun yanında yer alan Mazlume de yeni neslin temsilcileridir. Bu minvalde romanın olumsuz olarak çizilen figürü ise İstanbullu Zeyno ile Mazlume'nin karşısında yer alan Mesture Hanım'dır. Mesture Hanım, eşinin Diyarbakır'daki görevi sebebiyle İstanbul'dan ayrılmak zorunda

¹¹1923-1940 yılları arasında yazılan romanların ortak bir diğer tarafı da İstanbul'dan diğer şehirlere özellikle askerlik görevi dolayısıyla giden roman figürlerinin o şehrin sosyal ve kültürel dokusunu yansıtmasıdır. Halide Edib bunu, *Zeyno'nun Oğlu*'nda ana figürü Diyarbakır'a göndererek yaparken Mükerrrem Kâmil Su ise ana figürünü kasabalara gönderir. Baha Vefa Karatay ise *Kardeş Gibi*, *Son Tango (Siyah Gözler)* adlı romanlarına mekân olarak Konya'yı seçer. Ancak yazar, doğrudan Konya'nın geleneksel eğlence hayatına yer vermez, İstanbul'dan Konya'ya çeşitli vesilelerle gelen ailelerin büyük şehirde gördükleri, öğrendikleri eğlencelerin Konya'ya da uyarlandığını vurgular. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi romanlarında da görüleceği üzere taşra şehirlerindeki halk İstanbul'daki eğlenceleri taklit etmektedir.

kalmıştır. Başlangıçta Diyarbakır'a gitmek istemez, ancak gideceği kesinleşince farklı bir hedef belirler. Bu bağlamda onun hedefi bu şehre “medeniyet götürmek”tir. Şişli sosyetesine bundan gururla bahseder:

Hülasa Şişli'de baloları, briçleri, tedansanları ile gıpta ederek bıraktığı âleme iptidai bir maharet ve zekâ ile kendi vaziyetini şâyân-ı gıpta göstermeye muvaffak oldu. Fazla olarak kendisini Diyarbakır'a medeniyet götürün müteceddit ruhlu bir kadın gibi gösteriyordu. Gider gitmez bir defa “köhne örümceklî” efkârı kaldıracak, kendi etrafında kadınlı erkekli asri bir cemiyet toplayacak, çaylar verecek, briç ve poker oynatacak, dansı moda hâline sokacak, Diyarbakır'da yeni hayatın bir nevi kraliçesi olacaktı. Giderken gramofon götürüyordu. Fakat tesis edeceği sosyete kabiliyet gösterirse, İstanbul'dan bir cazbantı getirteceklerdi. Belki de ekâbirden biri Diyarbakır'a gelirse onun şerefine bir balo ile başlayarak balo gibi medeniyetin en yüksek nimetini de Diyarbakır'a tattıracaktı (1928, s. 48).

Yukarıdaki alıntıda da görüleceği üzere Mesture Hanım'ın Diyarbakır'daki hayatı değiştirmek için “sayısız” görevi ve başarması gereken pek çok işi vardır. İlk olarak eski zihniyetin kalıntılarını temizleyecek, ardından asri bir cemiyet oluşturacaktır. Mesture Hanım, yeni bir toplum yaratma idealini eğlence anlayışı üzerinden gerçekleştirir, bu işe de gramofon ve cazbantı bu şehre getirerek başlar. Dahası ona göre balolar “medeniyetin en yüksek nimeti”dir, bu konuda da çalışmaları olur. Dolayısıyla Mesture Hanım'ın medeni hayata duyduğu özlem tamamıyla eğlence anlayışı üzerinedir.

Mesture Hanım “orta yaş” denilebilecek bir yaştadır. Popüler aşk romanlarında hem orta yaşta kişiler hem de eski nesil eleştirilirken Halide Edib bu noktada farklı bir yol izler. O, orta yaşta kişilerin eski devirde gençliğini yaşayamadığını, bu yüzden de yeni devir içerisinde bocaladığını vurgular. Romanda yer alan orta yaşta kişiler, gençken yapamadıklarını, yeni devletin sunduğu imkânlar çerçevesinde yapmaya çalışır. Söz konusu durumu Mesture Hanım'ın kızı Mazlume acı bir dille ortaya koyar:

—Ya sen düşünüyorsun küçük hanım? Eğlendiğin bu asrîlik sayesinde bir genç erkek kadar serbest olmadın mı?

Mazlume güldü:

—Fihakika, nimet-i medeniye'nin gençlere bu faydası oldu, ama daha çok bundan büyükler istifade ediyor. Bu balolar, (tedansan)larda en çok bizim anneler eğleniyor, flört yapıyor ve dans ediyorlar, hele Şişli gençleri hep onların inhisarında. Artık doktor, Allah için söyle, bir tarafı nüzüllü, yanakları sarkık, bir gözkapığı düşük diplomat eskilerinden başka bize kimse kalmazsa nasıl biz asrîlikten hoşlanalım (1928, s. 30)?

Mesture Hanım'ın kızının bakış açısıyla verilen yukarıdaki satırlarda da görüleceği üzere orta yaşta mensup nesil, gençleri etrafında toplayarak onlarla birlikte eğlenmektedir.

Mesture Hanım'ın Diyarbakır'a medeniyet götürme bağlamında yaptığı ilk çalışma İstanbullu Zeyno'nun evinde düzenlediği çaylı davettir. Fakat hemen hiç kimse dans etmeyi bilmemektedir. Bu yüzden de bir sonraki dans davetine kadar evlerinde pratik yaparlar. Hatta Mesture Hanım'ın komutanlık gibi önemli bir görevde olan eşi de dans etmeyi bilmez. Eşini bu konuda sert bir şekilde eleştiren Mesture Hanım, bir sonraki davete kadar dans etmesini öğrenemezse onu boşayacağını söyler. Mesture Hanım'ın çalışmaları bununla sınırlı kalmaz, o “programını yapmış, arzularını tespit etmiş, her şeye, herkese rağmen istediği şeyleri birer birer mevki tatbik koymaya başla[yan]” biridir. Dolayısıyla Diyarbakır'daki asker ve memurlardan mürekkep bir toplulukla gerçekleştirilecek olan baloya hazırlık için toplantılar yapar. Nitekim gayriresmî nitelikteki bu balonun “asri surette” tatbik edilmesi gerekmektedir. Halide Edib'in balo hazırlıklarının yapılışını uzun uzun anlattığı bölümde roman figürleri ilk olarak Avrupai usullere göre bir vestiyer yapılmasına, palto ve bastonlarını bırakanlara birer numara verilmesine karar vermiştir.

Mesture Hanım'a göre Batılı, modern bir insan toplantılara da katılır, kumar da oynar, dans da eder. Bu bağlamda iktidar da Batılı bir kadın ve erkek modeli yaratmak amacıyla olduğu için eğlenceler, balolar, toplantılar düzenlenmesine ön ayak olmaktadır. Devletin bu eğlenceleri desteklediğinin en büyük örneği bu dönemde düzenlenen ilk baloya Mustafa Kemal'in katılmasıdır. Doğan Duman, ilk balonun devletin kurulmasından iki sene sonra 1925 Eylül'ünde İzmir'de Mustafa Kemal'in isteği neticesinde sadece Müslüman erkek ve kadınların katılımıyla gerçekleştiğini belirtir (1997, s. 45). Elbette, bu yapılanlar Batı'nın şekli yönüne karşılık gelir, asıl yapılması gereken Batılı bir düşünce yapısıyla hareket edebilmektir. Fakat Mesture Hanım gibi roman figürleri sadece kabukla ilgilendiği için “şekli” olanı uygular, işin derinine inmeye çalışmaz.

Halide Edib Adıvar, sadece *Zeyno'nun Oğlu*'nda değil, *Tatarcık* romanında da orta yaşlı roman figürlerini tercih eder. Söz konusu romanlarda da yer verilen o dönemde orta yaşa mensup kişiler arasında yaygınlaşan bir âdet de isim günü kutlaması âdetidir. Romanın olumsuz şekilde çizilen tiplerinden biri olan Suzan'ın isim gününü bir etkinliğe dönüştürerek kutlaması yazarın eleştirmek için romana eklediği olaylardan biridir. Ortodoks Hıristiyanlar tarafından kutlanan bu gün, yeni Cumhuriyet'le birlikte tamamıyla Batı'dan gelen bir âdettir. Evlendikten sonra eşi Sungur Balta tarafından adı Suzan'a çevrilen Safinaz'ın isim günü kutlamasına bütün Poyrazköy davetlidir. Bu özel günde

köylüler hayli eğlenirler, ancak ne için eğlendiklerini anlayamazlar. Bu romanlardan da anlaşılacağı üzere Halide Edib konu modernleşme olunca önce sorgulayıcı bir tavırla yaklaşır, ardından eski nesli yenisiyle karşılaştırarak uzlaşmacı bir tavır içerisine girer. Dolayısıyla orta yaştakileri ele alırken de bu iki nesil arasında bağ kurar.

Halide Edib ağırlık verdiği roman figürünün karşısına tam karşı karakterde birini çıkararak karakterler arasında bir çatışma ortamı yaratır. Böylece okurun, romanda “doğru”yu ve “yanlış”ı fark etmesini karakterler üzerinden gerçekleştirir. Örneğin Mesture Hanım, romanda modernleşmeyi yanlış anlayan bir figür olarak çizilirken tam karşısında yer alan büyükanne ile torunu modernleşmeyi doğru olarak algılar. Böylece roman figürlerinin yaşları vasıtasıyla da ironi yapılır. Büyükanne ile “son senelerde bütün intikal devresinin taklitçiliği, çirkinliği arasında hakikat yeni bir Türk kızı örneği” olan torunu Mazlume’nin yaşları gereği modernleşme hamlelerini anlamaları zorken her nasılsa Mesture Hanım’dan daha bilinçlidirler. Dahası bu büyükanne vasıtasıyla geleneksel eğlence anlayışını da ele alır, zira o, eğlence hayatının sadece Batı’ya dönük olmasını eksik ve hatalı görmektedir:

—Büyükannem, yeni dansları eski kabakçı Arapların oyununu kadar bile güzel bulmuyor. Hem bu danslar, ya Amerika vahşilerinden ya da Amerika zencilerinden geliyormuş, hele “cazbant” bütün bütün aşağı bir şey. Büyükannem, ben gramofonda “fokstrot” çalarken (saksofon)u fena çalınmış zurnaya benzetiyor. Zurna ile çalınırsa çok güzel olurmuş. Biz Darülfünunda artık zeybek danslarını tercihe karar verdik (1928, s. 29).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Halide Edib, Batı’dan gelen dansları beğenmediğini eski nesli ve onun simgesi olan “zurna” ile yeni nesli ve onun simgesi olan “zeybek” danslarını vurgulayarak gösterir. Böylece yazar eğlence hayatı üzerinden gelenek ile modernlik arasında bir bağ kurmuş olur. Dahası yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Halide Edib’in eğlence anlayışına getirdiği eleştiriler sadece bireylere yönelik değil, bireyler üzerinden devlete yöneliktir, denilebilir. Bu şekilde sorgulayıcı bir tavır takınan yazar, iktidarın yaptığı her eylemi onaylamadığını da göstermiş olur.

Eğlence hayatındaki dönüşümü sorgulayan yazarlar bunu sadece “nesil” üzerinden gerçekleştirmez. Halide Edib de Yakup Kadri de eğlence hayatından yola çıkarak “sosyete-halk/aydın-halk arasında kopukluk” olarak isimlendirilebilecek toplumsal sınıflara dair bir sorgulamaya da girişmişlerdir. Bu bağlamda “sosyete-halk” ilişkisi açısından incelenecek ilk roman Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti*’dir. 1936-1937 yılında

Yedigün dergisinde tefrika edilen bu roman, 1938 yılında kitap olarak basılır. Yazar bu romanında Yolpalas'ı bir simge hâline getirerek yeni Türkiye'nin içinde bulunduğu medeniyet krizine göndermede bulunur. Cumhuriyet'ten sonra yazdığı hemen her romanında varlıklı kesimi eleştiri konusu yapan Halide Edib, ne kadar haklı olduğunu ispat etmek istercesine Sacide Sallabaş figürünü yaratır. Sacide yoksul bir ailenin kızıdır ve yoksul olduğu zamanlarda da zengin bir hayata kavuştuğu günlerde de moda ve eğlence hep biricik tutkusu olmuştur. Zira yoksul bir genç kızken bile tek emeli “dansing” görmek”tir. Dansinge gittiği günlerde varlıklı bir genç olan Murat Sallabaş'la tanışır ve evlenir. Böylece zengin bir hayata sahip olan Sacide Sallabaş, istediği eğlence hayatına kavuşmuştur. Kendisi gibi Batılı bir yaşayışa özenen kardeşleri Melahat ve Sebahat'ı da kendine uydurarak çaylara, danslara, sinemalara, davetlere gider. Sacide, kardeşleri arasında en kurnazıdır, onun bu özelliğini de fark eden sosyete kadınları karşısında durmaktansa yanında olmayı tercih eder:

Şişli sosyetesini bayanları da bu azılı kıza dış geçiremediler. Nihayet Sallabaşların havyarları, şampanyalı davetleri, yüksek poker âlemleri vardı. Ve bu davetler, değil İstanbul kibarlarını, hattâ ecnebî seyyah ve gazetecileri celbediyordu. İşte bunun için büyükbabası bilmem hangi devrin sadrazamı, dayısı, amcası bilmem nerenin vali eskisi olan Şişli asilzade bayanları, birer birer Sacidenin etrafında toplandılar (1937, s. 11).

Yolpalas Cinayeti kısa bir roman olmasına rağmen simgesel bir değeri vardır ve derin anlamları içinde barındırır. 1920'li yıllardan sonra zengin kesimden yoksul kesime kadar hemen herkes sinema aktörlerine ve artistlerine benzemek ister, onları giyim kuşamı, tutum ve davranışlarıyla rol model olarak alır. Özellikle tek eğlencesi sinema olan –hatta o da kısıtlıdır– yoksul kesim sinema oyuncularını taklit etmeye çalışır. Hatta bu dönemin kadınları “dedoublement de la personnalite”¹² denilen kendilerini başkası zannetme hastalığına yakalanır. Sadece Aksaray gibi küçük semtlerde değil, Şişli gibi zengin semtlerde de kadınların kendilerini ünlü sinema yıldızları olarak görmesi Halide Edib'in de tepkisini çeker. Bu tepkisini gösteren eleştiriye *Yolpalas Cinayeti*'nde yer ayırır:

¹² Tam adıyla “dedoublement de la personnalite” hastalığı, Selami İzzet'in *Küçük Hanımın Kısmeti* romanında da vardır. Aynada kendini izleyen genç kız, kendisini film yıldızlarına benzetir. Ancak Selami İzzet, buna olumsuz yaklaşmaz. Bilakis bu filmler vasıtasıyla genç kızların erkekler karşısında güçlü bir kişiliğe ulaştıklarını, bilinçlendiklerini belirtir. Bunun aksine çalışmanın ilerleyen sayfalarında da görüleceği üzere Peyami Safa ve Mahmut Yesari gibi yazarlar “dedoublement” hastalığına karşı eleştirel yaklaşır.

—Son senelerde kadınlar arasında “Dedoublement” vak’aları en çok. Zeyrekten bir kız kendini “Greta Garbo” zannediyor. Yüksek aileden bir kadın “Kleopatra”dır. Cibalili bir küçük tütün amelesi “Brigit Helm”dir.

—Ben bu salgının yalnız Şişlide hüküm sürdüğünü zannediyordum.

—Ne münasebet! Vak’alarımızın ekserisi İstanbulun, bilhassa Aksarayın öbür tarafından.

—Şişlide o kadar umumî ki artık tabîi görünüyor galiba. Fakat ne garip. Hepsi sinema, hepsi ecnebi meşahiri (1937, s. 33)...

Sosyete-halk arasındaki uçuruma *Tatarcık* romanında da yer verilir. Eserde Suzan’ın isim günü kutlamasına katılan köylülerin dans eden insanlara garip garip bakması ve ne yaptıklarını anlamakta zorluk çekmesi romanın en can alıcı sahnelerinden birini oluşturmaktadır. Halide Edib’in bu iki sınıf arasındaki kopukluğu isim günü kutlaması üzerinden vermesi bu anlamda çok manidardır. Öyle ki Türk gelenek ve görenekleriyle ilgisi olmayan, tamamıyla taklit yoluyla Batı’dan alınan bir kutlamanın bu şekilde parodisi yapılır. Dahası eğlence sırasında çalan zeybek havasının ve sonrasında sergilenen Karagöz oyununun hemen herkesin ilgisini çekmesi de manidardır. Bu şekilde yazarın millî değerleri vurguladığı da söylenebilir. Fakat Halide Edib bununla da yetinmez, caz müziğinden özellikle çocukların memnun olduğunu ve cazın, çocukların tenekelerle, düdüklerle çaldıkları havadan farklı bir şey olmadığını vurgulayarak cazın eleştirisini yapar. Sosyete-halk arasındaki uçurumun benzeri aydın-halk arasında da vardır. Dolayısıyla Halide Edib, *Tatarcık* romanında sosyete-halk arasında uçurumu gösterdiği gibi aydın-halk arasındaki uçurumu da ele alır. Yazar, bu uçurum bahsinde halktan yana olmaksızın aydın kesimi destekler. Çünkü bu ülkenin eğitilmiş, kültürlü insanlara olan ihtiyacının farkındadır.

Halide Edib, *Tatarcık* romanında okumuş, kültürlü nesille halkı karşı karşıya getirerek Cumhuriyet neslinin nasıl olması gerektiğini gösterir. Bu konuda parantez açmak gerekirse Halide Edib’in *Tatarcık*’ı yayımladığı yıllarda *Yücel* dergisinde bir yazı kaleme alan Vedat Günyol da söz konusu romanı “bir devrin romanı” olarak değerlendirmektedir:

O, unsurlarını, malzemesini teşkil eden kısım kısım, nesil nesil insanlardan mürekkep bir alemin, bir muhitin, bir devrin romanıdır. *Tatarcık* da Sinekli Bakkal’daki gibi, bir alem yaşıyor. Bu yep yeni bir şekil almakta olan, intikal devresinde bocalayan bir devrin, bir devir sosyetesinin çok reel ve allegorik bir portresidir (1939-1940, s. 180).

Halide Edib, romanda “*Tatarcık*” olarak anılan Lale’yi, üzerinde dikkatle durduğu yeni neslin en önemli temsilcilerinden biri olarak gösterir. Romanda da vurgulandığı üzere

“erkek gibi” yetiştirilen Tatarcık, hemen her alanda yeniliğe açık birisidir.¹³ Halide Edib, Tatarcık’ı okurun gözünde idealleştirir. O, balık tutar, bisiklet kullanır, yüzer, dolayısıyla yaşadığı ataerkil toplumun kurallarını hiçe sayarak bir “erkek” gibi davranır. Esasında genç kızların “bir erkek gibi” yetiştirilmesi Cumhuriyet rejiminin, dolayısıyla iktidarın istediği bir şeydir. Öyle ki bunu 4 Teşrinisani 1933 tarihli *Akşam* gazetesinin ilk sayfasında yer alan “Genç Kızlarımız Asker Olmak İstiyorlar” haberinden anlamak mümkündür. Kandilli Lisesi kız izci grubu ile yapılan röportajda asker olmak istediklerini söyleyen genç kızlar, bunu gerçekleştirmek için çalışacaklarını belirtir:

—Genç kızların asker olmak için verdikleri karar gayet tabiidir. Herkesin bir arzusu vardır. Kimi doktor, kimi eczacı, kimi muharrir, kimi avukat olmak ister. Biz de asker olmak istiyoruz. Kadınların, genç kızların askerlikte her cephede çalışabileceklerine kaniiz. Artık askerlik sadece bir adele kuvveti halinden çıkmıştır. İlerideki harplerin korkunç silâhlarını kullanacak şey adele kuvvetinden ziyade zekâ kuvveti olacaktır. Bunun için kadınların, genç kızların asker olmaları, muharebeye gitmeleri ev işleri kadar kolay ve tabii bir mesele haline girmiştir. Biz asker olmak, erkekler gibi kendi şerefimiz, toprağımız, ülkümüz için dövüşmek hattâ yaralanmak, ölmek istiyoruz (İmzasız, 1933, s. 1).

Görüldüğü üzere erken Cumhuriyet döneminde kadınlar erkeğin yaptığı her şeyi yapabilme becerisine sahip olduğu konusunda iktidar tarafından da desteklenmektedir. Cumhuriyet modernleşmesi konusunda önemli eleştiriler getiren Halide Edib, radyoyu medeni bir hayatın temel unsurlarından biri olarak değerlendirir. Nitekim Halide Edib, *Tatarcık* romanında radyoya önemli bir görev yükler, zira yeni fikirlere kapalı yaşlılar radyo sayesinde medeni olacak, modern hayatı radyo ile tanıyacaklardır. Yaşlılar ise eski, sakın, sessiz hayatlarını tehdit eden radyo konusunda endişelidir:

Kör İsmail o günkü macerayı anlatınca hepsinin gözü faltaşı gibi açıldı. Birdenbire gündelik âdetlerini tehdit eden bir tehlike sezdiler. Çünkü bir ayakları çukurda olan bu fukara ihtiyarlara memlekete baştan başa yeni şekil veren, yeni düşünceler salan inkılâp devri uzun müddet kuru bir lâftan ibaret kalmıştı. Şimdi onun hakikat olduğunu büyüyen, mektebe giden torunlarından, onların çetrefil lâflarından seziyorlar. Etraflarında ananeleri kıran, yarım uyku halinde geçen sakın hayatlarını bozan bir hava esiyor. Bu havayı küçük evlere, şimdi yavaş yavaş hâkim olmaya başlayan çoluk çocuk getiriyor. Analar, babalar çocuklarının elinde oyuncak, hizmetkâr, büyük baba, büyük ana birer sığıntı. Eskiden bir mahallede Ramazanlarda iftar vaktine yakın tiryakilerle eğlenmek için sadece bir iki haşarı teneke çalardı. Şimdi en fukara mahallede birkaç radyo var. En viran semtte birkaç evde tahtaları

¹³ Erken Cumhuriyet döneminin sonlarına doğru yazarların romanlarında çizdiği genç kız tipleri farklılaşacaktır. Bu kızlar için tenis, yüzme gibi sporlar dans etmekten daha eğlencelidir. Bu durumu Halide Edib’in *Tatarcık* romanında da görmek mümkündür. Yine *Tatarcık*’la aynı yıl yayımlanan Nezahat Gültan’ın *Bir Günahın Romanı*’nda da “erkeksi” bir yapıya sahip genç kız tipi çizilir. Romanda üvey annesi tarafından büyütülen Suna, sosyete eğlencelerinden uzak durur, dans etmeyi sevmez, daha çok spor ile ilgilenir.

çöktürerek gençler hora tepiyor. Haddin varsa itiraz et. “Efendi baba, sizleri ancak radyo ile medenî yapacağız.” diye torunlar yüzlerine haykırıyor (1939, s. 36).

Yukarıdaki alıntıdan da görüldüğü üzere Halide Edib, 1923-1940 arasında yazdığı romanlarında davet, toplantı, eğlence sahnelerine geniş yer vererek modernleşmeyi sorgulayıcı bir şekilde ele almıştır. Yazarın eğlence hayatındaki modernleşmeye dair fikirleri tamamen olumsuz değildir, o modernleşme bağlamında bir plan, program yürütmeye çalışır. Bu programı da romanlarıyla ortaya koymuştur.

Halide Edib gibi aydın-halk arasındaki kopukluğu gösteren bir başka yazar ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’dur. 1923-1940 arasında yazdığı *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*, *Ankara* romanlarından sadece *Ankara* romanında Cumhuriyet döneminin aydın kesimini ele alır. 1934 yılında yayımlanan, üç bölümden oluşan *Ankara* romanında tarihsel bağlamda üç farklı Ankara vardır. İlk bölümde Millî Mücadele yıllarının Ankara’sı; ikinci bölümde Cumhuriyet’in ilk yıllarının Ankara’sı; üçüncü bölümde ise 1937-1943 yıllarının Ankara’sı anlatılır. Yazarın romana mekân olarak Ankara’yı seçmesi oldukça önemlidir, zira Ankara modernleşme çabalarının merkezi durumundadır. Bu noktada S. Dilek Yalçın Çelik’in de belirttiği gibi Milli Mücadele’den sonra “hızlı değişimin ve dönüşümün, modernleşme çabalarının, ilke ve devrimlerin olumlu olduğu kadar olumsuz sonuçları da bulunmaktadır” (2014, s. 107). Bu bağlamda *Ankara* romanı bu olumsuz sonuçları yansıtan önemli bir eserdir. Şükran Kurdakul ise *Ankara* romanını “tek parti döneminin özeleştirisi” olarak değerlendirir ve “resmi ideolojinin kendi ilkeleriyle çelişkiye düştüğünü” vurgular (2005, s. 109). Bu görüş kısmen doğru olsa bile Kurdakul’un burada atladığı esas konu Halide Edib Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarların iktidarı “sorgulayıcı” konumda olmalarıdır. Nitekim her iki yazar da sosyal, ekonomik ve siyasal olarak hem aydın kesime hem de siyasetçilere uyarı niteliği taşıyan yapıcı eleştiriler getirmiştir.

Yakup Kadri, Millî Mücadele sürecinde birlik olan ancak zafer kazanıldıktan sonra birbirinden kopan aydın kesimle halk arasındaki uçurumu *Ankara* romanıyla göstermiştir. Yazar iki farklı kesimi karşılıklı bir çatışma hâlinde vermez. Bu noktada asıl çatışma bu kesimlerin kendi içerisinde gerçekleşir. Eski Ankara Millî Mücadele’den önce nasıl yaşıyorsa sonrasında da aynı biçimde yaşamaya devam etmektedir. Ancak yeni Ankara, Millî Mücadele dönemi Ankara’sından hayli uzaktır, öyle ki Yenişehir’de bambaşka bir

dünya yaratılmıştır. Ankara'nın her iki yüzünü görmenin mümkün olduğu romanda Kurtuluş Savaşı'nda elde ettiği başarılarla yeni yönetimde kendisine yer bulan Hakkı Bey ve Murat Bey siyasetçi olarak ülkeyi ileri taşıyacak bilince sahip değillerdir. Bu iki kahraman Ankara'nın yeni, sahte yüzünü temsil etmektedir. Romanın bir diğer kahramanı olan Neşe Sabit ise Batılı olmanın tam olarak neyi karşıladığını bilen bir aydındır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanında pek çok alanda ikilikler görülür ve roman eski-yeni çatışması üzerine bina edilir. Yeni Ankara'da balolar düzenlenir, hemen her gün çay partileri yapılır, yeni yıl kutlanırken eski Ankara “donmuş”, “taş kesilmiş” bir şekilde modern eğlence hayatına uzak durur. Eski Ankara'nın sosyal hayatında camide hep birlikte namaz kılınır ve mevlit okunur, şerbet ikram edilir.

Yakup Kadri, *Ankara* romanında iktidarın görünen yüzü, devletin sembolü olarak düşünülen baloların halkın anlamadığını belirtmesine rağmen, yine de umudunu korumaktadır, birgün “bu hayatın icapları[nın] onlarca da” anlaşılacağına inanmaktadır. Romanda balo salonunu izleyen ancak olup biteni anlamayan köylülerin diyalogları onların bu eğlencelerden ne kadar uzak olduğunu göstermektedir:

“Hoca, gene hiç tınmadı. Köylü yaklaştı:
—Burada ne var ki? Ne iderler? diye sordu.
Hoca başını çevirmeksizin:
—Balo var, balo... dedi.
Bu kelime köylüye neyi ifade etti? Bilinmez. Lakin yorganlı adam kendi kendine söylenir gibi mırıldandı:
—Bu gecenin yarısında hep dolaşıp dururlar. Onlar da benim gibi garip mi, nedir? Yatacak yer mi ararlar?
Hoca, kendini tutamayıp güldü. Bundan cesaret alan köylü ona daha ziyade sokuldu:
—Bu konak kimin? Aha deyiver, bana, gözünü seveyim...
—Tövbe yarabbi, tövbe yarabbi... Burası otel, otel be. Hani, senin anlıyacağın alafranga han. Tam bu sırada, otelin iç salonlarından birinde bir köşeden, sokaktaki bu konuşmaların yankısı Selma Hanımın kulağına şu şekilde çarpıyordu:
—Kim bilir bizim için ne düşünürler? Neler söylerler? Onlar için, kapısından gördükleri bu âlem ne kadar esrarengiz şeylerle doludur?
—Yavaş yavaş onlar da öğrenecek, onlar da alıacak. Bu yeni hayatın icapları onlarca da anlaşılır, açık ve basit şeyler haline girecek (1934, s. 95-96).

Bu diyalog bürokratlar ile halk arasındaki uçurumun derin yarıklarını göstermesi açısından dikkate değerdir. Savaştan sonra askerliği bırakan erkeklerin bazıları ticarete atılırken bazıları ise bürokrat olur. Yeni bir sınıf oluşturan bu bürokratların sosyal hayatı halktan hayli farklıdır. Görüldüğü üzere eğlence anlayışları arasında bile büyük farklar vardır.

Muhaddere Taşçıoğlu, kadının sosyal hayattaki yerini belirleyen *Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri* adlı eserinde Ankara'nın başkent olduktan sonraki sosyal, ekonomik ve kültürel gelişimini anlatır. Ankara başkent olunca İstanbul'daki memuriyetlerin çoğu Ankara'ya taşınır. Bunun sonucunda da İstanbul'dan gelen orta sınıfla şehrin çehresi değiştirmeye başlar. Taşçıoğlu, yeni tarz eğlence anlayışının İstanbul'dan Ankara'ya başlangıçta "taklit" olarak geçtiğini, zamanla Ankara'da yeni bir hayat tarzının şekillendiğini söyler:

Bu itibarla ilk garplılaşma hareketlerinde İstanbul yenilik merkezi olarak görölmektedir. Filhakika diğer kıymetlerle beraber, muāşeret hayatına, kadın erkek münasebetlerine ait yeni tarzlar İstanbul'u takliden tatbik edilmeye başlanıyor. Bu hususa önyak olan hükümet memurlarının resmî davetler balolar tertip ettikleri görölüyor. Memur aileleri bu davetlere ve balolara daha sonra da hususi ziyaretlere karı koca beraber gitmeye başlıyorlar (1958, s. 73).

Ankara'ya gelen bu aydın sınıfla farklı değerlere sahip olan halk kitlelerinin karşılaşması da başlangıçta "bir çatışma şeklinde" gerçekteşir. Zamanla halkın aydın kesime yaklaşımı "istihza ve alay" a dönüşür. Söz konusu romanlarda ironiyi oluşturan şey de bu alaydır.

Yakup Kadri *Ankara* romanında var olan eğlence anlayışını yansıttığı gibi nasıl bir eğlencenin olması gerektiği üzerine de konuşur. Bu bağlamda güzel sanatların bütün şubeleri gelişmelidir. Sinemalarda gösterilen filmlerin de millî konulara öncülük vermesi gerekmektedir. Sinemalar artık adi, bayağı ve zevksiz filmleri oynatmaktan vazgeçip bunun yerine millî davalara hizmet eden satirik ve epik filmler yapmaya başlamalıdır. Müzik olarak da yerli ezgiler Batı musikisi metotları dikkate alınarak bestelenmelidir. Yazarın kurduğu bu hayaller bir nevi modernleşme programıdır. Bu programın uygulama alanını da halkın eğlence hayatı oluşturmaktadır. Özetle "iktidarın uygulamalarını sorgulayanlar" üstbaşlığı altında incelenen Halide Edib Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu sadece gazetelerdeki köşe yazılarıyla değil, romanlarıyla da toplumsal hayattaki aksaklıkları göstermiş ve bunlara çözüm yolları önermiştir.

3.3.İktidarın Uygulamalarını “Eleştirenler”

Anlatma zamanı ile vaka zamanı 1923-1940 yılları arasına tekabül eden romanlardan bir kısmı, yeni dönemin eğlence hayatının daha çok eksik ve yanlış yönlerini anlatmaktadır. Bu bağlamda Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Mahmut Yesari, Nezihe Muhittin romanlarında kimi zaman ironik kimi zamansa karamsar bir söylem geliştirerek dönemin eğlence hayatını eleştirirler. Dikkatle bakıldığında bu yazarların hemen hepsinin romanlarını 1930’lu yıllardan sonra kaleme aldığı görülür.¹⁴ Bu da göstermektedir ki erken Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında gündelik hayatta yaşanan karmaşa ve sıkıntı 1930’lu yıllara girildiğinde azalacağına daha çok artmıştır. Dolayısıyla söz konusu yazarlar eleştirel bir tavır geliştirerek hem dönemi hem de dönemin insanlarını tenkit etmeye başlamıştır. Bu yazarlar arasında “nesillerin sorunu” üst başlığını taşıyan sınıflandırma şu şekilde yapılabilir:

- a)“Çöküş içinde genç kız/erkek tipi”
- b)“Taşrada bir İstanbullu”
- c) “Yeni neslin kurucu tipi”

İlk olarak “çöküş içindeki genç kız/erkek tipi” üzerinde durulacaktır. Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mahmut Yesari, Safiye Erol, Samiha Ayverdi, Vala Nurettin, Reşat Enis Aygen gibi yazarlar Batılılaşma ile gelen toplumsal değişimin cemiyet, aile ve birey üzerindeki deformasyonunu ele alırlar. Bu yazarlar, Cumhuriyet öncesinde bilhassa Birinci Dünya Savaşı’nın etkileriyle ortaya çıkan değerler karmaşasının toplum içinde bir tür “anomi”ye yol açtığına inanırlar. Devletlerin çöküş dönemlerinde ahlaki çözümlenlikle birlikte ortaya çıkan anomiyi, bu yazarları ortak bir paydada birleştirerek eleştirel bir söylem geliştirmelerine yol açmıştır.

Bilhassa Edebiyat-ı Cedide döneminde *Eylül* başta olmak üzere yazdığı romanlarla adını duyuran Mehmet Rauf, Cumhuriyet sonrasında da pek çok eser ortaya koymuştur. Bunlar

¹⁴ Burada bir istisnaya dikkati çekmek gerekir. Mehmet Rauf’un 1924 yılında yazdığı *Karanfil ve Yasemin* romanının bir devamı olarak değerlendirilebilecek *Son Yıldız* romanı sosyal hayata yönelik 1930’lardan sonra artan eleştirel söylemin bir örneğini verir. 1927 yılında yazılan *Son Yıldız* romanının bir kolu Mütareke döneminde diğer kolu Cumhuriyet’in ilk yıllarındadır. Böylece yazar, Osmanlı Devleti’nin ahlaki çöküntü içerisindeki yüksek tabakasını eleştirirken bu durumun Cumhuriyet döneminde de devam ettiğini göstermiş olur.

arasında erken Cumhuriyet dönemini anlatarak bu dönemin eğlence hayatına yer verdiği romanı *Son Yıldız*'dir. Yazarın 1924 yılında yayımlanan *Karanfil ve Yasemin* romanıyla büyük benzerlikler gösteren *Son Yıldız*, zamanlarını eğlence hayatı içerisinde tüketen üst tabakadan insanları ele alır. Romanın bir kısmı 1923 öncesine denk gelirken bir kısmı da 1923 sonrasına tekabül eder. Bu bağlamda sosyal ve siyasal milat olarak kabul edilebilecek 1923 yılı romandaki figürlerin hayatına herhangi bir değişiklik getirmemiştir. Onlar 1923'ten önce nasıl lüks ve safahat içinde yaşıyorlarsa sonrasında da bu hayata devam ederler. Dolayısıyla romanda toplumun üst tabakası tamamen olumsuz olarak yansıtılır. Öyle ki bu roman figürleri Batılılaşmayı tam olarak anlayamamış, eğlence hayatında gösterdikleri aşırılıklarla, ahlak kurallarına uymayan davranışlarla eleştiri konusu yapılmıştır.

Romandaki eğlence hayatı detaylı bir şekilde ele alınacak olursa çaylı davetlerden başlamak gerekir. Bu çaylı davetler annelerin kızlarına uygun bir eş bulabilmesi için düzenlenir. Ancak bu davetlerin konusu başından sonuna kadar dedikodudur. Dolayısıyla davetlerde giyilen kıyafetlerden davete katılanların özel hayatına kadar pek çok konuda dedikodu yapılır. Tanzimat'tan sonra Türk toplumunun hızlı Batılılaşmayla düştüğü sosyal ve kültürel bunalım bu şekilde kendisini gösterir. Bu dönemden itibaren Batı'dan ithal edilen yeni değerler üst kesimden başlayarak toplumu değiştirmeye başlamıştır. Batı'dan gelen kavramların düşünülmeden, sorgulanmadan topluma adapte edilmesi insanların ahlaki olarak deformasyona uğramasına sebep olmuştur. Söz konusu romanda ahlaki bir çözülme yaşayan insanlar ele alınarak modernleşme sancuları çeken bir toplumun gerçekleri üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda romana geri dönülürse ilk sayfaları Tokatlıyan Oteli'nin balo salonunda yapılan dansla başlayan romanda yazarın tavrı daha ilk sayfalardan itibaren kendisini belli eder. O, üst sınıfın eğlence anlayışına olumsuz bir şekilde yaklaşır, bu yüzden de daha ilk satırlardan itibaren davete gidenleri eleştirir:

... genç kadın:

—Ne biçimsiz oynuyorlar, değil mi? dedi.

Fahri Cemal:

—Biçimsiz olan yalnız oyun oynayanlar değil ki... diye mukabele etti. Etrafta her şey, herkes ve her harekette bir sahtelik, bir özenmelik var. [...] Bugünkü bu çorba hayatımız için en muvaffak tavr u samimiyet bence samimi ve tabii davranmak olduğu halde, hep birden sahtelikler ve yapmacıklarla meşgulüz... Tavırlar, sözler, süsler, her şey hep yapma ve sahte! Samimi, olduğu gibi görünen hiç kimse yok... Herkes kendini kıymetinden bin misli fazlaya

satmak hevesinde, hepsi de: “Ben yalnız ben bilirim, ve ben yaparım... Benim gibi kimse yoktur.” edasında (1927, s. 14).

Mehmet Rauf, sadece davete katılanları değil, hızlı bir şekilde değişen ve bu değişimi sorgulamayan üst sınıfı da eleştirir. Bu anlamda muhafazakâr bir tavır sergileyen yazarın daha düne kadar sosyal hayatta birbirinden uzak duran, karşılıklı bir iletişim içerisinde olmayan kadın ve erkeğin bir anda kaynaşmasını doğru bulmadığı söylenebilir.

Yine Mehmet Rauf gibi Peyami Safa da Batılılaşmayla gelen modern toplumsal hayatı eleştiri konusu yapar. 1931 tarihli *Fatih-Harbiye* bu eleştirilerin doruk noktasına çıktığı bir romandır. Ardından 1933 yılında yazdığı *Bir Tereddüdün Romanı* ile bu tavrını devam ettirir. Dahası Peyami Safa'nın “Server Bedi” müstearıyla 1935 yılında yayımladığı *Sinema Delisi Kız* romanı da aynı anlayışın ürünüdür. İlk olarak *Fatih-Harbiye* romanı ile başlanacak olursa Peyami Safa, söz konusu romanda toplumsal değerler üzerinden dönem ve nesil eleştirisi yapmaktadır, denilebilir.

Fatih-Harbiye romanı dönemin eğlence hayatına eleştirel bir bakış getirir. Darülelhan'ın alaturka bölümüne giden Neriman ile Şinasi, sözlüdürler. Ancak Neriman, Macit'i tanıdıktan ve dayısının kızlarından etkilendikten sonra oturduğu semt olan Fatih'i ve buranın halkını beğenmemeye başlar. “Köprü'nün öbür tarafı olan” Şişli'ye, oradaki eğlencelere, orali insanlara duyduğu hayranlık sonucu fikirleri değişmiştir. Yaşadığı semti ve oranın halkını sorgulamaya başlayan Neriman için Şişli pırıltılı dünyasıyla bir cazibe merkezi haline gelir. Şişli civarında düzenlenen bir balonun hazırlıkları için dayısının kızları ile görüştüğü gün onlardan bir Rus kızın hikâyesini dinler. Bu hikâye ile kendi hayatı arasında kurduğu ilgi neticesinde Batılı hayattan soğur ve Fatih'teki eski hayatına geri döner.

Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, *Canan*, *Mahşer*, *Biz İnsanlar* adlı romanlarında 1923 öncesini ele alsa da sosyo-kültürel alanda yaşanan değişimin 1923 sonrası da devam ettiği kanaatinde olduğundan bu dönemi de eserlerinde anlatır. Sosyal ve kültürel değişimin hızı toplumdan topluma farklılık gösterir. Bizim toplumumuzda da Tanzimat'tan sonra yaşanan değişim çok hızlıdır ve aynı şekilde erken Cumhuriyet döneminde de hız kesmeden devam etmiştir. *Fatih-Harbiye* de toplumsal değişimin çok hızlı yaşandığı bir dönemin romanıdır. Bu başlık altında incelenen yazarlara göre toplumsal değişimin bu kadar hızlı ve radikal olması bireylerin kendi kültürlerine yabancılaşmalarını sağlayarak

onları yozlaştırdığı için tehlike arz etmektedir. Romanın ana kişisi olan Neriman'da da böyle bir yabancılaşma söz konusudur. O, Darülelhan'ın alaturka bölümünde ut çalarken Macit ile tanıştıktan sonra bu müzikten nefret etmeye başlar:

—Öf... Bu elimdeki utta sinirime dokunuyor, kıracağı geliyor. Şunu Şamlıya bırakalım. Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Darülelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalarda ben de kurtulsam. Hep ailenin tesiri. Babam şark terbiyesi almış. Ney çalar, akrabam öyle... Fakat sinirime dokunuyor, bir kere şu musibetin biçimine bak. Hele bu torbası?... Yirmi gündür elime almıyorum, bugün mecbur oldum. Bırakacağım musibeti... Darülelhandan da çıkacağım, yahut alafranga kısmına gireceğim. Zaten bizim kısmı lağvedeceklermiş. Allah razı olsun (1933, s. 26).

Neriman'ın bu serzenişi, esasında yazarın bir itirazını içermektedir. Darülelhan'ın 1926 yılında Türk musikisi bölümü kapatılmıştır. Peyami Safa da bu kapatılmaya karşıdır. Zira onun da vurguladığı üzere bu bölüm bir medeniyetin simgesidir. Buradan hareketle Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* ile doğrudan iktidarı hedef alarak yeni neslin kültürel bir çöküş içerisinde olduğunu vurgular, bunun sorumlusu olarak da devleti gösterir:

Lozan sulhundan sonra, resmî Türkiyenin de kanunla herkese kabul ettirdiği bu asrileşme, Nerimanın ruhunda gizli gizli yaşayan bu iştiyaka en kuvvetli gıdasını vermişti. Akriba ve arkadaşlardan, örneklerden gittikçe medenileşen İstanbul'un dekorundan, kitaplardan, resimlerden, tiyatro ve sinemalardan gelen bu telkinler, yeni kanunlarda müeyyidesini bulmuş oluyordu (1933, s. 63).

Peyami Safa'dan yapılan yukarıdaki alıntı, dönemin en keskin eleştirisi olarak nitelendirilebilir. Bu konuda yapılan daha önceki eleştirilerde birey, toplum ya da eski dönem ele alınırdı, ancak burada doğrudan doğruya iktidara odaklanılmıştır. Dolayısıyla Peyami Safa'nın beklediği modernleşmeyi yeni Türk devleti gerçekleştirememiştir, denilebilir. Bu bağlamda *Fatih-Harbiye*'yi tezli bir roman olarak adlandırmak gerekir. Ancak Nezahat Özcan'ın da belirttiği üzere bu roman tam manasıyla Doğu-Batı çatışması sunmaz, burada “Doğu” ile kast edilen yerli, millî olandır:

Bu tezli romanda Batı, doğrusu ve yanlışıyla Avrupa Medeniyetini temsil eder; fakat “Doğu” kültür ve medeniyet itibarıyla bir bütün değildir. Dolayısıyla “Batı”nın karşı seçeneği, şeklen “Doğu” kelimesiyle ifade edilse de, muhtevasıyla “yerli/millî”dir (2002, s. 178).

Görüleceği üzere Peyami Safa eleştirisini sadece birey üzerinden ya da çöküş hâlindeki yeni nesil üzerinden yürütmez, iktidarı hedef alarak bunun sorumlusunun iktidar olduğunu vurgular.

Yine yazarın Batılılaşma konusuna eleştirel bir yaklaşım getirdiği *Bir Tereddüdün Romanı* adlı eseri ise bir yazarın evlilik konusunda tereddüt eden bir kadınla evliliği konu edilir. Ancak romanda anlatılan zaman ve yaşanan mekân dikkate değerdir. 1930'lu yılların Beyoğlu'nun anlatıldığı romanda bohem bir hayat yaşayan sanatçıların içine düştüğü bunalıma dikkat çekilir. Konusunu gerçek hayattan alan bu romanda sanatçılar günlerini içki ve uyuşturucu ile geçirerek perişan bir şekilde yaşamaktadır. Gece boyunca umarsızca eğlenen bu sanatçıların bazısı üniversitede ders verirken bazısı ise devlet dairesinde memurdur. Dolayısıyla insanlarla iç içedir ve bu yüzden yazar da insanlara örnek olması gerekirken bu tarz bir hayat yaşayan sanatçıları eleştiri konusu yapmıştır.

Peyami Safa Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemi anlattığı romanlar ile üst tabakanın yaşam tarzını bohem hayatın sakıncalı yönleri, millî-dinî ve ahlaki değerlerde çöküş, aile kurumunun sarsılması gibi konular ekseninde eleştirir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Peyami Safa, kökeni Tanzimat'a kadar uzansa da Cumhuriyet'le birlikte gelen özgürlük ortamına karşı tepkilidir, denilebilir. Bu durumu Ahmet Oktay, *Emperyalizm, Roman ve Eleştiri* adlı kitabında şu şekilde dile getirir:

Peyami Safa'nın romanın tasarlandığı ve yazıldığı yıllarda rejime ve resmi ideolojiye tümüyle karşı olduğu söylenemese bile gündelik hayatta sonuçları hemen gözlemlenebilen kimi uygulamaların ürettiği kültürel kırılma ve çatışmalardan tedirgin olduğu belirtilebilir (2010, s. 122).

Tanzimat döneminde görülen sosyal ve kültürel değerler çatışmasının bir benzeri erken Cumhuriyet döneminde de görülmüş, dolayısıyla dönemin romancıları makaleleri ve romanlarıyla bu konu ekseninde görüşlerini beyan etmiştir. Peyami Safa'nın dönemin ahlak anlayışına getirdiği eleştirileri Server Bedi imzalı eserlerinde de görmek mümkündür. Server Bedi müstearıyla kaleme aldığı *Sinema Delisi Kız* romanında sinemaya tutkulu bir şekilde bağlı olan Sabiha'nın hayatı anlatılır. Sinema çıkışı rastladığı erkeği Fransız oyuncu Andre Roan'a benzeten ve ona gönlünü kaptıran Sabiha'nın yaptığı yanlış tercihler konu edilir. Yazar, sinemanın ortaya çıkması ile genç kızların ahlakının bozulduğunu ima etmektedir. Zira daha düne kadar genç kızlar erkeklerden

kaçarken bugün onların peşinden gitmekte, hiç tanımadığı erkeklerle çay bahçelerinde oturup sohbet etmektedir. Bu durumu da yazar ahlaki bir çözüme olarak yorumlamaktadır.

Peyami Safa'nın Server Bedi müstearıyla yazdığı, polisiye dışındaki *Sinema Delisi Kız* gibi romanlarında mizahi bir yön de vardır. Özellikle “ben” anlatıcısını kullanan ve böylece Sabiha'yı daha gerçekçi çizen yazar, Sabiha'nın ilk cümlesi ile eserin de komik yönünü oluşturan sinemaya duyduğu aşırı tutkuyu gösterir:

Sinema delisi kız. Benim işte o: Sinema delisi kız.
Bana benziyen var mıdır acaba? Sinema sevenleri biliyorum amma benim gibisi görülmüş müdür? Sabahleyin elime gazeteyi alır almaz, dünyada büyük bit muharebe daha kopsa da yazılsa gene havadislere, makalelere bakmam; sinema sahifesi günü ise hemen orasını açarım, değilse, hemen sinema ilânları! Bunun için bütün yaz mevsiminde haftada bir gün gazeteye göz atarım: Sinema sahifesi olduğu gün (1932, s. 3).

Görüleceği üzere Sabiha; hem gülünesi, hem de acınası dolayısıyla trajikomik bir hâldedir. Aynı Sabiha gibi dönemin gençlerinin pek çoğu sinemaya karşı aşırı bir ilgi duymaktadır. Zira erken Cumhuriyet döneminin süreli yayınlarda yer alan yazılardan da görüleceği üzere bu dönemde sinema, bütün gençliği, özellikle genç kızları etkisi altına almıştır. Bu dönemde sinemanın bir tutku hâline geldiğini Akşam Kitaphanesi adına F. A'nın *Sinema Yıldızları* adıyla yayımladığı kitapta da görmek mümkündür. Kitapta Türkiye'de de tanınmış olan yabancı oyuncuların geniş bir biyografileri ve fotoğrafları verilmekle birlikte daha az bilinenler de kısaca tanıtılmıştır:

Kitabın ilk kısmında en meşhur Sinema Yıldızlarından Türkiyede tanınmış olanların oldukça mufassal tercümei halleri yazılıdır. Diğer az tanınmış veya hali hazırda film çevirmiyenler hakkında da ikinci kısımda muhtasar izahat vardır.
[...]
Yıldızların hali hazır adresleri ayrı bir liste halinde eserin son kısmında mevcuttur. Artistlere mektup yazıp imzalı fotoğraflarını istemek arzu eden okuyucularımızın bu listeden istifade edeceklerini ümit ediyoruz (1934, s. 7).

Bu çeşit biyografi kitapları talep üzerine yayımlanır. Dolayısıyla kitabın yayımlandığı 1934 yılı dikkate alındığında bu dönemde, sinemanın Türk toplumunda hayli rağbet gördüğünü, özellikle gençlerin sinema yıldızlarının hayatına varıncaya kadar her şeyiyle ilgilendiğini söylemek mümkündür.

Peyami Safa'nın *Sinema Delisi Kız* romanı konu olarak kendisine hayli benzeyen Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri*'nden üç yıl önce yayımlanmıştır. Mahmut Yesari de tıpkı Peyami Safa gibi romanlarında özellikle eğlence hayatı üzerinden dönem eleştirisi yapar. Şevket Toker de yazarın Batılılaşma meselesini ele aldığı romanlarını değerlendirirken bunların tamamen eğlence hayatını konu edindiğini vurgulamıştır:

Mahmut Yesari'nin romanlarında Batılılaşma meselesi; alafrağa ve alaturka müzik mukayesesi, yeni danslar, Beyoğlu eğlence hayatı ve çapkınlık, gençler arasında yaygınlaşmaya başlayan kamp hayatı ve spor düşkünlüğü, sinema aşkı ve Batılılaşmanın çarpık bir ürünü olan alafrağa tipler şeklinde ortaya çıkar (1996, s. 31).

Bu romanında da sinema artistlerinin resimlerini toplayacak kadar sinemaya tutkuyla bağlı olan yeni nesil genç kızların eleştirisi vardır. Ayrıca *Sinema Delisi Kız*'da olduğu gibi genç bir erkeği ünlü bir sinema yıldızına benzetmek *Su Sinekleri*'nde de söz konusudur. Ancak *Sinema Delisi Kız*'daki Sabiha'nın sinema tutkusu akranlarına oranla daha fazladır.

Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* romanında beş genç kızın hikâyesine yer verir. Genç kızların ortak noktası sinemaya olan aşkları ve sinema oyuncularına duydukları tutkudur. *Su Sinekleri*, erken Cumhuriyet dönemi toplumsal hayatında bir “salgın hastalık” gibi yayılan “sinema”nın gençler üzerindeki olumsuz etkisini bu beş gençten yola çıkarak anlatmıştır. Dahası *Su Sinekleri*'nde eleştiri sadece genç kızlar üzerinden yürütülmeyip erkek roman figürleri de bu eleştiriden nasibini almaktadır. Zira “Allah'ın yarattığı şekli beğenmeyip” sinema artistlerine benzemeye çalışan erkekler eleştiri konusu yapılır:

Vamık Behçet, Ekrem Besim, Hüsrev Hakkı, Naim Naci, yüzlerini Allah'ın yarattığı şekli beğenmeyip, kabul etmeyip, sinema kapılarını süsleyen artist fotoğraflarına benzetmeye uğraşan ve kısmen de muvaffak olan, umumi harp senelerinde süpürge tohumu ekmeğiyle ilikleri kuruyan çocuklardı.

Turhan Tahir, Douglas'a benzemeye uğraşıyordu. Vamık Behçet, İvan Petroviç, Ekrem Besim, Ramon Navorro; Naim Naci, Con Jilbert; Hüsrev Hakkı da Valentino'ydu. Fakat bu özeniş, benzeyiş, benzetiş, kendi hayallerinin doğurduğu bir kuruntudan başka bir şey değildi. Douglas, İvan Petroviç, Navarro, Con Jilbert ve Valentino'yla karşılaştıkları olsalar, iki taraf da birbirini tanımakta hayli güçlük çekerlerdi. “Suret”le “asıl nüsha”lar arasında öyle farklar vardı ki, “aslına uygundur!” damgası vurmak, değme “ehl-i vukuf'un “ehl-i hibre”nin kârı değildi (1932, s. 165).

Kurtuluş Savaşı yıllarında güç şartlarda yetişen bu gençlerin kısa sürede bu denli değişmesi izah edilecek gibi değildir. Ancak erkeklerin kendilerini sinema yıldızlarına benzetmeye çalışması genç kızların sinema yıldızlarına duyduğu hayranlığın bir

neticesidir. Nitekim bu dönemde bir çiftin birbirini beğenmesi sinema yıldızlarına benzemekle yakından ilgilidir. Dolayısıyla erkek roman figürleri de genç kızların beğendikleri Rudolph Valentino, John Gilbert, Roman Navorra, Douglas Fairbanks'a benzemeye çalışır. Bu bağlamda roman, sinemanın gençler üzerindeki olumsuz etkisi etrafında örülmüştür, denilebilir. Bununla birlikte *Su Sinekleri* sadece sinemaya bağımlı olan gençlerin aşırılıklarına yer vermez. Öyle ki Mahmut Yesari, Yakup Kadri'nin *Ankara*, Halide Edib'in *Tatarcık* romanlarında olduğu gibi köylü ile kentli arasındaki uçurumu da romanına taşır. Esasında bu iki toplumsal sınıfın arasındaki uçurumun vurgulanması genellikle eğlence hayatı üzerinden yapılır. Yakup Kadri baloya katılanlar ile balonun ne olduğunu bile bilmeyen köylüler aracılığıyla bu uçurumu gözler önüne sererken Halide Edib isim günü kutlaması vesilesiyle bunu gerçekleştirir. Mahmut Yesari ise deniz kenarına kamp yapmaya giden şehirli gençlerle onları izleyen köylüler arasındaki uçuruma yer verir. Zira köylüler, gençlerin kampını hayretler içinde izlemektedir:

—Bu kalabalık nedir, rica ederim. Ah, bu mahalle karıları!

Hüsrev Hakkı, yakasını silkiyordu:

—“Kamp” kurduğumuz gündenberi bu böyle... Seyir yerine çevirdiler.

Dürdane'nin de kaşları çatılmıştı:

—Seyredilecek ne var? Dedikodu için sermaye çıktı artık. Görgüsüzlük, bayağılık!

Kafile, meraklı mahalle karılarının hizasından geçiyordu. Sahtiyan ciltli, büzük yüzlü bir ihtiyar kadın, sigarasının dumanını savurarak, yanındaki kansız, sapsarı bir tazeye gülüyordu:

—Buraya oyun oynamağa geliyorlarmış!

Turhan Tahir'i gösteriyordu:

—Bizim Ayşe, Tahir Beylere çamaşıra gider. Oradan duymuş.

—Ne oyun oynayacaklarmış, teyze?

—İlahi Huriye, ne dikkatsiz kızsın. Bak, salıncak demirlerini görmiyor musun? Cambazlık edecekler (1932, s. 213-214).

Mahmut Yesari'nin 1934 yılında yayımladığı *Sevda İhtikârı* romanı da *Su Sinekleri* gibi dönemin önemli toplumsal konularına eğilir. *Sevda İhtikârı* ile yazar bu defa iş hayatına atılmış genç kızların hayatlarına eğilir. Bu genç kızların tek arzusu çalışarak elde ettikleri imkânlar neticesinde özgür bir şekilde hareket edebilmektir. Öyle ki bu kızlar eğlence hayatında da hayli aktiftir, balolara katılır, davetlerde boy gösterir. Dahası bu davetler evlenecek erkeği bulmaları için de bir vesiledir ki bu davetlerde tanıştıkları erkeklerle evlenmek niyetindedirler. Mahmut Yesari her ne kadar derinleştirmese de bu romanla da gençlerin eğlence hayatını eleştirmiştir, denilebilir.

Dönemin önemli popüler romancılarından biri olan Vala Nurettin de çöküş içerisindeki genç nesli hedef alır. Onun 1923-1940 yılları arasında kaleme aldığı pek çok romanı “nakil” ya da “adapte” yoluyla vücuda getirilmiştir. Hem erken Cumhuriyet döneminde yazılan, hem de bu dönemi anlatan “telif” romanlarından *Leke* ve *Seni Satın Aldım*’da eğlence hayatına yer verir. *Seni Satın Aldım* romanında zengin bir kadın olan Selma’nın tanıştığı erkeklerin parası için kendisini tercih ettiğini sanarak bir türlü erkeklere güvenememesi ve Selim Baha ile tanışması sonucu bu güveni kazanması anlatılır. Söz konusu romanda üst tabakanın eğlenceleri üzerinde durulmuş, varlıklı kesimin bir arada eğlendiği mekânlar değerlendirilmiştir.

Vala Nurettin, *Leke* romanında ise genç kızları konu edinir. Onların sosyal hayatta erkeklere karşı dikkatli olmadığını, oysa hal ve davranışları ile örnek olması gerektiğini vurgular. Umumi Harp’ten sonra kadın-erkek ilişkilerinin önceki dönemlere göre farklılaşması, eski düşünce yapısının yerini “modern” olana bırakmasıyla ahlak algısının değişmesi dönem yazarlarının üzerinde ısrarla durduğu bir husustur. Vala Nurettin de *Leke* adlı romanında bu hususlar üzerinde durarak okurlara, özellikle genç kızlara uyarılarda bulunur. Romanda Fazıl Alkasdî’nin arkadaşıyla Beyoğlu’nda bir bara giderek kapıdan içeri girer girmez dans etmeye başlaması eleştirilir. Bu bağlamda yazarın genç kızların dans etmesini de hoş görmediği söylenebilir:

Bu hovarda genç, onların saksifonlarına avuç avuç paralar sokmuştu. Binaenaleyh, hovardanın geldiğini görünce derhal bir zenci havası çalmağa başladılar. Tuhaf şey! Alkasdî’nin kanında mı bir şey vardı, ne?... Bu zenci havaları onu öyle coşduruyordu ki, bardan içeri girer girmez, daha bir masa işgal etmeden, Saliha’nın beline sarıldı. Dansa başladılar.

Gözleri yarı kapalı...

Bu dans mı, neydi böyle?... Bunun bir karakteri yoktu, bir üslubu yoktu, bu kaba iktisat hareketlerine benziyordu. Bunlar hicap aver hareketlerdi. Yüz kızartıcı kımıldanışlardı. Vahşilerin yaptıkları şeylerdi bunlar... Bu zenci dansları, medeniyet âleminin ortasına nasıl girebilmişti (1933, s. 28-29)?

Vala Nurettin’e göre dans etmek medeni insanın yapacağı bir şey değildir. Dahası onun saksafonla çalınan müzik eşliğinde edilen Batılı danslara karşı olduğu görülür. Zira o, yeni tarz dansları vahşilerin hareketlerine benzetmektedir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanları içerisinde az sayıda eseri olan yazarlardan biri de Memduh Şevket Esendal’tir. Onun bu dönem içinde yazılan tek romanı *Ayaşlı ile Kiracıları*’dır. Yazar, *Ayaşlı ile Kiracıları* romanıyla 1930’lu yılların Ankara’sından bir

kesit sunar. Eserde bir apartman dairesini pansiyon olarak işleten Ayaşlı'nın kendisinin de kaldığı bu pansiyondaki kişilerin gündelik hayatı ve toplumsal ilişkileri anlatılır. Yazar, her odaya farklı farklı kişiler yerleştirerek toplumun her sınıfına yer verir. Bu bağlamda pansiyonun her odası farklı sosyal statülere sahip bireyleri temsil edilen bir şehir, âdetâ bir ülkedir. Başlangıçta beraber yaşayan bu bireyler zamanla dağılırlar. Böylece yazar, yeni bir döneme giren toplumun içine düştüğü buhranı anlatır. İsmail Çetişli bu durumu şu şekilde özetler:

Ayaşlı ile Kiracıları, Türk toplumunun yaklaşık bir asırdır içinde yaşayageldiği kıymet hükümlerindeki çözüme, bozulma ve yozlaşma vetiresinin 1930'lu yıllarda ferdi, aileyi, dolayısıyla toplumu hangi noktaya sürüklemiş olduğunu dikkatlere sunma gayretin romanıdır. Geçiş dönemi Türk toplumundan alınmış bir kesit üzerinde yoğunlaşan eser, Cumhuriyet Türkiye'sindeki yeniden yapılanma sancılarını sezdirmenin yanında, sağlıklı bir dirilişin vücut bulmakta olduğu müjdesini de bünyesinde taşır (2004, s. 147).

Ayaşlı ile Kiracıları'nın farklı statülerden farklı kişileri yansıtmaması vermek istediği mesajla ilgilidir. Zira toplumun her kesimi bir medeniyet krizi içerisinde. Dolayısıyla yazar, dönemin eğlence hayatına geniş yer vererek bu medeniyet krizinin ulaştığı boyutları gözler önüne serer. Eğlence hayatına müptela olarak yozlaşan insanlar üzerinden toplumsal bir eleştiri getiren yazar, bilhassa kadınları konu alır. Orta sınıfa mensup bu kadınların tek dertleri giyim kuşam ve süslenmektir. Evini ihmal ederek kumar partilerinde gününü gün etmektedir. Bu bağlamda yazarın konu eğlence hayatı olunca kadınları erkeklerden daha fazla eleştirdiği söylenebilir. Zira alttan alta kadının evine ve ailesine bağlı olması gerektiği vurgusu vardır. Bu da yazarın Batılılaşma konusundaki muhafazakâr tavrını yansıtmaktadır.

Reşat Enis Aygen de Cumhuriyet döneminin sosyal gerçekçi yazarlarından biridir. Yazar, toplumun aksayan taraflarını gösteren romanlar kaleme alarak dönemin pek çok yazarından ayrı bir yol takip etmiştir. Yazarın 1923-1940 yılları arasına odaklanarak eğlence hayatına yer verdiği romanları *Gonk Vurdu*, *Gece Konuştu*, *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*'dir. Söz konusu romanlarda İstanbul'un kenar mahallelerini anlattığı kadar şehrin ünlü semtlerinden olan Beyoğlu'nun arka sokaklarında yaşayan insanların hayatına da yer verir. Toplumsal sorunlara eleştirel bir şekilde yaklaşan yazarın eserlerinde yoksul insanlar geniş yer tutar. Bu insanlar kendi yaşam tarzına uygun olarak kahvehanelerde zaman geçirir. Bu bağlamda Reşat Enis, kahvehaneleri eleştiri konusu

yaparken Beyoğlu’nu eleştirmekten de geri durmaz. Yazarın söz konusu mekânlara dair bu “kara” tasvirleri sadece *Gonk Vurdu*’da görülmez, yazar *Gece Konuştu* romanında da benzeri ifadeler kullanır. Toplumun bozuk taraflarını, aksayan yönlerini romanlarına taşıyan Reşat Enis, *Gece Konuştu* romanında da annesini küçük yaşta kaybeden ve babası tarafından evlatlık verilen bir çocuğun yaşam mücadelesini anlatır. Ancak toplumsal mesaj vermek kaygısında olduğu için ilgili-ilgisiz pek çok olaya yer vererek romanın kurgusunu zedelemiştir. Bu toplumsal mesajlardan birisi ailesine düşkün bir genç kız olan Kadriye’nin yaşadığı kötü olayla ilgilidir. Kadriye, Çemberlitaş’ta açılan bir “dansing”te dans etmeyi öğrenmeye çalışırken tanıştığı bir erkek tarafından tecavüze uğrar:

Kadriye çok, amma çok, namuslu bir ana babanın kızıydı. O sırada Çemberlitaşta bir büyük dansing açılmıştı: Nermin dans salonu... Gençlik ve çocukluk... Bir gece Kadriye kendisini Nermin dansingde buldu. Ve, dünyaya yeni doğmuş gibi oldu. İlk akşam tanıştığı uzun sivri favorili, süslü bir genç, ona dans neyelerini öğretti: Vanstep, Şimi, Vals, Blus, Tango, Çarliston, Fokstrot... Meşhur dans havalarını belletti: Sonya, Valansiya, Ali baba...

Ne annesinin, ne babasının haberi vardı. Dansingte geç vakitlere kadar kaldığı her gece bir yalan uyduruyordu.

Nihayet bir gece –masanın başından fıldır fıldır dönen bir başla kalktığı bir gecede– dansingin üst kat odalarından birinde, sivri favorili, süslü delikanlıya; Vanstep, Şimi, Vals, Blus, Fokstrot, Çarliston, tangoların... Sonya, Valansiya, Ali babaların öğretilmesinden doğan borcu ödedi (1935, s. 217-218).

Kadının sosyal hayatta yer edinebilmesi için eğitim alması elzemdir. Yazara göre ailesi tarafından yeterince yönlendirilmeyen, dolayısıyla iyiyle kötüyü ayırt edemeyen eğitimsiz genç kızlar için eğlence hayatı tehlikelerle doludur. Dahası yazarın burada herhangi bir sosyal aktiviteye katılan bir genç kıza değil de özellikle “dansing”e giden bir kıza böyle bir olayı reva görmesi şaşılacak bir durum değildir. Zira Reşat Enis de dönemin pek çok yazarı gibi Batılı eğlence anlayışına eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Bütün bunlara ek olarak romanın vaka zamanı olan 1930’lu yıllarda çarliston, fokstrot, tango, vals gibi dans çeşitlerinin moda olduğu bilgisine de bu roman aracılığıyla ulaşmak mümkündür.

Popüler aşk romanlarıyla tanındığı kadar, feminizm üzerine kaleme aldığı yazılarla da bilinen Nezihe Muhittin, Cumhuriyet döneminin önemli yazarları arasındadır. O da pek çok yazar gibi Cumhuriyet modernleşmesine karşı eleştirel bir tutum geliştirmiştir. *Güzellik Kraliçesi* adlı romanında güzellik yarışmasına katılmak isteyen ancak kendisine nişanlısı tarafından izin verilmeyen Belkıs’ın bu mücadelesini anlatır. Bu yarışmalar

iktidar açısından yeni Türkiye'nin Batı'ya dönük yüzünü gösterdiği için hayli önemlidir. Dolayısıyla bu yarışmaların gazeteler kanalıyla halka duyurulmasına da destek verir. Bununla birlikte Nezihe Muhittin ise *Güzellik Kraliçesi* romanıyla bu yarışmaların görüldüğü gibi olmadığını, gençleri kandırdığını vurgulayarak madalyonun arka yüzünü göstermeye çalışır. Romanda katıldığı güzellik balosunda gördüğü ilgi üzerine kendi güzelliğinin farkına varan Belkıs'ın hikâyesi anlatılır. Bir süre sonra gördüğü ilginin kaybolması üzerine hüznü kapılan Belkıs, güzellik yarışmasına katılarak güzelliğinin onaylanmasını ister. Nitekim Belkıs yarışmada istediği sonucu elde etmiştir, ancak bu sonun başlangıcıdır. Yazar, Belkıs örneğinden hareketle hayatı tanımayan bir genç kızın düştüğü tehlikeli durumları anlatır. Bu bağlamda Nezihe Muhittin güzellik yarışmalarını eleştiren ilk yazardır, denilebilir.

Erken Cumhuriyet dönemi romancıları arasında eleştirel bir söyleme sahip olan bir başka yazar ise Efzayiş Suat Yalçın'dır. O, erken Cumhuriyet dönemi kadın hareketi içerisinde de yer alan önemli bir isimdir. 1932'de Türk kadını üzerine yazdığı *Türk Kadını, Müspet-Menfi* kitabından altı yıl sonra anlatmak istediklerini bu defa roman vasıtasıyla dile getirir. Söz konusu kitabında Türk kadının olumlu-olumsuz özelliklerini gerçekçi bir şekilde sıralar. Yine bu kitabında o, yaşanan asrın, sadece "tayyare, elektrik ve sür'at asrı" olmadığını, "inkılap asrı" olduğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla inkılap asrının en önemli parçasını dünya kadın hareketi oluşturmakta, her ülkede kadın faaliyetlerini teşvik edecek çalışmalar yapılmaktadır. Ancak Türkiye'de kadınları faaliyete geçirecek herhangi bir hareket olmadığını söyleyen Efzayiş Suat, söz konusu kitabıyla bu faaliyetlerin başlayacağına inanır. Kitapta ise Türk kadınının olumlu özellikleri yanında eksik gördüğü, geliştirilmesi gereken yönlerine de yer vermiştir:

İşte bugünkü Türk kadını garp kisvesine büründü. Kocasının kolunda tiyatrolara, konserlere, lokantalara, barlara gitti. Beyaz eldivenle nutukları alkışladı. Lâvanta kokuları saçarak, müsamerelerin heyeti tertibiyle azalığını yaptı. Darülfünuna girdi. Doktor, avukat, hâkim oldu. Belediye kürsüsünde gözüktü. Şöförlük yaptı. Posta memuriyetinde bulundu. Sahneye çıktı. Saz çaldı, şarkı söyledi. Güzellik müsabakalarına girdi, birinciliği kazandı. Her zevki tattı. Her işe girdi. Biran içinde her şeyi benimsedi. Fakat inkılâbın hakikî manasını anlamadı (1932, s. 59).

Efzayiş Suat Yalçın, Türk inkılabının kadınların hayatına pek çok yenilik getirdiğini, onlara toplumsal ve kültürel bağlamda birçok imkân sağladığını söyler. Ancak Türk kadınının bunu eksik anladığını belirtmekten de geri durmaz. Zira kadınlar süslenmek

için sarf ettikleri paranın “onda birini” kitaba vermemektedir. Çünkü inkılabın verdiği fırsatı, gösterdiği yolu tam manasıyla anlayamamışlardır. Yazar, bu görüşlere 1938 yılında yayımladığı *Aşkdan Sonra* romanında da yer verir. Romanda, kendisini ve ülkesini korumaya çalışan eski nesli temsil eden kadınların hayatlarına ışık tutar. Dolayısıyla yazar, “feminizm” ekseninde kadının toplumsal hayatta konumlandırılması konusuna odaklanır. Efzayiş Suat bu konuyu Cumhuriyet değerlerine ve millî birliğe bağlı bireylerin yetişmesi ile ilişkilendirir. Bu yüzden en nihayetinde o, kadın haklarını savunsa da kadını bir birey olarak ele almaz. Daha çok kadını bir vatandaş olarak gördüğünden bu devlete nasıl daha iyi hizmet edebileceği üzerine konuşur.

Yazar, *Aşkdan Sonra* romanında eğlence hayatına eleştiriler getirerek olumsuz bir şekilde yaklaşır. Dolayısıyla yeni nesli eleştirirken her yazarın yaptığı gibi ilk olarak onların eğlence hayatına düşkünlüğü üzerinde durur. Yazara göre gençliğin en büyük sorunları “harp sonu nesli” olmalarından kaynaklanmaktadır, zira onlar içinde yaşadıkları dönemin kıymetini bilmemektedir:

Ve son bir kere daha, gülüşmeleri billûr şıktısına karışan genç kızları dikkatli dikkatli süzerek, feminist hanım sözünü şöyle bitirdi:
—Hanım kızlarım, siz de bu mücadele devrinin çocuklarıdır. Bu gün gördüğünüz yüksek kadın zekâsından örnek almanız lâzımdır. Artık bundan sonra, gavesiz ve maksatsız, sinemadan çay ziyafetine, terzi salonundan oyun masasına koşmayı bırakın. Babalarınızın binbir zahmetle kazandığı hazır parayı kolayca israf etmekten çekinin. Zevki, eğlenceyi vatanınız için çalışmada arayın, hemcinsinizi yükseltmede bulun. Ancak böylelikle payidar olursunuz (1938, s. 96).

Görüldüğü üzere “çöküş içindeki yeni nesil genç kız tipi” romanlarda hayli yer kaplamıştır. Bu durum ise iktidarın genç nesle yüklediği anlamla ilintilidir. Nitekim bu nesil yeni devletin devamlılığını sağlayacaktır. Yine romanlarda “çöküş içindeki yeni nesil erkek tipi”nden de bahsetmek gereklidir, bununla birlikte yeni neslin erkek tipine yer veren roman çok yoktur. Bu noktada Nezihe Muhittin *Ateş Böcekleri*¹⁵ romanıyla genç bir erkeğin başından geçen olayları anlatır. *Ateş Böcekleri*’nde amatör bir şair olan Necat’ın hayalleri ve uğradığı hayal kırıklığı konu edilir. Aksaray’da yetişen, Beyoğlu’nda modern muhitlerde şöhret kazanmak isteyen Necat, bu hayalinin bedelini

¹⁵ Cumhuriyet dönemi roman isimleri romanın konusunu veren simgesel bir işleve sahiptir. Nitekim Mahmut Yesari *Su Sinekleri* romanında, anlattığı kızları su sineklerine benzetirken Nezihe Muhittin de *Ateş Böcekleri*’nde genç kızları geceleri ışıltılı parlayan ama “gün ışığında birden sönmeyen” ateş böceklerine benzettiğinden romanına bu ismi uygun görmüştür.

hapse düşerek öder.¹⁶ Romanda hayallerle gerçek hayat arasındaki tezatlık eğlence hayatı üzerinden de aktarılır. Necat, dergilerde şiirleri yayımlandıktan sonra şair olarak tanınmak arzusuyla hareket etmeye başlar. Şişli, Maçka gibi semtlerde verilen davetlerde edebî münakaşalar yapıldığı için oralara gitmek ister, öyle ki Aksaray’da böyle davetler yoktur. Bu muhitlerde edebî münakaşaların yapıldığını zannedirken söz konusu yerlerde sadece kumar oynanıp dans edildiğini görecektir. Kumar ve dans konusunda tecrübesiz olan Necat, babasından çaldığı parayla önce dans eğitimi alır, ardından kumar oynamayı öğrenir:

Şiirleriyle yavaş yavaş şöhret olan Necat, sevgilisi Hacer’i unutarak zengin semtlerine dâhil olmaya başlayınca zengin kadınlarla görüşür. Buralarda yapılan danslı toplantılarda tango bilmediği anlaşılmasın diye babasının parasını çalarak dans kursuna yazılır: Yeni dans havalarının ahengi genç adamı sarınca o haile engiz manzara gözlerinden silinir gibi oldu. Siyah yapışık saçlı levantenle karşılaştılar. Japonkâri bir fenerin sarı ve yeşil ışıklarıyla aydınlanan Rokoko bir salonun kanapelerine oturdular. Dansörün bakışlarına Necat cevap verdi:
—Parayı geri vereceğim...
Adam gülerken bekledi. Necat cebinden tek liralık kâğıt tomarını çıkardı.
Dansör:
—Acelesi yok –dedi– dört lira daha verecektiniz...
Necat dört lirayı verdi. Dans salonuna geçtiler.
“Rumba” havası başlamıştı. Dansör ona figürleri tarif ederek tatbika başladılar... Beş, on defa defa tekrür eden aynı dansın havaları içinde Necat Rumba figürlerini kolaylıkla yapmağa muvaffak oluyordu... Fakat dilinde Rumbayı güfteleyen bir înat vardı (1935, s. 54-55).

Yine bir toplantıda poker oynanacağı sırada poker oynamayı bilmediği için oradan kaçan Necat, bir sonrakine pokeri öğreneceğine dair kendine söz verir. Görüldüğü üzere farklı bir sınıftan geldiği için girdiği bu yeni sınıfa ayak uyduramayan Necat sürekli zor durumda kalmaktadır. Dahası o yaşadığı ait olduğu muhitten kopmuş, oraları aşağılamaya başlamıştır. Artık gece hayatının müptelası olmuştur, gündüz ışığını rençberlerin, amelelerin, çiftçilerin ışığı olarak yorumlarken gece âlemlerinin elektrikle aydınlatılmış ışıklı atmosferini ise zengin bir hayatın göstergesi olarak nitelendirir. Dolayısıyla eski hayatını aşağılayarak eleştirir.

Necat, zengin muhitlere büyük bir değer atfettiği için buranın gerçek yüzünü göremez. Necat’ın arkadaşı Selim, bu muhitlere “gönül eğlendirmek” için gelineceğini düşünürken

¹⁶ Erken Cumhuriyet dönemi romanında Batılılaşmayı yanlış anlayan kesim, genellikle oturduğu semt ile ilişkilendirilir. Peyami Safa nasıl ki bunu *Fatih-Harbiye* üzerinden yapıyorsa Nezihe Muhittin de *Ateş Böcekleri*’nde Aksaray ile Beyoğlu’nu karşılaştırır.

Necat ise buraları saygın kişilerin yaşadığı müstesna yerler olarak değerlendirir. Ancak bu muhitlerin iç yüzünü geç de olsa öğrenir. Bu noktada düştüğü buhrandan onu Aksaray'dan arkadaşı olan Hacer kurtarır. Görüldüğü üzere Necat, yeni neslin olumsuz erkek tipine bir örnek teşkil eder.

Dahası Nezihe Muhittin, romanda sadece Necat'a yer vermemiştir. Necat'ın nişanlısı Suzan'ın hayatını bir cümlede anlatmayı yeterli gören yazar, Suzan vesilesiyle de bu muhitin genç kızlarına eleştiride bulunur:

Hergün saat dörtte buluşup bir sinema matinesinde –kendi tabirleri veçhile- vakitlerini öldürüyorlar, sinemadan sonra bir çay veya dans salonunda sekize kadar eğleniyorlar, ekseriya sabaha kadar da poker çeviriyorlardı (1935, s. 77).

Dahası Nezihe Muhittin, Batılı olmanın sadece görünüş ve konuşma ile sınırlandırılmasını eleştiren bir yazardır. Romanın figürleri de bu şekilde Batılılaşmayı yüzeysel olarak algılamaktadır. Bu noktada Nezihe Muhittin, Necat'ın yaptığı hataları vurgulayarak genç nesle uyarılarda bulunmuştur.

Cumhuriyet döneminin toplumsal gerçekçi yazarlardan biri de Sadri Ertem'dir. Yazar, erken Cumhuriyet döneminde yazdığı *Düşkünler* romanında eğlence hayatını geniş bir şekilde yansıtır. Söz konusu romanı okumaya başlamadan önce “Başlamazdan Önce” başlığı altındaki giriş yazısını okumak gerekmektedir. Yazar, burada eserin çıkış noktasını şu şekilde anlatmaktadır:

“Düşkünler” Tanzimatın ortaya attığı takma, uydurma aristokrasinin otopsi masasından alınmış fotoğraflarıdır. Onda: canlının güzelliği değil; ölümün, hastalığın neşter altındaki soluk benizli kadvraları gülümser, konuşur (1935, s. 1).

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Sadri Ertem, Tanzimat dönemindeki toplumsal yaşamın eleştirisini yaparak romana başlamayı tercih eder. Zira o, Cumhuriyet döneminde yaşanan çözümlenin, bozulmanın kaynağını Tanzimat'a bağlar. Romanın ana figürlerinden biri olan Sacit, erken Cumhuriyet dönemi romanlarında rastlanmayan bir mesleğe sahiptir. O, bir “dans antrenörü"dür. Almanya'ya okumak için gittiği yıllarda Viyana'nın çalgılı kahvelerinde dans etmeyi öğrenmiştir. Bu bağlamda mesleği de dans etme konusunda çekimser kalan müşterilere bu konuda cesaret vermektir:

—Sacidin en iyi kârı dansörlüğündedir.

Kâfir çocuk iyi tango kıvırıyor. Burada onun üstüne dansedecek pek az adam vardır. Dans başladığı zaman kimse cesaret edip te ilk olarak meydana çıkmaz. İlk olarak ortaya atılan cesurlar barların kiralanmış “dans antrenör”leridir. Bunlar kalkar halkı dansa teşvikeder... Ondan sonra çiftler ortalıkta dönmeğe başlarlar (1935, s. 84-85).

Barlara kadın arkadaşlarıyla gelen “tıknefes” bir konsolos ya da kalp rahatsızlığı olan bir banka müdürü dans edemedikleri için dansörler onların yerine kadınlarla dans etmekte ve bolca bahşiş almaktadır. Bu noktada yazar, bu mesleği mizahi bir dille anlatarak yapılan eylemi desteklemediğini göstermeye çalışır.

Şükufe Nihal ise yeni nesle örnek olması açısından farklı bir genç kız tipi çizmiştir. 1938 yılında yayımladığı *Yalnız Dönüyorum* romanında Yıldız adlı bir genç kızın ve ailesinin hayatını ele alır. Ancak yazar, Yıldız aracılığıyla sosyetenin iç yüzünü, İstanbul’un sosyal ve kültürel anlamda yaşadığı buhranı gözler önüne serer. Asrileşmek amacıyla hareket eden genelde İstanbul, özelde ise Yıldız’ın ailesi ve arkadaşları günlerini eğlence içerisinde geçirmektedir. Bu bağlamda Şükufe Nihal, romanda sadece eğlence hayatına değinmemiştir. Millî Mücadele yıllarında Yıldız ve Hasan’ın savaşın kazanılması uğruna verdiği mücadeleleri de anlatır. Savaşın kazanılmasıyla evlenen Yıldız ile Hasan’ın ilk günleri sorunsuz geçer. Ancak zamanla Hasan, kendini asri olma hevesine kaptırır. Her gün bara gitmeyi, balolarda eğlenmeyi “Avrupalılaşmak” olarak değerlendirir. Hasan, kurs almasına rağmen ne dans etmesini bilir, ne de katıldığı etkinliklerde kadınlarla diyalog kurmasını becerir. Dolayısıyla Şükufe Nihal, çocukluk ve gençlikleri Cumhuriyet öncesinde geçen ve Cumhuriyet ile “kafes altından henüz çıkan” orta yaşa mensup insanları Yıldız ve Hasan aracılığıyla eleştirmektedir. Doğrudan söylemese bile Cumhuriyet yıllarında doğup büyüyenlerin “inkılabın sarsıntısı”nı dindireceğini ima eder.

Şükufe Nihal, *Yalnız Dönüyorum* romanıyla İstanbul ekseninde Cumhuriyet dönemi eğlence hayatını eleştirmiştir. Esasında yazarın İstanbul’u seçmesinin nedeni Osmanlı’nın başkenti İstanbul’u eleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Ankara’yı olumlu bir şekilde yansıtırken İstanbul’u daha kolay eleştirebilmek için sadece eğlence hayatıyla ele alır:

Sokağın bir başında sarhoş ağızlarından taşıp sürüklenen (Lâ Bayader) şarkısını, Kâğıthane sırtlarında homurdiyan fırtına boğmya çalışırken, öbür başında (Makkik, Makkik!) diye coşan bir serseri ses yığını karşılıyor... İstanbulun yalnız smokin giyebilen, büyük otellerdeki balolara, barlara gidebilen paralı insanları değil; köşe başlarındaki serserileri; mahalle içlerindeki burun çeken, takunyalı çocukları bile çarçabuk dans havalalarını öğrendiler.

(Bayadaer), (Makkik), daha bilmem ne çılgınlıkları içinde gece gündüz İstanbulun taşı, toprağı bile rakediyor (1938, s. 14-15) .

İstanbul'da zengininden fakirine, çocuğundan yaşlısına kadar herkes “mondenleşmek, Avrupalılaşmak, eğlenmek kaygusuyla birbirine” girmiştir (1938, s. 128). Bu bağlamda Şükufe Nihal'in *Yalnız Dönüyorum*'u Yakup Kadri'nin *Ankara* romanının birinci ve ikinci bölümünü andırmakta, hatta iki roman arasında içerik ve konu olarak büyük benzerlikler bulunmaktadır. Yakup Kadri, *Ankara* romanının ilk bölümünde Millî Mücadele günlerini anlatırken ikinci bölümünde Cumhuriyet'in kuruluş devrine odaklanır. *Ankara* romanında *Yalnız Dönüyorum*'un Hasan'ına Miralay Hakkı Bey karşılık gelmektedir. Kurtuluş mücadelesinde ön saflarda yer alan ve zaferin kazanılmasında büyük emekleri olan Hakkı Bey, zaferden sonra değişmiş, modernleşmeyi “eğlence” ile özdeşleştirdiği için toplumsal hayatta bocalamıştır. Ancak *Ankara* romanı ile *Yalnız Dönüyorum*'un son kısımları birbirinden farklıdır. Yakup Kadri *Ankara* ile “ütöpik” bir ülke tahayyül eder ve bunun gerçekleşmesi için yapılması gerekenleri ele alırken Şükufe Nihal ise inkılabın kendi yolunu bulacağına inanır:

—Kafes, peçe altından yeni çıkanlar, iyi bir kültür sahibi değillerse, iyi bir aile terbiyesi almamışlarsa tabii böyle olur. Halbuki memleketimizde böyle ancak bir avuç insan vardır; barları filân delice dolduranlar onlar olduğu için çok göze çarpıyor. Bu, bütün memleket için bir ölçü olamaz. İster istemez büyük bir inkılâbın sarsıntısı olacaktı. Tabii onlar da yavaş yavaş kendilerine gelirler (1938, s. 159).

Görüldüğü üzere yazarların ele aldığı konular benzerlikler gösterse bile onları ele alış biçimleri farklı farklıdır. Yakup Kadri'nin büyük umutlarla bağlandığı ütöpik ülke, Şükufe Nihal'de yankısını bulmamıştır.

“Nesillerin sorunları”, üst başlığını taşıyan bölümün ikinci kısmı “taşrada bir İstanbullu”dur. Bu kısımda yer alan tek yazar ise Reşat Nuri Güntekin'dir. O, romanlarında Cumhuriyet rejimini savunan ifadeler kullanmadığı gibi ona doğrudan karşı çıkan düşüncelere de yer vermez. Bu noktada Reşat Nuri, kimi zaman orta bir yol izlerken kimi zaman da eleştirel bir tavır takınır. Yazar, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadar gelen yobaz kesime, dini yanlış yorumlayanlara ve körü körüne inananlara karşıdır. Ancak Batılılar gibi olmak isteyen ve bunu beceremeyen Cumhuriyet neslini de eleştirir. Bu bağlamda yazarın özellikle Cumhuriyet neslini eleştirdiği romanları 1927 yılında yayımladığı *Bir Kadın Düşmanı* ve ondan on sene sonra yayımladığı *Eski Hastalık*'tır.

Bu romanlara geçmeden önce Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları* kitabının sonunda yer alan mektuptan da bahsetmek gerekir. Arkadaşı tarafından kendisine gönderilen bu mektupta yeni bir döneme girerken geleceği umutla, “ışıklarla” parlatılmış bir şekilde tasvir edip etmediği sorulmuştur:

İnkılâp Anadolu su süratle ilerliyor, yükseliyor, güzelleşiyor. Ondan bahseden muharririn baş rolü bu terakkinin bir dev parmağıyla çizilmiş benzeyen haşmetli grafiğindeki zirveleri belirtmektedir. Halbuki sen bu grafiğin eskiyi, fenayı, sakat ve geriyi gösteren aşağı çizgilerde mütemadiyen gecikmekten hoşlanıyor gibisin. Bu terakkiyi hızlandırmak için Anadolu'yu, halkın bilhassa gençliğin gözüne daha başka türlü ışıklarla parlatmak, ruhları daha başka ateşlerle tutuşturmak lazım olduğunu anlamayacak bir insan da değilsin amma bilmem neden böyle oluyor (2012, s. 286-287)?

Görüldüğü üzere arkadaşı memleketin ilerlemesine karşın Reşat Nuri'nin hâlâ devletin aksayan taraflarını anlatmasını eleştirmiştir. Reşat Nuri kendisine gelen bu eleştiriye karşılık olarak üç çeşit memleket aşkıdan bahseder. Kendisi, bu üç çeşit aşktan üçüncüsünü tercih etmektedir. Bu aşkın özelliği, “sevdiğinde kusur görmeye tahammül edemez” , “iyi giden taraflardan ziyade, aksayan ve geri kalan tarafları gör[ür]” ve bu durumdan “endişe duyar”, dolayısıyla romanlarında memleketi eleştirmesinin sebebi ona olan aşkıdan kaynaklanmaktadır. Dahası bu durum “eleştirenler” grubu içindeki bütün yazarlar için geçerlidir. Onlar ülkelerini sevmektedir, ona bir zarar gelmesini istemezler, ancak daha iyi olması için devletin “aksayan” taraflarını göstermeye kendilerini mecbur hissederler. Bu yüzden Reşat Nuri'nin eserlerinde toplumsal eleştiri ön plandadır. İnci Enginün de *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* adlı kitabında onun Cumhuriyet devrini anlatan romanlarının toplumsal eleştiri çerçevesinde şekillendiğini belirtmiştir:

Reşat Nuri'nin romanları birçok tabakalardan oluşmuştur. En üstte sevimli kişiler ve onların maceraları gelir. Okuyucu çok hoşlandığı karakterlerin macerasını öğrenmek için sayfaları çevirirken yazarın diğer özelliklerine de rastlar. Cumhuriyet devri romanlarında sosyal tenkit çoktur. Fakat bunların hiç biri Reşat Nuri'ninki kadar geniş planda ele alınmamıştır. Diğer romanlarda ortaya konulan sosyal tenkitler çoğu zaman okuyucuda bir tepki uyandırır; bazan de okuyucu “toplumsal gerçekliği” benimseyen romancıların kitaplarında sunulan hazır reçetelerin cazibesine kapılır. Reşat Nuri'de ise en şiddetli tenkit bile okuyucuyu itici değildir. Okuyucu biraz düşününce, o kahramanlarla “aynileşir” (özdeşleşir) (2004, s. 217).

Yazarın romanlarına geçilecek olursa o, *Bir Kadın Düşmanı*'nda da yeni hayatın eskisiyle verdiği mücadeleye yer verir. Bu noktada düşünleri ele alarak eski-yeni çatışmasını işlemiştir. Popüler aşk romanlarında üzerinde durulmayan bir konudur bu. Hem *Bir Kadın Düşmanı*'nda hem de *Eski Hastalık* romanında eski ile yeni hayat taraftarları arasında bir

tartışma mevzusu hâline gelen düğün konusu, eğlence hayatı ekseninde Türkiye'nin modernleşme serüveninin sancılarını da gösterir. *Bir Kadın Düşmanı* romanında kasabadaki düğünün yapılış tarzı şu şekilde anlatılır:

Sana evvelce yazmıştım. Her yerde olduğu gibi burada da mütemadi bir eski hayat-yeni hayat mücadelesi var. Yaşlılarla gençler mütemadiyen çarpışıyorlar. Yerine, zamanına göre bazen eskiler, bazen de –daha nadir olarak– yeniler mağlûp oluyor. Yarın düğün, herkesin eğlenmesi, memnun olması lazım gelen bir mütareke günü.

Bunun için dayımla yengem iki tarafı da memnun edecek bir tertip buldular: Gündüz yaşlılar ve yerli eşraf aileleri için alaturka merasim yapılacak, Vesime eski zaman gelinleri gibi teller, duvaklar takacak. Koltuklar, kuşak bağlamalar, para serpmeler, dualar... Kim bilir daha neler... Hâsılı muhteşem bir tarih komedyası seyredeceğiz. Hatta bir aralık düğünün bu kısmında köylü elbiseleri bile giymeyi düşündük.

Fakat akşama doğru resmî misafirler çekildi mi meydan bize kalacak. Programın ondan sonraki kısmı tamamıyla alafranga... Artık sabaha kadar neler olacağını Allah bilir (1927, s. 130)?

İstanbul'dan kasabaya giden genç bir kızın yaşadıklarını anlattığı eserinde Reşat Nuri, taşranın İstanbul'a benzemeye çalışmasını, ondan geri kalmamak için çırpınmasını eleştirir. Dolayısıyla Reşat Nuri'ye göre modernleşme sancısı sadece büyük şehirlerde hissedilmez. Reşat Nuri, baştan başa bütün ülkenin bu sancı ile boğuştuğunu düşünmektedir:

En akla gelmeyecek yerde İstanbul barlarının en yeni bir parçasının ıslıkla çalındığını işitip hayret edersiniz... En alaturka bir çardağın içinde yine en yeni bir elbise modelini görmek mümkündür... Hele gramofonlar usanç verecek derecede... Neredeyse çobanlar kaval yerine bellerine birer portatif gramofon asacaklar... Ben en ziyade ağustos böcekleriyle kurbağalara acıyorum. Biçareler ihtimal gramofonu kendilerine rekabet için bu diyara gelmiş bir acayip hayvan sanıyor, onun yırtıcı sesine ne yapsalar mukabele edemeyeceklerini anlayarak ümitsizliğe düşüyorlardır...

Hâsılı bu memleket eski alaturka kasabanın üstünde ekstra modern sayfiyesiyle şalvar üstüne frak giymiş bir insana benziyor (1927, s. 41-42).

“Şalvar üstüne frak giymiş bir insana benzeme” ifadesi ile Reşat Nuri taşranın modernleşmeyi algılama biçimindeki yanlışlığı göstermek ister. Yazar, sadece eğlence anlayışı noktasında Batılılaşmak isteyen kesime de tepkilidir. Öyle ki 1927 yılında yayımladığı *Bir Kadın Düşmanı*'nda yer yer eleştirisini yaptığı eğlence hayatını, 1937 yılında yayımladığı *Eski Hastalık* romanında daha geniş bir şekilde alır. Bu eleştiriler, *Eski Hastalık*'ta hem romanın ana figürü Züleyha hem de romanda ikincil dereceden önemi olan Züleyha'nın dayısı üzerinden yapılır. Züleyha, Amerikan Koleji mezunudur ve yeni neslin genç kız tipini temsil etmektedir. Batılı bir eğitim modeliyle yetişmiş olan

Züleyha aşk gibi duygulara, manevi değerlere ve özellikle Anadolu insanına karşı küçümseyici bir tavır içerisindedir. Öyle ki Züleyha için aşk, “romanesk zamanlara ait bir efsane”, “cüzam gibi mikrobu ihtiyarlamış bir eski hastalık”tır. Züleyha’nın bu nitelendirmesini romana da başlık olarak seçen Reşat Nuri’ye göre bu nesil de hastalıktır:

Sevmek, daha doğrusu aşk, eski zamanların bir gülünç hastalığı idi... Romanlar, şarkılar bunu tatsız nağmelerle mütemadiyen körükleyip dururlardı. Umumî Harbin bunca zararlarına mukabil bir faydası, bu aşkı yeryüzünden silip süpürmek oldu... Harp sonu nesli dediğimiz yeni insanlarda artık bu gülünç masala tesadüf etmiyoruz... Bu zamanda ezkaza âşık olduğunu söyleyene rasgelinirse, cüzamlı gibi insanlar arasından ayırıp bir yere kapamak lâzım gelecek...

Son kelimeleri söylerken, kesik, kesik gülüyordu. Sonra ciddileşerek devam etti:

—Âşık olmak, rasgele bir insandan kendine bir heykel yapıp tapmak, bütün zevki, saadeti onda aramak, onsuz yaşamak kabil olamayacağına inanmaktır... Bir eski frenk şairi bunun formülünü de vermiye kalkmıştı: “Bir tek insan aradan çıkıp giderse bütün dünya, susuz bağa dönermiş...” Sonra efendim, bu hastalığa uğrıyanlardan üçü, dördü sahici hastalar, tıbbın *monomane* dediği insanlarsa, yüz binlercesi görenek ve vehim hastası, yani hakikatte sizin, benim gibi sapsağlam insanlardır... Eski hayatta, zevk yok, neşe yok, hürriyet yok... Meselâ, işsiz biri, uzaktan kafes, peçe arasından yahut anahtar deliğinden bir kadın gözetliyecek, hayal yapacak, “ben artık başkasile yapamam. Onun ayaklarında ölmeliyim. O, bendir; ben oyum” gibi lakırdılarla biçareye musallat olacak (1937, s.140).

Züleyha’nın eski hastalığın farkındadır, ancak içinde bulunduğu durumun da hastalıklı olduğunu bilmemektedir. Dolayısıyla yeni nesil, her ne kadar önceki nesillerin kıymet verdiği değerleri hiçe saymış olsa da kendi fikirleri de pek sağlıklı değildir. Bu bağlamda yazarın eleştirel tutumu, sadece belli bir kesime ait olmayıp yeniyi anlamayan, eksik ya da yanlış anlayan bütün insanları kapsar, denilebilir. Öyle ki Reşat Nuri, Züleyha’nın fikirlerine başvurduğu ve görüşlerini beğendiği dayısı Şevket Bey’i de eleştirmektedir. İstanbul’un işgal edildiği yıllarda İtilaf Devletleri ile yakın ilişkiler geliştiren ve savaşın o devletlerle ilişkisinin sürmesiyle bertaraf edileceğine inanan Şevket Bey, Millî Mücadele’nin kazanılmasından sonra kendini bu zaferde pay sahibi gördüğünden katkılarında dolayı devlet tarafından kendisine görev verilmemesine içerlemiştir. Fakat Şevket Bey, “her devrin adamı” sıfatını hak edecek cinsten bir insandır, Millî Mücadele’den önce nasıl sefa sürüyorsa bu yeni dönemde de sefa sürmeye devam etmektedir. Bu yüzden evinde sık sık danslı çaylar, hatta balolar tertip etmekte, çevresini sosyeteye alıştırmaya çalışmaktadır. Güya o, “Kurunuvustai bir cemiyete” insan gibi yaşamasını öğretme amacındadır. Gençliğinin çoğunu Avrupa’da sefaret kâtipliğinde geçiren ve İstanbul’da da sürekli yabancılarla temas hâlinde olan Şevket Bey, kadını

çarşaftan çıkarmakla pek büyük bir şey yapılmadığına inanır, kadın ancak “medeni terbiye ve muâşeret adabı noktasından” bir Avrupalı gibi olduğu zaman modernleşme gerçekleşecektir. Dahası Şevket Bey, mahallede açılan bir dans kulübünü maddi olarak desteklediği gibi, kulübe bir dans hocası da bulur, hatta bu hoca vasıtasıyla “fakir fukaraya fisebilillâh fokstrot ve tango dersleri” veririr. Yeni hayatın “havariliğini” üstlenen Şevket Bey, edindiği tecrübeleri gençlerle paylaşmayı da ihmal etmez:

—Genç bir erkek, eskiden ancak anahtar deliğinden, yahut tahta perde aralığından gözetlediği bir kadını şimdi, çok şükür kollarına alıp dansedebiliyor. Bu, büyük bir adımdır. Fakat unutmalıyım ki, ilk adımdır. Başka bir tâbir ile boş bir çerçevedir. Bu çerçevenin içini medeniyetin o rengârenk nakışlarıyla, motiflerle doldurmak, bilir misiniz ne büyük iştir. Meselâ dansederken bazan konuşulur, konuşmak icap eder. Ama ne konuşulur? Dereden, tepeden birtakım dedikodular mı?

Hayır, o esnada dam ile kavalye arasında geçecek muhavere, müzik ve dansın bir nevi dili, parolü, eski tâbirile güftesidir. Müzik ve dans dakikaları, en kapalı kalblerin istiridye kabukları gibi kendiliğinden yavaş yavaş açıldığı, bütün sırlarını dışarı dökmiye meylettiği dakikalardır. İnsan içindeki inciyi yahut da kiri, pisliği bu dakikalarda meydana vurur. Müzik ve dans dakikaları kadın ve erkek ruhlarının kısa anlaşma dakikalarıdır...

Çılgın fokstrot ile ağır ve şikâyetli tango esnasında konuşulacak şeyler, sanır mısınız ki birbirinin aynidir? Asla, hiçbir vakit... Neşe ve hayat sarhoşu ile düşünen ve duyan adamın aynı dildan konuşmaları kabil midir? Dansta yalnız tempoya kulak vermek, ayak udurmak kâfi değildir. *Phrase musical*'i, tercümesi caizse, musiki cümlesini dinliyecek, ruh ve vücudünüzün hareketlerini ona uyduracaksınız (1937, s. 36-37).

Reşat Nuri, Züleyha ve Şevket Bey'in eğlence anlayışını ele alarak yanlış modernleşmeyi eleştirirken Yusuf üzerinden de Anadolu insanının modernleşme serüvenini anlatır. Silifke'de yaşayan, ancak İstanbul'u yakından takip eden Yusuf, belediye başkanlığı yapmaktadır. Belediyede hizmetinde çalışan birinin düğününün modern, Batılı bir şekilde olmasını istediğinden Züleyha'dan yardım alır. Dahası erkek tarafı alaturka, gelin tarafı modern bir düğün istemektedir. Nitekim modern düğünde karar kırlarlar. Düğün öncesi gerçekleştirilecek olan baloya hazırlık için toplantılar yapılır, kararlar alınır. Ancak ne düğüne katılanlar, ne müzisyenler, ne de düğün sahipleri kurallara riayet eder. Dolayısıyla gülünç bir durum ortaya çıkar. Reşat Nuri bir sacayağı oluşturarak bir yandan Züleyha ile yeni neslin fikirlerini göstermiş, diğer yandan Batılılaşmayı yanlış anlayan Şevket Bey'i eleştirmiş, son olarak da Yusuf üzerinden İstanbul'u taklit ederek modern olmaya çalışan taşra insanını tenkit etmiştir. Bu noktada Reşat Nuri'nin tavrını sadece “gösterme”, “işaret etme” şeklinde yorumlamak mümkündür. O, Batılılaşma konusunda ne Halide Edib ne de Yakup Kadri gibi plan program sunmaz. Hastalığı anlatır ama çare göstermez, yanlış gördükleri karşısında eleştirisini yapar, ancak okuru yönlendirmeye çalışmaz.

Nahit Sırrı Örik de Reşat Nuri Güntekin gibi modernleşme sorununa çözüm getirmez, eleştirilerini de satır aralarına gizler. Cumhuriyet döneminde roman, hikâye, tiyatro, deneme, anı gibi pek çok türde eser veren Nahit Sırrı'nın çoğu eseri kitap olarak basılmamış, gazete sayfalarında kalmıştır. Nitekim onun 1937 yılında tefrika olarak yayımlanan *Kıskanmak* romanı da 1946'da kitaplaşmıştır. *Kıskanmak* romanında yazar, bir kız kardeş ile ağabeyi arasındaki ilişkiye odaklanır. Romanda, kendisinde bulunmayan güzellik ve başarı gibi özellikler sebebiyle ağabeyini kıskanan Seniha'nın hikâyesi anlatılır. Söz konusu romanın bu çalışma için önemi ise dönemin eğlence hayatına değinmesi sebebiyledir. Romanın ana eksenini oluşturan ve eğlencelerin yapıldığı mekân Zonguldak'tır. Erken Cumhuriyet döneminde “furya” şeklinde her yere yayılan resmî ve gayriresmî balolar sosyal hayatın canlandırılması noktasında önemli bir eğlencedir. Nahit Sırrı Örik de *Kıskanmak* romanında resmî bir eğlence olarak hayır cemiyetlerine yardım için yılda iki defa toplanan bir balodan söz eder. Romanın ana kahramanları olan Mükerrerem ile Nüzhet de böyle bir baloda tanışmışlardır. Bu noktada baloyu sadece tanışma, görüşme yeri olarak sınırlandırmak doğru değildir. Daha önce de denildiği gibi söz konusu erken Cumhuriyet dönemi olunca balo gündelik hayat içerisinde önemli bir yere sahiptir. Balo öncesindeki hazırlık safhası bile hayli önemlidir. Kıyafet seçimi, saç ve makyaj üzerine yapılan hazırlıklar baloya katılma şeklinin bile kültürel birikim istediğini göstermektedir. Nahit Sırrı da söz konusu romanında balo hazırlıklarına geniş yer verir:

Bu, üç yıldan beri Zonguldakta vatana hizmet cemiyetleriyle hayır kurumları menfaatine ilk ve son baharlarda verilen büyük baloların sonbahara tesadüf eyliyeninde idi. Ve bu baloların hazırlıkları en az bir ay önce başlayarak olup bittikten sonra da daha bir ay bahisleri sürmek âdetti. Bu sefer de birçok kadınlar tuvaletlerini yaptırmak için mahsus İstanbul'a gitmişler, geçen balolara koyu renk kostümlerle gelen bazı erkekler ilk defa olarak ve tabii yine İstanbul'da smokin, hattâ frak yapmışlardı. Kasabaya hassaten bir orkestra ile bir kadın berberi getirilmiş, beyaz kravatın frakla mı, smokinle mi bağlanacağı ve beyaz yeleşin smokinle de giyilmesi caiz olup olmayacağı hakkında günlerce münakaşa ve istişareler edilmişti. Bununla beraber, yine koyu ve hattâ frak yapmışlardı. Kasabaya hassaten bir orkestra ile bir kadın berberi getirilmiş, beyaz kravatın frakla mı smokinle mi bağlanacağı ve beyaz yeleşin smokinle de giyilmesi caiz olup olmayacağı hakkında günlerce münakaşa ve istişareler edilmişti. Bununla beraber yine koyu ve hattâ açık elbiselerle gelen beyler, kundaktaki çocuklarını evde bırakmaya ancak razı olarak daha büyüklerini beraberlerinde getiren aileler olmuştu. Fransız şirketinin yeni mühendislerinden biri de, sanki bir dağ gezintisine çıkıyormuş gibi açık renkte bir spor kostümü ve golf pantolonile gelmiş, bu kıyafetle boyuna dans ta etmişti (1946, s. 30).

Yukarıdaki satırlarda dikkat edilmesi gereken husus ise o dönemde taşra olarak kabul edilen Zonguldak'ın İstanbul'a benzemeye çalışması, adeta İstanbul'u taklit etmesidir. Zira kıyafetler, orkestra bile İstanbul'dan getirilir. Ancak yazarın esas amacı dönem eleştirisi olmadığından balo hazırlıklarına romanın her yerinde vermek yerine, sadece bir bölümü ayırmıştır. Örneğin Halide Edib'in *Tatarcık* romanında bir balo salonunun nasıl olması gerektiğinden baloya nasıl gelmesinin uygun olduğuna kadar uzun uzun tartışmalar yapılırken bu gibi tartışmalar *Kıskanmak*'ta birkaç satırla geçiştirilmiştir.

“Nesillerin sorunu” üst başlığını taşıyan bölümde yer verilen romanlar içerisinde yazarların öncelikle “çöküş içindeki yeni nesil” üzerinde durdukları görülmüştür. Dolayısıyla “nesil” tartışmaları yazarların başat eleştiri konularından biridir. Bu eleştiri grubundaki yazarların bir kısmı popüler aşk romancıları kadar olmasa da yeni nesil için alternatif tipler yaratır. Bu alternatif tipler için “yeni neslin kurucu tipi” adlandırmasını yapmak mümkündür. Bu tipi ilk ele alan kişi, 1928 yılında yazdığı *Ak Saçlı Genç Kız* romanıyla Mahmut Yesari'dir. Mahmut Yesari, eserlerinde Cumhuriyet dönemi sosyal hayatından kesitler sunar. Bu tarz bir eser olan *Ak Saçlı Genç Kız* romanında yazar, Nimet'in Cezmi Kaptan ile annesinin hikâyesini anlatırken arka planda dönemin toplumsal hayatı ve eğlence anlayışı üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur.

Eserde eğlence hayatına yeterince katılamayan roman figürlerinin şikâyetlerini görmek mümkündür. Zira gittikleri bir baloda bu gibi davetlere sürekli gelememelerinin sebebini çalışma yaşamının zorluğuna bağlayan Nimet ve Cezmi'ye göre bu tarz eğlenceler zenginlere hitap etmektedir:

Ekrem Bey Cezmi'nin de Nimet'le hemfikir olduğunu anlıyordu.

—Siz de Kaptan Bey, siz de balolara, müsamerelere hiç gelmiyorsunuz.

—Sabah erken kalkmak mecburiyetinde olan insanlar için gün ağarıncaya kadar dans etmek kolay mıdır?

—Onda haklısınız.

Nimet için çekti:

—Dans, balo, müsamere biraz da zengin işi... Aynı tuvaleti yakı gibi değiştirmeden giymek, bir parça hazindir. Dans edilen salonlar sıcaktır. Dans ediyor, yoruluyor, terliyorsunuz. Uykusuzluğun verdiği kırıklık, kesiklik var. Sokağa çıktığınız zaman zehir gibi bir rüzgâr, iliklerinizi donduruyor. Herkesin hususi otomobili yok. Bazen taksiye bile binememek zaruretleri baş gösterir. Evlerimizin hâli malum. Hizmetçi sobayı yakmayı unutmuşsa, bütün, bütün felakettir (1928, s. 355-356).

Mahmut Yesari, sadece *Ak Saçlı Genç Kız* romanıyla bilinçli bir genç kız tipi çizmez, *Yakut Yüzük* romanında da idealize ettiği tipler vardır. Polisiye roman tarzında yazılan

Yakut Yüzük'te Ali Tunç isimli figürün nişanlısı olan Solmaz, yazar tarafından hep olumlu bir şekilde nitelendirilir. Nişanlılar gazeteciler adına verilen baloya giderken herkesin ilgisini çeker, özellikle Solmaz görünüşüyle, dans edişiyile herkesi büyüler:

Çalınan Valsin baygın temposu, onları, ayaklarının uçları ile bastıkları yerden kaldırıyor, uzaklaştırıyor ve içinde buldukları ışıklı, çiçekli, sesli, renkli salondan daha ışıklı, daha çiçekli, daha sesli, daha renkli ayrı bir âleme sürükleyip uçuruyordu sanki (1937, s. 86).

Solmaz, Mahmut Yesari'nin idealize ettiği az sayıdaki genç kız tipinden biridir. Daha önceki romanlarında balo için yeni elbise diktirilmesini, baloda alkol tüketilmesini tenkit eden yazar, söz konusu romanda bunların hiçbirine değinmemiştir. Bu bağlamda roman "popüler aşk romanı" algısı uyandırmaktadır.

Şükufe Nihal de *Çöl Güneşi* adlı romanında yeni nesil genç kız tipini olumlu bir şekilde yansıtır. Yazar, romanda "Çöl Güneşi" diye nitelendirilen Feriha'nın ve onun arkadaşları olan Zehra ve Müeyyet'in hikâyesini anlatır. Bu üç roman figürü de birbirinden farklı karakterdedirler. Müeyyet giyinmeyi, eğlenmeyi seven, mutlu biriyken Feriha, yaşadığı hayal kırıklıkları sebebiyle kendini erkeklerden intikam almaya adanmış mutsuz bir kızdır. İçlerinde idealize edilen tek kişi ise Zehra'dır. Zehra, hem kendi dengi biri ile evlenmek, hem de çalışarak aile hayatına katkı sunmak ister. Böylece erkeğe muhtaç olmayacağını düşünür. Zehra'nın özellikleri bunlarla da sınırlı değildir, o açtığı kitapçı dükkânıyla yayın hayatına da katkıda bulunur. Zira kendisi de kitap okumayı seven kültürlü biridir:

Bilmezsin, bu Babîali yokuşunun güzelliğini. Burada yaşamamanın buranın bir azası olmanın zevki öyle büyük ki!

Burası İstanbul'un, bütün memleketin dimağıdır, kalbidir. Düşünenler, duyanlar, okuyanlar, çalışıp ta kazanamayanlar, kazanmayıp ta şikâyet etmeyenler hep buradadır. Burası memleketin öz bir kaynağı halindedir.[...] Burada sonsuz feragatle, sonsuz bir mahrumiyetle çalışan bir gençlik vardır. Lâkin bu yüksek gençliğine ne yaptığının, ne yazdığının hiç kimse farkında değildir.

Bütün sermayelerini koyar, kafalarını, vücutlarını yorar, gazete çıkarırlar, iki ay sonra batar. Eser yazarlar, kütüphane köşelerinde yığılır, kalır. Çünkü bizim münevver, zengin ailelerimizde gazete, kitap okumak âdeti yoktur. Otuz kişi bir salona toplandı mı, poker, dans, münasebetli, münasebetsiz salon oyunları, can sıkıcı bazı da yüz kızartıcı soğuk nükte yarışları ve dedikodu..

İşte münevver klişesi altında görünen bir çok ailelerin hayat tarzı.. Müstesnalara diyeceğim yok, tabii (1933, s. 75-76).

Görüldüğü üzere Şükufe Nihal, 1930'lu yıllarda yazdığı *Çöl Güneşi* ile kültürlü, ahlaklı, kendi ayakları üzerinde durabilen, idealist bir genç kız tipi çizmiştir.

Ali Şükrü Çoruk, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* adlı çalışmasında söz konusu dönemin yazarlarının Beyoğlu'nun karşısına daima Fatih, Şehzadebaşı, Aksaray'ı çıkardığını söyler (1995, s. 356). Bu bağlamda Peyami Safa da *Fatih-Harbiye* romanında Fatih ile Harbiye'deki yaşamı karşılaştırırken *Cumbadan Rumbaya* romanında ise Karagümrük ile Beyoğlu'nu mukayese etmiştir. Karagümrük fakir bir semt olarak yansıtılırken Beyoğlu sürekli eğlenilen, lüks içinde yaşayan insanların olduğu bir semt olarak gösterilir. Bu iki farklı semtte yaşayan insanlar iki farklı toplumsal sınıfa aittir. Beyoğlu'ndaki insanlar giyim kuşamları, oturdukları evler, eğlenceye dönük yaşamları, o dönem için bir lüks olan elektriği kullanmaları ile bir tür tüketim kültürü içerisindedir. Bütün bunların hiçbiri Karagümrük'te görülmemektedir. Ancak yazar, her ne kadar Beyoğlu'nun ışıltılı dünyasından bahsetse de esasında Karagümrük'ü, Karagümrük insanını idealize eder. Öyle ki *Cumbadan Rumbaya* romanında *Sinema Delisi Kız* romanındaki gibi şaşkın, kandırılmaya müsait bir genç kız tipi çizmez, aksine Karagümrüklü Cemile'yi hayli uyanık bir kız olarak anlatır. Bu bağlamda roman, dönemin İstanbul'unun kenar mahallelerinden biri olan Karagümrük'te yaşayan Cemile'nin hayatını temel alır. Cemile Beyoğlu'nun pırıltılı hayatına girmek ve orada yaşamak için mücadele vermektedir.

Bu romanda *Sinema Delisi Kız* romanında olduğu gibi mizahi bir yön taşımaktadır. “Emzikli, kundakta çocuğu” baloya götürme hadisesi eserde komik yönü oluşturan olaylardan birisidir. Bu hadise bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir, sadece Cemile ve ailesi değil, bütün mahalle seferber olarak kendince görüşlerini bildirir. İşin ilginç yanı her kafadan bir ses çıkarken ortak bir görüş çıkmaz:

—İyi ki size rasgeldim, dedi, haberiniz var mı, dün akşam kahvede olan bitenlerden? Bu çocuk yüzünden az daha Fethi, Kaşıkçı'nın torununu vuruyordu. Polis yetişmeseydi kan çıkacaktı. Siz çocuğu baloya götürmek istiyormuşsunuz. Dün akşam Malmüdürlüğün evinde Kadın Birliğindeki hanımın ukalalığına kızdı: “Zaten o suratsız, lâfazan karıya içerliyorum, yolda raslarsam bir fiyakasına getirip tersliyeceğim.” Dedi. Kaşıkçı'nın torunu da bu sene Darülfünuna girmiş. Fan fin, fan fin gâvurca lâkırdılar karıştırarak Fethiye çıkıştı. Birçok şeyler söyledi ya, asıl ne dedi bakayım? Ha... Monden mi, monderen galiba, monderenlik varmış şimdi, çocuğun baloya gitmesi rezaletmiş. Ne ise işte rezaletti, değildi derken boğaz boğaza geldiler. Kahve halkı Fethi'ye hak verdi. Doğrusunu istersen ben de ona hak verdim. Balo malı bilmem ben, gitmişliğim, görmüşlüğüm yoktur ama akıl var ya... Çocuk neden baloya gitmesinmiş? Bizim analarımız Hıdrellezde bizi Kâhtaneye götürmezler miydi? Ben de bunu söyledim, Kaşıkçının torunu: “O başka, o başka” dedi. “Neden başka?” dedim, ikisi de eğlence değil mi?”

Bütün kahve halkı tarafından müdafaa edildiğine sevinen Şahinde:

—Biz de şimdi Hacı Kâmil Beye gidip bunu danışacağız (1935, s. 14-15).

Görüldüğü üzere yazar, küçük bir olaydan hareketle bir komedi ortamı yaratır. Ancak yazarın amacı güldürme değil, düşündürmektir. Öyle ki Cumhuriyet ile yeni bir sosyal yapı inşa edilmektedir. Bu noktada Batı örnek alınarak iktidar eliyle modern bir toplum yaratılmaya çalışılır. Ancak Batılılaşmayı toplumun bazı kesimleri yanlış anlamakta, onu Batılı hayatı taklit etmekten ibaret sanmaktadır. Bu romanda da balo konusunun halk tarafından bu kadar önemsenmesi Batılılaşmanın hayli yanlış anlaşıldığını göstermektedir.

Romanda durumu daha da gülünç hâle getirmek için hiçbir fırsatı kaçırmayan yazar, Cemile’yi bir apartmana yerleştirdikten sonra kendisine bir “medeniyet hocası” tayin eder. Bu durum, erken Cumhuriyet dönemi romanlarında görülmedik bir olaydır. Yine eserde komik yönü oluşturan durumlar bununla da sınırlı kalmaz. Prensesin yalısında verilen davette Cemile’nin prensesin elini öpmesinden onun için okuduğu şiire, yaptığı dansa kadar pek çok güldürücü olay yaşanır. Yazar ise Cemile’nin bu hatalarının sebebinin cahilliği ve saflığı olduğunu vurgulayarak zengin sınıfa ders verir. Öyle ki davet sırasında Karagümrük’ün yandığını haber alan Cemile çok üzülür ve içkinin de tesiriyle davetteki konuklara yaşam hakkında uzun nutuklar çeker. Böylece Cemile, dürüst ve samimi tavrıyla herkesin sempatisini kazanır. Yazar tarafından eleştirilen bir kız tipi iken bir anda yüceltmeye başlanır. Dahası Peyami Safa, Karagümrük yangını vasıtasıyla romanda üst ve alt tabaka arasında bağ kurmuş olur. Zira üst tabaka, alt tabakaya maddi yardımda bulunmuştur. Böylece yazarın istediği gerçekleşmiş, toplumsal sınıflar arasındaki uçurum ortadan kalkmıştır. Özetlenecek olursa Peyami Safa, Server Bedi adıyla yazdığı romanlarında da bozulan toplum yapısını, çözülen değerler sistemini, sarsılan aile kurumunu, yozlaşan ahlaki değerleri işlemiştir. Yazarın keskin bir eleştirel gücü vardır, ancak bu güç sadece eleştiri boyutunda kalır. O da problemlere çözüm önerileri getirmemiş, eleştirmekle yetinmiştir.

Cumhuriyet dönemi edebiyatı içerisinde önemli bir yazar olan Samiha Ayverdi, *Batmayan Gün* romanında ideal bir kız tipi çizer. Erken Cumhuriyet döneminin sonlarına doğru kaleme aldığı bu romanda bir arayışın öyküsünü anlatır. Roman, Aliye’nin bir tanıdığı sayesinde ilahi aşkı bulması üzerine kuruludur. Samiha Ayverdi’nin tasavvuf inancıyla harmanladığı romanda eğlence hayatını anlattığı satırlar, romanın vermek istediği mesaja uygun olarak eleştirel bir şekil içermektedir. Öyle ki erken Cumhuriyet dönemi sonlarında yazılan *Batmayan Gün* romanında bütün bir dönem boyunca birçok

mecrada kendisine “olumlu” manada yer bulan “dans” Samiha Ayverdi’nin romanlarında ise “şehvî eğlence” statüsünde değerlendirilmektedir. Ancak romanın esas kişisi olan ve yazarın sözcüsü konumundaki Aliye ise bu düşünceyi “abartılı” bularak, bütün danslar için bu sıfatın uygun düşmediğini belirtir:

Cevad, Hüsünün yediği bu nazik tokatla zevklenerek, Aliyeye döndü ve bir az evvelki sözünü tekrarladı:

—Ben de danstan hoşlanmam Aliye Hanım... Zira bu eğlenceyi, iki yüzlü insanlara benzetirim. Hani maksatlarını açıkça söylemekten korktukları için onu hile ile ele getiren kimseler vardır. İşte beşeriyet te uzviyetinde feveran halinde olan cinsî taşkınlığı ulu orta meydana koyamadığı için, onu cemiyetin izni altında tatmin edebilen bir disipline sokarak bu şehvî eğlenceleri düşünmüştür.

—Fakat Cevad Bey, her âdet gibi raks ta bir ihtiyacı karşılamak için ortaya çıkmış, bilâhare bir çok menfaatların ve sebeblerin tesiriyle değişe değişe, yahud bozula bozula bugünkü haline gelmiştir.

Dansın başlangıcına kadar dikkatimizi uzatırsak bu beden hareketinin bedî bir ihtiyaçtan doğduğu meydana çıkar. Nitekim bizdeki zeybek oyunları, millî ve mahallî hareketler, hep dansın safvetini muhafaza eden ilk şekillerden ibarettir.

—Söyledikleriniz doğru Aliye hanım.. Fakat o bedî hareketleri bana bulup getirsenize... Şüphe yok ki bu günkü danslar, hattâ kırk, elli sene evvelki polkalara, mazurkalara nazaran, temiz bir kızla, bir orta kadını kadar farklıdır (1939, s. 45-46).

Söz konusu romanda dansın ortaya çıkışı ile ilgili ilginç bir konuşma geçer. Romanın kahramanı Cevat, dansın insanın içinde yaşadığı “cinsi taşkınlığın” şekil ve yön değiştirerek aldığı bir biçim olarak görür. Ancak Aliye bu görüşe itiraz ederek geleneksel dansların farklı olduğunu vurgular. Bu bağlamda Cevat da ona katılır, gerçek dansların eskide kaldığını, onların yanında günümüzdekilerin adının okunmayacağını belirtir. Bu diyalogun bu denli detaylı olarak analiz edilmesinin sebebi yazarın düşüncesini gösterebilmektir. Yazar, geleneksel danslara karşı olmayıp Batı’dan gelen “modern” danslara tepkilidir. Şükufe Nihal’in aksine Burhan Cahit Morkaya ise *Aşk Politikası* romanında dansın, kadın ve erkek arasında yakınlaşmayı sağladığını, bunun da modern hayat için gerekli olduğunu belirtir:

Sonra tabîi danslar, müsamereler, türlü eğlenceler var, hep bunlar kadın ile erkeği bir birde anlaştırmak için, ihtiyaçla, zaruretle icat edilmiş şeylerdir. Eskiden yalnız erkeklerin duyduğu çeşni ve çeşit ihtiyacını şimdi kadınlar da duymağa başladılar... Ve bu günkü cemiyet hayatı bunu çok şükür her iki taraf için de temin ediyor (1930, s. 77)

Görüldüğü üzere Cumhuriyet dönemi romanının ilk yıllarında tek sesli bir yapı hâkimken 1930’lu yılların sonuna doğru farklı sesler ortaya çıkar. Dolayısıyla modern eğlence anlayışı konusunda onu benimseyen yazarlar olduğu gibi eleştirel yaklaşan yazarlar da

vardır. Dolayısıyla “eleştirenler” grubu “benimseyenler” ve “sorgulayanlar” grubuna göre daha geniş bir yer kaplamaktadır. Bu bağlamda “eleştirenler” grubu yaptığı “uyarılar”la okura doğru yolu göstermek istediğindedir, denilebilir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanında eleştirel bir üslupla yazan romancıların ortak noktası nesillerin sorgulanmasıdır. Zira 1920’li, 1930’lu yıllarda hızlı Batılılaşmayla birlikte toplumda bir medeniyet krizi yaşandığı söylenebilir. Nitekim Batılılaşmayı devletin resmî politikası hâline getiren yeni iktidar, genç neslin eskinin bütün yönlerini reddetmesine imkân vermiştir. Dahası çocukluğu Birinci Dünya Savaşı ve hemen ardından başlayan kurtuluş mücadelesi yıllarına rastlayan bu genç nesil, yaşadığı tramvaları atlatmak için kendisini yeni tarz eğlence hayatına kaptırmış ve ruhunda açılan boşluğu bu şekilde kapatmaya çalışmıştır. Bu durum da yazarların tepkisine neden olmuş, erken Cumhuriyet döneminde eser veren pek çok romancı genç nesil üzerinden Batılı eğlence anlayışını eleştirmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmanın temelini erken Cumhuriyet dönemi Türk romanı oluşturmaktadır. 1923-1940 yılları arasında yazılan romanlara yansıyan yönleriyle eğlence hayatı sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Eğlence hayatı bir toplumun yaşam tarzını, kültürel düzeyini ve toplumsal ilişkilerini göstermesi açısından hayli önemlidir. Bir toplumun eğlence hayatına dair inceleme yaparken günlük gazetelerde, dergilere bakılabileceği gibi dönemin romanlarına da başvurulabilir. Bu sebeple bu çalışmada da dönemin romanları ele alınmıştır. Söz konusu dönemin romanlarına eğlence hayatı üzerinden iktidar odaklı bir okuma yapılması amaçlanmıştır. Gündelik hayatın iktidar tarafından manipüle edilerek beden ve mekânı değiştirmesi çalışmanın çıkış noktasıdır. Bu anlamda temel argüman olarak romanlar kullanılmıştır. Zira Michel de Certeau'nun da belirttiği üzere bir toplumun gündelik hayatının şifrelerini sunan temel kaynaklardan biri romandır. Burada erken Cumhuriyet döneminde yazılan bütün romanlar alınmamış, hem anlatma hem de vaka zamanı 1923-1940 yıllarını kapsayan, kısacası yeni Türk devletinin kuruluş dönemine odaklanan romanlar incelenmiştir.

Henri Lefebvre'in belirttiği üzere gündelik hayat, eğitim, ekonomi, siyaset gibi pek çok alanı etkilerken kendisi de onlardan etkilenerek şekillenir. Bu yüzden gündelik hayat çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Gündelik hayatı koordine eden en önemli mekanizma ise iktidardır. Bu bağlamda iktidar üzerine önemli analizler yapan Michel Foucault, iktidarı iki başlık altında inceler; klasik iktidar ve günümüzde de etkili olan modern/postmodern iktidar. Nitekim Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, *Hapishanenin Doğuşu*, *Deliliğin Tarihi*, *Kliniğin Doğuşu*, *Bilginin Arkeolojisi* kitaplarında delilik, suçluluk, hastalık gibi kavramların analizleri ile modern iktidarın tanımlanmasını yapmıştır. Öyle ki hastane, hapishane, okul özneyi disipline etmekte, ona istediği biçimi vermektedir.

İktidar, devingen bir yapıya sahiptir. İktidar; sosyal, kültürel ve ekonomik yapıyı değiştirip dönüştürebilecek bir role sahipken bu yapılar üzerinde gerçekleşen her gelişme de iktidarı dolaylı ya da doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla iktidar, sadece bedenleri

değil, bir kontrol ya da baskı mekanizması olarak mekânı da hedef alır. Mekân ve beden iktidarın hizmetindedir, iktidarın gücünü temsil ederek varlığını kanıtlar.

İktidar ile gündelik hayatın kurduğu yakın ilişki yeni Türk devleti için de geçerlidir. Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma hareketi toplumun bütün katmanlarında gündelik hayatın değişmesini sağlar. Ama asıl dönüşüm erken Cumhuriyet döneminde olacaktır, bu dönemde gündelik hayat üzerinde radikal değişiklikler yapılır. Zira Osmanlı’nın gündelik hayat pratiklerinin oluşmasında İslam dininin önemli bir rolü vardır. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte seküler bir devlet anlayışı temel alındığından dinin toplumsal hayattaki rolü de en aza indirilmiştir. Bu noktada şapka ikılabı, kılık-kıyafet değişikliği, saat, takvim ve ölçü aletlerinde yapılan değişiklikler ile gündelik hayat modern bir çizgiye kavuşacaktır.

Cumhuriyet ile birlikte modern toplum düzenine geçiş süreci oldukça sancılı olmuştur. Osmanlı’nın altı yüz yıllık birikimini bir anda ortadan kaldırmak mümkün değildir. Cumhuriyet döneminde topyekûn girilen modernleşme hareketi iktidar eliyle planlı, programlı bir biçimde yapılmaya çalışılmıştır. Osmanlı’nın bilhassa Tanzimat yıllarında düzensiz ve yüzeysel bir Batılılaşma hareketi söz konusuysen bu hareket Cumhuriyet rejimi ile radikal ve sistemli bir şekilde yürütülecektir. Değişim, eğlence anlayışından giyim kuşama kadar gündelik hayatın bütün noktalarına sirayet eder. Denilebilir ki Cumhuriyet döneminin önceki dönemden en önemli farkı Doğu-Batı çatışmasını Batı lehine sonuçlandırmak istemesidir.

Erken Cumhuriyet döneminde iktidarın amacı “milliyetçi”, “modern”, “seküler” bir yurttaş yaratmaktır. Cumhuriyet elitleri de modernleşme hareketini gündelik hayatın her alanına yayar. Söz konusu dönemde seçkin kesimin eğlence anlayışını oluşturan balolar, suareler, partiler Batı’dan alınan modern eğlencelerdir. Bürokratlar, askerler ve halkın ileri gelenleri balolarda, danslı eğlencelerde bir araya gelir. Yine Batılı ülkelerin büyükelçileri, politikacıları da bu davetlere katılır. Dolayısıyla toplumun üst kesimi arasında Batılılaşma adına tam bir seferberlik hâli görülür. Ne giyileceğinden ne takılacağına, nasıl dans edileceğinden nasıl davranılacağına kadar pek çok kural ise “adab-ı muaşeret” kitaplarına bakılarak öğrenilir. Zamanla balolar, belirli bir zümreye ait bir eğlence türü olmaktan çıkarak toplumun her kesimine yayılır. Dahası balolarda dans

etmek medenileşmenin önemli bir göstergesidir. Bu dönemde dans bilmeyenler için dans kursları açılmış, dans hocaları eğitim vermiştir.

Atatürk, yeni bir devlet kurarken modernleşmenin sadece belirli alanlarla sınırlı kalmasından ziyade, köylerden kasabalara yediden yetmişe toplumun her kesimine yayılması taraftarıdır. Bu yüzden de kapsamlı bir modernleşme programı uygulanmasını sağlamıştır. Örneğin güzel sanatların toplum üzerindeki değiştirici dönüştürücü etkisinin farkında olduğundan Atatürk, güzel sanatlara maddi ve manevi destek vermiştir. Bu desteğin içerisinde çeşitli sanat okullarının açılması, sanatçılara maddi destek verilmesi ve onların korunması vardır. Önce Şehir Tiyatroları'nın ve ardından Devlet Tiyatroları'nın açılması, Millî Musiki ve Akademi'nin kurulması dönemin önemli atılımları arasında sayılabilir. Dahası Cumhuriyet rejimi, koyduğu yasalarla da her daim sanatı gözetmiş, sanatçıları himaye etmiştir. Aynı şekilde sanat da iktidara hizmet etmiş, onun varlığını sağlamlaştırmış, etki sahasını genişletmiştir. Bu durum da güdümlü bir sanat anlayışının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla bir sanat dalı olarak edebiyat da iktidarın söylemlerini topluma ulaştıran bir araca dönüşmüştür. Böylece iktidar, edebiyatın toplumu dönüştürücü gücünden faydalanmıştır. İktidara en çok hizmet eden edebiyat türü ise romandır. Bilhassa bu dönemde yazılan romanların önce gazetelerde tefrika olarak basılması, ardından kitaplaşarak daha geniş kesimlere ulaşması iktidarın etki alanını romanlarla genişletmesine olanak sağlamıştır. Bu romanları kaleme alan yazarlar da karakterlerini, iktidarın istediği şekilde balolara katılan, çay partileri düzenleyen modern bireyler olarak çizmiş, bu şekilde topluma modernleşmeyi özendirmeye çalışmıştır. Ayrıca dönemin yazarları, Osmanlı'yı farklı cephelerden eleştirerek yeni kurulan devletin öncekinden ne kadar gelişmiş olduğunu okura ikna etmeye çalışmıştır. Ancak bu dönemde yeni kurulan devletin faaliyetlerini eleştirerek iktidarın uygulamalarına objektif yaklaşan yazarlar da vardır. Bu bağlamda söz konusu yazarlar hızlı Batılılaşmanın olumsuz yönlerini, sosyal ve kültürel yozlaşmayı romanlarına konu etmişlerdir. Bu yazarların romanları dönemin olumlu, olumsuz yönlerini görebilmek için hayli önemlidir.

Tezin ilk bölümünü eğlence hayatı bağlamında mekân incelemeleri oluşturmuştur. Erken Cumhuriyet döneminde anlatma ve vaka zamanları 1923-1940 yılları olan romanlarda geçen mekânların iktidar üzerinden çözümlemesini yapmak mümkündür. Bu bağlamda mekânı farklı kategorilere ayırmak gerekir. Dolayısıyla “yeni devletin sembolü olan

resmî eğlenceler ve mekânları” ilk kategoriye oluştururken, “resmî olmayan eğlenceler ve mekânlar” da ikinci kategoriye oluşturur. Resmî eğlenceler ve mekânları için Cumhuriyet baloları ve bu baloların yapıldığı özel mekânlar ele alınabilir. Dahası bu dönemde iktidar 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, 30 Ağustos Zafer Bayramı, 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı gibi sembolik değer taşıyan bayramlar üretir. Bu bayramları kutlamak için stadyumlar açılır; balo salonları, şehir merkezlerinde Cumhuriyet meydanları, Zafer Anıtları yapılır. Dahası halkevleri açılır, orduvevleri kurulur. Bütün bu bayramlar devletin gücünü göstermek ve iktidarın söylem alanını genişletmek için yaptığı kutlamalardır. Bu bayramları erken Cumhuriyet dönemi romanlarında da görmek mümkündür. Ancak bu romanlar estetik değeri düşük romanlardır, iktidarın desteğini alarak Halk Fırkası’nın matbaasında basılır. Bu konuda popüler aşk romanlarına bakıldığında ise onların da iktidarın söylemine destek oldukları görülür. Bu romanlarda Himaye-i Etfal, Türk Ocağı, Hilal-i Ahmer gibi cemiyetlere yardım toplamak için düzenlenen balolara yer verilir. Böylece yüksek tabaka hem ihtiyacı olanlara yardım etmekte hem de eğlenmektedir. Ancak bu romanlarda “ihtiyaç” bahsi bir kelime ya da kısa bir cümle ile geçirilirken “eğlence” bahsi sayfalarca sürer. Bu durum da popüler aşk romanlarının önceliği eğlenceye verdiğini göstermektedir.

Yeni kurulan devlet, “ürettiği” millî bayramları okullarda, sokaklarda, meydanlarda kutlar; zira mekânın sahibi iktidardır. Halkevleri ve orduvevlerinde devletin kendi personeline ait eğlenceler düzenlemesi de bunun bir başka örneğidir. Ancak millî bayram kutlamaları dönemin romanlarında geniş yer tutmasa da halkın rağbet ettiği kutlamalardandır. Şiir ve tiyatro türünde fazlasıyla görülen bu kutlamalar romanda kendisine daha az yer bulur. Daha önce de söylendiği üzere Halk Fırkası’nın matbaasında basılan romanlarda bu tarz bayramlara daha geniş yer verildiği görülür, zira bu durum da iktidarın güdümlü bir edebiyat oluşturmasıyla ilintilidir.

Erken Cumhuriyet döneminde “resmî olmayan eğlenceler ve mekânları” başlığı altında ise her ne kadar “gayriresmî” olarak değerlendirilseler bile iktidarın denetiminde olan kutlamalar yer alır. Bu kutlamalar dâhilinde söz konusu etkinliklerin yapıldığı dansinglerden bahsetmek gerekir. Erken Cumhuriyet döneminde dans etmek, toplum içinde bir salgın gibi yayıldığı için peş peşe dansingler açılmıştır. Dansingler, kamusal hayatta görülen yeni bir mekân çeşididir. Bu mekânları romanlarında ele alan yazarlar, onlara daima olumsuz taraflarından yaklaşmıştır. Dans mekânları oteller, evler de

olabilmektedir. Romanlarda eski tarz binalarda dans edilecek alan bulunmadığı için evin salonunu genişletme çalışmalarına da yer verilir. Özellikle Batılı eğlence anlayışına ılımlı yaklaşan popüler aşk romanlarında bu sahneler geniş yer kaplar. Yine resmî olmayan eğlencelerden olan doğum günü, isim günü gibi özel gün kutlamaları da daha çok evlerde yapılmaktadır. Kutlanacak günün anlam ve önemi çerçevesinde süslenen eve, çoğunlukla bir cazbant gelmektedir. Ancak bu kutlama şehirde değil de herhangi bir kasabada yapılacaksa o zaman radyo, gramofon gibi teknik araçlardan faydalanılmaktadır. Zira dönemin taşra kasabalarında eğlenmek için yeterli imkân yoktur. Resmi olmayan eğlenceler bahsinde kötü alışkanlıklara da yer verilir. İçki, kumar, fuhuş gibi alışkanlıklara erken Cumhuriyet dönemi yazarları çoğunlukla olumsuz olarak yaklaşmıştır. Özellikle Sadri Ertem, Reşat Enis Aygen, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa gibi yazarlar bu tarz alışkanlıkları eleştirerek uzak durulması gerektiğini vurgular. Ancak popüler aşk romancılarının içki ve kumar konusundaki tavırları olumsuz değildir. Bu tarz eserlerde roman figürleri içki de içer, kumar da oynar.

Erken Cumhuriyet dönemi romanında eğlence hayatı bağlamında inceleyebilecek diğer konu da güzel sanatlardır. Pek çok eserde roman figürleri tiyatroya, operaya, sinemaya gider; özellikle yurt dışına çıktıklarında müzeleri gezer. Ancak bu yazarlar içerisinde özellikle sinema konusunda görüş ayrılıkları vardır. Popüler aşk romancıları sinemaya gitmeyi hem eğlence, hem de kültürel bir aktivite olarak düşünürken, modern eğlence hayatına olumsuz yaklaşan yazarlar ise sinema salonlarındaki “loş ortamı” genç kızlar için tehlikeli görür ve filmlerin sadece aşkı anlatmasını, ahlakı bozacak sahneler içermesini toplum açısından zararlı bulur. Nitekim sinema, Batılılaşma yanlısı olan Türk aydınının bile “medeniyetçi mi, milliyetçi mi olunmalı?” ikileminde kalmasına sebep olmuştur. Zira sinema, iktidarın söylemini geleceğe taşıyacak olan çocukları, özellikle de gençleri tesiri altında bırakmaktadır. Bu yüzden yazarlar da sinemaya karşı her zaman temkinli yaklaşmıştır.

Güzel sanatlar bahsi altında ele alınabilecek diğer konu da müziktir. Erken Cumhuriyet döneminde iktidar, müzik konusunda belli bir politika izlemez. Bununla birlikte iktidarın alafanga müziği ön planda tutarak alaturka müziği dışladığı, yine halk müziği konusunda çalışmalar yaptırdığı söylenebilir. Bu bağlamda dönemin romanlarında da farklı tarz müziklere yer verildiği görülür. Alaturka-alafanga müzik arasında görüş ayrılıklarına düşen yazarlar, halk müziğinin Batılı müzik aletleriyle yeniden yorumlanması konusunda

da farklı düşüncelere sahiptir. Müzik konusunda üzerinde durulması gereken bir diğer konu da müziğin gramofon ve radyo gibi araçlarla daha geniş kitlelere daha kolay ulaşabilir bir hâle gelmesidir. Yazarlara göre bu araçların geleneksel Türk evine girmesi halk ve bilhassa genç kızlar üzerinde olumsuz bir etki yapmıştır. Halide Edib Adıvar ise özellikle radyonun toplumu birleştirici gücünün farkında olduğu için ona olumlu yaklaşmıştır.

Erken Cumhuriyet dönemi romanında spor faaliyetleri ve bilhassa su sporları geniş yer tutar. Spor yaparak sağlıklı bir bedene sahip olmak iktidarın da “beden” konusu ekseninde önem verdiği faaliyetler arasındadır. Dolayısıyla iktidarın söylemini yayma amacı taşıyan birçok romanda sporun faydaları üzerinde durulur. Örneğin Halide Edib Adıvar’a göre spor yapan gençler militarist bir yurttaş olma vasfı taşırlar, bu yüzden Türk gençleri için spor elzemdir. Popüler aşk romanlarında ise spor yapan gençler modern bireyi temsil eder. Dahası onlar da alttan alta sağlıklı bir nesil yetişmesi düşüncesindedir.

Tezin ikinci bölümünü oluşturan beden konusuna geçilirse; bedenin iktidar tarafından sürekli kontrol edilerek denetlendiğini söylemek mümkündür. İktidar etki alanını genişletebilmek için beden üzerinde de tahakküm kurmaktadır. Anlatma ve vaka zamanları 1923-1940 yılları arasında olan ve içinde eğlence hayatından izler taşıyan romanlar, beden üzerinden bir incelemeye tabi tutulduğunda üç ayrı başlık altında değerlendirilebilir. Bunları “benimseyenler”, “sorgulayanlar”, “eleştirenler” olarak isimlendirmek mümkündür. Bu üç grup da kendi içinde alt başlıklara ayrılarak nesiller, eğlence hayatının içeriği ve taşranın İstanbulla ilişkisi noktasında ele alınmıştır.

İlk grup “benimseyenler” olarak isimlendirilebilir. Bunlar arasında Burhan Cahit Morkaya, Selami İzzet Sedes, Muazzez Tahsin Berkant, Peride Celal, Aka Gündüz, Kerime Nadir, Cahit Uçuk gibi popüler aşk romanı yazarları yer almaktadır. Her ne kadar popüler aşk romanları basit bir kurguyla aşk konusu dışında başka bir konuya yer vermediği için edebiyat araştırmacılarınca ötelenen roman türlerinden olsa da bu romanlar en az diğer romanlar kadar Cumhuriyet ideolojisini temsil etmekte, ulusal kimliğin inşasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Burhan Cahit Morkaya, Muazzez Tahsin Berkant, Selami İzzet, Aka Gündüz gibi popüler aşk romancılarının modern eğlence hayatına yaklaşımları tamamıyla olumludur. Onlar da iktidar gibi milliliği ve medeniliği temsil eden bir bedene sahip olan bireyler yetiştirilmesini istemektedir. Bu

yüzden de bu romanların ana figürü eski neslin eleştirisini yapan “yeni nesil” çocuk, genç kız veya genç erkek tipidir. Ancak bu tipler arasında idealize edilenler olduğu kadar eleştirilenler de mevcuttur. Özellikle eski nesil, yaşamayı bilmeyen, çağına ayak uyduramayan bir nesil olarak eleştiri oklarının hedefindedir. Yeni nesle dair çizilen tiplerin ortak özelliği ise sosyal ilişkileri kuvvetli ve adab-ı muaşeret kurallarını bilen bir nesil olmasıdır. Dahası bu dönemin bütün kadın tipleri yabancı dil bilmekte, bir müzik aleti çalabilmekte ve bir spor dalıyla ilgilenmektedir. Ayrıca gidilen davetlerde ne giyileceğini, nasıl davranılacağını, kimle ne şekilde konuşulacağını çok iyi bilirler.

Popüler aşk romanlarında eğlencenin türü ve içeriği de çok önemlidir. Hemen her romanda çok kısa bile olsa bir eğlence çeşidiyle ilgili bilgiler yer alır. Dahası dans etmek veya herhangi bir davete katılmak bu romanların temel olaylarından birini oluşturur. Dolayısıyla romanların büyük bir kısmı eğlence mekânlarında ya da evde verilen davetlerde geçer. Nitekim yazarlar için kadın ve erkekleri buluşturan yegâne mekânlar eğlencenin gerçekleştiği alanlardır.

Eğlencenin içeriği konusu dâhilinde boş zaman etkinliklerine de değinmek gerekir. Romanlarda yer alan boş zaman etkinlikleri de birbirinden hayli farklıdır. Bu bağlamda popüler aşk romanlarında boş zaman etkinlikleri geniş yer tutar. Bu romanlarda sinemaya gitmek, kumar oynamak, yüzmek, güneşlenmek, herhangi bir spor aktivitesi yapmak, dans etmek, müzik aleti çalmak ya da müzik dinlemek, kotra ile denize açılmak gibi boş zaman etkinlikleri yer kaplar. Dolayısıyla boş zaman etkinlikleri bahsi altında gelenekselden ziyade modern eğlence anlayışı incelenir. Bu etkinlikler popüler aşk romanlarında okurun ilgisini çekebilecek, onu özendirebilecek bir biçimde anlatılır. Zira popüler aşk romancıları Batılı eğlence anlayışını hemen benimsemiş, romanlarıyla da okura benimsetmeye çalışmıştır. Örneğin Burhan Cahit Morkaya, *Bir Çatı Altında* adlı romanında eski ve yeni tarzda düğünü karşılaştırır. Yazarın eski tarz düğüne birkaç paragraf ayırırken yeni tarz düğüne ise sayfalarca yer vermesi dikkat çekicidir. Ancak Reşat Nuri Güntekin bunun tam tersini yapmayı tercih eder. Reşat Nuri Güntekin’in *Eski Hastalık* romanında da *Bir Kadın Düşmanı*’nda da düğünün alaturka mı yoksa alafranga mı olacağı konusu uzun uzun münakaşa edilir. Bu sayede yazar, genç nesil ile eski nesil arasında, değişen eğlence anlayışıyla ortaya çıkan görüş ayrılıklarını da yansıtmış olur.

İlk gruptakiler “benimseyenler” olarak adlandırılırken ikinci grup ise “sorgulayanlar” olarak nitelendirilebilir. Bu gruptaki yazarlar ise Halide Edib Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’dur. Bu iki yazar da eğlence hayatına sorgulayıcı bir açıdan yaklaşır. Geniş anlamda modernleşmenin, daha dar olarak eğlence hayatının içeriğinin belirlenmesi konusunda “yapıcı” görüşler sunarlar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, esasında yazdığı bütün romanlarda devrinin eleştirisini yapmıştır. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanarak nesiller arasındaki farkları ele aldığı romanlarında toplumsal yozlaşma temel sorunsallardan birini oluşturur. Ancak yazar, yozlaşmayı sadece göstermekle kalmaz. Bu yozlaşmanın sebeplerine iner, asıl önemlisi bu soruna çözüm önerileri getirir. Yazarın erken Cumhuriyet döneminde yazarak bu dönemi ele alan tek romanı olan *Ankara*, eski ile yenin mücadelesi ile başlar, millî ve medeni yeni bir hayatın inşa edilmesiyle sonlanır. Yazar, Ankara’nın toplumsal hayatından yola çıkarak toplumda gördüğü eksikliklerin, aksaklıkların ancak millî ülküye bağlı kalınarak halledilebileceğini göstermeye çalışır.

Halide Edib de “sorgulayanlar” grubundaki bir diğer yazardır. O, Batı ile temasın millî değerlerin kaybolmadan gerçekleşmesi taraftarıdır. Halide Edib’in bu bağlamda Doğu ile Batı arasında bir sentez gerçekleştirmeye çalıştığını söylemek gerekir. Hem bireyin hem de toplumun böyle bir senteze ihtiyacı vardır. Eğlence konusunda da böyle bir senteze ihtiyaç duyar. O, dans ve müzik konusunda Batı’dan gelen etkilere açık olmakla birlikte, yerli ve millî olmak gerektiğini de vurgular. Halide Edib’in Yakup Kadri’den farkı ise onun “nesil” kavramına olan yaklaşımıdır. Yakup Kadri, romanlarını bürokratlar ya da aydın kesimle halk/köylü kesim arasındaki uçurumlar üzerine bina ederken Halide Edib ise gençleri, gençlerin sorunlarını önceleyerek romanlarını kaleme almıştır.

Bu başlık altında incelenen üçüncü grubu “eleştirenler” oluşturur. Bu gruptaki yazarlar Hüseyin Rahmi Gürpınar, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Mahmut Yesari, Vala Nurettin, Samiha Ayverdi, Falih Rıfkı Atay ve Nezihe Muhittin’dir. Bu yazarlar, söz konusu dönemi ele alırken Batılı eğlence hayatının her noktasını ince ince hesaplayarak eleştirme yolunu tercih ederler. Dolayısıyla “eleştirenler” grubundaki yazarların ortak özellikleri değerlendirildiğinde söylemlerinin tamamen yergi içerdiğini belirtmek gerekir. Ancak hiçbiri bu yergiyi iktidara yöneltmez, toplumsal boyutta kalır. Zira bu yazarların neredeyse tamamı iktidarın söylemini halka yayan gazetelerde çalışmaktadır. Bu yüzden de iktidara karşı sorumludur. Bu bağlamda Batılılaşmanın yanlış anlaşıldığını

ve bu yanlışın telafi edilmesi gerektiğini vurgulayan mesajlar vermeye çalışırlar. Dahası olayları “ironik” bir dille anlatma ve “karikatürize etme” gibi yollara başvururlar. Nitekim yazarlar bu şekilde komik sahneler yaratarak vermek istedikleri mesajın daha etkili olmasını sağlamıştır.

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında “eleştirenler” gurubunun çıkış noktası toplumsal yozlaşmadır. Bu sebeple de en çok genç nesli eleştirirler. Genç neslin çöküşü toplumu da içine alan büyük bir yıkıma sebep olmaktadır. Dahası toplumun bütün katmanlarında ahlaki bir çözümlenin yaşandığını vurgulamışlardır. Üst ve orta tabaka yeme içme, kılık kıyafet, eğlence alışkanlıkları ile ahlaki olarak yozlaşma içindedir. Alt tabaka ise üst tabakaya özenerek onu taklit etmeye çalıştığı için yozlaşır. Dahası üst tabakaya dâhil olmak isteyen alt tabaka insanları yoğun çaba vermekte, kendisini bu sınıfa benimsetmeye çalışmaktadır.

“Eleştirenler” gurubundakiler yeni neslin, din ve milliyet konusunda yabancılaşma eğiliminde olduklarına inanır. Ancak eleştirenler grubunda olan –Sadri Ertem dışındaki– bu yazarlar, bilhassa genç nesli etkisi altına alan kimlik bunalımının, değerler karmaşasının ve kültürel deformasyonun kaynağını Tanzimat’ta aramaz. Bununla birlikte “harp nesli” dedikleri Birinci Dünya Savaşı yıllarında yetişen bu neslin ruhsal bir çöküntü yaşadığını farkındadırlar. Dolayısıyla bu çöküntü daha önceden, Tanzimat yıllarında başlamış, yavaş yavaş toplumun üst kesiminden alt kesimine inmiştir. Bu yüzden bunalım içerisindeki Cumhuriyet nesli, ondan çok daha önce bu bunalımı yaşamış olan bir neslin çocuklarıdır.

Daha önce de vurgulandığı üzere erken Cumhuriyet dönemi romanının temel sorunsallarından biri Batılılaşmadır. Bu sorunsalın içeriğini genel hatlarıyla gündelik hayat pratikleri, kılık kıyafet, yeme içme, moda, eğlence gibi konular belirler. Bunların içinde eğlence; toplumun alışkanlıklarını, tutum ve davranışlarını yansıtan önemli bir göstergedir. Eğlence anlayışı, geleneksel olabileceği gibi değişime ve yeniliklere de açıktır. Ancak erken Cumhuriyet dönemi romanı söz konusu olduğunda geleneksel eğlencelere neredeyse hiç yer verilmediği, tamamen Batılı eğlence formlarının üzerinde durulduğu, bunların sahiplenildiği ya da eleştirisinin yapıldığı görülmektedir. Sadece bu durum bile dönemin yazarlarının Batı’yı topyekûn benimseme ya da sorgulama içine girdiğini kanıtlar. Ancak söz konusu dönem romanlarında öncelikli hedef “millî” olmak,

sonrasında medenileşmektir. Cumhuriyet'ten önce yazılan romanlarda ise Batı'yı topyekûn olarak benimseme ya da reddetme eğilimi vardır. Ancak söz konusu erken Cumhuriyet dönemi olunca millî bir kimlik inşa edilmeye çalışılmaktadır. Fakat bazı romanlar millî kimliğin inşasından ziyade modernleşmeye ağırlık vermiştir. Bu tarz romanların da daha çok popüler roman statüsünde olduğunu belirtmek gerekir.

Erken Cumhuriyet dönemi romanında eğlence hayatına dair daha önce de üzerinde durulan en önemli konu danstır. Kamusal alana çıkan kadının erkekle yakınlaşmasını dans sağlar ve bu özelliği romanlarda kendisine geniş yer bulur. Dans, resmî ya da gayriresmî olsun bir eğlence aktivitesidir. Kurallara uyarak iyi dans etmek asri olmanın en önemli göstergelerindendir. Bu dönemde dans etmeyi bilme toplumun gelişmişlik düzeyini yansıtır. Ancak dansa, dolayısıyla Batılı eğlence tarzına karşı olan yazarların dansı da dans edeni de sert biçimde eleştirdikleri görülür.

Mekân konusuna geri dönecek olursa bilindiği üzere Tanzimat'tan sonra eğlence mekânları da belirli bir değişim geçirmiştir. Mesirelere giden, kahvehanelerde oturan, meyhanelerde eğlenen halk kafe, lokanta, gazino, bar gibi yeni mekânlara gitmeye başlar. Toplumsal hayattaki bu değişimi dönemin romanlarında da görmek mümkündür. Öyle ki Tanzimat dönemiyle birlikte romanlarda Batılı, modern eğlence mekânları görülmeye başlanır. Hatta Cumhuriyet'e gelindiğinde geleneksel eğlence mekânlarından olan mesireye giden bir aileye neredeyse hiç rastlanmaz, zira onun yerini kır gezintileri almıştır. Bunda otomobilin daha uzak mesafelere gidebilme imkânı vermesi etkin rol oynar. Zira otomobil bu dönemde yaygınlaşır, özellikle popüler aşk romanlarında otomobil eğlencenin, özgürlüğün bir simgesidir. Dahası Cumhuriyet dönemi romanında geleneksel sandal sefaları da azalmıştır. Meyhaneler hâlâ var olmakla beraber roman figürleri gazino, bar, müzikholleri tercih eder. Bütün bu tercihler bir Doğu toplumu iken Batılı bir toplum olmaya başladığını gösterir.

Yine söz konusu romanlarda göze çarpan bir diğer husus ise eğlence hayatının sadece İstanbul'la sınırlı kalmamasıdır. Bu dönemin yazarları Ankara başta olmak üzere İzmir, Bursa, Konya, Diyarbakır, Mersin Adana gibi şehirlerin eğlence hayatını da romanlarına taşır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta taşradaki eğlence hayatına İstanbul'dan gelen kimselerin yön vermeye çalışmasıdır. Bu açıdan bakıldığında İstanbul, memleketin her köşesinde eğlence hayatını şekillendiren başat şehir olarak öne çıkar.

Erken Cumhuriyet dönemi romanının bir başka ortak özelliği ise bu dönemde Marmara Denizi'ndeki adaların popüler eğlence merkezi hâline gelmesidir. Adalar hem tek başına dinlenmek için hem de arkadaş grubuyla eğlenmek için gidilebilecek önemli bir mekândır. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemi romancıları da adalara ilgi göstermiş, roman figürleri adalara sükûnet bulmak, huzurlu zaman geçirmek için gittikleri gibi eğlenmek için oranın gece kulüplerini, restoranlarını, kumarhanelerini de kullanmıştır.

Sonuç olarak bu tez, iktidarın bedeni ve mekânı yönlendirmesini temel alır. İktidar, 1923-1940 yıllarında yazılan romanları kendi istediği biçimde şekillendirmiştir. Okunan bütün romanlarda görüldüğü üzere iktidar, millî ve medeni bir kimlik inşa edilmesini amaçlamıştır. Dolayısıyla millî ve medeni bir insan yaratmak bütün yazarların ortak kaygısıdır. Her bir yazar kendi cephesinden bunun nasıl olması gerektiği üzerinde durur. Bu noktada da eski hayat tarzıyla yeni hayat tarzını karşılaştırarak yeniliğin içeriği üzerine tartışırlar. Bu konuda farklı görüşlere sahip olsalar da hepsi aynı amaca hizmet eder. Nitekim yeniliğin sınırlarını ve içeriğini eğlence hayatı üzerinden ele alırlar, yine millî kimliği bu çerçevede değerlendirirler. Bu doğrultuda kimi romancılar modern eğlence anlayışının Batılılaşmanın bir sonucu olduğunu söylerken ve bu eğlence anlayışını kabullenirken, kimisi ise öz değerleri kaybetmeden eğlence hayatının modernleşebileceğini savunur. Bir başka gurup ise Batılı eğlence hayatının varlığını bütünüyle yadsıma yolunu seçer.

Erken Cumhuriyet dönemi romanları ele alınarak eğlence hayatı üzerine yapılan bu çalışmada dönemin yazarlarının eğlence hayatına bakışı incelenmiştir. Unutulmamalıdır ki bir toplumun eğlence anlayışı, o toplumun gündelik alışkanlıklarını, kültürel düzeyini, ekonomik gelişmişliğini açıklayabilecek ipuçları vermektedir. Bu yüzden eğlence konusu tekrar tekrar çalışılmalı, üzerine farklı disiplinlerden tezler, makaleler yazılmalıdır. Dolayısıyla hem erken Cumhuriyet dönemi, hem de eğlence hayatı üzerine hazırlanacak başka tezlere yardımcı olabilmesi için tezin sonuna geniş bir kaynakça da eklenmiştir. Bu bağlamda yeni çalışmalara da ilham vermesi dileğiyle.

KAYNAKÇA

1923-1940 Arası Yıllarda Yazılan ve Tezde İncelenen Romanlar

1923

- [Adıvar], Halide Edib (1923). *Ateşten Gömlek*. İstanbul: Teşebbüs Matbaası.
- Cemal Hurşit (1923). *Sırtlan*. Sinop: Sinop Matbaası.
- [Delibaşı], Ali Süha (1923). *İkinci Gençlik*. İstanbul: Kitabhane-i Sudi.
- Ethem Veysi (1923). *Besleme*. Samsun: Şems Matbaası.
- Hasan Bedrettin (1923). *Sevda Kanatları*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.¹⁷
- Hasan Bedrettin (1923). *Sevda Müsabakası*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.¹⁸
- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1923). *Tebessüm-i Elem*. İstanbul: Kitabhane-i Hilmi.¹⁹
- Mehmet Senai (1923). *Kırık Bilezik*. Sinop: Sinop Matbaası.
- Orhan Mithat (1923). *Şişli Hayatı*. İstanbul: Kitabhane-i Sudi.
- Safa, Peyami (1923). *Sözde Kızlar*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Safa, Peyami (1923). *Şimşek*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Suat Derviş (1923). *Hiçbiri*. İstanbul: Kitaphane-i Sudi.²⁰
- Suat Derviş (1923). *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*. İstanbul: Kitaphane-i Sudi.
- Suat Muammer (1924). *Kıskanç Gözler*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

1924

- [Adıvar], Halide Edip (1924). *Kalp Ağrısı*. İstanbul: Vakıf Matbaası.
- [Adıvar], Halide Edib (1924). *Raik'in Annesi*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.²¹
- [Atabeyoğlu], Selahattin Enis (1924). *Zaniyeler*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.²²
- [Benice], Ethem İzzet (1924). *Çıldırın Kadın*. İstanbul: Cemiyet Kütüphanesi.
- Cevat Kâzım (1924). *Ettiğim Yemin*. Ankara: Vilayet Matbaası.

¹⁷ Bu roman "nakil" olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

¹⁸ Bu roman "nakil" olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

¹⁹ Bu romanın tefrika tarihi 1914 ve 1918 yılları olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²⁰ Bu romanın tefrika tarihi 1922 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²¹ Bu romanın tefrika tarihi 1908 ve 1909 yılları olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²² Bu romanın tefrika tarihi 1922 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- [Ertaylan], İsmail Hikmet (1924). *Ateş Olur Da Yakmaz Mı?* İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- [Güntekin], Reşat Nuri (1924). *Damga*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
- [Güntekin], Reşat Nuri (1924). *Dudaktan Kalbe*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
- [Güntekin], Reşat Nuri (1924). *Gizli El*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.²³
- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1924). *Cehennemlik*. İstanbul: İbrahim Hilmi Kütüphanesi.²⁴
- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1924). *Efsuncu Baba*. İstanbul: İbrahim Hilmi Kütüphanesi.
- İhsan (1924). *Nazendenin Sergüzeşti*. İstanbul: Cemiyet Kütüphanesi.
- Mehmet Sadi (1924). *Ceriha*. İstanbul: Kütüphane-i Sudi.
- Mehmet Rauf (1924). *Karanfil ve Yasemin*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Mehmet Rauf (1924). *Kırık Hayatlar*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.²⁵
- Memhet Senai (1924). *İdam Mahkûmu*. Sinop: Sinop Matbaası.
- Mehmet Senai (1924). *Kokain Faciaları*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Orhan Mithat (1924). *Aşk İhtiyacı*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
- Peyami Safa (1924). *Bir Akşamdı*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Peyami Safa (1924). *Mahşer*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Sadiye Vefik (1924). *İlk Aşk*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- Suat Derviş (1924). *Buhran Gecesi*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Suat Derviş (1924). *Fatma'nın Günahı*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Vasıf Necdet (1924). *Günahkâr Kalbi*. Bursa: Orhaniye Matbaası.
- [Tek], Müfide Feride (1924). *Pervaneler*. İstanbul: Matbaa-i Âmire Matbaası.

1925

- Gülsüm Niyazi (1925). *Son Basamak*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1925). *Ben Deli Miyim?* İstanbul: Kitabhane-i Hilmi.
- Kemal Ragıp (1925). *Bir İzdivacın Hikâyesi*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Mahmut Yesari (1925). *Çoban Yıldızı*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
- [Morkaya], Burhan Cahit (1925). *Aşk Bahçesi*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası Matbaası.

²³ Bu romanın tefrika tarihi 1920 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²⁴ Bu romanın tefrika tarihi 1919 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²⁵ Bu romanın tefrika tarihi 1922 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- [Morkaya], Burhan Cahit (1925). *Coşkun Gönül*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası.
 Orhan Mithat (1925). *Meçhul Kan*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
 Peyami Safa (1925). *Canan*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
 [Sedes], Selami İzzet (1925). *Şüphe! Aşka Galipsin*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.²⁶
 Server Bedi (1925). *Zıpçıktılar*. İstanbul. Orhaniye Matbaası.
 [Talu], Ercüment Ekrem (1925). *Kan ve İman*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.²⁷
 [Talu] Ercüment Ekrem (1925). *Şevketmeab*. İstanbul: Kitabhane-i Sudi.
 [Zorlutuna], Halide Nusret (1925). *Sisli Geceler*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

1926

- [Adıvar], Halide Edib (1926). *Vurun Kahpeye*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
 [Altınay], Ahmet Refik (1926). *Kızlar Ağası*. İstanbul: Akbaba-Papağan Kütüphanesi.
 [Atabeyoğlu], Selahattin Enis (1926). *Cehennem Yolcuları*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
 [Atabeyoğlu], Selahattin Enis (1926). *Sara*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
 Bedia Servet (1926). *Elem Yolcuları*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.²⁸
 Fazlı Necip (1926). *Külhani Edipler*. İstanbul: Hüsn-i Tabiat Matbaası.
 [Güntekin], Reşat Nuri (1926). *Akşam Güneşi*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
 [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1926). *Billur Kalp*. İstanbul: Marifet Matbaası.
 [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1926). *Tutuşmuş Gönüller*. İstanbul: Marifet Matbaası.²⁹
 Hasan Bedrettin (1926). *Canlı İğne*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.³⁰
 [Hunç], Hayriye Melek (1926). *Zeynep*. İstanbul: Sühulet Matbaası.
 Kaya Nuri (1926). *Kadın Delisi*. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.³¹
 [Karakurt], Esat Mahmut (1926). *Aşkın Alevleri*. İstanbul: İlhami - Fevzi Matbaası.
 [Karakurt], Esat Mahmut (1926). *Vahşi Bir Kız Sevdim*. İstanbul: Kenan Basımevi.
 Mehmet Rauf (1926). *Böğürtlen*. İstanbul: Akşam Gazetesi.
 [Morkaya], Burhan Cahit (1926). *Gönül Yuvası*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası.
 Morkaya, Burhan Cahit (1926). *Kızıl Serap*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası.

²⁶ Bu roman “adapte” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²⁷ Bu romanın tefrika tarihi 1922 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²⁸ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

²⁹ Bu romanın tefrika tarihi 1921 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

³⁰ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

³¹ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- Raif Nezih (1926). *Ağanın Oğlu*. İzmir: Bilgi Matbaası.
- [Sedes], Selami İzzet (1926). *Ağustos Böceği*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- [Sedes], Selami İzzet (1926). *Aşkım Günahumdur*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- [Sedes], Selami İzzet (1926). *Gönül Acısı*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.³²
- [Sedes], Selami İzzet (1926). *Menekşe Demeti*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- [Sedes], Selami İzzet (1926). *Yılan, Geber*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Server Bedi (1926). *Alnumun Kara Yazısı*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Server Bedi (1926). *Ben Sen O*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Server Bedi (1926). *O Kadınlar*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Suat Derviş (1926). *Beni mi?*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Suat Tahsin (1926). *Asri Şeytanlar*. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.
- [Talü], Ercüment Ekrem (1926). *Kundakçı*. İstanbul: Matbaa-i Ahmed Kâmil.

1927

- Aka Gündüz (1927). *Bu Toprağın Kızları*. İstanbul: Yeni Matbaa.
- Ayhan (1927). *Fransız İmparatoriçe Öjeni ve Abdülaziz*. İstanbul: Milliyet Matbaası.
- [Benice], Ethem İzzet (1927). *Yakılacak Kitap*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- [Güntekin], Reşat Nuri (1927). *Bir Kadın Düşmanı*. İstanbul: Yeni Matbaa.
- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1927). *Evlere Şenlik Kaynanam Nasıl Kudurdu?*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.³³
- [Karakurt], Esat Mahmut (1927). *Çölde Bir İstanbul Kızı*. İstanbul: Ahmet Kâmil Matbaası.
- [Karaosmanoğlu], Yakup Kadri (1927). *Hüküm Gecesi*. İstanbul: İlhami-Fevzi Matbaası.
- [Kozanoğlu], Abdullah Ziya (1927). *Kızıltuğ*. İstanbul: Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Mahmut Yesari (1927). *Çulluk*. İstanbul: İktisat Matbaası.
- Mahmut Yesari (1927). *Pervin Abla*. İstanbul: Ahmet Kâmil Matbaası.
- Mecdi Sadrettin (1927). *Cennet Hanım*. İstanbul: Ahmed Kâmil Matbaası.
- Mehmet Rauf (1927). *Define*. İstanbul: Gündoğdu Matbaası.
- Mehmet Rauf (1927). *Son Yıldız*. İstanbul: Gündoğdu Matbaası.

³² Bu roman “adapte” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

³³ Bu romanın tefrika tarihi 1922 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- [Morkaya], Burhan Cahit (1927). *Ayten*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası Matbaası.
- Mustafa Fuat (1927). *Günahkâr Mektuplar*. İstanbul: Ahmet Kâmil Matbaası.
- [Oruç], Arif Ayhan (1927). *Sultan Abzülaziz Nasıl Hal Edildi*. İstanbul: Ahmet Kâmil Matbaası.
- Pertev Şevket (1927). *Kırmızı Köşkün Esrarı*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.³⁴
- [Sedes], Selami İzzet (1927). *Babil Melikesi*. İstanbul: Teşebbüs Matbaası.
- Server Bedi (1927). *Hey Kahpe Dünya*. İstanbul: Ahmed Kâmil Matbaası.
- Server Bedi (1927). *Karım ve Metresim*. İstanbul: Ahmed Kâmil Matbaası.
- Semiha Cemal (1927). *Aşk Peygamberi*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1927). *Meşhedi ile Devr-i Âlem*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

1928

- [Adıvar], Halide Edip (1928). *Zeyno'nun Oğlu*. İstanbul: İlhami Fevzi Matbaası.
- Ali Rıza (1928). *Nadire*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Ali Rıza Seyfi (1928). *Kazıklı Voyvoda*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Aka Gündüz (1928). *Dikmen Yıldızı*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Aka Gündüz (1928). *Odun Kokusu*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Aka Gündüz (1928). *Tank-Tango*. İstanbul: Halk Kütüphanesi.
- Alev Can (1928). *Bir Polis Hafiyesinin Harikulade Maceraları*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Ali Rıza (1928). *Nadire*. İstanbul: Sebilürreşat Kütüphanesi.
- Atıf (1928). *Muhayyel Ada*. İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.
- [Aygün], Güzide Sabri (1928). *Hüsran*. İstanbul: Gündoğdu Matbaası.
- [Benice], Ethem İzzet (1928). *Istırap Çocuğu*. İstanbul: Ahmet Kâmil Matbaası.
- Fazlı Necip (1928). *Saraylarda Mecnunlar*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Ferhan Sabit (1928). *Billur*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- [Güntekin], Reşat Nuri (1928). *Acımak*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- [Güntekin], Reşat Nuri (1928). *Yeşil Gece*. İstanbul: Sühulet Matbaası.
- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1928). *Kokotlar Mektebi*. İstanbul: Kitabhane-i Hilmi.

³⁴ Erol Üyepazarcı, söz konusu romanın 1932 yılında Ahmet Hidayet Reel tarafından bastırıldığını söyler. Dolayısıyla Pertev Şevket, Ahmet Hidayet Reel'in takma adıdır.

- [Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1928). *Muhabbet Tilsımı*. İstanbul: İbrahim Hilmi Kütüphanesi.³⁵
- Kantarağasızade Ömer Selahattin (1928). *Adil Mevla*. İstanbul: İkbal Kütüphanesi.³⁶
- [Karaosmanoğlu], Yakup Kadri (1928). *Sodom ve Gomore*. İstanbul: Hamid Matbaası.
- Kemal Ragıp (1928). *Kapalı Kutu*. İstanbul: Amedi Matbaası.
- Kemal Ragıp (1928). *Yaşamak mı Bu?*. İstanbul: Türk Matbaası.
- [Koyuncu], M. Akil (1928). *Karanlık Konakta Ne Var?*. Kanaat Kütüphanesi.
- [Levent], Agah Sırrı (1928). *Acılar*. İstanbul: Matbaa-i Ebüzziya.
- Mahmut Yesari (1928). *Ak Saçlı Genç Kız*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Mazlum Sabur (1928). *İkinci Aşk*. İstanbul: Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık.³⁷
- Mehmet Rauf (1928). *Kan Damlası*. İstanbul: Amidi Matbaası.
- [Morkaya], Burhan Cahit (1928). *Harp Dönüşü*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası.
- [Morkaya], Burhan Cahit (1928). *Hizmetçi Buhranı*. İstanbul: Hamid Matbaası.
- Pertev Şevket (1928). *Yankesiciler Kraliçesi*. İstanbul: Haftalık Mecmua.³⁸
- Reşit Süreyya (1928). *Ateş Kızı*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Sami Aziz (1928). *Hortlayan Cellat*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- [Sedes], Selami İzzet (1928). *Haydutzade Cin Ali Bey'in Hatıratı*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- [Sedes], Selami İzzet (1928). *Yuva*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Suat Derviş (1928). *Gönül Gibi*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- [Şapolyo], Enver Behnan (1928). *Kara Oğuz*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Şükufe Nihal (1928). *Renksiz İstirap*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1928). *Gemi Arslanı*. İstanbul: Ahmed Kâmil Matbaası.
- [Tan], Mümtaz Turhan (1928). *Cehennemden Selam*. İstanbul: İktisat Matbaası.
- [Tepedelenlioğlu], Nizamettin Nazif (1928). *Deli Deryalı*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- [Tepedelenlioğlu], Nizamettin Nazif (1928). *Kara Davut I*. İstanbul: Türk Matbaası.
- [Tepedelenlioğlu], Nizamettin Nazif (1928). *Kara Davut II*. Ahmedî Matbaası.
- [Tepedelenlioğlu], Nizamettin Nazif (1928). *Koroğlu I-II*. İstanbul: Kanaat Kitaphanesi.

³⁵ Bu romanın tefrika tarihi 1921 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

³⁶ Bu romanın tefrika tarihi 1920 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

³⁷ Bu roman “adapte” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

³⁸ Erol Üyepazarcı, söz konusu romanın 1932 yılında Ahmet Hidayet Reel tarafından bastırıldığını söyler. Dolayısıyla Pertev Şevket, Ahmet Hidayet Reel’in takma adıdır.

Vala Nurettin (1928). *Baltacı ile Katerina*. İstanbul: Marifet Matbaası.

Ziya Refik (1928). *İlk ve Son Mektup*. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.

1929

Aka Gündüz (1929). *İki Süngü Arasında*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

[Gürpınar], Hüseyin Rahmi (1929). *Mezarından Kalkan Şehit*. İstanbul: Marifet Matbaası.

[Kozanoğlu], Abdullah Ziya (1929). *Seyyit Battal*. İstanbul: Türk Neşriyatı Yurdu.

Mehmet Rauf (1929). *Halas*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Morkaya], Burhan Cahit (1929). *Adam Sarrafi*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası.

[Morkaya], Burhan Cahit (1929). *Komşumun Romanı*. İstanbul: Burhan Cahit Matbaası.

Münir Tefik (1929). *Duyduğum Gibi*. İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.

Nezihe Muhittin (1929). *Benliğim Benimdir*. İstanbul: Sudi Kitaphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1929). *Abdülhamit ve Afrodite*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1929). *Casus Mektebi*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

Vala Nurettin (1929). *Ebenin Hatıratı*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

1930

Aka Gündüz (1930). *Çapkın Kız*. İstanbul: Ahmet Halit Kitaphanesi.

Aka Gündüz (1930). *Yaldız*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.

Aygün, Güzide Sabri (1930). *Hicran Gecesi*. İstanbul: Semih Lütfi Matbaa ve Kitabevi.

Benice, Ethem İzzet (1930). *Aşk Güneşi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi.

[Güntekin], Reşat Nuri (1930). *Yaprak Dökümü*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Mahmut Yesari (1930). *Bağrıyanık Ömer*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

Mahmut Yesari (1930). *Kırlangıçlar*. İstanbul: Letafet Matbaası.

Mebrure Hurşit [Mebrure Sami Koray] (1930). *Sönen Işık*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.

[Morkaya], Burhan Cahit (1930). *Aşk Politikası*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekâsı.

Sadri Ertem (1930). *Çıkrıklar Durunca*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

Safa, Peyami (1930). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1930). *Bizans'ın Son Günleri*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1930). *İstanbul'u Nasıl Aldık*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Vala Nurettin (1930). *Aşkın Birinci Şartı*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

1931

[Benice], Ethem İzzet (1931). *Beş Hasta Var*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

[Cem], Cemil Cahit (1931). *Bir Kedinin Devri Âlemi*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.

[Cem], Cemil Cahit (1931). *İkiz Şeytanlar*. İstanbul: Kâinat Kitaphanesi.

Hüseyin Naci (1931). *Kadındım Nasıl Kız Oldum*. İstanbul: Sinan Matbaası.

Kemalettin Şükrü (1931). *Venedikli Köle*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

[Kozanoğlu], Abdullah Ziya (1931). *Türk Korsanları*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Morkaya], Burhan Cahit (1931). *Şeyh Zeynullah*. İstanbul: Köroğlu Kitaphanesi.

[Morkaya], Burhan Cahit (1931). *Yüzbaşı Celal*. İstanbul: Garbi Trakya Kitapçısı.

[Nayır], Yaşar Nabi (1931). *Bir Kadın Söylüyor*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Nur Tahsin (1931). *Gözlerin Sırrı*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Orbay] Kemalettin Şükrü (1931). *Venedikli Köle*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

[Ortaç], Yusuf Ziya (1931). *Kürkçü Dükkânı*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

Peyami Safa (1931). *Attila*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

Peyami Safa (1931). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

[Sedes], Selami İzzet (1931). *Külkedisi Evlendi*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1931). *Deliler Saltanatı*. İstanbul: İkbâl Kitaphanesi.

[Sevengil], Refik Ahmet (1931). *Kaniye Gazileri*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Sevengil], Refik Ahmet (1931). *Ocak Ağaları*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Sinan Reşat (1931). *Molla Mehmet*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Suat Derviş (1931). *Emine*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

Şükufe Nihal (1931). *Yakut Kayalar*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

[Tan], Mümtaz Turhan (1931). *Gönülden Gönüle*. İstanbul: Agâh Sabri Kitaphanesi.

1932

Akif Saffet (1932). *Otuz Sene Sonra Türklerin Radyo Teknik Hayatı 1932-1962*. İstanbul: Milliyet Matbaası.

[Asral], Suat Salih (1932). *Dağ Adamı*. Mersin: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Atay], Falih Rıfkı (1932). *Roman*. İstanbul: Akşam Matbaası.

[Aygen], Reşat Enis (1932). *Kanun Namına*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

[Benice], Ethem İzzet (1932). *Gözyaşları*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

[Demircioğlu], Yusuf Ziya (1932). *Boş Beşik ve Akkuş*. İstanbul: Milliyet Matbaası.

[Güney], Halim (1932). *Gökmen*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

Güntekin, Reşat Nuri (1932). *Kızılılık Dallarını*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Karaosmanoğlu], Yakup Kadri (1932). *Yaban*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Kemal Ahmet (1932). *Sokakta Harp Var*. İstanbul: Numune Matbaası.

Mahmut Yesari (1932). *Bahçemde Bir Gül Açtı*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

Mahmut Yesari (1932). *Su Sinekleri*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

[Meram], A. Kemal (1932). *Mihrace'nin İntikamı*. İzmir: Halkın Sesi Matbaası.

[Morkaya], Burhan Cahit (1932). *Bir Çatı Altında*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

[Morkaya], Burhan Cahit (1932). *Köy Hekimi*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

[Nayır], Yaşar Nabi (1932). *Adem ve Havva*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[Ortaç], Yusuf Ziya (1932). *Şeker Osman*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1932). *Hint Yıldızı Yogoda*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1932). *Lawrens İstanbul'da*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1932). *Sakin Beni Okuma*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1932). *Telli Haseki*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.

[Sertelli], İskender Fahrettin (1932). *Üç Çiçek Bir Böcek*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.
 Server Bedi (1932). *Sinema Delisi Kız*. İstanbul: Semih Lütüfi Kitabevi.
 [Soylu], Ali Mustafa (1932). *Bir Renk Bir Ahenk*. İstanbul: Tecelli Matbaası.
 Şemsettin Cem (1932). *Yalnız Bir Bahar*. İstanbul: Anadolu Türk Kitaphanesi.

1933

A. Adnan (1933). *Ateş Hattı*. İzmir: Meşher Matbaası.
 Aka Gündüz (1933). *Aysel*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.³⁹
 Aka Gündüz (1933). *Ben Öldürmedim Kokain*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
 Aka Gündüz (1933). *Onların Romanı*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
 Aka Gündüz (1933). *Üvey Ana*. İstanbul: Hâkimiyet-i Milliye Matbaası.
 Aka Gündüz-Nemide Ali (1933). *Üç Kızın Hikâyesi*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
 Alus, Sermet Muhtar (1933). *Kıvırcık Paşa*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
 Alus, Sermet Muhtar (1933). *Pembe Maşlahlı Hanım*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
 Aygen, Reşat Enis (1933). *Gonk Vurdu*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
 Bahtiyar Galip (1933). *Gök Bayrak*. İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
 Benice, Ethem İzzet (1933). *On Yılın Romanı*. Ankara: Maarif Vekâleti.
 Berkant, Muazzez Tahsin (1933). *Sen ve Ben*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
 Bükülmez, Yusuf Osman (1933). *Mete*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
 Çimdik [Yusuf Ziya Ortaç] (1933). *Meşhedi Ankara'da*. Ankara: Akba Kitap Evleri.
 Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1933). *Şeytan İş*. İstanbul: Hilmi Kütüphanesi.
 Hikmet Feridun Es (1933). *İki Cinayet Gecesi*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
 Kestelli, Raif Necdet (1933). *Semavî İhtiras*. İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi.
 Korgunal, Muharrem Zeki (1933). *Hız. Ali Devler Peşinde*. İstanbul: Kâinat Kitaphanesi.
 Korgunal, Muharrem Zeki (1933). *Kahraman Kız*. İstanbul: Yusuf Ziya Kitaphanesi.
 Korgunal, Muharrem Zeki (1933). *Üç Yol Cengi*. İstanbul: Güneş Matbaası.
 Kozanoğlu, Abdullah Ziya (1930). *Kolsuz Kahraman*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
 Mahmut Yesari (1933). *Ölünün Gözleri*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
 Mahmut Yesari (1933). *Tipi Dindi*. İstanbul: Matbaacılık ve Neşriyat Türk A. Ş.

³⁹ Bu roman 1915 yılında yazılan yazarın *Kurbağacık* adlı romanının aynısı olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- Mehmet Hamdi (1933). *Timarhane*. İstanbul: Güneş Matbaası.
- Memduh Necati (1933). *Dilek*. Isparta: İlkadım Matbaası.
- Morkaya, Burhan Cahit (1933). *Cephe Gerisi*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Morkaya, Burhan Cahit (1933). *Düğün Gecesi*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Morkaya, Burhan Cahit (1933). *Yalı Çapkını*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Nalbantoğlu, Reşat (1933). *Başım Dönüyor*. İstanbul: İnkılap Kitaphanesi.
- Nezihe Muhittin (1933). *Güzellik Kraliçesi*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Sadık Fehmi (1933). *Kır Armağanı*. İstanbul: Sebat Matbaası.
- Peyami Safa (1933). *Bir Tereddüdün Romanı*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Sadri Ertem (1933). *Bir Varmış Bir Yokmuş*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Sedes, Selami İzzet (1933). *Canım Ayşe*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi.
- Sedes, Selami İzzet (1933). *Deli*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.⁴⁰
- Sedes, Selami İzzet (1933). *Fadime*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi.⁴¹
- Sedes, Selami İzzet (1933). *Küçük Hanımın Kısmeti*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Server Bedi (1933). *Billur Köşk Hikâyesi*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.⁴²
- Server Bedi (1933). *Sabahsız Geceler*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1933). *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1933). *Sümer Kızı*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Sözen, Meliha Avni (1933). *Bir Gecenin Sabahı*. İstanbul: Cihan Kitaphanesi.
- Şükufe Nihal (1933). *Çöl Güneşi*. İstanbul: Muhammed Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Tan, Mümtaz Turhan (1933). *Kadın Avcısı*. İstanbul: İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat.
- Vala Nurettin (1933). *Dipsiz Kuyu*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.⁴³
- Vala Nurettin (1933). *Karaca Ahmet'in Esrarı*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Vala Nurettin (1933). *Kardeş Katili*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Vala Nurettin (1933). *Küçük İlanlar*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.⁴⁴
- Vala Nurettin (1933). *Leke*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Vala Nurettin (1933). *Pembe Pırlanta*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.⁴⁵

⁴⁰ Bu roman “adapte” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁴¹ Bu roman “adapte” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁴² Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁴³ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁴⁴ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁴⁵ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Yalçın, Efzaiş Suat (1933). *Aşktan Sonra*. İstanbul: Halk Basımevi.
Zorlutuna, Halide Nusret (1933). *Gülün Babası Kim?*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi.

1934

Alus, Sermet Muhtar (1934). *Harp Zenginin Gelini*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
Arif, Burhan (1934). *Saksifoncu*. İstanbul: Akşam Matbaası.
Çalikoğlu, Ziya (1934). *Takma Ayak Hasan Çavuş*. İstanbul: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
Esendal, Memduh Şevket (1934). *Ayaşlı ve Kiracıları*. Vakıf Matbaası.
Güney, Halim (1934). *Tünek*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1934). *Utanmaz Adam*. İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
Hayrettin Ziya (1934). *Kahpenin Aşkı*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
Karakurt, Esat Mahmut (1934). *Dağları Bekleyen Kız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1934). *Ankara*. Ankara: Akba Kitabevi.
Kurşunlu, Nazım (1934). *Nankör*. İstanbul: Ülkü Matbaası.
Mahmut Yesari (1934). *Aşk Yarışı*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.⁴⁶
Mahmut Yesari (1934). *Sevda İhtikârı*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi.
Morkaya, Burhan Cahit (1934). *Dünkülerin Romanı*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
Morkaya, Burhan Cahit (1934). *Gurbet Yolcusu*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
Morkaya, Burhan Cahit (1934). *Kır Çiçeği*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
N. Kemal (1934). *Okunacak Kitap*. Mardin: Mardin Matbaası.
Nezihe Muhittin (1934). *Boz Kurt*. İstanbul: Anadolu Türk Kitaphanesi.
Nezihe Muhittin (1934). *İstanbul'da Bir Landro*. İstanbul: Nümune Matbaası.
Nuri Hüsamettin (1934). *Kafamda Dönen Şerit*. İstanbul: Cemal Azmi Millet Kütüphanesi.
Örik, Nahit Sırrı (1934). *Eve Düşen Yıldırım*. İstanbul: Varlık Kitabevi.
Özgen, Besim (1934). *Bütün Kadınlar Gibi*. Ankara: Köyhocası Matbaası.
Sadık Burhan (1934). *Yalaza Enişte ve Baldızları*. İstanbul: Akşam Matbaası.
Sedat Simavi (1934). *Fujiyama*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
Sedes, Selami İzzet (1934). *Bir Kadın Geçti*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi

⁴⁶ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- Server Bedi (1934). *Hep Senin İçin*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Su, Mükerrerem Kamil (1934). *Sevgim ve İstirabım*. İstanbul: Yeni Kitapçı.
- Sun, Zeynel Besim (1934). *Çakıcı Efe*. İzmir: Ticaret Matbaası.
- Şapolyo, Enver Behnan (1934). *Ayşim*. Ankara: Cumhuriyet Kitabevi.
- Talu, Ercüment Ekrem (1934). *Kodaman*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Talu, Ercüment Ekrem (1934). *Meşhedi Aslan Peşinde*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Tan, Mümtaz Turhan (1934). *Üç Ay Yatakta*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Tekin, Erol (1934). *Çöl Aşkı*. İstanbul: Anadolu Türk Kitaphanesi.
- Toksoy, Ali Enver (1934). *Kabahat Kimin*. Gaziantep: Halk Fırkası Matbaası.
- Tuğrul Nurettin (1934). *Bu Ne Biçim Aşk*. İstanbul: Millet Kitaphanesi.
- Tükel, Hasan Sükuti (1934). *Siyah Örtü*. İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Vala Nurettin (1934). *Öldüren Kim?*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.⁴⁷
- Vala Nurettin ve Meziyet (1934). *Savaştan Barışa*. İstanbul: Vakıf Matbaası.
- Yeşim, Ragıp Şevki (1934). *İçimizden Biri*. İstanbul: Şirketi Mürettibiye Matbaası.

1935

- Arif Rebia (1935). *Kadın Tipleri*. İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi.
- Ataç, Cemal (1935). *Bir Kız Böyle Düştü*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Aygen, Reşat Enis (1935). *Gece Konuştu*. İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi.
- Benice, Ethem İzzet (1935). *Yosma*. İstanbul: İkbâl Kitabevi.
- Berkant, Muazzez Tahsin (1935). *Aşk Fırtınası*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Berkant, Muazzez Tahsin (1935). *Bahar Çiçeği*. İstanbul: Yeni Kitapçı.
- Güntekin, Reşat Nuri (1935). *Gökyüzü*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1935). *Eşkiya İninde*. İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.⁴⁸
- İlhan Edip (1935). *İncir Ağacı*. Balıkesir: Savaş Kitabevi.
- Morkaya, Burhan Cahit (1935). *Patron*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Nezihe Muhittin (1935). *Ateş Böcekleri*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Odman, Fakihe (1935). *Sevgi ve Saygı*. İstanbul: Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Peyami Safa (1935). *Çalınan Gönül*. İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi.

⁴⁷ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁴⁸ Bu kitabın tefrika tarihi 1921 olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Sadri Ertem (1935). *Düşkünler*. İstanbul: Resimli Ay Basımevi.
 Sanlı, Sırrı (1935). *Düşmez Kalkmaz Bir Tanrı*. İzmir: Halkın Sesi Matbaası.
 Server Bedi (1935). *Cingöz'ün Esrarı*. İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi.
 Su, Mükerrerem Kamil (1935). *Bu Kalp Duracak*. Balıkesir: Yenlap Neşriyatı.
 Tan, Mümtaz Turhan (1935). *Timurlenk*. İstanbul: Türk Anonim Şirketi.
 Yesari, Mahmut (1935). *Kanlı Sır*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

1936

Abidin Daver (1936). *Mülazımın Romanı*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.⁴⁹
 Adıvar, Halide Edip (1936). *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Ahmet Halit Kitap Evi.
 Çamlıbel, Faruk Nafiz (1936). *Yıldız Yağmuru*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
 Durusoy, Niyazi (1936). *Bağlar Arasından*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
 Engürel, Kemal (1936). *Mazlumun İntikamı*. Ankara: Ankara Basımevi.
 Karakurt, Esat Mahmut (1936). *Allahaismarladık*. İstanbul: Semih Lütüfi Kitabevi.
 Kırksekizoğlu, Ali Osman (1936). *Tanrılar, Ölümler*. İstanbul: [yay. y. y]
 Koray, Mebrure Sami (1936). *Leylaklar Altında*. İstanbul: İkbâl Kitabevi.
 Korgunal, Muharrem Zeki (1936). *Ateş Olup Sardılar*. İstanbul: Emniyet Kütüphanesi.
 Korgunal, Muharrem Zeki (1936). *Türk Kahramanı Battal Gazi*. İstanbul: Emniyet Kütüphanesi.
 Kozanoğlu, Abdullah Ziya (1936). *Gültekin: Orhun Barkı Kahramanı*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
 Semiha Cemal (1936). *Aşk*. İstanbul: Devlet Matbaası.
 Sertel, Sabiha Zekeriya (1936). *Çitra Roy ile Babası*. İstanbul: Tan Matbaası.
 Server Bedi (1936). *Cumbadan Rumbaya*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
 Sevensil, Refik Ahmet (1936). *Çıplaklar*. İstanbul: Vakıf Matbaası.
 Tan, Mümtaz Turhan (1936). *Akından Akına*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
 Tan, Mümtaz Turhan (1936). *Viyana Dönüşü*. İstanbul: Cumhuriyet Gazete ve Matbaası.
 Tuna, M. Yalçın (1936). *Akın Yolcuları*. İstanbul: Kader Basımevi.
 Uçuk, Cahit (1936). *Kirazlı Pınar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

⁴⁹ Bu roman “adapte” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

1937

- Adivar, Halide Edip (1937). *Yolpalas Cinayeti*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi.
- Aka Gündüz (1937). *Aşkın Temizi*. İstanbul: Tan Matbaası.
- Aygen, Reşat Enis (1937). *Afrodit Buhurandanında Bir Kadın*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Berkant, Muazzez Tahsin (1937). *Sonsuz Gece*. İstanbul: Yenlap Neşriyatı.
- Berkes, Hüsametdin (1937). *Bir An Sevinç*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Cahit Uçuk (1937). *Dikenli Çit*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Güloğlu (1937). *Er Meydanı*. İstanbul: Emniyet Kütüphanesi.
- Hayrettin Ziya (1937). *Fatuş*. Trabzon: Yeniyol Basımevi.
- Hayrettin Ziya (1937). *İnsan Artıkları*. Trabzon: Yeniyol Basımevi.
- Karakurt, Esat Mahmut (1937). *Ölünceye Kadar*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1937). *Bir Sürgün*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Kerime Nadir (1937). *Yeşil Işıklar*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya (1937). *Battal Gazi*. İstanbul: [yay. y. y]
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya (1937). *Tokat*. İstanbul: [yay. y. y]
- Mahmut Yesari (1937). *Yakut Yüzük*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Morkaya, Burhan Cahit (1937). *Nişanlılar*. İstanbul: İnkılap Kitaphanesi.
- Morkaya, Burhan Cahit (1937). *Sevenler Yolu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Naci Sadullah (1937). *Günah Gönüllüleri*. Semih Lütfi Kitaphanesi.
- Nâzım Hikmet (1937). *Yeşil Elmalar*. İstanbul: Yenlap Neşriyat.
- Sabahattin Ali (1937). *Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: Yeni Kitapçı.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1937). *Amerika'ya Kaçırılan Türk Kızı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1937). *Barbaros'un Ölümü*. İstanbul: Kenan Basımevi.
- Server Bedi (1937). *Dizlerine Kapansam*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Sevengil, Refik Ahmet (1937). *Açlık*. İstanbul: Vakit Matbaası.
- Su, Mükerrerem Kamil (1937). *Dinmez Ağrı*. İstanbul: Yeni Kitapçı.
- Tan, Mümtaz Turhan (1937). *Hürrem Sultan*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Yazgıç, Kâmil (1937). *Türk Yıldızı Emine*. Adapazarı: Coşkun Basımevi.

1938

- Aka Gündüz (1938). *Çapraz Delikanlı*. İstanbul: Semih Lütü Kitabeü.
- Aka Gündüz (1938). *Zekeriya Sofrası*. İstanbul: Sühulet Kitabeü.
- Akkaş, Turgut (1938). *Bora-Fırtına*. Ankara: Ulus Basımeü.
- Andıç, Osman (1938). *İnleyen Kalp*. Antalya: Antalya Basımeü.
- Ayverdi, Samiha (1938). *Aşk Budur*. İstanbul: Marifet Basımeü.
- Baydar, Nasuhi (1938). *Hayat Sen Ne Güzelsin*. Ankara: Ulus Basımeü.⁵⁰
- Berkant, Muazzez Tahsin (1938). *Bir Genç Kızın Romanı*. İstanbul: İkbâl Kitabeü.
- Çapan, Münir Süleyman (1938). *Kanlı Muamma*. İstanbul: İnkılap Kitabeü.⁵¹
- Çaydam, Hamdi Rıza (1938). *Ateş Kamçıları*. İstanbul: İnkılap Kitabeü.
- Güntekin, Reşat Nuri (1938). *Eski Hastalık*. İstanbul: Kanaat Kitabeü.
- Hayrettin Ziya (1938). *Aşınmış Vicdanlar*. Trabzon: Yeniöl Basımeü.
- Hikmet Şevki (1938). *Aşk Mahkûmu*. İstanbul: Sühulet Kitabeü.
- Karatay, Baha Vefa (1938). *Kardeş Gibi*. İstanbul: Tecelli Basımeü.
- Karayel, M. Sami (1938). *Kılıçaslan*. İstanbul: Kanaat Kitabeü.
- Kaygılı, Osman Celal (1938). *Aygır Fatma*. İstanbul: Semih Lütü Kitabeü.
- Kerime Nadir (1938). *Hıçkırık*. İstanbul: İnkılap Kitabeü.
- Kırsekizoğlu, Ali Osman (1938). *Beyza*. İstanbul: Kader Basımeü.
- Kocagöz, Samim (1938). *İkinci Dünya*. İstanbul: Yeni Kitapçı.
- Koray, Mebrure Sami (1938). *Çöl Gibi*. İstanbul: İkbâl Kitabeü.
- Kuntay, Midhat Cemal (1938). *Üç İstanbul*. İstanbul: Semih Lütü Kitabeü.
- Nural, Mustafa Hilmi (1938). *Güllü Gelin*. İstanbul: Kültür Basımeü.
- Pamirtan, S. Şükrü (1938). *Toprak Mahkûmları*. İzmir: Meşher Basımeü.
- Peride Celal (1938). *Sönen Alev*. İstanbul: İnkılap Kitabeü.
- Perim, Behçet (1938). *Balkan Çiçekleri*. İstanbul: Akın Basımeü.
- Perim, Behçet (1938). *Göçmen Ahmet*. İzmir: Karınca Matbaacılık.
- Poğda, M. Sadık (1938). *Bulgar Sadık*. İstanbul: İnkılap Kitabeü.
- Safiye Erol (1938). *Kadıköyü'nün Romanı*. İstanbul: Sühulet Kitabeü.
- Sedes, Selami İzzet (1938). *Kalbimin Romanı*. İstanbul: İnkılap Kitabeü.

⁵⁰ Bu roman "adapte" olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁵¹ Bu roman "nakil" olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- Sertelli, İskender Fahrettin (1938). *Barbaros*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1938). *25 Kocalı Kadın*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1938). *Pınar Başında Ölen Kız*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Server Bedi (1938). *Korkuyorum*. İstanbul: Kenan Basımevi.
- Şükufe Nihal (1938). *Yalnız Dönüyorum*. İstanbul: Kenan Basımevi.
- Talu, Ercüment Ekrem (1938). *Papeloğlu*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Us, Hasan Rasim (1938). *Hayat Mı Bu*. İstanbul: Haber Yayınları.
- Vala Nurettin (1938). *Seni Satın Aldım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Varoğlu, Hamdi (1938). *Kocam*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Yersel, Faruk Şükrü (1938). *Mehmetçik*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.

1939

- Adivar, Halide Edip (1939). *Tatarcık*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Aka Gündüz (1939). *Giderayak*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Aka Gündüz (1939). *Mezar Kazıcılar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ayverdi, Samiha (1939). *Batmayan Gün*. İstanbul: Marifet Basımevi.
- Egeli, Münir Hayri (1939). *Dördüncü Mahkûm*. İstanbul: Kenan Basımevi.⁵²
- Egeli, Münir Hayri (1939). *Korku Gecesi*. İstanbul: Sertel Matbaası.⁵³
- Çapanoğlu, Münir Süleyman (1939). *Milyon Avcıları*. İstanbul: Güven Basımevi.⁵⁴
- Gökçe, Orhan Rahmi (1939). *Dağların Çocuğu*. İstanbul: Etiman Kitabevi.
- Gökçe, Orhan Rahmi (1939). *Sevdiğim Adam*. İstanbul: Etiman Kitabevi.
- Gökşen, Enver Naci (1939). *İnan Bana*. İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi.
- Gültan, Nezahat (1939). *Bir Günahın Romanı*. İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi.
- Hayrettin Ziya (1937). *Dadaş Kız*. Trabzon: Yenyol Basımevi.
- Karakurt, Esat Mahmut (1939). *Kadın Severse*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Karatay, Baha Vefa (1939). *Son Tango, Siyah Gözler*. İstanbul: Çığır Kitabevi.
- Karay, Refik Halit (1939). *Çete*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Karay, Refik Halit (1939). *Yezid'in Kızı*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Kaygılı, Osman Celal (1939). *Çingeneler*. İstanbul: Etiman Kitabevi.

⁵² Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁵³ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁵⁴ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- Kerime Nadir (1939). *Günah Bende Mi?* İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Mahmut Yesari (1939). *Dağ Rüzgârları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Morkaya, Burhan Cahit (1939). *Yaprak Aşısı*. İstanbul: Köroğlu Matbaası.
- Nezihe Muhittin (1939). *Bir Aşk Böyle Söndü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ozansoy, Halit Fahri (1939). *Âşıklar Yolunun Yolcuları*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Ozansoy, Halit Fahri (1939). *Sulara Giden Köprü*. İstanbul: İkbâl Kitabevi.
- Öniz, Huriye (1939). *Bir Öğretmenin Romanı*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Özdeş, Oğuz (1939). *Aşk İstiraptır*. İstanbul: İkbâl Kitabevi.
- Sarpay, Nuri (1939). *Çöp Arabası*. İstanbul: Aydınlık Basımevi.
- Server Bedi (1939). *Selma ve Gölgesi*. İstanbul: Semih Lütü Kitabevi.
- Simer, Turgut (1939). *Sukut*. Bursa: Emek Basımevi.
- Su, Mükerrrem Kamil (1939). *Istıranca Eteklerinde*. İstanbul: Semih Lütü Kitabevi.
- Su, Mükerrrem Kamil (1939). *Sus Uyanmasın*. İstanbul: Semih Lütü Kitabevi.
- Suat Derviş (1939). *Hiç*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Talu, Ercüment Ekrem (1939). *Beyaz Şemsiyeli*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Tan, Mümtaz Turhan (1939). *Cengiz Han*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Tan, Mümtaz Turhan (1939). *Devrilen Kazan*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Tan, Mümtaz Turhan (1939). *Hint Denizlerinde Türkler*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Tan, Mümtaz Turhan (1939). *Osmanlı Rasputini Cinci Hoca*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Tan, Mümtaz Turhan (1939). *Safiye Sultan*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Tanju, Haluk Cemil (1939). *Günahlar Devleti*. İstanbul: Etiman Kitabevi.
- Vala Nurettin (1939). *Hayatımın Erkeği*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.⁵⁵

1940

- Aka Gündüz (1940). *Yayla Kızı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Berkant, Muazzez Tahsin (1940). *O ve Kızı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Burçak, Burhan (1940). *Bir Genç Kızın Sergüzeşti*. İstanbul: Vakıf Matbaası.⁵⁶
- Burçak, Burhan (1940). *Seni Seviyorum*. İstanbul: Vakıf Matbaası.⁵⁷

⁵⁵ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁵⁶ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

⁵⁷ Bu roman “nakil” olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

- Çaydam, Hamdi Rıza (1940). *Subay Kalbi*. İstanbul: Aydınlık Basımevi.
- Karakurt, Esat Mahmut (1940). *Kocamı Aldatacağım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kerime Nadir (1940). *Seven Ne Yapmaz*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kip, Nihat (1940). *Yarım Aşk*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.
- Koray, Kenan Hulusi (1940). *Son Öpüş*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Morkaya, Burhan Cahit (1940). *Köydeki Dost*. İstanbul: Köroğlu Matbaası.
- Odman, Fakihe (1940). *Çiçek ve Güneş*. İstanbul: Sertel Matbaası.
- Onad, Mazhar (1940). *Genç Kızın Esrarı*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi.
- Onad, Mazhar (1940). *Mavi Sular Altında Yatan Kız*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi.
- Peride Celal (1940). *Yaz Yağmuru*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sabahattin Ali (1940). *İçimizdeki Şeytan*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1940). *Harp Zenginin Kızı ve Kasa Hırsızları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1940). *Kemancının Kızı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1940). *Prencesin Gerdanlığını Kim Çaldı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1940). *Yılmaz Haydutlar Peşinde*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Server Bedi (1940). *Uçurumda Bir Genç Kız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

1923-1940 Arası Tefrika Edilip 1940 Sonrası Basılan Romanlar

1941

- Talu, Ercüment Ekrem (1941). *Bu Gönül Böyle Sevdi*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.⁵⁸
- Kerime Nadir (1941). *Funda*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.⁵⁹
- Kerime Nadir (1941). *Gönül Hırsızı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.⁶⁰

⁵⁸ Bu roman 1941 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1935 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁵⁹ Bu roman 1941 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1939 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶⁰ Bu roman 1941 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1936 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

Kerime Nadir (1941). *Kalp Yarası*. İstanbul: Semih Lütü Kitabeü. ⁶¹

Kerime Nadir (1941). *Samanyolu*. İstanbul: İnkılap Kitabeü. ⁶²

Ülken, Hilmi Ziya (1941). *Yarım Adam*. İstanbul: Şirketi Mürettebiye Basımeü. ⁶³

1942

Güntekin, Reşat Nuri (1942). *Ateş Gecesi*. İstanbul: Semih Lütü Kitabeü ⁶⁴

Su, Mükerrerem Kamil (1942). *Ateşten Damla*. İstanbul: Semih Lütü Kitabeü. ⁶⁵

1943

Kerime Nadir (1943). *Sonbahar (Solmuş Çiçekler)*. İstanbul: İnkılap Kitabeü. ⁶⁶

1944

Alus, Sermet Muhtar (1944). *Eski Çapkın Anlatıyor*. İstanbul: Tasvir Neşriyat. ⁶⁷

Hatice Süreyya (Vala Nurettin) (1944). *Esir Kadın*. İstanbul: Arif Bolat Kitabeü. ⁶⁸

Server Bedi (1934). *Ateş*. İstanbul: İnkılap Kitabeü. ⁶⁹

⁶¹ Bu roman 1941 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1934 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶² Bu roman 1941 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1940 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶³ Bu roman 1941 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1936-1937 yıllarında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶⁴ Bu roman 1942 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1940 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶⁵ Bu roman 1942 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1938 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶⁶ Bu roman 1943 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1935 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶⁷ Bu roman 1944 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1935 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶⁸ Bu roman 1944 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1935 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶⁹ Bu roman 1944 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1940 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

1945

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1945). *Ölüm Bir Kurtuluş Mudur?*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.⁷⁰

Server Bedi (1945). *Ben Casus Değilim*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi.⁷¹

1946

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1946). *Dirilen İskelet*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.⁷²

Örik, Nahit Sırrı (1946). *Kıskanmak*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.⁷³

1959

Safa, Peyami (1959). *Biz İnsanlar*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.⁷⁴

1964

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1964). *Deli Filozof*. İstanbul: Pınar Yayınevi.⁷⁵

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1964). *Kaderin Cilvesi*. İstanbul. Pınar Yayınevi.⁷⁶

1968

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1968). *İnsanlar Önce Maymun Muydu?* İstanbul: Atlas Kitabevi.⁷⁷

⁷⁰ Bu roman 1945 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1931 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷¹ Bu roman 1945 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1935 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷² Bu roman 1946 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1923 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷³ Bu roman 1946 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1937 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷⁴ Bu roman 1959 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1937 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷⁵ Bu roman 1964 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1930 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷⁶ Bu roman 1964 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1925 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷⁷ Bu roman 1968 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1934 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

1973

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1973). *Namuslu Kokotlar*. İstanbul: Atlas Kitabevi.⁷⁸

1977

Onan, Necmettin Halil (1977). *Kolejli Nereye*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.⁷⁹

1988

Esendal, Memduh Şevket (1988). *Miras*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.⁸⁰

1990

Nâzım Hikmet (1990). *Yaşamak Hakkı*. İstanbul: Adam Yayınları.⁸¹

1999

Alus, Sermet Muhtar (1999). *Onikiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.⁸²

2016

Atabeyoğlu, Selahattin Enis (2016). *Ayarı Bozuklar*. (Vahit Tane, Haz.) İstanbul: Palet Yayınları.⁸³

⁷⁸ Bu roman 1973 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1928 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁷⁹ Bu roman 1977 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1932 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸⁰ Bu roman 1988 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1924-1925 yıllarında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸¹ Bu roman 1990 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1938 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸² Bu roman 1999 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1935 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸³ Bu roman 2016 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1926 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

2017

Atabeyoğlu, Selahattin Enis (2017). *Endam Aynası*. (Celal Aslan, Haz.. Ankara: Gece Kitaplığı.⁸⁴

Atabeyoğlu, Selahattin Enis (2017). *Mahalle*. (Celal Aslan, Haz.) Ankara: Gece Kitaplığı.⁸⁵

Atabeyoğlu, Selahattin Enis (2017). *Orta Malı*. (Sultan Toprak, Haz.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.⁸⁶

Boyar, Belkıs Sami (2017). *Aşkımı Öldürdüm*. (Sultan Toprak, Reyhan Tutumlu, Ali Serdar, Haz.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.⁸⁷

Mahmut Yesari (2017). *Bir Namus Meselesi*. (Nükhet Eren, Haz.). İstanbul: İstos Yayınları.⁸⁸

2018

Bengü, Vedat Örfi (2018). *Kırk Bela*. (Mustafa Akay, Haz.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.⁸⁹

Mehmet Rauf (2018). *Kâbus*. (Rûken Alp, Haz.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.⁹⁰

Suat Derviş (2018). *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*. (Serdar Soydan, Burak Albayrak, Haz.). İstanbul: İthaki Yayınları.⁹¹

Suat Derviş (2018). *İstanbul'un Bir Gecesi*. (Serdar Soydan, Haz.). İstanbul: İthaki Yayınları.⁹²

⁸⁴ Bu roman 2017 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1926 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸⁵ Bu roman 2017 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1930 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸⁶ Bu roman 2017 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1926 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸⁷ Bu roman 2017 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1926 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸⁸ Bu roman 2017 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1923-1924 yıllarında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁸⁹ Bu roman 2018 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1925 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁹⁰ Bu roman 2018 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1928 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁹¹ Bu roman 2018 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1937 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁹² Bu roman 2018 yılında kitap olarak basılmasına rağmen 1939 yılında tefrika edildiği için çalışmaya dâhil edilmiştir.

İkincil Kaynaklar

Adorno, T. W.; Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ağaoğulları, M. A.; Köker, L. (1997). *Tanrı Devletinden Kral Devlete*. Ankara: İmge Kitabevi.

Ahmet Cevdet Paşa (1991). *Tezahir 1-12*. (Cavid Baysun, Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Akın, Y. (2004). *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Alemdar, K.; Erdoğan, İ. (1990) *İletişim ve Toplum-Kitle İletişim Kuramları Tutucu ve Değişimci Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınları.

Althusser, L. (2016). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Alus, S. M. (31 Mayıs 1932). "Eski Defterdekiler". *Akşam*, 6.

And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

And, M. (2011). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Anderson, B. (2015). *Hayali Cemaatler*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Araz, N. (1994). *Mustafa Kemal'in Ankara'sı*. İstanbul: APA Ofset Basımevi.

Arendt, H. (2016). *İnsanlık Durumu*. (Bahadır Sina Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Argan, Metin (2007). *Eğlence Pazarlaması*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Argın, Ş. (1992). "Boş Zamanın Toplumsal Anlamı Üzerine Notlar". *Birikim*, 43, 33-38.

Aristoteles (2016). *Poetika*. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

- Aristoteles (2000). *Politika*. (Mete Tuncay, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atatürk, M. K. (1989). *Söylev ve Demeçler*. Ankara: Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Çiçek Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü*. (İrfan Yalçın, Çev.). İstanbul: İris Yayınları.
- Baudelaire, C. (2011). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2017). *Foucault'yu Unutmak*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2015). *Tüketim Toplumu*. (Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baydar, O; Özkan, D. (1999). "Beyazperdede 75 Yılın Gölgeleeri". *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Belge, M. (1983). "Türkiye'de Günlük Hayat". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, C. 3-4, s. 836-876.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası-Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. (V. S. Öğütle, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Bergson, H. (2017). *Gülme*. (Mustafa Şekip Tunç, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Braudel, F. (2017). *Maddi Uygarlık Gündelik Hayatın Yapıları*. (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Bocock, R. (2014). *Tüketim*. (İrem Kutluk, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik Nedenler*. (Hülya Uğur Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- C. H. F. (1932). *Halkevleri Talimatnamesi*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Canatan, K. (2011). "Medeniyet Değişimi: 'Nefis Terbiyesi'nden 'Beden Terbiyesi'ne. içinde *Beden Sosyolojisi*. (Kadir Canatan, Ed.). İstanbul: Açılım Kitap.
- Canetti, E. (2010). *Kitle ve İktidar*. (Gülşat Aygen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi 1*. (Lale Arslan Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Çabuklu, Y. (2004). *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Çetişli, İ. (2004). *Mehmet Şevket Esendal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoruk, A. Ş. (1995). *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Deleuze, G. (2013). *Foucault*. (Burcu Yalım, Emre Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Doğan, A. (1999). *Cahit Uçuk. Hayatı Sanatı Eserleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Dorsay, A. (1998). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duman, D. (Ocak 1997). "Cumhuriyet Baloları". *Toplumsal Tarih*, 37, 44-48.
- Ellison, G. (2009). *İstanbul'da Bir Konak ve Yeni Kadınlar*. (N. Akın, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Efzayış Suat (1932). *Türk Kadını: Müsbet-Menfi*. İstanbul: Milliyet Matbaası.
- Enginün, İ. (2004). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- F. A. (1932). *Sinema Yıldızları*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.
- Feliha Sedat (1932). *Genç Kızlara Muaşeret Usulleri*. İstanbul: Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Mehmet Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. (Süleyman İrvan, Çev.). Ankara: Parşömen Yayıncılık.
- Foucault, M. (2018). *Toplumunu Savunmak Gerekir*. (Şehsuvar Aktaş, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*. (Işık Ergüden; Ferda Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

- Foucault, M. (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus*. (Ferhat Taylan, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*. (Işık Ergüden; Osman Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1986). "Space, Knowledge and Power. içinde *The Foucault Reader*. (Paul Rabinow, Ed.), London: Penguin Books.
- Fromm, E. (1995). *Umut Devrimi*. (Şemsa Yeğin, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Garfinkel, H. (2014). *Etnometodolojide Araştırmalar*. (Ümit Tatlıcan, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Goffmann, E. (2016). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Barış Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2011). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güntekin, R. N. (2012). *Anadolu Notları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Günyol, V. (İlk ve Son Kanun 1940). "Tatarcık". *Yücel*, 58-59, 179-187.
- Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem*. (Ünsal Oskay, Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık
- Harootunian, H. (2006). *Tarihin Huzursuzluğu; Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. (Sungur Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobbes, T. (2012). *Leviathan*. (Semih Lim, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hobsbawm, E; Ranger, T (2006). *Geleneğin İcadı*. (Mehmet Murat Erşahin, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Howson, A. (2005). *Embodying Gender*. London: SAGE Publications
- Işın, E. (1999). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Işın, E. (1991). "İstanbul'da Modernleşme Öncesi Gündelik Hayat". içinde *İstanbul İçin Şehr-engiz*. (Ekrem Işın, Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İmzasız (22 Mart 1931). "Fener Faik Bir Oyunla Galatasaray'ı 2-0 Yendi". *Akşam*, 1.

- İmzasız (13 Ağustos 1929). “İstanbulda Deniz Banyoları: Sıcaklar Yüzünden Banyolar Bir Dakika Boş Kalmıyor”. *Akşam*, 1.
- İmzasız (16 Ağustos 1929). “Konservatuar Heyeti Halk Türküleri Toplamak İçin Anadoluya Gitti”. *Cumhuriyet*, 2.
- İmzasız (2 Teşrinievvel [Ekim] 1929). “İstanbulda Meyhanelerin Adedi Çoğalmış”. *Akşam*, 3.
- İmzasız (18 Kanunusani [Ocak] 1930). “İzmir’de Balo”. *Cumhuriyet*, 3.
- İmzasız (24 Nisan 1930). “Çocukların Bayramı”. *Hakimiyeti Milliye*, 1
- İmzasız (19 Nisan 1931). “23 Nisan Kutlamaları”. *Cumhuriyet*, 1.
- İmzasız (14 Mayıs 1932). “Sinema Filimleri Kontrol Edilecek”. *Cumhuriyet*, 4.
- İmzasız (4 Teşrinisani [Kasım] 1933). “Genç Kızlarımız Asker Olmak İstiyor”, *Akşam*, 1.
- İstanbul (1993). “Eğlence Hayatı”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C. 3, s. 140-144.
- Kabagöz, M. C. (2016). *Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e İstanbul*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Karaküçük, S. (2012). *Rekreasyon, Boş Zamanları Değerlendirme*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Karateke, H. K. (2004). *Padişahım Çok Yaşa-Osmanlı Devleti’nin Son Yüzylında Merasimler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Karay, R. H. (2017). *Taklitten Âdete Gündelik Hayat*. (Tuncay Birkan, Haz.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kerime Nadir (1981). *Romancının Dünyası*. İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi.
- Kongar, E. (1982). “Yaşama Biçimimiz ve Hafif Romanlar”. *Hürriyet Gösteri*, 19, 62-63.
- Kurdakul, Ş (2006). *Çağdaş Türk Edebiyatı 2*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Lafargue, P. (1999). *Tembellik Hakkı*. (Vedat Günyol, Çev.). İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınları.

- Lefebvre, H. (2013). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Işın Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lukes, S. (2014). “İktidar ve Otorite”. içinde *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi* (Tom Bottomore, Robert, Nisbet, Haz.), (Mete Tunçay, Aydın Uğur, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Marx, K; Engels, F. (2004). *Alman İdeolojisi*. (Sevim Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (1997). “Boş Zaman Üzerine Seçmeler”. (Alp Tümertekin, Çev.). *Cogito*, 12: 23-28.
- Marx, K. (2008). *Grundrisse-Ekonomi Politiğin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. (Sevan Nişanyan, Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- McLuhan, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*. (Gül Çağalı Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meriç, N. (2000). *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret 1894-1927*. İstanbul: Kaknüs Yayıncılık.
- Mutluay, R. (1973). *50 Yılın Türk Edebiyatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Noam Chomsky ile Michel Foucault Tartışıyor, İnsan Doğası: İktidara Karşı Adalet*. (2017). (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul, BGST Yayınları.
- Okay, O (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, A. (2010). *Emperyalizm, Roman ve Eleştiri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Orçan, M. (2014). *Osmanlı'dan Günümüze Modern Türk Tüketim Kültürü*. Ankara: Harf Eğitim Yayıncılığı.
- Özcan, N. (2002). “Fatih-Harbiye Romanında Bir Kültür Sorunu Olarak Batılılaşma”. *TÜBAR*, 11, 169-178.
- Özkırımlı, A. (1983). *Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Siyaset, Seyir*. Ankara: Elips Kitap.
- Öztürkmen, A. (1999). “Zamanı Eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları*, (Oya Baydar, Derya Özkan, Ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Platon (2016). *Devlet*. (Sabahattin Eyüboğlu; M. Ali Cimcoz, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon (2012). *Yasalar* (C. Şentuna; S. Babür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Püsküllüoğlu, A. (2002). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Resmî Gazete (6 Mayıs 1930). “Umumî Hıfzısıhha Kanunu”, 8895-8910.
- Ricoeur, P. (2017). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (M. Emin Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Russell, B. (1990). *Aylaklığa Övgü*. (M. Ergin, Çev.). İstanbul: Cem Yayınları.
- Saydam, R. (1941). “Kanun ve Nizamnamede Tasrih Edilmeyen Hususlar”. *Beden Terbiyesi Mevzuatı*. (Nafiz Ergeneli, Nuri Tuna, Haz.). Ankara: Alaeddin Kırıl Basımevi.
- Schutz, A. (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*. (Adnan Akan; Seyda Keskinöğlü, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Scott, S. (2009). *Making Sense of Everyday Life*. London: Polity Press.
- Sennett, R. (1992). *Otorite*. (Kamil Durand, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2011). *Ten ve Taş*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2008). *Modern Kültürde Çatışma*. (Tanıl Bora; Nazile Kalaycı; Elçin Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (2003). “Gündelik Yaşamı Tanımak”. içinde *Kültür Fragmanları*, (Ayşe Saktanber-Deniz Kandiyoti, Ed.), (Zeynep Yelçe, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2016). *Beş Şehir*. (Beşir Ayvazoğlu, Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tezcan, M. (1993). *Boş Zamanlar Sosyolojisi*. Ankara: A. Ü. Eğitim Fakültesi Yayınları.

- Toker, Ş. (1996). *Romancı Yönüyle Mahmut Yesari*. İzmir: E. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Toprak, Z. (1995). “Tüketim Örüntüleri ve Osmanlı Mağazaları”. *Cogito*, 5, 25-28.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Veblen, T. B. (2015). *Aylak Sınıfın Teorisi*. (Eren Kırmızıaltın; Hüsnü Bilir, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Yalçın, A. (2012). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Türk Romanı 1920-1946*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın Çelik, S. Dilek (2014). “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanı Bağlamında Kemalist İdeoloji ve Türkiye Cumhuriyeti’nin Bir Başkent İnşası”. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 93-107.
- Yunus Nadi (1930). “Güzellik Müsabakamız”. *Cumhuriyet*, 1.
- Zat, V. (1994). “Gazinolar”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C. 3, s. 379-380.
- Zat, V. (1994). “Meyhaneler”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C. 5, 434-438.
- Ziya Gökalp (2017). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Kapı Yayınları.

EKLER



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORIJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 04/07/2019

Tez Başlığı: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA EĞLENCE HAYATINA İKTİDAR ODAKLI BİR BAKIŞ

Metnini gir.....


Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 253 sayfalık kısmına ilişkin, 04/ 07/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- Alıntılar dâhil
- 5- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.


04/07/2019

Adı Soyadı: EROL GÖKŞEN
Öğrenci No: N12241216
Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI
Statüsü: Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.


Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

(Unvan, Ad Soyad, İmza)



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
Ph.D. DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 04/07/2019

Thesis Title : A POWER ORIENTED VIEWPOINT ON THE ENTERTAINMENT LIFE IN EARLY REPUBLIC ERA TURKISH NOVEL

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 04/07/2019 for the total of 253 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 8 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

04/07/2019

Name Surname: EROL GÖKŞEN
Student No: N12241216
Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
Program: MODERN TURKISH LITERATURE
Status: Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

(Title, Name Surname, Signature)



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 12/07/2019

Tez Başlığı: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA EĞLENCE HAYATINA İKTİDAR ODAKLI BİR BAKIŞ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

12/07/2019

Adı Soyadı: EROL GÖKŞEN
Öğrenci No: N12241216
Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI
Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

(Unvan, Ad Soyad, İmza)



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 12/07/2019

Thesis Title: A POWER ORIENTED VIEWPOINT ON THE ENTERTAINMENT LIFE IN EARLY REPUBLIC ERA TURKISH NOVEL

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

12/07/2019

Name Surname: EROL GÖKŞEN
Student No: N12241216
Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
Program: MODERN TURKISH LITERATURE
Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

(Title, Name Surname, Signature)

