

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**KEMALİST MODERNLEŞMENİN ADAB-I MUAŞERET
ROMANLARI: POPÜLER AŞK ANLATILARI**

ASLI GÜNEŞ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Aslı Güneş

Kızım Asya'ya

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

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

.....
Prof. Dr. Serpil Sancar
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Prof. Dr. Ahmet Çiğdem
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

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

ÖZET

Ulusal inşa döneminin edebiyattaki yansımaları tartışılırken gözardı edilen Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanları, Kemalist modernleşme hareketinin medeniyetçi yorumunun dile getirildiği metinlerdir. Bu anlamda popüler aşk romanları, medeni ulusun yaratılması için ihtiyaç duyulan Batılı adab-ı muaşeretin en stilize yorumunun yer aldığı metinler olmaları itibariyle Kemalist modernleşmenin “Adab-ı Muaşeret Romanları” olarak medenileşme seferberliğinde “kılavuz” rolünü üstlenirler.

Bu tezin amacı, ulusal inşa dönemi popüler aşk romanlarının Norbert Elias’ın medeniyet kuramından ve Batı’daki Adab-ı Muaşeret Romanı türüne ilişkin tanımlardan yola çıkarak kanonik edebiyattan farklı bir biçimde ortaya çıkan medeniyet yorumunu incelemektir. Tezde, Muazzez Tahsin Berkand’ın *Sen ve Ben* (1933), *Aşk Fırtınası* (1935), *Sonsuz Gece* (1938); Kerime Nadir’in *Funda* (1939) ve *Günah Bende mi?* (1939); Güzide Sabri’nin *Nedret* (1938) adlı yapıtları, Kemalist modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları olarak ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Norbert Elias, millet, medeniyet, görgü kitapları, Adab-ı Muaşeret Romanları, Kemalizm

ABSTRACT

Popular romances of the Republican Period, which are ignored while discussing the reverberations of the period of national construction, are deemed to be the texts relating the civic interpretation of the Kemalist modernization movement. In this sense, popular romances serve as pilots in the civic mobilization as the texts based on the most stylized interpretation of the “occidental rules of good manners” which are indispensable to lead the way to the creation of the civilized nation.

The objective of this thesis is to examine the account of civilization resulting to be different from the interpretation of the canonic literature departing from Norbert Elias’s theory of civilization and the descriptions of the occidental genre of the Novel of Manners. The titles to be tackled as the Novel of Manners of the Kemalist modernization are *You and I* (1933), *The Thunder of Love* (1935) and *The Endless Night* (1938) by Muazzez Tahsin Berkand, *Funda* (1939) and *Is That My Sin?* (1939) by Kerime Nadir and *Nedret* (1938) by Güzide Sabri.

Key Words: Norbert Elias, nation, civilization, conduct books, Novel of Manners, Kemalism.

TEŞEKKÜR

Sabır ve anlayışı ve hepsinden önemlisi akademik özgürlük ve yaratıcılık konusundaki hassasiyeti için danışmanım Laurent Mignon'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca, eleştiri ve önerileriyle çok önemli katkılarda bulunan Serpil Sancar ve Ahmet Çiğdem'e; desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve "hocam" olmasından dolayı sonsuz gurur duyduğum Murat Belge'ye; tez tekniği konusundaki yol göstericiliği için Süha Oğuzertem'e; kaynaklara ulaşmamı sağlayan Tanıl Bora'ya; Feminist literatür konusundaki görüş ve önerileri için Hülya Osmanağaoğlu'na; çalışmanın başından beri olağanüstü maddî ve manevi destekleri için Ali Karabayram ve Başak Emre'ye; kütüphaneler konusundaki rehberlikleri için Murat Cankara ve Sıla Arlı'ya ve her türlü işte yardımına koşan Yalçın Armağan, Firdevs Canbaz, Sanem Hasanoğlu ve Emrehan Özen'e çok teşekkür etmeliyim.

Ve Ömer Türkeş olmasaydı bu tez de olmayacaktı.

İÇİNDEKİLER

Özet	iii
Abstract	iv
Teşekkür	v
İçindekiler	vi
Giriş	1
I. Makbul Davranışlar Dizgesi Olarak Medeniyet	21
A. Görgü Kitaplarından Adab-ı Muâşeret Romanları'na Medeniyet Serüveni	21
B. Kemalist Modernleşme: Millet ya da Medeniyet / Millî Terbiye ya da Medeni Muâşeret	29
C. Kemalist Modernleşmenin Alegorisi	44
II. Kemalist Muâşeretin Romanları	49
A. Medeniyetin Sınıfsal Yorumu	49
B. Ekonomik ve Endogamik Evlilik	57
C. Serbest Zaman ve Kadınların Eğitimi	63
D. Medeni Bedenler, Medeni Ahlâklar	71
E. Medeni Bedenin Stilize Dili	78
F. İrrasyonel Kamusal Alan	85
Sonuç	91
Seçilmiş Bibliyografya	94
Özgeçmiş	98

GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi edebiyatına ilişkin çalışmalarda kanonik edebiyatta ortaya çıkan radikal-reformcu tipinin zihnindeki ütopuyla şekillenen ve yine bu reformcunun düşüncesindeki paradokslardan ötürü “muhafazakâr” bir kimliğe bürünen Cumhuriyet modernleşmesi ve onun yarattığı kimliğin çeşitli cepheleri üzerinde sıkça durulmuştur. Çerçevesi “milliyet” ve “medeniyet” kavramlarıyla çizilmiş Cumhuriyet yurttaşı, ifadesini hem “millî” hem de “medeni” olan kadın ve erkek kimliklerinde bulur. Hem millilik hem de medenilik vasıflarıyla örülü “yeni insan” profili, kanonik edebiyatta Cumhuriyetin bütün radikal modernist söylemine rağmen, bir yandan toplumu medenileştirmeye çalışırken bir yandan da “kültürel öz”ü muhafaza etmeye çalışan, sözcüsü olduğu modernleşme projesinin “ifrata” varmasından ürken ve satır aralarında kendi ütopyasının yenilgisini teslim eden bir aydınlanmacı reformist tipi yaratmıştır, ki bu erken Cumhuriyet dönemi (1923-1950) edebiyatına ilişkin tartışmaların başlıca konularındandır.

Bugüne kadar Cumhuriyet kimliğinin edebiyattaki yansımasına ilişkin çalışmalarda idealist militan yurttaş profilinin üzerinde durulmuş, özellikle “cinsiyetsizleştirilmiş” kadın yurttaş kimliği, modernizmin taşıyıcısının kadın olduğu düşüncesinden hareketle, Türk modernleşmesinin anahtarı olarak ele alınmıştır. Bu tür çalışmalar, Kemalist modernleşmenin hangi dinamikler üstünde yükseldiğine ilişkin önemli ipuçları sunmakla birlikte, edebiyat metinlerinde bir takım ipuçları aranırken dönemin popüler edebiyatının göz ardı edilmesi, yaratılan kimliğin

yalnızca “militan yurttaşlık” tanımıyla sınırlandırılması, yani Kemalist modernleşmenin medeniyetçi ayağının edebiyattaki yansımalarının gözden kaçırılması gibi bir sonuca yol açmıştır. Oysa, kanonlaştırma sürecinin ideolojik tercihleri ve elitist bir yüksek kültür-aşağı kültür ayrımı sonucu, ancak “içli genç kızlar”ın kitap raflarına “layık” görülen popüler aşk romanları, Kemalist modernleşmenin ideal yurttaş tanımındaki “makbul davranışlar” dizgesinin en stilize biçimde dile getirildiği metinlerdir.

Bu tezin amacı, Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanları üzerinden Kemalist modernleşmenin özel alan politikalarını tartışmak ve medenileşme pratiğine özel alanın içinden bakmaktır. Bu çalışmada 1923-1940 tarihleri arasında yazılmış popüler aşk romanları, Batı’da aristokrat sınıfın anlatısı olarak tanımlanan Adab-ı Muaşeret Romanları (*Novel of Manners*) türüyle karşılaştırılarak Kemalist modernleşme projesinin “Adab-ı muaşeret romanları” olarak ele alınacaktır. Muazzez Tahsin Berkand’ın *Sen ve Ben* (1933), *Aşk Fırtınası* (1935), *Sonsuz Gece* (1938); Kerime Nadir’in *Funda* (1939) ve *Günah Bende mi?* (1939); Güzide Sabri’nin *Nedret* (1938) adlı yapıtlarından yola çıkılarak Kemalist modernleşmenin “medeniyetçi” yorumunun milliyetçi-muhafazakâr yorumdan farklılaşan yönleri, kanonik edebiyatın çeşitli metinlerine göndermeler yapılarak tartışılacaktır.

Kamusal ve özel alanın medeni bir görünüme kavuşturulma sürecinde birincil araç olan Batılı adab-ı muaşeret kurallarının topluma aktarılmasında çok önemli işlevleri olan popüler aşk romanlarının incelenmesi, modernleşme hareketinin farklı bileşenlerinin ve yorumlarının açığa çıkartılması açısından önemli görünmektedir. Bürokratik elitin anlatıları olarak medeniyetin sınıfsal yorumunu sunan popüler aşk romanları aynı zamanda medenileşme seferberliğinde üst kültür yaratmanın aracı hâline gelmişlerdir.

Norbert Elias'ın, insan davranışlarının “makbul” düzeye ulaşması olarak özetlenebilecek medeniyet kuramından yola çıkılarak, medenileşme sürecinde Batı'da ortaya çıkan Adab-ı Muaşeret Romanı (*Novel of Manners*) türünün görgü kitapları ile olan paralelliği üzerine yürütülecek bir tartışma medeni davranışlar kalıbının sınıfsal ilişkilere doğrudan bağlı olduğunu gösterecektir. Batı'nın görgü kitaplarından Adab-ı Muaşeret Romanları'na uzanan medenileşme sürecinde, özel alan politikalarının önem kazandığı görülür. Bu anlamda Cumhuriyet döneminin elit bürokrasisinin anlatısı olarak değerlendirdiğimiz popüler aşk romanlarının da modernleşme hareketinin özel alan içerisinde yorumunun yapılmasına imkân tanıdığı söylenebilir.

Medeniyetin görüntüsünü oluşturmanın önemli araçlarından biri olan adab-ı muaşeret kitaplarının edebiyattaki karşılığı Adab-ı Muaşeret Romanı olarak adlandırdığımız popüler aşk romanlarıdır. Tez konusu için seçilen romanlar, milliyetçi-muhafazakâr modernleşmenin tersine, kültür-medeniyet karşıtlığının olmadığı, medeniyeti tümüyle bürokratik elitin sınıfsal kökeniyle bir ve aynı şey olarak işleyen metinlerdir. Medeniyetin sınıfsal yorumunun ortaya çıkardığı yaşam biçimi, muhafazakâr cephenin “yoz alafrangalık” olarak adlandırdığı ritüellere dayanır.¹ Kemalist modernleşmenin, Batılı yaşamı yerleştirmek için başvurduğu, kılık-kıyafet düzenlemelerinden, resmî Cumhuriyet balolarına kadar tüm düzenlemeler Adab-ı Muaşeret Romanları'nda bir görgü kitabındaki gibi ayrıntıyla

¹ Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte romanın değimeyen sorunsalı Batılılaşmadır. Tanzimat romanı Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâh-ı Bey ile Rakım Efendi*'de Rezaîzade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi, “yanlış Batılılaşma” örnekleri ile alafrağa züppe tipinin eleştirisini yaparken, Cumhuriyet romanı, Berna Moran'ın deyişle “Alafrağa Züppeden Alafrağa Haine” geçişi işaret eder: “1920'lerin romanında yazarın alafrağa zümre karşısındaki tutumu da Tanzimat yazarlarınınkinden başka. Ahmet Mithat ve Rezaîzade Ekrem züppe tipini alaya alırken gerçek Batılıya ve Batı uygarlığına karşı saygılıydılar. Batı'dan nefret yerine, şu ya da bu yönlerine hayranlıkları gözlemlenir. Oysa Birinci Dünya savaşı, İstanbul'un işgali ve Kurtuluş Savaşı, sonraki yazarlarımızda milliyetçiliği bilemiş ve onları Batı hayranı zümreye karşı olduğu kadar Batı'nın kendisine karşı da kin ve nefretle doldurmuştur”. (Moran 202)

işlenir. Bu metinlerde, olay örgüsünden çok “soylu” salonlarda nasıl davranılacağı kaygısı öne çıkar.

Bu kaygının arkasında yatan neden ise, ekonomik gücünü yitirmiş soylu sınıfın, “iyi bir kısmet” bulmak üzere eğitilen kadınlar aracılığıyla, mülkiyetin ve neslin devamını sağlama çabasıdır. Özetle söylenecek olursa, iyi bir eş bulmanın kurallarını anlatan bu metinler, aynı davranışlar dizgesiyle medeni bir ulus yaratmaya çalışan Kemalist modernleşmenin de Adab-ı Muaşeret Romanları hâline gelirler.

Ulusun yeni bir görünüme kavuşmasıyla kadının eğitimi arasındaki paralellikler dikkat çekicidir. Sözünü ettiğimiz romanların incelenmesi hem bu paralelliği ortaya çıkarması hem de özel alan politikalarının tartışılması açısından son derece önemlidir.

Bu konuda yapılmış çok sınırlı sayıda çalışmayı değerlendirmeye geçmeden önce, popüler aşk romanlarının edebî hiyerarşi içerisinde konumlandırıldığı yeri ve bu konumlandırmanın nedenlerini tartışmakta fayda görüyoruz.

Cumhuriyet modernleşmesinin özel alan politikaları tartışılırken yalnızca “politik” metinlerin esas alınması, popüler aşk romanlarının, yani eviçi anlatılarının, politik metinler olarak algılanmadıklarına dair bir kanı oluşturur. Yapılan, ister doğrudan edebiyat eleştirisi, isterse edebiyat metinleri aracılığıyla politik kurumların analizi olsun, belli metinlerin seçilip belli metinlerin dışarıda bırakılmasında tesadüflerin rol oynadığını düşünmek, kanonun “rastlantısal” bir şekilde oluştuğunu düşünmek kadar “naiv” bir yaklaşım olacaktır. Söylenmeyenlerin söylenenler kadar, hatta bazen onlardan da fazla yorum alanı yarattığı düşünüldüğünde, “kayıp metinler”in yorumlanması daha da önem kazanacaktır.

Araştırmacıların, incelemecilerin Cumhuriyet kimliğine ilişkin yazılan sayfalar dolusu çalışmada popüler edebiyatı göz ardı etmekteki ısrarlı tavırları,

kanonun yaratılmasında gösterilen elitist tavrın, ideolojik seçmeciliğin, akademik alanda da işlediğini gösteriyor. İşin ilginç yanı, yüksek kültür-aşağı kültür ayrımına dayanan bu elitist tavrın, sağlam bir takım edebî ölçütlere dayandığını söylemenin mümkün olmamasıdır. Kanonun baş köşesine oturmuş Yakup Kadri ya da Reşat Nuri'yi Kerime Nadir'den, Muazzez Tahsin Berkand'dan ayıran edebî ölçütü bir çırpıda kolayca bulup söylemek kimse için kolay olmasa gerek. Bu gibi edebî ölçütlerin tartışılması, başlıbaşına ayrı bir çalışmanın konusu olacak derecede geniş bir alanı kapsayacak nitelikte ama Gregory Jusdanis'in kanonun oluşumuna dair söyledikleri, edebî ölçütlerin tartışılabilir olduklarını gösteriyor:

Kanonlaştırma projesi, belli yapıtların, üslupların ve türlerin yazgısını kollayarak bu süreci işletir ve görünür hale getirir. Ama kanonluk mekanizmaları hayatta kalmayı doğal, apaçık ve hak edilmiş bir şey olarak göstererek metinleri korumak için başvurulan sınıflandırma stratejilerini gizler. (Jusdanis 101)

Jusdanis'e göre kanonlaştırma sürecinde ayakta kalan metinler "bir cemaat için özel fayda sağlayan" metinlerdir (100). Türkiye'de resmî kanonun üzerindeki mutabakat her ne kadar estetik değerler üzerine kurulmuş görünse de Jusdanis'in sözünü ettiği "sınıflandırma stratejileri"nin metinleri ideolojik ayıklamaya tabi tuttuğu açıktır. Öyleyse, popüler aşk romanlarının dışlanmasında geçerli olanın edebî yargılardan çok, ulusal inşâ döneminin ideolojik tercihleri olduğu söylenebilir.

Gregory Jusdanis, kanonu "bir cemaatin hikâyelerinin toplamı olarak tanımlarken cemaatin tasavvur ediliş biçimiyle kanon oluşumu arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

Edebiyat kanonları bazı metinlerin otoritesini pekiştirir, kabul edilebilir olanı kabul edilemez olandan, edebi olanı edebi olmayandan

ayırırlar; bütün bir milletin kimliğinin oluşturulup korunmasına yardım ederler; bir cemaatin hikâyelerini düzgün hiyerarşiler içinde tasnif ederler. Kanon, içinde bir milletin, bir sınıfın ya da bir bireyin farklılaşmamış bir kimlik bulabileceği ütopyik bir sürekli metinsellik mekânıdır. (Jusdanis 94)

Benedict Anderson'un "hayali cemaat" olarak tanımladığı ulusun tasavvur edilmiş biçimi ve ulusal inşâ döneminin bileşenlerinin seçimi, kanon oluşumunu doğrudan doğruya etkiler; "düzgün hiyerarşiler içinde tasnif edilmiş" hikâyeler, cemaatin kökenlerine, kimliğine dair meşruiyet odakları hâline gelirler. Cemaate dair anlatıların, "karşılaştırılmazlık", "benzemezlik" iddiaları üzerine oturtulması, homojen yapıyı bozan unsurların dışarıda bırakılması şarttır. Toplumun geneline mal edilen ideolojiyi, yüksek sesle dile getiren eserler, —edebî nitelikleri ön planda olmaksızın— doğrudan doğruya kanona dahil edilirken, büyük ulusal menfaatlerden uzak eserler de, "kayıp metinler" olarak yüksek edebiyat gibi hassasiyetlere sahip olmayan okuyucularını beklerler.

Ulusal-inşâ döneminin nesnesi hâline getirilen kadının, anlatıya dahil olması, ancak ulusun büyük anlatısı ile ilişkilendirilebildiği ölçüde mümkündür. Kadın bedeni ve kimliği, muhafazakâr ve modernist cephe tarafından tüm ahlâkî tartışmaların nesnesi olarak masaya yatırılacak, kadın, ulusun biyolojik ve ideolojik yeniden üretiminin sağlayıcısı olduğundan roman yazarı tarafından, ulusal tasavvurla paralel bir biçimde "kurgulanacak"tır. Bu hiyerarşi içerisinde, kadın deneyiminin sözü edilemeyecek derecede önemsiz görüleceği açıktır. Erkekler, kendi modernleşme istekleri doğrultusunda ve ölçüsünde kadını edebiyata dahil ederken, kadın deneyiminin dolaysız yansımaları, yani eviçi hayat anlatıları, zihinsel açıdan yetersiz görülen kadına bırakılır.

Eviçi hayatın, genel toplumsal ve ekonomik pratikten ayrı tutulması, tümüyle erkek egemen sistemin özel alan-kamusal alan ayırımına dayanır. Serpil Sancar’a göre, “Modernist sosyal bilimcilerin büyük çoğunluğunun toplumsal çözümlemeyi sadece devlet ve ‘formel’ toplum odaklı görmesi; bu çözümlemeden söz konusu ‘enformel’ alanı dışlaması, sosyal bilimler alanındaki modernist epistemoloji geleneğinin tipik bir göstergesidir” (Sancar 3-4). Bu, “körlük”, Feminist eleştirinin özel alanın politik olduğu yönündeki itirazı ile aşılmaya çalışılsa da, özellikle edebiyat eleştirisi düşünüldüğünde aileyi odak alan anlatıların ısrarla gözardı edilmesi durumu devam etmektedir. Feminist eleştirinin, eviçi hayatın genel toplumsal koşullarla doğrudan bağlantılı olduğu ve bu anlamda bu alana ait anlatıların da “politik” okumasının yapılabileceği düşüncesi ile eviçi anlatılarının tartışılmasına ilişkin sağladığı meşruiyet zemini ne yazık ki fazla ön açıcı olamamıştır.

Bütün dünyada Feminist eleştirinin kanon oluşumuna ilişkin tartışmaları giderek yaygınlık kazanmış, dışarıda bırakılan diğer kimliklerin—zenci, eşcinsel vb.—muhalefetlerinin artması ile birlikte, değişmez edebî ölçütlerle olduğu varsayılan kanona, kayıp metinlerin eklenmesi gündeme gelmiştir. Türkiye’de ise, kanona yeni metinler eklemek konusunda bir çabanın olduğunu söylemek mümkün değil. Kendi kültürel dayanaklarını yaratmaya çalışan siyasal İslâmın kendi kanonunu yaratma çabasından söz edilebilir ama resmî kanonu genişletecek türden bir alternatif yaratma girişimi söz konusu değildir. Aynı durum, ulusal-inşâ döneminin ve günümüzün ideolojik tercihlerinin dışarıda bıraktığı bütün kimlikler için geçerli. İşin en ilginç yanı, Cumhuriyet döneminin anlaşılmasına, çözümlenmesine çok büyük katkısı olan Feminist eleştirinin de değerlendirmelerini, genel kabul gören kanon metinleri üzerinden yapması, bu metinlerin feminist

analizini yapmakla yetinmesidir. Son yıllarda Cumhuriyet'in kadın politikalarına ilişkin çalışmalar, feminist hareketin Kemalist feminizmle kopuş çabasının örnekleri olarak çok önemli bir rol oynamışlardır—Deniz Kandiyoti'nin *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*'ı, Nilüfer Göle'nin *Modern Mahrem*'i, Ayşe Durakbaşı'nın *Halide Edip*'i bu tür çalışmaların en önemli örnekleri. Ağırlıklı olarak, milliyetçi muhafazakâr söylemin, ulusun ideolojik ve biyolojik yeniden üretiminde kadına biçtiği rolün tartışıldığı bu çalışmalarda, politik kurum olarak ailenin en geniş biçimde yansıtıldığı popüler aşk romanlarına yer verilmez. Feminist eleştiri açısından, Jusdanis'in uyarısını haklı çıkaran bir yanılığ söz konusudur:

Bu yüzden, mesela feminist eleştirmenler gibi marjinal gruplar kanon uygulamalarını ve kanonun kendisini ortadan kaldırmak istiyorlarsa, kanonun gördüğü işlevi ve en azından çağdaş kültürde edebiyatın işgal ettiği merkezi konumu sorgulamalıdır. Aksi takdirde yapacakları sadece bir gözden geçirmeden, geleneksel hiyerarşide ihmal edilmiş metinlere sahip çıkmaktan ibaret kalacaktır ki bu da sürecin kendisine ve onu destekleyen varsayımlara dokunmamak demek olacaktır. Bu, ataerki öncülerine kadar seçkin bir tavır olacaktır, çünkü tanımlı gereği dışlamaya başvuracak, yani hak eden hak etmeyenden, yararlıyı yararsızdan, iyiyi kötüden ayıracaktır. (97)

Kanonu sorgulamaksızın, değerli-değersiz ayrımını olduğu gibi koruyarak yapılan bir eleştiri, bir anlamda belirli kimliklerin ideolojik ayıklamaya tabi tutulmasının kabulü anlamına gelir ki, bu kabulün feministler açısından anlamı da, yapay biçimde kurgulanan özel alan-kamusal alan ayrımını geçerli saymaktır. Zaten hâlihazırda kanona dahil olan yazarların feminist okumasını yapmak, erkek egemen söylemin çözümlenmesi açısından oldukça önemlidir ama “kadın anlatısı” olarak damgalanan

eserlerin gündeme alınmaması, Jusdanis'in belirttiği gibi yalnızca erkek deneyiminin önemli ve anlamlı görülmesi sonucunu doğurur.

Kadın deneyiminin “akademik konular” arasındaki hiyerarşide de arka plana itilmesi, kendisini gündelik hayattan, toplumsal pratikten ayrı olarak konumlandıran akademik dünyada da gündelik hayata ilişkin anlatıların değersizleştirilmesi, popüler kültür çalışmalarının yapılması önünde engel oluşturmuştur.

Sözünü ettiğimiz türden “cüretkâr” çalışmaların yapılması durumunda, resmî kanonun büyük bir değişime uğrayıp uğramayacağı bilinmez ama tek başına kanonun mantığının sorgulanması bile, Kerime Nadir'in, Muazzez Tahsin'in, Nezihe Muhittin'in, Safiye Erol'un arka plana itilmesindeki erkek egemen tavrı ortaya çıkaracaktır. Rauf Mutluay'ın popüler aşk romanları üzerine yaptığı değerlendirme, edebî metinler üzerine değil de kadınların zihinsel yetileri üzerine yargıda bulunan bu erkek egemen tavrı oldukça iyi örnekler:

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. (aktaran Alemdar Yalçın 221-22)

Mutluay'ın popüler aşk romanlarına eleştirisindeki birinci nokta yazarların yetenek ve muhayyile eksikliği, ikincisi de “piyasaya çalışmaları”dır. Böylece işin içine hiyerarşinin ikinci bir boyutu girer: Okur kitlesinin statüsü. Elit yazarın tavrı, kendi benzeri olan elit bir okurla buluşmaktır. Dönemin bütün popülist söylemine, “halka doğru” şiarlarına rağmen okur kitlesi de, elit ideologlara karşılık gelen bir statüyle

belirlenir. Piyasa okuyucusunun kimlerden oluştuğunu da tahmin etmek güç olmasa gerek: Eğitimden yoksun, boş vakitlerini doldurmak isteyen kadınlar:

Bu hesapça orta ve ortadan aşağı seviyeli okuyucunun hayali için roman, boş vakitler cümbüşüdür. Eğer cinayet romanı, eğer seveda romanı, eğer çıtıpıtı kız, cici bayan, serdengeçti bay romanı, okuyucudan biraz fazla düşünme çilesi isteyen ve tahlil romanından fazla müşteri buluyorsa, bunun sebebi okudukları eserden anlamaktan ziyade oyalanmak ihtiyacının tatminini arayanlar büyük ekseriyeti doldurmalıdır. Fakat hepsi bu kadar değil. Kadınların ve gençlerin yaşlılardan fazla romana düşkün olmalarında vakit geçirmek ihtiyacına bağlı, fakat bundan ibaret olmayan bazı ruh sebepleri de bulunsa gerek. (Peyami Safa'dan aktaran Yalçın 222)

Peyami Safa'nın kadınların boş vakitlerini doldurma kaygılarına “anlayışla” bakan ve hatta kadınların bu romanları okumalarında “bazı ruh sebepleri” arayan tavrı, popüler romanlara gösterilen en hoşgörülü tavır olsa gerek. Safa'nın geçerken söylediği sözler içerisinde, edebiyatın işlevine dair düşünceler de yer alır: Safa, sanat yapıtlarını “okuyucudan biraz fazla düşünme çilesi isteyen, tahlil romanları” olarak sınırlandırıyor ki, bu yorumda “makbul” sayılanın—özellikle Cumhuriyet dönemi romanı düşünüldüğünde—resmî ideolojinin manifestik bir biçimde dile getirildiği metinler olduğu söylenebilir. Kadınlar zihinsel yetilerinin “eksikliği” yüzünden tarihin anlatısını, tarihi yapanlara bırakacak ve böylece “tarih”, “ulus”, “kültür”, “geleneğe” gibi sorgulanması mümkün olmayan kavramların arasında kendilerine ancak gündelik hayatın sığınağında bir yer bulabileceklerdir.

Ancak kadınların anlatabileceği konuların, yani Aşk'ın, Aile'nin, Arzu'nun politik bir tarihini yazmak mümkün müdür? Nancy Armstrong ve Leonard

Tennenhouse'a göre, politik tarihi, bu konulara başvurmadan yazmak *mümkün* değildir:

Şu nokta bizim açımızdan çok açık: Eğer cinsiyetler arası ilişkiler başka kültürlerde belirli politik iktidar biçimleri yaratıyorsa, cinsel arzunun koşul ve dinamikleri, modern kültür içerisinde de politik bir dil olarak geçerli olmalıdır. Bu hipotezden yola çıkarak edebiyat çalışmalarına ilişkin bazı çıkarsamalarda bulunmak mümkündür. Kadınlarla ve cinsel aşktaki değişimlerle ilgili edebiyat, erkekleri ve resmî kurumları anlatan edebiyattan daha az politik değildir. Arzunun yeniden tanımlanması politik iktidarın kaynağını ya da insan doğasını değiştirecek, flört ve ailenin yapılanması, devletin resmî kurumlarındaki değişimlere göre kültürel öncelik taşıyacaktır.

(Armstrong ve Tennenhouse 2)

Aşk anlatısı, doğal olarak, kadın giyimine, eviçi hayata, güzelliğe, kısacası ailenin yapılanmasına göre değişen “beden politikaları”na ağırlık verir. Cumhuriyet kanonunda, bütün bu motiflerin ne denli olumsuzlandığı düşünüldüğünde, aşk romanlarının ikinci sınıf sayılmalarının ardında yatan neden anlaşılabilir olur. Batılılaşmaya karşıt kavramlar arasından bakan Cumhuriyet'in milliyetçi-muhafazakâr ideologlarının eserlerinde, güzellik, giyim-kuşam, flört vb. konular, “namus” sorunu çerçevesinde ele alınmıştır. Bu anlamda, Batılı giyim-kuşam, makyaj, flört, moda vb. konuları gayri-millî sayan “kanun ve kanon koyucunun”, ulusun anlatıları içerisine popüler aşk romanlarını dahil etmeyeceği açıktır.

Böylesi bir ideolojik ayıklamanın dışında, özellikle dönem edebiyatı düşünüldüğünde, öne sürülecek tüm kriterler yapay kalmaya mahkumdur. Söz konusu romanların tefrika roman oluşları, yazarlarının yeteneksizlikleri ya da yüksek

kültür-aşağı kültür ayrımını okuyucu istatistiklerine dayandıran açıklamalar vs. tartışma götürmez birer gerçek olmaktan çok uzaktırlar. Bütün bir edebiyat tarihi düşünüldüğünde Dostoyevski'den Dickens'a; Ahmet Mithat Efendi'den Peyami Safa'ya kadar birçok yazarın tefrika roman geleneğinden geldiği, yani tefrika ile popülerlik arasında doğrudan bir bağlantı kurulamayacağı görülür. Satış rakamları üzerinden yapılacak bir karşılaştırma da bizi bambaşka sonuçlara götürebilir. Örneğin, Türkiye'de en çok okunan kitaplardan biri olan *Yaban* (1932), 1998 yılında 33. baskısına ulaşmışken, "çok satanlar"dan Muazzez Tahsin Berkand'ın *Aşk Fırtınası* (1935) adlı romanı 1982'de 9. baskısını yapmıştır. Kırk yedi yılda dokuz baskı çok satanlar listesi için tatmin edici bir rakam olmasa gerek. Yine Muazzez Tahsin'in 1933'te yazdığı romanı *Sen ve Ben*, 1983'e kadar dokuz baskı yapmıştır. Bunlara benzer örnekler daha da çoğaltılabilir. Bu durumda dönemin tüketici profili üzerine sağlıklı yorumlar yapmamızı sağlayacak verilere sahip olunmasa da, çok satarlık ya da "piyasaya çalışmak" gibi kavramların göreceli olduklarını söylemek spekülasyon bir yorum olmayacaktır.

Alemdar Yalçın, popüler aşk romanlarının gördüğü ilgiyi şöyle yorumlar:

Bizim toplumumuzdaki aşırı ilginin sebepleri arasında sosyal çevrenin insanların cinsel serbestliğine, duygu dünyasına getirdiği sınırlamalar gösterilmelidir. 1920-1946 yılları arasında yazılan romanların %70'e yakın kısmının aşk romanı olması, birçoğunun 30'un üzerinde baskı yapması bu ilginin önemli belgeleridir. Piyasada bulunduğu geniş ilgi sebebiyle birçok yazar, sırf kalemleri karşılığı para kazanabilmek için değişik takma adlarla roman yazmışlardır. (223)

Yirmi altı yıllık bir zaman dilimi içerisinde basılan kitapların, “partili edebiyat” üzerindeki tüm vurguya rağmen, %70’nin popüler roman olması ve bu rakamın görmezden gelinmesi, edebiyat çalışmaları açısından anlaşılabilir bir durum değildir.

Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı* adlı çalışmasının bir bölümünü popüler aşk romanlarına ayırır ve bu romanların incelenmesinin “Türk sosyal hayatındaki değişimleri” anlamak için önemli olduğunu söyler (228). Yalçın’ın, popüler edebiyatın varlığına inkâr edilemez bir gerçeklik olarak bakıp anlamaya çalışsa da, bu tür metinleri edebî alan içerisinde görmediği, daha çok “arşiv” olma özellikleriyle ilgilendiği açıktır. Aşk romanlarının değerlendirilmesi söz konusu olduğunda yüksek kültürün ölçüleriyle konuştuğu, bu romanların ancak edebiyat dışı bir alanda değerlendirilmesini istediği görülür:

Romanlarda belki de çok basit ve herkes tarafından bilinen kuralları göz ardı eden yazarlarımızın, bu ve buna benzer hatalarının çok fazla olduğunu söylemeliyiz. Zengin bir kültür birikimi içinden süzülerek çıkmadığı için bu romanlar eğitici özellikler de taşımamaktadır. Bu tarz piyasa romanları, yazarlarının sürekli küçük görülmesi yüzünden usta roman yazarlarının bu sahaya girmelerini engeller, boşluğun yetersiz kimseler tarafından doldurulmasına sebep olur. (227)

Görüldüğü gibi, popüler romanlar üzerine söz söyleyenlerin mutabık oldukları konulardan biri, yazarların yetersizlikleri, kültür birikimlerinin zayıflıkları. Yalçın’ın da yakındığı konu, aşk romanlarının yazılıyor oluşu değil, bu romanların “ehil” ellerden çıkmıyor oluşudur. Belki de ciddi bir yetersizlik problemi olup olmadığını anlamak için popüler roman yazarlarının yaşamlarına bakmak gerekecektir.

1899’da Selânik’te doğan Muazzez Tahsin Berkand’ın babası, avukat Hasan Tahsin Bey’dir. Balkan Savaşı’nın çıkmasıyla birlikte ailesiyle birlikte İstanbul’a

gelir. “Hususî surette tahsil e[der] ve Fransızca öğren[ir]” (Yazar 210). Uzun süre öğretmenlik yapar. Halide Edip’in daveti üzerine Türkçe hocalığı yapmak üzere Suriye’ye gider. İstanbul’a döndükten sonra Şişli Terakki Lisesi’nde Türkçe ve Fransızca dersleri verir. Daha sonra yabancı kuruluşlarda çeviri yapmaya başlar. Yazı yazmaya on beş yaşında başlayan Berkand’ın çevirileri de erken yaşlarda gazete ve dergilerde yayımlanır. Kerime Nadir’in yaşamöyküsünü de, yine Mehmet Behçet Yazar şöyle aktarıyor:

1917’de İstanbul’da doğdu. Babası, kibrit inhisarı muhasebe şefi bay Nadir Arzak’dır. Anne cihetinden eski Mısır kadısı, kazasker Yahya Reşit Efendi’nin torunudur. İlk tahsilini bitirdikten sonra—o sıralarda Bebek’te bulunan—Fransız Saint Joseph mektebinde okudu. 1935’te bu mektepten birincilikle mezun oldu. Bir müddet de Konservatuvara devam ederek musikiye olan nisbetini kuvvetlendirmiş olan Kerime Nadir [...] henüz on dört, on beş yaşında iken manzumeler vücuda getirmiş ve bunlardan bir kısmını Serveti Fünun, Uyanış mecmuasında neşretmiş ise de on altı yaşından itibaren münhasıran nesir ile iştiğal etmeye başlamış[tır]. (182)

Popüler roman yazarları, anlattıkları kadın kahramanlar gibi, iyi bir ailenin, özel eğitimden geçmiş çocuklarıdır. Güzide Sabri’nin eğitimi de, “rafine” bir kültürün izlerini taşır:

Bayan Ayşe Güzide, 1883’te İstanbul’da, Fındıklı’da doğdu. Babası, Reisülküttap Mustafa efendi zadelere ve Adliye Nezareti memurlarından Salih Reşat bey; annesi tepedelenli Ali paşa torunlarından, şair Koniçeli Kâzım paşanın yeğeni Nigâr hanımdır. Çamlıca’da, Koşu Yolu’ndaki köşklerinde büyüyen Ayşe Güzide,

tahsilini orada hususî hocalar yardımı ile yapmış ve edebiyatı da hoca

Tahir efendiden görmüştür. (Yazar 46)

Mehmet Behçet Yazar'ın aktardığı yaşamöyküleri—ki kitapta Yakup Kadri'den Suad Derviş'e kadar dönemin hemen hemen bütün yazarlarına yer verilmiş—yazarlığın elit bir eğitim sonucunda kazanılan bir meslek olduğunu gösteriyor. Bu anlamda popüler romancıların yetersizliklerine vurgu yapmak pek gerçekçi değil ama Alemdar Yalçın'ın işaret ettiği başka bir nokta var ki, asıl ayrımın burada oluştuğu görülüyor: Yalçın, yukarıda alıntıladığımız bölümde popüler romanların “eğitici özelliklerinin” olmadığını söylerken, ne tür bir edebiyattan yana tavır koyduğunu da belirtmiş oluyor. Yalçın'ın eğitici özelliği olmayan roman derken kastettiği “partili” olmayan metinler olsa gerek, çünkü hemen sonra popüler romanların bir anlamda eğitici olduklarını kendisi söylüyor: “Ancak olumsuz yönleri çoğunlukta olmakla birlikte yenilikler, gelişme, aile hayatının kutsallığı gibi olumlu duyguların okuyucuda gelişmesini sağlamaları bakımından da faydalıdır” (227). Okuyucuda belli konularda “olumlu duygular”ın gelişmesini sağlasa da, yazarlarının propaganda amacı gütmemeleri, romanların eğitici olmasını engelliyorsa, burada eğitimden anlaşılmanın, tümüyle resmî ideolojinin okura dolaysız aktarımı olduğunu söylemek “aşırı yorum” olmayacaktır.

Görünen odur ki, her zaman titizlikle vurgulanan yüksek edebiyat kriterleri, söz konusu olan ideolojik manipülasyon olunca, “parti broşürü” ile edebiyat metnini farklılaştırma gibi bir işlev görmüyorlar. Cumhuriyet ideologlarının “toplum için sanat”, hatta ideologların tasavvurlarındaki gerçek toplum imgesine tekabül etmesi açısından daha “gerçekçi” bir ifadeyle dile getirecek olursak “partili edebiyat” şiarlarıyla bağdaşmayan metinler, “hafif” bulunmakta, bu metinlerin yazarları da yetkin olmamakla itham edilmektedirler. Kanonik ya da kanon dışı edebiyatta

yazarların niyetlerinin oldukça farklılaştığı, bu anlamda popüler romancıların birincil hassasiyetlerinin ölkücü bir edebiyat yaratmak olmadığı bir gerçek. Neriman Malkoç Öztürkmen'in "ilk nesil Cumhuriyet kadınları" ile yaptığı söyleşileri topladığı *Edibeler, Sefireler, Hanımefendiler* adlı kitapta, Cumhuriyet'in kadın yazarlarına sorulan "Yazılarınızda okuyucularınıza hangi fikir ve duyguyu anlatmak istiyorsunuz?" sorusuna yazarların verdiği cevaplar, popüler edebiyatın cemaat anlatılarına niçin dahil edilmediğini açıklar nitelikte. Kerime Nadir'in cevabı şöyle: "Bu hususta muayyen bir fikre veya duyguya bağlı değilim. İçimden geldiği gibi yazarım. Mutlaka şunu veya bunu anlatayım demem. Herhangi bir iddiaya sahip değilim"(38-9). Muazzez Tahsin Berkand da oldukça iddasızdır bu konuda:

Eserlerimde okuyucularına herhangi bir fikir veya duygu aşlamak iddiasında değilim. Okuyucularım romanlarımı severek okuyanlar ve bazı samimiyetlerini tekrar ve zevkle gözden geçirmek ihtiyaçlarını duyarlarsa gayeme varmışım demektir. Ben yazdığım romanlarla okuyucuyu hayatın iğrenç ve ıstıraplı sahalarından sıyrarak hayalimde yaşattığım güzel ve tatlı alemlerde gezdirmek ve onlara hoş saatler geçirtmek isterim. (46)

Safiye Erol'un cevabında ise "erkek kadının amansız mücadelesi", "Şark ve Garb ruhlarının çatışması" gibi konular yer alır. Erol'un seçtiği konular, Berkand ve Nadir'e kıyasla daha toplumsal olsa da, bunların üzerinde "Kadro"cu bir hassasiyetle durmadığı açıktır. Yakup Kadri'nin *Kadro Dergisi*'nde dile getirdiği görüşler, "ulusal anlatı" yaratma amacıyla olan bir sanat anlayışının örneğidir: "O zaman artık bütün acı serahatıyla anladım ki, istiklali uğrunda o derece ter döktüğüm sanat, evvela bir cemiyetin, bir milletin malıdır sonra da nihayet bir devrin ifadesidir. Bunlardan tecrit edilmiş bir sanatın ne manası ne kıymeti vardır?" (aktaran Nazan

Aksoy 163). Fecr-i Ati’de “sanat şahsi ve muhteremdir” görüşünü savunan Yakup Kadri (Aksoy 162), Cumhuriyet’e gelindiğinde sanatın “milletin malı” olduğu düşüncesine yönelir. Yakup Kadri’deki değişim bireysel bir tutarsızlıktan ziyade, ulusal inşâ sürecinin “millî” karakterinin gerektirdiği duruşla ilişkilidir. Ulusal inşâ dönemi, “şahsi ve muhterem” olanı değil “millî” olanı talep etmektedir. Bu anlamda, ümmet toplumunda bile tolere edilebilen bir “şahsilik”e izin vermez. Yansıtılan ne olursa olsun, millî davayla, resmî ideolojiyle ilişkilendirilmesi şarttır. Aslında, kanonik edebiyatta da aşkın işlenmediği bir örnek göstermek mümkün değildir ama bütün bu örneklerde kadın ve erkek ilişkisi ulusal tasavvura uygun bir biçimde işlenir, dolayısıyla her şey “hayal edilmiş topluluğa” meşru bir köken yaratma kaygısına hizmet eder.

Tabii, popüler roman yazarlarının “apolitik” tutumları, mesaj kaygısı olmaksızın yazmaları, bu romanların “politik” bir okumasının yapılamayacağı gibi bir sonuç doğurmaz. Nihayetinde yorumlanan metnin kendisi olduğuna, metnin söyleminin analizini yapmak esas olduğuna göre, politik okuma yapmak için yazarın “çağrısı”nı beklemek ve bunu zorunlu saymak, okuma eyleminin yanlış tarif edildiğini gösterir. Buraya kadar, alıntıladığımız örneklerde popüler romanların, yazarların “niyetleri” ile bağlantılı olarak “apolitik” sayıldığı görüldü. Oysa, yazarı sizden politik bir değerlendirme “talep” etmese de, metnin kendisi talep edebilir. Bu anlamda esas olan metnin gösterdiği yorum alanının içinde kalmaktır.

Cumhuriyet dönemi popüler edebiyatı üzerine yapılan iki tez çalışmasından da burada söz etmekte fayda var: Aslı Yakın’ın “Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları” başlıklı tezinde Frankfurt Okulu’nun, popüler kültürü “yanlış bilinç” olarak nitelendiren olumsuzlayıcı tavrı, Stuart Hall’un popüler kültürü “birbirinden farklı sosyal grupların çatışmaların

uzlaşmaya vardığı alan” (27)olarak tanımlayan teorisinden yola çıkılarak eleştiriliyor ve popüler edebiyat ürünlerinin aslında ideolojik olmadıklarını ispatlamaya çalışılıyor:

Edebiyat metnlerinin edebi değer taşıyanlar ve ideolojik görülen popüler metinler olarak hiyerarşik bir şekilde düzenlenmesi, iki farklı eleştirel yaklaşım olduğunu; başka bir deyişle bu konuda çifte standart uygulandığını gösterir.

Popüler edebiyatı bir ideolojinin aktarım alanı olarak algılamak, aşk romanlarını da bir sınıfsal içeriğin ürünü olarak görmektir. (100-101)

Popüler edebiyatın ideolojisiz ve sınıfsız metinler içerdiğini söylemek, ideolojinin tüm toplumsal pratiklerin içine nüfuz etmediğini iddia etmek anlamına gelecektir, ki buna göre yalnızca popüler aşk romanlarının değil herhangi bir metnin ideolojik ve sınıfsal yoruma dahil edilmesi ya da “muaf” tutulması, “keyfi” bir tutumla belirlenecektir. Sanırım, Aslı Yakın’ın esas olarak dile getirmeye çalıştığı düşünce, Aşk’ın, Aile’nin, Cinsellik’in vb. ideolojik birer pratik olarak ele alınamayacağı, bu kavramların sınıflarüstü sayılması gerektiği olmasa gerek. Ama Yakın, yukarıda da söylediğimiz gibi, Frankfurt Okulu’nun popüler kültüre ideolojinin yeniden üretimi açısından biçtiği olumsuz rolü, ideolojik metinle manipülatif metin arasında birebir bir ilişki kurarak reddederken edebî metnin ideolojiyi dışlayacağını da “ima” etmiş oluyor. Popüler kültür çalışmalarına meşruiyet sağlamak için bu metinlerin ideolojinin taşıyıcısı oldukları gerçeğinin değil, yine ideolojik bir kurgu olan edebî hiyerarşinin sorgulanması gerekir.

Tülin Ural’ın “The Representation of Gender, Love, Family and Sexuality in the Canonical and Non-Canonical Novels of the Early Republican Period” başlıklı tezinde de yine Stuart Hall’un görüşleri esas alınarak popüler kültür tartışmalarına

geniş yer ayrılmış. Her iki tezin aile, aşk ve cinsellik hakkındaki saptamalarına ilgili bölümlerde yer verileceği için burada her iki çalışmanın da popüler edebiyatı yorumlama çabası açısından önemli olduğunu belirtmekle yetineceğiz.

Alemdar Yalçın, bu romanlara duyulan ilginin nedeninin, aşka ve cinselliğe getirilen ahlâkî sınırlamalar olduğunu söylerken, popüler romanların cinsellik ve aşk konusundaki tabuları yıktıkları, toplumun bütününde geçerli olan değer yargılarıyla çatışma içerisinde oldukları gibi bir sonucu “ima” etmiş oluyor ki, bu metinlerin politik kurumlara sıkı sıkıya bağlı olarak oluşturdukları aşk ve cinsellik yorumlarının genele karşı bir “muhalefet” taşıdığını söylemek mümkün değildir. Bu anlamda, okuyucunun, özellikle aşk romanlarına, yasaklardan, tabulardan kurtulmak için uzanmadığını, aksine bu metinlerin siyasi iktidarla ilişkilendirilebilecek ideolojiyi yeniden üreten metinler olduğu belirtilmelidir. Tabuların yıkılması şöyle dursun, bu metinlerde “Meşru cinselliğin dışındaki her tür cinsel etkinlik, cinsel heyecan, hatta cinselliğin her türden dillendirilişi bir kez daha yasak bölgeye itil[ir]” (Türkeş “Cinsel Özgürlük Neden Masum Değildir” 83). Yani bu metinler, egemen ideolojinin tam içinden konuşmaktadırlar.

Tezde, edebiyat metninde ortaya çıkan söylemin neyi, nasıl ürettiğini tartışan, kültürel ve toplumsal pratiği edebiyatın “arkaplanı” olarak değil, edebiyatı bu pratiklerin bir parçası olarak konumlandıran “söylem kuramı” (Eagleton 230-33) ile Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanlarında medeniyet projesinin sınıfsal yorumu açığa çıkartılmaya çalışılacaktır. Ele alınan yapıtlar, Norbert Elias’ın medeniyet kuramı esas alınarak görgü kitaplarından Adab-ı Muaşeret Romanları’na uzanan süreçte Batı edebiyatında ortaya çıkan ürünlerle karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Cumhuriyet döneminin “kayıp metinleri”ni esas alacak bu çalışmanın “Makbul Davranışlar Dizgesi Olarak Medeniyet” başlıklı birinci bölümü, üç alt

başlıktan oluşmaktadır. “Görgü Kitaplarından Adab-ı Muaşeret Romanları’na Medeniyet Serüveni” adlı birinci alt bölümde, Norbert Elias’ın medeniyet kuramı ve Batı’daki Adab-ı Muaşeret Roman türü ile görgü kitapları ilişkisi tartışılacaktır. “Kemalist Modernleşme: Millet Ya da Medeniyet/Millî Terbiye Ya da Medeni Muaşeret” başlıklı ikinci alt bölümde, Kemalist modernleşmeye damgasını vuran medeniyet ve kültür karşıtlığı, millî terbiye veren kılavuz kitaplar ve Batılı adab-ı muaşeret kitapları üzerinden irdelenecektir. “Kemalist Modernleşmenin Alegorisi” başlıklı üçüncü alt bölümde ise, Muazzez Tahsin’in *Dağların Esrarı* adlı romanı Kemalist modernleşmenin alegorisi olarak okunacak ve bu yolla modernleşme hareketi ile “muaşeret” arasındaki ilişki irdelenecektir.

“Kemalist Muaşeretin Romanları” başlıklı son bölüm, altı alt başlıktan oluşacaktır. “Medeniyetin Sınıfsal Yorumu” başlıklı birinci alt bölümde, popüler aşk romanlarının bürokratik elitin anlatısı olduğuna dair kanıtlar ortaya konulacaktır. “Ekonomik ve Endogamik Evlilik” başlıklı ikinci alt bölümde, popüler aşk romanlarının romantik aşk öyküleri değil, üst sınıfın çıkarlarına bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik ve endogamik evliliği anlattığı savunulacaktır. “Serbest Zaman ve Kadınların Eğitimi” başlıklı üçüncü alt bölümün konusu ise, “soylu” sınıfa ait olan serbest zaman kavramı ile kadınların iyi bir eş bulmak için eğitilmeleri arasındaki ilişki. “Medeni Bedenler, Medeni Ahlâklar” adlı dördüncü bölüm, bedeninin medeni tasavvuruna bağlı olarak değişen ahlâkî değerlerin tartışılmasına ayrılmıştır. “Medeni bedeninin Stilize Dili” başlıklı beşinci alt bölümde, popüler aşk romanlarının dili, sınıfsal anlatı ile ilişkilendirilerek irdelenecektir. “İrrasyonel Kamusal Alan” başlıklı altıncı alt bölüm, ailenin kutsallığını merkez alan metinlerde ortaya çıkan kamusal alan yorumu üzerinde durulacaktır.

BÖLÜM I

MAKBUL DAVRANIŞLAR DİZGESİ OLARAK MEDENİYET

“Siz, medeni memleketlerde yaşayan medeni çocuklarsınız...[...] Medeni yaşamak kolay bir iş değildir; birçok incelikleri vardır. Hareketlerimizdeki ufak bir yolsuzluk bizi medeni insanların yanında mahçup bırakır”.²

A. Görgü Kitaplarından Adab-ı Muşeret Romanlarına Medeniyet Serüveni

Norbert Elias, insan davranışlarının büyük oranda özdenetimle sağlanan nezakete doğru evrimi olarak özetleyebileceğimiz medeniyet kuramını oluştururken tarihsel süreci görgü kitapları aracılığıyla takip eder. Elias, Ortaçağ’dan bu yana yazılan görgü kitapları aracılığıyla insan davranışlarının ölçülülüğe, ılımlılığa, beden ve duyguların kontrolüne doğru evrimini incelerken medenileşme sürecini gündelik hayatın içerisinde yorumlar:

“Civilisé” (uygarlaşmış), aynen “cultivé” (kültürleşmiş), aynen “poli” (nazik) ya da “policé” (ahlâklı) gibi, saraylı insanın bazen dar bazen geniş anlamda kendi davranış özelliklerini tanımlamak ve aynı zamanda kendi toplumsal özelliklerinin, kendi “standartı”nın, daha basit ve toplumsal olarak daha aşağıda yer alan insanlardan daha yüksek olduğunu anlatmak için kullandığı eşanlamlı kavramlardan birisidir. (I, 116)

² Muslihiddin Adil, Cumhuriyet Çocuklarına Malumat-ı Vataniye’den. (Aktaran Üstel, “*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde 176).

İncelmiş davranışlar dizgesi olarak medeniyet, “saraya ait özbilincin doğrudan doğruya devamıdır” (Elias 116). Saraya karşı iktidar mücadelesi yürüten Alman orta tabaka aydınları, kendilerini ifade etmenin aracı olarak “kültür”e sarılmış ve yüzeysel bir nezaketten ibaret gördükleri saray kurallarının karşısına erdemi yerleştirmişlerdir (Elias 115). Saraylı tabaka ise sahip olduğu rafine kültürün bir ifadesi olarak medeniyeti gayri medeni olan tüm unsurları ayıklamak için kullanır. Aslında medeni sözcüğü karşıt anlamının telaffuz edilmesine gerek duyulmaksızın ayrıcalıklı ve ideal bir konumu işaret eder. Bu anlamda, daha söylendiği anda “öteki”ni tanımlayan, olumsuzlayan bir içeriğe bürünür.

Elias’ın medeniyet kuramındaki bir diğer nokta da makbul davranışlar dizgesinin oluşumunun tarihsellikte sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur. Üst sınıflara ait davranış biçimleri de sürekli bir değişim göstermiştir Elias’a göre. Bu değişim içerisinde, içinde yaşanan zamanda makbul olan davranışların öğretilmesi görgü kitapları aracılığıyla gerçekleşir. Ortaçağ’dan başlayarak, görgü kitapları çatal-bıçak kullanımından, burun silmeye kadar şaşırtıcı bir ayrımı zenginliğiyle doludur (Elias 138, 141-42). Elias’ın medeniyet kuramı, davranışlardaki incelmanın en iyi gözlemlenebileceği görgü kitaplarının tarihsel değişimini esas alır.

Görgü kitapları üzerinden bir medeniyet kuramı oluşturan Elias, her ne kadar bu süreçte toplumsal cinsiyet rollerindeki kurguya özel bir vurgu yapmasa da, öne sürdüğü kuram, medenileşme süreci ile özel alanın yapılandırılması arasındaki ilişkinin yorumlanması için elverişli bir zemin oluşturur. Çünkü, görgü kitaplarında dile getirilen kurallar, toplumsal cinsiyet rollerini ve aileyi belirleyen ideolojiyi de barındırırlar.

Nitekim, başlangıçta genel olarak sofrada adabına, genel nezaket kurallarına ilişkin yazılan görgü kitapları, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda özellikle kadın giyimine, eğitimine yönelirler.

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Batılı aristokrasinin davranış biçimlerini yansıtan Görgü Kitapları'nın (*Conduct Books*) sayısında hızlı bir artış görülür. Nancy Armstrong, Batı'daki Adab-ı Muaşeret Romanları'nın (*Novel of Manners*) ilk örnekleri olarak nitelendirdiği "Conduct books"larda aristokrasinin bekâr kadınlara yönelik, "serbest zamanı" dolduracak aktivitelerin ve iyi bir eş olmak için öğütlerin sıralandığını ve bu kitapların eviçi hayatla doğrudan ilgili olduğunu söyler (Armstrong 66-67). Armstrong'a göre Görgü kitapları, Sosyal ve Ekonomik Sözleşme ile birebir bağlantılı olarak değişen Cinsel Sözleşme'nin en dolaysız anlatımıdır. Domestik ekonominin bir parçası olarak arzunun ve cinselliğin yeniden tanımlanmasına duyulan ihtiyaç, aynı zamanda arzu nesnesi olarak kadının önplana çıkarılması sonucunu doğurmuştur. On yedinci yüzyıl sonlarına kadar, Görgü Kitapları egemen sınıfın erkek figürünü tasvir ederken, bu tarihten sonra evlilik için ideal kadının nasıl olması gerektiği önem kazanır (Armstrong 61). İngiltere'de Adab-ı Muaşeret Romanı türünün ortaya çıktığı 1760-1820 tarih aralığı, kadınlar için yazılan nezaket kitaplarının (*Courtesy Books*) revaçta olduğu bir dönemdir (Armstrong 61). Armstrong'a göre görgü kitapları, "kadınlara —dişilikten önce—başarılı, zengin bir erkeğin arzulanacağı türden bir kadın olma isteği aşıl原因an eğitimi sağlamaktadırlar" (59).

Görgü kitapları ile Adab-ı Muaşeret Romanları arasındaki ilişkinin ayrıntılarına girmeden önce, türün tanımını yapmakta fayda var. Batı'da Adab-ı Muaşeret Romanı türü, daha çok Jane Austen gibi, on dokuzuncu yüzyılın kırsal aristokrasisini anlatan yazarlarla birlikte anılsa da bugün Barbara Pym gibi çağdaş

yazarlar da bu türün içine dahil edilmektedirler. Annette Weld, *Barbara Pym and the Novel of Manners* adlı çalışmasında, türün belli başlı özelliklerini şöyle sıralar:

-Davranışları açıklayan sosyal örüntülerle, belirli bir sınıfla, coğrafi yalıtılmışlıkla, bin yıllık bir kültürel tarihle bağlantılıdır.

-Toplumsal dokunun moral temellerini adab-ı muaşeret kurallarına dayanarak açıklar.

-Kamusal alana ait bir analizin özel alanı da açıklayacağını varsayar. Ve bu yüzden günlük hayatın detaylarını biriktirir: Yiyecek, giyecek, barınak, iş, boş zaman aktiviteleri, dinsel pratikler ve toplumsal gelenekler.

-Önceden tahmin edilebilir olmak, planlanamaz bir dünyada kaçınılmaz olarak bir avuntu yaratır. Ve hiçbir kurgusal tür Adab-ı Muaşeret Romanları kadar stilize ve önceden tahmin edilebilir değildir. Geleneksel olay örgüsü, basmakalıp hatta *stereotip* karakterler, daraltılmış sahneler ve bildik temalar, son derece gösterişli aristokrat bir sahnenin ambalajları ile paketlenmiştir.

- Yabancılar ve tehlikeler dışarıdan geldiği için kapılar sıkı sıkıya kapalıdır.

Klostrofobik bir ilişki ağı vardır. Şehrin hızından, farklılığından, anonimliğinden uzaktır.

-Bu türde, dil, üslup veya ton konudan daha çok öne çıkar. Diyaloglar, dil ve üslup, eylemlerin gösteremeyeceği şeyi açığa vurur. Bir karakterin konuşma biçiminden onun sosyal pozisyonunu, aile tarihini ve ahlâkî değerlerini tahmin etmek kolaylaşır.

Gotik romanda olduğu gibi, Adab-ı Muaşeret Romanı'nda da yabancılar şüpheyle karşılanır ve cinsellikleri ön planda olan tipler finalde oyun alanının dışına çıkarılırlar. (Weld 7-15)

James Tuutleton'ın, *The novel of Manners in America*'da adab-ı muaşeret romanları için yaptığı tanım, bu metinlerin görgü kitapları ile olan akrabalığını gözler önüne serer:

Adab-ı Muaşeret Romanları'yla verili bir sosyal grubun, verili bir zamanda, kurgusal karakterlerin yaşamlarında belirleyici bir rol oynayan, verili bir mekânda düşünce ve davranışlarını belirleyen ve buldukları eylemler üzerinde belirleyici bir güç oluşturan terbiye, toplumsal alışkanlıklar, adetler, gelenekler ve değer sistemlerini kastediyorum. Temsil edilme biçimlerinde kusur olsa da, bu adab-ı muaşeret kuralları gerçekçi olarak çizilirler. (Aktaran Weld 7)

Temel sorun, kısmetli erkeğin evlilik için seçeceği kadının yaratılması olunca, ev işlerinden edebiyata kadar her alanda eğitimden geçirilmesi gereken genç kızlar için görgü kitapları önemli bir işleve sahiptirler. İnceltilmiş davranış biçimleri “Arzu Nesnesi” kadının yeniden kurgulanmasının, kadının erdemini açığa vuran dış görünümünün düzenlenmesinin birincil araçlarıdır. Burada kastedilen arzunun cinsel arzuyla bir ilgisi olmadığını vurgulamak gerekir. Evlilik için seçilen kadının kendisine cinsel arzu duyulabilecek bir görünümde olması kabul edilebilir bir durum değildir. Bu yüzden giyimde-kuşamda, süslenmede ölçülülüğü telkin eden görgü kitaplarında fiziksel çekicilikten daha da önemli olan kişiliktir. Kişilikten kastedilen zengin erkeği elde etmeyi sağlayacak becerilere ve ahlâka sahip olma durumudur: “Nezakete edebiyatı (*courtesy literature*) davranış biçimleri ve sosyete ile ilgili olsa da, adab-ı muaşeret kurallarından (*etiquette*) ibaret değildir. Moda ve eğlenceden çok ahlâk ve ruhsal gelişime dayanır” (Fritzer 4).

On sekizinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Adab-ı Muaşeret Romanları'nın en önemli temsilcisi sayılan Jane Austen'in, *Aşk ve Gurur*'unun ilk cümleleri görgü

kitaplarıyla dikkat çekici bir paralellik gösterir: “Parası pulu olan her bekâr erkeğin kendine bir yaşam arkadaşı seçmesinin kaçınılmaz olduğu, herkesçe benimsenen bir gerçektir” (9). “Herkesçe benimsenen gerçek”, evlenme çağına gelmiş altı kız çocuğu olan Bennet Ailesi’ni harekete geçirmiştir. Netherfield Park Konağı’nın yeni kiracısı merakla beklenmektedir. Gizemli komşu gelmeden önce servetine ait bilgiler kulaktan kulağa dolaşmaya başlamıştır bile: “[Y]ıllık geliri dört, beş binin üzerindeymiş. Kızlarımıza gün doğdu, vallahi!” (10). Yıllık gelirin hesaplanması, meçhul kismete ilişkin akla gelebilecek tüm soruları gereksiz hâle getirmiştir. Daha ilk satırda, okuyucuya romantik bir aşk masalı değil, yıllık gelir hesaplarıyla oluşturulan bir ekonomik evlilik hikâyesi okuyacağı uyarısı yapılmıştır. Roman boyunca da evlilik için seçilecek kadınların kimliğine ilişkin bir dizi ipucu yakalayacaktır okur. Yani gerçekte Arzu Nesnesi kadın değil, erkek ya da daha doğru bir ifadeyle mülkiyettir. Darcy’yi çok da çekici bulmayan Elizabeth’in Darcy’nin evini gördüğünde aklından geçirdikleri bu tespiti doğrular niteliktedir: “Ben de isteseydim bu yerin hanımı olacaktım! [...]Burası benim evim, bu odalar benim odalarım olacaktı. Buraya bir yabancı gibi geleceğime dayımı ve yengemi şimdi ben karşılayıp ağırlayacaktım” (263). Evi gördükten sonraki süreçte, Elizabeth, Darcy ile çok uygun bir çift olduklarını düşünmeye başlamıştır. Romanın sonunda gerçekleşen evlilikten hemen sonra yengesine yazdığı mektupta, yine zengin bir erkekle evlenmiş olan kızkardeşi Jane’in mutluluğu ile kendi mutluluğunu kıyaslar: “Dünyanın en mutlu insanı benim. Belki bundan önce de böyle söyleyenler çıkmıştır ama hiçbirisi bu sözlerinde benim kadar haklı değildir. Ben üstelik Jane’den bile daha mutluyum. Çünkü o yalnızca gülümsüyor; ben kahkahalarla gülüyorum” (394). Şüphesiz, gülümseme ile kahkaha arasındaki fark da, iki erkeğin yıllık gelirlerindeki farka eşittir.

Görgü kitapları evlilik öncesi kadınların eğitimini hedeflerken, Adab-ı Muaşeret Romanları'nın konusu da genellikle evlilikle sonuçlanan aşklardır. Adab-ı muaşeret Romanları evliliği değil, “flört”ü anlatırlar. Flörte ilişkin bir dizi kural, uygun eş seçimi için yararlı ipuçları içerir. İyi kısmetlerin nerelerde ve nasıl bulunacağı vs. üzerinde durulurken, flört için uygun ortamlar—balo salonları, aristokrasinin çay partileri—bu romanların vazgeçilmez mekânları hâline gelir. Aristokrasinin rafine kültürünün, nezaket kurallarının en iyi görülebildiği salonlarda, dans etmek, kıyafet seçmek başlı başına bir ritüeldir.

Penelope Joan Fritzer, Jane Austen romanlarında dansın “toplumsal” bir işlevi olduğunu savunur:

Dans, birbirleriyle samimi olmayan, hatta yeni tanışmış insanların uygun bir toplumsal ritüel içerisinde yer almalarına ve topluluğa verilen sözlerin yeniden onaylanmasına olanak tanır. Jane Austen'in romanlarında dans sırasındaki davranışları, onun toplumla olan ilişkisine dair ipuçları taşır. Dans etmek, ayrıca kamusal alanda görüşme ve flört için uygun bir zemin yaratır. Ayrıca, toleransı sınırlı olan bir toplum içerisinde erkek ve kadın arasındaki konuşmalarda mahremiyete bir nebze izin veren bir ritüeldir dans. (35)

Görgü kitaplarının üzerinde durduğu başlıca konulardan biri de “serbest zaman faaliyetleri”dir. Serbest zamanların nasıl doldurulacağı konusu, iyi bir kısmet bulmak için yapılması gereken işlerle doğrudan ilintilidir: Kitap okumak, dans etmek, dikiş dikmek, tiyatroya gitmek vb. faaliyetler, kadınların iyi bir eş bulmak için yapmaları gereken işlerdir ve görgü kitaplarında boş zaman faaliyetleri için sıralanan başlıklar da bunlardır.

Görgü kitaplarının okuyucu profili üzerine yapılan yorumlar, Elias'ın deyimiyle “saraylı aristokrat geleneğin yaygınlaşma ve saray aristokrasisinin diğer tabakaları asimile etme, —isterseniz sömürgeleştirme diyebilirsiniz—eğilimi”ni (I; 95) gösterir. Nancy Armstrong'un görgü kitaplarının hedef kitlesi olarak orta sınıfı göstermesi, bu kitapların kültürel asimilasyonda önemli rol oynadıkları yorumunu geçerli kılar:

Görgü kitapları çeşitli seviyelerden, çeşitli gelir gruplarından olan ve kendilerini aristokrasiden ve de aynı zamanda alt sınıflardan ayıran bir okuyucu kitlesini hedef alır. Popülerliklerinden, bugünkü anlamıyla bir “orta sınıf”ı, —bu tarihlerde ortaya çıkan diğer metinlerden çok daha önce—işaret ettiklerini çıkarmak mümkündür. Hemlow'un adab-ı muaşeret edebiyatının yükselişi için verdiği 1760-1820 tarihlerini esas aldığımızda bile, tarihsel bir paradoksla karşı karşıya kalırız. Görgü kitapları, toplumsal hayatın diğer temsillerinde rastlanmayan bir orta sınıfın varlığını ima ederler. (Armstrong 63)

Görgü kitapları, sarayın merkezî rolünü koruduğu bir dönemde taşra aristokrasisi ve saray kurallarını bilmeyen diğer üst tabaka üyeleri için sarayın kapılarını açtıracak “inceliklerin” sırrına sahiptirler (Elias 194). Bu dönemde, burjuvazinin ekonomik ve kültürel anlamda bir cazibeye sahip olmaması, sarayın arzu nesnesi olma durumunu korumasına neden olur. Saraya dahil olmak isteyenlerin çokluğu oranında görgü kitaplarının okuyucu kitlesi de artar.

Görüldüğü gibi, görgü kitaplarından Adab-ı Muaşeret Romanları'na uzanan medeniyet sürecinde ailenin yeniden üretimi için kadının bir arzu nesnesi olarak kurgulanması giderek önem kazanır. Bu anlamda, adab-ı muaşeret kuralları yalnızca nezaketle değil, kadınların iyi bir kısmet bulmak için göz alıcı bir ambalaja

büründürülmeleri ile sıkı sıkıya ilintilidir. Adab-ı Muaşeret Romanları'nda ortaya çıkan kadın profili, ekonomik gücünü yitirmiş aristokrasinin evlilik yoluyla yeni sisteme eklenmesini edindiği muaşeret yoluyla sağlayan “uygun eş” profilidir.

B. Kemalist Modernleşme: Millet Ya da Medeniyet/Millî Terbiye Ya da Batılı Muaşeret

Cumhuriyet modernleşmesi üzerine tartışmalarda genel olarak mutabakata varılan bir nokta, hareketin belirleyici kavramlarının “milliyetçilik” ve “medeniyetçilik” olduğudur. Bu iki kavramın bir arada varoluşu, Tanıl Bora'ya göre Kemalist modernleşmenin paradoksal yanını oluşturur:

Bu bağlamda, Türk modernleşmesinin de, muhafazakâr bir duruş ve düşünüş refakatinde geliştiği söylenebilir. Türk modernleşmesine hâkim olan paradigma, yani Kemalizm, kuşkusuz kendisi hakkındaki bilinci itibarıyla muhafazakârlığa ve kendini muhafazakâr olarak algılayan konumlara karşıttır; inkılâpçıdır, ilericidir, cumhuriyetçidir, modernisttir. Ancak, ‘soyut’ hümanizmacılık ve kozmopolit Batılılaşmacılık, azimli savunucuları ve karikatürleştirilen örnekleri olmasına karşılık, hâkim çizgi olmamıştır. Hâkim çizgi, Gökâlp'in simgelediği ama ona özgü olmayan, medeniyet-kültür ayrımıyla belirlenmiştir; modernleşmeyi (yani medeniyeti) “Türk Ruhu”nu (Türk Kültürünü) ihyâ edecek ilâç olarak gören bu zihniyet, “Türk İnkılâbı”na içsel olan muhafazakâr damardır. (Bora, “Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri” 16)

Ziya Gökalp'in öncüsü olduğu bu "öz"cü tavır, kaynağını medeniyet-kültür ayırımına dayanan Alman milliyetçiliğinde bulur. Kültüre tarihdışı, sabit bir form ve içerik kazandıran Alman kültür kavramı, Batı-dışı toplumların, Batılılaşmak ya da Batılılaşmamak gibi bir ikilem biçiminde yaşadıkları modernleşme sürecinde Batı'ya karşı aldıkları tavırda temel belirleyici olmuştur. Ekonomik ve toplumsal göstergelerden bağımsız olarak aşkın bir konuma yerleştirilen kültür, hem tarif edilen topluluğun farklılığının ifadesinde hem de Öteki'ni dışlayan sınırların çizilmesinde temel bir rol oynar. Bir ulusu diğerlerinden ayıran tüm ayırdedici özelliklerin kültür kavramının içine dahil edildiği ve bu kavrama ayırdedici olmanın yanı sıra değişmezliğin de atfedildiği Alman milliyetçiliğindeki Aydınlanma karşıtı tutum, Cumhuriyet Aydınlanması'nın da temel belirleyicilerinden biridir. Hem Cumhuriyet Aydınlanması'ndan hem de Aydınlanma karşıtı bir tutumdan söz etmek ilk bakışta bir çelişki gibi görünse de, Cumhuriyet ideologlarının, medeniyeti, ilerlemeyi evrensel yarar ilkesi üzerine oturtan Aydınlanma düşüncesinin aksine tikel olanın biricikliğini vurgulayan söylemleri, bu çelişkiyi ortadan kaldırır.³ Cumhuriyet ideologlarının kendi Aydınlanmacı misyonlarına rağmen, kültürün, medeniyet karşısındaki üstünlüğünü ve de haklılığını vurgulayan Romantik tavırları, "şizofrenik" bir durum ortaya çıkarır.

Modernleşme hareketinin bu ikili karakteri, dönem edebiyatına da damgasını vurur ve çelişkilerle dolu metinler, dönem edebiyatına ilişkin çalışmalarda, dönemin karakteristiğinin edebiyatta temsilinin şüpheli ve sorunlu olduğu yönünde yorumlara yol açar. Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* adlı kitabında Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı ve Mustafa Kemal'i tam anlamıyla temsil eden bir roman olmadığından yakınırken bu durumun nedenlerini şöyle sıralar:

³ Ayşe Kadioğlu, Türkiye'deki milliyetçi ideologların ilham aldıkları Alman milliyetçiliğinin "'Batı karşıtı, Aydınlanma karşıtı ve Romantik öncüllere sahip, etnik ve kültürel bir nitelik kazan[dığını]"

Bunlardan [bu nedenlerden] bizce en önemlisi, Mustafa Kemal Paşa'nın Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda çelişik toplumsal güçlere sözcülük etmesi ve büyük bir taktisyen olarak gerçek fikirlerini “millî sır” olarak içinde saklamasıdır. Bu yüzden Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romancılar, aslında kendi kahramanlarını sahneye koymuşlar ve olaya kişisel görüşleri açısından eğilmişlerdir. (Timur 67-68)

Timur'un sözünü ettiği “millî sır”ın ifşası hâlinde nasıl bir edebiyat ortaya çıkacağına ilişkin yapılacak yorumlar, spekülâtif olmaktan öteye gidemeyecektir ama şurası da bir gerçek ki, yazarlar her iki durumda da “kendi kahramanlarını sahneye koyacaklar ve olaya kişisel görüşleri açısından eğilecekler”dir. Burada, Timur'un yakındığı durum temsiliyetteki sorunlardan ziyade, temsil edilenin en “resmî” ağızdan dile getirilmemiş olmasıdır. Yoksa, kurmaca dünyada yazarın kendi görüşlerini dile getirmesi açısından elbette bir “sorun” yoktur. Bu anlamda, toplumsal projenin “mimarı”nın pragmatist tavrının temsiliyet ilişkisinde sorunlara yol açmasından çok, Türk modernleşmesinin “çifte” karakterinin yarattığı tutarsızlıkların Cumhuriyet romanında “yansıtılması” söz konusudur.

“Yeni İnsan”ın edebiyatta temsiline ilişkin bu türden saptamaların, genellikle Kemalist modernleşme projesinin bir bütün olarak radikal Batıcı bir çizgide gelişen tutarlı ve bütünlüklü bir proje olarak değerlendirilip Cumhuriyet romancısının koyduğu muhafazakâr tepkiyi ondan ayırma kaygısından kaynaklandığını söylemek mümkün gibi görünüyor. Bu anlamda, Kemalist modernleşme projesinin karakterine ilişkin ayrıntılı bir tartışma yürütmekte ve dönem edebiyatına ilişkin fikir yürütmeleri, bu çerçeveye oturarak yapmakta fayda vardır.

belirtir (36). Bu etki, Romantizmi Türk modernleşmesinin motiflerinden biri hâline getirmiştir (41).

Cumhuriyet dönemi ideologlarından Ziya Gökalp'in yazdıklarından ulusal-inşâ sürecinin Almanya örneği ile benzerliğini ortaya çıkarmak mümkündür. Gökalp, Osmanlı saray elitinin kozmopolit ve eklektik kültürüne karşı millî, yani homojen, olanın ifadesi olarak halk kültürünü adres gösterir. Kendisini ulusal bilincin taşıyıcısı olarak tanımlayan aydınların saray toplumuna karşı geliştirdikleri muhalefet, tıpkı Almanya örneğinde olduğu gibi, ulusal inşâ sürecinde gayri millî unsurların bertaraf edilmesi amacını taşımaktadır. Elias'a göre kültür kavramı önceleri Alman burjuvazisi tarafından "kendisini önce saraylı aristokrat üst tabakaya karşı isyanı"nı ifade etmek için, daha sonra da diğer rakip uluslarla farklılığın vurgulanmasında kullanılmıştır. Yani, kültür ve medeniyet karşıtlığında "Ağırlıklı toplumsal antitezden ağırlıklı ulusal antiteze dönüşü[m]" (Elias 106) sözkonusudur. Gökalp'in Osmanlı kültürüne karşı aldığı tavrı da bu dönüşümün birinci aşamasıyla ilişkilendirmek mümkündür:

Osmanlı medeniyeti Türk, Acem, Arap harslarıyla İslâm dinine, şark medeniyetine ve son zamanlarda garp medeniyetine mensup müesseselerden mürekkep bir halitadır. Bu müessese hiçbir zaman kaynaşarak, imtizaç ederek ahenkdar bir manzume haline giremedi. Bir medeniyet ancak millî bir harsa aşılırsa, ahenkdar bir vahdet halini alır. Meselâ, İngiliz medeniyeti İngiliz harsına aşılmıştır. Bu sebeple İngiliz harsı gibi, İngiliz medeniyetinin unsurları arasında da bir ahenk vardır. (Gökalp 36-37)

Gökalp'in Osmanlı'nın eklektik yapısından duyduğu rahatsızlık, onu bir "öz" tanımına yöneltir. Doğu ve Batı etkisiyle oluşan Osmanlı medeniyetinin yanısıra, yüzyıllar süren bu etkiye rağmen özünü koruduğu varsayılan "Türk kültürü", inşâ döneminin temelini oluşturur. Mustafa Kemal'in "Biz bize benzeriz" sözleri de Ziya

Gökalp'in görüşlerinin Cumhuriyet döneminde “resmî” bir kabul gördüğünün işareti olarak yorumlanabilir. Cumhuriyet ideologları, Tanzimat aydınlarını millî hassasiyetlere sahip olmamakla suçlarlar, onlara göre Kemalizm, Batılılaşma'nın temel iki unsurunu bir araya getirerek diğer Batılılaşma hareketlerinden ayrılmıştır: “Tanzimat ve Meşrutiyet gibi bütün inkılâb hareketleri, yarım adamların yarım adımlarıydı. Milletın başına bütün belaları üşüştüren bu yarımliktı; Türk bünyesini hem şark ve garb, hem din ve milliyet arasında yarımşar ve sakat iki parçaya bölüyordu” (Safa 85). Oysa, “Atatürk inkılâbının değişmez iki prensibi vardır: Milliyetçilik ve medeniyetçilik” (Safa 85). Bu iki temel prensip, Peyami Safa'nın zihninde bir parçalanmışlığa, bir karşıtlığa tekabül etmiyor gibidir ama Ziya Gökalp, aşırı medenileşmenin zararlı olduğu konusunda ısrarcıdır:

Fakat, bir cemiyetin medeniyetinde fazla bir inkişafın süratle husulü muzırdır. (Ribot) diyor ki: “Zihin fazla bir inkişafa mazhar olunca seciyeyi bozar”. Fertte zihin ne ise, cemiyette de medeniyet odur. Fertte seciye ne ise cemiyette de hars odur. Binaenaleyh, zihnin fazla bir inkişafı ferdî seciyeyi bozduğu gibi, medeniyetin fazla bir inkişafı da millî harsı bozar. Millî harsı bozulmuş olan milletlere (dejenere milletler) namı verilir. (37)

Ziya Gökalp'in kaygısı, dönem aydınlarının büyük çoğunluğu tarafından paylaşılır. İnkılâbın medeniyet boyutu sindirilememiştir. Batılı hayatın fetişize edilmesine rağmen, “Yılbaşı ve Noel şenliklerinin millî an'anelerimiz arasına girmeye başlaması ve cenazelerimizde Chopin'in marşının çalınması, matbuatımızda arada bir tepen münakaşa mevzularıdır” (Safa 94). Ziya Gökalp'in zihni gelişim ile ahlâk arasında kurduğu ters orantı, medeniyet ve ahlâk ilişkisi için de geçerlidir: Bireylerin ve toplumların sahip olduğu manevî değerler, “öz”le ilgilidir; ahlâk normlarının

toplumsal formasyonla bir ilişkisi yoktur ve deyim yerindeyse toplumun “içgüdüsel” olarak taşıdığı değerler, aklın müdahalesiyle bozulacak, saflığını yitirecektir. 1926 yılında *Akşam Gazetesi*’nde yayımlanan bir karikatür, medeniyetin ahlâka karşı konumlandırılışının bir örneğidir: “Karikatür, özgürleşmiş bir Türk kadını balona binerken ve fazla ağırlıklar olarak da ‘fazilet, namus ve utanma’yı atarken göstermektedir” (Göle, *Modern Mahrem* 109). Tüm radikal modernist söyleme rağmen medeniyetin toplumsal değerleri bozacağı endişesi, Kemalist modernleşme projesinin de ikili karşıtlıkların yarattığı şizofreniden kurtulmadığını gösterir.

Cumhuriyet’in dayandığı iki temel ilke, milliyetçilik ve medeniyetçilik, yurttaş profilini de belirler: “[E]rken Cumhuriyetin ‘makbul yurttaş’ profili, bir yandan *civilité* (medenilik), diğer yandan da *civismé* (yurttaşlık ve yurtseverlik) eksenleri üzerinde inşâ edilmek istenir” (Üstel 276). Medeni yurttaş profilinin oluşturulmasında ve bu anlamda Batılı hayat tarzının pratiğe dökülmesinde en önemli araçlar da okullarda okutulan *Yurttaşlık Bilgileri* kitaplarıdır:

Nitekim kırklara kadar okutulan kitapların büyük bir bölümü yerlere tükürmemek, sokakta pijama ve gecelikle dolaşmamak, toplu taşıma araçlarında uyulması gereken kurallar gibi “makbul” davranış kodlarının telkinine ayrılmıştır. Bu makbul davranış kodlarının telkininde ise, siyasal sınıf tarafından sınırları son derece geniş bir biçimde tarif edilen bir “kamusallık” anlayışına tanık olunur. Başka bir anlatımla yalnızca toplu yaşama ilişkin davranış kodlarının değil, ama aynı zamanda özel alana ilişkin davranış (görgü) kurallarının da en ince ayrıntılarına kadar belirlenmesi ve telkini söz konusudur. (Üstel 277)

Kamusal ve özel alandaki davranış kodları Batı'ya ait adab-ı muaşeret kurallarından oluşur. Kamusal alan, Batılı simgelere terkedilirken muhafazakâr ideologların özel alanın “millî” karakterinin korunmasına ilişkin çabaları devam etmektedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Batılı adab-ı muaşeret kitaplarına bir alternatif olarak değerlendirebileceğimiz *Türke Doğru* adlı kitabında talim ve terbiye arasındaki fark vurgulanır:

En geniş anlamıyla terbiye, henüz içtimaîleşmemiş olanları içtimaîleştirmek demektir. Bu içtimaîleştirme işi iki türlü olur: 1) Çocuğa içinde yaşayacağı cemiyetin değer hükümlerini (kültürünü) vererek. 2) Çocuğa içinde yaşayacağı cemiyetin teknik kurallarını (medeniyetini) vererek. Asıl terbiye, eğitim, birincisidir. İkincisi, talim, öğretimdir. Burada terbiyeyi birinci, dar anlamında, alıyorum. Böyle anlayarak diyorum ki; terbiye millî olabilir. Bu ne demektir? Şu demek; terbiyenin ödevi çocuğa içinde yaşayacağı cemiyetin dinî, ahlâkî, bedî ve felsefî...değerlerini vermektir; yani ona milletin vicdanını kazandırmaktır. (208)

Baltacıoğlu'nun formülünde medenileşme, Kemalist müfredata terkedilmiş gibi görünmektedir. “Terbiye”nin kazanıldığı aile, yani özel alan ise Kemalist Aydınlanma projesinin dışında bırakılmıştır. Okulda üretilen bilginin özel alanla bağlarının kurulamaması, tam da muhafazakâr modernizme uygun bir yurttaş profilini doğurur: Sokakta yerlere tükürmemeyi, gecelik ve pijama ile dolaşmamayı medeni yaşamın bir gereği olarak zihnine yerleştirse de mahrem alanın sınırları içerisinde “millî” kimliğini korumaya çalışan ve bu anlamda tutarlı bir medeni yurttaş etiğine sahip olamayan bireyler.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Türke Doğru* adlı kitabı, Batılı adab-ı muaşeret kitaplarına karşı, millî terbiyeyi dillendirilirken, konu başlıkları —tıpkı bir adab-ı muaşeret kitabında olduğu gibi—günlük hayata ilişkin ayıntılarla doludur.

Baltacıoğlu'nun seçtiği konu başlıkları sıralandığında milletin yaratılmasında en ince ayrıntıların bile ihmal edilmediği görülür: “Mobilyada Türke Doğru”, “Evde Türke Doğru”, “Bahçede Türke Doğru”, “Muaşerette Türke Doğru” vs. Selçuk Esenbel, “Türk ve Japon Modernleşmesi: ‘Uygarlık Süreci’ Kavramı Açısından Bir Mukayese” başlıklı makalesinde, toplumsal davranışlara ilişkin referansların Batılılaşma süreci ile birlikte iki farklı alanda oluştuğunu belirtir:

19. yüzyıl Osmanlı Türk reform anlayışı, çağdaş birey için bu normatif dünyayı “din terbiyesi” ve “adab-ı muaşeret” olarak ikiye ayırmıştır. Osmanlı döneminde okutulan din ve ahlâk kitapları, özellikle 1908 Devrimi'nden sonra, İslâm tarihi ve din kuralları ile beraber ulusal bir terbiye vermeye çalışan öğretiler oluşturma çabasındadır. (31)

Esenbel, Ahmet Mithat Efendi'nin Batı'nın adab-ı muaşeret kurallarını tanıttığı kitabının (1894) gördüğu ilgiyi, “alafranga adabın artık çağdaş Osmanlı bireyi için vazgeçilmez bir unsur olduğunu[n]” (31) bir kanıtı olarak yorumlar.

Görüldüğu gibi, Batılılaşma hareketinin başlangıcından itibaren kamusal ve özel alanın yapılandırılmasında medeniyet ve milliyet kavramlarından hangisinin esas alınacağı, millî terbiyeye mi yoksa Batılı muaşerete göre mi davranılacağı konusunda tam anlamıyla bir mücadele yaşanmaktadır. Ve bu mücadelenin başlıca silahları, Batılı adab-ı muaşeret kitapları ile millî terbiye veren kılavuz kitaplardır. Cumhuriyet döneminde, bu mücadelenin cephelerinden birini adab-ı muaşeret

kitapları ve popüler aşk romanları, diğerini de kanon metinleri ve millî terbiye kitapları oluşturur.

Muhafazakâr ve radikal reformist cephenin üzerinde anlaştıkları nokta, Batı'nın belli başlı görgü kurallarının alınması gerektiğidir. Celâl Nuri, 1922'de yazdığı yazıda, Anadolu'nun gayri medeni görünümünden yakınır: “Yemek, içmek hususundaki âdetlerimiz bile fennî ve hattâ insanî olmaktan uzaktır, bedenlerimiz metruktür” (54). Genel olarak kamusal alandaki terbiye kurallarına ilişkin düzenlemeler itiraz görmez, tam tersine muhafazakâr cephe bu tür kuralları kültürel öze dahil etmek için çaba gösterir.

Kemalist modernleşmenin “farzları”ndan biri hâline gelen ve ideal medeni yurttaşın yaratılmasında birincil rol üstlenen Cumhuriyet balolarında hakim olan, “medeni bir insan nasıl davranır” kaygısına rağmen Cumhuriyet'in muhafazakâr ideologları, zamandışı bir yerden “Türk'ün davranış kalıpları”nı bulup çıkartmaya çalışmaktadırlar. Türklüğe içkin bu kalıpların medeni yurttaş profiliyle çakışmasının kaçınılmaz olduğu yerlerde, Türklüğe özgü nitelikler arasında “medeniyet” de sayılmaktadır ki, bu da ister muhafazakâr ister olsun ister değil, Batılılaşma düşüncesine asla yüzünü dönemeyecek olan Cumhuriyet aydınının meşruiyet dayanaklarından birisidir. Mahmut Esat Bozkurt'un tarihin derinliklerinde Türklüğü medeniyetle buluşturma çabası, böylesi bir meşruiyet arayışının örneğidir: “Her milletten üstün bir geçmişi olan Türk milleti, fakir düşmüş, fakat asil, görgülü, terbiyeli bir adamdır; sonradan görmüş milyoner zenginler gibi gülünç olmaz, eski fakat tertemiz elbisesini kendisine yakıştırmayı bilen bir ‘görgülü soylu’dur” (aktaran Tanıl Bora, “İnşa Döneminde Türk Millî Kimliği” 175). Türklüğün vasıflarına eklenen “görgü” ve “terbiye”, dönemin adab-ı muaşeret kitaplarının “gavur icadı” olarak damgalanmasını önleyecek, millî hassasiyetlere sahip insanlar medeni hayat

tarzını Batılılaşma'nın değil, "damarlarındaki asil kan"ın bir gereği olarak sürdüreceklerdir. Bu tür "uzlaştırıcı" formüllerde, medeniyet kavramının temsil ettiği alan bir nebze de olsa kültürün içine dahil edilir ve oluşturulan etnik üstünlük iddiasıyla, Batılı hayatla karşılaşmanın yarattığı "travma"nın hafifletilmesi için uygun ideolojik zemin yaratılmış olur.

Yurttaşlık Bilgisi kitaplarında köy hayatına ilişkin sayfalarda medeni bedenle doğrudan ilintili olan sağlık ve hijyen gibi kavramların nasıl millileştirildiği görülür: "Sıhhatimizi ve kuvvetimizi muhafaza etmemiz millî vazifemizdir" (aktaran Üstel 281). Ayrıca köyde çalışma hayatına ve boş zaman faaliyetlerine ilişkin kurallar, medeni yurttaş profilinin taşraya taşınma çabasının göstergesidir.

Medenileşme projesinin kamusal hayatta görünür kılınması için Cumhuriyet'in resmî reformları devreye sokulur. Kılık kıyafet düzenlemeleri modern kamusal alanın yaratılmasında önemli rol oynar. Medeni kılıklarla kamusal alana sokulan Cumhuriyet'in militan yurttaşları, Ayşe Kadioğlu'na göre medeniyet ilüzyonunu yansıtmaları açısından "aşırı-gerçekçi"dirler: "Türkiye'de modernitenin görüntüsü her zaman daha önceliklidir. Böylece gündeme gelen modern kimlikler aslında aşırı-gerçekçidir, yani sahici gibi görünen, ancak sahteliğini ve inşâ edilmişliğini bağırarak kimliklerdir" (*Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi* 31). Modernitenin görüntüsü o denli önemlidir ki, projenin mimarı da bizzat modern kılık-kıyafeti halka tanıtmaya işini üstlenir:

Uygarca ve uluslararası kılık bizim için, çok cevherli milletimiz için layık bir kılıktır. Ayakta iskarpin ya da fotin, bacakta pantolon, vücutta yelek, gömlek, kıravat, yakalık, ceket ve bunların tabii tamamlayıcısı olarak başta güneşten koruyucu kenarlı başlık (siperi

şemli serpuş). Açık söylemek isterim, bu başlığın adına “şapka”
denir. (aktaran Göle, *Modern Mahrem* 86)

Ayşe Kadıoğlu, ulusal inşâ döneminin “milletini arayan devlet” örneğine oturduğunu belirtir: “Türkiye’de millî kimliğe istinaden sorulan sorular tarih boyunca ‘Türkler kimdir’ şeklinde değil de ‘Türkler kim olmalıdır?’ şeklinde dile getirilmiştir. Yani, ‘inşa edici’ bir zihniyet mevcuttur” (“Cumhuriyetin Kuruluş Yıllarında Türk...” 277). Milleti yeniden yaratmak gerektiğinde, Ayşe Kadıoğlu’nun vurguladığı gibi modernitenin görüntüsü önem kazanacak ve bu görüntünün oluşturulması için gündelik hayat pratiklerine ilişkin kuralların yer aldığı *Yurttaşlık Bilgisi* ya da *Adab-ı muaşeret* kitapları, Kemalist modernleşme projesinin vazgeçilmez kaynakları hâline gelecektir. Ayrıca, bu metinler, Kemalist modernleşme projesinin ihtiyaç duyduğu üst-kültürün yaratılmasında da önemli rol oynarlar:

Barbarlarla medeniler arasındaki fark, medenilerin bu farklılığa mütekâbil bir davranış teknolojisi geliştirebilmelerinde yatar. Bu beceri ve bu beceriyle örtüşen bilgi, her ideolojinin hayat damarı olacaktır. Böylece modern bireyin çağrılmasını (ya da “iğvasını”) kolaylaştıran ikiliklerin (kamusal/özel, erkek/kadın, çalışma/boş zaman, sokak/işlik vb) yeniden üretilmesini teminat altına alan bir üst-kültür geliyecekti. Elias’ın “medeniyet” dediği kazanımların bütünü teminat altına alan bir üst-kültür. Resmî ideolojilerin medenileştirici misyonunun, bu üst-kültüre istinât ettiği açıktır. (Çiğdem 27-28)

“O zaman herkes, daha nasıl oturup kalkacağını, nasıl gezineceğini, nasıl dans edeceğini, gözlerini, ellerini, başını nasıl idare edeceğini hiç bilmez[ken]” (*Ankara* 98-99) Kemalist projenin üst-kültür yaratmadaki en önemli araçlarından biri olan *adab-ı muaşeret* kitapları, imdada yetişir. Yakup Kadri’nin yozluk örneği olarak

gördüğü⁴ Ankara'daki balolara “yeni çıkan adab-ı muaşeret kitaplarının” yardımıyla hazırlanan insanlar asrî salonlarda yadırganmamalarını sağlayacak önlemleri alırlar:

Bu kış, Noel ve Yılbaşı balolarına, Ankara'da, her seneden daha zevkli bir hazırlanış vardı. Çünkü, bu eğlenceler, henüz açılmış olan Ankara Palas'ın büyük *hall* ve salonlarında yapılacaktı. Buranın bin kişiden fazla davetli alabileceği söyleniyordu. Onun için, birçok ailelerin daha iki ay evvelinden İstanbul terzilerine taşındıkları görülmeye başladı. Gerek Kaligururisi'de, gerek Fegara'da en son Paris modelleri Ankaralı hanımlar tarafından kapışılıyordu. Beyler, fraklarını ya daralmış ya eskimiş bularak yeniden gece esvapları ısmarlıyorlardı. İlk yıllar, bir kuyruklu ceketle bir silindir şapkayı kâfi sananlar, şimdi, klak ve makferlan peşinde koşuyorlardı. Yazık ki, bu *artikllerin* bir kısmını stoklar tükenmiş olduğu için bulmak kâbil olmuyor ve Beyoğlu'nun belli başlı mağazaları vasıtasıyla Avrupa'ya ısmarlamak lâzım geliyordu. Bu sırada dans iskarpinlerinin fiyatı üç dört misline fırladı. Gerçi, yeni çıkan Adabı Muaşeret kitabında maskaratsız olmak şartıyla bağlı rugan iskarpinlere mesâğ [izin] vardı. Lâkin, zarafetin en ileri şartlarını yerine getirmek asriliğin ihmal götürmez bir şiarı telâkki olunuyordu. (*Ankara* 109-10)

Cumhuriyet balolarındaki medenileşme seferberliğine rağmen, nasıl oturup kalkacağını bilmeyen insanların çekingenliği Mustafa Kemal'in müdahalesiyle kırılır: “Arkadaşlar, dünyada subay üniforması giymiş bir Türk erkeğinin dans

⁴ Yakup Kadri, *Ankara*'da asrî salonlara bakışını şöyle ifade eder: “Onlar için cemiyet hayatına atılmanın mânası yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine karışmak olmayacaktı. Evet, Türk kadını, hürriyetini dans etmek, turnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin kanunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddi ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti, kullanacaktı. Ve Türk erkekleri, garplılaşıma hareketini, Tanzimat beyinin garpperestliğiyle, alafrangalığıyla bir ayarda tutmayacaktı” (135)

önerisini geri çevirebilecek bir kadının bulunabileceğini düşünemiyorum. Şimdi emrediyorum: Hemen salona dağılın! İleri! Marş! Dans edin!” (aktaran Göle, *Modern Mahrem* 87-88). Cumhuriyet modernleşmesinin önderi, cephede olduğu gibi sivil hayatta da medeniyet seferberliğine öncülük eder. Mustafa Kemal’in dans emri, dans vb. medeniyet göstergelerinin “militan yurttaş” görevlerinin bir parçası hâline getirildiğini gösteriyor. Medenileşme seferberliği öyle bir hâl alır ki, yurttaşlık tanımının “millî” belirleyenleri bir anda geri planda kalır. İngiltere’nin Türkiye Büyükelçisi’nin “Modern Türkiye’de dans etmeyen kimse, tıpkı Ankara’yı sevmeyen bir kimse gibi yadırganıyor” (aktaran Funda Şenol 96) sözleri medeniyetin milliliğin olmazsa olmaz koşullarından biri hâline geldiğini gösteriyor.

Özel alana ilişkin kurallara gelindiğinde, Batılı adabın uygulanmasına ilişkin çekinceler artar. Ulusun homojenliğini ve kültürel farklılığını korumak açısından, özel alanın millî değerlere göre yapılandırılması özel bir önem kazanır:

Batı’dan farklı olan ise, dine, kimliğe, cemaate, yerel kültüre, namus ve şerefe ait olan, yani dışil olandır; yerel ve özel olanın sürdürücüsü olan bu dışillik, kültürün göstergesi olan giysiler, renkler, konut ve aile yaşamlarının özgünlüğü ile sembolize edilmekte; müzik ve yemek üzerinden tanımlanan ulusal farklar arasındaki fark fantazilerine dönüşerek varlığını sürdürmektedir. (Sancar 8-9)

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Türke Doğru*’da millî modanın ne olduğunu açıklama çabası, “Batı’dan farklı olan”ı tanımlama çabasıdır. Baltacıoğlu’na göre, Batı’nın şapkası “biz bize benzeriz” zihniyetine ters düşmektedir. “Modada Türke Doğru” başlığı altında millî kılığın ne olması gerektiğini anlatan Baltacıoğlu, Cumhuriyet’in resmî kılık-kıyafet inkılâplarıyla ters düşmemek için olsa gerek, tartışılması hoşgörü ile karşılanabilecek moda kavramını seçer. Yazının hemen başında da “muhafazakâr

ya da mürteci” olarak damgalanmaktan korktuğu için “Giyimde Türke Doğru” başlığını kullanmadığını itiraf eder (*Türke Doğru* 158). Baltacıoğlu, bu bölümde diğer bölümlerden farklı olarak ayrıntıya girmez. Anlaşılan, modada millî olanın tarifinde şapka, ceket ve tayyör gibi resmî giysilere alternatif sunduğu düşüncesine yol açmamak için somut bir Türk giysisi çizmez, “zevkte ve modada” gelenekçi kalınması gerektiğini söylemekle yetinir.

Özel alanın farklılığı vurgulamadaki rolü yalnızca, mekânın düzenlenmesine ilişkin ayrıntılarda ya da ritüellerde ortaya çıkmaz. “Batılı olmayacak olanın temsilini olanaklı kılan göstergeler alanı kadın ve aile etrafında odaklanan ve esas olarak cinsel ahlâkın düzenleme alanına yönelmiştir. İşte bu anlamda, Türk modernleşmesinin kurucu öğelerinden biri olan *modern Türk kadını aslında Batı’dan bir ‘fark’tır*” (Sancar 9). Suphi Nuri’nin kadınlar için çizdiği sınır, Batı’dan farklı olanın nerede başladığını gösterir niteliktedir:

Anadolu kadınından misal alarak şunu söyleyebiliriz ki, Türk köylüsü gibi Türk şehirlisi de içtimaî ve iktisadî hayatta erkeklerle aynı derecede müsavi olacak ve kadınlarımızın teâlisi bazı hafif meşreplerin telâkkisi gibi hoppalıkta ve şıklıkta değil, bilâkis tahsil ve terbiyede ve hayat-ı içtimaîye ve iktisadîyedeki faideli ve millî rollerinde olacaktır. Yani iyi şeylerde kadınlara azamî serbestî ve fena yollarda azamî istibdat. (Suphi Nuri İleri, “Bugünün İnkılâbı” 46)

Ailenin millî karakterinin korunması açısından “iyi bir zevce” olarak kurgulanacak kadının eğitimi de büyük önem taşır. Baltacıoğlu’nun *Genç Kız*’da kadınlar için oluşturduğu millî kanon, kadınların serbest zamanlarının nasıl doldurulacağına ilişkin kaygıların Batılı görgü kitaplarındakine benzer bir biçimde öne çıktığını gösterir:

Okumayı elden hiç bırakma! Ne okuyacaksın? İyi, doğru, güzel olan herşeyi. [...] Edebî eserler okumalısın. Efsaneleri, masalları, Nasrettin Hoca hikâyelerini, bektaşî fıkralarını, Karacaoğlan gibi saz şairlerini hiç ihmal etme! Bunlar Türktür: Türk kafasına, Türk gönlüne ve Türk isteğine göre yaratılmış ülkü yazılarıdır. Bunlar insanı kendi soyuna bağlar. (5)

Ulusun ideolojik ve biyolojik üretiminin aracı olarak kadının neler okuduğu, hem milliyetçi hem de medeniyetçi cephe açısından büyük öneme sahiptir. Bu yüzden kadınlar için oluşturulmuş, “mikro” kanonlar, ulusal inşâ döneminin birincil tercihlerini birebir yansıtır. Kemalist modernleşmenin ikili karakteri, Baltacıoğlu’nu “Shakespeare ve Eski Yunan Edipleri”ni de genç kızların listesine sokmaya mecbur etmiş gibidir ama Baltacıoğlu, gayri millî listeyi fazla geniş tutmamayı seçer. Baltacıoğlu’nun serbest zamanlarını doldurmak için kadınlara önerdiği işlerin arasında “yemek, dikiş, bahçe, güzel sanat” gibi faaliyetler yer alır ki, bunların bazıları Batılı görgü kitaplarının ve Adab-ı Muaşeret Romanları’nın önerileri ile örtüşmektedirler.

Kemalist modernleşmenin bir üst-kültür yaratma girişiminde *Yurttaşlık Bilgisi* ve adab-ı muaşeret kitapları bu denli önem kazanınca, Batılılaşmış bürokratik elitin sınıfsal ritüellerinin, davranış kalıplarının en stilize biçimde yansıtıldığı popüler aşk romanları da Cumhuriyet’in Adab-ı Muaşeret Romanları olarak medenileşme seferberliğinde, bu kitapların yanında yer alırlar. Başlangıçta Kemalist eğitim seferberliğinin istenilen ölçekte gerçekleştirilemediği de düşünüldüğünde, bu romanların geniş bir kitleye Cumhuriyet’in medeni yurttaş idealini taşıma gibi önemli bir rol üstlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bürokratik elitin Batılılaşmış hayat tarzının anlatısı olan aşk romanları, resmî modernleşmenin medeniyet seferberliğine ilk elden katmaya çalıştığı kentli ya da taşralı orta sınıfın, sınıfsal konumu nedeniyle medeni davranışları “içselleştirmiş” üst tabakayı örnek alması nedeniyle yaygınlaşırlar. Cumhuriyetçi kadronun kapitalizm karşısındaki ikircikli tutumu, burjuvazinin serpilip gelişmesine engel oldukça bürokratik elit imtiyazlı durumunu korumuştur. Bu anlamda, popüler aşk romanları, hem bürokratik elite dahil olma isteğinin hem de resmî ideolojinin medenileşme yönünde yarattığı “kolektif arzu”nun karşılanması açısından önemli bir araç hâline gelirler.

C- Kemalist Modernleşmenin Alegorisi

Popüler aşk romanlarının incelenmesine geçmeden önce, bu bölümde Muazzez Tahsin Berkand’ın *Dağların Esrarı* (1943) adlı romanı, Kemalist modernleşmenin alegorik bir yorumu olarak ele alınacaktır. Böylesi bir yorum, Kemalist modernleşmenin anahatlarını açığa çıkartması ve modernleşme hareketi ile “muâşeret” arasındaki ilişkiyi somut olarak göstermesi açısından yararlı görünmektedir.

Muazzaz Tahsin Berkand’ın Charlotte Bronte’nin *Jane Eyre* adlı yapıtıyla benzerlikler taşıyan *Dağların Esrarı*, medeniyetten uzak yaşayan bir genç kızın “medenileştirilme” öyküsü olarak özetlenebilir. Uludağ’daki bir çiftlik evinde yaşlı teyzesi ve dadısıyla birlikte yaşayan Semiha, babasının vasiyeti üzerine vasilğini üstlenen akrabası Cahit Oğuz tarafından zorla İstanbul’a götürülür. Burada özel bir okula yazdırılır. Semiha, Uludağ’daki “yarı vahşi” (33) hayatını bırakıp medeni yaşama katılmak istemez ama zaman geçtikçe ilk başta gösterdiği vahşi tavırlar yok olur. Okuldaki eğitimin yanı sıra, Yazar Cahit Oğuz’un verdiği dersler de Semiha’nın

çabucak medeni bir görünüme kavuşmasını sağlar. Cahit Oğuz, müstakbel hayat arkadaşını kendi elleriyle yeniden yaratmıştır.

“Vahşi” Semiha’nın yeniden yaratılmasıyla, milletin medeniyet hamuruyla yoğrulup şekillendirilmesi arasındaki benzerlik; Cahit Oğuz’un Semiha’yı bir salon kadını yapmak için giriştiği “reformlar”—ki, eğitim ve kılık-kıyafet düzenlemesi başta gelir—Semiha’nın medenileşme karşısında gösterdiği direnç ve Cahit Oğuz’un reformist bir önder edasındaki kararlılığı Kemalist modernleşmenin bir özeti gibidir. Ulus gibi, Semiha da eski elbiselerini atmış, yeni bir görünüme kavuşmuştur. *Jane Eyre*’in “tavan arasındaki deli kadın” imgesi de Kemalist modernleşmenin geçmişle kurduğu ilişkinin bir yorumunu sunar: Cahit Oğuz’un geçmişteki bir hata yüzünden evlendiği Rus kadın ve ondan olan zekâ özürülü çocuk—yanlış bir geçmişten arta kalan sakat kültürel miras— çitlerle sıkı sıkıya çevrilmiş bir eve kapatılmıştır. Cahit Oğuz’un vicdani sorumluluk gereği, bakımlarını üstlendiği anne ve çocuk, gelecek tasavvurlarının önünde bir engel oluştururlar. Kendi eseri olan Semiha ile evlenmek isteyen Cahit, onların fizikî olarak ortadan kalkmalarıyla huzura erer. Kapatılmış kadın, Kemalist modernleşmenin reddettiği “geçmiş”in, sürekli kendisini hatırlatan, geleceğe doğru hamle yapılmasını engelleyen varlığı olarak okunabilir. “Kapatılmış Kadın”ın Rus olması da hem Osmanlı ve Rusya’nın Batılılaşma deneyimlerindeki benzerlikler hem de sahip oldukları kozmopolit kimlik açısından ilginçtir. Rus örneği, kozmopolit Osmanlı’nın yerine geçmiştir. Bu vurgu, inşâ edilen geleceğin “pürlüğünü” de işaret eden bir vurgudur. Geçmişle bağlarını düşünsel olarak koparan Cumhuriyet Türkiye’si, yeni kimliğine tam anlamıyla geçmişi tümüyle ortadan kaldıran kesin müdahalelerle kavuşacaktır.

Cahit, yeniden yarattığı Semiha’nın eski karısı ile karşılaşmaması için bütün önlemleri alır ama geçmiş kendisini sürekli hatırlatmaktadır. Semiha ile Olga’nın

karşılaşmaları da, geleceğin ne denli travmatik olayların üzerinde inşâ edildiğini gösterir:

Birdenbire müthiş bir şey oldu. Balkonun kapısı açılarak eşikte bir kadın hayali görüldü. Aynı dakikada Cahit de yerinden fırladı.

Kadın kocasını görmüş, bir saniye tereddütten sonra gözleri yuvasından fırlamış ve göğsünde çocuğunun nâşını sıkarak ona doğru ilerlemişti. Tüylerim ürpererek bu dehşetli manzarayı seyrediyordum.

Kadın iki adım attıktan sonra çocuğunun cesedini yere bıraktı; kudurmuş bir aslan gibi pençelerini uzatarak kocasına hücum etti.

Bundan sonrasını artık hatırlayamıyorum. [...] Ellerimi uzatarak delinin pençelerini yakalamak istediğimi ve onun tırnaklarını elime batırdığını, vücudumun iki demir tarafından sarılarak yere fırlatıldığımı bir rüyada gibi görüyordum.

Kendime geldiğim zaman *yabancı* bir odada, bir kanepede uzanmıştım. Yanımda *vasim* ve *yabancı bir adam* vardı.⁵ (246)

Geçmişin hayaletinin yok olmasıyla birlikte, “millet”, kendisini “vasisi” ve “yabancı bir adam”la birlikte, “yabancı” bir mekânda bulur. Bu yabancı yeniliğe, ancak vasinin kılavuzluğuyla alışılabilir, onun güven telkin eden kolları arasında, geçmiş, yavaş yavaş unutulmaya yüz tutan bir “rüya”dan ibaret olacaktır. Millet’in kendisini bir anda kucağında bulduğu yabancı kültür, vasinin gelecek tasavvurlarının bir parçasıdır. Semiha, Cahit’in kılavuzluğunun kendisi için ne anlama geldiğini ifade ederken, “ulusun vasisi”nin de inkılâpçı yol göstericiliğini dillendirmiş olur:

Eskiden ömrüm hep onların [dağların] karşısında geçiyordu. Dağların haşmeti beni büyülemişti; dünyadaki bütün başka şeylerin onların

⁵ İtalikler bana ait.

yanında silik ve sönük kaldığını farzediyor, onların büyüklüğü altında eziliyordum.

Sen bana denizi gösterdin, sonsuz ufukları tanıttın, dalgaların ihtişamını öğrettin. Sen beni insanlarla tanıştırdın; vahşi bir kızken beni medenî dünyaya yaklaştırdın. (266)

Bir başka deyişle, dağların yani barbar Doğu'nun kollarından kurtulan millet, denizi, yani medeni Batı'yı görmüştür.

Modernleşme projesinin taşıyıcısı olarak kadının yeniden kurgulanması büyük önem taşır. Geçmişle bağların kopartıldığına, yani medenileşildiğine dair en önemli kanıt, peçesinden, çarşafından sıyrılıp şapka ve tayyör giyinmiş kadın bedenidir. Kadın bedeninin örtünmesi, muhafazakâr ideolojiler için ahlâkın en önemli göstergesi olduğu gibi, modernist söylem için de kadının gayri-medeni simgelerden arındırılması aynı derecede önemlidir. Bu anlamda, Semiha'nın medenileşmesi de Cahit Oğuz'un onun için öngördüğü ve büyük ölçüde adab-ı muaşeret kurallarından ve kadının “modern bir zevce” olarak kurgulanmasından ibaret olan bir müfredatla gerçekleşir: “Burada sen de birkaç sene içinde tahsilini ilerletir, dikiş, evişi, musiki ve lisan öğrenir, tam mânâsiyle bu zamana lâıyk bir genç kız olursun” (32). Kadınlar için uygun görülen eğitim, onları kamusal ve özel alanda geleneksel rollerini terketmeksizin modern görüntüye uygun hâle getirmekten ibarettir.

Cahit Oğuz'un Semiha'yı medenileştirme yöntemi ile ulusun medenileştirilme yöntemi paralellikler gösterir. Medeni muaşereti öğrenen Semiha—ve ulus— yeni kimliğini büyük oranda muaşeret yoluyla kazanır. Adab-ı muaşeret bu denli önemli olunca, doğal olarak eviçi alanın sorumlusu kadının da adab-ı muaşeret kurallarını öğrenmesi büyük önem kazanır. Semiha'nın da

medenileşme sürecinde ilk öğrendiği kurallar, sofraya adabına ilişkindir: “Mükellef bir sofraya oturduk. Çatal ve bıçak kullanırken, meyva keserken bir pot kırmamağa azamî dikkat ederek yemeğimi yedim. Arada bir etrafıma bakıyor, Cahit Bey’in dost gözleriyle bana tebessüm ettiğini görerek mutmain oluyordum” (170).

Mektepten sonra hazırlanılması gereken hayat, “davetler ve balolar”dır (175). Eğitim süreci, iyi bir “salon kadını” olduktan sonra son bulur. İyi bir salon kadını olmak, medenileşmek anlamına gelmektedir. Semiha’nın, “modern” kıyafetlere büründükten sonra tek bir eksiği kalmıştır: Dans

Hele beyaz organdiden ve üzeri serpme çiçekli esvabımı giydiğim gün Nigâr hanım beni bir manken gibi karşısında sağa sola çevirdikten sonra:

-Mükemmel! Bundan daha iyi olamaz!

Diyerek hakkımdaki son kararını verdikten sonra bana da bir emniyet geldi ve artık kendimi herkesin yanında gülünç ve acemi bir küçük kız vaziyetinde görmekten vazgeçtim. Gittiğim yerlerdeki genç kızlar ne benden daha iyi giyiniyorlar, ne de benden daha çok şey biliyorlardı. Yalnız bende eksik olan bir şey vardı: Dans... Bunu da mektepteki arkadaşımından biraz öğrendikten sonra odamda kendi kendime talim ettim ve bir gün herkes gibi becerdiğimi hayretle gördüm. Ondan sonrası bir alışkanlık meselesinden başka bir şey değildi. (176)

Yeni kimlik yaratmada medeni muaşeretin rolünü vurgulayan bu örnek, popüler aşk romanlarının, kanonik metinlerden farklı olarak, millî hassasiyetlerden uzak ve Elias’ın tanımladığı biçimiyle insan davranışlarının nezakete doğru evrimini ifade eden bir medeniyet yorumunu dile getirdiklerini gösteriyor. Bu yorum da, bürokratik elitin sınıfsal bir kültür olarak yaşattığı medeniyetin ifadesidir.

BÖLÜM II

KEMALİST MUAŞERETİN ROMANLARI

A. Medeniyetin Sınıfsal Yorumu

Bu bölümde, popüler aşk romanlarında ortaya çıkan medeniyet yorumu, bürokratik elitin sınıfsal kültürü ile bağlantılı olarak ele alınacaktır. Medeni yaşamın üst sınıfın kültürel üstünlük iddiasının korunmasında oynadığı rol ve bu sınıfın Batı'daki Adab-ı Muaşeret Romanları'nın kırsal aristokrasisi ile bağlantısı incelenecektir.

Ömer Türkeş, popüler aşk romanları ile Kemalist modernleşme arasındaki ilişkiye dikkat çekerken bu romanların dönemin adab-ı muaşeret kurallarının dile getirildiği metinler olduğunu belirtir:

Cumhuriyet ideolojisini toplumsal bilincin en derinlerine kadar işlemek fikriyatı ile girişilen Kemalist kanon yaratma hamlesinin, aydınlanmacı düşüncenin yüksek sanat ideallerine pek de uygun düşmeyen edebi türlerde karşılık bulduğunu ve aşk romanlarının yeni toplum tarzının popüler destanlarına dönüştüğünü söyleyebiliriz. Birbiri ardına gelen ve Anadolu'nun her köşesine yayılan bu romanlarda yazılan, Cumhuriyet kuşağının adab-ı muaşeretinin manifestosuydu. Bu tarz romanların yazıldığı yıllarda, tek parti döneminin solculara, muhaliflere, Kürtlere ve dini kesime ilişkin baskıları hiç eksilmiyor, ekonomik sıkıntılarla boğuşuyordu

Cumhuriyet toplumu, ama aşk romanlarında tarif edilen gençlerin zihninde ne düzen, ne hükümet ne de toplumsal sorunlar vardı; onlar, iyilerle kötüler arasında sürüp giden—ama abartılmayan—bir ahlâkî çatışma içerisindeydiler. Kızlı, erkekli, danslı flörtlü eğlenip efendi efendi mekteplerine gidiyor ve aydınlık bir geleceğe doğru yürüyorlardı. Dönemin siyasi ya da felsefi sorunlarla uğraşan yazarları için yozlaşmanın simgesi hâline gelen “cazbantlar”, aşk romanları açısından modernleşmenin göstergesiydi. Bu anlamda, kılık kıyafet yasaklarını büyük “inkılap” addeden bir ideolojinin en sağlam müttefikiydi aşk romanları. (Türkeş, “Güdük Bir Edebiyat Kanonu” 436)

Türkeş’in altını çizdiği Cumhuriyet’in ülkücülüğünden uzak insan topluluğu, Elias’ın “hiçbir şey ‘üretmeyen’, özbilincinin ve özmeşruiyetinin merkezine ayrılmış ve ayrımlaştırıcı davranışı oturtmuş bir üst tabaka” (I: 80) olarak tanımladığı medenileşmiş tabakaya tekabül eder. Davranış kurallarına ilişkin referansların medeni insan tanımından alındığı bu üst tabaka içerisinde millî hassasiyetler yok denecek kadar azdır.

Nilüfer Göle’ye göre Kemalist milliyetçilik, “Osmanlı kozmopolitliğine ve saray seçkinlerine karşı, Kurtuluş Savaşı’nın yardımıyla, Anadolu’yu yücelterek kapıkullarının, bugünkü deyişle bürokrat orta sınıfların yükselişini ifade etmektedir” (*Modern Mahrem* 88). Ve bu bürokrat elit, “Saray’a karşıdır, ancak Saray’ın Batıcılığını sürdürmektedir. Yani, Alman burjuva milliyetçiliğinden farklı olarak, Medeniyet’e (Fransız ve İngiliz modellerine) karşı millî kültürün, yerel kültürün özgünlüğü üzerinde yükselmez (88).

Popüler aşk romanlarının anlattığı aileler de tam da Göle'nin işaret ettiği bürokratik elite tekabül eder. Osmanlı'da da Batılılaşma hareketini sınıfsal olarak sahiplenen üst tabaka, Cumhuriyet döneminde muhafazakâr milliyetçi söylemden farklı olarak Osmanlı'dan arta kalan köşk-konak dekoru içerisinde varlığını sürdürür. Batılı yaşam tarzı, ekonomik çöküntü içerisindeki elitin yegâne ayırdedici özelliği hâline gelmiştir. Bu farklılığı vurgulama kaygısı arttıkça Batılı yaşam, “medeni ayinler”le ön plana çıkarılır.

Kemalist projenin Fransız, yani medeniyetçi, yorumunun dile geldiği popüler aşk romanlarında medeniyet-kültür çatışmasının yerini, “uluslar arasındaki farkları belirli bir ölçüye kadar gözardı ede[n]” ve “insanların konutlarını, çevreleriyle ilişki biçimlerini, dillerini, giyimlerini anla[ta]n” (Elias I; 75) medenileşme pratiği almıştır. Köşk, konak dekoru içerisinde sunulan aşk öyküleri, Cumhuriyet'in medeni yurttaş profiline örneklerini sunar. Osmanlı bürokratik elitinin bir devamı olarak popüler romanların merkezinde yer alan aileler, Batılı yaşam tarzının çatışmasız-gerilimsiz hayata geçirildiği mekânlarda, Cumhuriyet modernleşmesinin medeniyetçi kanadının temsilcisi gibidirler.

Milliyetçi hassasiyetin yokluğu, bürokratik elitin anlatılarında, kanonik edebiyattakinden oldukça farklı “ötekilik” tanımları oluşturur. Üst tabakanın kendi sınıfsal kökenleriyle bir ve aynı şey olarak tanımladığı medeni yaşam, ötekiliği milliyet esaslarına göre değil, sınıfsal konumlara göre belirler. Popüler roman kahramanı, pek seyrek de olsa, kamusal alanda görüldüğü durumlarda kendisini en çok Batılı benzerlerinin yanında rahat hisseder. Etnik kozmopolitlikten duyulan rahatsızlık, yerini sınıfsal anlamda bir kozmopolitlikten duyulan rahatsızlığa bırakmıştır. Artık, “öteki” olan, sınıfsal olarak medeni yaşama uzak olan insanlardır. Böylesi bir ayrımın, Michel Wieviorka'nın tanımladığı ırkçılık tiplerinden “ötekileri

modern olmama veya modern öncesi olma ithamıyla aşağılayan evrensel tip'e karşılık geldiği söylenebilir (aktaran Nira Yuval-Davis 100).

Muazzez Tahsin Berkand'ın ekonomik sıkıntılar nedeniyle çalışmak zorunda kalan eski bir İstanbul ailesinin eğitilmiş kızı Mualla'nın öyküsünü anlattığı *Sonsuz Gece* adlı romanında medeniyetin sınıfsal yorumlarını bulmak mümkündür. Romanın düşmüş "aristokrasi"ye mensup kadın kahramanı, geçinmek için çalışmak zorunda kaldığında başvurduğu işler ne Anadolu'da bir yerde öğretmenlik, ne de İstanbul'da yapacağı mürebbiyeliktir. Çeşitli işlerde şansını dener ama başvurduğu şirketlerin "Türk" patronları, medeni bir kadını istismara kalkışacak türden insanlar olduklarından tutunamaz. Nihayet karşısına çıkan ve yöneticileri Avrupalılar'dan oluşan bir şirkette huzura erer. Artık onun medeni bir kadın olarak kamusal alanda görünümünü yadırgamayacak, kendisiyle ortak kültürel kodlara sahip insanların yanında ayrıcalıklı eğitimini geçimi için kullanma fırsatını yakalamıştır. Tabii ki Muazzez Tahsin, kahramanının Türk işverenlerinin yanında tutunamamasını Türklükle medeniyet arasında ters bir orantı kuran bir açıklıkta dile getirmez ama Avrupalılar arasında duyulan rahatlık, okuyucunun zihninde böylesi bir karşıtlığın kurulmasına yol açar.

Muazzez Tahsin, *Sonsuz Gece*'de Soyadı Kanunu'nu romansal taktikler için kullanırken (İki eski sevgilinin, insanların Batılılaşma göstergesi olarak soyadları ile çağrılmaları yüzünden yüzyüze gelinceye dek aynı şirkette çalıştıklarını anlamamaları gerekmektedir), gayri medeni, sonradan görme Türk patronların bu alafrağa adet karşısındaki tutumlarını da sergiler: "Dalmen mi? O nasıl isim öyle?.. Ha, bildim soyadın o senin... Fakat ben alafrağa değilim, öyle soyadı falan bilmem. Sen bana doğru dürüst seni evde çağırdıkları adı söyle!" (31). Cumhuriyet'in yeni sınıfı, köklü bürokratik elitin dilinden o denli uzaktır ki, Cumhuriyet reformlarını

anlamlandırmaları, sahip çıkmaları sınıfsal konumları düşünülduğünde mümkün görünmemektedir. Bu yüzden, medenileşme yönündeki Cumhuriyet reformlarına sahip çıkanlar elit bürokrasinin üyeleri olurlar. En sonunda, Mualla, kendisini “evde çağırdıkları ad”la değil, “Bayan Dalmen” olarak çağırarak Batılı insanların bulunduğu şirkette iş bulduğunda soyadı ya da adı ile çağrılmak arasındaki farkın, medeni ya da gayri medeni insanın çağrılmasındaki farka tekabül ettiği görülür.

Mualla’ya “evde çağırdıkları” adla seslenmekte ısrar eden “Türk” patronun ve işyerinin tasviri de medeniliğin sınıfsal kökenle bağlantısını açığa çıkartır niteliktedir:

Hanın bitip tükenmek bilmeyen çamurlu merdivenlerinden kaymamak için tozlu parmaklığa sıkı sıkı sarılarak 49 numarayı aradı.

Kirli bir masanın arkasında oturan şişman, bıyıklı ve gözlüklü bir adam, kaba bir Türkçe’yle:

-Şimdiye kadar çok kızlar geldi amma, bizimki hepsini savdı. Suratsız ve biçimsiz karılardı onlar. Fakat senin yüzün, endamın güzelceye benziyor. Seni alıkoyarlar artık. (*Sonsuz Gece* 30)

Oysa, Batılı patronların olduğu şirket, “geniş koridorlar, cilalı parkeler, uniformalı odacılarıyla tam anlamıyla büyük bir iş evi”dir ve burada “Uzun boylu, temiz lacivert elbiseli bir odacı” (65) vardır. “Şişman ve bıyıklı” olarak resmedilen Türk’ün daha ilk bakışta gayri medeni olduğu anlaşılır. Tiplerin tasviri, *Adab-ı Muaşeret Romanları*’nın özelliğine uygun olarak toplumsal statülerini açığa vuracak biçimde yapılmıştır.

Muazzez Tahsin Berkand, bir diğer romanı *Aşk Fırtınası* ’nda üst sınıfa mensup Feriha ve Refik’in aşklarını anlatır. Feriha ve Refik’in ilişkisi, araya giren bir kadınla bozulur ama roman aradaki tüm engellerin kalkmasıyla birlikte mutlu

sonla biter. Yoksul bir askerin kızı olan Nermin, erdemsiz güzelliğiyle romanın soylu sınıfa mensup kadın kahramanıyla tam bir tezat oluşturur. Nermin, annesini kaybettikten sonra Feriha'nın ailesi tarafından himaye altına alınır. Artık, yaz tatillerini Feriha'nın köşkünde geçirmektedir. Soylu ailenin bütün iyiliğine, nezaketine rağmen Nermin'in kendisinden daha zengin, daha soylu olanlara karşı duyduğu haset, Feriha'nın "saadeti"ni engeller. Nermin'in Feriha'ya yazdığı mektup, sınıfsal hasetin dışavurumudur:

[M]ektepte herkes seni seviyordu ve sen bir zengin kızı olduğun ve sınıfta herkesten iyi giyindiğin halde kimseye karşı gurur göstermeden yalnız derslerinle uğraşıyordun. Senenin sonunda sınıfın birincisi olduğun vakit artık benim için ebedî bir düşman olduğunu kalbimde duymuştum. Niçin diyeceksin? Öyle ya, ben de çalışmış olsam aynı muvaffakiyeti kazanabilirdim belki, değil mi? Fakat ben çalışmak istemiyordum. (107)

Dikkat çekici olan nokta, aynı tedarisattan geçen Feriha ile Nermin'in sınıfsal kökenleriyle sıkı sıkıya ilintili bir "kader"den kaçamamalarıdır. Yeni insan yaratma konusunda eğitime önemli işlevler yükleyen Aydınlanmacı Kemalist söylemin tersine, ahlâk ve görgü kurallarının sınıfsal kökenle ilişkilendirildiği bir anlayış söz konusudur. Nermin, "[d]ünyada nisbetsiz yapılan her şey[in] muhakkak bir gün yıkılmaya mahkûm" (Nadir, *Funda* 102) olduğu yönündeki "aristokratik" ölçülülüğü bilmekten hayli uzaktır. Zenginliğini paraya değil, ünvanına borçlu olan bürokrat sınıfa, "yeni değer"i hatırlatan da Nermin olur: "Bence dünyada yalnız para vardır. Parasız olanlara saadet hissesi ayrılmamıştır! Sen mes'ud olacağına kani olduğun için hayalâta kapılıyorsun.. Buna kendinde bir hak görüyorsun. Benim bir tek hayalim var... Sana söyleyeyim mi? Para!!!" (15).

“Para, para, para” diye bir kurtuluş yolu aramaya çalışan Nermin’in karşısında Feriha’nın duyduğu “aristokrat tiksinti”, elit tabakanın kapılarının burjuva para kavramına sıkı sıkıya kapalı olmasından kaynaklanır. Romantik aşkın önüne çıkan engellerden biri, üçüncü bir kişinin varlığı ise, diğeri de “aristokrat gurur” a aykırı, burjuva “para” kavramıdır. Bu romanlarda aşık erkek figürünün sonradan görme para kazanma yollarına başvurması düşünülemeyecek bir olgudur. Modern hayatın gözde mesleklerinden olan doktorluk, mimarlık, avukatlık gibi meslekler, aristokratların gözde meslekleridir. Feriha’nın nişanlısı Refik’in “femme fatale” bir figür olan Nermin tarafından baştan çıkarılmasının araçlarından biri de paradır. Nermin, Refik’i ticarete itince Refik’in “ahlâkı bozulur”:

Doktorluktan kazanamazsak komisyonculuk, tüccarlık, avukatlık yaparım. O da olmazsa başka çareler düşünürüm. Bu asırda hâkim olan biricik kuvvet paradır amca. Bunu kazanmak için de herhangi bir yola baş vurmaktan bir saniye çekinmemek lâzımdır. Fırsatı kaçırdık mı bir daha onu ele geçirmek için peşinden ne kadar koşsak nafiledir.

(96)

Refik, ilk defa nişanlısının paltosunun eskiliğini farketmiş, ekonomik gücünü yitirmiş aristokratik salonların soylu havasından, yeni tüccar sınıfın sonradan görme dünyasına geçiş yapmıştır. Konak halkının bu “düşkün soylu” görünümü, Mahmut Esat Bozkurt’un yukarıda alıntıladığımız yazısında söz ettiği “yoksul ama soylu Türk Milleti”yle benzer nitelikler taşır. Roman, “esas kız”ın zaferiyle sonuçlanırken, bu zafer aynı zamanda aristokratik gururun Protestan çalışma etiğine karşı zaferi anlamına da gelmektedir. Bir, “öteki” olarak konumlandırılan Nermin de kendi sınıfsal kaderini yaşamaktan kurtulamayacak, “steril” dünyanın dışına atılacaktır.

Sonsuz Gece'nin kahramanı Mualla'yı da doktor nişanlısından ayıran güç, para olur. Mualla'nın içinde bulunduğu soylu yoksulluk, Ekrem'in ailesini, oğulları için "paralı" bir kısmet bulmaya yöneltir: "Bak, Kanlıca'dakinden sonra Bebek'teki yalı da satıldı. Artık Nişantaşı'nda göçmeye yüz tutmuş bir konaktan başka Mualla'nın bir geliri yok" (95). Para, Ekrem'e de cazip gelmiştir: Zengin bir kadınla evlenir ve doktorluğu bırakıp bir ticaret firmasında yönetici olur: "Para, para... Evet Ekrem bütün yüksek duygularını, gençlik hayallerini onun uğrunda feda etmedi mi! Hatta o kadar sene aşkla çalıştığı mesleğini bile o yüzden bırakarak ticaret âleminin korkulu, heyecanlı hayatına kendini kaptırmadı mı?" (96). Zenginliğini ünvanından alan üst sınıf ancak mülklerini kaybettiği anda para denilen hakikatin farkına varır: "O gün ilk defa olarak gözlerini örten bir perde düşmüş ve hayatın bilmediği bir ihtiyacıyla karşılaşmıştı: "Para!" O güne kadar dünyada böyle bir şeyin varlığını bile düşünmemişti. İsteddiği her şey, tabii bir surette ve kendi kendine oluyor gibiydi" (*Sonsuz Gece* 21).

Güzide Sabri'nin engellerle dolu bir aşk öyküsünü anlattığı *Nedret* adlı romanında da, ailesini ve mal varlığını yitiren "soylu" bir kızın öyküsü anlatılır. Ekonomik sıkıntı içerisindeki Nedret, emektar hizmetkârlarıyla birlikte çiftliğine çekilmiş, geçimini sağlayacak mülklerin miras hakkını elde etmek için bir avukat aracılığıyla işleme başlamıştır. Nedret'in kurtuluşu da esas olarak miras hakkını kazanmasıyla değil, avukat Nihat ile evlenmesiyle olacaktır. Muazzez Tahsin Berkand'ın *Sen ve Ben*'inde de ailesiz kalıp teyzesinin bakımı altında yaşayan Leyla'nın kuzeni ile evliliği, ekonomik çöküntünün sınıfsal statünün korunarak atlatılmasının bir örneğidir.

Buraya kadar incelediğimiz örneklerde popüler aşk romanlarının sınıfsal üstünlüğünü sahip olduğu Batılı kültürle koruyan bürokratik elitin anlatısı olduğu

gösterilmeye çalışıldı. Bürokratik elitin kültürel üstünlüğünü yitirmeksizin ekonomik varlığını sürdürme çabası popüler aşk romanlarının vazgeçilmez motifini oluşturur. Üst sınıfın içinde bulunduğu koşullar, bu metinlerde aşka, cinselliğe ve aileye ilişkin tanımları da doğrudan doğruya belirleyecektir.

B- Ekonomik ve Endogamik Evlilik

Popüler aşk romanlarının bir tür “Sinderella öyküsü” ya da tüm engelleri yıkıp geçen “Romantik Aşk”ı anlattığını söylemek mümkün görünmemektedir. En “sentimental” hâliyle varolan romantik aşk imgesinin üstü kazındığında, mülkiyet ilişkilerine sıkı sıkıya bağlı “ekonomik evlilik” modeli görülür. Ekonomik evliliği, romantik bir kimliğe büründürmek için, romancı çeşitli önlemler almak zorundadır. Endogamik evliliklerin geçerli olduğu bu romanlarda, romantik aşk, “çocukluk aşkı” imgesiyle yaratılır. Genellikle kuzen olan aşıklar, çocuk yaşlarda iflah olmaz bir aşkın pençesine düşmüşlerdir. Aşkın karşılıklı itiraf edilmesine kadar, kutsal kardeşlik duygusuyla açıklanan ilişki, iki insanın birbirleri için yaratıldığı düşüncesine dayandırılır. Romantik aşk için vazgeçilmez bir koşul olan “özgür seçim” de bu ensest ilişki içerisinde bir yer bulur: Genellikle romanın erkek kahramanı, kendisinden birkaç yaş küçük kadın kahramanı daha çocukken “seçmiştir”. Romantik aşka uygun bir atmosfer yaratma kaygısı, romancıyı ensestten pedofiliye uzanan bir ilişkiler ağı yaratmaya kadar götürür. Kadınların erkekler tarafından çocuk denilebilecek yaşlarda seçilmeleri, eşleşmeyi rastlantıya bırakmamak için alınan bir önlemdir. *Aşk Fırtınası*’nın Feriha’sı İzmir’de geçen çocukluğunun Refik “Ağabey”i tarafından “seçilmiştir”. Feriha’nın yengesinin kardeşi olan Refik, kendisine sürekli “ağabey” diye hitap eden Feriha’ya yazdığı mektupta “Biliyor musun? Ben seni daha öyle minicikken seçmiştim ve bugüne

kadar geçen hayatımda yalnız sen varsın” (55). Böylesine “kutsal” ve alternatifini düşünülme- yen bir seçim, okuyucunun zihninde gerçek bir romantik aşk öyküsü imgesi uyandırır. Kamusal alanın yok sayıldığı bir durumda, kadının aile üyeleri haricinde bir erkeği tanıma şansı olmadığı halde, okuyucu bu ve buna benzer soruları bir tarafa itip engellere rağmen bir araya gelen aşıkların öyküsünü okumaya devam eder. Romancı da, aşıkların gerçekte birbirleri için yaratıldıkları düşüncesini, çocukluk anlarıyla destekler. Romantik aşkın üzerine düşebilecek gölgeler yok edilmiştir artık.

Tanzimat romanının romantik aşk figürü cariyelerinin yerini⁶ “kuzenler” almıştır. Böylece, mülkiyet ilişkilerinin devamını sağlayacak ortam yaratılmış, modern meslek sahibi erkek aracılığıyla, ekonomik gücünü yitirmeye başlamış aristokratik ailede neslin ve mülkiyetin geleceğe intikali sağlanmış olur. Popüler aşk romanı yazarı, romantik aşk için farklı alternatifleri ortadan kaldırmak konusunda öylesine ısrarlıdır ki, kurgusal dünyada ya kamusal alan tümüyle yok sayılır ya da birbirine yabancı kadın ve erkeğin, medeniyetin bir gereği olarak yer aldığı kamusal alandaki karşılaşmaları, “kaderin bir cilvesi olarak” akrabaların karşılaşmasına dönüştürülür. Romantik aşkı kan bağıyla sınırlayan romancının, aile içinde geçecek bir aşk öyküsünün romansal gerilimi arttıracak malzemeden yoksun olmasına karşı aldığı önlemler, Muazzez Tahsin’in *Sen ve Ben* adlı romanında doruğa ulaşır: “Teyzezadesi”yle nişanlı olan Leyla’nın yabancı bir erkekle karşılaşması, nişanlısını sevmediğini anlamasına yol açar ama ailenin isteği üzerine bu evlilik gerçekleşmek

⁶ Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* adlı çalışmasında romantik aşkın Tanzimat romanında nasıl işlendiğini anlatır: “Fakat evlilik birbirinden çok farklı iki yöntemle gerçekleştiriliyordu. Ya insanlar evlenene kadar görmedikleri bir kadınla görücü aracılığıyla hayatlarını birleştiriyorlardı ve maddi hesapların daha ağır bastığı bu evlenme tipinin duygusal açıdan düş kırıklıklarına yol açma olasılığı fazlaydı; ya da seçerek satın aldıkları ve eğittikleri cariyelerle evleniyorlardı. Birinci yöntem evlenmenin “romantik” bir tarafı yoktu ve bu, Osmanlı romancılarının (bazı toplumsal eleştiri denemeleri dışında) pek üstünde durmadıkları bir konu olmuştur. İkinci tip evlenme ise, hem tutkulu aşklara hem de değişik maceralara olanak tanıma açısından ilk romancılarımızın yeğledikleri biçimdi” (32-33).

zorundadır. Bu karşılaşmanın üzerinden yıllar geçmesine rağmen ikisi de birbirlerini unutamamışlardır. Okur, tam da “romantik aşka layık bir gerilim çıktı” diye heyecanlanacakken yıllar sonra Leyla’nın çocukluğundan beri görmediği bir başka kuzeni çıkagelir: Avrupa’dan dönen kuzen, Leyla’nın yıllar önce karşılaştığı genç tayyarecidir. Okuyucuyu, “bu kadarı da fazla” türünden itirazlara sürükleyecek olan bu tesadüflerin her biri romancının dünyasında stratejik öneme sahiptir. Bu tesadüfler sayesinde, yazar, okuyucunun romantik aşk merakını sonuna kadar doyurduğu gibi, endogamik ilişkiden de taviz vermemiş olur. Romanın sonunda, Leyla ve Bedi Muammer’in mutlu sona ulaşmaları mümkün olmaz. Leyla, Nejat’la evlenir. “Kutsal aile”, “aşk’tan da üstündür”. Barbara Cartland’ın *Etiquette Handbook*’da “insanlık tarihinin en büyük toplumsal icadı” olarak tanımladığı aile, romantik aşkı geri plana itecek bir öneme sahiptir: “Eğer diğer gezegenlerde de akıl sahibi canlılar varsa, — iki kafalı, altı bacaklı olmaları muhtemeldir—aileyi icat etmiş olduklarına eminim, aksi takdirde uygar yaşam dediğimiz şey mümkün değildir” (11).

Aileyi merkez alan bu romanlarda “kardeşler”in yokluğu da ekonomik evlilik açısından önemli bir yer tutar: Kardeşlerin yokluğunda kadına geçecek miras, kuzenlerden birinin devreye girmesiyle içeride tutulur. Kadının kapatılmasının miras hakkı ile doğrudan ilgisi bulunmaktadır. Ve bu romanlarda evi dışarıdan ayıran duvarların bittiği yerde başlayan yabancı korkusu, bürokratik elitin geleceğe intikal etme kaygısından başka bir şey değildir. Ulusal-inşâ dönemlerinin kadının ve ulusun biyolojik yeniden üretimi motifi, yerini “kadının ve ailenin biyolojik yeniden üretimine” bırakmıştır. Bu anlamda sözünü ettiğimiz romanların başkahramanlarının kadın olması hatta birçok romanın, kahramanı olan kadının ismini alması, popüler

aşk romanının “dişil” okuyucu kitlesiyle yapılmış bir sözleşmeden ziyade kadın kahramanın, ailenin yeniden üretim sürecinde oynadığı rolle ilgilidir.

Adab-ı Muaşeret Romanı türünün Batı’daki temsilcisi sayılan Jane Austen’ın romanlarında da kırsal aristokrasinin kapalı dünyasında anlatılan romantik aşkın arkasında ekonomik evlilik modeli yer alır. Yalnız Jane Austen romanlarında ekonomik evlilik endogamik değil, egzogamiktir. Bu romanlarda da ekonomik olarak zayıflayan kırsal aristokrasinin, Londra gibi büyük şehirlerde ortaya çıkan ticaret burjuvazisi ile evliliği, miras hakkından yoksun kadınlar için bir kurtuluş yolu sağladığı gibi, soylu sınıfın yeni ekonomik düzene eklememesinin yollarını da yaratır. *Aşk ve Gurur*’da Elizabeth ve Darcy’nin aşkı tam da böyle bir eklememe sürecinin öyküsü olarak okunabilir.

Elias, İngiltere ve Fransa örneklerinde aristokrasi ile burjuvazi arasında bir ilişkinin kurulabildiğini belirtir. *Aşk ve Gurur*’daki Elizabeth ve Darcy evliliği de bu ilişkinin mümkün olduğunun kanıtıdır. Ancak sınıflar arası geçişkenlik egzogamik evliliğe izin vermektedir. Almanya örneğinde ise durum oldukça farklıdır. Fransız Mauvillon, Almanya’da soylularla burjuvazi arasında kesin bir ayırım olduğunu belirtir (aktaran Elias 94). Elias’a göre bu ayırımın diğer ülkelere göre çok kesin olması, kapitalizmin gelişimi ile doğrudan ilgilidir:

Sayılsız belge ile kanıtlanan, soylular ile burjuvazi arasındaki bu kesin ayırım, hiç şüphesiz görece yaşam sıkıntısından ve her ikisinin de refah düzeyinin düşüklüğünden kaynaklanmaktadır. Bu durum, soyluları mümkün olduğunca kendilerini dışarıya kapatmak, ayrıcalıklı toplumsal varlıklarını sürdürebilmelerinin önemli bir aracı olarak göbek bağlarına dayanmak zorunda bırakırken, diğer Batı ülkelerinde

burjuva unsurların aristokrasi ile kaynaşmasını sağlayan ana yolu,
yani para yolunu Alman burjuvalarına kapatmıştır. (Elias I; 95)

Türkiye örneği için de geçerli olan bu türden bir ilişkisizlik, popüler aşk romanlarındaki endogamik ilişkilerin çözümlenmesi açısından önemli bir nokta oluşturur.

Jane Austen romanlarında egzogaminin boyutu, farklı sınıflardan insanları içine alacak kadar genişlemez. Bu romanlarda sınıfsal kader şaşmaz bir titizlikle işlemektedir. Tıpkı dans salonlarındaki eşleşmeye benzer bir biçimde—ki dans, bu romanlarda eş seçiminin metaforu olarak okunabilir—herkes kendi dengini bulur. Austen’ın *Emma*’sında gönlün kimi sevdiğinin pek de önemli olmadığı açıkça görülür: Boş zamanlarını “çöpçatanlık”la geçirmeyi seçen Emma, soyu belirsiz Harriet’e eş bulmaya çalışırken, Harriet, aristokrat Knightley’e aşık olur. Romanın sonunda Knightley’le evlenen doğal olarak Emma olur. Harriet ise, Emma’nın,

Genç çiftçilerle ilgilenmek hiç huyum değildir. Çiftçi sınıfıyla hiçbir bağlantı kurmanın yolu yoktur ki! Daha aşağı tabakadan dürüst, namuslu insanları korumak, kendilerine yardımda bulunmak isterim. Ama çiftçi aileleri para bakımından yardıma el açmayacak kadar yüksek olmakla birlikte sosyal yönden, dostluk kurulamayacak kadar alçaktırlar. (*Emma* 31)

dediği Çiftçi Martin’le evlenir.

Jane Austen romanlarının dikkat çeken özelliklerinden biri de, “ilk görüşte aşk” yerine, “sağduyu”ya dayalı bir aşkı anlatmalarındır. Austen kahramanları ilk aşamada çatışma yaşadktan sonra akıl ve sağduyu yoluyla birbirleri için uygun olduklarına karar verirler. Bu “uygun” olma durumunun Adab-ı Muaşeret Romanı türünü incelediğimiz bölümde de değindiğimiz gibi sınıfsal statü ile doğrudan ilgisi

vardır. Benzer bir durum, Cumhuriyet dönemi aşk romanları için de geçerlidir. Popüler aşk romanı yazarları da, her defasında romantik aşkın yokluğunu kanıtlayan öykülere başvururlar. Bir çocukluk aşkının yaşanmadığı yani yetişkinlerin önünde aşk için farklı seçeneklerin olduğu durumda yapılan ilk seçim, genellikle yanılıyla sonuçlanır. Güzide Sabri'nin *Nedret*'inde başlangıçta eniştesinin "hafifmeşrep" kızkardeşine aşık olan avukat Nihat, sonradan gerçekte Nedret'i sevdiğini anlar. Nedret de vasisinin uygun görmesiyle Nihat'ın sütkardeşi ile nişanlanmıştır ama romanın sonunda Nihat'la Nedret; Mualla ile de Kenan birleşirler. Nihat'ın Mualla'ya duyduğu tutkunun birden bire sönmesi, görgü kitaplarında ve Adab-ı Muaşeret Romanları'nda çizilen "uygun eş" portresi ile doğrudan ilintilidir. Bu metinlerde, çarpıcı ve baştan çıkarıcı bir güzellik yerine kişilik sahibi olmak iyi bir eş olmanın anahtarı olarak sunulur. Nedret'in Mualla ile Nihat'ın kızkardeşini karşılaştırdığı bölüm, bir kadın için kişiliğin, ölçülülüğün ve zerafetin, güzellikten daha önemli olduğunu vurgular:

Takdim merasimi bittikten sonra, Nedret de aynı merakla Muallâ'yı gizliden tetkik ediyor ve onu pek güzel buluyordu. İri yeşil gözlerinde biraz hıyanet ve bakışlarında biraz istihza görmekle beraber pek sihirli ve dudakları kalın ve gül renkli idi. Saçları açık kumral ve gayet parlaktı; hâsılı, renkli ve zengin bir güzelliğe mâlik olan bu kızın kıyafeti de kendisi kadar güzeldi. Elindeki altın çantası, beyaz gantları, nârin ve zarif iskarpinleri, açık renk ipekli kostümü, tuvaletinin güzelliğine daha fazla bir şuhluk vererek bu çiftlik hayatiyle tuhaf bir tezat meydana getiriyordu. Halbuki, Nihal, ne kadar sâde, ne kadar lâtif giyinmişti. Gümüşi renk çarşafının sâdeliği içinde ne kibar, ne vakarlıydı. (51)

Nerede nasıl giyinileceğini bilen, kültürleşmiş güzelliği ile evlilik için güven oluşturacak kadınlar, görgü kitaplarının ve Adab-ı Muaşeret Romanları'nın yaratmaya çalıştıkları ideal kadın formudur. *Aşk Fırtınası*'nda Refik, Feriha ile Nermin'i karşılaştırırken "iyi bir eş"le yalnızca "cinsel arzu" duyulabilecek kadın arasındaki farkı ortaya koyar: "[O]nun güzelliği gözleri ve sinirleri çekiyor, kalbi değil" (83).

Buraya kadar verdiğimiz örneklerde görüldüğü üzere, romantik aşk anlatısı olarak adlandırılan roman türünde aşk, mülkiyet ilişkileriyle bağlantılı olarak ele alınır. Romantik aşk kisvesine bürünmüş ekonomik ve endogamik evlilik, mülkiyetin bölünmeden geleceğe intikalini sağlarken, evlilik yoluyla ortaya çıkabilecek sınıflar arası ilişkileri engellemiş olur. Böylece, ekonomik gücünü yitiren elitin ayakta kalması, kültürel olarak daha aşağıda bulunan burjuvalarla değil, yeni ekonomik düzene edindikleri gözde mesleklerle entegre olan ailenin genç erkekleriyle sağlanır.

C- Serbest Zaman ve Kadınların Eğitimi

Temel motif, romantik aşk kisvesine bürünmüş bir "iyi kısmet"e kavuşmak olunca, kadınların eğitimi ayrı bir önem kazanır. Militan kadın yurttaşın oluşturulması ve modernizmin taşıyıcısı olarak kadını kamusal alanda görünür kılmak için değil, "iyi kısmet"e sahip olmak için eğitilen kadınlar, modern erkeğe "iyi bir zevce" olmalarına yarayacak gerekli donanımı edinmek zorundadırlar. Kadınların eğitimi ve emeği ancak "iyi bir kısmet"in ortaya çıkmaması durumunda "geçici" olarak devreye sokulacak, bu geçici sürede kadınlar, ekonomik sıkıntıyı "aristokrat gurur"larını incitmeyecek mesleklerle atlatmaya çalışacaklardır. Cumhuriyet'in, kadını aktif bir yurttaş konumuna yükseltmek için yücelttiği çalışma ve meslek edinme, popüler aşk romanlarında rağbet edilen bir durum değildir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, “Protestan çalışma etiği” değil, aristokrasinin sınıfsal ritüellerle doldurduğu “serbest zaman” kavramı yüceltilir bu romanlarda.

Daha çok kırsal aristokrasinin hayat tarzı içerisine oturtulmuş görgü kitaplarında paraya dayalı bir ekonomi değil, aristokratik zenginlik kavramı yer alır (*Desire and Domestic Fiction* 81). Burjuva para ekonomisinin serbest zaman kavramını giderek yok etmeye başladığı bir yüzyılda aristokratik yaşam, bütünüyle ritüellere dayanan bir “serbest zaman”dır. Yeni tüccar sınıfının paraya ayarlı saati, soylu salonlarda geçerli değildir. Ve giderek bu ritüeller, sonradan görme yeni sınıfa karşı, aristokrasinin alamet-i farikası hâline gelir.

Serbest zamanların doldurulmasında dans etmek, piyano çalmak, kadınların okuyacağı türden kitaplar okumak, dikiş dikmek gibi faaliyetler önemlidir. Bütün bu faaliyetler, kadının uygun bir eş adayı olarak eğitilmesinin araçlarıdır. Bu anlamda edebiyat, erkeğe layık bir eş olmak isteyen kadının, doğal durumdan kültüre transferini sağlamak gibi önemli bir rol üstlenir. Kadınların zihinsel gelişmişlik düzeyine uygun romanlar ve kolektif tarihin, kültürün “bilinmesi gereken” parçaları, bu romanlardaki kanonu oluştururlar. Romanlar, kadınlar için bir takım ahlâkî dersler içerdikleri ve toplumsal normları benimsettikleri ölçüde yararlı bulunurlar. Özellikle söz konusu olan soylu sınıf olduğunda kadınların kitap okuyarak kendilerini “görgüsüz” burjuvalardan ve alt sınıflardan ayırmaları önemlidir. Kültürel alana dahil olamayan kadınların kitapla ilişkileri de oldukça sorunludur. *Aşk Fırtınası*'nın Nermin'i kitaplarla olan ilişkisini şöyle özetler: “Demin dediğim gibi kitaplarla pek başım hoş değildi. Hâlâ da öyle ya! Sen, hiç benim bir kitabın sayfalarına gömülüp kaldığımı gördün mü? Hamdolsun bu sıkıcı hastalık şen kalbime bir gün bile misafir olmadı ve buna müteşekkirim de” (106). “Medeniyetin Sınıfsal Yorumu” başlıklı bölümde de değindiğimiz gibi, eğitim sınıfsal olarak sahip olunan kültürle doğrudan

ilgilidir bu romanlarda, sınıfsal kökenden bağımsız olarak sonradan kazanılan yetenek ve birikimler eğitim kavramının özünü oluşturmaz.

Kadınların ne tür kitaplar okumaları gerektiği de görgü kitaplarının konularından biridir. Bu metinlerde, “müstehcen” kitapların okunmaması yönünde telkinlerde bulunulurken, eğitici özelliği olan kitaplar önerilir. Aşk romanları ise pek makbul değildir: “Hayali ve Pırıltılı şeylerin yanlış Düşünce’lere ve Hayal’lere yol açacağını bildiğinizden, yararlı ya da sağlam olan hiçbir şey üretmeyen Aşk Romanları’ndan uzak durmalısınız” (Fritzer 26). Bu tür bir uyarının yapılmasını gerektiren düşünce, Cemil Meriç’in kadınlar konusunda dile getirdiğine benzer bir düşüncedir: “Kadın okuyucular romanestir, hassastır, kitabı yaşamaya kalkarlar, Madam Bovary gibi” (aktaran Gürbilek 280). Kadınlar ve okuma eylemi arasında kurulan sorunlu ilişki, sürekli bir denetimi zorunlu kılar. Erkek yazarların yazdığı romanlar, okudukları aşk romanlarından etkilenip kötü yola sürüklenen kadın kahramanlarla doludur. Kadının okuduklarının denetlenmesi, zihninin, duygularının ve dolayısıyla bedeninin denetlenmesi anlamına gelir. İyiyi kötüyü birbirinden ayırma gibi bir kapasitesi olmayan kadının bir başına bırakılması düşünülemez bile. Ahlâk, düşünce, karakter vb. gibi kavramlar ancak kültürel alanda bulunduğu ve kadın, “doğal durum”da bunlara sahip olamayacağından, neyin iyi, neyin kötü olduğunun yasakoyucu tarafından öğretilmesi gerekecektir.

Ev işleri, iyi bir eş bulmak için bilinmesi gereken şeyler olsa da, aristokrat kadınlara ev işlerini öğrenmelerini öğütlemekteki amaç, işleri bilfiil yüklenen kadını yaratmak değildir. Yani, Nancy Armstrong’un deyimiyle görgü kitaplarında öğütlenen çalışma, “çalışma değildir”: “Görgü kitapları, kadına çalışma ve eğlence için farklı ideal roller biçerken, yeni bir iş kategorisi yaratırlar. Domestik alana ilişkin işler üzerinde ayrıntıyla duran bu kitaplar, aslında ev işlerini hizmetkârların

yapmasından ötürü evlerinde hiçbir şey yapmak zorunda olmayan kadınları esas almaktadırlar” (Armstrong 79). On sekizinci yüzyılda yayımlanan bir görgü kitabı, kadınlara verilen eğitimin neleri içerdiğini anlatır:

Yaşam için gerekli ve yararlı olan bir diğer İş, Evkadınlığıdır; yani Mutfak, Mandıra, Şekerleme İmalathanesi bilgisi. Bütün bunlar bizzat pratik etmeseniz de mutlaka bilmeniz gereken şeylerdir. Hiçbirinizin, bu zahmetli İşlerden kaçacak kadar kibirli olduğunu sanmıyorum. Bu işler, her zaman Erdem’inizin, Onur’unuzun, Karakter’inizin mutlak koruyucuları olacaktır. (aktaran Fritzer 17)

Evkadınlığına ilişkin bilgiler, kadının denetim altında tutulmasına, işleri yapan kendisi olmasa da, erkeğine hizmet eden kadın imgesinin güçlendirilmesine yarar. Evin içerisinde erkeği rahat ettirmek kadının birinci görevidir. Aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki işbölümünün gerektirdiği bir bilgidir bu: Erkek, kamusal alana ait bilgilerle donatılacak, kadın da, evde hizmetçileri olsa bile, evişlerinin nasıl yapılacağını bilecektir. Evdeki hizmetçilerin kontrolü de bu bilgiyi gerekli kılmaktadır.

Aşk Fırtınası’nın Feriha’sı okula başlarken babasının Okul Müdürü ile yaptığı konuşmada, eğitim kurumlarının öngördüğü müfredatın ne olduğu görülebilir:

O halde hulâsa edelim efendim: Mektebin altıncı sınıfına neharî olarak girerek Fransızca ve Almanca kurslarını takib edecek... Şimdilik Almanca kursundaki arkadaşlarına yetişebilmesi için hususî bir hoca ile kendisine yardım edeceğiz... Piyano... Resim...

—Onları evde öğretiyoruz efendim. Esasen resme ancak tatil zamanlarında çalışabiliyor. (7)

On sekizinci yüzyıl İngiliz görgü kitaplarından birinde de “Kadınların bilgin olmalarına gerek olmasa da Fransızca ve İtalyanca gibi revaçta olan dilleri bilmeleri gerektiği”nden söz edilmektedir (Fritzer 12). Bir başka kitap ise, Aristoteles’in Gramer, Beden Hareketleri, Müzik ve Resim’den oluşan ideal eğitim modelini öğütler (Fritzer 12).

Muazzez Tahsin’in *Sen ve Ben*’inde Leyla’nın kendi hayat deneyimi konusunda söylediği sözler, kadın eğitiminin bir özeti gibidir: “Şimdiye kadar geçen seneleri: yalnız dersleri... piyanosu ve gençliğini berrak bir tazelikle güzelleştiren beden terbiyesi ile geçmişti. Hatta bugün yirmi iki yaşında, yalnız aynı şeylerden hoşlanmakta devam ediyordu: Kitap... Musiki... Spor” (27). Leyla, görgü kitaplarının ve Adab-ı Muaşeret Romanları’nın tüm boş zaman pratiklerini sıralamıştır. Özellikle, Muazzez Tahsin Berkand romanlarında hareketler, davranışlar üzerinde yapılan vurgular, bu metinleri başlı başına bir eğitim aracı hâline getirir:

“Leyla, *örgüsünü* bıraktı. Elinin alışkın bir hareketiyle saçlarını karıştırdı. *Beyaz* elbisesinin *eteklerini düzelterek* yerinden kalktı”⁷ (26). Bu tip metinler, adab-ı muaşeret kurallarını herhangi bir görgü kitabından daha hızlı ve etkili bir biçimde öğretir: Okurun zihnine, beyaz elbise giymiş, örgü ören ve oturduğu yerden kalkarken eteklerini düzelten kadın imgesi görsel olarak yerleştirilmiştir. İdeolojik yeniden üretim, olay örgüsüne katkısı olmayan, geçerken söylenmiş gibi duran hareketlerle sağlanmaktadır. Tasvir edilen sahnenin görgü kitaplarındaki illüstrasyonlardan farkı yoktur: “İnce ipekli pembe kostümünün bütün endamını saran letafeti içinde, yavaş yavaş yürüyerek, Nejad’ın yanına oturdu” (Nedret 202). Moda kitaplarında ne giyileceğine ilişkin önerilere benzer örnekleri daha da çoğaltmak mümkün. Örneğin, *Sen ve Ben*’de Bedia’nın giyimi tasvir edilirken, satır

⁷ İtalikler bana ait.

arasında okura giyinmenin kuralları da öğretilir: “Bol, plili yeşil eteği, aynı renkte kolsuz yün bluzu, saçlarına bağladığı yeşil kordelasıyla bedia ne kadar genç ve şirindi” (25). Okur, bu satırlarda yaşa göre uygun giyim, renk uyumunun önemi vb. konularda nelere dikkat etmesi gerektiği konusunda uyarılmıştır. Her ortamda ısrarla ve ayrıntıyla vurgulanan giysiler, renkler bir anlamda uygulanması gereken görgü kurallarının bir parçasını oluştururlar. Bedeni örten giysi, genellikle saflığı, bekâreti çağrıştıran beyaz renktedir. Özellikle Muazzez Tahsin’in her fırsatta vurguladığı beyaz elbise, tüm güzelliğine rağmen kadın kahramanın saflığını, el değmemişliğini ve ancak sınıfsal dengi olan erkeğin ulaşabileceği “cinselliği”ni çağrıştırır. Barbara Cartland da *Etiquette Handbook*’da aşk için kullandığı av metaforu, ulaşılmaz kadını elde etmenin erkek için ne anlama geldiğini gösterir:

Ertelemelere, engellemelere, sınırlamalara gerek duymayan aşk oyunu, ulaşılmazlığını bir elbise gibi üzerinde taşıyan kadın tarafından oynanmalıdır. Kadın, hızlı koşmayı beceremese de sürekli, satirlerden kaçan bir *nymph* gibi görünmelidir. Kadınlarla aşk yapan erkek, her zaman bir fatih olduğuna inanır. Avlanmayı değil, avlamayı arzu eder.

(29)

Giyim-kuşam konusundaki ayrıntılarla dolu Adab-ı Muaşeret Romanları’nda giyim konusunda yapılmaması gerekenler de birbirine zıt iki kadın modeli üzerinden gösterilir okuyucuya. Güzide Sabri, “hafifmeşrep” Mualla’nın tuvaletini tasvir ederken görgü kitaplarının yasaklarından birini okurun zihnine yerleştirmiş olur:

Muallâ, yarı dekolte, açık renk, elbisesinin letafeti içinde, şen ve güler çehresiyle görünmüş, nezaketten öpüşmüşler, ve sonra, birbirlerini, derin ve ince bakışlarla süzmüşlerdi....

Muallâ, onun tuvaletini tenkide çalışırken, Nedret de, adetâ bir düğün kıyafetiyle misafir kabul eden bu çılgın kızın giyinmek hususundaki taşkınlığına bakıyordu. (103)

Kanonik edebiyatta millî kadın ile alafranga kadın arasındaki fark, popüler aşk romanlarında görgüyü, terbiyeyi içselleştirmiş kadınla, kültüre dahil edilmemiş güzelliğini bir “sermaye” gibi taşıyan kadın arasındaki farka dönüşür. Böylece, Batılılaştıkça “ahlâksızlaşmak” kaygısının yerini, Batılı medeniyetin gerçek sahibi olmayanların düştüğü gülünç durumlar alır. Ayrıcalıklı kültürel miras, gerçekten soylu olanla olmayan arasındaki derin farkı ortaya çıkarır. Alafranga adetleri taklit edenlerle, bunların sahipleri arasındaki fark, “aristokratik ölçülülük”le ortaya çıkar. *Aşk Fırtınası*’nda Feriha, soylu salonları şöyle tarif eder:

Buna mukabil İstanbul’un çok kibar bir kısım halkı, Kâmile Hanımın 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. (*Aşk Fırtınası* 70)

Popüler aşk romanlarında sıkça vurgulanan boş zaman aktivitelerinin çoğu—tenis, yüzmeye, piyano çalma, dans, eliş vs—genellikle kadınlara yöneliktir. Güzide Sabri, *Nedret* romanında bir tür kamusal alan hâline gelen soylu salonlarının serbest zaman pratiklerini sık sık tekrarlar: “Sofradan kalkar kalkmaz doktor, odasına çekilmişti. Muallâ, piyanoya oturmuştu. Nihal, eline dikişini alarak, bir tarafa çekilmiş, Nihat gazetesini almış, Kenan ise, endişeli düşünceleriyle yalnız kalmıştı” (131).

Dans, tıpkı Jane Austen romanlarında olduğu gibi eş seçimi ile doğrudan bağlantılıdır. Üst sınıfın çay partileri ile balolarıyla sınırlı bir kamusalılıkta, eş seçiminin aracı danstır. Bu yüzden, eş olarak seçilecek bir kadının öncelikle dans etmeyi bilmesi gerekir. Dans, hem bu tür salonlara katılmanın hem de, flörte adım atmanın başlıca şartı hâline gelir. Dans ederken çiftler arasında ortaya çıkan uyum ya da uyumsuzluk, birbirleri için eş olup olamayacaklarını da belirler. *Sen ve Ben*'de Leyla, nişanlısı Nejat ve aşık olduğu Bedi Muammer'in danslarını karşılaştırırken tercihinin kimden yana olduğunu da belirtmiş olur: "İkinci dansımı Bedi Muammer'le ettim. Ne kadar iyi dans ediyor. Vücudunun her hareketi, ne kadar yumuşak ve âhenkli. İkimiz birlikte uçacağız sandım" (67).

Dans, üst sınıfın olmazsa olmaz ritüellerinden biri hâline geldiği popüler romanların tersine, kanonik metinlerde millî ülküden uzaklaşmanın bir göstergesi sayılır. *Ankara*'nın Semra'sı, kendisini asrî salonlarda bir süs bebeği gibi taşıyan kocasına "Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız?" (152) der. Militan kadın yurttaşın olmayı reddettiği "salon kadını" tipi, popüler aşk romanlarının ideal kadınıdır.

Popüler aşk romanlarında sıkça yer alan mektuplar da serbest zaman aktivitelerinin bir parçası olarak düşünülebilir. Barbara Cartland, *Etiquette Handbook*'un çok büyük bir kısmını yazışmalara ayırır. Arkadaşlara yazılan mektuplardan, resmî yazışmalara kadar her örnek üzerinde ayrıntıyla durur. Mektup vb. yazmak, toplumsal statüye ve yakınlık derecesine bağlı olarak değişen hitap biçimlerini, üslupları öğrenmek sanatıdır (70-95). Özel alan içerisinde hapsedilmiş kadının, gündelik hayatta rastlayamayacağı insan çeşitliliğini mektuplar aracılığıyla oluşturması ve bu mektuplar aracılığıyla mahrem alanın içinde kurgusal bir kamusalılık yaratması mümkün hâle gelir.

Ayrıca, kamusal alan yasaklısı kadın için mektuplar dertleşmenin, sırlarını bir başkasıyla paylaşmanın aracılardır. Mahrem alanın sırları, mektuplar aracılığıyla sansürden geçerek de olsa dış dünyaya taşınırken, kadının evlenmesi bu tür bir lüksü de ortadan kaldırır: “Bugüne kadar, sevinç ve kederimi Güzin’e söylüyordum. Şimdi aramıza bir duvar çekiliyor. Evli bir kadın olacağım. Hislerimin her noktasını, en samimi arkadaşım Güzin’e bile açıkça anlatamam” (*Sen ve Ben* 56).

Serbest zamanların doldurulmasında önemli bir işlevi olan çiftlik evleri, üst tabakanın kültürden doğaya uzanışının mekânı olur. Kentin medeni yaşamından uzakta, ritüellerin yerini doğanın içinde geçirilen “aylaklık saatleri” almıştır. Çiftlik evleri, aynı zamanda bürokratik elitin kentle doğrudan bağlantısı olmayan ekonomisinin bir göstergesidir. Para ekonomisinin zorunlu olarak kente bağladığı sınıflara karşılık bürokratik elit, kökleri eskiye dayanan soyluluğunun sembolü olan mekânlarda kendisini burjuvalardan ayırır. Hemen her romanda yer alan çiftlik evleri, Batılı aristokrasinininkine benzer ritüellerin—ata binme, avlanma vb.—mekânı olur. Bu anlamda, bakir bir doğadan söz etmek mümkün değildir: Seçkinlerin, merkezden uzaklaşmaksızın biçimlendirdikleri stilize doğa, “romantik aşk” için de elverişli bir fon oluşturur.

D- Medeni Bedenler, Medeni Ahlâklar

Medeniyetçi yorum popüler aşk anlatılarında yalnızca ötekiliğe ilişkin tanımları değil ahlâk, aşk, cinsellik, beden ve kamusal/özel alana ilişkin algıları da farklılaştırır. Artık millî ahlâk hassasiyetleriyle kurgulanan aşk ve cinselliğin yerini, bürokratik elitin incelmış davranış biçimleriyle şekillenen ve bu anlamda ahlâkî referanslarını medeniyet kurallarının kendisinden alan aşk ve cinsellik almıştır.

Ömer Türkeş'in yukarıda alıntıladığımız yazısında değindiği gibi, dönemin ideologlarının yozlaşma alameti saydıkları ortamlar, popüler romanda hem medenileşmenin hem de romantik aşkın vazgeçilmez unsurları hâline gelirler. Nilüfer Göle, kamusal alanda “modern ama edepli” ideal kadın imgesiyle, “geleneksel yani edepli” kadın imgesi arasında sürekli bir mücadele olduğunu belirtir (Göle, “Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlâk” 28). Modern hayatın kamusal alana dahil ettiği kadın, sürekli “modern ama edepli” yani, “erkeklerle bir arada bulunan kadınların bir o kadar da iffetli, erişilmez kadınlar olduklarını, yani toplumsal ahlâkı tehdit etmediklerini ispatlamak durumundadır” (*Modern Mahrem* 109). Kadının “doğal” durumunun kamusal alan için bir tehdit oluşturduğu, dolayısıyla “kültür” aracılığıyla terbiye edilmeyen, zapturapt altına alınmayan kadınların milletin biyolojik saflığını bozacağı düşüncesi, kadınların kendisinde de “şizofrenik” bir bilince yol açar. Halide Edip Adivar'ın *Handan* adlı romanında kadın kahramanını tasvir edişi bu şizofreniyi örnekler niteliktedir: “Handan'ın cinsiyetini kimse pek düşünmez, erkek gibi bir kızdır” (aktaran Kandiyoti 145). Bir kadın olarak Adivar, ideal kadını “erkek gibi” olmasıyla olumlarken, kadınların kamusal alanda iffetli kalabilmelerinin yollarını anlatmak ister gibidir. Kadın, kamusal alanda yer alırken suçluluk duygusundan, haddini aşmış olma korkusundan kurtulamamıştır:

Okumuş kadın, meslek sahibi kadın, Kemalist reformların yücelttiği değerler bağlamında ayrıcalık kazanmış, ancak bir o kadar da “cinsiyetsiz”, hatta bir ölçüde erkek kimliğine bürünmüştür. Bir başka deyişle, Kemalist kadın peçesini ve çarşafını atmış ancak bu kez cinselliğini “çarşafa sokarak” kamusal alanda kendisini zırhladığı, bir ölçüde “dokunulmaz”, erişilmez kılmıştır. (*Modern Mahrem* 109)

Kadınların “kadın” olmaktan duydukları tedirginlik öylesine belirgindir ki, erkek yazarların yozlaşmış kadın örneklerine karşılık, cinsiyetsiz kadına en çok vurgu yapanlar daha çok kadın yazarlardır. Halide Edip’in kendisinin de “onbaşı” lakabıyla inkılâpların kadın militanlığına soyunmasına benzer bir meşruiyetin sağlanabilmesi için çaba gösterir kadın yazar. Böylece, Tanzimat’tan bu yana süregelen yoz alafranga kadın tipine bir alternatif olarak sunulan ideal kadın tipi, Ziya Gökalp’in kültürel özün bileşenlerinden biri olarak gördüğü “İstanbul Türkçesi” ile konuşacak ama kamusal alanda yer alırken Anadolu kadınına benzemeye çalışacaktır.

Popüler aşk romanlarında ise “modern ama edepli” değil, “modern yani edepli” kadın imgesinin geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Bu imge, Elias’ın medenileşme süreçleri adını verdiği süreçle doğrudan ilgilidir. Arus Yumul’un aynı zamanda “medeni bedenler” kuramını da içerdiğini belirttiği medenileşme sürecinde ortaya çıkan “medeni beden”, “birbirlerine zıt özleri olduğu kabul edilen doğa/kültür kavram çifti arasındaki ikili karşıtlığın kültür kutbunda duran bedendir. [...] Medeni beden, hayvanların aksine, anlık hazlardan daha yüksek idealler için vazgeçebilen bedendir” (Yumul 38-39). Bu anlamda ahlâk, “öz”e ilişkin tanımlarda değil, bedenün evrimleşme sürecinde ortaya çıkan içsel denetim mekanizmalarında ortaya çıkar: “Medeni beden aynı zamanda örtünmüş bedendir. Çıplaklık, toplumsal kurullarla belirlenmiş durumlar dışında utanç kaynağıdır. Aynı zamanda gem vurulmamış bir cinselliği çağırıştırır” (Yumul 44). Böylece, Cumhuriyet’in muhafazakâr ideologlarının “alafranga olanın ahlâksız” olduğuna dair iddiaları tersine çevrilir: Batılı ya da değil, aynı kültürel zemini paylaşan insanlar, bedenün modern tasavvuruyla kendilerini “öteki”lerden ayırırlar.

Popüler aşk romanlarında “modern yani edepli” imgesi, sınıfsal olarak taşınan kültürün, görgünün ve terbiyenin sağladığı özdenetimle ortaya çıkar. Bu

romanların ideal kadın örnekleri, giyimde kuşamda ölçülülüğü, yerindeliği ilke edinen kadınlardır. “Serbest Zaman ve Kadınların Eğitimi” başlıklı bölümde verdiğimiz örneklerin de gösterdiği gibi, bedenın cinsel arzu uyandıracak biçimde sergilenmesi ancak alt sınıflara özgü bir kusurdur. Romanlarda geçen cinsellik sahneleri, ötekileştirilmiş kadın örnekleri üzerinden anlatılır.

Bedenin modern tasavvuru, medeni ahlâkı ve medeni estetiği içerir. Medeniyete “içkin” olarak ortaya çıkan ahlâk ve estetik tanımları, popüler aşk romanlarının kahramanlarını, kanonik kahramanlardan oldukça farklı bir kimliğe büründürür. Kültürel özcü söylemin dört elle sarıldığı kavramsal karşıtlıklar içerisinde beden-ruh ikilemi, popüler romanlar açısından, ancak medeni bedenın taşıyabileceği bir yüksek ruh anlayışıyla karşılanır. Kadın, kamusal alanda yer alırken bedeninin yaratacağı olası tehlikeyi sınıfsal kökeninden aldığı “gurur” ve “terbiye” ile bertaraf etmiştir. Bu anlamda, ahlâkî düşkünlük vasfı da ancak gayri medeni bedenler için geçerli bir vasıftır. Beden politikalarındaki değişim, gem vurulmamış bir cinselliğin, yani bedenın hayvani yönünün, ancak alt sınıflarda ortaya çıkabilecek bir erdemsizlik olduğunu varsayar.

Medeni estetik, “Güzellik tercihleri[ni] ‘güç, sıhhat, doğurganlık’ gibi doğaya tabi niteliklerden, ‘incelik, zarafet, Batı görgüsü” gibi büyük ölçüde yetişmeyle elde edilen niteliklere doğru değiştir[miştir]” (*Modern Mahrem* 93). Kültürün süzgecinden geçen medeni beden, doğal bedenden bütünüyle ayrılır. Popüler aşk romanlarında, doğaya ait “kanlı-canlı” bir güzelliğin yerini, üst tabaka kızlarının “solgun” güzellikleri alır. Geçerli estetik tanım, kırmızı yanaklı köylü kızlarını değil, “Beyaz bir kamelya gibi solgun” (*Sonsuz Gece* 26) kadınları makbul sayar. Oysa, Baltacıoğlu’nun “millî beden” tanımı farklıdır: “Yüz güzelliği her güzellik değildir. Gövdenin de güzel olması gerektir. Çürük, besisiz ve tembel bir vücudun güzel

olması imkânsızdır. Öyle ise yüzünün güzelliğiyle övüneceğine gövdeni sağlamlaştır” (*Genç Kız* 10). Baltacıoğlu, bedeni korumak için “Evişleri, bahçe işleri ve yürüyüş yapmayı” önerir ve ekler “Millet sevgisi insanı genç ve diri bırakır” (10). Milliyetçi söylemin medeni yaşam içerisinde—Suphi Nuri’nin deyişiyle— “kelebekleşen” (46) kadınlara değil, sağlıklı, gürbüz bedenlere ihtiyacı vardır. Kadın bedeninin sağlamlığı, doğurganlığın, yani bir anlamda ulusun biyolojik yeniden üretiminin ve gelecek nesillerin sağlıklı olmasının teminatıdır.

Yeni güzellik ölçütleri, Oryantalist ressamların Doğulu kadın imgesini ortadan kaldırmıştır, güzellik artık “altın oranlar” a göre tayin edilir. *Sonsuz Gece*’de Mualla’nın Türk olduğuna inanamayan Macar genci, karşısında bir “Şark kadını” bulamamanın şaşkınlığı içerisindedir:

Bayan Dalmen, Şark kadınlarını ben, biz de şarklı denecek kadar size yakın olduğumuz halde, şişman, ay yüzlü ve ağır vücutlu güzeller diye bellemişim. Sizi görünce bu bilgim temelinden yıkıldı. Rica ederim tekrar ediniz bana, siz sahici ve tam bir Türk kadını mısınız? (106)

Aşk Fırtınası’nda Feriha’nın, aynaya baktığında gördüğü güzellik, görgü kitaplarında önerilen ölçülere sahiptir: “Siyah saçlarım sanki daha parlak, gözlerim her vakitkinkinden daha koyu ve manalı, yanaklarımın ağzıma doğru yaklaşan çizgileri daha sevimli ve sıcak, boyum, daha uzun ve belim daha ince...” (*Aşk Fırtınası* 17).

Oysa, *Sonsuz Gece*’de Ekrem’in tüccar sınıfına mensup karısı, paranın deformasyona uğrattığı vücut oranlarıyla bir karikatürü andırır. Mualla, oturduğu tiyatro locasından Ekrem’in karısını seyrederken, paranın asla elde edemeyeceği bir üstünlüğe sahip olmanın rahatlığı içerisindedir: “Onun bana tercih ettiği kadın bu şişman yüzlü, boyalı saçlı, giyinmesini ve umumî bir yerde nasıl hareket edeceğini

bilmeyen kadın mıdır? Zavallı Ekrem, bunca yıl bu kadına nasıl tahammül ettin?”
(152-53).

Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak ve Sodom ve Gomore*, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye ve Sözde Kızlar*'da yarattıkları Batılılaştıkça gülünçleşen, rüküşleşen, iffetsizleşen kadın imgesinin tersine, sınıfsal konumunun kendisine sağladığı ayrıcalıkla, ötekilerin ulaşamayacağı, kendisini Batılı benzerleriyle ortaklaştıran özel bilgilere sahip olduğu için medeni kamuda rahatlıkla dolaşan kadın imgesi popüler aşk romanlarının temelini oluşturur. Bu özel bilgiler, Batılıları her defasında şaşkına uğratacaktır. *Sen ve Ben*'in kahramanı Leyla'nın Lübnan'da karşılaştığı Fransızlar, Leyla'nın Türk olduğuna ısrarla inanmak istemezler:

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 Türkiye'yi tanıyorum, onun son senelerde yaptığı çok enteresan yenilikleri alâka ve dikkatle takip ediyorum; fakat bütün hüsnüniyetime rağmen, orada sizin gibi tamamiyle garp terbiyesi görmüş bir kadının bulunacağını tahmin edemiyorum. (78)

Popüler aşk romanlarının kadın kahramanları sürekli olarak Avrupalılar'dan aynı iltifatkâr sözleri duyarlar: “Hiç Türk'e benzemiyorsunuz!”. Popüler aşk romanlarının kahramanlarının yeni Türkiye'yi Batı'ya tanıtırken bir yandan millî görevlerini yerine getirmenin verdiği gönül rahatlığı, bir yandan da medeni olmayan Türkler'den farklı olduklarının medeniyetin esas sahipleri tarafından onaylanmasının verdiği gururla, kanonik metinlerin her yerde Türk'e benzemek kaygısıyla dolu kahramanlarından farklılaşırlar. *Sodom ve Gomore*'nin Necdet'inin zenofobik

milliyetçiliği öylesine vurguludur ki, İngiliz Subay, Necdet'i görür görmez tahminde bulunur: "Tahsilini Almanya'da yapmış, mutlaka mutaassıp bir "Kultur" taraftarıdır" (52). Millî gurur, özellikle Batılılar'ın yanında açığa çıkartılacak, Ötekilere benzenilmediği gösterilecektir. Batılılarla her karşılaşmada, Türk'e ait maneviyatın üstün gelmesi zorunludur. Kanon yazarının Batılı gibi olmayı ya da Batı'yı taklidi hainlikle eşanlamlı sayan tutumuna karşı, popüler roman yazarı, Batılı gibi olmayı millî bir görev addeder. *Sodom ve Gomore*'nin ilk bakışta Türk olduğunu ele veren millîliğinin tersine popüler aşk romanlarının erkeklerinin hepsi Avrupa'da eğitim gören, tam anlamıyla bir Batılı gibi yetişmiş erkeklerdir. *Sonsuz Gece*'nin Ekrem'i "Uzun Avrupa seyahatleri yapmış ve bu seyahatlerden çok istifade ederek tam bir Avrupalı görgü ve bilgisini kendinde toplamıştır" (67). *Aşk Fırtınası*'nın Bedi Muammer'i de Avrupa görmüşlüğüyle ideal erkek figürü olarak ortaya çıkar:

Onda çok okumuş, çok gezmiş ve görmüş bir adamın tabii sadeliği ve tevazuu var. [...] Sonra, Bedi Muammer'in kendine mahsus çok temiz ve sade bir giyinişi var. Giyindiği şeylerin her parçasında bir şahsiyet var sanki... O kadar hepsi bir arada, bir tek hayat gibi birbirine uygun yaşıyor sanırsın. (46)

Üst sınıfların içselleştirilmiş kültürü olarak yaşanan medenileşme süreci, estetiğe ve ahlâka ilişkin değerleri tümüyle değiştirmiş, böylece ulusal inşâ döneminin militan yurttaş profilinin alafranga ya da millî olan arasında oluşturduğu ideal ahlâk formu, farklı bir zemine kaymıştır. Medeni beden estetik ölçüleri ve sınıfsal kültürün bir parçası olarak ortaya çıkan ahlâkın yansıtılması Adab-ı Muaşeret Romanı türünün belli kalıplar içerisinde üretilmesini belirler. Türe ait anlatım kalıplarının oluşmasında sınıfsal statüyü yansıtan ve medeni beden niteliklerinden biri olan stilize dilin önemli bir rolü vardır.

E- Medeni Bedenin Stilize Dili

Popüler aşk romanlarına ilişkin genel gözlemlerden biri de, kullanılan dilin “yapay”, “ağdalı” oluşuna ilişkindir. Bu tür gözlemlerin kaynağı, türe ilişkin bir başka yanılgıdır: Bu romanların hastalıklı romantik aşk öykülerinin anlatıldığı metinler olduğu yönündeki genel kanı, kullanılan ağdalı, yapay dili de, “sentimental” anlatımın bir aracı olarak görme eğilimindedir. Oysa, metinler incelendiğinde kullanılan dilin, elit sınıfın özkültürünün bir ifadesi ve hatta alemet-i farikası olduğu görülür.

Kerime Nadir’in *Günah Bende mi?* adlı romanında alt ve üst sınıfların karşılaşmasında Yumul’un sözünü ettiği doğa/kültür karşıtlığı net bir biçimde hissedilir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Rusya’da esir düşen bir askerın aşk ve savaş hikâyesi anlatılırken, romanın dili aristokratik mekânların stilize dilinden oldukça uzaklaşır. Rusya, savaş vs. derken, roman oldukça kozmopolit bir havaya bürünür. Ruslara esir düşen Haluk Giray, orada, Bebek’ten tanıdığı ve bir anlamda “velinimet”i olduğu eczacı kalfası ile karşılaşır ve ikisi birlikte bir dizi serüven yaşarlar. Popüler aşk romanlarının dili, efendi ile uşağın ilişkisinde ilk defa ciddi ve ağır tonundan uzaklaşmış, romanı “amiyane” konuşmalar doldurmuştur. Aynı zamanda alt sınıflardan birinin devreye girmesi, içli aşk öyküsüne yakışmayacak denli gülünç enstantanelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur:

Hep beraber iştiha ile yemeğe koyulduk. Kadınlar çok neşeliydiler.

Mütemadiyen konuşup gülüşüyorlar, tuhaf fıkralar anlatarak bizi de güldürüyorlardı.

Hiç söze karışmıyan ve gülmiyen Şerifti: Yalnız bir aralık:

- Aman lokmaları ne kadar iyi yutuyorlar... Bize bir şey kalmayacak!...

Dedi.

Gülmeden az daha yemek genzime kaçacaktı. Ağzından ikişer, üçer çıkarıp önüne koyduğu zeytin çekirdeklerine bakarak:

-Belki sana yetişmeğe çalışıyorlar, diye cevap verdim. (192)

Haluk Giray ile Şefik'in yolculuk sırasında karşılaştıkları tüm insanlar, "kaba", "çirkin", "gülünç"tür—üçüncü mevkide yolculuk yapmak durumunda kalmışlardır—yoksulluk ve bedenün güdüklüğü arasında doğru bir orantı vardır. Arus Yumul, medeniyet süzgecinden geçmemiş bedenlerle Bakhtin'in *grotesque* bedeni arasında paralellik kurar:

Bu beden Bakhtin'in (1984) biçimsiz (*grotesque*) bedenine uygun bir beden olarak kurgulandı. Duyumsal keyifleri, anlık hazları yaşamın tek amacı yapan bu beden medenileşme projesini olanaklı kılan öz denetimden yoksundu. İntizam ve disiplinle hiçbir ilişkisi yoktu. Her türlü toplumsal kurala karşı çıkıyor; hapşırma, geçirme, dışkılama gibi doğal işlevlerini yerine getirme şekilleriyle mükemmellik ve düzene dayalı her türlü iddia ve ideolojiye meydan okuyordu. Bakhtin'in deyimiyle ön plana çıkarılan 'alt katman'ıyla, 'baş'ının ürünü olan düzen ve usallıkla savaşıyordu. Bu haliyle beden/zihin ikilemine dayanan Kartezyen mirası reddetmekle kalmıyor, bu ikili arasında kurulan hiyerarşik ilişkiyi de beden lehine tersine çeviriyordu. (43)

Popüler aşk romanlarında yalnızca beden ölçüleri değil, bakışlar, yüz ifadeleri, jestler, mimikler de şaşırtıcı bir ayrıntı zenginliğiyle vurgulanır. Bu ayrıntı zenginliği, medenileşme sürecinde bedenün olduğu kadar, jest ve mimiklerin de sınıfsal statüyü açığa vuran veriler olarak algılanmasıyla paralel bir biçimde yorumlanabilir: "Vücutun duruş biçimi, davranışlar, giysiler, mimikler, yazıda anlatılan bütün bu 'dışsal' davranışlar, insanın içini yansıtır" (Elias I; 138).

Davranışlar üzerinde yoğunlaşan dikkat, Annette Weld'in de belirttiği gibi, Adab-ı Muaşeret Romanları'nın başlıca özelliğidir: “Bu türde, dil, üslup veya ton konudan daha çok öne çıkar. Diyaloglar, dil ve üslup, eylemlerin gösteremeyeceği şeyi açığa vurur. [...]Bir karakterin konuşma biçiminden onun sosyal pozisyonunu, aile tarihini ve ahlâkî değerlerini tahmin etmek kolaylaşır” (14). Aşk romanları hakkında yapılan edebî yorumlarda, sözünü ettiğimiz stilize dil ve üslubun, yapay ve derinlikten yoksun olduğuna ilişkin saptamalar vardır. Bu durum da genel olarak, —Giriş bölümünde tartıştığımız gibi—yazarların yetenekten yoksun olmalarıyla ilişkilendirilir. Alemdar Yalçın, Kerime Nadir'den alıntılıdığı pasajdan yola çıkarak aşk romanlarının “gerçek hayatta kullanılmayan cümlelerden oluş[tuğunu]” (224) söyler:

Yalnız romanın asıl kahramanları arasındaki diyaloglar değil, aynı zamanda birbirine rakip olan erkek veya kızların aralarındaki konuşmalar da kitabî, artistik ve yapmacıktır [...]:

“Sizin tarz-ı hareketiniz ne olursa olsun, bence mühim olan şey onu elimden aldığımızdır. Sizi beğeniyor, sizi istiyor ve bu sebepten beni alçak görüyor”.

Nişanlısını elinden alan ve onunla evlenen romanın masum kızına, rakibinin düzenleyeceği komploya hazırlık için söylediği yukarıdaki sözlerin psikolojik bir hâl olan öfke, kıskançlık ve intikam duygularını taşımayacak kadar zayıf olduğunu görüyoruz. (226)

Aşk romanlarında buna benzer sayısız örnek bulmak mümkün. Bu örneklerin, Yalçın'ın iddia ettiği gibi “günlük hayatta kullanılmadıklarını” söylemek de yanlış olmayacaktır ama “hangi gündelik hayatta” sorusunu cevaplamak kaydıyla.

Yeşilçam'ın aşk romanı uyarlamalarında kullanılan dil, bugün “ölü” bir dil olarak algılanıp mizah unsuru olarak kullanılırken, bu dilin verimli aşkların hassas ve narin dünyasından doğduğuna dair genel bir kanı vardır. Oysa kullanılan dil, popüler aşk anlatılarının temsil ettiği sınıfla doğrudan doğruya ilintilidir. Popüler aşk romanı yazarı, kimi nasıl konuşturacağını bilemeyecek kadar gündelik hayattan kopuk değildir. Aksine, dil—başka hiçbir ipucu verilmese de—karakterin hangi sınıfa mensup olduğunu kolayca bulup çıkarmaya yarayacak bir işlev görür. Güzide Sabri'nin *Nedret* adlı romanından aktaracağımız iki konuşma örneği bu ayrımı somut olarak ortaya koyacaktır: “Veysel efendi, ah... ah! Diyerek Fatma bacıya baktı.... Ve sakalını tutarak yavaş yavaş ayağa kalktı, kendi kendine söylenir gibi: Kadın değil misiniz, diliniz durmaz ki... diye söylendi” (83). Aşk romanlarının gerçekçilikten uzak oldukları düşüncesi, gündelik hayatın ayrıntılarının göz ardı edildiği yönündeki inançtan kaynaklanır. Oysa, popüler roman yazarı da, anlattığı öykünün sınırları içerisinde karakterin toplumsal konumunu yansıtmak konusunda son derece dikkatlidir. Yukarıdaki satırlarda, hizmetkârlardan birinin konuştuğu yalnızca “efendi”, “bacı” gibi sözcüklerden değil, sözdiziminden de kolayca çıkarılabilecek bir sonuçtur. Hatta denilebilir ki, soylu bir insanın “kendi kendine söylenmesi” de mümkün değildir. Aynı romandan, üst sınıfa mensup insanların konuşmasından vereceğimiz örnek, dilin sınıfsal kullanımı konusunda daha açıklayıcı olacaktır:

-Beni, en gaddar bir hükümle itham ediyorsunuz. Halbuki Kenan, onu, sizin aşkınızın üstüne sevdi.

-Benim kalbim, Kenan'ın aşkına, hiç mukabele etmiyor. Onun ruhu, benim soğuk ve kuvvetsiz benliğimde sığınamıyor ve ısınamıyordu...

O, mâzur ve mağdur bir mevkide kalmıştı. Elbet bir gün beni bırakıp,

karşısında ateş ve füsün saçan, sıcak ve dâvetkâr bir âleme doğru atılacaktı. (185)

Edebiyatta kullanılan dilin sınıfsal hiyerarşiyi işaret etmesinin örneğine klasik trajedilerde de rastlamak mümkündür. Elias, saray kültürü ile klasik Fransız trajedisi arasında saray ideallerinin yansıtılması açısından bir bağ kurar:

Güzel davranışın önemi, her gerçek “society”nin özellikleri, bireysel duyguların akıl ile dizginlenmesi, her saraylı için yaşamsal gereklilikler, davranışlardaki ölçülülük ve her türlü kaba davranıştan kaçınılması, “uygarlık” yolunda belirli bir döneme ait özgün belirtiler, bütün bunlar en saf biçimiyle klasik trajedide dile getirilir. Saray yaşantısında kaçınılması gereken ve üzerinde konuşulmayan bütün kaba duygu ve davranışlar trajedide de görülmez. (89)

Klasik trajedide soylular “manzum”la konuşurlar, yani hiç bir biçimde günlük hayatın kelimelerine ve sözdizimine uymayan bir dille. Saray soylusunu diğerlerinden ayırmanın yollarından biri dildir. Şiir diliyle konuşma hakkı, Krala hitap eden Soytarıya da verilmiştir. Okur, söylenmesine ya da başka bir işarete gerek duymaksızın metindeki manzum ve düzyazı bölümlerine bakarak sınıfsal ayrımı yapabilecek durumdadır. Saray, en incelmış dili seçmiştir kendisine. Şiir dili, ayrıcalıklı eğitimden yoksun insanların kullanamayacağı derecede karmaşık bir yapıya sahiptir. O dönemlerde şiir ile düzyazı arasındaki hiyerarşik ilişkinin varlığı da hesaba katıldığında—düzyazı, yeteneği ve muhayyilesi dar insanlara mahsustur—Saraylı tabakanın soylu düşüncelerinin ifadesi için şiirin seçilmesinin nedenleri daha da açıklık kazanır. Güzelliği, zarafeti anlatan şiir, bu niteliklerin sahibi olan tabakanın dili hâline gelir. Dilin kullanımındaki sınıfsal ayrım, saraya ait görgü kitaplarında şöyle belirtilir:

Halkın kullandığı basit sözcüklerden özenle kaçınılmalıdır. Çünkü bu sözcükleri kullanan kişiler, “basse éducation”, yani alt tabakalara özgü bir eğitim aldıklarını açığa vururlar. “Bu tür sözcükleri, yani aşağı tabakaların sözcüklerini” der anlatıcı, “ancak karşılaştırma yaparken kullanırız.” Sözkonusu karşılaştırma, saray ve burjuva dillerinin karşılaştırılmasıdır. (Elias I; 209)

Popüler aşk romanı da, yukarıda Kerime Nadir’in *Günah Bende mi?* romanından alıntıladığımız pasajda olduğu gibi, ancak alt sınıfları gündelik dille konuşturur. Romanlardaki hizmetkârların kullandıkları dil, “teşrifat dili”nden uzaklaşır: “Vah kızım.. benim küçük yavrucuğum.. İhtiyar dadısını o hiç unutmaz... Gel oğlum, içeriye gel.. sana elimle bir kahve pişireyim de tatlı tatlı konuşalım” (*Bahar Çiçeği* 267). Trajedilerde manzum ve düzyazı olarak görülen dil farklılaşması, popüler romanlar için de geçerlidir. Üst tabakaya mensup insanlar, manzum olmasa da şiirsel, ağdalı, ayrıcalıklı eğitimlerini dışavuracak bir dil kullanırken, alt sınıfın ve burjuvazinin dili bugün aşına olduğumuz ve Alemdar Yalçın’ın “günlük hayat” derken kastettiği kullanıma uygundur.

Yalçın’ın bu tür konuşmaların öfke, kıskançlık gibi psikolojik durumları yansıtmadığı yönündeki saptaması, genel bir doğruyu dile getirir. Ama bu tür elit tabaka anlatılarında, aşağı sınıflara mahsus olan aşırı davranışların görülmeyeceği açıktır. Üst tabakaya mensup kadınlar, “diğerleri” gibi, kıskançlık nöbetleri geçirmeyeceklerdir, çünkü, Yalçın’ın da vurguladığı gibi bu romanlarda “son derece yersiz bir gurur anlayışı” vardır (233). Bu gurur, üst tabakanın sınıfsal gururudur, bu açıdan “yersiz” olduğunu söylemek mümkün değildir. Romanlarda ihanete uğrayan tüm soylu kadınlar, Yalçın’ın gerçekçi bulmadığı biçimlerde tepki verirler. Öfke ve kıskançlığını dışavurmak ancak kültürleşmemiş kadınlara özgüdür. *Nedret* adlı

romanda “hafifmeşrep” Mualla’nın kıskançlık krizi ile Nedret’in duygularını denetleyen tavrı arasındaki fark, “aristokratik gurur”un sağladığı özdenetimi gösterir: “-Nihat! Dedi. Söylediğin sözün mânasını anladım. Bunun acısını senden çıkarırım... Genç kız, hiddetle, kanapeye oturdu. Artık odada yalnız kalmıştılar. Nedret, hiçbir şey söylemeden ona bakıyordu. Hiç şüphesiz, Nihat’ı kendinden kıskanmıştı” (112). Oysa Nedret kendisine öyle hakimdir ki, Nihat “Onun ruhundaki muammayı, gözlerindeki esrarı hal ve keşfedilmez bir şekilde bul[ur]. Bu kadar iradesine hâkim bir kadın kalbi mevcut olduğuna hayretle kal[ır]” (144). *Aşk Fırtınası*’nda da Feriha nişanlısı ile Nermin’in ilişkisini öğrendiğinde “kadınca” bir tepki göstermez:

İstirap ve acı... Bunları duymamak, bu yaşadığım günleri yaşamamak için ben neyi feda etmezdim! Fakat ne bir şikâyet, ne bir damla gözyaşı! Benden kaçan bir kalbin peşinde koşacak kadar ben alçaldım mı? Bu acı ile ölsem bile kimse benim ağzımdan bir şikâyet kelimesi duymayacak. Bu, izzeti nefsimin bende bıraktığı biricik kuvvet. Bunu da kaybedersem suyun üzerinde dalgalara kapılan bir mantar parçası gibi aciz içinde çırpınacağım. (95)

Medenileşme süreci, beden ve duyguların akıl tarafından denetim altına alınması anlamına geldiğine göre, zincirlerinden boşalmış bir öfke ya da benzeri bir duygu, ancak medeni olmayanlara özgü bir davranış olarak algılanır. Duyguların denetim altında olduğunun gösterilmesi açısından mimiklere özel önem verilir. Erasmus’un yazdığı görgü kitabında bakışların ne anlam ifade ettiği üzerine ayrıntılı bilgi verilir:

Bakışlar rahat, saygılı ve bir noktaya yönelik olmalıdır [...], öfkeli olmamalıdır, çünkü bu bir kabalık işaretidir... güvenilmez ve sinirli olmamalıdır, bunlar insanın kendisine hakim olmadığını gösterir,

sürekli sağa sola kaymamalıdır, bunlar şüphecilere ve kafalarında her zaman bir şeyler bulunan insanlara ait bakışlardır. (aktaran Elias 137)

“Psikolojik gerçekçilik” uğruna feda edilemeyecek kadar vazgeçilmez olan bu kurallar, aşk romanlarının dilini sarayın teşrifat diline yaklaştırır. Bu anlamda, edebî metinde olması gerektiği varsayılan “gerçekçilik”, “doğallık” ya da “derinlik” gibi kavramların da göreceli olduklarının hatırlanmasında fayda var. Bu açıdan bakıldığında, bu romanların temsil ettiği sınıfsal yapıyı yansıtırken oldukça “gerçekçi” oldukları söylenebilir. Ayrıca herkesin aynı biçimde yaşadığı, “anonim” bir gündelik hayat olduğunu varsaymak, sınıfsal, kültürel, etnik ayrımların, toplumsal cinsiyete ait pratiklerin gündelik hayatı farklılaştırdığı gerçeğinin gözden kaçmasına neden olur, ki bu da “sınıfsız, imtiyazsız” bir gündelik hayat varsayımına yol açar.

F-İrrasyonel Kamusal Alan

İncelediğimiz romanlar içerisinde tümüyle evlilik hayatına odaklı tek roman Kerime Nadir’in *Funda*’sıdır. Kerime Nadir’in, akrabalar arasındaki evliliğin düştüğü tehlikeyi anlattığı romanda popüler aşk anlatılarında kamusal alan yorumuna ilişkin önemli ipuçları vardır. Fehiman daha on üç yaşındayken annesinin kuzeni Vedat’a aşiktir. “Ağabey” Vedat’ın bir kazada iki bacağına da kaybetmesinden sonra, Funda ile Vedat evlenirler. Yine aile üyelerinden biri olan Süha’nın, Fehiman’a duyduğu “cinsel tutku”, bu mutlu evliliği tehlikeye düşürür. Gem vurulmamış bir cinsel tutku, aklın yasaları tarafından denetlenen medeni bedeni hayvanileştirmiştir. Vedat’ın Fehiman’ı sınamak için Avrupa gezisine göndermesiyle birlikte tehlike çanları çalmaya başlamıştır. Mahrem alanın dışı her türlü bilinmezliğin, tehlikenin kol gezdiği, “irrasyonel” bir ortam olarak çizilir. Bilinmezlerle dolu ormanın Kırmızı Başlıklı Kız için yarattığı tehlike neyse, baba

evinden çıkmayan kadın için (endogamik evlilik, evlenince ortaya çıkan mekân değiştirme zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır) kamusal alanın yarattığı tehlike odur. Annesi, Kırmızı Başlıklı Kız'ı hasta büyükannenin evine gönderirken, “yabancılarla konuşmamasını”, “yoldan sapmamasını” öğütler. Buna rağmen, Kırmızı başlıklı Kız, “doğa”nın çağrısına cevap verip “baştan çıkarıcı” güzellikteki çiçekleri toplamaya girer. Vedat da karısını Avrupa'ya “yoldan sapmamasına” ilişkin “gizli” bir mesajla yollamıştır (60). Sonuçta, doğanın irrasyonel güzelliği, kurdun karanlık karnında boğulmuştur. Süha'nın cinsel tutkusu ve çiçeklerin güzelliği, kültürleşmemiş bir arzuyu temsil etmektedir. Kırmızı Başlıklı Kız masalı, bütün bu anlatılarda kamusal/özel alan ayrımının, kamusal alanın kadın için oluşturduğu tehlikenin metaforik bir anlatımı olarak okunabilir. Kırmızı Başlıklı Kız, kurdun karnından, ormanın düzeninden sorumlu—doğal durum'un karşısında “yasa”nın temsilcisi olarak yer alan—bekçi tarafından kurtarılırken, Fehiman'ı da Süha'nın ellerinden irrasyonel aile kurumunun bekçisi olan koca kurtaracaktır.

Kerime Nadir, Vedat ile Funda'nın evliliklerini kurtarmıştır ama Süha'nın öyküsü, sefalet, delilik ve nihayet intiharla son bulur. Romancının, akıl tarafından denetlenmeyen, aileye ve mülkiyete temel oluşturmayacak bir ilişkiye tahammülü yoktur.

Kerime Nadir'in *Gönül Hırsızı* adlı romanında kendisini evliliğe götürecek olan mantıklı yolu değil, cinsel hazzı seçen ve fizikî çekiciliğinin verdiği “kibir”le kadınları parmağında oynatan erkek kahraman da romancının “irrasyonel” cezalarına maruz kalır: “Duygularıyla oynadığı” kadın, bir başkasıyla evlenip huzurlu bir yaşama kavuşurken, Saffet, cezaevine düşmüş, orada gözlerini kaybetmiş ve sonrasında kör bir dilenci olarak sokaklarda can vermiştir. Romancının “tanrısal” öfkelerini hak eden bir eylemden, büyük ahlâkî günahlardan söz etmek mümkün

değildir aslında: Saffet, ilk başta kendisi için “uygun” (romancının tanrısal buyruğunun bir gereği olarak oluşan bir uygunluktan söz ediyoruz) bir eş adayı olan Piraye’nin duygularıyla oynamış, daha sonra kendisinin de Piraye’yi sevdiğini anlayınca onunla evlenmek istemiştir. Okuyucu, buraya kadarki olay örgüsünün gerilim yaratmak için yeterli olduğunu, artık mutlu sona yaklaşıldığını düşünürken Saffet, yukarıda özetlediğimiz gibi, “kırk katır mı, kırk satır mı” cinsinden cezalara çarptırılır. Bu öfkenin nedenlerinden biri, aile kurumuna ilişkin hassasiyet ise diğeri de Aydınlanmacı aklın hayatın irrasyonel seyri karşısında gösterdiği tahammülsüzlük ve bu seyrin “iradi müdahale” ile durdurulabileceği yönündeki inancıdır.

Aydınlanma öncesi “Doğal Durum” a ait her pratik, akıl tarafından “kültür” e dahil edilmek zorundadır. Kerime Nadir, “tekinsiz” kamusalılıkta başlayan ilişkileri mutlu sona ulaştırmama kararlılığını *Yeşil Işıklar*’ da da sürdürür. Kitabın erkek kahramanı, bir tesadüf sonucu karşılaştığı Sina’ ya aşık olur. Sina’nın, amcasının oğlu ile “beşik kertmesi” olması, mutlu aşklarını engeller. Aşıkların özgür iradelerinin kolayca üstesinden gelebileceği bu engel bir türlü aşılamaz. Buraya kadar verdiğimiz örnekler, popüler aşk anlatılarında yalnızca korunaklı ev içerisinde başlayan ilişkilerin evlilikle sonuçlandığını gösteriyor.

Elit sınıfın salonlarıyla sınırlı bir kamusalılığın, endogamik evlilikle ilişkili olduğu söylenebilir. İncelediğimiz romanlar içerisinde yalnızca *Sonsuz Gece*’ nin iş aramak zorunda kalan kadın kahramanı kamusal alanla tanışır ve Avrupalı benzerleriyle karşılaştığı “medeni” kamusalılıkta tehlikeden kurtulur. Ailenin sınırlarının bittiği yerde başlayan tehlike özellikle erkek kahramanlar için baştan çıkarıcıdır: *Aşk Fırtınası*’ nın ve *Sonsuz Gece*’ nin erkek kahramanları kamusal alanda paranın ve cinsel tutkunun pençesine düşüp sınıfsal saflıklarını yitirirler. Kanonik edebiyatta genellikle kadın için tehlikeli görülen kamusal alan popüler aşk

romanlarında erkekler için bir tehlikeye dönüşür. Özel alan içerisinde yaratılan korunaklı kamusalılıkta kadınlar için bir tehlike söz konusu değildir. Para ve cinsellikle sınıyanan erkek kahramanların yuvaya dönüşleriyle birlikte mutlu sona ulaşılır.

Tülin Ural, “The Representation of Gender, Love, Family and Sexuality in the Canonical and Non-Canonical Novels of the Early Republican Period” başlıklı tez çalışmasında, kanonik ve kanon-dışı metinler arasında bir karşılaştırma yaparken, kanonik edebiyatta özgür seçime dayalı romantik aşkın ve flörtün olumsuzlanmasına rağmen, popüler romanlarda “özgür seçimin açıkça savunulduğunu” ve bu tercihin “kadının gücü ve doğası” ile açıklanabileceğini iddia eder: “Kanon-dışı romanların büyük bir bölümünde kadınlar, makul kişilikler olarak çizilirler, yanlış kararlar vermeleri gibi bir risk yoktur” (95-96). Bu tür bir saptama, bu romanlarda en saf hâliyle varolan bir romantik aşk imgesinin olması durumunda geçerli olabilir ama ideolojik denetim mekanizmalarının ne denli güçlü olduğunu, bu durumda da kadının gücünden söz edilmesinin mümkün olmadığını gösteriyor. Her defasında ideolojik kurguya tabi tutulan kadının görece güçlülüğü de bu kurgu sonucu oluşur ve sözü edilen özgür seçim de seçeneklerin olmadığı bir yanılsamadan ibarettir. Bu anlamda, Ural’ın kanonik edebiyatta doğa ile temsil edilen kadına karşılık, popüler edebiyatta akıl ile temsil edilen kadın ayrımı karşısında sözü edilen aklın neyi temsil ettiğini sormak gerekecektir. Bu akıl, kadınlara bahşedilen bir güç olarak mı okunmalı, yoksa mülkiyet yasalarını düzenleyen genel rasyonaliteden mi söz edilmeli? Verdiğimiz örnekler, kadının medeni ve millî kurgusu arasındaki farkın bir tür “özgürleşme” işareti olarak okunamayacağını gösteriyor. Mülkiyetin ve neslin geleceğe aktarılmasını düzenleyen “erkek akıl”, kadını ihtiyaçlarına göre yeniden kurgularken, eşitlikçi feminist yorumların kadının konumunda bir rahatlama olarak

görebileceği değişikliklerin gündeme gelmesi kaçınılmazdır. Eşitlikçi feminist söylemin, kadının mağduriyetini giderecek her tür yasal düzenlemeye, müdahaleye karşı iyimser tavrı, kamusal/özel alanın yapılanmasına ilişkin modernist reformların erkek egemen sistemle olan bağlarının sorgulanmasının ertelenmesine yol açar. Kemalist reformların, eşitlikçi söylem tarafından bir “lütuf” olarak karşılanmasının ardında da bu tavır yatmaktadır.

Popüler aşk romanlarında taşra da, kamusal alan gibi doğal durum’un ve irrasyonelliğin sembolüdür. *Aşk Fırtınası*’nın yoksul Nermin’i, babasıyla birlikte Konya’ya gitmek zorunda kalmıştır. Feriha’ya yazdığı mektupta Konya’yı şöyle anlatır:

Boğuluyorum Feriha! Çalışamayacağım.. Bu hayata kabil değil tahammül edemeyeceğim. Burası büsbütün başka bir dünya! Memleket fena... Ahalisi fena.. Mekteb fena.. Arkadaşlar fena.. Her şey fena.. Ah canım İstanbul! Güzel kokusu burnumda, sevgili manzarası gözümde tütüyor! (28)

Bir başka mektupta da “Esasen sokağa baksam da ne görecektim? Çamur... Çamur... Çamur” (40) diye yazar.

Yüzünü Anadolu’ya dönen Cumhuriyet ülkücülüğünden bir hayli uzak kahramanlar, kent-taşra ayrımını bu romanlarda vurgulu bir biçimde dile getirirler. *Sonsuz Gece*’nin kadın kahramanı, kendisini “para” için terketmiş ve sonradan görme zengin bir kadınla evlenmiş olan eski sevgilinin, aşkları uğruna her şeyi feda edip Anadolu’ya doktor olarak tayin edilme girişimini engeller: “[B]ugünkü kudretli ‘Bay Taylan’ın benim için bütün ihtişamını feda ederek alelade bir hükümet hekimi olmasına kalbim razı olur mu benim?” (195-96). Aşk için bile olsa, böylesi bir

“fedakârlık” sevgiliden istenemeyecek bir şeydir ve böylece romanın varacağı
“mutlu son” da engellenmiş olur.

SONUÇ

Norbert Elias, *Uygarlık Süreci*'nde medeniyetin insan davranışlarının evrimi üzerinden bir yorumunu sunar. Elias'ın nezaket ve görgü kurallarının mikro tarihiyle oluşturduğu kuram, medeniyeti insan davranışlarının özdenetim yoluyla "makbul" düzeye ulaşmasının evrimi olarak tanımlar. Elias'ın görgü kitapları aracılığıyla izlediği medeniyet serüveninde nezaket ve görgünün farklı sınıflarda, farklı coğrafya ve kültürlerde değişen anlamları ortaya çıkar.

Görgü kitaplarında yazılı kurallar ailenin yeniden üretimi ile doğrudan ilgilidir. On yedinci ve on sekizinci yüzyılda Batı'da ortaya çıkan Adab-ı Muaşeret Roman türünün hazırlayıcısı olan görgü kitaplarında ilk başta soylu erkeklerin eğitimine ağırlık verilirken, sonraları kadınların eğitimi önem kazanmaya başlar. Saraylı erkeğin devlet yönetimi için bilmesi gereken kurallardan, kadınların "iyi bir eş" bulmak için bilmeleri gereken kurallara doğru bir değişim söz konusudur. Aristokrasinin anlatısı olan Adab-ı Muaşeret Romanları'nda da, görgü kitaplarıyla benzer bir biçimde ekonomik gücünü yitirmiş soyluların "zengin koca" bulmak için iyi bir eğitimden geçirilmiş kadınlar aracılığıyla, burjuva ekonomisine eklemlenmesi anlatılır. Aristokrasinin kültürel açıdan üstünlüğü, kadınların iyi bir kısmet bulmalarında önemli bir rol üstlenir. Kültürel ayrıcalık, yalnızca aristokrasinin salonlarında görülebilecek ritüeller, kadınların eğitimi için bir zemin oluşturur.

Türkiye'de de "hissi" romanlar olarak adlandırılan popüler aşk romanları, Batı'dakine benzer bir biçimde ulusal inşâ döneminin kurucu unsuru bürokratik elitin

kendi sınıfsal kökenlerinin içinde taşıdığı Batılı medeni yaşamın yansıtıldığı ve kanonik edebiyattan farklı bir özel alanın ortaya çıktığı metinler olarak Adab-ı Muaşeret Roman türüne dahil edilebilirler.

Kemalist modernleşme hareketinin yeni bir ulus ve yeni bir yurttaş yaratma konusunda kullandığı kaynakların birbirleriyle uyumsuzluğu, hareketin meşruiyetini sağlayacak bir zemin oluşmasını engelleyen bir faktör olur. Ulusun yapılandırılmasında milliyetçilik ve medeniyetçilik arasındaki mücadelede gerek Batılı adab-ı muaşeret kitapları, gerekse millî terbiye veren kılavuz kitaplar önemli bir işlev yüklenirler: Batılılaşmak ya da Batılılaşmamak ikilemi, “millî terbiye” ya da “medenî muaşeret” arasında bir tercih yapılmasını gündeme getirmiştir. Millî terbiye, Batı’dan farklı olan kültürün, medenî muaşeret de Batılı gibi olmanın ifadesi hâline gelir. Modern hayatın medenî simge ve ayinlerle yerleştirilmeye çalışılması, “imaj” yaratmada önemli rolü olan adab-ı muaşeret kitaplarını modernleşme hareketinin “kılavuz” kitapları hâline getirir.

Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanlarında, sahip olduğu kültürel mirasla alt sınıflara olduğu gibi paradan başka gücü olmayan tüccar sınıfına karşı ayrıcalıklı konumunu koruyan bürokratik elitin yaşam tarzının Kemalist hareketin adres gösterdiği “muasır medeniyet”in bir ve aynı şey olduklarını görmek mümkündür. Bu anlamda, Kemalist modernleşmenin modernitenin görüntüsünü oluşturmada bu metinlerin Adab-ı Muaşeret kitabı olarak rol oynadıkları söylenebilir.

Medeniyetin sınıfsal yorumunun dile getirildiği popüler aşk anlatılarında, bürokratik elitin kültürel farklılığını koruması ve varlığını sürdürmesi için ekonomik ve endogamik evlilik modeline başvurulur ki, bu durum popüler aşk romanlarının romantik aşkı anlattıkları iddiasını oldukça tartışmalı bir hâle getirir. Bu romanlarda, anlatılan özgür seçime dayalı romantik aşk değil, tersine her türlü alternatifin ortadan

kaldırıldığı; aşkın, evin sınırları içinde başlayıp bittiği ve aslında son derece “ekonomik” nedenlere dayanan ilişkiler önplana çıkar. Genellikle kuzenler arasında oluşan aşk, sınıfsal saflığın bozulmasını engellemek adına alınan bir önlemdir.

Ekonomik evlilik modeli, kadınların “iyi bir eş” bulma kaygısını ortaya çıkarır. Kadınların iyi bir kısmet bulmak için eğitilmeleri, Adab-ı Muaşeret Romanları’nı görgü kitapları ile aynı zeminde buluşturur. Soylu sınıfın serbest zaman kavramının öne çıktığı metinlerde, serbest zaman faaliyetleri kadınların eş olmak üzere eğitilmelerinin aracı hâline gelirler. Kanonik edebiyatta alafrangalılığın, yozlaşmanın işareti sayılan giyim-kuşam, balo, dans, müzik gibi konular, popüler aşk romanlarında olay örgüsünden daha çok vurgulanırlar. Bütün bu konular popüler aşk romanlarında birer yozlaşma belirtisi olmaktan çıkıp medeni yaşamın temel unsurları olarak ele alınırlar.

Medeni yaşam, estetik ve ahlâkî değerleri de belirler. Popüler aşk romanlarında kanonik edebiyatta görülen “millî güzellik” ve “millî ahlâk” kavramlarının yerini, bedenün medeni yorumuna bağlı olarak ortaya çıkan ve büyük ölçüde bürokratik elitin sınıfsal gururuyla şekillenen “medeni ahlâk” anlayışı almıştır. Medeni beden ve ahlâk, farklılığın ve benzemezliğin vurgulandığı kültürel özün değil, medeni dünyada geçerli olan evrensel kurallar üzerinde yükselir.

Popüler aşk romanları, Kemalist modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları olarak, kamusal ve özel alanın medeni görünümüne kavuşması için gerekli olan nezaket ve görgü kurallarını en kapsamlı ve ulaştıkları kitle hesaba katılırsa en etkileyici biçimde yansıtan ve bu anlamda Kemalist modernleşmenin üst-kültür yaratma çabasında önemli rol oynayan metinlerdir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Aksoy, Nazan. "Osmanlıdan Cumhuriyete Yakup Kadri Karaosmanoğlu". *Parşömen*. 3-3 (Bahar 2004): 161-72.
- Anderson, Benedict. *Hayalî Cemaatler*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Armstrong, Nancy ve Leonard Tennenhouse. "The Literature of Conduct, the Conduct of Literature, and the Politics of Desire: An Introduction". *The Ideology of Conduct*. Haz. Nancy Armstrong ve Leonard Tennenhouse. New York ve Londra: Methuen, 1987. 1-38.
- Austen, Jane. *Aşk ve Gurur*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Engin Yayıncılık, 1991.
- . *Emma*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Engin Yayıncılık, 1993.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. *Genç Kız*. İstanbul: Yeni Adam, 1943.
- . *Türke Doğru*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1994.
- Berkand, Muazzez Tahsin. *Aşk Fırtınası*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1982.
- . *Bahar Çiçeği*. İstanbul: Yeni Kitapçı, 1935.
- . *Dağların Esrarı*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1978.
- . *Sen ve Ben*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983.
- . *Sonsuz Gece*. Yay. Haz. Selim İleri. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002.
- Bora, Tanıl. "İnşa Döneminde Türk Millî Kimliği". *Toplum ve Bilim* 71 (Kış 1996): 168-192.
- . "Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri". *Toplum ve Bilim* 74 (Güz 1997): 6-30.
- Cartland, Barbara. *Etiquette Handbook*. Londra: Paul Hamlyn, 1962.
- Celal Nuri. "Milletin Tecdidini". *Atatürk Devri Fikir Hayatı I*. Haz. Mehmet Kaplan ve diğer. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992: 52-57.

- Çiğdem, Ahmet. *Taşra Epiği*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2001.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.
- Elias, Norbert. *Uygarlık Süreci I*. Çev. Ender Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Esenbel, Selçuk. “Türk ve Japon Modernleşmesi: ‘Uygarlık Süreci’ Kavramı Açısından Bir Mukayese”. *Toplum ve Bilim* 84 (Bahar 2000): 18-35.
- Fritzer, Penelope Joan. *Jane Austen and Eighteenth-Century Courtesy Books*. Londra: Greenwood Press, 1997.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. Haz. Mehmet Kaplan. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- . “Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlâk”. *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. 19-40.
- Gürbilek, Nurdan. “Erkek Yazar, Kadın Okur”. *Kadınlar Dile Düşünce*. Der. Sibel Irzık ve Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kadıoğlu, Ayşe. *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . “Cumhuriyetin Kuruluş Yıllarında Türk Milliyetçiliğinin Çelişkisi ve Seçkinlerin Tavrı”. *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*. Yay. haz. Nuri Bilgin. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997. 277-82.
- Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Çev. Aksu Bora ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- . *Sodom ve Gomore*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Nadir, Kerime. *Funda*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1987.
- . *Gönül Hırsız*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1992.
- . *Günah Bende mi?*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1939.
- . *Yeşil Işıklar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- Öztürkmen, Neriman Malkoç. *Edibeler Sefireler Hanımefendiler*. yyy:yy,1999.
- Sabri, Güzide. *Nedret*. İstanbul: Sühulet Kitabevi, 1938.
- Safa, Peyami. *Türk İnkılâbına Bakışlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Sancar, Serpil. “Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi”. *Doğu-Batı* 29 (2004): 1-15.
- Suphi Nuri. “Bugünün İnkılâbı”. *Atatürk Devri Fikir Hayatı I*. Haz. Mehmet Kaplan ve diğer. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992. 43-46.
- Şenol, Funda. “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Ankara’da Eğlence Mekânları”. *Toplum ve Bilim* 76 (Bahar 1998): 86-103.
- Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- Türkeş, A. Ömer. “Cinsel Özgürlük Neden Masum Değildir?” *Milliyet Sanat* (Nisan 2004): 83-85.
- . “Güdükl Bir Edebiyat Kanonu”. *Kemalizm, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*. Cilt 2. Ed. Ahmet İnel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: 425- 48.
- Ural, Tülin. “The Representation of Gender, Love, Family and Sexuality in the Canonical and Non-Canonical Novels of the Early Republican Period”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2001.

- Üstel, Füsün. “*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- . “Türkiye Cumhuriyeti’nde Resmî Yurttaş Profiline Evrimi”. *Milliyetçilik, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*. Cilt 4. Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 275-83.
- Weld, Annette. *Barbara Pym and the Novel of Manners*. Londra: Macmillan, 1992.
- Yakın, Aslı. “Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları”. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- Yalçın, Alemdar. *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Yazar, Mehmet Behçet. *Edebiyatçılar Âlemi-Edebiyatımızın Unutulan Simaları*. Yay. Haz. Mustafa Everdi. Ankara: 21. Yüzyıl Yayınları, 1999.
- Yumul, Arus. “Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden”. *Toplum ve Bilim* 84 (Bahar 2000): 37-49.
- Yuval-Davis, Nira. *Cinsiyet ve Millet*. Çev. Aysin Bektaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

ÖZGEÇMİŞ

Aslı Güneş, 1971 yılında Tunceli-Hozat'ta doğdu. Ortaokulu ve liseyi Çamlıca Kız Lisesi'nde tamamladıktan sonra, 1989 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü'ndeki eğitimini yarıda bıraktı. 1997 yılında girdiği İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden mezun olduktan sonra Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı.