

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**HALİDE EDİB ADIVAR'IN SON DÖNEM ROMANLARINDA
İSTANBUL'DA GÜNDELİK HAYAT VE MÜZİK**

DAMLA ERLEVENT

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.

© Damla Erlevent

Babaannem Cahide Erlevent'e

ÖZET

Hemen her anlatı türünde eserler vermiş olan Halide Edib Adıvar (1882-1964), başta hikâye ve romanlarında olmak üzere, çeşitli dergi ve gazetelere yazdığı yazılarda İstanbul'un gündelik hayatını ele almıştır. Kurtuluş Savaşıyla birlikte yaşadığı yıllar içinde tarihsel, toplumsal ve siyasal olaylarda etkin bir biçimde rol alan yazarın, eserleri üzerine yapılan çalışmalardan Cumhuriyet dönemi edebiyatında gerçekçi roman geleneğinin öncülerinden biri olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Eserleri üzerine yapılan çalışmalarda, *Yolpalas Cinayeti* (1936)'nden itibaren yazdığı romanlarında toplumsal konuları ele aldığı, İstanbul'un gündelik hayatını “bir tarihçi kadar nesnel” bir biçimde yansıttığı tekrarlanmış, eserlerinin dönemin tarihine kaynaklık ettiği söylenegelmiştir.

Genelde söylenenin aksine, yazarın İstanbul'un gündelik hayatıyla ilgili gözlemlerini romanlarının sadece arka plânını oluşturmak amacıyla kullanmadığı, İstanbul'un gündelik hayatının kendisini sorunsallaştırdığı görülür. Yazar, romanlarında, yönetim ve ideolojik görüşlerde görülen değişimlerin İstanbul'un gündelik hayatını nasıl etkilediğini göstermeyi hedeflerken, ele aldığı tarihsel süreç içinde var olan kültür ürünlerini simgeler olarak kullanır.

Bu tezde, *Yolpalas Cinayeti* (1936), *Sonsuz Panayır* (1946) ve *Âkile Hanım Sokağı* (1957)'nda birer kültür simgesi olarak beliren “cazband”lar (*ing.* Jazz-band) ve “rock'n roll”, edebî ve tarihsel kaynakların yanında, incelenen dönemde kaleme alınmış çeşitli kaynaklarla kıyaslanarak araştırılmış ve bu eserlerin içerdiği söylenen tarihsel gerçeklikler, Yeni Tarihseleliliğin edebiyat eleştirisine sunduğu bakış açıları doğrultusunda irdelenmiştir.

Tezde, kullanılan tarihsel kaynaklar ve incelenen romanlarda yansıtılan tarihsel olayların olgular olarak ele alınamayacağı, yazarın başta eleştirel yaklaşımı dolayısıyla romanlarında İstanbul'un gündelik hayatını bir tarihçi gibi kaydetmesinin mümkün olmadığı vurgulanmıştır. Diğer taraftan, bu romanların birtakım kültür ürünlerinin zaman içindeki dönüşümlerinin araştırılmasında önemli kaynaklar oldukları sonucuna varılmıştır.

anahtar sözcükler: gündelik hayatın tarihi, İstanbul, kültür sembelleri, müzik

ABSTRACT

Daily Life of İstanbul and Music in Halide Edib Adivar's latest Novels

Halide Edib Adivar (1882-1964) who has produced literary works in nearly all kinds of narrative styles has dealt with the daily life of İstanbul primarily in her short stories and novels but also her articles published in periodicals and newspapers. It is clear from the studies carried out on the writer's literary work that she is regarded as one of the precursors of the tradition of realistic novel writing in the literature which evolved in the Rubican period during the years she has lived through, including the War of Independence. In the studies conducted regarding her novels starting from *Yolpalas Cinayeti* (The Murder of Yolpalas) (1936) it has been repeatedly stated that she has reflected the daily life of İstanbul in an "objective manner approaching that of a historian" and it has always been said that her works constituted a historical source for the relevant period.

As opposed to what is generally said, the writer has not used her observations on the daily life of İstanbul merely to create a setting for her novels. It appears rather that it is İstanbul's daily life that brings itself forth as a central theme. In her endeavour to demonstrate in her novels the impact of the changes experienced in the political life and ideological views on the daily life of İstanbul, the writer uses as symbols cultural products that exist within the historical period she deals with.

In this thesis, "jazz-bands" and "rock'n roll", which appear as cultural symbols in *Yolpalas Cinayeti* (The Murder of Yolpalas) (1936), *Sonsuz Panayır* (The Never-ending Fair) (1946) and *Âkile Hanım Sokağı* (Madam Âkile Street) (1957), have been examined by making comparisons with literary and historical resources as well as various reference materials written during the time period being examined. Thus, the historical facts, which these works were said to contain, have been scrutinized in line with the considerations for literary criticism which New Historicism offers.

The thesis concludes that the historical events presented in the novels examined, including the historical reference materials used, cannot be regarded as historical phenomena and that due to her critical approach it is not possible for the writer to reflect the daily life of İstanbul in the manner a historian would. On the other hand, the conclusion that these novels provide an essential resource for exploring the transformation in time of a number of cultural products has also been reached.

key words: history of everyday life, İstanbul, cultural symbols, music

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışması boyunca her zaman bana destek olan babam Hüseyin Alev Erlevent, annem Kâmile Pınar Erlevent, ablam Evren Erlevent Yücel ve kardeşim Pırıl Erlevent'e, yorumlarından ve önerilerinden beni mahrum etmeyen tez danışmanım Mehmet Kalpaklı'ya, tez jürisi üyeleri Laurent Mignon ve Oktay Özel'e, kuzenim İnci Berna Kalınyazgan ve Pınar Aka'ya teşekkür ederim. Kutlu Gürelli, Berna Akkıyal, Ezgi Korkmaz ve İlknur Güzel'e gelince... Onlara, sadece bu tezin yazım süreci boyunca bana verdikleri destek için değil, geçtiğimiz üç yıl boyunca dostluklarıyla ve sevgileriyle her zaman yanımda oldukları için teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	iii
Abstract	iv
Teşekkür	v
İçindekiler	vi
Giriş	1
I. Tarih ve Edebiyat	26
A. Yeni Tarihseclilik, Gündelik Hayatın Tarihi ve Edebî Eleştiri	27
B. Bir Tarihçi Olarak Halide Edib Adıvar	47
II. Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Kültür Simgeleri	65
A. <i>Yolpalas Cinayeti</i> 'nde “Saksofonlu Cazband”lar	72
B. <i>Sonsuz Panayır</i> 'da İkinci Dünya Savaşı ve “Caz”.	95
C. <i>Âkile Hanım Sokağı</i> ve “Rock'n Roll”	118
Sonuç	137
Ekler	147
Seçilmiş Bibliyografya	154
Özgeçmiş	161

GİRİŞ

En çok *Ateşten Gömlek* (1922), *Vurun Kahpeye* (1923-1924) ve *Sinekli Bakkal* (1936) adlı romanlarıyla tanınan Halide Edib Adıvar (1882-1964), 1910’lu yıllarda İngilizce’den yaptığı çevirilerden itibaren, yaşamının sonuna kadar, hikâye, roman, anı, inceleme ve oyun gibi edebiyatın hemen her türünde eserler verir. Bundan başka, *Tanin*, *Akşam*, *Yeni İstanbul* ve *Yedigün* gibi pek çok dergi ve gazetede çeşitli konularda yazılar yazar. Yurt içi ve yurt dışına yaptığı seyahatler, kendisine profesörlük unvanı verilmesi ve eserleri hakkında, yaşamı boyuca ve ölümünden sonra yerli ve yabancı basında haberler çıkar. Kendisi de yurt içi ve yurt dışında gördüğü yerler, yerli ve yabancı basının gündemindeki konular, sanat, edebiyat, tarih ve daha pek çok konu hakkında çok sayıda yazı yazar. Mustafa Kemal Atatürk’le tanışıklığı, Salih Zeki ve daha sonra Doktor Adnan Adıvar’la evliliği, Sultanahmet mitingindeki konuşmasıyla yaşamının hemen her döneminde gündemdedir. Yaşadığı yıllarda ve sonrasında bazı romanları sinemaya da uyarlanır: *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul 1923), *Vurun Kahpeye* (Ömer Lütfi Akat 1949), *Yolpalas Cinayeti* (Metin Erksan 1955), *Döner Ayna* (Süreyya Duru 1964) ve *Sinekli Bakkal* (Mehmet Dinler 1967). “Kamera Arkası” adlı internet sayfasından öğrendiğimize göre, danışmanlığını Doç. Dr. Ayşe Durakbaşı’nın ve yapımcılığını Kemal Öztürk’ün üstlendiği dört bölümden oluşan “Halide, Cumhuriyet’in Asi Kızı” adlı bir belgesel-film de çekilmiştir. Bundan başka, Sevgi Sanlı’nın *Sinekli*

Bakkal'ı 1997 yılında oyunlaştırdığından ve Selim İleri'nin son çıkan anı türünde kaleme aldığı *Kar Yağıyor Hayatıma*'nın “*Handan*’ın Romancısı” adlı bölümünde Halide Edib’le ilgili anılarına yer verdiğinden söz edilebilir.

Yazar ve eserleri üzerine bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışma, “Eserlerinin Kronolojik Listesi” ve “Hakkında Yazılanların Kronolojik Listesi” adlı bibliyografya çalışmalarıyla birlikte, Doç. Dr. İnci Enginün’ün *Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*¹ adlı yayımlanmış doktora tezidir. Romanları üzerine son yıllarda yapılan çalışmalar içinde yazar hakkında yapılabilecek olası araştırma konularına da yer vermeleri açısından en önemli iki çalışma, Ayşe Durakbaşı’nın *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*² ve Nazan Bekiroğlu’nun *Halide Edib Adıvar* adlı kitaplarıdır. 1995 yılında *Halide Edip ve Amerika* adlı yüksek lisans tezini Türkçe olarak yayımlayan Frances Kazan’ın 2001 yılında ilk baskısı yapılan—ve Ayşe Durakbaşı’nın hakkında “Halide’nin Romanı” adlı bir inceleme yazısı yazdığı—*Halide* adlı romanı yazarla ilgili eserler içinde sayılabilir.

1936 yılında *The Clown and His Daughter* adıyla önce İngilizce ve aynı yıl içinde Türkçe olarak yayımlanan *Sinekli Bakkal*’dan sonra yazılmış, yazarın “son dönem” veya “üçüncü dönem” olarak anılan romanları üzerine yapılan çalışmalarda, bu romanlarıyla yazarın romancılığında “toplumsal”a, “toplumsal gerçekçi”liğe veya “gerçekçi”liğe doğru bir değişim olduğu söylenegelmiştir. Üzerine yapılan istisnasız her çalışmada, yazarın bu kavramlarla anılan romancılığının bu yönü sorgulanmadan, sadece romanlarında İstanbul’un gündelik hayatını gözlemlerine dayanarak ve tarihsel olayları “objektif bir tarihçi” gibi, gerçekçi bir biçimde yansıttığı söylenmekle yetinilmiştir.

¹ Metnin geri kalan kısmında kısaca “*Doğu ve Batı Meselesi*” olarak anılacaktır.

² Bundan sonra metin boyunca, kısaca “*Türk Modernleşmesi ve Feminizm*” olarak gönderme yapılacaktır.

Hâlbuki, aynı görüşün öne sürüldüğü bazı çalışmalarda, yazarın bu romanlarında belli karakterleri karikatürize ettiği ve yansıttığı gerçeklikleri eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı da belirtilmiştir. Sorgulanmadan kalıplaştığı görülen bu yargılar içinde en iddialısı hiç şüphesiz, yazarın romanlarında bir tarihçi kadar gerçekliğe sadık kaldığı savıdır. “Tarih bilimi”nin edebî metinle, dolayısıyla kurmaca türlerle ilişkisini sorgulayan Yeni Tarihseleciler, edebiyat eleştirisinde geliştirilen tarihsel okumalara yeni yaklaşımlar kazandırmışlardır. Dolayısıyla, Halide Edib’in romanlarında var olduğu iddia edilen “tarihçi kimliği” Yeni Tarihselci bir yaklaşımla incelendiğinde ortaya ilginç sonuçlar çıkacaktır.

Bu tezde, Halide Edib’in son dönem romanlarından *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*, yazarın “objektif bir tarihçi” gibi yansıttığı söylenen tarihsel olaylar sorgulanarak, Yeni Tarihselci bir yaklaşımla irdelenecektir. Bu çalışmada, metinlere odaklanan, yazarın adı geçen üç romanında mekân olarak seçtiği ve gündelik hayatını sorunsallaştırdığı İstanbul ile ilgili neler söylediği, bu söyledikleriyle özellikle *Yeni İstanbul* ve *Yedigün* dergilerinde yayımladığı yazılarıyla tarih üzerine yaptığı çalışmalar arasındaki ilişkiyi göz önünde bulunduran bir yöntem benimsendiği belirtilmelidir. Giriş bölümünde, ilk olarak, yazarın romanları üzerine bugüne kadar yapılmış çalışmalar genel hatlarıyla tanıtıldıktan sonra, romanlarında İstanbul’u ele alış biçimi üzerine bugüne kadar söylenenler incelenecektir. Tezin “Tarih ve Edebiyat” adlı birinci bölümünün, “Yeni Tarihselecilik, Gündelik Hayatın Tarihi ve Edebî Eleştirisi” adlı ilk alt bölümünde, tezin kuramsal çerçevesini oluşturan, tarih, edebiyat eleştirisi ve gündelik hayatın tarihiyle ilgili çalışmalarda geliştirilen araştırma-inceleme yöntemlerini bir araya getiren ve edebî metinde gündelik hayata ait unsurların kültürel bağlamlarını araştıran Yeni Tarihselecilik tanıtılacaktır. “Bir Tarihçi Olarak Halide Edib Adıvar” adlı

ikinci alt bölümde ise yazarın romancılığıyla kıyaslandığında pek bilinmeyen tarihçi kimliği ve buna bağlı olarak, tarih, gerçeklik ve roman türüyle ilgili görüşleri ele alınacaktır. *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*’nın inceleneceği, “Halide Edib Adıvar’ın Romanlarında Kültür Simgeleri” adlı ikinci bölümde, bu romanların İstanbul’un 1930’lu ve 1950’li yılların gündelik hayatıyla ilgili içerdikleri arasından “müziğe” ve dolayısıyla şehrin bu yıllardaki eğlence hayatına odaklanılacaktır. “*Yolpalas Cinayeti*’nde ‘Saksofonlu Cazband’lar”, “*Sonsuz Panayır*’da İkinci Dünya Savaşı ve ‘Caz’” ve son olarak, “*Âkile Hanım Sokağı* ve ‘Rock’n Roll” adlı bölümlerde adı geçen romanların belirtilen yılların İstanbul’unda gündelik hayatla ilgili sundukları, yazarın caz orkestraları, rock’n roll ve dansı birer kültür simgesi olarak kullandığını ortaya koyacak şekilde metinlerden verilecek örnekler üzerinden incelenecektir.

Bu tezde amaç, Halide Edib’in son dönem romanlarında bir “tarihçi kadar nesnel” bir biçimde yansıttığı söylenen İstanbul’un gündelik hayatını Yeni Tarihselci bir yaklaşımla incelemenin yanında, Yeni Tarihselciliğin edebiyat eleştirisine sunduğu imkânları göstermektir. Ayrıca, kültür, tarih ve edebiyat çalışmalarını bir araya getiren Yeni Tarihselciliğe katkıda bulunmak, yazarın bahsedilen “ikinci dönem” romanlarıyla ilgili söylenen ve kalıplaşmış olduğu görülen yargıların eksik kalan taraflarını tamamlamak amaçlanmıştır.

Halide Edib, yaşamının çocukluğundan 1918’e kadar olan dönemini anlattığı, *Mor Salkımlı Ev* adını verdiği anılarının ilk cildini Türkiye’de ilk olarak 1955 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika ettirmiştir. Yaşamının 1918’den 1923 sonlarına kadarki döneminde Kurtuluş Savaşı sırasındaki gözlemlerini anlattığı *Türk’ün Ateşle İmtihanı* adlı ikinci cilt ise Türkiye’de ilk olarak 1959 yılında *Hayat* dergisinde tefrika edilmeye

başlanır. Yazarın eserleriyle ilgili eleştirel yazıların yaşadığı yıllar ve sonrasında çoğunlukla anı türünde yazdığı bu iki eserine atıflarda bulunularak yazıldığı görülür. Özel ve siyasal yaşamıyla ön plânda olan Halide Edib'in iki ciltten oluşan anılarını yayımlamış olması nedeniyle hakkında yazılan eleştirel yazıların çoğunlukla biyografik bilgilerden oluşması olağandır. Fakat görülen o ki bu durum yazarın anılarının kapsadığı yıllarda yazılmış romanlarının dışındaki eserlerinin incelenmesine büyük oranda engel olmuştur. Ayşe Durakbaşı, adı geçen çalışmasının “Modernleşme Tarihimize Farklı Yaklaşımlar: Halide Edib Adıvar'ın Biyografisinin Yazımı İçin Notlar” adlı bölümünde, yazar üzerine yapılan çalışmalarda çoğunlukla millî edebiyat geleneği içinde anılan ve Kurtuluş Savaşı'nı konu alan hikâye ve romanları üzerinde durulmuş olmasına değinir: “Halide Edib'i salt milliyetçi yazının odağında bir kadın yazar olarak okumak yerine, başka okuma olanaklarını da denediğimizde modernleşme tarihimizin duygular, kadın-erkek ilişkileri ve suskun kadın isyanlarına dair dip sularını da deşme fırsatını yakalayabiliriz” (248). Durakbaşı, Frances Kazan'ın *Halide* adlı romanı üzerine yazdığı tanıtma yazısında, “Bence Halide Edib'in anılarını okumanın en önemli yararı, modernleşme tarihinin özellikle duygu alanındaki derin sularını deşmemize olanak vermesi” (64) diyerek bahsedilen türde bir çalışmanın önemini bir kez daha vurgulamış olur.

Yazarın, bu tezde ele alınacak *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı* adlı romanları hakkında yazılan eleştiri, değerlendirme ve inceleme yazılarında çoğunlukla, “ruh çözümlemesi” olarak nitelendirilen ilk dönem romanlarından farklı olarak, İstanbul'un gündelik yaşantısını “gerçekçi” bir şekilde yansıttığı söylenmiştir. Tezin ana bölümlerinde yapılacak roman incelemelerine geçmeden önce romanları hakkında bugüne kadar yazılmış eleştirel yazıları ele almakta fayda var. 1909 yılında

tefrika edilen *Heyulâ* adlı romanıyla 1963 yılında yayımlanan *Hayat Parçaları*'na kadar, elli dört yıl içinde toplam yirmi bir roman yazan Halide Edib'in romanlarıyla ilgili nitelikli eleştirel yazıların sayısının, yaşadığı yıllar ve sonrası da göz önünde bulundurulduğunda çok az olduğu belirtilmelidir.

İnci Enginün, Ayşe Durakbaşı, Selim İleri ve Nazan Bekiroğlu gibi birkaç yazar dışında, eleştirmenler, yazarın 1936 yılından itibaren yazdığı romanların toplumsal / toplumsal gerçekçi oldukları ve bu romanlarda sosyal hayatın veya gündelik yaşantının gerçekçi bir biçimde yansıtıldığı dışında bu romanları hakkında genellikle başka herhangi bir yorumda bulunmamışlardır. Enginün ve İleri de Halide Edib'in *Yolpalas Cinayeti*'nden itibaren yazdığı romanlarda "realizme" doğru bir dönüşüm olduğundan söz ederler, fakat bu romanların farklı açılardan ele alınması gerekliliği üzerinde de dururlar. Örneğin, İnci Enginün, *Doğu ve Batı Meselesi*'nde, "*Yolpalas [C]inayeti* romanından itibaren [...], İstanbul'un Cumhuriyet döneminde çeşitli semt ve yaşayışlarının kesitlerini verir" (471) diyerek bu ayrım üzerinde durur ve incelemelerinde bu romanlar üzerine yapılabilecek olası çalışmalara da kaynaklık eder. Durakbaşı ve İleri ise genelde "son dönemi" olarak adlandırılan romanlarının "edebiyat sosyolojisi" açısından ele alınması gerektiğine dikkat çekerler (*Türk Modernleşmesi ve Feminizm* 34, *Türk Romanından Altın Sayfalar* 143).

Yazarın eserleri üzerine yapılmış çalışmaların büyük çoğunluğunu Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi Türk yazarlarını ve eserlerini genel hatlarıyla inceleyen türde kitaplarda buluyoruz. Cevdet Kudret, Muzaffer Uyguner, Şükran Kurdakul, Kenan Akyüz ve Olcay Önertoy gibi eleştirmenler, çalışmalarında Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi roman ve hikâye yazarları arasında Halide Edib'i de ele almış, yazarın Türk edebiyat tarihi içinde nasıl konumlandırılabilceği hakkında genel bilgiler sunmuşlardır.

Romancılığı hakkında ileri sürülmüş genel görüşleri görmek üzere bu çalışmalara kısaca değinmekte fayda var. Bu çalışmalar ele alınırken, yazarın çoğunlukla göz ardı edilmiş ve tezde incelenecek romanları hakkında söylenenler üzerinde durulacağı belirtilmelidir.

Cevdet Kudret'in, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II: Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kadar (1911 – 1922)*, Muzaffer Uyguner'in, *Halide Edip Adivar: Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*, Kenan Akyüz'ün, "Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri", Olcay Önertoy'un, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü*, Şükran Kurdakul'un, *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi* ve Doç. Dr. Nazan Bekiroğlu'nun *Halide Edib Adivar* adlı çalışmalarından yola çıkıldığında, bu araştırmacıların yazarın romanlarının üç ana başlık altında sınıflandırılabilceği konusunda hemfikir oldukları görülür. Kudret'in yaptığı şu sınıflama, adı geçen eleştirmenlerinkinden farksızdır: *Heyula* (1909), *Raik'in Annesi* (1908-1909), *Seviye Talib* (1910), *Handan* (1912), *Son Eseri* (1913), *Mev'ud Hüküm* (1917-1918), *Kalb Ağrısı* (1924) ve *Zeyno'nun Oğlu* (1926-1927)'nu içeren bir grup romanına "Ruh çözümlemesi romanları", *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1923-1924) için "Kurtuluş Savaşı üzerine yazılmış romanlar" ve *Sinekli Bakkal* (1935-1936), *Yolpalas Cinayeti* (1936), *Tatarcık* (1939), *Sonsuz Panayır* (1946), *Döner Ayna* (1953), *Âkile Hanım Sokağı* (1957-1958), *Kerim Usta'nın Oğlu* (1958), *Sevda Sokağı Komedyası* (1959), *Çaresaz* (1961) ve *Hayat Parçaları* (1963)'nı içeren diğer bir grup romanına "Töre romanları" (65) denmiştir. İlk olarak 1912 yılında tefrika edilen *Yeni Turan* ise diğer romanlardan ayrı tutulmuş, genellikle "ütöpik" bir roman olarak kabul edilmiştir.

Türk edebiyatının ana çizgilerini belirlemek amacından yola çıkan bu tür çalışmalarda, yazarın romanlarının *Yolpalas Cinayeti*'nden itibaren "gerçekçiliğe" doğru geçirdiği değişim üzerinde durulmuştur. Cevdet Kudret, *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz*

Panayır, Âkile Hanım Sokağı ve Hayat Parçaları’nı içeren töre romanlarını sanatının üçüncü döneminde, gerçekçi bir tutumla ve gözlemlerden yararlanarak yazdığını, fakat olayları ve kişileri bir gazete haberi gibi tıpkısı tıpkısına anlatmayıp onları kendi hayalinde istediği gibi işlediğini belirtir (68). Muzaffer Uyguner ise, adı geçen çalışmasında, yazarın kendisiyle yapılan söyleşilerden yola çıkarak, romancılığı için, “Konunun [...] mutlaka gerçeğe dayanması zorunludur” der (32-34). Halide Edib’in romanlarında yaşamı yansıtmaya ilgili genel kanıyı desteklediği görülen Uyguner, bu konuda yazarın öncülüğünü de gündeme getirir: “Yaşadığını romanına katan, romanını yaşamına katan bir yazar olarak nitelendirebileceğimiz Halide Edip, Türk kadınına kişilik kazandırdığı ölçüde, romanımıza da çağdaş bir boyut kazandırmıştır” (39). Akyüz ve Öner toy’un belirttiği üzere, “gerçekçilik” sadece Halide Edib’in romanlarının değil, Cumhuriyet dönemi edebiyatını kendinden önceki edebiyat akımlarından ayıran belirleyici bir özelliğidir. Öner toy da Akyüz de bu durumu hemen hemen aynı şekilde ifade etmişlerdir: “Cumhuriyet dönemi edebiyatına roman ve öyküde başlangıcından günümüze değin gerçekçi yöntemin egemen olduğunu söyleyebiliriz” (Öner toy 11). Adı geçen eleştirmenlerden başka, İsmail Habip de *Edebî Yeniliğimiz* adlı çalışmasında yazarın romanlarının “realist parçalar” içermesiyle ilgili olarak, “Afakîkıymet [...] romandaki teferruata, hayata, hâdiselere ait olan kısımdan ileri geliyor. Bunlar doğrudan doğruya realist parçalardır. Romancı onları bütün kendi yaşadığı hayattan almıştır” der (342). Akyüz ve Öner toy gibi Ertop da Türk romanında gerçekçiliğin Cumhuriyet dönemi edebiyatıyla kendini gösterdiğini, “Cumhuriyet romanı derece derece gerçekçiliğe doğru gelişmiştir” sözleriyle belirtmiştir (595).

Munis Faik Ozansoy, “Düşündüğüm Gibi: Halide Edip Adıvar” adlı yazısında, yazarın Türk edebiyatındaki yerini şu sözlerle belirler: “O, cins ve yaş ayrımı

gözetmeksizin diyebilirim ki, Halid Ziya Uşaklıgil’den sonra, en büyük romancımızdı. Eğer Uşaklıgil Türk romanını yaratan adamsa, Adivar onu yaşatan, besliyen, geliştiren kadındır” (3). Yazarın eserlerinde ele aldığı dönemin tarihini ne ölçüde yansıttığıyla ilgili söylenenler içinde Ozansoy’un şu söyledikleri diğer bir örnek olarak gösterilebilir: “Büyük romancımız, Seviye Tâlip ile Tatarcık ve Âkile Hanım Sokağı arasına sıralanan cildlerde canlandığı olaylar, manzaralar ve çehrelerle, içinde yaşadığı çevrenin ve çağın tarihini yazmıştır. Adivar’ın yaratıcılığı ölçüsünde yüksek olan görüş kudreti, romanlarına toplumsal bir belge olmak değerini de kazandırmıştır” (3).

Vedat Günyol, 1940 yılında *Yücel* dergisinde yayımlanan “Halide Edib’le Yakup Kadri Arasında Kısmî Bir Mukayese: Dile Gelseler...” adlı yazısında, Halide Edib ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanlarındaki “gerçekçiliği” kıyaslar. Bu yazı, 1940’lı yıllarda eleştirmenlerin edebiyatta “gerçekçilik”ten (o yıllarda “realizm” olarak anılır) ne anladıklarını, bu türü nasıl tanımladıklarını anlayabilmemiz açısından önemlidir. Kısaca bahsetmek gerekirse Günyol, Yakup Kadri’nin *Ankara* adlı romanında “çok kuru bir realizmin tatsızlığı; Afâki olmak isteyen *Yakup Kadri*’nin havasını kaybetmiş hali” olduğunu söyler ve şöyle devam eder: “Halbuki, *Halide Edib*’de realizm kuru değil, romantizmin kurtarıcı istianesinde tap taze bir teravet ve hayatiyet kazanmıştır. *Halide Edib* için, realizm de romantizm de iyidir, el verirken hakikate uysun ve hayat denilen şeyde ve şeyle mevcut olsunlar” (117). Günyol, aynı yıl içinde ve yine *Yücel*’de çıkan “Tatarcık” adlı yazısında, yazarın romanlarında, “Muhiti olduğu kadar, şahsı da içine alan ve bütün bunları realist bir hamurla mayalayan, yoğuran roman tekemmüle mevcuttur” der ve şöyle devam eder: “İşte Halide Edib[’]de, bu yola da girmiş olmanın derin isabeti var. Onda muhit unsuru—tefevvuk kudretine rağmen—fert unsuru ile ustaca kaynaşmıştır” (180). Son olarak, Akyüz’ün, şimdiye kadar

alışmalarından söz ettiğimiz eleştirmenlerden farklı olarak, Halide Edib’in yazarlık hayatında gerçekçiliğın temellerinin romanlarından önce hikâyeciliğında atıldığına dikkat çekmesi (175), yazarın romanlarının “gerçekçiliğı”ne ilişkin ileri sürülen görüşler içinde anılabilir.

Halide Edib’in romanlarının “gerçekçi” olduğu, sözü edilen eleştirmenlerce öne sürülürken, aynı zamanda “toplumsal” konuları ele aldığı da söylenmiştir. Bu iki yargıyı birbirinden kesin çizgilerle ayırmak pek mümkün değildir, çünkü adı geçen eleştirmenlerin hiçbiri bu kavramların olası göndermelerini, varsa farklılıklarının altını çizmemişler, hangi bağlamda kullandıklarını belirtmemişlerdir. Buna karşın, yazarın eserleri üzerine yapılan çalışmaları gruplandırmak için çoğunlukla “gerçekçi” kavramının yerine “toplumsal”ın kullanıldığı yargıları bir arada sunmakta fayda var. Buna göre, adı geçen çalışmasında, Uyguner, yazarın romanlarının geçirdiğı değışimi Kudret’in tespitlerine benzer bir biçimde şöyle ifade eder: “Halide Edip’in romanlarındaki konular, kişiselden toplumsala doğru bir gelişme gösterir” (41). Yazar, *Sinekli Bakkal*, *Yolpalas Cinayeti*, *Döner Ayna* ve *Âkile Hanım Sokağı*’nın “toplumsal yanları ağır basan” romanlar olduklarını, *Sonsuz Panayır* ile *Hayat Parçaları*’nın ise, “belirli kişileri işlemekten çok toplumsal konuları işleyen romanlar olarak” değerlendirilmeleri gerektiğine dikkat çeker (41-42).

Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi*’nde “Halide Edib’in romanlarının—değışik dönemlerinde kişiliğini etkileyen—bireysel ve toplumsal olaylara bağı konular çevresinde geliştiğini söyleyebiliriz” der (321). Kurdakul, çalışmaları üzerinde durulan diğeri eleştirmenler gibi, Halide Edib’in romanlarını üç ayrı gruba ayırır ve romancılığında görülen değışimin hayatında yaşadığı değışimlerle eş zamanlı olarak geliştiğini belirtir: “Kurtuluş Savaşı yıllarına değıin romanlarında kadın-

erkek cinsiyet kavgalarına önem veren Halide Edib savaş içinde kendisinden ve yetiştiği burjuva çevresinden uzaklaşarak yaşama açılmış, değişik sınıf ve tabakalardan gelen insanları görmesini, yansıtmasını öğrenmiştir” (329-30). Kenan Akyüz, “Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri”nde, Cevdet Kudret ve Muzaffer Uyguner’den farksız olarak yazarın *Sinekli Bakkal*’dan sonraki romanlarının “sosyal çevre şartları”ndan yola çıkılarak yazıldığını belirtir: “Yazarın [...] bilhassa Sinekli Bakkal’ dan sonraki romanlarında, sosyal çevre şartlarının gözlem, tasvir ve tahlillerine daha büyük bir önem verdiğini [...] kaydetmek gerekir” (174-75). Şimdiye kadar bahsedilen dört eleştirmenden farklı olarak Öner Toy, yazarın “toplumsal konulara” eğilmesini sadece romanlarıyla sınırlamaz, tüm eserlerini kapsadığını belirterek, “toplumumuzun çeşitli sorunlarına eğil[diğini]” söyler (12).

Muzaffer Uyguner, “Olaylar-Yansımalar: Halide Edib Adıvar ve Batı Sorunu” adlı yazısında Enginün’ün *Doğu ve Batı Meselesi* çalışmasını tanıtır ve değerlendirir. Uyguner, bu yazısında, *Sonsuz Panayır*’ın “belirli bir zaman dilimi içinde toplumumuzun canlı bir fotoğrafı” olduğunu söyler (65). Konur Ertop, “Cumhuriyet Çağında Türk Romanı” adlı yazısında Halide Edib’in asıl başarısının *Sinekli Bakkal*, *Tatarcık*, *Sonsuz Panayır* ve *Hayat Parçaları* gibi töre romanlarında görüldüğünü, bu dört romanda Türkiye’nin üç ayrı dönemdeki toplumsal özelliklerinin ele alındığını söyler (594). “Halide Edip ve Eserleri” adlı yazısında, Türker Acaroğlu ise, “Uzun dünya gezisinden yurda döndükten sonra yazdığı son romanlarında, daha çok düşünsel ve sosyal eğilimler görülür, sezilir” der ve bu şekilde tanımladığı tür romanları arasında *Sinekli Bakkal*, *Yolpalas Cinayeti*, *Tatarcık*, *Sonsuz Panayır*, *Döner Ayna*, *Âkile Hanım Sokağı* ve *Hayat Parçaları*’nı sayar (7).

Buraya kadar, Halide Edib'in romanlarının, gerçekçi roman geleneği içinde anılabileceğini ve “toplumsal yanları ağır basan” romanlar olduklarını ileri süren eleştirmenlerin görüşlerinden örnekler gösterildi. Yazarın romanları üzerine yazılan eleştiri yazılarında ve çalışmalarda ileri sürülen ve kalıplaşmış olduğu söylenebilecek bu yargılardan bir diğeri de, ilk ikisinden yine tam olarak ayırt edilemeyecek olan, yazarın *Yolpalas Cinayeti*'nden son romanı *Hayat Parçaları*'na kadar “gündelik hayatı”ı romanlarında işlemesine ilişkin yargıya örnekler gösterelim. Romancılığıyla ilgili yapılmış çalışmaların hemen hepsinde araştırmacılar, yazarın “roman” türü ile ilgili kendisiyle yapılan söyleşilerde yaptığı açıklamalara başvururlar. Kurdakul, aynı yönetime başvurur ve Ruşen Eşref Ünaydın'ın *Diyorlar ki* adlı derlemesinde yer alan söyleşiye atıfta bulunarak, yazarın romanlarında İstanbul'un gündelik yaşantısından çeşitli görüntüleri yansıtmayı öğrendiğini söyler ve şöyle devam eder: “İstanbul'un bilmediği fukara semtlerini, kenar mahallelerini gezerek halkı tanımaya çalışması da aynı nedene bağlıdır” (330). Akyüz, yazarın “gerçekçi” romanlar yazdığını belirtmekle birlikte, Halide Edib'in hikâyelerinde gündelik hayatı konu almasıyla ilgili olarak şunları söyler: “Ön plânda gelen kahramanları yine kadınlar olan ve teknik bakımdan oldukça zayıf bulunan bu hikâyelerinde, günlük hayatın canlı ve dikkate değer sahnelerini bulmak mümkündür” (175). Ömertoy ise, *Sinekli Bakkal*'dan sonraki romanları hakkında şunları söyler: “Yolpalas Cinayeti'nden başlayarak Halide Edib'in romanlarında Cumhuriyet Döneminde İstanbul'un değişik semt ve yaşayışlarından kesitler görürüz” (13). Ömertoy, *Sonsuz Panayır*, *Âkile Hanım Sokağı*, *Döner Ayna* ve *Hayat Parçaları*'nı kapsayacak şekilde “İstanbul'un değişik semt ve yaşayışlarından kesitler” gördüğümüz romanların konularını ise şöyle sıralar: “Bu romanlarda sonradan görme denilen,

çoğunlukla savaş sonrası zengin olan, batı özenticisi alafranga ailelerle eski ve güngörmüş aileleri karşılaştırır, bu ailelerin geçirdikleri sarsıntılara değinir” (13).

Yazarın “töre romanları” veya “son dönem romanları”nın “gerçekçi”, “toplumsal yanları ağır basan” ve bu romanlarda İstanbul’un gündelik hayatının konu alındığına ilişkin görüşlere karşın, temelde yazarın yurt dışında yaşadığı yıllar göz önünde bulundurularak, yeterince “gerçekçi” olamadığı da ileri sürülmüştür. Behice Boran, ilk olarak 1941 yılında *Yurt ve Dünya*’da yayımlanan “Halide Edib’in Yeni Romanları” adlı yazısında, özellikle *Sinekli Bakkal* ve *Tatarcık* üzerinde dursa da yazarın genel olarak romancılığı ve Türk toplumuna bakışındaki “oryantalist” tavrı hakkında da görüşlerini belirtir:

Geçen gün bir dostumla Halide Edib hakkında konuşurken, ‘Halide Edib Türkiye’yi bir ecnebi gözüyle gören ve öyle anlatan bir muharrirdir,’ dedi ve ilave et[t]i: ‘Hem de kendisi bu memleketi tanımaya ve eserlerinde temsil etmeye o kadar çabaladığı halde...’ Filvaki Halide Edib için konacak en veciz teşhislerden biri de budur. Kendisi Türk adetlerinden bahseder, eserlerinde harici hayat şartlarını bir sahne dekoru gibi birer birer verir. Fakat bütün bu harici vasıfların yerli olmasına rağmen eserlerinde bir ‘bu cemiyete has olmamak’ vasfı sezilir. (17-18)

Bu söylenenlerin önemi, Halide Edib’in yaşadığı yıllarda ve ölümünden sonra yazılan eleştiri yazılarında, Boran’ın bu yazısına kadar hiç dile getirilmemiş, hatta genelde söylenenlerin tam tersinin söylenmiş olmasındadır. Bazı eleştirmenlerce, romanlarının Türk edebiyatı içinde herhangi bir akım içinde anılamamasının sebepleri arasında, yazarın İngiliz edebiyatının etkisinde veya uzun bir süre boyunca yurt dışında yaşamış olmasından dolayı “dışarıdan bir bakış açısıyla” yazdığı öne sürülmüştür. Bu konuyla

ilgili olarak, Nazan Bekiroğlu, “Halide Edib kesin olarak herhangi bir edebî ekole bağlı telâkki edilemez. Bununla birlikte romantik bir muhteva taşıyan ilk romanlarından sonrakilere doğru giderek hem teknik hem tematik anlamda realist kimliği artan bir çizgi izlediği fark edilebilir” diyerek (43), yazarın “realist” bir romancı olarak kabul edilebileceğine, fakat “herhangi bir ekole” bağlı olmadığını da belirtmiş olur. Boran’ın yukarıda alıntıladığımız kısımda söyledikleri ise Halide Edib’in romancılığıyla ilgili sıklıkla tekrar edilecek, hatta kalıplaşacak diğer bir yargının habercisidir.

Buraya kadar sözü edilen dört yargı dışında, Halide Edib’in eserleri üzerine yapılan çalışmalar içinde, Yakup Kadri’nin *Sonsuz Panayır* üzerine yazdığı bir mektuptan, Selim İleri’nin yazarın romanlarının farklı açılardan incelenmesi gerekliliğiyle ilgili söylediklerinden ve Halide Edib’le hemen hemen aynı yıllarda yazılarını yayımlamış olan Orhan Burian’ın yazarla ve 1930’lu yıllarda eleştiri alanında yaşanan sorunlarla ilgili söylediklerinden bahsetmenin faydası var. Bu yolla, bu bölümde aktarılan ve kalıplaşmış olduğu gösterilmeye çalışılan yargılar dışında, Halide Edib’le ilgili çalışmalar içinde nitelikli olanlarına dikkat çekmiş olacağız. Ayrıca, son olarak Burian’ın bu yılların “eleştiri geleneği”yle ilgili söylediklerinin aktarılmasıyla, şimdiye kadar ele alınan yargıların çoğunun ileri sürüldüğü yıllarda Türkiye’de edebiyat eleştirisinin durumuna da değinilmiş olunacaktır.

İnci Enginün’ün Prof. Dr. Bedi Şehsuvaroğlu’nun arşivinde bulduğunu belirttiği, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Halide Edib’e yazdığı mektupta ileri sürdüğü görüşler, yazar üzerine yapılan çalışmalarla kıyaslandığında oldukça ilginçtir. Yakup Kadri’nin bu mektuptaki ilginç saptamalarının *Sonsuz Panayır* üzerine yazılmış eleştiri yazıları arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu belirtilmelidir. Mektupta, Yakup Kadri, *Sonsuz Panayır*’ın yayımlandığı 1946 yılında *Panorama* adlı romanı üzerinde

çalıştığını ve “mevzu ve isim itibariyle” her iki romanın birbirini çağrıştıran pek çok yönü olduğunu belirtir (11). Aynı yıl içinde birbirinden uzun süredir habersiz olan bu iki yazarın benzer romanlar yazmaları dikkate değer. Bu mektubu 1974 yılında *Hisar* dergisinde yayımlayan İnci Enginün, mektubu önemli bulmasının sebeplerini şu sözlerle ifade eder: “Yakup Kadri’nin, Halide Edib’in *Sonsuz Panayır* romanı hakkında yazdığı mektubu hem bir tenkit örneği olarak güzeldir, hem de Yakup Kadri’nin bir kırgınlığı ömür boyu sürdürmeyen, sanatkar cephесinin mânâlı bir tarafını vermesi bakımından bana önemli göründü” (9). *Sonsuz Panayır* üzerine yazılmış belki de tek inceleme veya eleştiri yazısı olarak kabul edebileceğimiz bu mektupta, Yakup Kadri’nin romanla ilgili değindiği bütün noktalara burada yer vermek mümkün değil. Buna karşın, başka hiçbir eleştirmenin değinmediği noktaları vurguladığı ve bu romanıyla Halide Edib’in romancılığında görülen değişimi farklı bir açıdan yorumladığı görülür: “O zamanlar [*Sonsuz Panayır*’a kadar], siz insanları oldukları gibi değil, olmalarını istediğiniz gibi görüyor ve öyle ifade ediyordunuz. Onun için çamuru elinize alır almaz—ne sihirdir ne keramet—ona derhal bir billur saflığı, bir billur şeffaflığı veriyordunuz. Şimdi ise çamur yığınlarını, hiç iğrenmeden olduğu gibi önümüze sermeğe başladınız” (10). Yakup Kadri, bu mektubunda yazarın *Sonsuz Panayır* ile birlikte geçirdiği dönüşümü romandan örnekler vererek yorumlar ve şu sonucu çıkarır: “André Gide’nin bir sanatkarı beklediği ve kendisinin yıllarca yapmağa çalıştığı bir mucizeyi gerçekleştirmek şerefi, edebiyatta [Jean] Cocteau ve resimde Picasso’dan sonra size nasip olmuştur” (10). Yakup Kadri’nin bu görüşlerinin doğruluğunu tartışmak ancak ayrı bir araştırmanın konusu olabilir, buna karşın ileri sürdüğü fikirler ne kadar iddialı olursa olsun, 1948 yılında yazılan bu mektupta görülen eleştiri anlayışı ile Halide Edib’in romanları üzerine yazılan, örneklerini gördüğümüz yazılar arasındaki fark dikkate değer.

Selim İleri, *Türk Romanından Altın Sayfalar* adlı çalışmasında adı geçen eleştirmenlere benzer biçimde yazarın romanlarının “bireyselden toplumsala” bir değişim geçirdiğini söyler (142). *Yolpalas Cinayeti*’nden söz ederken, “*Yolpalas Cinayeti* (1937), satır arası dokundurmalarla, yaklaşan faşizm tehlikesine karşı uyarı iletisi gibidir. Bu kısa ama özlü romanın yeni zenginleri tasvir eden sahneleri, bu kişilerin bir alt tabakayla ilişkileri gerçekten çok canlı ve sosyolojiye açıktır” (143) der. İleri, *Sonsuz Panayır*’ın bir “çevre romanı” özelliğiyle İstanbul’un o günlerinin eleştirilmesi gereken özelemlerini dile getirdiğini söyler ve şöyle devam eder: “Tekparti dönemi zihniyetinin yeni yeni beliren kolay yoldan sınıf atlama girişimlerini, ekinsel değerleri göz ardı etmenin yaratacağı toplumsal bunalımların saptayimlarıyla yüklü *Sonsuz Panayır*, yazarın totaliter rejimlere yönelik eleştirilerini de içermektedir” (143). Adı geçen diğer eleştiri yazılarının çoğunda göz ardı edilmesine karşın, İleri’nin yazarın romanlarının, dönemin tarihsel arka plânı göz önünde bulundurularak incelenmesini önermesi önemlidir.

Orhan Burian’ın 1937 yılında *Yücel* dergisinde yayımladığı “Yeni Halide Edip” adlı yazısı, *Sinekli Bakkal*’ın yazarın önceki romanlarından farklarının belirlendiği ve *The Clown and His Daughter*’la *Sinekli Bakkal*’ın kıyaslandığı ilk yazı olması açısından önemlidir. Halide Edib’in ilk olarak İngilizce yazdığı eserlerle Türkçe yazılmış olanların kıyaslanması akademik çevrelerde sürekli gündeme gelen bir çalışma konusudur. Burian’ın Halide Edib’in ilk olarak İngilizce yazılmış eserleriyle Türkçe versiyonlarının kıyaslanmasının gerekliliğini 1937 yılında gündeme getirmiş olması dikkate değer. Ayşe Durakbaşı da, *Türk Modernleşmesi ve Feminizm* adlı çalışmasında Halide Edib’le ilgili yapılmamış çalışmalar arasında İngilizce eserlerinin Türkçe versiyonlarıyla kıyaslanması gerekliliğine değinmesi yanında, kitabın büyük bir bölümünü yazarın iki ciltlik

anılarının Türkçe ve İngilizce versiyonlarını kıyaslamaya ayırır. Bu konuda şunları söyler: “Halide Edib de değişik dil evrenleri arasında gidip geliyordu ve bu çalışma sırasında ortaya çıkan bir fikir, Halide Edib’in Türkçe ve İngilizce metinlerini karşılaştıran çeviri atölyelerinin düzenlenmesidir” (10). Burian, *Denemeler-Eleştiriler* adlı derlemde yer alan “Geçen Altı Yılın Türk Edebiyatı” adlı yazısında *Sonsuz Panayır*’la ilgili önemli gözlemlerde bulunur ve Halide Edib’in *Sonsuz Panayır* ile, kendisi için büsbütün yeni bir çeşni tutturarak, edebiyatımızın genel akımına kapılmış olduğunu söyler (75). Burian’ın önceden açıkladığı üzere, “genel” olarak nitelediği akım, edebiyatın “toplumsallaşma eğilimi”dir (72). Burian’ın bu yazısıyla Yakup Kadri’nin 1946 yılında Halide Edib’e yazdığı mektupta yaptığı roman incelemesinin kıyaslanması, o yıllarda Türk yazarları tarafından tartışılmakta olan edebî akımların belirlenmesi açısından önem teşkil eder. Şimdiye kadar yazarla ilgili eleştiri yazıları üzerinde durulduğu için Burian’ın 1930’lu yılların eleştiri anlayışından söz ettiği yazısına değinmek yerinde olacaktır. Yazar, adı geçen derlemeye dahil edilen, “Edebiyatımızın Asıl Eksiği” (1936) adlı yazısında, o yıllardaki eleştiri yazılarının azlığından şikayet eder ve şunları söyler:

Yine, şu sırada adı etrafında gürültü çıkarılan Mehmet Akif’i düşünelim: Kaç bakımdan incelenebilecek şiiri üstüne tek bir bakımdan olsun, yirmi sayfalık olsun düşünce ürünü bir yazı yazan bulunuyor mu? Bu, H. Z. Uşaklıgil için böyle, Halide Edib için böyle, yaşayan ve yaşamış bütün sanat ve düşünce adamlarımız için böyle. Açıkça, söyleyelim ki, onyedimilyon nüfuslu Türkiye, okuduğu üzerinde düşündüğünü, yani, uygar dünyanın anladığı anlamda okuduğunu henüz göstermiş değildir. (26-27)

Ele alınan çalışmalarda görüldüğü gibi, Halide Edib’le ilgili yaşadığı yıllarda ve ölümünden sonraki yaklaşık seksen yıl boyunca yazılan eleştiri yazılarında kalıplaşmış birtakım yargılar tekrar edilmiştir. Dolayısıyla, Orhan Burian’ın 1936 yılında gündeme getirdiği eksikliğin büyük oranda hâlâ giderilemediği görülüyor. Tezin ana bölümlerinde incelenecek olan üç romanla ilgili adı geçen eleştirmenlerin bazılarının söylediklerine bu bölümlerde yine yer verilecektir. Amacımız, şimdilik, Halide Edib’in *Sinekli Bakkal*’dan sonra yazdığı romanlar hakkındaki görüşleri genel özellikleriyle aktarmak, romanların “gerçekçi”, “toplumsal” veya “gündelik hayatın bir takipçisi” olduğuyla ilgili görüşün sorgulanmadan sürekli gündeme getirilmiş olduğunu göstermekti. Eserleri üzerine yapılan çalışmalara genel hatlarıyla baktıktan sonra, tezin konusu gereği, yazarın romanlarında mekân olarak İstanbul’u seçmesiyle ilgili bugüne kadar eleştirmenler tarafından söylenenlere kısaca bakılacaktır.

İstanbul’un Osmanlı İmparatorluğu, Türkiye Cumhuriyeti ve kültür tarihi açısından önemini anlatmaya gerek yok. Atilla Yücel’in, *Dünya Kenti İstanbul*’da yer alan, “Cumhuriyet Dönemi İstanbul’u” adlı yazısında şu söyledikleri, bu şehrin önemini özetleyecek niteliktedir: “İktisadi etkinlik, değer üretimi ve her türlü tüketim bakımından kendi başına tüm ülke kapasitesinin yarısından çoğunu temsil eden İstanbul, kültür, iletişim ve bilgi üretimi açısından da ülkenin kalbi” (191).

Halide Edib’in romanlarında, *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye*, *Döner Ayna*, *Kalp Ağrısı*, devamı olan *Zeyno’nun Oğlu* ve kısmen *Yolpalas Cinayeti* ve *Hayat Parçaları* dışında, anlatı mekânı İstanbul’dur. Bu bölüm içinde, daha sonra üzerinde ayrıntılarıyla duracağımız, “Halide Edib Adıvar’da İstanbul” adlı yazısında, Prof. Dr. Sema Uğurcan, yazarın hayatı boyunca eserlerinde ve fikir yazılarında üzerinde durduğu İstanbul ile ilgili görüşlerini aktarır. Uğurcan, bu yazısında İstanbul hakkında yazan bir

yazar olarak Halide Edib'i incelerken, şehrin Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti içindeki merkezî konumuna da değinir: “Halide Edib Türkiye'nin tarihî, siyasî çalkantılarının bizzat içinde bir aydındır. İstanbul ise ülkenin kalbi durumundadır. Memlekette çağlar boyunca yapılan bütün sosyal değişikliklerin, 1919'a kadar yapılan bütün siyasî değişikliklerin ilk yansıdığı yerdir. Yazarımızın kaderi de İstanbul'un bu durumlarıyla paralel gider” (8).

Bir önceki bölümde de görüldüğü gibi, Halide Edib'in romanlarında İstanbul'un gündelik hayatında gerçekleşen değişiklikler üzerinde durduğu, bunları “gerçekçi” bir yaklaşımla ele aldığı pek çok eleştirmen tarafından gündeme getirilmiştir. Birkaçı dışında, eleştirmenlerin çoğu bu genel yargıyı dile getirmek dışında, İstanbul'un Osmanlı ve Cumhuriyetin “modernleşme” süreci içindeki merkezî konumundan ve 1924'le 1939 yılları arasında yurt dışında yaşadığı on beş yıl dışında, Halide Edib'in yaşamında ve eserlerinde İstanbul'la kurduğu ilişkiden söz etmezler. Önceki bölümde genel hatlarıyla değinilen çalışmalar ve eleştirmenler içinde, Muzaffer Uyguner, *Halide Edip Adivar: Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler* adlı çalışmasında yazarın romanlarında anlatı mekânı olarak çoğunlukla İstanbul'u seçmesi üzerinde durur: “Romanlarının çoğunda İstanbul ve insanların İstanbul'daki yaşamları ele alınmıştır” (40). Yazar, *Sinekli Bakkal*, *Yolpalas Cinayeti*, *Döner Ayna* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nın “toplumsal” yanları ağır basan romanlar olduklarını, *Sonsuz Panayır* ile *Hayat Parçaları*'nın ise, belirli kişileri işlemekten çok toplumsal konuları işleyen romanlar olarak değerlendirilmeleri gerekliliğinden söz eder (42).

Adı geçen çalışmasında, Bekiroğlu da yazarın romanlarında anlatı mekânının genellikle İstanbul olduğunu belirtirken, *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nı da içeren son dönem romanlarında, şehrin ele alınış biçimi üzerinde

durarak, Cumhuriyet döneminde yazılmış, anlatı mekânı İstanbul olan romanlarda sıkça görülen “köprünün öbür tarafı” izleğine şu sözlerle dikkat çeker: “[M]ekân kendi içinde de İstanbul / karşı, apartman / konak çizgisinde işlevsel bir değişim yüklenir. Doğu-batı, eski-yeni karşıtlığında çözümlenebilecek bu mekân değişimi sadece Halide Edib’de değil Cumhuriyet dönemi romanında sık görülen bir kodlamadır” (57). Bu kodlamanın bulunduğu romanlar içinde akla ilk geleni, daha adında kendini belli eden Peyami Safa’nın *Fatih-Harbiye* adlı romanıdır. *Sinekli Bakkal*’la beraber, Halide Edib’in anlatı mekânı İstanbul olan romanlarında bu ayrım her zaman için söz konusudur. Durakbaşa ve Bekiroğlu’nun adı geçen çalışmalarında değindikleri gibi, Halide Edib, mekânlar arasındaki bu gruplama üzerinden Cumhuriyet döneminde var olan toplumsal sınıflara eklemlenen yeni sınıflar arasındaki karşıtlığı göstermek ister. Bekiroğlu, yazarın romanlarında İstanbul’da görülen bu karşıtlığı genel hatlarıyla belirlemiştir. Buna göre, yazarın genellikle olumladığı Eski İstanbul’luların yaşam tarzının çerçevesini, “Haliç’e göre Köprü’nün ‘bu tarafı’nda kalan ‘Eski İstanbul’; kapalı, geleneklerine bağlı bir yaşamın hüküm sürdüğü bir dünyadır: Karagümrük, Cerrahpaşa, Fatih, eski sokaklar. Buralarda yaşayan insanlar gerçi çok rahat şartlar içinde değillerdir ama yine de daha mutlu çizildikleri söylenebilir” (57) biçiminde aktarırken, yazarın romanlarında ele aldığı biçim göz önünde bulundurulduğunda, Batılılaşmanın olumsuz etkilerinin kendilerini ilk gösterdikleri “Karşı taraf”ın özelliklerini ise şöyle belirler:

Alafrangalaşmanın getirileri arasında tercih edilen mekânlar ise “karşı” tarafta yer alır: Şişli, Osmanbey, Harbiye gibi. Buralarda yaşayan insanlar gerçi çok rahat şartlar içinde değillerdir ama yine de daha mutlu çizildikleri söylenebilir. Buralarda taş ve ahşap konak, ya da fukara evleri yerini apartmana bırakmıştır. İnsanlar dairelerde yaşamayı seçerler, baş

döndürücü bir hareketlilik içinde eğlenceli ve gösterişli bir yaşam sürerler. Keza “karşı”nın eğlence mekânları da olumsuzlanan merkezlerdir. (57)

Yukarıda örneklerini gördüğümüz, romanlarının “İstanbul yaşantısını” yansıttığına dikkat çeken eleştirmenler dışında, yazarın yaşamında ve eserlerinde İstanbul’la kurduğu ilişkiyi, bütün türlerde verdiği eserler üzerinden inceleyen tek bir çalışmaya rastlanmıştır. Bu, daha önce de adı anılan, Sema Uğurcan tarafından kaleme alınan “Halide Edib Adıvar’da İstanbul” adlı makaledir. Tezin konusu gereği, Uğurcan’ın Halide Edib’in çeşitli eserlerinde İstanbul’u ele alış biçimiyle ilgili söylediklerine kısaca değinilecektir.

İstanbul’un Türk edebiyatındaki yeriyle ilgili genel görüşleri dile getiren Uğurcan, Halide Edib’in anılarında ve genel olarak diğer türlerde verdiği eserlerinde İstanbul’u ele alış biçiminde bir “gelişme” olduğunu belirtir ve bu süreci şu sözlerle anlatır:

İstanbul, fetihten zamanımıza, Türk edebiyatının bütün türlerinde varlık alanı en yüksek mekân olarak görülür. Yahya Kemal’in “Üç Tepe” makalesinde belirttiği gibi 1920’li yıllardan sonra edebiyatımızın sınırları Anadolu’ya doğru adamakıllı genişler. Fakat İstanbul edebiyatta hakim mekân olma özelliğini kaybetmez. Halide Edib Adıvar’da İstanbul, şehirli hayatı önemli yer tutar. Halide Edib, çocukluğundan itibaren İstanbul’u; hava, güzellik, ailesine ve evine karışan yaşama üslûbu olarak farkına varmadan teneffüs eder. Bilinçlendikçe, bu şehrin ülkeyi siyasetten öte sanat, düşünce, kültür, ekonomi açısından nasıl yönettiğini fark eder. Bütün kaosa rağmen nasıl bir nizam unsuru taşıdığını anlar. (8)

Yazarın anıları, hikâyeleri ve romanları bir arada okunduğunda, İstanbul’u anlatı mekânı olarak seçmesindeki sürekliliğin fark edilmesi yanında, bu şehri, Uğurcan’ın da belirttiği üzere, alımlama biçiminde farklılıklar belirir. Bu tezde ele alınacak olan *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*’nda, Türkiye’nin geçirdiği siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin İstanbul’un gündelik hayatını nasıl etkilediği üzerinde durduğu görülür. Uğurcan, adı geçen yazısının amacını belirtirken, yazarın İstanbul’un “hemşehrisi” olmasıyla ilgili macerasını anlattıktan sonra edebî-fikrî eserlerine şehri fon yapması üzerinde duracağını söyler (8). Uğurcan’ın burada yazarın eserlerine İstanbul’u “fon” yapmasından söz etmesine karşın, bu tezde tartışılacağı üzere, Halide Edib, özellikle bu üç romanında, İstanbul’u “fon” olarak kullanmanın ötesinde, şehri romanlarının ana konusu ve sorunsalı olarak ele alır.

Uğurcan, bu yazının “Bir İstanbul Kızının Hikâyesi” adlı ilk bölümünde *Mor Salkımlı Ev*’den ve yazarın çeşitli düz yazılarından yola çıkarak Halide Edib’in çocukluğundan ölümüne kadar İstanbul’da yaşadığı hayatı kısaca anlatır. Anılarının ilk bölümünü oluşturan *Mor Salkımlı Ev*’den yola çıkan Uğurcan, yazarın Beşiktaş’la İhlamur arasında “mor salkımlı ev” dediği bir konakta büyüdüğünden ve genelde aile içi meselelerden dolayı çok sık ev, ve dolayısıyla semt değiştirdiğinden söz eder. Buna göre, Halide Edib, yaşamının çocukluğundan yetişkinlik dönemine ve 31 Mart olaylarında İstanbul’dan ilk ayrıldığı yıllara kadar, sırasıyla şu semtlerde yaşamıştır: Beşiktaş, İhlamur, Teşvikiye, Yıldız, Üsküdar, Beyoğlu, Büyükada ve Fatih (8). Bu tezde incelenecek üç romanda, İstanbul’un Beyoğlu başta olmak üzere, Teşvikiye, Beşiktaş, Fatih, Şişli, Sirekci, Aksaray, Topağacı, Lâleli, Bakırköy, Yeşilköy, Boğaziçi, Bebek, Nişantaşı, Beyazıd Meydanı ve Emirgân gibi pek çok semtinden bahsedilir.

Uğurcan, ilk bölümün sonunda Halide Edib'in İstanbul'u romanlarında ele alış biçimiyle ilgili olarak, yurt dışında yaşadığı on beş yıllık ayrılığı kastederek şunları söyler: "Halide Edib [...] İstanbul'u[n] en can alıcı taraflarını bu ayrılık yıllarında estetik mesafenin verdiği idealleştirmeye yazmıştır. Bunlar, en önemlisi *Mor Salkımlı Ev* ve *Sinekli Bakkal* olmak üzere *Zeyno'nun Oğlu*, *Türkün Ateşle İmtihanı*, *Yol Palas Cinayeti*, *Tatarcık* gibi eserleridir" (8). Romanlarında İstanbul'u ele alış biçimi söz konusu olduğunda, yazarın yurt dışında yaşadığı yaklaşık on beş yıllık zaman dilimi nedeniyle, İstanbul'u "mesafenin verdiği idealleştirmeye" yazdığı Uğurcan dışında bazı eleştirmenlerce de öne sürülmüştür. Uğurcan ve Boran gibi bazı eleştirmenlerin aksine, Durakbaşı, Halide Edib'in İstanbul'da bulunmadığı bu yıllarda farklı bir kültür içinde yaşamanın kendi kültürüne "öteki" olarak bakabilme yetisini kazandırdığını söyler. Durakbaşı'nın deyişiyle, bu "kültürel mesafe" Halide Edib'e daha nesnel bir bakış açısı kazandırmıştır (45).

Yazarın, ele alınacak üç romanı başta olmak üzere, romanlarında İstanbul'u sadece anlatı mekânı olarak veya romanlarının arka plânını oluştursun düşüncesiyle ele almadığı daha önce belirtilmişti. Eğlence mekânlarıyla, mimarideki değişikliklerle, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde yaşamış İstanbul'luların "modernleşme" projesine dahil edilen birtakım kültürel değişiklikleri nasıl karşıladığı, hangilerinin içselleştirildiği, hangilerinin yadırgandığı, Bekiroğlu'nun deyişiyle, "yeni bir yönetim ve hayat tarzı ile onun getirilerinin oluşturduğu çatışmalar" (56), yazarın romanlarında sorunsallaştırdığı temel konuları oluşturur. İstanbul üzerinden sorunsallaştırılan bu konuların çokluğu göz önüne alındığında, yazarın romanlarında bu şehrin tarihiyle ilgili, özellikle gündelik hayat ve dolayısıyla dönemin kültürü ile ilgili pek çok gerçekliğe kaynaklık ettiği görülür.

Halide Edib, yazılarını yayımladığı dergi ve gazetelerde sadece edebiyatçı kimliğiyle değil, eleştirmen veya köşe yazarı, her şeyden önemlisi İstanbul’un gündelik yaşantısının ciddî bir gözlemcisi olarak yazar. Bu açıdan, İstanbul’la ilgili anıların anlatıldığı anı türündeki kitaplarla, Halide Edib’in bu tezde incelenecek olan romanları arasında, bakış açısı ve ele alınan konular açısından bir koşutluk vardır. Başka bir deyişle, Halide Edib’in romanları, anıların ilk cildi olan *Mor Salkımlı Ev* başta olmak üzere, “anı” türünde verdiği eserlerle yakından ilişkilidir. *Sinekli Bakkal*’dan sonra yazdığı romanlarda bu gazeteci veya köşe yazarı kimliğiyle romancılığının eş zamanlı olarak geliştiği görülür. Bundan başka, gazete veya dergilerde yayımladığı yazılarıyla romanları arasında, içerik ve biçim bakımından ciddî benzerlikler vardır. Bu duruma, hakkında çalışmalar yapan pek çok eleştirmenin yanında *Doğu ve Batı Meselesi*’nde İnci Enginün, “Makalelerinde kısa bir şekilde ele aldığı fikirleri kitaplarında geliştirmiştir” sözleriyle dikkat çeker (399). Bu benzerliklerden biri de ele aldığı konular ve mekânlardır.

Halide Edib’in İstanbul’u mekân olarak seçtiği yapıtlarında Batılılaşma sorunsalını ön plâna çıkardığı ve bu sorunsalı ele alırken, bu sürecin İstanbul’un belli kesimlerinde gündelik yaşantıya nasıl yansıdığı üzerinde durduğu görülür. Bekiroğlu’nun sözleriyle, “töre romanlarında”, “dikkati bireyden çok toplumda, bireylerin kalbinden çok kolektif bilinçtedir. Toplumsal kıymetler etrafında tartışmalar açmakta, sentez arayışlarına girmektedir” (54). Yazar, aile yaşantısı, moda, işçi-işveren sorunu veya ilişkisi, Batılı aydınlarla İstanbul’lu aydınların bu şehrin gündelik hayatını nasıl yorumladığı, değişen mimarî, toplumsal sınıflar arasındaki geçişlilik ve etkileşim, köyden kente göç gibi, dönemin kültür tarihine ilişkin pek çok konu üzerinde durur. Bu tezde Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti* (1936), *Sonsuz Panayır* (1946) ve *Âkile Hanım*

Sokağı (1957-1958) adlı romanları, özellikle *Yedigün* dergisi ve *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımladığı yazılarıyla birlikte ele alınacaktır. Yazarın, bu üç romanının gündelik yaşantıyı yansıtmak üzerine kurulu olduğu fikri, eleştiri yazılarında sıklıkla tekrar edilen, fakat araştırılmayan ve metinlerden örneklerle desteklenmeyen bu gibi yargılar ve kavramlar sorgulanarak irdelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİH VE EDEBİYAT

Roman incelemelerine geçmeden önce Yeni Tarihseleçiliği, edebî metne getirdiği yeni açılımlarla ve tarihyazımının günümüze değin geçirdiği dönüşümlerle birlikte ele almakta fayda var. Bu bölümde tarihyazımında gündelik hayatın tarihinin nasıl bir süreçten sonra önem kazandığı, Yeni Tarihseleçiliğin gündelik hayatın tarihinin araştırılmasında edebî metni nasıl ön plâna çıkardığı ve böylece tarihsel ve edebî kaynaklar arasındaki ayrımı ne gibi önermelerle sorguladığı irdelenecektir. Bu bölümün, “Yeni Tarihseleçilik, Gündelik Hayatın Tarihi ve Edebî Eleştiri” adlı ilk alt bölümünde, tarihyazımıyla ilgili genel tartışmalar içinde Yeni Tarihseleçiliğin nasıl ortaya çıktığı, edebî metni incelemek üzere geliştirdiği yaklaşımlarda gündelik hayatın tarihine nasıl odaklandığı ve edebiyat eleştirisine kazandırdığı bakış açıları tanıtılacaktır. “Bir Tarihçi Olarak Halide Edib Adıvar” adlı ikinci alt bölümde ise, Yeni Tarihseleçiliğin sorunsallaştırdığı tarih, gerçeklik ve roman kavramlarıyla ilgili yazarın çeşitli yazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde belirttiği görüşler üzerinde durulacak, “gerçekçilik” söz konusu olduğunda tarihle edebiyat arasında bir ayırım yapmadığı örneklerle gösterilecektir.

A. Yeni Tarihseleilik, Gündelik Hayatın Tarihi ve Edebî Eleştiri

Yeni Tarihseleiliğin öyküsünü anlatmak amacından yola çıkan çalışmaların hepsinde, 1986 yılında Western Australia Üniversitesinde Stephen Greenblatt tarafından sunulan bildiri metni “Towards a Poetics of Culture”dan Yeni Tarihseleiliğin ilk ortaya konduğu çalışma olarak bahsedilir. H. Aram Veeseer’ın bir giriş yazısıyla birlikte, *The New Historicism* (Yeni Tarihseleilik) adlı derlemesinde yer alan bu makalesinde Greenblatt “Yeni Tarihseleilik” kavramını ilk öne sürdüğü zamanı şu sözlerle anlatır: “Birkaç yıl önce *Genre* [dergisi] tarafından Rönesans [üzerine yazdığım] makalelerimin bir araya getirilip yayımlanması teklif edildi ve ben de kabul ettim. Bir yığın makaleyi topladım ve giriş yazısını hazırlamada gösterdiğim sabırsızlık sırasında, bu makalelerin ‘yeni tarihseleilik’ adını verdiğim bir şeyi temsil ettiğini söyledim” (1). Yeni Tarihseleilikle yeni tanışan okur, Greenblatt’ın bu makalesinde kullandığı üslûp sebebiyle, ismini önerdiği bir edebiyat yaklaşımının kendisinden bağımsız olarak nasıl aşama aşama ortaya çıktığını anlatmak isterken bir kuramın oluşum sürecinin parodisini yaptığını düşünebilir. Buna karşın, Yeni Tarihseleiliği daha derinlemesine araştırmaya başladığında, karşısına bu yaklaşımın öncülerinden sayılan Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher ve Louis Montrose dışında, Yeni Tarihseleiliğin ne olduğu, ne gibi ideolojik görüşlerin etkisinde ortaya çıktığı, hangi düşünürlerin ve akımların öne sürdüğü temel görüşleri benimsediğiyle ilgili pek çok araştırmacının çalışmalarıyla karşılaşacaktır. Greenblatt, kendi denetimi dışında bir “öğreti” olarak benimsenmek istendiği anlaşılan Yeni Tarihseleilik üzerine yapılan olumlu veya olumsuz eleştirilerde ortaya çıkan karmaşa nedeniyle, bu yaklaşımın öne sürdüğü yöntem hakkında kendisinden bir şeyler söylemesinin istendiğini, “Towards a Poetics of Culture” adlı bildirisinin bu amaca hizmet ettiğini belirtir. Yeni Tarihseleiliği bir öğreti olarak

açıklamaya çalışmayacağını, fakat en azından bir yaklaşım olarak belirli bir temele oturtmaya çalışacağını söyleyen Greenblatt, bu noktada, Yeni Tarihseleiliğin bir öğreti olmadığını ve bunun böyle olduğunu bilebilecek kişinin doğal olarak ancak kendisi olabileceğini belirtir (1).

Yeni Tarihseleiliğin edebiyat metnine getirdiği yaklaşımların basit bir tanımının yapılamamasının sebeplerinden biri, hakkında çalışma yapan araştırmacıların bu yaklaşıma kurucularının açıklamalarının ötesinde anlamlar yüklemeleridir. Bu çalışmada, farklı bakış açıların sebep olacağı karışıklığı önlemek için, Yeni Tarihseleilik üzerine yapılan çalışmaların belli başlıları üzerinde durduktan sonra, bu yaklaşımı temelde Stephen Greenblatt'ın edebî metni ele alma biçimi üzerinden incelemek yerinde olacaktır. Tezde, Yeni Tarihseleiliği belli bir çerçeve içine oturtmak amacıyla, yapılan çalışmalarda öne sürülen görüşler ve bu yaklaşımdan söz edildiğinde mutlaka adı anılan Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher ve Louis Montrose arasından özellikle Stephen Greenblatt'ın çalışmalarında sergilediği inceleme yöntemine başvurulacağı, buna karşın Yeni Tarihseleilik söz konusu olduğunda ön plâna çıkan siyasal boyutunun bu tezin yöntemini oluşturmadığı belirtilmelidir.

Yeni Tarihseleiliğin her şeyden önce tarihyazımında gerçekleşen dönüşümler içinde nasıl ortaya çıktığını anlamak gerek. *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı* adlı çalışmasının “Giriş” bölümünde, Georg G. Iggers bu dönüşümden genel hatlarıyla bahseder. Iggers'ın belirttiğine göre tarihin 19. yüzyılda profesyonel bir disiplin hâline gelmesinden sonra, özellikle son yirmi yıldan beri araştırmacılar tarih metodolojisini ve tarihin kendisine seçtiği konuları sorgulamaktadırlar (1). 19. yüzyılda profesyonelleşmesiyle tarih çalışmalarında geleneksel tarihyazımından farklı olarak tarihin bilimsel bir konumu olduğuna

inanılmaya başlandığını belirten Iggers, “bilimsel” bir bilimde öngörülen nesnel bakış açısıyla ilgili tarihçilerin düşüncelerinden bahsederek devam eder:

[T]arihçiler, profesyonelleşmiş bilimlerde görülen, yöntembilimsel olarak denetlenebilen araştırmanın nesnel bilgiyi mümkün kıldığına yönelik iyimserliği genel olarak paylaşıyordu. Diğer bilim insanları gibi, onlara göre de gerçek, bilginin nesnel bir gerçeklikle örtüşmesinden oluşuyordu; tarihçi için bu nesnel gerçeklik, geçmişin ‘filen ortaya çıktığı şekilde’ kurulması anlamına geliyordu. (2)

19. yüzyılda tarihsel araştırmaların nesnel ve dolayısıyla bilimsel olduğu inancında olan tarihçiler, doğal olarak, geleneksel tarih yaklaşımlarında söz konusu olmayan bir ayrımı da yaparlar: Tarih ve edebiyatı ayrı disiplinler olarak belirlerler. Bu durumu Iggers, şu şekilde ifade eder: “Tarihin kendini bilimsel bir disiplin olarak tanımlaması, tarihinin kendi çalışmasında bilimsel ve edebi söylem arasında, profesyonel tarihçiler ile amatörler arasında kesin bir ayrım yapmasını gerektiriyordu” (2).

Edebiyatla aralarında yapılan bu ayrıma rağmen, 19. yüzyılda bilimsellik iddiasıyla ortaya çıkan tarih anlayışının, “klasik Yunan antik çağı”nın büyük tarihçilerine dek uzanan bir gelenek üzerinde yükseldiğini belirten Iggers, “bilimsel olmasına ve dolayısıyla tarih yazmanın retorik dışı karakterini vurgulamasına karşın, tarihin daima bir anlatı biçiminde yazılması gerektiğini kabul etmesi bakımından, klasik tarih yazma geleneğini sürdürüyordu” diyerek kendisinden önceki tarih geleneğinden de ister istemez beslendiğini belirtir (2). Tarihin kurmaca boyutu veya tarih ve edebiyat ilişkisi üzerine araştırma yapanların başvurduğu temel görüşü—tarihyazımının edebî bir tür olarak kabul edilmesi gerekliliğini—ortaya koyması nedeniyle, en önemli tarih kuramcılarından biri Hayden White’dır. Iggers, Hayden White’ın tarihin kurgusalılığıyla

ilgili olarak söylediklerini şöyle özetler: “[T]arihsel anlatı, [...] geçerliliği kanıtlanmış olgu veya olaylardan yola çıkarken, bunları tutarlı bir anlatıya dönüştürmek üzere zorunlu olarak hayali adımlar atılmasını gerektirir. Bu nedenle, kurgusal bir unsurun [...] tarihsel söyleme girmesi kaçınılmazdır” (2). Hayden White, tarih metodolojisini konu alan yazılarını derlediği, *The Content of the Form* adlı çalışmasında yer alan “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory” (Çağdaş Tarih Kuramında Anlatı Sorunu) adlı yazısında, bilimsellik ve dolayısıyla nesnellik iddiasında olan bir disiplinde, hikâye anlatma zorunluluğunun kendi içinde bir çelişkiyi barındırdığını belirtir (26). Bu açıdan bakıldığında, zorunlu olarak kullanılan dilin ve metinselliğin, 19. yüzyılda öne sürülen tarih biliminin temel sorunları olduğu ve tarihle edebiyat arasındaki ayrımın hiçbir zaman zannedildiği kadar keskin olamayacağı ortaya konmuş, bugün de büyük çoğunlukla kabul edilmiştir. Farklı disiplinler olarak sürekliliklerini devam ettirirler de, *Tarihi Yeniden Düşünmek* adlı çalışmasında Keith Jenkins’in de belirttiği gibi, tarihin “dilsel bir kuruluş” olduğu ve dolayısıyla her iki anlatı türünün birbirinden beslendiği kabul edilmektedir (19). Iggers, bu bağlamda, 19. yüzyıl “bilimsel” tarihiyle edebî tarih gelenekleri arasındaki kopuşun, 19. yüzyıl tarihçilerinin zannettiği kadar büyük olmadığını belirtir (2).

Iggers’in tarihyazımında son yirmi yıldır gerçekleştiğini belirttiği asıl dönüşümün yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıktığı görülür. Tarihin kurgusallığının, dolayısıyla edebiyatla bağının yeniden gündeme geldiği yıllarda, tarihin “bilimsel” olma çabasına hangi sebeplerden dolayı karşı çıkıldığını anlamak için, geleneksel tarih anlayışıyla tarihin bilimselliği üzerinde duran 19. yüzyıl tarih anlayışı arasındaki ortak noktaları bilmek gerekir. Iggers, “bilimsel yönelim”in edebî gelenekle “üç temel varsayımı paylaştığını” söyler ve ortaklıkları şu şekilde sıralar:

(1) Her ikisi de, tarihin gerçekten var olan kişileri ve gerçekten icra edilmiş eylemleri ortaya koyduğunu benimsemesiyle, gerçekle örtüşme kuramını kabul ediyordu. (2) Her ikisi de, insani eylemlerin aktörlerin niyetlerine ayna tuttuğunu kabul ediyor ve tutarlı bir tarihsel anlatı kurmak istiyorsa, tarihçinin görevinin, bu niyetleri kavramak olduğunu öngörüyordu. (3) Her ikisi de, sonraki olayların tutarlı bir silsile içinde öncekileri izlediği tek boyutlu, diakronik bir zaman içinde ilerliyordu. (3)

Bu varsayımların son yıllarda tarih metodolojisi ve felsefesi üzerine yapılan çalışmalarda sorgulanan öğeler olduğunu belirten Iggers, “Bu gerçeklik, kasıtlık ve silsile varsayımları”nın 20. yüzyılın son yıllarına değin tarih yazmanın yapısını belirlediğini söyler (3). Yeni Tarihselci yaklaşımlarla yapılan çalışmalarda da bu durum söz konusudur; tarihin de edebî metin gibi incelemeye ve yoruma tâbi tutulabileceğini öne sürerler. *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Roman ve Yeni Tarihselcilik* adlı çalışmasında, Yeni Tarihselciliğin tarihsel ve edebî metne yaklaşımıyla postmodern tarihsel roman arasındaki benzerliklerini inceleyen Doç. Dr. Serpil (Tunç) Oppermann, Yeni Tarihselciliğin edebiyatla tarih arasındaki ayrımı yok saydığını şu sözlerle belirtir: “Tarihyazımında anlatıların olguları nasıl bir düzene koyup öyküleştirdikleri tartışılmaktadır. Bu da tarih çalışmalarında retorik sanatının önemini gündeme getirmiş ve tarih ve edebiyat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır” (41).

Iggers’in belirttiği gibi, Yeni Tarihselcilik 1980’li yıllardan itibaren ön plâna çıkar, fakat tarihle edebiyat arasında metinselliklerinden dolayı bir fark olmadığı yönündeki görüşü Nietzsche’nin 1872 yılında yayımlanan *Tragedyanın Doğuşu*’yla *Tarihin Yaşam İçin Yararları ve Sakıncaları* (1874) adlı eserlerinde bulmak mümkün. Iggers’in aktardığı üzere, Nietzsche, erken dönem eserlerinde, tarihsel araştırma ve

bilimsel tarihyazımının mümkün olmadığını—ve Hayden White ile Yeni Tarihseleçilikle ilişkisi açısından daha önemli sayılabilecek olan—tarihin bir “seçime” dayalı olmasından dolayı nesnelliğinden söz edilemeyeceğini yani, “araştırmanın amacının tarihçinin ilgi ve eğilimleri ile belirlendiğini” söylemişti (8-9). Yeni Tarihseleçiliğin tarihsel ve edebî metne yaklaşımının temelinde, yansıtma kuramı ve genel olarak “gerçekliği” konu edindikleri için, Platon, Aristoteles ve daha sonra Nietzsche gibi daha pek çok düşünürün görüşleri yanında, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Roland Barthes, Michel Foucault gibi düşünürlerin öne sürdükleri görüşleri bulmak mümkün. Fakat, Yeni Tarihseleçiliğin edebî metnin incelenmesinde çeşitli anlatı türlerini bir arada ele almasıyla, düşünsel boyutta kalmış pek çok tartışma konusunun somut bir kullanım alanı bulduğu söylenebilir ki bu alan edebiyat eleştirisidir.

Yeni Tarihseleçilerin tarihle edebiyat arasında buldukları koşutlukların temellerinin tarihyazımı üzerine yapılan çalışmalarda önceden tartışılan konular olduğu anlaşılıyor. Bu açıdan, Iggers da, tarihle edebiyat arasındaki ayrımın söz konusu edildiği çalışmaların somut uygulamalara dönüştüğü evreyi 1960’lardan başlatır ve “araştırmanın amacının tarihçinin ilgi ve eğilimleri ile belirlendiği” görüşünün tarih ve edebiyat arasında bugün çoğunlukla kabul edilen koşutlukların temelini oluşturduğunu şu sözleriyle belirtir:

Son otuz kırk yıldan beri, gittikçe artan sayıda tarihçi bu noktadan yola çıkarak, tarihin bilimden ziyade edebiyata yakın olduğu kanısına vardı. Bu düşünce ayrıca, modern tarihsel bilimselliğin dayandığı varsayımlara meydan okuyordu. Tarihin hiçbir nesnesi olmaması yüzünden, tarihsel araştırmalarda nesnelliğin olanaksız olduğu düşüncesi gittikçe geçerlilik kazanıyordu. Buna uygun olarak, tarihçi daima içinde düşündüğü

dünyanın mahkûmudur, dolayısıyla düşünceleri ve algılamaları kullandığı dilin kategorileri tarafından koşullanır. Bu anlamda dil gerçekliği biçimlendirir, ama ona gönderme yapmaz. (9)

Gerçekliğe ilişkin tartışmaların sıkça gündeme geldiği 1960’lı yıllarda, Roland Barthes, “gerçeklik etkisi” konusundaki görüşleriyle ve 1970’lerde Hayden White, “tarihsel metinlerin edebî karakterinin ve kaçınılmaz olarak barındırdıkları kurgusal unsurların altını çizdiler” (Iggers 9). Böylece Yeni Tarihselci görüşün Stephen Greenblatt, 1980’de “Yeni Tarihselcilik” adını yazılarını derlediği *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Rönesans’ın Benlik Öztanımı: More’dan Shakespeare’e)¹ adlı derlemesinde kullanıncaya kadar temelleri atılmış olur. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism* (Yeni Tarihselcilik ve Çağdaş Eleştiri) adlı çalışmasında, edebiyat eleştirisinde Yeni Tarihselci yaklaşımın ortaya çıkmasında etken olan kuramlar ve düşünürler üzerinde duran Claire Colebrook, kitabın “Conclusion: New Historicism and Contemporary Criticism” (Sonuç: Yeni Tarihselcilik ve Çağdaş Eleştiri) adlı bölümünde, Yeni Tarihselci yaklaşımı en iyi tanımlayan tutumun tarihin metinselleştirilmesinde olduğu kadar, tarihi yorumlanabilecek veya incelenebilecek bir metin olarak düşünmesinde bulunabileceğini söyler (220). Oppermann ise, “Yeni Tarihselcilik” teriminin, “aynı ta[rih]sel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunuşuna dayanan bir eleştiri yöntemi olarak” tanımlanabileceğini belirtir (18). Yeni Tarihselciliği, Iggers’ın deyişiyle gündelik hayatı konu alan “sosyal bilim-yönelimli tarih”ten (104), kendisinden önce tarihin gerçekliğini, nesnelliğin veya bilimselliğini sorunsallaştırmış olan düşünürlerden ve tarihin bilimden ziyade edebiyata daha yakın olduğunu savunan tarih kuramcılarından

¹ Başlığın Türkçesi Oppermann’a ait.

ayırır temel fark, edebiyat eleştirisinde yeni bir tarihsel okuma yöntemi geliştirmiş olması ve, her şeyden önemlisi, bu tarihsel okuma yönteminde kültürel bağlamı merkeze oturtmasıdır.

Görüldüğü gibi, anlatı türleri olarak tarihle edebiyat arasındaki ayrım, Yeni Tarihseclilik bir “öğreti” olarak anılmaya başlamadan önce de vardı. Tarihin “standartlığı”nı yitirmeye başlaması veya toplumun değişik kesimlerini de içermesi gerekliliğinin gündeme gelmesiyle tarihin tarihçinin kişisel seçimleri doğrultusunda “kurulan” bir metin olduğu, dolayısıyla “nesnel” olamayacağı görüşüyle tarihin kapsama alanının da genişletilmesi gerekliliği yaklaşık aynı zamanlarda gündeme gelmiştir. Geleneksel tarihyazımının toplumların gündelik hayatını ve dolayısıyla kültür birikimini kapsama alanı dışında bırakması, Yeni Tarihsecliler tarafından en çok eleştirilen yönlerinden biridir. Yeni Tarihselci incelemelerde, edebî metnin tarihsel arka plânı ele alınırken geleneksel tarihyazımında görülenin aksine, gündelik hayatın tarihiyle birlikte, yansıtılan dönemin kültürel bağlamının araştırmaların temelini oluşturduğu görülür. Bu açıdan, tarihyazımında gündelik hayatın tarihinin ne tür tartışmalar çerçevesinde önem kazandığını görmekte fayda var.

20. yüzyılın ortalarına ve hatta sonrasına kadar tarihyazımında çok dar bir biçimde bireyler, özellikle de “büyük adamlar” ve olaylar üzerinde odaklanan geleneksel siyasal ve diplomatik tarih biçimlerinin egemenliklerini koruduğunu belirten Iggers (3), sosyal bilimlerin tarihyazımında kullanılmaya başlamasıyla, özellikle 1945’ten sonra, sistemli sosyal bilimlerin tarihçilerin çalışmalarında giderek artan bir rol oynamaya başladığını söyler (5). Iggers’ın belirttiği üzere, “Pek çok açıdan bakıldığında, tarih yazmanın kapsamı son otuz yılda çok genişlemiş durumdadır” (8). *Gündelik Hayatımızın Tarihi* adlı çalışmasına yazdığı sunuş yazısında, Kudret Emiroğlu da genelden özele

doğru kaydığını söyleyebileceğimiz tarih çalışmalarının günümüzde ne derece geçerli olduğuyla ilgili görüşlerini belirtirken, son yıllarda, “[T]oplumsal tarihe gösterilen ilgiyle birlikte kültür tarihi de içerik ve kapsam olarak zenginleşiyor. Siyasi tarihten kitlesel olayların tarihine kayan ilgi, eskiden daha çok düşünce ve sanat tarihi veya folklorla sınırlı kalan araştırma alanlarının genişlemesiyle yeni toplumsal kesimlere ve olgulara yöneliyor” der (14). Iggers ise, geleneksel tarihyazımıyla günümüz yaklaşımlarını kıyaslarken aradaki temel farkı şöyle belirler:

Aslma bakılırsa, daha yeni dönemlerde yazılan tarihler, siyasal ve toplumsal seçkinler üzerinde yoğunlaşan geleneksel tarihyazımına meydan okuyor ve nüfusun çok uzun zamandır ihmal edilmiş kesimlerinin de tarihe dahil edilmesini talep ediyordu. [...] Sosyal bilim-yönelimli tarih, siyaset araştırmalarını toplum araştırmaları ile nasıl ikame ettiyse, yeni tarih de gündelik yaşamın ve gündelik deneyimin koşulları olarak anlaşılan kültür araştırmalarına yöneldi [...] Geçtiğimiz otuz yıl, tarihsel ilgide bir azalmadan çok, tarih yazmada gerçek bir patlamaya tanık oldu; nüfusun değişik kesimleri, kendi kimliklerini daha geniş, geleneksel, ulusal bütünlerden ayrı bir şekilde ortaya çıkarmaya uğraştılar. (8)

Tarihyazımında yıllarca göz ardı edilmiş unsurların ön plâna çıkmasıyla gündelik hayatın ve dolayısıyla toplumların kültür tarihleriyle ilgili çalışmaların çoğaldığı görülür. Türkiye’de yapılan tarih çalışmalarında da bu etkinin izlerine rastlandığı söylenebilir. 1984’ten beri çıkan *Tarih ve Toplum*, *İstanbul* ve 1994 yılında yayımlanmaya başlanan ve bu tezde çokça başvurulacak olan *Toplumsal Tarih* dergileriyle, adı geçen çalışmasında Durakbaşı’nın belirttiği üzere “Türkiye Ekonomik

ve Toplumsal Tarih Vakfı'nın düzenlediği toplantılarda bu eğilim gözlenmektedir” (22). Tarih çalışmalarında görülen bu eğilime değinen Durakbaşı, “son yıllarda, Türkiye’de, resmî tarihin dışında bırakılmış işçi sınıfı hareketleri, sol hareketler, etnik protestolar, yerel ve dinsel isyanlar ve kadın hareketlerinin yazılmamış tarihini ortaya çıkarmak amacıyla sosyal tarih alanına artan bir ilgi” olduğunu belirtir (22). Emiroğlu ise, Türkiye’de bu alanda yapılan çalışmaların arttığından, buna karşın kaynak eksikliği olduğundan bahseder:

Kültür tarihimize yeni anlamıyla ilgi henüz canlanmışken, günlük yaşantımızı dolduran öğelerin tarihi, çok bildik görülmeleri veya çok yeni oluşları nedeniyle tarih kitapları, ansiklopedi ve sözlüklerde yer almamaktadır. Bu öğeleri, tarihsel kökenleri ve anlam alanlarıyla birlikte, karşılaştırmalı etimolojileriyle ansiklopedik biçimde kapsaması düşünülen bu kitap, bu gereksinimden doğmuştur. (15)

Kültür tarihi ve özellikle Cumhuriyet dönemi gündelik hayatı üzerine Tarih Vakfı tarafından yapılan çalışmalar ve *Toplumsal Tarih* dergisinin bu kaynak eksikliğini büyük oranda giderdiği söylenebilirse de bu tür çalışmaların Türkiye’de 1990’lı yıllardan beri yapıldığı düşünülecek olursa bu alanda bir birikimden söz edilemeyeceği açıktır. Adı geçen çalışmada yazdığı “Sonsöz”de Emiroğlu, kültür tarihi üzerine yapılan çalışmalarda Iggers’in bahsettiği türden “seçkinler üzerinde yoğunlaşan geleneksel tarihyazımı”ndan her zaman için uzaklaşamadığına ise şu sözlerle dikkat çeker:

Kültür tarihi, günlük yaşamın üretilmesini konu edinmediği ve kültür bu faaliyetlerin ve yarattığı ürünlerin bütünü olarak tanımlanmadığı sürece, seçkinlerin veya yönetenlerin tarihi ve tartışmaları olarak kalacaktır. Son döneme kadar kültür tarihi, günlük

dildeki ‘kültürlü olma’ tanımına uygun biçimde siyasal düşünceler tarihi, sanat tarihi ve halk kültürü / folklor konusu olarak anlaşılmıştır. Tarih bilimindeki yeni gelişmelerle bu dar tanımlardan çıkılmaya başlanmıştır. Ancak kültür tarihi çalışmalarında da tarihçiliğimizde yaşanan sorunların etkileri kendisini gösterir. (604)

Emiroğlu’nun burada yaptığı kültür tanımı, Yeni Tarihsehcilerin kültür çalışmalarında edebî metni ele alırken belirledikleri “kültür” tanımına yakın oluşuyla dikkat çekmektedir. Yeni Tarihsehciler de Emiroğlu gibi, kültür tarihi araştırmalarının gündelik hayatın üretim sürecini konu edinmesi gerekliliğine dikkat çekerler ve bu sebeple kültür ürünleri üzerine yapılan çalışmalarda “bağlam”ın araştırmanın merkezine oturtulması gerekliliğini vurgularlar. Edebî metnin geleneksel anlamda “tarihsel arka plânı”ndan söz edilmesine de temelde bu sebepten ötürü karşı çıkarlar, çünkü ileri sürdükleri üzere, edebî metin de yazar da, bir bütün olarak, içinde yaratıldığı kültürün ürünüdürler. Dolayısıyla, edebî metnin tarihsel arka plânı, yazarın da içinde yaşadığı tarihsel dönemin içerdiği kültürel üretimin bir parçası olduğu görülmeksizin ele alınmamalıdır.

Yeni Tarihselci yaklaşımın ortaya çıktığı koşulların ve öne sürdüğü görüşlerin ele alındığı çalışmalarda bu yaklaşımın edebiyat eleştirisine yeni açılımlar sağladığı sıklıkla söylenmiştir. *Practicing New Historicism* (Yeni Tarihsehciliği Uygulamak)’e yazdıkları önsözde Gallagher ve Greenblatt, kendilerinden önceki tarihsel okumalardan farklı olduklarını gerekçelerini belirterek söylerler. Yaptıkları çalışmalarda, şimdiye kadar ilgi alanının dışında bırakılmış olan kişilerin araştırma alanına dahil edilmesiyle birlikte, kültür çalışmalarında bir “başkaldırı”ya tanıklık edildiğinden söz ederler.

Bugüne kadar edebiyat, tarih ve kültür çalışmalarında dikkate alınmayan—buna karşın Yeni Tarihseleçilerin dikkate aldıkları—kişiler arasında şunları sayarlar:

[Y]arı-deli dindar hayalperestler güruhu, yarı okur-yazar provokatörler, [...], yazdıkları kısa ömürlü olarak addedilen züppelerin eserleri, imparatorluk bürokratları / yazıcıları (imperial bureaucrats), azledilmiş köleler, küstah gazeteciler olarak kabul edilip dışlanmış kadın romancılar, akademik çalışmalara kolayca ulaşmaları engellenmiş olan eğitilmiş kadınlar, dedikoducular, taşralı politikacılar, şarlatanlar ve unutulmuş akademisyenler. (10)

Bu yaklaşım doğrultusunda, adı geçen önsözde, Gallagher ve Greenblatt, edebî metinler olarak görülmemiş veya tarihsel araştırmalarda ve edebî eleştiride başvurulabilecek kaynaklar olmadıkları düşünülerek yıllarca göz ardı edilmiş eserlerin yeniden ele alınmasıyla, incelenen kültüre ilişkin değişik bakış açılarının ortaya çıkarılabildiğini vurgularlar (10).

Halide Edib’in yazılarını yayımladığı ve romanlarını tefrika ettirdiği *Yedigün* gibi “popüler” dergiler de edebiyat eleştirisinde genellikle başvurulmayan kaynaklardandır. Buna karşın, bu derginin herhangi bir sayısının sayfaları rastgele çevrildiğinde bile, bugün içinde yaşadığımız toplumun kültür ürünlerinin dönüşüm süreçleri büyük oranda izlenebilmektedir. Yazarın romanları içinde özellikle *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*, İstanbul’un eğlence dünyasına ilişkin, bugün çoktan unutulmuş veya en azından günümüz okurunun bağlamları ortaya çıkarılmadıkça anlamlandıramayacağı kültür ürünleri içerirler. *Yedigün* ve *Yeni İstanbul* gibi, yazarın da makale, hikâye ve romanlarını yayımladığı, dönemin popüler konularını ele alan ve edebiyat eleştirmenlerince “gayriciddî” olarak görülmeye müsait dergiler, bu kültür

ürünlerinin anlamlarının yeniden oluşturulmasında veya Halide Edib'in romanları söz konusu olduğunda, belirli kültür ürünlerini ele alma biçiminin anlaşılmasında önemli kaynaklardır.

Veeseer'in, adı geçen derlemesine yazdığı önsözde Yeni Tarihselci araştırmalarda kullanılan kaynaklarla ilgili şu söyledikleri bu yaklaşım üzerine çalışma yapan diğer araştırmacılar tarafından da tekrar edilir: "Yeni Tarihselciliğin birleştirici bir özelliği var. Edebiyat, etnografya, antropoloji, sanat tarihi ve daha başka disiplinleri ve bilimleri birbirine bağlar" (xi). Yeni Tarihselciler, inceledikleri metnin kapsadığı tarihsel süreç içinde kültüre ilişkin herhangi bir ögenin kültürel bağlamını araştırmak ve yeniden oluşturmak üzere, hem farklı pek çok disiplinden yararlanırlar hem de bu bağlamın oluşturulmasında kullanılabilecek her türde edebî ve edebî olmayan kaynağa başvururlar. Bunlar arasında, "Tom Stoppard's *Arcadia*: A Postmodernist / New Historicist Reading of the Play" (Tom Stoppard'ın *Arcadia* Adlı Oyununun Postmodern / Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması)¹ adlı yazısında Zekiye Er'in belirttiği gibi, araştırılan döneme ilişkin günlükler, anılar, seyahat notları, resmî kaynaklar, tıbbî ve cezaî gibi her türde kaynak sayılabilir (63).

Edebî metinleri Yeni Tarihselci bir yaklaşımla inceleyenler içinde Greenblatt'ın yaklaşımı ilgi çekicidir, çünkü o, Oppermann'ın deyişiyle, "Yeni Tarihselci bir eleştirmen olarak, metinlerin her zaman belli bir kültürü oluşturan kurumlar, uygulamalar ve inanç sistemleriyle yakın bir ilişki ve etkileşim içinde olduklarını" savunur (21). *Hece* dergisi eleştiri özel sayısında yayımlanan "Yeni Tarihselcilik" yazısında, Greenblatt, Walter Cohen'in Yeni Tarihselcilerin ilgi alanları ve araştırdıkları kültürel öğelerin neler olduğu konusunda söylediklerini alıntılar. Cohen'e göre, "Yeni

¹ Başlığın çevirisi Er'e ait.

tarihselciler, önemsiz, belirsiz, hatta tuhaf şeyleri ele almaya meyillidirler; rüyalar, halkın ya da soyluların bayramları, büyücülük suçlamaları, cinsellik hakkında yazılmış yazılar, günceler ve özyaşam öyküleri, giysi tarihleri, hastalık raporları, doğum ve ölüm kayıtları, delilik hikâyeleri”ni araştırma konusu yaparlar (748). Greenblatt, Cohen’in “önemsiz” saydığı bu konuların Yeni Tarihselciler için ifade ettiği önemi şu sözlerle anlatır ki burada söyledikleri, Yeni Tarihselcilerin edebî ve tarihsel metne yaklaşımlarını büyük oranda ortaya koyar:

Cohen’in saydığı kültürel uygulamalardan (ki bunlara daha pek çokları eklenebilir) hiçbiri, Rönesans [Greenblatt, çalışmalarında çoğunlukla Rönesans dönemine odaklanır] edebiyatı veya sanatı üzerinde yapılan bir incelemede ‘önemsiz’ değildir ya da olmamalıdır; tam tersine, her biri o dönemin vücudu düzenleme yöntemlerini, bilinçli ve bilinçsiz ruhsal taktiklerini, marjinaleri ve sapkınları tanımlama ve onlarla uğraşma yollarını, güç gösterme ve hoşnutsuzluğu ifade etme mekanizmalarını, kadınlara yaklaşımını anlayabilmek için önemlidir. Eğer böylesi ilgiler ‘belirsiz’ kılınmışsa, nedeni tarihteki insan etkeninin yasal alanını gülünç derecede dar sınırlar içine kapatan, mahrum edici bir nedensellik fikridir.

[...]

Yeni tarihselci eleştirmenler büyücülük suçlamaları, tıp kılavuzları ya da giysiler gibi kültürel ifade yollarıyla ham maddeler olarak değil ‘pişmiş’ maddeler olarak, onları üreten toplumun yaratıcı ve ideolojik yapılarının karmaşık simgesel ve somut ifadeleri olarak ilgilenirler. (748)

Yeni Tarihseleler, araştırmalarında çeşitli disiplinlerden yararlanırken ve dolayısıyla başvurdukları yan kaynakların çerçevesini genişletirken, çalışmalarının sonucunda tarihsel, değiştirilemez veya yorumlanamaz olgulara varılacağı iddiasını taşımazlar. Bu yaklaşımın metnin “arka plânı”nı inceleyen, kendisinden önceki eleştiri akımlarından farklarını Oppermann şöyle belirler:

Yeni Tarihselelik yazınsal metinlere ayrıcalık tanınmasını reddeden bir eleştiri akımı olarak gündeme gelmiştir. Yazınsalın ön plana alındığı, tarihselin de arka planda olduğu eleştirel yaklaşımlar yerine, bu akım hem yazınsal hem de tarihsel metinlere eş değer ağırlık tanınmasını ve birbirleriyle olan etkileşimlerinin ve yansımalarının incelenmesi[ni] savunur. (18)

Greenblatt, “Towards a Poetics of Culture”da edebî metnin tarihsel arka plânını inceleyen eleştiri yöntemlerini hangi açılardan eleştirdiğini anlatır. Buna göre, Greenblatt, edebî eleştirinin sanat eseriyle gönderme yaptığı tarihsel olaylar arasındaki ilişkiyi tanımlayan bildik bir grup terime sahip olduğunu söyler ve bu terimleri, “İma (allusion), simgeleme (symbolization), kinayeleştirme (allegorization), temsil etme (representation), ve hepsinden çok mimesis” olarak belirler ve şöyle devam eder:

Bu terimlerin her biri zengin bir tarihsel geçmişe sahip ve kullanımları neredeyse kaçınılmaz, fakat hepsi de [...] kültürel olaylar karşısında tuhaf bir şekilde yetersiz kalıyorlar. Ve yetersizlikleri sadece çağdaş kültürle ilgili konularda değil, geçmişin kültürünün araştırılması alanında da ortaya çıkıyor. Malzemenin—burada resmî belgeler, özel gazeteler, gazete küpürleri, ve benzerleri kastediliyor—düzensiz bir alandan bir

diğerine geçerek estetiğe dönüşmesi sürecini açıklayabilecek terimler geliştirmemiz gerekiyor. (11)

Greenblatt, devamında, bu sürecin (yani toplumsal söylemin estetik söyleme dönüşümünün) tek yönlü olarak ele alınmasının yanlış olacağını, çünkü estetik söylemin toplumsal söylemin “estetik enerji”siyle zaten dolu olduğunu belirtir (11). Bu görüş, yani toplumsal söylemin yazınsalda kendini göstermesi ve aynı şekilde, yazınsalın toplumsal söyleme dönüşmesi, araştırmacılar tarafından Yeni Tarihseleler içinde en çok Louis Montrose’a mal edilir. Oppermann, bu konudaki görüşlerinden söz ederken, Montrose’un William Shakespeare’in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı oyunu üzerine yaptığı incelemede, “metinlerin tarihselliği ve tarihin metinselliği”ni vurguladığını söyler ve şöyle devam eder:

Montrose, aslında oyunun kendisini yaratan kültürü yarattığını ve kendisini biçimlendiren fantazileri biçimlendirdiğini savunmaktadır. Oyun ve kültür arasındaki bu ikili etkileşim motifi bize edebiyat ve kültürün nasıl tarihsel söylemler yaratıp onları biçimlendirdiklerini göstermektedir. Böylece tarihin metinselliği ve metinlerin tarihselliği birbirlerinin ayrılmaz uzantıları olarak karşımıza çıkar. (21)

Edebî metnin incelenmesinde geliştirilen bu yaklaşım, yine Yeni Tarihsele görüşün temeli olduğu söylenebilecek “kültürel bağlam”ın önemiyle ilgilidir. Bu görüş, aynı zamanda, “kültürel bağlamı” söz konusu eden Yeni Tarihselelerin metnin içinde yaratıldığı kültürü, eleştirilerinin merkezine alarak, edebiyatla kültür etkileşimini vurguladıklarını gösterir.

Adı geçen yazısında, Veaser, bu yaklaşım üzerine çalışma yapan diğer araştırmacılar gibi, edebiyat eleştirisine yeni yaklaşımlar sağladığı söylenen Yeni

Tarihselciliğin “yeni” olup olmadığını sorgular. Veesser ve Colebrook gibi araştırmacılar, Yeni Tarihselciliğin kendisinden önceki tarihsel okuma yöntemlerinden temelde çok da farklı olmadıklarını öne sürerler. Fakat her ikisi de aradaki belirgin bir farka işaret ederler ki bu, Yeni Tarihselcilerin, edebiyatta tarihsel arka plânı yeniden oluşturmayı hedefleyen tarihsel okumalarda kullanılan malzemeden çok daha fazlasına başvurmalarıdır. Bu açıdan, Yeni Tarihselciler, kendilerinden önceki tarihsel okuma yöntemlerindeki genellemeci yaklaşımlara karşı çıkarlar; onlar, toplumsal ve kültürel olayları tarih kitaplarında “verili” olduğu biçimleriyle, yani olgular olarak ele almayarak, tarihin parçalılığına dikkat çekerler. Dolayısıyla, edebî metinlerde herhangi bir “tarihsel arka plân”dan söz edilemeyeceğini, her anlatı türünde kullanılan dilin ve anlatılan tarihsel ve kültürel unsurların içinde oluştukları kültürel bağlamla birlikte, bir bütün olarak yorumlanabileceğini ileri sürerler. “Yeni Tarihselcilik” adlı yazıda, bizzat Greenblatt geleneksel tarihyazımıyla aralarındaki temel farkı şu sözlerle belirler: “Geçmiş anlatırken tüm değer yargılarından kaçındığını—tarihsel gerçekleri bize *gerçekte olduğu gibi* verdiğini—bilinçli bir şekilde ilan eden eski tarihselcilik, bu yolla tüm değer yargılarından kaçınmış olmadı; sadece aslında yaptığı işi yanlış bir şekilde anlattı” (747). Edebî metnin kültürel bağlamını bütüncül bir biçimde inceleyen Yeni Tarihselciler, tarihin kendi içinde tutarlı bir olgular bütünü olmadığı görüşünden hareketle, yansıtılan kültüre gönderme yapan en ufak ayrıntının araştırmasını yaparak, tarih, kültür ve edebiyatın birbirini nasıl tamamlayabileceğini göstermiş oldular.

Yeni Tarihselcilik üzerine yapılan çalışmaların çoğu, bu yaklaşımın tarihe ve edebî eleştiriye getirdiği açılımları tartışmak ve anlamak üzerine kuruludur. Bu sebeple, edebî ve tarihsel metinlerin Yeni Tarihselci bir yaklaşımla incelendiği örneklerin sayısı, Yeni Tarihselciliğin ne olduğu üzerine yazılan yazılar ve kitaplardan daha azdır. Bu

durumun ortaya çıkmasının başlıca sebepleri, *Practicing New Historicism* adlı ortak çalışmalarına yazdıkları önsözde Catherine Gallagher ve Stephen Greenblatt’ın de açıkça belirttikleri üzere, Yeni Tarihselciliğin aslında herhangi bir “öğreti” olmak iddiasıyla ortaya çıkmamış olmasına rağmen öyle kabul edilmeye çalışılması ve çerçevesi kesin çizgilerle belirlenmiş herhangi bir inceleme veya araştırma yöntemi belirlenmemiş olmasıdır (2). Yeni Tarihselciliğin oluşum sürecinin incelendiği çalışmalara bakıldığında, bu yaklaşımın uygulayıcıları tarafından öne sürülen görüşlerin hep kendisinden önce ortaya çıkmış eleştirel yaklaşımlara eklemlemeye çalışıldığı görülür. Bu duruma örnek olarak, Keith Windschuttle, *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering Our Past* (Tarihin Öldürülmesi: Edebiyat Eleştirmenlerinin ve Sosyal Kuramcıların Geçmişimizi Nasıl Katlettikleri)’te, Yeni Tarihselcilerin edebiyat metnine getirdikleri yaklaşımın temellerinden söz ederken “toplumsal bağlam”a vurgu yapmanın yanında, Amerikan postyapısalcı (poststructuralist) eleştiride yerleşik olan anti-gerçekçi varsayımları neredeyse aynen sürdürdüklerini söyler (17). Yeni Tarihselciler, argümanlarını herhangi bir ideolojik görüşe dayanarak ve özellikle belirli bir çerçeve oluşturacak bir inceleme veya yorumlama yöntemi geliştirmediklerini belirtse de pek çok eleştirmenin bu yaklaşımı, yapısökümcülük ve Marksist yaklaşımlar başta olmak üzere, herhangi bir “yapıya” eklemlemeye çalıştıkları görülür.

Günümüzde, Halide Edib’in romanlarını okurken, yazıldıkları dönemin tarihsel, ekonomik, kültürel veya edebî bağlamlarını göz ardı etmek mümkün değildir. Bu durum romanları dışındaki eserleri için de geçerli. Örneğin, *Mor Salkımlı Ev*’i ele alan günümüz okurunun anlatılan dönemin tarihsel bağlamı hakkında fikir sahibi olması gerekir. Buna karşın, Yeni Tarihselciliğin de öngördüğü üzere, bu arka plân hakkında

bilgi edinilmesi yeterli değildir; Edebî metinlerin bize parçalı bir tarih bilgisi sunabileceğinin ve bir metnin her okunuşunda farklı yorumlara açık olduğunun kabul edilmesi gerekir. Halide Edib’in, *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı* dahil olmak üzere, “son dönem romanları”nın “gerçekçi edebiyat”a örnek olarak gösterilmelerindeki temel sorun, Serpil Oppermann’ın belirttiği üzere, “yaşam ve kurmaca arasındaki ayrımın asla sorgulanmaması[nda]dır” (68). Tarihle edebiyatın her ikisinin de “kurmaca metinler” olduğuyla ilgili 1970’li yıllardan beri yürütülen, edebiyata da yeni eleştirel yaklaşımlar sağlayan, özellikle Yeni Tarihseclilik gibi bir yaklaşım varken, Halide Edib’in romanlarının “gerçekçiliği”nin tartışılmasıyla ancak göreceli bir bilgiye varılabileceği kabul edilmelidir. Halide Edib’in bahsedilen dönem romanlarının gerçekçi olduklarının, çalışmalarından örnekler sunulan eleştirmenler tarafından söylenmesinin sebebi, romanların yazıldıkları dönemlerde gerçekleşmiş tarihsel, toplumsal, ekonomik ve siyasal olayların İstanbul’un gündelik hayatında kendilerini gösterdikleri biçimlerin bu romanlarda ele alınmasıdır. Yazarın, “gerçekçi” oldukları ileri sürülen romanlarında bulunan kültür ürünlerinin Yeni Tarihselci bir yaklaşımla irdelenmesiyle, bu romanların “gerçekçi” olup olmadıkları konusunda bir tartışma yürütmeye gerek kalmamaktadır, çünkü bu inceleme yoluyla romanlarda “yansıtılan” gündelik hayatın gerçekliğe ne derece tekabül ettiği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak, edebiyat eleştirisinde Yeni Tarihseclilikten önce de çeşitli tarihsel okuma yöntemleri önerilmiştir, fakat Yeni Tarihseclilikle edebî ve tarihsel eserler arasındaki keskin ayrım sorunsallaştırılırken, geleneksel tarihyazımında görmezden gelinen “küçük insanların” gündelik hayatları, içinde yaşadıkları kültürel bağlam oluşturularak inceleme konusu olmuştur. Böylece edebiyat eleştirisine yeni yaklaşım

imkânları sunulmuştur. Yeni Tarihseleçiliğin sunduğu imkânlarla, Halide Edib'in romanlarının "gerçekçi" romanlar olarak anılmasına neden olan unsurların yeniden kurulması ve eserleri üzerine eleştirel yazılar ve çalışmalar yapmış olan eleştirmenlerin öne sürdüğü "tarihçi kimliği"nin sorgulanması mümkündür. Yazarın romanları incelenirken tezin kuramsal boyutunu Yeni Tarihseleçiliğin oluşturmasının sebebi, bu yaklaşım doğrultusunda yazarın romanlarında sürekli kendini gösteren "temsili" olduğu söylenebilecek karakterler, mekânlar ve olayların kültürel bağlamlarının anlamlandırılmasına olanak sağlamasıdır. Buna karşın, bu tezin kuramsal temellerinin Yeni Tarihseleçilik üzerine kurulu olmasının tek sebebi, edebiyatın tarihsel ve kültürel metinler olarak inceleme konusu yapılmış olması değildir; Yeni Tarihseleçilik, tarihin bilimselliğini ve dolayısıyla nesnelliğini sorunsallaştırır, çerçevesi belirlenmiş bir eleştiri yöntemi geliştirmemek konusunda direktse de, çoğu Yeni Tarihseleci edebiyat eleştirisinde kültür tarihini ve gündelik hayatın tarihini temel alan araştırmalar yapmışlardır. Burada Yeni Tarihseleci çalışmaların özelliklerinden bahsedilmesinin sebebi, geliştirilen yöntemleri Halide Edib'in bu tezde incelenecek romanlarına aynen uygulamak değildir. Yeni Tarihseleçiler içinde özellikle Greenblatt'ın herhangi bir çerçevesi belirlenmiş araştırma-inceleme-yorumlama yöntemi geliştirmemesinin altında basit mantıksal bir önerme vardır ki bu, bir eleştirmenin, günümüzde edebiyat kuramlarında yaşanan patlamanın yarattığı sıkıntıdan ve hatta "baskı"dan kurtularak inceleme yapmasına olanak sağlamaktır. Bu bölümü bitirirken, Greenblatt'ın eleştirmenin herhangi bir yapıya veya yöntemle bağlı kalmaksızın araştırma yapabilmesinin önemiyle ilgili söylediklerine bakalım. "Yeni Tarihseleçilik" başlıklı yazısında, Greenblatt, "yöntemler konusunda bilinçli olmaya [...] karşı" olmadığını söylemekle birlikte, araştırma yöntemi kesin çizgilerle belirlenmiş bir eleştirel yaklaşımın, haklı olarak, ne kadar kısıtlayıcı

olabileceğini şu sözlerle ifade eder: “Hiçbir zaman engellerle karşılaşmayan, beklenmedik bir şey yapmayan[,] kahramanları yücelten ve malum sanıklara işaret eden, başını çevirdiği her yerde kendi değerlerinin doğrulandığını gören bir eleştiri ancak sıkıcı olabilir” (747).

B. Bir Tarihçi Olarak Halide Edib Adıvar

Halide Edib, romanları dışında, makalelerinde, tarih çalışmalarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde tarih, kültür ve edebiyatla ilgili görüşlerinden bahsetmiştir. Roman türünde gerçekçilikle, tarih, edebiyat ve kültür çalışmalarıyla ilgili olarak öne sürdüğü görüşlerinin kıyaslanacağı bu bölümde amaç, yazarın, tarihsel ve edebî eserde, yansıtılan kültür söz konusu olduğunda, bu iki tür arasında bir fark gözetmediğini ortaya koymaktır.

Türk romanının Tanzimat döneminde ortaya çıkmasından itibaren, Cumhuriyet döneminde de devam eden bir kullanım şekli olduğu görülür ki bu, Batılılaşma süreci içinde uygar bir millet olma yolunda romanın aydınlar tarafından halkı eğitmek için bir araç olarak kullanılmasıdır. Durakbaşı, *Türk Modernleşmesi ve Feminizm*’de, “Yönetici kadrolar için edebiyat, kendi aralarında iletişimin olduğu kadar halk kitleleriyle köprü kurmanın da araçlarını sağladı” sözleriyle romanın bu işlevsel yönüne dikkat çekerken (154), Bekiroğlu, *Halide Edib Adıvar*’da yazarı şu sözlerle tanıtır: “Halide Edib Adıvar sadece edebiyat tarihimizin değil, yakın dönem kültür ve siyaset tarihimizin de renkli ve dikkate değer simalarından birisidir. Bütün ömrüne yayılmış bir tefekkür ve eğitim faaliyetlerinin yanı sıra asıl şöhretini Türk edebiyatının birinci sınıf romancılarından biri olarak sağlamıştır” (9). Halide Edib’in romanlarında, önceki bölümde de belirtildiği gibi, bu eğitsel kullanım her zaman için geçerlidir. *Doğu ve Batı Meselesi*’nde Enginün’ün

aktardığı üzere, “Barnard College’da, misafir öğretim üyesi olarak bulunduğu dönemde verdiği derslerin temelini teşkil eden *Turkey Faces West*” ve “Hindistan’da Müslüman bir üniversite kurulması için açılan kampanyada, verdiği konferansları topladığı”, *The Conflict of East and West in Turkey*, “adlarından da anlaşılacağı üzere, Türkiye’deki Batılılaşma akımını inceleyen eserlerdir” (418). Enginün’ün belirttiği üzere, “bu iki kitabın birleşmesinden meydana gelen” ve 1954 yılında Türkçe olarak kaleme aldığı *Türkiye’de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri* adlı çalışması ise *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilir (*Doğu ve Batı Meselesi* 418). Bu kitaplarının yanı sıra, makaleleri ve romanlarında eğitsel yöneliminin her zaman için söz konusu olduğu görülür. *Türkiye’de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*’nin “tefrika” edilmesi, Halide Edib’in romanlarında ön plâna çıkan öğretici üslûbunu tarih alanında da kullandığını ve bir tarihçi olarak da geniş kitlelere ulaşmak istediğini gösterir. Bu bölümde, yazarın romancılığına nazaran daha az bilinen, fakat oldukça üretken olduğu tarih alanındaki çalışmaları üzerinde kısaca durulacak, romanları, makaleleri, anıları ve *Türkiye’de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*’nde ortaya çıkan “tarihçi kimliği”, söyleşilerde ve makalelerinde tarih, gerçeklik ve roman ile ilgili görüşleri göz önünde bulundurularak irdelenecektir.

Yazar, edebî kimliği dışında, hayatının belli dönemlerinde siyasal kimliğiyle de ön plâna çıkmıştır. Cumhuriyet dönemi aydınlarının yazarlık dışında, siyasal olaylarda da etkin rol oynadıkları görülür. “Cumhuriyetin İlk Meclislerinde Aydınlar” adlı yazısında, Cahit Tanyol, meclisin çoğunluğunun aydınlar tarafından oluşturulmasıyla ilgili olarak, “[B]irinci mecliste yazar ve edebiyatçı olarak Mehmet Akif Ersoy, Yunus Nadi, Hamdullah Suphi dışında önemli isimlere pek rastlamıyoruz” der ve Cumhuriyetle birlikte, aydınların edebiyatçı kimliklerinin yanında siyasal olaylarda nasıl etkin rol oynadıklarını belirtir:

[C]umhuriyet kurulduktan sonra egemenliğin sahibi ve simgesi olan Osmanlı hanedanının bırakmış olduğu boşluğu Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin doldurabilmesi için, ülkenin önde gelen kalbur üstü aydınlarını bu yeni siyasi çatı altında toplamak zorunlu idi. Cumhuriyetin bir aydınlar yönetimi olduğuna inanan Mustafa Kemal, Kurtuluş Savaşı'nı başarmış olan meclisi, milli iradenin ve rakipsiz egemenliğin sarsılmaz bir kalesi haline getirmek istiyordu. Bu da ancak Tanzimat'tan beri yenilik hareketlerinin bayraktarlığını yapan edebiyat, sanat ve düşün mensuplarını bu yeni egemenlik kalesinin içinde toplamakla sağlanabilirdi. (20)

Bu meclisin “bir bilim ve edebiyat akademisinden ayırt ed[ilemeyeceğini]” belirten Tanyol, mecliste yer alan edebiyatçılardan, Abdülhak Hamit, Yahya Kemal, Adnan Adıvar, Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ağaoğlu Ahmet, Mehmet Emin Yurdakul, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Hamdi Tanpınar ve bugün genelde sadece edebiyatçı yönleriyle bilinen daha pek çok isim arasında Halide Edib Adıvar'ı da sayar (20-21). Halide Edib, ayrıca, 1950 yılında seçim konuşmaları da yapar, Enginün'ün sözleriyle, “1950 yılında Demokrat Parti'den bağımsız İzmir milletvekili seçilir. 1950-54 arası çıkarılan önemli kanunların hemen hepsi hakkında konuşur” (*Halide Edib* 75).

Siyasal kimliğine rağmen Türk resmî tarihinin dışında bırakılan Halide Edib'in İstanbul'un gündelik hayatını ve kültür tarihini izlemek için başvurulacak romanlarının, eleştirmenlerce Cumhuriyet tarihi açısından yararlı kaynaklar olarak görülmelerinin sebeplerini, romanlarında yansıttığı dönemde gerçekleşmiş tarihsel olaylarda etkin rol oynamış olması, otobiyografi türünde, hikâyelerinde, romanlarında ve özellikle

makalelerinde temeli “gözlemciliğe” dayanan bir “tarihçi kimliği” oluşturmak konusunda bilinçli bir çaba harcamış olmasında bulmak mümkün. Halide Edib, *Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri* adı çalışmasına yazdığı “Önsöz”de, eserin ortaya çıkmasındaki “fıkrî âmiller”den şöyle bahseder: “Evvelâ, şahsî temas ve tecrübe, ta çocukluk günlerinden beri, memleketin geçirdiği iyi ve kötü günlerin uyandırdığı düşünceler, her sınıf halkla yakın ve şahsî temas, nihayet ömrümün, imkânın ve zamanın yettiği derecede, tarihimizin ve millî hayatımızın her cephesiyle alâkalı eserleri okumak merakımdır” (7). Yazar bu önsözde, bunların bu eseri yazmak için yeterli etkenler olamayacağını, özellikle Amerika ve Hindistan’da edindiği deneyimin de bunlara eklenebileceğini söyler (7). Yazarın tarihyazımını temelde gözleme ve deneyime dayandırması ve roman türünde gerçekçilikten söz ederken ortaya bu iki kıstası koymasından yola çıkıldığında, tarihle gerçekçi roman arasında bir ayrım yapmadığı görülmektedir.

Durakbaşı, *Türk Modernleşmesi ve Feminizm*’de Halide Edib’in anılarını tarihsel metinler olarak ele alırken onların “dönemin tarih yazımını örnekleyen metinler” olduklarını belirtir (160-161). Durakbaşı’nın bu çalışmasının önemli olmasının sebeplerinden biri, Halide Edib’in tarihçi kimliğini oluşturmakta bilinçli kararlar almış olduğunu ortaya koymasıdır. Bu çalışmada yer alan “Cumhuriyetin Resmî Tarihi ve Alternatif Tarihler” adlı bölümde, Cumhuriyet dönemi tarihyazımı üzerinde de duran Durakbaşı, Halide Edib’in iki ciltlik anıları üzerinden, tarihsel kimliğini oluşturma sürecini inceler. Halide Edib’in *The Turkish Ordeal* (1928) (Türk’ün Ateşle İmtihanı), Kurtuluş Savaşına ilişkin duygularını anlatması üzerinde duran Durakbaşı, yazarın özellikle anılarında kendini belli eden bu tavrı hakkında şunları söyler: “Halide Edib, kendisini yalnızca bireysel bir anlatının sahibi olarak görmedi. Birinci cildin

sonunda söylediği gibi kendisini ‘Modern Avrupa’nın en büyük destanlarından birini’ dünyaya duyuracak bir yazar, Türk Halkının Millî Mücadelesi’nin gerçek tarihinin yazarı olarak görüyordu” (161). “Halide Edib kendisini rahatça otobiyografik anlatının merkezine yerleştirir; o yeni Türkiye’nin kuruluşuna tanık olan ve onun içinde yer alan bir tarihsel kişiliktir” (161) diyen Durakbaşı, Halide Edib’in Cumhuriyet tarihi içinde tarihsel kimliğiyle kendini var etmek istemesinin yanında, yazarın bir “tarihçi” olarak var olmak konusunda gösterdiği çabayı da dile getirmiş olur. Ayrıca, “Hint Basınında Halide Edib Adıvar” adlı yazısında, Bülent Yorulmaz’ın yazarın Hindistan’daki çalışmaları sonucunda orada nasıl tanındığıyla ilgili şu söyledikleri, bu bağlamda önemlidir. Yorulmaz’ın sözleriyle, “Hindistan’dan ayrılacağı son üç gün, bulunduğu Bombay’da çok büyük ilgi gören ve kendisi için pek çok toplantılar yapılan Halide Edib’le ilgili olarak basında Hintlilerin hayranlıklarını ifade eden çeşitli yazılar çıkar. Bunların bir kısmı okuyuculardan gelen köşe yazılarıdır”. Yorulmaz, sözünü ettiği köşe yazılarında, “Halide Edib’in Modern Türkiye’nin kuruluşunda oynadığı rolden, verdiği konferanslarında Türkiye tarihinden Hindistan için çıkarılacak pek çok dersler bulunduğu ve Hindû-Müslüman birliğinden söz edışıyle kendisine karşı duyulan saygı ve sevgi[nin]” dile getirildiğini belirtir (182). Hindistan’da “Modern Türkiye’nin kuruluşunda oynadığı rol”den söz edilmesinde yazarın verdiği konferanslarda, modernleşme projesinde oynadığı rolden söz etmesinin etken olduğu düşünülebilir.

Bugün orta öğretim kurumlarında *Ateşten Gömlek* hâlâ “tarihsel bir roman” olarak okutulmaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasında, yazarın Kurtuluş Savaşı içinde onbaşılık rütbesiyle var olduğu, savaş sırasında raporlar tutmakla görevlendirildiği ve bir tarihçi kadar nesnel gerçekliklere bağlı kaldığı yönündeki görüşün genel geçer bir yargıya dönüşmüş olması etkindir. Bu açıdan bakıldığında, yazarın kendisini, “Türk

Halkının Millî Mücadelesi'nin gerçek tarihinin yazarı olarak” görmekte haklı olduğu kanıtlanmış olur, buna karşın *Ateşten Gömlek*'in başarısı ve *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda bir “tarihçi kadar nesnel” bir biçimde ele alınan dönemin gündelik hayatını yansıttığı savının sürekli tekrar edilmiş olması göz önüne alındığında, bunu tarih üzerine yaptığı çalışmalarından çok romanlarıyla başardığı söylenebilir. Buna rağmen, bu romanlarının tarihsel gerçeklikleri ne kadar yansıttığı, metinler üzerinden örneklendirilerek araştırılmamıştır.

Durakbaşı'nın vurguladığı gibi, Halide Edib'in daha kırklı yaşlarda anılarını yazmış olması ve kendisine Kurtuluş Savaşının tarihini yazma konusunda bir misyon yüklemesi sadece edebiyatçı olarak değil, bir tarihçi olarak anılmak istemesinde ne kadar bilinçli olduğunu gösterir. Halide Edib, sadece Cumhuriyet'in oluşum sürecini değil, Türklerin kökenleri ve Osmanlı İmparatorluğu tarihini de araştırır. Külliyyatı arasında ikisi İngilizce, biri Türkçe olarak yayımlanan toplam üç tane tarih çalışması vardır ki bunları kaleme alırken, anılarını yazarken belirlediği, yabancı milletlere yanlış yansıtıldığını düşündüğü Türk kültürü ve tarihini doğru bir şekilde göstermek amacına hizmet etmek istediği görülür. Bu konu üzerinde duran Frances Kazan, “Halide Edib'in Williamstown Siyaset Enstitüsü'nde Yeni Türkiye üzerine yaptığı konuşmanın tematik sunumu” (5) olarak tanıttığı *Halide Edip ve Amerika* adlı yayımlanmış doktora tezinde, Halide Edib'in Yeni Türkiye'ye ilişkin verdiği konferansların, “Amerikalılara Türk bakış açısını anlamalarına yönelik bir çağrı niteliğinde” olduğunu belirtir (10).

Halide Edib, yirmi romanı dışında, yaşamı boyunca, yurt dışında yaşadığı yıllar da dahil olmak üzere, çeşitli gazete ve dergilerde Türkiye Cumhuriyeti tarihi, siyaset, edebiyat, moda, mimarî, İngiliz edebiyatı, tiyatro, eğitim sistemi, yurt dışında yaşadığı yıllarda gördüğü yerler, kültür, gündelik hayat, ekonomi ve benzeri konularda makaleler

yazmıştır. Yazar, eserlerinin hemen hepsinde “gerçekçiliği” hem bir edebî akım olarak ele almış, hem de özellikle roman türünde “tarihsel gerçeklikler”in yansıtılması gerekliliğini vurgulamıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, yazar makalelerinde ele aldığı konuları romanlarında işlemeye devam eder. *Doğu ve Batı Meselesi*’nde Enginün, “Halide Edib makaleleriyle olgunlaştırdığı fikirlerini, fikrî eserlerinde ve romanlarında da işlemiştir” diyerek, kendisinden başka, yazar üzerine çalışmalar yapmış olan eleştirmenlerin bazılarının dikkatini çekmiş olan bu devamlığı vurgular (400). Aynı çalışmada, Enginün, bu sürekliliğin özellikle Türkiye’ye dönüşünden itibaren farklı türlerdeki yapıtlarında ele aldığı konuların neredeyse bire bir uyuştüğunu belirtir: “Cumhuriyet devrinde bilhassa yurda döndükten sonra yazdığı makale ve sohbetlerinin çoğunu romanlarının taslakları saymak mümkündür. Hattâ, bazı sohbetleri hemen hemen hikâye nevine sokulabilir” (400). Yazarın, romanlarıyla makaleleri arasındaki bu süreklilik, romanlarının “gerçekçi” olduğu veya İstanbul’un gündelik hayatını “gerçekçi” bir biçimde yansıttığıyla ilgili sav ele alındığında önemlidir. Yazılarını yayımladığı *Yedigün* dergisiyle *Yeni İstanbul* gazetesi başta olmak üzere basında ele alınan ve tartışılan konuların romanlarında sorunsallaştırıldığı görülür. Buna karşın, Halide Edib’in romanlarında toplumsal konuları ele alması sadece ona mahsus bir özellik değildir. Kemal Karpat’ın *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular* adlı çalışmasında da değindiği üzere, “siyasî konular, 1940’dan sonra yerini yavaş yavaş toplumsal konulara bırakmıştır” (30).

Yazar, edebî eserlerinde, Türkiye Cumhuriyeti’nin yaşadığı toplumsal dönüşümleri gündelik hayatta göründükleri biçimleriyle ele almakla kalmamış, *Turkey Faces West* (1930), *The Conflict of East and West in Turkey* (1935), *Türkiye’de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri* (1954)’ni, Türklerin kökenlerini, Osmanlı İmparatorluğu ve

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve gelişimini özellikle yabancı okurlara tanıtmak amacıyla kaleme almıştır. Enginün, bu eserlerinde Halide Edib'in bağlı kaldığı üç temel ilkedен söz eder:

1. Hitap edilen kitle daima göz önünde tutulmuştur. Yazar okuyucusunun Batılı, Doğulu veya kendi vatandaşları oluşuna göre bölümleri gerektiği kadar genişletmiş veya daraltmıştır.
2. Batılılar Türkleri ve İslâmiyeti yanlış tanımışlardır.
3. Halide Edib, yılların getirdiği değişiklikleri takip etmiş Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı tesirinin yanında, temelde aynı olmakla beraber, tezahüründe farklılıklar gösteren yepyeni bir tesirin, Amerikan tesirinin doğduğunu görmüş ve son eserinde bundan da bahsetmiştir. (*Doğu ve Batı* 423)

Halide Edib, her şeyden önce daha 40'lı yaşlarında yazdığı, iki ayrı kitap olarak tefrika edilen, *Mor Salkımlı Ev* ve *Türk'ün Ateşle İmtihanı* adlı otobiyografileriyle Türkiye Cumhuriyetinde tarihsel bir kimlik olarak var olmak istediğini gösterir. Eserleri üzerine yapılan çalışmaların çoğunda anılarına gönderme yapılması, Cumhuriyet dönemi aydınları içinde önemli bir tarihsel kimlik olarak görüldüğünü gösterir. Adı geçen çalışmasında, Durakbaşı'nın da belirttiği gibi, yazarın "Tartışmalı hayatı Türk resmî tarihi dışında tutulmuştur" (30). *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nın Cumhuriyet tarihiyle ilgili sunduğu değişik bakış açısının önemi üzerinde duran Durakbaşı, "Halide Edib'in Kurtuluş Savaşı anıları, o dönemde bir Türk kadınının yazdığı tek tarihsel kaynak niteliğindedir" diyerek, yazarın bu eserin önemi ve Cumhuriyet tarihine "alternatif" bir tarihsel bakış imkânı sağladığını vurgular (32). Halide Edib'in özellikle Kurtuluş Savaşı anılarının öneminin Durakbaşı'nın bu çalışmasında ve çeşitli eleştirel yazılarda

sıkça gündeme gelmiş olması boşuna değildir, fakat otobiyografik eserleri üzerinden olduğu söylenen “tarihsel kimliği”nin *Yolpalas Cinayeti*’nden itibaren yazdığı, “töre romanları” olarak adlandırılan romanlarındaki devamlılığı üzerine bugüne kadar herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Bu durumun, “otobiyografi” türünün tarihsel bir metne daha yakın olduğu düşüncesinden kaynaklandığı söylenebilir. Yeni Tarihselciliğin, edebî veya kurmaca ve tarihsel metinlere getirdiği bakış açısıyla, romanların yansıttığı tarihsel zaman diliminin özellikle kültür simgelerini ortaya koyduğu söylenmiş, romanlar tarihsel eserler olarak incelenirken, özellikle bu işlevi üzerinde durulmuştur. Bu açıdan bakıldığında, bu tezde incelenecek romanların “tarihsel metinler” olarak ele alınıp incelenmesi, 1936’yla 1963 yılları arasında İstanbul’un gündelik hayatında var olan, fakat Türk standart tarih yazımında yer almayan kültür simgelerinin ortaya çıkarılmasında yararlı kaynaklardır.

Halide Edib’in yaşadığı yıllarda yaşamış ve eleştirel yazılar yazmış olan eleştirmenlerin, romanlarının gerçekçiliği hakkında söyledikleri, o yıllarda “gerçekçi edebiyat / roman” ve dolayısıyla “gerçekçilik” kavramına ne gibi anlamlar yüklendiğini ve tarih ile edebiyatta nesnellik söz konusu olduğunda bu iki tür arasında neredeyse bir fark gözetilmediğini izlemek açısından önemlidir. Ayrıca, Halide Edib de, kendisiyle yapılan pek çok söyleşide ve yazdığı makalelerin birkaçında, roman yazarlığı ve romancının yapması gerekenler hakkındaki fikirlerini belirtmiştir. İlk olarak 1943 yılında yayımlanan “Roman Üzerine” adlı makalesinde, Halide Edib “romanın çerçevesini” oluşturan unsurlar hakkında şunları söylemiştir: “Romanın çerçevesini, ilk ögesini kuran şey, hikâyedir, diyoruz. Hikâyeyi doğuran şey ve hikâyenin konusu nedir? Hikâyenin yaratıcısı imgelemdir; konusu, insanın içinde yaşadığı evren, ve insanın kendisidir, yani hayattır” (638). Halide Edib, sadece kendi roman anlayışı hakkında

fikirlerini belirtmemiş, William Shakespeare başta olmak üzere, özellikle uzmanlık alanı olan İngiliz edebiyatı ve İngiliz yazarların eserleri hakkında yazılar da yazmıştır.

Bunlardan biri, 1957 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımladığı “Shakespeare ve Muasırlarının Sosyal Fikirleri” adlı yazısıdır. Bu yazısında, Shakespeare’in oyunları başta olmak üzere eserlerinin başarısının kendince sebepleri üzerinde duran yazarın şu söyledikleri, “başarılı edebiyat yapıtları”yla ilgili görüşlerini yansıtacak niteliktedir:

Bu dâhinin dramlarında, bilhassa, trajedilerinde, daima ferdin ruhî meselelerine ve dertlerine temas edilir. Tabîî olarak bunun zemini içtimaîdir, ve orada bütün insan örneklerinin fazilet kusurlarının hem ferdî hem içtimaî tarafını seyredersiniz.

Bu sahada muharrir, tarihî ve yabancı mevzular üstünde de işlemiştir, ve en kudretlisini Coriolanus faciasında vermiştir.

Coriolanus başta, faciada yer alan her tabakaya mensup insanların dertleri inanılmaz bir doğrulukla çizilmiştir. (2)

Halide Edib, görüldüğü gibi, Shakespeare’in bir oyun yazarı olarak dehasını, tarihsel gerçekliği yansıtmada gösterdiği başarı oranında değerlendirir. Yazarın, 1957 yılında yine *Yeni İstanbul*’da yayımlanan “Sosyal Edebiyat I” adlı yazısında, daha sonra ve öncesinde de kendisiyle yapılan söyleşilerde roman yazarlığıyla ilgili sürekli tekrar ettiği ve kendi içinde tutarlı sayılabilecek görüşlerini toplu hâlde buluruz. Halide Edib’in “sosyal edebiyat” olarak adlandırdığı edebiyat türüyle ilgili görüşleri, “gerçekçi edebiyat”la ilgili görüşlerini kapsadığı için önemlidir:

Edebiyatı geniş mânada alırsanız bütün fikir ve hayat faaliyetini mutlak içine alır. Sosyal edebiyat da edebiyat dünyasının bir hususî safhasından ibarettir. Bizde, son zamanlarda sosyal edebiyata doğru

(bilerek veyahut bilmiyerek) akan bir meyil göze çarptığı için bu konu üstünde durmanın zamanı geldiğine inanıyorum. Bu mevzuu Türk edebiyatında toplu bir şekilde ele almak zamanı bizde gelmiş olmakla beraber, bunu şimdilik bir tarafa bırakıyor ve İngiliz edebiyatındaki gelişmesini hûlâsa etmeyi faydalı buluyorum. [...]

Geniş mânada edebiyat daima iki kısma ayrılabilir:

1 – Bütün dünya veyahut muayyen bir memleket için şaheser sayılan kitaplar. Bunların daima sosyal bir tarafı vardır. Bunlar kendi zamanlarındaki insaniyetin herhangi bir derdini az çok ifade ederler. Yani, büyük edebiyat insan ve insaniyetin bir terkididir, ister istemez sosyal taraf da bu sanat terkidinin tesadüfî veyahut zarurî bir unsurudur.

2 – Muayyen bir zamanda, medenî bir cemiyetin—hattâ az medenî olanların dahi—dert ve müşkülleri herhangi şekilde mutlak yazıya akseder. Böyle bir yazı insaniyetin hafızasında mutlak yer tutacak kadar mühim bir sanat eseri olmayabilir. Fakat [...] istikbalde sosyal araştırmalar yapacak olanlar bunlara müracaat ederler ve bunlar realist edebiyatın malzemesi ve temel taşını teşkil ederler. Bunları yazanlar belki edebiyat yaptıklarının farkında bile değildirler, fakat bu yazıların saikleri ve mânası çok mühimdir. Çünkü cemiyet halinde yaşayan insanların münasebetlerindeki herhangi aksaklığı bu yazılar ifade eder. (2)

Halide Edib'in alıntılanan bu kısımda söyledikleri, Yeni Tarihseleilikle birlikte günümüzde tarih ve edebiyat türlerindeki çalışmalarda sorunsallaştırılan unsurlara değinmesi bakımından önemlidir. Yazar burada, “Edebiyat yaptıklarının farkında olmayan” yazarların tarihsel gerçekleri yansıtarak tarihe katkıda bulunduklarını

söylemektedir. Yazar, ayrıca, “Sosyal araştırmalar yapacak olanlar”ın bu eserlere başvuracağını öngörmektedir. *Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*’nde ise, tarih çalışmalarıda bütüncül bir bakış açısının sağlanamayacağı ve en önemlisi ele alınan dönemin kapsamı ile ilgili şu söyledikleri, yazarın tarihyazımıyla ilgili düşüncelerini belli eder: “Bugün okuyuculara arzedilen bu eser, dünden bugüne, bugünden yarına giden dünyamıza taallük ettiği için, bunu TAMAM OLARAK yazmak tabiî hiçbir fert için mümkün değildir. [...] Bu eser sadece, yarım asrı geçen bir müddet zarfında, geçmiş ve gelecekleri de gözönünde tutarak tarih zihniyeti ile onlara bir bakıştan ibarettir” (8).

Vedat Günyol’un kendisiyle yaptığı “Halide Ediple Bir Konuşma” adlı söyleşide, Halide Edib, “Bugünkü gençlik hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna verdiği yanıtın içinde, edebiyatta “realizm”le ilgili görüşlerini de belirtmiş olur: “Gençler arasında bugün en çok ümit verenleri bence ‘realizm’in mânasını anlamışlarıdır. Yani ‘realizm’i sırf bir şeye inanmamak, yahut sırf açık yazı yazmak [yazar burada James Joyce’un *Ulysses*’ini örnek gösterir] diye tefsir etmiyenleridir” (4). Günyol’un bu cevap üzerine sorduğu, “Açık yazı yazmak realizm değil midir?” sorusuna verdiği cevap ise şöyledir:

Ümit ettiğim şey, gençlerimizin hayatın bütün tezahüratını aynı dikkatle gözden geçirmeleri, hayatı—ister yerli ister ecnebi—şunun bunun gözü ile değil kendi gözleriyle görmeleri ve terkip içinde bize tarif etmeleridir. Ve işte böyle ölçülü ve terkipli ve doğru bir edebiyata ve sanata namzet gördüğüm gençler bana Türkiyenin harsinde hakikî bir rol oynıyacaklarmış gibi geliyor. (4)

Halide Edib, 1953 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımladığı “Biyografi ve Tarih” adlı yazısında, biyografi, tarih ve edebiyat etkileşimi hakkındaki fikirlerini de dile

getirmiştir. Bu yazısında, “son günlerde İngilterede muharrir ve münevverler arasında ‘Biyografi ve tarih’ adlı münazarayı da alâka ile okumuş olduğumu zikredeceğim bu münazarada, tabîî, en evvel, tarihle biyografi arasındaki münasebete dair fikirleri üstünde biraz duracağım” (2) diyerek, bu konudaki tartışmaların genel çerçevesini anlatır. Tarihin gerçekliği ne kadar yansıtılabileceğini sorunsallaştıran Yeni Tarihsehciler, tarihçiler ile edebiyatçıların eserlerini ürettikleri sürece de dikkat çekerler. Bu eleştirmenler, tarihin bir bütünü kapsayamayacağı, bir tarih kitabında ancak tarihten “seçilmiş” parçaların var olabileceği üzerinde dururlar. Başka bir deyişle, tarihçinin, edebiyatçıdan farksız bir biçimde, metnin oluşum sürecinde tarihsel olaylar arasından “seçim” yaptığını söylerler. Yeni Tarihselci eleştirmenler, bu seçimin, tarihçi veya edebiyatçı için olsun, “kişisel” olmaktan tamamen uzak olamayacağını, dolayısıyla tarih ve edebiyat metninin “nesnel” bir yaklaşımla gerçeklikleri yansıtamayacağı görüşünü tartışmalarının merkezine oturturlar. Halide Edib’in, sözü edilen bu yazısında, biyografi yazarının “sadece şahsî cepheden kendi hayatını verirken âdetin tarih tablosununun tek bir minyatürünü ilham” edebileceğini söylemesi (2), Yeni Tarihsehcilerin tarihin parçalılığını ve metin yazarının seçimini vurgulamaları açısından önemlidir. İlginç olan ise, Halide Edib’in bu sözleriyle tarihin veya edebiyatın gerçekliğinin “parçalı” olduğuna dolaylı olarak değiniyor olmasıdır. Biyografi yazarları için, “Bazısı tayyarede imiş gibi, zamanının geniş bir tablosunu ilham eder” (2) demesinden ise, tarih üzerine yaptığı çalışmaları ve “başarılı” sayılabilecek bir edebî eserin kıstasları hakkında söyledikleri hatırlanacak olursa, kendisini bu ikinci kategoride görmeye daha meyilli olduğu düşünülebilir.

Görüldüğü gibi, romancının başarısı, biyografi ve tarih yazımı söz konusu olduğunda, yazarın ortaya koyduğu tek kıstas eserin tarihsel gerçeklikleri ne derece

yansıttığıdır. Ayrıca, herhangi bir anlatı türünde gerçekliğin yansıtılması söz konusu olduğunda kurmaca ve kurmaca olmayan eserler arasında bir fark gözetmediği anlaşıyor. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl yazar ve eleştirmenlerinin pek çoğu için bu durum geçerlidir; yerli ve yabancı pek çok yazar ve eleştirmen ne tarih ne de edebiyatta, yaşam ve kurmaca arasındaki ayrımı sorgulamamıştır. Hatta, Oppermann'ın da belirttiği gibi, “19. yüzyıl edebiyat eleştirmenlerine göre tarihsel romanın ciddi bir tür olması ona estetik bir saygınlık kazandırmıştır” (68). Halide Edib'in ilk olarak *Yedigün* dergisinde tefrika edilen *Yolpalas Cinayeti* adlı romanının “Büyük Realist Roman” alt başlığıyla tanıtılmasında da bir övgü payı olduğu düşünülebilir. Vedat Günyol'un “Tatarcık” adlı yazısında yazarın bu romanıyla ilgili şu görüşleri, dönemin edebiyatçılarının edebî eseri, kapsadığı tarihsel dönemi ne derece “gerçekçi” bir biçimde yansıttığı oranında başarılı saydıklarını göstermektedir:

Roman okuyucuyu hayata soktuğu nisbet ve derecede güzeldir ve bir şey ifâde edebilir. Karilerin yaşadığı veya yaşamakta olduğu hayattan ilhamını alan ve onu o hayatın en mudil halleri içine sokan roman tarzı daha fazla revaç bulmaktadır. Muhiti olduğu kadar, şahsı da içine alan ve bütün bunları realist bir hamurla mayalayan, yoğuran roman tekemmüle mevuttur.

İşte Halide Edip[']de, bu yola da girmiş olmanın derin isabeti var. Onda muhit unsuru—tefevvuk kudretine rağmen—fert unsuru ile ustaca kaynaşmıştır. (180)

Tarihle edebiyatın ortak noktaları dolayısıyla birinin “bilimselliği” diğerinin “kurgusalılığı” kaybetmesi veya bu özellikleri her birinin barındırdığı düşüncesi üzerine kurulu olan Yeni Tarihselcilikle, Platon ve Aristo'dan beri gerçekçilik üzerine

yürütülen tartışmaların bugün anlamını yitirmiş olduğu söylenebilir; tarihsel veya edebî eserlerin her ikisinde “yansıtıldığı” iddia edilen gerçekliğin göreceli olduğu tarih ve edebiyat kuramcıları tarafından büyük çoğunlukla kabul edilmiştir. Oppermann, adı geçen çalışmasında, kuramcıların veya düşünürlerin tarihsel ve kurmaca eserlerin gerçekliğini sorgularken, özellikle tarihçinin veya roman yazarının gerçekliğini yansıttığını iddia ettiği dönem içinde gelişen tarihsel, toplumsal ve siyasal olaylar arasından, eserin kurgusuna veya iletmek istenen mesajın uygunluğuna bağlı olarak “seçilmesinin” her iki alanda nesnelliğin sorgulanmasına yol açtığını söyler: “[B]azı tarihsel olayları seçme, diğerlerini göz ardı etme eylemi nesnellik anlayışını kökten çürüten bir eylemdir” (70). Halide Edib’in makaleleriyle romanları bir arada okunduğunda, birer anlatı ürünü olarak ikisinin de kurmaca ve kurmaca olmayan birer metin türü olarak aralarında neredeyse bir fark olmadığı görülür. Halide Edib’in, buraya kadar ele alınan, tarihyazımı ve romanın “hayatı gerçekçi bir şekilde yansıtması” gerekliliğiyle ilgili söyledikleri ve romanlarından yola çıkıldığında, bu iki tür arasında belirgin farklar görmediği anlaşıyor. Bu tezde, bu gözlemden yola çıkarak, Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı* adlı romanları, yazarın tarih ve edebiyatın misyonu ile ilgili söyledikleri göz önünde bulundurularak incelenecektir.

Günümüz okuru, 1936’yla 1963 yılları arasında gerçekleşmiş toplumsal, siyasal olaylar ve bunların gündelik hayata yansımaları hakkında tarihsel kaynaklara veya tarih metodolojisinde kullanılan “belgeler”e başvurmadığı sürece, bu romanların yansıttığı gerçekliği anlamlandıramaz. Bu gerçekliğin anlamlandırılması süreci ise, romandan yola çıkarak, incelenen zaman diliminin kapsadığı tarihi yeniden üretmekten başka bir şey olmayacaktır. Yeni Tarihsevcilerin öne sürdükleri en önemli tartışma konularından biri

de budur. Burada sorulması gereken soru, çoğunlukla Yeni Tarihsehcilerin edebiyat eleştirisine sundukları yaklaşımların temelini oluşturan Hayden White ile kurucularından biri olarak anılan Stephen Greenblatt'ın kurmaca ve kurmaca olmayan metinlerin incelenmesinde ortaya koydukları yöntemin ne olduğudur. Edebî metnin “tarihsel arka plânı”nı araştırmak, başvurulacak kaynakların gerçekliği sorgulandığı sürece anlamsızlaşıyorsa, bu tarihsel okuma yöntemlerinin yararsızlığını mı göstermektedir? Eğer öyleyse, Yeni Tarihsehciler edebî metinde neyi, hangi amaç doğrultusunda incelerler? Yeni Tarihsehcilikle birlikte, Oppermann'ın belirttiği gibi, “genel olarak edebiyatın aşkın (transcendental) ve evrensel olduğu varsayılan değerlerin aktarımı için sorunsuz bir araç olamayacağının [...] altı çizil[irken]” (75-76) bir yandan tarih çalışmalarında da durumun farksız olduğu, dolayısıyla herhangi bir anlatı türünde gerçeklikten söz edilecekse, tarihle edebiyat arasında bu açıdan bir fark olmadığı vurgulanmıştır. Dolayısıyla, ister “verili” olan tarihsel kaynaklardan, ister belli tarihsel dönemlerdeki gerçeklikleri yansıttığı düşünülen romanlardan yola çıkılsın, Yeni Tarihsehciler, nasıl bir eleştiri yöntemi temel alınıralsa alınsın, metinsel düzlemde yapılacak bir araştırma sonucunda hiçbir zaman “olgu”lara varılamayacağının kabul edilmesini önerirler. Bu öneriyle, amaçları edebî eleştiride metnin tarihsel boyutunun incelenmesinin anlamsızlığını ortaya koymak değildir. “The Historical Necessity for—and Difficulties with—New Historical Analysis in Introductory Literature Courses” (Edebiyata Giriş Derslerinde Yeni Tarihselci Çözümlemenin Gerekliliği ve Bu Yöntemin Uygulanmasındaki Zorluklar) adlı yazısında, Brook Thomas, Yeni Tarihsehciliğin edebiyat eleştirisine getirdiği yenilikleri inceleyen daha pek çok eleştirmen gibi, bu yaklaşımın tarihsel okumalardaki yararının temelde, kültür geçmişimizle bağlarımızın yeniden düşünülmesini öngörmesinde bulunabileceğini

belirtir (509). “Halide Edib Adivar’ın Bütün Eserleri Serisi” adı altında yazarın eserlerinin yeniden basımını üstlenen Özgür Yayınları, eserlerin ilk basımlarını veya tefrikalarını esas alarak, bugün anlaşılması güç sözcükleri dipnotlarla açıklayarak yayıma hazırlamaktadır. Bu seriye bağlı olarak çıkan kitapların “Sunuş” yazılarında belirtildiği üzere, “yazarın özgün dili ve üslûbu korunmuş, metne hiçbir müdahalede bulunulmamıştır”. *Yolpalas Cinayeti* ise bu serinin dördüncü kitabı olarak yayımlanır ve sonuna eklenen “Açıklamalar” kısmında, günümüz okuru tarafından anlaşılma ihtimali olan ve romanda yer alan kişiler ve mekânlar hakkında açıklamalar yapılır (85-87). Romana eklenen bu bölümde, Halide Edib’in 1930’lu yılların okurunun herhangi bir araştırmaya gereksinim duymadan anlamlandırabileceği değerlerin, günümüz okuruna açıklanması amaçlanmış, bu eksiklik büyük oranda karşılanmıştır. Bu tezde incelenecek romanlarda bulunan, İstanbul sosyetesini ve eğlence anlayışıyla ilgili göndermelerin hepsinin bu tür bir ek bölümle açıklanması romanların hacmini oldukça genişletecektir. Bunun yanı sıra, kısaca açıklaması yapılacak kültür ürünlerinin o dönemdeki bağlamları yeniden oluşturulamayacaktır. Bu açıdan, Halide Edib’in belirli kültür ürünlerini birer simge olarak romanlarının merkezine oturtma sebepleri araştırılırken, tarihsel, toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullar da göz önünde bulundurularak bağlamlarının yeniden oluşturulduğu çalışmalar yapılmalıdır.

Bu bölümde, Halide Edib’in tarih çalışmaları, romanları ve aktarılan görüşlerinden yola çıkarak, bu iki tür arasında kurduğu ilişkiyle ilgili olarak varılan sonuçtan bahsetmek gerekirse şunlar söylenebilir: Halide Edib’in romancılığında üç farklı dönemden bahsedildiğinden söz edilmişti. İkinci ve üçüncü dönem romanlarında “tarihsel gerçeklik”leri, tarih üzerine yaptığı çalışmalardaki yaklaşımını, ele aldığı konuları ve üslûbunu değiştirmeksizin, yansıtmak istediği görülür. İstanbul’u mekân

olarak seçtiği yapıtlarında ise Batılılaşma sorunsalını ön plâna çıkardığı, bu sorunsalı ele alırken, bu sürecin İstanbul'un belli kesimlerinde gündelik yaşantıya nasıl yansıdığı üzerinde durduğu görülür. Yazarın romanlarında, aile yaşantısı, moda, işçi-işveren sorunu veya ilişkisi, Batılı aydınlarla İstanbul'lu aydınların İstanbul'un gündelik yaşantısını nasıl yorumladığı, gözlemlediği veya algıladığı, değişen mimarî, toplumsal sınıflar arasındaki geçişlilik, köyden kente göç v.s. gibi birbiriyle ve dönemin kültür tarihiyle doğrudan ilişkili pek çok konu üzerinde durduğu görülür. Bu amaçtan yola çıkan yazarın, makaleleri, hikâyeleri, tarih üzerine yaptığı çalışmalar ve romanlarında, dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel olaylarına yaklaşımında eleştirel ve eğitsel bir yön vardır. Bundan başka, yazarın romanlarında tarihsel gerçeklik ile kurmaca arasında kesin ayrımlardan söz etmek zordur. Halide Edib ve eserleri üzerine yapılan çalışmalarda, romanlarında dönemin gündelik yaşantısını yansıtmak istediği ve bunu “gerçekçi” bir biçimde yaptığı söylenmiştir, fakat yazarın romanlarında yansıtılan “tarihsel gerçeklik” ile kurmaca unsurlar arasındaki ilişki hiç sorgulanmamıştır. Bu bölümde örnekleriyle gösterilmeye çalışıldığı üzere, Halide Edib'in edebiyatçı kimliği dışında, bir tarihçi olarak eserler verdiği, romanlarıyla tarih çalışmaları arasında üslûp benzerliklerinin yanında, her iki türdeki eserlerinde sorunsallaştırdığı konular ile gerçekçi roman ve tarih üzerine söyledikleri bir arada değerlendirildiğinde, bu iki türü temelde “gözleme dayanmaları” üzerinden kesin ayrımları olan disiplinler olarak görmediği sonucuna varıldı. Eserlerinin hemen hepsinde de temelde, Bekiroğlu'nun sözleriyle, “değişmekte olan sosyal ve siyasal şartların belirlediği bir yaşam biçimini ve toplumsal yapıyı sorgulamaktadır” (60) şeklinde özetlenebilecek yaklaşımının sürekliliğinden söz edilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

HALİDE EDİB ADIVAR'IN ROMANLARINDA KÜLTÜR SİMGELERİ

Gündelik olanın edebiyat alanında aniden belirivermesini büyük bir özenle incelemek gerekir. Bu olgu daha çok, gündelik hayatın edebiyat, yani dil ve yazı aracılığıyla düşünce ve bilincin alanına girmesidir. Bu belirme, yazarın ölümünden, kitabın yayımlanmasından, kitapta anlatılan günden yıllar sonra bizim gözümüzde olduğu gibi, o zaman da gürültü koparmış mıdır? Gündelikliğin edebiyatta ortaya çıkması, Flaubert’de, Zola’da ve başka birçok yazarda zaten rastlanan bir şey değil miydi? (Lefebvre 8)

Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat* adlı çalışmasının, “Bir Araştırmanın ve Bazı Bulguların Takdimi” adlı bölümüne bu belirlemeler ve edebiyatta gündelik hayatla ilgili sorularla başlar. Lefebvre’in burada dikkat çektiği, edebî eserlerde karşılaştığımız gündelik hayatla ilgili bilgilerin zaman aşımına uğramaları dolayısıyla bağlamlarının yeniden oluşturulması gerekliliğidir. Yeni Tarihseleler de, oldukça benzer bir biçimde, edebiyat eleştirisine, edebî eserle gündelik hayat arasındaki etkileşimin incelendiği ve edebî eserin içerdiği kültür ürünlerinin bağlamlarının yeniden oluşturulduğu araştırmalar kazandırmaktadırlar. 1909-1963 yılları arasında yazdığı yirmi bir romanı bir arada okunduğunda, Halide Edib’in edebî eserde “tarihsel gerçeklikler”in

yansıtılması gerekliliğiyle ilgili teoride söylediklerini romanlarında bilinçli bir şekilde uygulamak istediği görülür. 1936 yılında *Yedigün* dergisinde tefrika edilen *Yolpalas Cinayeti*'yle, 1963'te yazdığı son romanı *Hayat Parçaları*'na kadar romanlarında beliren “tarihçi kimliği”nde, dönemin gündelik yaşantısına doğru bir ilgiyle birlikte bir değişim söz konusudur. Romanlarında, İstanbul'un kültür tarihini de yansıtmak isteyen yazar, bu alanı çok geniş tutmuştur. Burada, ele alınacak *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı* adlı romanların kapsadığı tarihsel süreç içinde gerçekleşmiş önemli siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlerin yaşandığı 1936-1955 yıllarının tamamını kapsayacak bir çalışma yapmak olanaksız. Buna karşın, Halide Edib'in adı geçen romanlarında sorunsallaştırdığı İstanbul'un gündelik hayatında görülen değişimi, tarih kitaplarının içermediği türden belirli kültür ürünleri üzerinden incelemekle bu romanların İstanbul'un gündelik hayatına, dolayısıyla kültür tarihine kaynaklık ettiği gösterilecektir.

Daha önce de belirtildiği üzere, Halide Edib'in romanları üzerine çalışma yapan eleştirmenlerin hemen hepsi yazarın eserlerinin dönemin toplumsal tarihine kaynaklık ettiğini, Ayşe Durakbaşı ve Selim İleri ise romanlarının “sosyolojik açıdan” incelenmesi gerektiğini söylemişlerdir. Bu eleştirmenler arasından Durakbaşı, yazarın iki ciltlik anılarının Cumhuriyet dönemi tarihinin standart tarihe yansımayan taraflarının araştırılmasında yararlı kaynaklar olduklarını şu sözlerle belirtir: “Biyografi ve otobiyografiler, birey ve grupların günlük hayatındaki gerilim ve çatışmaları dile döktüğü için, modernleşme deneyimini izlemek için iyi bir kaynaktır. Bu eserler, resmî tarih ve modernleşme modellerini sarsmak, onlara aykırı örnekler bulmak açısından zengin ve yararlı kaynaklardır” (22). Anıları söz konusu olduğunda, özellikle *Mor Salkımlı Ev*, ele alınan yıllar arasındaki gündelik hayatın tarihiyle ilgili çoğu tarih

kitabında bulunmayacak pek çok ayrıntı içerir. Yazarın geçmişe bakışının genel hatları belirlenecek olursa, hemen her zaman için “nostaljik” olduğu söylenebilir; romanlarında, yitirilen değerlerin yerlerinin ne gibi öğelerle doldurulduğunu okurlarına göstermek ister. Nazan Bekiroğlu da yazarın bu bakış açısı üzerinde durmuş, Halide Edib’in romanlarında eleştirdiği öğelere çözüm olarak hep bir “sentez” önerisi sunduğunu belirtmiştir. Bekiroğlu, bu bağlamda, yazarın romanlarında ağırlık verdiği mekânlar hakkındaki görüşlerini şöyle özetler:

Halide Edib’in mekân fikriyle de insanın ihtiyaçlarına tam cevap veremeyen ve çağın gerisinde kalmış eski tarz yapılar gibi fazla modernist ve anlamsız biçimde abartılı bir yenilik taşıyan, gösteriş ve süse boğulmuş yeni tarz mekânları da tasvip etmediği, yine bir sentez fikrini savunduğu farkedilir. Bu; estetik ve gelenek bakımından eskiye, rahatlık ve sadelik bakımından da yeniye bağlanabilecek bi[r] mekân anlayışı olarak özetlenebilir. (58)

Dünya Kenti İstanbul adlı çalışmada yer alan “Cumhuriyet Dönemi İstanbul’u” adlı yazısında, Atilla Yücel’in sözleriyle, “İstanbul edebiyatı [...] 30’lu, 40’lı yıllarda günlük hayatın ve görkemini yitirmiş ama sadeliğini sürdüren kent mekânlarının olağanlığına, biraz da giderek yoğunlaşan geçmiş özlemiyle yüklü mistik imgelere dönüşmüştü” (192). Halide Edib de, bu sebeple çoğunlukla yeni nesile ve kültürel değerlere eleştirel bir biçimde yaklaşmıştır. Dolayısıyla, romanları, anıları veya tarih çalışmaları, dönemin kültür yapısına kaynaklık ettikleri düşüncesiyle ele alındığında, bu eleştirel yaklaşımının her zaman için göz önünde bulundurulması gerekir.

“Giriş” bölümünde Halide Edib’in eserleri üzerine yapılan çalışmalardan örnekler gösterilmişti. Bu eleştirmenlerin Halide Edib’in “son dönem” romanlarına

ilişkin ileri sürdükleri görüşler içinde sürekli tekrar edildiğini gördüğümüz bir yargı da yazarın eserlerinde gerçek yaşantısında karşılaştığı tipleri ve İstanbul'un gündelik hayatındaki değişimi gözlemlerine dayanarak romanlarında yansıttığıdır. Yansıttığı değerlere eleştirel bir biçimde yaklaştığı üzerine söylenenler içinde, *Yolpalas*

Cinayeti'nden itibaren yazarın romanlarında görülen değişim üzerinde duran Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de şu söyledikleri eklenebilir:

“*Yolpalas Cinayeti* ve *Döner Ayna*'da tatlı ve hüznümlü rüya İkinci Cihan Harbi'nden hemen evvel ve daha sonraki yıllarda gençliğin geçirdiği değer buhranının sıkı tenkidi olur” (123). *Kubbe'de Kalan Hoş Sada*'ya yazdığı önsözde, Enginün'ün şu söyledikleri ise, Halide Edib'in romanlarını gözlemlerine dayanarak yazdığıyla ilgili ileri sürülen görüşe örnek olarak gösterilebilir: “Cumhuriyetten sonra yazdığı hikâye ve sohbetlerinde Halide Edib'in aksaklıklar, yeni problemler karşısında hayli alaylı bir üslup kullandığı görülür. Bunların çoğu eski hikâyelerinin canlılık ve yakıcılığından uzaktır. Ancak her biri gözlem mahsulüdür” (11-12).

1923 yılında Cumhuriyet'in ilânından günümüze, bugün anlamlandırmakta zorluk çekeceğimiz bir hızla ulus-devlet kurma çabaları ve artık genellikle “asrifleşme” veya “çağdaşlaşma” olarak anılan modernleşme projesi dahilinde gündelik hayatta, temelde kadınların kamusal alanda görünmeleriyle birlikte inanılmaz bir değişim yaşanmıştır. Gündelik hayat üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların da takdir edecekleri üzere, günümüzde var olan kültürel değerlerin oluşum süreçlerini, dönüşümlerini ve anlamlarını takip etmek ve bağlamlarını yeniden oluşturmak tahmin edildiğinden çok daha zordur. Yaklaşık seksen yıl boyuca Türkiye'nin geçirdiği siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişime şahit olmuş ve her türde yazdığı eserlerinde temelde tarihçi ve eğitimci kimlikleriyle etkin rol oynamış olan Halide Edib gibi bir

yazarın, özellikle son dönem romanlarında İstanbul’un gündelik hayatındaki değişimi yansıtmaya çalışması sonucunda ortaya çıkan eserlerini “objektif bir tarihçi” olarak ele almasının olanaksızlığı veya bu bağlamda, yazarın nesnelliğinden söz etmenin bizi sadece göreceli bir sonuca varıracaklığı açıktır. Buna karşın, Halide Edib’in romanlarında ele aldığı kültür ürünlerinin çokluğu, özellikle 40’lı ve 50’li yılların İstanbul’unun eğlence hayatıyla ilgili söyledikleri, bugün bizleri hayrete düşürüyor: Taksim Gazinosu ve burada gerçekleşen striptiz gösterisi, İstanbul sosyetesinin kumar ve o dönem “ispiyrtizma” olarak anılan ruh çağırma merakı, dönemin çeşitli türlerdeki modaları, gündemde olan ve temelde kadının kamusal alana dahil edilmesi etrafında dönen tartışma konuları, yeni zengin zümresi ve hacıağalar hakkında söylenenlerin gerçekliği ne kadar yansıttığını anlayabilmek bir yana, Halide Edib’in İstanbul’un gündelik hayatıyla ilgili bugün kolaylıkla giremeyeceğimiz mekânlardaki birtakım bilgilere nasıl ulaştığını ilk etapta anlamak zor. Fakat, ele alınacak tarihsel süreç içinde Halide Edib’in de yazılarını yayımladığı, romanlarını tefrika ettirdiği dergi ve gazetelere bakıldığında hayretimiz azalıyor. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları* adlı çalışmaya yazdıkları “Sunuş” yazısında, Oya Baydar ve Derya Özkan’ın sözleriyle, “Cumhuriyet’in ilanının, hem bir milât ve bir kopuş, hem de bir süreklilik olduğu [...] değişme ve değiştirme başarıları kadar sorunlarının da temelinde; değiştiren ile değiştirilen, eski toplumla yeni toplum, Doğu kültürüyle Batı kültürü arasındaki ilişkiler ve çelişkiler[in]” (7) gündemde olduğu bir dönemde, bu özelliğin sadece ona mahsus olmadığını, dönemin aydınlarının her birinin ister istemez toplumsal “değişim”in merkezde olduğu bu konuları ele alan yazılar yazdıkları görülüyor. *Yedigün* gibi, özellikle popüler, magazin ağırlıklı dergilerde yapılan reklamlara, köşe yazılarına, ele alınan konulara, kısacası içeriklerine ve aynı yıllarda yaşamış kişilerin anılarına

bakıldığında, pek çok yazarın gündelik hayatta inanılmaz bir hızda gerçekleşmekte olan değişimi—muhtemelen Halide Edib’in de yapmış olduğu gibi—bizzat takip ettikleri anlaşılıyor. Dolayısıyla, dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal tarihi üzerine yapılmış çalışmalardan başka, edebiyat incelemelerinde ve tarih çalışmalarında genelde başvurulmayan çeşitli kaynaklara bakıldığında, Halide Edib’in “realist” bir yazar olarak kabul edilmiş olmasında rol oynayan eleştirel yaklaşımı anlamlandırmak kolaylaşırken, bugün çoğunlukla unutulmuş veya bağlamları tamamen farklılaşmış kültür ürünlerinin dönüşümü büyük oranda izlenebilmektedir. Bu tezde, *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı* böyle bir yöntemle ele alınırken, Halide Edib’in romancılığıyla ilgili çalışmalarda yeni açılımlara ulaşılabileceği gösterilmek istenmiştir.

Yazarın romanlarında çoğunlukla birer simge olarak kullandığı kültür ürünlerinin tamamını, bu çalışmanın sınırları içinde ele almak mümkün değil. Dolayısıyla, bu çalışmada, yazarın incelenecek üç romanında İstanbul’un 1930’lu ve 50’li yılları arasındaki gündelik hayatıyla ve dolayısıyla kültür tarihiyle ilgili olarak içerdikleri genel başlıklar hâlinde verilirken, yazarın bu yıllarda İstanbul’un eğlence hayatına ve temelde müzik ve dansa ilişkin söylediklerine odaklanılacaktır. *Yolpalas Cinayeti* ve *Sonsuz Panayır*’ın ayrı alt bölümlerde ele alınacağı, “*Yolpalas Cinayeti*”nde ‘Saksofonlu Cazband’lar” ve “*Sonsuz Panayır*”da İkinci Dünya Savaşı ve ‘Caz’” adlı bölümlerde, günümüzde neredeyse dönüşümü takip edilemeyecek hâle gelmiş olan, “cazband”ların (ing. Jazz-band) nereden, nasıl ve “modernleşme” projesine hangi amaçlarla dahil edildiği ve Halide Edib’in bu kültür ürününü bu iki romanında nasıl sorunsallaştırdığı incelenecektir. İkinci bölümün “*Âkile Hanım Sokağı* ve Rock’n Roll” adlı üçüncü alt bölümünde, sadece *Âkile Hanım Sokağı*’nda görülen ve bu kültür ürünü üzerinden romanın birbirinden neredeyse bağımsız duran bölümleri arasındaki temel ilişkinin

kurulduğu, romanda çoğunlukla “sallan-yuvarlan” olarak anılan “rock’n roll” izleği irdelenecektir. Bu yaklaşım doğrultusunda, yazarın romanlarının kapsadığı tarihsel süreç içinde var olan ve günümüz okurunun kolaylıkla anlamlandıramayacağı, tarih kitaplarının kapsamı dışında bırakılan kültür ürünlerinin izlerinin sürülmesine kaynaklık ettiği örneklerle gösterilmeye çalışılacaktır. Bu aşamada, bu çalışmanın odak noktası olan müziğin yazarın romanlarındaki önemi üzerinde kısaca durmakta fayda var.

Halide Edib Adivar adlı çalışmasında, Nazan Bekiroğlu da Halide Edib’in son dönem romanlarında müziğin işlevsel konumuyla ilgili, “Mimarî, heykel, resim ve şiire de yer verilmesine rağmen bu eserlerde asıl ifade gücü müzik üzerinde toplanmıştır” der ve ilk dönem romanlarıyla sonrakiler arasında müziğin işlevsel konumundaki değişime şu söyledikleriyle dikkat çeker: “[M]usiki bilhassa ilk romanlarında kahramanlar arasında yakınlaşmayı sağlayan bir cazibe köprüsü oluştururken, töre romanlarında bir uygarlık meselesi üzerindeki ifade vasıtasına dönüşmüştür” (68). Yazarın romanları içinde izine ilk olarak *Yolpalas Cinayeti*’nde rastladığımız, İstanbul sosyetesinin evlerinde düzenlediği eğlencelere özel olarak getirtilen cazbandlardan söz edilir. *Sonsuz Panayır*’da ise, daha geniş bir kitleye seslenen, İstanbul’un pavyon ve gazinolarında çalan, “sosyete takımı”na mensup gençlerin evlerinde verdikleri “parti”lerde dans etmek isteyecekler için hazır bekleyen cazbandlara ve yine bu gençlerin gramofondan dinleyip dans ettikleri caz müziğine rastlarız. *Âkile Hanım Sokağı*’na gelindiğinde, yazarın deyişiyle “caz devri”nin geçtiği, yerine Amerika’nın “rock’n roll” müziği eşliğinde İstanbullu gençlerin kurtlarını dökebilecekleri yeni bir yöntemin geliştirilmeye başlandığı görülür. 1936-1937 yıllarında tefrika edildiğini belirttiğimiz *Yolpalas Cinayeti*’yle 1957-1958 yıllarında tefrika edilen *Âkile Hanım Sokağı* arasında yirmi sene

gibi oldukça kısa bir süre içinde, İstanbul'un eğlence hayatında görülen bu değişikliğin sadece tarih kitapları izlenerek anlaşılamayacağı açıktır.

Yazar, *Yolpalas Cinayeti*'yle birlikte, romanlarında giyim kuşam, moda, yeni toplumsal sınıfların oluşum süreçlerinin gündelik hayatta nasıl karşılandığı, değişen iktidarla birlikte cinsel söylemin gündelik hayatta kendini gösterdiği biçimler, İstanbul'un eğlence hayatında görülen farklılaşmalar ve karmaşa ve benzeri pek çok konuda tarih kitaplarında karşılaşmadığımız öğeler üzerinde durur. Bekiroğlu'nun belirttiği gibi, yazarın *Sonsuz Panayır*, *Döner Ayna*, *Âkile Hanım Sokağı* ve *Kerim Usta'nın Oğlu* adlı romanlarında 1945 ve 1950'li yıllar arasını “vak'a zamanı olarak seç[mesi] [ç]ok doğaldır çünkü bütün bu romanlarda yeni bir yönetim ve hayat tarzı ile onun getirilerinin oluşturduğu çatışmalar ana çizgiyi oluşturmaktadır” (56). Halide Edib, *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda “İstanbul ve köprünün öbür tarafı” olarak betimlediği ayrımı sınıf farklılıkları üzerinden çizer, farklı yaşam biçimlerinde görülen ayrılıklara ve kültürel etkileşime odaklanır. Yazar, bu üç romanda tekrar eden, müziğe ilişkin kültür ürünlerini birer simge olarak kullanarak, değişen iktidarla birlikte İstanbul'un gündelik hayatında görülen farklılaşmayı sorunsallaştırır.

A. *Yolpalas Cinayeti*'nde “Saksofonlu Cazband”lar

Halide Edib, *Yolpalas Cinayeti*'ni Paris'te bulunduğu 1936 yılında yazar. Türk toplumuna yaklaşımında “oryantalist” bakış açısı söz konusu edildiği için, ilk olarak, bu konu hakkında ileri sürülmüş görüşler üzerinde kısaca durulacaktır. Devamında sırasıyla, romanın özeti verilecek, romanın genel özelliklerinden, sorunsallaştırılan konulardan bahsedilecek, yazarın bu romanında “İstanbul sosyetesini”ni eleştirmesinde etken olabilecek toplumsal olaylar araştırıldıktan sonra, son olarak, 1930'lu yıllarda caz

orkestraları ve dansın önemi ile ilgili söylenenlerle kıyaslanarak, yazarın bu romanında “cazband”ları nasıl simgesel bir boyutta ele aldığı tartışılacaktır. Bu bölümde, eserlerin kapsadıkları dönemde gerçekleşmiş siyasal, toplumsal, ekonomik ve tarihsel olaylar göz önünde bulundurularak, sözü edilen kültür simgelerinden ilki olan “cazband”, tarih kitaplarının yanında, anı, sosyolojik araştırmalar, toplumsal tarih araştırmaları, Gökhan Akçura ve Murat Meriç’in “cazband”lar üzerine yaptığı araştırmalara başvurularak incelenecektir.

Halide Edib’in on beş yıl boyunca yurt dışında yaşamış olması, bazı eleştirmenlerin, romanlarındaki gerçekliğe kuşkuyla bakmalarında ortaya koydukları temel kıstas olarak belirlemektedir. Halide Edib ise, *Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*’nde, bu durumu sıklıkla vurgulayarak, yurt dışında yaşadığı ve gördüğü yerlerin “doğu ile batı” arasındaki benzerlik, farklılık ve etkileşimleri belirlemek konusunda kendisine bir ayrıcalık sunduğunu ileri sürer. Adı geçen çalışmasının “İki Zihniyetin Geçmişi ve Geleceği Hakkında” adlı bölümünde bu konu üzerinde duran yazar, “[İ]ki zihniyetin biri Şark biri Garp dünyasına aittir. Bunlar hakkında bir kanaate varmak sadece okumakla mümkün değildir. Hattâ kendi memleketimizde bu halkın bir kaç ferdiyle temas dahi esaslı bir fikir veremez” der. Kendisini ayrıcalıklı bir “gözlemci” olarak gördüğünü belli eden şu sözlerle devam eder: “Şark ve Garpta bir hayli kalmak, her sınıf halkıyla temas etmek, fikir merkezlerini, muhtelif üniversitelerini az çok tetkik etmek belki onlar hakkında insana biraz itimada değer malûmat verebilir” (189).

Amerika’ya (1928 ve 1931) ve Hindistan’a (1935) gitmiş, dört yıl Londra’da, on yıl da Paris’te yaşamış, yurt içi ve yurt dışında çeşitli üniversitelerde görevler almış olan Halide Edib’in burada söylediklerinden yola çıkıldığında, kendisini “doğu ve batı” sorunsalıyla ilgili söz söyleyecekler içinde ayrıcalıklı bir konumda gördüğü açıktır.

Yazarın bu konuda “ayrıcalıklı konumu” ile ilgili ve daha önce belirtildiği gibi Uğurcan ve Boran’ın dile getirdikleri eleştirilerin yanı sıra, Durakbaşı, *Türk Modernleşmesi ve Feminizm*’de kendi deneyimlerinden yola çıkarak, “[k]ültürlerarası yolculuk”un, bir araştırmacıya, kendi kültürüne ‘öteki’ olarak bakabilme fırsatı verdiğini söyler ve şöyle devam eder: “Hem geldiğim kültür, hem de içinde yaşadığım kültür karşısında bir ‘kültürel mesafe’ duyabiliyor, böylelikle [...] kendi kültürünü ‘öteki’ olarak gözlemleyebilecek bir mesafede bulunuyordum” (45). Halide Edib’in Türk kültür hayatına “dışarıdan” baktığı üzerinde duran Durakbaşı, yazarı “sosyal çevresi ve İngiliz kadınlarla temasları bağlamında, 20. yüzyıl başlarındaki Türk ve İngiliz kültürlerinin çakıştığı bir kişilik (persona medium) olarak” değerlendirdiğini belirtir (46). Yazarın yurt dışında yaşamış olması dolayısıyla, romanlarında yansıttığı yaşam biçimlerinin gerçekliğinin sorgulanması, değinilen bu görüşlerde görüldüğü gibi, bizi ancak göreceli bir sonuca vardıracaktır. Burada, Halide Edib’in belirli kültür ürünlerini simgeleştirerek kullandığı görüşü ortaya konurken, bu kültür ürünlerinin bağlamları yeniden kurulmaya çalışılacağı için, İstanbul’un gündelik hayatına ilişkin gerçekliklerin romanlarında yansıtılıp yansıtılmadığı kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

İstanbul, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde “modernleşme” projesi dahilinde Batı’dan ithal edilen kültür ürünlerinin gündelik hayatta genellikle ilk kendilerini gösterdiği şehir olarak merkezî önem taşır. *Yolpalas Cinayeti*’nde, baş karakteri “Akkız” lakâplı, aslen Sivrihisar’lı Nadire’nin yaşadığı Alacapınar köyünden bahsedildiği kısımlar dışında anlatı mekânı İstanbul’dur. Yazarın temelde İstanbul sosyetesinin yaşam biçimlerine odaklandığı bu romanının tefrika edileceği haberi *Yedigün* dergisinde haftalar öncesinden duyurulmaya başlanır. Romanın tanıtılma biçimi Halide Edib’in yurt dışında yaşayan bir yazar olarak İstanbul’la ilgili gerçeklikleri

yansıtamayacağı düşüncesinin aksini ispatlayacak niteliktedir. *Yolpalas Cinayeti*'nin 1936 yılında *Yedigün* dergisinde tefrika edileceği şu ilânla duyurulur: “Türk edebiyatının bu hakikaten edip romancısı Avrupada yazdığı son romanının ilk müsveddelerini gönderdi. Pek yakında bu sayfalarda zevkle, bedî heyecan ürpermeleriyle okuyacaksınız. Çünkü bu roman Türk edebiyatında bir merhale olacaktır” (*Yedigün* 171 s.y.). Roman, tefrika edilmeye başlandığı ilk sayısından itibaren sonuna kadar, “Büyük Realist Roman” alt başlığıyla yayımlanır. İlk tefrika, “Bu realist eseri ile Türk romancılığına yeni bir cereyan veren Halide Edib” ibaresi eşliğinde yayımlanır (*Yedigün* 178 23). Muallim Ahmet Halit Kitap Evi’nden kitap halinde çıkan ilk baskısı ise 1937 yılında “Realist Roman” alt başlığıyla basılır. Bir cinayet romanı olarak yazılmış olan *Yolpalas Cinayeti*’nde İstanbul sosyeta ve köyden kente göç ile ilgili gözlemlerden bahsedilmesinin, bu romanın “büyük realist roman” olarak sunulmasının başlıca iki etmeni olduğu düşünülebilir. Bundan başka, “Bir Tarihçi Olarak Halide Edib Adıvar” adlı bölümde alıntılanan, yazarla yaklaşık olarak aynı yıllarda yaşamış eleştirmenlerin (örneğin Vedat Günyol) “realizm / gerçekçilik”le ilgili söyledikleri hatırlanacak olursa, o yıllarda bir eserin “realist” olarak anılmasında bir övgü payı olduğu da unutulmamalıdır.

Romanın özeti kısaca şöyle verilebilir: Nadire, Alacapınar köyünde, bir çift öküz almak için çalışıp para biriktiren dul annesi ile birlikte yaşar. Annesi, istediği öküzleri alabileceği kadar para biriktirdiği sıralarda, bir süredir görüşmekte olduğu Mükerrerem’in parasını alıp kaçması üzerine delirir ve kısa bir süre sonra ölür. Nadire’yi köyünde tesadüfen gören İstanbul’lu bir çift, onu evlâtlık olarak alırlar. Daha sonra, romanda İstanbul sosyetesini temsil eden en önemli karakterlerden biri olarak çizilen Sacide Sallabaş’ın oğlu Bülent’e bakıcılık yapması için tutulur. Mükerrerem de tesadüfen, “Yolpalas” adlı bu eve şoför olarak alınır. Nadire’ye sarkıntılık eden Mükerrerem, onu

işten attırıp, Bülent’e zarar vermekle tehdit edince, Nadire, bu adamın yıllar önce Alacapınar köyünde annesinin parasını almasına engel olmaya çalıştığında, yanından hiç ayırmadığı kazını da öldürdüğünü hatırlayarak, Bülent’e verebileceği zararı engellemek için Mükerrerem’i öldürür. Mükerrerem’in sabıkalarının ve aranan bir suçlu olduğunun ortaya çıkarılmasıyla Nadire’nin suçsuz olduğuna karar verilir.

Olay örgüsü bu tür bir özetle verildiğinde, *Yolpalas Cinayeti*’nin basit bir cinayet romanı olduğu düşünülebilir. Buna karşın, Özgür yayınlarından çıkan son baskısında¹, Ahmet Münif Fehim’in illüstrasyonlarıyla birlikte yaklaşık seksen sayfalık bu kısa romanda, 1936 yılı İstanbul’unun gündelik yaşamıyla ilgili—eleştirmenlerin şimdiye kadar hiç değinmedikleri veya üzerinde durmaya gerek görmedikleri—şu tür konulara yer verilmiştir: Dönemin İstanbul sosyetesinin yaşam biçimleri, köyden kente göç, Amerikan sinemasının toplumsal etkileri, giyim kuşam modaları, Türk insanının yüzyıllar öncesine dayanan hayvan sevgisi, İstanbul sosyetesinde caz orkestralarının anlamı, farklı toplumsal sınıflar arasındaki geçişkenlik ve kültürel etkileşim, “asrîleşme”, Beyoğlu’nun arka sokaklarında hüküm süren yaşam tarzı, fuhuş, akıl hastalıkları ve hastahaneleri, dünya gündemindeki konular dolayısıyla ünlenmiş, hatta “moda” olmuş siyasetçiler, kadınlara milletvekili seçilme hakkı verilmesi, çiftçi toplumu, tarım ve bu yıllarda şehir içinde araba kullanımının durumu.

Yazar *Yolpalas Cinayeti*’nde İstanbul’un eğlence hayatını sorunsallaştırırken, 1930’lu yıllardan itibaren popülerleşmiş olan müzik ve dans anlayışını “cazband”ların kullanımı üzerinde durarak vurgular. *Yolpalas*’ın sahibesi Sacide Sallabaş, İstanbul sosyetesine evliliği dolayısıyla dahil olan bir karakterdir ve evinde düzenlediği bir yemekli toplantıya bir “cazband” çağırır. İstanbul sosyetesinden belli başlı karakterlerin

¹ Bu çalışmada yapılan göndermeler Özgür Yayınlarından çıkan bu son baskısına aittir.

katıldığı bu toplantıda eşlik edecek müziğin caz olmasının yanında, bir caz orkestrasının eve çağırılması da bugün Türkiye’de rastlanmayan bir kültürel etkinliktir. Bu açıdan, günümüz okuru Halide Edib’in İstanbul sosyitesiyle ilişkilendirdiği bu kültür ürününü nasıl simgeleştirdiğini anlamakta güçlük çekecektir.

1930’lu yılların İstanbul sosyitesiyle “cazband”lar ve dans arasında kurduğu ilişkinin araştırılmasında Halide Edib’in, evlilik vasıtasıyla sınıf atlattığı Sacide karakterinin nasıl çizildiği önem taşır. Bir kâtabin kızı olan Sacide’nin evlenmeden önceki hayatı şu sözlerle anlatılır:

Sacide, sabık Evkaf ketebesinden, fakir düşmüş Agâh Efendi’nin kızı idi. On yedi yaşına kadar Karagümruk’te basık tavanlı, karanlık bir evde, küçük kardeşlerine dadılık etmekle, tahta ovup, çamaşır yıkamakla ömrü geçti. Belki fukaralık, belki görenek, her ne ise Agâh Efendi’nin bir sürü köhne itikatları vardı. Kızı bir yere yollamazdı. Ve Sacide’nin biricik emeli, bir “dancing” görmek arzusu, içinde gömülü kaldı. Çünkü, Agâh Efendi, “Herhangi bir yerde, bir kız, yabancı bir erkekle kucak kucağa oynarsa o kız, adıyla sanıyla orospudur”, derdi. (16)

Sacide’nin “biricik emeli”nin bir “dancing görmek” olması, 1930’lu yılların İstanbul’unun gündelik hayatına bakıldığında kültürel bir gerçekliğe dayanır. Türkiye’nin Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerinde 1925’ten itibaren, “asrifleşme”nin bir simgesi olarak sunulan “balolar” bu geleneğin temelini oluşturur. Dolayısıyla, bu noktada, İstanbul’un eğlence hayatında önemli yer tutan dans geleneğinin oluşum sürecine genel hatlarıyla bakmakta fayda olacaktır.

“Cumhuriyet Baloları” adlı yazısında, “Cumhuriyetin kurulmasından sonra ilk balo[nun] 1925 yılı eylülünde İzmir’de” düzenlendiğini belirten Dr. Doğan Duman,

baloların Cumhuriyet'in "modernleşme" projesindeki simgesel karşılığını incelerken, oluşturulmaya çalışılan ideal "kadın modeli" üzerinde durur ve "Yeni Türk devletinin kurucuları[nın] düşündükleri kadın modelini eğitim yoluyla oluşturmaya ağırlık verirken, birtakım sosyal-kültürel çalışmalarda da bu çabalarına katkıda bulunup yol gösterici oldu[klarını]" belirtir. Duman, bu noktada doğal olarak başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere, kadın ve erkeğin aynı ortamda bulunduğu ve dans etmeye teşvik edildiği "balolar"dan söz eder¹. Duman, devamında, "Batı toplumlarının bir eğlence ögesi olan balolar"ın Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllardan itibaren gerçekleştirilen kültürel değişimde öneminden ise şu sözlerle bahseder: "Kadın ve erkeklerin toplu halde bir arada bulundukları; eğlence, sosyal dayanışma, yardım gibi farklı amaçlarla düzenlenen balolar, yeni Türk devletinde kültürel ve sosyal değişimi sağlamak amacıyla adeta ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır" (45). 1925 yılında düzenlenen resmî balonun toplum için bir örnek oluşturduğunu ve kısa sürede müzikli, danslı eğlencelerin sıklıkla görülmeye başladığını belirten Duman, "Artan ilgi karşısında özel dans okulları bile kurulup, dans dersleri verilmeye başlandı" diyerek bu eğlence anlayışının nasıl yaygınlaşma eğilimi gösterdiğini vurgular (46). Bu noktada, 1930'larda dansın yaygınlaşmasını sağlamak ve artan talebi karşılamak üzere sadece dans okullarının değil, dans salonlarının sayısındaki artışın da bu konu üzerine araştırma yapan araştırmacılar tarafından sıklıkla vurgulandığını eklemek gerek.²

¹ 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan'ın "75 Yılda Müzik" adlı bölümünde yer verilen ve "Atatürk manevi kızının düşününde tango yapıyor, 1929" sözleriyle tanıtılan kapak sayfası için bkz. Ekler, Resim 1.

² Beyoğlu 1930'da Selâhattin Giz'in bu yıllara ait fotoğraflarını sunan ve yorumlayan Ali Özdamar'ın Beyoğlu'nda bir zamanlar adım başında bir tanesine rastlandığını belirttiği ve "Dans eden çiftler, Selâhattin Giz'in objektifine bakarken, bir fokstrotun ortasında donakalmışlar" sözleriyle sunduğu (90) fotoğraf için bkz. Ekler, Resim 2.

Halide Edib'in romanlarında yeni eğlence anlayışlarına eleştirel bir biçimde yaklaştığı, empoze edilmeye çalışılan yeni kültürel değerler yerine, İstanbul'un eğlence hayatında eski değerlerin yeniden canlandırılmasını istediği görülür. "Son dönem" romanlarında, İstanbul sosyetesine hitap eden caz müziği eşliğinde dans edilen eğlencelerin farklı toplumsal sınıfların gündelik hayatında yeri olmadığı üzerinde duran yazar, özellikle *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda İstanbul sosyetesine dahil olma hayali kuran genç kızları ciddî bir biçimde eleştirir. *Doğu ve Batı Meselesi*'nde İnci Enginün, *Yolpalas Cinayeti*, *Âkile Hanım Sokağı* ve *Sonsuz Panayır*'da, Halide Edib'in romanlarında İstanbul sosyetesine dahil olmak isteyen karakterleri ile ilgili görüşlerini şu sözlerle özetler:

Halide Edib'te, İstanbul'u Şişli ve Köprünün ötesi diye, bu eserinde [*Yolpalas Cinayeti*] başlayan ayırma, daha sonraki eserlerinde de devam eder. Halide Edib daima İstanbul tarafında oturan köklü aileleri, sırf gösteriş olsun diye, görünüşte Avrupaî Şişli bölgesinde yaşayanlara tercih eder. Ancak Şişli bölgesi İstanbul tarafındaki sathî ve iyi yetişmemiş kimseler için bir idealdir, oraya sıçramak için can atarlar ama intibak etmekte zorluk çekerler. (195)

Sacide ve ailesi, Enginün'ün "intibak etmekte zorluk" çektiğini belirttiği karakterlerin dışında kalırlar. Babası, "Agâh Efendi, yamalı pantolonu, dirseklerinin havı gitmiş ceketiyile beraber eski itikatlarını süprüntülüğe atmış, damadın terzisine yap[tır]ılan yeni kostümüyle, yeni fikirler giymişti" (17) şeklinde tanımlanırken, kız kardeşlerinin hayatlarında görülen değişim şu sözlerle anlatılır: "Melâhat ve Sabahat, ikisi de kardeşlerinin terzisinde giyinmeye, çaylara, danslara, sinemalara, kibar davetlerine dadanınca gözleri Karagümrük'ü görmez oldu. Esasen yeni kıyafetleri, yeni tavırları ve

konuşuşları, onları Karagümrük’e pek yabancı yapmıştı” (18). Halide Edib, Sacide ve ailesinde olduğu gibi, “sıçrayarak” veya kolay yoldan sınıf atlayanları, romanlarının hemen hepsinde karikatürize ederek betimler. Sacide gibi cahil ve görgüsüz sosyete mensuplarının medeniyeti zenginlikle bağdaştırdıklarını vurgulayan yazar, *Yolpalas Cinayeti*’nden itibaren yazdığı romanlarında İstanbul modasını belirleyen değerlerin Fransa ve İngiltere’den değil, Amerika’dan ithal edildiklerini de vurgular.

1936 yılı gerçekten de Fransa ve İngiltere’den veya Avrupa’dan çok, İstanbul’un “görünen yüzü”nde etkileri görülmeye başlanan Amerika’nın birtakım kültürel değerlerinin ithal edilmeye başlandığı yıllardandır. 29 Ekim 1933 tarihinde “Onuncu Yıl Nutku”nda “Milli kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız” diyen Mustafa Kemal Atatürk, “Bunun için bizce zaman   l  s   geçmiş asırların gevşetici[...] zihniyetine göre değil, asrımızın s  r’at ve hareket mefhumuna göre d  ş  n  lmelidir. Geçen zamana nisbetle, daha çok çalışacağız. Daha az zamanda, daha büyük işler başaracağız” (Aktaran Balabanlılar 59) diyerek Osmanlı İmparatorluğu’yla Cumhuriyet ideolojisi arasındaki en temel farka bir kez daha dikkat çekmiş olur: Hız. Sözü edilen “hız”, bu tezde araştırma konumuzun temelini oluşturan, Halide Edib’in romanlarında ele aldığı, dönemin popüler müzik ve dans türlerindeki değişimde de izlenebilmektedir. Buna, 1926 yılında Alaturka müziği eğitiminin yasaklanması, 20’li yıllarda Amerika’da “moda” olan caz müziğinin İstanbul’da i   ve dış mekânlarda dinlenmesi, Cemal Reşit Rey başta olmak üzere, Batı’nın   oksesli müziğiyle alaturka müziğe “hareket” ve “heyecan” katma çabaları, 1936 yılından itibaren halk müziğini yaygınlaştırma çalışmaları, genel hatlarıyla belirlenemeyecek kadar çok ve büyük bir hızla “değişen” müzik anlayışı iyi bir örnektir.

Halide Edib'in *Yolpalas Cinayeti* ve *Sonsuz Panayır*'da İstanbul sosyetesini konu olarak seçmesi ve bu sınıfa mensup kişilerin yaşam biçimlerini eleştirme sebeplerini, 1930'lu, 40'lı ve 50'li yılların Türkiye'sindeki ekonomik gelişmelerde bulmak mümkün. Cumhuriyet'le birlikte değişen yaşam koşullarına uyum sağlanabilmesi için tüketimde yabancı mallara yönelindiği görülür. 1930'dan başlayarak, nispeten bu sebeple bozulduğu söylenebilecek ekonomik koşulların düzenlenmesi için hükümet yerli malların kullanımını teşvik etmeye başlar. Bununla birlikte, *Yolpalas Cinayeti*'nde “Şişli sosyetesı” olarak anılan, Sacide ve Yolpalas'taki konuklarının giyim kuşam, yeme içme gibi tüketim alışkanlıklarının sıklıkla vurgulandığı görülür. Buna göre, Şişli sosyetesı, davetlerde havyar ve şampanya, giyim kuşamda “Paris'ten gelen tuvaletler” (19) ve “Amerika sosyetesı”nin yaşam biçimini takip edip, örnek alırlar: “Milyoner değil mi, ister Amerikalı, ister İstanbullu olsun. Esvaplarının başkalığı, beklenilmeyen yerlerinde görülen çiçek, fiyonk yahut tasnife sığmayan bir süs, elmaslarının kübik tarzı hep “Domuz Kralı”nın [romanda “Amerika sosyetesı”ni temsil eden karakter] karısından kopya ediliyordu” (22).

Dönemin ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, romanda bu tür özellikleriyle ele alınan İstanbul sosyetesinin bu derece eleştirilmesi daha da anlam kazanır. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan*'da yer alan “Giyim Kuşam Modaları” adlı araştırmasında, Çağla Ormanlar, 1930'lu yıllarda tüketim artışına sebep olan inkılâplarla birlikte değişen yaşam biçiminden ekonomik olarak olumsuz etkilenen Türkiye'nin yerli mallara yönelerek bozulan dengeleri düzeltme çabasını şöyle özetler:

1930'lara gelindiğinde tüm Batı dünyasında olduğu gibi

Türkiye'de 1929 ekonomik krizinin etkileri görülüyordu. Buna rağmen yeni yaşam biçimi ile birlikte artan tüketim, yabancı mallara yönelik

talebi arttırmış ve genç Cumhuriyet yönetimi bu durumun yol açtığı olumsuzluklara karşı ve devletçilik ilkesi gereği uzun süre ülkenin gündeminde kalacak olan “Yerli Malı Kullan” kampanyalarını başlatarak kendi malını üretmeyi, nitelikli iş gücü yaratmayı hedefleyen atılımlar yapmıştı. 1933’de kurulan Sümerbank ile giyim kuşam ve dokuma sanayii devlet tarafından korumaya alındı, gelişmesi hedeflendi. Yine aynı yıl, ürünleri pazarlamak üzere “Yerli Mallar Pazarı” da kurularak halk bu pazarlardan alışveriş etmeye özendirildi. (50-51)

Yerli malların kullanımının teşvik edilmeye çalışıldığı yıllarda geliştirilen kampanyaları araştıran Dr. Doğan Duman, “Milli İktisat Politikasına Bir Katkı: 1930’larda Yerli Ürün Sergileri” adlı yazısında, “1929-30 dünya ekonomi krizi öncelikle sanayileşmiş kapitalist ülkeleri etkisine alıp sarsarken, bu dönemde henüz dünya ekonomisi ile bütünleşememiş olmasına rağmen Türkiye ekonomisini de olumsuz etkilemiştir” der (18). 1938 yılına kadar devam eden yerli mallar sergilerinin nasıl yapıldığı, katılan firmalar ve katılımın yoğunluğundan bahsettiği bu yazısında, Duman, bu sergilerin toplumsal etkilerine şu söyledikleriyle değinir:

İlk yıllarda yerli malları sergilerinin açılması gerekliydi, çünkü yerli ürünler piyasadaki mallar arasında bir istisna oluşturunuyordu ve toplumun yerli ürünlerin kalitesi konusunda büyük endişeleri vardı. Oysa yıllar geçtikçe bu durum önemli ölçüde değişti. Yerli ürünler, piyasaya çok büyük oranda egemen oldu ve topluma yerli ürünlerin birçok açıdan yabancı ürünleri aratmadığı düşüncesi başarıyla empoze edildi. (19)

Yolpalas Cinayeti’nde, Amerikalı bir milyonerin yaşam biçimini örnek alan Sacide’nin eleştirilmesiyle, Halide Edib, “medenîleşme” veya “asrîleşme”nin yanlış

anlaşıldığını vurgular. Yerli malların kullanımına teşvik edildiği böyle bir dönemde, yazar, İstanbul sosyetesinin ekonomik krizden önceki yaşam tarzını devam ettirmesini eleştirmekle, aslında o yıllarda çeşitli dergi ve gazetelerde, reklam kampanyalarıyla desteklenerek¹, sıkça gündeme gelen “tasarruflu olma” konusunu ele almıştır. İstanbul sosyetesine sonradan dahil olan Sacide’nin bu sınıf tarafından kabul edilme sebepleri romanda şöyle anlatılır: “Sallabaşlar’ın havyarlı, şampanyalı davetleri, yüksek poker âlemleri vardı. Ve bu davetler, değil İstanbul kibarlarını, hatta ecnebi seyyah ve gazetecileri bile celbediyordu. İşte bunun için büyük babası bilmem hangi devrin sadrazamı, dayısı, amcası bilmem nerenin vali eskisi olan Şişli asilzade bayanları, birer birer Sacide’nin etrafına toplandılar” (19). Duman’ın belirttiği üzere, “krizden olabildiğince az etkilenmek amacıyla kendi kendine yeten bir ekonomi politikası izlemeyi ve dışa kapanmayı da ihmal etmemiş” (18) olan Türkiye’de, Halide Edib’in kalkınma politikasına aykırı bir İstanbul sosyete çizmesi, romanlarında gündemdeki konuları aktardığıyla ilgili görüşleri destekler. Bundan başka, 1938 yılında *Yedigün*’de İ. A. G. imzasıyla yayımlanan, “Kadın Israfı” adlı yazı, 30’lu yıllarda, tasarruflu olma gerekliliğiyle ilgili yazılmış çok sayıda yazıyı temsil edecek niteliktedir. Bu yazı, kadınların toplumsal yaşamdaki konumları üzerinde durulması açısından, bu noktada, bizi ilgilendiriyor. Başka bir önemi de, Halide Edib’in romanlarında yaptığı gibi, gündelik hayatta görülen “Avrupaîleşme”nin İstanbullular tarafından yanlış anlaşıldığını göstermek için, Avrupa’da zenginlerin veya halkın yaşam biçimlerinden örnekler gösterilmesi yöntemine başvurulmasıdır: “Avrupalılaştırmış kadınlarımızın Avrupalı kadınlardan çok müsrif olduklarına hiç şüphe yoktur [...] Bizdeki manikürlü parmakların

¹ Sözü edilen reklamlara *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*’nda yer verilen, “Ulusal Ekonomi ve Araştırma Kurumu”nun desteğiyle yapılan ve “İha Hulusi” imzasını taşıyan afiş örnek gösterilebilir: Bkz. Ekler, Resim 3.

en az uğraştıkları iş ev hesapları, aile bütçeleridir” (10). İ. A. G.’nin bu yazısında sorunsallaştırdığı konu, şu söyledikleriyle özetlenebilir: “Tasarruf haftaları şüphe yok ki, güzel ve faydalı şeylerdir. Fakat asrî kadınlarımız için, Avrupalılaştırmış ailelerimiz için tasarruf yıllarına, yahut yıllarca israf mücadelesine ihtiyaç bulunduğunu düşünmeliyiz. Kadın israfı, zararın katmerlisidir” (11). Görüldüğü gibi, Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti*’nde ele aldığı, gündelik hayatla ilgili konular, basında tartışılmakta olanlarla koşuttur. Olay örgüsünün geçtiği, hükümetin halkı yerli malların kullanımına teşvik etmek amacıyla geliştirdiği projelerin gündemde olduğu 1930’lu yılları ele alan yazarın, dönemin ekonomik koşullarıyla bir karşıtlık oluşturan ve cazbandlarla ilişkilendirilen İstanbul sosyetesini eleştirmesinde bu koşulların etken olduğu düşünülebilir.

Buraya kadar, yazarın *Yolpalas Cinayeti*’nde İstanbul sosyetesini eleştirdiği unsurların merkezine yerleştirmesi dönemin ekonomik koşulları göz önünde bulundurularak ele alındı. Bu romanında, İstanbul sosyetesine caz orkestraları ve dansın ilişkilendirilmesinde ne gibi etmenlerin rol oynadığını anlamak için 1930’lu yıllarda müzik inkılâbının etkisiyle bu alanda oluşturulmaya çalışılan değişimi genel özellikleriyle bilmek gerek. Romanda “cazband”lar da İstanbul sosyetesinin “zenginlik göstergesi” olarak kabul ettikleri bir kültür ürünü olarak ortaya çıkar¹. Asıl 1940’lı yılların gündelik hayatını konu edinen *Sonsuz Panayır*’da eleştirilen öğelerin merkezine yerleştirilen “cazband”ların, 1930’lu yıllarda *Yolpalas Cinayeti*’nde böyle bir bakış açısıyla ele alınmış olması anlamlıdır. Yazarın romanları bir arada okunduğunda, olay

¹ Bkz. Ekler, Resim 4. Özdamar’ın 1 Ocak 1930’a ait olduğunu belirttiği bu fotoğrafta görünen cazbandla ilgili yorumu şöyledir: “Egzotik giyimli bir cazbandın (Macar? Rumen?) önünde, bir grup müşteri poz vermek üzere toplanmış ve cazbandın hemen önüne bir masa atılmış! Fotoğrafçının ve fotoğrafın hâlâ özel bir yere sahip olduğu belli... Kim bilir, belki de cazbant çok özeldi?” (124).

örgüsü etrafında ördüğü kültür simgelerinin zaman içinde bağlamlarının nasıl değiştiğinin izlenebildiği daha önce söylenmişti.

Yolpalas'ta verdiği "parti"de, Beyoğlu'na gitmek için izin isteyen şoförüne bir cazband sipariş eden Sacide olur: "Ha, iyi aklıma geldi. Sen hemen Beyoğlu'na git, bize bir cazbant bul getir. Saksofonlu olacak". Bu teklif üzerine misafirlerden biri, "Saksofonsuz cazbant olmaz" diyerek Sacide'ye destek verir (35). *Yolpalas Cinayeti*'ndeki kullanımından yola çıkıldığında, caz orkestraları ve dansın İstanbul sosyetesini için bir "zenginlik göstergesi" olduğu anlaşıyor. Sacide ve konukları tarafından talep gören caz orkestralarının mutlaka "saksofunlu" olması gerekliliğinin anlamı, bu müzik türüyle ilgili kaynaklara başvurulduğunda anlam kazanıyor.

Dönemin toplumsal tarihi üzerine yapılmış çalışmalardan hiçbirinde cazbandların bu yıllarda dans edilerek eşlik edilen türdeki caz müziğini nasıl icra ettikleriyle ilgili kapsamlı bilgi bulunamamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün katılımıyla bir örnek oluşturmaya çalıştığı balolarda caz orkestraları eşliğinde dans edilmediği veya en azından bu balolarda çalan orkestraların henüz "cazband" olarak adlandırılmadıkları anlaşıyor. Fakat, Halide Edib'in romanlarında bir kültür simgesi olarak ortaya koyduğu cazbandların tam olarak ne tür bir müzik icra ettikleri ve bu müzik eşliğinde ne tür danslar yapıldığı açık değildir. Gökhan Akçura'nın, "Türkiye'de Caz Öncesi Caz" adlı, cazbandlar üzerine yaptığı araştırmasında da değindiği gibi, 1930'lu yıllarda "cazband" olarak adlandırılan orkestraların yaptıkları müziğin bugünkü anlamıyla caz müziği olmadığı biliniyor: "O yıllarda alafranga olan bütün müzik[ler] caz, dans müziği yapan bütün topluluk[lar] da 'cazband' olarak adlandırıl[ır]" (140). Bu durum sadece Türkiye'deki caz müziği için değil, Amerika'da 1920'li yıllarda popülerleştiğini bildiğimiz caz müziği için de geçerlidir; *The Jazz Age-The 20s* (Caz

Devri-20'li Yıllar) adlı çalışmanın “All that Jazz: Black America's Gift to the World” adlı bölümünde, 1920'li yıllarda Amerika'da ortaya çıkan caz müziğinin tüm dünyayı etkilemiş olduğunu öğreniyoruz: “[Caz] tüm ülkeyi [New York], veya en azından genç nüfusu bir fırtına gibi etkiledi. Tekstil kuruluşları ‘caz stilleri’nde giyim kuşamların reklamlarını yaptı, şairler ‘caz şiirleri’ yazdı. *The New York Times* 1925 yılında Fifth Avenue'daki ev kadınlarının kendilerine Charleston (Charleston) öğretmeleri için çılgınca zenci hizmetçiler aradığını yazdı” (56). Reşat Ekrem Koçu'nun *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*'nün “Charleston Pantolonlar” adlı bölümünde belirttiği üzere, “Charleston Birinci Cihan Harbinden sonra çıkmış bir dansın adı olup Türkiye'de salgın hâlini alışı 1925-1927 arasındadır” (64). New York'ta “genç nüfusu bir fırtına gibi” etkilediğini öğrendiğimiz charleston adlı dans türünün Türkiye'de nasıl moda olduğu, giyim kuşama kadar nasıl etkili olduğuyla ilgili Koçu'nun şu anlattıkları ilgi çekicidir:

Cumhuriyet devrinin ilk heyecanlı yılları idi; batılı hayatı yolunda her sahada gelişmeler sağlanırken eğitim müesseselerinde gençliğe dans öğretilmesi okul hayatı içine alınmış, memleketin her tarafında kız ve erkek liselerinde birer gramofon ile dans havalarının plâkları temin edilmiş, öğle teneffüslerinde ve son derslerden sonra öğrencilere dans dersleri verilmişti. Vals, tango ve fokstrot gibi dans şekilleri yanında charleston gençliği en çok coşturan bir oyun olmuştu. Bu dansın esası bir ayak ve bacak oynatıp çarpma idi, kavalyelerin bu hareketlere mübalâğalı bir ifâde vermek için pantolon paçalarında bir değişiklik yapıldı. (64-65)

Bundan başka, *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan*'da yer alan “Cumhuriyet'in Dans Adımları”nda da belirtildiği gibi, 1920'li yıllarda İstanbul başta olmak üzere Türkiye'nin büyük kentlerinde charleston olarak anılan dans türü yapılmaktadır. Bu yazıda belirtildiği

üzere, “İstanbul’da, daha 1920’lerde, Dans Akademisi adını taşıyan dans kursları vardı”. Foxtrot ve çarliston gibi caz orkestralarının icra ettikleri müzik eşliğinde yapılan dansların Türkiye’de aşama aşama nasıl yaygınlaştığı, “Çiftlerin gruplar halinde dans ettiği polka ve kadrili, Avusturya’dan çıkan romantik vals izledi. 1920’lerin başlarında ise, dans adımları, artık Yeni Dünya’ya uydurulmaya başlanmıştı: ‘Fox-trot’ ve daha sonra, figürleri çikolata renkli güzel Josephin Baker tarafından gösterilen ‘çarliston’” (182).

Süleyman Demirel Dans Kulübünün internet sayfasında dans türleriyle ilgili yapılan açıklamalardan öğrendiğimize göre, “Caz ve Blues müzikleri eşliğinde doğan fokstrot için sonradan özel besteler yapılmış ve 1930’lu, 1940’lı yıllarda tango kadar sevilip benimsenmiştir. [...] O dönemlerde ülkemizde de, Türk musikisi bestecileri tarafından bestelenmiş ve taş plaklara kaydedilmiş pek çok Türkçe sözlü fokstrot bulunmaktadır”. O yıllarda fokstrot ve çarliston gibi dans türlerinin popülerleştiği ve büyük bir hızla Avrupa ve İstanbul’un eğlence hayatında yaygınlaştığı anlaşıyor. *Cumhuriyet’in Sesleri*’nde yer alan “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu” adlı yazısında, Bülent Aksoy da “Tango, fokstrot gibi dans ezgileri besteleyen, Batı sazlarıyla çalınmak üzere fanteziler yazan Türk bestecilerinin çalışmaları”ndan söz eder (33). “All that jazz” adlı yazıdan, 20’li yıllarda Amerika başta olmak üzere pek çok ülkede popülerleşen bu “senfonik caz”ın ve “caz” olarak anılan diğer müzik türlerinin çoğunun bugünkü anlamıyla caz olmadığı tekrar edilir: “Gerçek caz [...] doğum yeri olan New Orleans’den [çıkıyordu], fakat hâlâ Harlem ve Chicago’da zencilerin dans ettikleri mekânlarda [...] duyuluyor, Afrika kökenli Amerikalıların mahallelerinde satılıyordu” (56).

Türkiye’de caz müziğinin veya caz orkestralarının ortaya çıkışıyla ilgili çok fazla tarihsel bilgiye sahip değiliz. Adı geçen yazısında, bu duruma dikkat çeken Akçura, caz’ın 1920’li yıllarda Türkiye’de ne derece yaygınlaştığına ilişkin tek bir kaynağa rastlayabildiğinden söz eder: “Türkiye’de cazın erken tarihi hakkında elimizdeki tek araştırma, İlhan K. Mimaroglu’nun *Caz Sanatı* adlı kitabı[dır]” (139). Bestelerinden başka müzik tarihi üzerine yaptığı çalışmalarla da tanınan Mimaroglu’nun bu konuda söyledikleri, tek kaynak olmasından dolayı önemlidir:

Bizde cazla ilgilenenleri zaman boyunca geriye doğru giderek araştırırsak, 1920 yılına kadar ineriz ve görürüz ki hiç olmazsa Leon Avigdor adlı bir Ermeni vatandaşımız dünyada caz diye yeni bir müzik olduğunu öğrenmiş ve çalmak istemiştir. Bay Avigdor klâsik müzik eğitimi görmüş ve keman çalmayı öğrenmişti. Üç arkadaşıyla birlikte bir yaylı saz kuarteti de kurmuştu. Günün birinde kuartet arkadaşlarından biri Paris’e gitti. Döndüğünde ‘oralarda neler neler işittiğini’ söyledi. Leon Avigdor bu işitilenlerin neler olduğunu pek merak etti. Bir fırsat düşüp de Avrupa’ya gittiğinde merakı tatmin oldu. Duydukları, klâsik musikiyi unutmamasına yetmişti. Türkiye’ye döndü. Alto saksofon çalmayı öğrendi. Kolya Yakovlef adlı, İstanbul’a kaçmış bir Beyaz Rus piyanistle; bir davulcu ve bir bançocuyla birlikte [...] bir kuartet kurdu. Union Française’de, Amerikan Sefareti partilerinde ve daha birçok angajmanda çaldı. 1925-26 yıllarında bu kuartet, ‘Dancing In The Dark’, ‘Alexander’s Ragtime Band’, ‘Dardanella’ gibi günün ünlü parçalarını çalardı. Fakat Avigdor’un kuarteti her şeyden önce bir dans orkestrasıydı; tango çaldığı da olurdu ve o zaman heveskâr saksofoncu, eski çalgısı kemana dönerdi.

Türkiye’de yaşayan İngilizler ‘Rowdies’ adlı bir topluluk kurup da Avigdor’u aralarına aldıklarında o artık tam bir profesyonel olmuştu.

1933 yılında cazı bıraktı. (Aktaran Akçura 139-40)

Cumhuriyet döneminde “asrîleşme” projesi dahilinde müziğe son derece önem verilmiş, Osmanlı İmparatorluğu ve Tanzimat döneminde ağırlıklı olarak dinlenen “alaturka musikî”den çok, Batı müziği benimsenmeye çalışılmıştır. “Neler Dinledik, Nelerle Coştuk?” adlı yazısında, Murat Meriç, “Cumhuriyet’i geliştirme ve Türkiye’yi ‘muasır medeniyetler seviyesine ulaştırma’ yolunda kültür alanında atılacak en büyük adımlardan birisi müziği geliştirmek olarak belirlenmiş, bu yüzden de Batı’nın çoksesli müziğinin yaygınlaştırılması öngörülmüştü” diyerek bu duruma dikkat çeker (194). Meriç, aynı yazıda, alaturka müzik eğitiminin yasaklanma serüvenini anlatır. Buna göre, 1926 yılında alaturka muzik eğitiminin resmî eğitim kurumlarından kaldırılmasıyla, “1934’te bu müziğin radyo programlarından çıkarılmasına kadar uzanan bir dizi engelin önü aç[ılır]” (194). Meriç’in daha sonraki yıllarda bu müzik türünün yeniden yaygınlaşmasına ilişkin anlattıkları ise şöyledir: “Sonraki yıllarda alaturkanın her türü gerek kitleler arasında, gerekse radyolarda yaygınlaştı. Fakat 1976’ya kadar resmi müzik eğitimi kurumlarında alaturka musiki eğitimi yapılması mümkün olmadı” (194-95). Bu serüvenin içinde caz müziğinin veya “caz” olarak adlandırılan müziğin *Yolpalas Cinayeti*’nde sosyete tarafından dinlenen, evlerde verilen partilerde dans edebilmek için kiralanan orkestralar tarafından çalındığını görüyoruz. Meriç’in dikkat çektiği üzere, 1926’da alaturka müziği eğitime getirilen yasağa rağmen, 1940’lı yılların Türkiye’inde—başta Munir Nurettin Selçuk’un alaturka müziği çoksesli müzikle harmanladığı yıllarda—en popüler müzik türü yine alaturka müziğidir: “Alaturka musiki, bunca yasağa rağmen yok olmadı ve özellikle 1940’lı yıllara damgasını vurdu. O

dönemlerin modası, büyük şehirlerdeki salonlarda düzenlenen alaturka konserlerine gitmekti. Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi isimler, sadece bu salonlarda değil gazinolarda da dinleyenlerine ulaşıyordu” (195). Romanlarında ele aldığı tarihsel dönem içindeki sanat akımları ve bilhassa talep gören müzik türleri üzerinde duran Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti*’nde olduğu kadar *Sonsuz Panayır*’da da, müzik tarihi üzerine yapılan çalışmalardan edindiğimiz bilgilere aykırı bir biçimde, özellikle “saksofonlu cazband”lar¹ üzerinde duruyor olması, bu kültür ürününü bir simge olarak kullandığı savımızı destekleyecek niteliktedir. Buna karşın, aynı yazıda, Meriç, aynı yıllarda “daha farklı mekânlarda dinlenen bir başka tür”ün caz olduğunu belirtir ve şöyle devam eder: “O yıllarda sadece Türkiyeli müzisyenleri değil yurtdışından gelen önemli caz ustalarını da canlı dinlemek mümkün oluyordu. Caz, radyoda da önemli bir yere sahipti. Özellikle Erdem Buri’nin yaptığı programlar, cazın Türkiye’de yaygınlaşmasını sağladı” (195). Bu söyledikleriyle Meriç, “asrîleşmek” amacıyla gerçekleşen inkılâplar sonucunda İstanbul, İzmir ve Ankara gibi büyük şehirlerde dinlenen müzik türleri arasındaki farklılıklar yoluyla yaşanan kültür karmaşasına dikkat çekmiş olur.

Halide Edib, *Yolpalas Cinayeti* ve *Sonsuz Panayır* başta olmak üzere, romanlarına konu olarak İstanbul sosyetesini seçer. Günümüzde toplumsal tarih çalışmalarında “sosyete”nin fazla yeri yoktur. Bu durum, *Yolpalas Cinayeti*’nin Sacide’sinin evinde bir caz orkestrası eşliğinde verdiği partinin gerçeklikle ne derece örtüştüğünü anlamak açısından araştırmayı oldukça zorlaştırmaktadır. Fakat, az da olsa

¹ Bkz. Ekler, Resim 5. Ali Özdamar’ın “Beyoğlu turumuzun en şaşırtıcı görüntülerinden biri çıkıyor karşımıza: Bir genç kızla üç erkeğin oluşturduğu, amerikanvari bir cazbant! Biraz gecikmiş olarak 1920’leri yaşıyormuş gibi görünen Beyoğlu’nda, bu kez 1930’lara ait, o yılların çağdaşı bir görüntüyle karşılaşıyoruz. Genç kızın, görmediğimiz dinleyicilere seslenmek üzere ağzına dayamış olduğu megafon bile, bu çağdaşlık duygusunu eksiltemiyor. Beyoğlu’nda, küçük küçük Amerikan esintileri hissediliyor” (74) sözleriyle sunduğu bu fotoğrafta “yerli” ve üstelik “saksofonlu” bir cazband ile karşı karşıyayız.

İstanbul sosyetaiyle ilgili edinilebilen bilgiler içinde Kudret Emiroğlu'nun *Gündelik Hayatımızın Tarihi*'nde yer alan "Bar, Disko, Parti" maddesinde evlerde verilen "çay"larla ilgili olarak Şu söyledikleri önem taşır: "Evde verilen partilere çay denirdi. 1930'lu yıllardan itibaren adâb-ı muâşeret kitaplarında öğütlenen kıılı erkekli, danslı müzikli toplantılar İstanbul 'sosyete'sine özgü olmaktan çıkarak 1950'li yıllardan itibaren büyük şehirlerde orta sınıfın orta öğrenim gençliğine kadar yayılmaya başladı" (539). Bundan başka, *Yolpalas Cinayeti*'nde caz orkestralarının ve dansın İstanbul sosyetai dışında talep gördüğüyle ilgili herhangi bir bilgiye rastlamıyoruz. Buna karşın, dönemin gündelik hayatını kapsamlı bir biçimde yansıtan *Yedigün* dergisinde, 1936 yılında yayımlanan "Dans Mevsimi" adlı yazıda söylenenler temel alındığında, bu yıllarda, —Emiroğlu'nun 50'lerde yaygınlaşmaya başladığına dikkat çektiği—dansın henüz çok küçük bir kesime hitap ettiğı anlaşıyor. İnsanların dans etmeye teşvik edildiğı bu yazıda, dansın kökenlerinden bahsedilmesinin yanında, "Harpten sonra Türkiyeyi birdenbire kaplıyan dans, bir kaç senedenberi nedense lüzumundan fazla tavsamış görünüyor. Danslı toplantılar pek az oluyor, suvarelerde, çaylarda ve balolarda hararetle, zevk ile bedî ve sanatkârane bir ihtiyaç ile dans eden çiftler nisbeten nadir görünüyor" denir (3). Dans etmenin faydalarından bahsedilen bu yazıda, insanları dans etmeye teşvik ederken bu etkinliğin "medeniyet"le bağdaştırıldığı görülür:

Medeniyeti olgun memleketlerde en yaşlı ve en ağırbaşlı insanların dahi kendi yaşlarına uygun Őekil ve nisbette danslara rağbet ettiklerini görmüyor muyuz? Salon danslarında ayağı yerden keserek yapılan havaî ve uçarı danslar bulunduğı gibi ahenkli yürüyüşlerden ve dönüşlerden ibaret olan Őekiller de vardır, ve Şüphe yok ki ağırbaşlı ve biraz yaşlı insanlar ikinci çeşidi tercih edeceklerdir. Meselâ menuet, fokstrot, boston,

hattâ vals gibi danslar zarif ve ahenkli yapmak şartile en olgun çağlarda
bile güzel olabilir. (3-4)

“Cumhuriyet Baloları” adlı yazısında Duman’ın deyişiyle, Türkiye’de kadınların ve erkeklerin bir arada bulunduğu bir danslı eğlencenin düzenlenmesi, “cinsiyet ayrılığını oluşturan eskimiş bir kuralın kesin bir şekilde ortadan kalkışını” simgeler (46). *Yolpalas Cinayeti*’nin karakterleri ve yaşam biçimleri temel alındığında, Sacide’nin evinde düzenlediği bir “çay”a “saksofonlusundan” bir cazband çağırması, İstanbul sosyetesine yakışacak bir davranış biçimi olarak sunulur. Caz tarihi üzerine yazılmış ve Türkçe’ye çevrilmiş kaynaklar içinde cazın Türkiye’de veya İstanbul’da nasıl alımlandığı, hatta Türkiye’de moda olup olmadığıyla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmıyor. Fakat, Joachim E. Berendt’in *Caz Kitabı: Ragtime’den Fusion ve Sonrasına* adlı çalışmasında, 1930’lu yıllarda dünya çapında hızla yayılan caz müziğinde saksofonun anlamıyla ilgili şu söyledikleri Sacide ve misafirlerinin gelecek cazbandın neden özellikle saksofonlu olmasına dikkat ettiklerini açıklayabilecek niteliktedir:

İdeal caz çalgısı, trompet gibi ifadesi güçlü, klarnet gibi hareketli olandır. Saksofon ailesinin çalgıları, diğerlerinde genellikle birbirine son derece zıt duran bu iki özelliği birleştirir. Saksofon bu yanlarıyla cazda önemlidir; ancak bu konuma 30’lu yıllarda gelmiştir [...] O dönemde saksofoncular şaşkın bakışlarla izlenirdi; [...] müzik aşkına değil, ender rastlanan bir şey olduğu için dinlenirdi. Saksofon cazdan çok ‘yumuşak’ ya da popüler dans müziğinin bir ögesi olarak görülürdü. (268)

Şoförüne ısmarladığı saksofonlu cazbandın gelmesiyle, *Yolpalas*’ta değişen hava şöyle anlatılır: “Biraz sonra saksofon *Yolpalas*’ı inletiyor, beş erkek beş kadın birbirine sarılmış dönüyordu” (40).

Adı geçen yazısında, Akçura’nın da belirttiği üzere, “O yıllarda alfranga olan bütün müziklerin caz, dans müziği yapan bütün toplulukların da “cazband” olarak adlandırıl[dığı]” biliniyor (140). Dolayısıyla, *Yolpalas Cinayati*’nin Sacide’si ve evinde verdiği yemekli, cazbandlı ve danslı “eğlenti”ye davetli İstanbul sosyetesine mensup diğer karakterlerle birlikte, “asrîleşme”nin bir simgesi olan ve her türde “alafranga” müziğe verilen “caz” adlı müzik türünü dinlemesi bir eleştiriye dönüşüyor. Caz müziğinin ve caz orkestralarının ortaya çıktıkları kültürel ortamlardaki bağlamları, *Yolpalas Cinayeti*’nde İstanbul sosyetesini tarafından bu eğlence anlayışı için oluşturulan bağlamla kıyaslandığında, caz müziğinin oluşturma sürecinin veya Amerika’daki bağlamının dikkate alınmadığı, Amerika’da moda olmasının yeterli bir ölçüt olarak görüldüğü ortaya çıkmaktadır.

Batı müziğinin Türkiye’de yaygınlaştırılmasının modernleşme projesi içinde önemli bir yere sahip olduğu söylenegelmiştir. Fakat, Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti*’nde İstanbul sosyetesinin asrîleşmeyi ne derecede yanlış anlamış olduğunu göstermenin yollarından biri olarak, bu sınıfa mensup insanların saksofonlu bir cazband eşliğinde dans ettikleri bir sahne kurgulamasının altında iktidarın halkı “medenîleşirme” yöntemine bir eleştirisi olduğu söylenebilir. *Yolpalas Cinayeti*’nde Yolpalas’ta bir araya getirilen karakterler arasındaki diyaloglar, bu insanların modernleşme projesi dahilindeki kültür inkılaplarını hiç anlamadıklarını gösterecek niteliktedir. Sacide’nin bir konuşturma sırasında, “Dünya zenginsiz olmaz. Size sorarım, zengini olmayan yerde medeniyet olur mu?” (31) sorusu yazarın İstanbul sosyetesine ve 1930’lu yılların iktidarına eleştirisini açığa vurur. 1930’lu ve 40’lı yıllarda İstanbul’un eğlence hayatında dinlenen müziğin gerçekten caz olmamasının bu durumda önemi, caz’ın bağlamı sorgulanmadan, sadece Amerika’da revaçta olan bir müzik türü olarak ithal edilmiş olmasıdır. Bu romanda,

Yolpalas'ta dinlenen ve dans edilerek eşlik edilen, İstanbul sosyetesinde “popüler” olan bu müziğin “caz” olarak adlandırılmasında etken olan sebeplerin izine bugün rastlanmıyor, fakat, burada önemli olan, “caz”a İstanbul'da Amerika'daki kültürel bağlamından tamamen farklı bir misyon yükletilmiş olmasıdır. Halide Edib'in bu romanında Sacide ve çevresine saksofonlu bir caz orkestrasını yakıştırmasının sebebi, romanda sürekli vurgulandığı üzere, bu karakterlerin medeniyeti zenginlikle ve Amerikan modasının takipçisi olmakla sınırlamış olmalarıdır. Ayrıca, *Sonsuz Panayır*'ın yayımlandığı 1946 yılına gelinceye kadar, *Yolpalas Cinayeti*'nde eleştirinin merkezine İstanbul sosyetesinin yerleştirilmesinde, bu müzik türünün ve dansın henüz farklı toplumsal sınıflara yayılmamış olması da vardır.

Halide Edib'in bu tezde incelenen üç romanında da “alaturka ve alafranga” müziği tartışmalarını gündeme getirmesi tarihsel bir gerçekliğe dayanır, çünkü bu yıllar, eğitimi yasaklanan alaturka müziğin yerinin Batı müziği ile doldurulmaya çalışıldığı veya her iki türdeki müzikten yararlanılarak “yeni”, “dönemin ruhunu yansıtan” ve alaturka müziğine “neşe ve heyecan” öğeleri katılmaya çabalandığı yıllardır. Dolayısıyla, Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edib gibi bu yıllarda kültür alanında gerçekleşen değişimi takip eden yazarlar, edebî eserlerinde, bu süreç içinde zaten birer kültür simgesi olarak ithal edilen değerleri, iktidarın veya genel olarak değişimin simgeleri olarak ele alırlar. Bu sebeple, 1930'lu yıllarda gündelik hayatta gerçekleşen değişim, aynı yıllarda yazılmış romanlarda merkezî rol oynayan kültür ürünleri üzerinden araştırıldığında daha da anlamlı hâle gelir. Halide Edib'in müziği ve dansı veya genel olarak İstanbul'un eğlence hayatında görülen değişimi, romanlarında eleştirdiği unsurların merkezine oturtması, asrîleşmenin yanlış anlaşıldığına ilişkin ısrarlı vurgusuyla doğrudan ilişkilidir. Caz orkestralarının *Yolpalas Cinayeti*'ndeki işlevi, yerli

malların kullanımının teşvik edilmeye çalışıldığı bir dönemde İstanbul sosyetesinin yadırganacak bir yaşam biçimi sürdüğünü vurgulamaktır. Ekonomi tarihi göz önünde bulundurulduğunda bu eleştiri anlamlı hâle geliyor; 1929 yılının ekonomik krizinden fazla etkilenmemek için 1930’lu yılların Türkiye’inde geliştirilen “Yerli Mallar” projesinin çeşitli yollarla yaygınlaştırılma çalışmalarına karşın, İstanbul sosyetesini, basın tarafından olduğu kadar, Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti*’nde görüldüğü üzere, edebî eserlere de konu olmuştur. Bu romanda sınırlı bir kesime hitap eden caz orkestraları ve bu müzik eşliğinde yapılan dansların, *Sonsuz Panayır*’da ele alınan İstanbul’un eğlence mekânlarında talep görmesiyle daha geniş bir kesime hitap ettiği görülür. Bu bölümün, “*Sonsuz Panayır*’da İkinci Dünya Savaşı ve ‘Caz’” adlı ikinci alt bölümüne geçmeden önce, *Yolpalas Cinayeti*’nin özellikle, 1930’lu yıllarda yaygınlaşan Amerikan sinemasının gündelik hayatta görülen etkilerinin araştırılacağı olası bir çalışmada iyi bir kaynak olduğunu belirtelim.

B. *Sonsuz Panayır*’da İkinci Dünya Savaşı ve “Caz”

Daha önce de belirtildiği gibi, Halide Edib’in bu tezde odaklanılan romanları bir arada okunduğunda, yazarın İstanbul’un gündelik yaşamını ele alırken üzerinde durduğu kültür ürünlerinin yaklaşık yirmi yıl içinde bağamlarının nasıl değiştiği izlenebilmektedir. *Yolpalas Cinayeti*’nde İstanbul sosyetesinin dinlediği ve dans ederek eşlik ettiği, Beyoğlu’ndan evlerde verilen toplantılara getirilen “saksofonlu” cazbandlar görülürken, *Sonsuz Panayır*’da daha da karmaşıklaşmış bir sınıfsal düzen içinde, İstanbul’un eğlence mekânlarında birbirinden çok farklı özelliklere sahip karakterlerin bir araya getirildiği, bu farklı tiplerin arasında “caz” müziği dolayısıyla bir ortaklık sağlandığı görülür. Bundan başka, Halide Edib’in hemen her romanında görülen,

dönemin gündemindeki tartışmaların yansıtılmasına kaynaklık eden “aydın zümresi”ne bu romanında da rastlanır. Dönemin aydınlarını temsil eden bu karakterler arasında geçen diyaloglar yoluyla, gündemdeki tartışma konuları sadece başlıklar hâlinde verilmez, farklı aydın tiplerinin birbirlerinden ayrılan görüşlerinin temelleri de ortaya konur. Dönemin aydınını temsil eden karakterler arasında gerçekleşen tartışmalarda müziğe çok geniş yer ayrılırken, diğer tartışma konuları da müzikle ilişkilendirilir. Bu yolla, İstanbul’un farklı “tipleri”nin caz orkestralarının icra ettiği müzik hakkındaki görüşlerini ele alan yazar, bu kültür ürünü üzerinden İstanbul’un gündelik hayatında var olan değişimi sorunsallaştırır. Bu bölümde, yazarın caz ve caz orkestralarını *Sonsuz Panayır*’da ele alma biçimi, bu kültür ürününün *Yolpalas Cinayeti*’nin yansıttığı 1930’lu yıllardan beri geçirdiği dönüşüm süresince bağlamının nasıl değiştiğini ortaya koyacak şekilde irdelenecektir.

Derya Özkan’ın yayıma hazırladığı *Cumhuriyet’in Sesleri* adlı çalışmanın “Sunuş” yazısında, Cumhuriyet tarihi boyunca müzikte görülen değişimin izlenmesinin ne gibi açılımlar sağlayacağı üzerinde durulur:

Bu derin ve alabildiğine cesur toplumsal-kültürel değişimin bir parçası olan “musiki inkılabı”, diğer Cumhuriyet devrimleri gibi resmen ilan edilmiş ve kanunla korunmuş olmamakla birlikte—ve belki de tam bu yüzden—değişme / değiştirme projesinin dayandığı düşünce temelinin ve Cumhuriyet’in kurucu kadrolarının yöntemlerinin en açık ve somut yansıması olarak görülüyor. Bu aynadan bakarak, hem Cumhuriyet’in kuruluş yıllarını hem de bugünü, çağdaşlaşma projesinin büyüklüğünü ve köktencililiğini, geçmişteki ve günümüzdeki sorunları apaçık görmek mümkün. (7)

Halide Edib'in *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı* başta olmak üzere, oldukça farklı bir biçimde de olsa, erken dönem romanlarında da müziği veya müzik etrafında dönen, dönemin gündemdeki tartışma konularını ele almasından yola çıkıldığında, müziği bir ülkenin siyasal, toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtan önemli bir araç olarak gördüğü anlaşıyor. *Sonsuz Panayır*'da İkinci Dünya Savaşı sonrası İstanbul'unun gündelik hayatında görülen değişimi simgeleyen temel kültür ürünü caz müziği ve danstır. Bir sonraki bölümde incelenecek olan *Âkile Hanım Sokağı*'nda yansıtılan yaşam biçimleri ise "rock'n roll" ile ilişkilendirilir. Son romanı *Hayat Parçaları*'nda çoğunlukla birbirinden bağımsız olarak da okunabilecek bölümlerde anlatılan farklı yaşam biçimleri arasındaki bağın belli bir türkü ile kurulması ise yazarın bu konudaki bilinçli seçimini ortaya koyacak niteliktedir. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren, çağdaşlaşma projesi dahilinde gerçekleştirilen inkılaplarda belli başlı kültür ürünleri zaten ister istemez belli değerlerle ilişkilendirilmiş, başka bir deyişle, birer simge olarak ortaya konmuştur. Halide Edib gibi, bunun farkında olan aydınlar yazdıkları yazılarda, anılarında, romanlarda ve hikâyelerinde Cumhuriyet'le birlikte gündelik hayatta beliren değişimleri bu simgeler üzerinden işlemişlerdir. Halide Edib'i diğerlerinden ayıran temel özellik romanlarında bu kültür simgelerini hep müzikle ilişkilendirerek ele almasıdır.

Doğu ve Batı Meselesi'nde Enginün'ün *Sonsuz Panayır*'ı şu sözlerle tanıttıktan, bu romanın ilk yayımlandığı yıllarda oldukça popüler olduğu anlaşıyor: "Halide Edib'in 1946 da *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilerek aynı yıl içinde dört baskısı birden yapılan bu romanı, yer yer müstakil makaleler hüviyetini taşıyan sosyal bir romandır" (312). Halide Edib'in romanlarıyla makaleleri arasında, üslûp, biçim ve ele aldığı konular açısından bir süreklilik olduğu daha önce belirtilmişti. *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda, bu sürekliliğin izlenmesi veya bu romanların "makaleler

hüviyetini taşıyan sosyal [romanlar]” olarak tanıtılmasında, *Âkile Hanım Sokağı*’nda “Günümüzün İç Meseleleri” ve *Sonsuz Panayır*’da “Şeytanın Öğütleri” adlı, “ideal aydın tipi”nin, gündelik hayatla ilgili “fıkralar” yazdığı türden, yazım aşamasında olup romanların birkaç bölümünü oluşturan kitaplar için alınan notlar önemli bir rol oynar. Bundan başka, her iki romanda çizilen aydın tipleri arasında geçen tartışmalar yoluyla, dönemin basın dünyasında gündemde olan konular izlenebilmektedir. Bu konular içinde 1920’li yıllardan itibaren “müziğin” geniş yer tuttuğu görülür.

Adı geçen çalışmada Enginün’ün aktardığı üzere, Halide Edib “Sonsuz Panayır” isminin ne tür çağrışımlarla oluştuğunu şu sözlerle açıklar: “İnsanlar ve zümreler arası insicam ve vahdet kalktığında, ‘ortaya bir panayır’ çıkar. ‘Panayırlarda vahdet yoktur, her kısım kendine mahsus ayrı bir âlemdir. İşte ‘Sonsuz Panayır’ adı buradan geliyor” (312). Romanda çizildiği şekliyle 1940’lı yılların İstanbul’u kaotik bir atmosfer içindedir. Romanın karmaşık biçimiyle yaratılan bu atmosferin örtüştüğü söylenebilir. Yazarın pek çok romanında olduğu gibi *Sonsuz Panayır*’da da müzik ve dansa geniş yer ayırdığı, çizdiği çeşitli aydın tipleri üzerinden “alaturka” ve “alafranga” müzik hakkında tartışmalar yürüttüğü görülür. Bu romanda yine müzik ve dansın, yapılan toplumsal eleştiri içinde çok büyük önemi vardır. Bu duruma dikkat çeken Enginün, *Doğu ve Batı Meselesi*’nde, “Halide Edib’in modern sanatkârlarla devrin duygu ve düşünceleri arasında münasebet kurması dikkate değer. Halide Edib daha sonra yazacağı *Ak[i]le Hanım [S]okağı*’nda da aynı meseleyi işler ve modern dansı, bir çeşit toplumun ve ferdin sarsıntılarını aksettiren bir sembol olarak kullanır” der (315).

Sonsuz Panayır, Ayşe isminde lise son sınıfa geçmek üzere olan, çalışkan, azimli, hırslı, okulda başarılı, kendisinden evvelki nesli “bunaklar” olarak addeden, “İstanbul” tarafına geçtiği zaman “Niyagara üstünde çalkanan bir fıçı kadar pusulasını

şşırmış” (38) biçiminde tanımlanan bir karakterin hayatının betimlenmesiyle başlar. Roman boyunca Ayşe’nin, “İstanbul”un iç yüzünü yeni yeni öğrenmeye başlayan “zamane gençliği”ni temsilen, yaşadıkları üzerine tuttuğu notlarla karşılaşırız. Bu notlar vasıtasıyla kendisinden bir kuşak öncesine tamamen yabancılaşmış, bu geçiş dönemi içinde neye tutunacağını bilemeyen yeni neslin yaşadığı iç karmaşa yansıtılır.

Ayşe’nin isteklerini gerçekleştirmesini sağlayan Ali Bey, aynı lisede edebiyat öğretmenidir. Ali Bey, aileden zengin olup, mütevazı yaşantısını bozmak istemediği için, “kibar mahallelinin [...] göç[tüğü]” (68) Sülüklü’deki evinde yaşamaya devam eden, yazmakta olduğu fıkraları “Şeytanın Öğütleri” adıyla ileride yayımlamayla düşünen, iyiliksever, elli iki yaşında, evlenmemiş ve halen teyzesiyle yaşamakta olan bir karakterdir. Romanda en az Ayşe kadar önemli bir yere sahiptir, çünkü yukarıda bahsettiğimiz genel özelliklerinden başka, dönemin iç ve dış sorunlarına en “mantıklı” eleştirileri getiren karakter olarak sunulur.

Birinciliği kazandığı bir hikâye yarışmasından sonra, zaten yeteneklerinden haberdar olduğu Ayşe’yle daha da yakından ilgilenmeye başlayan Ali Bey, kendi ricası üzerine Ayşe’ye özel ders verebileceği iki öğrenci bulur. Bu öğrenciler Ali Bey’in yakın arkadaşı mimar Süleyman Bolluk’un kızlarıdır. Ayşe, bu öğretmenlik vasıtasıyla “kibar sınıf” olarak adlandırılan grubu tanımaya başlar. Bolluk ailesi, roman boyunca karşımıza çıkan diğer aileler ve karakterlerden farklı olarak “camekân”, yani yaşamlarını “dış görünüşleri” üzerine kuran “sosyete” takımından çok daha mütevazı bir yaşam sürerler. Yine de “fukara memur” (14) sınıfına mensup Ayşe gibilerin hayatlarından haberdar değildir ve bu “sosyete takımı”yla karşılaştığı zaman Ayşe’nin vereceği tepkileri merak ettikleri için hep beraber “Şaş-Bak” adlı pavyona giderler. Bu pavyonun incelendiği bölümde her bir karakterin, pavyon içinde karşılarına çıkan insan tipleri

hakkındaki görüşleri ayrı ayrı ele alınmış, ayrıca dönemin basınını temsilen, Firuzan Tıngır karakteri romana dahil edilmiştir. Bundan sonra, kızları hariç Bolluk ailesi, Ali Bey, Ayşe, Firuzan Tıngır ve “camekân takımı”nın bir üyesi olan hariciyeci Semih Say-Öz, Taksim Gazinosu’na giderler. Amaçları, o gece Taksim Gazinosuna geleceğini bildikleri, yine hariciyeci olup, yine “camekân takımı”na mensup olan genç Sertman’ın “işçi takımından gelen” eşi Safi-Naz’ı görmektir. Bir öncekinde olduğu gibi, bu bölümde de her bir karakterin bu mekân içindeki gözlemleri okura aktarılmıştır. Sosyete takımından olup da olay örgüsü içinde yer alan uzman Safi-Türk, Üftade Hanım, Samet Şaşırtmaç ve aileleri bu pavyon ve gazino gezilerinde okurun karşısına çıkarlar. Görünüşü dolayısıyla “aygır” olarak anılan Samet Şaşırtmaç, hangi yollarla zengin olduğu tam olarak bilinmeyen, “borsa kralı” olarak anılan, aşırı derecede çirkin olup, güzelliğinin biricikliği konusunda tüm karakterlerin hemfikir oldukları “Safi-Naz’a musallat olan aygır herif” (95) olarak tanımlanan ve roman boyunca en çok olumsuzlanan karakterdir.

Bu romanıyla dönemin toplumsal hayatını olabildiğince kapsamlı bir biçimde ele almayı amaçlamış olduğu anlaşılan Halide Edib, üst anlatıcı yoluyla dönemin sanat akımlarından biri olan “sürrealizm”i ve dönemin sanatçılarının fikirlerini yansıtmak maksadıyla Ferdi Uysal isminde bir ressamın görüşlerini aktarır. Ferdi Uysal hakkında kapsamlı bir bilgi verilmemesinin ve olay örgüsü içinde yer almıyor olmasının yanında, dönemin sanatçıları ve Taksim Gazinosu hakkındaki görüşlerini aktardığı iki mektup vasıtasıyla düşüncelerine yer verilmiştir. Samet Şaşırtmaç’ın sekreterine de bu “ara bölümde” rastlayıp, bir daha her ikisiyle de karşılaşmıyoruz.

Bundan sonra, olay örgüsü romanın ilk yarısının aksine, fazla kesintiye uğramadan, bütün karakterlerin bir araya getirildiği bir “olaylar zinciri” biçiminde

devam eder. Başlıca olaylar, Ayşe'nin liseyi bitirmekten vazgeçip, Ali Bey'in teşvikiyle edindiği uzman Safi-Türk'ün kızlarına ders vermesi ve yine Safi-Türk'ün ortaklarından olduğu Tramara adlı şirkette sekreterlik işine başlaması, böylece ailesiyle birlikte Uzman'ın kendisine tahsis ettiği apartman katına taşınması, Uzman'ın yeğeni Burhan Kör-Balta ile tanışması, Bolluk ailesinin kızlarına haftasonları verdiği dersten sonra Bolluk'lar ve Ali Bey'le birlikte Safi-Türk'ün karısı tarafından evlerinde verdikleri toplantıya davet edilmeleri, romanda karşımıza çıkan bütün karakterlerin bulunduğu bu ortamda yine herkesin mekân ve insan tipleri hakkındaki görüşlerini bildirmeleri biçiminde sıralanabilir. Devamında, Ayşe ve ailesinin yeni evlerine taşınma plânlarıyla birlikte, pek çok karakter bu evi hazırlamak için bir araya gelir. Ayşe'nin Firuzan Tıngır ve Burhan Kör-Balta ikilisinden birini kendine eş seçme yolunda akıl yürütmeleri, bir zamanlar Ayşe gibi Tramara şirketinde sekreterlik yapan Safi-Naz'ın orada yaşadıkları ve şimdi sosyete takımı dedikodularının gündemindeki evliliğinin nasıl gerçekleştiği anlatılır. Zamanında Safi-Naz'ın reddettiği ve daha sonra da kendisine sarkıntılık etmesi üzerine “Taksim Gazinosu”nda aşağıladığı Samet Şaşırtmaç'ın bu kadından intikam almak için kurduğu komplolar, diğer taraftan Samet Şaşırtmaç'ın insanî değerler bakımından tam zıttı olduğu söylenen eşi Emine Şaşırtmaç'ın Safi-Naz'a sahip çıkması ve dostluklarının gelişmesi olay örgüsünün diğer bir kısmını oluşturur. Romanın sonlarına doğru gerçekleşen olaylar, Safi-Naz'ın Sülüklü'deki evini ziyareti, babasının ve kız kardeşinin sefil durumları, babasının ölümü, kocasından ayrılmaya karar verip Ali Bey'e sığınmak istediğinde reddedilmesi, Ayşe'nin Burhan'la ilişkisinin evlilik kararına bağlanması ve nihayet, Samet Şaşırtmaç'ın mevkisinin sarsılması, Safi-Naz'ı elde edememesi ve mal varlığına herkesin göz diktiği paranoyasına kapılarak delirmesi şeklinde özetlenebilir.

İstanbul'un eğlence hayatında her bakımdan görülen çeşitlilikle cazın ilişkilendirildiği *Sonsuz Panayır*'da genel olarak "kaotik" bir atmosfer içinde kurgulanan yaşam biçimlerini anlamlandırmakta, dönemin tarihsel olaylarının aktarıldığı kronolojik tarih çalışmalarına başvurulabilir. Yeni Tarihsevcilerin tek başına sınırlı bir araştırma olarak gördükleri, geleneksel anlamda tarihsel bir okuma yaparak, dünyada ve Türkiye'de gerçekleşmekte olan, standart tarihin kapsadığı türden tarihsel olaylardan, burada, Mürşit Balabanlılar, Şebnem Kandır ve Mine Söğüt'ün hazırladığı *1923-1993 Türkiye'nin 70 Yılı: Gün Gün Cumhuriyet Tarihi* adlı kronolojik tarih çalışmasına başvurularak, kısaca bahsedilecektir. Ardından toplumsal tarih ve gündelik hayat üzerine yapılmış çalışmalar izlenerek standart tarih yazımının, geleneksel tarih yaklaşımı dolayısıyla göz ardı ettiği toplumsal olaylara başvurularak, *Sonsuz Panayır*'da yansıtılan 1940'lı yılların yaşam biçimini sembolize eden caz müziğinin bağlamı yeniden oluşturulmaya çalışılacaktır.

1923-1993 Türkiye'nin 70 Yılı: Gün Gün Cumhuriyet Tarihi'ne

başvurulduğunda¹, 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı başta olmak üzere, 1940'lı yıllarda dünyada ve Türkiye'de, gerçekleşen tarihsel olaylar izlenebilmektedir. Burada genel hatlarıyla ele alınan tarihsel bilgiler, *Sonsuz Panayır*'da Halide Edib'in İstanbul'un gündelik hayatı ve özellikle eğlence hayatında oluşan çeşitliliği ve karmaşayı yansıtmayı hedeflerken kurguya dahil ettiği tarihsel olaylara bağlı olarak çizilecektir. 1940 yılından 1946'ya kadar dünyada ve Türkiye'de gerçekleşen önemli tarihsel olaylar şöyle özetlenebilir: 1940 yılında, "İstanbul, Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Çanakkale ve Kocaeli'yi sınırları içine alan sıkıyönetim[in] ilan edil[mesiyle]", aynı yıl içinde İstanbul'da karartma günleri başlar (93). 1941 yılında sıkıyönetim üç ay daha

¹ Buradan itibaren kronolojik tarihsel bilgilerle ilgili alıntılar adı geçen kaynağa aittir.

uzatılmış, Amerika Japonya'ya savaş ilân etmiş, İstanbul'da ekmek vesikaya bağlanmıştır. 1942 yılında, Türkiye'de yaşayan azınlıkların mal varlıklarını büyük oranda kaybedip, çeşitli ülkelere göç etmeye başlamalarında etken olan Varlık Vergisi Kanunu kabul edilir, 13. Tasarruf ve Yerli Mallar Haftası açılır ve “Fevkalâde hallerde haksız olarak mal iktidap edenler hakkında 84327 sayılı [...] kanun kabul edil[ir]” (96). 1944 yılında karartma tedbirleri kaldırılır (100). 1945 yılında, Almanların teslim olmasıyla İkinci Dünya Savaşı “Batı'da son bul[ur]” (101). 1945 yılında, “Şehirde 10 km. karelik bir alanı yerle bir ed[erek], 66.000 kişinin ölümüne, 69.000 kişi[nin] yaralan[masına] sebep olan, “[i]lk atom bombası [...] Hiroşima adlı Japon şehrine savaş amacıyla atıl[ır]” (103). Üç gün sonra, “Japon şehri Nagasaki üzerinde 2. atom bombası patlatıl[ması sonucunda], 37.000 kişi öl[ür], 40.000 kişi yaralan[ır] ve İkinci Dünya Savaşı sona er[er]” (103). 1946 yılında “Demokrat Parti kuruldu. Yeni partinin 85 maddelik programı yayınlandı”, “Parti kurucuları, [...] Demokrat Parti Başkanlığı'na Celâl Bayar'ı seçtiler” (104), “Türkiye'de ilk defa tek dereceli milletvekili seçimi kabul edil[ir]” (105). Son olarak, Türkiye'de ilk defa, “muhaliflerin de katıldığı tek dereceli seçim”de, Cumhuriyet Halk Partisi 396, Demokrat Parti 61 oy al[ır], İsmet İnönü yeniden Cumhurbaşkanı seçil[ir] (105-06).

Sonsuz Panayır'ın özetine ve kronolojik tarihsel bir çalışmaya başvurularak 1940'lı yıllara bakıldığında bu romanda ele alınan, İstanbul'un gündelik hayatıyla ilgili göz ardı etmiş olduklarımızı göz önünde bulunduracak olursak, genel hatlarıyla karşımıza şöyle bir liste çıkacaktır: 1940'lı yılların giyim kuşam modaları, tramvay kültürü, sürrealizm ekolünün dönemin sanatçıları ve mimarisi üzerindeki etkisi, cinsel söylemdeki değişim, “alaturka musiki”nin tekrar moda olması, romanda “iki binler” olarak anılan karaborsa veya savaş sonrası zenginlerinin toplumsal hayattaki konumları

ve yaşam biçimleri, “ikibinler”, “irade”, “kari”, “herif”, “dayı” vb. sözcüklerin bu dönemde etimolojik özellikleri, Taksim ve Maksim Gazinoları, caz müziğinin ve dansın 40’lı yılların eğlence hayatındaki yeri ve önemi, “kibar sosyete eğlenceleri”, sekülerleşme, Hitler ve Mussolini’nin Türkiye’de nasıl “moda” olduğu, haciağalar, apartman kültürünün gündelik hayatta görülen etkileri ve “apartman beyleri”, pavyonlar, “garsoniyer”ler, fuhuş, Beyoğlu ve arka sokaklarında yaşam, plaj kültürü, 40’lı yılların çeşitli aydın tiplerinin tartışma konuları, gazetecilik ve basın, davetiyeli resmî balo ve “kokteyl-parti”leri, kira kanununun toplumsal etkileri, memur hayatı, “afyon kaçakçıları” olarak anılan uyuşturucu kaçakçıları ve “karaborsa gangsterleri”, kadınların meslek hayatına atılmalarıyla ortaya çıkan toplumsal sorunlar, romanda ve o yıllarda “daktilo” olarak adlandırılan sekreterler ve genel olarak çalışma hayatında kadınların nasıl alımlandığı, histeri başta olmak üzere akıl hastalıkları, ruh çağırma veya “ispiritizma”, “Beyoğlu tarafı sosyetesı”, “isim günleri” ve genel olarak “makineleşme”nin ve “atom bombası”nın toplumsal etkileri.

İkinci Dünya Savaşı yıllarının İstanbul’unun gündelik hayatı üzerine yapılan toplumsal tarih çalışmalarına başvurulduğunda, buraya kadar yapılan araştırmanın eksik yönleri büyük oranda giderilebilir. 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı, savaşa katılmayan Türkiye gibi bazı ülkeleri, başta ekonomik yönden olmak üzere, pek çok açıdan olumsuz etkilemiştir. 1939 yılında Cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü’nün yönetiminde, savaş en önemli konuyken, büyük kent merkezlerinde, gösterimde olan Amerikan filmlerinden sonra, dünyadan haberlerin sunulduğu ek gösterimlerle, eğlence hayatının bir parçası olan sinemalarda da dünya gündemindeki konular seyircilere gösterilirdi. “‘Muasır Medeniyet’ Ütopyasından ‘Köşe Dönme’ Hayaline” adlı yazısında bu ek gösterimden söz eden Oya Baydar şunları söyler: “İkinci Dünya Savaşı yıllarında,

[...] sinemalarda ‘filme ilaveten’, savaştan ve dünyadan görüntülerle ‘dünyada geçen hafta’ oynatılırdı” (23). Dönemin eğlence mekânları arasında önemli ve oldukça yaygın olduğu söylenebilecek sinemaya da yansıyan İkinci Dünya Savaşı’nın bu sanat dalına eklenmesinin İstanbul’un gündelik hayatında diğer eğlence mekânlarına talebin artmasına neden olduğu düşünülebilir. Gazinolar, pavyonlar ve restoranlar gibi İstanbul’un diğer eğlence mekânlarına talebin ne derece olduğu, bu açıdan önemli bir araştırma konusudur. *Sonsuz Panayır*’dan ve bu bölümde yararlanılacak olan, İstanbul’la ilgili anıların anlatıldığı birkaç anı kitabından yola çıkıldığında, 1940’lı yıllarda İstanbul’da bulunan belli başlı birkaç gazino ve pavyona talebin artışında “hacıağalar” ve “savaş zenginleri”nin payının büyük olduğu anlaşıyor. Dolayısıyla, caz orkestralarının icra ettiği müziğin savaş sonrasının İstanbul yaşantısındaki “karmaşa”ya tekabül ettiğini göstermek isteyen yazarın, bu romanında ele aldığı Taksim ve Maksim Gazinoları’nda görülen bu tipleri nasıl bir bağlamda ele aldığı da irdelenmelidir.

Halide Edib’in *Sonsuz Panayır*’da bu tür eğlence yerlerine yönelik eleştirisinin tek tip olduğu, eleştirisinin temelinde her zaman için bu mekânlardaki “gürültü” ve “karmaşa”nın, “atom bombası”yla ilişkilendirilerek, vurgulandığı görülür. Sözü edilen “gürültü” ve “karmaşa” da caz orkestralarının icra ettikleri müzikle ilişkilendirilir. Romanda “dönemin ruhunu yansıtan” bir müzik türü olarak simgeleştirilen caz müziğinin, toplumsal tarih çalışmalarına yansıyan yönleriyle bu romanda nasıl kurgulandığı araştırıldığında, kurmaca bir tür olan romanla bu çalışmalar arasında bir koşutluk olduğu ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda verilen özetinden de anlaşılacağı üzere *Sonsuz Panayır*, olay örgüsünün bir çok aksamaya uğradığı, özellikle 1940’lı yılların İstanbul’unun, dönemin değişik insan tiplerinin ve onların düşüncelerinin bir arada ele alındığı bir romandır.

Yazar, *Sonsuz Panayır*'da cazın “dönemin ruhu”nu yansıttığı üzerinde ısrarla vurgu yapar. Caz müziği üzerine yapılan çalışmaların hemen hepsinde bu durumdan bahsedilir. Bunlardan biri, Türkiye’de cazın tarihini dikkate almasa da Göksoy’un *Eleştirel Caz Tarihi* adlı çalışmasındaki şu sözleridir: “Caz müziği 1920’lerin insanının taleplerine cevap verebilen bir tarzdı. Zaten Caz’ın ortaya çıkış nedenlerinden biri de insanların neşeli, cinsellik kokan yeni bir müzik biçimine olan gereksinimleri idi. [...] Caz müziği, her sanat dalında olduğu gibi, esas olarak gereksinimler sonucu ortaya çıkmıştır” (27-28). “*Yolpalas Cinayeti*’nde ‘Saksofonlu Cazbandlar’ adlı bölümde, “caz” olarak anılan müzik türünün, her tür alafranga müziğine verilen genel ad olduğundan söz ederken yararlandığımız Gökhan Akçura’nın bu konu üzerine yaptığı araştırmalara bu bölümde de başvurulacaktır. Akçura’nın bu çalışmasının öne çıkan niteliklerinden biri de, caz orkestraları ve icra ettikleri müzik hakkında 1930’lu, 40’lı ve 50’li yıllarda çeşitli dergi ve gazetelerde yazılmış yazıları bir araya getirmiş olmasıdır. Türkiye’de caz tarihi üzerine yapılan az sayıda çalışmadan bir diğeri de *Cumhuriyet’in Sesleri* adlı derlemede yer alan, Murat Meriç’in “Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven” adlı araştırmasıdır.

Ivır Zıvır Tarihi-II: Gramofon Çağı adlı sözü edilen çalışmasının “Türkiye’de Caz Öncesi Caz” bölümünde, Akçura’nın İstanbul’un eğlence hayatında bir zamanlar moda olan cazbandlar hakkında aktardıkları içinde Refik Halid Karay’ın “Caz Faslı” adlı yazısında söyledikleri, Halide Edib’in bu eğlence anlayışını eleştirme biçimine benzerliği açısından önemlidir:

Yirmi ayak merdivenle bir aydınlık bodruma girdik. Meşhur zenci musikisi burada çalınıyordu. O ne çan çan, o ne zırlı, o ne zımbırtı idi... Herifin biri var kuvvetiyle sahan kapaklarını vuruyor, diğer birisi kalın telli bir aletin üzerinden bütün hiddetle, kudurmuş gibi tırnak geçiriyor

ve keman, piyano, davul bunlara karışarak bana babalı Arap bacılarının ayinini hatırlatıyordu.

Eyvah! Hani bir zamanlar, bizim zamanımızda müzik zihan [herhalde çigan müziği kastediliyor] vardı, ne letafet ve ne aşk ile ne âşıkane havalar çalar, âsabımıza sükûnetle nasıl sa’ natkârane hulul ederdi!

Bir aralık lambalar kısıldı, sıska bir kadınla bazulu bir erkekten ibaret yarı çıplak iki oyuncu, bu mecnunlar musikisine adım uydurarak birbirlerini ortada hırpaladılar durdular. Biz de el çırttık, alkışladık!

Saat üçü bulmuştu. Artık ben beş hissimden hiçbirine malik değildim; ne kafam kalmıştı, ne gözüm... Duymuyor, işitmiyor, yürümüyor, hülâsa yaşamıyordum! (143-45)

Romandan yapılacak alıntılarda görülebileceği gibi, Karay’ın buradaki söyleminde ve Halide Edib’de var olan “ırkçı boyut” a dikkat çekelim. *Sonsuz Panayır*’da Karay’ın bu deneyimine benzerliği dolayısıyla önem taşıyan, ressam Ferdi Uysal’ın günlüğüne Taksim gazinosunda geçirdiği bir yılbaşı gecesiyle ilgili yazdıklarına bakalım: “Hafızamda kalan şey, birbirine sarılmış dönenler, caz nâraları, uyuklayanlar, mânalı mânasız ses çıkaranlar, hülâsa tam mânasile bir karmakarışıklık ve mânasızlıktan ibarettir. Gazinodan ben de sendeleyerek çıktım” (113).

Cem Atabeyoğlu’nun *Bir İstanbul Vardı* adlı, İstanbul’la ilgili anılarını yazdığı kitabında, İkinci Dünya Savaşı sonrasını, “[S]avaş yıllarının şartları İstanbul’da egemenliğini aynen sürdürmekteydi. Yürekllerimiz sadece savaş tehlikesinden arınmıştı. Hepsi o kadar” sözleriyle anlatır (66). Atabeyoğlu’nun anılarına başvurulduğunda, *Sonsuz Panayır*’da eğlence mekânlarının oluşumuyla ilişkilendirilen “harp zenginleri”

ve “hacıağalar”a yaklaşımında Halide Edib’inkiyle benzerlikler görülür. *Sonsuz Panayır*’da “hacıağalar” olarak adlandırılan karakterlerin İstanbul’un eğlence mekânlarını takip eden, hangi yollarla kazandıkları belli olmayan servetlerini buralarda tüketen, köyden kente göçmüş tipler olarak görürüz. Atabeyoğlu’nun “hacıağa” olarak adlandırılan bu tip hakkında söyledikleri de farklı değildir:

Savaş yıllarında İstanbul’a yağmaya başlayan bir “yağmur”, savaş sonrasında iyice hızlanmış, âdeta sağanak hâlini almıştı.

Bu, taşrada yaptıkları işlerle *savaş zengini* olan bir zümrenin İstanbul’a akınıydı. Yağmur gibi başlayan, sağanak hâlinde devam eden bu hücum neyseki, sadece bir “hücum” olarak kalmış, hiçbir zaman *göçe* dönüşmemişti. Yaz yağmuru gibi gelip geçici olmuştu.

Kazandıkları paraları İstanbul’un eğlence yerlerinde yiyen bu hovardalara İstanbul halkı o güzel espri yeteneğiyle derhâl bir isim yakıştırmıştı: *Hacıağa*’lar! (67)

Sonsuz Panayır’da İstanbul’un eğlence merkezleri ele alındığı için ister istemez en çok adı anılan Beyoğlu ve özellikle Taksim Gazinosu hakkında *İstanbul’un Kuytu Köşeleri* adlı, İstanbul’la ilgili anılarını anlattığı kitabında Aydın Boysan’ın söyledikleri önemlidir. Boysan, eğlence mekânlarının çeşitlenmesi ve Beyoğlu’nun şehrin merkezi olarak öneminden bahsederken şunları söyler: “Beyoğlu İstanbul’un canı, cennetiydi. [...] Ya Beyoğlu’na çıktıktan sonra, ne yapılacak? Taksim-Tünel arası, birkaç kez piyasa... [...] Sonra bir sinema ya da tiyatro... Sonra ya bir pasta ya da bir bira... Sonra da dönüş... Önceleri, hepsi bu kadardı. Daha sonraki yıllarda program, harcama gücüne bağlı olarak çeşitlendi, renklendi. Ömrümüzü güzel anılarla bezedi” (109-10).

İstanbul’un eğlence merkezlerinden söz ederken, oluşum sürecini anlattığı ve *Sonsuz*

Panayır'da pek çok karakterin hakkında gözlemlerinin aktarıldığı Taksim Gazinosu'nun tarihçesini, adı geçen kitabında Boysan şöyle anlatır:

1930'ların sonunda yapılmış, 40'larda çalışmaya başlayan bir Taksim Belediye Gazinosu vardı. Şimdi Taksim Gezisi'nin Harbiye yönünde yer alan, battal boy lu otel binasının yerindeydi. Oteli yapmak için yıkmışlardı.

[...] Bu gazino öğrenci çaylarından basın balolarına kadar, her büyük toplantıya kucak açıyor. Alt katında bir de gece kulübü çalışırdı. Velhasıl bu Taksim Gazinosu, koca kentin tek ciddi toplantı salonu olurdu. (192-93)

Sonsuz Panayır'da adı geçen eğlence mekânları içinde Taksim Gazinosunun büyük önemi vardır, çünkü yaratılan atmosferler gerçeklikle örtüşse bile, “Şaş-Bak Pavyonu” gibi uydurma adlarla kurguda yer alan gazino ve pavyonların gerçekte hangileri olduğunu tespit etmek pek mümkün gözüküyor. Taksim Gazinosu'nun ise, Boysan'ın anlattıklarında da görüldüğü üzere, romandaki merkezî rolüne koşut olarak, İstanbul'un gece hayatında gerçekten önemli bir yeri olduğu görülüyor.

Bolluklar'la birlikte geldikleri Şaş-Bak Pavyonuna gelen insan tipleri hakkında bilgi veren Ali Bey'le Ayşe arasında geçen şu diyalog vesilesiyle, bu eğlence mekânına gelen taşralılar hakkındaki genel yargı hakkında bir fikir edinebiliriz:

- İstanbulun eğlence ve sefahat yerlerini görmek için taşradan gelenler, modernlik diplomasını buradan alırlar.
- Ne öğrenirler?
- Her şey. Hayatın içini dışını, altını üstünü... Hayatın murdarlıkları hep buraya dökülür. (26)

1940'lı yıllarda İstanbul'un eğlence hayatında görülen çeşitliliğin ve belli mekânlara talebin artışının, bu mekânların incelendiği toplumsal tarih çalışmalarının çoğunda, savaş sonrasında İstanbul'a gelen hacıağalara bağlandığı görülüyor. *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda bugün hayretle karşıladığımız etkinliklerin yapıldığı gazinolara gelen müşterilerin çeşitliliği üzerinde durulur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen değer yargılarına koşut olarak caz müziğiyle ilişkilendirilen bu "buhran devri"nde farklı tipler arasında caz müziği üzerinden bir koşutluk kurulur. Buna örnek olarak, *Sonsuz Panayır*'da gördüklerini günlüğüne not eden Ayşe'nin şu söyledikleri verilebilir:

Herhalde burayı idare edenler bir intikal devrinin içinde çarpışan zıt temayülleri biraz anlamış olacaktır. Al sana alaturkacıları tatmin edecek bir saz takımı. Fakat alaturkacılar içinde bile şimdi yeni unsurlar var! Caz iptilâsı bunların arasında klâsikten fazla bizim eski (yalel) lerin göbek attıran temposunu sevdirmişti. Onu sezmişler de, bu saz çalanlar yepyeni bir tavır takınmışlar, hattâ udlardan biri banco... Hele şu trampete çalanın başı... İçinde makine varmış gibi sağa sola, öne arkaya gidip geliyor. Giydir hırkayı, fesi, rüfaî tekkesinde zikrederken vecde gelen bir dervişin hayaleti olabilir! Ayni hayalete smokin giydirir giydirmez, cengilistan evlâtlarının Amerikaya saldığı zenci cezbesini hatırlatıyor. Yalnız ortada tef çalan bunların arasına kaza ile düşmüş gibi. Bütün bununla beraber bizim eski Beyatî faslını pekâlâ çalıyorlar. Kaç kişi anlıyor? Fakat aşağıdakilerin hepsi ciddiyetle dinliyor. Gözümü kapasam, Mehterhanenin mermer kadar eğilmez, ağır ve kudretli mızıka heyeti dirildi geldi, fasıl yapıyor, diyebilirim. Acaba bu ve bugünlerde birbirini takip eden daha ciddî alaturka konserler mazinin geçici bir aksi mi, yoksa

yeni bir terkinin, yarının Türk musikisinin doğum ağırlarını mı ifade ediyor? (31-32)

Yazarın, Ayşe'nin günlüğüne aldığı bu notlar vasıtasıyla gündeme getirdiğı, alaturka müziğın Batı müziğı özellikleri taşıması, dans müziğı icra eden (ve “cazband” olarak adlandırılan) orkestralarda alaturka ve alafranga müziğın göstergeleri olan enstrümanların bir arada kullanılması ve 1930' lu yıllardan itibaren “yerli cazband”ların ortaya çıkması yine bu yıllarda müzik etrafında dönen tartışmaları yansıtacak niteliktedir¹.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul'un eğlence hayatının oldukça renkli olduğunu belirten Akçura, İstanbul'daki eğlence mekânlarının ilânlarına yer veren Fransızca mizah dergisi *Pıst*'a bakmanın, bunu anlamak için yeterli olduğunu söyler. Bu ilânlar arasında en ilginç olanın “Maksim Restaurant”ınki olduğunu söyleyen Akçura, bu ilânda bir cazbandın çaldığına dikkat çeker: “En çarpıcı program, F. Thomas'ın yönetimindeki ‘Maksim Restaurant’da bulunmaktadır. Cuma ve pazar günleri dans matinelere ve konserler; perşembeleri gala geceleri; cumartesileri “özel samimi geceler”e ayrılmıştır. Maksim’de jazz-band çalmakta ve verdiği ilana bakılırsa “en iyi müzik” icra edilmektedir” (141). Burada adı geçen F. Thomas hakkında edindiğı bilgileri İstanbul’da yaşadığı yıllarla ilgili anılarını yazmış olan Willy Sperco ve Fikret Adil’den aktaran Akçura’nın söyledikleri, *Sonsuz Panayır*’da dönemin gazetecilerini temsil eden Firuzan Tıngır tarafından benzer bir biçimde anlatılmaktadır. Halide Edib’in romanlarının “anı” türüne ne derece yakın olduğunu göstermek ve Maksim Gazinosu’nun tarihi hakkında

¹ Sözü edilen “yerli cazband”lara örnek olarak, Murat Meriç’in “Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven” adlı yazısında yer verdiği ve “Gönül Paçacı”nın arşivinden alındığını belirttiğı “Şehir Cazbandı”na bkz. Ekler, Resim 6.

bilgi edinmek için bu kıyaslamanın yapılması yerinde olacaktır. Fikret Adil'in aktardıklarını özetleyen Akçura şunları söyler:

Bu Maksim ve sahibi Thomas üzerinde kısaca durmak gerekiyor. Fikret Adil ve Willy Sperco'nun verdiği bilgilere göre, Çarlık Rusyası'nda Moskova'da büyük ve ünlü bir lokanta-barın sahibi olan, orada sarışın bir Rus kadınıyla evlenen ve aslen Amerikalı bir zenci olan Thomas, Bolşevik devriminden sonra Türkiye'ye gelmişti. Önce Şişli'deki "Hopital de la Paix" hastanesinin yanında Stella adında bir dansing işletmeye başladı. İstanbul'un işgal yıllarında ününe ün katan Thomas, kısa sürede Taksim Meydanı'na geçerek burada Maksim'i açtı. (141)

Sonsuz Panayır'da, Firuzan Tıngır'ın, Maksim Gazinosunda dinlediği caz orkestrasının elemanları hakkında edindiği bilgiler ise şöyledir:

İşte uzun boylu, değnek gibi zayıf kollarını ve bacaklarını birer yılan gibi kıvrandıran saksofoncu zenci daima bir hareket dalgası halinde. Şakaklarından aşağı inen favurilerile, kısa, dolgun vücudile İspanyol kemancı biraz arkada. Gözleri daima bir hayale dikilmiş. Buna mukabil zencinin gözleri fırıl fırıl döner, şiddetle âşık olduğu beyaz Rus kadını kalabalıkta arar. Kemancı, Franko İspanyasından kaçtığı gündenberi, hapiste bıraktığı ve haber alamadığı karısının hakikî veya muhayyel işkencelerini kemanının tellerinde ifadeye çalışır! (49-50)

Daha önce de değinilen, fakat ayrı bir araştırma konusu olduğu için sadece dikkat çektiğimiz "ırkçı söylem"e görüldüğü gibi burada, "kollarını ve bacaklarını birer yılan gibi kıvrandıran saksofoncu zenci" sözlerinde rastlıyoruz. Willy Sperco'nun İstanbul

anılarını anlattığı ve *Yüzyılın 'ın Başında İstanbul* adını verdiği kitabında bu mekân hakkında söyledikleri Maksim Gazinosunun açılışı ve gördüğü taleple ilgili bugün bulabildiğimiz bilgilere katkıda bulunmaktadır. Sperco'nun Maksim Gazinosunu açan Thomas hakkında anlattıkları şöyledir: “1920 yılında Rusya'dan gelen ve orada sarışın Moskovalı bir kadınla evlenen zenci Thomas, Beyoğlu'nun yüksek tepelerinde “Hôpital dela Paix” adındaki akıl hastalıkları hastanesinin hemen yanında ilk dansingi açtı. Şişli'de *Stella* bahçesindeki dansing işgal kuvvetlerinin subaylarının olduğu kadar şehir kumandanlarının da buluştukları en seçkin bir yer oldu” (94). Sperco, devamında, caz müziğinin önemli bir parçası olan fokstrot ve çarliston gibi dans türlerinin yayılmasını ise şöyle anlatır: “En çekici Rus kızları arasından garsonlar, dansözler, artistler, Türkiye'de dansedilen ilk fokstrotlar, Shimmy ve çarlistonlar için seçildiler. Adımları daha pek acemiydi ama usta kavalyelerin kollarında savaş sonrası danslara çabucak alıştılar ve onlara şampanya bardaklarını Rus usulü kırmayı da öğrettiler” (94-95). Sperco'nun Maksim Gazinosu ve Thomas hakkındaki anılarına bakılacak olursa Thomas, Rusların öncülüğünde yaygınlaşmaya başlayan “dansing”lerin gösterildiği *Stella* adlı mekânı kapatarak, “Beş yıl boyunca [...] sadece İstanbul halkının değil aynı zamanda gelip geçen yabancıların da en çok gittikleri mekân” olan Maksim gazinosunu açar (95). Sperco'nun 1920'li yıllardan 1930'lu yıllara kadar İstanbul'un eğlence hayatıyla ilgili bu anlattıklarına, görüldüğü gibi, *Sonsuz Panayır*'da rastlıyoruz. Konumuz gereği İstanbul'da caz orkestralarının nasıl ve hangi yıllarda yaygınlaştığını araştırırken, Maksim Gazinosunun öneminden de bahsetmemiz gerekiyor. Akçura'nın aktardığı üzere, Fikret Adil, “İstanbul'da ilk caz topluluğunun mütareke yıllarında burada çaldığını anlatır” (141). Adil'in Maksim hakkındaki anıları şöyledir:

Gerçek anlamıyla ‘Caz’ takımını İstanbul, ilk olarak ‘Maksim’de dinledi.

Bu dinlenen caz, ‘7 Palm Beach’ adını taşıyan ve her biri birer virtuoza

olan yedi zenciden oluşan orkestraydı. [...] Palm Beach cazbandı,

İstanbul’a yalnız canbandın ne olduğunu dinletmekle kalmadı.

Memlekette ne kadar çalgı çalan varsa, bugünün en iyi cazbandcıları da

içlerinde, cazbandın ve caz temposunun ne olduğunu onlardan öğrendiler.

(141-42)

Maksim ve dolayısıyla caz orkestraları ve dansın, moda olduğu 20’li yıllardan ve

Thomas’ın ölümünden sonraki durumuyla ilgili Akçura’nın anlattıkları ise şöyledir:

“Maksim el değiştirdi ve yeniden açıldı elbette. Gazetelerde 1930 ve 1931 yıllarında yer

alan ilanlarda Maksim’de “Mardi Gras” gecesi düzenlendiğini okuyunca, bu tür bir caz

geleneğinin daha sonraki yıllarda da sürdüğünü düşünebiliriz” (149). Akçura, daha

sonra, değişen müzik ve dans modaları ve caz müziğinin oldukça geniş bir kitleye

yayıldığı yıllar hakkında ise şunları söyler: “İstanbul’da artık giderek tango ve dans

müziği moda olmaktadır. Caz İkinci Dünya Savaşı’nın sonlarına kadar, İstanbul

sahnelerinde pek karşımıza çıkmayacaktır” (149).

Romanda bir “intikal devresi”nde olduğunu, geçmiş değerlerinden bihaber

gençlerin caz sevdasını merkeze yerleştirerek çizen Halide Edib, üst anlatıcı yoluyla, bu

romanda caz müziğini ne tür bir simge olarak kullandığını şu şekilde ortaya koyar:

[B]u zavallıların sazlarını saksofonlarını çalmakla, halkı oynatmakla

vazifeleri bitmiyordu. Bunların hepsi çengilistanın, sar’al bir ilâhının

gölgesi gibi kendileri de hoplayıp sıçramağa mecburdular. Gazinoya

gelen (iki binler), hattâ bu nevi cazlı yerlere giden garplı (iki yüzler) için

artık sadece kulakları delen ve döven bir ses hengâmesi kifayet

etmiyordu. Aynı zamanda gözlerinin de, ahenkli ahenksiz mütamadî bir hareket görmeğe ihtiyacı vardı. Ancak bu iki taraflı şamata ve hareket koma halinde gibi uyuşan boş dimağlarında ruhlarında yaşıyorlarmış hulyasını uyandırıyordu.

Fakat asıl Firuzan Tıngır alâkadar eden, düşündüren bu garip halitanın yalnız sazlarının değil, hareketlerinin de birbirlerinden başkalığı idi. Modern dünyanın can çekişiyor gibi çene atan, şuursuz, şımarık çocuk tekmelerine, kol bacak sallamalarına benziyen bu sar’alî çırpınma arasında, eski dünyanın biraz uyuşuk fakat daha yumuşak hareketleri de karışıyordu. Tıngırın asıl şaştığı şey, bu curcuna ve hareket sar’ası içinde tesis edilen uygunluk ve birlikti. Bu adamların hepsi, arkalarından ipleri başka başka eller tarafından çekilen kuklaları hatırlatıyordu. Fakat, gene de, bunların hepsi ne yapıp yapıp iplerini çeken ellerden kurtuluyor, birbirine zıt hareket ve seslerini âyarlıyabiliyorlardı. (51)

1940’lı yıllarda cazın İstanbul’un eğlence hayatında ne derece yaygın olduğuyla ilgili verilerin sunulduğu “Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven” adlı yazısında Murat Meriç’in, bu müziğin radyolar yoluyla ulaştığı kitle hakkında söyledikleri *Sonsuz Panayır*’da Firuzan Tıngır’ın “caz havaları mırıldanması”nı açıklayacak niteliktedir: “’40’larda cazın gelişimine yardımcı olan en önemli etken radyodur. Ancak, bu yıllarda sadece İstanbul çevresine yayın yapan İstanbul Radyosu, bu türün, yayımının ulaşabildiği yörelerde tanınmasını sağlar. İstanbul Radyosu’nda [...] Radyo Salon Orkestrası ve [...] Radyo Senfoni Orkestrası düzenli programlar yapmaya başlar” (161). Radyo yoluyla İstanbul’un Maksim ve Taksim Gazinoları başta olmak üzere, eğlence mekânları dışında caz müziğinin yaygınlaşmasının amaçlandığı anlaşıyor. 1940’lı

yıllarda günümüzde olduğunun aksine İngilizce eğitim verilen okullar henüz yaygınlaşmamış olduğu hâlde, *Sonsuz Panayır*'da Firuzan Tıngır'ın hangi dilde “caz havaları mırıldandığı” açık değildir: “Firuzan Tıngır, gençlerin karşısına dikildi, yeni bir caz havası mırıldanıyor, iki elile fincanına sarılmış, ayakları pratik malûmat veriyor, dans gösteriyordu. Genç kızlar derhal eteklerini çektiler, narin bacakları oturdukları yerde, bu yeni dansın adımlarını meşketmeğe başladı” (243). Meriç'in adı geçen yazısında “yerli caz”ın 1940'lı yıllarda ortaya çıkmasıyla ilgili şu söyledikleri ise bu durumun olası açıklamalarından biri olarak kabul edilebilir: “O yıllarda [1940'lar] ilginç bir gelişme yaşanır İstanbul yöresinde; ünlü caz bestelerinden *Joseph Joseph*, *Yusuf Yusuf* adıyla Türkçeleştirilir ve ‘Caz Kralı’ Gregor tarafından, kulüplerde verdiği konserlerde seslendirilir; bu, tespit edilen ilk Türkçe caz şarkısıdır” (161). *Sonsuz Panayır*'da ve buraya kadar başvurulmuş kaynaklarda caz orkestralarında Türklerin varlığından söz edilmedi. Ne var ki, Meriç'in bu yazısında, “Ankara’da, başta ailesinin karşı çıkmasına rağmen caza gönül vermiş bir genç kız vardır aynı dönemde: Kardeşi Sevim ile birlikte The Voice of America’da yayımlanan caz programlarını dinleyerek bu sevdaya kapılan Sevinç Tevs” olarak tanıttığı (162), Sevim ve Sevinç Tevs kardeşlerle ilgili şu anlattıklarından 1940'lı yıllarda Taksim Gazinosu’nda Türklerin icra ettikleri türde bir caz müziğinin varlığından haberdar oluyoruz:

İki kardeş, bu programlarla [The Voice of America] tanıdıkları ve hayranı oldukları Andrews Sisters’ın şarkılarını, “onlar gibi” söylemeye başlar.

Önce Ankara’nın gece kulüplerinde, sonra Ankara Radyosu’nda programlar yapar Sevim-Sevinç Tevs kardeşler. Ünleri kısa sürede yayılır, Ankara dışına ulaşır. 1941’de İstanbul Saray Sineması’nda verdiği bir konserle kendisinin İstanbul dinleyicisine de kabul ettiren

Sevinç Tevs, üç ay İstanbul’da Taksim Belediye Gazinosu’nda sahneye çıkar. [...] Hem radyoda hem de konserlerde caz standartlarının yanı sıra, *Nideyim Sahn-ı Çemen* gibi sanat müziği klasiklerini ve kimi türküleri seslendirmesi bu ilginin en büyük nedenlerindendir. (162)

Yolpalas Cinayeti’nde sözü edilmeyen alaturka müziğin *Sonsuz Panayır*’da “moda” olduğundan, “[S]on zamanlarda alaturka musiki [...] moda oluvermişti” sözleriyle bahsedilir (12-13). Toplumsal tarih, kültür tarihi veya Türkiye’de müzik tarihi üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, inkılâpların da etkisiyle belli bir ölçüde değişime uğramış olan alaturka müziğin 1940’lı yıllarda tekrar “popüler” olduğu anlaşıyor. Halide Edib’in *Sonsuz Panayır*’da alaturka müziğin yeniden moda olmasına değinmesi yanında, Maksim ve Taksim Gazinoları başta olmak üzere, İstanbul’un eğlence mekânlarına odaklanmasına koşut olarak caz müziğini ele alması bu kültür ürününü bir simge olarak kullandığı yönündeki savımızı destekleyecek niteliktedir. Romanda cazın, her biri birer gözlemci olarak sunulan karakterler tarafından nasıl alımlandığının anlatıldığı bölümler, Halide Edib’in bu kültür ürününe ne gibi simgesel göndermeler yüklediğini açığa vurmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın üç gün içinde Japonya’da binlerce insanın ölümüne sebep olan atom bombalarıyla son bulması ile cazın yazara göre ifade ettiği “gümbürtü” ve “karmaşa” ilişkilendirilir. Romanda, savaşın sona erdiği yıllarda İstanbul’da gündelik hayat, “Hiç şüphe yok ki, bu harp, bir sürü zulüm, gadir, akla gelmiyen reziletler doğurdu ve doğuracaktır” sözleriyle anlatılır (74). 1940’lı yıllarda İstanbul’un gündelik hayatında görülen değişimi bu yılları içeren anı kitaplarından takip ettiğimizde, *Sonsuz Panayır*’da gazinolarla birlikte caz müziğiyle ilişkilendirilen “hacıağa”lar ve “harp zenginleri”nin o yıllarda Halide Edib’in çizdiği

biçimde alay konusu oldukları anlaşılıyor¹. Burada gösterilen örneklerden de anlaşılabilceği üzere, İstanbul’la ilgili anıların anlatıldığı kitaplarla kıyaslandığında yazarın romanlarında sadece gündemdeki tartışma konularını işlemediği, aynı zamanda belli konularda var olan söylemi devam ettirdiği anlaşılıyor. Bir önceki bölümde incelenen *Yolpalas Cinayeti*’yle karşılaştırıldığında, 1940’lı yılların ele alındığı *Sonsuz Panayır*’da caz orkestralarının ve dansın, sadece İstanbul sosyetesine mal edilmediği, daha geniş kitlelere hitap ettiği görülüyor. Romanda bahsi geçen tarihsel olaylarla, caz müziğinin Türkiye’deki tarihiyle ve Taksim ve Maksim Gazinolarıyla ilgili değişik kaynaklara başvurulduğunda, bu romanda olay örgüsünün kapsadığı zaman dilimi içinde İstanbul’un gündelik hayatıyla ilgili birçok olayı anlamlandırabiliyoruz.

C. Âkile Hanım Sokağı ve “Rock’n Roll”

Halide Edib, müzik inkılâbıyla birlikte değişime uğrayan ve temelde çoksesli Batı müziği örnekleriyle halk türkülerinin kaynaştırılmasıyla oluşturulmaya çalışılan Türk ulusal müziğiyle ilgili gelişmeleri 1963 yılına kadar takip etmiş, bu alandaki gelişmeleri aynı yıl yayımladığı son romanı *Hayat Parçaları*’na kadar romanlarının merkezine yerleştirmiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında gerçekleşen inkılâplar içinde müzik inkılâbının başlı başına bir önemi olduğunu, bizzat Mustafa Kemal Atatürk’ün bu konuya verdiği önemden anlayabiliyoruz. Müziğin “doğu” özellikleri taşıdığı düşüncesinden yola çıkarak tekseslilikten çoksesliliğe geçişin öngörüldüğü yıllarda, alaturka müziği eğitimi yasaklanır. Orhan Tekelioğlu’nun “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları” adlı yazısındaki sözleriyle, “Osmanlı döneminden

¹ Bkz. Resim 7. Cengiz Kahraman’ın arşivinden alındığı belirtilen bu karikatüre “Amerika’dan Esen Moda Rüzgârları: 1950-60” adlı yazıda, “Ramiz’in ‘hacıağa’ tiplmesi o yıllarda köyden kente göçen sonradan görme Anadolu’yu niteliyordu” açıklamasıyla birlikte yer verilir (65).

kalan ve bir tür konservatuvar olarak nitelendirilebilecek Darü'l-Elhan'daki 'Şark Musikisi Şubesi'ni[n] 1926'da" (146-47) kapatılmasıyla İstanbul'un gündelik hayatında müziğe ilişkin değişim, Halide Edib'in romanlarında ele aldığı kadarıyla, Amerika'da moda olan müzik türlerinin çok geçmeden İstanbul'da görülmesiyle karmaşıklaşır. Adı geçen yazısında, Tekelioğlu'nun aktardığı üzere, Mustafa Kemal'in 1928 yılında "Sarayburnu konuşması"nda söylediklerini bu bölümde göz önünde bulundurmamız, Halide Edib'in daha sonra *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı* adlı romanlarında müzik alanında görülen bu değişimi eleştirme sebeplerini anlamlandırmamızda yararlı olacaktır. Tekelioğlu'nun belirttiği üzere, "Mustafa Kemal birbiri ardı sıra sahne alan bir 'alaturka', bir de 'alafranga' müzik topluluğunu dinledikten sonra" şunları söyler:

Artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denen terennümler karşısında cansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti... Hakikaten Türk, fitraten şen, şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendi kusuru değildir. (148)

Önceki bölümde, *Sonsuz Panayır*'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında İstanbul'un gündelik hayatında görülen değişimin caz orkestralarının icra ettikleri müzikle ilişkilendirildiğini, caz müziğinin bu "buhran / atom devri"nde yaşayan insanların yaşam biçimlerini ifade ettiği düşüncesiyle bir kültür simgesine dönüştürüldüğünü örnekleriyle gösterdik. Bu bölümde, 1957-1958'de önce *Hayat Mecmuası*'nda üç ayrı roman gibi tefrika edilen ve sonra kitap haline getirilen (*Doğu ve Batı Meselesi* 350) *Âkile Hanım Sokağı*'nda görülen iki temel izlekten biri olan rock'n roll'un İstanbul'un gündelik

hayatındaki değişimin anlatılmasında nasıl merkezî bir rol üstlendiği irdelenecektir. Bu incelemede metinden verilecek örnekler dışında, yine bu dönemin standart tarihi, toplumsal tarihi ve Türkiye’de rock’n roll’un tarihinin anlatıldığı kaynaklara başvurulacaktır. “*Sonsuz Panayır*’da İkinci Dünya Savaşı ve ‘Caz’” adlı bölümde takip edilen sıraya uyularak, romanın özetinden sonra, *Türkiye’nin 70 Yılı*’nda ele alındığı kadarıyla, romanın kapsadığı yıllarda Türkiye’de ve dünyada gerçekleşen tarihsel olaylar kısa bir liste hâlinde verilecektir. Bundan sonra, romanın İstanbul’un gündelik hayatıyla ve kültür hayatımızla ilgili içerdikleri, genel başlıklar hâlinde listelenecektir. Son olarak, toplumsal tarih ve özellikle Türkiye’de müzik tarihiyle ilgili kaynaklara başvurularak, rock’n roll’un Halide Edib tarafından nasıl bir kültür simgesi olarak kullanıldığı irdelenecektir.

Âkile Hanım Sokağı, Özgür yayınlarından çıkan son baskısında¹ yer alan “Sunuş” yazısında şu sözlerle tanıtılır: “Halide Edib, ellili yıllardaki, değişim içindeki Türk toplumundan bir kesit yansıttığı bu sosyal konulu romanında, âdeta, bizzat tanıdığı, gerçek insanların başlarından geçenleri, yalnızca isimlerini değiştirerek kaleme almış gibidir” (5). Üzerine çok az çalışma yapılmış olan bu romanı hakkında söylenenler içinde, *Halide Edib Adıvar* adlı çalışmasında Nazan Bekiroğlu’nun şu söyledikleri, yazarın *Sinekli Bakkal*’dan itibaren kaleme aldığı romanlarında sorunsallaştırdığı konuları ve yazarın toplumsal hayata bakışının nasıl olduğunu vurgulaması açısından önemlidir:

Bu romanlar [“töre romanları”] gerek kronolojik gerek tematik anlamda

Cumhuriyet dönemi ile birinci dereceden ilişkilidir. Çünkü

Cumhuriyet’in getirileri dahilinde kendisini yepyeni bir hayatın eşiğinde

¹ Bu tezde *Âkile Hanım Sokağı*’ndan yapılan alıntılar, sözü edilen bu son baskıya aittir.

bulan Türk toplumu için Halide Edib'in merak, sorun, teklif ve tenkitleri vardır: Altı asırlık bir toplumsal alışkanlıklar süreğinden sonra yeni bir hayatın içindeyiz. Bunun eski hayatımızla ilişkisi nedir? Bu yeni hayatta doğu ile batı arasında, eski ile yeni arasında konumumuz ne olacaktır? Aydınla halk ne tür bir ilişki içinde görüntülenecektir? Ve madde ile mana, kalp ile akıl ne ölçüde bir kucaklaşma halinde yeni hayatımızın belirleyicisi olabilecektir? Bu sorulara verilecek cevapların odaklandırıldığı duruş noktaları, Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'dan son romanına kadar kesintisiz kuşak temalar, “meseleler” halinde süregidecektir. (54).

Âkile Hanım Sokağı söz konusu olduğunda, bu söylenenlerin hepsi geçerlidir. Yazar, bu soruları romanın merkezine yerleştirdiği rock'n roll izleği üzerinden işler. Bu romanda, dansın ve müziğin birer simge olarak kullanıldıkları üzerinde duran bir diğer eleştirmen, İnci Enginün'dür: “Halide Edib bu romanında bir bakıma *Sinekli Bakkal*'da olduğu gibi, Doğu'nun veya millî kıymetlerin üzerinde ısrar ederek, yeni Türk toplumunun değişmekte olan yeni panoramasını verir ve moda olan iki yeni dansı da, Türkiye'nin ve dünyanın ruhunu ortaya seren iki sembol olarak kullanır” (*Doğu ve Batı Meselesi* 350).

Sonsuz Panayır'da savaş sonrası İstanbul'unun gündelik hayatında beliren kültür karmaşasını simgeleyen caz müziğinden sonra, bu romanda yine aynı anlayışla rock'n roll müziğine merkezî bir rol verilir. Yine, aynı biçimde, caz, dönemin ve gençliğin ruhunu yansıtan, “gümbürtü”, “gürültü” ve karmaşasıyla ele alınırken, *Âkile Hanım Sokağı*'nda rock'n roll'un benzer bir işlevi vardır; gündelik hayatta özellikle kadın erkek ilişkilerindeki “sallantıları” ifade etmenin bir yolu olarak seçilmiştir. Enginün'ün aktardığına göre, Halide Edib, kendisiyle yapılan bir söyleşide, “Rock and Roll [-]

Sallan ve yuvarlan dansını ve müziğini yaratanın bir halk adamı olduğunu bilirsiniz. Bu adam belki kendi de farkında olmayarak dünyayı sallayan hayat sallantı ve yuvarlanmalarını sesle ifade etmiştir. Beni bu romanı yazmağa teşvik eden âmil Rock’n Roll’un ifade ettiği felsefedir” der (*Doğu ve Batı Meselesi* 350). Buna bağlı olarak, Bekiroğlu ise, yazarın bu yıllarda İstanbul’da görülen eğlence anlayışı üzerinde durduğunu şu sözlerle belirtir: “*Âkile Hanım Sokağı*’nda batı toplumlarından toplumumuza geçen çeşitli dans ve gösteri türlerinin nasıl yıkıcı bir etki ve uyuşmazlık yarattıkları da dikkate sunulmaktadır” (79).

Romanda anlatılan olaylar “1955 yılının Eylül” ayında başlar (27). Olay zamanının on beş yıl ve kısa göndermelerle de olsa, İstiklâl savaşına ve Abdülhamid dönemine kadar gidebildiği bu romanda, toplam zaman dilimi yani anlatı zamanı birkaç ayı aşmamaktadır. Birbirinden bağımsız olarak da okunabilecek bölümler arasındaki ortaklık “sallan yuvarlan” izleği üzerinden sağlanır. *Sonsuz Panayır*’da belli başlı karakterlerin günlüklerine aldıkları notlar vasıtasıyla farklı bakış açıları aktarılırken, *Âkile Hanım Sokağı*’nda doğrudan belli başlı karakterler, anlatıcılar olarak karşımıza çıkar. Roman boyunca ana mekân olarak çizilen Âkile Hanım Sokağının tanıtıldığı birinci kısım, teyzesi ve eniştesi tarafından büyütülen Nermin’in, eşi Tarık’la beraber Ankara’dan İstanbul’a onları ziyarete gelmeleriyle başlar. Bahsedilen bu “Birinci Kısım”da çoğunlukla anlatıcı konumunda olan Nermin’in Tarık’la evliliği, İstanbul’a varmalarıyla da teyzesi ve eniştesinin ilişkileri anlatılır. Bu bölümde, temelde kadın erkek ilişkileri üzerinden “son yıllar”da artan boşanma ve ihanet temaları işlenir. Tarık’ın bir hariciyecisi olarak Roma’ya bir görev nedeniyle gitmesi üzerine, Nermin İstanbul’da kalır ve teyzesiyle eniştesi’nin “Beyaz Konak” olarak anılan evlerinin karşısında bulunan “Kırmızı Konak”ta yaşayan Âkile Hanım’la dostluk kurar. Böylece

Kırmızı Konak'ta yaşayanlarla tanışırız. Bu ilk kısımdaki bölümlerin her biri belli karakterlerin yaşam biçimlerinin anlatılmasına ayrılmıştır. Ana tema ise, daha önce de belirtildiği gibi, kadın erkek ilişkileri ve evlilik kurumunun 1950'li yıllarda geçirdiği değişimdir.

“Sallan ve Yuvarlan” adlı ikinci kısımda, Beyaz Konak ve Kırmızı Konak'ta yaşayan karakterlerin çoğunun bir araya geldiği görülür. Bazıları, “Hayat Sallantıları”, “Gülbeyaz'ın Hayat Sallantıları” ve “Emirgan'daki Sallanma ve Yuvarlanmalar” biçiminde adlandırılan alt bölümlerden oluşan bu bölümde, olay örgüsünün büyük çoğunluğunu Nermin'in eniştesi ve teyzesi'nin ilişkilerindeki sorunlar ve bu sorunların çözülmesi oluşturur. Diğer taraftan, “sallan yuvarlan” izleğinin ilk ortaya çıktığı bu bölümde, Nermin'in Washington'da eniştesi vasıtasıyla tanıdığı Dick adlı Amerikalı'yla İstanbul'da ilk defa görüldüğü belirtilen rock'n roll müziği eşliğindeki dansları yer alır. Önceki iki bölümden bağımsız olarak da okunabilecek olan üçüncü ve son bölümde, “sallan yuvarlan” izleğinin devamlılığına rastlanmakla birlikte, önceki iki bölümde yer alan karakterlerin hemen hepsi bir araya gelir. Romanın rock'n roll'dan başka içerdiği ikinci temel kültür ürünü olan “striptiz”e de bu bölümde yer verilir.

Âkile Hanım Sokağı'ndaki anlatı zamanında, yani 1950'li yıllarda gerçekleşen tarihsel olaylara *Sonsuz Panayır*'da olduğu kadar çok yer verilmemiştir. Önceki bölümde, 1940-1946 yılları arasında, *Sonsuz Panayır*'da anılan tarihsel olaylara koşut olarak dünyada ve Türkiye'de gerçekleşen tarihsel olaylara değinilmişti. 50'li yıllar, Halide Edib'in kısa sürecek siyasî hayatını da kapsamı açısından önemlidir; Enginün'ün aktardığı üzere, Halide Edib, “1950 de Demokrat Parti listesinden bağımsız olarak İzmir milletvekili seçilir. [...] Onun için 1950 seçiminin çok özel bir mânâsı vardır. Tâ 1908 den beri özlediği, her hangi bir baskının olmadığı serbest seçim

yapılmıştır” (75). Enginün, aynı çalışmada, yazarın “5 Ocak 1954 te *Cumhuriyet* gazetesinde yayınladığı bir açık mektup ile siyasî hayata veda” ettiğini de belirtir (75). *Âkile Hanım Sokağı*’nın kapsadığı zaman dilimi göz önünde bulundurularak, 1950-1955 yılları arasında gerçekleşmiş tarihsel olaylar, *1923-1993 Türkiye’nin 70 Yılı* adlı çalışmada ele alındığı kadarıyla şu şekilde sıralanabilir: İsmet İnönü’den ve CHP iktidarından sonra, 1950 yılında başlayan ve 1960’ta 27 Mayıs ihtilâline kadar devam eden Demokrat Parti iktidarıyla birlikte, Celâl Bayar Türkiye Cumhuriyeti tarihinde üçüncü Cumhurbaşkanı olarak on yıl boyunca görev yapar. 14 Mayıs 1950 tarihli milletvekili seçimlerinde Demokrat Parti oy çoğunluğuyla seçilir. Celâl Bayar Cumhurbaşkanı, Adnan Menderes ise Başbakan olur (120). Aynı yıl, “Bayar’ın başkanlığında toplanan Bakanlar Kurulu[,] Kore Savaşı’na katılmak üzere 4500 mevcutlu silâhlı bir savaş birliğinin, Birleşmiş Milletler emrine verilmesini kararlaştır[ır]” (122). 1951 yılı boyunca Atatürk aleyhtarı hareketler görülür, kanunî yollardan bunların önüne geçilmeye çalışılır (125-26). 1953 yılında “Bayar, Avrupa’yı Asya’ya bağlayacak asma köprüünün yapılmasının zaruri olduğunu, bunun için teşebbüslere girişildiğini söyle[r]” (131). 1954 yılında, “Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu kabul edil[ir]” (133). 1955’te, Halide Edib’in eşi, “Devlet ve ilim adamlarından Dr. Adnan Adıvar (Doğ:1882) öl[ür]”. “6-7 Eylül olayları” olarak anılan, İstanbul’da oturan azınlıkların ev ve iş yerlerinin yağmalandığı günlerin de aynı yıl içinde gerçekleştiğini hatırlatalım.

Âkile Hanım Sokağı’nın yazıldığı yıllarda gerçekleşmiş tarihsel olaylar bu şekilde sıralanabilir. Romanda açık olarak değinilmeyen bu olaylara koşturuk olarak tarihsel bir okuma yapıldığında yazarın eleştirdikleri sınırlı bir biçimde anlaşılabilir. Buna karşın, romanda vurgulanan unsurlarla kıyaslandığında, bu tür bir okumayla yazarın asıl

sorunsallaştırdığı konuları görmezden gelmiş oluruz. Romanda adı geçen İstanbul semtleri ve mekânlar, yazarın gündelik hayata ilişkin değindiği konuların ne kadar geniş bir çerçeve oluşturduğunu gösterecek niteliktedir. “Dış mekânlar” olarak adlandırabileceğimiz bu yerler romanda yer aldıkları sırayla şöyledir: Lâleli civarı, Aksaray, Beyazıt Meydanı, Ankara, Roma, Belçika, Keçiören (Ankara), Washington, New York, Bulgaristan, Saraçhanebaşı, Varna, Fatih, İzmir, Emirgân, Beyoğlu, Bolu, Taksim, Sirkeci, İsviçre, Beşiktaş, Şişli, Akaretler ve Teşvikiye. Bundan başka, “iç mekânlar” yine romandaki adlarıyla ve sırasıyla şöyledir: Âkile Hanım Sokağı, Kırmızı Konak / Karşiki Konak, Beyaz Konak, Ankara Palas, Şark Kahvesi, Emirgân’ın büyük / kapalı kahvesi, Taksim Bahçesi / Gazinosu, Yeşil Ev, Sirkeci’deki Yeşilsaray, Kordon Blö, Divan Otel, Hilton ve Kaptan Kamarası.

Üzerine çalışma yapan eleştirmenler, yazarın “son dönem” romanlarında toplumsal hayatı ele almasından başka, “farklı insan tipleri”ni romanlarına konu yaptığını da tekrarlamışlardır. *Âkile Hanım Sokağı*, yazarın bu yargının belki de en çok geçerli olduğu romanıdır. Son yirmi sayfa içinde bile yeni bir karaktere rastlayabildiğimiz bu romanda, sadece bahsi geçen farklı meslek gruplarının isimleri yaklaşık yirmi beş tanedir. Romanda anıldıkları sıraya uygun olarak, sözü edilen meslek grupları şöyle sıralanabilir: Hizmetçi, miralay, sefir, kâtip, başkâtip, müsteşar, daktilo (sekreter), maarif vekili, memur / emekli memur, fabrika işçisi, cerrah, doktor, dahiliyeci, lise hocası, mimar, mühendis, yazar, kapıcı, tüccar, tezgâhtar, psikoloji hocası, sokak satıcısı, Edebiyat Fakültesi’nde Sosyoloji Şubesi Doçenti, köşe yazarı, ihracatçı ve ataşenaval (Deniz ataşesi).

Âkile Hanım Sokağı’nda Halide Edib’in ele aldığı, İstanbul’un gündelik hayatına ilişkin konular ise, romandaki adlandırmalarına sadık kalınarak sıralandığında şöyle bir

liste oluşmaktadır: “İstanbul imarı”, “bugünkü Türkiye”, “birbirine benzemeyen evler ve insanlar”, “zamane kızları, kadınları ve erkekleri”, “hariciye hayatının içtimaî tarafları”, “Ankara sosyetesî”, “Danslı kokteyl parti[leri]”, “İstanbul’un arka sokaklarındaki konak hayatı”, “Delege karıları”, çalışan kadınlar hakkındaki genel yargılar, “avrupaîleşme”, “eski Osmanlı örneği sefir”ler, Amerikalı, İngiliz ve Fransız ilim adamları, “garphlaşma”, “caz havaları”, plâk kültürü, “medenî olmak”, aile kurumu ve son yıllarda sayısı artan boşanmalar, rock’n roll kültürü ve dans, Freud ve psikanaliz veya “Amerikanvarî psikolojik mütalâları”, “modaya uygun kabul günleri”, Divan Oteli ve Hilton üzerinden otel kültürünün yaygınlaşmaya başlaması, “milyoner Anadolu hacıağalar”, giyim kuşam, çıplaklık, striptiz kültürü ve toplumsal etkileri, sekülerleşme, “Atom devri” ve “Makineleşmek” veya “makine medeniyeti”, medeniyet ve ekonomi ilişkisi, “isterî”, “Sefaret hayatının iç yüzü”, “Alaturka-Alafranga müzik”, radyo kültürü, İstanbullu azınlıklar, “son zamanlarda moda olan on beş günde bir kabul günleri”, “Günümüzün İç Meseleleri”, “münevver, yüksek sınıf İstanbul erke[kleri]”, “baş açıklığı”, iç dekorasyon, haremlik selamlık geleneğinin devamlılığı ve basın.

Filiz Ali, “1930’lu Yıllarda İstanbul ve Müzik: İstanbul’da Çokuluslu Müzik Kimliği” adlı yazısında, “İkinci Dünya Savaşı sırası, sonrası ve 1950’li yılların ilk yarısında İstanbul’un müzik kimliğinde büyük ölçüde bir değişiklik olma[dığını], çokuluslu kültürel kimli[ğın], savaşın büyük çalkantılarına rağmen fazla yara alma[dığını]” söyler. Ali, *Âkile Hanım Sokağı*’nda İstanbul’da ilk olarak 1955 yılında ortaya çıktığı belirtilen rock’n roll müziği ve dansına koşut olarak, asıl değişimin 1950’li yılların ikinci yarısında yaşandığını belirtir:

1950’lerin ikinci yarısından başlayarak değişen dünya dengelerine ayak uydurmak zorunda kalır Türkiye ve hükümetlerin birbiri ardına aldıkları

yanlış kararlar ve yanlış politikalara kurban giden İstanbul, 1960, 70 ve 80’lerde sadece kültür ve sanat alanında değil, akla gelebilecek her alanda akıl almaz boyutlarda ve oranlarda kimlik ve kişilik değişimine uğramış ve tanınmaz hale gelmiştir. (47)

Halide Edib’in bu değişimi takip eden bir yazar olarak, *Yedigün* dergisinde İstanbul’un gündelik hayatıyla ilgili yazdığı yazılarda, kendisini nasıl konumlandığı önem taşır. Bu dergide yayımladığı yazılarında ele aldığı konuları romanlarında da işlediği görülür. Halide Edib, *Yedigün* dergisinde makalelerini “Arka Sokaktan Görüş” başlığı altında sunma sebeplerini anlatır. “[Y]azılarımın başlığını seçmek, yani dünyaya nereden ve nasıl baktığımı ifade edecek ünvanı kendim bulmak istedim” diyen yazar, bu seçiminde etken olan sebepleri, “Bugün bütün hayat için ‘Arka sokak’a yerleşmiş bulunuyorum. Mevkiim ve kazancım ne olursa olsun benim artık ‘Arka sokak’ı terketmek ihtimalim yoktur. Onların hayat ölçüsü, kıymetleri benim ölçüm, benim kıymetlerim olmuştur” sözleriyle anlatır (9). 1938 yılında yazdığı bu satırların ve bu yazı dizisinin eleştirmenlerin 1936 yılında *Yolpalas Cinayeti*’nden itibaren romanlarını “gerçekçi” olarak adlandırmalarında payı olduğu düşünülebilir. Buna karşın, bu ve gerçekçi edebiyat geleneğiyle ilgili söylediklerinden yola çıkıldığında, yazarın her zaman için İstanbul’da her yönden gerçekleşmekte olan değişimi takip ettiği ve bu değişimi romanlarına konu olarak seçtiği görülüyor.

Halide Edib, *Âkile Hanım Sokağı*’nda, “Sallan ve Yuvarlan” bölümünden itibaren sonuna kadar rock’n roll izleği ile ilişkilendirerek anlattığı olaylar yoluyla, Filiz Ali’nin bu yazısında üzerinde durduğu boyutlarda gerçekleşmiş değişimin sebeplerini ve gündelik hayatta görüldüğü hâliyle, sonuçlarını sorgular. Romanda, ilk olarak Emirgân kahvesinde Nermin’le Dick’in performanslarıyla İstanbullu’lara tanıtılan rock’n roll,

Roma’da “Amerikan delegesi[nin], sefaretlerinde, bütün delegelerin şerefine [verdiği] bir akşam ziyafeti[nde]”, henüz ilk defa görülür. Tarık, Amerikan sefaretinde şahit olduklarından Nermin’e yazdığı mektupta söz eder:

[S]efaretten, geceyarısını pek geçmeden ayrıldım, otele döndüm.

Ayrılmadan biraz evvel, Amerika’da yeni çıkmış ve pek popüler olan, istersen “Salla ve Yuvarla”, istersen “Sallan ve Yuvarlan” diye tercüme edebileceğin “Rock and Roll” denilen yeni dansı ilk defa Roma’da da oynadılar. Ahengi pek hususî, hatta hoş bile diyebilirim. Fakat tesiri çok korkunç. Bütün salon birbirine geçti. Ne acayip hareketler yaptılar! Sefir de dahil, buna o kadar kendilerini kaptırmışlardı ki, vedaya bile fırsat bulamadım. (86)

Rock’n roll’un Türkiye’deki geçmişine değinen çalışmaların hemen hepsinde, bu müzik ve dans türünün İstanbul’da 1955 yılında ortaya çıktığı belirtilmektedir. Bunlar arasından Murat Meriç’in “Neler Dinledik, Nelerle Coştuk” adlı yazısında bu konuyla ilgili olarak söyledikleri örnek olarak gösterilebilir: “1950’ler, var olan müziğin üzerine yeni bir türün inşa edildiği yıllar... 1955’te neredeyse dünyayla aynı anda Türkiye’de icra edilmeye başlanan rock’n roll, dönemin en önemli modası. Rock’n roll, [...] genç kuşağın ‘kendini bulduğu’ müzik; hatta bir çılgınlık” (195-96)¹. Buna karşın, romanda da belirtildiği gibi, *Yolpalas Cinayeti* ve *Sonsuz Panayır*’da önemle vurgulanan “caz devri” henüz geçmemiştir. *Âkile Hanım Sokağı*’nda Nermin’in eniştesi ve teyzesiyle birlikte gittiği “Şark Kahvesi”nde, anlatıcı konumunda olan Nermin, çalan müzik hakkında, “Radyodan veya plâklardan çalınan caz havaları ortalığı biraz bozuyor.

¹ 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan’ın “75 Yılda Eğlence” adlı bölümünde, “1950’lerin ev partilerinin gözdesi ‘Rock’n roll’du” ibaresiyle (181) yer verilen fotoğraf için bkz. Ekler, Resim 8.

Eniştem garsonun eline bahşış sıkıştırarak bu kulağı tırmalayan sesleri susturmak istedi. Meğer bu sakın, bu Şark'ın hakikî yavruları olan çiftler bunu isterlermiş. Çok geçmeden, başka bir garson, bu hava ve sükûn içinde falso yapan gümbürtüyü tekrar dile getirdi” der (63).

Yolpalas Cinayeti'nin kapsadığı tarihsel süreç içinde caz orkestraları tarafından icra edilen müziğe talebin henüz sadece “İstanbul sosyeta”ne mal edildiği üzerinde durulmuş, İstanbul’un gündelik hayatı ve Türkiye’de caz tarihi üzerine yapılan çalışmalardan yola çıkarak, romanda böyle yansıtılmasında bir gerçeklik payı olduğu belirtilmişti. *Sonsuz Panayır*’dan yola çıkıldığında, caz orkestralarının ve cazın 1940’lı yıllarda İstanbul’un gündelik hayatında ifade ettiği anlam ve nasıl yaygınlaştığı incelendiğinde ise, bu yıllarda eğlence merkezlerinin yanı sıra, gençler tarafından plâklar ve radyo yoluyla takip edilmesinin ve daha geniş bir kitleye hitap etmesinin de büyük oranda gerçeklikle örtüştüğü söylendi. Kudret Emiroğlu’nun *Gündelik Hayatımızın Tarihi* adlı çalışmasında yer alan (ve daha önce *Yolpalas Cinayeti*’nin incelendiği ilk bölümde başvurduğumuz) “Bar, Disko, Parti” adlı bölümde şu söyledikleri bu değişimi genel hatlarıyla yansıtacak niteliktedir:

1930’lu yıllardan itibaren adâb-ı muâşeret kitaplarında öğütlenen kızılı erkekli, danslı müzikli toplantılar İstanbul ‘sosyete’ sine özgü olmaktan çıkarak 1950’li yıllardan itibaren büyük şehirlerde orta sınıfın orta öğrenim gençliğine kadar yayılmaya başladı. Muhallebecide, pastane, park ve sinemada, sonra kahvede buluşabilen kızılı erkekli gençlerin, yaş günlerinden başlayarak evlerde çay vermeleri daha meşruydu. (540)

Enginün, *Mukayeseli Edebiyat*’ın “Halide Edib’in Eserlerinde Amerikalılar” adlı bölümünde, Halide Edib’in rock’n roll’u sembolleştirmesini şu sözlerle yorumlar:

“Amerika’dan gelen bu tesirlerin İstanbul’un bütün tabakalarına hatta köylerine yayılması söz konusudur. Bütün moda ve davranışlarda daima yabancılardan gelenlerle bizdekileri karşılaştıran Halide Edib, bu romanda da aynı metodu uygular. Bu yüzden ‘Rock and Roll’u dervişlerin raksına benzetir” (198). *Sonsuz Panayır*’da cazın, “atom devri”nde İstanbul’daki karmaşanın ve gürültünün bir ifadesi olarak kullanıldığını söylemiştik. *Âkile Hanım Sokağı*’nda “caz devri”nin devamlılığına rastlasak da, “dönemin ruhunu yansıtan” asıl müzik ve dans türü rock’n roll’dur. Buna karşın, Halide Edib’in rock’n roll için kullandığı, “dervişlerin raksı” benzetmesine ilk olarak *Sonsuz Panayır*’da cazın betimlenmesinde rastlanır. Örneğin, Şaş-Bak Pavyonundaki caz orkestrasının üyelerinden biri, “Hele şu trampete çalanın başı... İçinde makine varmış gibi sağa sola, öne arkaya gidip geliyor. Giydir hırkayı, fesi, rüfâ tekkesinde zikrederken vecde gelen bir dervişin hayaleti olabilir!” sözleriyle betimlenir (31-32). *Âkile Hanım Sokağı*’nda ise, caz, rock’n roll ve yeni dansların sekülerleşmenin bir eleştirisi olarak ortaya kondukları açıktır; Halide Edib, bu romanında rock’n roll müziği eşliğinde yapılan dansları dinî ayinlere benzetir. Nermin’le Dick’in henüz “caz havaları” eşliğinde dans edilen Emirgân kahvesinde rock’n roll’u alternatif bir dans türü olarak sunmalarıyla kahvede bulunan çeşitli tiplerin zamanla bu performansa katılmaları şöyle anlatılır:

Bütün kalabalıkta bir hareket hâsıl oldu. Kol kola, kalça kalçaya bir Rüfâî âyini içindeymiş gibi sağa, sola; öne, arkaya bir sallantı başladı. Hatta köşedeki ihtiyar bile ayakta. Bir kolunu, uykudaymış gibi, biraz ötede oturan bir adamın omuzuna atmış, dudaklarından:

– Allah Allah sesleri geliyor. Evet, ondan başka da, bu ahenkli sallantı içinde kendinden geçmiş görünen kalabalıkta birbirine dayanmış:

– Allah Allah, diye bu havaya uydurdukları bir zikretme ile sallananlar var.

Dışarıdan başları cama dayananlar da, birdenbire başlarını tos vurur gibi cama çarparken, camlar şangır şungur iniyor ve akabinde mızika susuyor. Belki plâk tükenmiş, belki başgarson bu kollektif cinnet emarelerinden ürkmüş, plâğı çekmişti. (119-20)

Dünkü İstanbul: Çok Dinli, Çok Dilli Mozaiğin Dağılışı adlı çalışmasında, İlhan Eksen’in de belirttiği üzere, “Otuzlu kırklı yıllarda tango, çarliston, fokstrot türü müziklerin çalındığı barlar ve otel salonlarında ellilerden itibaren, artık varlığını iyice duyuran Amerikan kültürünün etkisiyle caz, sving, slov çalınır olmuştur. Bundan on yıl kadar sonra ise ‘rock n’ roll’ çılgınlığı yanında kulaklarımız ve ayaklarımız çaça, tvist ve bossanova’ya alışacaktı” (107). Eksen’in “çılgınlık” olarak adlandırdığı bu müzik ve dans türünü Halide Edib, daha da ileriye giderek, rufai ayinlerine benzetir ve bu bağlamda, dindar karakterleri karikatürize eder. Yukarıdaki örnekte bahsedilen “ihtiyar adam”ın okura tanıtılma biçimiyle bu dansa gösterdiği tepki arasında bir zıtlık oluşturulur. Sözü edilen ve dans gösterisi sırasında Emirgân kahvesinde bulunduğu belirtilen bu karakterin plâklardan çalınan caz eşliğinde dans edenler hakkındaki düşünceleri şöyle aktarılmıştır: “Aman ya Rabbî, ne kadar köklerimiz kopmuş, maziden ayrılmışız. İbret! İbret... Hele şu orta yerde zıplayan, hoplayan kopuklara bir bakın! Tuh, Allah cezalarını versin! Sanki koyunlarında birer kahpe... Sanki... Sanki...” (116). Nermin’in eniştesi Samim Akyürek’in rock’n roll hakkındaki görüşleri yoluyla ise, yazarın roman boyunca tekrarladığı benzetme açıkça dile getirilir: “Tam bugünün ruhunun ifadesi... Bugünün hareket sembolü” (119). Bu örneklerin tamamı göz önünde bulundurulduğunda, rock’n roll’un “toplu cinnet”, “hareket sembolü” ve rufai ayinlerin

ifade edilmesinde bir araç olarak kullanıldığı anlaşıyor. Başka bir deyişle, roman boyunca temelde bu üç gönderme ile ilişkilendiriliyor. Romanda “toplu cinnet”, “isteri” ve “cinsî sapıklık”ın alt konular olarak işlendiği görülür. Bunların hepsi de “atom devri”yle ve gündelik hayatta Amerikan etkileriyle bağdaştırılır. Rock’n roll’un 1950’li yılların “hareket sembolü” olarak anılmasında, doğrudan Atatürk inkılâplarında merkezî önem taşıyan, değişimin “hızlı” olması gerekliliğinin öngörülmesinin bir eleştirisi olduğu düşünülebilir. Ayrıca, önceki iki bölümde değinilen, müzik inkılâbının çıkış noktasının alaturka müziğe “heyecan” ve “hareket” katmak olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Son olarak, “cinsî sapıklık”, romanın genelinde ele alınmasına rağmen başlıca bir bölüm ayrılan, Taksim Gazinosunda gerçekleşen striptiz gösterisiyle alâkalıdır ki, Halide Edib’in romanlarında hemen her zaman ele aldığı “çıplaklık”ın tek başına bir araştırma konusu olabileceği, Cumhuriyet’in ilk elli yılı araştırma konusu olduğu taktirde plaj kültürü, giyim kuşam ve kadınların kamusal alana dahil edilmelerinin bütüncül bir biçimde ele alınması gerektiği belirtilmelidir. Bundan başka, bu yıllarda Pamela adlı, “dört motorlu” lakâplı Rus dansçının Taksim Gazinosu’nda gerçekleştirdiği, bu yılların İstanbul’uyla ilgili anıların anlatıldığı kitaplarda da yer alan striptiz gösterisi hakkında oldukça çok sayıda çalışmada bahsedildiğini de belirtelim¹.

Halide Edib, romanda, rock’n roll izleği üzerinden, 1950’li yıllarda İstanbul’un gündelik hayatında görülen Amerikan etkilerine odaklanır. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, yazarın caz orkestraları, rock’n roll ve striptiz gibi kültür ürünlerinin belirli göndermeleri olan simgeler olarak kullanması veya genel olarak romanlarının

¹ Bu konuda yapılacak olası bir çalışmada, başlangıç için, *Âkile Hanım Sokağı*’nın “Cıvıl Gız” adlı üçüncü bölümünde bu gösterinin anlatıldığı kısımlara (181-83), Aydın Boysan’ın *İstanbul’un Kuytu Köşeleri*’nde ayrıntılarıyla anlattığı gösteriye (193) ve Kudret Emiroğlu’nun *Gündelik Hayatımızın Tarihi* adlı çalışmasının “Striptiz” adlı bölümüne (434-35) başvurulabilir.

hepsinde görüldüğü gibi özellikle kültür söz konusu olduğunda, “doğu-batı sentezi”ni işlemesi tesadüfî veya sadece Halide Edib’e mahsus bir özellik değildir. “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları” adlı yazısında, Orhan Tekelioğlu, “Çok kültürlü, çok kimlikli Osmanlı kültürel mirasını siyaseten reddeden, onun yerine tek kimlikli ve üniter bir ulus-devlet ve ulus-kültür oluşturmayı amaçlayan sentez projesi Cumhuriyet’in ilk günlerinden itibaren özellikle gazete tartışmalarında gündeme geldi” sözleriyle bu tartışmanın geniş bir kitleye hitap ettiğine değinmiş olur (146). Bu yıllarda gündelik hayatla ilgili yapılmış çalışmalar içinde, Arzu Öztürkmen’in *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan*’da yer alan “Cumhuriyet’in Dans Adımları” adlı yazısında şu söyledikleri, eğlence hayatına odaklanması ve rock’n roll’un ne tür bir kültür simgesi olarak alımlandığından söz etmesi açısından önemlidir:

Çarliston, 1927’de önce İstanbul’a geldi ve oradan bir salgın gibi dalga dalga yayıldı: “Garson, bira getir, garson, yaşa çarliston” nakaratı dillerden düşmüyordu. 1940’larda, bir çeşit hareketli ve sallantılı fox-trot olan swing, ardından bugi-vugi moda danslardı. Latin Amerika rüzgârı, 1950’lerin başında, Amerika ve Avrupa üzerinden Türkiye’ye samba, mambo, rumba, raspa gibi hareketli ve bol figürlü danslarla girdi. Ama 1950’lerin ve 60’ların tartışmasız dansı rock’n roll’dü. İkinci dünya savaşı sonrasının, dünyanın yeni hakimi muzaffer Amerika’sının yaşam ve eğlence kavramının bir özetiydi rock’n roll. Calypso gibi egzotik danslar ve çaça gibi salgınlar, gelip geçici oldu. 1970 sonrasında, çiftlerin birbirlerine sımsıkı sarıldığı dans türlerinin yerini, giderek akrobatik figürlerin öne çıktığı, çiftlerin karşı karşıya geçip çok hızlı ritimde bir

müzik eşliğinde, zaman zaman cezbe tutulmuşcasına hareket ettikleri danslar aldı. (182)

Yolpalas Cinayeti'nin ve daha sonra *Sonsuz Panayır*'ın incelendiği bölümlerde Amerika'nın İstanbul'un gündelik hayatında görülen etkilerinden söz ederken, yazarın caz orkestralarını ve cazı bu etkiyi ifade etmekte bir araç olarak kullandığından söz edildi. Öztürkmen'in sözlerinden de anlaşılabilceği gibi, Halide Edib'in bu üç romanında simgeler olarak kullandığı kültür ürünleri, ortaya çıktıkları yıllarda aslında "zaten" kültür simgeleri olarak alınılmışlardır. Murat Meriç'in *Cumhuriyet'in Sesleri*'nde yer alan, "Türkiye'de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış" adlı yazısında rock'n roll'a ilişkin söyledikleri, Halide Edib'in *Âkile Hanım Sokağı*'nda bu müzik türüne verdiği önemi anlamlandırmamıza yardımcı olacak niteliktedir: "1955'te İstanbul'da Deniz Harp Okulu öğrencilerince bir rock'n'roll orkestrası kurulur. Bu, yeni bir dönemin başlangıcıdır. Türkiye'de belki de ilk defa yeni bir Batı müziği türü, Batıyla aynı zamanda icra edilir. Dünya Bill Haley and The Comets'in *Rock Around the Clock*'uyla sallanıp yuvarlanırken Türkiye, Deniz Harp Okulu Orkestrası'yla birlikte bu müzikle tanışır" (132).

İstanbul'un gündelik hayatında Amerikan etkisinin görünür biçimde etkilerinin 1950'li yıllarda artmasında, bu yıllarla ilgili anlatılanlardan yola çıkarak diyebiliriz ki, Kore savaşına katılan Türk askerlerinin büyük önemi vardır. Hasan İrfan adlı, bu yıllarda gerçekleşen değişime bizzat şahit olmuş bir kimsenin anlattıkları içinde özellikle iktidar politikalarına koşut olarak değişen tekerleme ilgi çekicidir:

Savaştan sonra çocuk dünyamızın kahramanları Amerikan kovboyları olmuştu. Ama esas kahramanlarımız Kore'ye savaşmağa gidenlerdi [...] Amerikalıları Türk askerleri kurtarmıştı diye kulaktan kulağa

kahramanlık hikayeleri anlatılıyordu. Sokaktaki oyunlarda ebe seçerken söylediğimiz tekerlemeler de değişmişti: “Bir, iki, üçler / Yaşasın Türkler / Dört, baş, altı / Polonya battı / Yedi, sekiz, dokuz / Rusya domuz / [on, on bir, on iki] Amerika dostumuz” diye sayardık. (Aktaran Eksen 69)

Romanda, “Malûm ya, İngiltere ve Fransa şimdi emekliye ayrılmış iki millet” (42) olarak anılırken, Tarık’ın Roma’da ilk defa karşılaştığı rock’n roll dansını anlattığı mektubu Nermin’in eniştesi Samim Akyürek’e okuması üzerine, eniştesinin söyledikleri Halide Edib’in roman boyunca vurguladığı benzetmeye örnek olacak niteliktedir. Mektubu kendisine okuyan Nermin’e hitaben eniştesi’nin “zamane”yle “sallanmak yuvarlanmak” arasında kurduğu ilişki şöyledir:

Şimdi geçmişle rabıtamız tamamiyle kesilmiş gibi. Karışık bir zaman. Mamafih, geçmişin bazı kalıntıları, hayatta yüklendiğimiz vazifeyi bile bize unutturdu. İstikbal bahsine gelince, değil bizler, gençler bile onu ellerine alamıyorlar. Hatta Amerika dedikleri dünyanın en genç ve iyimser milleti bile ne arkaya, ne öne bakabiliyor. Herkes olduğu yerde sallanıyor, olduğu yerde yuvarlanıyor; yahut etrafındakileri sallıyor, yuvarlıyor. (89)

Samim Bey’in evinde yapılan bir diğer toplantıda, Nermin’le Dick’in Emirgân’daki performanslarının gündeme gelmesiyle İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünyanın içinde bulunduğu durumun bir ifade biçimi olarak ele alınan “sallan ve yuvarlan” simgesi yeniden kullanılır. Toplantıdaki Amerikalı bir profesörün söyledikleriyle başlayan şu diyalogun Halide Edib’in bu izleği sekülerleşmeye nasıl bağladığının anlaşılabilmesi açısından önemi vardır:

– Emin olun, bugün makinenin hâkim olduğu Amerika’da dine doğru âdeta isteri halini alan temayül, bu içimizin kofluğundan kurtulmak için bir yol aradığımızı ispat eder.

Biraz kısık ve ihtiyar bir ses birdenbire söze karıştı. Hırka-i Şerif [romanda öne çıkan dindar karakter] gelmiş, ayaktaki grubun münakaşasını dinliyordu:

– Ben de Profesör’ün sözlerine hak veriyorum. Bugün Emirgân’da idim. Orada çalınan bir Amerikan havası bugünkü hayatımızı tamamen ifade ediyordu.

– “Salla ve Yuvarla” mı?

– Adı nedir bilmiyorum. İnsanın içinde bir cezbe yaratıyordu. Rüfâilik’in ruhunu Amerika ihya etmiş. Belki bizim kapadığımız tariklerin hepsi Amerika’da açılacaktır. (127-28)

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Tekelioğlu’nun adı geçen yazısında belirttiği üzere, “siyasi nedenlerle kararlaştırılmış da olsa, 1925’de yürürlüğe giren tekke ve zaviyelerin kapatılmasına ilişkin yasa, geleneksel dinsel müzikte çok özgün bir yere sahip tekke müziği pratiğinin kaybolmasına yol aç[mıştır]” (147). Halide Edib, İkinci Dünya Savaşı sonrasını anlatı zamanı olarak belirlediği *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*’nda sekülerleşmenin etkisiyle sarsıldığını düşündüğü dinî değerlerin yerlerinin Amerika’dan ithal edilen ve “bir tür cezbe”ye delalet ettiğini belirttiği eğlence anlayışlarıyla karşılandığını ortaya koymak ister. Alıntılanan bu diyalogda görüldüğü gibi, yazar İkinci Dünya Savaşı sonrasında kültür alanında görülen değişiklikleri sadece İstanbul’un gündelik hayatıyla sınırlamaz; bu değişimin evrenselliğini vurgular.

SONUÇ

Türk edebiyatında günümüze değin önemini yitirmemiş olan Halide Edib Adıvar, ölümünden bir sene öncesine kadar edebiyat alanında ürün vermiştir. Eserleri üzerine çalışma yapmış veya eleştiri yazıları yazmış olan eleştirmenler tarafından “üçüncü” veya “son” dönem olarak adlandırılan, 1936 yılında *Yolpalas Cinayeti*’nden itibaren yazdığı romanlarında, anlatı mekânı olarak İstanbul’u seçtiğinden, bu romanlarında İstanbul’un gündelik hayatını yansıttığından söz edilmiştir. Eleştirmenlerin, yazarın sözü edilen romanlarında toplumsal gerçekleri ele aldığı, gözlemlerine dayanarak dönemin bir panoramasını verdiği ve bu romanların dönemin tarihine kaynaklık ettiği vb. yargıları yinelerken, roman türüyle ilgili olarak “toplumsal” ve “gerçekçi” / “realist” gibi kavramları sorgulamadan, herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilir göndermeleri olan kavramlar olduklarını varsayarak kullandıkları dikkat çekmektedir. Bu kavramların aynı eleştirmen tarafından, aynı çalışma veya eleştiri yazısı içinde, bir fark gözetmeksizin, bir arada kullanıldığı, Halide Edib’in romanları söz konusu olduğunda ise genel geçer yargılar olarak kabul gördükleri anlaşıyor. Bundan başka, yazarın, bu tezde incelenen *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*’nı da kapsayan ve bu yargılarla anılan romanlarında, İstanbul’un gündelik hayatını ele aldığı, eleştirmenler tarafından sıklıkla dile getirilmiş olsa da, bu yargıyı metinlerden verilecek örneklerle desteklemeyi gerekli görmedikleri anlaşıyor. Buna karşın, bu romanların içerdiği, günümüz okurunun kolaylıkla anlamlandıramayacağı, 1930’lu 40’lı ve 50’li yıllarda

İstanbul'un gündelik hayatında var olan kültür ürünlerinin bağlamlarının yeniden araştırılması gerekmektedir. Tezin giriş bölümünde, bu şekilde özetlenebilecek olan, eleştirmenlerin ileri sürdükleri kalıplaşmış yargılardan örnekler gösterildi. 1909 ile 1963 yılları arasında yirmi bir roman yazmış olan Halide Edib'in eserleri üzerine yapılmış nitelikli eleştiri yazılarının temelde bu yargılar sorgulanmadan sürekli tekrar edildiği için az olduğu belirtildi. Giriş bölümünün ikinci yarısından itibaren, tezin konusu gereği, yazarın romanlarında İstanbul'u nasıl sorunsallaştırdığı ve bu konuyla ilgili Nazan Bekiroğlu ve Sema Uğurcan gibi bazı eleştirmenlerin söyledikleri üzerinde duruldu. Bu konuda söylenenlere koşturuk olarak, Halide Edib'in *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda, Türkiye'nin geçirdiği siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin İstanbul'un gündelik hayatını nasıl etkilediğini ele aldığı belirtildi. Buna karşın, Sema Uğurcan'ın deyişiyle, yazarın bu şehri romanlarına “fon” yapmakla kalmadığı, bunun ötesinde, gündelik hayata odaklanmakla birlikte, İstanbul'un bu romanlarda yazar tarafından sorunsallaştırıldığı belirtildi.

Çalışmanın Birinci bölümünde “Yeni Tarihselecilik, Gündelik Hayatın Tarihi ve Edebî Eleştiri” adlı ilk bölümünde Halide Edib üzerine yapılmış çalışmalarda görülen eksikliklerin büyük oranda giderilmesinde yararlı olabileceğini düşündüğümüz Yeni Tarihselecilik tanıtıldı. Tezin kuramsal boyutunun ele alındığı bu bölümde, Yeni Tarihseleciliğin 19. yüzyılda tarihyazımında görülen değişimler içinden nasıl ortaya çıktığı, Stephen Greenblatt başta olmak üzere, Yeni Tarihselecilerin edebî ve tarihsel kaynaklar arasında bir fark gözetilmeden yoruma tabi tutulmasıyla edebiyat eleştirisinde yeni açılımlara varılabileceği iddiasında bulundukları anlatıldı. Hayden White'ın görüşleri üzerinden, tarih kuramcılarının ister tarih ister edebî türlerde olsun, temelde “dil”in kullanımına ve tarihçinin zorunlu olarak yapacağı “seçim”e bağlı olmaları

nedeniyle hiçbir anlatı türünün “nesnel” bir yaklaşımla yaratılamayacağını ileri sürüldüğü, bugün tarihle edebiyat farklı disiplinler olarak varlıklarını sürdürseler de bu görüşün geniş çevrelerce kabul edildiği belirtildi. Bu bağlamda, Yeni Tarihsehcilerin, tarihsel ve edebî kaynakların yanında, sosyoloji, sanat tarihi, psikoloji, antropoloji vb. alanlarda ortaya konan kaynakların bir arada incelenmesiyle edebiyat eleştirisine yeni yaklaşımlar sundukları üzerinde duruldu. Bu yaklaşıma göre, genelde edebiyat eleştirisinde ve tarihsel araştırmalarda “ciddiye alınmadıkları” için kullanılmayan, aralarında köşe yazıları, anılar, olumsuz anlamlar yüklenerek “popüler” kültüre hizmet ettiği düşünülen çalışmalar ve ilânların sayılabileceği kaynaklara başvurulmasıyla bugün yadırgadığımız veya anlamlandırmakta güçlük çektiğimiz kültür ürünlerinin bağlamları—değiştirilemez, yeniden yorumlanamaz olgular veya verilere ulaşıldığı iddiasını taşımamak koşuluyla—yeniden oluşturulabilmektedir. Yeni Tarihsehciler, “nesnel” olmak iddiasıyla ortaya çıkan tarihçileri “tarih bilimi”nde temelde “olgular”a varılabileceği inancında olmaları nedeniyle eleştirmektedirler. Bu etmen, geleneksel tarihsel okumalara karşı çıkmalarında da rol oynarken, tarihsel okumalar yapan araştırmacıların edebiyat eleştirisinde standart tarihi bölünemez ve yorumlanamaz bir bütün olarak ele almalarına karşı çıkarlar. Yeni Tarihsehcilere göre, tarih de en az edebiyat kadar yoruma açıktır. Genel hatlarıyla, bu edebiyat yaklaşımının çerçevesini belirleyen görüşler bu şekilde özetlenebilir. Bu bölümde, kısaca, bu ve buna benzer önermelerle edebiyat eleştirisinde “tarihsel okuma”lara yeni bir seçenek sunduğunu belirttiğimiz Yeni Tarihsehciliğin çerçevesi kesin sınırlarla belirlenmiş bir inceleme-yorumlama yöntemi sunmadığını, tezin kuramsal boyutunu oluşturmasında bu yaklaşımın, yapılacak roman incelemelerinde aynen uygulanması anlamına gelmediği ve Yeni Tarihsehciliğin önemli bir boyutu olan “siyasal okumalar”ın bu çalışmada örnek

alınmadığı belirtildi. Buna karşın, Yeni Tarihselci incelemelerin geleneksel tarihsel okumalardan ayrıldığını düşündüğümüz iki nokta vardır ki, bunların tezde Halide Edib'in romanlarının incelenme biçimini büyük oranda belirlediği söylenebilir. Bunlardan ilki, edebî metnin tarihsel arka plânı ele alınırken geleneksel tarihsel okumalarda görülenin aksine, gündelik hayatın tarihiyle birlikte, yansıtılan dönemin kültürel bağlamının Yeni Tarihselci araştırmaların temelini oluşturmasıdır. İkincisi ise, Stephen Greenblatt başta olmak üzere, Yeni Tarihselcilerin edebî metinlerin bize parçalı bir tarih bilgisi sunabileceğinin ve bir metnin her okunuşunda farklı yorumlara açık olduğunun kabul edilmesi gerektiğini öne sürmeleridir.

Birinci bölümün, “Bir Tarihçi Olarak Halide Edib” adlı ikinci alt bölümünde, Halide Edib'in romancılığına nazaran daha az bilinen “tarihçi kimliği” incelendi. Durakbaşı'nın *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* adlı çalışmasında bu konuda söylediklerinden yararlanılarak, bu bölümde, Halide Edib'in kaleme aldığı tarihsel çalışmalarda kendisini Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasında etkin rol oynayan, tarihsel bir kişilik olarak gördüğü üzerinde duruldu. Yeni Türk devletinin yabancılara tanıtılmasında kendisine bir misyon yüklediğinin gösterilmeye çalışıldığı bu bölümde, “gerçekçi roman” ve tarihle ilgili ileri sürdüğü görüşlerden yola çıkıldığında, yazarın “gerçekçilik” söz konusu olduğunda tarihle edebiyat arasında bir ayrım yapmadığı örneklerle gösterildi. Bu bölümde, son olarak, makalelerinde, araştırmalarında, tarih, edebiyat, roman ve gerçekçilikle ilgili söylediklerinden yola çıkarak, Halide Edib'in romanlarında İstanbul'un gündelik hayatını ele almasında bilinçli bir seçimin varlığından söz edilebileceği belirtildi. Halide Edib'in yurt dışında yaşadığı yıllar da dahil olmak üzere, yaklaşık seksen yıl boyunca Türkiye'nin geçirdiği siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişime şahit olmuş ve özellikle 1936 yılından

itibaren *Yedigün* dergisinde yayımladığı yazıları ve romanlarının yanı sıra her türde verdiği eserlerinde temelde tarihçi ve eğitimci kimlikleriyle etkin rol oynamış bir yazar olmasının önemi vurgulandı. Eserlerinde beliren tarihçi kimliğinin eleştirmenlerin, romanlarının tarihe kaynaklık ettiğini ileri sürmelerinde etken olabileceği ileri sürüldü. Bu önermelerden oluşan bu bölümde, Halide Edib'in son dönem romanlarında İstanbul'un gündelik hayatındaki değişimi yansıtmaya çabası sonucunda ortaya çıkan eserlerini nesnel bir tarihçi olarak ele almasının olanaksızlığı veya bu bağlamda, yazarın nesnelliğinden söz etmenin bizi sadece göreceli bir sonuca varıracak, buna karşın, *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nin gündelik hayatın tarihinin ve birer simge olarak kullandığı kültür ürünlerinin bağlamlarının araştırılması ve yeniden oluşturulması söz konusu olduğunda yararlı kaynaklar oldukları sonucuna varıldı.

Halide Edib'in *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda İstanbul'un gündelik hayatında var olan, bugün anlamlandırmakta zorluk çektiğimiz kültür ürünleri ile ilgili söylediklerinin incelendiği "Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Kültür Simgeleri" adlı ikinci bölümde, yazarın bu üç romanında tekrar eden kültür ürünlerini birer simge olarak kullanarak, değişen iktidarla birlikte İstanbul'un gündelik hayatında görülen farklılaşmayı sorunsallaştırdığı ileri sürüldü. Bu bölümde, bu üç romanın İstanbul'un gündelik hayatına ve bu hayatın içerdiği kültür ürünlerine ilişkin pek çok unsur içerdiğinden, böyle bir çalışmanın kapsamı içinde her bir unsurun ele alınamayacağı belirtildi. Yazarın, neredeyse bütün romanlarında müziğe geniş yer ayırdığı, fakat Atatürk inkılâplarına bağlı olarak 1930'lu 40'lı ve 50'li yıllarda "alaturka" ve "alafranga" müzik türleriyle ilgili tartışmaları bu sözü edilen üç romanında ele aldığı belirtildi.

“*Yolpalas Cinayeti*’nde ‘Saksofonlu Cazband’lar” adlı ilk bölümde, Halide Edib’in İstanbul sosyetesini eleştirme sebepleri irdelendiğinde, ekonomi tarihine ilişkin yazılardan faydalanılarak ve 1930’lu yıllarda bu konu üzerine yazılmış çok sayıda yazıyı temsilen *Yedigün* dergisinde yayımlanmış bir yazıyla bu yıllarda yerli malların kullanımının teşvik edilmeye çalışıldığı, dolayısıyla “tasarruf” konusunun gündemde olduğu gösterildi. Böyle bir gündeme koştur olarak, yazarın İstanbul sosyetesini eleştirisinin merkezine yerleştirmesinin sebeplerinin açıklanabileceği öne sürüldü. Dönemin ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, romanda İstanbul sosyetesine mal edilen yaşam tarzı içinde caz orkestralarının anlamının sorgulanabileceği ve anlamlandırılabilmesi söylendi. Gökhan Akçura ve Murat Meriç’in Türkiye’de caz tarihi üzerine yaptıkları araştırmalardan yararlanılarak, 1930’lu yıllarda cazın Amerika ve Avrupa’da olduğu kadar Türkiye’de de “moda” olduğu, fakat bu yıllarda her türde alafranga müziğe caz, alafranga müzik icra eden orkestralara da “cazband” dendiği belirtildi. 1930’lu yılların, “dönemin ruhunu yansıtan” ve alaturka müziğine “neşe ve heyecan” öğeleri katılmaya çabaladığı yıllar olduğu, müzisyenlerin ve bestecilerin temelde tekseslilikten çoksesliliğe geçmekle Türk müziğinin “Batılılaştırılabilmesi” inancında oldukları belirtildi. Türk müziği geleneğinin Batı’ya eklenmesinde genel olarak “alafranga” olarak adlandırılan müzik türünün kendiliğinden medeniyeti ifade eden bir simge olarak alınılmasından dolayı, bu yıllarda, Halide Edib gibi kültür alanında gerçekleşen değişimi takip eden yazarların, eserlerinde, Avrupa ve Amerika’dan ithal edilen değerleri iktidarın veya genel olarak değişimin sembolleri olarak ele aldıkları öne sürüldü. Bu bağlamda, 1930’lu yıllarda yazılmış romanların gündelik hayatın araştırılmasında elverişli kaynaklar olduğu vurgulandı. Böyle bir çerçeve içinde, Halide Edib’in romanlarında İstanbul’un eğlence

hayatında görülen değişimin ifade biçimi olarak müziği ve dansı seçmesinin “asrîleşme”nin yanlış anlaşıldığına ilişkin ısrarlı vurgusuyla doğrudan ilişkili olduğu sonucuna varıldı. Bu yıllarda Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik koşulların araştırılmasıyla, Halide Edib’in “cazband”ları İstanbul sosyetesiyile ilişkilendirmesinin ardındaki sebeplerin daha iyi anlaşıldığı belirtildi. Ekonomi tarihi göz önünde bulundurulduğunda, Halide Edib’in İstanbul sosyetesiyile ilişkilendirerek caz orkestralarından söz etmesindeki eleştirel yaklaşımının anlamlı hâle geldiği, 1929 yılının ekonomik krizinden fazla etkilenmemek için 1930’lu yılların Türkiye’inde geliştirilen “Yerli Mallar” projesinin çeşitli yollarla yaygınlaştırılma çalışmalarına karşın, İstanbul sosyetesinin, basın tarafından olduğu kadar, Halide Edib’in *Yolpalas Cinayeti*’ne de konu olduğu örneklerle gösterildi. Halide Edib’in romanları içinde cazbandların izine ilk olarak *Yolpalas Cinayeti*’nde rastlanır. *Sonsuz Panayır*’da çok daha derinlikli bir biçimde ele alınan cazbandlar ve genel olarak caz müziğinin yazar tarafından nasıl ve hangi sebeplerle simgeleştirildiğinin ve Türkiye’de caz tarihinin araştırılmasında bu romanın önemi vurgulandı. Cazın Türkiye’deki tarihi göz önünde bulundurulduğunda, *Yolpalas Cinayeti*’nde sınırlı bir kesime hitap ettiğini söylediğimiz caz orkestraları ve bu müzik eşliğinde yapılan dansların, 1940’lı yıllarda İstanbul’un eğlence mekânlarında talep görmesiyle daha geniş bir kesime hitap ettiği belirtildi. *Yolpalas Cinayeti*’nde İstanbul sosyetesinin eğlence hayatına mal edilen cazbandların *Sonsuz Panayır*’da ele alınma biçiminin, bu açıdan, gerçekliğe büyük oranda tekabül ettiği belirtildi.

“*Sonsuz Panayır*’da İkinci Dünya Savaşı ve ‘Caz’” adlı bölümde, Halide Edib’in *Sonsuz Panayır*’da alaturka müziğin yeniden moda oluşuna değinmesi yanında, Maksim ve Taksim Gazinoları başta olmak üzere, İstanbul’un eğlence mekânlarına odaklanmasına koşut olarak caz müziğini ele almasının bu kültür ürününü bir simge

olarak kullandığı yönündeki savımızı desteklediği belirtildi. İkinci Dünya Savaşı'nın Japonya'da binlerce insanın ölümüne ve yine binlercesinin de yaralanmasına sebep olan atom bombalarıyla son bulması ile, cazın yazara göre ifade ettiği “gümbürtü” ve “karmaşa”nın ilişkilendirildiği romandan örneklerle, gösterilmeye çalışıldı. 1940'lı yıllarda İstanbul'un gündelik hayatında görülen değişimi bu yılları içeren anı kitaplarından takip ettiğimizde, *Sonsuz Panayır*'da gazinolarla birlikte caz müziğiyle ilişkilendirilen “hacıağa”lar ve “harp zenginleri”nin o yıllarda Halide Edib'in çizdiği biçimde alay konusu oldukları belirtildi. Yazarın *Sonsuz Panayır*'da İstanbul'un eğlence hayatında cazbandların 1930'lu yıllara nazaran daha geniş bir kitleye hitap etmesinden büyük oranda hacıağaları ve harp zenginlerini sorumlu tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan, caz orkestralarının ve caz müziğinin *Sonsuz Panayır*'da çok katmanlı bir simgesel boyutu olduğu sonucuna varıldı. Buna göre, caz müziği, hacıağalar ve harp zenginlerinin servetlerini Taksim ve Maksim gibi İstanbul'un eğlence hayatını temsil eden gazinolarında harcamalarıyla İstanbul'un gündelik hayatındaki karmaşanın ve gürültünün artmasında etken olmuşlardır. Buna karşın, romanda caz müziğinin her fırsatta İkinci Dünya Savaşı sonrasında sadece İstanbul'da veya Türkiye'de değil, dünyadaki karmaşanın bir ifadesi olduğu, “atom bombasıyla” ilişkilendirildiği ve son olarak, cazbandlar eşliğinde yapılan dansların yazar tarafından rufâî ayinlerine benzetilerek sekülerleşmenin bir eleştirisi olarak simgeleştirildiği metinden verilen örneklerle gösterilmeye çalışıldı. Bu saptamalardan yola çıkarak, *Sonsuz Panayır*'daki kültür ürünlerinin araştırılmasıyla, romanda bahsi geçen tarihsel olaylarla, caz müziğinin Türkiye'deki tarihiyle ve Taksim ve Maksim Gazinolarıyla ilgili değişik kaynaklara başvurulduğunda, olay örgüsünün kapsadığı zaman dilimi içinde İstanbul'un gündelik hayatıyla ilgili birçok olayın anlamlandırılabilceği, yazarın eleştirel yaklaşımı göz

önünde bulundurulduğu sürece, romanın gündelik hayatın tarihinin ve modernleşme sürecinde var olan kültür ürünlerinin bağlamlarının araştırılmasında yararlı bir kaynak olduğu sonucuna varıldı.

Halide Edib'in ilk dönem romanlarından itibaren ve özellikle "töre romanları" olarak adlandırılan "son dönem" romanlarında müziğe geniş yer ayırdığı belirtilmişti. "*Âkile Hanım Sokağı* ve 'Rock'n Roll'" adlı son bölümde, bir kültür simgesi olarak kullanılan rock'n roll'un incelendiği *Âkile Hanım Sokağı*'nın yazarın yirmi bir romanı içinde müziğin en çok ön plâna çıktığı romanı olduğu söylenebilir. İlk olarak birbirinden bağımsız üç ayrı hikâye biçiminde tefrika edilen bu romanında, yazar bu hikâyeleri üç ayrı bölümden oluşacak şekilde tek bir romanda toplamıştır. Roman hâlinde yine bağımsız olarak okunmaya müsait bu üç bölüm arasındaki ilişkinin "sallan ve yuvarlan" olarak anılan rock'n roll izleği ile kurulduğu görülür. Bu bölümde, "*Sonsuz Panayır*"da İkinci Dünya Savaşı ve 'Caz'" adlı bölümde değinilen, cazın ve caz müziği eşliğinde yapılan dansların rufai ayinlerine benzetilmesinin, *Âkile Hanım Sokağı*'nda daha açık bir biçimde kullanılan bir benzetme olduğundan söz edildi. Orhan Tekelioğlu'nun "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları" adlı yazısında müzik inkılâbıyla 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılması arasında kurduğu ilişki göz önünde bulundurularak, Halide Edib'in bu romanında rufai ayinleriyle rock'n roll dansı arasında kurduğu benzetme yoluyla tekke müziği pratiğinin yok olmasına dikkat çektiği biçiminde yorumlanabileceği belirtildi. Halide Edib'in bu benzetmeyle, İkinci Dünya Savaşı sonrasını anlatı zamanı olarak belirlediği *Sonsuz Panayır* ve *Âkile Hanım Sokağı*'nda sekülerleşmenin etkisiyle sarsıldığını düşündüğü dinî değerlerin yerlerinin Amerika'dan ithal edilen ve bir tür "cezbe"nin ifade biçimi olduğunu belirttiği eğlence anlayışlarıyla karşılandığını ortaya koymak istediği sonucuna varıldı. Yazarın *Âkile*

Hanım Sokağı'nda çeşitli karakterler arasında geçen diyaloglar yoluyla, sekülerleşmeyi İstanbul'la veya Türkiye'yle sınırlamadığı, “rock'n roll devri”nin etkisi altında olan tüm ülkelerde, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gündelik hayatta görülen değişimin evrenselliğini vurguladığı sonucuna varıldı.

EKLER



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Istanbul Belediye Konservatuvan Yatılı kısmı Şehir Cazbandı.
Hoca: Hulusi Oktem.
(Gönül Paçacı Arşivi)

Resim 6



Resim 7



Resim 8

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Acaroğlu, Türker. “Halide Edip ve Eserleri”. *Yeditepe* 94 (Şubat 1964): 7, 14.
- Adıvar, Halide Edib. *Âkile Hanım Sokağı*. Haz. Dr. Mehmet Kalpaklı ve S. Yeşim Kalpaklı. İstanbul: Özgür Yayınları, 2001.
- . “Arka Sokaktan Görüş: Arka Sokak”. *Yedigün* 251 (1938): 9, 47.
- . *Hayat Parçaları*. Haz. Dr. Mehmet Kalpaklı ve S. Yeşim Kalpaklı. İstanbul: Özgür Yayınları, 2000.
- . “İki Zihniyetin Geçmişi ve Geleceği Hakkında”. *Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1955. 189-200.
- . *Kubbe’de Kalan Hoş Sada: Hikâyeler, Mensur Şiirler, Sohbetler*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974.
- . *Mor Salkımlı Ev*. Haz. Dr. Mehmet Kalpaklı ve Gülbün Türkgeldi. İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.
- . “Pazartesi Konuşmaları: Biyografi ve Tarih”. *Yeni İstanbul* 1953 (25 Nisan 1955): 2.
- . “Pazartesi Konuşmaları: Shakespeare ve Muasırlarının Sosyal Fikirleri”. *Yeni İstanbul* 2587 (28 Ocak 1957): 2.
- . “Pazartesi Konuşmaları: Sosyal Edebiyat I”. *Yeni İstanbul* 2566 (7 Ocak 1957): 2.
- . “Roman Üzerine”. *Türk Dili* 154 (Temmuz 1964): 637-39.
- . *Sinekli Bakkal*. 6. baskı. Haz. Dr. Mehmet Kalpaklı ve S. Yeşim Kalpaklı. İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.
- . *Sinekli Bakkal*. Uyarlayan: Sevgi Sanlı. İstanbul: Özgür Yayınları, 1998.
- . *Sonsuz Panayır*. 1. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1946.

- . *Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1955¹.
- . *Türk’ün Ateşle İmtihanı (İstiklâl Savaşı Hatıraları)*. Haz. Dr. Mehmet Kalpaklı ve S. Yeşim Kalpaklı. İstanbul: Özgür Yayınları, 2004.
- . “Yeni Dünya, Eski Kadın”. *Kubbede Kalan Hoş Sada: Hikâyeler, Mensur Şiirler, Sohbetler*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974. 168-70.
- . “Yolpalas Cinayeti: Büyük Realist Roman”. *Yedigün* 178-189 (5 Ağustos 1936-21 Birinci Teşrin 1936)
- . *Yolpalas Cinayeti: Realist Roman*. Haz. Dr. Mehmet Kalpaklı ve Gülbün Türkgeldi. İstanbul: Özgür Yayınları, 1997.
- . *Yolpalas Cinayeti: Realist Roman*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitap Evi, 1937.
- Akçura, Gökhan. “Türkiye’de Caz Öncesi Caz”. *Ivr Zıvır Tarihi II: Gramofon Çağı*. İstanbul: Om Yayınevi, 2002. 139-49.
- Aksoy, Bülent. “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”. *Cumhuriyet’in Sesleri*. Haz. Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.30-35.
- Akyüz, Kenan. “Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri”. *Türkoloji Dergisi* 1 (1965): 172-175.
- Ali, Filiz. “1930’lu Yıllarda İstanbul ve Müzik: İstanbul’da Çokuluslu Müzik Kimliği”. *İstanbul* 3 (1992): 44-47.
- “All that Jazz: Black America’s Gift to the World”. *The Jazz Age-The 20s*. Alexandria, Va.: Time-Life Books, 1998. 54-71.
- Atabeyoğlu, Cem. *Bir İstanbul Vardı*. İstanbul: Kelebek Yayınları, 2002.
- Balabanlılar, Mürşit, Şebnem Kandır ve Mine Söğüt, haz. *1923-1993 Türkiye’nin 70 Yılı: Gün Gün Cumhuriyet Tarihi*. İstanbul: Tempo Kitapları, 1994.
- Baydar, Oya. “‘Muasır Medeniyet’ Ütopyasından ‘Köşe Dönme’ Hayaline”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 9-30.

¹ Dış kapakta 1956 olarak geçmektedir.

- Baydar, Oya ve Derya Özkan. “Sunuş”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 7.
- , ed. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Bekiroğlu, Nazan. *Halide Edib Adivar*. İstanbul: Şûle Yayınları, 1999.
- Berendt, Joachim E. “Saksofonlar”. *Caz Kitabı: Ragtime’den Fusion ve Sonrasına*. Çev. Neşe Ozan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003. 268-308.
- Boran, Behice. “Halide Edib’in Yeni Romanları”. *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1992. 13-19.
- Boysan, Aydın. *İstanbul’un Kuytu Köşeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Burian, Orhan. “Edebiyatımızın Asıl Eksikliği”. *Denemeler-Eleştiriler*. Haz. Vedat Günyol. İstanbul: Cem Yayınevi, 1993. 26-27.
- . “Yeni Halide Edip”. *Yücel* 31 (Eylül 1937): 20-24.
- . “Geçen Altı Yılın Türk Edebiyatı”. *Denemeler-Eleştiriler*. Haz. Vedat Günyol. İstanbul: Cem Yayınevi, 1993. 72-79.
- “Dans Mevsimi”. *Yedigün* 196 (9 Birinci Kânun 1936): 3-4.
- Duman, Doğan. “Cumhuriyet Baloları”. *Toplumsal Tarih* 37 (Ocak 1997): 44-48.
- . “Millî İktisat Politikasına Bir Katkı: 1930’larda Yerli Ürün Sergileri”. *Toplumsal Tarih* 38 (Şubat 1997): 18-22.
- Durakbaşı, Ayşe. “Cumhuriyetin Resmî Tarihi ve Alternatif Tarihler”. *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 141-67.
- . *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- . “Halide’nin Romanı”. *Toplumsal Tarih* 99 (Mart 2002): 62-64.
- . “Modernleşme Tarihimize Farklı Yaklaşımlar: Halide Edib Adivar’ın Biyografisinin Yazımı İçin Notlar”. *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 237-48.
- Eksen, İlhan. *Dünkü İstanbul: Çok Dinli, Çok Dilli Mozağin Dağılışı*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2002.

- Emiroğlu, Kudret. “Bar, Disko, Parti”. *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002. 539-40.
- . “Sonsöz”. *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002. 604-07.
- . “Sunuş”. *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002. 13-16.
- Enginün, İnci. “Halide Edib’in Eserlerinde Amerikalılar”. *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992. 182-204.
- . *Halide Edib Adivar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1978.
- . “Yakup Kadri’nin Halide Edib’e Yazdığı Bir Mektup”. *Hisar* 122 (197) (Şubat 1974): 9-11.
- Er, Zekiye. “Tom Stoppard’s Arcadia: A Postmodernist / New Historicist Reading of The Play”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 18 (Aralık 2004): 60-76.
- Ertop, Konur. “Cumhuriyet Çağında Türk Romanı”. *Türk Dili: Roman Özel Sayısı* 54 (Temmuz 1964): 592-607.
- Gallagher, Catherine ve Stephen Greenblatt. “Introduction”. *Practicing New Historicism*. London: The University of Chicago Press, 2000. 1-19.
- Göksoy, A. Erdal. *Eleştirel Caz Tarihi*. İstanbul: İmge Yayıncılık, 1984.
- Greenblatt, Stephen. “At the Table of the Great: More’s Self-Fashioning and Self-Cancellation”. *Reading the Past: Literature and History*. Haz. Tamsin Spargo. New York: Palgrave, 2000. 74-87.
- . “Towards a Poetics of Culture”. *The New Historicism*. Haz. H. Aram Veaser. London: Routledge, 1989. 1-14.
- . “Yeni Tarihselcilik”. Çev. Türkan Mignon. *Hece: Eleştiri Özel Sayısı* 77 / 78 / 79 (Mayıs / Haziran / Temmuz 2003): 744-49.
- Günyol, Vedat. “Halide Ediple Bir Konuşma”. *Yücel* 85-86-87 (Mart-Nisan-Mayıs 1942): 3-4.
- . “Halide Edib’le Yakup Kadri Arasında Kısmî Bir Mukayese: Dile Gelseler...”. *Yücel* 62 (Nisan 1940): 111-117.
- . “Tatarcık”. *Yücel* 58-59 (Son Kanun 1939-1940): 179-87.

- Habip, İsmail. “Halide Edip”. *Edebî Yeniliğimiz*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1932. 325-342.
- Iggers, Georg G. *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarihtazımı*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- . “Giriş”. *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000. 1-20.
- İ. A. G. “Kadın İsrafi”. *Yedigün* 252 (5 İkinci Kânun 1938): 10-11.
- İleri, Selim. “Handan’ın Romancısı”. *Kar Yağıyor Hayatıma*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2005. 23-39.
- . *Türk Romanından Altın Sayfalar*. İstanbul: Doğan Kitap, 2001.
- , haz. *Halide Edip Adivar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Jenkins, Keith. *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1997.
- Karpat, Kemal H. *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*. 1962. 2. baskı. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1971.
- Kazan, Frances. *Halide Edip ve Amerika*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1995.
- Koçu, Reşat Ekrem. “Çarliston Pantolonlar”. *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları, 1967¹. 64-65.
- Kudret, Cevdet. 1967. 2. baskı. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II: Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kadar (1911 – 1922)*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- Kurdakul, Şükrân. “Halide Edib Adivar”. *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi*. Yyy: Broy Yayınları, 1986.
- Lefebvre, Henri. “Bir Araştırmanın ve Bazı Bulguların Takdimi”. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 7-72.
- Meriç, Murat. “Neler Dinledik, Nelerle Coştuk?”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 193-207.
- . “Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven”. *Cumhuriyet’in Sesleri*. Haz. Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 160-67.

¹ Dış kapakta 1969.

- . “Türkiye’de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış”. *Cumhuriyet’in Sesleri*. Haz. Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 132-141.
- Oppermann (Tunç), Serpil. *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Roman ve Yeni Tarihselcilik*. Ankara: Evin Yayıncılık, 1999.¹
- Ormanlar, Çağla. “Amerika’dan Esen Moda Rüzgârları: 1950-60”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 61-65.
- . “Giyim Kuşam Modaları”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 42-91.
- Ozansoy, Munis Faik. “Düşündüğüm Gibi: Halide Edip Adıvar”. *Hisar* 2 (77) (Şubat 1964): 3, 22.
- Önertoy, Olcay. “Dönemin İlk Romancıları: Halide Edip Adıvar”. *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984. 11-14.
- Özdamar, Ali. *Beyoğlu 1930: Selâhattin Giz’in Fotoğraflarıyla 1930’larda Beyoğlu*. İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 1992.
- Özkan, Derya, haz. *Cumhuriyet’in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Öztürk, Kemal. “Halide, Cumhuriyet’in Asi Kızı”. 26 Aralık 2002.
<<http://www.kameraarkasi.org/belgesel/k/kemalozturk/halidecumhuriyetinasikizi.html>>
- Öztürkmen, Arzu. “Cumhuriyet’in Dans Adımları”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 182.
- Safa, Peyami. *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2000.
- “Salon Dansları: Fokstrot”. Süleyman Demirel Dans Kulübü. 13 Nisan 2005.
<<http://www.sdu.edu.tr/kulupler/dans>>.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Türk Edebiyatının Umumî Meseleleri: Devirler, Nesiller ve Cereyanlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Dr. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 85-132.
- Tanyol, Cahit. “Cumhuriyetin İlk Meclislerinde Aydınlar”. *E* 1 (Nisan 1999): 20-21.

¹ Çalışmanın dış kapağında alt başlık farklıdır. Dış kapakta başlık şöyledir: *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*.

- Tekelioğlu, Orhan. “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları”. *Cumhuriyet’in Sesleri*. Haz. Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 146-153.
- Thomas, Brook. “The Historical Necessity for—And Difficulties with—New Historical Analysis in Introductory Literature Courses”. *College English* 5 (Eylül 1987): 509-22.
- Uğurcan, Sema. “Halide Edib Adıvar’da İstanbul”. *Dergâh* 171 (Mayıs 2004): 8-11.
- Uyguner, Muzaffer, der. *Halide Edip Adıvar: Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi Yaymevi, 1994.
- . “Olaylar-Yansımalar: Halide Edib Adıvar ve Batı Sorunu”. *Türk Dili* 328 (Ocak 1979): 62-66.
- Ünaydın, Rûşen Eşref. “Halide Edib (Adıvar)”. *Diyorlar ki*. Haz. Şemsettin Kutlu. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1972. 153-68.
- Veese, H. Aram. “Introduction”. *The New Historicism*. Haz. H. Aram Veese. London: Routledge, 1989. ix-xvi.
- “75 Yılda Eğlence”. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999. 174-91.
- White, Hayden. “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Londra: The Johns Hopkins University Press, 1992. 26-57.
- Windschuttle, Keith. “Paris Labels and Designer Concepts: The Ascension of Cultural Studies and The Deluge of Social Theory”. *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists Are Murdering Our Past*. New York: The Free Press, 1997. 7-39.
- Yorulmaz, Bülent. “Hint Basınında Halide Edib Adıvar”. 4. sayıdan ayırtasım. *Türklük Araştırmaları Dergisi* 4 (1988). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.
- Yücel, Atilla. “Cumhuriyet Dönemi İstanbul’u”. *Dünya Kenti İstanbul*. Ed. Afife Batur. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, t.y. 189-207.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Ankara’da dünyaya gelen Damla Erlevent, ilk öğrenimine Katar’da 1989 yılına kadar devam ettiği Doha English Speaking School’da başladı. İlk öğrenimini Bahçelievler İlkokulu’nda, orta öğrenimini ise Özel Arı Koleji’nde tamamladı. 1997 yılında Cumhuriyet Lisesi’nden mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümüne başladı. 2000’de başarı bursu kazandığı bu bölümden 2002 yılında mezun oldu. Mezun olduğu yıl, aynı üniversitede Türk Edebiyatı Bölümünün yüksek lisans programına başladı.