

Yüksek Lisans Tezi

**MEDENİ YA DA MÜSLÜMAN:  
POPÜLER AŞK ROMANLARINDA FEYZÂ OLMAK**

**ARZU EREKLİ**

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara  
Eylül 2006

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MEDENİ YA DA MÜSLÜMAN:  
POPÜLER AŞK ROMANLARINDA FEYZÂ OLMAK**

ARZU EREKLİ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2006

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Arzu Ereli

Ailem'e ve Ege'ye

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

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

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

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

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

.....  
Yrd. Doç. Dr. Oktay Özel  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

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

## ÖZET

Popüler aşk romanları, “düşük edebiyat”ın bir parçası olarak görülerek Cumhuriyet dönemi edebiyat tartışmalarında genellikle göz ardı edilmiştir. Bu çalışma, aslında aşk romanlarının farklı dönemlerde ve koşullarda hem Kemalist / medeni hem de müslüman kadın kimliğinin inşası çerçevesinde önemli veriler sağladığını savlamaktadır. Bu savın ışığında, çalışmanın amacı Kerime Nadir’in (1917-1984)ve Şûle Yüksel Şenler’in, sırasıyla *Gelinlik Kız* (1943), *Saadet Tacı* (1966) ve *Huzur Sokağı* (1971) adlı romanlarında yaratılan kadın imgesini ortaya çıkarmak olarak belirlenmiştir. Çalışmada, romanlardaki aşk ilişkilerini temel alan karşılaştırmalı bir inceleme yöntemi benimsenmiş ve bu ilişkilerde kadının nasıl konumlandırıldığı sorusuna yanıt aranmıştır. Bu noktada popüler aşk romanlarına getirilen feminist yorumlar ve feminist edebiyat eleştirisinin kadın yazarlar hakkındaki görüşleri romanların çözümlenmesinde önemli bir bakış açısı kazandırmıştır. Çalışma sonucunda, farklı dönemlerde, birbirinden ideoloji ve anlatı mesajları bağlamında çok farklı romanlar yazmış gibi görünen bu iki yazarın, aslında romanlarında aynı kadın imgesini yarattıkları, bu imgenin oluşturulmasında yararlandıkları kodların ve yapının benzer olduğu ortaya konulmuştur. Popüler aşk romanları aracılığıyla yazarların ideolojilerini okuyucuya nasıl yansıttıkları araştırılırken bu ideolojik tercihin anlatılar üzerindeki biçimleyici etkisi açığa çıkarılmıştır.

**anahtar sözcükler:** Kerime Nadir, Şûle Yüksel Şenler, popüler aşk romanları, feminist eleştiri, Kemalizm, İslam

## ABSTRACT

### Civilized or Muslim: Being Feyzâ in Popular Romances

Popular romance narratives are usually neglected and regarded as a part of “low literature” in the literary discussions of Republican period. This study claims that these novels, in fact, provide significant data in the context of the construction of both Kemalist / civilized and muslim women’s identities in different periods and under dissimilar conditions. In the light of this assumption, this study aims at exploring the textual image of woman in the novels of Kerime Nadir (1917-1984) and Şûle Yüksel Şenler, entitled respectively *Gelinlik Kız* (1943), *Saadet Tacı* (1966), and *Huzur Sokağı* (1971). To this end, I adopted a comparative method on the base of gender relations in the novels and searched for an answer to the question of how status of woman in these relations was defined and / or determined by female authors. At this juncture, feminist readings of popular romance and thought provoking comments of the feminist literary critiques on women writers provided me with an instrumental perspective for the analysis of the novels. In this study, it is concluded that these two women writers, Kerime Nadir and Şûle Yüksel Şenler, producing novels in two different historical periods and seemed to be the agent of different ideologies with quite different narrative messages are promoting a common image of woman stemming from the similar narrative structure as well as parallel narrative codes. In addition to paying a special attention for determining the methods exploited by Nadir and Şenler for transmitting their ideological messages to readers, it is also revealed that the ideological preference of the author in question has a formative effect on the novels’ structure.

**keywords:** Kerime Nadir, Şûle Yüksel Şenler, popular romance, feminist criticism, Kemalism, Islam.

## TEŞEKKÜR

Sabri, anlayışı ve en önemlisi fikirlerime verdiği değer nedeniyle danışmanım Laurent Mignon'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca, tez jürime katılmayı kabul eden Ahmet Çiğdem ve Oktay Özel'e çalışmama katkı sağlayan ufuk açıcı yorumları için teşekkür ederim. Kaynaklara ulaşmam konusunda gösterdiği yardımseverlik nedeniyle Süha Oğuzertem'e; tezimi dinleyen ve görüşlerini benimle paylaşan Hilmi Yavuz'a; her zaman yanımda olan ve güler yüzlerini, dostluklarını esirgemeyen Demet Güzelsoy Chafra ve Ceyda Akpolat'a çok teşekkür ederim.

Kısa bir süre için ayrılacak olsak da sonunda buluşacağımızı bildiğim, yüksek lisansın en büyük kazanımlarından olan, yalnızca tez aşamasında değil, üç yıl boyunca yanımda olduğunu hissettiren Neslihan Demirkol'a; bıkmadan usanmadan tezimi dinleyip, yorumlar yapan, beni burada yalnız bırakıp gitse de dostluğunu ve sevgisini hiçbir zaman esirgemeyeceğini bildiğim Şeyda Başlı'ya ne kadar teşekkür etsem yetmeyeceğini biliyorum.

Uykusuz gecelerde yanımda olan ve hep yanımda olmasını dilediğim Ege Berensel'e teşekkür ederim. Son olarak desteklerini hep yanımda hissettiğim, üzüntülerimi ve sevinçlerimi paylaşan, en önemlisi bana dönecek bir evim olduğunu hatırlatan sevgili aileme bütün bu sözler yetersiz kalıyor biliyorum, ama yine de teşekkür ediyorum.



## İÇİNDEKİLER

	<b>sayfa</b>
<b>Özet</b> . . . . .	vi
<b>Abstract</b> . . . . .	vii
<b>Teşekkür</b> . . . . .	viii
<b>İçindekiler</b> . . . . .	ix
<b>Giriş</b> . . . . .	1
<b>I. “Kadınsı” Bir Tür Olarak Popüler Aşk Romanları ve İdeolojik İşlevleri</b>	<b>18</b>
A. Değişmeyen Aşklar, Tekrarlanan Anlatılar . . . . .	19
B. Popüler Aşk Romanları: Kadın Yazar, Kadın Okur . . . . .	27
C. Kadınlara Sunulan İdeolojik Hazlar . . . . .	34
<b>II. Ayrı Dünyaların İki Kadın Yazarı: Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler</b>	<b>40</b>
A. Aşk Romanlarının Unutulmaz Yazarı: Kerime Nadir . . . . .	40
B. “Yeşil Aşk”ların Yaratıcısı: Şûle Yüksel Şenler . . . . .	47
<b>III. Kemalist Aşk Romanlarından Yeşil Aşk Romanlarına: Tekrar Eden</b>	
<b>Anlatılar.</b> . . . . .	<b>55</b>
A. Kemalist Kadınlar ve “Pornografik” Bir Metin Olarak <i>Huzur Sokağı</i>	56

B. Romantik Aşk, Ataerkin Yeniden Üretimi ve Popüler Aşk Romanlarının	
Direnme Noktası . . . . .	70
C. Medeni ya da Mazlum: Popüler Aşk Romanlarının Zayıflatılmış	
Kadınları . . . . .	79
D. Kadını Düşünen Erkek . . . . .	90
E. İffetli Kadınlar, Ahlâksız Erkekler . . . . .	96
<b>Sonuç</b> . . . . .	101
<b>Ekler</b> . . . . .	105
Ek A: Kerime Nadir'in Eserleri . . . . .	106
Ek B: Kerime Nadir'in Sinemaya Uyarlanan Yapıtları . . . . .	108
Ek C: Şûle Yüksel Şenler'in Eserleri . . . . .	109
Ek D: Şûle Yüksel Şenler'in Sinemaya Uyarlanan Yapıtları . . . . .	109
Ek E: <i>Gelinlik Kız, Saadet Tacı, Huzur Sokağı</i> Romanlarının Kapakları . . . . .	110
<b>Seçilmiş Bibliyografya</b> . . . . .	113
<b>Özgeçmiş</b> . . . . .	119

## GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi edebiyatı düşünüldüğünde akla gelen metinler arasında popüler aşk romanlarının ilk sıralarda yer almadığı ortadadır. Bu döneme ilişkin çalışmalarda daha çok kanona dâhil olan metinler ele alınmıştır. Bu metinler içinde var olan ve inşa edilen kimlikler üzerinde sıkça durulmuş, Kemalist modernleşmenin öncüsü ve taşıyıcısı olma rolünü üstlenen “cinsiyetsizleştirilmiş” kadın imgesi yine kanona dâhil romanlar üzerinden okunmuştur. Bu okumalar şüphesiz birçok veri sunmakla birlikte popüler aşk romanları aracılığıyla ulaşabileceğimiz bilgiler göz ardı edilmiştir. Uzun yıllar boyunca popüler kültür, kitle kültürü kavramı ile özdeş tutularak neredeyse aynı anlamda kullanılmış ve önemsiz görülmüştür. Popüler kültürü kabaca toplumdaki çeşitli iktidar alanlarının ve gündelik yaşamın sürekli yeniden üretildiği bir söylem alanı sayabiliriz. Bu söylem alanında en çok tüketilen ürünlerden olan ve çeşitli yaş, eğitim düzeyi ve sınıftan kadının okuduğu popüler aşk romanları uzun bir süre akademik ilgiden uzak kaldılar. “Hafif”, “önemsiz” ve “kadınsı” olarak nitelendirilen ve okuyucu kitlesinin büyük bir çoğunluğunu kadınların oluşturduğu popüler aşk romanlarına ilişkin kadın bakış açısı ile yapılmış araştırmalar ise çok kısa bir geçmişe sahiptir. Feministler, kadınların popüler kültür ürünlerini bilinçsizce tükettiklerini veya bu yolla “yanlış bilinçliliğe” sürüklendiklerini ve bu ürünleri edilgin bir şekilde tüketirken metinlerdeki iktidar ilişkilerini ve özellikle de ataerkini yeniden ürettiklerini öne sürmüşler, verili

kadınlık tanımlarını pekiştiren bu ürünleri başlangıçta reddetmişlerdi. 1980'li yılların başında ise Tania Modleski, Janice Radway, Jean Radford ve Ian Ang'in öncü çalışmalarının ardından, feminist kültür eleştirisi, popüler kültür ürünlerini farklı bir gözle görmeye başladı.

Kadınların bu ürünleri neden okuduklarını ve okurken nasıl bir haz aldıklarını çalışmalarının temeline oturtan feminist eleştirmenler, ataerkil toplumsal sistemi yeniden üretmekten başka bir işe yaramadıkları düşüncesi ile itham edilen bu ürünlerin kadınlar açısından bir "özgürleşme" ve "mevcut sistemi dönüştürme" gücünü de içlerinde barındırdıklarının farkına vardılar. Bu bakışın kazanılması ve metinlerinin kadınlar açısından önemi fark edildikten sonra ise popüler kültür ürünleri üzerine çalışmalar yapılmaya başlandı.

Türk Edebiyatında, en azından ulaştıkları okur sayısı göz önüne alındığında, önemli bir yere sahip olan Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler bu tez çalışmasında romanları irdelenecek olan popüler aşk romanı yazarlarıdır. Bu tezin amacı, farklı dönemlerde, birbirinden ideoloji ve anlatı mesajları bağlamında çok farklı romanlar yazmış gibi görünen yazarların, aslında romanlarında yarattıkları kadın kurgularının, kullandıkları kodların benzer olduğunu ortaya koymak ve popüler aşk romanı aracılığıyla ideolojilerini okuyucuya yansıttıklarını göstermektir. Ayrıca yazarlarının popüler aşk romanı kodlarını kullanırken, içinden konuştukları ideolojiyi de popülerleştirdikleri unutulmamalıdır. Tezde Kerime Nadir'in *Gelinlik Kız* ve *Saadet Tacı* romanları, Şûle Yüksel Şenler'in ise tek edebî çalışması olan *Huzur Sokağı* ele alınacaktır. Şûle Yüksel Şenler, İslami aşk romanlarının öncüsü olması bağlamında teze konu olurken, Kerime Nadir popüler aşk romanı yazarları arasında en popüler isim olması nedeniyle seçilmiştir. Şûle Yüksel Şenler'in tek romanı bulunurken, Kerime Nadir'in 42 eserinden 39'u roman türündedir. Tez için *Gelinlik Kız* ve *Saadet*

*Tacı* romanlarının seçilme nedeni ise Selim İleri'nin 2001'de Doğan Kitap tarafından yeniden basılan *Gelinlik Kız*'a yazdığı önsözde, adı geçen romanları “feminist roman” (17) örneği olarak nitelemesidir. İleri'nin bu saptaması da tezde tartışılacak konular arasındadır.

Bu konuda yapılmış sınırlı sayıda çalışmayı değerlendirmeye geçmeden evvel, yazarların yapıtlarında yerleri tartışılmaz olan kadın karakterlerin ve kadınlara sunulan dünya tasarımlarının kökenini bulacağımız Kemalist ve müslüman kadının inşasına bakmamız gerekmektedir. Romanlara adı geçen ideolojiler olmaksızın bakmak, eleştiriyi eksik kılacaktır.

Kemalizm, Nilüfer Göle tarafından “ İslami bir imparatorluktan laik bir ulus-devlete geçişi gerçekleştiren [...], devletin yapısını değiştirmenin ötesinde, Tanzimat'tan beri süregelen, gündelik aile yaşamına nüfuz etmekte olan medeniyet değiştirmenin en bilinçli ifadesi” (*Modern Mahrem*, 82) olarak tanımlanır. Tanımdan da anlaşılacağı üzere Göle, Kemalizm'in daha çok “medenileştirici” rolü üzerinde durmakta asıl vurguyu bu noktaya yapmaktadır. Aslında cumhuriyet modernleşmesi üzerine yapılan tartışmalarda genellikle varılan ortak kanı, Kemalist ideolojinin belirleyici kavramlarının “milliyetçilik” ve “medeniyetçilik” olduğudur. Bu iki kavramın bir arada var oluşu, Tanıl Bora'ya göre Kemalist modernleşmenin paradoksal yanını oluşturur:

Bu bağlamda, Türk modernleşmesinin de, muhafazakâr bir duruş ve düşünüş refakatinde geliştiği söylenebilir. Türk modernleşmesine hâkim olan paradigma, yani Kemalizm, kuşkusuz kendisi hakkındaki bilinci itibarıyla muhafazakârlığa ve kendini muhafazakâr olarak algılayan konumlara karşıttır; inkılâpçıdır, ilericidir, cumhuriyetçidir, modernisttir. Ancak, ‘soyut’ hümanizmacılık ve kozmopolit

Batılılaşmacılık, azimli savunucuları ve karikatürleştirilen örnekleri olmasına karşılık, hâkim çizgi olmamıştır. Hâkim çizgi, Gökalp'in simgelediği ama ona özgü olmayan, medeniyet-kültür ayrımıyla belirlenmiştir; modernleşmeyi (yani medeniyeti) “Türk Ruhu”nu (Türk Kültürünü) ihyâ edecek ilâç olarak gören bu zihniyet, “Türk İnkılâbı”na içsel olan muhafazakâr damardır. (*Türk Sağının Üç Hâli...*, 71)

Kemalist aydınlanmacı hareket, kendi içinde hem muhafazakârlığı hem de milliyetçiliği barındırırken yarattığı kadın kurgusu da bu bağlamda gelişmiştir. Buna ilaveten, yaratılan kadın kurgusunun da medeni olmakla birlikte muhafazakâr damarı da içinde barındırdığı savlanabilir. Ayrıca Kemalizm'in tek bir kadın imgesi yarattığını da söylemek yanlış olacaktır. Kabaca, Kemalizm'in içinde iki farklı kadın kurgusu olduğunu söylediğimizde, bunun bir ayağının “ülkücü” diğersinse “medeni” kadın imgesi olduğu düşünülebilir. “Ülkücü” kadın imgesi Türk romanında “cinsiyetsizleştirilmiş” ve “idealist” bir kadın olarak karşımıza çıkarken, “medeni” kadın tezde ele aldığımız yazarlardan biri olan Kerime Nadir romanlarının da içinde bulunduğu tür olan popüler aşk romanlarında kendine yer bulmaktadır. Üst tabakanın kendi sınıfsal kökenleriyle bir ve aynı şey olarak tanımladığı medeni yaşam Osmanlıya karşı fakat Osmanlının batıcılığını savunan seçkin sınıf tarafından sahiplenilmiş ve Kerime Nadir romanlarındaki kadının belirleyici ögesi olmuştur. Muhafazakâr damarı da (geleneğe yaslanma bağlamında) içinde barındıran ve Osmanlının uzantısı olan medeni kadın Kemalizm'in çizdiği resimdeki kadınlardan biri olarak algılanmalıdır. Tezde Kemalist kadın imgesi olarak şekillenen ve araştırmacıların görüşleri ile desteklenen bu kadın kurgusunda asıl vurgulanan da bu medeni kadın kimliğidir.

Aydınlanma hareketleri içinde kadın bedeni ve kadın yaşam tarzı aydınlanmanın temel ve görünen yüzü olmuştur. Kemalist modernleşmede geri kalmışlığın simgesi olarak görünen “kadın”, toplumun ilerlemesi yolunda çözülmesi gereken bir “sorun” olarak ele alınmıştır. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* kitabında, “Genelde bir ‘ideal insan’ın niteliklerini yeniden tanımlayan çoğu ulusal devrimin aksine Kemalist devrim bir ‘ideal kadın’ı yüceltir. Yeni doğan Kemalist paradigmada kadınlar, Batılılaşmanın öncüleri, laikliğin taşıyıcıları ve medeniyet tercihindeki dramatik değişimin şahitliğini yapan aktörler olurlar” (30) der. İslami ahlâkın içindeki “görünmez” kadın, Kemalist devrimle birlikte “görünür” kılınmış; hatta devrim bayrağını taşıyan insanlar haline gelmişlerdir. “Kadın” devrimin simgesi ve aktörüdür. 1924’ten itibaren örtünün terk ettirilmesi, yine 1924’te kız ve erkeklere eğitimin zorunlu hale gelmesi, şer’i hukukun kaldırılıp yerine medeni hukukun getirilmesi ve son olarak 1934’te kadınlara seçme seçilme hakkı verilmesi, Kemalist devrimin kadınları “görünür” hale getirme hamleleriydi. Şirin Tekeli’ye göre,

Mustafa Kemal ve onu destekleyenler için Kadın Hakları, “uygar dünya ile aynı düzeye gelmiş olmanın simgesiydi” savaşların yükünü çekmiş cefakâr kadınlara ödenmesi gereken bir “borçtu”. Ama hepsinden daha da önemlisi teokratik Osmanlı devletine geriye dönüşü olanaksız kılacak olan, din hegemonyasını temelinden yıkmaya yönelik en etkin bir politik-ideolojik adımdı. (*Kadınlar ve Siyasal...*208-9)

Fatmagül Berktaş’ın “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak” adlı yazısında belirttiği gibi Türk ulusçuluğuyla Türk feminizmi el ele yürümekteydi (1). Türk kadını birey olma yolunda ilerlerken, vatanperver, ulusçu ve devlete faydalı bir kadın olması isteniyordu. Bu görüşün destekçilerinden olan

Halide Edip Adivar, kadın hakları konusunda şöyle demekteydi: “Türk kadınlarının topluma yararlı sosyal birimler olarak yavaş yavaş evrilmeleri ve kurtuluşları, Batı feminizminden onları kesinlikle ayıran özelliklerdir. Öncelikle Türkiye’de kadın hakları hareketi bir cinsiyetin öbürünün hâkimiyetine karşı başkaldırısı niteliğinde olmamıştır” (aktaran Durakbaşı 198).

Kemalist aydınlanmacı zihniyetin, birçok alanda temel taşlarının koyucusu olan Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*’nda Türklerin hem demokrat hem de feminist olduklarını söyler. Gökalp’e göre Türkler tek eşliydi. Kadınlar erkekler gibi ve onlarla birlikte savaşımlara ve meclislere katılabilirdi, yani kadın ve erkek eşitlerdi. Anne ve babanın ev içinde, söz hakkı eşitti ve erkekler kadınlara saygılı davranmak zorundaydılar (208-216). Türk feminizmi böylece temelleniyordu. Türk geleneğinde yeri olan feminizmin Batıyla ilişkiye geçmesine ve tekrar bir mücadele alanı yaratmasına ihtiyaç yoktu. Kökleri Türk geleneklerinde aranan ve bulunan feminizm, bu buluşla birlikte hem tanımlanıyor, hem meşrulaştırılıyor hem de kavram sınırlandırılıyor. Ancak, yine de Batılı feminizmden ayrılma çabası içindeki yazarlar, “milliyetçi” ve “vatanperver” Türk kadını imgesini kurguladılar. Türk toplumuna faydalı olması istenen “cinsiyetsiz” ve dolayısıyla tehlike arz etmeyen kadın imajı, öncelikle vatani için çalışan, iyi evlatlar yetiştirebilmesi için eğitim alan, iyi bir eş ve iyi bir anneydi. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* adlı kitabında Kemalist ideolojinin oluşturmaya çalıştığı “yeni kadın imgesinin” önemini ve özelliklerini şöyle belirtir:

Kadınlar annelik rollerinin devamı meslekler ile—“muallime hanım”, “hemşirelik” gibi—toplumsal yaşama katacak, “medeni” yaşama ayak uyduracak, ancak öte yandan bütün bunları kendi adına, “kendi küçük dünyası” için değil, halkına, milletine faydalı olmak için



yapacaktır. Kadınların konumu, medeniyete ve halka olan yakınlık ve mesafeleri, Kemalist reformların başarısını belirleyecektir. Başka bir deyişle Kemalizm, medeniyet tasarımı ve milliyetçi ideoloji arasındaki sentezi yeni kadın imgesinde aramaktadır. (62)

Kadınların ilerlemesiyle ulusun ilerlemesini özdeş kılan bu çaba, bu itibarla kadın haklarını da insan haklarının önüne geçirmektedir. “Yeni kadın”, “pek de yeni olmayan” erkekler tarafından kurgulanır. Her defasında “aşırı modernleşmeyi” temsil eden kadını olumsuzlayan ve dışlayan bir karşıtlık zinciri içinde “yeni kadın” ortaya çıkar: “Batıya özenen, özgürlük düşkünü kadın kahramanlar” (Durakbaşa, “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın...” 47) karşısında, “ev işlerine ve çocuklarına, kocalarına karşı vazifelerini boşlamayan, yerli değerler ve milli ahlâkla donanmış eğitilmiş kadınlar” (47); “cinsel serbestliği ve abartılı makyajı nedeniyle şiddetle eleştiri[len]” (Kadıoğlu, “Cinselliğin İnkârı...” 95) Batılı kadın karşısında, “modern ancak mütevazı, sorumlu, tutumlu, şefkatli” (96) yeni Türk kadını. Bu “yeni Türk kadını” imgesi, modern ulus imgesinin geçmişi ve gelecek kurgusunun mihenk taşıdır: Artık kabul edilemez olmuş, “çirkin” görünen geleneksel değerlerle, hep bir özenme ve kapılma duygusuna yol açacak Batılı değerler arasında bir denge / bütünlük kurma arzusunun nesnesi / nedeni olan bir kadın. Bu imge, “*geleneksel, alaturka* imaj ile *iffetsizlik*, yani Batılı kadınlar gibi cinsel serbestliğini ilan edecek denli aşırı modernlik arasında bir denge kurmak” (96) yoluyla, Doğu ve Batı arasındaki hiç kapanmayacak boşluğa yerleşerek ulusun bütünlüğünü mümkün kılar. Nilüfer Göle, *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri* adlı kitapta Kemalizm’in resmettiği kadın imgesini şöyle çizer:

Kemalist kadın imgeleri hem kamusal alana hem de ev yaşamına dair modernist hayalleri resmetmekteydi. Kamu görevlisi olarak

Cumhuriyetin yararına çalışan kadın, öğretmen olarak eğiten kadın, spor karşılaşmaları ile güzellik yarışmalarına katılarak kendi bedeninde özgürleşen, sahnede rol alarak dini yasaklarca imkânsız kılınan işlere girişen, lokantalarda yemek yiyip, araba kullanarak şehir alanında bir yer edinen kadın—bütün bu toplumsal roller kadınların kamudaki görünürlüklerini artırmış, feminen seçkinler tarafından pekiştirilmiş, diğer yandan da genç cumhuriyetin, Batılılaşmış “medeni” dünyanın yeni bir parçasını yaratmış olmaktan ulusal bir gurur duyan “babacan” erkekleri tarafından desteklenmiştir.

(26)

Erkekler tarafından desteklenen bu kadınlar arzulanan modernleşmenin sınırlarını çizer. Yani, kadınlar bir taraftan inandıkları ve içinde yer aldıkları ideolojinin kadınlara yüklediği rolleri oynadılar, milletin öğretmenleri, modern toplumun simgeleri oldular; öte yandan iffetli anneler, yuvanın melekleri olmaya devam ettiler.

İronik bir biçimde Siyasal İslami hareket de Kemalist modernizasyon projesi gibi “kadın”ı ön plana çıkarır. Kemalist aydınlanmanın bayraktarı kadinken, bu harekette de aynı temayül baş gösterir. “Örtü” ve “müslüman kadın” kamusal alanda İslam’ın görünen yüzüdür. Cumhuriyetin ve Kemalist aydınlanmanın önünde engel olduğuna inanılan “örtü” ve özel alanlarda yaşayan kadınlar, Kemalist devrimle birlikte örtüden sıyrılıp kamusal alana çıkarken, İslami hareket kadını örtüyle birlikte kamusal alana çıkarır. Bu iki ideoloji arasında kurulabilecek paralellikler hakkında Ahmet Çiğdem’in yorumları açımlayıcı olacaktır. Ahmet Çiğdem, *Taşra Epiği: “Türk” İdeolojileri ve İslâmçılık* adlı kitabında Türkiye’deki “ideolojileri ‘Türkleştirme’ çabasını” (9) şu sözlerle açıklar:

Türkleştirme ameliyesi, eklemlendiği her ideolojik yönelimin tarihselliğinde verili bulunan pozitif işlevi ortadan kaldırıyor ve gerçeğin sadece kötü bir kopyası olarak var kalmasını sağlıyor. [...]

Bu “millileştirme” çabasının sonucunda ortaya çıkan “ürün”, hem kastedilen millî oluşa hem de millileştirilen ögeye uzak kalıp, sadece adıyla var olabildiğinden Türkiye’deki hegemonik bütünün takviyesine katkıda bulunuyor. (8)

Çiğdem’in “Türkleştirme ameliyesi” olarak kavramsallaştırdığı bu tanım, İslam ve Kemalizm arasında “ironik” olarak nitelendirdiğimiz benzerliklerin nedenini açıklamaktadır. Kemalizm kendini Türk kıldığı / Türkleştirdiği kadar, diğer ideolojileri de etkilemiş ve sonuç olarak, Türkleşen ideolojiler “tahrifat” a uğramıştır.

Şerif Mardin *Din ve İdeoloji* kitabında, modernist ideoloji, yani Kemalist aydınlanmacı zihniyet “kültürün kişilik yaratıcı katında yeni bir anlam yaratamadığı ve yeni bir fonksiyon görmediği için bir rakip ideoloji rolünü oynayamamıştır” der (111). Kültür alanında var olan bu boşluk özellikle 1960’larda örgütlenmeye başlayan ve 1980 sonrası ivme kazanan İslami ideoloji tarafından doldurulmaya çalışılmış, daha doğrusu Kemalist ideoloji karşısında durabilmesi için bir tutamak sağlamıştır. Nancy Lindisfarne ve Richard Tapper *Elhamdulillah Laikiz Cinsiyet, İslam ve Türk Cumhuriyetçiliği*’nde modern ulus ve İslam arasındaki ilişkiye değinerek şunları söylerler:

İmparatorluktan ulus-devlete geçerken İslam’ın toplumsal/siyasal rolü ve karakteri üzerinde köklü bir değişmeye gitmek kaçınılmazdı, çünkü gerek halifelik gibi panislâmik kurumlar, gerekse onunla bağlantılı açık ve müsamahalı bir dinsel ideoloji, müstakil bir Türk

kültürü temelinde ulusal bağımsızlığı hedefleyen bir hareket için uygun değildi. (134)

Buradan hareketle bu “uygunsuzluğun” Cumhuriyet kadrosunu bir “ulusal-din” arayışına götürdüğünü söyleyebiliriz. Bu ulusal din arayışının tezahürlerini Türkçe ezan, Türkçe Kuran gibi uygulamalarda görmek mümkündür. Arapça yazılan ve okunan metinler, Türkçeleştirilerek, dil vasıtasıyla ulusallaştırılmışlardır.

Ulusallaştırmanın ötesinde, din kamusal alandan dışlanmış, özel alanlara yani vicdanlara taşınılmaya çalışılmıştır. Nilüfer Göle “Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlâk” başlıklı yazısında dinin özel alana hapsedilmesi ve Kemalist aydınlanmanın bu yoldaki çabalarını şöyle anlatır:

Türkiye’nin laiklik projesi modernist yaşam biçimlerini yerleştirmek için tek parti döneminden itibaren birçok dini simge ve pratikleri kamusal alandan dışlamıştır: türbelerin, tekke ve zaviyelerin kapatılması (1925); sarık ve fesin yasaklanarak yerine fötr şapkanın getirilmesi (1925); Miladi takvimin kabulü (1926); Arap harflerinin Latin alfabesiyle değiştirilmesi (1928); radyolarda devlet tarafından belirlenen müziğin empoze edilmesi—İslami dünyaya ait bağlardan kopmanın ve Batı medeniyetine yönelme arzusunun işaretleri olarak görülebilir. (23)

Modernist proje müslümanları kamusal alandan çıkarırken, yarattığı medeni kadınlarla, yeniden inşa ettiği kamusal alanla ve bu kamusal alanın içinde kadınlarla erkekleri bir arada tutarak yeni bir görünürlük alanı ve biçimi var eder.

Bu nedenle, Türk modernleşme projesi boyunca, kamusal alan devletin yakın ve sıkı gözetimi altındaydı. Bu gözetim Cumhuriyetin ilk yıllarında, özellikle 1923’ten 1946’ya kadar süren tek parti

döneminde, katı bir şekilde, çoğulcu demokrasiye geçiş süreci olan 1950'lerden itibaren de dereceli olarak yumuşayarak (bu süreç 1960,1971 ve 1980 askeri müdahaleleri ile kesintiye uğramıştır) sürmüştür. 1983 sonrası dönemde kamusal alan devletten bağımsızlaşarak cumhuriyetçi kamusal alan projesinin milli, laik ve homojen doğasına başkaldıran sivil toplum hareketlerinin (İslamcı, Alevi, Kürt, liberal) birbirleriyle yarıştıkları bir alan haline gelmiştir. Müslüman kız öğrencilerin üniversitedeki derslere İslami kıyafetle katılma talepleri bu projeye yapılan en görsel meydan okuma sayılabilir. Bu talep laik seçkinler tarafından da “kendilerine ait olan” kamusal alanın (üniversite sınıfları, meclis, televizyon, konser salonları, sokaklar) ihlali olarak algılanmıştır. (“Modernist Kamusal Alan...” 27)

1980'lerde gün yüzüne çıkan İslami hareket ise tekrar kamusal alana çıkma talebinde bulunmuştur. Hatta Geleneksel İslam ve Siyasal İslam arasında “kadın” ve “kamusal alan” bağlamlarında çeşitli gerilimler yaşanmıştır. Bu iki kesim arasındaki gerilim noktalarından biri ve en önemlisi—kadın dolayımında—“örtü” meselesidir. Siyasal İslamcı hareket, kadını ve örtüsünü “muhalif” bir simge olarak kullanmaktadır. Geleneksel müslüman kadının örtüsü yalnızca İslam'ı imlerken, türban bir siyasal oluşumu da işaret etmektedir. “Türban”ın yaratıcısı ve *Huzur Sokağı*'nin yazarı Şüle Yüksel Şenler, Ahmet Hakan'la yaptığı “*Huzur Sokağı Hâlâ Huzursuz*” başlıklı televizyon söyleşisinde “örtü”yle ilgili olarak, 1970'lerde kullanılan başörtüsünün “geleneksel” olduğunu ve İslam'ın örtünme emrini tam manasıyla yerine getirmediğini söyler. Bu nedenle böyle bir örtü geliştirdiğini söyleyen Şenler, bu örtünün bir nedeninin de toplumu önyargılardan kurtarmak

olduğunu vurgular. “Çünkü o zamanlar insanlar, geleneksel örtünme şeklinde başını örten insanlara kaba, görgüsüz olarak bakarlardı. Adeta ikinci sınıf bir insan olarak görürlerdi” der. Örtüsünün adına o zamanlar “sıkmabaş” ya da “Şûlebaş” dendiğini hatırlatan Şenler, “Bu şekilde örtünmem, inancından ötürü örtünen kadınının ikinci sınıf insan muamelesinden kurtulmasını da amaçlıyordu” der. Geleneksel İslam’ın tehlikesiz kadınları, “türban”la birlikte siyasallaşmış ve hareketin bilinçli kadınları haline gelmişlerdir. Ayşe Kadioğlu, *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi* adlı kitabında, “Siyasal İslamcılar, Kemalizm karşıtı oldukları kadar Kemalizm-sonrası bir akım olma özelliğine sahiptirler ve Kemalizm öncesi gelenekçilerden tamamen farklıdır” der (103). Siyasal İslam, Kemalizm karşıtı olduğu gibi beslendiği kaynak da Kemalizm’dir. Geleneksel İslam’dan ayrıldığı nokta, Siyasal İslam’ın bünyesinde bir muhalefet barındırması ve bir karşı söylem olması şeklinde özetlenebilir.

Sevda Alankuş Kural, “Türkiye’de Alternatif Kamular / Cemaatler ve İslamcı Kadın Kimliği” yazısında İslam’ın alternatif bir iktidar alanı yaratarak kamusal alana çıkışını şu sözlerle açıklar:

Kamusal alandan menedilen İslam, Türkiye’de (de), özel alana hiç sığamamış, özel alanın mahremiyet / yakınlık ilişkileriyle ekonomik / gündelik ilişkiler cephelerinde hâkim olan(lar)a alternatif bir ağ olacak şekilde örgütlenip, kazandığı yeni güç ve tarifle, bulduğu en uygun koşullarda oraya dönerek, hegemonya mücadelesinde konumlanmıştır. (7)

Kemalist ve laik sistemin karşısına konumlanan bu söylem, kendine yeni bir iktidar alanı yaratmıştır. Bu yeni güç, kendi söylemini, kendi “kadın”ını ve kendi yaşamını bina etmiştir. Göle, İslami hareketin, aydınlanmayı eleştirmesi bağlamında Batı’daki

kimi çağdaş hareketlerle benzerlik taşıdığını öne sürer, bunların içinde de en çok feminist hareketle ortak noktaları vardır:

Radikal feminizm, aslında erkeği simgeleyen tekçi insan kategorisinin asimile edici stratejilerini reddederek kadın kimliğinin farklılığını öne çıkarır. İslamcılık da Batı kültürüyle özdeşleşen medeniyet projesinin tekçi ve dışlayıcı yaklaşımlarını reddederek kendi farklılığını vurgular. Her iki pozisyon da kimlikleri ve farklılığı ezen modernliğin eşitlikçi, tekçi ve küresel güçlerine karşı çıkar ve modernliğe karşı özür dileyici olmayan bir tavır temsil eder. “Siyah güzeldir” sloganı bütün yeni protesto hareketleri için ortak bir tını oluşturur, neticede bütün bu protesto hareketleri “erkek”, “beyaz” ve “Batılı” kategorilere yenik düşmeyi reddederler. Kimlik politikalarını ve güç kaynaklarını “kadın”, “siyah” ve “müslüman” olarak farklılıklarıyla tanımlarlar. (“Modernist Kamusal Alan...” 30)

Göle, kuramsal ve kavramsal anlamda, çıkış noktaları ve ortak tepki merkezleri bağlamında bu iki hareketin benzerlikleri olduğunu ortaya koyar. Müslüman aydınların ya da bu konu üzerine çalışma yapan akademisyenlerin kullandıkları jargon, meseleyi kavrayış şekilleri ve yorumlamaları ne kadar farklı olursa olsun Göle'nin “müslüman”ların dışlanması bağlamında yaptığı yorumlar ortak bir kanıyı dile getirmektedir:

İslami giyim, yaşam biçimi ve inanç—ki bunlar geri kalmışlık, batıl inanç ve medeni olmayanla özdeşleştirilerek müslümanları dışlayan ve baskı altına alan bir duruma neden olmuştur—İslami aktörler tarafından yeniden şekillendirilir ve güçlendirilir. İslam'ın siyasileşmesiyle müslüman kimlik kendini gösterme imkânı bulur ve

modern politik hayatta meşruiyet arayışına girer. İslamcılık müslüman kimliğin modern dünya içinde ve modern dünya tarafından yeniden inşa edilmesi ve farklı bir şekil alarak güçlendirilmesi demektir. Bir başka deyişle, İslamcılık müslüman aktörlere kamusal alanda görünürlük sağlayarak farklılıklarını pekiştirme yolunu açar. Kadınların örtünmesi ise, kolektif güçlenme (farklılığın belirginleştirilmesi) ve benliğin sınırlandırılması (edep) arasında, ayrıca da kamusal görünürlük ve mahremiyet arasında gizli kalan gerilimleri ve anlamları ortaya çıkarır. (“Modernist Kamusal Alan...” 30)

Bütün bu görüşler ve düşüncelerden hareketle iki ideolojide de “kadın”ın konumunun hem bir öncü hem de bir kurgu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Burada anlatılan kadın kurgularının yansımasını ise romanlarda görmemiz mümkündür.

Popüler aşk romanları üzerine yapılan tez çalışmalarından da burada söz etmekte fayda var. Bu tez çalışmalarından ilki, *Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları* başlığıyla Aslı Yakın tarafından yapılmıştır. Popüler edebiyatın tanımı ve bu konuda çalışma yapan çeşitli isimlerin görüşlerinin aktarıldığı bu çalışmada, popüler aşk romanlarının ideolojik okumasının yapılamayacağı, bu romanlarda ele alınan konuların ideolojiler üstü olduğu ispatlanmaya çalışılmıştır. Oysa bu tez çalışmasında savlandırılan da, Yakın’ın iddia ettiği bu düşüncelerin tam tersidir.

Aslı Güneş tarafından bu konuda yapılan tez çalışması *Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları* başlığını taşımaktadır. Aslı Güneş popüler aşk romanları hakkında şu tespitte bulunur:



Popüler aşk romanları, Kemalist modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları olarak, kamusal ve özel alanın medeni görünümüne kavuşması için gerekli olan nezaket ve görgü kurallarını en kapsamlı ve ulaştıkları kitle hesaba katılırsa en etkileyici biçimde yansıtan ve bu anlamda Kemalist modernleşmenin üst-kültür yaratma çabasında önemli rol oynayan metinlerdir. (93)

Güneş'in Batı'da yazılan görgü kitaplarıyla popüler aşk romanı örneklerini karşılaştırdığı bu tez önemli bir çalışmadır ve bu tezde kullanılan kaynaklar arasında yer almaktadır.

Şule Yüksel Şenler üzerine ise herhangi bir tez çalışmasına rastlanmamaktadır. Ancak her ne kadar yazar özelinde bir tez yoksa da "İslami edebiyat" genelinde iki tez çalışması bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, V. Ertan Yılmaz tarafından çalışılmış ve *Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar* başlığını taşımaktadır. Bu tezde daha çok "İslamcı hareket" ve bu hareketin yükselişi üzerinde durulmuş, seçilen iki roman özelinde bu romanların temel yapısı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Adem Çalışkan tarafından yapılan tez çalışması ise *Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı 1960-2000* başlığını taşımaktadır. Bu çalışma yazarların yaşamlarına ve yapıtlarına ilişkin çeşitli bilgiler sunmaktadır. Değinilmesi gereken son eser ise Ahmet Sait Akçay tarafından kaleme alınan *Bellekteki Huriler: İslamcı Popülist Kültüre Eleştirel Bakış* adlı kitaptır. Bu kitap, popüler İslami romanlar hakkında yapılan öncü çalışmalardan biri olsa da, bu tezin kapsamıyla ilişkili değildir.

Bu tez çalışmasında, Tania Modleski, Janice Radway, Linda K. Christian Smith gibi feminist eleştirmenlerin popüler aşk romanları üzerine çalışmalarından hareketle, Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler'in romanları incelenecektir. Bu

romanlardaki kadın kurguları, yazarların ideolojileri merkeze alınarak okunacak ve yazarların inşa ettikleri kadın kimliklerinin benzerlikleri ve farkları ortaya konulacaktır.

Popüler aşk romanlarındaki kadın kurgularını ele alacak olan bu çalışmanın “Kadınsı Bir Tür Olarak Popüler Aşk Romanları ve İdeolojik İşlevleri” başlıklı birinci bölümü, üç alt başlıktan oluşmaktadır. “Değişmeyen Aşklar, Tekrarlanan Anlatılar” adlı birinci alt bölümde, popüler aşk romanlarının yapısı, kurgusu ve dili üzerinde durulacaktır. “Popüler Aşk Romanları: Kadın Yazar, Kadın Okur” başlıklı ikinci alt bölümde, aşk romanlarının neden “kadınsı” bir tür olarak tanımlandığı tartışılacaktır. “Bu romanların ideoloji ve egemen söylemle aralarındaki ilişki nedir?” sorusunun sorulacağı ve eleştirmenlerin görüşlerinin tartışılacağı üçüncü alt bölüm ise “Kadınlara Sunulan İdeolojik Hazlar” başlığını taşımaktadır.

“Ayrı Dünyaların İki Kadın Yazarı: Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler” başlıklı bölümde iki alt başlık yer almakta, “Aşk Romanlarının Unutulmaz Yazarı: Kerime Nadir” ve “Yeşil Aşkların Yaratıcısı: Şûle Yüksel Şenler” alt başlıklarını taşıyan bu bölümlerde yazarların hayatları ve roman özetleri aktarılacaktır.

“Kemalist Aşk Romanlarından Yeşil Aşk Romanlarına: Tekrar Eden Anlatılar” başlıklı son bölüm, beş alt başlıktan oluşacaktır. “Kemalist Kadınlar ve ‘Pornografik’ Bir Metin Olarak *Huzur Sokağı*” başlıklı birinci alt bölümde *Gelinlik Kız* ve *Saadet Tacı* romanlarındaki Feyzâ’ya neden Kemalist kadın dediğimiz ve karşısında konumlanan *Huzur Sokağı*’nın İslami söylemi ne derecede dillendirdiği, Slavoj Žižek’in görüşlerinden hareketle ortaya konulacaktır. İkinci alt başlık olan “Romantik Aşk, Ataerkin Yeniden Üretimi ve Popüler Aşk Romanlarının Direnme Noktası” bölümünde, popüler aşk romanlarının temel izleği olan “romantik aşk”ın tanımı ve romanlardaki seyri ele alınacaktır. Üçüncü alt bölüm “Medeni ya da

Mazlum, Popüler Aşk Romanlarının Zayıf Kadınları” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde romanlardaki kadınların ideolojileri ve popüler aşk romanı kurallarına uyarak “zayıflatılmaları”, “saflaştırılmaları” konu edilmektedir. Dördüncü alt başlıkta, romanlardaki “yol gösterici” erkek kahramanlar üzerine yoğunlaşılacak; “Kadını Düşünen Erkek” başlığı altında, kadınların kendilerini inşa sürecinde erkeklerin oynadığı rol tartışılacaktır. Son alt başlıkta ise romanların iffetli kadın kahramanlarının karşısına çıkan ahlâksız erkekler konu edilecektir. Bu bölümün başlığı ise “İffetli Kadınlar, Ahlâksız Erkekler” adını taşımaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### “KADINSI” BİR TÜR OLARAK POPÜLER AŞK ROMANLARI VE İDEOLOJİK İŞLEVLERİ

Popüler aşk romanları ele alındığında sorulması gereken birçok soru vardır. Bu çalışma bağlamında yanıtlanması gereken ilk soru şudur: “Popüler aşk romanlarının okuyucusu kimdir?”. Eleştirmenler ve yazarlar bu romanların okuyucusunun “kadınlar” olduğu konusunda hemfikirdirler. Örneğin Peyami Safa *Kadın, Aşk, Aile* adlı yapıtında popüler romanı eleştirirken, bu romanların okuyucusundan da söz eder:

Bu hesapça orta ve ortadan aşağı seviyeli okuyucunun hayali için roman boş vakitler cümbüşüdür. Eğer cinayet romanı, eğer sevda romanı, eğer çıtı pıtı kız, cici bayan, serdengeçti bay romanı, okuyucudan biraz fazla düşünme çilesi isteyen ve tahlil romanından fazla müşteri buluyorsa, bunun sebebi okudukları eserden anlamaktan ziyade oyalanmak ihtiyacının tatminini arayanlar büyük ekseriyeti doldurmalıdır. Fakat hepsi bu kadar değil. Kadınların ve gençlerin yaşlılardan fazla romana düşkün olmalarında vakit geçirmek

ihtiyacına bağlı, fakat bundan ibaret olmayan bazı ruh sebepleri de bulunsa gerek. (66)

Safa için bu türlerin okuyucusu “orta ve ortadan aşağı” seviyedeki kadın okurlardır, ayrıca Safa, basit kurgusu ve “düşünme çilesi” istemeyen anlatımı nedeniyle bu romanları “kadın” ve “genç” romanı ilan eder. “Erkek” yazar, popüler romanları, okuyucusunun kadın ve genç olması bağlamında eleştirirken “kadın”ı küçümser bir tavır da takınmaktadır. Safa için bu tür romanlar basittir ve okuyucusu ancak bu romanları anlayacak düzeydeki kadınlardır. Bütün eleştirilenler bu türe Safa kadar küçümseyici yaklaşmasalar ve bakış açıları, yorumlamaları farklı olsa da eleştirmedeki ortak kanı okuyucunun kadın olduğu yönündedir. Bu yorumlamalar “Popüler Aşk Romanları: Kadın Yazar, Kadın Okur” bölümünde tartışılacaktır.

Sorulacak ikinci soru ise şudur: “Bu romanların ideoloji ve egemen söylemle aralarındaki ilişki nedir?”. Bu konuda çok farklı düşünceler hâkimdir. Kimi eleştirilenler popüler kültür ve ideoloji arasında tam bir koşutluk kurarken kimileri de popüler kültürün bazı noktalarda egemen söyleme karşı direnme merkezleri yarattığını düşünür. Bu düşünceler ve bu çalışmanın kabul ettiği bakış “Kadınlara Sunulan İdeolojik Hazlar” bölümünde ele alınacaktır.

Ancak bu sorular ve yanıtlarından önce “Değişmeyen Aşklar, Tekrarlanan Anlatılar” başlıklı bölümde, “kadınsı”, “önemsiz” ve “hafif” olarak değerlendirilen popüler aşk romanlarının yapısı, kurgusu ve dili üzerinde durulacaktır.

### **A. Değerşmeyen Aşklar, Tekrarlanan Anlatılar**

Popüler aşk romanı, aşk ilişkileri üzerine temellenen, erkek ve kadının ötelenen aşkının anlatıldığı ve mutlu sona ulaşılan popüler edebiyat türlerinden biridir. Popüler kültür üzerine çalışmalar yapan Amerikalı akademisyen ve feminist

eleştirmen Linda K. Christian-Smith, *Becoming a Woman through Romance* (Popüler Aşk Romanları Vasıtasıyla Kadın Olmak) başlıklı kitabında popüler romanların bir sistemi olduğunu ve bir şablona uygun halde yazılan, genellenebilir kurallara bağlı üretildiğini söyler (16). Kitabın “Love Makes the World Go Round: The Code of Romance” (Aşktır Döndüren Dünyayı: Romansların Kodu) adlı bölümünde aşk romanlarının değişmez yedi kuralını sıralar:

1. Popüler roman piyasa ilişkilerine tâbidir.
2. Popüler roman heteroseksüel aşklar üzerine temellenir.
3. Popüler roman cinselliği seksüel birleşme olmaksızın ifade eder.
4. Popüler roman kadın kahramanlara itibar ve kahramanların yaşamlarına anlam atfeden dönüştürücü bir deneyimdir.
5. Popüler roman erkeklerin iktidarı, kadınların itaati üzerine kurulur.
6. Popüler roman erkeklerle nasıl ilişki kurulacağını öğretir.
7. Popüler roman kişisel ve özel bir deneyimdir. (16-17)

Kadınlar için yazılan, çok satması hedeflenen, hâkim ideoloji ve geleneksel erkek kadın ilişkisi üzerine temellenen bu romanları, popüler edebiyat üzerine çalışmalar yapan Şaban Sağlık “İletişim Kavramı Açısından ‘Popüler Romanlar’ ve ‘Estetik Romanlar’” başlıklı yazısında şöyle tanımlar:

Yazarı açısından estetik bir gaye güdülmeksizin kaleme alınan; yazılıp yayınlanmasında başta ticarî kaygı olmak üzere, sanat dışı sebepler bulunan; okurun fikrinden çok duygu ve heyecanlarını harekete geçirmeyi hedefleyen; çok sayıda okura ulaşan; kolay anlaşılıp, rahat çözümlenen; okurda belirli bir seviye aramayan; klişeleşmiş, basmakalıp bir yapı arz eden; birçoğu filme alınarak okur

dışında sinema ve televizyonda da çok sayıda izleyiciye ulaşan vs.  
nitelikte romanlar. (1)

Sağlık'ın bu tanımlaması kabul gören egemen eleştirel söylemin bir parçası, “değersizleştirme” ediminin bir yansıması olsa da (popüler romanların hiçbir şey anlatmayan kadınsı bir anlatı olarak görülmesi bağlamında) “kolay anlaşılması”, “klişe bir kurgu”ya sahip olması ve “filme alınması” noktalarında genellenebilecek bir şema sunmaktadır. Tezde ele alınan romanlarda bu ortak noktaları bulmak mümkündür. Diyaloglara dayalı, kolay anlaşılır dil ve anlatı yapısı Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler'de de sıklıkla kullanılır. Okuyucuya bırakılan, onun çözümlemesi gereken olaylara rastlanmaz. Hatta anlatıcı zaman zaman araya girerek okuyucuya açıklamalar yapar. Okuyucuya vermek istediği mesajı roman içinde anlatmasına rağmen anlatıcı çok açık bir şekilde tekrar eder:

İşte bir genç kız için, “Saadet” adı verilen yapıyı kurmak uğurunda feda edilen değerler !... Bunları ayrıntılarıyla düşünmek bile onun için bir azap yaratıyordu!... Fakat idrak edemiyordu ki, bütün bu acı duygulara sebep olan istemediği birisiyle evlenmesidir! Yoksa bir genç kız hayatındaki bu devre, gerçekten mutlu bir devredir. Ufak tefek üzüntüler olsa bile, bir giyotine kelle koyar gibi, dehşet duyulmaz; kaybedilen ada ve özgürlüğe böyle esef edilmez!... (*Saadet Tacı* 293)

Popüler aşk romanı yazarlarındaki bu tavır türle ilgili olduğu kadar Türk roman geleneğiyle de ilişkilendirilebilir. Tanzimat romanı düşünüldüğünde de birçok eleştirmenin ortak kanısı, bu dönem eserlerinin, okuyucu tarafından kolaylıkla anlaşılması istenen ve yazarın zihnindeki çeşitli meseleleri okuyucuya aktarması hedeflenen metinler olduğudur. Jale Parla, kanona dâhil metinleri ele aldığı *Babalar*

ve *Oğullar* kitabında “Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavrı aldı ama, vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önünde geldi. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk” vardı der (13). Türk romanını Halit Ziya ile başlatan egemen eleştirel söylem de Tanzimat romanını basit ve aksayan kurgusu, açık mesajları ve kolay anlaşılır yapısı nedeniyle eleştirir. Aynı egemen eleştirel söylem popüler aşk romanlarını da eleştirirken bu genellemeci tutumu sürdürmekte, bu tezin savlarından biri olan, romanların yazıldığı dönemle ilişkisini, hâkim ideolojiye ya da egemen söyleme dair yaptığı eleştiriye görmezden gelmiştir. Yine Tanzimat romanına dair söylemlerden biri olan, romanların aşk izleği etrafında şekillenmesi ve bu vasıtayla mesaj vermesi de popüler aşk romanlarıyla ilişkilendirilebilir. Popüler aşk romanlarında kurgunun klişe görülmesi temel izleğin aşk olması bağlamında açıklanabilir. Christian-Smith’in belirttiği heteroseksüel aşk romanların vazgeçilmez temasıdır. Hâkim ideolojiyle şekillenen, içinde direnme noktaları olsa da geleneği / cinsiyete dayalı sınıf sistemini yeniden üreten bu metinlerde heteroseksüel aşk dışında başka bir ilişki bulmak zaten olanaksız görünmektedir. Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Aşk Romanı Okumak: Kadınlar, Ataerkillik ve Popüler Edebiyat) başlıklı kitabında yer alan “The Ideal Romance: The Promise of Patriarchy” (İdeal Aşk Romanı: Ataerkilliğin Vaatleri) bölümünde, makbul bir aşk romanının klasik kurgu yapısını 13 maddelik bir listeye şematize eder.

1. Kadın kahramanın sosyal kimliği yok edilir.
2. Kadın kahraman üst sınıftan erkeğe karşı tepki gösterir.
3. Üst sınıftan erkek müphem bir şekilde kadın kahramana karşılık verir.



4. Kadın kahraman, erkek kahramanın kendisine karşı olan davranışlarını, tamamıyla cinsel arzusunun belirtileri olarak yorumlar.
5. Kadın kahraman, erkek kahramanın bu davranışlarına öfkeyle, soğuk bir şekilde karşılık verir.
6. Erkek kahraman kadın kahramanı cezalandırarak misilleme yapar.
7. Kadın kahraman ve erkek kahraman fiziksel ya da duygusal olarak birbirinden ayrılırlar.
8. Erkek kahraman kadın kahramana nazik ve şefkatli davranır.
9. Kadın kahraman erkek kahramanın bu nazik yaklaşımına sıcak bir şekilde karşılık verir.
10. Kadın kahraman erkek kahramanın önceki zarar verici davranışlarını yeniden yorumlar.
11. Erkek kahraman, yüce bir şefkatle, kadın kahramana tereddütsüz bir bağlılıkla aşkını ilan eder, açıkça bildirir, ispatlar.
12. Kadın kahraman cinselliğe ve duygusallığa yanıt verir.
13. Kadın kahramanın kimliği yeniden inşa olur. (134)

Romanın başında kadın kahramanın sosyal statüsünde bir değişme gözlenir. Varlıklı, üst sınıfta yer alan kadın, çeşitli nedenlerle içinde bulunduğu yaşamdan ayrılır ya da ayrılmak zorunda kalır. Romanın ilerleyen bölümlerinde aşklarına tanıklık edeceğimiz erkek kahraman ise üst sınıfta yer alan “güçlü” bir erkektir. Yanlış anlaşılmalarda evreninde süren olaylar ertesinde erkek kahraman kadını, aşkının ve kendinin güvenilirliğine ikna eder ve romanda mutlu sona ulaşılır. Romanın sonunda mutlu sonla birlikte kadının kimliği, geri alınan statüyle birlikte tekrar inşa edilir. Radway’ın ortaya koyduğu bu aşk kurgusu etrafında kadın okuyucuya çeşitli mesajlar verilir. Kerime Nadir romanlarından öte Şûle Yüksel Şenler’in kendisinin

de kabul ettiği “mesaj verme kaygısı” ise, bu aşk izleği etrafında şekillenir. Şenler’in romanları alt tür olarak İslami aşk romanı başlığını taşısa da temelde popüler aşk romanları içine dâhil edilmelidir. Janice Radway’in ya da Linda K. Christian-Smith’in belirlediği şablonları bu tür romanlarda da görmemiz mümkündür. Türe ait saptamalarını aktardığımız bu yazarların yanı sıra Tania Modleski de *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi* başlıklı incelemesinde yine genellenebilir kurallar şeması sunar. Popüler aşk romanı kadın kahramanı zayıflatıp saflaştırır (9). Romanın başlangıcında statüsü erkek kahramanla denk olan kadın, roman ilerledikçe maddi anlamda bir düşüş yaşar. Bütün zamanını kadını düşünerek geçiren erkek kahraman (13) ise statü bağlamında kadından üstündür. Kadın kahraman her ne kadar düşüş yaşasa da erkeğin gücü karşısında, iffetini koruyarak(13) olumlanır. İffetini koruyan ve bu bağlamda gücünü kanıtlayan kadının karşısına ise roman bütününe “ahlâksız erkekler” çıkacaktır (21). Her zaman iffetini koruyarak kendini ispatlayan kadının mükâfatı ise, romanın sonunda erkek kahramana ulaşmak ve statüsünü geri kazanmak olacaktır. Başlangıçta kadını zayıf düşüren popüler aşk anlatısı, romanın sonunda, erkek kahraman aracılığıyla kadın kahramanın kimliğini tekrar inşa eder. Romanın sonu içinse iki ihtimal vardır. Kadın kahraman erkekle birleşir/evlenir ya da ölümler tekrar erdemini ve değerini kazanır. Her iki durumda da romanda “mutlu sona” ulaşılmış ve kadınlara sunulan fantezi dünyası tatminle sonuçlanmıştır (26).

Bu şemalara ek olarak, Şaban Sağlık, “Kitle Kültürü ve Popüler İslâmî Romanlar” başlıklı yazısında, İslami aşk romanlarında ayrıca klişeleşmiş bir kurgu olduğunu söyler: “Hidayete ermeden önceki dönem”, “hidayete erme sebebi”, “hidayet dönemi”, “hidayet döneminde çekilen sıkıntılar”, “mutlu son (ya da ölüm)” (17). Sağlık’a göre bütün İslami romanlar bu şablona uymaktadır, hidayete erme

sebebi ise çoğu zaman “aşk”tır. Kenan Çayır da “Islamic Novels: A Path to New Muslim Subjectivities” (İslami Romanlar: Yeni müslüman Öznellikleri İçin Bir Yol) başlıklı yazısında, bu romanlardaki başka bir ortak noktaya dikkat çeker:

Öncelikle hidayet romanlarının birincil ortak özelliği mesaj taşıyan anlatılar olmalarıdır. İslami romancılar romanın sonunda romansal hazzın üretilmesine bütünüyle karşıdırlar. Kimi romanlarda metnin mesajı daha romanın girişinde okuyucunun dikkatini çekmek için takdim edilir. (8)

*Saadet Tacı* romanından örneklediğimiz anlatıcının mesajlarını açık bir biçimde okuyucuya aktarması, İslami romanların da genel özelliklerinden biridir. Şaban Sağlık, aynı başlıklı yazısında dikkat çektiği ikinci bir nokta da bu tür romanlardaki “anlatıcı”dır ve bu noktada dikkat çekilen anlatıcı tipi popüler aşk romanları bağlamında genellenebilecek bir yapıya sahiptir:

Romanlar için ideal kabul edilen *objektif anlatıcı* tavrı yansıtmayan bu anlatıcılar, üçüncü şahıstır ve tarafsızdır. Kişileri ve olayları anlatırken taraf tutarlar. Sevdiği kişi ve olayları yüceltir; sevmediklerini yerler. Olay ve kişileri aktarırken onayladıklarını ve eleştirdiklerini açıkça belli ederler. Bu arada bolca araya girerek, görüş beyan edip, açıklama yaparlar. Bu açıklamaların kimi *yorum*, kimi *genelleme*, kimi de bir *hüküm* niteliğindedir. Söz konusu açıklamalar bazen bir “vaaz” ya da “makale” havasında da devam eder. Konuşurken, süslü cümle ve ifadeler kullanırlar.

Anlatıcılar, anlattıkları olayları abartarak, hicvederek, gülünç duruma düşürerek, olay karşısındaki duygusunu açığa vurarak, yani acıyarak ya da acıtarak naklederler. Şaşkınlıklarını

ya da öfkelerini açıkça ortaya koyarlar. Kişilere ve olaylara dair anlattıkları her şeyi bilirler. Bu yönüyle onlar “hâkim” anlatıcılardır. (20)

*Huzur Sokağı*’nda bu tip bir anlatıcıyı bulmamız mümkündür. Anlatıcı özellikle romanın yazıldığı dönemin üniversite gençliğini anlatırken “tarafgir” tutumunu belli eder. Müslüman Bilâl’in olumlandığı sayfalarda karşısına konumlanan “çağdaş” gençlik, yazar tarafından eleştirilir. Kızlar makyajları, giysileri ve “rahat” tavırlarıyla olumsuzlanırken, erkekler de sakalları, bıyıkları ve yine giyim şekilleriyle eleştirilir (16-17-18-19-20). Yazar, fakülteden çok “Hollywood’a” benzettiği mekânı, “hâsılı burası ilim ve irfan yuvası olması icabeden bir üniversite binası değil de bir maskaralıklar meşheri, bir karnaval meydanıydı sanki...” sözleriyle özetler (17).

Sağlık bu romanlardaki iyi-kötü ayırımına da dikkat çeker:

Popüler romanların kişileri tek yönlüdürler. Bunlar ya *iyi* ya da *kötüdürler* (siyah beyaz kişiler). Bu yüzden bir popüler roman kahramanı, *iyi* ise ve bir de birinci derecede ise, o kişi *idealize* edilir, idealize edilen bu kişinin kusurlu bir tarafını göremeyiz. Aynı şekilde *kötülerin* de iyi sayılabilecek herhangi bir özelliği dikkatimizi çekmez. (4)

Popüler romanlarla ilgili söyleyebileceğimiz bir başka şey de “popüler romanlarda haksızlığa uğrayan kişiler, sonunda zafer kazanır”lar (4). “Popüler romanlarda basit ve klişe kurgular yer alır. Öyle ki, bu kurgular, öykünün sonucu hakkında okura hazır bilgiler de verirler. Yani okur, romanın tamamını okumadan, öykünün sonucunu tahmin edebilir” (5). Kerime Nadir romanında ötelenen aşkın romanın sonunda yaşanacağı ve romanın kahramanı Feyzâ’nın bir aşkla ödüllendirileceği çok açıktır. Şûle Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı*’nda ise “yanlış yolda” olanların hidayete ereceği

ve “müslümanlar”ın hak ettikleri mutluluğa romanın sonunda ulaşacakları, okurun daha ilk sayfalardan itibaren beklentisi haline gelir. Diyaloglara dayalı, akıcı anlatım ve basit kurgusuyla anlaşılması ve çok okunması hedeflenen bu romanlarda araştırmacıların da belirttiği üzere, ortak anlatımlar, benzer izlekler, ötelenen ve aynı zamanda tekrarlanan aşkları bulmak mümkündür. Araştırmacıların ortaya koyduğu genellenebilir kurallar listesi içinden Tania Modleski’nin sunduğu şema, romanları ele alırken, bölümlenme aşamasında başvuracağımız kaynak olacaktır.

## **B. Popüler Aşk Romanları: Kadın Yazar, Kadın Okur**

Toplumsal cinsiyetler üzerine çalışan İngiliz araştırmacı, akademisyen Judith Williamson’un “Kadın Bir Adadır: Dişilik ve Sömürgecilik” başlıklı yazısındaki tabiriyle kadınlar, “kişisel hayat’ın bekçileridir” ve

çinde yaşadığımız toplumda kadınlar, hayatın tarihin dışındaymış gibi görünen yanını (kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik) temsil eder, öyle ki hayatın bu yüzleri gerçekten ‘kadınların alanı’ haline gelmiş gibidir. Ama kadınlar aynı zamanda ‘kitle kültürünün’ arenasıdır. Kitle kültürünün büyük bölümü boş zaman, aile hayatı ya da özel hayat ve ev gibi ‘kadınsı’ alanlarda gerçekleşir ya da tüketilir; ayrıca temsillerinin konusu olarak yine bu alanlarda yoğunlaşır. (139).

Popüler aşk romanları dendiğinde ardından gelen sözcük genelde kadın olmaktadır. Hem okuyucusu, hem de yazarları bağlamında yaygın kanı metni üretenin de tüketenin de kadın olduğu yönündedir. Rauf Mutluay *50 Yılın Türk Edebiyatı* adlı eserinde, bu metinleri üreten yazarları şu sözlerle eleştirir:

Romancılık için gerekli yetenek-üslûp-muhayyile-sorumluluk-çaba sanat gücüne sahip değillerdir. Piyasaya çalışırlar. Kimi yaşanmamış

aşk düşlerini hikâyeleştirerek, kimi yabancı dillerden ustaca konu uyarlamaları getirerek, kimi masallara alışmış insanlarımızın eğitimsiz kesimlerine çağdaş masal öğeleriyle dolu serüvenler sunarak ve hemen hepsi gazetelerin ayrılmaz bir parçası olan roman tefrikalarına göz dikerek... ürün devşirmişlerdir. (576)

Yazarın bu sözlerle eleştirdiği yazarların çoğu kadındır. Mutluay'ın eleştirilerin dışında, bu metinlerin “kadın” metinleri olarak sunulması, popüler kültür ürünlerinin küçümsenmesi ve değersizleştirilmesi anlamına da gelmektedir. “Erkek” (cinsiyet göndermesinin yanı sıra, baskın olan, hâkim olan anlamında kullanılmaktadır) eleştirel söylem, aşk romanlarını basit ve bayağı bulur, Mutluay örneğinde olduğu gibi. Behice Boran'ın aşk romanlarına karşı tepkisi Rauf Mutluay'la benzerdir. Boran, *Edebiyat Yazıları* adlı kitabında yer alan “Kadın Romancılarımız” başlıklı yazısında dönemin kadın yazarlarından Mebrure Sami, Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkant'ı eleştirir. Boran bu yazarların romanlarını birbirinin kopyası olmakla ve okuyucuya hiç bir şey vermedikleri gerekçesiyle eleştirmekte ve romanlarının “basit” bir aşk romanı olmaktan öteye geçmediğini düşünmektedir (21). Kadınlar tarafından çok okunduğunu bildirdiği bu romanları ise şu sert sözlerle geneller:

Kitapların hepsi, başından sonuna kadar, vıcık vıcık, yapışkan, fazla şekerli bir şurup gibi iç bayıltıcı bir santimentalizm ile doludur. Okuyucunun sathi, basmakalıp hislerine hitap etmek, ona tatlı gözyaşları döktürmek, “zavallı çocuk” veya “zavallı genç kız” dedirtmek için lazım gelen bütün unsurlar seferber edilmiştir. (21-2)

Popüler aşk romanlarında uzun betimlemeler, çağrışımlara açık, imgelerle yüklü, başka metinlere göndermelerde bulunan bir anlatım yerine, daha çok diyaloglara

dayalı, akıcı ve kolay anlaşılabilir bir anlatım hâkimdir. Olayların hızlı bir şekilde ilerlediği; fakat çok fazla karmaşıklaşmadığı bir kurgusu vardır, hatta yer yer kurguda aksamalar görülmektedir. Dahası söz konusu metin İslami popüler aşk romanları olduğunda, amacın kurgu değil, yalnızca anlatılan şey ve okuyucuya verilen mesaj olduğunu yazarlar da kabul etmektedirler. Bu özellikleri nedeniyle bu romanların iyi eğitilmiş üst sınıf tarafından değil, daha çok bu romanlardaki kodları anlayabilecek kadınlar tarafından okunduğu düşünülmektedir. Bu “değersizleştirme” ediminin dışında, diğer taraftan da kadınlara sunduğu dünyalar nedeniyle kadınsı bir tür olduğu düşünülür.

Tania Modleski, *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitleli Fantazi Üretimi* adlı çalışmasında kadın yazarlara karşı “erkek eleştirisi”nin söyleminden hareketle kadın yazarların nasıl bir tutum içinde olduğunu şu sözlerle anlatır: “Kadınsı olan her şeye yöneltilen bu yaygın küçümseme karşısında, romanın ortaya çıkışından bu yana kadın kahramanın ve kadın metinleri yazarının, erkekler tarafından tahrip edilecekleri düşüncesini sürekli geliştirerek savunmada kalmış olmaları pek şaşırtıcı değildir” (9). Kadın metinleri yazarlarının savunmada kalmasının yanı sıra bu metinleri okuyan erkekler de “savunmada” kalmıştır. Selim İleri, “‘Gelinlik Kız’ ya da Değeri Anlaşılmamış Roman” başlıklı yazısında erkekler arasında bu romanların okunmasının pek hoş karşılanan bir durum olmadığını şöyle anlatır: “Bir erkek okulunda Kerime Nadir’in eserini okumak başlı başına alay konusu olabilirdi. Bu yüzden İhap Hulusi imzası taşıyan güzel kapağı kırmızı kap kâğıdıyla kaplamıştım” (7).

Popüler aşk romanlarının Türkiye’de kimler tarafından okunduğu konusunda herhangi bir araştırma bulunmamaktadır. “Harlequin Romanları, Gotik romanlar ve melodramlar, çeşitli yaş, sınıf ve hatta eğitim düzeylerinden gelen sayısız kadına

kitlesel eğlence sağlıyor olsa da” (Modleski 7), bu romanların içeriği, yapısal özellikleri ve çok sayıda kişi tarafından okunması, “özellikle 1950 öncesi kitap ve gazetelere ulaşılabilirlik göz önüne alındığında Kerime Nadir’in romanlarının daha çok şehirli orta sınıf tarafından okunduğu düşünülebilir” (Tutumlu, 94). Yine bu kentli sınıf, popüler edebiyatın sinemasal anlatılarla birlikte gelişmesine de neden olmuştur.

Popüler aşk romanlarının okuyucu kitlesi ile ilgili olarak yaygın kanılardan birinin, bu romanların daha çok kadınlar tarafından okunduğu olduğu daha önce söylenmişti. Kerime Nadir bunu pek doğru bulmayarak şunları söyler: “Neden halk arasında yanlış bir kanı doğmuştur bilmem!... Benim genç kızlar için roman yazdığım; yazılarımı genellikle genç kızlarla genç kadınların okuduğu söylenir. Oysa aldığım mektupların, bana yapılan dolaylı-dolaysız başvuruların yüzde altmışı erkeklerden gelmektedir” (*Romancının Dünyası* 247). Bu açıklama bize Kerime Nadir’in okuyucuları arasında erkeklerin de olduğunu gösterir; fakat çoğunluğun erkekler olduğunu kanıtlamaz; çünkü yazarın “erkek” eleştirinin, okuyucusunu bahane ederek yapıtını “değersizleştirme” girişimi karşısında, yapıtlarını savunma ve konumunu koruma güdüsüyle böyle bir açıklama yapmış olma ihtimali yüksektir. Modleski’nin belirttiği “savunmada kalma” (7) haline Kerime Nadir’in açıklamaları, örnek olabilecek mahiyettedir. Bunun yanı sıra kimi yazarların da mahlas kullanarak popüler romanlar yazdıkları unutulmamalıdır. Daha önce popüler romanları eleştirdiğini belirttiğimiz Peyami Safa, Server Bedii adıyla popüler ve çoksatar romanlar yazmıştır. Yazarın okuyucusu bağlamında eleştirdiği bu romanları “kadın”ların okuduğunun söyleyerek “değersizleştirme” dışında kendi ismi yerine mahlasla yazması da bu edime başka bir örnek oluşturmaktadır. İslami aşk



romanlarının okuyucu kitlesi hakkında ise Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *Kamusal Alanda Başörtülüler* adlı kitapta şunları söyler:

Beyazsaray kitapçılığının hareketli olduğu dönemde, kitapçıların önemli bir kısmıyla yaptığım görüşmelerde hidayet romanlarını alanların ya genç kızların kendisi olduğunu, ya da kızlarının ya da kız kardeşlerinin okuması için babaların ve ağabeylerin aldığını söylemişlerdi. Buradan hareketle, hidayet romanlarını daha çok genç kızların ve genç kadınların okuduğunu söylememiz mümkün. (90)

Burada dikkat edilmesi gereken başka bir nokta ise erkeklerin kadınlara okuması için bu romanları almasıdır. Hidayete erdirmeye vazifesi gören ve genç kızlara neleri yapmaları neleri yapmaması gerektiğini anlatan bu romanlar erk tarafından onaylanmakta ve ev içinde yaşayan bu kadınlara “İslami ev içi anlatıları” yeni bir dünya tasarımı sunmaktadır. Bu romanların erk tarafından onaylanması, popüler aşk romanlarının geleneksel ilişki sistemini ve erkeğin onayladığı/olumladığı kadın kurgusunu tekrar üretmesi bağlamında algılanmalıdır. *Radikal* gazetesinde yayınlanan Şebnem Aksoy ve Pervin Kaplan’ın “Yeşil Aşk Bestseller” başlıklı seri yazılarında, Şûle Yüksel Şenler de kendisini daha çok kadınların ve gençlerin okuduğunu belirtir (17).

Yurtdışında yapılan araştırmalarda (Janice Radway, Tania Modleski) aşk romanlarının daha çok kadınlar tarafından tüketildiği kabul edilmektedir. Janice Radway, “İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik” başlıklı yazısında şunu söyler:

Kitle kültürü eleştirisi konu olarak ele aldığı pembe dizileri ve sevda romanlarını kadınların “gözlerini yaşartan” en sıradan biçimler olarak düşünmeye devam ettiği sürece, önemli bir tehlike söz konusudur.

Her ne kadar bu biçimler sürekli olarak en muhafazakâr ataerkil

biçimler olarak nitelendirilseler de bunların aynı zamanda kadınların düzenli bir biçimde yazdıkları ve tükettikleri tek kültürel üretim biçimi olduklarını aklımızdan çıkarmamalıyız. (47)

Pembe Behçetoğulları da melodramlar üzerine kaleme aldığı “Melodram: Kadınsı Bir Film Türü” başlıklı yazısında, “Yirminci yüzyıl melodramları, hem anlatı yapısını ‘kadın’ üzerine kurması hem de seyircisinin çoğunluğunu kadınların oluşturması bakımından kadına ait bir kültürel biçimdir” der (55). Her ne kadar sinema ve seyircisi üzerine bir saptama olsa da, melodramların birçoğunun popüler aşk romanlarından uyarlandığı ya da romanlardaki anlatının sinemadaki yansıması olduğu unutulmamalıdır. Özellikle kadın karakterin çevresinde dönen, kadınların acı ve ıstırap dolu yaşamlarından, gerilimlerinden soyut kesitler içeren ve sonuçta acıların sona erdiği, gerilimlerin çözüldüğü bir dünya sunan aşk romanı için, genel olarak, anlatı yapısı içinde var olan ataerkil düzeni yeniden kurduğu düşünülmektedir. Ancak popüler aşk romanının kadın okuyucular tarafından sevilen bir tür olduğu göz önüne alındığında, bu durum çelişkili görünmektedir.

Janice Radway, “Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevi” başlıklı yazısında aşk romanları okuyucularıyla ilgili ABD’de yaptığı bir araştırma sonucunda kadınların bu romanları okumasının nedenlerini şöyle özetler:

Kadınların, sevda romanı okuyarak kazandıkları iki boyutludur: kendilerini tanımlayan toplumsal rollerin istemlerinden geçici olarak kurtulmak ve önceden kabul ettikleri rollerin gereksinimleri için psikolojik doyular elde etmek. Kadın için sevda romanı okumanın, kadınların ataerkil inşasına karşı bir tür üstü kapalı ve sınırlı direnme işlevi gördüğü söylenebilir: sevda romanı onların, genellikle

kendilerinden istenen özverili olma rolünü geçici olarak reddedebilecekleri bir mekan oluşturmalarına, bu inşanın bir parçası olarak kabul ettikleri roller tarafından yaratılan gereksinimler ve arzuların geçerliliğini tanımalarına ve gündelik hayatlarında eksik olan şefkat ve ilgiye dolaylı olarak ulaşarak bu gereksinimleri gidermelerine olanak tanır. (143)

Zıtlıkların hâkim olduğu anlatı yapısındaki soyutlamalar ile türe ait anlaşmalar ve roller dâhilinde aşk romanlarının sunduğu fantastik dünya, okuyucu açısından hem gerçek dünyadan bir kaçış hem de onu anlamlandırabilmek için bir araç olarak değerlendirilebilir. Bu bakış, aynı zamanda, aşk romanının gerçek dünya ile kurduğu ilişkinin çelişkilerle dolu ve tutarsız olduğunu da ortaya koymaktadır. Popüler aşk romanı, var olan ataerkil düzeni genel bir soyutlamayla yeniden vermesi, bunun yanında okuyucunun gerçek dünyadan kurtulabildiği fantastik bir dünya sunması, aşk romanının anlatı yapısı ile okunma biçimleri arasında bir çelişkinin varlığına işaret etmektedir. Böyle bir çerçevede, popüler aşk romanı türü ile kadın okuyucu arasındaki ilişkinin yeniden ele alınması gerekli görülmektedir.

Kadınların yıllarca büyük bir hoşnutluk içinde geleneksel edilgin, eve ait kadın imgelerini yarattıkları ve tükettikleri doğrudur. Ancak, kadınların popüler kültür imgeleri üzerindeki kontrolleri arttıkça, bu imgelerin daha az edilgin ve eve ait hale geldikleri, kadının ev dışındaki çalışmasını ve bağlarını daha fazla yansıtmaya başladıkları da doğru gibi gözükmektedir. Tersinden söylenirse, erkeklerin belli bir zamanda belli bir araç üzerinde etkileri çoğaldıkça, imgeler daha geleneksel ve çağdışı hale gelir. (Keith Weibel, aktaran Radway 23)

Kadınların yazdığı ve kadınların okuduğu bu metinlerde kadın kahramanlar aracılığıyla yine kadınlara bir dünya tasarımı sunulduğu ortadadır. Bu noktada Weibel'in sözleri anlamlıdır. Janice Radway'ın bir grup sevda romanı okuru ile ilgili etnografik çalışması , “Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevi”, bu türün popülaritesini ve kadınların yaşamları bağlamında gördüğü işlevleri anlamayı tasarlayan bir çalışmadır. Araştırdığı okurlar, okuma edimlerini, kendilerine birincil aile bakıcıları olarak yüklenen rollerin istemlerinden uzaklaşmak için zaman ve mekân yaratan küçük bir bağımsızlık edimi olarak görüyorlardı. Okurlar, sevda romanlarının kadın kahramanlarını zayıf ve edilgin değil, bağımsız ve dirençli olarak görmekteydiler. Kadın kahramanlar galip olarak görülüyorlardı çünkü erkek kahraman aşkın ve insani ilişkilerin kadınsı dünyasının, ünün ve başarının kamusal dünyası karşısındaki önceliğini kabullenmekteydi. Radway, aşk romanlarının, kadınlar için ataerkinin anlamının açılmanması olarak görülebileceğini ileri sürdü. Aşk romanları, okurlarına, ataerkinine karşı küçük bir direnme gücü sağlar. Bu direnme anında ataerkinin dönüştürüldüğü tahayyül edilirken aynı zamanda ataerki içinde var olan kadınlık rolleri yeniden kurulur. Kadınları ürettiği popüler metin ürünlerinde, kadınların daha etkin olduğu varsayımı bu çalışmanın da çıkış noktasını oluşturmaktadır. Tezin üçüncü bölümünde ele alınan yazarlar ve romanlar bağlamında kadınların edilgin ya da aktif; direnen ya da kabullenen bireyler olup olmadıkları metinlerden hareketle ortaya konulacaktır.

### **C. Kadınlara Sunulan İdeolojik Hazlar**

John Fiske *Popüler Kültür'ü Anlamak*, kitabında popüler kültür ile ilgili saptamalarda bulunurken, popüler kültürün yönetilenlerle güçsüzlerin kültürü

olduğunu, bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemi, dolayısıyla da toplumsal deneyimin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tâbi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşıdığını öne sürerek, popüler kültürün aynı zamanda bu güçlere direnmenin, onlardan sıyrılmanın belirtilerini gösterdiğini vurgulamaktadır. Popüler kültür ile ilgili bu saptamalardan sonra, şu genellemede bulunur: “Popüler kültür kendi içinde çelişkilidir (35).

Gerçekten de popüler kültür, sınıflı toplumlarda egemen sınıf için bir denetleme gücü, işçi sınıfını ya da diğer alt sınıfları yönlendirmek ve biçimlendirmek için kullanılan ve üretilen bir kültür müdür? Fiske’ye göre egemen popüler kültür diye bir şey olmaz, çünkü popüler kültür daima egemenlik altına alma güçlerine gösterilen tepki tarafından biçimlendirilir, bu yüzden de asla egemenlik altına alma güçlerinin bir uzantısı değildir. Bu sav, egemen toplumsal grupların üyelerinin popüler kültüre katılamayacaklarını iddia etmemektedir. Katılabilirler ve katılmaktadırlar da. Ama bunu yaparken, toplumsal dayanışmalarını, kendilerine toplumsal iktidarlarını veren yerden uzakta yeniden oluşturmaları gerekmektedir (62).

Öyleyse “popüler kültür”, egemenlik altına alma güçlerine karşı koyma doğrultusunda biçimlendiği sürece bu güçler tarafından belirlenir; ama egemen olan, insanların oluşturabilecekleri anlamları ve toplumsal dayanışmaları tamamıyla denetim altına alamaz.

Stuart Hall, “Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems” (Kültürel Çalışmalar ve Merkez: Bazı Sorunsallar ve Sorunlar) adlı yazısında hegemonya kavramından hareketle bir popüler kültür tanımı yapmaktadır. Bu tanıma göre popüler kültür ne yalnızca bir toplumdaki baskın gruplarca topluma dayatılmıştır, ne de toplumun kendiliğinden ürettiği bir karşı söylem ürünüdür (15-

42). Popüler kültür bu iki düzlem arasında konumlanan, içinde çatışmanın ve çelişmenin yer aldığı; var olan sistemi tekrarlama ve yeniden üretmenin yanında, sistemle çatışmayı da içermektedir. Popüler kültür ürünlerinde her ne kadar birey iktidarla hesaplaşsa da yine bu sistemin içinde yer almakta ve sistemin içinde varlığını sürdüreceğini ifade etmektedir. Bu çalışmada da Hall'un türettiği popüler kültür tanımı esas alınmıştır.

Hall'un tanımından da anlaşılacağı üzere popüler kültür alanındaki çalışmalarda iki görüş hâkimdir. Birincisi, hâkim ideolojinin bu metinleri yarattığı ve popüler kültür ürünlerini tüketenlerin var olan ideolojiyle uzlaştığı; ikincisi de bu ürünleri halkın ürettiği ve bir halk kültürü olduğudur. Bu iki görüşe bir üçüncüsü daha eklenebilir: popüler kültürün bir kaçış edebiyatı olduğu fikri. Tania Modleski de bu konuda Stuart Hall'la hemen hemen hemfikirdir. Popüler edebiyat metinleri ve melodramlar üzerine çalıştığı *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi* adlı kitabında, bu ürünlerin kaynağında ve çalışmasının temelinde “çelişki”nin yattığını söyler.

Çelişki düşüncesi bu çalışma için önemli, aslında bir bilgilendirme ilkesi, olmuştur. Bu kavram, bazı eleştirmenlerin kitle sanatının sadece bir kaçış sağlayan yapısı üzerinde belirli bir doğruluk payıyla nasıl ısrar edebildiklerini, başka eleştirmenlerin ise kitle sanatının *status quo*'yu meşrulaştırdığı şeklindeki karşıt görüşü nasıl ikna edici bir biçimde öne sürdüklerini anlamamıza yardımcı olur. Her iki taraf da kısmen haklıdır; her ikisinin de yanıldıkları nokta fenomeni basit görmelerindendir. Yaptığım analizlerin her biri, bu görüşleri onaylamaktan ziyade, kitle sanatının sadece çelişkiler içermediği, aynı zamanda yüksek düzeyde çelişkin bir tarzda *işlev gördüğü*

düşüncesini doğrulamıştır: bu tür sanat, görünüşte sadece bir kaçış sağlamakla birlikte, geleneksel değerlere, davranış ve tutumlara eş zamanlı olarak meydan okur ve bunları tekrar doğrular. (109)

Popüler kültür araştırmalarında, bu ürünleri olumlu ve olumsuz olarak nitelendiren değişik yaklaşımlarla karşılaşmaktayız. Lana Rakow, “Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakkını Teslim Etmek” başlıklı makalesinde Stuart Hall ve Paddy Whannel’in destekçiler, gelenekçiler, ilericiler ve radikaller biçiminde sınıflandırdığı dört yaklaşımı şöyle aktarır:

Destekçiler ve İlericiler mevcut toplumsal düzeni destekledikleri için popüler kültüre daha iyimserlikle bakarlar. Gelenekçiler ve Radikaller ise mevcut düzeni reddederler. Ancak bu reddedişi birincisi (Gelenekçiler) eski değerlerin yerini alan yeni değerler bağlamında, ikincisi (Radikaller) ise, düzenin engellediği değerler bağlamında yapar. (16)

Popüler kültür ürünleri kimilerine göre geniş kitleleri, yaşamakta oldukları toplumsal koşullara eleştirel bir gözle bakmaktan alıkoyan uyuşturucu nitelikte şeyler; kimilerine göre de geniş kitlelerin gündelik yaşam içinde soluk almalarını ve bu yaşama katlanmalarını sağlayan bir “alt kültür” türü olarak algılanmaktadır (Oskay 237-38).

Popüler kültüre nasıl yaklaşıldığına göre yapılan tanımlar da çeşitlilik göstermektedir. Bu ürünlerin genel olarak kabul edilen en belirgin niceliksel özelliği çok tüketilmesidir. Popüler kültüre olumlu yaklaşanlar, daha çok “popüler”i “halka ait” olarak nitelendirmektedirler (Özbek 83). Olumsuz yaklaşanlar, özellikle Frankfurt Okulu temsilcilerinden Theodor Adorno, kitle kültürünün egemen ideolojinin değerlerini dayatarak bu değerleri yeniden ürettiğini savunur. Radway’in

belirttiği gibi bu eleştirmenler “kitle kültürü metinlerine çok büyük, bu metinleri tüketen bireylere de çok küçük bir güç atfettiler” (“İdeolojik Çakışmaların...” 43). Fredric Jameson, Frankfurt Okulu’nun eleştirilerine katılır; fakat kitle kültürünün “günlük hayata dair pek çok eleştiriye de içerdiğini” (aktaran Modleski 24) belirtir. Stuart Hall ise, popüler kültürü “boyun eğme ve direnme alanı” (aktaran Özbek 87) olarak çift yönlü değerlendirir. Radway’in “İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik” başlıklı yazısındaki şu sözleri ise, aşk romanlarını hem kadınsı bir tür olarak sunması hem de metinlerin ataerkil yüzeylerine karşılık, içinde gizlenen alt metinlerin ortaya çıkarılması gerektiğine dair düşünceleri bakımından önemlidir:

Kitle kültürünün sevda romanı gibi biçimleri, ataerkil kültürün kadınları sessizleştiren ve sessizleştirilmiş kadın özne kimliğini inşa eden araçları olarak görülmektedirler. Eğer bu sayılı doğru ise, alternatif bir kadın söyleminin geliştirilebilmesi için çok az bir umut vardır. Ancak bu metinlerin ataerkil yüzeyleri, kadın izleyicilerin bu biçimleri “doğalına karşıt” bir biçimde yorumlamalarını ve böylece ataerkil anlamlandırmanın pratiklerine karşı direnmelerini mümkün kılan kadına ait altmetinleri gizliyor olabilirler. Sevda romanı okurlarının fiili pratiklerinin etnografik olarak incelenmesi sadece kadın okurların bu metinleri kendi amaçları doğrultusunda yorumlarken ve kullanırken faydalandıkları biçimleri değil, aynı zamanda, feminist eleştirmenlerin ve kadın izleyicilerin kadınların yaşamlarını etkileyen toplumsal maddi ilişkileri dönüştürmek için bir araya gelebilecekleri ideolojik konumlar arasındaki ortak bir zemini de önerir. (41)



Bütün bu söylenenler popüler kültüre dair farklı bakış açılarının, farklı yorumlamaların olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmada ise ilk olarak popüler aşk romanlarının “kadını” bir tür olduğu, diğer taraftansa bu metinlerin ataerkil sistemi tekrar üretmekle beraber, kadınlara bir direnme ve kendi kimlikleri inşa etme olanağı sunduğu kabulüyle hareket edilecektir. Bu bir ön kabul olmaktan çok metinlerin bize verdiği bir bilgidir. Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler’in romanları birbirinden çok farklı ideolojilerin, hâkim anlatıların ve farklı kadın tiplerinin yer aldığı metinler olsa da, aralarında en azından kadının kendini inşa süreci bağlamında ortaklıklar ve anlatımı temelinde aşk izleğinin yer alması bakımından bir benzerlik olduğu açıktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### AYRI DÜNYALARIN İKİ KADIN YAZARI: KERİME NADİR VE ŞÛLE YÜKSEL ŞENLER

Bu bölümde teze konu edilen iki yazarın yaşam öyküsü ve tezde ele alınan romanların özetlerine yer verilecektir. Yazarların yaşam öykülerinin önemi, içinden konuştukları ideoloji ve yaşamları arasındaki paralelliği ortaya koydukları düşüncesidir. Romanlarını köşk/konak dekoru içinde aktaran ve Kemalist, elit tabakanın hayatını sunan Kerime Nadir'in hayatı ve romanları, müslüman ideolojiyi aktaran ve müslüman özneler kuran Şûle Yüksel Şenler'in yaşamı ve romanı paralellikler göstermektedir.

Romanların özetine ise tezde yer ayrılmasının nedeni, kişi sayısı ve karmaşık olayların özetler aracılığıyla yansıtılması düşüncesidir.

#### **A. Aşk Romanlarının Unutulmaz Yazarı: Kerime Nadir**

Ömer Türkeş, "Aşk Romanlarının Unutulmaz Yazarları Aşk Olsun" başlıklı yazısında popüler aşk romanı yazarlarının isimlerini verdikten sonra şunları söyler:

Ama öne çıkmış iki isim var ki, bugün bile hatırlıyoruz onları;

Muazzez Tahsin Berkand ve Kerime Nadir. Nasıl bir dönem bütün

çizgi romanlar *Tommiks-Teksas* adıyla anılmışsa, aşk romanları da bu ikiliyle özdeştir. Yalnızca büyük kentlerde değil, Anadolu'nun her yerinde, az çok okur-yazar her Türk kadınının evinde, bu ikilinin kaleminden çıkmış birkaç eser bulunur. Türk sinemasının en çok gişe yapmış filmlerinden birçoğunun onların romanlarından uyarlandığını herhalde tahmin edersiniz. (53)

Aşk romanı dendiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olan Kerime Nadir Azrak, 5 Şubat 1917 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Yazarın yaşamı ve yazarlığına ilişkin bilgileri edinebileceğimiz en önemli kaynak, *Romancının Dünyası* adıyla yayımladığı anı kitabıdır. Bu kitap Kerime Nadir'in hayatı hakkında bilgiler içermekle birlikte, yazarın roman anlayışını ve dönemin eleştirilerine karşılık Kerime Nadir'in cevaplarını iletmesi bakımından da önemlidir. Kerime Nadir, 1935 yılında Saint Joseph Sörlük Okulunu bitirmiştir. Yazar, *Romancının Dünyası* adlı kitabında belirttiğine göre, çocukluğunda yaz aylarını genellikle teyzelerinin Beylerbeyi ve Çamlıca yolundaki köşklerinde geçirirdi (9). Üst sınıfa dair mekânları ve burada yaşayan insanların yaşamını anlattığına dair eleştirilere karşılık, aslında bu mekânlar ve insanlar Kerime Nadir'in gerçek hayatının bir parçasıdır. *Romancının Dünyası*'nda kendisine gelen mektuplarda Kerime Nadir'in tanınmasını sağlayan romanlarının çoğunda olayların niçin İstanbul'un köşklerinde, yalılarında hep soylu ve seviyeli kişilerin başından geçtiğini soranlara "o zamanlar başka çevreleri tanı mıyordum" yanıtını verir (65).

Kerime Nadir, ilk şiir ve öykülerini 1937 yılında *Servet-i Fünun*, *Uyanış* ve *Yarımay* dergilerinde yayımlamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa ve Ömer Seyfettin'in yanı sıra popüler edebiyat yazarlarından Burhan Cahit Morkaya, Güzide Sabri, Ethem İzzet Benice, Esat Mahmut Karakurt, Cahit

Uçuk ve Mükerrerrem Kamil Su'nun kitaplarını okuduğunu söyler (18). İlk romanı 1937 yılında yayımlanan *Yeşil Işıklar*'dır. Bugüne kadar otuza yakın baskı yapan *Hıçkırık* (1938), yazarı üne kavuşturan roman olmuştur. Bu kitap 500 sayfalık bir romanken Nazım Hikmet tarafından üçte birlik bölümü çıkarılmış ve *Tan* gazetesinde tefrika edilmiştir (31). Kerime Nadir romanları dönemin gazete satışlarında önemli bir paya sahiptir. Hatta gazeteler arasında hangi romanı kimin yayımlayacağı, kimin daha önce yayımlayacağı konularında rekabet oluşmuştur (88-89). Kerime Nadir'in romanları anlaşılmalı olduğu İnkılâp ve Aka Kitabevi tarafından basılmadan önce genellikle gazete ve dergilerde tefrika ediliyordu. Gazetelerin baskı sayısını arttıran en önemli etkenlerden biri olarak görülen Kerime Nadir romanlarını yayımlamak için basın dünyasında büyük bir rekabet yaşanmaktaydı. Bununla ilgili olarak Kerime Nadir, *Romancının Dünyası* adlı anı kitabında birçok olay anlatmaktadır. Bunlardan biri de şöyle aktarılmaktadır: 1948 yılında *Hürriyet* gazetesi yayın hayatına Refik Halit Karay'ın *Bizim Hayatımız* romanıyla başlamış ve bir süre sonra gazetenin sahibi Sedat Simavi, Kerime Nadir'i arayarak şöyle demiştir: “Refik Halit'in romanı tutmadı. Gazetenin tirajı düşüyor... Bize acele bir şey hazırlamanız mümkün mü?” (113) Bunun üzerine Kerime Nadir, “elinde hazır bulunan” *Aşk Rüyası* romanını gazeteye verir. Bu roman, afişler ve el ilanlarıyla duyurulduktan sonra *Hürriyet* gazetesinde tefrika edilir ve gazetenin tirajında umulandan fazla bir artış gözlemlenir (114). Popülerliği arttıkça Kerime Nadir gazete ve dergilere sipariş üzerine roman yazmaya başlamıştır ve artık “Kerime Nadir” adı “bir markaya dönüşmüş”tür. Kerime Nadir'in romanları *Hakikat*, *Hürriyet*, *Son Havadis*, *Tan*, *Tasvir*, *Tercüman*, *Vatan*, *Yedigün* gibi birçok gazete ve dergide tefrika edildi ve bu tefrikalar aracılığıyla çok sayıda kişiye ulaştı.

Kerime Nadir, 1937'den 1984 yılına kadar otuz dokuz roman, iki öykü ve bir de yazarlık anılarını derlediği anı kitabı yazdı. 20 Mart 1984 tarihinde İstanbul'da öldü. Günümüze kadar yapıtları toplam üç yüzden fazla baskı yaptı ve “beş milyona yakın sat[tı]” (*Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, 500). Ayrıca Kerime Nadir'in on sekiz romanı, bazıları birden fazla olmak üzere sinemaya uyarlanmıştır. Gösterime girdikleri dönemlerde büyük yankı uyandıran bu filmler hâlâ televizyon kanallarında gösterilmektedirler.

Doğan Kitap, 2001 yılında Selim İleri editörlüğünde “Aşka Davet” başlığıyla oluşturduğu dizide Kerime Nadir'in romanlarını yeniden yayımlamaya başladı. Bu dizi içinde yer alan ilk roman *Hıçkırık* kısa sürede ikinci baskısını yapmış yine “Aşka Davet” dizisi içinde yer alan *Gelinlik Kız* romanı ise yayımlanmasından kısa süre sonra ikinci baskıya ulaşmıştır. 1943 yılında yayımlanan bu roman günümüzde on iki baskı yapmıştır. Bu romanın devamı olan *Saadet Tacı* ise 1966 yılında yayımlanmış ve 1984 yılında yedinci baskısına ulaşmıştır.

*Gelinlik Kız*, Sermet Paşa'nın Bağlarbaşı'ndaki köşkünde yaşanan bir bahar sabahıyla başlar. Romanın ana karakteri, musikiye meraklı ve akademi mezunu olan Feyzâ, ünlü bir ressamdır. Yaptığı “Bahar” tablosuyla ün salmış ve tanınan bir ressam haline gelmiştir. Dedesi Sermet Paşa ve babaannesi Güzide Hanım'ın köşkünde yaşamaktadır. Babası vefat etmiş, annesi ise başka biri ile evlenmiştir. Feyzâ annesi ve üvey babasıyla birlikte yaşarken, üvey babası Akil Bey'in yeğenlerinin de bu eve taşınmasıyla dedesinin köşküne geri döner. Köşkte Feyzâ'nın amcası Fazıl, yengesi Nuran ve çocukları Cavidan ve Reha'nın yanı sıra, Feyzâ'nın dul kuzeni Belkıs ve Amerika'dan yeni dönen, Nuran'ın ağabeyi noter Behzat Bey yaşamaktadır. Romanın daha ilk sayfalarında Feyzâ'ya görücüler geldiğini fakat Feyzâ'nın evlilik taraftarı olmadığını öğreniriz. Fakat aslında Feyzâ evlenmeye karşı

değildir, resimlerine hayran olan Cüneyt Halet adlı bir heykeltıraşla mektuplaşmakta ve onu beklemektedir. Ancak Cüneyt Halet Feyzâ'nın hayatındaki ilk aşkı değildir. Feyzâ daha evvel üvey kardeşi Fuat'a âşık olmuş, fakat Fuat tahsil için Almanya'ya gittikten 4,5 ay sonra ölüm haberi gelmiştir. Feyzâ'ya ilk evlenme teklifini yapan Fuat, ölümüyle Feyzâ'nın hayatındaki ilk büyük yıkımın da nedenidir. Cüneyt Halet ilk mektuplarından sonra 3 sene boyunca Feyzâ'ya yazmamıştır. 3 yıl sonra yeni bir tabloyla birlikte mektuplaşmalar tekrar başlar ve Feyzâ'yla Cüneyt Halet ilk defa görüşürler. İlk buluşmalarında Cüneyt Feyzâ'nın ailesine evlenme niyetini açıklayan bir mektup yazacağını bildirir. Maddi meselelerden dolayı Feyzâ'yla hemen evlenemeyeceğini söyleyen Cüneyt, evlenmek için birkaç sene ister. Cüneyt köşke geldiğinde Behzat dışında herkes Cüneyt'i çok beğenir ve evlenmeleri onaylanır. Feyzâ ve Cüneyt çok mutlu görünen bir çiftken, Cüneyt'in aslında Feyzâ'yı sevmediği, başka bir kadınla ilişkisi olduğu ve o kadını kıskandırmak için Feyzâ'yla nişanlandığı, imzasız bir mektup aracılığıyla ortaya çıkar. Feyzâ bir kez daha yıkılır. Bu olaydan bir süre sonra noter Behzat Feyzâ'ya evlenme teklif eder, amacının yalnızca Feyzâ'yı görücülerden korumak olduğunu söyleyen Behzat, Feyzâ'nın sadece resimleriyle meşgul olmasını istemektedir. Fakat Feyzâ bu teklifi reddeder. Aradan iki yıl geçtikten sonra Feyzâ'nın Kasım Kamber adlı, eğitimini Macaristan'da tamamlayan, Dağıstanlı bir ziraat mühendisiyle evlenmesi için ailesi ısrar etmiş ve Feyzâ da teklifi kabul etmiştir. Nişanlılık sürelerince Kasım'ın kabalıklarından, "Batı'lı" ve medeni (ancak abartılı) hareketlerinden ve cinsel taleplerinden bunalan Feyzâ ayrılmak istese de ailesine karşı koyamaz. Nikâh yapılır fakat düğün daha sonra yapılacaktır. Nikâh ve düğün arasındaki süre Feyzâ için iyice çekilmez olmuştur. Kasım'ı sevmemesinin yanı sıra, geleneklere de sıkı sıkıya bağlı olan Feyzâ, tören yapılmadan evvel cinsel ilişkiye karşıdır, fakat Kasım ısrar

etmektedir. Nihayet düğün yapılır, ancak düğünün sabahında Kasım'ın kabalıkları nedeniyle ve kumar oynadığının ortaya çıkmasıyla Kasım evden kovulur ve Feyzâ ile Kasım arasında hiçbir yakınlaşma olmadan, Feyzâ boşanır. Feyzâ'nın hayatındaki erkeklerden biri daha gitmiş ve Feyzâ bir kez daha hayal kırıklığına uğramıştır. Fakat Feyzâ bir kez daha aynı mutsuzluğu yaşayacaktır. Öldü zannettiği üvey abisi ve ilk aşkı Fuat'la tesadüfen bir otobüste karşılaşır. Almanya'da başka bir kadınla evlenen ve bir çocuğu olan Fuat da diğer erkekler gibi Feyzâ'yı kandırmıştır. Kasım'la evleneceği için Behzat tarafından ona verilen köşkte yaşamakta olan Feyzâ, Behzat'ın hastalandığını duyunca köşke gider. Behzat çok hastadır ve ölmek üzeredir. Ölmeden evvel Feyzâ'ya onunla ilgili hislerini ve düşüncelerini itiraf eder. Yaşça Feyzâ'dan bir hayli büyük olan Behzat, Feyzâ daha ilkokul öğrencisiyken Feyzâ'dan hoşlandığını; bu hisleri bastırmak ve Feyzâ'yı unutmak için Amerika'ya gittiğini söyler. Behzat ölene kadar Feyzâ'ya âşık ve sadık kalmıştır. Feyzâ'nın oturduğu evi ona miras bırakır ve Behzat ölür. Artık yalnız yaşamaya ve evlenmemeye karar veren yirmi beş yaşındaki Feyzâ “Gelinlik Kız” adlı tablosunun başına döner, resim çalışmalarına tekrar başlar. “Gelinlik Kız” tablosunun bitimiyle *Gelinlik Kız* romanı da son bulur.

*Gelinlik Kız* romanında yirmi üç yıl sonra yazılan *Saadet Tacı* ise Feyzâ'nın “olgunluk dönemi” anlatan bir romandır. “Gelinlik Kız” tablosunun bitiminden bu yana yedi yıl geçmiştir ve Feyzâ otuz iki yaşındadır. Maddi sıkıntılar nedeniyle Behzat'ın bıraktığı villadan, Bağlarbaşı'ndaki köşke geri dönmüştür. Bu süre zarfında Feyzâ'nın paşa dedesi, babaannesi, amcası Fazıl ve annesi ölmüştür. Feyzâ yengesi Nuran, kuzeni Cavidan, Cavidan'ın akıl hastası kocası ve ikizleri, kuzeni Belkis ve Reha ile oturmaktadır. İlk romanla aynı olan bu şahıslar kadrosuna

Behzat'ın sağlığında reddettiği kardeşi Bihruz'la, karısı, kayınvalidesi ve zihinsel özürlü kızı Güvercin eklenir.

Roman yine bir evlilik teklifi ile başlar. Behlül Pamukçu adlı bir bey Feyzâ'yı telefonla arayarak evlenme talebini bildirir. Feyzâ bu teklifi kabul etmez fakat Feyzâ'nın ancak evlendiği takdirde mutlu olabileceğine inanan Belkis, Behlül Pamukçu'ya eve gelmesini söyler. Behlül yemeğe geldiğinde başlangıçta iyidir, fakat bir süre sonra içkinin tesiri ile gerçek yüzü ortaya çıkar ve Feyzâ'ya hakaret etmeye başlar. Bunun üzerine evden uzaklaştırılan Behlül'ün bir dolandırıcı olduğu sonradan öğrenilir. Bir müddet sonra Feyzâ'nın kuzeni Reha'nın Feyzâ'ya âşık olduğunun öğreniriz. Reha, yirmi iki yaşında, edebiyat fakültesini bitirmiş, gazete ve mecmualarda yazıları yayımlanan bir gençtir. Feyzâ'dan on yaş küçüktür. Feyzâ da Reha'yı sevmektedir. Bu sırada Feyzâ yine bir hayal kırıklığı yaşar. Resimlerini sergilediği galerinin sahibi Şamil Bey Feyzâ'ya metresi olması karşılığında borçlarını sileceği teklifini yapar. Feyzâ kabul etmez fakat bu olaydan sonra Reha'nın “buralardan gidelim, beraber olalım” (118) önerisini onaylar. Reha, Feyzâ'ya evlenme teklif eder; Feyzâ düşünmek için biraz zaman ister. Ancak Feyzâ bir gün Reha'nın odasında bir mektup bulur. Mektupta Reha'nın başka bir kadınla ilişkisi olduğu ve o kadından ayrılma isteği yazılıdır. Feyzâ mektubu okuyunca kadını görmeye gider. Nermin adlı kadın Reha'dan hamiledir. Feyzâ bir kez daha yıkılır fakat çocuk babasız büyümemeli düşüncesiyle kendisini feda eder ve Reha'yı Nermin'le evlendirir.

Feyzâ'nın hayatına bir erkek daha girer. Dekoratör Serdar Tunç Feyzâ'yı Bihruz'un kayınvalidesi Tevhide Hanım aracılığıyla tanımaktadır. Serdar Tunç da Feyzâ'ya evlenme teklif eder. Feyzâ bu teklife “evet” deme kararı vermişken, Serdar Tunç'un Tevhide Hanım'la ilişkisi olduğunu öğrenir ve evlenme teklifini reddeder.



Reha ise karısını bırakarak yurtdışına çıkmıştır. Feyzâ Reha'nın karısına dönmesi için tek bir çare olduğunu düşünür, bu çare Feyzâ'nın bir an önce evlenmesi ve Reha'nın Feyzâ'ya dair herhangi bir umudunun kalmamasıdır. Reha'nın çocuğu olmuş adını da Çilem koymuştur. Bu esnada Bihruz'un karısı intihar etmiş ve Bihruz yalnız kalmıştır. Ailenin de ısrarıyla Feyzâ ve Bihruz evlenirler. Feyzâ'nın evlendiği gün, en büyük desteği olan kuzeni Belkıs ölmüştür. Düğünden kısa bir süre önceyse Reha'nın oğlu Çilem ölmüştür. Feyzâ ve Bihruz cinsel ilişkiye giremezler, başlangıçta Feyzâ onun rahatsız olduğunu düşünür ve Bihruz'a yardım etmeye çalışır fakat daha sonradan anlaşılır ki Bihruz'un başka bir metresi vardır ve Behzat Feyzâ ile parası için evlenmiştir. Feyzâ Bihruz'dan da boşanır. Hâlâ "namusunu" yani bekâretini korumasına rağmen Feyzâ iki defa boşanmış, dul bir kadındır. Feyza villasını kontrole gittiğinde, "Gelinlik Kız" adlı tablosunun önünde geçmişini düşünürken, ansızın Reha gelir. Feyzâ o sırada tablodaki tacın eskisi gibi parlamadığını düşünür ancak Reha'nın gelişi ve öpüşmeleriyle roman son bulurken, "Saadet Tacı" da eskisi gibi parlamaktadır.

## **B. "Yeşil Aşk"ların Yaratıcısı: Şûle Yüksel Şenler**

Yazarın asıl adı Yüksel Şenler'dir. 29 Mayıs 1938 Kayseri doğumludur. Gazete yazılarında Şûle ve Ayşe Tahsin imzalarını kullanmıştır. Ümran Mihriban Hanım ile kimya teknisyeni Tahsin Şenler'in kızıdır (*Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* 795). Şûle Yüksel Şenler, *Moral Dünyası* dergisinde yer alan, Abdullah Arıdorlu ile yaptığı söyleşide ailesinin "modern" ve tahsilli bir aile olduğunu söyler. Ortaokulu ikinci sınıfta terk etmiştir. 1962'de Adalet Partisi Gençlik Kolları Edebiyat ve Kültür başkanlığı, 1978'de İdealist Hanımlar Derneği başkanlığı yaparak yurt çapında çeşitli konferanslar verdi. 1969'da *Seher Vakti*

dergisini çıkarttı. *Bâbîâlîde Sabah* (1966), *Yeni İstiklâl* gazetelerinde kadın sayfaları hazırladı. *Bugün*, *Millî Gazete* ve *Zaman* gazetelerinde köşe yazıları yazdı. 1968-71’de yazı ve konferanslarıyla ilgili olarak hakkında açılan davalardan beraat; 1971’de Cumhurbaşkanı’na hakareten 13 ay hapse mahkûm oldu ve hapis yattı (*Tanzimat’tan Bugüne...* 795). 16 Haziran 2002 tarihli *Zaman* gazetesinde Nuriye Akman, Şûle Yüksel Şenler’le yaptığı “Şûle Yüksel Şenler: Sevddiği insanla kaçana kahraman diyorum” başlıklı röportajdan evvel yazar hakkında verdiği bilgilere şu sözlerle başlar: “68’lerde fırtına gibi Türkiye’nin gündemine giren Şûle Yüksel Şenler, kendini hep ‘huzurlu bir cemiyet içinde çırpınan’ bir idealist olarak tanımladı”. Türkiye’yi “ayağa kaldıran” konferansları verirken “şulebaş” adı verilen tesettür de hızla yaygınlaşmaya başlamıştı. Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay bir mesajında “sokaklardaki kapalı hanımların öncüleri cezalarını göreceklendir” deyince, Şûle Yüksel açık bir mektup yazarak, Cevdet Sunay’ın Allah’tan ve milletten özür dilemesini istedi. Bunun üzerine Cumhurbaşkanı’na hakareten tutuklanan Şenler, Cevdet Sunay’ın yazar için çıkardığı özel affı reddederek 13 ay hapis yattı. Affı reddetmesinin nedenini ise yazar şöyle açıklıyordu: “Cumhurbaşkanının affıyla kapıdan çıkıp, başım önümde eğik gezmek istemiyorum” (Aktaran Akman).

İlk yazısı 1961’de haftalık *Kadın* gazetesinde çıkan Şenler yazı hayatını *Mektup* ve *Vahdet* dergilerinde sürdürdü. Satış rekorları kıran *Huzur Sokağı* romanı 1970 yılında *Birleşen Yollar* adıyla Yücel Çakmaklı tarafından sinemaya uyarlandı(*Tanzimat’tan Bugüne...* 795). Yazar *Huzur Sokağı* romanını yazmadan çok önce bu kitabı bir film senaryosu olarak kaleme almıştır. Daha sonra *Bugün* gazetesinde tefrika edildi ve 1971 yılında Nur yayınları tarafından yayımlandı.

Yazarın *Huzur Sokağı* romanı dışında, diğerleri düşünce yazıları olmak üzere, 12 kitabı bulunmaktadır. Şenler, halen İstanbul'da yaşamaktadır.

1968 yılında Şule Yüksel Şenler'le başlayan, Hekimoğlu İsmail ile devam eden “yeşil aşk romanları” 70'li yıllardan itibaren çoğalmış ve popülerleşmiştir. *Radikal* gazetesinde yayımlanan Şebnem Aksoy ve Pervin Kaplan'ın “Yeşil Aşk Bestseller” başlıklı seri yazılarında, Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* adlı romanının İslami kesimde bir dönüm noktası olduğu söyleniyor (17). “*Huzur Sokağı*'nin ardından artık bu kesimin yazarları ‘aşk’ı yalnızca ‘Tanrı’ya duyulan aşk’ olarak görmekten vazgeçip, ‘bedensel aşk’ olarak da işledi” (17). Şenler'in “aşk” romanı okuyucu tarafından ilgiyle karşılaşıncı 70'li yıllardan itibaren bu tür romanlar kaleme alınmaya başlandı ve “en az beğenileni bile 9-10 baskı[ya]” ulaştı (17). *Huzur Sokağı* ise 2004 yılında seksen beşinci baskısını yaptı.

Roman, *Huzur Sokağı*'nin anlatımıyla başlıyor:

Bu sokak, âdeta yılların tahribatı ile aslî veçhesini kaybetmiş, maddeci ve materyalist insanların hırs ve ihtirasları üzerine inşa edilmiş, yeni ve modern İstanbul'un bir parçası değil de, Osmanlı devrinin bütün ince ahlâk ve faziletlerini sinesinde yaşatan ve sanki şu tefessüh etmiş cemiyetle bütün bağlarını koparmış âsude bir köşeydi...(5)

Dönem ve “modern” insan eleştirirsinin yanı sıra sokağının yalıtılmışlığının da anlatıldığı bu tür cümlelerden sonra, bu sokakta yaşayan insanların faziletleri anlatılır. Fakir ve mütevazı hayatların yaşandığı bu sokakta bütün insanlar iyi, güzel ve ahlâklıdır. Komşu sokaklardaki mini etekli genç kızlar ya da sarhoş erkekler bu sokaktan geçmezler, geçemezler; herhangi bir yasak ya da yaptırım olmamasına rağmen, bu sokaktan geçmeye utanırlar. Bu sokağın herkes tarafından sevilen ve

saygı duyulan; annelerin kızlarını evlendirmek istedikleri, genç kızların da evlilik hayali kurduğu, yakışıklı, İstanbul Üniversitesi Kimya Fakültesi öğrencisi Bilâl'in annesi ile yaşadığı eve mahalleli "konak yavrusu" adını takmıştır. Bilâl'in okulu Hollywood'a benzetilmiştir. Herkesle beraber olan genç, süslü ve modern kızlar; garip giyinişli modern erkekler, bu okulun öğrencileridir. Anadolu'dan gelen "saf", "temiz" kızlar bir süre sonra bu hayata uyum sağlar, Bilâl'in kayıt gününde tanıştığı "geleneksel müslüman" bir ailenin kızı olan Zeynep de bu hayata kapılmış. Gün gün uyum sağlayarak sonunda intihara giden bir yola girmiştir. Yaşadığı hayatın cazibesine kapılan Zeynep sarhoş olduğu bir gün, tecavüze uğrar; çok şık ve konforlu bir evde uyanan Zeynep kapıda asılı duran "Mersi" yazısıyla olanları anlar ve Allah'tan af dileyerek kendini denize atar.

Bilâl'in okul dışında bir arkadaş grubu vardır. Hepsinin erkek olduğu bu grubun içinde ya üniversite öğrencileri ya da üniversite mezunu hâkim ve doktorlar vardır. Okulda "modern" hayat yaşayan gençlerden biri Bilâl'den onu da aralarına almalarını ister. Necati adlı bu genç, Bilâl'in arkadaşlarıyla tanıştığı gün müslüman olmaya ve İslami bir hayat yaşamaya karar verir. "Cemiyetin kurtulmasının, her kurtarılanın bir başkasını kurtarmasıyla mümkün" (40) olacağını düşünen Bilâl Necati'yi kurtarmıştır. Ancak Necati'nin ailesi "modern" ve "sosyetik"tir ve Necati'nin bu kararını hoş karşılamazlar.

"Huzur" dolu bu sokak için bir gün bir tehlike baş gösterir, sokağa apartman yapılmaktadır. Bilâl, çocuklar ve bütün mahalleli bu duruma çok üzülür. Yeni gelen insanların mahallenin düzenini bozacağından korkmaktadırlar. Kadınların ise başka bir çekincesi vardır, yeni gelen zenginler, onları hor görecektir, mahalleli de utanacaktır. Bilâl bunları duyunca camide bir konuşma yapmaya karar verir. Bilâl zaten zaman zaman camide konuşmalar yapmakta ve bazen de—sesinin

güzelliğinden ötürü—ezanları o okumaktadır. Haremlik selamlık yapılan toplantıda Bilâl, özellikle kadınları uyarılmış ve yeni gelenlerle ilişkiye girmemelerini ve onlar taşınırken bakmamalarını tembih eder. Böylece kadınlar zenginlerin eşyalarını ve kendilerini görmeyecek ve özenmeyeceklerdir. Bilâl ayrıca bu mahallede yaşayan müslümanların yeni taşınanlardan kat be kat üstün olduklarını mahalleliye anlatır ve onları ikna eder.

Nihayet apartman yapılmış ve insanlar taşınmıştır. Mahalleli Bilâl'in sözlerine uyar ve taşınanlarla ilgilenmez. Apartmana taşınarlarsa Bilâl'in söylediği gibi zengin, modern ve sosyettiktir. Bu esnada mahallede “İslam kuralları”na göre bir düğün yapılır. Gelin kızı kimse göremez, apartmandakilerse bu düğünle ve kızın başörtüsüyle alay ederler.

Bir gün Bilâl evde oturmuş ders çalışırken bir ses duyar, bu ses apartmandan gelmektedir. “Prensip itibarıyla kadın ve kızlara fazla yaklaşmayan” (23) Bilâl, bu sese karşı koyamaz ve genç kıza bakar, kıızı gördüğü anda ise ona âşık olur. Böyle modern bir kızı etkilediği için nefsiyle mücadele eden Bilâl, iradesine hâkim olamaz ve her an bu kıızı düşünür. Genç kızın adı Feyzâ'dır. Feyzâ çok güzel, lise mezunu, eğitilmiş ve moderndir. Apartmandaki bütün kızlar Bilâl'i fark etmişlerdir. Hemen hepsi Bilâl böyle “gerici” olmasaydı onunla evleneceklerini söylerler. Fakat Bilâl'e âşık olan Feyzâ'nın onunla evlenebilmek için bir planı vardır. Feyzâ evlenene kadar Bilâl'i inançlı bir kadın olduğuna inandıracak, evlendikten sonraysa Bilâl'i salon erkeği yapacaktır. Kapıcı kadını bu plana dâhil eden Feyzâ, Bilâl'i müslüman olduğuna inandırır. Ancak bütün bunlardan haberdar olan Feyzâ'nın dadısı Ayşe Hanım Bilâl'i uyarır. Bilâl ise bütün bunları öğrendikten sonra, Feyzâ düşüncesinden tamamiyle kurtulmak için müslüman bir kadınla evlenir. Feyzâ bunu öğrendiğinde yıkılır fakat o da yakında zengin bir iş adamıyla evlenecektir.

Bu esnada Bilâl'in "kurtadığı" Necati de başka birisini "kurtarmıştır". Seval adlı üniversite öğrencisi genç kız Necati'nin sözlerinden etkilenir ve çok kısa bir süre zarfında müslüman olur. Müslüman olduktan sonra ise okulunu bırakır. Ardından da ailesini bilinçlendirir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Necati ve Seval İslami şartlara uygun olarak evlenirler. Abisi gibi müslüman olan (abisi ve yengesi aracılığıyla) Necati'nin kız kardeşi ise ailesinden zulüm gördüğü için onlara sığınır. Ayrıca Necati'nin erkek kardeşi Ali de müslüman olmuştur fakat o da okulunda müslüman olduğu için cefa çekmektedir. Ali'nin okulunda müdür dışında bütün hocalar "solcu, dinsiz ve sapık"tır (110).

Bilâl'in evliliğinden sonra yıkılan Feyzâ'ya Selim Taner adlı yüksek inşaat mühendisi evlilik teklif eder. İstanbul sosyetesinin tamamının hazır bulunduğu bir düğünle Feyzâ evlenir.

Bu esnada Bilâl'inse bir oğlu olmuştur. Ailesiyle birlik Fatih'te bir apartman dairesine taşınır. Bilâl bir fabrikada, yüksek maaşla kimya mühendisi olarak çalışmaktadır. Eski evleri ise müslüman bir aileye kiralanmıştır.

Aradan iki sene geçer. Bir yıl içinde Bilâl annesini, doğum esnasında eşini ve doğacak kızını kaybeder. Dört yaşındaki oğlu ve Bilâl yalnız kalmışlardır. Feyzâ ise Levent'te çok güzel bir villada yaşamaktadır. Hilâl isimli bir kızı olmuştur. Feyzâ evleneli beş sene olmasına rağmen Bilâl'i unutamamış ve Bilâl'i hatırlattığı için kızına Hilâl adını koymuştur. Selim ve Feyzâ sık sık davetlere gitmektedir, aslında Feyzâ istediği hayatı yaşamaktadır. Ancak Bilâl'in neden kendisini seçmediği sorusu hep zihnindedir. Bu sırada Selim'in işlerinde bazı tuhafıklar olduğunu düşünen Feyzâ, partilerden, kendisine ilgi gösteren kocasının arkadaşlarından da sıkılmaktadır. Bir gece yine Ayşe dediye Bilâl'in niçin onu seçmediğini sorar. Ayşe dedi ise Feyzâ'ya İslam'ı ve İslam'da kadının durumunu anlatır. Bunun üzerine

Feyzâ “müslümanca yaşamak” istediğini söyler. Feyzâ İslami eserler okumaya başlar ve başını örtmeye karar verir. Bu kararları onaylamayan Selim, bir partide Feyzâ’yı dövmüş ve sokağa atmıştır. Feyzâ bu arada başka bir acı daha yaşar, babası, annesi ve kardeşi bir trafik kazasında ölmüştür. Feyzâ o gece kızını ve Ayşe dadıyı yanına alarak Huzur Sokağı’na geri döner. Selim ve Feyzâ boşanır. Feyzâ Selim’den nafaka almaz, gerekçesi ise Selim’in haram para kazandığıdır. Feyzâ fakir bir hayat yaşamaktadır, dadısı da felç olmuştur. Ancak, Feyzâ’nın hayatını ve çektiklerini öğrenen mahalleli Feyzâ’ya yardım eder. Feyzâ dışarıda çalışmak istemez, evden yapabileceği bir iş bulur, dikiş diker. Bu arada Feyzâ apartmandaki kadınları da “doğru yola” çekmiş ve bütün apartman müslüman olmuştur. Feyzâ’nın dikişleri verdiği dükkanda bir gün Feyzâ ve Bilâl karşılaşır. Bilâl Feyzâ ile konuşmak ister ancak Feyzâ “karıştırdınız galiba” (197) diyerek uzaklaşır. Feyzâ Bilâl’in hâlâ evli olduğunu düşünmektedir. Bilâl’in yuvasını bozmamak için ondan kaçır, hatta evinden de kimseye bir şey söylemeden taşınır. Bu arada Bilâl Feyzâ’nın hayatı ile ilgili her şeyi öğrenir ve onunla evlenmek ister ancak Feyzâ’yı bulamaz ve İzmir’e geri döner.

Feyzâ’nın kızı Hilâl ilkokula gitmektedir. Ancak Hilâl de annesi gibi müslüman olduğu için okulun en çalışkan öğrencisi olduğu halde, hocaları tarafından sevilmez. Annesinin “küçük mücahidem” diye sevdiği kızı Hilâl, üç kez okul değiştirmek zorunda kalır. İlkokulu birincilikle bitirir ancak bitene kadar büyük sıkıntılar yaşar. Bununla birlikte gittiği okullarda “İslam’ı yaymıştır”, birçok öğrenci ve hocanın “doğru yolu” bulmasını sağlamıştır.

Feyzâ ile evlenmek isteyenler vardır fakat Feyzâ kabul etmez. Bir gün Huzur Sokağı sakinlerinden Hayri Dede ile karşılaşır ve Bilâl hakkında her şeyi öğrenir fakat artık çok geçtir.

Romanın son bölümü, başörtülü bir genç kızın ağlayarak doktora koşmasıyla başlar. Feyzâ hastalanmıştır, Hilâl ona doktor ararken tesadüfen Bilâl'in yakın dostu Doktor Nazım'ı bulur. Nazım'ın yanında da Bilâl'in oğlu Nusret vardır. Feyzâ hastaneye kaldırılır, bu esnadaysa Hilâl ve Nusret birbirlerine âşık olurlar. Nusret'in Bilâl'in oğlu olduğunu Feyzâ bilmemektedir. Evlenmelerine karar verilir. Nusret ilaç şirketinde müdür olur, fakat iftiralarla hapse atılır. Şirkette esrar kaçakçılığı yapılır, işin elebaşı olarak da Nusret gösterilir. Oysa ki gerçek suçlu Feyzâ'nın eski kocası Selim'dir. Feyzâ bunu ortaya çıkarır. Mahkeme günü şahitlik yapacağı sırada Bilâl gelir ve Nusret'in onun oğlu olduğu ortaya çıkar. Ancak Feyzâ şahitliği sırasında Selim'in adamları tarafından vurulur fakat damadını kurtarır. Feyzâ kızını, damadına ve Bilâl'e emanet ederek ölür.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KEMALİST AŞK ROMANLARINDAN YEŞİL AŞK ROMANLARINA: TEKRAR EDEN ANLATILAR

Bu bölümde Kemalist ve müslüman kadınların popüler aşk romanları kodları içinde—*Gelinlik Kız*, *Saadet Tacı* ve *Huzur Sokağı* romanları özelinde—nasıl var oldukları / inşa edildikleri ortaya konacak; diğer taraftan da kadınların kimlik edinme süreçleri içinde erkeklerin rolü üzerinde durulacaktır. Popüler aşk romanı kodları bağlamında Tania Modleski'nin sunduğu kurallar zinciri bu bölümün temelini oluşturmaktadır.

Bu kodlar aracılığıyla romanları okumaya geçmeden evvel “Kemalist Kadınlar ve ‘Pornografik’ Bir Metin Olarak *Huzur Sokağı*” başlıklı bölümde *Gelinlik Kız* ve *Saadet Tacı* romanlarındaki Feyzâ’ya neden Kemalist kadın dediğimiz ve karşısında konumlanan *Huzur Sokağı*'nin İslami söylemi ne derecede dillendirdiği ortaya konulacaktır.

İkinci alt başlık olan “Romantik Aşk, Ataerkin Yeniden Üretimi ve Popüler Aşk Romanlarının Direnme Noktası” bölümünde, popüler aşk romanlarının temel izleği olan “romantik aşk”ın tanımı ve romanlardaki seyri ele alınacaktır.

Üçüncü bölüm “Medeni ya da Mazlum: Popüler Aşk Romanlarının Zayıf Kadınları” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde romanlardaki kadınların ideolojileri ve popüler aşk romanı kurallarına uyarak “zayıflatılmaları”, “safaştırılmaları” konu edilmektedir.

Dördüncü bölümde, romanlardaki “yol gösterici” erkek kahramanlar üzerine yoğunlaşılacak; “Kadını Düşünen Erkek” başlığı altında, kadınların kendilerini inşa sürecinde erkeklerin oynadığı rol tartışılacaktır.

Son bölümde romanların iffetli kadın kahramanlarının karşısına çıkan ahlâksız erkekler konu edilecektir. Kadınların iffeti ve erkeklerin ahlâksızlığı yazarların ideolojileri göz önüne alındığında birçok veri sunmaktadır. Bu bölümün başlığı ise “İffetli Kadınlar, Âhlaksız Erkekler” adını taşımaktadır.

#### **A. Kemalist Kadınlar ve “Pornografik” Bir Metin Olarak *Huzur Sokağı***

Popüler aşk romanlarının ideolojiden yoksun, yalnızca “aşk”ın anlatıldığı “hafif” ve “önemsiz” metinler olarak görüldüğü tezin önceki bölümlerinde söylenmişti. Bu bölümde tezin giriş kısmında aktardığımız Kemalist kadın kimliğinin bir yansımasının, medeni kadın imgesinin Kerime Nadir romanlarında kendine yer bulduğunu göstermek hedeflenmektedir. Yine bu bölümde Slavoj Žižek’den aktarılan “pornografik metin” tanımının, Şûle Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* romanıyla örtüştüğü savlanacaktır. *Huzur Sokağı* romanına geçmeden evvel, Kerime Nadir romanlarındaki Feyzâ’nın Kemalist kadın kimliğiyle benzerliği ortaya konacaktır. Reyhan Tutumlu “Popüler Aşk Romanlarının Yarattığı Dünya: Kerime Nadir Romanları” başlıklı yazısında Göle’nin yorumlarından hareketle, Kerime Nadir romanlarının Kemalist kadın kimliğiyle örtüştüğü noktaların olduğunu fakat bu

romanlardaki kadınların meslekleri bağlamında Kemalist ideolojiden ayrıldıklarını söyler:

Kerime Nadir'in romanlarındaki kadınlar, çeşitli sanat dallarıyla ilgilenirler, Fransızca bilirler, balolara veya partilere giderler ve “modern” bir görünüme sahiptirler. Fakat İstanbul yalılarındaki aşkları anlatan bu romanlar, toplumsal konulardan ve halktan uzaktırlar. Kadın karakterlerin bir meslek sahibi olma ve topluma hizmet etme gibi temel bir amaçları yoktur. Nilüfer Göle'nin de belirttiği gibi Kemalist ideolojinin kadın tipini yansıtan Halide Edip Adıvar'ın romanlarında dişilikten sıyrılan (62) kadın, burada aksine cinsel kimliği ve aşklarıyla ön plana çıkar. [...] Kerime Nadir romanlarındaki kadınlar, Kemalist ideolojinin yaratmaya çalıştığı kadın imajıyla ortak bazı özelliklere sahip olsalar da temelde birbirlerinden çok farklıdırlar. (88-9)

Tutumlu, bu romanlardaki kadınların Halide Edip Adıvar'ın romanlarındaki kadın karakterlere benzemediğini söylerken haklıdır. Kerime Nadir romanlarındaki kadınlar “cinsiyetsiz”leştirilmemişlerdir. Ancak, *Gelinlik Kız* ve *Saadet Tacı* romanları özelinde Feyzâ'nın cinsel kimliğinin o kadar da öne çıktığını söylememiz mümkün görünmemektedir. Her ne kadar Feyzâ cinsiyetsizleştirilmiş bir kadın değilse de dişiliğiyle ön planda olan bir kadın da değildir. Feyzâ'nın en önemli özelliği “asil” ve “şerefli” oluşudur. Feyzâ Belkıs'a “ben güzel değilim” (26) dediğinde, Belkıs'ın buna cevabı Feyzâ'nın “seçkin” bir kadın olduğudur (26). Anlatıcı ise Feyzâ'nın özelliklerini şöyle betimler:

Fakat onun, her kızda bulunmıyan bir çok kişisel meziyeti daha vardı ki, asıl bunlar varlığındaki değerini özünü teşkil ediyordu. Ancak onu

yakından tanıyanlarca bilinen bu meziyetler, çok temiz kalbli, şeref ve haysiyetine karşı aşırı titiz oluşu, herkesin sade mizacına göre değil, liyakatine göre hürmet ve hizmet edebilişi ve büyüklerinin arzularına daima uysallıkla, küçüklerine karşı en derin şefkatlerle bağlı bulunuydu. (26)

Feyzâ'nın romanın bütünü boyunca da öne çıkarılan özellikleri “dişi” oluşu ya da “güzel” oluşu değildir. Feyzâ görüldüğü gibi daha çok kişisel özellikleriyle ön plandadır. Feyzâ şerefli ve seçkindir. Feyzâ'ya âşık olan Behzat da onun dişil özellikleri ile ilgilenmez, Feyzâ'nın sanatı ve kişiliğidir onu cezbeden. Feyzâ'yla evlenme amacı onu görücülerden uzak tutmak ve sanatıyla ilgilenmesini sağlamaktır (210). Behzat Feyzâ'nın “toplum için lüzumlu bir insan” olduğunu düşünür (210). Feyzâ'nın “bir erkeğe eş, daha doğrusu hizmetçi olmak için deha[sının] ziyan olmasına razı değil”dir (210). Feyzâ'nın ikinci defa evlenmesi gündeme geldiğinde yengesi tarafından uyarıldığına tanık oluruz. Yengesi Feyzâ'ya, biraz “fettan” olabilseydi eski nişanlısını bir başka kadına kaptırmayacağını; yeni evleneceği adamı da elinde tutmak istiyorsa “dişi” olması gerektiğini tembih eder (232). Yengesi Nuran, Feyzâ'ya erkekler hakkında öğüt verirken şunları söyler:

Erkekler bir kadının zekâsını, iradesini istidatlarını, velhasıl bütün meziyetlerini ve faziletlerini ne kadar takdir ederlerse etsinler, sonunda yine ondan “dişilik” beklerler... Eğer hakikaten hoşlarına gitmek istiyorsak, gönüllerini hoş etmesini bilmeliyiz...Açıkcası biraz fıkırdamalı!..En ağır bir erkek bile kadının ağırından hoşlanmaz...(233)

Bu sözlerden rahatsız olan Feyzâ'ya sonra söyledikleri ise daha ilginçtir: “Ben Feyzâ'ya, nişanlısı veya nikahlısı olan bir erkeği ciddi bir arkadaş kabul etmemesini,

onun karşısında biraz kadınlığını takınmasını hatırlatıyorum...Çünkü o ciddiyeti her alanda prensip edinmiştir. Bu nazik alanda ise bu prensip sökmez... (233)

Feyzâ “dişi” olmanın ötesinde fazla “ciddi” bir kadındır ve Nilüfer Göle’nin “Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlâk” başlıklı yazısında vurguladığı Kemalist kadın kimliğiyle uyuşmakta, Kemalist ideolojinin yarattığı “ideal kadın” imgesi olan “modern ama edepli” tanımına uymaktadır (28) .

Feyzâ’nın edepli olmasının yanı sıra “medeni” oluşunun izlerini de romanda sürmek mümkündür. Birincisi Feyzâ Kemalist aydınlanmanın belirlediği tarzda bir dini yaşama sahiptir. Feyzâ kamusal alana çıkan, çalışan, edepli, eğitilmiş ve “örtü”sü olmayan bir kadındır. Bunun yanı sıra Tanrı’ya da inanmakta fakat bunu vicdanında yaşamaktadır. Romanlarda yalnızca bir kere “din”den bahsedilmekte ve Feyzâ’nın Tanrı’yla ilişkisi hakkında bilgi alınabilmektedir. Feyzâ çok zor durumda olduğu bir anda, dua etmeye başlar:

O akşam bir Cuma gecesi idi. Abdest aldı. Kur’an okudu; bütün ermişlerden evliyalardan, hatta ölmüş aile büyüklerinin ruhlarından yardım diledi. Ümitsiz hastalar gibi işi Allah’a kalmıştı. Ama maneviyata bağlı ve inancı bütün bir müslüman olduğundan, gözlerinden süzülen her damla yaş ruhundan kopan isteklerin kutsal bir özünü taşıyordu. (*Saadet Tacı* 249)

Ev içi yaşama hapsedilen bu müslümanlık, zor anlarda Tanrı’ya dua edilen ancak normal zamanlarda işini Tanrı’ya bırakmayan yalnızca “ümitsiz” durumlarda ilişkiye girilen “zararsız” bir inançtır. Tanrı’ya dua edenlerin de ümitsiz hastalara benzetilmesi ilginçtir. Diğer taraftan Feyzâ’nın “balolara ya da partilere gittiğini” (Tutumlu 88) söyleyemesek de “görünür” olduğunu söylememiz zor olmayacaktır. Behzat tarafından Feyzâ “asrın serbestliğini hemen hemen benimsediğinizi

görüyorum” cümlesiyle eleştirilir (241). Feyzâ’nın buna cevabı “hayatın akışına uymak zorundayım! Aksi halde beyinsiz bir muhafazakâr sayılabilirim...” olur (241). Feyzâ’nın “edepli” olmasının yanı sıra değişime açık olması bağlamında “muhafazakar” olmadığını söylemek de yanlış olmayacaktır. Feyzâ belli sınırlar içinde erkeklerle yemeğe çıkan, “lokantalarda yemek yiyip, şehir alanında kendine bir yer edinen kadın” (“Modernist Kamusal Alan ...” 28) tipine uymaktadır. Bir erkekle nişanlısı dahi olsa sinemaya gitmez, ancak insanlar tarafından görünür olan alanlara rahatlıkla çıkabilmektedir. Dışarı çıktığı zamanlarda giydikleri ise kişisel özellikleriyle uyuşan sade ve zarif şeylerdir. Bu bağlamda da Cumhuriyetin stilize ettiği beden görünümüne uygun davranmakta, “aşırı Batılılaşan” kadın yerine “modern ama edepli” tavrını sürdürmektedir. Yani “erkeklerle bir arada bulunan kadınların bir o kadar iffetli, erişilmez kadınlar olduklarını, yani toplumsal ahlâkı tehdit etmediklerini ispatlamak durumundadır” (*Modern Mahrem* 109). Halide Edip Adıvar’ın, *Handan* adlı romanında kadın kahramanı tasvir edişi bu çabaya örnek olarak değerlendirilebilir. “Handan’ın cinsiyetini kimse pek düşünmez, erkek gibi kızdır” (52). Halide Edip Adıvar’ın yarattığı kadın imgesinin cinsiyetsiz olduğu ortadadır. Bu örnek, kadının kamusal alanda iffetli kalması yolunda benimsenen bir yöntem, bir öneridir.

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

Arus Yumul'un "medeni bedenler" kuramını da içerdığını belirttiği medenileşme sürecini ele aldığı "Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden" başlıklı yazısında "Medeni beden aynı zamanda örtünmüş bedendir. Çıplaklık, toplumsal kurallarla belirlenmiş durumlar dışında utanç kaynağıdır. Aynı zamanda gem vurulmamış bir cinselliği çağırır" der (44). Feyzâ da kamusal alandaki sadeliği, zarifliği ve kapalılığıyla medeni oluşunun işaretini vermektedir. Feyzâ "modern" ve "edepli" oluşunu taşıdığı kültür, görgü ve terbiyenin sağladığı özdenetimle ortaya koyar. Feyzâ, giyimde kuşamda ölçülülüğü ile romanın ideal kadın imgesini oluşturmuştur. Medeni estetik, "Güzellik tercihleri[ni] 'güç, sıhhat, doğurganlık' gibi doğaya tabi niteliklerden, 'incelik, zarafet, Batı görgüsü" gibi büyük ölçüde yetişmeyle elde edilen niteliklere doğru değiştir[miştir] (*Modern Mahrem* 93). Sağlıklı-doğurgan kadının yerini *Gelinlik Kız* ve *Saadet Tacı* romanlarında "şerefli", haysiyetli, "göngülü", "keman çalan", "dikiş bilen", "resim yapan", "solgun" Feyzâ almıştır.

Kemalist aydınlanma, ailenin ve toplumdaki hiyerarşik yapının yeniden üretimi ve sarsılmaması için "sessiz" ve "itaatkâr" bir toplum yaratmak ister. Buna örnek olabilecek bir metin Hasan Âli Yücel tarafından, *İyi Vatandaş, İyi İnsan* adıyla kaleme alınmıştır.

Ahlâk kuralları, iyi vatandaş, iyi insan olabilmek için ferdin, iyi evlat, iyi ana ve baba, iyi kardeş olmasını lüzumlu gösterir. Bir insan topluluğu, bir aileler bütünü olduğuna göre bu kuralın ehemmiyeti meydandadır. Kendisini besleyip büyüten insana karşı vicdanında bir bağlılık ve minnet hissi duymamanın daha büyük bir topluluğa kendini borçlu ve hizmete mecbur bilmesi gerçekten çok güçtür. (137).

Selda Şerifsoy, “Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928–1950” başlıklı makalesinde bu alıntıya yer verir ve “‘Minnet altında olma’, ‘borçlu olma’ millî eğitim müfredatında sıkça vurgulanan konulardır” diye devam eder (174). Aileye minnet duymanın temelinde bireyin topluma, devletine ve Kemalist cumhuriyete minnet duyması gerekliliği yatmaktadır. “Bu minnet duygusuyla yaşamı ipotek altına alınan Türk evladı için, borçlarını ödeyebilmesinin tek çıkar yolu hayatını ailesine ve vatanına adamaktır” (174). Feyzâ’da kendini vatanına adama adına bir şey görmesek de aileye itaat anlamında romanda bir çok veri vardır. Paşa dedesini, babaannesini, annesini ya da diğerlerini üzmemek için birçok şeye katlanır. Geleneklerine bağlı olan ve çevrenin görüşlerine önem veren Feyzâ, evlenme tekliflerine hayır demek isteğinde ya da kuzeni Reha ile evlenmek istediğinde dışardan ve içerden gelecek tepkileri ve onlara karşı koyamayacağını düşünerek, kendi arzularını arka plana atan sessiz, itaatkar bir kadına dönüşür. Feyzâ’nın kendini vatanına adamaması bağlamında ise Ömer Türkeş’in “Güdük Bir Edebiyat Kanonu” başlıklı yazısı açılımlayıcı olacaktır:

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



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

Türkeş’in vurguladığı Kemalist aydınlanmanın ülkücü tabakasından uzak olan bu romanlar Norbert Elias’ın *Uygarlaşma Süreci* adlı kitabında tanımladığı “hiçbir şey ‘üretmeyen’, özbilincinin ve özmeşruiyetinin merkezine ayrılaşmış ve ayrılaştırıcı davranışı oturtmuş bir üst tabaka” (I: 80) olarak tanımladığı medenileşmiş tabakaya denk düşer ve bu tabaka içinde millî duyarlılık yok denecek kadar azdır.

Nilüfer Göle’ye göre Kemalist milliyetçilik, “Osmanlı kozmopolitliğini ve saray seçkinlerine karşı, Kurtuluş Savaşı’nın yardımıyla, Anadolu’yu yücelterek Kapıkullarının, bugünkü deyişle bürokrat orta sınıfların yükselişini ifade etmektedir” (*Modern Mahrem* 88). Ve bu bürokrat orta sınıf, “Saray’a karşıdır, ancak Saray’ın Batıcılığını sürdürmektedir. [...] Medeniyete (Fransız ve İngiliz modellerine) karşı millî kültürün, yerel kültürün özgünlüğü üzerinde yükselmez (88). *Gelinlik Kız* ve *Saadet Tacı*’nda Göle’nin işaret ettiği toplumsal tabakayı bulmak mümkündür. Osmanlı’da da Batılılaşma hareketini sınıfsal olarak sahiplenen üst tabaka, Cumhuriyet döneminde muhafazakâr milliyetçi söylemden farklı olarak

Osmanlı'dan arta kalan köşk-konak dekoru içerisinde varlığını sürdürür. Batılı yaşam tarzı, ekonomik çöküntü içerisindeki elitin yegâne ayırt edici özelliği hâline gelmiştir. Feyzâ'nın oturduğu evin köşk olması bir tarafa romanın ilk sayfasından itibaren, köşk ve köşk yaşamının altı çizilir. Feyzâ annesinin yanından dedesinin yanına değil, dedesinin köşküne taşınmıştır. Dedesi ise “Paşa”dır ve adının söylendiği her an arkasından Paşa sıfatı gelmektedir. “Paşa Dede” ve “köşk” elit tabakanın en önemli gösterenleridir. Ancak bütün bunların yanında Feyzâ aşırı Batılılaşma yanlısı da değildir. Medeniyetin modern yüzü, aşırılık karşısında “öz ve millî değerlerimizi kaybetme[meliyiz]” der (282).

Kemalist aydınlanmanın Fransız, yani medeniyetçi, yorumunun dile geldiği popüler aşk romanlarında medeniyet-kültür çatışmasının yerini, “uluslar arasındaki farkları belirli bir ölçüye kadar gözdardı ede[n]” ve “insanların konutlarını, çevreleriyle ilişki biçimlerini, dillerini, giyimlerini anla[tan]” (*Uygarlaşma Süreci I*; 75) medenileşme pratiği almıştır. Köşk, konak dekoru içerisinde sunulan aşk öyküleri, Cumhuriyet'in medeni yurttaş görüntüsünün örneklerini sunar. Osmanlı bürokratik sınıfının bir devamı olarak popüler romanların merkezinde yer alan aileler, Batılı yaşam tarzının çatışmasız-gerilimsiz hayata geçirildiği mekânlarda, Cumhuriyet modernleşmesinin medeniyetçi kanadının temsilcisi gibidirler. Birinci dalga feminizmi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e taşıyan kadınların mücadelesi tarihin karanlığına itilirken, aşk romanlarındaki, eğitilmiş, modern kadınlar bu kimliklerini pekiştirecek, ete kemiğe büründürecek kamusal mekân ve ilişkilerden soyutlanarak giyim kuşamları, aşkları, aile ilişkileri veya yaşadıkları ev / köşk-yalı ile tasvir edilmişlerdir. Kadınların bireysel olarak, özgürleşerek kazanacakları hayatlar ve mekânlar yoktur popüler aşk romanlarında. Zaten ait olunan durumlar ve yerler vardır. Modern görünümü ile Cumhuriyet'in Batılı yüzünü temsil eder görünen

kadınların, geleneksel aile ideolojisini daha da güçlendiren köşk hayatı içinde tanımlanması ise bir çelişki değildir elbette. Üst tabakanın kendi sınıfsal kökenleriyle bir ve aynı şey olarak tanımladığı medeni yaşam, ötekiliği milliyet esaslarına göre değil, sınıfsal konumlara göre belirler. Sermet Paşanın Nuran'ı ve çocuklarını "elit" olmadıkları için eleştirmesi bu bağlamda önem kazanır:

Üç erkek evladımdan ne Belkıs'ın babası, ne Feyzâ'nın babası, küçük oğlum gibi haşarı idi. Onların aldıkları kadınlar da, yetiştirdiği çocuklar da insan çıktılar. Fakat Fazıl bir mahalle kızını kendisine eş seçti... Ondan yetiştirdiği iki evlat da böyle afacan ve yüz­süz yetişti... (*Gelinlik Kız* 6)

Bu seçkin tabakanın olumladığı, "seçkin" Feyzâ'nın mesleği de Kemalist aydınlanma açısından önem taşımaktadır. Feyzâ "annelik rollerinin devamı meslekler ile 'muallime hanım', 'hemşirelik' gibi" (*Modern Mahrem* 62) bir iş yapmamaktadır, ancak İslam dininde kabul görmeyen bir alanda kendini görünür kılmıştır. Feyzâ ressam olmaktan öte çok ünlü bir ressamdır. Feyzâ'nın hayatına giren erkeklerden üç tanesi onun resimlerinden etkilenmişlerdir. Kuzeni Cavidan, Feyzâ ile akraba olduğu için övünür (218). Sermet Paşa, babaanne ve Behzat öldükten sonra ailenin bütün geçimini Feyzâ resimleriyle sağlamaktadır. Behzat içinse kadınlığından çok ressam ve sanatçı oluşu önemlidir (210). Yani Feyzâ'nın ressamlığı yalnızca bir uğraşı değil aynı zamanda bir iştir. Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları* adlı kitabında İslam ve resim bağlamında söylediği şu sözler, tek tanrılı dinlerin resim sanatı bakışını anlamamız bakımından önemlidir:

Musa dininin resim yasağını tek tanrılı dinlerin sonuncusu olan müslümanlık da benimsiyor. Hıristiyanlıkta olduğu gibi Tanrı'yı yeryüzüne indirip somutlaştıran, onunla senli-benli bir ilişki

kurulmasını sađlayan bir dűşüncenin İslam dininde yeri yoktur.  
Hıristiyanlıkta insanla Tanrı arasındaki baba-oğul ilişkisi  
müslümanlara yabancıdır. müslümanlıkta insan sadece bir kuldür.  
Allah her yerdedir, her şeyi görür, ama insan gözü onu göremez,  
manevî varlığı “suret almaz”, “Söz” de (Tanrı Buyruğu’nda) belirir.  
Suret alan Tanrılar düzmece Tanrılardır, putlardır ve bunlara tapanları  
Allah bağışlamaz. (23)

“[D]ini yasaklarca imkânsız kılınan işlere girişen” (26) Feyzâ, bu toplumsal rolüyle kamudaki görünürlüğünü artırmış, “feminen seçkinler tarafından pekiştirilmiş, diğer yandan da genç cumhuriyetin, Batılılılaşmış ‘medeni’ dünyanın yeni bir parçasını yaratmış olmaktan ulusal bir gurur duyan ‘babacan’ erkekleri tarafından desteklenmiştir” (*Modern Mahrem* 26).

Kerime Nadir romanlarının karşısına konumlandırđımız *Huzur Sokağı*’nda ise kahramanların ideolojisi hakkında en ufak bir şüphe duymayız. Okuyucunun anlamlandırması ya da yorumlaması gereken ipuçları yoktur. Romanda iyiler müslüman, kötülerse yazar tarafından müslüman sayılmayanlardır. *Huzur Sokağı*’nın bütün sakinleri iyidirler, sokakta yaşayanların önceden belirlenmemiş, fakat uygulanan çeşitli görevleri vardır. Kimi çocuklarla, kimi hayvanlarla ilgilenir. İyi ve kötü karşıtlığı içinde şekillenen romanda, mahalle imamı “nur yüzlü” (7) olarak nitelenir. İyilerin yaşadığı bu sokaktan, kötüler yani “mini etekli genç kızlar” ve “serseri kılıklı zamane gençleri” (44) geçemez. Müslümanların karşısına konumlanan bu “ötekiler” ve “öteki”lerin müslümanlaştırılması amacı, romanın temel hedefidir. Romanın dikkat çeken öğelerinden biri de, metinde yer alan mesajların, hatta kişi ve kurumlara yapılan hakaretlerin çok açık oluşudur. Feyzâ’nın kızı Hilâl okula başladığında müslüman öznenin karşısına “öteki” olarak Kemalist cumhuriyetin

yapılarından biri olan millî eğitim ve Kemalist öğretmenler çıkar. Bu noktada öğretmenler aracılığıyla müslümanların karşısında yer alan bu kadronun mimarı olarak görünen Hasan Âli Yücel'e karşı bir söylem oluşur:

– Canım kardeşim, dedi...Hasan Âli Yücel gibi bir maneviyat düşmanının vaktiyle yetiştirmiş olduğu bir eğitim kadrosundan, Eğitim Enstitüleri adı altında bir ahlâksızlık ve dinsizlik yuvasından, bundan daha fevkalade şahıslar, idareciler ve öğreticiler yetişmesini ummak doğru olmasa gerek. Bunlar yetişmiş oldukları zihniyet icabı mazur görülmesi icabeden ve ne yazık ki idare etmek mecburiyetinde olduğumuz kimselerdir. (305)

Yazar bu sözleri bir öğretmene söyleyerek savını güçlendirmektedir. Romanda ayrıca, kadınla erkek arasındaki ilişkinin nasıl olacağı, müslüman erkeğin nasıl davranacağı, müslüman düğünlerinin nasıl yapılması gerektiği, müslüman bir kızın nasıl yetiştirileceği ve müslüman bir kadının başını nasıl bağlaması gerektiği anlatılmıştır. Bunların yanı sıra roman “huzura kavuşmak için müslüman” olmalısınız mesajını o kadar açık verir ki, bu roman için bir propaganda veya tebliğ metni demek yanlış olmayacağı gibi, Slavoj Žižek'den aktarılan “pornografik metin” tanımını roman için kullanmak da yanlış olmayacaktır. Žižek, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* adlı kitabında “pornografi”yi şöyle tanımlar: “Genellikle anlaşıldığı şekliyle *pornografi*, ‘gösterilecek her şeyi gösterdiği’, hiçbir şeyi gizlemediği ve ‘her şeyi’ kaybedip bakışımıza sunduğu varsayılan türdür (146).

Žižek'in sinema bağlamında ele aldığı bu kavram yaygın olarak “çıplaklık” ve “sınırları olmayan” bir cinsel ilişkiyi imler. Ancak bu tezde bu kavrama yüklenen anlam, romanın okuyucuya fırsat vermeyen, mesajlarını tüm çıplaklığıyla okura

sunan bir metin olması bağlamında kullanılmaktadır. Žižek, pornografik sinemanın başarısızlığını, izleyiciyi nesneleştirme bağlamında açıklar:

Bakış ile görüş arasındaki karşıtlık pornografide ortadan kalkar— neden? Çünkü pornografi bünyesi gereği sapıkçadır; sapıklığı o bariz “sonuna kadar gidip bize bütün kirli ayrıntıları göstermesi” olgusundan gelmez; bu sapıklık kesinlikle biçimsel bir biçimde kavranmalıdır. Pornografide, seyirci önsel olarak sapıkça bir konum işgal etmeye zorlanır. Bakış, görülen nesnenin tarafında olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer, perdede gördüğümüz görüntünün bize baktığı hiçbir yüce-gizemli nokta içermemesi de bu yüzdendir. “Her şeyi gösteren” görüntüye salak salak bakan sadece bizizdir. Pornografide ötekinin (perdede görünen kişilerin) bizim röntgenci hazzımızın bir nesnesi derekesine düşürüldüğünü ileri süren beylik görüşün hilafına, nesne konumunu fiilen seyircinin kendisinin işgal ettiğini vurgulamamız gerekir. Gerçek özneler bizi cinsel açıdan uyarmaya çalışan perdedeki aktörlerdir; biz seyirciler ise felç olmuş bir nesne-bakışa indirgeniriz. (150)

Bu romanda da okuyucu “felç olmuş bir nesne-bakışa” indirgenir. Romanın sonunda okuyucunun, elinde kalan kaba bir çıplaklıktır. Bilal, Feyzâ ve Hilâl vasıtasıyla okuyucu, roman tarafından ona buyrulan, iyi bir insan ve dolayısıyla müslüman olması gerektiğine dair mesajlara doğrudan ulaşır. Romanda bütün müslümanların iyi, bütün “modern”lerin kötü olduğu karşıtlığı üzerinden metin, okuyucuya hiçbir yorum imkânı tanımamakta, okuyucunun anlaması istenenler, uygulaması istenenler “çıplak” bir halde sunulmaktadır. Romanda başka kitaplardan alıntılanan cümleler

bulunmaktadır. “Hayatının lezzetini ve zevkini isterseniz, hayatınızı iman ile hayatlandırınız, feraizle (farzlarla) zinetlendiriniz. Ve günahlardan çekinmekle muhafaza ediniz” (12). Diğer bir örnekte ise şunlar söylenir:

Ey zevk ve lezzete mübtelâ insan! Hakiki zevk, elemsiz lezzet, kedersiz sevinç ve hayattaki saadet, yalnız imandadır. Ve iman hakikatleri dairesinde bulunur. Yoksa dünyevi bir lezzette çok elemeler var. Bir üzüm tanesini yedirir, on tokat vurdurur gibi hayatın lezzetini kaçıır...(12)

Bilâl’in “ruhunda bahar çiçekleri açtıran”(12) en sevdiği tablonun üstünde ise şu sözler yazılıdır:

Ey nefis! Bil ki dünya senin elinden çıktı. Yarın ise senin elinde sened yok ki ona mâliksin. Öyle ise hakiki ömrünü, bulunduğun gün bil. Lâakal günün bir saatini, ihtiyaç akçesi gibi, hakiki istikbâl için teşkil olunan bir sandukça-i uhreviye (Aşiret sandığı) olan bir mescide ve veya bir secdeye at. Hem bil ki: Her yeni gün sana hem herkese bir yeni âlemin kapısıdır. Eğer namaz kılmazsan, senin o günkü âlemin zûlumâtı (karanlık) ve perişan bir halde gider. Eğer namazı kılsan, o namazın ile o âlemin tenevvür eder—nurlanır—âdeta namazın, bir elektrik lambası ve namaza niyetin onun düğmesine dokunması gibi o âlemin zûlumâtını (karanlığını) dağıtır.. (12)

Bu alıntılar, yazarın savını güçlendirmekle birlikte, yine pornografik imgeler olarak algılanabilir. İnsanlara mutlu olabilmeleri için imanlı olmaları gerektiği söylenirken, bir yandan da yapmaları gerekenler hatırlatılır. Ama bütün bunlar, diğer örneklerde olduğu gibi çok net ve çok açıktır, bir anlamda “kaba bir çıplaklık” içinde

okura sunulmuştur. Yazar, alıntılanan cümlelerde yer alan Arapça sözcüklerin anlamını ise parantez içinde okuyucuya iletir. Yazarın mesaj verme kaygısı bu tavrıyla iyice gün yüzüne çıkmaktadır. Bir taraftan okuyucuya yapması gerekenleri aktarırken, diğer bir taraftan da okuyucunun zihnine yerleşmesi gereken sözcükleri—parantez içinde anlamlarını vererek—pekiştirir.

Huzur Sokağı'ndaki mazlum ve iyi müslümanın karşısına konumlanan ve moderni imleyen apartman imgesi bile metafor olarak kalmaz ve okuyucuya açıklanır. Apartmanın bir “veba mikrobu” (56) oturanların ise “maneviyattan habersiz” (57) kimseler olduğu yine okuyucuya söylenir. Ve tam da bu nedenlerle *Huzur Sokağı* romanı “pornografik” bir metin olarak karşımızda durmaktadır.

## **B. Romantik Aşk, Ataerkin Yeniden Üretimi ve Popüler Aşk Romanların**

### **Direnme Noktası**

Marksist feministler içinde yer alan ve çeşitli kuramsal görüşler oluşturan Shulamith Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası* adlı kitabında “romantik aşk”ın tanımını şöyle yapar: “Romantik aşk dediğimizde, egemenlik ortamı içinde—cinsel sınıflı sistemde—yozlaşarak hasta bir tutkuya dönüşen, böylece cinsel sınıflı sistemi daha da perçinleyen sevgi türünden söz ediyoruz” (157). Aşkın taraflarının hiyerarşik bir düzen içinde birbirilerine karşıt konumlandırılmaları, popüler aşk romanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Batı metafiziğinde bu kurgunun temelleri, Hegel'in şematize ettiği “efendi-köle diyalektiğine” dayandırılabilir. Julia Kristeva, Batı metafiziğinin aşkı nasıl temellendirdiğini araştırdığı *Tales of Love* (Aşk Hikâyeleri) adlı çalışmasında aşkın tarafları arasındaki ilişkinin temelinde “efendi-köle diyalektiği”nin yattığını söyleyerek (66) bu kurgunun çok uzun bir geçmişe sahip olduğuna dikkat çeker (68). Luce Irigaray ise, *Between East and West*



(Doğu ile Batı Arasında) adlı kitabında, Batı metafiziğinin aşkı kavramsallaştırmasını belirleyen efendi-köle diyalektiğinin “değerleri doğal, önceden verili ideallerle başlayıp giderek yapay bir biçimde üretilen bir idealler hiyerarşisi içinde düzelt”tiğini vurgulamaktadır (16). Irigaray, aynı zamanda, alt basamaklarında doğa ile özdeşleştirilen kadının, daha üstte ise kültürün efendisi olan erkeğin yer aldığı bu hiyerarşinin, kadınla erkek arasındaki ilişkiye hâkim olduğuna dikkat çeker (17). Sevgilinin yaşayan bir insandan çok, âşığın gözündeki bir imgeye dönüştüğü hatta alçaltıldığı bu yapının temel niteliği, âşık olunan kişiyi nesneleştirirken, aşkı karşısındakine hâkim olmayı amaçlayan bir sahiplik alanına, egemenlik ilişkisine dönüştürmesidir. Irigaray bu durumu şu sözlerle vurgulamaktadır:

*Sen*’i, erkek ya da kadının kendi bütünlüğü içerisinde, bize indirgenemez, bizim tarafımızdan bilinemez, hissedilemez olarak tanımlamak âdetimiz değildir. Kültürümüz genellikle bu *sen*’i Tanrı’ya, hatta Tanrı Baba’ya havale eder. Bize sunulan ya da şimdi—burada (bedensel olarak) bizimle olan ötekine ilişkin düşünme alışkanlıklarımız, etik veya politik alışkanlıklarımız, ötekini kendimize, kendi sahip olduğumuz şeylere indirgeme veya ötekini bir bakıma bilginin ‘nesnesi’ne veya aşkın ‘nesnesi’ne indirgenmiş—erkek olan o’ya, bazen de kadın olan o’ya dönüştürme doğrultusundadır. (124)

Bu tür bir tanımlamayla âşıklar arasındaki eşitsizlik anlam kazanıp doğallaşır. Sevgiliyi cansız bir imgeye hapseden bu söylem karşı tarafın “av”lanma sürecine dönüşür. Av ve avcı ilişkisine/ karşıtlığına dayanan bu ilişki, özellikle popüler aşk romanlarında, sürekli ertelenen aşk temasının temeline yerleşmektedir. Yanlış anlaşılabilir evreninde, saflaştırılmış kahramanlar aracılığıyla mutlu son, yani

romanın sonunda âşıkların kavuşması ötelenir. Anlatının sonunda ise âşıklar bir araya gelir ve roman biter. Bu da av-avcı karşıtlığını / ilişkisini destekleyen bir sonudur.

*Gelinlik Kız ve Saadet Tacı* romanlarında Feyzâ ve Reha'nın romanın sonunda bir bütünlüğe ulaşmalarına kadarki süre içinde aşk sürekli ötelenmiştir. Bu romanlarda öteleme işlevinde rol oynayanlar Feyzâ'nın karşısına çıkan yanlış erkekler ve Reha'nın Feyzâ'ya âşık olmadan evvelki bir ilişkisi vasıtasıyla gerçekleşir. Diğer taraftan *Huzur Sokağı*'nın Feyzâ'sı ve Bilâl arasındaki ilişki de başka türlü yollardan ertelenir. Feyzâ, Bilâl'i hâlâ evli zannettiği için ondan kaçmakta, bu esnada Bilâl de gerçekleri anlatıp ona kavuşmak için Feyzâ'yı kovalamaktadır. İki romanda da kadınlar erkekler tarafından idealleştirilmiş ve tam da bu nedenlerle nesneleştirilmiş olarak karşımıza çıkar. *Gelinlik Kız ve Saadet Tacı* romanlarında Feyzâ, Reha'dan on yaş kadar büyüktür. Reha'yı yetiştirense Feyzâ'dır. Ev içinde erkekler tarafından olumlanan Feyzâ, Reha için mükemmel kadın imgesi haline dönüşür. *Huzur Sokağı* romanında ise Feyzâ, başlangıçta Bilâl için yalnızca güzel bir kadinken, müslüman olduktan sonra ideal kadın imgesi olur. Bir romanda kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan Kemalist kadın ideal ve aynı zamanda nesneyken, diğer romanda da müslüman kadın için aynı süreç işler.

Shulamith Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği Kadın Özgürlüğü Davası* adlı kitabında romantik aşk içinde erkeğin kadını idealleştirme evresini ve nedenlerini şöyle açıklar:

Sevgiliyi romantik bir biçimde idealleştirme bir ölçüde, hiç değilse erkeklerde, âşık “olma”nın kendine özgü bir niteliğini gösterir: Seven erkekte, sevgi nesnesinden neredeyse bağımsız bir değişiklik olmaya başlar. Kendinden geçmiş de olsa âşık, zaman zaman akılcı yanıyla,

nesnel olarak, sevgilisinin, bu körü körüne bağlılığına layık olmadığını görür. Oysa bu görüşü doğrultusunda hareket edemez, “aşkının tutsağı olmuştur”. Reik’in klinik incelemeleriyle de doğrulandığı gibi, bu idealleştirme işine kadınlarda daha az rastlanır. Erkek, bir alt sınıfa inişini bir tek kadını ötekilerden ayırıp idealleştirerek haklı göstermeye çalışır. Kadınların, erkekleri bu biçimde idealleştirmeleri için hiçbir neden yoktur aslında insanın yaşamı erkeklerin “ruhunu” kavrama yeteneğine bağlıysa, bu tür idealleştirme tehlikeli olabilir. Bununla birlikte erkek gücüne karşı duyulan genel korku kadınların tek tek erkeklerle ilişkilerine aktarılabilir, bu da idealleştirme gibi görülebilir. (141)

“Kültür”ün alt basamağında yer alan “doğa”yı temsil eden kadın erk tarafından aşağı sınıf diye ilan edildikten sonra, erkek romantik aşk süreci içerisinde kendisi ve sevgili arasındaki denkliği kurabilmek adına sevgiliyi idealleştirme zorunluluğu duyar. Kadını idealleştirme tutamakları, *Huzur Sokağı* romanında açıkça ilan edilse de—Feyzâ’nın müslüman oluşu—Kerime Nadir romanlarında daha örtüktür. Roman içinde Feyzâ’nın olumlanan yönlerinin, Kemalist kadın kimliğiyle örtüşen yanları olduğunu daha önce gördük. Kemalist olması nedeniyle babacan erkekler tarafından olumlanan ve onaylanan Feyzâ, yine aynı kimlik nedeniyle âşığı tarafından idealleştirilip, nesneleştirilir.

Romantik aşkın belirleyicilerinden biri olan “özgür seçim”in popüler aşk romanlarındaki yeri hakkında Aslı Güneş, *Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları* başlıklı tez çalışmasında şöyle bir saptama yapar:

Popüler aşk romanlarının bir tür “Sinderalla öyküsü” ya da tüm engelleri yıkıp geçen “Romantik Aşk”ı anlattığını söylemek mümkün görünmemektedir. En “sentimental” haliyle varolan romantik aşk imgesinin üstü kazındığında, mülkiyet ilişkilerine sıkı sıkıya bağlı “ekonomik evlilik” modeli görülür. Ekonomik evliliği, romantik bir kimliğe büründürmek için, romancı çeşitli önlemler almak zorundadır. Endogamik evliliklerin geçerli olduğu bu romanlarda, romantik aşk, “çocukluk aşkı” imgesiyle yaratılır. Genellikle kuzen olan âşıklar, çocuk yaşlarda iflah olmaz bir aşkın pençesine düşmüşlerdir. Aşkın karşılıklı itiraf edilmesine kadar, kutsal kardeşlik duygusuyla açıklanan ilişki, iki insanın birbirleri için yaratıldığı düşüncesine dayandırılır. Romantik aşk için vazgeçilmez bir koşul olan “özgür seçim” de bu enstest ilişki içerisinde bir yer bulur. Genellikle romanın erkek kahramanı, kendisinden birkaç yaş küçük kadın kahramanı daha çocukken “seçmiştir”. (57)

Aslı Güneş’in “özgür seçim” saptaması, aile içi evlilik bağlamında kabul edilse de, bütün romanlar için genellenebilir durumda değildir. *Saadet Tacı* romanında Reha ile Feyzâ’nın aşkı, “kadının aile üyeleri haricinde bir erkeği tanıma şansı”(58) olmadığı için değildir. Feyzâ kamusal alanda bir çok erkekle tanışmış, âşık olmuş fakat hiçbirinde “mutluluğu yakalayamamıştır”. Feyzâ tarafından Reha’nın seçilme nedeni, kendi yetiştirdiği erkekle beraber olma isteği olarak okunabilir. Kemalist kadının büyüttüğü erkek, kadın için doğru adamdır. Feyzâ’nın kamusal alanda karşılaştığı erkekler, ya onu aldatmışlar ya da Feyzâ’nın kriterlerine uygun davranışlar göstermemişlerdir. Evlilik arifesinde ayrıldığı ilk sevgilisi Cüneyt Halet Feyzâ’yı aldatmış, ikinci nişanlısı ise uygunsuz davranışlarıyla, konak dekoru içinde yaşayan

seçkin tabakaya layık olmadığını göstermiştir. Bu romanlarda karşımıza çıkan tablo, yalnızca aile içindeki erkekleri tanımaktan öte, kamusal alandaki erkeklerin seçkin / Kemalist Feyzâ'ya denk düşmemesidir. Yazar Feyzâ ve Reha arasındaki ilişkiyi birbirleri için yaratıldıkları düşüncesiyle okura sunarken, asıl söylenen sınıflar içi evliliğin onaylandığıdır.

*Huzur Sokağı* romanında ise zaten böyle bir problem söz konusu değildir. Aile içi bir evlilikten söz etmemiz mümkün olmadığı gibi, yazarın niyeti ortadadır. Müslüman Bilâl'in başlangıçta seçtiği fakat müslüman olmadığı için evlenemediği Feyzâ, romanın ilerleyen bölümlerinde müslüman bir kimlikle Bilâl'in karşısına çıktığında erkek tarafından onaylanmaması için hiçbir neden kalmaz. Kemalist / Medeni kadın kendi yetiştirdiği, kendi biçimlendirdiği erkeği eş olarak seçerken, müslüman kadın da müslüman erkeği kabul edecektir. Böylelikle romanlardaki eş seçimleri, kadınları ve erkekleri idealleştirme nedenleri ve gerekçeleri anlamlı kılınmıştır. Kemalist / Medeni olduğu için Reha tarafından idealleştirilen ve eş olarak seçilen Feyzâ'nın yerini *Huzur Sokağı*'nda müslüman olduğu noktada değer kazanan ve ideal bir kadın imgesi haline dönüşen Feyzâ alacaktır.

Diğer taraftan, popüler aşk romanlarının “romantik aşk”ı anlatmadığını söylemek de doğru görünmemektedir. Güneş'in tez çalışması için seçtiği romanlar bağlamında savı doğru görülse bile, bu saptama bir genellemedir. Romantik aşkın içinde var olan, öteleme, av-avcı ilişkisi, özgür seçim tez için seçilen romanlarda yer almaktadır. Ancak, romantik aşkın içinde var olan, kadının güçlü erkeğe âşık olması kuralı / yapısı *Gelinlik Kız*, *Saadet Tacı* ve *Huzur Sokağı* romanlarında kırılır. İkinci dalga feministlerden Germaine Greer, *İğdiş Edilmiş Kadın* adlı kitabında romantik aşk içinde şekillenen erkeği şöyle niteler:

Romantizmde âşık, güçlü bir erkektir ve en az bir yönden sevgilisinden üstündür. Çoğu zaman da birçok yönden üstündür. Ya daha büyüktür ya da daha üst bir sosyal sınıftandır, daha başarılı, daha zekidir. Otoriterdir ve babacan bir tavırla koruyup yol gösterdiği kadınıyla yakından ilgilidir. Sert, uzak tavırlı, hatta korkutucu olabilir. (164)

*Gelinlik Kız* ve *Saadet Tacı* romanlarında Greer'in nitelediği bu erkek tipine uyan karakter Behzat'tır. Behzat, daha Feyzâ'nın çocukluğunda onu kendine eş olarak seçmiştir. Behzat, Feyzâ için her zaman "yol gösterici" olmuş, onun bilinçlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Romanda "ejderha" (47) olarak nitelenen Behzat, herkese karşı mesafeli, "uzak tavırlı" ve "korkutucu"dur. Feyzâ genellikle Behzat'ın hareketlerine anlam veremez ve hatta ondan hoşlanmadığını düşünür. Herkesin korktuğu, güçlü erkek modeli Behzat, *Gelinlik Kız* romanının sonunda Feyzâ'ya olan aşkını, ölüm döşeğindeyken ilan eder. Romantik aşk kalıplarının içinde kendine yer bulan Behzat, Feyzâ tarafından eş olarak seçilmez. Aksine *Saadet Tacı* romanında ortaya çıkan aşkıyla Feyzâ'ya kendini seçtiren Reha, Behzat'la kıyaslandığında "güçlü"bir erkek olarak karşımıza çıkmaz. Reha, daha çok Feyzâ'yı olumlayan, onu bir model kadın olarak gören, uysal bir erkek tipidir. Hatta Feyzâ ünlü bir ressam ve mal varlığı olan bir kadın olarak Reha'dan üstündür. Feyzâ'nın Reha'yı seçmesi ve Behzat'ın seçilmeyip, ölmesi şöyle okunabilir. Behzat Kemalizm tarafından şekillendirilen ve meşrulaştırılan "devlet feminizmi" (bu kavram ilk defa Şirin Tekeli tarafından kullanılmıştır) kalıplarını zorlamaktadır. Feyzâ'yı roman boyunca bilinçlendiren Behzat, aşırılaştığı noktada saf dışı bırakılmış ve Feyzâ kendi "ideolojik seçim"iyle, şekillendirdiği Reha ile birlikte olmuştur.

*Huzur Sokağı*'nda da bu bağlamda aynı tabloyla karşılaşırız. Feyzâ'nın ilk eşi, daha üst bir sosyal sınıfa dâhil, varlıklı ve güçlü bir adamdır. Çevresinde saygı uyandıran ve tanınan bu iş adamı, Feyzâ'nın bilinçlenme anıyla birlikte saf dışı bırakılır. Feyzâ'nın müslüman olmasıyla birlikte onu idealleştiren Bilâl, aşkın taraflarından biri olur. Bilâl de Reha örneğine olduğu gibi, Feyzâ'yı olumlamakta, hatta Feyzâ'nın İslam dini için yaptıklarını öğrendikçe onu kendinden yüksek bir konuma yerleştirmektedir. Bu durumda Feyzâ, müslüman hayat içinde olumlandığında, dünyevi aşkın nesnesi olmaya da hak kazanır.

Bu bağlamda iki romanda da kadınların, “güçlü erkekleri yola getirme” bağlamında değil, kendi “ideolojik” seçimleriyle aşkı yaşantıladıkları söylenebilir. Bu noktada feminist eleştirmenlerce öne sürülen, bu tür romanlardaki direnme noktası anlam kazanır. Romanlardaki kadın kahramanlar verili kodlar dâhilinde hareket etmeyip, kendi ideolojik seçimlerini hayatlarına sokmuşlardır. Bir taraftan idealleştirilip, nesneleşen kadın, diğer taraftan kendi seçimlerini hayata geçirerek nesne konumundan sıyrılır. Feminist yazarlar bu direnme noktasını daha çok, kadının güçlü erkeğe hükmetmesi ve tatmin olması bağlamında okumaktadırlar. Stevi Jackson, “Kadınlar ve heteroseksüel aşk: Suç ortaklığı, direniş ve değişim” başlıklı yazısında popüler aşk romanlarındaki direnme noktasını şöyle tanımlar:

Aşk ilişkileri sıklıkla eşitlikçi gibi görülse de, romantik tutkunun zorlayıcılığı ve güvensizliği bir iktidar mücadelesinin söz konusu olduğunu ima eder. Âşık olmak güçsüz olmak, başkasının merhametinde olmak demek olsa da, iktidarı ele geçirme, diğerini esir alma ihtimalini de sunar: Romans anlatılarının temel temalarından biri, kadınların erkek canavarı aşkın bağlarına hapsederek evcilleştirebildiği fikridir. Burada suç ortaklığı ve direniş temaları işin

içine girer—kadının erkeğe hükmetme isteği bir tür direniş olarak okunabilir. (174)

Tezde ele alınan romanlarda, feminist eleştirmenlerin dillendirdiği bu direniş teması, kadınların evcilleştirdikleri erkekleri değil de, kendi seçimi olan erkekleri seçmesiyle bir kat daha kuvvetlenir. Romanlardaki kadın kahramanlar, her ne kadar ideolojileri bağlamında olsa da, popüler aşk romanlarının onlara verdikleri direniş alanını genişletmiş, güçlü erkekleri evcilleştirmelerine rağmen, ideolojileri doğrultusunda, erkekler tarafından olumlandıkları aşk alanında yaşamayı yeğlemişlerdir.

Bu romanlarda karşımıza çıkan bir diğer direniş teması da kadınların kendi başlarına var olma mücadelesi sunmasıdır. *Saadet Tacı* romanında Feyzâ, dâhil olduğu kalabalık aileyi tek başına geçindirmeye çalışan bir kadın imgesidir. Eski gücünü yitiren ailede, Feyzâ'dan başka kimse çalışmamakta, ailenin sorumluluğunu Feyzâ taşımaktadır. Feyzâ'nın bir mücadele içinde olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca geleneğin ve görücü usulü evlenmenin karşısında olan Feyzâ'da feminist bilinçlenme adına bir aydınlanmadan söz etmek mümkündür. Ancak bu aydınlanmanın ne kadarı yalnızca Feyzâ'ya aittir. Romanın başında “canavar” gibi diye anlatılan Behzat'ın fikirleri ilerleyen sayfalarda, Feyzâ erkeklere dair kötü tecrübeler yaşadıkça, haklılık payı kazanır ve Feyzâ bunlardan etkilenir. Feyzâ'daki feminist fikirlerin kaynağında Behzat yani bir erkek, bir erk bulunmaktadır. Diğer taraftan meslek edinme, para kazanma ve aileyi geçindirme gibi “erkek” rollerinin Feyzâ tarafından üstlenildiğini söylememiz gerekir. Ancak bütün bunları kendisi yapmasına rağmen, hayatında çeşitli sorunlar baş gösterdiğinde aklına gelen ilk şey bir erkeğe olan ihtiyacıdır. Bu anlamda da zaten, ne zaman bir sorun olsa Feyzâ'nın evliliği gündeme gelir ve ailesine karşı gelemeyen Feyzâ her evliliğe yeltenişinde bir “melodram” daha yaşar. Bu bağlamda Feyzâ'nın evlilik karşıtı fikirleri ve var olma mücadelesi, romanın



direnış noktalarından biri olarak okunabilirken, diğer yandan da bir erkek tarafından aydınlatılması ve ısrarlara dayanamayıp, zorlandığında evlilik fikrini onaylaması ataerkinin yeniden üretimidir.

Öte taraftan *Huzur Sokağı* romanında Feyzâ, ev içi ve dışı alanlarda kendi başına bir var olma mücadelesi sürmektedir. *Huzur Sokağı*'nın Feyzâ'sı, düşünülenin aksine, erkeklerden daha bağımsız bir hayat sürmektedir. Feyzâ maddi ya da toplumsal alanda yaşadığı sıkıntılar karşısında yılmayıp, kendi başına hareket etmeye devam etmiştir. Aydınlanma yolunda bir erkek tarafından ışığa kavuşturulmuş olsa da, daha sonrasında kendi yolunu kendisi çizmiştir. Her ne kadar maddi sıkıntılar çekmiş olsa da, sırf bu sıkıntılardan kurtulmak adına evlenmeyi kabul etmez. Dini yasaklarca emredilen işlere de girişmez. Kendi başına var olmaya çalışan Feyzâ, maddi sıkıntılarla ve kızının okul problemleriyle kendisi mücadele eder ve romanın sonunda bu erdemleri ve çabaları ödüllendirilir. Erkek tarafından aydınlatılması, cinsiyetli sınıf sistemini güçlendiren bir tema olarak karşımıza çıksa da, kadının tek başına var olabileceğini imleyen roman, bu bağlamda direnişini göstermiştir.

### **C. Medeni ya da Mazlum: Popüler Aşk Romanlarının Zayıflatılmış Kadınları**

Tania Modleski, Janice Radway ve Linda K. Christian-Smith'in popüler aşk romanı kurallarını şemalaştırırken üzerinde durdukları ilk belirleyici ögenin, bu tür romanlarda kadınların romanın başında “zayıflaştırılmaları”, “saflaştırılmaları” olduğu daha önce söylenmişti. *Huzur Sokağı*'nda Feyzâ üzerinde şekillenen bu zayıflaştırma işlemi “kutsal mazlumluk” söylemi olarak karşımıza çıkar.

“Toplumdan dışlanma”, “baskı altında tutulma” ve “medeni olmamakla” suçlanan müslümanlar, kendi iktidar alanlarını yaratmak için yeni bir söylem üretmişlerdir. Fethi Açık'ın “kutsal mazlumluk” olarak kavramsallaştırdığı bu

söylem alanı, Açıkel'in “‘Kutsal Mazlumluğun’ Psikopatolojisi” başlıklı makalesinde şöyle tanımlanır:

*Kutsal Mazlumluk, geç kapitalistleşmenin ve hızlı modernleşmenin şiddeti karşısında toplumsal, kültürel ve imgesel yurtsuzlaşmaya uğrayan; mülksüzleşerek altlarındaki maddî zemini hızla kaybeden yığınların güç istemlerini temsil eden baskıcı-nevrotik bir siyasal ideolojiye dönüşme momentidir. Bir toplumsal yapının kapitalizme, uluslararası güç dengeleri ve modernleşmenin patolojileri içinde ürettiği savunma, karşı çıkma ve eklemleme stratejisidir. (155)*

Açıkel mazlum ruhunu, sadece güçsüzlük veya teslimiyetin değil aynı anda “potansiyel bir iktidar isteminin” de (172) ifadesi olarak görmemiz gerektiğini söyler. Ne sadece şefkat ve sevgi arzusu, ezikliğin yol açtığı iktidarsızlık ve iradesizlik, ne de sadece hınç, intikam ve iktidar arzusu mazlum ruhunu bir başına anlatmaya yetmez. Mazlum ruhu, birinden ötekine sürekli geçebilme potansiyelini anlatır daha çok. Yeri, biri ve öteki olma durumu arasındaki aralıktır. Sabitlendiği her durumda, yeri, dışarıda kalan öteki durumun açtığı boşluktur. Diğer bir deyişle, mazlum ruhu, mutlak şefkat ve mutlak şiddet arasındaki eşiğe yerleşir. Mazlum özne açısından, eziklik ve mahzunluk dilini inandırıcı ve tutarlı kılan da mazlum ruhunun bu eşikte durma halidir. Mazlum-zalim sınırında konumlanan mazlum ruhu, “[m]azlum psikolojisinin, bireysel düzeyde şefkat söyleminden kırgınlık ve öfke söylemine dönüşümü”, Açıkel'e göre, “toplumsal düzeyde eziklik söyleminin nasıl güç söylemine gebe olduğuna” da (183) bir cevap sunar aynı zamanda.

Mazlum ruhunun bu ikili formu, mazlumluğun kendine içkin bir muhalifliği olamayacağını gösterir. Diğer bir deyişle, mazlum ruhunun ezen-ezilen aralığını kendine mesken tutması, bu belirsiz aralığı farklı siyasi söylemlerin ev sahipliğine

açık hale getirir. Mazlum ruhu, baskıcı siyasal pratiklerin “intikamcı güç istemini” de (191) seslendirebilir, özgürlük ve eşitlik söylemlerinin mazlum ruhunu ortadan kaldırma, mazlumluğu aşma ve dönüştürme arzusunu da (183). Bu sebeple mazlum ruhunu, “kolektif öznelerin gerçeklikle ilişkisini ortaya seren bir ideoloji” (187), ideolojik bir ruh olarak düşünmek elzemdir.

Açıkel’e göre, Türk sağının hegemonik ideolojisi olan Türk-İslam sentezince biçimlendirilmiş haliyle mazlum ruhu, *kutsal mazumluk* olarak karşımızdadır; “otoriter bir siyasal aygıt ve nevrotik güç istemini” (157) seslendirerek. *Kutsal mazumluk* söylemi, aynı anda nevrotik bir eziklik söylemidir. Türkiye’nin kapitalistleşme sürecinde kendini gösteren toplumsal meselelerin yol açtığı hayal kırıklıklarını, hüsrani, çaresizlik ve mağduriyet duygularını, şiddet, hınç, intikam arzusuna yönlendirerek yatıştırmaya çalışır: “İmparatorluğun son döneminde başlayan ve Cumhuriyetle hız kazanan kapitalistleşme ve modernleşme süreçlerinin—kaybeden toplumsal öznelerin perspektifinden—yeniden kurgulan[ışdır]” (156). Diğer bir deyişle, *kutsal mazumluluğun* ruhu, toplumsal meselelerin yol açtığı kolektif kaygıyı, huzur dolu geçmiş kurgusuna, kaybedilenlerin geri getirileceği vaadine akıtarak, nevrotik bir güç, tazmin ve hınç arzusunu örgütler. Bu ruh, toplumsal ve ekonomik geri kalmışlığın olduğu kadar, modernliğe geç kalmışlığın, yeterince modern olamamanın ve kapitalizmin yarattığı eşitsiz ilişkilerin harekete geçirdiği kaygılardan beslenen, “Büyük Türkiye” hayaline yakalanmış olduğu kadar “geleneksel kültürel sembollerin modernleşme karşısında yarı gönülsüz savunusu[nu]” (155) yapan, geçmişi haksızlıklarla, geleceği intikamla belirlenmiş, küçümsemeye yüceltim arasında savrulan çelişkili, huzursuz ve nevrotik bir ruh olarak karşımıza çıkar. 80’lerde güçlenen *kutsal mazumluk*, özgürlük, eşitlik, adalet isteyerek mazlumluğu aşmayı ve dönüştürmeyi değil, “intikamcı güç istemini”

üretmiştir; eziklik söyleminin güç söylemine dönüşebileceğini de apaçık bir biçimde göstererek. Açıklık'ın ifadesiyle,

*Kutsal mazlumluk*, [...] sınıfsal ve kültürel olarak maddi dayanaklarını yitiren, toplumsal sürecin edilgen-ezik öznelerinin; köksüzleşmiş yığınların; periferinin taşranın zincirlerinden boşalmış enerjisinin; arabeskin “ben *de* Allah kuluyum,” diyen öznesinin baskıcı bir siyasal aygıtla eklememesidir. Yığınların, ekonomik rekabetin gerilimine ve güç fetişizmini körükleyen bir siyaset söylemine teslimiyetidir. Çile, ızdırıp ve hınç söylemlerinin gündelik yaşamdan siyasal aygıtla transfer olduğu *iki yönlü (ambivalent)* çalışan bir mekanizmanın; bir yandan sınırsız sevgi ve şefkat gereksiniminin, diğer yandan da patolojik iktidar isteminin ve intikam eğilimlerinin bileşimidir. (163)

“Toplumsal olumsuzluklardan kaynaklı ‘muhalif negatif enerjiyi’ gelecekteki bir kazanım vaadiyle erteleyebilmesinde... Muhalif enerjiyi büyük idea için kanalize ederek bir negatif *süblimasyon* aygıtına dönüştürebil[en]” (157) “kutsal mazlumluk” izlerini *Huzur Sokağı* romanında sürmemiz mümkündür. “Muhalif negatif enerji” romanda iki türlü karşımıza çıkar. Bunlardan ilki romanda çok sık vurgulanan ve devamlı altı çizilen “fakirlik” söylemidir. İkincisi ise Feyzâ'nın kızının okula gitmesiyle başlayan süreçte karşımıza çıkan “eğitim hakkı”nı alamama üzerinden geliştirilen “mazlumluk” söylemidir.

Romanın ilk paragrafıyla birlikte “mazlumluk” söylemi başlar:

İstanbul'un kenar semtlerinden birinde kırık dökük, irili ufaklı ahşap evlerin sıralandığı dar ve küçük bir sokakta başlamıştı her şey.

Yağmur yiye yiye tahtaları aşınmış, her rüzgâr esişte yıkılıverecekmiş intibainı uyandıran, kırılan camların yerine sararmış gazete kâğıtları

yapıştırılmış, rengi solgun, yer yer yamalı, basma perdeli evleri ile  
“Huzur Sokağı”nın ilk bakışta fakir bir sokak olduğu anlaşılırdı... (7)

Sokağın “mazlumluğu” bu şekilde betimlendikten sonra, karşı çıktığı,  
karşısında konumlandığı ve ötekileştirdiği yapı da anlatılır:

Bu sokak, âdeta yılların tahribatı ile aslî veçhesini kaybetmiş,  
maddeci ve materyalist insanların hırs ve ihtirasları üzerine inşa  
edilmiş, yeni ve modern İstanbul’un bir parçası değil de, Osmanlı  
devrinin bütün ince ahlâk ve faziletlerini sinesinde yaşatan ve sanki  
şu tefessüh etmiş cemiyetle bütün bağlarını koparmış asude bir  
köşeydi... (7)

Haksızlığa uğrayan, ezilen, dışarıda bırakılan mazlum özne kendini yine aynı  
ezilmişlik ekseninde, fakirlikle tanımlar. Karşısına maddeci, materyalist, zengin  
modern özneyi konumlandırır. Ancak, fakirliğinin yanında manevî bakımından  
karşısında konumlanan öznenen daha yüksek konumdadır.

Sentezin ezik öznesi, sadece aidiyetini, hıncının ve acısının yeniden  
üretilmesi anlamında değil, fakat geçmişteki huzurlu ve mutlu  
günlerinin yeniden üretilmesine de aynı mantık içinde yaklaşır. Tarih  
anlatısı içinde, eski toplumun huzurlu, güçlü, barış dolu ve benliğini  
kabartan imgesi her zaman kullanılabilir durumdadır. Eskinin  
maneviyatına, kültürüne ve bilincine dönüş ideali, intikam / tazmin ve  
acılarla dolu geçmiş söylemi kadar önemli yer tutar. (“ ‘Kutsal  
Mazlumluğun’ Psikopatolojisi” 164)

Bu bağlamda kendini Osmanlıyla özdeş tutan mazlumun bu benzetmesi anlam  
kazanır. Müslüman ve mazlum özne kendine hatırlayacağı, örnek alacağı bir geçmiş  
yaratıyor ve bu geçmişi yücelterek, ona dönme uğraşı içine giriyor. Mazlum özne

oluşturduğu “muhalif negatif enerjile” geçmişini olumlayıp, böyle bir gelecek yaratma istencine giriyor.

Kutsal Mazlumluk, “bir dikiş / sıçrama ideolojisi” olarak karşımıza çıkar. Siyasal bir söylem olarak, gücünü kitlelerin—kapitalistleşme sürecinin eşitsiz ve bileşik gelişimi içinde—kültürel ve toplumsal dönüşümünden ve bu dönüşümün sancılı görünümünden alır. Böyle bakıldığında sentezin ideolojik başarısı, *yığınların negatif enerjisini* daha üst bir siyaset içinde mobilize edebilmesinde; toplumsal olumsuzluğu daha büyük bir hedefle çözeceğine dair iyimser inancı yaygınlaştırabilmesinde yatar. (157)

Feyzâ müslüman olduktan sonra etrafındaki bütün insanlara müslümanlığı yaymaya çalışır. Eski “modern” zaman arkadaşı olan Leyla’yı müslümanlığa davet ederken söyledikleri Feyzâ’nın hedeflerini ve beklentilerini göstermesi bakımından önemlidir:

Bedbahtlığımıza zavallılığımıza ne kadar ağlasak azdır Leylâ’ cıgım, dedi. Bizler, insanlığın ve ahlâksızlığın muteber sayıldığı, tarihin yüz karası olarak addedilebilecek zulmetli bir devirde gözlerini dünyaya açmış, cidden bahtsız bir nesiliz. Bizi, medeniyet ve ilerencilik teraneleri altında dinsiz, mâneviyatsız, bütün mukaddes değerlerimizi geriliktir diyerek hor görüp çiğneyen, benliğine sırt dönmüş bir nesil olarak yetiştirenlerden bu nesil bir gün elbette hesap soracaktır. Senin bu saf ve acı gözyaşların aslında bu neslin gözyaşlarıdır. Ah!... Bu hayatın, bu İslâmî hayatın tadını bir tadabilsen kardeşim... (183)

Aynı hesap sorma eylemini Feyzâ’nın kızı Hilâl’in okul öğretmeni tarafından müslüman olduğu için dövüldüğü sahnede de görürüz. “Küçük mücahide” (annesi

tarafından böyle sevilmiştir) Hilâl, üç defa okul değiştirmek zorunda kalır.

Hepsinde neden aynıdır: Hilâl'in müslüman oluşu! Romandaki bütün müslümanlar ortak bir hedef etrafında birleşirler. Bu hedef, müslümanlığı yaymaktır.

– Neler söylüyorsun Necati? Seni imanlı arkadaşlarımın yanına götürmekten kaçınmam için mutlaka şuursuz bir müslüman olmam gerekirdi. Farzedelim ki, sen sağlam ve emin bir kayıkla bir ummanda yol alıyorsun. Kendisini dalgalar arasında korkunç bir girdabın akıntısına kaptırmış ve boğulup yok olmak endişesiyle feryad eden bir kimseyi kurtarıp, onu da varacağı selâmet sahiline ulaştırmak istemez misin? Cemiyette fertlerin, imân hakikatlerine teveccühle kendilerini ebedi zulûmattan kurtarabilmesi şüphesiz iyi bir şey... Fakat cemiyetin kurtuluşu, her kurtarılanın bir başkasını kurtarmasıyla mümkün olur ki, işte matlup olan da budur.

– Şu halde, bu andan itibaren ben de imanlı müslümanlar kervanının bir ferdi olduğuma göre, benim de prensibim, kendimi kurtardığım andan itibaren çevremdeki insanları gaflet bataklığından çekip kurtarmak olacak, öyle mi?

– Elbette Necati. Meşhur bir söz vardır bilirsin: “Herkes kapısının önünü süpürse, sokak tertemiz olur” derler... İşte her imanlı müslüman bu sözün mânasına ererek kendi yakınlarını ve çevresindekilerini mâneviyatsızlıktan kurtarmaya çalışsa, şüphesiz ki, cemiyette bütün kir ve paslardan temizlenip, istenilen manevî seviyeye yükselmiş olur. (40)

Romanın temel anlatısı bu fikir üzerine kuruludur. Müslüman olan diğerini müslüman yapmak için uğraş verir. İnsanları müslüman yapmak için kullanılan

metotların ilki de hıristiyan ve müslüman insanları karşılaştırarak, insanlara hıristiyan bile olamadıklarını göstermek ve aslında onların da kendi dini emirlerini yerine getirdiklerini ispatlamaktır (*Huzur Sokağı* 290). Bu tebliğ faaliyetleri romanın bütününde karşımıza çıkar. Feyzâ'nın kızı Hilâl de okulda bu amaçla öğrencileri ikna etmeye çalışmakta, fakat hocaları tarafından uyarılmaktadır. Müslüman olmayan öznelerin, daha doğrusu olmamak için ısrar edenlerin betimlenişi, onların kötü, çirkin, hatta sapık olduğu doğrultusunda aşırılaştırılır. Hilâl'i öldüresiye döven Ayten öğretmen çirkin, aşırı makyajlı, imansız bir kadın oluşunun yanı sıra cırtlak sesli bir canavar olarak betimlenir (370). Hilâl'in dayak yeme olayına şahit olan imanlı üniversite öğrencileri ise "tarihsel bir haksızlığa uğramışlık ideolojisinden, adaletin tecellisi ideolojisine ve güç istemine geçiş süreci"nde ("Kutsal Mazlumluğun' Psikopatolojisi" 165) yer almaktadırlar. Hınç ve intikam duyguları (164) kutsal mazlumu "Yakın bir gelecekte istikbal bizlerin, yani imanlılarındır" (*Huzur Sokağı* 370) şeklinde konuşturur.

"'Huzur veren' şanlı geçmiş idealinin ve Türk İslam dünyasının otantik hakikatinin" ("Kutsal..." 156) temsilcisi Huzur Sokağının karşısında yer alan "huzur kaçıran' kapitalizm" in (156) romandaki temsili Huzur Sokağına yapılan bir apartmandır. Mini etekli genç kızların geçemediği bu sokakta (*Huzur Sokağı* 44) artık mini etekli genç kızlar oturacaktır. Fakirlik ve dolayısıyla mazlumlukla tanımlanan mahallelinin karşısında, apartmanda oturan, modern, sosyetik, maneviyattan habersiz ve garp taklitçisi insanlar konumlandırılır (56-58). Apartmanın roman içinde önem kazandığı bir başka nokta daha vardır ki, bu da apartmandakilerin bir kadın vesilesiyle, Feyzâ tarafından müslümanlaştırılmış olmalarıdır.



Bütün bu fakirlik ve mazlumluk söyleminin içinde Feyzâ, zengin bir kadinken, ideolojisi doğrultusunda müslümanlaşıp gücünü yitirmiş, kutsal bir mazluma dönüşmüştür. Diğer taraftan, popüler aşk romanının değişmez kuralı da yerine getirilmiştir. Varlıklı bir ailenin kızıyken yine varlıklı bir adam olan Selim’le evlenir. Müslüman olduğu için eşinden dayak yiyip boşanma kararı aldığıdaysa, onun parasını kabul etmeyerek güçsüzleşir ve başlangıçta sahip olduğu sosyal konumdan uzaklaşır. Selim ve Feyzâ’nın boşanma davasında, Feyzâ’nın Selim’in nafaka teklifine karşılık verdiği yanıtla, kutsal mazlum, karşısına konumlanan güçlü öznenen bir şey talep etmeyerek hem kendi ezilmişlik söylemini güçlendirir hem de müslüman özne, müslüman olmayanla arasına ihlal edilemeyecek bir sınır çizer.

– Eşinizin sözlerini işittiniz kızım, nafaka tayinini size bırakıyor; ne kadar nafaka talep ediyorsunuz?....

Feyzâ, başı dimdik, vakar içinde, kesin ve sert bir lisanla:

– Çocuğumu haram yoldan kazanılmış bir parayla büyütme istemediğimden, nafaka istemiyorum Hâkim Bey!...Dedi.

Hâkim, meslek hayatında ilk defa böyle bir boşanma davası ile karşılaşılıyordu... Adam zengin olacak, ne kadar tayin edilirse edilsin istenilen nafakayı vermeye hazır olacak ve karısı bu paraları reddedecek!... Olur şey değildi doğrusu... Yaşlı Hâkim, şaşkın bir halde tekrar Feyzâ’ya hitab etti:

– Kızım, delilik yapma... Hissi hareket ettiğinin farkında mısın?

Kızını yetiştirebilecek geniş imkânın var mı bari?

Feyzâ, yine vakarını muhafaza ederek cevap verdi:

– Hissi hareket etmiyorum Hakim Bey, kızımı kendim çalışıp büyüteceğim. Tekrar ediyorum: Nafaka istemiyorum efendim...(171)

Maddi anlamda zayıflatılan ve sınıf düşürülen “mazlum özne” Feyzâ, romanda Bilâl’in onu kovalama sürecinde de “saflaştırılır”. “Saflaştırma”, yanlış anlaşılmalarda evreninde romandaki aşkın ötelenmesi için gerekli olan bir işlemdir.

Bilâl’in eşinden ayrılmaması için onu tanımıyor gibi davranan Feyzâ, Bilâl’in onu bulmasını engeller. Oysa Bilâl’in eşi ölmüş ve kavuşmalarını engelleyecek hiçbir neden kalmamıştır. Feyzâ ise müslüman bir kadın olduğu için, Bilâl’in onu görüp aşkı uğruna eşini terk etmesini istemez. Müslümanlığıyla açıklanabilen bu “saflaşma” edimi, romanın sonuna kadar Bilâl ve Feyzâ’nın kavuşmasını engeller. Bu romanda karşımıza çıkan haliyle saflık, aşktan gözleri kör olmuş bir kadın temsili değil, aksine kadın kahramanın ideolojisi nedeniyle ortaya çıkan bir haldir.

*Gelinlik Kız ve Saadet Tacı* romanlarında ise Feyzâ’nın âşık olduğu adamlar karşısında “saflaştığını” ve popüler aşk romanı kurallarını daha uygun bir şekilde temsil ettiğini görürüz. Feyzâ’nın ilk nişanlısı Cüneyt Halet, ona yalanlar söyleyen, Feyzâ’yı ve konaktakileri aldatan bir tip olarak çizilir. İlişkileri esnasında Cüneyt’in birçok açığına rağmen Feyzâ, onun yalancı olduğunu anlamamakta direnir. Cüneyt Halet’in evliliği erteleme isteklerini anlamlandıramaz, arkadaşından gelen mektupta Cüneyt’in çelişkili davranışları gözler önüne serilse de, Feyzâ Cüneyt’in sözlerine inanmayı yeğler. Düğün arifesinde Feyzâ’ya gelen bir mektupla her şey açığa çıkana kadar Feyzâ hiçbir şey anlamamış, aşktan gözleri kör olmuş bir kadın imgesi çizerek, “saflaştırılmış” kadın tipine uygun davranmıştır. İmzasız mektubun sonunda yer alan cümleler de Feyzâ’nın saf ve temiz kalbini vurgular mahiyettedir:

Her iş yolunda gitmişti. Sizin herkesçe bilinen çok temiz ve saf kalbinizin, Cüneyt’in hazırladığı planı bütün saffetiyle huzmedecek kabiliyette oluşu, onun ekmeğine yağ sürdü ve bu suretle “hayali evlenme” ortaya kondu. İşte, bu evlenmenin belirsiz bir zamanın

ötesine atılışındaki hikmet de emellerini tam tatbik edebilmek fırsat ve zamanını rahatça kazanabilmesi içindi. (161)

Feyzâ'nın saflaştırılma süreci bu yönde işlenirken, zayıflaştırma süreci Kemalizm'le paralel bir yönde gelişir. Feyzâ'nın dedesi Sermet Paşa Osmanlı bürokrat sınıfının temsilcisidir. Osmanlı'da Batılılaşma hareketini sınıfsal olarak sahiplenen üst tabaka, Cumhuriyet döneminde muhafazakâr milliyetçi söylemden farklı olarak Osmanlı'dan arta kalan köşk-konak dekoru içerisinde varlığını sürdürür. Paşa dedenin ölümü, Osmanlıyı ve eliti imleyen simgenin de yok olması anlamına gelmektedir. Nerden kazanıldığı belli olmayan fakat var olan ekonomik güç, Paşa dedenin ölümüyle yitirilir. Aile içinde onaylanan, seçkin olduğu vurgulanan Feyzâ ise Kemalizmin resmettiği kadın imgesi gereği kamusal alana çıkar ve aileyi geçindirme görevini üstlenir.

*Saadet Tacı* romanı, elitin simgesi olan “köşk”ün bir harabeye döndüğü haberiyle başlar.

Geçen zaman içinde büyük köşk bir harabeye dönmüş bulunuyordu. [...] Çok bakımsız kalmış olan bahçe, vahşi bir ormana dönmüştü. Küçük mermer havuza artık kırık aslan ağzından su akmıyordu. Yosunlu taşlarında eski güzel günlerin izleri nakışlanmış olan bu havuz, şimdi yarı yarıya toprak ve çöple doluydu.

Bir vakitler müşfik varlıklarıyla yuvaya kanat geren aile büyüklerinin artık hiçbiri sağ değildi. Onların bırakmış oldukları boşluğun ne kadar derin olduğunu, o yuvaya tekrar döndükten sonra Feyzâ daha iyi anlamıştı. Bu boşluğu hiçbir şey dolduramazdı artık...Onları nasıl, nasıl arıyordu. (6)

Köşkün harabeleşmesiyle birlikte eski günlere dönülemeyeceğini anlatan Feyzâ, içinde bulunduğu sınıftan ayrılmış, eski günleri arayan bir “mazlum” haline dönüşmüştür. Artık ailenin bütün geçim yükünü sırtlanan (7) Feyzâ, sanatını “bir geçim vasıtası olarak kullanmaktan” (7) şikayetçidir. Ailenin borçlarını ve geçim masraflarını karşılamak adına Feyzâ durmadan çalışıp yeni resimler yapmaktadır. Romandaki fakirlik ve mazlumluk söylemi her ne kadar *Huzur Sokağı*’ndaki kadar yoğun olmasa da bakımsız köşk metaforu ile anlatılan statü kaybı ve Feyzâ’nın aileyi geçindirmek adına “sanatını satması” bu romandaki kadının zayıflaştırılma parametreleri olarak karşımızda durmaktadır. Popüler aşk romanlarında erkeğin gücünü ve iktidarını kuvvetlendirmek için kullanılan, kadının zayıflaştırılması ve statü kaybetmesi, bu romanlarda ideoloji eksenli işlenmiştir. Kendini kutsal mazlumluk söylemiyle var eden müslüman öznenin karşısına, geçmişinden ve seçkin sınıfından kopmak zorunda kalan Kemalist / Medeni kadın kimliği yerleşmiştir.

#### **D. Kadını Düşünen Erkek**

Popüler aşk romanlarında hiyerarşik aşkın taraflarından biri olan erkek kahraman, her ne kadar kadına belli etmese de bütün zamanını onu düşünerek geçirir. Kadını koruyup, kollayan güçlü erkek imgesi popüler aşk romanı kodlarından biridir. Tezde ele alınan romanlar bağlamındaysa, bu erkek figürü kadını var eden, yönlendiren, kimliğini inşa eden kahraman olarak konumlanır.

*Gelinlik Kız* romanında kadını yönlendiren ve bir anlamda feminist bilinçlenme yaşamasını sağlayan Behzat’tır. Selim İleri, *Gelinlik Kız* romanının girişinde şunları söyler:

*Gelinlik Kız* bizdeki sayılı ‘feminist roman’ dan biridir ve ilklerindedir. Romanın baş kişisi Feyzâ, yaşadıklarını art arda

hatırlayışlarla değerlendirirken, her kalp ağrısından bir aydınlanış edinir. Kadının tek başına var olabileceği söylemi, *Gelinlik Kız*'ın adeta manifestosudur. (17)

Geleneğe, evliliğe dair ilk eleştiri Behzat tarafından “Bir genç kız için evlenme, aşkın ve hayalin mezarıdır” (*Gelinlik Kız* 124) sözleriyle dile getirilir. Daha sonraysa “her genç kız evlenebilir ve iyi kötü ev kadını olabilir. Hâlbuki bir ‘Feyzâ’ olmak kimsenin elinde değildir. Böyle müstesna yaratılışlar, basit bir gelenek uğrunda feda edilmemelidir” (125) diyerek bu düşüncelerinin aslında Feyzâ gibi tanınan ve yetenekli bir ressam özelinde olduğu kanısını uyandırır. Ancak, Behzat’ın evlilik ilişkisine dair yorumu düşündürücüdür. Yetenekleri ve idealleri olan kadınların bu yollarda ilerlemesi gerektiğini savunur çünkü Behzat’a göre evlilik “hizmetçi olmak”tır (210). Behzat, görücü usulü evlenmeye de karşıdır. Bu geleneğe “esir pazarı usulü” der (209). Behzat’ın bu tür düşüncelerini Feyzâ’ya aktarmasından sonra Feyzâ’nın düşüncelerinde de değişiklik olduğu görülür. Feyzâ’ya göre, “kadınlar evlenmeyi kabul etmekle bir erkeğin tamamen zevk ve arzusuna nefislerini terk etmeyi, onun keyfince yaşamayı kabul ediyorlar demektir[r]” (260). Feyzâ’nın kuzeni Cavidan, her ne kadar roman boyunca Feyzâ’nın evlenmesi için baskı yapanlardan biri olsa da, bir gün Feyzâ’ya “İyi ki evlenmedin! Yoksa bu şekilde çalışıp başarıya ulaşamazdın!...Önünde parlak bir istikbal var. Eğer aklın varsa, bundan sonra da evlenme!...” (219) der. Buna karşılık Feyzâ evlenmeyeceğini ve “Tanrı[nın] kadını, sırf ev işi görsün diye yaratma[dığını]” söyler (220). Feyzâ da artık evliliğin bir esaret, yalnızca erkeğin “nefis ve arzularını” (260) tatmin etmek olduğunu düşünmektedir, ayrıca “geleneksel bir görevin ifasından” başka bir şey değildir (268). “Koca” ile ilgili düşünceleri de bütün bunlara paraleldir:

Anneciğim: dedi. Çevremle ilgilenmek zorunda olsam da, kendi istikbalimi gözetmeyi bir vazife olarak görüyorum. Özellikle, geçirdiğim elim maceranın verdiği dersten hiç pay almamış görünerek herhangi bir Dilara Hanım'ın yıldızlayarak sunduğu hapın kesin bir zehir olduğunu tattıktan sonra, artık bundan şifa umabilmek gafletini kendi hesabıma gösteremeyeceğim. Eğer "koca"dan alınan mana, sadece bir gölgenin arkadaşlığından ibaretse, ben fırçamın her darbesiyle istediğim gibi bir arkadaş bularak kendimi oyalamaktayım. Eğer bu değil de bir kadının ruhuna ayna olabilecek meziyette bir erkekse ve onun bu varlığı tatmin edip etmediğini takdir de bana verilmiş bir haksa, ben bütün kanaatimle bu adamı, ruhumun aynası olmak şöyle dursun, yüzüne baktıkça yüzümün neş'esini kaçırarak durumda gördüğümü tereddütsüzce haykırırım. Felâketimin üzüntülerini paylaşan sizler oldunuz... İstemiyerek hepimize tattırdığım bu çok acı macera üzerinden hayalimin adımlarını bile kesmiş bulunuyorum. Benim için kıymetsiz bir rastlantıdan ibaret olan bu feci sahne üzerinde daha fazla durmaya hiçbir sebep kalmamıştır. Bir bakıma, bir kadın için erkek, hayatın ihtiyaçlarına cevap veren bir varlıktır. Bunu da değerlendirmek durumunda olmadığımı hamederim! Allaha çok şükür, elime alacağım bir lokmayı bana temin edecek parmaklarım var... Bundan sonrası ruhî ihtiyaçların tatminine dayanır ki, buna ait kabiliyet bu kılıksız adamda tüm olarak yok! (291)

Anlatıcı da araya girerek evlilik hakkındaki düşüncelerini okuyucuya bildirir:

İşte bir genç kız için, “Saadet” adı verilen yapıyı kurmak uğurunda feda edilen değerler !... Bunları ayrıntılarıyla düşünmek bile onun için bir azap yaratıyordu!... Fakat idrak edemiyordu ki, bütün bu acı duygulara sebep olan istemediği birisiyle evlenmesidir! Yoksa bir genç kız hayatındaki bu devre, gerçekten mutlu bir devredir. Ufak tefek üzüntüler olsa bile, bir giyotine kelle koyar gibi, dehşet duyulmaz; kaybedilen ada ve özgürlüğe böyle esef edilmez!... (293)

Anlatıcı Feyzâ'nın ve Behzat'ın evlilik karşıtı bu söylemlerine bir açıklık getirmiş, “aşırı”ya kaçan bu yorumları biraz olsun törpülemiştir. Anlatıcının bu sözleriyle açıklanan şudur ki, aslında kötü olan evlilik değil, istenmeyen biriyle evlenmektir. Romanlar boyunca Feyzâ zaman zaman evlilik karşıtı görüşlerini “kadının köleleştirilmesi” bağlamında dile getirir. Bütün bunlar Tania Modleski'nin *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi* adlı kitabında belirttiği, popüler ürünlerin iktidar ve gelenekle girmiş olduğu ilişkiyi örnekler niteliktedir: “Bu tür sanat, görünüşte sadece bir kaçış sağlamakla birlikte, geleneksel değerlere, davranış ve tutumlara eş zamanlı olarak meydan okur ve bunları tekrar doğrular” (109). Feyzâ görünüşte feminist bir tavır içindedir, kadının kendi başına da var olabileceğini ve evlenmeden de ayakta kalabileceğini savunur. Ancak, her başı sıkıştığında aklına gelen ilk düşünce evlenmektir. Bunun yanında istemediği insanlara bile, çevresinin ve ailesinin baskısı nedeniyle “evet” demekte, yeterince “direnme” gösterememektedir. Bütün bunlardan daha da önemli olan “geleneği doğrulama” ve Kemalist ideolojiyle olan ilişkisini gösteren şu sözlerdir:

İşte, yaşadığı kadar yalnız kalmak kararını Feyzâ'ya aldırın bu görüş, onu toplumdan ayırmakta, acıları başbaşa bırakmaktaydı.

Bilançosunun da en acıklı tarafı bu idi. Fakat toplum onu kolları

arasından kaçırıp samimî ilgisini kendinden keserken, buna karşılık o da, yaşadıkça kazanacağı vasıflardan vazgeçmiş bulunmuyor muydu? Ve böylece, iyi bir eşlik, bir analık, hattâ büyük analık gibi cinsinin kendisinden beklediği hizmetlere karşı vereceği isimlerden mahrumiyet, kendi şahsından ziyade yine toplumun hesabına açık birer zarar değil miydi?

Bu noktada, bilhassa fena örneklerle kazandığı kanaatlerin hemcinsine sirayetini millî bir felâket olmak istidadında gördü ve insanlar arasında türeyen kötülerin zararının sade şahıslarına veya gadirlerine uğrayan mazlumlara değil, dolayısıyla bütün bir millete şâmil olduğunu düşündü. (366)

Feyzâ'yı etkileyen, aydınlatan Behzat, uç fikirleri nedeniyle eleştirilir. *Gelinlik Kız* romanının sonunda ise ölür. Anlatıcının araya girerek kendi düşüncelerini söylemesi ve Behzat'ın romandan çıkarılıp saf dışı bırakılması, feminist fikirlerin hâkim ideoloji tarafından benimsenmediğinin göstergesidir. Sonunda yine geleneği doğrulayan Feyzâ, “devlet feminizmi” içinden konuşan ve vatani için çocuk yapması gerektiğini düşünen ideal bir yurttaş imgesine dönüştürülür.

Kemalist kanon tarafından dışlanılan aşk romanları, İslami aşk romanları söz konusu olduğunda bir değersizleştirme eylemine daha sahne olacaktır. İslami edebiyatın kendi kanonu da İslami aşk romanlarını dışlar. “Hidayet”e ermek için “müslüman” olmalısınız mesajının “aşk” eksenini etrafında verilmesine “İslamcı entelektüeller” karşıdır:

Bu romanlar tabanın yoğun ilgisine karşılık, İslamcı kesimin entelektüelleri tarafından ‘aşağılayıcı’ bir dille eleştiriliyor. Onlara göre, yeni kuşak İslamcılar daha entelektüel olmalı, fikri yayınları



okumalı ve İslamcı popüler kültürün en belirgin motifini oluşturan, edebi derinlikten yoksun olan bu romanlardan uzak durulmalı. (“Yeşil Aşk Bestseller”, 17)

İslami entelektüel grup içinde yer alan yazarlardan biri olan Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, bu metinlerde kadınların durduğu yer ve romanın gerçekçi olmaması bağlamında, *Kamusal Alanda Başörtülüler* adlı kitapta şu eleştirilerde bulunur:

[Hidayet romanlarının] benim dikkatimi çeken en önemli özelliği, romanın erkek kahramanı vasıtasıyla, modern hayat yaşayan kızların hidayete ermesidir. Gerçek hayatın başladığı yerde romanlar biter. Kızlar hidayete erer, başlarını örter ve roman biter. [...] Kız başını örtünceye kadar bir dizi problemlerle karşılaşır. Genellikle çevresi ve ailesi onun başını örtmesine karşı çıkar. O, romanın kahramanı erkekten destek alarak bütün bir dünyaya rest çeker, başını örter ve mutlu son olur. (85)

Barbarosoğlu'nun saptamasında yer alan, romanın sıkıntıları göstermediği iddiası *Huzur Sokağı* için kabul edilemez görünmektedir. Aksine, *Huzur Sokağı*, Feyzâ'nın ve Hilâl'in müslüman oldukları için çektikleri sıkıntıları konu edinmektedir. Diğer taraftan, Barbarosoğlu'nun “kadınların erkekler vasıtasıyla hidayete erdikleri” tespiti, bu roman bağlamında doğrudur. Bilâl'in annesi, Bilâl'in müslüman olmayan bir kızla ilişkiye girmesine başta tepki gösterse de sonradan bunu onaylar. “Elbette yaşadığı hayatı benimsemeyen ve o hayattan kurtulmak için çırpınan bir kızı o hayattan kurtarmak ve onu ıslah etmek daha büyük sevaptır” (29). Bu sözler, *Huzur Sokağı*'nın temel mesajını da yansıtmaktadır: “Ötekini müslümanlaştırın”.

Bilâl Feyzâ'yı Müslüman olmadığı için reddettikten sonra, Feyzâ her ne kadar başkasıyla evlense de Bilâl'i unutamaz. Dadısına Bilâl'in onu neden

seçmediğini sorar. Bu soru karşısında dadının verdiği cevapla, “gerçeği gören” Feyzâ müslüman olur. Dadı Bilâl’in evlenmek için seçtiği kadını ve bu kadını özelliklerini Feyzâ’ya anlatır. Feyzâ ondan daha güzel olmasına rağmen, Bilâl Feyzâ’yı değil onu seçmiştir, çünkü kadın müslümandır. Dadı, daha sonra Feyzâ’ya İslam’da kadının konumunu, önemini; neden örtünmesi gerektiğini anlatır ve Feyzâ Bilâl’in doğru yolda kendisinin de yanlış yolda olduğunu fark edip müslüman olur. Kadının müslümanlaşması ve dönüşümü üzerine temellenen bu anlatıda da, Kerime Nadir romanlarında olduğu gibi kadını aydınlatan erkektir. Kemalist ve İslami ideolojide, hareketlerin görünen yüzü ve nesnesi olan kadınlar, popüler aşk romanında da aynı konuma yerleşirler. İdeolojilerin nesnesi olan kadın, bu romanlar aracılığıyla da ideolojiyi popülerleştiren nesnelere haline gelir.

### **E. İffetli Kadınlar, Ahlâksız Erkekler**

Popüler aşk romanlarında karşımıza çıkan kadın karakterler, iffetlerini roman boyunca korumak ve erkeğe ispat etmek durumundadırlar. İspat neticesinde erkek, kadının kendisine değer ve denk olduğuna inanır ve roman mutlu sonla biter. Kadının erkeğe “sadakatinin” kanıtlayan bu evre, ayrıca popüler aşk romanının vazgeçilmezi olan “ötelenen aşk” kuralına da hizmet eder. Tania Modleski, *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitleli Fantazi Üretimi* adlı yapıtında, popüler aşk romanlarında bolca bulunan iffetli kadınların karşısına “zayıf ve çoğu kez ahlâksız erkekler”in çıktığını söyler (21). Tezde ele alınan romanlarda da kadın kahramanlar okuyucuya ve erkeğe bu ahlâksız erkekler aracılığıyla iffetlerini ispatlamışlardır. *Gelinlik Kızı* ve *Saadet Tacı* romanlarında Feyzâ, gelenekten uzaklaşmamış, bekaretini korumuş ve ahlâksız erkekler karşısında kendini kaybetmemiştir. Romanlar boyunca Feyzâ’nın karşısına birçok erkek çıkar. Bunlardan ilki sınıflar arası evliliğin onaylanmadığını gösterir

mahiyettedir. Feyzâ'nın âşık olduğu Cüneyt Halet bir heykeltıraştır, fakat seçkin bir aileden değil aksine maddi bakımdan Feyzâ'nın ailesinden daha alt bir konumda bulunan bir aileden gelmektedir. Fatih'te mütevazı bir evde oturan Cüneyt, köşkte yaşayan elitle aynı seviyede değildir. Norbert Elias, sınıflar arası evliliğin Almanya örneğinde olumlanmayışını şöyle açıklar:

Sayısız belge ile kanıtlanan, soylular ile burjuvazi arasındaki bu kesin ayrım, hiç şüphesiz görece yaşam sıkıntısından ve her ikisinin de refah düzeyinin düşüklüğünden kaynaklanmaktadır. Bu durum, soyluları mümkün olduğunca kendilerini dışarıya kapatmak, ayrıcalıklı toplumsal varlıklarını sürdürebilmelerinin önemli bir aracı olarak göbek bağlarına dayanmak zorunda bırakırken, diğer Batı ülkelerinde burjuva unsurların aristokrasi ile kaynaşmasını sağlayan ana yolu, yani para yolunu Alman burjuvalarına kapatmıştır. (Elias I: 95)

Benzer bir açıklamanın Türkiye örneği için de uygun olduğu düşünülmektedir. Romanda yaşanan sınıfsal farklılıkta, dürüst Feyzâ'nın karşısında sahtekar ve yalancı bir erkek imajı çizilerek örtülür ve ayrılık erkeğin bu nitelikleriyle nedenleştirilir, meşrulaştırılır.

Feyzâ'nın karşısına çıkan ikinci erkek, Kasım adında Dağıstanlı bir mühendistir. Avrupa'da eğitim almış olan Kasım, ilişkinin başlarında aile tarafından onaylanırken, romanın ilerleyen bölümlerinde eleştirilir. “Öz ve millî değerleri kaybetmemeliyiz” (282) diyen Feyzâ, Kasım'ı fazla alafrangalaşmış olmakla suçlar. “Alafrangalık diye yaz günü köpüklü bir kahve” (271) içen Kasım, Feyzâ tarafından eleştirilirken, yazar tarafından da karikatürize edilir. Denetimli batılılaşmayı savunan Kemalist zihniyet Kasım'ı da olumsuzlar ve saf dışı bırakır.

*Saadet Tacı* romanında, Feyzâ'yla evlenmek isteyen ilk erkek Behlül Pamukçu'dur. Köşke gelen Pamukçu'nunda Cüneyt ve Asım'dan farkı yoktur. "Görgüsüz" bulunan Behlül, elite uygun görülmemiştir. Behlül Pamukçu, evden ayrılırken, Feyzâ'nın kendisine uygun bir eş asla bulamayacağını söyler (48). Reddedilen erkek tarafından da Feyzâ'nın sınıfı, statüsü ve üstünlüğü böylelikle onaylanır. Feyzâ'nın sevgililiği karşılığında, bütün borçlarının silineceğini söyleyen, galeri sahibi Şamil Bey'se, Feyzâ'nın iffetini kanıtlama yolunda kullanılan bir karakterdir. Şamil Bey'in metresi olmayı reddeden Feyzâ, erdemini göstererek mutlu sona bir adım daha yaklaşmıştır.

Ahlâksız erkekler kategorisine dâhil edilebilecek son isim ise Bihruz'dur. Feyzâ ve Bihruz evlenseler de aralarında hiçbir ilişki olmaz. Feyzâ ile parası için beraber olduğu ve aslında başka bir sevgilisinin bulunduğu ortaya çıkan Bihruz fakir, yalancı ve kumarbazdır. Sınıf temelinde yine farklı olan çift boşanır.

Romanlarda Feyzâ'nın iffetini ve erdemini kanıtlama işlevi gütmesi hedeflenen ahlâksız erkekler yine ideoloji eksenli şekillenmiştir. Sınıf ve bilinç bağlamında Feyzâ'dan farklı olan bu erkek imgeleri, Kemalist ideolojinin onaylamadığı bir yurttaş profili sunmaktadır. Kamusal alanda kendisine uygun eş bulamayan Feyzâ, kendisi tarafından yetiştirilen, yani bir bakıma Kemalist annenin yetiştirdiği doğru erkekle beraber olur. Aynı köşk dekoru içinde büyüyen Reha, Feyzâ için ideal eş konumuna yükselir.

*Huzur Sokağı*'nda da benzer bir tabloyla karşılaşırız. Bu romanda Feyzâ'nın karşısında konumlanan bir tane ahlâksız erkek bulunur. O da eşi Selim'dir. Feyzâ'nın müslümanlığını onaylamayan Selim, kirli işlere bulaşmış, kumar oynayan, kaba ve ahlâksız bir erkek olarak anlatılır. Müslüman olmayan özne, yalnızca müslüman olmadığı için eleştirilmemektedir. Daha doğrusu, müslüman olmayan kişi her türlü

ahlâksızlığı barındıran, iflah olmaz bir kötüdür. Bu ötekileştirme yalnızca ahlâksız erkek kurgusunda değil, romanın bütününde gözlemlenmektedir. Böylelikle, müslüman kadın için doğru erkeğin yine aynı ideoloji ekseninde yer alan bir erkek olması gerektiği vurgulanmış ve ötekiler ahlâksızlaştırılarak romanda bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.

*Huzur Sokağı*'nda Feyzâ'nın karşısına çıkan, onunla birlikte olmak isteyen ahlâksız erkeğin yalnızca eski kocası oluşu yine onun müslüman oluşuyla ilişkilendirilmelidir. Feyzâ müslüman olduktan sonra kamusal alana çıkışı engellenmiş, ev içi yaşama dâhil olmuştur. Kamusal alana örtüyle çıkan ve örtüsüyle görünür kılınan Feyzâ'nın ahlâksız erkekler tarafından tehdit edilmesine imkân yoktur. Bilâl, Feyzâ'yı ararken bir dolmuş şoförüyle arasında şu diyalog yaşanır:

– Biraz evvel indirdiğiniz yolcular arasında kapalı kıyafetli bir kadın vardı. Acaba indikten sonra ne tarafa doğru gittiğinin farkında mısınız?...

Şoför kaba ve alaycı bir kahkaha savurdu:

– Öyle kapalı kadınlarla bizim ne alışverişimiz olur ki, ne yöne gittiğini ne bilelim be ağabey? Anlarım sorduğün yakası paçası açık bize göre parçalardan olsaydı neyse... (244)

Kamusal alanın ahlâksız erkekleri, görüldüğü gibi, müslüman kadına saygı duymakta ve onu dokunulmaz / yüce bir “nesne”ye dönüştürmektedir. Bu bağlamda ideoloji kadının karşısına çıkan ahlâksız erkeği belirlediği gibi, kadının etrafına koruyucu bir duvar da örmüş olmaktadır.

Önceki bölümlerde savlanan *Huzur Sokağı*'nın “pornografik bir metin” olduğu argümanı da doğrulanmaktadır. Kerime Nadir romanlarında imlenen ideolojik

söylem, *Huzur Sokağı*'nda çıplak bir halde sunulmuş, romanın ahlâksız erkekleri, iffetli kadınları ve iffetsiz kadınları okuyucuya çok açık bir şekilde gösterilmiştir.

İki yazarın romanlarında da “ötekileştirilen”, “ahlâksızlaştırılan” erkekler, yazarların ideolojisi tarafından belirlenmiştir. Kerime Nadir'de Kemalist kimlikle uyuşmayanlar, Şûle Yüksel Şenler'de ise müslüman olmayanlar olumsuzlanan karakterlerdir. Sonuç olarak, kadınların iffetlerini kanıtlamaları sürecinde nesneleşen erkekler, hem popüler aşk romanı kodlarını hem de ideolojileri doğrular niteliktedir.

## SONUÇ

İslamcı hareket ve Kemalist modernizasyon projesi arasındaki farkları ve benzerlikleri ortaya koymak için, elimizde bulunan en önemli tutamlardan biri, bu hareketler içinde “kadın”ın konumlanış şeklidir. Her iki hareketin de kilit noktasını oluşturan “kadın”, Kemalist ve İslami söylemin kamusal alandaki tezahürü, “görünürlük” ve “meşruluk” yolunda bir simgesidir. İki söylemin de merkezinde yer alan “kadın” kamusal alana çıkış da farklılaşırlar. Biri sadeliği, zarifliği ve aşırıya kaçmayan batılılığıyla medeni kadın imgesi yaratırken, bir diğeri örtüsüyle var olan yerleşik düzene örtü görünürlüğü içinde muhalif olarak konumlanan bir kadındır. İki harekette de görünürlük merkezi bir rol oynar. Ancak kadının “nasıl görüldüğü” ayrılma noktalarıdır. Öte yandan iki projenin de batılı anlamda feminizme tepkili olması ve kendi feminizm söylemlerini yaratması, aslında iki hareketin de kadına karşı tavrını ortaya koymaktadır. Her iki projenin kadınları da, erkekler tarafından çizilen sınırlarını, özgürleşme alanlarını aşamazlar.

Birçok akademisyen ve araştırmacı Kemalist aydınlanma ve siyasal İslam hakkında yaptıkları çalışmalarında “kadın” kimliği ve “kadın”ın inşası üzerinde yoğunlaşmış, çeşitli saha araştırmalarına ve sosyolojik olgulara dayanarak bu konu hakkında tespitlerde bulunmuşlardır. Bu tezde ise, popüler aşk romanları merkezinde “kadın”ın inşası ve “aşk”ın yaşanışı metinler bağlamında ele alınmıştır.

Popüler aşk romanları ve ideoloji arasındaki ilişki düşünülürken bu metinlerin bize sunduğu bilgi küçümsenmemelidir. İncelenen iki yazarın metinleri de bu anlamda çok zengindir. Bu tezde de gösterilmek istenen, kadına ait bir tür olarak görülen ve bu nedenle “değersizleştirilen” metinlerin, incelendiği takdirde döneme, hâkim ideolojiye ve muhalif söylemlere dair çok fazla bilgi vereceğidir.

Bu tez çalışmasında Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler romanlarının kadın karakterlerine odaklanıldığında, kadınlara ve topluma sunulan dünya tasarılarının bir bütünlük sergiledikleri gösterilmeye çalışılmıştır.

Kerime Nadir romanlarında Kemalist ideolojiyle şekillenen ve bu ideolojinin medeni kadın kimliğini temsil eden kurgu, meslek, muhafazakârlık, feminizm, dişillik gibi başlıklar altında, ideolojiye uygun kadın imgesini yaratır. Her ne kadar bu metinler ve bu kadınlar Kemalist aydınlanmanın kanonik metinlerinden ayrılrsa da, Kemalizm’in olumladığı medeni kadın imgesini bize sunar. Diğer taraftan erkekler tarafından sınırları çizilmiş feminist söylemin, bu metinde hem sorunsallaştırılmasını hem de yeniden üretimini görmek mümkündür.

Şûle Yüksel Şenler romanlarında ise hâkim ideolojiye çok açık saldırılar bulmak mümkündür, yazarın okuyucuya vermek istediği “müslüman olun, huzur bulun” mesajı ise pornografi boyutunda açıktır. Yazar, İslami söylem içinde “kutsal mazlumluk” kavramından hareketle ezilmişliğin ve ezik öznelerin üzerine anlatısını kurmuştur. Bu anlatıda İslami hareketin içinde yer alan “kadın” kimliğinin inşasını ve 1980’lerde tekrar ivme kazanan İslami hareketin çıkış koşullarını ve nasıl yapılandığını, kaynağını hangi söylemden aldığını görmemiz mümkündür.

Popüler aşk romanlarının temel izleği olan romantik aşksa Kerime Nadir ve Şûle Yüksel Şenler romanlarında yer almıştır. Romantik aşk izleği, efendi-köle, av-avcı ilişkisi dışına çıkamamış, aşk ilişkileri bağlamında idealleştirilen / nesneleşen



kadın, metinler aracılığıyla cinsel sınıflandırmayı ve yapıyı tekrar üretmiştir. Burada çelişki gibi görünen Kerime Nadir romanlarındaki feminist söylemdir. Paradoks gibi görünen bu söylem popüler aşk romanlarındaki direnme merkezine yerleşir. Ancak romandaki Feyzâ karakteri her ne kadar feminist bir bilinçlenme yaşasa da, hâkim ideolojiyi haklı çıkarırcasına sonunda teslim olmuş ve hâkim söylemi yeniden üretmiştir.

Romanlardaki bir diğer direnme noktası ise kadınların aşkı seçimleri noktasında karşımıza çıkar. Romantik aşkın içinde yer bulan güçlü erkek modeli, kadınların onları evcilleştirmesine rağmen seçilmemiş; kadın kahramanlar ideolojileri bağlamında eş seçimleri yapmışlardır. İdeoloji merkezli bir başka seçim de ahlâksız erkekler aracılığıyla gözler önüne serilir. İki yazarın romanlarında da ahlâksız erkekler yazarların ideolojileri göz önüne alınmaksızın anlam kazanmaz. Yazarlar kendi dünya görüşlerinin karşısında yer alan, benzeşmeyen erkekleri ötekileştirmiştir. Bu ötekileştirme işe şöyle bir genelleme ortaya çıkarır: Kerime Nadir romanlarında Kemalist / Medeni ve kendi sınıfından olmayanlar, Şûle Yüksel Şenler romanında ise müslüman olmayanlar “kötü”dür.

Tezde ele alınan romanların bir başka ortak özelliği ise, kadınların erkekler tarafından aydınlatılmasıdır. Behzat ve Bilâl aracılığıyla aydınlanan kadınlar, popüler aşk romanı kodlarında biri olan “erkek iktidarının onayı” kuralını yerine getirmiş, aynı zamanda da ideolojilerindeki erkek egemen söylemi romanlarına yansıtarak onaylamışlardır.

Her ne kadar roman kapaklarından başlayarak, romanın anlatısına kadar, bu metinler bize farklı şeyler sunacak düşüncesine kapılsak da, alt metne baktığımızda karşımıza birbirine çok benzer kadınlar ve aşklar çıkmaktadır. Bu bağlamda kanonlar

tarafından dışlanan bu yazarlar ve romanları, iki farklı ideolojinin ortak noktalarını görmemiz anlamında önemli metinler haline gelmiştir.

## **EKLER**

## EK A: KERİME NADİR'İN ESERLERİ

Bu bibliyografyanın hazırlanmasında, yazarın anılarını yazdığı *Romancının Dünyası* adlı kitabından ve *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nde verilen bilgilerden yararlanılmıştır.

Kerime Nadir. *Aşk Bekliyor*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1959.

———. *Aşk Fısıltıları*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983.

———. *Aşk Hasreti*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1984.

———. *Aşk Rüyası*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1949.

———. *Aşka Tövbe*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1945.

———. *Balayı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1946.

———. *Bir Aşkın Romanı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1962.

———. *Bir Çatı Altında*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1979.

———. *Boş Yuva*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1962.

———. *Dehşet Gecesi*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1963.

———. *Dert Bende*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1973.

———. *Esir Kuş*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1957.

———. *Funda*. İstanbul: Semih Lütü Kitabevi, 1941.

———. *Gelinlik Kız*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1943.

———. *Gönül Hırsız*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1941.

———. *Güller ve Dikenler*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1971.

———. *Gümüşselvi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1960.

———. *Günah Bende mi?*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1939.

———. *Hiçkırık*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1938.

———. *Kaderin Sırrı*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1976.

———. *Kahkaha*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1946.

- . *Kalp Yarası*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, 1941.
- . *Karar Gecesi*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1973.
- . *Kırık Hayatlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1957.
- . *Mücrim*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1943. (*Suçlu* adıyla İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1966.
- . *O gün Gelecek mi?* İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1948.
- . *Ormandan Yapraklar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1948.
- . *Pervane*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1955.
- . *Posta Güvercini*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1950.
- . *Romancının Dünyası*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1981.
- . *Ruh Gurbetinde*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1953.
- . *Saadet Tacı*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1966.
- . *Samanyolu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1941.
- . *Seven Ne Yapmaz*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1940.
- . *Sisli Hatıralar*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1967.
- . *Solan Ümit*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1945.
- . *Sonbahar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1943.
- . *Son Hıçkırık*. İstanbul: İnkılâp İnkılâp 1956.
- . *Suçlu*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1966.
- . *Suya Düşen Hayal*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1964.
- . *Uykusuz Geceler*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1945.
- . *Yeşil Işıklar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- . *Zambaklar Açarken*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1973.

## **EK B: KERİME NADİR'İN SİNEMAYA UYARLANAN YAPITLARI**

Kerime Nadir. *Aşk Bekliyor*. Yön.: Ümit Utku, 1962.

——. *Aşka Tövbe*. Yön.: Orhan Elmas, 1963; Türker İnanoğlu, 1968.

——. *Boş Yuva*. Yön.: Memduh Ün, 1961.

——. *Dert Bende*. Yön.: Orhan Elmas, 1973.

——. *Esir Kuş*. Yön.: Ümit Utku, 1962.

——. *Funda*. Yön.: Nişan Hançer1958; Mehmet Dinler, 1968.

——. *Güller ve Dikenler*. Yön.: Nejat Saydam, 1970.

——. *Günah Bende mi?*. Yön.: Nevzat Pesen, 1969.

——. *Hıçkırık*. Yön.: Atıf Yılmaz, 1953; Yön.: Orhan Aksoy, 1965.

——. *Samanyolu*. Yön.: Nevzat Pesen, 1959; Orhan Aksoy, 1967.

——. *Seven Ne Yapmaz*. Yön.: Şadan Kamil, 1947; Yön.: Orhan Aksoy, 1970.

——. *Sisli Hatıralar*. Yön.: Nejat Saydam, 1972.

——. *Sonbahar*. Yön.: N. Hançer, 1959.

——. *Son Beste*. Yön.: Dr. Arşevir Alyanak, 1955.

——. *Son Hıçkırık*. Yön.: Ertem Eğilmez, 1971.

——. *Şahane Kadın*. Yön.: Nevzat Pesen, 1961.

——. *Posta Güvercini*. Yön.: Nevzat Pesen, 1965.

——. *Uykusuz Geceler*. Yön.: Orhan Aksoy, 1969.

——. *Zambaklar Açarken*. Yön.: Nejat Saydam, 1970.

## **EK C. ŞÛLE YÛKSEL ŞENLER'İN ESERLERİ**

Bu bibliyografyanın hazırlanmasında, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nde verilen bilgilerden yararlanılmıştır.

Şenler, Şûle Yüksel. *Bir Bilinçli Öğretmene*. İstanbul: Nur Yayınları, 1970.

———. *Bize Ne oldu?*. İstanbul: Nur Yayınları, 1970.

———. *Duyuşlar*. İstanbul: Nur Yayınları, 1975.

———. *Gençliğin Izdırabı*. İstanbul: Nur Yayınları, 1970.

———. *Her şey İslam İçin*. İstanbul: Bedir Yayınları, 1978.

———. *Hidayet*. İstanbul: 1969.

———. *Huzur Sokağı*. 2 cilt. İstanbul: Nur Yayınları, 1970-73.

———. *İslam'da ve Günümüzde Kadın*. İstanbul: Nur Yayınları, 1975.

———. *Kız ve Çiçek*. İstanbul: Timaş Yayınları, 1990.

———. *Sağ El*. İstanbul: Nur Yayınları, 1970.

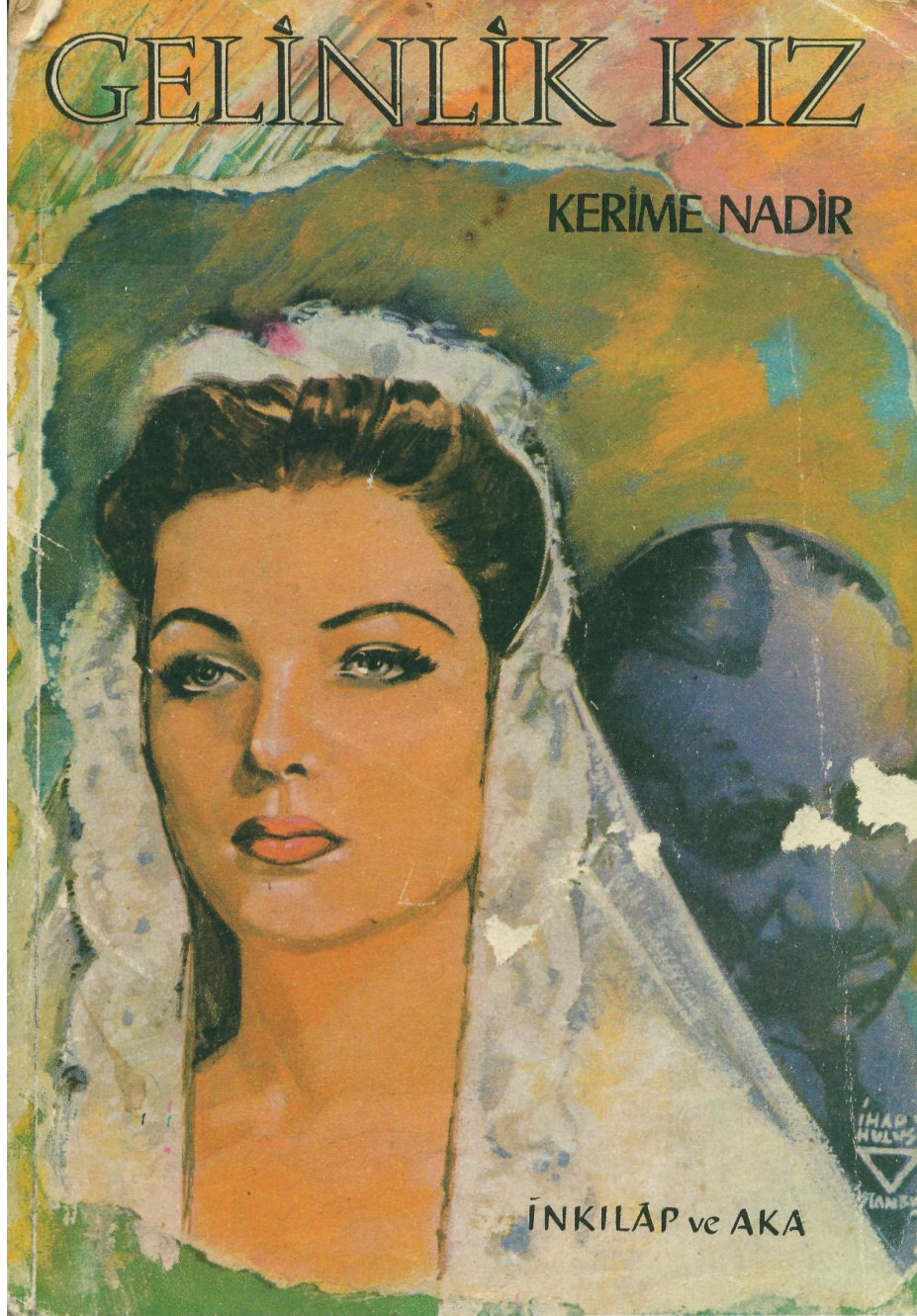
———. *Uygarlığın Gözyaşları*. İstanbul: Timaş Yayınları, 1990.

———. *Yılanla Tilki*. İstanbul: Nur Yayınları, 1970.

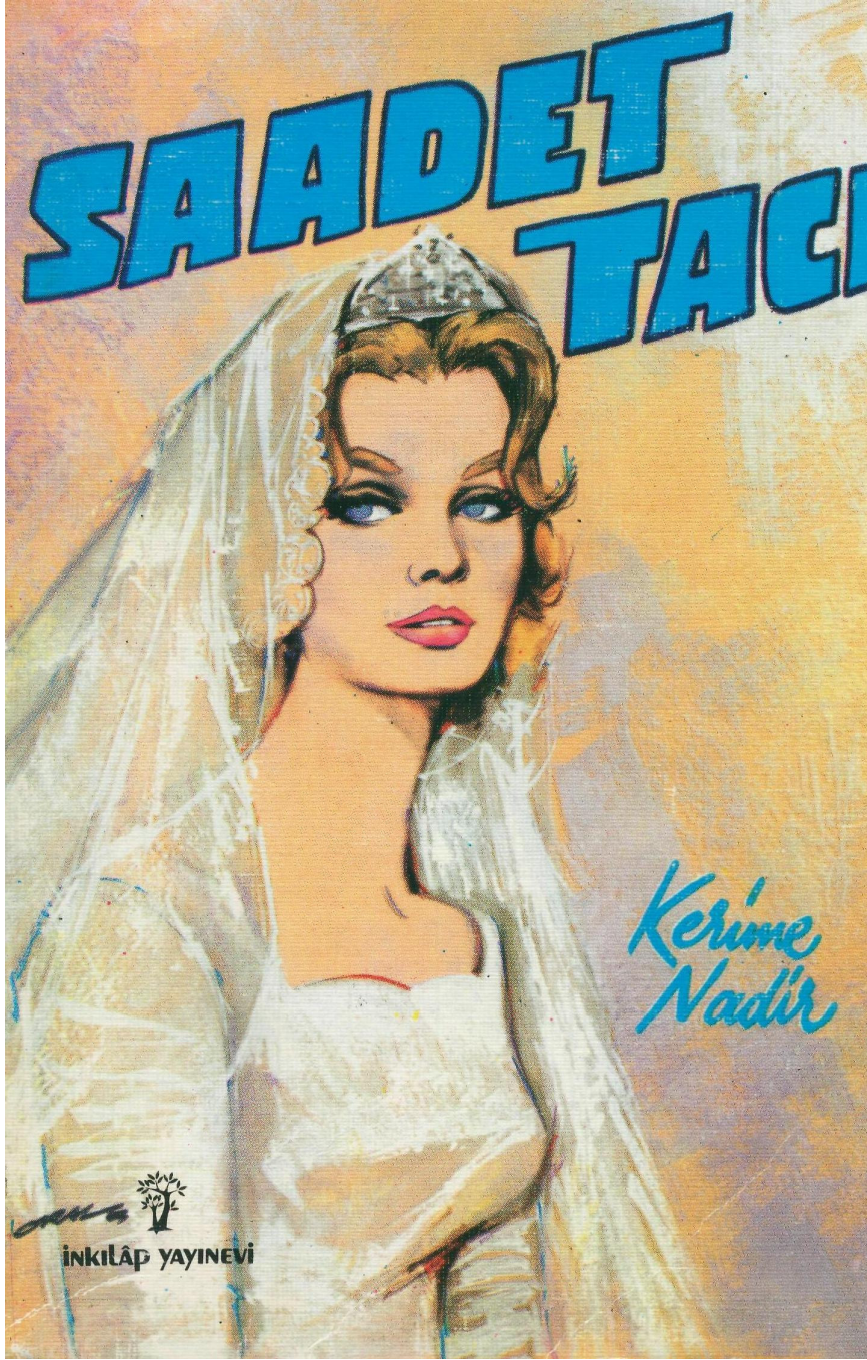
## **EK D. ŞÛLE YÛKSEL ŞENLER'İN SİNEMAYA UYARLANAN YAPITLARI**

Şenler, Şûle Yüksel. *Birleşen Yollar*. Yön.: Yücel Çakmaklı, 1970.

EK E. *GELİNLİK KIZ*, *SAADET TACI*, *HUZUR SOKAĞI* ROMANLARININ  
KAPAKLARI









## SEÇİLMİŞ BİBLİOGRAFYA

- Açıkel, Fethi. “‘Kutsal Mazlumluğun’ Psikopatolojisi”. *Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996): 153-197.
- Adıvar, Halide Edip. *Handan*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık Ltd. Şti.,1963.
- Akçay, Ahmet Sait. *Bellekteki Huriler: İslamcı Popülist Kültüre Eleştirel Bakış*. İstanbul: Selis Kitaplar, 2006.
- Aksoy, Şebnem ve Pervin Kaplan. “Yeşil Aşk Bestseller”. *Radikal Gazetesi*. (5-6-7 Kasım 1997).
- Alankuş Kural, Sevda. “Türkiye’de Alternatif Kamular / Cemaatler ve İslamcı Kadın Kimliği”. *Toplum ve Bilim* 72 (1997): 5-44.
- Bora, Tanıl. *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik Muhafazakârlık İslâmcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2003.
- Behçetoğulları, Pembe. “Melodram Kadınsı Bir Film Türü”. Ankara Üniversitesi İLEF Yıllık, 1999: 55-75.
- Berktaş, Fatmagül. “Cumhuriyetin 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. Der. Ayşe Berktaş Hacımirzaoğlu. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1998. 1-13.
- Boran, Behice. “Kadın Romancılarımız”. *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1992.
- Chistian-Smith, Linda K. *Becoming A Woman Through Romance*. New York: Routledge, 1990.

- Çalışkan, Âdem. *Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı 1960-2000*.  
Yayımlanmamış doktora tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal  
Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Çayır, Kenan. “Islamic Novels: A Path to New Muslim Subjectivities”. Kenan  
Çayır’ın bu makalesi, Bilgi University Publications’tan yayımlanması  
beklenen ve Nilüfer Göle ile Ludwig Amman editörlüğünde hazırlanan *Islam  
and Public Space* adlı kitapta yer alacaktır. Makale, yazarın izniyle  
görölmüştür.
- Çiğdem, Ahmet. *Taşra Epiği: “Türk” İdeolojileri ve İslâmcılık*. İstanbul: İletişim  
Yayımları, 2001.
- Durakbaşı, Ayşe. “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin  
Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve ‘Münevver Erkekler’”. *75 Yılda  
Kadınlar ve Erkekler*. Der. Ayşe Berktaç Hacımırzaoğlu. İstanbul: Türkiye  
Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1998. 29-51.
- . *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları,  
2002.
- Elias, Norbert. *Uygarlık Süreci I*. Çev. Ender Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları,  
2002.
- Firestone, Shulamith. *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası*. Çev.  
Yurdanur Salman. İstanbul: Payel Yayınevi, 1993.
- Fiske, John. *Popüler Kültürü Anlamak*. Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayınları,  
1999.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2003.
- Göle, Nilüfer. *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.

—. “Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlâk”. *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri* 19-40.

Greer, Germaine. *İğdiş Edilmiş Kadın*. İstanbul: Pencere Yayınları, 1996.

Güneş, Aslı. *Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.

Hall, Stuart. “Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems”. *Culture, Media, and Language: Working Papers in Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.

İleri, Selim. “‘Gelinlik Kız’ ya da Değeri Anlaşılmamış Roman”. *Gelinlik Kız*. İstanbul: Doğan Kitap, 2002. 7-11.

İpşiroğlu, Mazhar Şevket. *İslamda Resim: Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

Irigaray, Luce. *Between East and West From Singularity to Community*. New York: Columbia Pres, 2002.

Jackson, Stevi. “Kadınlar ve heteroseksüel aşk: Suç ortaklığı, direniş ve değişim”. *Pazartesi* 108 (Nisan-Mayıs 2006): 169-180.

Kadıoğlu, Ayşe. “Cinselliğın İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. Der. Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1998. 89-101.

—. *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Karabıyık Barbarasoğlu, Fatma. *Kamusal Alanda Başörtülüler, Fatma Karabıyık Barbarasoğlu ile Söyleşi*. Söyleşiyi yapan: Nazife Şişman. İstanbul: Timaş Yayınları, 2004.

- Kerime Nadir (Azrak). *Romancının Dünyası*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1981.
- . *Gelinlik Kız*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1972.
- . *Saadet Tacı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1984.
- Kristeva, Julia. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Lindisfarne, Nancy. *Elhamdülillah Laikiz: Cinsiyet, İslam ve Türk Cumhuriyetçiliği*. Çev. Servet Somuncuoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Mardin, Şerif. *Din ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Modleski, Tania. *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi*. Çev. Yavuz Alagon. İstanbul: Pencere Yayınları, Ty.
- Mutluay, Rauf. *50 Yılın Türk Edebiyatı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Oktay, Ahmet. *Türkiye’de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- Oskay, Ünsal. “Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine”. *“Yıkanmak İstemeyen Çocuklar” Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 237-272.
- Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular literature*. London: The University of North Carolina Press, 1984.
- . “İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik”. *Kadın ve Popüler Kültür*. Der. ve çev. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark. Ankara: Ark Yayınevi, 1995. 41-71.
- . “Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı

Okumanın İşlevi”. *Kadın ve Popüler Kültür*. Der. ve çev. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark. Ankara: Ark Yayınevi, 1995. 119-146.

Rakow, Lana. “Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakkını Teslim Etmek”. *Kadın ve Popüler Kültür*. Der. ve çev. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark. Ankara: Ark Yayınevi, 1995. 15-40.

Safa, Peyami. *Kadın, Aşk, Aile*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1976.

Sağlık, Şaban. “Kitle Kültürü ve Popüler İslâmi Romanlar”. *Dergâh* 106, 107, 108, 109 (Aralık, Ocak, Şubat, Mart 1998)

—. “İletişim Kavramı Açısından ‘Popüler Romanlar’ ve ‘Estetik Romanlar’.

<<http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/sayi57/saglik.htm>>

Şenler, Şule Yüksel. *Huzur Sokağı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2004.

—. “*Huzur Sokağı* Hâlâ Huzursuz”. Söyleşiyi yapan: Ahmet Hakan. 12 Mart 2000.

<<http://yenisafak.com/arsiv/2000/mart/12/g2.html>>

—. “Şûle Yüksel Şenler, Bir Varoluş Serencamı”. Söyleşiyi yapan: Abdullah

Arıdarı. <[www.moraldergisi.com/yazilar.php?s\\_id=27&id=mihmandar](http://www.moraldergisi.com/yazilar.php?s_id=27&id=mihmandar)>

—. “Şûle Yüksel Şenler: Sevdiği insanla kaçana kahraman diyorum”. Söyleşiyi yapan: Nuriye Akman. 16 Haziran 2002.

<<http://www.zaman.com.tr/2002.06.16/roportaj/default.htm>>

Şerifsoy, Selda. “Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1950”. *Vatan, Millet, Kadınlar*. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 155-188.

*Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Tekeli, Şirin. *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*. İstanbul: Birikim Yayınları, 1982.

- Türkeş, A. Ömer. “Aşk Romanlarının Unutulmaz Yazarları—Aşk Olsun!” *Virgül* 18 (Nisan 1999): 53-54.
- . “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”. *Kemalizm, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*. Cilt 2. Ed. Ahmet İnsel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: 425-448.
- Tutumlu, Reyhan. “Popüler Aşk Romanlarının yarattığı Dünya: Kerime Nadir Romanları”. *Pasaj* 1 (Mayıs-Ağustos 2005): 85-101.
- Williamson, Judith. “Kadın Bir Adadır: Dişilik ve Sömürgecilik”. *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. Haz. Tania Modleski. Çev. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 135-156.
- Yakın, Aslı. *Popüler kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları*. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1999.
- Yılmaz, Ertan. *Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2000.
- Yumul, Arus. “Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden”. *Toplum ve Bilim* 84 (Bahar 2000): 37-49.
- Yücel, Hasan-Âli. *İyi Vatandaş İyi İnsan*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2004.
- Slavoj, Žižek. *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.



## ÖZGEÇMİŞ

Arzu Erekli, 1979 yılında Tokat-Erbaa'da doğdu. 1997 yılında girdiği Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olduktan sonra Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı. 2006 yılında yüksek lisans tezini tamamlayan Erekli, halen aynı bölümde doktora çalışmalara devam etmektedir.