

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**TÜRK ROMANINDA KAMUSALLIK: ALGI, DENEYİM,
ENDİŞE (1873-1950)**

İmren GECE ÖZBEY

2502140330

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK

İstanbul, 2022

ÖZ

İmren GECE ÖZBEY

TÜRK ROMANINDA KAMUSALLIK: ALGI, DENEYİM, ENDİŞE (1873-1950)

Osmanlı-Türk toplumunun modernleşme deneyimi Türk romanında özel alanlardan daha yoğun bir şekilde kamusal yaşam etrafında düşünülür ve tartışılır. Tarihsel hadiseler ve toplumsal dönüşüm süreçlerini odağa alan edebiyat eserleri bu süreçlerle birlikte bireysel ve toplumsal düzeyde ortaya çıkan algı ve gerilimlerin de yansıtıcısı olurlar. Bu tezde 1873-1950 arasında yazılmış on dokuz romanda Türk modernleşmesinin kamusal yaşamı yeniden inşa etmesiyle birlikte edebi esere yansıyan kamusallık algısı, tepki mekanizmaları ve bunların karşısında konumlandırılan mahremiyet örüntüleri izlenmeye çalışılacaktır. Bunu yaparken sosyolojinin imkanlarından yararlanılacak ve Richard Sennett'in *Kamusal İnsanın Çöküşü* adlı eserindeki sosyallik bağlamı kamusal alan ve kamusallık yaklaşımı esas alınarak Sennett'in Batı referanslı dikkat noktalarının Türk romanındaki iz düşümleri tartışmaya açılacaktır.

Anahtar kelimeler: Türk romanı, kamusal mekân, kamusallık, Richard Sennett, modernleşme, toplumsal dönüşüm.

ABSTRACT

İmren GECE ÖZBEY

PUBLICNESS IN TURKISH NOVEL: PERCEPTION, EXPERIENCE, DISQUIET (1873-1950)

The modernization experience of Ottoman-Turkish society is considered and discussed more intensely around public life than in private in Turkish novel. Literary works that focus on historical events and social transformation processes also reflect the perceptions and tensions that arise at the individual and social level along with these processes. In this dissertation, in the selected nineteen novels written between 1873-1950, the perception of publicness reflected in the literary work with the reconstruction of public life by Turkish modernization, the reaction mechanisms and the patterns of privacy positioned against them will be analyzed. While doing this, the possibilities of sociology will be utilized and the projections of Sennett's Western-referenced attention points in Turkish novel will be opened to discussion, based on the sociality-contextual public sphere and publicness approach in Richard Sennett's *The Fall of Public Man*.

Key Words: Turkish novel, public realm, publicness, Richard Sennett, modernization, social transformation.

ÖN SÖZ

Roman, teknik ve kültürel gelişmelerle şekillenen modernleşme süreçleri ile tarihsel hadiselerin etkisiyle gerçekleştiği düşünülen sosyal, mekânsal ve ekonomik dönüşümlerin bireysel ve toplumsal düzlemde yarattığı algı ve gerilimleri izlemek açısından en elverişli edebi türdür. Romanın bu yönü, yazıldığı tarihsel dönemin ürünü olan eserin bu dönüşümler ışığında sosyolojik ve sosyo-psikolojik imkanlar dahilinde değerlendirilebilmesini mümkün kılar. Batı’da modernitenin sonuçları olarak sanayileşme ve kapitalistleşme süreçleriyle birlikte kamusal ve özel alanların düzenlenmesi ve algılanmasında ciddi dönüşümler ortaya çıkmıştır. Türk toplumunun Tanzimat’ın ilanından sonra hızlanan ve rejim değişikliğiyle sistemli bir yapıya bürünen modernleşme ve sekülerleşme sürecinin gündelik yaşama etkisi Türk insanının da kamusal yaşamında ve kamusallık-mahremiyet algılarında değişimlere neden olur. Osmanlı-Türk romanı söz konusu kamusal yaşamın dönüşümüyle birlikte bu dönüşüme yönelik algıyı ve tepki mekanizmalarını da mahremiyet örüntülerinin karşısına çıkarmak suretiyle görünür kılar.

Bu çalışmada modernleşen kentte kamusallık deneyimi söz konusu edilirken deneyimin romanlara yansıyan yönünün sosyolojik bir bakış açısıyla ve roman kişilerinin algı ve duyumsamaları çerçevesinde irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle romanlarda kamusallık-mahremiyet ikiliğine dair örüntüleri ve kamusallık endişesi olarak kavramlaştırdığımız tepki mekanizmalarını temellendirmek amacıyla öncelikle sosyolojik ve tarihsel çerçeve oluşturulmuştur. Bu bağlamda birinci bölümde tezin kamu ve kamusallık kavramları etrafındaki kavramsal ve modernite bağlamı kuramsal çerçevesi inşa edilmiştir. Tezin ikinci bölümü ise tarihsel bir çerçeve kurmak adına kamusal yaşamı ve buna yönelik zihniyet değişimini odağa alır. Tezin en geniş bölümü olarak düzenlenen üçüncü bölümü ise ilk iki bölümde inşa edilen zeminden faydalanılarak tartışmaya açılan romanlara dair analiz ve eleştirileri ihtiva eder.

Tezin ortaya çıkış sürecinde maddi ve manevi katkısı olanları burada anmak isterim. Öncelikle doktora eğitimimi 2211-E Yurt İçi Doktora Burs Programı kapsamında maddi olarak destekleyen TÜBİTAK’a teşekkürü borç bilirim. Tezin yazım sürecinde yönlendirmesi ve manevi desteğiyle yanımda olan ve nihayetinde yazdığım her satırı benimle tartışarak onlara güvenmemi sağlayan tez danışmanım ve hocam Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK’a, bu zorlu süreçte çalışabilmem için ellerinden geleni yapan annem, Şerife annem ve Mehmet babama, destekleri ve dostlukları için arkadaşlarıma teşekkür ederim. Eşim Fatih, muazzam anlayışı ve bana olan inancıyla en büyük destekçimdi, ona da içtenlikle teşekkür ederim.

Bu süreçte en çok sabır gösteren kişi tez konumu aldığım yıl doğan oğlum, Ali Kerem oldu. Bu tez, ondan esirgememe müsaade ettiği ve anlayış gösterdiği vakitler ile ortaya çıktığı için en mühim teşekkürüm onadır.

İmren GECE ÖZBEY

Erenköy, Mart 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖN SÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Kavramsal Çerçeve	7
1.1.1. Kamu.....	7
1.1.2. Kamusal-Özel Dikotomisi	12
1.1.3. Kamusal Alan-Kamusal Mekân.....	15
1.1.4. Kamusalılık / Deneyim	22
1.2. Kuramsal Çerçeve	25
1.2.1. Modernite, Modern Kentte Kamusalılık ve Richard Sennett'in Kamusalılık Teorisi	25
1.2.1.1. Genel Hatlarıyla Modernite Olgusu ve Modernliğin Dinamikleri	26
1.2.1.2. Modern Kentin Kamusal Deneyime Etki Eden Karakteri	36
1.2.1.3. Modern Kamusalılık Deneyiminin Birey Üzerindeki Etkileri	53
1.2.1.4. Richard Sennett'te Kamusalılığın Dönüşümü ve Kamusal İnsan..	61
1.2.2. Edebiyat-Sosyoloji İlişkisi	68
1.2.2.1. Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyolojik Eleştiri	68

1.2.2.2. Roman Eleştirisi ve Toplumsal Gerçeklik	72
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

GENEL HATLARIYLA TÜRK MODERNLEŞME TARİHİNDE KAMUSALLIK DENEYİMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Geleneksel Osmanlı Şehrinde Kamusal Yaşam	85
2.1.1. Osmanlı Şehrinde “Güvenli” Kamusallığın Alanı: Mahalle	88
2.1.2. Gündelik Hayatın Başlıca Kamusallaşma İmkânları: Kahvehane, Hamam ve Kolektif Eğlenceler	93
2.1.3. 18. Yüzyıl: Mekân, Deneyim ve Endişenin İnşası	100
2.2. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e: İstanbul’da Modernleşen Kent ve Kamusal Yaşam	108
2.2.1. “Temiz, Süslü, Mamur” Kentin Peşinde	109
2.2.2. Modernleşen Hayat Karşısında Osmanlı İnsanı	118
2.2.3. Modern Kamusal Yaşamın İnşası	128
2.2.4. Toplumsal Dönüşümün Dinamosu: “Hürriyet’in İlanı” ve Cihan Harbi Yıllarında Kadının Kamusal Sahneye Çıkışı	137
2.3. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Kamusalılık, Görsellik ve Medenîlik	142
2.3.1. Erken Cumhuriyet: Süreklilikler ve Yenilikler	144
2.3.2. Görselliğin İktidarı ve Davranış Kodları: Bedenler/ Aileler	148
2.3.3. Dolaylı Deneyimden Bir Yığın Yeni Deneyime	155
2.3.4. Modernleşmenin Bitmeyen Sürekliliği: Kamusalılık Endişesi	162
2.3.5. Cumhuriyetin Kamusalılık İdeali: Ankara	167

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMAN, KAMUSALLIK VE ENDİŞE

3.1. İlk Romanlar: Tekinsiz Kamusal Mekân ve Ahlaki Bir İdeal Olarak Hane	181
--	-----

3.2. Kamusallaşan Kadının Başına Gelenler: <i>Vah</i>	195
3.3. Kamusallık, Endişe ve Performans: <i>Araba Sevdası</i>	199
3.3.1. Ahlak ve Medeniyet Ayrımında <i>Araba Sevdası</i> ’nda Endişe	199
3.3.2. Modern Kamusallık Hülyası ve Kent Sahnesinde Performans	206
3.4. Ret ve İnşa, Kamusal-Özel Alanlar Karşısında Birey: <i>Mai ve Siyah /Aşk-ı Memnu</i>	214
3.4.1. Kişiliğin ve Modern Özel Alanın Kavşağında Bir Kahraman: Ahmet Cemil....	215
3.4.2. Narsisist Kamusallık ve Bir Sıkıntı Olarak “Ev”: Behlül	226
3.5. Mahremin Kamusala Açılması ve Yitikleşen Sahih Ev İmgesi: <i>Şıpsevdî</i>	234
3.6. 1908-1923 Arası Romanlarda Bir Sorunsal Olarak Kadın Kamusallığı: <i>Seviye Talip, Genç Kız Kalbi, Kiralık Konak, Sözde Kızlar</i>	242
3.6.1. Dönüşüm ve Endişe: Kadının Kamusal Görünürlüğüne Farklı Yaklaşımlar	244
3.6.2. Kadın Görünürlüğünün Endişe Nesnesi: Kadın Giyimi	253
3.7. Endişenin ve Arzunun “Göz” İle İnşası: <i>Fatih-Harbiye</i>	256
3.8. “Hayal Ülkesi” İstanbul’a Benzerse: <i>Ankara</i> ’da Kamusallık, Endişe ve Tahayyül.....	267
3.8.1. <i>Ankara</i> ’da Mekânın ve Yaşantının Üretimi/ Kolektif Kamusallık Tahayyülü	268
3.8.2. <i>Ankara</i> ’da Kadının Çelişkili Kamusallığı.....	279
3.9. Kamusallık İllüzyonu ve İmkansızlaşan Yakınlık: <i>İçimizdeki Şeytan</i>	283
3.10. Sırça Sarayda Karnavalesk Bir Kamusallık Anlatısı: <i>Sonsuz Panayır</i>	290
3.10.1. Sahneyi Kuran Unsur Olarak Para	293
3.10.2. “Camekân Dünyası”nda Karnaval ve Beden İmgeleri/ Teşhir ve Seyir.....	296

3.11. Eril Endişe, Nevrasteni ve Modern Çekirdek Aile İdeali: <i>Anahtar</i>	304
3.12. Romanın Dışında, Hayatın İçinde: <i>Huzur'da</i> Kamusalılık ve Endişe	311
SONUÇ	326
KAYNAKÇA	334
ÖZGEÇMİŞ	354



KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.: Aynı eser

a.g.e: Adı geçen eser

A.g.m: Adı geçen makale

a.y.: Aynı yer

Bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Çev: Çeviren

Der.: Derleyen

DBİA: Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi

Ed.: Editör

Haz. : Hazırlayan

s.: Sayfa

S.: Sayı

YKY: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Taklidin Yasaları'nda Gabriel Tarde "Toplum taklittir" diyerek insanların kişisel farklılıklara rağmen nasıl olup da benzer davranışlar gösterip bir toplumsal düzen kurabildikleri sorusuna yanıt arar.¹ Toplumsal değişimlerin sosyo-psikolojik yönü gerilimlerden evvel bu sorular etrafında anlam kazanır. Nasıl olur da insanlar toplumsal yaşamda benzer davranış ve pratikler geliştirirler; "öteki"lerden nasıl etkilenir, onları nasıl algılar ve kendilerini nasıl sunarlar? Bu soruların elbette basit cevapları yoktur, ancak meselenin çıkış noktasının bireylerin sosyal yaşamda "ötekiler" olarak imledikleriyle kurduğu etkileşim olması önemlidir. Sosyolojik paradigmayı tesis eden bu çıkış noktası (etkileşim) gündelik yaşamda söz konusu ötekiler ile bir araya gelmekle sağlanır. Bu da kamusal mekânlar yoluyla bir araya geliş ve kamusallaşma pratiğiyle temelden bağlantılıdır. Heidegger'e göre insanın günlük yaşamı ötekilerin koyduğu ölçülerle belirlenir, birey "ötekilerin bir parçası olarak onların gücünü sağlamlaştırır." Böylece gündelik hayatın içeriği "ötekilerin sessiz, göze batmayan egemenliği" haline gelir.² Bülent Batuman'a göre Sennett'in kamusal alanı "bireysel deneyimlerin ve pratiklerin teşhir edilmesi yoluyla burjuva kimliğin toplumsal düzeyde inşa edildiği düzlem" olarak tanımlamasının yanında J. Habermas ve H. Arendt'in demokratik katılım ve kamusal söylemi merkeze alan teorileri bir araya getirildiğinde kamusal alan çeşitli sosyal kimliklerin sosyal ve söylemsel düzeyde üretildiği ve karşılaştığı bir alan olarak ortaya çıkar. Böylece kamusal alan burjuva yaşam tarzını "kolektif ve bireysel ölçeklerde olumlayacak yeni ve modern bir sivil toplum"un ortaya çıkacağı mekânsal örgütlenmeyi

¹ Zafer Toprak, **Türkiye'de Yeni Hayat; İnkılap ve Travma (1908-1928)**, İstanbul, Doğan Kitap, 2019, s.37.

² Martin Heidegger, "Günlük İnsan ve 'Onlar' Alanı", Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, s. 232-233. Aktaran: Besim Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2021, s. 55.

gerektirirken bir yandan da burjuva kimliğinin oluşum zemini olarak toplumun diğer katmanları üzerinde bir oluşum zemini olarak gelişir. ³

Türk toplumunun modernleşme sürecinde de modern bireyin yeni mekân ve pratikler yoluyla toplumsal düzlemde inşa edilmesi kurucu bir rol oynar. Bu bağlamda kamusal mekân pratiklerinin, ötekilere yönelik algının, kendini sunuşun anlam değiştirmesi romanlarda da merkezi bir mesele haline gelir. Bu anlam değişimi/kayması kamusal ve özel alanlar arasındaki dengelerin değişmesi, sınırın aşılması, belirsizleşmesi, zaman zaman yer değiştirmesi ile de bağlantılıdır. Bu durumların yarattığı uyum yahut “taklit” hali, bireysel ve toplumsal endişe ile birlikte romanların temelini oluşturur. Edebi eserin ve bilhassa roman türünün toplumsal dönüşümlerin sosyo-psikolojik cihazlarını yansıtmak konusunda birincil kaynak olması bu bağlamda önemlidir. Modernitenin maddi değişimler kadar ve belki onlardan da ziyade bilinç düzeyindeki dönüşümleri ise söz konusu bilincin algı ve gerilimleri diğer tüm kaynaklardan daha ziyade edebiyat eserinde görünür olur.

Bu çalışmanın amacı ele aldığımız tarih aralığından seçilen örnek metinler ışığında Türk romanında modern kamusal mekânın inşasını, bu deneyimin imlediklerini, sosyo-psikolojik etkilerini ve toplumun ve bireylerin mahremiyet algıları karşısındaki konumunu belli problematikler etrafında tartışmaya açmaktır. Çalışmamızın ilk iki bölümünün roman incelemelerinin ve tartışmanın kapısını açan iki anahtar işlevi görmesi amaçlanmaktadır; bu bölümlerde romanlarda temas ettiğimiz meselelerin sosyolojik ve tarihsel zemini inşa edilecektir. Roman incelemeleri ise iki ana kanaldan ilerletilecektir. Bunlardan ilki modernleşen kamusal yaşamın Osmanlı-Türk toplumunda yol açtığı algı ve endişenin roman kanalıyla problematikleştirilmesi, diğeri ise kamusal mekânın bir modernlik deneyimi olarak kabul ederek Sennett’in kamusal mekân teorilerinin ve Giddens, Simmel, Lefebvre,

³ Bülent Batuman, “Cumhuriyet’in Kamusal Mekânı Olarak Kızılay Meydanı”, **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s. 44.

Frisby, Berman gibi modernite düşünürlerinin tespitlerinin etrafında modern kamusal yaşamın roman kişileri üzerindeki etkilerine odaklanılması olacaktır.

Tezin odağına koyduğumuz “kamusallık endişesi” kavramı romanlarda yalnızca bir modernlik/asrılık/sekülerlik endişesi olarak görünür olmaz. Söz konusu olan daha ziyade bu olguların da etkisinde “dışarı”nın “içeri”den daha endişe verici olması, aynı zamanda kamusalın özele, özelin kamusala sirayeti ile ahlaki normların ve mahremiyet algılarının sarsılmasıdır. İkincil odağımız olan modernleşen kamusal yaşamın bireyin davranışı üzerindeki etkileri, kamusallığın inşasında görme ediminin, teşhir ve seyir olgularının yerini, kamusal mekânın bir performans alanı olarak kurgulanması ve tartışılmasını kapsar.

Bu bağlamda birinci bölümde kamu, kamusal-özel, kamusal alan-kamusal mekân, kamusallık ve deneyim kavramlarının imlediklerinin ve tezdeki yerlerinin açıklanmasının ardından modernite kavramı, modern kentsel kamusallığın sosyolojisi, sosyo-psikolojik etkileri ile Richard Sennett’in kamusallık teorisi üzerinde duruldu. Bu bölümün son kısmında ise edebiyat eserinin sosyolojinin imkanlarıyla analizine dair yöntemler ve yaklaşımlara değinildi.

Tezin ikinci bölümü ise tarihsel bir çerçeve kurmak adına kamusal yaşamı ve buna yönelik zihniyet değişimini odağa alan bir toplumsal dönüşüm anlatısı olarak tasarlandı. Bu bölümün amacı romanlarda toplumsal yaşamın dönüşümüyle roman kişileri ve bizatihi anlatıcı kanalıyla karşımıza çıkan tepki mekanizmalarının toplumsal dönüşüm süreçleri ışığında değerlendirilebilmesidir. Böylece nihayetinde kurgusal metinler olan romanların analizinde teşekkül eden dikkat noktalarının tarihsel ve toplumsal süreçlerin içinden değil, ancak onlarla karşılaştırmalı bir biçimde okunabilmesini sağlamayı amaçladık. Tezin aslî bölümü olan üçüncü bölüm, 1873-1950 yılları arasından seçilmiş temsil kabiliyeti yüksek romanların modern kentsel kamusallık bağlamında ve Sennett’in kamusallık teorisinin yol göstericiliğiyle analizlerini içerir. Bu bölümde, örnekler ışığında Türk romanında modernleşen kamusal yaşamın hangi sorunsallar etrafında işlendiğini, kamusallığın nasıl algılandığını ve mahremiyet örüntüleri ve algısı karşısında nasıl konumlandırıldığını, roman kişileri tarafından kamusal mekânın araçsallaştırılışını

ve bütün bu dikkat noktalarının kamusal endişesi kavramı etrafında tartışılmasının imkanlarını araştırdık. Burada şunu belirtmeliyiz ki bu bölümde kamusal yaşamın ve mekânların dönüşümüne dair tespitler yapma niyetinden uzak durduk ve odağa bireysel ve toplumsal gerilimleri koymayı amaçladık. Elbette bu kadar geniş bir tarihsel süreci ele almak tematik ve genellemeci değerlendirmeler yapmayı zorlaştırdı. Bu yüzden romanları ayrı ayrı analiz ederek tarihsel bir çizgide tespitler yapma imkanından yararlanmaya çalıştık; analizlerin tarihsel çizgide ortaya çıkardığı ortak dikkat noktalarını ise sonuç bölümünde değerlendirdik.

Tezin kapsamı 1873-1950 yılları arasında yazılmış on dokuz roman olarak belirlenmiştir. Çalışmanın kapsamına alınan eserler şunlardır: *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* (1873), *Felatun Bey ve Rakım Efendi* (1876), *İntibah* (1876), *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890), *Vah* (1882), *Araba Sevdası* (1898), *Mai ve Siyah* (1898), *Aşk-ı Memnu* (1900), *Şipsevdi* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Genç Kız Kalbi* (1912), *Kıralık Konak* (1922), *Sözde Kızlar* (1923), *Fatih Harbiye* (1931), *Ankara* (1934), *İçimizdeki Şeytan* (1940), *Sonsuz Panayır* (1946), *Anahtar* (1947), *Huzur* (1948).

Ele aldığımız tarih aralığında kamusal yaşama dair malzeme sunmayan roman hemen hemen yok gibidir. Bu tezde mümkün olduğunca az malzeme ile tartışmaya alan bırakmak amaçlandığından malzemenin kısıtlanması söz konusu olmuştur. Ancak modernleşme ve toplumsal dönüşüm süreçlerinin ışığında bir inceleme yapma isteği tarih aralığını geniş tutmayı gerektirmiştir. Bu yüzden de konuya en iyi malzemeyi sunan örnekler seçilmeye çalışılmıştır. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi tezin amacı mekân, giyim-kuşam gibi fiziksel değişimlerin ve bunlara yönelik pratiklerin dönüşümlerini ortaya koymaktan ziyade bireylerin algı ve davranışları üzerinden bir anlatı ortaya koymak olduğundan eser seçimindeki kriterimiz eserin modern kamusal yaşamın fiziksel yönünü değil yarattığı bireysel gerilimleri ve sosyo-psikolojik etkiyi içermesi olmuştur. Elbette seçimlerin öznellik barındırması kaçınılmazdır, ancak bu durum örneklem yöntemiyle yapılan her ilmi çalışma için geçerlidir.

Son olarak konuyla ilgili yapılmış çalışmaları anmak gerekir. Sosyoloji, iletişim, mimarlık, sanat tarihi gibi çeşitli alanlarda geniş bir literatüre sahip olmakla birlikte

kamusal alan/kamusal mekân ve kamusalılık meseleleri edebiyat incelemelerinin mesafeli durduğu bir alandır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla yeni Türk edebiyatı alanında bu konuyla ilgili yapılmış iki tez mevcuttur. Bunlardan ilki Ayşegül Utku Günaydın'ın “Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri” (2007) başlıklı yüksek lisans tezidir. Günaydın'ın tezi seçilen romanlar ışığında “Kamusal Alan ve Serbest Zaman Kavramları”, “Kamusal Alanlar” ve “Serbest Zaman ve Eğlence” başlıklarıyla kurulmuş bölümlerden oluşur ve Tanzimat dönemi romanlarını kamusal alan ve *leisure* [serbest zaman] teorisi etrafında ele alır.⁴ Bir diğer tez Abdulfafur Güler'in “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Kamusal Alan (1923-1950)” (2019) başlıklı yüksek lisans tezidir. Güler'in tezi seçilen romanlar etrafında “Kamusal Alan Kavramı”, “Romanlardaki Kamusal Alanlar”, “Kamusal Alanların Romanlardaki Sunumu” başlıklı üç bölümden oluşur. Güler'in tezinin üçüncü bölümü çalışmamızla bazı paralel dikkat noktaları içermekle birlikte çıkış noktası ve argümanlarda temel farklılıklar söz konusudur.⁵ Bu iki tez dışında modern edebiyat ve kamusalılık meselesi etrafında yapılmış bazı çalışmaları da anmak gerekir. Bunlardan ilki *Pasaj* dergisinin “Edebiyat ve Kamusalılık” üst başlıklı sayısında yer alan incelemelerdir.⁶ Bir diğer çalışma Sibel Irzık'ın “Allegorical Lives: The Public and The Private in Modern Turkish Novel” başlıklı makalesidir. Bu yazıda Irzık *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Ölmeye Yatmak*, *Tutunamayanlar* ve *Kar* romanlarını ulusal alegori bağlamında kamusal-özel alanların etrafında tartışmaya açar.⁷ Kamusalılığı ve kamusal alanı merkeze alan bu çalışmaların yanı sıra bazı edebiyat eleştirisi metinlerinin bir kısmının bu meseleye ayrıldığını da görürüz. Söz gelimi, Nurdan Gürbilek *Vitrinde Yaşamak*'ın bir bölümünde kamusal

⁴ Ayşegül Utku Günaydın, “Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007.

⁵ Abdulfafur Güler, “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Kamusal Alan (1923-1950)” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, 2019.

⁶ Bkz.: *Pasaj*, S. 1, Mayıs-Ağustos 2005 (Edebiyat ve Kamusalılık Özel Sayısı)

⁷ Sibel Irzık, “Allegorical Lives: The Public and The Private in Modern Turkish Novel”, *The South Atlantic Quarterly*, 102: 2/3, Spring/Summer 2003, s.551-566.

ve özele dönüşümüne dair anlatısının bir kısmında *Ankara* romanına değinir.⁸ Zeynep Uysal, *Metruk Ev*'in son bölümünü *Kırık Hayatlar* üzerinden kamusal-özel alan müsademesi meselesine ayırır.⁹ Elbette bu meseleye analizlerinin içinde bir dikkat noktası olarak değinen de burada sayamayacağımız sayıda çalışma vardır. Aynı zamanda tarih, sosyoloji, mimarlık, iletişim, siyaset bilimi gibi alanlarda da edebiyat eserini bu bağlamda bir malzeme olarak kullanan çalışmalar mevcuttur.



⁸ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

⁹ Zeynep Uysal, **Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 259-295.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Kavramsal Çerçeve

Çalışmamızın birinci bölümü tek bir tanımı olmayan ve farklı disiplinlerde yapılan çeşitli araştırmalarda farklı anlam daireleri bulunan “kamu”, “kamusal-özel” “kamusal alan-kamusal mekân” ve “kamusallık” ve “deneyim” kavramlarının ve kavram çiftlerinin hangi yaklaşımlarda nasıl tanımlandığını tespit ve tezde hangi karşılıklarda kullanılacağını belirtmek üzere inşa edilecektir.

1.1.1. Kamu

“Kamu” kelimesinin anlamları ve kullanım amaçları günümüzde dahi netlik kazanmamıştır. Bugün günlük dilde “kamu” denilince halkın, “kamusal” denilince de halka ait olanın kastedildiği varsayılsa da söz konusu kelimelerin anlam dairesi çok daha geniştir. Politika, hukuk, ekonomi, sosyoloji, mimarlık gibi farklı disiplinlerde -söz konusu disiplinlerin farklı araştırmalarında dahi- kelimelerin anlamsal işlevlerinde nüanslar vardır. Söz gelimi kamu kuruluşları denilince devlet dairelerinin kastedildiğini biliriz, ancak farklı disiplinlerdeki birçok çalışma kamusallığın devletle ilişkili olmanın aksine bizatihi devletin dışında olması gerektiği üzerine kuruludur.

Bahsedilen kavram karmaşasının yalnızca Türkçede söz konusu olduğunu söylemek mümkün değildir. *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*’nün ilk bölümünde Jürgen Habermas söz konusu kavramların günlük dildeki kullanımlarında birbiriyle uyuşmayan çok çeşitli anlamlara sahip olduklarına dikkat çeker ve değişik tarihsel evrelerden kaynaklanan bu anlamların sanayisi gelişmiş burjuva toplumu koşullarına eşzamanlı olarak uyarlanan kullanımları içinde birbirleriyle bulanık bir ilişkiye girdiklerini söyler:

Şayet kapalı topluluklarınkinden farklı olarak herkese açık iseler toplantıları “kamusal” olarak adlandırıyoruz -tıpkı kamusal yerlerden veya kamusal binalardan söz ettiğimiz gibi. Ancak salt bu “kamusal binalar” lafı bile söz konusu binaların herkese açık oluşundan öte bir şey ifade ediyor, hatta bunların kamunun gidiş gelişine açık olmaları bile zorunlu değildir; bunlar devlet kurumlarını barındırırlar ve bizzat bu nitelikleri gereği kamusaldırlar. (...) Örneğin birisinin bir başkası tarafından “kamu önünde kabulünden” söz edildiği zaman gene farklı bir anlam ortaya çıkar; “kamusallığın” içine biraz kamusal tasvibin girdiği böylesi durumlardan, temsili nitelikli bir güç türer. Eğer birisi hakkında “kamuya mal olmuş bir ismi var” dersek anlam gene başka bir yere kayar.¹

İfade ettiğimiz üzere söz konusu kavramsal muğlaklık Türkçe terminolojide de sıklıkla karşımıza çıkar. Burada öncelikle, “kamu” sözcüğünün Türkiye’de modernleşme süreci sonrası geçirdiği anlam değişimini ve söz konusu süreçten sonra sözcüğün nasıl ve ne zaman Batı teorisindeki “public” kelimesini karşılamak üzere kullanıldığını söz konusu etmek yerinde olacaktır.

Etimolojik olarak “kamağ” sözcüğünden gelen ve sıfat olarak kullanılan “kamu” kelimesi, eski Türkçede “kamuğ” şeklinde yer alır ve bilinen en eski anlamı “bütün, hep, kamu, hepsi” şeklindedir.² Sözcüğün anlamı 1901 tarihli *Kamus-ı Türkî*’de de “Hep, bütün.” olarak verilir.³

1880 tarihli Redhouse İngilizce-Türkçe sözlükte “public” maddesi şu şekildedir: Sıfat olarak alenî, resmî, umumî, mîrî, âmire, mâmure, hâs; isim olarak âlem, nâs, halk, ortalık, cumhur.⁴ 1930 tarihli *Yeni Türk Lügati*’nde sözcük “Hep, bütün, cemi, kaffe” anlamıyla verilirken,⁵ 1966 tarihli *Öz Türkçe Sözlük*’te “kamu” maddesine “bir ülkedeki halkın bütünü” anlamının eklendiğini görürüz.⁶

¹ Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 57-58.

² Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgati’t-Türk*, Haz.: Besim Atalay, Ankara, 2006, C.IV, s. 259.

³ Şemsettin Sami, *Kamus-ı Türkî*, İstanbul, İkdâm Matbaası, 1901, s.1039.

⁴ J. W. Redhouse, *Redhouse’s Turkish Dictionary*, London: Bernard Quaritch 1880, s.247.

⁵ İbrahim Aleaddin Gövsa, *Yeni Türk Lûgati*, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1930, s. 486.

⁶ Ali Püsküllüoğlu, *Öz Türkçe Sözlük*, Ankara, Bilgi Yayınları, 1966, s.99.

Uğur Tanyeli, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar “kamu”nun bugünkü anlamıyla “public” sözcüğünü karşıladığına dair bir ize rastlayamayacağımızı ifade eder:

“[*Kamus-ı Fransevi*’de] “publique” yine “umumi” (genel) kavramıyla karşılanıyor, fakat “aleni”, “alenen” (açıkta ve görünür olma durumu) gibi karşılıkları da var. Bir eylemin kimseden gizlenmeyerek açıkta gerçekleşmesinin “kamu”nun ya da “kamusal”ın tanımı olduğunu söylemek zor. Ne var ki, Osmanlı entelektüeli için henüz “public” ile “openly” eşanlamlı sayılabilir nitelikte. İlk baskısı 1947’de yapılmış Oxford Türkçe-İngilizce sözlüğü bile “alenen”in iki karşılığından birini “publicly” olarak veriyor.”⁷

1950 tarihli *Yeni Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük*’te ise “public”: “Halka ait, umuma ait, umumi, genel, herkese mahsus; açık, aleni” şeklinde açıklanır.⁸ Güncel İngilizce-Türkçe sözlüklerin hemen tümünde ise “public” maddesinde “kamu” kelimesini görmek artık mümkündür. “Kamu”nun *Güncel Türkçe Sözlük*’te üç anlamı bulunmaktadır. Bunlar: “1. Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü; 2. Bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme; 3. Hep, bütün.” Bunlardan üçüncüsü “sıfat, eskimiş” şeklinde açıklanmış, “Kamu âlem birdir bize” dizesiyle örneklendirilerek kelimenin bu anlamıyla kullanılmadığına işaret edilmiştir.⁹ Sözcüğün *Yeni Tarama Sözlüğü*’ndeki karşılığı ise “1. Bütün, hep, her. 2. Herkes”, şeklindedir.¹⁰

Bu bilgiler ışığında “kamu” sözcüğünün bizdeki kullanım dairesinin 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra değiştiğini söylemek mümkündür. Bu dönemde sözcük, İngilizcedeki “public” sözcüğünü karşılamak üzere kullanılmaya başlanmıştır. Yani “kamu” sözcüğü eski Türkçe’de “hep, bütün” anlamlarıyla

⁷ Uğur Tanyeli, “Kamusal Mekân-Özel Mekân Bir Kavram Çiftinin İcadı”, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı., İstanbul 2005, s.199.

⁸ **Yeni Redhouse Lûgati**, İstanbul, Amerikan Board Neşriyat Dairesi, 1950, s.854.

⁹ **TDK Güncel Türkçe Sözlük**, “Kamu”, (Çevrimiçi) <http://sozluk.gov.tr>. Erişim tarihi: 17 Haziran 2019.

¹⁰ Cem Dilçin, **Yeni Tarama Sözlüğü**. Ankara, TDK, 2013, s.135.

kullanılırken zamanla anlam dairesi genişleyerek “halk, amme” anlamlarını almış, günümüzde ise 20. yüzyıl öncesinde böyle bir anlamı yokken devletle ilişkilendirilerek politik bir nosyon barındırmaya başlamıştır. 19. yüzyılda anlamı sözlüklerde “umumi, umuma ait” olarak verilen “public” kelimesini karşılamaya başlayan kamu sözcüğü 20. yüzyılda “public”in anlam dairesini de kapsamaya başlamıştır.

Meral Özbek, bizde “kamu” sözcüğünün ve buna bağlı olarak kamusallığın eski sözlüklerde “umum, amme” sözcükleri ile karşılanmasına karşın kamusalılık ilkesi olarak “aleniyet”in dilimizi derinden etkileyerek toplumsal gerçeklik kazanamadığını ifade eder:

Günlük dilde ‘umumi’ terimi daha çok resmî organlar tarafından, herkese açık olan mekânları beyan etmek için kullanılageldi; ya da umumi yerlerde, herkesin ortasında yapılmaması gereken şeyler ‘ayıp’ ve ‘yasak’ terimleriyle bitştirilerek ifade kazandı. Bu kullanımları pekiştiren bir biçimde gündelik konuşmada ‘kamu’ dendiğinde hemen devlet gelir aklımıza; devlet idaresi, organları, kuruluşları, görevlileri ya da etkinlikleri gibi şeyleri, devlete ait ya da devlet kontrolünde yürütülen resmî bir alanı kastederiz. Hâlbuki Habermas’ın dediği gibi, kamusal alan her şeyden önce toplumsal yaşamımızda kamuoyunun içinde olduğu alandır. Biz de bir yandan aslında, ‘kamuoyu’nun halka (umuma) ait fikir-oy olduğunu, ‘kamu hizmeti’nin devlete hizmet olmadığını, kamu yararı’nın devletin düzen-güvenlik güçlerinin yararı anlamına gelmediğini biliriz. Yine de “kamuoyu”ndaki kamunun kim olduğunu düşünmeden, kamuyu devlet aygıtıyla bitştirerek, yani kavramı ortadan yarıp esasını kaçırarak kullanmayı sürdürürüz.¹¹

Özbek burada “kamu”nun doğrudan devletle alakalı bir kavram olarak düşünülmesi yanılışına dikkat çekerken ileride daha geniş biçimde açıklayacağımız Habermasçı kamusal alan anlayışından hareketle kamusalılığı kamuoyunun oluşmasıyla ilişkilendirir, “kamu”yu aleniyet ve özgür ifade misyonları üzerinden tanımlama yoluna gider.

¹¹ Meral Özbek, “Giriş: Kamusal Alanın Sınırları”. **Kamusal Alan**, Ed.: Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s.31.

Sözcüğün kavramsal yolculuğu Batı düşüncesinde de modernite ile yön değiştirmiştir denilebilir. Aristoteles’e göre, “[k]amu terimi birbiri ile ilişkili ama tümüyle özdeş olmayan iki görüngüye işaret etmektedir. Bunların birincisinde terim, kamu alanında gözüken her şey, herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir anlamına gelmektedir. Gördüklerimizi gören, duyduklarımızı duyan birilerinin varlığı, kendimizle dünyanın gerçekliği hakkında emin olmamızı sağlar. Antik Çağda kamu alanı, özgür erkek bireylerin farklarını ortaya koyarak üstünlüklerini gösterebileceği yerdir. Yaşamsal ihtiyaçların karşılandığı ev ise özel alandır. İkinci olarak, "kamu" terimi, içinde özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için ortak olan bir dünyayı ifade etmektedir.”¹²

Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*’nde “kamu” [public] sözcüğünün Batı toplumlarındaki yolculuğunu göstermeye çalışır. Sözcüğün İngilizcede bilinen ilk kullanımının 15. yüzyılda) “kamu”yu toplumun ortak çıkarı ile bir tutmak olduğunu, yetmiş küsur yıl sonra sözcüğün kullanım dairesine “genel gözleme açık ve ortada olan” şeklinde yeni bir anlamın daha eklendiğini ifade eder:

“Kamusal” olanın kimleri içerdiği ve “kamuya” çıkıldığında çıkılan yerin neresi olduğu konusu, 18. yüzyıl başlarında hem Londra’da hem de Paris’te öne çıkmaya başladıktan sonra “kamu” sözcüğü modern anlamını kazanmış ve dolayısıyla artık yalnızca aile ve yakın “arkadaş kesimlerinden farklı konumu olan bir toplumsal yaşam bölgesi değil, görece çok çeşitli insanları içine alan, tanıdıklar ve yabancıların oluşturduğu kamusal alan” anlamına da gelmeye başlamıştır.¹³

Görüldüğü üzere Sennett, “kamu” sözcüğünü benimsediği -daha sonra ayrıntılı şekilde bahis konusu edeceğimiz- sosyallik modeli çerçevesinde ele almıştır ve modern dünyada “kamusal” olma halini büyük şehirlerdeki ev-dışı yaşamla ilişkilendirmiştir. Sennett’in kavramsal modelinin kamusal alanın dönüşümü anlatısını Habermas’ınkinden farklı bir eksenle şekillendirmesine sebep olduğu söylenebilir.

¹² Aktaran: İnci Uzun, “Kamusal Açık Mekân: Kavram ve Tarihe Genel Bakış”, **Ege Mimarlık**, 2006: 4 (59), s.14.

¹³ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.32-33.

Nurdan Gürbilek de “kamu” kavramının kullanımındaki söz konusu farklılığa dikkat çeker. “Kamu”nun devlet kavramıyla birlikte düşünülen ve devlet kontrolünde var olmuş bir alanı tarif ettiği gibi bu kavramla başka bir şeyi kastetmek de mümkündür. Kamu kavramı aynı zamanda “şehirde birbirine yabancı insanların ilişkiye geçebilecekleri çeşitli zeminleri, modern şehir hayatının mümkün kıldığı bir geçişkenliği tarif etmek istediğimizde” de kullanılır.¹⁴

1.1.2. Kamusal-Özel Dikotomisi

“Kamusal” ve “özel” kavramları gündelik kullanım içerisinde birbirinin karşısı olarak kullanılan kavramlardır ancak sınırları ve tanımları kavramların geçirgenliği sebebiyle tam olarak tesis edilemediği için kamusal olanla özel olanın sınırları her disiplin/teorisyen için farklı olabilmektedir, bu anlamda söz konusu sınır muhayyeldir. Batı terminolojisinde kamusal-özel ayrımının tarihsel süreçteki gelişimini sözcüklerin kökenleri üzerinden ele alan Georges Duby bu sözcüklerin etrafındaki bir “anımlar düğümü”nden söz eder.¹⁵ Raymond Geuss ise *Kamusal Şeyler Özel Şeyler*’de bu durumu şöyle ifade eder:

Kamusal/özel diye tek bir ayrım yoktur veya en azından, burada herhangi bir ciddi felsefi veya siyasi çalışma yapabilmemize zemin oluşturabilecek kadar sağlam, tek bir ayrım olduğunu düşünmek büyük bir yanılgıdır. Dikkatle bakmaya başlandığında, kamusal ve özel arasındaki sözümona ayrım da birbiriyle nispeten çok az ilgisi olan birtakım konulara dağılmaya başlıyor. Dolayısıyla kamusal ve özel’e ilişkin ilginç, her şeyi kapsayıcı ve elle tutulur bir kuramın ortaya atılma ihtimali çok düşük.¹⁶

Jeff Weintraub’a göre ise, “ ‘kamusal’ ve ‘özel’ nosyonları, verili bir çerçeve içinde birbiriyle kurdukları karşıtlık ilişkisi bağlamında anlam kazanan bir ikilidir.” Weintraub kamusal ve özel arasında kurulan ayrımın farklı biçimlerinin altında

¹⁴ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s.63-64.

¹⁵ Georges Duby, “Giriş: Kamusal Erk, Özel Erk”, **Özel Hayatın Tarihi II**, Haz.: Georges Duby-Philippe Aries, Çev.:Roza Hakmen, İstanbul, YKY, 2006, s. 18.

¹⁶ Raymond Geuss, **Kamusal Şeyler Özel Şeyler**. İstanbul, YKY, 2007, s. 104.

yatan ve analitik olarak birbirinden oldukça ayrı olan iki temel kriterin saptanabileceğini söyler:

Birinci kriter, ‘görünürlük’tür. Bu kriter, gizlenmiş ya da kendi içine çekilmiş olan ile açık olan, ortaya çıkarılmış ya da erişilebilir olanı birbirinden ayırdeder. İkinci kriter ise, ‘kollektiflik’tir. Bu kriter de, bireysel olan ya da bireye ilişkin olan ile kolektif olan ya da topluluğun ortak yararını etkileyeni birbirinden ayırdeder. Weintraub’a göre, bu kriterler, kamusal-özel ayrımına ilişkin farklı söylemler altında iç içe geçebilir, her biri farklı biçimlerde ve boyutlarla ele alınabilir ve birlikte kullanımları da birden fazla biçime sahip olabilir. Dolayısıyla, ‘kamusal-özel ayrımı bir tek değildir, çoktur.’¹⁷

Weintraub, “ ‘kamusal’ ve ‘politik’ nosyonlarının da zorunlu bir bağa sahip olmadığının, politikayla doğrudan ilişkisi olmayan çeşitli kamusal-özel ayrımı kullanımlarının bulunduğu altını çizerek [ve] sonuçta, toplumsal ve politik analizde kamusal ile özeli birbirinden ayırtırılmasının temel yollarını dört model (perspektif) altında” sınıflar. Bunlardan birincisi ‘Liberal ekonomist’ modelidir. Bu modelde kamusal-özel ayrımı, devlet idaresi ve pazar ekonomisi arasında çizilir. İkinci model kökleri antik çağ Yunan “polis”i ve Roma kent cumhuriyetine götürülen “Cumhuriyetçi Erdem” modelidir. Bu modelde “kamusal alan, hem devlet idaresi hem de pazar ekonomisi alanlarından analitik biçimde ayrılan politik topluluk ve yurttaşlık alanı” özel alan ise “ailenin (yakın ilişkilerin) alanı ve ekonominin alanı” olarak tanımlanır. Özbek, Weintraub’ın, ilk iki modelde, ‘kamusal’ın doğrudan ‘politik’ anlamına geldiğine işaret ettiğine dikkat çeker.

Weintraub’ın üçüncü modeli çalışmamızın da kamusal bağlamında ana eksenini oluşturacak olan, “devleti ya da yurttaşlık ve katılımın alanını değil de toplumsal gerçekliğin oluşturucu bir boyutu olan geniş ve “planlanmamış” sosyal etkileşim alanını ele alır. Bu modelde ‘kamusal’, sosyallik içindeki kamusal yaşamın alanına; ‘özel’ ise, mahremiyetin alanına işaret eder:

¹⁷ Özbek, a.y., s.44.

Özellikle sosyal tarih, kültürel antropoloji ve kısmen de sosyolojide geçerli olan (ve Sosyallik modeli diyebileceğimiz) bu modelde, esas olarak kamusal (kentsel) mekânlardaki akışkan, değişken, çoğul ve zengin bir sosyallik içeren yaşam; gündelik yaşamdaki sosyal bağları ve etkileşimi mümkün kılan kültürel ve dramatik uylaşım lar incelenir. Bu model, özellikle sosyal tarihçilerin başlattığı aile, çocukluk dâhil mahremiyet alanının tarihinin incelenmesini de içerir. Bu model açısından kentsel kamusal yaşama atfedilen özgürleştirici, farklılık ve çoğulluğu mümkün kılan sosyallik halinin tersi de geçerli. Bu durumda, modern yaşamın ürünü olan aile yaşamı ve yakın ilişkiler alanının, dış dünyanın anonim ve araçsal ilişkilerine karşı konulduğunu ve asıl sosyal bağların, yakınlık, şefkat, güven, romantik aşk, cinsellik, sevgi ve arkadaşlığın alanı olarak ele alındığını görüyoruz.¹⁸

Sosyallik modeline yakın duran ve dördüncü model olan Feminist analizde ise “özel-mahrem alan olarak aile (hane) ile pazar ekonomisi ve politik etkinlik alanı arasına bir çizgi çekilir; kamusal alan, evin dışı olarak ele alınır.”¹⁹

Richard Sennett, erken modern Batı toplumunda “kamusal” dünyanın anlamının sosyalleşme alanı olarak şekillenişine dikkat çeker:

17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde “kamu” “özel” karşıtlığının bugünkü kullanımlarına benzer bir biçim almakta olduğunu görüyoruz. “Kamusal” sözcüğü herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken “özel” sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan mahfuz bir yaşam bölgesi anlamındaydı. Böylece “kamu” aile ve yakın arkadaşlar dışında geçen yaşam anlamına geliyordu: Bu kamu bölgesinde çok çeşitli, karmaşık toplumsal gruplar kaçınılmaz olarak bir araya gelecekti.²⁰

Uğur Tanyeli, söz konusu kavram çiftinin bizim toplumumuzda anlamsal olarak işaret ettiklerini irdelediği “Kamusal Mekân-Özel Mekân Bir Kavram Çiftinin İcadı” başlıklı yazısında Osmanlı toplumunda ise sınırları belirgin bir kamusal-özel ayrımının olmadığına dikkat çeker. Ona göre 19. yüzyıla kadar Osmanlı’da böyle bir terminolojiye ihtiyaç duyulmamıştır. Tanyeli, bu ihtiyacın ortaya çıkışıyla ilgili şu tespitte bulunur:

¹⁸ A.y., s.45.

¹⁹ A.y., s.45.

²⁰ Sennett, a.g.e., s.31.

[K]amusal-özel kavram çiftini var etmemiş, bu ihtiyacı duymamış, o kavram çiftinin işaret ettiği mimari-kentsel gerçeklikleri üretmemiş bir kültür, 19. yüzyıl ortalarından başlayarak, başka bir kültür alanıyla entelektüel bir karşılaşma yaşıyor. Eşzamanlı olarak kapitalist üretim ilişkileri dünyasıyla da bütünleşmeye koyuluyor. Bunun anlamı şu: Karşılaştığı ekonomik ve kültürel dünya içinde biçimlenmiş bu kavram çiftini kullanmaksızın kavrayamayacağı olgularla yüz yüze geliyor.²¹

Tanyeli söz konusu tespiti yaparken elbette Osmanlı toplumunda “özel” alanın hepten yokluğuna işaret etmez, ancak toplumun toplumsallaşma kodlarının kamusal-özel ikiliğinden çok daha geniş ara katmanları olduğunu söyler. Söz gelimi normal şartlarda kamusal mekân olarak addedilebilecek bazı alanların saklı tuttuğu saklı “mahremiyet” kodlarına dikkat çeker, bunu mahalle mescidi örneği üzerinden açıklar.

Kamusal-özel alanlar hakkındaki araştırmaların bir kısmında söz konusu kavramların işaret ettiklerinin iki zıt kutup oluşturmayaacağına ve ara alanların göz önünde bulundurulması gerektiğine dikkat çekilir. Bu ara alanlar kimi zaman “yarı-kamusal” gibi adlandırmalarla tanımlanırken kimi analizlerde kamusallığın derecelendirildiği görülür:

Bu bölgeler, mekân ve insan davranışları arasındaki ilişkinin derecesine göre "birincil, ikincil ve kamusal bölgeler" olarak üç temel gruba ayrılmaktadırlar. Birincil (özel) bölgeler, özellikle bireyler ya da grupların sahip olduğu ve kullandığı, diğerleri tarafından da açıkça tanınan özel mekânları kapsamaktadır. İkincil bölgeler, kullanıcıların sahip olup üzerinde kesin kontrol sağladığı birincil bölge ile, temel sosyal kuralları izleyen herkesin geçici olarak kullanabildiği kamusal bölge arasında bir köprü oluşturmaktadır.²²

1.1.3. Kamusal Alan-Kamusal Mekân

“Kamusal alan” ve “kamusal mekân” kavramlarını kullanan bir araştırmacı - çalışmasının başlık ya da içeriğinde- bu kavramları hangi anlamsal çerçevede

²¹ Tanyeli, **a.g.e.**, s.200.

²² Irvin Altman & M. M. Chemers, **Culture and Environment**. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, s. 129 – 135, Aktaran: İnci Uzun, **a.g.m.**, s.14.

kullandığını belirtmek/açıklamak durumunda kalır. Bunun sebebi söz konusu kavramların kullanım alanlarının disiplinler arası farklılık göstermekle beraber aynı disiplin içerisinde dahi yorum farklılıkları barındırmasıdır. Bununla beraber söz konusu iki kavram sıklıkla birbiri yerine de kullanılmaktadır ve anlam dairelerinin sınırları muğlaktır. Bu sebeple bilhassa kamusal alan kavramı için kimi zaman “burjuva kamusal alanı”, “plebyen kamusal alan”, “politik kamusal alan”, “Habermasçı kamusal alan” gibi özel nitelendirmelere ihtiyaç duyulmaktadır.

Kamusal alan kavramı Jürgen Habermas’ın önemli eseri *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*’nün 1962’de yayımlanmasından sonra Almandada ‘öffentlichkeit’, İngilizcede ‘public sphere’ kavramlarının karşılığı olarak bugünkü yaygın kullanımını kazanmıştır. Meral Özbek’in editörlüğünü yaptığı ve söz konusu kavramla ilgili yapılmış en derli toplu eser olan *Kamusal Alan*’ın yine Özbek tarafından kaleme alınan ve söz konusu kavramlaştırmayı tüm yönleriyle tartışan “Kamusal Alan “Giriş: Kamusal Alanın Sınırları” başlıklı bölümde de ifade edildiği üzere “Türkiye’deki literatürde kamusal alan kavramının en yaygın kullanımının Habermas kaynaklı olduğu” söylenebilir.²³ Habermas’a göre, “Kamusal alan kavramıyla, her şeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturabildiği bir alanı kastederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur.”²⁴ Nancy Frazer, Habermas’ın kamusal alan fikrini şöyle özetler: “Bu, yurttaşların ortak meseleleri hakkında müzakerede (deliberate) bulundukları bir alan; yani, kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı. Bu alan, kavramsal olarak devletten ayrı olan; ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir

²³ Özbek, a.g.e., s.38.

²⁴ Jürgen Habermas, “Kamusal Alan”. *Kamusal Alan* içinde, Ed.: Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s. 95.

alan.²⁵ Habermasçı anlamıyla kamusal alan aynı zamanda resmî-ekonomiden de kavramsal olarak ayrı; pazar ilişkilerinin değil, söylemsel ilişkilerin alanı; satın alma ve satmak yerine, tartışma (debate) ve müzakere (deliberate) için bir sahne.”²⁶

Bu noktada “kamu” sözcüğünün Güncel Türkçe Sözlük’teki ilk anlamının “Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü.” olarak verildiğini, ayrıca “kamusal” kelimesinin aynı sözlükteki karşılığının da “kamu ile ilgili” olduğunu; yani kamusallığın doğrudan devlet ile ilgili olduğuna işaret edildiğini hatırlamak gerekmektedir. Buradaki terminolojik karışıklık hem akademik hem de gündelik dilde varlığını açık şekilde sürdürür. Aynı kavramsal sıkıntıya Habermas da dikkat çeker: “Her ne kadar sözün gelişi olarak devlet otoritesi için kamu-alanın yürütücüsü deniyor olsa da devlet aslında kamusal alanın bir parçası değildir.”²⁷

Meral Özbek bu sebeple, “devlet gücünün kullanıldığı kurumsal yerleri kast ederken ‘kamu erkinin (otoritesinin) alanı’ kavramını kullanıp; ‘(politik) kamusal alan’ kavramını ise, toplumdaki ‘demokratik katılım ve eleştirel söylem alanı’ olarak” kullanmanın yerinde olacağını ifade eder. Özbek, kavramın önüne politik

²⁵ “Osmanlı’da kamusal alan yok muydu?” sorusundan yola çıkarak kahvehaneler bağlamında Osmanlı dünyasında kamusal alanın görünümünü tartıştığı çalışmasında Uğur Kömüçoğlu, Habermas’ın kamusal alanın oluşması için zemin hazırladığını düşünerek irdelediği salon, kulüp, kafe gibi mekânlarda ortaya çıkan sosyallik biçimlerini salt söylemsel pratikler olarak gördüğünü ve kamusal alanın performatif yönüne değinmediğine dikkat çeker. Kömüçoğlu, Habermas’ın kamusal alan yaklaşımı ile ilgili aynı bağlamdaki bazı eleştirileri de aktarır:

“Habermas’ın asıl ilgisi mekânın bizzat kendisinden ziyade mekânla ilişkili söylemsel pratiklere yöneliktir. Mekân adeta soyut bir geometridir Habermas için. Kevin Hettrington, kamusal alanın hissi, duygusal veya dışavurumcu yanına dönük bir kavrayışın Habermas’ta eksik olduğundan bahseder. Yani bu alanın müphem, muğlak ve ikircikli niteliğinin Habermas’ta gösterilemeyeşinden ve Avrupa’da kamusal alanın nasıl da moda, salon, kulüp, tiyatro, dışarıda yeme-içme gibi sosyallığın performatif izlerinde bulunan sohbetli ve muhabbetli bir toplumsallığı içerdiğinin Habermas’ta fark edilemeyeşinden bahseder. Kenneth H. Tucker’a göre Habermas canlı bir kültürel yaratıcılığın gelişimini gözden kaçırır, çünkü sosyalizasyonu rasyonel kapasitelerin gelişimi gibi görür ve ilhamını Piaget’nin kognitif teorilerinden alır.”

Uğur Kömüçoğlu, **Kimlik, Mekân ve Gündelik Hayat**, İstanbul, Ufuk Yayınları, 2012, s. 53-55.

²⁶ Nancy Frazer “Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı”, **Kamusal Alan** içinde, Ed.: Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s. 104.

²⁷ Habermas, “Kamusal Alan”, s. 95.

sıfatının eklenmesini de kavramın “esas olarak sosyal, yazınsal ve kültürel nitelikli iletişimin alanı olan kamusal mekânlardan analitik olarak” ayırt etme ihtiyacıyla açıklar.²⁸

Pelin Gökğür’ün, *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri* adlı çalışmasında kamusal alan pek çok farklı çerçevede tanımlanabilir. Bunlardan bazıları şunlardır: 1. Ev dışındaki alanların bütünü; 2.Halkın karşılaştığı alan (kafe, cami, üniversite); 3. Ekonomik yönüyle ortaklaşa ekonominin merkezi ögesi; 4. Sosyal yönüyle ortak bir dünyanın arabulucusu; 5. Demokrasinin meşrulaştığı alan.”²⁹ Farklı disiplinlerden düşünürlerin kamusal alan tanımlarına da değinen Gökğür, kamusallıkla anonimlik arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Max Weber’in kamusal alanı; sosyal sınıflardan, ırklardan, etnik yapıdan insanların karşılaşma yeri olarak düşündüğünü, ona göre kamusal alanın karşılıklı ilişkilerin, karşıtlıkların ve müzakerelerin olduğu bir alan olarak ifade edildiğini söylerken Habermasçı kamusal alan tanımına da değinir ve bu tanımın bazı araştırmacılar tarafından “öncelikle felsefi bir tanım” olarak görüldüğünü belirtir.³⁰

Uğur Kömeçoğlu da kamusal alanın tarihsel planda iki farklı türde kavramlaştırıldığını belirterek kamusal alanın siyasi ve toplumsal tanımlarının birbirinden ayrılması gerektiğine dikkat çeker. Çalışmasında kamusal alanı Sennett ve Philip Aries’in çalışmalarında görülen “akışkan ve çok biçimli bir toplumsallığın alanı” olarak kabul ederken politik bağlamını tamamen bağlam dışı bırakmamakla beraber ana vurgusunun heterojen tarzda birlikte var olabilme mekânı hakkında olduğunu ifade eder. Bizim de sözünü ettiğimiz Weintraub’un kamusal alan yaklaşımına işaret eden Kömeçoğlu, “etkileşim ritüellerinin sunulduğu, kişisel bağların tatbiki motiflerle meydana getirdiği karmaşık bir harmanın sergilendiği,

²⁸ Özbek, **a.g.e.**, s.33.

²⁹ Pelin Gökğür, **Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2017, s.11.

³⁰ **A.e.**, s.13-14.

sosyal mesafe ile fiziksel yakınlığın beraberce ve sembolik biçimde iletildiği bir mekân fikri” üzerinde yoğunlaşır.³¹

Çalışmanın bu kısmında kamusal alan kavramının açıklanması ihtiyacı kavramı çalışmanın içeriğinde kamusal mekân kavramı ile birlikte hangi anlam dairesi içinde kullanacağımızın -ve aynı zamanda kavramın hangi anlamlarını çalışma kapsamı dışında bırakacağımızın- sınırlarını belirlemek ve iki kavram arasındaki kullanım farklılığına dikkat çekmektir. Çünkü söz konusu kavramlar daha önce de belirtildiği üzere sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Her ne kadar “kamusal alan”ı maddi yönüyle ele alan ve özel alan dışında kalan tüm sosyal ilişkilerin kurulduğu, aleniyete sahip ve herkese açık ortam olarak kabul eden yahut bu anlamı söz konusu kavramın bir nüansı olarak kabul eden araştırmalar söz konusu ise de³² daha önce de belirttiğimiz üzere kamusal alan kavramının yanlış bir biçimde yalnızca politik bir söylemsel iletişim alanı olarak algılanması ve Meral Özbek’in de belirttiği gibi “Türkiye’deki literatürde kamusal alan kavramının en yaygın kullanımının Habermas kaynaklı” olması bizi çalışmada çoğunlukla kamusal mekân kavramını kullanmaya yöneltmiştir.

Kamusal mekân kavramı, kamusal alanın fiziki yönünü ifade eder ve doğrudan kavramın “sosyalleşme” ve “özel alanın dışına çıkma” nosyonuyla bağlantılıdır. Neşe Yeşilkaya kamusal mekânı “evin özel alanı dışında olan ve herkes için erişilebilir (accessible) olan (sokaklar, meydanlar, cami avluları) ve aleniyet (publicity) ve görünme (appearance) mekânları” olarak tanımlar.³³

Kamusal alan (public sphere) ve kamusal mekân (public space) kavramları daha önce de söylediğimiz gibi kimi zaman birbirine alternatif olacak şekilde kullanılır, hatta kimi çalışmalarda ikisinin birden aynı işlevle kullanıldığına

³¹ Kömeçoğlu, a.g.e., s. 50-51.

³² Kamusal alanı tüm anlamlarıyla ele alan Weintraub’un yaklaşımı ve diğer görüşler hakkında daha ayrıntılı bilgi için Bkz: **Kamusal Alan**, Ed.: Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004.

³³ Neşe Yeşilkaya, “Askerî Talimlerden, Gezintiye Beyazıt Meydanı’nda Kamusal Alanın Dönüşümü”. **Kebikeç**, S. 22, 1996, s.27.

rastlamak mümkündür. Meral Özbek, “‘kamusal mekân’ ve ‘kamusal alan’ kavramlarını eşdeğer kavramlar olarak ele almak, kamusalığa kentsel yaşam, sosyallik ve sosyal mekânlar açısından yaklaşan görüşler ile doğrudan politik bir derdi olan Habermas’ın kavramını yer değiştirebilir olarak kullanmak anlamına geliyor; böylece, kamusal-özel ikiliğinin aslında her farklı temel modelde farklı manalar verilerek kurulmuş olduğu göz ardı edilmiş oluyor” diyerek söz konusu kavram karmaşasına dikkat çeker.³⁴

Uğur Tanyeli, “Görsellik Kamusallaştırır” başlıklı yazısında kamusal mekânı ve kavramın kamusal alan kavramıyla farkını şöyle izah eder:

Kamusal mekâna çıkabilmek, başkalarıyla paylaşılan bir ortamda bulunabilmek demek. Kamusal alana çıkabilmekse, orada kendisi olarak temsil edilebilmek demek. Temsil edilebilmek, sadece fiziksel varlığıyla orada bulunmaktan fazlasını ifade ediyor. (...) Burada kamusal alandan değil, kamusal mekândan, kamusal mekâna çıkabilme imkânından söz edilecek. Dolayısıyla, fiziksel ve bedensel bir gerçeklikten konuşulacak. Kamusal alansa bedensel değil, toplumsal bir gerçeklik.³⁵

Tanyeli’ye göre “kamusal mekân tanımını yabancı hatta daha da katı biçimde “öteki” olarak tanımadıklarımızla paylaşmak durumunda kalabildiğimiz mekân diye inceltmek de mümkün”dür.³⁶ Geuss bunu, “Kamusal mekân, ‘tesadüfen orada bulunan herhangi birileri’, yani şahsen tanımadığım ve benimle yakın ilişki içine girmeyi açıkça kabul etmemiş kişiler tarafından görülebileceğim bir yerdir.”³⁷ şeklinde ifade eder.

Meral Özbek, Oskar Negt ve Alexander Kluge’nin kamusal alan teorisini tartışmaya açtığı “Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe” adlı yazısında ise “kamusal mekân”ın tek yönlü düşünülmemesi gerektiğini söyler ve her halükârda kamusalığın getirdiği çoğulculuk ve ortak duyuşsal algılama, ifade, duygu, beğeni,

³⁴ Özbek, **a.g.e.**, s.39

³⁵ Uğur Tanyeli, **Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş**, İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2009, s. 47.

³⁶ Tanyeli, **a.g.e.**, s. 48.

³⁷ Geuss, **a.g.e.**, s. 32.

boyun eğiş, itiraz, isyan, çatışma, anlaşma, yenilgi, tanıma, dayanışma, hatırlama, öğrenme süreçlerini içeren iletişim biçimlerine dikkat çeker. Olgusal olarak kamusal mekânlar toplumsal ilişkilerimizde görünürlük ve ortaklık sağlayan mekânlar iken ‘ilkesel’ olarak bir mekânı kamusal yapan “onu sadece ortak olarak kullanabilmemiz değil, ona çoğulcu sosyal yaşamsallığını ve karşılıklılık bağlamını veren, herkesin erişebileceği ve de olabildiği ölçüde mahrem olanın tiranlığına, metalaşmaya, bürokratik hiyerarşi ve baskıya direnen bir kullanım değerine sahip olmasıdır.”³⁸ Özbek bu bağlamda bizim çalışmamızın yaklaşımı olan sosyallik modeline de etraflıca değinir:

Sosyallik modeli açısından baktığımızda [ise] kamusal mekân esas olarak kent merkezlidir; çoklu karşılaşmalara izin veren, ‘yabancı’ ya da ‘ötekilere açık, alışveriş, çoğulluk, iletişim, katılım değeri taşıyan yerlerdir. Bu anlamda evden ve kendinden dışarı adım atmak, kamusal alana çıkmaktır; yürümek, başkalarıyla karşılaşma, buluşma, konuşma, bilgi üreten yerlere ulaşma, tartışma, dayanışma ve eylem imkânı veren ortak mekânlara çıktığımızı gösterir.”³⁹

Selda Tuncer’in Sharon Zukin’in çalışmasından aktardığı üzere “kamusal mekânlar toplumsal hayatın şekillenmesinde ve kent kültürünün oluşumunda büyük rol oynarlar. Kentteki kamusal mekânların önemi teorik olarak da olsa herkesin kullanımına açık olup farklı yaş, grup, sosyal sınıf ve cinsiyetten insanların karşılaşma ve bir araya gelme ortamları oluşturmada yatar. Hem ‘buluşma yeri’ hem de ‘toplumsal görünürleşme zemini’ olarak kamusal mekânlar kenti kavramsallaştırmamıza ve açıklamamıza imkân verir ve bu durum aynı zamanda yabancıları içirme eğilimini, farklılığa toleransı ve bir bütün olarak toplumsal hayata girme olanağını sunan fırsatlara ilişkin ideoloji yaratmaya da yarar.”⁴⁰

³⁸ Meral Özbek, “Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe”. **Kamusal Alan**, Ed.: Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s. 466-467.

³⁹ Özbek, **a.g.e.**, s.466.

⁴⁰ Zukin, Sharon, **The Cultures of Cities**, Cambridge, MA, Blackwell, 1995. (Aktaran: Selda Tuncer, “Going Public: Women's Experience Of Everyday Urban Public Space In Ankara Across Generations Between The 1950s and The 1980s”, Doctoral Thesis, METU, Ankara, 2014.)

Çalışmamızın odak noktası, romanlar üzerinden modernleşme sürecinin kamusal yaşama etkilerini yaşayan orta sınıf kent insanının -sosyallik bağlamında- kamusal deneyimini izlemeye ve söz konusu deneyimin sosyo-psikolojik etkilerini tartışmaya çalışmak olacaktır; ancak Habermas'ın özgür ifade, müzakere ve katılım eksenli, demokratik kamusal alanı bu çalışmanın kapsamı içinde yer almayacaktır. Kuşkusuz edebiyatımızda Habermasçı kamusal alanın (public sphere) varlığını -yahut yokluğunu- ve görünümünü tartışmanın imkânları hakkında bir çalışma yapılmalıdır. Ancak bu çalışmanın sınırları içinde bu mümkün olmayacaktır.

1.1.4. Kamusal / Deneyim

Çalışmanın başından itibaren dikkat çekmeye çalıştığımız kavramsal muğlaklığın bir gereği olarak bir mekânı, deneyimi, ifade biçimini “kamusal” kavramıyla nitelemeden önce söz konusu tamlamanın neye işaret ettiğine dair sınırları belirlememiz gerekir. Bu kavramın etrafında dolaşmak, söz gelimi “kamusal tecrübe” ile neyin kastedildiğini, “kamusal pratikler” derken ne tür pratiklerin bunların içerisine gireceğini, “kamusal davranış”ın neye işaret ettiğini yahut bizim kullanacağımız anlamda “kamusal mekân”ın neresi olduğunu belirlemek noktasında yararlı olacaktır.

Kamusal-özel kavram çifti hakkındaki bölümde de belirtildiği gibi bir mekânı ya da durumu “kamusal” olarak nitelendirirken kavramın neyi karşıladığı bağlama göre değişebilmektedir. Bu çalışmanın merkezine aldığımız yaklaşım Richard Sennett'in Londra ve Paris merkezli olarak problematikleştirdiği kamusal modelidir. Sennett, “kamusal yaşam” ile aile ve yakın arkadaşlar dışında, kent merkezinde geçen yaşamı, “kamusal mekân” ile de gözleme ve herkesin denetimine açık olan, yabancılarla karşılaşılabilen -ve yabancıların özgürce katılabildiği- kent mekânına vurgu yapar.

Söz konusu kamusal yaşamın bir parçası olmanın ise maddi-manevi bazı gereklilikleri vardır. Bunlar, kamusal dünyaya katılımın gereği olmakla birlikte zorunlu sonucudur. İleride daha detaylı bir şekilde üzerinde duracağımız kamusal roller ve performanslar bu bağlamda düşünülebilir. En nihayetinde bireyin kamusal

kent mekânında -bizim ele alacağımız şekliyle- sosyalleşme bağlamında yaşayacağı deneyim, bu deneyimin mahiyeti, sonuçları ve gerektirdiği her türlü ifade biçimi o bireyin “kamusallaşması” olarak ele alınacak; bireyin bu bağlamdaki tüm deneyimleri ise “kamusallık deneyimi” olarak söz konusu edilecektir. Uğur Tanyeli’nin de belirttiği gibi aynı mekânın farklı pratikler çerçevesinde farklı kamusallık nitelik ve düzeyleri edinebileceği de göz önüne alınarak bu çalışmada kamusallığın sembolik mekânları romanlar etrafında “kentte kamusallık deneyimi” sorunsalı etrafında tartışmaya açılacaktır. ⁴¹

Burada çalışmamızda “deneyim”in çalışmamız bağlamında neyi imlediğine dikkat çekmek gerekebilir. Martin Jay, *Deneyim Şarkıları* adlı eserinde sözcüğü anlamlandırma çabalarının -“sözcüğün gelişiminin değişken bir seyir izle[mesi]” ile bağlantılı olarak- tehlikesinden bahseder. Bu nedenle de sözcüğü sınırları çizilmiş bir tanımını yapmaktan ziyade farklı dillerdeki kökenlerine dayanan “anlam tortuları”ndan yola çıkar; böylece “deneyim”in anlamsal haritasını ortaya çıkarmaya çalışır. ⁴²

Sözcüğün İngilizcesi (experience) Latince kökenlidir ve doğrudan “deneme” anlamına gelen *experientia* kelimesinden türemiştir. Aynı zamanda Latince “tehlike” anlamına gelen *periculum* da bu kökten türemiştir. Dolayısıyla Jay’a göre, “deneyim ile tehlike arasında örtük bir bağlantı vardır; bu da deneyimin, bir badire atlatmak ve bu karşılaşmadan bir şey öğrenmiş olarak çıkmaktan geldiğini akla getir[ir].”⁴³ Sözcüğün Yunanca *empeiria*⁴⁴ ile olan kökensel bağı ise “deneyim ile (akıl, teori ya da spekülasyona karşıt olan) ham, düşünümsüz duyum ya da dolaysız gözlem” arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarır. Böylece deneyim genel/evrensel olandan ziyade özgül/tikel olanla ilişkilendirilebilir; bu ilişki “deneyimlerin kolektif

⁴¹ Tanyeli, **a.g.e.**, s. 48.

⁴² Martin Jay, **Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Bazı Çeşitlemeler**, İstanbul, Metis Yayınları 2012, s.27-28.

⁴³ **A.e.**, s.29.

⁴⁴ Jay, “emperia”nın “ampirik” sözcüğünün de kökünü oluşturduğuna ve Yunan tıp okulları ekollerinden “Empiriki”nin yöntemsel olarak teori yerine gözleme yaslandığına işaret eder.

ve değiş tokuş edilebilir değil, kişisel ve aktarılamaz olduğu inancına katkıda bulun[ur].”⁴⁵

Experience sözcüğü Almancada iki farklı kelimeyle karşılanır. *Leben* (yaşam) kökünden gelen *erlebnis* “bir şeyi deneyimlemek” anlamına gelir ve “günlük rutinin dokusunda meydana gelen yoğun, hayati bir kırılmaya” gönderimlidir. *Erfahrung* ise “bir öğrenme sürecine dayalı, daha uzun süreli bir deneyim nosyonu; deneyimin ayrıık uğraklarının birleşmesiyle oluşarı” bütünsel bir durumdur. Bu noktada deneyim, hem geçmişe ait, ihtiyaç duydukça “başvurulan”, edinilen ve bir şeyler öğrenilen (*erfahrung*), hem de “gelecekte keyfi çıkarılabilecek bir şey gibi” arzulanan, “kişinin yapmakta ya da hissetmekte olduğu bir şeyi akla getiren” (*erlebnis*) şeklindeki ayrııma olanak tanıyacak bir kavramdır. ⁴⁶

Orhan Koçak da *Tehlikeli Dönüşler*’de Gadamer’in *Hakikat ve Yöntem*’inden hareketle, onun *erlebnis* (estetik deneyimle ilgili olan) ve *erfahrung* (tarihsel olarak belirlenmiş bilinçle ilgili olan) ayrıımını şöyle açıklar:

Erfahrung nesnel bir boyut içerir, bir özne-nesne (ya da iç dünya-dış dünya etkileşimi): öznellik yola düşmüş yolun bilinmezliğine, kestirilmezliğine, deyim yerindeyse maddenin direncine çarpmış ve oradan kendine bir yol bulmuştur. Gadamer burada bir ders alma (“boyunun ölçüsünü alma”) boyutu olduğunu belirtir. [...] Türkçede o eski tecrübe sözcüğüyle kastedilen de çoğu zaman budur. [...] “[E]*rlernis* (anı) hayatın devamlılığının içinden çekilip çıkarılır ve aynı zamanda kişinin bütün hayatıyla ilişkilidir.”⁴⁷

Koçak, *erlebnis-erfahrung* ayrıımının Gadamer’den önce Benjamin’in yazılarında şekillenmeye başladığını söyler. Benjamin’de “*erfahrung* nesneldir, sınanmışlıktır, *erlebnis* ise sınavdan geçmemiş saf ve edilgin öznellik, içsellik.” Koçak’a göre “Benjamin sonuçta *erfahrung*’un yanındadır; özellikle hikâyeyi

⁴⁵ A.e., s. 29.

⁴⁶ A.e., s. 30-31.

⁴⁷ Orhan Koçak, *Tehlikeli Dönüşler*, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s.107-108. (Kaynak: Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Londra: Sheed and Ward, 1989, s. 69.)

mümkün kılanın da o eski, köklü anlamıyla tecrübe olduğunu sık sık vurgulamıştır: yeniye, henüz olmayana açıklık anlamında deneyim değil de biriktirilmiş hayat bilgisi olarak deneyim.”⁴⁸

Bu bağlamda tarihsel bir çerçeveden beslenen romanlarda anlatı kişilerinin kamusal deneyiminden bahsetmek eleştirel düzlemde “erlebnis”ten ziyade “erfahrung”a yakınlığı gerektiriyor gibi dursa da modern metin -kolektif bilinçdışının etkisinde olan- bireysel ve anlık deneyimi merkeze almakla bu ayrımın sınırında dolaşmakla sonuçlanır. Dolayısıyla roman merkezli bir deneyim anlatısı inşa etmek “geçmişe ait, ihtiyaç duydukça başvurulmuş, edinilen ve bir şeyler öğrenilen” “erfahrung”un algılayış ve duyuşu besleyişini ve böylece “erlebnis”le iç içe geçişini göz önünde bulundurmaya gerektirecektir.

1.2. Kuramsal Çerçeve

Bu çalışmada modernleşen kentte kamusal deneyim söz konusu edilirken deneyimin romanlara yansıyan yönünün sosyolojik bir bakış açısıyla analizi iki yönlü bir teorik zemini zorunlu kılmaktadır. Bu sebeple bu başlık altında, ilk olarak modernite olgusu ve ilk modern toplumsal yaşam analizlerinden bahsedilerek kentte kamusal yaşamın modernlik süreçleriyle birlikte nasıl geliştiği/dönüştüğü üzerinde durulacak, bununla birlikte söz konusu değişim ve dönüşümlerin sosyo-psikolojik etkilerine dair teoriler söz konusu edilecektir. İkinci kısımda ise, edebiyat eserinin sosyolojinin imkânlarıyla analizine dair “edebiyat sosyolojisi” ve “sosyolojik eleştiri” yöntemleri ile gerçekliği tartışmaya açan roman kuramlarından bahisle çalışmanın analiz yöntemi tartışmaya açılacaktır.

1.2.1. Modernite, Modern Kentte Kamusal ve Richard Sennett’in Kamusal Teorisi

⁴⁸ A.e., s.108-109.

Kuramsal çerçevenin ilk kısmına dahil edilen kaynak nitelikli söz konusu çalışmalar, modernliği modernleşen kent mekânı ve bu mekânda yaşanan deneyimlerin dönüşümü üzerinden tartışan temel metinler olarak öne çıkarlar. Elbette bu metinlerde sunulan tespit ve argümanlar Batı'nın modernlik deneyimi üzerine inşa edilmişlerdir ve Türk modernleşmesinin sosyal hayattaki deneyimlerinin Batı'dan bazı yönlerden yoğun bir biçimde beslenmekle beraber Batı dünyasıyla aynı yollardan geçtiği söylenemez. Ancak modernlik deneyiminin her toplumun kendisine has bir deneyim olmakla birlikte hem toplumsal hem de bireysel boyutta ortak/benzer dönüşümleri tetiklediği aşîkârdır.

Bu başlıkta modernite ve kamusal kent mekânı deneyimi ilişkisi genel hatlarıyla tartışılacak, ardından Richard Sennett'in ilk olarak 1977'de yayımlanan *Kamusal İnsanın Çöküşü (The Fall of Public Man)* adlı çalışmasında ortaya koyduğu, kamusal yaşamın modernleşmeyle dönüşümü üzerine inşa edilmiş olan analizi ele alınacaktır. Böylece söz konusu çalışmaların sunduğu perspektif ile Sennett'in çalışmasında Londra ve Paris'te gelişen kamusal yaşamdan hareketle ortaya koyduğu analizin dikkat noktalarının iz düşümlerinin erken modern Türk romanında araştırılmasının imkanları üzerinde durulacaktır.

1.2.1.1. Genel Hatlarıyla Modernite Olgusu ve Modernliğin Dinamikleri

Modernleşen kentte kamusal yaşamın dinamiklerindeki değişimleri anlamlandırabilmek için öncelikle modernitenin bu yöndeki karakterine değinmek gerekecektir. Anthony Giddens'a göre modernlik, önce Avrupa'da, sonrasında neredeyse tüm dünyada yaşanan "toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine" işaret eder.⁴⁹ "Modernite" kavramını genel anlamda söz konusu "kurumlar ve davranış biçimleri"ne atıfta bulunmak için kullanan Giddens, sanayileşmenin tek kurumsal

⁴⁹ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev.: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s.9.

boyut olmadığını kabul etmekle beraber modernliği kabaca ‘sanayileşmiş dünya’ya karşılık gelen bir dönem olarak” düşünür. Bu bağlamda Giddens’in modernite kuramında modernliğin Aydınlanma ile birlikte Avrupa’da ortaya çıkmış ve şekillenmiş olsa da yalnızca Batı toplumlarına özgü bir süreç olmadığı vurgusu dikkat çeker.⁵⁰

Modernitenin kurumsal yönü Avrupa’da kabaca 18. yüzyılda başladığı kabul edilen siyasi, ekonomik, bilimsel ve kültürel alanlardaki köklü dönüşümleri kapsar. Bu dönüşümler, kökenleri 15. yüzyıla kadar dayanan entelektüel, kültürel, estetik düşüncenin tezahürü olarak ortaya çıkmışsa da Eric Hobsbawm’un “çifte devrim” diye adlandırdığı Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ile modernitenin siyasi ve iktisadi yönlerden kurumsal çerçevesi belirlenmiştir.⁵¹ Alain Touranie, modernliğin “salt değişim ya da olaylar silsilesi” olmadığını; aynı zamanda akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaşması demek olduğunu söyler. Bu nedenle modernlik “toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını içerir.”⁵² Demokratik yönetimlerin, bürokrasinin ve ulus-devletlerin ortaya çıkışı, kapitalist pazar ekonomisi ile endüstriyel toplum düzeninin inşası ve kentleşme bu farklılaşmanın somut yönleri olarak öne çıkar.

Söz konusu kurumsal etkinlik Batı kaynaklı olarak ortaya çıksa da modernleşme deneyimini yaşayan toplumların gündelik yaşamlarında benzer sonuçlar yaratmışlardır. Bu sonuçların -her toplumda özgül karakterleri olmasına karşın- benzer dinamiklerden beslendikleri söylenebilir. Marshall Berman’a göre, modern ortamlar ve deneyimler coğrafî ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer ve böylece modernlik, bu anlamda insanlığı

⁵⁰ Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, Çev.:Ümit Tatlıcan, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 24-25.

⁵¹ Pelin Önder Erol, “Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu”, **Sosyoloji Dergisi**, Sayı 33(2016), s. 49.

⁵² Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Çev.:Hülya Tufan, İstanbul, YKY, 2002, s. 23.

birleştirir.⁵³ Giddens, modernitenin toplumsal hayata etki eden dinamiklerini üç unsurla açıklar. Bunlar, zaman ve mekânın ayrılması, yerinden çıkarıcı mekanizmalar ve düşünömsellik (kurumsal refleksivite) tir.⁵⁴

“Zaman ve mekânın ayrılması öncelikle, mekânın belirli bir “yer” den koparılmasının temel mekanizması olan “boş” zaman boyutunun gelişimiyle ilişkili[dir]”.⁵⁵ Mekânîk zaman hesaplama araçlarının yaygın olarak kullanılması gündelik hayatın dokusunu değiştiren ve “salt yerel olmayıp, kaçınılmaz olarak evrenselleşen” değişimleri aynı zamanda hem mümkün kılmış hem de gerektirmiştir. Zamanın mekândan ayrılması yani belli bir yere özgü olmayıp standartlaşması toplumsal ve bireysel anlamda modernite öncesinden farklı deneyimlere imkân sağlar.⁵⁶ Bu bağlamda deneyimin de “mevcudiyet”le, yani yerel etkinlikle belirlendiği modernlik-öncesi toplumlardan farklı olarak modernlik, uzamsal olarak herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, "orada olmayan (absent)" kişiler arasındaki ilişkileri geliştirecek ve “yöre”yi deneyimin dışına itecektir. “Modernlik koşullarında yöre, artan bir biçimde düşşelleşir: Bunun anlamı, mekânların, oldukça uzak toplumsal etkilerden adamakıllı etkilenecek biçim kazanmasıdır. Mekânı yapılandıran yalnızca görünürde olup bitenler değildir; mekânın ‘görünür biçimi,’ onun doğasını belirleyen uzaklaşmış ilişkileri örterek saklar.”⁵⁷

Giddens’a göre zaman ve uzamın ayrılmasının modernliğin aşırı dinamizmi için çok önemlidir, çünkü söz konusu ayırım yerinden çıkarma süreçlerinin baş koşuludur. Zaman ve mekânın “standart ‘boş’ boyutlar haline gelmeleri, toplumsal etkinlik ile bu etkinliğin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine ‘yerleştirilmişliği’ arasındaki bağları koparıp atar.” Bu durum, yerel alışkanlık ve

⁵³ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.27.

⁵⁴ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 26.

⁵⁵ A.e., s.28.

⁵⁶ A.e., s.28.

⁵⁷ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 24.

deneyimlerin getirdiği kısıtlamaları bertaraf ederek her türden deneyimde değişim olanaklarına imkân sağlar; aynı zamanda rasyonel örgütlenme için de bir dışlı görevi görür.⁵⁸

Yerinden çıkarıcı mekanizmalar “sembolik işaretler” ve “uzmanlık sistemleri”ni kapsayan sistemler bütününe ifade eder. Sembolik işaretler “herhangi bir özel konumda onları elinde bulunduran kişi ya da grupların belirli karakteristiklerine bağlı olmaksızın ‘elden ele geçebilen’ değişim araçları”dır ve siyasal meşruiyet araçları gibi örnekleri de olmakla birlikte en yaygın örneği paradır.⁵⁹ Uzmanlık sistemleri ise, bilim ve teknolojinin dönüşümüyle ortaya çıkan “uzmanlaşma”nın yaşanılan dünyayı düzenleyen örgütlenmelerin temel karakteri haline gelmesidir. Yerinden çıkarma düzenekleri olarak hem simgesel işaretler hem de uzmanlık sistemleri güvene dayalıdır. Güvenin modernlik kurumlarının çok önemli bir parçası olduğu söylenebilir, ancak burada güven, kişilere değil; soyut niteliklere ve sistemlere karşı duyulmaktadır. Yerinden çıkarıcı mekanizmalar modern toplumda ilişkilerin yerel bağlamlardan koparılmasına yardımcı olur:

Toplumsal ilişkilerin yerel bağlamlarından "kopartılma"sı ve sonsuz denecek kadar fazla sayıda zamansal-mekânsal alanda yeniden bir araya getirilmesi. Modernitenin yol açtığı zamansal-mekânsal uzaklaşmadaki muazzam hızlanmanın anahtarı olan bu yerinden-çıkarma terimiyle kastedilen kesinlikle bu "kopartılma"dır. [...] Zaman ve mekânın yeniden-organizasyonu ve yerinden-çıkarcı mekanizmalar modernitenin önceki yerleşik kurumsal özelliklerini radikalleştirir ve küreselleştirir; bu özellikler de ayrıca gündelik toplumsal hayatın içeriğini ve doğasını kökten dönüştürür.⁶⁰

Giddens’in son önemli dinamik olarak zikrettiği düşünümsellik ise, bilginin toplumsal hayat koşullarının organizasyonunda dönüşümün kurucu unsuru olarak kullanılmasıdır. Geleneksel kültürlerde geçmişe ve önceki kuşakların deneyimlerine saygı gösterilir. “Gelenek, düşünümsel davranış izlenmesiyle topluluğun zaman-

⁵⁸ A.e., s. 25.

⁵⁹ A.e., s. 27.

⁶⁰ A.e., s. 29-32.

uzam düzenlemesinin bir araya getirilme tarzlarından biridir. Yine gelenek, belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yinelenen toplumsal uygulamalarla yapılanmış olan geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur.” Modernlik öncesi uygarlıklarda düşünömsellik büyük ölçüde geleneğin yeniden yorumu ve açıklanmasıyla sınırlıdır. Modernliğin ortaya çıkmasıyla düşünce ve eylemin sürekli olarak birbirini tamamlayarak sistemin sürekli olarak yeniden üretiminin temeline yerleştii görölür:

Artık, günlük yaşam akışının geçmişle hiçbir asli bağlantısı yoktur; yalnızca "önceden yapılmış olanlarla" yeni bilgilerin ışığında ilkeli bir şekilde savunulabilecekler örtüşmeye başlar. Bir uygulama sadece geleneksel olduğu için onaylanmaz; gelenek haklı görülebilir, ancak bu da yalnızca bilginin, gelenekten kaynaklanmayan bir bilginin ışığında yapılır. [...] Modern toplumsal yaşamın düşünömselliği, toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reforme edildiği, böylece karakterlerini yapıcı olarak değıştirdikleri gerçeğinden oluşur.⁶¹

Peki bütün bu dönüşüm ve dinamikler modernliğin karakterini nasıl inşa eder? Touraine’e göre Batı’da en derin etkileri yaratmış olan modernlik yaklaşımı, “akılcılığın geleneksel toplumsal bağlar, duygular, görenek ve inançların yıkımını gerektirdiğini/dayattığını ve modernleşme amilinin belli bir kategori ya da toplumsal sınıf değil, aklın kendisi ve o aklın zaferini hazırlayan tarihsel gereklilik olduğunu vurgu[lar]”⁶². Böylece akılcılaştırma hem “modernliğin vazgeçilmez bileşeni”, hem de “kendiliğinden ve gerekli bir modernleşme mekanizmasına” dönüşmüştür. “Akıl hiçbir kazanımı kabul etmez, tersine bilimsel türden bir kanıtlamaya dayanmayan tüm inançlar, toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimlerine sil baştan (Tabula rasa) yapar.”⁶³

Modern kurumsal etkinliğin ve Aydınlanmanın getirdiği akılcı yaklaşımın kurduğu yeni dünya düzeni olarak modernitenin akışkan, değışken, bozguncu ve

⁶¹ A.e. s. 40-41.

⁶² Touraine, a.g.e., s.25.

⁶³ A.e., s.25.

kaygı verici doğası bilhassa 19. yüzyıldan itibaren çağın ünlü düşünürlerince sorgulanmaya başlanmıştır ve o dönemde ortaya çıkan fikirler modernitenin karakterini anlamlandırma noktasında farklı kurucu roller üstlenmişlerdir. Bu dönemden önce modernliğin içeriden gelen ilk eleştirisi aydınlanma filozofu J. J. Rousseau'nun 1750'de *Discours*'ta (Söylev) “toplumsal bulanıklık ve eşitsizliğe karşı doğanın uyumuna çağrıda bulunma[sı]” olarak kabul edilir.⁶⁴

19. yüzyılın ikinci ve 20. yüzyılın ilk yarısı, modernitenin doruk noktasına ulaşmasıyla birlikte aynı zamanda kıyasıya eleştirildiği bir dönemdir. Touraine bu bağlamda modernliğin kurtarıcı gücünün, modernlik başarıya ulaştıkça tükendiğini söyler.⁶⁵ “Toplumun kutsal yapısı bir kez ortadan kalktığında, sosyal düzenlemeler ya da eylem tarzları artık varlıkların düzeni ya da Tanrı buyruğu temeline oturmadağında, bunlar çıkar için kullanılmaya açıktır; bireylerin mutluluğu ve iyiliğine yönelik olarak istenildiği gibi dönüştürülebilirler.”⁶⁶ Aklın kayıtsız egemenliğinin ve zirveye ulaşan bireyciliğin artık kuşku uyandırması anlamsızlık sorununu da beraberinde getirir. Nietzsche'nin ünlü “Tanrı öldü” ifadesiyle, Weber'in ise büyü bahçelerinin bozulması metaforuyla karakterize ettiği durum modernliğin bir varoluş sorununu haline geldiğini gösterir.

Bu bağlamda klasik sosyolojinin kurulmasına etki eden isimlerin sosyolojik/kültürel modernizmin kurucusu sayılabilecek eleştirel yaklaşımlarını anmak gerekir. Karl Marx, modern çağı “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği, kutsal olan her şeyin dünyevileştiği ve insanların hayatlarının koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlandığı” ortam olarak tanımlar.⁶⁷ Max Weber, Marx'ın izinden giderek modern çağın dönüştürücü gücünün kapitalizm, modern var oluşun ise kapitalizmin yarattığı bir “demir kafes” olduğunu söyler. Ona göre modernite rasyonalite ile karakter kazanır ve geleneksel inanç sistemlerinin doğasını

⁶⁴ A.e., s.35.

⁶⁵ A.e. s. 112.

⁶⁶ Charles Taylor, **Modernliğin Sıkıntıları**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.12.

⁶⁷ Aktaran: Berman, a.g.e., s.35.

bozarak her şeyin sorgulandığı ve tek bir rasyonalite ilkesine göre biçimlendiği bir toplumsal sistem yaratır. Modernlik bunalımının bu yönü “kendini teknik ve araçsal eylemin içine kapatılmış hissedilen bir kültürün anlamını yitirmesi”⁶⁸ olarak düşünülebilir.

Burada, modernliğin anlamı ve karakterini anlamlandırma çabalarından söz ederken Charles Baudelaire’i de anmak gerekir. Marshall Berman’ın “ilk modernist” olarak kabul edilebileceğini söylediği Baudelaire, bir düşünür kimliğiyle sistemli bir biçimde olmasa da öznesi olduğu modernliği çağdaşlarından farklı bir şekilde izah etmeye çalışmıştır. O, bir estetik olarak modern çağı hazırlayan tarihsel gelişmeler ve kurumsal sistemlerle ilgilenmez. Ona göre -ve ilk olarak onun kullandığı bir kavram olarak- modernite “gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan”⁶⁹ bir *deneyim* biçimidir. Baudelaire, modern hayatın ayırt edici simgelerini “akışkanlık” ve “gazsılık” olarak niteler, onu aynı anda hem inanılmaz derecede güzel hem de sefil ve kaygı verici bulur.⁷⁰ Baudelaire bu anlamda Nietzsche ile birlikte estetik modernizmin kurucularındandır.

Bu noktada sosyolojik bir modernlik yaklaşımı olarak Georg Simmel’in modernlik teorisi de akla gelir. Simmel, teorisini kurarken modern şehir hayatının sunduğu deneyimlere, bu deneyimlerin birey üzerindeki etkisine ve para ekonomisinin bütün bunların merkezinde durmasına odaklanır. David Frisby’nin çalışmalarında Simmel’den ve onun modernlik teorisinden bahsederken ısrarla Baudelaire’e atıf yapması dikkat çekicidir. Ona göre Simmel de Baudelaire gibi modernliği estetik yönüyle ele almış ve merkezine “deneyim”i koymuştur.⁷¹ Simmel’in Berlin’deki yaşamıyla bizatihi öznesi olduğu modernlik deneyiminin

⁶⁸ Touraine, **a.g.e.**, s.112.

⁶⁹ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.214.

⁷⁰ Berman, **a.g.e.**, s.195-198.

⁷¹ David Frisby’nin Georg Simmel ile ilgili çalışmalarından ikisi Türkçe’ye çevirilmiştir: “Georg Simmel, İlk Modernite Sosyoloğu”, **Modern Kültürde Çatışma** içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 7-53; **Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin’in Eserlerinde Modernlik Teorileri**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

nl sosyoloğun teorisine etkisini irdeleyen Frisby ilk olarak Simmel'in analizlerine kaynaklık eden temel etmenlere değinir: "Almanya'nın birleşmesi ve Fransa-Prusya Savaşı'ndan sonra, siyasal ve ekonomik gçler 'pratik bir maddeciliği' ve 'hayattan maddi olarak zevk alma'yı teşvik e[der]; bunun sonucu da psikolojik bakımdan ilgilerin dışsallaşması[dır]." Modernliğin (zamansal olarak) geçici ve (mekânsal olarak) ele avuca sığmaz doğası bu deneyiminin geleneksel ve kalıcı yapılardan başka bir yerde aranmasını gerektirir.⁷²

Bu çerçevede modernlik, modern toplumdaki belli bir yaşantı tarzıdır; salt modern topluma verdiğimiz içsel tepkilere değil, bu toplumun içsel hayatımıza dahil oluşuna da indirgenmiş bir yaşantıdır. Dış dünya iç dünyamızın bir parçası haline gelir. Dış dünyanın esas unsuru da durmayan bir akışa indirgenir ve bu dünyanın ele avuca sığmaz, parçalı ve çelişkili anları da iç hayatımıza dahil olur.⁷³

Marshall Berman da modernliğin karakteri üzerine yapılmış en iyi analizlerden biri olan eserinin girişinde moderniteyi -Baudelairevari bir tavırla- bir deneyim yığımı olarak niteler. Ona göre, "[m]odern olmak, bizlere serüven, gç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi." Ona göre modernlik deneyimi tüm sınırların ötesine gececek kertede birleştirici olmakla beraber aynı zamanda bölünmüşlüğü imleyerek "[b]izleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler."⁷⁴

19. yüzyılda modernliğin ögelerinin birbirinden ayrı bir şekilde değerlendirilmesi ve çözümlenmesi söz konusu olur.⁷⁵ Bu yüzyıl aynı zamanda modernitenin Avrupa'da doruk noktasına ulaşmasıyla hem modern kentlerin şekillendiği ve bununla birlikte ilk toplum analizlerinin ortaya çıktığı dönemdir. Bu

⁷² David Frisby, **Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 64-67.

⁷³ A.e., s. 68.

⁷⁴ A.e., s. 27.

⁷⁵ Touraine, a.g.e., s.112.

dönemde, Emile Durkheim, Max Weber ve Karl Marx'ın toplum analizleri sosyolojinin bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkmasında büyük rol oynamış, fikirleri sosyolojik düşünce ve araştırmanın temelini oluşturmuştur. Bu “üç kurucu baba”, toplumu oluşturan unsurları, toplum ve birey arasındaki ilişkileri ve toplumun tarihsel değişimi üzerindeki etkili güçleri açıklamaya çalışmışlardır.⁷⁶ Durkheim, Weber ve Marx'ın kurucu fikirlerini Ferdinand Tönnies ve Georg Simmel'in kent ve toplum analizleri izler. Bu isimler modernliğin toplumsal düzeyde etkilerini tartışan ilk düşünürlerdir.

David Frisby, klasik sosyolojinin modern toplumda yeni olan, modern olan şeyi bulup çıkarma sorunuyla karşı karşıya kaldığını, çoğu kez de bu sorunu, yeni olan ile karşıtını yan yana koyarak çözdüğünü söyler: “Tönnies'in Gemeinschaft (cemaat) / Gesellschaft (toplum) karşıtlığı; Durkheim'in mekânîk dayanışmaya dayalı toplumlar ile organik dayanışmaya dayalı toplumlar karşıtlığı; Simmel'in paraya dayalı olmayan ekonomiye sahip toplumlar ile gelişmiş (kapitalist) para ekonomisine dayalı toplumlar arasında kurduğu [...] karşıtlık; Weber'in önceki tüm geleneksel toplumlar ile modern Batı rasyonalizmine (modern Batı kapitalizmine) dayalı toplumlar karşıtlığı.”⁷⁷

Frisby'nin söz konusu karşıtlık dizisi içinde ele almadığı Karl Marx'ın çalışmaları sosyolojinin henüz bir disiplin olarak var olmadığı bir dönemde modern toplumu anlamlandırmaya ve bir anlamda yönlendirmeye yönelik analizlerdir ve düşüncelerinin sosyolojik düşüncenin oluşması üzerinde etkisi büyüktür. Marx, analizini toplumdaki tüm rahatsızlıkların kaynağı olduğunu ve geleceğin toplumunun tohumlarını içinde barındırdığını düşündüğü on dokuzuncu yüzyıl kapitalizmine yoğunlaştırmış, kapitalizmin yoğun eşitsizlik, sömürü ve baskı içeren sınıf-temelli bir toplum yarattığını söylemiştir.⁷⁸

⁷⁶ Martin Slattery, **Sosyolojide Temel Fikirler**, İstanbul, Sentez Yayınları, 2014, s.12.

⁷⁷ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s.26.

⁷⁸ Slattery, **a.g.e.**, s. 14.

Max Weber ise büyük ölçüde Marx'tan ve onun kapitalist toplumda çatışma fikrinden beslenmekle birlikte onu eleştirerek ve revize ederek bir toplum teorisi oluşturur. “Rasyonalitenin, aklın gücünün modern kapitalizmi ve modern örgütleri hem ilerletici hem de geriletici bir faktör olarak nasıl etkilediğini ve biçimlendirdiğini belirlemeye ve analiz etmeye çalışır.”⁷⁹ Fransız sosyolojisinin kurucusu kabul edilen Durkheim ise teorisinin odağına endüstrileşmeyi koyarak toplumsal değişim yerine toplumsal düzene odaklanır.⁸⁰ Martin Slaterry, geleneksel hayat tarzı, temel ahlâki doku ve eski düzenin cemaat ruhu büyük ölçüde yıkıldığı ve geleceğin kaos ve anarşi sunacağına döneminde ortaya çıkan Durkheim, Marx ve Weber'in teorilerinin bu zeminde anlaşılması ve değerlendirilmesi gerektiğini söyler.⁸¹ Bryan S. Turner da bu dönem sosyolojisinin yitirilmiş bir cemaat hissine, bir değerler kaynağı olarak kutsalın yitişine, şehirde bireyin bir başınlığına ve bunlar neticesinde yaşanan anlam krizine verilen düşünsel bir tepki olduğunu söyler.⁸²

Klasik dönem kurucu sosyolojik düşüncesinin Batı'da sanayileşmiş kentlerin yarattığı endüstriyel/kapitalist toplum düzeninin topluma ve bireye etkilerinin zirveye ulaşması ile paralel olarak ortaya çıktığı kabul edilir. Çalışmanın bundan sonraki kısmında modernleşen kent, geleneksel kentten ayırıcı yönleriyle birlikte karakterini belirleyen özellikleri ile ele alınacak ve söz konusu etkiler irdelenecektir. Bu yapılırken, bugün kentsel yaşam ile ilgili yapılan hemen her çalışmanın temel referansları olan söz konusu kurucu isimlerin analizleri ile birlikte modernleşen kentte kamusal yaşam ve bireyin kamusal yaşam deneyimi üzerine yapılmış çağdaş analizlerden de yararlanılacaktır.

⁷⁹ A.e., s.15.

⁸⁰ Bryan S. Turner, **Klasik Sosyoloji**, Çev.:İdil Çetin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s.147.

⁸¹ Slaterry, **a.g.e.**, s. 13.

⁸² Turner, **a.g.e.**, s. 152.

1.2.1.2. Modern Kentin Kamusal Deneyime Etki Eden Karakteri

İnsanlar genellikle içinde yaşadıkları kentleri inşa ettiklerini düşünürler. Bu yanlış bir düşünce değildir. Ancak en az onun kadar yanlış olmayan bir gerçek de şudur: Kentler de insanları inşa ederler.⁸³

Kentsel mekânlar ve yerler dünyayı kendimize ve başkalarına anlatma yollarımızı dönüştürürler ve kendimizi görme biçimlerimizi tanımlarlar; bedenlerimizi ve cinsiyetlerimizi görme yollarımızı tümel olarak dönüştürmek için gerekli altyapıyı sağlarlar ve bizi yaşamlarımızın her veçhesine sıkıca bağlantılandırılmış yönlendirici fikirler ve zihinsel strüktürlerle donatırlar.⁸⁴

Kentlerin “modern kent” olarak şekillenmesi Batı’da Sanayi Devrimi ile yaşanan endüstriyel dönüşümler ve kapitalist para ekonomisi ile paralel olarak geliştiği kabul edilen bir süreçtir. Bu süreç, Aydınlanma ile başladığı kabul edilen siyasal, sosyal ve ekonomik dönüşümlerin önemli bir parçasıdır ve bütün bu dönüşümler -toplumsal ve bireysel deneyimlerin kökten dönüşümüne işaret edecek olan- “modernlik deneyimi” olgusunun inşasına katkıda bulunur. Söz konusu süreç her toplumda farklı gelişim göstermiş ve birdenbire ortaya çıkmamış olsa da ilk sanayi toplumları olarak kabul edilen Batı toplumlarında yaşanan kentsel dönüşümler ve bu dönüşümlerin kentleşme olarak ifade edilen sonuçları zamanla modernleşmenin etki alanına giren diğer toplumlarda da farklı görünümle tezahür eder.

Geleneksel kent örgütlenmelerinin süreç içinde “modern kent” halini alması fiziksel bir dönüşüm süreciyle birlikte toplumsal bir dönüşümü de kapsayacak

⁸³ Besim Dellaloğlu, “Kent Öznenin Evidir”, **21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Ed. Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001, s.73.

⁸⁴ Leif Jerram, **Streetlife: The Untold History of Europe’s Twentieth Century**, Oxford University Press, 2011, s.385. Çeviren ve aktaran: Uğur Tanyeli, **Yıkarak Yapmak**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 295.

şekilde gerçekleşir ve bu dönüşümler “kentleşme” olgusu etrafında tartışılır. İlhan Tekeli, kentleşmeden bahsederken kent sosyolojisinin kurulduğu Chicago Okulu’nun yaklaşımına dikkat çekerek bu yaklaşımda olgunun iki yönlü olarak ele alındığını söyler. İlkinde, kentleşme, “nüfusun belli yoğunluğun ve belli büyüklüğün üstündeki yerleşmelerde toplanması olarak” ele alınır ve bu nüfusun tarım dışı faaliyetlerle uğraşması, heterojen olması vb. özelliklerinin belirtilmesiyle tamamlanır. İkicisinde ise “kent kültürü” olarak adlandırılabilen değerler, davranışlar ve tutumların benimsenmesi kentleşme olarak görülmektedir.” Tekeli’ye göre, Batı toplumlarının kentleşme sürecinde her iki yön de birbirinin tamamlayıcısıdır ve bu tamamlayıcılık bir üçüncü öge yardımıyla kurulabilmektedir. “Toplumlar gelişmelerinin evrimsel aşamalarından geçerken sanayileşebilmeleri ve sanayileşmelerini sürdürebilmeleri için hem belli bir yerleşme biçimine ve nüfus yığılmasına hem de bu nüfusun “kentli kültürü” denen değerlere, tutumlara, davranış biçimlerine sahip olmasına gereksinme duymaktadırlar.”⁸⁵

Anthony Giddens, modern kurumları geleneksel kurumlardan ayıran özniteliğin “süreksizlik” olduğunu söyler; bu süreksizliklerin ilk ikisi “değişim hızı” ve “değişim alanı”dır. Üçüncü süreksizlik ise modern kurumların doğasının özüyle ilgilidir. Modern çağ öncesi hiç görülmeyen kurum ve toplumsal biçimlerin süreksizlikleri tartışılmazdır ancak kent gibi modernlikle dönüşen örgütlenmelerin önceki biçimleriyle yanıtıcı bir süreklilikleri vardır: “Modern kentsel yerleşimler çoğunlukla geleneksel kent havzasıyla birleşirler ve sanki yalnızca buradan yayılarak genişlemiş gibi görünürler. Gerçekte ise modern kent önceki dönemlerde pre-modern kenti kırılık alandan ayıran ilkelerden oldukça farklı ilkelerle düzenlenir.”⁸⁶

⁸⁵ İlhan Tekeli, “Kent, Kentleşme ve Türkiye Deneyimi”, **Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm, İlhan Tekeli Toplu Eserler.20**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011, s.27.

Tekeli, söz konusu yazısında Türkiye’de kentleşme olgusunun daha çok fiziksel bir dönüşüme işaret ettiğine, toplumsal dönüşümler için ise “kentlileşme” kavramının icat edildiğine dikkat çeker.

⁸⁶ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 14.

Bu noktada modern kentin taşradan ve pre-modern kentten farklı toplumsal karakterine ve söz konusu karakteri oluşturan farklılaşmalara değinmek yerinde olacaktır. Modernitenin diğer kurumsal dönüşümleriyle birlikte kentleşme olgusunun büyük oranda toplumsal dönüşümleri beraberinde getirmesi daha önce de ifade ettiğimiz gibi sosyolojik düşüncenin temellerinin atılmasına ön ayak olur. 19. yüzyıl düşünürleri bu yeni kentsel-toplumsal süreçleri ve onun karakterini anlamlandırmaya çalıştılar. Modern dönemde kent mekânında oluşan toplumsal ilişkilerin dönüşümü üzerine -kent sosyolojisinin kurulmasına da öncülük eden- ilk analizler Ferdinand Tönnies ve Georg Simmel'e aittir.

Ferdinand Tönnies, 1887'de yayımladığı *Gemeinschaft ve Gesellschaft*⁸⁷ adlı çalışmasında geleneksel topluluk ile modern toplum arasındaki farkları sistemleştirerek toplumsal ilişkilerin yerel bağlamlardan uzaklaşmasının sonuçlarını ilk tartışanlardan olmuştur. Durkheim'ın "organik dayanışma-mekânîk dayanışma"⁸⁸ adını verdiği sistemsel karşıtlık onda toplumsal ilişkiler bağlamında analiz edilir ve bu ikili, cemaat-toplum ikiliği çerçevesinde kavramlaşsa da aslında Gessellschaft kavramı "Gemeinschaft'la karşıtlık içindeki her şeyi, özellikle modern kent hayatının görünüşte kişiselikten uzak, yapay ve geçici ilişkilerini anlatmak için" kullanılmıştır."⁸⁹

Tönnies'in Gemeinschaft olarak kavramlaştırdığı geleneksel topluluk ilişkisinde hem samimiyetle özdeşleştirilen "kardeşçe, dostça yoldaşça" bir arada yaşama hali, hem de bir baba-çocuk ilişkisindeki korumanın toplumun her katmanlarında var olması sonucunda ortaya çıkan zorunlu otorite ve vesayet içkin olarak vardır.⁹⁰ Tönnies'e göre modern çağda bireyciliğin en yüksek noktaya

⁸⁷ Ferdinand Tönnies, "Gemeinschaft ve Gesellschaft", **Şehir ve Cemiyet**, Yay. Haz: Ahmet Aydoğan, İstanbul, İz Yayıncılık, 2000, s. 185-222.

⁸⁸ Durkheim, geleneksel toplumların basit sosyal yapılarını modern toplumların karmaşık iş bölümüyle karşılaştırmak ve analiz etmek için iki toplumsal düzen biçimine -mekânîk ve organik dayanışmaya- başvurur. (Martin Slatery, **a.g.e.**, s.114.)

⁸⁹ Slatery, **a.g.e.**, s. 60.

⁹⁰ Tönnies, **a.g.e.**, s.208-209.

ulaşmasıyla “Gemeinschaft”ın toplumsal hayatı zarar görür ve daha önce [...] birbirleriyle ilişkide ve edimde bulunan kişilerin ihtiyaçlarından, menfaatlerinden, arzularından ve kararlarından yeni bir fenomen baş gösterir.”⁹¹ Gessellschaft olarak anılan toplum biçimi çoğunlukla ekonomik karakterlidir. Bu ilişki biçimi kişinin başkalarıyla ilişkilerinde daha hesaplı, daha rasyonel ve kendi çıkarına yönelik bir yaklaşım içinde olmasını gerektirir. Cemaatin etkinliği yerine bireyin ve düşünümseelliğin ön plana çıktığı bu toplumsal düzende kişiler arası ilişkiler çıkar karakterli, geçici ve yüzeysel bir hal alır. Güven topluluğa değil Giddens’in sözüne ettiği yerinden çıkarıcı sistemlere karşı duyulur.

Georg Simmel, çağdaşları Ferdinand Tönnies ve Max Weber ile birlikte analizini doğrudan kenti ve kent yaşamını odağa alarak yapan ilk sosyologlardandır. Simmel’in kent deneyimi üzerine analizleri “modernitenin ilk sosyoloğu” olarak anılmasını sağlamıştır. Kent sosyolojisinin özgün bir çalışma alanı olarak ortaya çıkması 1920’li ve 30’lu yıllarda Chicago Okulu’nun çalışmalarıyla mümkün olmuş ve kent çalışmalarının bir disiplin haline geldiği ilk yer olan Chicago Okulu modern kent toplumunu analiz eden Tönnies ve Weber’i de referans almakla birlikte en çok Simmel’in çalışmalarından etkilenmiştir.⁹²

Çağdaşı Weber’den farklı olarak Simmel yaklaşımını antropolojik ve sosyal psikolojik bir içerikle mikro seviyede davranışı gözleyerek kurar. “Weber’in kent kavramlaştırmasında, bugünkü kentlerin tüm özellikleri, geçmiş toplumlara bakılarak analiz edilmektedir. Simmel ise Weber’den farklı olarak modernitenin doğuşunu, metropol ile yeni ve tarifi zor bir öznelliğin doğuşunun eklemlenmesiyle ilişkilendirmiştir.”⁹³ Ona göre “gruplar ve toplumlar bireylerin üstünde ve onlardan bağımsız olarak yer almazlar; onlar sadece bireyler 'üzerinde birleştikleri' amaçlar doğrultusunda birlikte hareket ettiklerinde var olurlar. Bu yüzden o, esasen, sosyal

⁹¹ A.e., s. 216.

⁹² Eylem Özdemir, “Kentin Tanımlanmasında Sosyolojik Yaklaşımlar: Toplumsal Süreç ve/veya Mekânın Çözümlemesi”, **İdealkent**, Sayı 1, Mayıs 2010, s. 48.

⁹³ A.y., s. 50-52.

etkileşim ve ilişkilere, gündelik toplumsal hayatın -sosyal sistemi meydana getiren büyük toplumsal kurumların temelini oluşturan- ince ayrıntılarına ve bireylerin toplumsal etkinliği yorumlama ve yeniden yorumlama biçimlerine odaklanır.”⁹⁴

Frisby’nin bir nevi “sosyal izlenimcilik” olarak adlandırılabilceğini söylediği yaklaşımı, modernleşmenin ona göre en önemli iki sonucu olan modern kent ve para ekonomisi odaklıdır ve bu yaklaşımın temelinde toplumsal ilişkiler ve deneyim yer alırken endüstriyel süreçler, büyük tarihsel olaylar, toplumsal kurumlar ise arka plandadır. *Paranın Felsefesi*’nde genel bir olgu olarak paranın her daim temel amaç olduğuna dikkat çeken Simmel⁹⁵, çalışmalarında “hem şehir hayatının doğurduğu sonuçların büyük ölçüde para ekonomisinin genişlemesinden kaynaklandığını, hem de bu ekonominin en çarpıcı sonuçlarına metropolde tanık olabileceğimizi göstermeye çalışır.”⁹⁶ “Toplumun ağını ören örümcek” olarak paranın toplumsal etkileşimde tuttuğu yer Simmel’in mübadele ve değer kavramları etrafındaki tartışmalarına önemli derecede kaynaklık eder. Ona göre, “toplumsal ilişkilerdeki dönüşüm, metropol hayatının belli başlı özelliklerinin ortaya çıkması kapitalizmin değil, para ekonomisinin eseridir.”⁹⁷

Kendi karakterini haiz özel bir kentsel yaşam biçimi düşüncesi ilk kez Amerikalı sosyolog Louis Wirth tarafından 1920’lerde Chicago’da geliştirilmiştir. Wirth, klâsikleşmiş eseri *Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme*’de (1938) kenti “sosyolojik açıdan heterojen bireylerin nispeten büyük, yoğun ve sürekli yerleşim yeri” olarak tanımlar. Ona göre kentler parlak karakteri ile heyecan verici ve ama aynı zamanda ürkütücü yerlerdir. Yabancılaştırıcı ve yapay bir hayat tarzı olan kent hayatı beraberlik duygusundan, huzur ve kır hayatının sakinliğinden uzak görünür.⁹⁸ Wirth kentsel hayatta üç temel faktörün (büyüklük, yoğunluk ve heterojenlik)

⁹⁴ Slattey, **a.g.e.**, s. 52.

⁹⁵ Georg Simmel, **Paranın Felsefesi**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014, s.430.

⁹⁶ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s. 98.

⁹⁷ Frisby, “Georg Simmel, İlk Modernite Sosyoloğu”, s. 31.

⁹⁸ Slattey, **a.g.e.**, s.286-287.

bulunduğunu öne sürerek, kültürel yanı daha ağır basan bir teori geliştirir. Ona göre yaşadığınız yer yaşama biçiminizi önemli ölçüde etkiler, "kır ve kent, -tüm insan yerleşimlerinden biri veya diğerinin ilişkileri düzenleme eğilimine referansla- iki farklı kutup olarak alınabilir". Başka deyişle, kentsel ve kırsal hayat, farklı çevreleri ve özellikle büyüklük, yoğunluk ve heterojenliklerindeki farklılıklar nedeniyle, birbirlerinden önemli ölçüde farklıdır. Wirth, kentleşmenin modern toplumun hayat tarzına dönüşeceğini ve zamanla kırsal alanlara yayılacağını öne sürer ve bu hayat tarzının toplumun ahlâkî değerleri ve topluluk/cemaat duygusu için yıkıcı olacağını öngörür.⁹⁹ Wirth'in teorisinde kentleşme, toplumsal bir yaşam ve varoluş biçimidir. Çağdaşı R. E. Park'ın analizleri de Wirth'in teorisini tamamlayıcı niteliktedir ancak o modern kente Wirth'in kaygılı bakış açısıyla yaklaşmaktan ziyade onu bir fırsatlar alanı olarak görür. Ona göre "kent yaşayan bir toplumsal organizma, gerçek bir insan kaleydoskopudur." Kentin sonsuz cazibesi çeşitliliğinde ve sunduğu özgür yaşam imkanlarındadır. Kentin örgütsüz, dağınık ve hatta tehlikeli karakterini göz ardı etmemekle birlikte Park, kenti olumlu anlamda baş döndürücü bulur.¹⁰⁰

Buraya kadar ele aldığımız temel sosyolojik yaklaşımlarda 19. yüzyılda gelişimini tamamlamış olan modern kentte dönüştürücü güçlerin para ekonomisi, ekonomik ve fiziksel büyüme, nüfusta artış ve heterojenleşme, toplumsal ilişki modellerindeki dönüşümlerinse (cemaat-toplum ikiliği /organik-mekânîk dayanışma ikiliği) gibi olgular etrafında tartışıldığını ve bu olguların kentleşme kavramının genel çerçevesini çizdiğini gördük. Bu noktada, bütün bunların ışığında çalışmamızın çıkış noktası olarak 'modernliğin kamusal kent mekânında toplumsal etkileşim ve bireysel deneyimi inşa eden karakteristiği nasıl tezahür eder' sorusuna cevap vermemiz gerekir.

Georg Simmel kenti fiziksel sınırlarıyla değil, sosyolojik sınırlarıyla tanımlar. Kent, "içerisindeki toplumsal etkileşimler üzerinde temel bir etkisi olan"

⁹⁹ A.e., s.287.

¹⁰⁰ Özdemir, a.g.m., s.54.

kendine özgü bir toplumsal mekân olsa da “sosyolojik sonuçları olan mekânsal bir kendilik değil, mekânsal olarak oluşmuş sosyolojik bir kendilik”tir. Kent mekânı, sadece toplumsal farklılaşmanın yoğunlaşma noktası olmakla kalmaz, aynı zamanda sınırları belirsiz toplulukların, kalabalıkların mekânıdır.¹⁰¹

Modern kentsel alanlar ileride de bahsedeceğimiz üzere görünürleşme zemini yaratan ve “geleneksel topluluklarda görülmeyen kamusal, kozmopolit hayat biçimlerinin gelişmesini mümkün kılar.”¹⁰² Kamusal sosyalleşmenin modernleşen gündelik hayatın bir parçası haline gelmesi kentte “yaratılmış” sosyalleşme alanlarının artmasıyla söz konusu olmuştur. Bu gelişmeler bir yönden, teknik gelişmelerle birlikte artan mobilitenin de sonucudur. Modern kentte birey eskisinden çok daha kolay ve sık bir biçimde yakın ilişki çevresinden uzaklaşarak kamusal yaşama karışabilir.

David Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*’nde Paris’te moderniteyle birlikte dışa dönük, kamusal ve kolektifleşmiş bir kent yaşantısı tarzının oluşmasının kentteki kamusal ve özel alanlar arasındaki dengeyi bozduğunu söyler. Kamusal alanların özel kullanım için yatırım aracına dönüştürüldüğü kentsel alanda burjuvazi için dışarıyı içerisi haline gelir. “Panoramalar, diyoramalar ve fotoğraf dışarıyı iç mekâna getir[irken] gaz lambalarıyla aydınlanan bulvarlar, göz kamaştırıcı vitrinler, sokağa açık kahveler para ve mal gücüne saygının sergilendiği pasajlar burjuvanın oyun alanları haline ge[lir].” Yeni ulaşım biçimlerinin ve aydınlatmanın “kenti önceden mümkün olmayan bir şekilde incelemeye açmasıyla” kent alanı farklı biçimde deneyimlenmeye başlar.¹⁰³ Buck-Morss’un isabetle dikkat çektiği gibi,

¹⁰¹ Frisby, “Georg Simmel, İlk Modernite Sosyoloğu”, s. 25.

¹⁰² Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 220-221.

¹⁰³ David Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti.**, Çev: Berna Kılıçer, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s. 356.

“kentin parlaklığı ve lüks olgusu tarihte yeni değildi[r]”; yeni olan bunlara “seküler anlamda kamusal erişme olanağı”dır.¹⁰⁴

Modern kent toplumunda "yabancı" teriminin anlamı da değişiklik gösterir. Geleneksel kent ortamında ve taşrada yabancılarla karşılaşmalar sınırlı ve kontrollüdür. Modernleşen kentlerde ise tersine, yabancılarla etkileşim normal bir durum halini alır ve “yabancı” kavramı anlamını yitirir. “Özellikle birçok kentsel ortamda ya pek tanımadığımız ya da daha önce hiç karşılaşmadığımız kişilerle az çok sürekli bir etkileşim içindeyizdir; ancak, bu etkileşim, göreceli, geçici ilişkiler biçimindedir.”¹⁰⁵ Kentin fiziksel sınırlarının genişlemesi ve yabancılarla ile karşılaşmaya imkân tanıyan karakteri bireyin dünyasını yeni deneyimlere açar ama aynı zamanda toplumsal ve bireysel düzeyde kaygı halini de beraberinde getirir.

Modern kentin kamusal deneyimi şekillendiren karakteri üzerinde para ekonomisi önemli bir rol oynar. Harvey’e göre “paranın bizatihi varlığı mekânın ve zamanın sosyal hayattaki anlamlarını kökten değiştirir, belirler, kentleşmenin sınırlarını tespit eder ve bu sürecin biçimine ve tarzına bazı zorunluluklar dayatır.” Bireyler arasındaki ekonomik ilişkilerin aracı ve düzenleyicisi haline gelen para aynı zamanda sosyal gücün ifadesinin de somut aracı olur. Bu bağlamda modern yaşam biçiminde para Marx’ın ifadesiyle “büyük bir eşitleyici ve siniktir” çünkü “ona sahip olmanın yol açtıkları hariç diğer tüm farklılık işaretlerini yok eder.”¹⁰⁶ Marx’a göre para piyasası aynı zamanda modern insanların iç dünyası üzerinde de etkili olur. “İnsanlar sadece ekonomik değil, metafizik soruların -neyin değerli, neyin onurlu, hatta neyin gerçek olduğu gibi soruların- yanıtlarını bulmak için de fiyat listesine bak[arlar]”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği**, çev: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 100.

¹⁰⁵ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 76.

¹⁰⁶ David Harvey, **Kent Deneyimi**, Çev: Esin Soğancılar, İstanbul, Sel Yayıncılık 2017, s. 233-237.

¹⁰⁷ Berman, **a.g.e.**, s.161.

Simmel'in modernlik teorisinin en önemli kavramlarından olan nesnel kültür kavramını karşılayan dışsal oluşumların en başında para ekonomisi gelmektedir. Ona göre “para, genellikle hayatımızın, tarzı nesnel kültürün öznel kültüre hakimiyetiyle belirlenen bölümlerinde en büyük etkiyi yaratır.”¹⁰⁸ Bu etkinin kamusal yaşamda en net şekilde gözlemlenebilen sonuçları ise tüketim alışkanlıklarındaki değişimler ve moda olgusunun ortaya çıkmasıdır. Simmel'e göre “[p]ara mübadelesinin başlıca yatakları olan büyük şehirler şeylerin satın alınabilirliğini daha küçük yerleşimlere göre çok daha etkileyici bir biçimde öne çıkarırlar.”¹⁰⁹ Böylece onun teorisinde *modern kentsel deneyimin çekirdeği* olarak kabul edilen para, kentsel mekânda hem çıkar ilişkilerini körükler hem de haz odaklı deneyime fırsat sağlayarak toplumsal ve bireysel yaşamı derinden etkiler. Frisby'nin de dikkat çektiği gibi “para ekonomisinin meydana getirdiği, toplumsal ilişkilerin nesneleşmesinin uç bir biçimi olan kentsel varoluş”¹¹⁰ tüketim odaklı, haz ve uyarım peşinde bir hayat tarzı doğurur. Para ve mübadele kenti “bizatihi paranın (ya da parasızlığın) uzaklık ölçüsü haline geldiği, tüketicilerin baştan çıkarıldığı sahici bir randevu evine dönüştürür.”¹¹¹

Modernliğin tüketim odaklı yönünü ilk olarak fark eden Karl Marx'tır ancak o, meselenin kapitalist sistemin üretim ilişkilerinde ortaya çıkan metanın “kullanım-değeri” ile “değişim-değeri” arasında oluşan farka ve kapitalist süreçte emekçinin ürettiği metaya -ve kendine- yabancılaşması yönlerine dikkat çeker. Marx'ın teorisinin toplumsal yönü ise ilişkileri “nesnelerin kişileşmesi ve kişilerin şeyler tarafından temsil edilmesi (Versachlichung) arasındaki çelişki veya ‘nesnelerin kişileşmesi ve kişilerin şeyleşmesi (Versachlichung) olarak tanımlamasında yatar. [Buna göre] özneler diğerleriyle doğrudan doğruya ilişkilenebilirler ancak

¹⁰⁸ Simmel, **Paranın Felsefesi**, s. 473.

¹⁰⁹ Georg Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 322.

¹¹⁰ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s.99.

¹¹¹ Harvey, **Kent Deneyimi**, s. 248.

dışsallaşmış nesnelerin aracılığıyla birbirlerine erişebilirler.”¹¹² Para ve piyasada mübadele, şeyler arasında toplumsal ilişkiler üzerine bir peçe çeker, bunları "maskeler"; bu duruma Marx "meta fetişizmi" adını verir.¹¹³

Marx’a göre kapitalizmde meta fetişizminden kaçmak mümkün değildir çünkü pazar sistemi bu şekilde işler. Para (şey) onu elinde tutana toplumsal güç verir, bu nedenle herkes bir ölçüde paranın fetiş güçlerinin tutsağıdır; para elde etmek, paranın dayattığı değer türünden bilgi birbirimizle ilişkilerimizdeki davranışlarımızı anlamlandırmanın merkezine yerleşir. İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkiler şeyler aracılığıyla kurulur. Aynı şekilde nesneler ve şeyler toplumsal anlamlarla doludur, maddi şeyler toplumsal ilişkileri temsil eder, onların cisimleşmiş halidir.¹¹⁴

Modernliğin aşırılaşan tüketimi teşvik eden karakterini ise ilk olarak Thorstein Veblen 1899’da yazdığı *The Theory of The Leisure Class (Aylak Sınıfın Teorisi)* adlı eserinde analiz eder. Teorisinde Amerikan ve İngiliz toplumlarında mülkiyet kavramının ortaya çıkmasıyla gelişen varlıklı üst sınıfın aşırılaşan nesne düşkünlüğünü “gösterişçi tüketim” kavramıyla, bu sınıfın çalışmak zorunda olmadan yahut çok az çalışarak elde ettiği imkanlarla kent mekânında boş zamanı bir tüketim aracı haline getirmesini ise “gösterişçi aylaklık” kavramıyla açıklar. Ona göre aylak sınıf için “değerli malları gösterişçi biçimde tüketmek bir saygınlık aracıdır.”¹¹⁵

Çalışmayan kesimin barışsever centilmenleri, yiyecek, uyuşturucu, barınma, hizmet, süs eşyası, giyim-kuşam, eğlence gibi her şeyin en iyisini ve en pahalısını tüketirler. Ancak bu centilmenlerin, her şeyin iyisini özgürce tüketme zorunlulukları ile yakından ilişkili olarak, bunları en iyi şekilde nasıl sergileyeceklerini bilmek zorunlulukları da vardır. Boş vakitlerde onların “dolu hayatları” gerektiği gibi yaşanmalıdır. Boş zaman başının en

¹¹² Önder Kulak “Karl Marx’ta Yabancılaşma, Meta Fetişizmi ve Şeyleşme Kavramları”, **DoğuBatı Dergisi / Karl Marx Özel Sayısı**, 55(Kasım-Aralık-Ocak), s.52.

¹¹³ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, s.122.

¹¹⁴ Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti**, s. 77.

¹¹⁵ Thorstein Veblen, **Aylak Sınıf**, Çev.:İnci User, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları, 1995, s.72.

büyük simgesidir. Soylu tavırları ve yaşam tarzları ile gösterişçi işsizlikleri ve gösterişçi tüketim standartları uyum içinde olmalıdır. [...] Nesnelerin müsrifçe tüketimi, imtiyaz ve asilliğin işaretleridir.¹¹⁶

Modernleşen toplumun kentsel kamusal mekândaki nesne ve deneyim tüketimine yönelik düşkünlüğü bilhassa 20. yüzyıldan itibaren modernitenin toplumsal ve bireysel etkilerini tartışan disiplinlerin başat konularından biri haline gelmiştir. Anthony Giddens deneyimin bu yöndeki dönüşümünü kişiselleşmiş deneyim/metalaşmış deneyim ikilemi ile açıklar. Modern yaşam “büyük ölçüde arzulan mallara sahip olma ve yapay olarak çerçeveselendirilmiş hayat tarzlarına ulaşma arayışına dönüşür. [...] Hep daha yeni malların tüketilmesi bir ölçüde benliğin gerçek gelişiminin yerini alır; başarılı tüketimin görünür göstergeleri fiilen söz konusu mallar ve hizmetlerin kullanım değerlerine ağır basmaya başlarken, özün yerini dış görünüş alır.”¹¹⁷

Tüketim alışkanlıklarındaki değişimle paralel olarak ortaya çıkan moda olgusu söz konusu deneyimin dönüşümünde önemli bir rol oynar. Simmel, bir diğer kurucu metni “Moda Felsefesi”nde büyük şehirdeki para ekonomisinin sonuçlarını tüketim ve moda bağlamıyla analiz eder.¹¹⁸ Bunu yaparken de tüketimin kapitalist düzende tuttuğu yerden ziyade birey üzerindeki etki ve görünümüyle ilgilenir; söz gelimi kişiye özel üretimden kitlesel tüketime geçilmesini birincisinde tüketiciyle meta arasında şahsi bir ilişki kurulmuşken ikincisinde metanın tüketici için dışsal ve özerk bir şey haline gelmesi yönüyle tartışır.¹¹⁹ Birey, toplumsal ilişkiler söz konusu olduğunda bir yanda “devamlılığa, birliğe, eşitliğe, benzerliğe, diğer yanda ise değişime, özgüllüğe, biricikliğe” ilgi duyar. Bu yüzden de modern bireyin davranışları, kendisini toplumsal grubuna uyarlayışı ile bireyselliğini ön plana

¹¹⁶ Aktaran: Cansu Güleç, “Thorstein Veblen ve Gösterişçi Tüketim Kavramı”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:38, 2015/1, s.71.

¹¹⁷ Giddens, Modernite ve Bireysel Kimlik, s.242-243.

¹¹⁸ Georg Simmel, “Moda Felsefesi”, **Modern Kültürde Çatışma**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.111-142.

¹¹⁹ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s. 122.

çıkararak sivriliği ikiliğinden okunabilir. Moda olgusu ise kent mekânında bireyin varoluş çabasının bu iki kutbuna da hizmet eder:

Moda, verili bir örüntünün taklididir, bu nedenle de toplumsal uyarlanma yönündeki ihtiyacı karşılar; bireyi, herkesin yürüdüğü yolda ilerlemeye sevk eder; her ferdin davranışını salt örnek haline getiren genel bir durum ortaya koyar. Aynı zamanda, ayırt edilme ihtiyacını, farklılaşma, değişim ve bireysel aykırılık eğilimini de aynı ölçüde tatmin eder. Bunu, bir yandan içerik değişiklikleriyle sağlar -bugünün modalarına, onları dünün ya da yarının modalarından ayıran bireysel bir damga vuran değişikliklerdir bunlar. Diğer yandan, bunun altındaki daha kuvvetli bir neden de, modaların daima sınıf modaları olmasıdır: Yüksek tabakanın modaları, kendilerini alt tabakaların modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bunlardan vazgeçer. O halde moda, toplumsal eşitleme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir.¹²⁰

Toplumsallığın en biçimsel yönü olan moda bir yandan bireyi “eşitleriyle” bağlantıda tutarken diğer yandan da yüksek sınıfın kendilerinden altta yer alan sosyal sınıfla arasındaki farkı belirlemesine de hizmet eder; aynı zamanda alt sınıf için nesnel kültürün başka birçok ögesine nazaran kolayca edinilme imkânı vardır. “Çünkü hayatın dışsal yönünü kuşatan moda nesneleri, salt parayla elde edilmesi mümkün olan nesnelerdir; dolayısıyla, bu dışsal yönler sayesinde üst zümre mensuplarına benzer olmak, parayla satın alınamayacak bireysel bir değer ölçüsü talep eden diğer alanlarla kıyaslandığında, bu alanda çok daha kolaydır. [...] Moda, içsel olarak özerklikten yoksun ve başka bir yere dayanmaya muhtaç olan, ama kendi benliğinin farkına varmak için göze çarpmaya, ilgi çekmeye, biricikliğe gereksinim duyan bireylerin aslî faaliyet alanıdır.”¹²¹

Simmel modaya daha ziyade kadınların bağlanmasını da bununla açıklar. Ona göre kadınlar, toplumsal konumlarının zayıflığı ve “umumî olarak geçerli sayılıp tasvip edilen varoluş formuyla” olan ilişkileri bireyselliklerini karşı cinsten ziyade bastırmak durumunda kalmışlardır. Sonuçta bireysellik ve özgünlüğe imkân

¹²⁰ Simmel, “Moda Felsefesi”, s.114.

¹²¹ A.y., s.117-122.

veren bir alana dahil olabildiklerinde peşinden gitmek konusunda heves göstermişlerdir. “Bir yanıla umumî taklit sahası olan moda, bireye, beğenilerinin ve eylemlerinin sorumluluğundan azat olmuş bir halde kendini toplumun geniş akıntısına bırakma imkânı verirken, diğer yanıla da belli bir dikkat çekicilik kazanma, bireyselliğini vurgulama, kişiliğini bireysel bir tarzda bezeme olanağı sunar.”¹²² Elbette erken modern dönemde kent sahnesinde “a la mode” olmakla bir nevi kişilik kazanmaya çalışan yalnızca kadınlar değildir. Simmel’in kadınlar için ürettiği söz konusu argüman her iki cins için de pekâlâ geçerli olabilir. Ancak meseleyi bilhassa kadınlar üzerinden ele alışı, kadınlar için modanın “başka sahalarda gidermelerine pek izin verilmeyen özgünlük ve bireysel sivrilme ihtiyacını bir ölçüde tatmin ettikleri bir çıkış yolu” olduğu iddiasından kaynaklanır.¹²³ Sonuçta moda, her iki cinse de salt kişiliğiyle dahil olamayacağı, modayla karakterize olan bir çevrenin mensubu olmanın yolunu sunar. Bazı bireyler ise gayri modern giyinerek ya da davranarak aslında başka bir çevrenin mensubu olurlar. “Bilinçli olarak gayri modern giyinen ya da davranan kişi, bununla bağlantılı bireyselleşme duygusuna, kendine özgü gerçek bir bireysel nitelik sayesinde değil, toplumsal örneği reddetmesiyle erişir.” Sonuçta maksatlı gayri modern kişi yine aynı eğilimin başka bir formu haline gelir, ancak onu abartanlar arasında değil olumsuzlayanlar arasında yer alır.¹²⁴ Modanın bir diğer yönü ise kişinin normalde tek başına yapmayı düşünmeyeceği, hatta utanç duyacağı şeyleri kamusal düzeyinde normal karşılamasına sebep olmasıdır. Söz gelimi bir kadın normalde kamusal bir ortamda, onlarca insanın önünde giymekten çekinmeyeceği dekolte bir kıyafeti özel alanda yabancı tek bir konuğun önünde giymekten kaçınacaktır.

David Harvey, modernleşen Paris merkezli anlatısında modern bulvarlarda ticari ve kamusal alanlar arasındaki “simbiyotik ilişki ve tüketim” yoluyla bireyin buraları kendine mal ettiğini ifade eder. Malın temsili kamu ve özel ayrımını etkili

¹²² A.y., s.126.

¹²³ A.y., s.127.

¹²⁴ A.y., s.124.

biçimde birleştirmesi söz konusudur ve bilhassa kadınlar için bulvarlarda gezmek, vitrinlere bakmak, satın almak ve aldıklarını evde ya da yatak odalarında saklamak yerine kamusal alanda sergilemek moda zorunluluklar haline gelir.¹²⁵

Walter Benjamin “mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını” modanın belirlediğini söyler.¹²⁶ Onun teorisinde moda olgusu bir tekrar, yenilik ve ölüm konfigürasyonudur. "Moda yalnızca modern zaman ölçüsü değildir, aynı zamanda özne ile nesne arasında meta üretiminin "yeni doğa"sının¹²⁷ bir sonucu olan değişmiş ilişkiyi cisimleştirir; geleneğe saygısız, toplumsal sınıftan ziyade gençliği kutsayan ve dolayısıyla toplumsal değişikliği simgeleyen bir olgudur."¹²⁸

Modern kentselliğin karakteristiğini kodlayan bir unsur olarak tüketimin bir diğer yönü kentsel mekânın ve bu mekânda tezahür eden deneyimin bir tüketim unsuru haline gelmesidir ki bu da bir yönden mekânın ve söz konusu deneyim biçiminin tüketilecek bir şey olarak üretimini gerekli kılar. Kentin mekânsal dönüşümü bizatihi bir gösteri iken toplumsal yaşamdaki teatral gösteriye de olanak sağlar. Susan Buck-Morss, “özel yaşamı ayrıcalıklı gören ve özne anlayışını yalıtık bireye dayandıran” bir üretim tarzının, yeni moda toplumsal varoluş biçimleri

¹²⁵ Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti**, s. 280.

¹²⁶ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 2019, s.95.

¹²⁷ Susan Buck-Morss, Georg Lukacs'ın "ikinci doğa" olarak nitelendirdiği bir kategoriye işaret eder. Buna göre ikinci doğa yabancılaştırılmış ve şeyleştirilmiş öznelliktir, insanların yarattığı ama görmediği bir dünyadır. Lukacs'ın değişile ikinci doğa “insan elinden çıkma yapıların doğası, lirik tözsellikten yoksundur; biçimleri fazla katıdır ve kendilerini simge-yaratıcı ana uyarlayamazlar.” Buck-Morss ise Benjamin'den ve teorisinden bahsederken "yeni doğa" kavramını kullanmayı tercih eder. Milyonlarca yıldır yavaş yavaş evrilen doğanın ilk çağı yerini sanayi devrimiyle başlayan ve çehresi her gün değişen bu "yeni doğa"ya bırakır. Güçleri meçhul olan bu yeni doğa kendisiyle karşılaşan ilk kuşaklara iğrenç ve korkutucu görünür. Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği**, çev: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 89.)

(“[K]endini ne amaç arayan özneye anlam olarak ne de eyleyen özneye duyumsal bir dolaysızlıkla madde olarak sunan bir dünyadır bu. Bir ikinci doğadır; tıpkı birinci doğa gibi görülen, tanınan ama anlamdan yoksun zorunlulukların cisimleşmesi olarak belirlenebilir ancak ve bu yüzden de gerçek tözüyle kavranması, bilinmesi imkansızdır.”, Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s.70.)

¹²⁸ Buck-Morss, **a.g.e.**, s.117.

yarattığını söyler: kent mekânları, mimari biçimler, kitlesel olarak üretilen metalar ve sınırsız ölçekte yeniden üretilen "bireysel deneyim"ler bu üretim tarzının sonuçlarıdır.¹²⁹

Henry Lefebvre'e göre, hem ürün hem de üretici olarak mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır.¹³⁰ Mekânı fiziksel bir gerçeklikten ziyade toplumsal bir gerçeklik olarak ele alan Lefebvre, modernitenin mekânlarının üretildiğini söyler¹³¹; bu bağlamda da kullanılan, tüketilen ürün olarak mekân aynı zamanda mübadele ağları gibi mekanizmaların da üretim aracıdır.¹³² Ona göre mekân, toplumsal yaşantının morfolojisidir, toplumsal mekân formu ise buluşmadır, bir araya gelmedir, kendiliğindenliktir.¹³³ Mekânın toplumsal karakteri içerdiği ve aynı zamanda gizlediği toplumsal ilişkiler görünür olmaya başladıkça bu ilişkileri analiz etmek güçleşir.¹³⁴

Sanayileşme ve modernleşmeyle birlikte insanoğlunun yaratılmış bir çevrede yaşar; bu çevre artık yalnızca doğal değil, fizikseldir.¹³⁵ Mekânın metalaştırılması kapitalist sistemde fiziksel çevreyi dönüştürür ve kapitalist kentsellik "yaratılmış bir çevre haline gelir." Bu da kırsal-kentsel alan karşıtlığından farklı olarak "açık alan" ile "inşa edilmiş çevre" arasında bir karşıtlık yaratır.¹³⁶

Üretilen bir şey olarak kent mekânı Walter Benjamin'in ünlü *Pasajlar* projesinde ve David Harvey'in *Paris, Modernitenin Başkenti* adlı analizinde odak noktası olarak Paris'in inşası ve modern karakteri üzerinden ele alınır. Marshall

¹²⁹ A.e., s.287.

¹³⁰ Henry Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, Çev: Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s. 24.

¹³¹ Lefebvre'in mekânın üretimi teorisi Marksist bir teori olarak mekân ve toplumsallığı meselesini bilhassa üretim ilişkileri ve ideolojik süreçler zemininde tartışır.

¹³² A.e., s.111.

¹³³ A.e., s. 118-125.

¹³⁴ A.e., s.109.

¹³⁵ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 59.

¹³⁶ Anthony Giddens, **Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş**, Çev: Ülgen Y. Battal, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2018, s. 99.

Berman ise *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da başka bir yoldan giderek Rusya'nın modernitenin fiziksel sonuçlarının taklidi yoluyla "modernleşme" çabasının ürünü olarak inşa edilen şehri Petersburg'u ve bu "yaratılmış" kentin kamusal mekânındaki ilişkileri analiz eder.

Pasajlar'da, Paris'in "gösteri" karakterli kentsel modernlik deneyiminin başladığı yer olarak imlenen 19. yüzyıl pasajları Marx'ın sözünü ettiği "meta fantazmagoryası"nın bir yansımasıdır. Marx bu sözcüğü "metaların pazarda fetiş olarak aldatıcı görünüşünü" anlatmak için kullanırken Benjamin Paris manzarasını "fantazmagorya" diye niteler.¹³⁷ İlk pasajlar gazla aydınlatmanın ilk uygulandığı yerlerdir ve endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olarak "küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır."¹³⁸ "Meta kapitalizminin tapınağı"¹³⁹ pasaj, metaların uyarım yaratacak şekilde sergilendiği bir mekân olmakla birlikte bizatihi metadır ve aynı zamanda boş zaman tüketicisi olan "aylak"ın (flaneur) ilk sığınağıdır. Susan Buck-Morss, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'daki -ve nihayetinde tüm dünyadaki- başşehirlerin dramatik bir şekilde parıltılı camekânlara dönüştüğünü ve bir cennet vaadini sergilediğini söyler.¹⁴⁰ Bu bağlamda kapitalist kent fetiş nesnedir ve "kentte yaşamak her zaman onun fetiş güçlerine tabi olmak anlamına gelir. [...] Kenti yaparken ve yeniden yaparken hem bireysel hem de kolektif olarak kendimizi yapar ve yeniden yaratırız."¹⁴¹

Simmel, büyük kentin sosyolojisi açısından karakteristik bir noktanın "gözün etkinliğinin, kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması" olduğunu söyleyerek bunun büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri belirleyici bir öge olmasına dikkat çekmiştir.¹⁴² Fetiş nesne olarak modern kentin karakteri

¹³⁷ Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği*, Çev: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s.100.

¹³⁸ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 2019, s.88

¹³⁹ Buck-Morss, *a.g.e.*, s. 101.

¹⁴⁰ *A.e.*, s.100.

¹⁴¹ Harvey, Paris, *Modernitenin Başkenti*, s. 77-78.

¹⁴² Benjamin, *a.g.e.*, s.132.

Avrupa’da 19. yüzyılda gösteri, teatrallik ve teşhir ile şekillenir. Bu yüzyılda “hazımlanılan büyük bir atölye”¹⁴³ olan Paris’te kamusal yaşam bu yönde gelişir. Bazı park ve meydanlar tüm halkın sosyalleşme ve boş vakit geçirmesine hizmet eden yerlere dönüşür; bu aynı zamanda “kişisel servetin kamusal gösterisini, herkesin içinde teşhir edilmesini sağlayan dışadönük bir kentleşme biçimini öne çıkarmaya yardım e[der].” Yeni açılan bulvarlar ise kendi temsil biçimlerini yaratır; Berman Baudelaire’in “Yoksulların Gözleri”nde sunduğu dünyadaki en büyük farklılığın tek kelimeyle, “boulevard” olduğuna dikkat çeker: “Yeni Paris bulvarı 19. yüzyılın en gösterişli kentsel icadı ve geleneksel şehrin modernleşmesinde en belirleyici kopuş noktasıdır.”¹⁴⁴

Bir yandan da yeni açılan mağazalar ve kafelerin yeni bulvarların kaldırımlarına taşması kamu ve özel mekân arasındaki sınırı geçiren bir hale getirir; ulaşım imkanlarının gelişimiyle trafik ve toplu taşıma olguları bulvarların bir parçası haline gelir. Kabareler, sirkler, konserler, tiyatrolar ve opera binaları bir popüler eğlence çılgınlığı yaratırken yeni açılan mağazalar malın temaşa olarak gitgide güçlenmesinin en iyi ifadesini haline gelir:

Mağaza vitrinleri durup bakılacak ayartıcı bir unsur olarak düzenleniyordu. Mağazaların içinde tavana kadar yığılı malların kendileri de bir gösteri haline geldi. Mağazalar sokağa bakıyor, halkın satın alma zorunluluğu olmadan içeri girmesini teşvik ediyordu. [...] Teatrallikleri, burjuva zenginliği, gösterişçi tüketim ve kadın modasının sergileneceği mekânlar yaratmak üzere, yanlarında türeyen çok sayıdaki tiyatronun, kafenin ve başka eğlence yerlerinin gösteri dünyasıyla birleşti. Kısacası bulvarlar mal fetişizminin en önemli kamusal hakimiyet alanları oldu.¹⁴⁵

20. yüzyılda yaşanan üslup devrimi kamusal yaşamın karakterini de değiştirir. Mimari, giyim gibi birçok alanda tezyinat kalkar, işlev gözle görülür hale gelir. "Yirminci yüzyıl gözenekliliği, şeffaflığı, ışığı ve açık havasıyla eski anlamdaki

¹⁴³ Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti**, s.47.

¹⁴⁴ Berman, **a.g.e.**, 205.

¹⁴⁵ Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti**, s.278.

yaşantıya son noktayı koy[ar]."¹⁴⁶ Öte yandan pasajlardan caddelere uzanan tüketim fetişi son halini alışveriş merkezlerinde (Bon Marche) bulur, sosyalleşme daha çok kamusal iç-mekânlarda yoğunlaşmaya başlar. Çağın kamusal yaşamında en büyük yeniliklerden biri de sinemadır.

Berman, 19. yüzyıl kentselliğinin ayırt edici işaretinin “patlamaya açık maddi ve insani güçleri bir araya getiren” bir araç olarak bulvarken, 20. yüzyıl kentselliğinin köşe taşının “onları darmadağın etmenin aracı” haline gelen otoyol olduğunu söyler. “Sokaktaki adam, arabadaki adam olarak bu yeni güçle bütünleş[ir]”.¹⁴⁷

1.2.1.3. Modern Kamusal Deneyiminin Birey Üzerindeki Etkileri

Klasik sosyolojide, modern toplumsal düzenin bireylerin üzerindeki etkileri hakkındaki analizler, bireyin modern mekanizmalar karşısındaki güçsüzlüğünü esas alır. Geleneksel mekanizmalarda bireyin hayatı toplumsal grubun kontrolünde iken modern toplumlarda kontrolün dışsal mekanizmalara geçtiği varsayılır. Marx'ın yabancılaşma teorisi bu sorunla ilişkili analizlerin ilk referans noktasıdır. “Üretici güçler, özellikle kapitalist üretim tarzı altında gelişirken, birey makineler ve piyasaların baskıcı etkisi altında kendi hayat koşulları üzerindeki kontrolünü kaybeder. Başlarda insan olan bu varlık yabancılaşmaya başlar; insani güçler nesnelleşmiş bir toplumsal çevreden kaynaklanan şeyler olarak algılanır.¹⁴⁸ Lefebvre, Marksist teoride yabancılaşma noktasında “proletarya durumu” ile “burjuva durumu”nun “insani açıdan temelden farklı” olduğunu vurgular:

Proleterlik "durumu"nun ikili bir vechesi vardır; daha kesin bir ifadeyle, diyalektik bir hareket içerir. Bir yandan, zahmetli çalışmanın, özellikle

¹⁴⁶ Buck-Morss, **a.g.e.**, s. 331.

¹⁴⁷ Berman, **a.g.e.**, s.223.

¹⁴⁸ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 241.

proleteri bunaltmaya yönelik kurum ve fikirlerin ağırlığı altında (bireysel) onu bunaltır, ezmeye yönelir. Ama aynı zamanda -ve diğer yandan- proletarya, çalışması sayesinde, gerçekte ve doğayla (gündelik) sürekli teması sayesinde, diğer toplumsal grupların yaratıcı pratik faaliyetten koptukları için yitirdikleri temel bir sağlığa ve gerçeklik duygusuna sahiptir. Küçük burjuvalar ve burjuvalar, entelektüeller ya da uzmanlar yozlaşıyor, çürüyor ya da duyarsızlaşıyorlar. Kolektif olarak ele alınan proletarya, ezilen sınıf olarak, bilinçten, kültürden olduğu kadar servetten, güç ve mutluluktan da "yoksun"dur. Ama bu yoksunluk, burjuva ya da küçük burjuva bireyin "özel" yaşamını, "özel bilincini" yıkan yoksunluktan tamamen başka türde bir yoksunluktan kaynaklanır. O, kendi yoksunluğunun bilincinde değildir ya da yanlış bilincindedir. [...] Kendilerinin bilincine varan küçük burjuvazi ya da burjuvazi[de ise], bu bilinçlenme (Marksizme katıldıklarında olduğu gibi) kendinin reddi halinde gerçekleşmediğinden, bu büyük hakikatten uzaklaşırlar; insanı, toplumu ve insanın çalışmasını bütünlük içinde kavrayamazlar. Kendi tahakkümünü -ve manevi ve insani yoksulluklarını- sürdürmeye yönelik politik makineler oluşturmak için bilinçlerini daha berrak kullanmaları hariç, yoksunluğu aşmak yerine, "özel bilince" kapanırlar.¹⁴⁹

Durkheim, geleneksel toplumsal normların sağladığı disiplinin ortadan kalkmasıyla bireysel tutkuların en üst düzeye çıkacağından ve sonuçta, yeni toplumsal düzen kendi görünür vaatlerini yerine getirmede, sistemin işlerliğini yitireceğinden korkar. On dokuzuncu yüzyılda kişilerin kentlerin cazibesine katılarak geleneksel ortamları ve yaşama biçimlerinden uzaklaşmaları önemli boyutlarda bir toplumsal düzensizlik potansiyeli yaratır; bu kaos potansiyeli söz konusu dönemde çoğu Avrupa kentinde kalabalıkların çılgın davranışlarında gözlenebilir. Durkheim, sosyo-psikolojik yaklaşımların hatırı sayılır derecedeki kısmına kaynaklık eden "anomi" kavramını ortaya atar. Anominin kelime anlamı normsuzluktur ve sanayileşme kentleşme gibi hızlı toplumsal değişim dönemlerinde geleneksel normların işlemediği veya ortadan kalktığı durumlarda yaygındır. İnsanlar huzursuz ve tatminsiz hale gelirler; sanayileşme ve tüketimcilik, uzmanlaşma ve bencilliği teşvik ederek bu süreci hızlandırır.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Henry Lefebvre, **Gündelik Hayatın Eleştirisi I**, Çev.:Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2012, s.148.

¹⁵⁰ Slattey, **a.g.e.**, s.35.

Kurumsal gelişmelerin ve teknolojinin sağladığı üstünlüğün, bir neden olmanın yanı sıra bir sonuç olarak da açık bir bilincin üstünlüğü anlamına geldiği modern çağda, çağın tantanalı görkemiyle afallayan bireyin zihinselliği gerilim duygusu ve belirsiz bir özlemle acı çekmek zorundadır. Bilinç altında yatan, “modern insanı sosyalizmden Nietzsche'ye, Böcklin'den izlenimcilığa, Hegel'den Schopenhauer'e süren ve tekrar geri dönen bu gizli huzursuzluğun, bu çaresiz baskının sadece modern hayatın keşmekeşi ve heyecanında yatmadığına, tam tersine bu fenomenin bu içsel durumun sıklıkla ortaya çıkan ifadesi, belirtisi ve patlak vermesi[dir]”; bu huzursuzluk bireyi her yeni uyaranda, heyecanda ve dışsal etkinlikte anlık tatmin arayışına iter.¹⁵¹ Simmel, sosyolojik düşüncede teorisinin temeline modern kentte bireyin deneyimini koyan ilk düşünürdür. Ona göre her türlü toplumsal fenomen ya da süreç aslında birbirinden ayrılamaz olan iki unsurdan meydana gelir, bunlardan ilki bir çıkar, amaç yahut güdü diğeri ise “bu içeriğin toplumsal gerçekliğe kavuşmasını sağlayan, ona şekil veren, bireyler arasındaki bir etkileşim biçimi ya da tarzı”dır.¹⁵²

Simmel'e göre, “bireyler arasındaki etkileşim bütün toplumsal oluşumların hareket noktasıdır” ve bu etkileşimin en mükemmel simgesel nesnesi de paradır, zira saf etkileşimi en saf biçimde temsil eder; en soyut kavramları anlaşılır hale getirir, esas önemi bireyselliklerin ötesine uzanan ve bütün bireysellikleri birbirine bağlayan ve bu yolla da gerçekliği yaratan bireysel bir şeydir.¹⁵³

Büyük kent mekânında bireyin nesnel kültür ve diğer bireyler karşısında nasıl dönüştüğüne dikkat çektiği *Metropol ve Tinsel Hayat*, “modern hayatın en derin sorunlarının ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden” kaynaklandığı tespitiyle başlar ve aslında bu ifade, Simmel'in analizinin çekirdeğini oluşturur. Kent hayatının dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik gibi

¹⁵¹ Simmel, **Paranın Felsefesi**, s.488-499.

¹⁵² Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 48.

¹⁵³ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s. 118.

uzanımları insan hayatına dayatılacak ve bunlar yalnızca metropolün para ekonomisiyle ve zihinsel doğasıyla yakından ilgili olmakla kalmayarak “hayatın içeriğine de damgasını vuracak, akıldışı, içgüdüsel, başına buyruk özelliklerin ve itkilerin saf dışı edilmesine” yarayacaktır.¹⁵⁴ Büyük kent mekânı aynı zamanda karmaşık toplumsal ağların birleşme noktasıdır, dolayısıyla bireyin kent mekânında etrafını saran nesnel kültüre ve diğer tüm uyaranlara karşı aldığı tavır modern bireyin tavrını oluşturmaktadır. Metropol tipi kişiliğin ruhsal temeli, sınırlar üzerindeki uyarıcıların yoğunluğu tarafından oluşturulur ve söz konusu uyarım bireyin tavırlarında bazı tepkilere yol açar. Bunlar bireyde bezginlik, kayıtsızlık ve nihayetinde nevrasteni şeklinde tezahür eder.¹⁵⁵

Büyük kent mekânında bu sonuçlara yol açan temel etkenlerin başında para ekonomisi gelir. Para mübadelesinin merkezi olan büyük şehirler şeylerin satın alınabilirliğini küçük yerleşimlere göre çok daha etkileyici bir biçimde öne çıkarırlar. Bu yüzden “şehirler aynı zamanda dünyadan bezme tavrının da gerçek mekânıdır.” Dünyadan bezme tavrı, bireyin sınır sistemini en yüksek düzeyde uyarıp doruğa çıkartır.¹⁵⁶

Ama işin paradoksal yanı, bu duruma verilen dünyadan bezme tepkisinin hep yeni cazibelere yönelik oluşudur; bunlardan uyarılmaya, en uç izlenimlere, en yüksek değişim hızına karşı bir arzu ortaya çıkar, izlenimlerde, ilişkilerde ve bilgide -bunların bizi niçin uyardığını açığa çıkarmanın bizler için önemli olduğunu hiç düşünmeksizin "uyarıma" yönelik modern tercih, araçlarla tipik iç içe geçmişliği de ifşa eder. [...] Modern şehir sakinlerinin "aşırı uyarılmış ve bitkin düşmüş sınırları" [...] daha da fazla eğlence açlığı doğuru[r].¹⁵⁷

Büyük kent mekânında maruz kalınan uyarım bireyde aynı zamanda diğer bireylere karşı mutlak bir kayıtsızlık ve mesafe meydana getirir. Bu aslında bir

¹⁵⁴ Simmel, “Metropol ve Tinsel Hayat”, s. 93-98.

¹⁵⁵ Simmel, bir önceki bölümde bahsettiğimiz yazısı “Moda Felsefesi”nde modern hayatın asabi akışının bir tezahürü olarak modayı da bireyin bıkkınlık ve nihayetinde nevrasteni yaşamasına sebep olan bir etken olarak ele alır.

¹⁵⁶ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s.322.

¹⁵⁷ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s. 100-102.

derecede bikkınlığın da özüdür. Kayıtsızlık farklılıklara olan ilginin azalmasının yanında “şeylerin taşıdığı farklı anlamların ve değerlerin, dolayısıyla şeylerin kendilerinin önemini yitirmesidir.”¹⁵⁸ İçsel bir durum olan kayıtsızlık beraberinde dışsal veçhede “öteki”lere karşı mesafeli olma halini de getirir. Simmel bu kayıtsızlık ve psikolojik mesafe durumu olmadan bireyin metropol deneyimine zihinsel olarak katlanmasının mümkün olmadığını hemen her eserinde ifade eder. Frisby’e göre “kayıtsızlık ve dünyadan bezme tavrı, birey ile dünya arasındaki mesafeyi vurgulamaya çalışan, gerçekliği büyük ölçüde estetikleştirme işine kolayca dahil edilebilir. İçsellığe (*Innerlichkeit*) ve iç mekâna (*intérieur*) çekilme *jugendstil*’in tutarlı bir özelliği sayılır.”¹⁵⁹ Buradaki iç mekâna çekilme vurgusu ileride bahsedeceğimiz Sennett’in teorisinde yer alan kamusal ve özel yaşam arasındaki dengenin değişmesi vurgusuna paralel düşünülebilir.

Simmel sonuçta bireyin “muazzam bir kuvvetler ve şeyler örgütlenmesi içerisinde bir dişli” haline gelmesiyle nesnel hayat karşısında öznelliğini korumak güdüsüyle aşırı ve tuhaf olmaya ihtiyaç duymaya başlayacağını söyler. “Metropolde bireyler arası temaslar -küçük şehirlere kıyasla daha kısa ve seyrek olduğundan-, göze çarpma ihtiyacı daha çok kendini gösterir; insanlar kendilerini olabildiğince çabuk ve özlü bir şekilde ifade etme, en kısa sürede en çarpıcı izlenimi bırakma zorunluluğuyla karşı karşıyadır.”¹⁶⁰ Nihayetinde bireysellik had safhada iken kişilik yitecek ya da aşırılaşacaktır:

Metropol, kişisel olan her şeyi yutarak büyüyen bu kültürün bütün çıplaklığıyla sergilendiği bir sahnedir adeta. [...] Öyle ki kişilik, bunun etkisi altında kendini idame ettiremez. Bir yandan, dört bir taraftan akın eden uyarıcılar, ilgiler, zamanını ve bilincini nasıl kullanacağını gösteren şemalar sayesinde kişinin hayatı sınırsızca kolaylaşmıştır. Kişi, bir ırmağın akıntısına kapılmış gibidir, yüzmesine gerek bile yoktur. Öte yandan, kişisel renkleri ve karşılaştırılmazlıkları yok etme eğiliminde olan bu gayri şahsî içerikler, giderek hayatta daha fazla yere sahip olmaktadır. Öyle ki birey, kişiliğinin özünü koruyabilmek için, sahip olduğu biricikliği ve bireyselliği

¹⁵⁸ Simmel, “Metropol ve Tinsel Hayat”, s. 99.

¹⁵⁹ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s. 111.

¹⁶⁰ Frisby, “Georg Simmel, İlk Modernite Sosyoloğu”, s. 28-29.

öne çıkarmak zorunda kalır: Hatta kişiliğinin kendi gözünde fark edilir olması için bile, bu kişisel unsuru abartmak zorundadır. Nesnel kültürün aşırı büyümesi sonucu bireysel kültürün körelmesi, başta Nietzsche olmak üzere, en uç bireyselleliği savunanların metropol karşısındaki derin nefretlerinin bir nedenidir.¹⁶¹

Kamusal alana yaklaşımlar üzerine bir yazısında Sennett, Simmel'in analizinde, bireyin hayvanlar gibi duyularıyla yaşayamayacağı dünyada bu türlü çoklu uyarımlar karşısında şehir yaşamının yoğunluğuyla başa çıkmak için aldığı tavrı bir çeşit "rasyonalite maskesi" olarak formüle ettiğini söyler. Yani Simmel, rasyonalite konusunu bir hukuk sorunu olarak değil, insanları fiziksel duyu izlenimlerini yönetmeye yönlendirecek davranış nitelikleri türü olarak yeniden tanımlamıştır. "Rasyonel" ile kastettiği şey, yabancılar arasında denge durumundaki insanlar arasında oldukça tarafsız alışverişlerdir. Bu Simmelci "rasyonalite maskesi" kavramının olumsuz yanı, bilginin bu şekilde değiş tokuş edilmesi, ancak iletişimin, özellikle kişisel çıkarı aşan duygusal türden iletişimin azalmasıdır. Kişisel olmayan bir kamusal alan yaratmanın yolu, başkalarına hakkınızda verdiğiniz bilgiyi sınırlamaktan geçer. İnsanların birbirleri hakkında bildikleri çoğunlukla para gibi kodlanabilen ve değiş tokuş edilebilen bilgilere indirgenmiştir.¹⁶²

Chicago Okulu'nun kurucuları Wirth ve Park, Simmel'in teorisinin izinden giderek onu geliştirirler. Wirth'e göre kentsel yaşamda aykırı kişiliklerin ve yaşam tarzlarının yan yana var oluşu, büyük bir toplumsal mesafeyle çevrili sık ve kısa fiziksel temas, birbiriyle ilişkisi olmayan bireylerin korunmasını vurgulamaktadır ve bireyi aynı zamanda yalnızlaştırmaktadır. Kentin kozmopolit ve sistemli yaşamı insan psikolojisi üzerinde etkili olmuş ve kendine özgü bir kişilik tipi (urban personality) yaratmıştır. Bu kentli kişilik, başkalarına kayıtsız ve umursamazdır.¹⁶³ Kamusal yaşamda bireyin geliştirdiği rutin bir korunma mekanizması olarak kayıtsızlık -Mead'in sembolik etkileşimcilik teorisinden

¹⁶¹ Simmel, "Metropol ve Tinsel Hayat", s.108-109.

¹⁶² Richard Sennett, "Reflections on the Public Realm", **A Companion to the City**, Ed.By.: Gary Bridge- Sophie Watson, Blackwell Publishing, 2003, s. 381-382.

¹⁶³ Özdemir, **a.g.m.**, s.55

esinlenen- Erving Goffman'ın teorisinde kentte bireyler arası etkileşimin temeline yerleştirdiği “medeni kayıtsızlık” kavramıyla karşımıza çıkar. Goffman'a göre, birey rol yaratıcısıdır; toplumsal yaşam ise, bütün katılımcıların bakışlarının aynı olabilmesine rağmen, performanslarında farklı kabiliyetlerin olduğu bir tiyatrodur.¹⁶⁴

Kentsel mekânda karşılaşan yabancı kişiler arasındaki "medeni kayıtsızlık" tutumu kamusal ortamlarda etkileşimin dayandığı genel güven tutumlarının sürdürülmesine hizmet eder. Medeni kayıtsızlık, modernitenin gündelik etkileşimlerinin temel bir unsurudur; söz konusu olguyu modern çağ öncesi ortamlardaki tipik tutumlarla karşılaştırdığımızda görebiliriz:

Medeni kayıtsızlık, tarafların modern toplumsal hayatta kamusal ortamlarda başvurdukları zımnî bir "karşılıklı kabul ve korunma sözleşmesi"dir. Caddede bir başkasıyla karşılaşan biri, kontrollü bir bakışla karşıdakinin saygıya değer biri olduğunu ve ardından bakışlarını ayarlayarak, onun için bir tehdit oluşturmadığını gösterir ve karşıdaki de aynı şekilde davranır. "Birbirlerini tanıyanlar" ve "yabancılar" arasındaki sınırların keskin olduğu çoğu geleneksel toplumda medeni kayıtsızlık ritüelleri yoktur. Onlar ya birbirlerine kesinlikle bakmazlar ya da modern bir toplumsal ortamda kabalık veya tehdit olarak algılanabilecek tarzda gözlerini dikerek bakarlar.¹⁶⁵

Yılmaz Yıldırım, “kişinin bakmıyor ya da dinlemiyor gibi yapması” bağlamında medeni kayıtsızlığın bireyi kamusal risklerden korumaya yaradığını söyleyerek bu açıdan bakıldığında “civic” kavramının bir yandan kent ve medeniliği ifade etmesinin, diğer yandan nezaket (civilité) ilkesinin de “sivil kayıtsızlık” ve kente özgü “kamusal davranışları” çağrıştırmasına dikkat çeker. Söz konusu medenilik biçiminin kent hayatında sadece medenileşme sürecini hazırlamadığı, bundan daha önemlisi bir “öz kısıtlama”, yani kamusal alanda duyguların dışavurumundan kaçınma şeklinde kendisini açığa vurduğu görülmektedir. “Böylelikle [...] sınıflar üstü bir öz kısıtlama mekanizmasının, artık başkaları tarafından kısıtlanma olarak görülemeyeceği bir toplumsallık oluşmaktadır. Göz ve

¹⁶⁴ Malcolm Waters, **Modern Sosyoloji Kuramları**, İstanbul, Gündoğan Yayınları, 2008, s. 52.

¹⁶⁵ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 67.

beden yoluyla kendisini gösteren “öz kısıtlama”, göz ve bedeni hedefleyen yeni kamusal stratejilerin oluşumunu başlatmaktadır.”¹⁶⁶

Modern toplumsal yaşamda değerlere daha az bağlı olan, statü ve nüfuz arayışının etkisindeki yeni bir kişilik türü ortaya çıkar. Bu kişilik türü David Riesman’ın *Yalnız Kalabalıklar (The Lonely Crowd)* adlı eserinde “ötekine-yönelimli kişilik” olarak adlandırılır. Bu tür kişilikler, bir dizi içsel değere duyulan bağlılıklara dayanmak yerine çağdaşlarının değişip duran yargılarının peşinden giderler. Ötekine-yönelimli kişilik, aile ya da mahalle içerisinde konumlanmaz; daha ziyade kozmopolittir.¹⁶⁷ Richard Sennett, Riesman’ın iç-yönelimli toplumdaki ötekine-yönelimli topluma dönüşüm teorisinin modernitenin tarihselliğinde çevrilmesi gerektiğini söyler. İleride bahsedeceğimiz, kamusal yaşama dair kapsamlı analizinde Sennett, modern kamusal yaşamda kişinin süreç içerisinde öteki-yönelimlilikten iç-yönelimliliğe geçtiğini savunur.¹⁶⁸

Giddens’a göre modernitenin yeni deneyim biçimleri bireysel kimliğin refleksif bir çaba içinde olması sonucunu doğurur. Modern hayatın kilit kavramı “hayat tarzı”dır; kapitalizmin getirdiği metalaşma deneyiminin ve benliğin tasarımının büyük ölçüde arzulanan mallara sahip olma ve yapay olarak çerçevelendirilmiş hayat tarzlarına ulaşma arayışına dönüşmesinin yanında söz konusu standartlaştırıcı etkilerin bilinçli olarak dışında kalmayı tercih etmek de hayat tarzı haline gelebilir. Her iki durumda da söz konusu düzen sürekli olarak mutsuzluk ve kaygı üretecek, aynı zamanda tüketimcilik bağlamında metalaşma temel değerler konusunda bir ölçü olarak dış görünüşü öne çıkartarak benlik-

¹⁶⁶ Yılmaz Yıldırım, “Kamusal Alanın Göz ile İnşası ve Gözden Düşüşü: Parisli Flaneur ve İstanbullu Bihruz Bey”, *İdealkent: Mekân ve Kimlik*, 3 (Mayıs 2011), s.205.

¹⁶⁷ Turner, *a.g.e.*, s.331.

¹⁶⁸ Sennett, *a.g.e.*, s. 18 /51.

gelişimi öncelikle kendini-gösterme çerçevesinde görülmeye başlandığında, narsisist özellikler muhtemelen daha fazla öne çıkacaktır.¹⁶⁹

Modernite insan ilişkilerine güven ve risk ortamlarındaki değişimlerle bağlantı içinde temel bir dinamizm kazandırır. Bireyin, daha geleneksel ortamların sağladığı psikolojik desteklerden ve güven duygusundan yoksun olduğu bir dünyada kendisini kaybolmuş ve yalnız hissetmesi “mahremiyetin dönüşümü” durumuna da yol açacaktır; bu durum modern çağda mahremiyet arayışı kişiliği tehdit eden dış dünya karşısında bir savunma aracı olabileceği gibi kendine özgü riskler de taşıdığından aynı zamanda endişe vericidir.¹⁷⁰

Tekrar etmek gerekirse, bireyin modern kentsel hayatın çarkında uyum sağlayan bir parça olmak adına sergilediği davranış ve eylemler benliğin tasarımına yol açarken, bu hayatın güven zedeleyen şartları ve riskleri karşısında duyulan endişeye bağlı olarak geliştirilen savunma mekanizmaları ise benliğin bütünlüğündeki yıkımın ve mahremiyete kaçışın hem sebebi hem de zorunlu sonucu haline gelir.

1.2.1.4. Richard Sennett’te Kamusalığın Dönüşümü ve Kamusal İnsan

Richard Sennett, kamu ve kamusal kavramlarının Batı’daki tarihini ve bu deneyim sürecini Londra ve Paris ekseninde söz konusu ettiği *Kamusal İnsanın Çöküşü*’nün giriş kısmında "kamu"nun “aile ve yakın arkadaşlar dışında geçen yaşam anlamına” geldiğini ve bu kamu bölgesinde çok çeşitli, karmaşık toplumsal gruplar kaçınılmaz olarak buluştuğunu, bu kamusal yaşamın odak noktasının büyük şehirler olduğunu söyler.¹⁷¹ Söz konusu kamusal yaşamın şekillenmesi büyük

¹⁶⁹ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s.13-14/244.

¹⁷⁰ A.e., s.21-22 /247.

¹⁷¹ Sennett, **a.g.e.**, s.31.

şehirde yabancıların bir araya gelmesi için gereken mekânların ortaya çıkmasıyla hız kazanmıştır:

Şehirler büyüdükçe krallığın doğrudan denetiminden bağımsız sosyallik ağları, yabancıların düzenli olarak buluşabilecekleri yerler de genişledi. Bu, şehir içinde devasa parklar yapmaya, sokakları dinlenme amacıyla gezintiye çıkan yayalara uygun hale getirmeye yönelik ilk çabaların görüldüğü devirdi. Kahvehanelerin, ardından kafe ve hanların sosyal merkezlere dönüştüğü, tiyatro ve opera salonlarının eskiden olduğu gibi koltuklarını aristokrat hamilerin paylaştığı yerler olmaktan çıkıp açıktan yapılan bilet satışlarıyla geniş bir kamu kesimine açıldığı devirdi. Kentin nimetleri dar bir elit kesimden geniş bir toplumsal yelpazeye açıldı; öyle ki emekçi sınıflar bile (...) eskiden sadece elit bir kesime ayrılmış olan parklarda gezinti yapmak gibi bazı sosyal adetleri benimsemeye başladı.¹⁷²

Sennett, 18. yüzyılda Batı kamusal yaşamının başat öznesi olarak “kozmpolit” adını verdiği yeni insanı gösterir: “1738’deki kayıtlara göre Fransız dilinde “kozmpolit”, her yere girip çıkabilen, aşına olduğu şeylerle hiçbir alakası ya da benzerliği olmayan durumlarda da rahat hareket edebilen kimsedir. (...) Toplum içine (kamuya) çıkan anlamında bu yeni "kozmpolit" mükemmel bir kamusal insandı[r].”¹⁷³

18. yüzyıl Batı’da kamusal yaşamın yükselişi için bir dönüm noktasıdır. “Bu, şehir içinde devasa parklar yapmaya, sokakları dinlenme amacıyla gezintiye çıkan yayalara uygun hale getirmeye yönelik ilk çabaların görüldüğü; [k]ahvehanelerin, ardından kafe ve hanların sosyal merkezlere dönüştüğü, tiyatro ve opera salonlarının eskiden olduğu gibi koltuklarını aristokrat hamilerin paylaştığı yerler olmaktan çıkıp açıktan yapılan bilet satışlarıyla geniş bir kamu kesimine açıldığı devirdi[r].”¹⁷⁴ Ancak bu yüzyıl aynı zamanda sahne ile sokak arasındaki bağlantının da en kuvvetli olduğu yüzyıldır. Her ikisinde de ifade “rol” ve “bedeni dekore etmek”ten geçmektedir. Kamusal insan, kamusal mekânda var olmak için sahnenin tekniklerini kullanmak durumundadır. 18. yüzyıl başkenti insanların yabancılarla ilişkilerini

¹⁷² A.e., s.33

¹⁷³ A.e., s.32-35.

¹⁷⁴ A.e., s.33.

renklendirmek ve tanımlayabilmek için çok büyük çabalar harcadıkları yerdir ve Sennett'in bilhassa dikkat çektiği nokta çaba göstermek zorunda olmaktır. Çünkü "öteki" ile karşılaşmaya imkân sağlayacak şekilde biçimlenmeye başlamış olan kent yaşamı insanları bulundukları mekânla ve giysileriyle etiketlemeyi zorlaştırmaya başlar. "Erkekler ve kadınlar yabancıların dış görünüşlerinden giderek daha çok şey 'okurken', yabancıları algılama biçimlerinde bir düzen duygusuna giderek daha az rastlanacaktır." ¹⁷⁵

Söz konusu dönemin kamusal deneyiminde kişiliğin yeri yoktur. Kamusal alanda bedenin manken, konuşmanın ise bir işaret olarak algılandığını ifade eden Sennett, 18. yüzyılı Batı kamusallığını yapaylık ve kendini gizleme ile birlikte anar. Giysiler ise bu deneyimin en önemli malzemesidir:

Bedenin giysiler için bir manken olarak görülmesi bilinçli bir kamusal giyim tarzıydı. Bedene ve ihtiyaçlarına cevap veren, rahatlık sağlayan giysiler yalnızca ev ortamı için uygun bulunuyordu. Manken olarak beden çeşitlilik sınavından iki anlamda geçmişti; bu giyim ilkesi sokaktan sahneye hemen hiç değişmeksizin aktarıldı ve sokakta sanki bir oyuncak bebekle oynarcasına elbiselerle oynama ve onları sergileme, sokağın çeşitliliğini örgütleme ve ona bir düzen getirme aracıydı. ¹⁷⁶

Sennett'in üzerinde özellikle durduğu ve 18. yüzyılda sahne ile sokak arasındaki ilişkiye işaret eden üç yaklaşım vardır. Bunlardan ilki ancient regime'den itibaren süre gelen, pek çok filozof ve teorisyen tarafından farklı bağlamlarda kullanılan ve dünyanın bir tiyatro sahnesi olduğu yaklaşımı (theatrum mundi), ikincisi Diderot'un rol paradoksudur.

Üçüncü yaklaşım ise Sennett'in 18. yüzyıl kamusal yaşamı bağlamında özellikle üzerinde durduğu ve dolaylı olarak bizim çalışmamız için de oldukça anlamlı olan Roussau'nun tiyatro-şehir eleştirisidir. Sennett'in ifadesiyle Roussau'ya göre, "Büyük şehir bir tiyatrodur. İlkesel olarak senaryosu da itibar arayışına

¹⁷⁵ A.e., s.102.

¹⁷⁶ A.e., s.120.

dayanır. Şehir insanlarının hepsi belli türde bir sanatçıdır, aktördür. Kamusal yaşamda oynarken, doğal erdemlerle bağlarını yitirirler.”¹⁷⁷ Sonraki yüzyılda ise sahne ile sokak arasındaki deneyimin dinamikleri değişmekle beraber ileride değineceğimiz üzere “rol”ler de gündelik hayatın bir parçası haline gelecektir.

Sennett’in 19. yüzyıl kamusal yaşamına dair anlatısı ise dört odak noktası üzerinden ilerler. İlki ekonomik değişimlerin ve sanayi kapitalizminin kamusal yaşama etkisidir. İkincisi bireysel kişiliğin toplumsal bir kategoriye dönüşümüdür ki bununla bireyin ve onun özel güçleri, arzuları, zevklerinin toplumsal bir görüş olarak kutsanması ifade edilir. Üçüncüsü, toplumda seküler bir dünya görüşünün oluşmasının kamusal kişiliğin ortaya çıkmasına etkisidir. Bunların sonucunda kamusal alanın kişileştirilmesi yeni bir konuşma ve sessizlik alanı yaratmıştır ki Sennett bununla “bir kamusal düzen ilkesi olarak sessiz gözlem”in ortaya çıkışına da işaret edecektir. Dördüncüsü ise yazarın varılan nokta olarak işaret ettiği mahrem toplum fikrinin iki yönüne, kamusal alanda yeni bir tür cemaatleşme hali ve bireyde narsisist eğilimin yükselişine dair tespitlerdir.¹⁷⁸

Ona göre, 18. yüzyıl sonu patlayan büyük devrimler ile daha modern zamanlardaki ulusal bir sanayi kapitalizminin yükselişinin ardından 19. yüzyılda kamusal ve özel olana dair fikirlerde temel bir değişim belirir. Nurdan Gürbilek, bu değişimi ve Sennett’in kurmak istediği anlatıyı şöyle özetler:

Tarihselleştirmeye çalıştığı, kamusal ve özel hayatın talepleri arasındaki gerilimin (ve dengenin) özel hayat lehine bozulduğu sonraki yüzyıldı. Modern şehir kültürü içinde kamusal hayat değer yitirirken mahremiyetin yükselişe geçtiğine, kamusal dünyanın yerini daha kişisel, ama daha boş bir yaşama bıraktığına işaret ediyordu. Şehrin homojen bir ekonomik birime dönüştürülmesi, insanların kendilerini koruma kaygısıyla kamudan aileye geri çekilmeleri, ailenin kamusal alandan daha yüksek ahlaki değerler içeren, daha büyük sahiplik taşıyan bir sığınak olarak görülmeye başlaması, bütün bunlar aynı değişimin farklı yüzleriydi. Kamusal hayatın göstermelik bir yükümlülükler alanı ya da ahlaki bakımdan sefil bir hayat olarak

¹⁷⁷ A.e., s.158.

¹⁷⁸ A.e., s. 166-167.

görülmesi, benliğin istek ve ihtiyaçlarından belli bir uzaklıkta gerçekleştirilen eylemlerin değeri yitirmesi de hep bu tarihsel ana denk düşüyordu.¹⁷⁹

Gürbilek'in de dikkat çektiği gibi Sennett'in Paris ve Londra eksenli kamusal yaşam anlatısında çöküş paradigması önemli bir yer teşkil eder. Bunun ilk ayağını pasif gözlem sorunu oluşturur. Ona göre bu şehirlerde 19. yüzyılda ortaya çıkan gözleme dayalı kamusal deneyim kenti pasif seyirlik bir mekâna dönüştürür. Modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan pasif gözlem deneyimi ve buna bağlı olarak gelişen Flaneur tipi ile ilgili yapılmış çalışmalardan oluşan geniş bir literatür vardır. Sennett'in bunlardan farklı olarak işaret ettiği ise kamusal bir kişilik olarak pasif gözlemcinin sahne-sokak ilişkisi bağlamında imledikleridir. Ona göre pasif gözlemci kamu içinde aktör-insan imgesini sürdürmeyi başaranların dışında yeni bir kişiliğin oluşumuna işaret eder: "Kamu içinde pasif olmakla beraber kamusal yaşama inanmayı sürdüren izleyici. [...] Bu izleyici, kamusal yaşama katılmaktan çok bir kenarda gözlemek için kendini yetiştirmişti[r]" ve toplumsal etkileşimlerde duyguların karmaşıklaşması ve istikrarsızlaşması sonucunda "kendini pasifleştirerek daha fazlasını hissedebilmeyi um[ar]. [...] Kamusal bir kişilik olarak izleyiciler kamusal aktörlerle birlikte var olmayı sürdürür ve zamanla dikizciler haline gelirler." Korunmak için birbirlerinden yalıtılmış bir halde, sessizce hareket edecek, kamu içinde görünür haldeyken yaşamın akıp gidişine seyirci kalarak daha çok düşler ve fantezilerle ilgileneceklerdir.¹⁸⁰

Seyirlik şehirde pasifize edilmiş kamusal deneyim aynı zamanda yeni kapitalist düzenle de yakından ilintilidir. Mağazaların doğuşu ile aktif bir alışveriş alanı olarak kamusal alan yerini modern şehirde daha az sosyal ve çoğunlukla göze hitap eden bir deneyime bırakmaya başlar. Bu bağlamda yazar Marx'ın ünlü "meta fetişizmi" kavramlaştırmasına ve nesnelerin toplumsal bir hiyeroglif olarak kabulüne değinen yazar, kapitalizm ve kamusal kültür arasındaki ilişkiyi vitrinlerin merkeze

¹⁷⁹ Gürbilek, **a.g.e.**, s.118.

¹⁸⁰ Sennett, **a.g.e.**, s.250-253.

konması ve burada görüntü materyallerinin gizemli hale getirilmesi üzerinden tartışır. Sennett'in dikkat noktası ise ticaretin bir görsel ve duygusal “uyarım” meselesine dönüşmesidir. Mallar, kullanım değerlerinden ziyade kişisel anlamlar taşımak üzere yüklenirler. Böylece alışveriş deneyimi hem bir pasif gözlem hem de kişisel duygulara yatırım meselesi haline gelir.¹⁸¹

Sennett'in çöküş paradigmasının bir diğer yönü ise özele ait alanın yani mahremiyetin ve ailenin korunması ve bir sığınak haline gelmesidir. 19. yüzyıl Batı kentinde ekonomik ve demografik değişimlerin çekirdek ailenin yükselişine yol açısıyla beraber kamusal alanda yabancılarla birlikteliğin yarattığı kaygının sonucunda özel olana ve aileye atfedilen anlamın da değiştiğine dikkat çeker.

Nihayetinde kişiliğin toplumsal olanda kendisini göstermesi ve sanayi kapitalizmi ile kesişmesiyle birlikte, kamusal kültürün sıkıntıları baş gösterir; bunlar, karakterin irade dışı açığa vurulmasından duyulan korkular, kamusal ve özel olanın alanının giderek belirginleşmesi, savunma amacıyla duygularını kamusal yaşamda göstermekten kaçınma ve artan pasifliktir.¹⁸²

Sennett'in analizini bu bağlamda Simmel'inkinden ayıran nokta kişiliğin kamusal yaşamda yitildiğini değil bilinçli olarak pasifize edildiğini fakat kuvvetli biçimde korunduğunu, hatta kamusal yaşamı ikinci planda bırakacak şekilde özel alana çekildiğini iddia etmektir.

Sennett'in kamusal yaşamın dönüşümü anlatısı en sonunda bir “mahremiyet ideolojisi”ne ulaşır. Kamusal yaşama artık özel yaşamın gerektirdiği kadarıyla önem verilir. Toplumsal ilişkiler kişiselleşebildikleri noktada anlamlı olmaya başlamış, kişiler arası yakınlığa duyulan inanç hiç olmadığı kadar önemli hale gelmiştir. Bunun sonucunda insanlar “kişidışı durumlarda, nesnelerde ve toplumun kendisinin

¹⁸¹ A.e., s. 186-190.

¹⁸² A.e., s. 249.

nesnel koşullarında kişisel anlamlar” aramaya başlamışlardır. “Artık önemli olan ne yaptığınız değil, yaptıklarınız hakkında ne hissettiğinizdir.”:

[E]n sonunda da kişisel, kamusal terimini yok etti. Örneğin ister aktör ister politikacı olsun, aktif biçimde duygularını kamusal alanda sergileyebilen kişilerin özel ve üstün kişilikli olduklarını düşünmek mantıklı hale geldi.

[...] Keza insanların duygularını başkalarına iradedışı açığa vurmakla korkutulmalarıyla, kamusal alandaki kişilik, kamusalı yıktı. Sonuç, ötekilerle temastan daha çok kaçınma, suskunluğa sığınma ve hatta duygularını belli etme kaygısıyla hiçbir şey hissetmemektir.¹⁸³

Sennett’in mahrem toplumu nihayetinde iki kaçınılmaz sonuç doğurur: narsisizm ve modern cemaatin oluşumu olarak ifade ettiği yıkıcı *gemeinschaft*’ın yükselişi süreci. Kamusal olana güven duymayan ve mahrem duyguların yön verdiği kültür, toplumsal ilişkilerde narsisizmi seferber etmektedir. “Gerçekliğin narsistik bir uyarlamasının sonucu, yetişkinlerin ifade güçlerinin azalmasıdır. Yetişkinler gerçeklikle oynayamazlar, çünkü onlar için gerçeklik ancak bir biçimde mahrem ihtiyaçların aynası olmayı vaat edebildiği sürece önemlidir.”¹⁸⁴

Sennett’e göre kamusal-özel olana dair dengenin değişmesiyle beraber 20. yüzyıl mahremiyetin despotluğuna girecektir. Kamusal yaşam ile özel yaşam arasındaki dengenin yitirilmesi seküler ve kapitalist varoluşla yakından ilgilidir. Benliğin toplumsal ilişkileri tanımlamaya başladığı dünyada “insanlar kendi karakterlerinin yazarları olduklarına, yaşamdaki her olayın kendilerini tanımlamak bakımından bir anlamı olduğuna” inanmak durumunda kalırlar ancak yaşamdaki istikrarsızlık ve çelişkiler bu anlamı bulmayı güçleştirir. Sonuçta kamusal yaşam kişiliğin öteki kişiliklere ifşası ile birlikte düşünölmeye başlanmış ve “kişidışı yaşam”a karşı duyulan endişe artmıştır.¹⁸⁵

¹⁸³ A.e., s. 327-332.

¹⁸⁴ A.e., s. 409.

¹⁸⁵ A.e., s. 424-425.

1.2.2. Edebiyat-Sosyoloji İlişkisi

Çalışmamızın buraya kadar olan kısmında modernitenin dinamiği ve karakteri ile toplumun ve bireyin modern kentsel deneyimine dair ortaya konulmuş sosyolojik teoriler üzerinde duruldu. Çalışmamızın teorik çerçevesinin son köşesi olarak edebî metnin toplumsal realite ve buna bağlı olarak sosyolojik teorilerle ilişkisi bağlamında edebiyat sosyolojisinden ve sosyolojik eleştiri kuramından bahsedilecek; sosyolojik teorinin kurgusal metin analizi bağlamında işlevselliğinin imkanları söz konusu edilecektir. Nihayetinde, çalışmamızın esas malzemesi olarak romanın özünde tarihsel-toplumsal gerçekliklerle nasıl bir ilişkiye girdiği ve söz konusu ilişkinin analizimiz açısından ne ifade edebileceği sorgulanacaktır. Böylece analizimizin yöntemsel çerçevesinin tamamlanması amaçlanmaktadır.

1.2.2.1. Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyolojik Eleştiri

Edebî metinlerde kentsel kamusal deneyimin tezahürü hakkında konuşmak için öncelikle edebiyat eserinin gerçeklikle olan bağı hakkında bir şeyler söylemek gerekir. Bu konu etrafında yapılmış analizlerin hemen hepsi modernliğin ve özelde kentin toplumsal gerçekliğinin ve deneyimlenme biçimlerinin edebî esere nasıl yansıdığına odaklanırlar.

Edebî eserin sosyolojik düşünce etrafında incelenmesi iki yönlü olarak söz konusu olur. Bunlardan ilki edebiyatın, sosyoloji disiplinin alt dalı olarak kabul edilen “edebiyat sosyolojisi”nin inceleme nesnesi olması, diğeri ise edebiyat eleştirisinin gelişim sürecinde kabul görmüş olan bir yöntem olarak “sosyolojik eleştiri”nin esere sosyolojinin imkanları ve bakış açısıyla yaklaşmasıdır. Söz konusu iki yaklaşım -çok benzer olmakla ve edebiyat sosyolojisi kavramının çoğunlukla sosyolojik eleştiriye işaret edecek yahut kapsayacak şekilde kullanılmasıyla birlikte- bazı farklılıklar arz eder; ancak ikisi arasındaki en temel farklılığın edebiyat sosyolojisinin edebî eseri sosyolojik inceleme için araçsallaştırması, sosyolojik eleştirinin ise metin analizinde toplumsallığın göz ardı edilemeyeceği kabulüyle sosyolojik düşünceden yararlanması olduğu söylenebilir.

Edebiyat sosyolojisi, toplumsal meselelerin incelenmesi, açıklanması ve yorumlanmasında edebiyatın göz önünde bulundurulması gerektiği kabulüne dayanır. Bu kabule göre edebiyat, sosyo-kültürel ortama ait bir gerçekliktir, kendi özelinde iletişim ve ilişkiler ağı oluşturarak toplumsal alana dahil olur ve bu yönüyle toplum analizinde kullanılabilir.¹⁸⁶ Edebiyat eseri toplumsal gerçekliği doğrudan anlatmıyor olsa bile olduğu ve geliştiği ortam itibariyle toplumdan ayrı tutulamaz. Nihayetinde edebiyat ve sosyoloji iki farklı disiplin olarak en temelde “toplumu anlama” noktasında birleşirler, bu yüzden de edebiyat insan-toplum gerçekliğini çözümlemeye sosyolojik analize yeni yollar açacaktır. Bu bağlamda, edebiyatın - sosyolojik düşünce geliştirme noktasında- işlevselliği edebiyat sosyolojisinin başlıca dayanağıdır.¹⁸⁷ Robert Escarpit’e göre “gerçek bir edebiyat sosyolojisi, edebiyat eleştirmenleri ve tarihçiler spesifik bir gerçeklik olarak edebiyattan hareket ederek, cari sosyolojik yöntemleri kullanarak sosyolojik sorunlara cevap bulmaya çalıştıklarında ortaya çıkmaya başlamıştır.”¹⁸⁸

Lowenthal'e göre toplum ve toplumsal tabakaların analizi bağlamında edebiyat, tüm toplum ve toplumsallaşma durumlarında yer alan sosyal görünümeleri tamamlayıcı bir işleve dönüktür ve sosyal kurum ve gelenekleri yorumlamak açısından bir kapı işlevi görmektedir.¹⁸⁹ Üstelik edebiyat alanıyla ilgilenen bir sosyolog yalnızca bunları araştırmakla yetinmemeli, ilk bakışta sosyolojik bakış açısından kopuk gibi gözükse dahi yazarın “doğaya, aşka, eylemlere ve kafa yapılarına, sokulganlık veya yalnızlık durumlarına verdiği özel aç ve düşüncelere, betimlemelere veya diyaloglara verdiği ağırlık” gibi unsurlara da dikkat etmelidir; bunlar, bireysel yaşamın, üzerinde geliştiği sosyal çevre tarafından bu yaşamın en mahrem ve özel alanlarının kuşatılmasının incelenmesiyle ilgili birincil kaynaklardır.” Buna göre edebiyat sosyolojisinin bir görevi de edebiyat eserinden

¹⁸⁶ Köksal Alver, “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, **Edebiyat Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver, Ankara, Hece Yayınları, 2006, s.11.

¹⁸⁷ A.y., s.12-15.

¹⁸⁸ Robert Escarpit, “Edebiyat Sosyolojisi”, **a.g.e.**, s. 65.

¹⁸⁹ Alver, **a.g.e.**, s.17.

hareketle imgesel karakterlerin deneyimlerini eserin referans edindiği tarihsel iklimle ilişkilendirmek ve edebî yorumu bilgi sosyolojisinin bir dalı haline getirmektir.¹⁹⁰ Swingwood’a göre ise, toplumsal yaşamın katmanlarına nüfuz ederek bireyin toplumu duygulanım olarak hangi yollarla tecrübe ettiğini göstererek, salt betimleyici nesnel bilimsel çözümlemelerin ötesine geçtiği için edebiyatın tanıklığı olmaksızın toplumun anlaşılması mümkün olmayacaktır.¹⁹¹ Francis E. Merrill de edebiyatın -toplumsal etkileşimin sembolik bir tasviri olarak- etkileşim sürecinde kendi rollerini oynayan bireyler hakkındaki en önemli bilgi kaynaklarından biri olduğuna dikkat çeker.¹⁹²

Edebiyat sosyolojisi analizinin merkezine edebî eseri koymakla birlikte salt edebî metinle ve onun içsel unsurlarıyla ilgilenmez, metni içinde yazıldığı ve tüketildiği tüm koşulların ve etkileşimlerin bir göstergesi/sonucu olarak görme eğilimindedir. Bu nedenle de bir sonuca ulaşma noktasında metni yazarın yaşamı, toplumsal ve kültürel ortam, yayıncı ve okuyucu profili gibi birçok değişkenle birlikte ele alır. Edebî metni sosyolojik bulgulara ulaşmak için kullanmakla birlikte söz konusu verilerden yararlanarak edebiyatın üretilen ve tüketilen bir meta olarak toplumla etkileşiminin yanı sıra kolektif bilincin yönlendirilmesi noktasındaki işlevini de irdeler.

Lucien Goldmann, edebiyat sosyolojisinin içerik sosyolojisi ve yapısalcı sosyoloji olarak iki yöntemi olduğunu ifade eder:

İçerik sosyolojisi, eseri, kolektif bilincin bir yansıması olarak görmektedir; yapısalcı sosyoloji ise tam tersine, eserde bu kolektif bilinci yaratan en önemli öğelerden birini görür; ki bu öğe, grubu oluşturan üyelerin düşündüklerinin, hissettiklerinin ve anlamını bilmeden yaptıklarının bilincine varmalarına olanak tanır. İçerik sosyolojisinin vasat seviyede eserlere uygulanırken neden daha etkili olduğu, bunun aksine oluşumcu-

¹⁹⁰ Leo Lowenthal, “Edebiyat Sosyolojisi Üzerine”, *a.e.*, s. 87.

¹⁹¹ Alan Swingwood, “Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar”, *a.e.*, s. 102-103.

¹⁹² Francis E. Merrill, “Edebiyat Sosyolojisi”, *a.e.*, s.123.

yapısalcı edebi sosyolojinin dünya edebiyatının şaheserlerine uygulanırken neden daha gerçekçi ve olumlu sonuçlar verdiği böylelikle anlaşılır.¹⁹³

Sosyolojik eleştiri ise bir metin çözümleme yöntemi olarak edebiyatın ait olduğu toplumsal ortam bağlamında ve içeriğinden hareketle incelenmesini öneren bir yaklaşımdır. On dokuzuncu yüzyılda, edebiyata sosyolojik açıdan yaklaşan ilk isimler olan Madame de Stael ile Hippolyte Taine'in edebiyatı toplumun diğer kurumlarıyla bir tutan, "ortam" a dayalı yaklaşımı bu eleştirel biçimin en iptidai biçimidir. Bu yaklaşım "ortam" kavramını esas alır ve ortamı edebiyat eserine içkin kabul eder. Bu da eser incelemesinin bağlamsal olarak 'zaman ve mekân' zeminine oturtulmasını gerektirir. Dolayısıyla edebiyat eserinin içinde olduğu çevre ve dönem ile ilişkisini açığa çıkarma amacı güder.¹⁹⁴ Berna Moran, sosyolojik eleştirinin temelinde belli bir yazarı, eseri ya da türü, yazıldığı yılların ortamını ve koşullarını inceleyerek daha iyi açıklayabilme amacının olduğuna dikkat çeker ve bu eleştiri yöntemine kuşkuyla yaklaşır. Bunun sebebini de sosyolojik eleştiride nihai amacın sanat eserlerini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmek olmasıyla izah eder.¹⁹⁵ Jale Parla'ya göre bu ilk sosyolojik edebiyat kuramları bugün çok kaba görünseler de sonradan Georg Lukacs, Mikhail Bakhtin gibi düşünürlerde rastladığımız izleri, etkilerinin sürekliliğini gösterir.¹⁹⁶

Gürsel Aytaç, edebiyat eleştirisinde estetiği arka plana itme ve üretim, alımlama ve yayılmayı esas niteleme, araştırma konusu yapma, özellikle deneysel (amprik) edebiyat sosyolojisinin yeniden canlanmasıyla önemsenir olduğunu söyler:

Edebiyat eleştirisinin artık yalnızca estetik değere değil, asıl toplumsal ilişkilere bakmasını isteyen, 70'li yılların bu görüşü, 1920'lerin ve 30'ların Marksist edebiyat görüşünde öncülerini fark etti. Georg Lukacs, Walter Benjamin ve Frankfurt Ekolü'nün edebiyat sosyolojisi uzmanları, bu dönemin en büyük temsilcileridir. Deneyci edebiyat bilimi, eserlerin estetik niteliğiyle ilgilenmeyip onların iletişimsel işlevlerini, ortaya çıkışlarını

¹⁹³ Lucien Goldmann, **Roman Sosyolojisi**, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2005, s. 78.

¹⁹⁴ Köksal Alver, "Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş", **a.e.**, s.277.

¹⁹⁵ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 2014, İstanbul, s. 85.

¹⁹⁶ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, 2001, İstanbul, s.41.

hazırlayan şartları araştırır. Yöntem olarak da deneyci toplum araştırması yöntemini benimser, bu yönetimi metin çözümlemesi ve alımlamasına uygular. Deneyci edebiyat sosyolojisi ise edebiyat kurumu içindeki işleyişi, mesela üretim, yazarın sosyal rolü, okuyucu kitlesinin oluşumu, toplum hayatında edebi ürünlerin işlevi gibi konularla ilgilenir.¹⁹⁷

Sosyolojik eleştirinin sınırları ve esere yaklaşım biçimi tartışmalı bir konudur. Söz konusu yöntem, çoğunlukla edebî eserin estetik yönünü dışlayan ve salt içerik unsurlarına odaklanan bir yaklaşım olarak görülür. Bunun sebebi, edebî metnin toplumsal gerçeklikle olan bağlantısı hakkındaki farklı görüşlerdir. Köksal Alver'e göre sosyolojik eleştiri pekâlâ bir okuma biçimi olarak görülebilir ve bu "iç okuma" ve "dış okuma" olarak iki ayrı düzeyde uygulanabilir. İç okuma çoğunlukla edebî metnin, metin merkezli bir okumayla hikayesi bağlamında dünya görüşü, yaşam tarzı, bakış açısı, hikayedeki toplumsal yapı gibi unsurlar üzerinde yoğunlaşır. Dış okuma ise eseri içerisinden çıktığı toplumsal koşullara bağlayarak okuma biçimidir.¹⁹⁸ Sosyolojik düşüncenin imkanlarıyla ile metin okumalarına girişen analizlerin sosyolojik bilgiye mi yoksa edebiyat eleştirisine mi katkı yaptıkları kimi zaman muğlaklaşır, bu bağlamda her analizi yaklaşım ve yöntem bakımından ayrı değerlendirmek gerekecektir.

1.2.2.2. Roman Eleştirisi ve Toplumsal Gerçeklik

Çalışmamızın ana malzemesi olarak roman türünün eleştirisi ve bu eleştiri içerisinde toplumsal gerçekliğin konumu ile ilgili konuşmak gerekir. Zekiye Antakyalıoğlu'nun belirttiği gibi romanın birçok tanımı yapılmıştır "ancak her bir tanım o tanımı yapanın kendi roman anlayışını öne sürmesinden öteye geçememiştir."¹⁹⁹ Bakhtin'e göre, romanı içeriğine, biçimsel özelliklerine ve başka kıstaslara göre kategorize etme çabaları beyhudedir; nihayetinde roman kendisinden önceki romans, epik gibi türlerin organik bütünlüğüne sahip değildir ve aynı

¹⁹⁷ Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1999, s. 124.

¹⁹⁸ Alver, **a.g.m.**, s.279.

¹⁹⁹ Zekiye Antakyalıoğlu, **Roman Kuramına Giriş**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 24.

zamanda mektup, günlük, itiraf, otobiyografi, biyografi, tarihsel anlatı gibi yöntemlerden beslenerek edebiyatın dışına taşar.²⁰⁰ Ancak bütün bunlara rağmen roman türüyle ilgili genel kabul gören bazı unsurlarından söz edilebilir. Bunlar romanın “gerçekliği temsil etme sorunu, bunu yazılı anlatı diliyle yapmaya çalışması, matbaaya olan bağımlılığı ve tasvire dayalı olması[dır].” Bunun dışında söylenecek her şey romanı bir kalıba sokma, dönem ve içeriğine göre analiz etme gibi göreceli yaklaşımlar doğurur.²⁰¹

Edebiyat eserinde gerçekliğin tuttuğu yer nedir ve metni analiz ederken tarihsel ve toplumsal gerçeklikten ne kertede yararlanabiliriz sorularına - bulamayacak olsak da- asgari bir cevap aramamız önemlidir. Bir edebî tür olarak romanın tarih, toplum ve gerçeklikle ilişkisini tartışmak üzere kısa bir alt başlık elbette yeterli olmayacaktır ve günümüzde artık eleştirel yaklaşımların hiçbirinin bir edebî metne yaklaşıırken tek başına yeterli olamayacağı hususu kabul görmüştür. Yine de çalışmamızda romana içeriksel olarak yaklaşılabileceği ve bunu yaparken de bir ölçüde toplumsal tarih ve sosyolojiden beslenileceği için bu başlık altında bir edebî tür olarak romanın gerçeklikle ilişkisine ve romanın bir özelliği olarak “gerçekçilik”e dair bazı görüşlere değinmek gerekir.²⁰²

Roman-gerçeklik/gerçekçilik ilişkisine daha yakından bakmayı deneyelim. Roman bağlamında gerçeklik, gerçek olanın insan duyularıyla algılanıp, dille ifade edilmesi, gerçekçilik ise “dilselleşmiş olan gerçekliği, sembolik düzenin parçası haline indirgenmiş olanı ya da bir olgular bütünü olarak dünyayı olduğu gibi temsil etmektir.”²⁰³ Bakhtin’e göre, “edebi bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. [...] Edimli zamansal gerçekliğin (tarihsel gerçeklik dahil) temellük edilmesine hizmet eden, bu gerçekliğin zaruri boyutlarının

²⁰⁰ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Aktaran: Zekiye Antakyalıoğlu, **a.g.e.**, s. 21.

²⁰¹ **A.e.**, s. 25.

²⁰² Çalışmamızın ana malzemesini oluşturan romanların mahiyeti dikkate alınarak gerçeklik algısının bilinçli olarak bozulduğu postmodern roman bahis dışı bırakılmıştır.

²⁰³ **a.g.e.**, s. 42.

romanın sanatsal uzamında yansıtılmasına ve bu uzamla bütünleştirilmesine” izin veren “kronotop” (zaman-uzam bağlamı) olayların gösterilebilmesi için gerekli zemini hazırlar.²⁰⁴ Bakhtin, metinde temsil edilen dünya ile metni yaratan tarihsel dünya arasında kesin bir sınırdan bahsetmekle birlikte metni yaratan dünya olarak tarihsel dünyanın tüm boyutlarının (metinde yansıtılan gerçeklik, metni yaratan yazarlar, metin icracıları, metni yeniden yaratan ve bu yolla metni yenileyen dinleyiciler ve okuyucular) metinde temsil edilen dünyanın yaratımına eşit ölçüde katıldığını söyler. “Temsil kaynağı işlevi gören dünyamızın edimsel zaman-uzamlarından, yapıtta (metinde) temsil edilen dünyanın yansıtılan ve yaratılan zaman-uzamları doğar.”²⁰⁵

Gürsel Aytaç, yazarının malzemesinin aynı anda hem gerçeklik ve hayal gücü olduğuna ve bu gerçekliğin bireysel olabileceği gibi tarihsel de olabileceğine dikkat çeker. Hayal gücü yaratıcı eylemin ikinci basamağında yer alırken yazarın yaptığı “gerçekliği kendi ruhsal merceğinden geçirmektir. Ve bu mercekte geçtikten sonra da gerçeklik, nitelik değiştirir ve kurmacaya dönüşür. Ne var ki kurmaca ile edebîlik aynı şey değildir. Kurmaca olduğu halde edebî değeri olmayan metinler olduğu gibi gerçekliği kurmacaya dönüştürmediği halde estetik değeri olan yazılar vardır.”²⁰⁶

Romanda gerçekliğin rolüne dair daha birçok fikir mevcuttur. Son dönemdeki eleştirel yaklaşımlar ise edebî metinde gerçekliği metnin kendi gerçekliği üzerinden tartışmıştır. Selçuk Çıkla “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik” başlıklı yazısında bu meseleyi tartışır. Çıkla’ya göre “roman kurmacadır ve romandaki gerçeklik de kurmaca bir gerçekliktir. Kurmaca gerçeklik, kurmaca eserin kendi içinde tutarlı ve gerçekçi olmasıdır. Roman hayatın gerçeklerini kendi iç gerçekliği

²⁰⁴ Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çev.:Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 316/328.

²⁰⁵ A.e., 326-327.

²⁰⁶ Aytaç, a.g.e., s.32-33.

hâline getirerek sunar.”²⁰⁷ Unamuno’nun romanda esas olanın metin içi gerçeklik olduğu görüşünü anan Çıkla, bu “iç gerçekliğin” de romanın ayrıntılarında bulunabileceğini söyler.

Gerçekçilik ise bir sanatsal tavır olarak karşımıza çıkar, “romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından” kaynaklanır.²⁰⁸ Gerçekçilere (realistlere) göre sanat, “insan hayatının, titiz bir gözlem ve dakik bir analize dayalı hakiki bir tablosunu sunmalı[dır]. Bunun biçimsel göstergeleri, gerçekçi bir tıpatıplık gösteren tasvirler, net çevre ve kişi betimlemeleridir.”²⁰⁹ Berna Moran gerçekçiliğin en önemli özelliklerini şöyle sıralar: Romantiklerin günlük gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konularının aksine gerçekçi yazar konu olarak çağdaş toplumun her günkü alelade yaşamını işler; eğer yazar gerçekliği yansıtacaksa bunu bütün yönleriyle yansıtır; bilimsel gerçeklikte olduğu gibi insanların dünyasında da her şeyin bir nedeni vardır, dolayısıyla olaylar rastlantılarla, mucizelerle değil psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanır; yazar topluma bakarak her şeyi olduğu gibi yansıtmalı, tarafsız olmalıdır.²¹⁰ Moran’ın bahsettiği bu özellikler bir sanatsal ekol olarak 19. yüzyıl gerçekçiliği için geçerlidir, ancak edebî eserde -özelde romanda- gerçekçilik sorunu bu özellikleri aşan bir problem olarak ele alınmış, romanın toplumu yansıtan bir ayna olması gerekliliğinin tartışıldığı metinlerde bir problem olarak gündeme gelmiştir.

Roman Jakobson, yapıtın gerçekçiliğinin gerçekliği en yakından yansıtan eserlere atfedilen bir özellik olduğunu, bununla bir anlam belirsizliğini beraberinde

²⁰⁷ Selçuk Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece**, 65/66/67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 116.

²⁰⁸ Ian Watt, “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”, **Roman ve Gerçek Etkisi**, İstanbul, Donkişot Yayınları, 2002, s. 11.

²⁰⁹ Aytaç, **a.g.e.**, s. 189.

²¹⁰ Moran, **a.g.e.**,

getirdiğinden bahseder. Bu noktada yapıtın gerçekçiliğini “yazara göre mi, okura göre mi yoksa çağa göre mi tespit edeceğimiz sorusu cevapsız kalır.”²¹¹

Romana içerik yönüyle yaklaşan eleştirel eğilimlere kabaca bakacak olursak, edebiyatın toplumsal gerçeklikten kopuk olamayacağı -ve hatta toplumun aynası olduğu-, ondan besleneceği ve nihayetinde onu yönlendireceğine dair fikir ve analizler 19. yüzyıldan bugüne uzanan bir eleştiri ekolü yarattığı gibi, metnin -kendinden menkul- bireysel bir içeriği olduğu ve yalnızca bunun etrafında değerlendirilmesi gerektiğini düşünenler de mevcuttur. Bunlardan ilkinin yakın yaklaşımlar metni zaman ve mekân bağlamında (tarihsel ve ekonomik gelişmeler, toplum yapısı ve bu yapıdaki dönüşümler) ele alırken ikinci grup içeriksel eleştiri roman kişilerini psikolojinin imkanlarıyla -psikanaliz, sosyal psikoloji vb. bağlamlarda- ele alma yoluna gider.²¹²

Bu bağlamda roman ve gerçeklik ile ilgili ilk analizlerin arasında bilhassa Marksist görüşe sahip düşünürler romanın toplumsal gerçeklikle bağlantısını ısrarla vurgular ve bu bağlantının nasıl olması gerektiğine dair çözüm önerileri sunarlar. Söz gelimi Adorno, romanın gerçeğin nasıl olduğunu anlatmak istiyorsa, “dış görünüşü yeniden üreterek bunun aldatıcılığına katkıda bulunan bir gerçekçilikten vazgeçmek zorunda” olduğunu söyler. Bireyler arasındaki bütün ilişkiler yabancılaşma ve şeyleşme etrafında okunabilecektir, dolayısıyla öncelikle bu mekanizmanın anlaşılması gerekir. “Modern romandaki antirealizm anını, yani romanın metafizik boyutunu güncel kılan şey, kendi gerçek konusudur, insanların birbirinden ve kendi kendilerinden koparılmış bulunduğu toplum. Estetik aşkınlıkta yansıyan, dünyanın büyübozumudur.”²¹³

²¹¹ Antakyalıoğlu, a.g.e., s.43.

²¹² Burada biçimci eleştirel kuramlardan konuyu dağıtmamak adına bahsedilmeyecektir.

²¹³ Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, Çev.: Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, 2004, s.42.

Frankfurt Okulu'ndan Lucien Goldmann da roman sosyolojisi üzerine ilk düşünenlerdendir ancak roman hakkındaki fikirleri ise kuramsal olmaktan ziyade romanın toplumsal yapıyla ve sosyolojiyle bağına tartışan ve bu bağlamda romanı işlevsel çerçevede düşünen analitik bir tartışma olarak düşünülebilir. Ortaya koyduğu varsayımlar “klasik romanın yapısı ile liberal ekonomideki mübadele yapısı arasındaki benzerliği; hem de bu iki yapının bugüne kadar geçirdikleri evrimlerdeki paralellliği”ni ortaya koymayı amaçlar.²¹⁴

Georg Lukacs ve Rene Girard'ın roman çalışmalarını başlangıç noktası kabul eden Goldmann, bu kuramcıların romanın özünü “yozlaşmış bir toplumda sahih değerlere ulaşma arzusu” olarak gördüğüne dikkat çeker. Ancak onların teorisinde belirli bir bilinçli yapıdan söz edilemeyeceğini, söz konusu arayış toplumun ve bireyin “fark edemeyeceği şekilde üstünü kapattığı değerlere ulaşmak için yapılan bir arayış” olarak görüldüğünü söyler.²¹⁵ Goldmann'a göre roman piyasa üretiminin doğurduğu bireyci toplumun günlük yaşamının edebiyata yansımadır ve roman sosyolojisinin cevap araması gereken asıl sorun “romanın yapısı ile bu yapının içinde geliştiği sosyal yapı arasındaki ilişki; yani bir tür olarak roman ile modern bireyci toplum arasındaki ilişki olmalıdır.”²¹⁶

Modern sosyal yaşamda tüm sahih ilişkilerin yok olmaya başlamış ve yerlerini değişim değerleri ile kurulan yozlaşmış ilişkiler almıştır; böyle bir toplumda bireyler de yozlaşmış ve problematik hale gelmiştir. Romanın yapısı da bu toplumsal gelişime paralel olarak ortaya çıkmıştır. Edebî eser kolektif bir bilincin basit bir yansıması değildir ama dinamik bir gerçeklik olarak algılanması gereken bilincin sonucudur. Kolektif bilinç ise sosyal, politik ekonomik yaşama ait bireylerin davranışlarının toplamından meydana gelir.²¹⁷

²¹⁴ Goldmann, **a.g.e.**, s.17.

²¹⁵ **A.e.**, s. 29.

²¹⁶ **A.e.**, s.25

²¹⁷ **A.e.**, s. 26-29.

Goldmann'ın romanı sorunsallaştırırken en çok kullandığı kavram olan “şeyleşme” kavramı “birey eylemlerinin tüm önem ve anlamını kaybetmesini ve tümüyle pasif birer röntgenciye dönüşmelerini; yani insanların şeylere dönüşmelerini ve giderek insanlarla nesneleri birbirlerinden ayırt etmenin zorlaşmasını” ifade eder.²¹⁸ Goldmann, oluşumcu-yapısalcı analiz olarak andığı yöntemin romana yaklaşımda en geçerli yöntem olduğunu savunur. İçeriğe yönelen sosyolojik eleştiri genellikle önemsiz ayrıntılarla ilgilenir ve bu yüzden ancak vasat eserlere uygulandığında başarılı olabilir. Oluşumcu-yapısalcılık ise “tüm insani davranışların belli bir duruma anlamlı cevap verme ve bu sayede eylemin öznesi ile öznenin içinde bulunduğu çevre arasında bir denge kurma denemesi olduğu” tezinden yola çıkar. Bu yaklaşıma göre edebî metnin karakteri eserdeki evrenin yapısıyla bazı sosyal grupların zihinsel yapılarının kavranabilir bir ilişki içinde olması düzleminde oluşur. Eagleton'a göre bu ifadedeki her iki sözcüğü de anlamak önemlidir:

Yapısalcılık; çünkü Goldmann belli bir dünya görüşünün içerdiklerinden daha ziyade bu dünya görüşünün gösterdiği kategorilerin yapısının içeriğiyle ilgilenir. Bu nedenle, birbirinden tamamen farklı iki yazar belki de aynı kolektif zihin yapısına dahil olabilir. Kalıtımsal (oluşumcu)²¹⁹; çünkü Goldmann bu zihinsel yapıların tarihsel olarak nasıl üretildiğiyle; yani aslını söylemek gerekirse bir dünya görüşü ile onun doğmasına neden olan tarihsel koşullar arasındaki ilişkilerle ilgilenir.²²⁰

Jale Parla, Goldmann'ın görüşlerindeki sorunun, sanatın egemen ideolojinin sorunlarına indirgenmesi olduğunu ve bu problemi gören kendisinden sonraki bazı kuramcıların (Louis Althusser, Pierre Macherey, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Theodor Adorno) -gene Marksist öncüllerden hareket eden kuramlar oluşturmuş olsalar da- daha ince bir toplum-sanat ilişkisi kurmaya çalıştıklarını söyler.²²¹

²¹⁸ A.e., s.57.

²¹⁹ Parantez bana ait.

²²⁰ Eagleton, a.g.e., s. 48.

²²¹ Parla, a.g.e., s. 40.

Bu noktada roman türüne içeriksel yaklaşım bağlamında anmamız gereken önemli bir eser George Lukacs'ın *Roman Kuramı*'dır.²²² Lukacs'ın, pre-modern epik türlerle önce trajedinin farklarını ve nihayetinde trajedinin dönüşmesi ve epiğin yerini tamamen romana bırakmasıyla edebiyatın özünde yaşanan farklılaşmayı tartışarak başladığı teorisini genel olarak bu farklılaşmanın zemininde kurmaya çalıştığı söylenebilir. Epik türünün bütünselliği -modernliğin karakterine uygun olarak- yerini parçalanmaya bırakacak²²³, “roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiği” olarak tezahür edecektir.²²⁴

Epik, kendi içinden tamamlanmış bir hayatın bütünselliğine biçim verir; roman ise biçim vererek hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkarıp inşa etmeye çalışır. Nesnenin verili yapısı (yani bir arayış, ki öznenin gerek nesnel hayatın gerek bu hayatın özne ile olan ilişkisinin kendiliğinden uyumlu olmadığını kabul ettiğini dile getirmenin bir yoludur sadece) biçimlendirici niyetin önündeki görevin çapını hissettirir. Tarihsel duruma içkin olan tüm yarık ve çatlaklar biçim verme sürecine dahil edilmelidir: kompozisyon araçlarıyla gizlenemez bunlar ve zaten gizlenmemeleri de gerekir. *Dolayısıyla, romanın temel biçim belirleme niyeti romanın kahramanlarının psikolojisi olarak nesnelleştirilir: Kahramanlar, arayanlardır.* Arayış olgusu, ne amaçları ne de bu amaçlara götüren yolun doğrudan doğruya verilebileceği anlamına gelir; psikolojik olarak doğrudan veya kesin bir şekilde veril diklerinde de, bu gerçekten var olan ilişkilerin veya etik zorunlulukların değil, yalnızca psikolojik bir olgunun, nesneler

²²² Her ne kadar *Roman Kuramı* Goldmann'ın ve Adorno'nun bahsi geçen çalışmalarından önce yayımlanmış olsa da Lukacs, açık bir biçimde romana bir misyon yüklediği gibi romanın dışsal gerçeklikle bağlantısını da bulanık bir şekilde kurması nedeniyle bu başlıkta onlardan sonra ele alınmıştır. Orhan Koçak ise *Roman Kuramı*'na yazdığı önsözde Lukacs'ın bu eseri yazdığında henüz Marksist olmadığına dair vurguların klişeleşmiş olduğunu ifade eder ve bu eserle Lukacs'ın sonraki yazılarının süreklilik ve bütünlük arz ettiğine dair görüşleri paylaşır. Yine de Lukacs'ın teorisinin Marksist edebiyat yaklaşımları arasında farklı bir yerde durduğu söylenebilir.

²²³ Franco Moretti, Lukacs'ın -"Tanrının terk ettiği" dünya olarak- modern dünya yaklaşımının da Max Weber'in "büyübozumu"nun ortaya attığı sorunun aynısı olduğunu ve Lukacs ve Weber'in *Roman Kuramı*'nın yazıldığı yıllarda aynı görüşü paylaştıklarını söyler. (Franco Moretti, **Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva**, İletişim Yayınları, 2015, s. 79.)

²²⁴ Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s.64.

veya normlar dünyasında herhangi bir şeye tekabül etmesi gerekmeyen bir psikolojik olgunun kanıtı olur ancak.²²⁵

Lukacs, “kendini ne amaç arayan özneye anlam olarak ne de eyleyen özneye duyumsal bir dolaysızlıkla madde olarak sunan bir dünyadan, bir ikinci doğadan bahseder, roman işte bu “ikinci doğa”ya aittir. Doğaya (birinci doğaya) yabancılaşma insanın kendi yarattığı çevresinin bir mahzen haline gelmesini ve modern duygusal tutumu beraberinde getirir. Epik birey (roman kahramanı) da bu yabancılaşmanın ürünüdür.²²⁶

Ona göre her sanat biçimi “hayatın metafizik uyumsuzluğuyla tanımlanır.” Bu koşullarda ruh halini ve edebî metinde yaratılan kişilerle olayların varlık kazandıkları atmosferi “yeterli çözüme kavuşturulamamış bu uyumsuzluktan kaynaklanan tehlike” belirler. Romana özgü uyumsuzluk “varlığın içkinliğinin ampirik hayata dahil olmayı reddetmesi”dir. Lukacs, biçimlerin yaratılmasının bu uyumsuzluğun varlığının en derin doğrulanışı olduğunu söylemekle kalmaz, romanın yapısallığında etik ve etik niyeti merkeze koyar. Ancak romanın “karikatürümsü ikizi” dediği “eğlencelik roman”ı (popüler, polisiye roman) bunun dışında bırakır.²²⁷ Romanın dışsal biçimi biyografik, içsel biçimi ise “sorunlu bireyin kendine yolculuk süreci” olarak kavranabilir. “Bir biyografinin merkezi karakteri ancak kendisinden daha büyük bir idealler dünyasıyla olan ilişkisi nedeniyle önemlidir: Ama bu dünya da ancak o bireyin içindeki varoluşu ve bireyin yaşanmış deneyimi aracılığıyla kavranır.”²²⁸ Lukacs’ın romanın gerçeklikle ilişkisi bağlamında söyledikleri teorisinin durduğu yere işaret eder:

Fikir ve gerçeklik arasındaki ilişki, tümüyle duyusal olan biçimlendirme araçlarıyla işlenebilir ve böylece ikisi arasında yazarın bilinci ve bilgeliği ile doldurulması gereken hiçbir boş uzam veya mesafe kalmaz. Bilgelik biçimlendirme edimiyle ifade edilebilir: Kendisini biçimlerin arkasında

²²⁵ A.e., s. 68.

²²⁶ A.e., 70-74.

²²⁷ A.e., s. 78-80.

²²⁸ A.e., s. 84.

gizleyebilir ve ille de kendisini yapıtta ironi olarak aşması şart değildir. Çünkü yaratıcı bireyin düşünümü, romancının içerik karşısındaki etiği, iki yönlüdür. Romancının düşünümü, fikrin gerçek hayattaki serüvenine biçim verilmesinden, bu sürecin fiili doğasının tanımlanmasından ve gerçekliğinin ele alınıp değerlendirilmesinden oluşur.²²⁹

Lukacs, eserinde ayrıca roman kahramanını ve ironinin işlevini uzun uzun irdeleyerek roman biçiminin tipolojisini ortaya koymak üzere on dokuzuncu yüzyıldan bazı yazarların eserlerini de analiz eder ve bütün bunları psikolojik bir zeminde, kahramanın iç dünyasıyla ilgilenerek yapar. Ancak bu iç dünya dışsal koşullardan tümüyle bağımsız değildir. Terry Eagleton, Lukacs'ın roman teorisini şöyle özetler:

Roman, insanın ve dünyasının uyumlu bütünlenişi paramparça olduğunda ayakları üzerine kalkar; kurgunun kahramanı artık bir bütünlük arayışı içindedir, arzularını şekillendiren, ona ya çok dar ya çok geniş gelen o dünyaya yabancılaşacaktır. Deneyimlerine dayanan gerçeklik ile yok olmaya yüz tutan bir mutlak arasındaki dengesizlik yakasını bırakmayacaktır, romanın biçimi genellikle ironiktir; bu, "Tanrı'nın yüz çevirdiği bir dünyanın epiği" dir.²³⁰

Lukacs'ın eseriyle ilgili yorumlar kurduğu teorinin iki farklı yönüne eğilir. Aytaç'a göre, Lukacs'ta insanın her türlü eyleminin başı ve sonunun onun günlük yaşayışıdır; bilim ve sanat kaynağını buradan alır. Her ikisini de gerçeğin yansıması, gerçeğin insanlık tarafından keşfedilme yollarıdır. Bilim, gerçeği kişileştirici bir görüşten uzaklaşma sayesinde keşfederken, sanat hayatın kopyalanabilirliğine yöneliktir. ²³¹ Jale Parla da Lukacs'ın roman teorisinin özünde romanın -romancı farkında olmasa dahi- hiçbir kurala uymayışı ve her biçime girebilmesiyle, kapitalist üretimin parçalanmışlığını yansıttığını söyler; Lukacs'ı Marksist analitik düşünceyle bağları etrafında ele alır. ²³²

²²⁹ A.e., s. 90-91.

²³⁰ Terry Eagleton, **Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 43.

²³¹ Aytaç, a.g.e., s.125.

²³² Parla, a.g.e., s.38.

Lukacs'a göre yazar, egemen ideolojinin yansıtılmasında yalnızca aracıdır. Bu ideolojiyi ancak Balzac gibi gerçekçi yazarlar, 'tipik' durum ve kişileri temsil ederek aşar. Yazın metni, ideolojiyi ne denli gerçekçi ve eleştirel biçimde yansıtıyorsa, o denli başarılı, değerli ve kalıcıdır.²³³

Orhan Koçak'a göre ise Lukacs, ampirik bir roman sosyolojisi sunmaz, incelediği farklı roman tipleri de ampirik, tümevarımsal gözlemlerle elde edilmiş sınıflandırmalar değildir; romanın kurucu koşulu "arayan, isteyen öznellikte kayıtsız bir nesnellik (doğa ve bir "ikinci doğa" olarak toplum) arasındaki kopuştur." Lukacs, toplumsal yapıların dönüşümüyle romanın gelişmesi arasındaki ilişkileri araştıran bir edebiyat sosyolojisi sunmadığı gibi biçimsel kategorilere özerklik tanıyan bir yaklaşım da geliştirmez. Ona göre biçimler "insan" deneyimindeki dönüşümlerin ürünüdür. Ama burada söz konusu olan, deneyimin en soyut, en genel düzeyidir.²³⁴

Lukacs'ın teorisinde romanın toplumsallığına dair farklı yorumların sebebi Franco Moretti'nin de dikkat çektiği gibi teorisinin çelişkili görüntüsüdür. Moretti'ye göre Lukacs, önceki çalışmalarındaki sosyolojik eleştirel yaklaşımdan *Roman Kuramı*'nda estetik biçim analizine yönelerek uzaklaşmış, biçim ile hayat ve tarih arasındaki bağı koparmaya çalışmıştır. Lukacs'a göre, sosyolojik çözümlemenin sanatsal yaratımlarda yalnızca içerikleri önemseyip incelemek ve "bunlarla verili ekonomik ilişkileri düz bir çizgi ile birbirine bağ[amak] gibi bir hataya düştüğünü söyler. Oysa ona göre "edebiyatta asıl toplumsal olan biçimdir." Ancak roman biçiminin tarihsel-felsefi gerçekliklerle bağını da zaman zaman vurgulamıştır. Ona göre "Lukacs, romancının biçimsel çabasının 'somut tarihsel koşullarla olan sınıksız bağ'ın lanetine uğradığına, bu yüzden tüm biçimsel tasarımların akim kalmaya mahkûm olduğuna inanmaktadır."²³⁵

Franco Moretti ise *Mucizevi Göstergeler*'de edebi biçimlerin sosyolojik imkanları üzerine düşünürken -Pascal'dan hareketle- edebi retorik'in "duygular"a

²³³ A.e., s.164.

²³⁴ Orhan Koçak, "Sunuş", a.g.e., s.11-14.

²³⁵ Franco Moretti, *Mucize Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s. 20/253.

hitap eden yönüne dikkat çeker. Pascal, duyguların altında “alışkanlığın” ve “kendiliğinden” gelişmiş olan kültürel tepkilerin yatışına dikkat çekerek ruhsal tepkilerimizin toplumsal-tarihsel bağlam tarafından nasıl “derinden belirlendiğini” saptar.²³⁶ Moretti’ye göre edebiyat kentsel deneyimi anlatabilmek için “yeni bir zamansallık retorisi” inşa etmelidir ve bu retorik en iyi biçimde şiirde değil “okuru beklenti ve merak halinde tutan, ‘gerilim’e sokan olay örgüsüyle romanda”, kendini gösterir. Söz konusu retorik düzenleme aynı zamanda romandan kentlilerin gündelik yaşamına da sızarak bunu yaşadıkları dünyayı anlamlandırmak ve kabullenmek için bir araç olarak kullanmalarına imkân sağlar. Kentin edebiyata, edebiyatın da kente tasvir yoluyla nüfuz ettiğine ve roman özelinde kenti farklı kılan şeyin toplumsal hareketlilik olduğuna dikkat çeker; kent modern edebiyata bu temayla girmiş ve “edebiyatın zorunlu bağlamı” haline gelmiştir. Bunun sebebi ise “fiziki mekân olarak kentin -yani, tasvir ve tasniflerin dayanağı olarak kentin- gelişen toplumsal ilişkiler ağı olarak kentin fonu, dolayısıyla anlatı zamansallığının dekoru haline gelmesidir.”²³⁷

Modern romanda anlatının kentsel bir çevrede geçmesi bir yandan da bir canavar, hilkat garibesi, şeytan olmadan sürükleyiciliği yakalamayı sağlamış, sıradan işler ve gündelik hayat asıl gerilim unsuru haline gelmiştir:

Başkahramanı harekete geçirmek, okuru da tahrik etmek için yolculuk gerekli değildir artık: kahraman yaşadığı şehirde kalsa her şey daha heyecanlı olacaktır. Artık gündelik hayat kendisini maceraya dönüştürebilmektedir -hatta bir bakıma dönüştürmek zorundadır da.²³⁸

Benjamin’in şehir hayatı ve şok kavramı etrafında kurduğu ilişkiye ve şehrin bir “şoklar ve çarpışmalar silsilesi” olarak algılayışına karşıt bir görüş sunar Moretti. Şok öngörülmezliği, beklenilmeyen karşısındaki çarpılmayı esas alır, oysa ki “çevreye uyum yeteneği yüksek bir hayvan olarak” kentli insan algılama ve

²³⁶ A.e., s. 14.

²³⁷ A.e., s. 137-140.

²³⁸ A.e., s. 144.

öngörme konusunda çok saha esnektir; içsel olanla dışsal olan arasındaki ayrımday uyumlu olmayı ve idareyi öğrenerek felaketlerden korunur.²³⁹ Ancak bu durum roman için geçerli değildir. “Kentsel toplumsal ilişkiler mekanizması” romanının ortaya çıkışı için gereklidir ancak tek başına açıklayıcı değildir. Roman, gerilime ihtiyaç duyar. Trajik ironiden ayrılan modern gerilimin retoriği ise zamansallıkla ve “zamanın geçişine dair algı”nın keskinleşmesiyle doğrudan bir bağlantı içerisindedir.²⁴⁰



²³⁹ A.e., s. 145-146.

²⁴⁰ A.e., s. 149.

İKİNCİ BÖLÜM

GENEL HATLARIYLA TÜRK MODERNLEŞME TARİHİNDE KAMUSALLIK DENEYİMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Mekânı algılama ediminin, insanın çevresiyle kurduğu ilişkilerden biri olarak psiko-fizyolojik bir çerçevede düşünülmesi yeğlenir gibidir. İnsan mekân ilişkisi olsa olsa, “deneyimleme” adı altında özetlenen bir edimin çerçevesinde düşünülür. Oysa mekânı algılama meselesi, organizmanın uyarıcılara verdiği doğal -dolayısıyla, tarihdışı- tepkilerle açıklanamayacak kadar karmaşık gözüküyor. En azından deneyimin de psiko-fizyolojik değil, tarihsel olduğu dikkate alınmalıdır. Tarih boyunca oldukça az değişen genetik kodlarla değil, sürekli değişen nitelikteki öğretilenler ve öğrenilenler aracılığıyla deneyimleriz.¹

2.1. Geleneksel Osmanlı Şehrinde Kamusal Yaşam

İstanbul'da Gündelik Hayat'ta Ekrem Işın, Osmanlı İstanbul'unun gündelik hayatının üç ayrı dönemi olduğunu söyler. Bunlardan ilki 1453-1520 arasını kapsayan ve yazarın Kuruluş Dönemi olarak adlandırdığı dönem, ikincisi ise 1520-1703 arasını kapsayan ve Klasik Dönem olarak adlandırılan dönemdir. “18. yüzyıl başlarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine uzanan son dönem”, ise Işın tarafından Modernleşme Dönemi olarak adlandırılır.² Osmanlı İstanbul'unun gündelik yaşamına ilişkin kaynaklar 18. yüzyılın -bilhassa kamusal yaşamı merkeze alarak- gündelik hayatta da modernleşmenin ilk etkilerinin gözlemlenebildiği dönem olduğu konusunda hemfikirdirler ancak bu dönem kamusal yaşamda modernleşmeye dair ilk nüvelerin görüldüğü dönem olmakla beraber büyük çoğunlukla geleneksel toplumsallık biçimlerinin yaygın olduğu bir dönemdir. Bu başlık altında 19.

¹ Tanyeli, *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*, s. 64-65.

² Ekrem Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, İstanbul, YKY, 2014, s.17.

yüzyılda -bilhassa Tanzimat'tan sonra- hareketlendiği kabul edilen mekânsal dönüşüm ve pratiklerden bahsetmeden önce Osmanlı gündelik yaşamındaki sosyalleşme mekân ve pratiklerine genel bir bakış sunmayı amaçlıyoruz. Geleneksel Osmanlı şehrinde bilhassa Osmanlı toplumunda kamusal yaşam nasıldı ve kamusal -toplumsal rolleri de kapsayacak şekilde- hangi tepkilerle karşılanıyordu? Elbette daha önce de belirttiğimiz üzere bu çalışmada kamusal alanı sosyallik teorisi bağlamında ele aldığımızdan bahsedeceğimiz mekânların ve pratiklerin tarihselliği, fizikî oluşum-değişim süreçleri ve politik içerikleriyle değil bu mekânlarda sosyalleşme amacıyla bir arada bulunan birey ve grupların yaşadığı deneyimin mahiyeti ve dönüşümüyle ilgileniyoruz.

Maurice M. Cerasi, geleneksel Osmanlı kentinde -Batı Avrupa'daki *piazza* gibi- biçimlendirilmiş ve özel işlevli meydanların olmadığını söyler. Osmanlı kentinin meydanı “geniş, yapılaşmamış bir alan”dır ve çoğunlukla rastlantısaldır. Cerasi, Dilich'in 16. yüzyıldaki Konstantinopolis çizimlerinde sadece iki büyük serbest mekânın görüldüğünü söyler. (Hipodrom ve Sipahi Meydanı).³ Bunun yanında imar hareketlerinin hızlanmasıyla yaygınlaşan ve zamanla sosyalleşme mekânlarına dönüşen meydan çeşmelerinin etrafında oluşan kamusal pratiklerinin bilhassa 18. yüzyılda yükselişe geçtiği görülecektir.

Şuna değinmek gerekir ki kavramsal olarak halihazırda bile bazı bulanık alanlarını koruyan kamusal-özel ikiliğinin geleneksel Osmanlı dünyasını anlamak için yetersiz olduğu pek çok araştırmada dile getirilmiştir. “Kamusal mekân-özel mekân” kavram çifti üzerine yazdığı bir yazıda Uğur Tanyeli kamusal-özel ikiliğinin Osmanlı dünyasında bir kutupsallık oluşturmaktan uzak olduğundan ve “kesin sınırlarla ayrılmış mekânlardan söz etmek yerine katman katman farklı düzeylerde toplumsallaşma ve mahremiyet olanağı veren dış mekânlara doğru bir açılımdan” bahseder. “Anlatılmak istenen, burada bir ‘dichotomy’ yerine, mahremiyet ve toplumsallığın sayısız ara değerini içeren karmaşık bir yaşam düzeni ve mekân

³ Maurice M. Cerasi, **Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi**, Çev.:Aslı Ataöv, İstanbul, YKY, s.197.

biçimlenmesinin geçerli olduğudur. Daha açık bir ifadeyle, mahreme müdahale etmeye eğilimli toplumsallık ve toplumsallıkla mücadele halinde mahremiyet alanları inşa edilmiştir.”⁴ Gündelik yaşamda en mahrem alan sayılabilecek konut, orta-üst sınıf evlerde “selamlık” ara alanıyla yahut kadınlar arasındaki kutlama pratikleriyle kamusalın alanına kayabilmekte, öte yandan kamusal olarak kabul edilen sokak söz konusu mahallenin sokağı olunca mahalle halkına ait bir özel alan olabilmektedir. Yine kahvehanelerin de bazı mahallelerde erkeklerin kahvehaneye “akşam yemeği sonrasında gecelik entarileri ve terlikleriyle gelmesi”⁵ yahut bazılarında ayakkabıların konulabileceği bir “pabuçluk” bulunması⁶ gibi özel alana atfedilebilecek özellikler barındırdığı görülebilir. Alan Mikhail’ın mahalle kahvehanelerini toplumsal cinsiyet ve mahremiyet konuları üzerinden irdelediği çalışmasında da benzer bir dikkat söz konusudur. Mikhail bu kavram ikiliğini Osmanlı için kullanırken ihtiyatlı olunması gerektiğini söyler. Nitekim kamusal bir mekân olarak addedilebilecek olan “Osmanlı kahvehanesi, kimi zaman evsel mekân, kimi zaman iş yapma, kimi zaman boş zaman geçirme yeri, bazen sokak veya çarşının bir uzantısı, bazen eğlence yeri, bir yarenlik mekânı, bir iletişim arenası, kıraathane ya da bir kafa dağıtma alanı[dır].” Mikhail’ın yaklaşımı temelde mahalle yaşantısında özeli kadının, kamusalı erkeğin alanı olarak kesin sınırlarla ayırmanın karşısında durmaya çalışır ve ‘kamusal’ı erkeklerle ve ‘özel’i kadınlarla kaynaştıran yaklaşım geride bırakıldığında ‘erkek’ ve ‘kadın’, ‘kamusal’ ve ‘özel’ ile kastedilen şeylerin ev, kahvehane ve mahalle arasında sürekli değiştiği ve akış halinde olduğu” fikrine dayanır. Evinde selamlığı olmayan orta-alt sınıf erkeğin kahvehanede misafir ağırlayabilmesi ve erkeğin yokluğuyla ev alanının geçici olarak kadının

⁴ Uğur Tanyeli, “Kamusal Mekân-Özel Mekân Bir Kavram Çiftinin İcadı”, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı., İstanbul 2005, s. 205.

⁵ A.e., s. 205.

⁶ Ekrem Işın, “Bir İçecekten Daha Fazlası, Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi”, **Tanede Saklı Keyif**, Ed. Selahattin Özpallabıyıklar, İstanbul, YKY, 2004, s.35.

kamusallaşmasına imkân vermesi gibi örneklerle savını destekler.⁷ Cem Behar da “Osmanlı şehirlerinde kamusal ve özel alanların arayüzü, bu arayüzün evrimi ve Osmanlı'nın genel kent kültürüyle ilişkisi”nin yeterince araştırılmamış bir alan olduğunu ifade eder.⁸

Bu başlık altında, Osmanlı dünyasında orta sınıfın gündelik yaşamında bir merkez görevi gören “mahalle” yapılanması genel hatlarıyla ele alındıktan sonra, - söz konusu arayüzün ve geçişkenliğin varlığını ihmal etmeden- kamusallaşmaya imkân veren/sosyalleştirici mekân ve pratiklerin en önemlileri olarak kahvehane, hamam ve kolektif eğlenceler barındırdıkları kamusallık imkânları dahilinde söz konusu edilecek, 18. yüzyılda has bahçe, mesire ve meydan çeşmeleri gibi mekânlarda oluşan yeni pratiklere daha yakından bakılacaktır.

2.1.1. Osmanlı Şehrinde “Güvenli” Kamusallığın Alanı: Mahalle

Osmanlı şehrinde modernleşmenin sunduğu imkanlardan önce orta sınıf halkın gündelik yaşamı büyük ölçüde merkezinde bir caminin bulunduğu mahalle ve onu meydana getiren sosyal ve ekonomik yapılar etrafında şekillenir. İstanbul mahallelerinin fiziki yapısı sosyal kurum ve ihtiyaçlara göre şekillenir:

İstanbul'un mahalleleri dini merkezlerin (cami, kilise, havra gibi) etrafında organik olarak gelişmiş yerleşmelerdi. Ancak, sosyal ve kültürel değerler mahallelerin fiziksel yapılarını da belirlerdi. Yerleşmelerde gelir veya sosyopolitik statüye göre ayırım gözetilmediği için değişik tip konutlar çoğu kez yan yana bulunabilirdi. İstisnası bekar odalarıydı; bunlar mahallelerin dışında tutulurdu. Kadınların (ve dolayısıyla ailenin) mahremiyeti mahalle dokusunun oluşmasında diğer önemli etmendi. Yoğun bir kent ortamında tek tek haneleri birbirinden azami derecede tecrit etme arayışı, çıkmaz

⁷ Alan Mikhail, "Gönül Arzu Eder ki: Toplumsal Cinsiyet, Kentsel Mekân ve Osmanlı Kahvehaneleri", **Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri: On Sekizinci Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri**, Ed. Dana Sadji (Çev.:Aylin Onacak), Koç Üniversitesi Yayınları, 2014, 175-225.

⁸ Aktaran: A.e., s. 177.

sokaklar etrafında konut gruplaşmalarına yol açmış, böylece bu sokaklar yarı kamusal geçit niteliğine bürünmüşlerdi.⁹

Cem Behar'a göre Osmanlı İstanbul'unun sosyal topografyası iki temel ögenin oluşturduğu bir mozaiktir; bunlar ikamet alanı olan ve etnik/dinsel bazda temellendirilen mahalle ile etnik/dinsel açıdan heterojen olan ticaret alanlarıdır. Osmanlı mahallesinde “organik bütünlüğün toplumsal çerçevesini dışarıdan din, içeriden ise yerel kültürler çizer.”¹⁰ Cami ve tekke mahalle sakinlerinin manevî ihtiyaçlarına, çarşı ise maddi hayata hizmet ederken hamamlar da sağlık hizmeti sunarlar.¹¹ Işın, Osmanlı'da erken dönemde mahallenin caminin dinî çekirdeği etrafında şekillendiğini ve 18. yüzyıla kadar İstanbul mahallelerinin “gündelik hayatın içe dönük dinî kültür aracılığıyla yaşandığı kapalı mekânlar olma” özelliğini koruduklarını söyler.¹² Bu atmosferde “insan ilişkileri, iktisadi etkinlikler ve değerler sistemi” kolektif bir nitelik kazanmış, “gündelik hayatın pratiklerine egemen olan bütünsellik, cemaat üzerinde tam bir kontrol sistemi kuran dinî mekanizmanın dayanak noktasını oluşturmuştur.”¹³

Ferdinand Tönnies'in “gemeinschaft” olarak kavramlaştırdığı -Türkçede “cemaat” kavramıyla karşılanan- geleneksel, aile benzeri yakın ilişkilerin olduğu gibi aynı zamanda denetim/gözetimin ve yükümlülüklerin alanı olan toplumsal modelin tam bir karşılığı olan Osmanlı mahallesi homojen bir yapıya sahiptir ve söz konusu kapalılık ve kontrol sistemi sayesinde bütünlüğünü korur. Mahalleye yeni yerleşecekler için mahalle halkından kefil istenirken¹⁴ mahallenin fiziki dokusunun da kontrol sisteminin bir parçası olarak karşımıza çıkar; çoğunlukla dar ve çıkmaz sokaklı mahalleler, sakinlerinin mahallelerine giren çıkana denetleyebilmesine imkân

⁹ Zeynep Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul**, Çev.:Selim Deringil, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları , 1998, s.7.

¹⁰ Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, İstanbul, YKY, 2014, s.37.

¹¹ A.e., s. 276.

¹² A.e., s.74

¹³ A.e., s.76.

¹⁴ A.e., s.75.

tanır. Bu yüzden de arabaların geçmesine olanak veren geniş sokakların sayısı oldukça azdır.¹⁵ “Sosyal ve ekonomik bir varlık olarak mahalle”, gündelik yaşamda aile yaşamı ve mensup olunan dinsel cemaatle birlikte mahalle sakinlerinin kültürel ortamı olma özelliğini taşır. Behar, mahallede cami ve varsa hamamdan başka bir araya gelinebilecek buluşma mekânı olmadığını, bu yüzden de mahallenin bir anlamda merkezi olan cami veya mescidin aynı zamanda mahallenin en önemli kamu alanı olduğunu söyler. 19. yüzyıla kadar orta ve alt zümreden İstanbulluların pek çoğu hayatlarını bu sınırlı mekânda geçirmiş, “kentin diğer kısımlarına ve suyun öte yanında olanlara” pek aşina olamamışlardır.¹⁶

Büyük ölçüde ev, cami ve çarşı üçgeninde şekillenen gündelik yaşamın içerisinde sosyalleşme olanağının sınırları hakkında konuşurken ev dışı yaşamın sosyalleşme imkanlarına ihtiyatlı yaklaşmamız gerekecektir. Zira daha önce de dikkat çektiğimiz gibi Osmanlı gündelik yaşamında mahalle dahilindeki mekânların kamusalılığı oldukça tartışmalıdır. Işın, Osmanlı mahallesinin Batı örneğindeki gibi bir meydanı olmadığını, sokak dokusunun oluşturduğu kimi açık alanların, “insanların toplanıp belli konularda karar aldıkları mekânlar” sayılamayacaklarını söyler; bu işlevi klasik dönemde cami avluları üstlenir.¹⁷ Tanyeli’ye göre mahallenin sokakları toplumsallaşma mekânıdır ancak “tüm kentlinin kullanımına açık olmaktan çok, öncelikle o mahallede oturanların toplumsallaşma talebine yanıt verirler. O halde, mahallenin hemen hemen hiçbir zaman fiziksel bir engelle tanımlı olmayan saymaca sınırı da bir başka mahremiyet katmanı oluşturur. O sınırın ihlaline sıcak bakılmaz. Gerekli olmadıkça, başka mahallelerin sakinlerince çiğnenmesi sempatiyle karşılanmaz.” Mescit/cami dahi öncelikle mahallelinin kullanımı için olduğundan bir toplumsallaşma mekânı olmakla birlikte kamusal mekân sayılamaz. “Çünkü kamu diye adlandırılan farazi bir toplumsal bütüne değil, üyeleri belirli, gerçek bir cemaat oluşturan mahalleye aittir. Üstelik de sadece

¹⁵ Suraiya Faruqi, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları , 2010, s. 183.

¹⁶ Cem Behar, **Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008)**, İstanbul, YKY 2014, s. 22-26.

¹⁷ Işın, **a.g.e.**, 78.

mahalleliye ait oluşu bağlamında belirli bir mahremiyeti de bulunur.”¹⁸ Cem Behar’a göre mahalle halkı “kamusal yaşamlarında mahalleyi genellikle dokunulmaz bireysel özel alanlarının, kişisel alanlarının doğrudan bir uzantısı olarak gör[me]" eğilimindedir.¹⁹

Osmanlı mahallesinde kamusal-özel ayrımının geçişkenliğinde özel alanın en etkin olduğu mekân sivil konuttur. Henüz modern kentteki yarı-kamusal karakterini kazanmamış olan²⁰ mahalle konutu “aile yaşantısını dış dünyadan soyutlayan, ona dinsel anlamda bir mahremiyet kazandıran koruyucu” mekândır:

Evin sokağa açılan kapısı dış dünya ile iç dünya arasındaki sınırı sembolize eder. Dışarının tehlikelerinden, kısacası mahremiyeti bozabilecek etkilerinden korunabilmek için ya bahçe duvarı ya da pencere kafesleri ile kapalı bir mekân oluşturur. Bu içe dönüklük olgusu, özellikle kadının gündelik hayatı düşünülerek organize edilmiştir. Kadının zorunlu durumlar dışında sokak ile ilgisi komşu ziya- retlerinden öteye geçemez. Bu kısıtlılık durumu, konutun bahçe olarak düzenlenen alanında giderilmeye çalışılmış, hiç değilse kapalı manevi dünyaya bir ölçüde dışa dönüklük kazandırılabilmiştir. Kadın, gündelik hayatın aile yaşantısını bu sınırlı alanda sürdürür ve dar çevresini kendi güvenlik dünyası olarak kabul ederdi.²¹

Mahalle merkezli gündelik yaşamda “sosyalleştirici” işleve sahip -yani kamusal deneyime ve bireysel ifadeye imkân sağlayan²²- kamusal mekânlar oldukça sınırlıdır ve herkesin bu mekânlardan eşit şartlarda faydalanması söz konusu değildir. Söz gelimi Osmanlı şehrinde dışarıda yemek sosyalleştirici bir pratik olarak görülemez. 19. yüzyılın ikinci yarısında lokantaların ve takip eden yıllarda “restaurant”ların açılmasına kadar orta sınıf için dışarıda yeme yoluyla sosyalleşmek

¹⁸ Uğur Tanyeli, “Kamusal Mekân-Özel Mekân Bir Kavram Çiftinin İcadı”, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı., İstanbul 2005, s. 199-209.

¹⁹ Behar, **a.g.e.**, s.44-46.

²⁰ İleride bahsedeceğimiz üzere modernleşen kent mekânında konutun salonu sosyalleşmeye hizmet eden bir mekân haline gelir. Apartman yerleşimi ise -mekânsal olarak- mahremiyeti kısıtlayan bir yerleşim biçimi olarak görülür.

²¹ Işın, **a.g.e.**, s. 82.

²² Burada “bireysel ifade”, söylemsel ifadeyi de içine alacak şekilde, sosyalleşmenin hem gereği hem de sonucu olan tavır, beden dili ve performansı, giyim gibi ifade biçimlerine işaret eder.

düşünülemez. Çarşı ürünleri “haysiyetli ailelerin işi değildi[r] ve sokak mutfağının temel işlevi kentin yoksul insanlarını, sabah akşam ucuza doyurmaktı[r].”²³ Kadınların kamusal alana dahil olma ve orada sosyalleşme imkanları ise hepten sınırlıdır. Camii, kahvehane, tekkeye gidemeyen kadın ancak ev ve hamamda hemcinsleriyle sosyalleşebilir, çarşı-pazar ziyaretleri vesilesiyle kısıtlı olarak kent yaşamına katılabilir ve kimi zaman belli kurallar çerçevesinde mesirelerde ve saray ya da loncalar tarafından düzenlenen şenliklerde bulunabilir.

Ancak 18. yüzyılda orta-üst sınıf arasında araba kullanımının yaygınlaşmasıyla kadının kamusal alandaki görünürlüğü artmaya başlayacak, arabanın içinde çoğunlukla kafes arkasından dışarıyı izleyerek yapılan tenezzüh, arabaya sahip olma ayrıcalığı olan Osmanlı kadınının gündelik etkinliklerden biri haline gelecektir.²⁴ Bu gelişme aynı zamanda 18. yüzyıldan itibaren hem kadının hem de erkeğin yakın çevresinden uzak sosyalleşme mekânlarına da gidebilmesine imkân tanıyacaktır. Yine de kadının kamusal alanda görünürlüğü kabaca 20. yüzyıla kadar endişeyle karşılanacak ve tepkilere yol açacaktır, 20. yüzyıldan sonra bu görünürlük kanıksanmaya başlansa da söz konusu endişe ortadan kalkmayacak, yalnızca biçim değiştirecektir.

16. yüzyıldan sonra gündelik hayata en önemli toplumsallaşma mekânı olarak kahvehane eklenir ve bu gelişme Osmanlı toplum hayatında sivilleşmenin ilk aşaması olarak görülür.²⁵ Öncesinde yalnızca İstanbul’un bazı merkezi ve ticari alanlarında bulunan kahvehaneler 17. yüzyılın başında mahallelerde de yaygınlaşmaya başlar. Işın, gündelik hayatın “çok merkezli kültürel bölünmüşlüğü’nün kendini göstermesi ve toplumsal yapı içinde daha dinamik bir kimliğe bürünmesi”nin ise 19. yüzyılda olduğunu söyler.²⁶ 19. yüzyıldan itibaren bir

²³ Artun Ünsal, “Geçmişten Günümüze İstanbul’un Lokantaları”, **Şehir ve Kültür: İstanbul**, İstanbul Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü, 2010, s. 388.

²⁴ Fanny Davis, **Osmanlı Hanımı**, Çev: Bahar Tırnakçı, İstanbul, YKY 2006, s. 152-153.

²⁵ Işın, **a.g.e.**, s. 63.

²⁶ Ekrem Işın, “Günlük Hayat”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, C. II, s.540.

yandan çeşitli ulaşım araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte mobilitenin artması, diğer yandan Batılı tüketim ve eğlenme alışkanlıklarının benimsenmeye başlanması ile birlikte ilk etapta orta-üst sınıfın cami-mahalle merkezli gündelik yaşamı değişmeye başlayacaktır.

2.1.2. Gündelik Hayatın Başlıca Kamusallaşma İmkânları: Kahvehane, Hamam ve Kolektif Eğlenceler

Geleneksel Osmanlı şehrinde halkın sosyalleşme bağlamında kamusal yaşama katılımı rutin olarak kahvehane ve hamamın sosyalleşme imkanları ile genelde teferrüçler, şenlikler, ramazan gibi farklı vesilelerle düzenlenen kolektif eğlence pratikleri etrafında şekillenir.

16. yüzyılda ilk kahvehanelerin açılmasıyla birlikte yeni bir toplumsallaşma pratiği doğar. İlk olarak o dönemde ticari hareketliliğin merkezi olan Eminönü'nde açılan esnaf kahvehaneleri zamanla tüm İstanbul'a yayılırken kahvehane kültürünün yerleşmesine de zemin hazırlar; zamanla farklı topluluk ve amaçlara yönelik kahvehaneler başta İstanbul olmak üzere diğer şehirlerde de yaygınlaşır. İstanbul kahvehaneleri bazı özellikleri doğrultusunda “toplumsal tabakalaşma, mimari düzenleme ve pratik işlevsellik” yönlerinden farklı isimlerle anılırlar.²⁷ Osmanlı İstanbul'unun gündelik yaşamını şekillendiren önemli bir unsur olarak ortaya çıkan kahvehaneler -farklı kahvehane türlerini doğuracak olan- iki ana mekândan doğar. Bunlar esnaf kahvehaneleri ve mahalle kahvehaneleridir. Esnaf kahvehaneleri ticaret faaliyetinin merkezî bölgelerinde yoğunlaşır ve bir lonca merkezi görevi görür. “Şehrin orta tabaka değerlerini temsil eden esnaf ideolojisinin muhafazakâr karakteri” bu mekânlarda şekillenir. Her meslek grubunun bir araya gelme ihtiyacına yönelik mekân olarak bir kahvehane kültürün yaygınlaşması yeniçeri ve tulumbacılar gibi büyük meslek gruplarının da kendi kahvehanelerini açma marifetiyle örgütlenmesini sağlar. Bu kahvehanelerin kültürel kolu ise semai ve aşık

²⁷ Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, s. 276.

kahvehaneleri olarak tezahür eder.²⁸ Diğer bir toplumsal mekân olarak mahalle kahvehaneleri ise modernleşme dönemine kadar görülen en yaygın sosyalleşme mekânlarındandır. Osmanlı mahallesinin merkezinde cami ile kahvehane bulunur. Sokaktan gelip geçenlerin rahatlıkla izlenebileceği ve mahalle halkının sohbet ettiği, dinî kitaplar ve destanlar okuduğu, oyunlar oynadığı bir mekân olarak mahalle kahvehanesi gündelik hayatın cami dışında geçen dünyevî yönünü şekillendirmiştir.²⁹ Kahvehanelerin cami dışında dünyevî bir sosyalleşme mekânı olarak artan yaygınlığı ve popülaritesi, bu mekânın kaygı uyandırmasının sebeplerinden biridir. Bu yüzden kahvehanenin varlığı birçok din adamını veya teorisyenini rahatsız etmiş, Ebussuud Efendi, diğer birçok din adamı gibi kahvenin muzır olduğu yönünde fetva vermiştir.³⁰

Osmanlı şehrinde en önemli sivil sosyalleşme mekânlarından olan kahvehanenin kamusal yaşamdaki rolüne yakından bakalım.³¹ Kahvehanelerin açılmasından önce, Osmanlı İstanbul’unda halkın vakit geçirebileceği, bir şeyler yiyip içebileceği kamusal mekânlar vardır, en önemli bir araya gelme mekânları ise bozahaneler ve meyhanelerdir.³² Ancak meyhanelerin sur dışında olması ve yalnızca belirli bir gruba hitap etmesi, bozahanelerin ise kahvehanelerin açılmasıyla ve yaygınlaşmasıyla birlikte eskisi kadar rağbet görmemeye başlaması kahvehaneyi kısa bir süre içinde kamusal yaşamın merkezi haline getirir:

²⁸ Işın, “Bir İçecekten Daha Fazlası, Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi”, s. 36.

²⁹ A.y., s.27.

³⁰ Selma Akyazıcı Özkoçak, “Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken Modern İstanbul Kahvehaneleri”, **Osmanlı Kahvehaneleri Mekân, Sosyalleşme, İktidar**, Ed. Ahmet Yaşar, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2010, s. 26.

³¹ Kahvehaneler -sosyalleşmeye yönelik işlevleri dışında- politik eleştiri ve örgütlenmenin de ana mekânıdır; bu nedenle sarayın ve yerel yönetimlerin çeşitli denetleme ve cezalarına maruz kalmış ve sık sık kapatılmışlardır. Bu bağlamda Osmanlı kahvehanesinin kamuoyunun olduğu bir söylemsel iletişim alanı olarak “kamusal alan” sayılıp sayılamayacağını tartışan çokça çalışma mevcuttur. Bu konu, çalışmamız açısından bağlamın dışında kaldığından söz konusu edilmeyecektir.

(Kahvehaneler hakkında geniş bir literatür değerlendirmesi için bkz: Ahmet Yaşar, “Giriş: Geçmişini Arayan Osmanlı Kahvehanesi”, **Osmanlı Kahvehaneleri Mekân, Sosyalleşme, İktidar**, Ed. Ahmet Yaşar, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2010, s. 7-16.)

³² Akyazıcı Özkoçak, **a.g.m.**, s. 19.

Osmanlı'da kahvehanelerin ortaya çıkmasıyla birlikte bu mekânlar, sosyal alandan pek çok kesimin çekincesizce bir araya geldikleri ve yeni toplumsallık ilişkilerini gerçekleştirdikleri ortak buluşma noktalarına dönüştü. Kahvehaneler hükümet yetkilileri, din adamları, tüccarlar ve zanaatkârlar, dindarlar ve zayıf inançlılar gibi toplumun çeşitli kesimlerini bir araya getiriyordu. Böylece bu mekânlar, pek çok insanın ortak bir zeminde yüz yüze ilişkiler gerçekleştirebilmelerine olanak sağlayarak kişisel bilgi ve deneyimle bireysel katılımı mümkün kılan yeni bir sosyal alan oluştuyordu.³³

Kahvehanenin her sınıftan insanın girebileceği heterojen bir ortam olması kamusalılığının başka bir yönüdür. Işın, “bu konudaki yaklaşımlar ne denli farklı olursa olsun, İstanbul'daki kahvehanelerin gündelik hayat içinde, toplumun her kesimine açık birer kültürel iletişim merkezi sayılabilecekleri”ni söyler.³⁴ Kahvehane, ortamında her statü ve meslek grubundan insanın kendi kapalı çevrelerine ait mesleki bilgi ve görgüyü bu mekânın sağladığı iletişim ortamına taşıyarak “İslam coğrafyasında yarattığı alışkanlığın adeta peşinden sürüklenen yeni bir toplum modelinin, sosyalleşmeye dayalı temellerini atmıştır.”³⁵ Bilhassa mahalle kahvehanelerinin erkeklerin misafir ağırladığı bir mekân olması daha önce de belirttiğimiz gibi Osmanlı şehrinde kamusalılığın mekânı olarak algılanan kahvehanede bile kamusal-özel ayrımının çok da kesin sınırları olmadığını düşündürür. Peçevi'nin, “[a]hbab toplantıları yapmak için büyük paralar harcayarak ziyafetler çeken kimseler, artık bu masraftan kurtulup bir iki akçe kahve parası vermekle toplantı safasını sürmeye başladılar” ifadeleri kahvehanede misafir ağırlama pratiğini göz önüne serer.³⁶ Mikhail'e göre mahalle kahvehanesi, evinde selamlığı olmayan dar gelirli çevrelerde bir nevi selamlık vazifesi görerek “özerk

³³ Hasan Sankır, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusalılığın Oluşumu Sürecinde Kahvehanelerin Rolü Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 2010, Güz (13), s. 195.

³⁴ Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, s. 66.

³⁵ Işın, “Bir İçecekten Daha Fazlası, Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi”, s. 11.

³⁶ Akyazıcı Özkoçak, **a.g.m.**, s. 35.

fakat geçici bir kadın mekânı olarak evi de kadınlara bırakmak” suretiyle kadının da evinde sosyalleşmesine imkan tanır.³⁷

Kahvehanede sosyalleşme pratiği diğer tüm işlevlerinin yanı sıra -modern anlamda değilse de- performatif bir içeriğe sahiptir. Bunu iki anlamda düşünebiliriz. Birincisi, kahvehanenin müdavimlerinin dışarıda ve içeride olup biteni ve aynı zamanda manzarayı “seyrine” imkân tanıyan mekânsal karakteriyle alakalıdır. İlyas Bingül, kahvehanelerin “bakış uzamlarına en elverişli yerlerde açılması”nın temaşa ile doğrudan ilgili olduğunu, bu bakımdan da temaşa zevkinin deneyimlendiği özel mekânlar olduklarını söyler. Kahvehane müdavimi etkin bir seyircidir ancak ortamda “bireysellik gerektirmeyen ortak bir ‘göz’ paydası”nın bir parçası olarak var olur.³⁸ Burada “temaşa” henüz modern kimliğine bürünmemiştir ve sosyal kontrol işlevini de haizdir. Mikhail’e göre kahvehane, o dönemde söz konusu niteliğe sahip olan tek kapalı mekân olarak öne çıkar:

"Peçevi, özel olarak sıra sıra dizilmiş sandalyeleri, nargileleri ve müşterileriyle muhtemelen sokaktaki trafik akışını engelleyen "koltuk kahveleri"nden söz eder. Burada amaç kahvehane müşterilerinin sokağı ve dışarıda veya kahvehanenin dışında olup bitenleri görebilmesi, daha da önemlisi, insanların kahvehanenin içini görebilmesidir. [...] Kahvehanenin içiyle dışarıdakiler arasındaki bu görsel mütakabiliyet, kahvehaneyi bazı açılardan, müşterilerin sokaktan içeri bakanları her zaman fark edebilmesi gereken, saydam, performatif bir sosyalleşme mekânı yapıyordu. Bu çok önemli bir nokta çünkü şehirdeki inşa edilmiş mekânlar [...] arasında kahvehane içeridekilerin dışarı, dışarıdakilerin de içeri bakabildiği birkaç mekândan biri, hatta belki de tek mekândı.³⁹

Kahvehanenin performatif bir mekân olarak öne çıkışı bir yandan da bu mekânın devrin müzikal ve teatral (Karagöz, ortaoyunu ve meddah) performanslarına ev sahipliği yapmasıyla bağlantılı düşünülebilir. Kömeçoğlu, Sennett’in 18. yüzyılda Londra ve Paris’teki kahvehanelerin kamusal performatif

³⁷ Mikhail, *a.g.m.*, s. 196.

³⁸ İlyas Bingül, *Osmanlı’da Kahvehane ve Toplumsal Hayat Mekânları*, Ankara, Gram Yayınları, 2013, s. 147.

³⁹ Mikhail, *a.g.m.*, s. 200-201.

yönüne vurgu yapmak için kullandığı “teatral kahveler” kavramlaştırmasından hareketle Osmanlı kahvehanelerinin kamusallık biçimlerini anlamaya çalışır. Sennett’in bu şehirlerdeki kahvelerin karakterindeki teatrallığe yaptığı vurgu kamusal ifade ve iletişim biçimleriyle ilgilidir. Osmanlı kahvehanesi ise teatral kahvehane değil bizzat tiyatro-kahvehanedir; meddahlar, gölge oyunları, âşıklar, orta oyunları gibi performansların mekânıdır. Kahvehane, doğaçlama becerisi gerektiren popüler performansların sahnesi haline gelirken güncel gerçekliğin meselelerini de konu eder ve bu performanslar hayatla öylesine iç içe geçmiştir ki Sennett’in bahsettiği sahne ve sokak arasındaki köprü işlevine ihtiyaç kalmaz. Kahvehane zaten bir nevi tiyatrodur; izleyicilerin performansla aşına olmaları ve mekânsal olarak da icranın içerisinde bulunmaları icracılarla aralarındaki bağa ve iletişimsel esnekliğe dayalı bir kamusal etkileşim ortamı yaratır.⁴⁰

Osmanlı gündelik yaşamıyla ilgili çalışmalarda sosyalleşme imkanları bağlamında kadının sosyalliği söz konusu olduğunda erkekler için kahvehanenin rolünün kadınların hamam pratiğine yüklendiği görülür. Hatta Lady Montague’nün hamamların bir nevi kadın kahvehanesi olduğuna dair yorumuna kadın sosyalleşmesi ve hamamla ilgili yapılmış her tetkikte rastlanabilir. Peki hamamın kadınların sosyal yaşamında rolü gerçekten kahvehanenin rolüyle özdeş midir ve kahvehanenin erkeklerin yaşamındaki heterojen/yarı-heterojen, sivil kamusallaşmaya imkân sağlayan karakteriyle bir tutulabilir mi?

Osmanlı kadınları için hamam pratiği temizlik ve kişisel bakım ihtiyaçlarını karşıladıkları bir rutinken aynı zamanda ev dışında hemcinsleriyle sosyalleşebilecekleri bir nevi kabul günü işlevi görür. Erkeklerin cami, kahvehane, bozahane, meyhane gibi kamusal iç mekânlarda toplumsallaşma imkanının kadın için olmayışını hamam pratiği tolere eder; kadınlar bu mekânda hem bir araya gelip sohbet eder, kahve ve tütün içerler hem de gündelik hayatın doğum, düğün gibi olaylarının ritüellerini burada uygularlar. Arus Yumul’a göre “hamamlar özgün bir

⁴⁰ Kömeçoğlu, a.g.e., s. 73-74.

kadın kamusallığının olduğu nadir mekânlardandır” ve söz konusu ritüeller ve eğlenme biçimleri kamusal ifade biçimleri olarak görülebilir. ⁴¹

Hamamın kadının hemcinsleriyle sosyalleşmesi bağlamındaki işlevi açık olmakla birlikte bu pratiğin biricik kamusallaşma biçimi olarak algılanması problematiktir. Kadın hamamı, her şeyden önce kadına ait olan bir mekân olarak “mahrem” olanın alanıyla belirlenmiştir. Kamusal-özel ayrımının henüz şekillenmediği Osmanlı dünyasında özel alanın (mahrem) “yabancı bakışına kapalı olan”ı⁴² karşıladığı düşünülürse hamamın sosyal bir mekân olarak ne derece kamusal ne derece özel olduğu konusu tartışılmalıdır. ⁴³ Kahvehane gibi erkek kamusalından bahsedilen mekânlar kadınların giremediği mekânlar oldukları halde mahrem sayılamazlar çünkü bunlar hemen herkesin girip çıkabildiği heterojen mekânlar olmakla birlikte dışarıdan gözleme de açık karakterli mekânlardır. Kadın ise böyle bir kamusallaşma biçimini ancak kısmen kolektif eğlence pratikleri yoluyla deneyimleyecek, 18. yüzyıldan itibaren ise kadın kamusalının dönüşümüne dair ilk nüveler görülmeye başlanacaktır.

Osmanlı gündelik yaşamında kamusallaşmanın bir yolu da zaman zaman belli şartlar yahut özel günler çerçevesinde düzenlenen kolektif eğlencelerdir. Şehzadeler ve hanım sultanların doğumları, düğünleri, şehzadelerin sünneti, gibi saray tarafından düzenlenen şenliklerin yanında esnaf teferrüçleri, ramazan ve bayram eğlenceleri, çeşitli sebeplerle yapılan mesire ziyaretleri gibi halk kültürüne içkin eğlence pratikleri halkın açık kamusal alanlarda sosyalleşme ve eğlenmelerine olanak tanır. Ekrem Işın, Osmanlı İstanbul’unda söz konusu etkinliklerin kolektif karakterinin din ve âdetler etrafında şekillendiğini söyler:

⁴¹ Arus Yumul, “Mahremiyetin Mekânları Hamamlar”, **21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Ed. Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001, s.89.

⁴² Nilüfer Göle’den aktaran: Yumul, **a.g.m.**, s. 90.

⁴³ Sosyalleşme bağlamında düşünüldüğünde bu paradoks yalnızca Osmanlı dünyasının kamusal-özel ara yüzü ile alakalı değildir. Modern kentte de söz gelimi davetli balo tertip edilen bir bahçe, bir düğün mekânı yahut özel müşterileri kabul eden kulüpler gibi mekânların kamusalılığı tartışmalıdır. Ancak kadının Osmanlı gündelik yaşamında her daim “özel” alan ile özdeşleştirilmesi ve hamamın bizatihi mahrem bir faaliyeti de kapsaması da konuyu tartışmalı kılar.

Klasik dönemde gündelik hayatın insan ögesi, temelde bir mümin olma özelliğini korur. Bu özellik, insanın temel etkinliklerine de yön vermiştir. Örneğin insanın eğlenme biçimi gibi az çok kişisellik barındırması gereken etkinliklerde bile, sistemin dinsel çerçevesi kendine özgü ritüellerini devreye sokar. Doğum, ölüm ya da düğün gibi gündelik hayatın önemli olaylarında dinsel ritüel, insanlara belirli bir davranış kalıbı sunar ve buna uymayı ilke olarak ortaya koyar. Burada söz konusu ettiğimiz dinsel davranış kalıbı, bir kutlama ya da anma töreninin manevi içeriğini hurafe ile paylaşırken, kuşkusuz homojen yapısından kopmuştur; ama gene de kişisellik gibi karışık konumlara yer vermez. [...] Topluluğun eğlenme biçimi kişisellikten uzak olup, amaç, zamanı aynı türden bir müminler grubu içinde yaşamaktır. [...] Gündelik hayatın bu tür törenlerinde halk, kendisini bir idealin etrafında toplanmış olarak bulurdu.⁴⁴

Kolektif eğlence anlayışının en önemli özelliği -resmî ya da sivil olması fark etmeksizin- her cinsiyet, statü ve toplumsal tabakadan insanların belirli kurallar ve sınırlamalar çerçevesinde de olsa bir arada bulunabilmesidir. Mesire -İstanbul özelinde Kağıthane- ve bu tip eğlenceler için en çok tercih edilen mekândır. Herkesin katılabildiği esnaf teferrüçleri mesirelerde düzenlenirken saray şenlikleri kimi zaman mesirede kimi zaman Atmeydanı gibi merkezî alanlarda yapılır.⁴⁵ Şehrin tüm açık alanlarına sirayet eden şenliklerde çarşılar süslenir, herkesin -kim zaman ölçüyü aşacak şekilde- eğlenmesine göz yumulur.⁴⁶ Kömeçoğlu, şenliklerin sultanın fiziksel varlığını halka gösterdiği resmî bir kamusal temsil alanı olmanın yanı sıra sıradan insanlar için de bir kamusal temsil alanı olarak ortaya çıktığını söyler.⁴⁷ Esnaf teferrüçleri de herkese açık olmasına rağmen bir bağlamda mesire eğlencelerinin “protokole dayalı resmî yönünü” temsil eder. Tabiatın içinde halkın serbest bir şekilde tenezzüh amaçlı katıldığı mesire deneyimi ise “görev ahlakından çok boş zamanı kolektif haz duygusuyla yaşama arzusu” nun ön plana çıkmasıdır.⁴⁸

⁴⁴ Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, s. 78.

⁴⁵ A.e., s. 41

⁴⁶ Saray şenliklerinin karnavalesk karakterine dair yorumlar için bkz: Uğur Kömeçoğlu, “Osmanlı'da Sivil Toplum ve Kamusal, Şenlik ve Kahvehane”, *Kimlik, Mekân, Gündelik Hayat*, s. 41-49.; İlyas Bingöl, “Osmanlı Şenlikleri”, *Osmanlı'da Kahvehane ve Toplumsal Hayat Mekânları*, s. 252.

⁴⁷ Kömeçoğlu, *a.g.e.*, s.

⁴⁸ Işın, *a.g.e.*, s. 78.

Kamusal yaşamın sivil yönünün toplumda endişe uyandırması modernleşme sürecine özgü değildir. Geleneksel Osmanlı toplumunda bilhassa kadınların kamusal yaşama katılımı toplumsal ve dinî normlarla kontrol altındayken, zaman zaman resmî sınırlamalar ve yasaklara da neden olmuştur. Ancak söz konusu endişenin varlığı, gözetim karakterli *gemeinschaft* (cemaat) toplumunda başta kadın kamusalılığı olmak üzere birçok konuda bir denetim mekanizması işlevine eklemlenir ve gerek toplumsal gerekse resmî kanallarla kontrol altında tutulan kamusal yaşam rutin endişelere sebep olur. Ancak sivil kamusalılıkta meydana gelen değişimler bilhassa 18. yüzyıldan sonra endişenin yükselişine yol açsa da bu durum kamusal deneyimin dönüşümüne ket vuramayacaktır. Nitekim ileride değineceğimiz üzere 18. yüzyılda ilk işaretlerini veren yükselen endişenin 19. yüzyıldan itibaren modernleşme hareketlerinin getirdiği mekânsal ve sosyal dönüşümlerle zirveye ulaştığını göreceğiz.

2.1.3. 18. Yüzyıl: Mekân, Deneyim ve Endişenin İnşası

18. yüzyılda Osmanlı İstanbul’unda kent mekânındaki dönüşümlerin sonucunda yeni sosyalleşme alanlarının ortaya çıkmasıyla orta sınıf kent insanının kamusal mekândaki deneyimi de dönüşmeye başlar. Osmanlı İstanbul’unda mekânsal dönüşümleri kamusal deneyimin dönüşümü bağlamında inceleyen Shirine Hamadeh’in *Şehr-i Sefa, 18. Yüzyılda İstanbul* adlı eseri bu konuda yapılmış en kapsamlı çalışmadır.

Osmanlı’da klasik dönemde padişah, saray erkânı ve hanım sultanların cami, külliye, medrese gibi büyük ve görkemli yapılar ve bunların etrafında geniş kompleksler inşa ettirmeleri söz konusudur. Bu durum saray halkının toplumsal faydaya yönelik faaliyetleri olmanın yanında -hatta ondan da öte- statülerinin mimari temsilleri olarak tezahür eder. 18. yüzyılda ise saray ve saraya yakın elit sınıfın ön ayak olduğu yeni kentsel mekânların inşası teşhire dayalı yeni bir yapı tarzı ve estetiğinin etrafında gelişir. Bu dönüşümler sarayın temsiline dair “yeni bir imge arayışı”nın etrafında ortaya çıkarken toplumsal düzenin dönüşümüyle karşılıklı bir ilişki içerisine girer. Kentsel tasarım, “hem yeni bir saltanat imgesinin

oluşturulmasında hem de orta sınıflar arasında yeni duyarlılıkların gelişmesinde önemli bir araç olur.”⁴⁹

Hamadeh’e göre 18. yüzyıl hem saray hem de toplum için bir *décloisonnement* (açılma) sürecidir. Bu dönemde saray mimarisinde görselliğe dayalı yeni bir estetiğin oluşmasının yanı sıra sarayın sur dışına taşması ve has bahçelerin kentin yakınına inşa edilmesi ve kademeli olarak halka açılması gibi durumlar *décloisonnement*’ın resmî yönüdür ve bu dönemde Osmanlı sarayı sur dışına yapılan geziler, sünnet şöenleri gibi olaylar saray halkının ve hükümdarın gittikçe daha çok kamusallaştığı olaylar olmuştur. Saray, 18. yüzyılda "görünür olma imgesine uygun" hareket eder.⁵⁰

[Bu dönemde] devlet kendi imgesini yeniden düzenlemeyi dener. [...] Bu, görünürlüğe ve teşhire dayanan bir imgeydi. Saray erkanı sürekli olarak ihtişamını ve zenginliğini teşhir ederek görünürlüğünü garanti etti. [...] Osmanlı saray erkanı [artık] en kalabalık mahallelerin ortasında varlığını görünür hale getirmekteydi.⁵¹

Sarayın görünürleşmesindeki yükseliş yalnızca kamusal yapıların inşasıyla ve temsil yoluyla meydana gelmez. Bu dönemde saray halkı için sur dışında inşa edilen yeni konutlar "zengin bir şekilde süslenmiş iç mekânları vasıtasıyla servetlerini ortaya koyarak" bilinçli olarak teşhir yoluyla kamusallaşırlar. Bu yapıların teşhirci yönünü ortaya koyan önemli bir özellik kıyı cephelerindeki geniş pencere düzeninin konutu saydamlaştırarak bir "cam ev etkisi" yaratmasıdır.⁵² Bu dönemde yapılan has bahçeler de "halk kitlelerinin görsel tüketimi için yaratıl[mıştır] ve bu bilgi hem bunların kurulumunda hem de mimarilerindeki teşhirci doğayı oldukça açık bir şekilde ortaya koymaktadır." Has bahçelerin yapımı-onarımı tamamlandığında birçok insan tarafından gezilmesi bu sarayların gösteri amaçlı olduğunu kanıtlar. Nitekim Damat İbrahim Paşa’nın has bahçelerde

⁴⁹ Shirine Hamadeh, *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 20-21.

⁵⁰ A.e., s. 89-90.

⁵¹ A.e., s. 65.

⁵² A.e., s.111-114.

düzenlediği şenliklere halkın da katılımı "imparatorluk servetinin ve ihtişamının kamu tarafından daha yakından tüketimini teşvik amacı" taşır.⁵³ Has bahçelerin kimi zaman halka açılması ve diğer zamanlarda halka kapalı kısımlarının kamuya açık mesireyle yan yana bulunması sarayın kapalı ortamının gözenekli ve geçirgen bir hale büründüğüne dair göstergelerdir.⁵⁴

Gösteri karakterli mimari pratik yalnızca saraya özgü değildir. Bu yüzyılın başında “mahalle hayatının dışına çıkan üst tabaka yaşantısı, kendi statü sembollerini şehrin kamuya ait alanlarında sergilemeye” başlar.⁵⁵ Yapım baniliği uygulamasıyla artık yalnızca üst düzey yöneticilerin değil saray hizmetinde bulunan üst-orta sınıfın ve -hatta varlıklı esnafların dahi- yaptırdıkları yapılarla kent mekânında temsiliyet kazanması ve bu sayede toplumsal zevk ve pratiklerin dönüşmesinde etkili olmaları da söz konusudur. Bu bağlamda en fazla ortaya çıkan yapı biçimi çeşmedir. İstanbul'un görsel temsilinde önemli bir yeri olan çeşmeler “mimari ihtişam nesneleri ve gelişen orta sınıf eğlence kültürünün temel unsurları”⁵⁶ olarak hem kamusal tüketim objeleri hem de kamu anıtları olarak yeni bir kentsel gerçeklik haline gelirler. Çeşme, “artık sur içinin yoğun dokusunda bulunan bir caminin ya da medresenin duvarlarla çevrili alanı içinde değil, 18. yüzyıl şehrinin başat unsuru olarak açık alanlar, bahçeler, pazaryerleri, meydanlar ve mesirelerde” kamusalığın merkezinde yer alırlar.⁵⁷ Aynı zamanda bu çeşmelerden bazıları inşa edildikleri işlevsiz açık alanları kamusal bir merkez haline getirirler ve söz konusu çeşme ve meydanlar karşılıklı bir niteleme ilişkisi içine girerler. (Çeşme meydanları/

⁵³ A.e., s. 200-201.

⁵⁴ “Sadabad, kamusal ve özel mekânları belirtmek için duvarlarla çevrili ve kapılı alanlara sahip olmadığı için, Topkapı ve Üsküdar gibi daha önceki saraylardan oldukça farklıydı. [...] Önceki dönem sarayları gibi etraftan izole değildi. Aksine, Kağıthane mesire yeri ile sınırlı olan delikli bir taş duvar ve ormana komşu olan diğer taraftaki kafesli ahşap bir çit ile kısmen çevriliydi. Has bahçeyi yakından görebilme fırsatı mesire yerinin dikkat çeken bir özelliği idi. [...] Özel saray alanı ve kamu alanı arasındaki görsel ayırım katı değildi ve kafesli çit ve delikli duvar görsel olarak geçirgendi ve röntgeniciliğe imkân sağlıyordu.” A.e., s. 104-105.

⁵⁵ Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, s. 250.

⁵⁶ Hamadeh, *a.g.e.*, s. 124.

⁵⁷ A.e., s. 153.

meydan çeşmeleri) Bu dönem mimari üslubunun görsel ihtişama yönelik estetiği çeşmelerin rokoko tarzı tasarımında de kendisini gösterir.

Tülay Artan, 18. yüzyıl Osmanlı minyatürleri merkezli çalışmasında 17. yüzyıldan sonra gözlenen değişim sürecinde görsel temsillerin değişimiyle minyatürlerde kamusal ve özel olana dair temsillerdeki farklılaşmadan bahseder:

[O] zamana dek "hassâ ve âmme" karşıtlığı içinde tanımlana gelen toplum yapısı, artık "mahrem" olanın da sözel ve görsel ifade arayışlarını içermekte; Osmanlı minyatüründe "özel" hayatların ya da hayatın "özel" anlarının gerçekçi betimlemelerinin yanı sıra Osmanlı toplumunda ilk kez şehir yaşantısının, şehirlilerin, "âmme-i halk"ın betimlenmesi anlamında gündelik hayata dair minyatürlerin tanıklık ettiği bir toplumsal gerçeklik, "resmî" olanın dışındaki bir "kamu"nun oluşması yaşanmaktadır.⁵⁸

Artan'a göre bu bağlamda 18. yüzyılda şehir yaşantısının çeşitli deneyimler, imgeler, belirli görüntülerle donatılması yeni bir ikonografinin yaratılmasını tetikler ve "özel hayatın önermelerle tanımlan[dığı], temsil edilebilir bir bölgeye dönüştürül[düğü]" görsel bir farklılaşmaya işaret eder. Bu, mahrem alanın yükselişi değil aksine "yakın zamana dek mahrem kabul edilen birçok şeyin dış'a açılması, görüntüye dönüşmesi, bir kamuoyu meselesi haline gelmesi; özel ve kamusal alanlar arasındaki sınırın erimesi, öznelliğin diliyle kamunun dilinin iç içe geçmesi, aradaki farkın belirsizleşmesi"dir. Sınır belirsizleşmesi ise yeni bir dil ve görüntü yaratır.⁵⁹ Artan'ın minyatürler bağlamında söylediklerinin 18. yüzyılda kamusal deneyimin dönüşümündeki kilit noktalara işaret etmesi önemlidir. "Şehir yaşantısının çeşitli deneyimler, imgeler, belirli görüntülerle donatılması", yani şehirde kamusal ifadenin "gösteri" nitelikli karakterinin şekillenmesi belli siyasal ve buna bağlı olarak da sosyal-mekânsal dönüşümlerin sonucu olarak tezahür eder. Osmanlı sarayı, "doğaya müdahale edebilmenin siyasal gücü simgeleyen araçlardan biri olduğunu" kavramış ve mesirenin fiziksel biçimiyle birlikte anlamsal içeriğinin

⁵⁸ Tülay Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", **Defter**, Sayı 20/1993, s. 92.

⁵⁹ **A.y.**, s. 115.

de dönüşmesine ön ayak olmuştur.⁶⁰ Bir Fransız gazetesinde Kağıthane düzenlemesini konu alan bir yazıda Türklerin bu mesire yerinin yeni haliyle birlikte gezinti düşkünü kesildikleri ve buranın adeta Champs-Elysees kadar kalabalıklaştığı söylenir. Kullanım biçimindeki önemli bir değişiklik ise bu kamusal mekânın oturularak değil dolaşarak kullanılabilmesi ve “seyir”in önem kazanmaya başlamasıdır.⁶¹ Bu durum, yeni bir kamusal deneyimi inşasının ilk adımları olarak görülebilir. İstanbul'un 18. yüzyıldaki görsel temsillerinde mesire ve çeşmeler etrafında gelişen sivil boş zaman eğlenceleri önemli bir yer teşkil ederken bu temsillerde “kahvehanelerin ve meyhanelerin erkek egemen eğlence dünyasının daha önceki betimlemelerinde nadiren görünen kadınlar ve çocuklar, bariz bir şekilde görünür hale gel[irler].” Bu dönemde bahçeler, Fransa ve İngiltere'deki çağdaş metropolde olduğu gibi “bir görsel kültür motifi” haline gelmeye başlarlar.⁶² Bu mekânlar aynı zamanda “geleneksel ev, mahalle ve dinsel kimlik denetimlerinin dışına” çıkılabilen yerler olarak öne çıkarlar.⁶³ Bahçe ve mesirelerde yaşanan yeni toplumsal deneyim dönemin şiirinde de geniş yer tutar. Şairler bir kamusal deneyim alanı olarak öne çıkardıkları “bahçelerin daha çok, daha görünür, daha zengin ve şehir hayatı ve keyiflerinin daha önce olmadığı kadar ayrılmaz bir parçası olduğu değişken bir şehir silüeti” çizerler. Osmanlı gündelik hayatında açık hava eğlenceleri her zaman vardır, dolayısıyla mesirede kamusallaşmanın bu yüzyıla özgü olduğu iddia edilmemektedir. Ancak Hamadeh'e göre bu yüzyılda mesire “daha önce görülmemiş ve Osmanlı kamusal alanına yeni bir yoğunluk çağrıştıran bir şekilde kültürel dışavurumun bir parçası” olmuştur. Bu dışavurum dönemin kıyafet çeşitliliğinde de kendini gösterir.⁶⁴

⁶⁰ Tayfun Gürkaş, “Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Kamusal Yeşil Alanın Doğuşu”, Yıldız Teknik Üniversitesi FBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003, s. 16.

⁶¹ a.y., s.17.

⁶² Hamadeh, a.g.e., s. 165.

⁶³ Tanyeli, **Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş**, s. 53.

⁶⁴ A.e., s.164-165.

Bahçelerin ve mesirelerin merkezinde yer alan ya da yapıldığı açık alanda kendi kamusal meydanını yaratan çeşmeler de bu dönem şiirinde geniş yer tutar, ancak şairler artık banilere değil çeşmelerin sunduğu görsellik ve eğlencelere odaklanırlar. Çeşme meydanları şehirli orta sınıf için piknik, gezi ve yürüyüş gibi boş zaman rutinlerinin yeni odağı haline gelir; her türden insanın dahil olduğu bu yeni toplumsal ortam edebî temsillerde “ayine-i alem nüma” olarak anılır. ⁶⁵

Bu renkli kamusal dışavurumun bir yönünün de kıyafetlerde açığa çıktığını söylemiştik. Hamadeh’e göre 18. yüzyılda erkek ve kadınların açık hava kıyafetlerinde dikkate değer değişikliklerden ve sarayın kıyafetleri denetleyen düzenlemelerinin bu yüzyılda iyice artmış olması bu düzenlemelere sürekli meydan okunmasıyla açıklanabilir. Değişen tüketim alışkanlıklarının beraberinde getirdiği yeni zevkler, “bu zevklerin daha önce olmadığı kadar bariz bir şekilde geleneksel kıyafet kodunun oldukça dışına çıkması” gibi durumlar bu yeni stillerin kamusal alanda teşhiriyle ilgilidir. 18. yüzyılda İstanbul’da bulunan yabancı tüccar ve gezginlerin anlatıları da orta sınıfın moda bilincindeki değişime işaret eder. Bu dönemde yazılan, Enderunlu Fazıl’ın *Zenannâme* adlı eserinin Mukaddime kısmı, giyim ve tavır konusunda bir çeşit bahçe adabı rehberi gibidir. Bu şiirde *décloisonnement*’ın toplumsal yönü ortaya çıkar. ⁶⁶

Fazıl’ın Mukaddime’sindeki keskin moda bilinci yeni özlemlerin ve kimliklerin bir bahçede uygulanabileceği ve teşhir edebileceği kamusal bir ifade biçimi olarak ortaya konulmuştur. Şiir bir yanda giyim diğer taraftan da kişisel imaj ve kamusal teşhir arasındaki örtük ilişkinin altını çizer; [...] devletin kamu hayatını tam olarak kontrol edememesine dolaylı olarak işaret eder [ve] bahçeyi içinde yeni hayat tarzlarının, modalarının ve eğlence

⁶⁵ A.e., s.153-155.

⁶⁶ Eser, genç erkekler ve kadınlar arasındaki bir karşılaşma için seçilen kamusal alan olarak bahçelerde bir “flört etme baştan çıkarma metotları kılavuzu” olarak okunabilir. “Fazıl’ın anlatısında (hem kadın hem erkek için) giyimin öne çıkması, kıyafet, başlık, saç tarzı ve parfüme gösterdiği dikkat hem yasal söylemin odağındaki bir unsur, hem de sosyokültürel değişimin merkezi olarak giyimin önemini yansıtır.” A.e., s. 244.

biçimlerinin, şehir düzeni kavramını tehdit ettiği kentli bir gerçeklik olarak resmeder.⁶⁷

Osmanlı İstanbul’unda gündelik hayata dair düzenlemeler, çoğunlukla kamusal yaşama yöneliktir ve bu düzenlemelerin odağında kamusal kıyafet ve bahçe eğlenceleri yer alır. Arazilerin halka açılması şehir halkına dış mekân kamusalılığının artmasına ve görünürlüğe yönelik bir alan sağlarken popüler bahçe bağlamında kıyafet konusu önemli bir sorun kaynağı haline gelir; kıyafet kuralları fermanlarla ve güvenlik güçleri olan bostancıların kontrolünde sıkı denetim altındadır.⁶⁸ Böylece sarayın bir yandan oluşumunu ve gelişimini teşvik ettiği görülen yeni duyuş tarzları ve kamusal yaşam bir yandan da sürekli olarak kontrol altında tutulmaya çalışılır.⁶⁹ Üstelik devrin gerilim ve huzursuzluklarının birincil kaynaklarından olan “mesirede kamusallaşma” yalnızca yönetici sınıfı rahatsız etmez, geleneksel normların esnetilmesi noktasında toplumda da eleştirilere sebep olur. Bu bağlamda dönemin kamusal yaşamına ahlaki normlar çerçevesinde sert bir eleştiri getiren ve adeta kaba bir adab-ı muaşeret kitabı sayılabilecek olan *Risale-i Garibe* dikkat çekici bir metindir. Risale henüz ilk cümlede dünyevi hayata düşkün kimseler olarak “dünya talipleri” ve bu kimselerin edepten yoksun oluşlarına işaret ederek başlar.⁷⁰ Yazarı bilinmeyen metinde kamusal yaşama dair eleştirinin odağında ise seyir pratiği ve kadının kamusallaşması da vardır. Metnin yazarının hedefinde seyir yerlerine giden, karısı/kızı/çocuğuyla çarşıya ve gezmeye çıkan ve hatta sokağı izlemek için penceresine kafes yaptıranlar dahi vardır ve “mahrem”in kamusallaşmasına sebep olan bu eylemlerden dolayı ailesi üzerindeki denetim işlevini yerine getiremediği

⁶⁷ A.e., 247.

⁶⁸ Nitekim bazı bahçelerin halka açılmasından önce bostancılar için barakaların yapılır. A.e., s. 184.

⁶⁹ A.e., 190-193.

⁷⁰ XVIII. Yüzyıl İstanbul Hayatına Dair: *Risale-i Garibe*, Haz.: Hayati Develi, İstanbul, Kitabevi, 1998, s.19.

varsayılan erkekler ahlaksızlıkla suçlanır.⁷¹ Metnin bu bağlamda en ilginç kısmı “bütün İstanbul’u seğirdüp gezüp ‘Bugün fûlan kadar seyr eyledim!’ diyen gözünden doyar aşçı köpeği tabiatlu kulanparalar” ifadesindeki bütün bir gün gezen, temaşa hazzıyla övünen, “gözünden doyan” kamusal insana yapılan vurgudur.⁷²

Uğur Tanyeli’ye göre erken modern İstanbul’da kamusal mekân ancak var ettiği huzursuzluklar sayesinde tanımlanabilir çünkü kamusal mekânı kamusal mekân kılan şey toplumsal farkındalıktır. Kamusal mekânı dönüştüren şey yeni temsillerin görünürlük kazanması ve bu değişimin de huzursuz olunacak kadar farkına varılmasıdır. Ona göre, kamusal mekân tarihinin ilk evresinde amblematic mekânın kahvehane değil mesiredir ve 18. yüzyıl mesiresi geleneksel ev, mahalle ve dinsel kimlik denetimlerinin dışına çıkılabilen bir mekân olarak öne çıkar. Bu dönemde kamusal mekân olarak mesire “eskiden yok denemese de zor olan bir dizi karşılaşmaya” olanak sağlar. Bu bağlamda mesire “tekinsiz” bir yer olarak algılanır.⁷³ Dönemin edebî temsillerinde de kamusal görünürlük ve deneyim kadar yükselen endişenin de kendisine yer bulması dikkat çekicidir. Mekânın seyir ve teşhire dayalı, hazza yönelik karakteri ve kadının toplumsallaşması bağlamındaki esnekleşmenin yarattığı endişe “Hançerli Hanım” ve onun benzeri halk hikayelerinde görünür hale gelir; söz konusu hikayelerde deneyimsiz toy gençler kamusal mekânda baştan çıkarılırlar ve mahva sürüklenirler. Çamlıca, Sadabad, Göksu gibi tekinsiz mekânlarda kamusallaşmaları engellenebilse bu gençler temiz ve ahlaklı kalmayı başarabileceklerdir.⁷⁴ Nitekim aynı tema, 19. yüzyılda yazılan ilk

⁷¹ “ve kış günleri Ok meydanına seyre giden mecnun püzüvenkler; ve yaz günleri Kağıthane’ye karısı ile ve cariyesile bez çırpmağa varan kodoşlar; ve avratile ve cariyesile iskeleye ketan almağa bile gidenler; bir eline çocuğun ve bir eline bohca alup hammam kapusına varan deyyuslar; ve küçük masumî çarşuya ve cami’e ve mescide ve ba’zı mesireye ve seyrana kucağına alup getiren sefihler; ve bayram günü kızların seyre çıkaran boynuzlular; ve Cum’a günleri karıların sokağa koyveren püzüvenkler; eger alay eger şehir donanmasına avratın koyıveren geyikler; üzüm zamanı Kadı Köyü’nde avratile Bayram Paşa bostanına bancar almağa varan eşecikler. [...] Ben de ehlim de sevdavidür! deyü sokağa pencere kafes yapdurdan gidicikler.” **A.e.**, s.24/28.

⁷² **A.e.**, s. 25.

⁷³ Tanyeli, **Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş**, s. 57.

⁷⁴ **A.e.**, s. 56.

romanlarda da -mesirenin yanında yeni kamusal mekânların da etrafında- mükerrer olarak karşımıza çıkacaktır.

2.2. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e: Modernleşen İstanbul ve Kamusal Yaşam

19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu’nda ciddi atılımların olduğu bir dönemdir ve modernleşmeye yönelik eylemlerin sistemli bir biçimde uygulanmaya başlanması noktasında Türk modernleşme tarihinde dönüm noktası sayılabilir. Bilhassa Tanzimat Fermanı sonrasında İstanbul’da kent mekânını dönüştürme çabaları ve ulaşımın imkanlarının gelişmesiyle mobilitenin artması gibi önemli yenilikler sosyal hayatın değişimine zemin hazırlayan imkanların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak bu dönemde kentsel mekânın modernleşmesine dair ilk sistemli çabaların çoğunluğu gayrimüslim Osmanlılar ve Avrupalıların yaşadığı Beyoğlu ve çevresinde yoğunlaşmış, İstanbul tarafında ve kentin diğer bölgelerindeki kısmi dönüşümler zorunlulukta kaynaklanan ve birbirinden kopuk çabalar olarak tezahür etmiştir. Bu nedenle de çoğunlukla Beyoğlu çevresinde şekillenen yeni sosyal imkanlardan yararlanabilen elit bir kesimin dışında Müslüman halkın büyük bölümü 19. yüzyılda -ulaşım imkanlarının gelişimi dışında- kentsel yeniliklerin sosyal hayata dönük yönünden çok da faydalanmayarak geleneksel yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Ancak bilhassa Tanzimat’tan sonra -Batı tarzı eğitim veren kurumların da büyük etkisiyle- Osmanlı elit çevresinde Avrupalı sosyallik ve ifade biçimlerini benimseyen yeni bir kamusal insan tipi ortaya çıkmıştır.

19. yüzyıldan itibaren hız kazanan Osmanlı Devleti’nin modernleşme sürecini Edhem Eldem “birbirine paralel gelişen Batılılaşma ve entegrasyon süreçleri” olarak tanımlar.⁷⁵ Bu yüzyılın başından Cumhuriyet’in ilanına kadar ele alacağımız -modernleşmenin ivme kazandığı kabul edilen- söz konusu sürecin anlaşılabilmesi, kentsel değişimler ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni imkanlarla

⁷⁵ Eldem, **a.g.e.**, s. 223.

birlikte halkın modernliğe entegrasyon süreçlerini de tartışmayı gerektirir. Bu nedenle bu başlık altında söz konusu süreçte kentsel mekânın dönüşümü ve yeni kamusal mekân ve pratiklerin ele alınmasının yanı sıra modernlik deneyiminin gündelik hayata nasıl sızdığı ve kamusal-özel dengesine nasıl nüfuz ettiğine de değinilecektir.

2.2.1. “Temiz, Süslü, Mamur” Kentin Peşinde

19. yüzyıl, Osmanlı Devleti’nde “modern bürokrasinin ortaya çıkışı ve bunun ekonomik ve sosyal etkileri, yeni iletişim sisteminin uygulanmaya başlaması, nüfus artışı, etnik ve dini grupların ekonomik ve mesleksen farklılaşması, yeni eğitim sisteminin geliştirilmesi ve belediye idaresinin oluşturulması” gibi pek çok yeniliğin yaşandığı bir dönem olmuştur.⁷⁶ Edhem Eldem’e göre 19. yüzyıldaki dönüşümler “devletin bilinçli politikalarından Osmanlı toplumunun kimi kesimlerinin geçirdiği iktisadi ve toplumsal değişimlere kadar uzanan bir dizi karmaşık iç etmenle de” bağlantılıdır.⁷⁷ İstanbul ise başkent olarak ilk dönüşümlerin merkezinde yer alır:

⁷⁶ Kemal H. Karpat, **Osmanlı’da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma**, Çev.:Dilek Özdemir, İmge İstanbul, Kitabevi 2006, s.459.

⁷⁷ Edhem Eldem, Osmanlı’da modernleşmenin kökenlerinin 16. yüzyıla kadar götürülebileceğine ve sürecin yalnızca 19. yüzyıldaki bazı gelişmeler ışığında anlaşılamayacağına dikkat çekerek sürecin kendiliğindenliğini gözden kaçırmamak gerektiğini söyler:

“Tanzimat, Batılı biçimlerden ve (daha sonra) fikirlerden esinlenmesine karşın, bu değişim süreci, 16. yüzyılda başlayan modernleşme hareketiyle güçlü bağlara sahipti. Bunun tipik örneği, 18. yüzyıldaki kültürel Batılılaşmanın mayalarının III. Ahmed, Nevşehirli Damad İbrahim Paşa ya da III. Selim gibi "Baticıların" eylemlerinde ve -farz edilen- amaçlarında yattığı yolundaki geçmişe dönük keşiftir. "Lale Devri Sendromu" denebilecek bir yaklaşım, Batılılaşmanın "kökenlerini" Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'ya büyükelçi atanmasında, Mütteferrika'nın matbaa makinesinde ya da III. Selim'in "proto-tanzimatçı" reformizminde arama ve kolaylıkla da bulma eğilimindedir. Bu dönemde Batı'ya, onun kültürüne ve kurumlarına yönelik bir ilginin ortaya çıktığı gerçeğini reddetmeksizin, böylesi merak biçimlerini ve kültürel değişimi, bu değişimin belirtilerinin son derece marjinal ve seyrek, dolayısıyla bilinçli ve üzerinde düşünülmüş bir Batılılaşma hareketinden oldukça uzak olduğu gerçeğini unutacak bir noktaya götürecek kadar önemli saymamak gerekmektedir. Dahası böyle bir bakış, Batılı unsurlara yönelik daha önce sanki tam bir bilgisizlik ve/veya ilgisizlik varmış gibi gizli bir iddia da içerir. Bu tür yorumlar temelde Batılılaşma doğrultusunda “pozitif” dönüşüm açıklaması yapma ihtiyacından doğmuş ve en uç ifadesini "ilerici" İbrahim Paşa ile "gerici" Patrona Halil arasındaki çatışma gibi manici karikatürlerde bulmuştur.”

Bu anlamda, 19. yüzyıldaki değişimi, iç ya da dış olsun, tek bir bakış açısından tanımlamaya ve anlamaya dönük her çaba, karmaşık bir etkileşim sürecini aşırı basitleştirmeye eğilimlidir. Değişimin merkezinde yer alan İstanbul, bu sürecin çoğu kez travmatik, kimi zaman da ödüllendirici sonuçlarını, imparatorluğun geri kalanından çok daha keskin ve köklü bir biçimde yaşadı. Başkent, Osmanlı devletinin modernleşme ve Batılılaşma doğrultusundaki yöneliminde ortaya çıkan çatışma ve denemelerin esas arenası oldu.⁷⁸

Batı'nın gelişmişliğine ayak uydurmak, çağdaşlaşmak için sistemli bir çaba olarak Tanzimat sonrası reformların bir parçası olan -Batılı anlamda kent yönetimini ve kent dokusunun fiziksel ıslahını kolaylaştıran- hukuk reformu sayesinde daha kolay hayata geçirilebilen kent reformları Avrupa belediyeciliğinin ve kent planlamasının ilkeleriyle hareket edilen “deneysel bir arenaya” dönüşür.⁷⁹ Bilhassa bu dönemde Avrupa kurumları ve ekonomisiyle yakın ilişki içine girilmesi kentsel çerçevede bazı yenilikleri zorunlu kılmıştır. İlhan Tekeli, 19. yüzyılda Osmanlı kentinde bu durumun gerekli kıldığı inşa hareketlerinin dört ana eksen etrafında gerçekleştirildiğini söyler. Bunlar, kentin çevresiyle arasındaki ulaşım ve haberleşme kanallarının gelişimine yönelik olarak yeni istasyon binaları, posta binaları, rıhtımlar gibi ihtiyaçlara yönelik çalışmalar, imparatorluğun yabancı sermayeye açılışıyla içerik değiştiren iktisadi yaşantıya yönelik banka ve iş hanlarının inşası, modern bürokrasinin gerektirdiği devlet dairelerinin inşası ve bunların çevresinin birer çekim merkezi haline gelmesi ve “yeni ekonomik ilişkiler içinde Batı kültürüne yönelmenin getirdiği tüketim kalıplarının ve yaşam biçiminin ortaya çıkardığı” lüks tüketim dükkânları, tiyatrolar, eğlence yerleri, “cafe”ler gibi kurumların peş peşe açılmasıdır.⁸⁰

Edhem Eldem, “İstanbul: İmparatorluk Payitahtından Periferileşmiş Bir Başkente”, **Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti, Halep İzmir ve İstanbul**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003, s.221.

⁷⁸ A.e., s. 220.

⁷⁹ Çelik, a.g.e., s. 28.

⁸⁰ İlhan Tekeli, “Kentler ve Kentleşme: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kentsel Dönüşüm”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları 1985, C.4, s. 881.

1838 ile 1908 arasındaki dönemde İstanbul'da gerçekleşen bayındırlık faaliyetlerinin temel amacı düzenli ve yeni bir kent imajına kavuşmaktır.⁸¹ Bu dönemde devletin bürokratlarının bilhassa Fransa ve İngiltere ile yakın ilişki içerisinde olması kentin düzenlenmesi noktasında Paris ve Londra'nın -ancak bilhassa Haussmann'ın Paris düzenlemelerinin- model olarak alınmasına sebep olur. Çelik'e göre Osmanlı hükümdarlarının İstanbul'u çağdaştırma çabalarında Avrupa kentlerine benzeme çalışmaları ilk etapta başkentin imparatorluğun canlanışını simgelemesi amacını taşır. Ancak Avrupa devletleri gittikçe zenginleşirken, Osmanlı'nın bu dönemde iflas noktasında olması inşaat faaliyetlerinin çok kısıtlı olmasına neden olur:

Osmanlı siyasi elitinin İstanbul'u Avrupa kentlerinin düzeyine çıkarma iddiaları ancak kent dokusuna bölük pörçük bir "nizam" verilmesini getirebildi. Dolayısıyla kent, Türk-İslam kimliğinin bütünselliğini yitirirken çoğunlukla Avrupalıların oturduğu mahallelerde bile bir örnek bir Batılı çehre kazanamadı. Avrupalılar yerli halktan ayrı yaşamak istedikleri için çağdaş Batı kent tasarımı ilkelerine uygun baştan başa yeni mahalleler inşa etmişlerdi. Buna karşılık İstanbul'un kent yapısındaki değişim azar azar gelişti ve sonunda yamalı, eklektik bir düzen oluştu.⁸²

1855'te kurulan İntizam-ı Şehir Komisyonu'nun başlıca amacı İstanbul'un güzelleştirilmesi, temizlenmesi, yolların genişletilmesi, sokaklarının aydınlatılması ve inşaat usullerinin geliştirilmesidir. 1857'de *Takvim-i Vekayi*'de yayınlanan bir raporda, Pera, Galata ve Tophane'yi kapsayan Altıncı Daire-i Belediye'nin kuruluşu ve bu bölgenin kent reformunda pilot bölge olarak seçildiği duyurulur. Bu raporda dikkat çeken husus reformların Beyoğlu bölgesinde başlatılmasının nedeninin "Altıncı Daire'de birçok değerli emlak ve bina bulunduğu ve ayrıca bu bölgede ikamet edenler bu gibi düzenlemeleri başka memleketlerde görmüş olup, kıymetini

⁸¹ Çelik, **a.g.e.**, s.99.

⁸² **A.e.**, s. 2.

bildiklerinden” şeklindeki izahı ve dolayısıyla bu reformları diğer bölgelerde başlatmanın “mugalata” olacağına dair görüşür.⁸³

Altıncı Daire Belediyesi, Galata Surları’nın yıkılarak ana arterlerin genişletilmesi, sokakların düzenlenmesi, havagazı aydınlatması, su ve kanalizasyon sisteminin geliştirilmesi gibi önemli faaliyetler gerçekleştirir. 1870 Pera yangınından sonra kagir binaların zorunlu hale getirilmesiyle semtin silueti şekillenir. Cadde-i Kebir’in yatırımlarla cazibe merkezi haline gelmesi ve Taksim ve Tepebaşı’ndaki gayrimüslim mezarlıklarının kentin dışına taşınmasıyla iki adet bahçenin yaptırılması ise İstanbul yaşamına kamusal bir sosyalleşme mekânı olarak “belediye bahçesi” kavramının girmesi bu dönemde semti modern kamusal yaşamın merkezi yapar. Osmanlı başkentinde türünün ilk örneği olan Taksim Bahçesi’nin yapılması beş yıl sürer, Pera sakinlerinin “bu çok reklamı yapılan tenezzüh sahasının bitirilmesi için Altıncı Daire idaresine yaptıkları baskı sonucu” 1869’da tamamlanarak hizmete açılır. 1882 yılında bu bölgede açılan Tepebaşı Bahçesi de aynı şekilde gayrimüslimlere yöneliktir. Ancak Pera bölgesindeki düzenlemelerin ve hizmetlerin üst gelir grubunun yaşadığı ana arterlerle sınırlı kalarak bölgenin tamamına ve bilhassa düşük gelir grubunun yaşadığı Taksim’in alt kısımları, Kasımpaşa, Pangaltı’nın arka sokaklarına yayılmaması bu bölgede kent hizmetlerinin halkın menfaatine yönelik olmaktan ziyade “Avrupalılara sunulduğu”nu düşündürür.⁸⁴

Tanzimat sonrası kentsel mekân düzenlemeleri elbette yalnızca Beyoğlu ve çevresiyle sınırlı kalmaz. İstanbul tarafına yönelik kentsel planlamalar ilk olarak kentteki ciddi yangınların yol açtığı hasarları onarmak ve ulaşımın geliştirilmesi zorunlulukları etrafında ortaya çıkar. 1864’de Hocaapaşa yangınının ardından imar faaliyetleri amaçlı kurulan Islahat-ı Turuk Komisyonu kentin fiziksel görüntüsünü

⁸³ Çelik’in aktardığına göre reform paketinde kurulması tasarlanan on dört belediye bölgesinden, Galata’nın dışında sadece ikisi kurulabilir. Bunlardan biri Adalar’daki On Dördüncü Daire, diğeri ise Boğaz’daki Tarabya Dairesi’dir. “Aslına bakılırsa, bu iki bölge de kente yaşayan Avrupalıların sayfiye mekânları olmaları itibarıyla, Altıncı Daire’nin uzantıları sayılabilirdi.” A.e., s. 37-38.

⁸⁴ A.e., s. 24/40.

değiştirmeye yönelik önemli adımlar atar. Komisyonun başta Divanyolu olmak üzere ana arterlerin açılması, önemli anıt ve meydanların ortaya çıkarılması gibi önemli hizmetleri olmuştur.⁸⁵ Ancak komisyonun 1869'daki son raporunda asıl amacından uzaklaşarak prestijli semtlerde “Batılı gözlere hoş görünecek” Avrupalı projelere yönelmesi dikkat çeker.⁸⁶ İstanbul'un genelindeki kent düzenlemeleri bölge bölge planlanıp yapıldığından -ve Paris Haussman'ı gibi bütün şehri birbirine bağlamadığından- mahalle yapılanmaları mahremiyetini korumaya devam eder ve buradaki yaşantı bu yüzyılda büyük ölçüde geleneksel çerçevesini korur; İstanbul'un fiziksel çevresinde yaşanan değişimlerin mahalle sakinlerine etki eden yönü ise çıkmaz sokak dokusunun ferahlatılması ile ulaşım imkanlarındaki gelişim olmuştur. Bu da önceden kapalı karakterli bazı sokakların kamusallaşmasına imkân tanır.⁸⁷

Yüzyılın sonunda Osmanlı başkentinde kentsel tasarıma yönelik önemli projelerden biri II. Abdülhamid'in Avrupa gazetelerinde İstanbul'un imar görmemiş durumunu eleştiren bir yazı sebebiyle Paris Sefiri Salih Münir Paşa'yı payitahtı “temiz, süslü ve mamur” bir hale getirmek üzere çalışmalara öncülük etmek üzere görevlendirmesidir. Padişahın görevin Münir Paşa'ya verilme sebebine dair ifadesi ise söz konusu dönemde amaçlanan kentsel düzenlemenin referans noktasına ve “göz”e yönelen karakterine işaret etmesi bakımından ilginçtir: “Bu işi ancak sen kusursuz görebilirsin. Çok vakitten beridir Avrupa'da yaşıyorsun, Avrupa'nın pek çok taraflarını dolaştın, *süslü şehirleri ziyaret ettin, süslü şeylerden ve mühendislikten anlarsın.*”⁸⁸ Bu vesileyle ünlü Fransız mimar Bouvard'ın İstanbul'a gelmeden fotoğraflar ve haritalar yardımıyla çizdiği projeler hayata geçmez. Z. Çelik, projelerin “yerli insanların sosyal ve kültürel değer ve alışkanlıklarından ziyade modern, temiz ve süslü bir kent yaratılması üzerine” kurulduğunu ve kentsel

⁸⁵ “Ayasofya'nın önünü, Beyazıt Meydanın, Unkapanı Caddesini, Bâbüâli ile Sirkeci arasındaki şimdiki Ankara Caddesini, Mercan ve Fincancılar Yokuşunu, Sultanhamamı ve Bahçekapı taraflarını, Galata Arapkapı, Karaköy Caddesi, Beyazıt-Aksaray Caddesini komisyonun yaptığı işler arasında sayabiliriz.” İlhan Tekeli, **a.g.m.**, s. 886.

⁸⁶ Çelik, **a.g.e.**, s. 52.

⁸⁷ **A.e.**, s. 67.

⁸⁸ Tekeli, **a.g.m.**, 887. (İtalikler bana ait.)

topografyaya uyum sağlamadığını, bu nedenle de İstanbul için uygulanabilir olmadıklarını söyler.⁸⁹

1908 sonrasında yeni yönetim de başkentte kapsamlı bir imar faaliyetine girişir. Dönemin Şehremini ve Belediye reisi Cemil Topuzlu şehrin altyapısının geliştirilmesi ile ilgili önemli faaliyetlerinin devamının yanı sıra İstanbul'da ilk bulvarı ve kamuya açık ilk park olan Gülhane Parkı'nı yaptırmıştır.⁹⁰

Tanzimat'tan Cumhuriyet'in kuruluşuna dek geçen süreçte İstanbul'da kent mekânının dönüşümü altyapı ve yol çalışmaları, yeni iktisadi ve bürokratik düzene yönelik yapıların inşası gibi amaçların yanında Avrupa'ya ve Avrupalılara karşı bir imaj problemi olarak tezahür etmiş, çalışmaların odağında kentin temizlenmesi ve Avrupa kentleri gibi güzelleştirilmesi olmuştur. Bu dönemde İstanbul'un kentsel yaşamını kökten değiştiren gelişmelerden biri ise ulaşım imkanlarındaki gelişmelerdir. Bu konuda önemli adımlardan biri 1845'te ilk Galata Köprüsü'nün açılması olur. 1863'te daha geniş ve sağlam bir ahşap köprüyle bir süre sonra demir bir köprüyle değiştirilen Galata Köprüsü suriçi İstanbul'undan Pera'ya ulaşımın kolaylaşmasını sağlar ve şehrin gündelik yaşamında ulaşımın odak noktalarından biri haline gelir.

Kentsel düzenlemelerin ilk amaçlarından birinin ulaşımın kolaylaştırılması ve geliştirilmesi olmasının yanı sıra zamanla gelişen ulaşım araçları da yeni mekânsal düzenleme ihtiyaçlarını beraberinde getirir. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar İstanbul halkı ulaşımını çoğunlukla yayan olarak ya da hayvan ve kayıklarla sağlamaktadır. Her ne kadar 18. yüzyıldan önce saray kadınlarının ve 18. yüzyılda

⁸⁹ Çelik, **a.g.e.**, s. 92.

⁹⁰ Doktor olan Cemil Topuzlu'nun belediyenin başına geçirilmesine dair anekdot -II. Abdülhamid'in Salih Münir Paşa'ya verdiği görevin izahına benzer şekilde- dikkat çekicidir:

“Büyük kabinede sadrazam olan Gazi Ahmet Muhtar Paşa, Cemil Paşa'ya şehreminliğini şu sözlerle önermiştir: Bir ay önce Göztepe, Feneryolu tarafında geziyordum. Senin Çiftehavuzlar'daki köşkünü o zamana kadar görmemiştim. Binanın mimari tarzı, bahçenin tanzim şekli o kadar dikkatimi celbetti ki, bu Avrupakâri köşk kimin diye meraklandım. Senin olduğunu söylediler. *O zaman düşündüm ki evinin içinde ve dışında küçücük bir Avrupa yaratan adamı şehremini yaparsam, İstanbul'u imar eder. İşte sadrazam olur olmaz da seni bu makama getirmeyi düşündüm.*” İlhan Tekeli, **a.g.m.**, s.889.

da bazı kibar ailelerin mesire yerlerine giderken zarif binek arabaları kullandığı görülse de şehirde arabaların artışı II. Mahmud döneminde memurlarla gayrimüslimlerin araba kullanmaya başlamalarıyla paralel olarak görülür. Arabanın toplumsal zeminde yaygınlaşması ise Sultan Abdülmecid döneminde olacaktır. Kırım Savaşı sonrasında İstanbul halkının yaşam biçiminde ve tüketim alışkanlıklarında yoğun biçimde görülen değişimlerin bir tezahürü olarak az çok varlıklı aileler için araba sahibi olmak normal bir durum haline gelir.⁹¹

19. yüzyılın son çeyreğinde, artık Avrupa'dan ithal, iki yanı açık, üstü arkadan körüklü (meşin) iki kişilik *fatyonlar*; onların dört kişilik, karşılıklı iki kanepeli ve ön ile arkadan iki körüklü, üstü kapanan tipi olan *landonlar* ve her yanı ahşap yapım, kapalı, yan pencereleri camlı, kutu biçiminde dik, iki kişilik atlı arabalar olan *kupalar* sosyal hayata gir dikten sonra, devlet yapısında ve cemi yetin dünya görüşünde kaydedilen gelişmelerin etkisiyle, bunlara yine sırasıyla, başta padişah, saray mensubu erkekler, devlet ricali, yüksek memurlar ve bu taşıtları satın alıp arabacı-seyis tutabilecek ya da geçici olarak kiralayabilecek kadar varlıklı aileler binebilmeye başladı. Abdülmecid bu yolu önce kendisi için açtı. Birkaç irade ile, konuya ilk düzenlemeleri getiren de yine o oldu.⁹²

Yine aynı dönemde kira arabaları da yaygın olarak kullanılmaya başlanır. Bu gelişmeler İstanbul'da yolların arabaların geçişine uygun hale getirilmesi çabalarının nedeni olmakla birlikte aynı zamanda sonucudur; ancak yolların ve bazı sokakların düzenlenip genişletilmesinin araba kullanımındaki artışı olumlu yönde etkilediği söylenebilirse de araba sahibi olmak herkesin sahip olabileceği bir imkân değildir. Ancak İstanbul'da her kesim ve statüden insanın kullanabildiği kamusal bir imkân olarak toplu taşımanın tesisi ve yaygınlaştırılması ile ilgili gelişmelerle birlikte halkın mobilitesinin artması kamusal yaşamın değişmesinde önemli rol oynar.

İstanbul'da toplu ulaşımın gelişiminde iki önemli gelişme dönüm noktası olur. Bu dönemde hizmete giren vapur ve atlı tramvaylar ve önceleri sınırlı sayıda ve

⁹¹ Vahdettin Engin, "Otomobil Öncesinde İstanbul'da Kara Ulaşımı", **Osmanlı İstanbul'unda Otomobil**, Ed. Erhan Afyoncu-Coşkun Yılmaz, İstanbul, TTOK, 2020, s.61.

⁹² Çelik Gülersoy, "Arabalar", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993, C.1, s. 289.

belirli semtlerde hizmet verseler de zamanla yaygınlaşarak kentin yaşantısının bir parçası haline gelirler.

1837’de Avrupalı iki yatırımcının işlettiği vapurlar ve bunlarla rekabet için kurulan Tersane-i Amire o dönemde Boğaz’da taşımacılık yapmaya başladıysa da İstanbul’da düzenli vapur seferleri 1851’de Şirket-i Hayriye’nin kurulmasıyla başlar. 1854’te başlayan vapur seferleri deniz ulaşımını kolaylaştırarak Boğaz köylerinin tanınmasını ve rağbet görmesini sağlar. Beykoz, Sarıyer gibi uzak köylere gidişin kolaylaşması Boğaziçi’nin gündelik sosyal hayatın bir parçası haline gelmesine ve buralarda yerleşimin artmasına vesile olur.⁹³ Toplu taşıma olgusunun kamusal yaşamın bir parçası haline gelmesi, günlerini vapurların kalkış ve varış saatlerine göre düzenleyen “İstanbul halkına hızlanan zaman temposuna ayak uydurmayı” öğretir.⁹⁴

Atlı tramvay ise Dersaadet Tramvay Şirketi girişimiyle ilk kez 1871’de Azapkapı-Ortaköy hattında hizmete girmiş, bu hatta kısa zamanda birçok yeni hat eklenmiştir.⁹⁵ 1914’te ise ilk elektrikli tramvay Karaköy-Ortaköy hattında sefere başlar. “Aynı yıl tramvaylar Galata Köprüsü üzerinden geçmeye başlamış; Silahtarağa Elektrik Fabrikası’nın hizmete girmesi ile diğer hatlar da elektrikliye çevrilmiş, böylece İstanbul 1915 sonlarında geniş bir elektrikli tramvay şebekesine kavuşmuştur.”⁹⁶ Edmondo De Amicis 1874’te tramvayların geçtiği güzergahlarda Avrupalı bir imaj yaratışını şöyle anlatır:

⁹³ Eser Tutel, “Şirket-i Hayriye”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993, C.7, s. 182.

⁹⁴ Işın, **a.g.e.**, 242.

⁹⁵ Bu hattı “Aksaray-Yedikule, Aksaray-Topkapı, Eminönü-Aksaray hatları izlemiştir. 1881’de ve 1907’de yeni sözleşmelerle şirket Voyvoda Caddesi’nden (Karaköy) başlayarak Kabristan Sokağı-Tepebaşı-Taksim-Pangaltı-Şişli, Beyazıt-Şehzadebaşı-Fatih-Edirnekapı, Galatasaray-Tünel, Pangaltı-Tatavla (Kurtuluş) hatları açma imtiyazını da almıştır. 1913’e kadar da Eminönü-Bahçekapı ek hattı, Harbiye-Maçka, Ortaköy-Kuruçeşme-Bebek hatları devreye girmiştir.”

R. Sertaç Kayserilioğlu, “Tramvay”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993, C.7, s. 299.

⁹⁶ **A.y.**, s. 299.

Sakin mi sakin başka bir Türk sokağında, birden bir boru sesi duyar ve dörtnala koşan atlar görürsünüz, dönüp bakarsınız, o ne? Gözlerinize inanamazsınız. Bu, farkına varmadığınız rayların üstünde giden büyük bir atlı tramvaydır, Türklerle ve Frenklerle dolu, üniformalı sürücüsü ve tarife ilânlarıyla Viyana ve Paris'tekilere benzeyen bir tramvay. Böyle bir şeyi böyle bir sokakta görmenin yaptığı tesir kelimelerle anlatılamaz, şaka veya yanlışlık gibi gelir, gülmeye başlarsınız ve o zamana kadar hiç görmemişiniz gibi şaşkın şaşkın bakakalırsınız. *Tramvay geçip gidince, Avrupa'nın canlı bir tasvirinin geçtiğini sanırsınız ve bir tiyatrodaki dekor değişmesi gibi kendinizi yeniden Asya'da bulursunuz.*⁹⁷

1875'te Karaköy'ü Galata'ya bağlayan Tünel'in yapımı da dönemin İstanbul'u için büyük bir hadisedir. Bu şekilde, devrin cazibe merkezi olmaya başlayan Beyoğlu'nda yaşayan halkın ve çeşitli sebeplerle İstanbul'dan oraya yayan şekilde geçmek durumunda olanların tırmanmak zorunda kaldığı dik yokuş bertaraf edilir. İstanbul'u Sofya'ya bağlayan demiryolu ise 1874'te hizmete girer ve bu gelişme Osmanlı Devleti'nden Avrupa'ya yolculuğu oldukça kolaylaştırarak Batı ile fiziksel temasın kuvvetlenmesini sağlar. Söz konusu demiryolu Marmara sahilinin mahallelerinden geçerek bu mahalleleri de kent merkezine bağlayacak,⁹⁸ kentin sınırlarını ve halkın mobilite imkanlarını geliştirecektir. 1888'de İstanbul-Viyana hattı tamamlanması ile “Avrupa'nın kalbine doğrudan bağlantı, iletişimi arttırarak zaten var olan Batılılaşma eğilimine sembolik bir ivme” kazandırır.⁹⁹

II. Meşrutiyetten sonraki dönemde “İstanbul halkının gözündeki Avrupa medeniyetini temsil eden teknoloji ve ardındaki felsefenin en çarpıcı örneği” otomobil olur. Ekrem Işın, bu mekânîk tasarımın geleneksel zaman algısının karşısında hız ve buna bağlı refahı temsil ettiğini ve bu gelişmelerin merkezinde “bireycilik” olgusunun gelişiminin olduğunu söyler: “Motorlu taşıtların İstanbul trafiğine girmeleriyle birlikte gündelik hayatın zaman temposu da hızlanmıştır.

⁹⁷ Edmondo De Amicis, **İstanbul (1874)**, Çev.:Beynün Akyavaş, Ankara, Türk Tarih Kurumu 1993, s.34. (İtalikler bana ait)

⁹⁸ 1875'te demiryolunun altı istasyonu vardır: Sirkeci, Kumkapı, Yedikule, Bakırköy, Yeşilköy ve Küçükçekmece. 1896 tarihli bir haritada Samatya ve Yenikapı'da iki ilave istasyon görülmektedir. Böylelikle, Teodosios Surları'nın dışında kalan iki uzak banliyö, Bakırköy ve Yeşilköy de kent merkezine bağlanmış olur. Zeynep Çelik, **a.g.e.**, s. 83.

⁹⁹ **A.e.**, s. 83.

Telgraf ve telefonun II. Meşrutiyet sonrasında yaygın kullanıma açılmasıyla da gündelik hayat giderek pratikleşmiş ve Osmanlı insanı için gerçek ile fantazyaya arasında salınan sosyo-kültürel bir sarkaç işlevini üstlenmiştir.”¹⁰⁰

2.2.2. Modernleşen Hayat Karşısında Osmanlı İnsanı

Bütün fiziksel gelişmelerin ışığında, Cumhuriyet öncesinin modernleşen İstanbul’unda kamusal yaşamın deneyimlenmesindeki dönüşüm söz konusu olunca bütüncül bir yargıya varmak çok zordur. Nitekim bahsi geçen düzenleme ve imar faaliyetlerinin -bilhassa sosyal yaşamın gelişimine yönelik olanların- ve hatta ulaşım imkanlarının birçoğunun Avrupalıların ve gayrimüslimlerin barındığı semtlerde yoğunlaşmasıyla bu dönemde suriçi İstanbul, Eyüp gibi Müslüman ağırlıklı yerleşim kesimlerindeki geleneksel mahallelerde gündelik yaşamın büyük ölçüde korunduğu ve bu yaşamın kamusal eğlence ve sosyallik pratiklerinin yaşatıldığı görülür. Yine de geleneksel mahalle yaşamının modern hayatın zaman-mekân algısı ve birtakım imkân ve dönüşümlerinden hiç etkilenmediği de söylenemez. İleride bahsedeceğimiz üzere kamusal deneyime yeni imkanlar açan, modern kamusal mekânlar ilk etapta çoğunlukla Avrupalılara, Osmanlı gayrimüslimlerine ve orta-üst sınıf Müslüman erkeklere yönelikken yüzyılın sonunda bu sosyal sınıfın Müslüman kadını da yeni kamusalılığı ve buna bağlı ifade biçimlerini belli sınırlar çerçevesinde deneyimleyecektir. Bu dönemde geleneksel mahalle yaşantısının gündelik çerçevesinde sosyalleşme alışkanlıkları -20. yüzyılın başında görünür şekilde dönüşmeye başlamakla beraber- çok az değişen geniş halk kesiminde erkekler ve kadınlar kendilerine özel mekânlarda bir araya gelmeye ve zaman geçirmeye devam ederken bir yandan da ramazan, bayram eğlenceleri, mesire gezileri gibi kolektif

¹⁰⁰ Işın, a.g.e., s. 100.

eğlencelere katılırlar¹⁰¹; kahvehanelerde ya da açık alanlarda icra edilen Karagöz, orta oyunları ve müzikal performanslar eskisi gibi gündelik hayatın eğlence ihtiyacını karşılar.

Burada ilk dönemde belli başlı değişimlerden bahsetmeden önce sorulması gereken soru şudur: Bu dönemde “modernleşen kamusal yaşam”dan bahsederken yalnızca Beyoğlu ve çevresi gibi, gelişen yeni kamusal mekânlarda ortaya çıkan sosyalleşme ve ifade pratiklerinden ve belirli bir toplumsal grubun deneyiminden mi bahsetmek gerekir? Yoksa bu bağlamda tüm kent halkının bir köşesinden de olsa deneyimlediği, “kendiliğinden” gelişen bir modernleşme deneyiminden bahsetmek mümkün müdür? Aslında her iki sorunun da cevabının olumlu olması şaşırtıcı değildir. İstanbul’da kent hayatının düzenlenişine yönelik yukarıda bahsettiğimiz belli başlı gelişmeler -bilhassa Tanzimat’tan sonra hız kazanan- modernleşme sürecinin getirdiği bürokratik, ekonomik ve kültürel değerlerin ve kurumların gereklilikleri ile örtüşür ve kaçınılmaz olarak gerçekleştirilirler. Bunlardan en önemlileri tüm dünyadaki modernleşme süreçlerinde olduğu gibi teknik gelişmelerin takip edilmesi gerekliliği, zaman ve mekân algısındaki farklılaşmalar, kamusal-özel yaşam dengesinde değişim gibi hususlarda görünür olur. Ancak aynı zamanda bu dönemde Avrupa’ya karşı güdülen “devlet imajının düzenlenmesi” kaygısı mekânsal ve sosyal düzenlemelerin Batı kentleri referanslı ve “göze hitap edecek” şekilde karakterize edilmesini ve Avrupalıların görüş alanına dahil edilmesini gerektirir. Bu nedenle de Pera-Beyoğlu çevresi henüz çoğunlukla geleneksel hayat biçiminin hâkim olduğu bir kentte modern yaşamın ve deneyim biçimlerinin gelişmesine yönelik olarak düzenlenmiş ve uzun süre yalnızca belirli bir toplumsal grubun

¹⁰¹ Tanpınar, bu dönemde kolektif eğlence anlayışının kibar sınıfın yaşantısında da devam ettiğini aktarır: “Eski İstanbul’da, hattâ benim çocukluğumda bile zengin, fakir her sınıf beraberce eğlenirdi. Mehtap sefalrı, Kâğıthane âlemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri şehrin âdeti beraberce yaşamasını temin ederdi. [...] Bayezit Camii’nde ramazanları açılan sergiler kibar halkın toplantı yerleriydi. Bayezit ile Şehzadebaşı arasında akşam gezintisinin asıl mevsimi ramazandı. İkinci ile iftar arasındaki boş zamanda vaaz dinlemeğe gelen şık hanımlar ve beyler yirmi otuz yıl evvel yeniçerilerin kuş uçurtmadıkları bu yolda şüphesiz Çamlıca’dan ve Boğaz mesirelerinden biraz daha çekingen ve ihtiyatlı dolaşıyorlardı.” Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 175.

taleplerine cevap vermiştir. Söz konusu iki yönlü dönüşüm yukarıda bahsettiğimiz modern gelişmelere entegrasyon ve Batılılaşma süreçleriyle bağlantılı olup bu iki süreç karşılıklı etkileşim içindedir. Batılılaşma bağlamında yeni bölgesel imkanların dönüştürdüklerinden bahsetmeden önce -bilhassa 19. yüzyıl için- “bu dönemde halkın çoğunluğunun sosyalleşme pratikleri çok da değişmediyse değişmeye başlayan nedir?” sorusunu sormak gerekir. Bu da Osmanlı gündelik yaşamında Batı kaynaklı yeni mekânsal pratiklerden daha bütüncül olarak modernleşmenin gündelik hayata yerleşme süreci üzerine düşünmek anlamına gelir.

Modernleşme süreçlerinin en önemli alamet-i farikası zaman ve mekân algısındaki değişimlerdir. Zaman-mekâna dair algının farklılaşması çok yönlüdür ve bu iki olgu geleneksel yaşamda birbirine bağımlıdır: “Döngüsel zaman-mekân kavrayışının bağlamını oluşturan modern öncesi gündelik yaşam ve pratikler, ‘mekâna bağlı rölatif bir zaman kavrayışı’ ile birlikte akar. ‘Ne zaman?’ sorusu, ‘nerede?’ sorusu ile birlikte anlam kazanır. Zaman, ampirik gözlem yoluyla ve mekânsal olgular üzerinden kavranır.”¹⁰² Geleneksel Osmanlı’da zaman algısı tekrar eden doğal olaylar ve bu olayların gündelik karşılıklarını kuran dinsel uygulama ve ritüeller tarafından belirlenir:

Modern süreçler öncesi Osmanlı’da gündelik hayatın ritmini, Ay, Güneş, bazı yıldızların birbirine göre konumları ve gökyüzündeki görünüşleri ile mevsim olgusunda da olduğu gibi doğanın ampirik gözlemine dayanan kozmolojik sabitlerin döngüsellliği belirler. Toplumsal düzen bu kozmolojik döngü kavrayışı üzerine kuruludur. Oluşan düzenin kültürel anlam örüntüleri de söz konusu sabitlerden türer. Bu sistemde iş yapmak için en kutlu anın (eşref saat) belirlendiği ve her teknokültürel ve sosyokültürel değer üretiminde olduğu gibi, nesneler ve kavramların bu kutsallık örüntüsü içinde özgün bir uygulama değeri kazanarak araçsallaştığı anlaşılmaktadır.¹⁰³

19. yüzyılda geleneksel gündelik yaşamda söz konusu kozmolojik döngü kavrayışı kısmen devam etmekle birlikte modern kurum ve uygulamaların

¹⁰² Işıl Uçman Altınışık, “Osmanlı’da Zaman-Mekân Kavrayışının Değişimi; Edebi Metinler Üzerinden Bir İrdeleme”, *Turkish Studies*, 7/4, Güz 2012, s. 3063.

¹⁰³ A.y., s. 3087.

gerektirdiği mekânîk zaman anlayışı da yerleşmeye başlar. Bunda bürokratik kurumların getirdiği mesai kavramı, yeni ulaşım araçlarının zaman çizelgeleri, sokak aydınlatmalarının kent ölçeğinde yayılmasıyla birlikte kamusal yaşamın güneş battıktan sonra da aktif olarak devam edebilmesi gibi etkenler rol oynar. Söz konusu teknik gelişmeler “modern zaman-mekân organizasyonu ve deneyimi gündeme getirir. Bu dönemde oluşan ve çoğalan yeni ilişkiler ile birlikte çeşitli toplumsal aktörlerin zaman-mekân kavrayışındaki değişiklikler yeni zaman-mekânsal anlamlar üretirler.”¹⁰⁴ Zaman algısının dönüşmeye başlaması 20. yüzyılda tam anlamıyla gündelik hayata yerleşecek olan “dakiklik” ve “boş zamanın icadı” gibi olguların etrafında da düşünülmelidir. Ancak bu dönemde henüz modern zaman algısının Osmanlı dünyasında bütünüyle yerleştiğini söylemek doğru olmayacaktır.¹⁰⁵ Ekrem Işın 19. yüzyıl insanının zaman algısındaki değişimi ve ikiliği şöyle özetler:

Mevsimlerin doğal karakterleriyle şekillenen mistik zaman, mahalle hayatını idare eden bir halk takvimi olma özelliğini henüz korumaktaydı. Akrep ve yelkovanın belirlediği modern zaman ise, âdeta kendi koyduğu yasaya mutlak bir itaat istercesine, gündelik hayatı programlamak düşüncesini doğurdu. Zamanı rastlantıların girdabından çıkartıp her

¹⁰⁴ A.y., s. 3088.

¹⁰⁵ Uğur Tanyeli, Osmanlı konutunda saatin diğer “gösterilen” eşyalar gibi “estetik bir form olarak adeta bir biblo gibi kullanıldığı, Batılı zaman ve dakiklik kavrayışı”nın varlığına delalet edemeyeceğini söyler. Moltke’nin “zenginlerin ve medeniyete kur yapanların evlerinde adi masa saatleri, hem de çoğu zaman üçü dördü bir arada bulunur, ama içlerinden bir tanesi bile işlemez” ifadeleri bu duruma işaret eder. E. Berat Fındıklı, Tanyeli’nin bu çıkarımını kısmen doğru olmakla birlikte aceleci bulur, ona göre çıkarsamanın özünde Türkiye’nin modernlik deneyiminin “gecikme”, “geri kalma” temaları çerçevesinde ele alan düşünsel geleneğin izi vardır: “Batılı zaman kavramı ve onun bir açılımı olan modernite çoğul bileşenleriyle var olmamış, evin kamusal alanlarında belirmeye başladığında ise saat, içeriği ve işlevinden uzak teşhirlik bir obje olarak kendisine yer bulmuş görünür. [...] Medeniyetle flört eden Osmanlıların evindeki saatlerin çalışmadığına dikkat çeken Moltke, ‘Gümrükten geçen her şey Müslümanlaşıyordu. (...) İngiltere’den dün gelmiş Rokoko saat (...) Müslüman bir zamanı saymaya başladığı için derhal müslümanlaşır’dı diye yazan Ahmet Hamdi Tanpınar ya da bu makalesi bazında modern zamanın akışının kavranmadığını savlayan Tanyeli, zaman kavramının Türkiye kültür coğrafyasında, farklı kuşaklar tarafından hangi şekillerde algılandığı ve kavramsallaştırıldığına dair farklı örnekleri temsil ederler. Bu üç şahsiyetin yaşadıkları zaman dilimi, içine doğdukları toplum ve kültür, konuya yaklaşımları ve vurguladıkları noktalar birbirinden çok ciddi farklılıklar gösterir; özel ve kamusal alanda var olanın dışında bireyin iç dünyasına özgü psikolojik zamana yönelttikleri sorular da doğal olarak farklıdır. Fakat modernlik deneyimiyle birlikte zaman kavramının inşası, her kuşağın ve aynı kuşak içindeki farklı bireylerin soruları ve tanımlarıyla zenginleşen, çok katmanlı ve dinamik bir süreci ifade eder.” (Erhan Berat Fındıklı, “Uğur Tanyeli’nin Mimarlık Tarihyazımında Barınma Kültürünün, Özel ve Kamusal Alanın Jeneolojisi”, *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2016/ 15, s. 108-109.)

parçasını farklı işlevlere göre programlamak, Osmanlı insanının kişisel dünyasına modern hayatın standartlarını kazandırmıştır. Akrep ve yelkovan arasındaki modern zaman, kendiliğinden akıp giden mistik zamana oranla insanı gündelik hayatın hızlı ritmine daha kolay çekebiliyordu. Bu ritmi yakalayabilmek, hayatın gerçekliği karşısında acemilikten ustalığa geçip gündelik standartlara ayak uydurmak; başka bir deyişle Beyoğlu'nda perdelerini açan tiyatroya, Köprü'den Adalar'a kalkan vapura ya da frengiyi tedavi eden doktorun randevusuna zamanında yetişmek demektir. Öte yandan eski alışkanlıklar, programlanmış zaman içinde geleneksel tecrübeye dayalı pratiklerini sürdürebilme gücünü koruyamayıp kendi mekânlarına çekildiler. Cami avluları, kahvehane peykeleri ve evliya kabirleri eskiden beri bu pratiklerin zamanı öldürdükleri mekânlardı. Zamanı öldürmek yerine yaşatmak ilkesini benimseyen gözü açılmış Osmanlı ise, gündelik hayatın ticaret, yönetim ve eğlence etkinliklerini organize eden modern mekânlarına bağımlı duruma gelmiş; çeşme başlarını, canlılığı kaybolmuş arastaları ya da servilerin gölgesindeki mezarlıkları kadın, çocuk ve ihtiyarlardan oluşan durağan kalabalığa bırakmıştı. Gündelik hayatın mekân düzeyinde paylaşılması sonucu modern ofislerde ticaret, basın ve kamu yönetimi; tiyatro ve 'café chantant'larda da eğlence dünyası, ahşap mahallelerin ahiret hesabı yapan sakinlerinden bağımsız bir hayat biçimi geliştirerek insanımıza farklı bir gerçeklik kozası örmüşlerdir. Osmanlı toplumunun gündelik hayatı 19. yüzyıl boyunca iki ayrı zaman ve mekânda gelişti. Zaman konusunda söylenebilecek tek şey, bu dönemde İstanbul'un yirmi dört saatlik bir bütünlükten yoksun oluşudur. Üsküdar ile Galata'nın, Pera ile Eyüb'ün zaman tempoları farklıydı. Zaman kavramını ortadan kaldıran geleneksel mekânlarla zamanın saatle yaşandığı modern mekânlar arasındaki dünyevi uzaklık kapatılmaya çalışılarak, eski mahalleleri Haliç iskelelerine bağlayan yollar genişletildi ve içe dönük hayatı rıhtımlardaki hareketli yaşantıyla tanıştıracak temas noktaları oluşturuldu.¹⁰⁶

19. yüzyılda Osmanlı'da toplu ulaşım imkanlarındaki gelişmeler yalnızca bir yerden bir yere gitmeyi kolaylaştırmaz. Zaman-mekân organizasyonunun önemli bir yönü olan ulaşım, geleneksel yaşamda kendi çevresinden kolaylıkla uzaklaşamayan halka hareket imkânı sağlar. Bu da bireylerin hem sosyalleşmek hem de çalışmak için kendi çevrelerinden uzaklaşmalarına imkân tanıyarak geleneksel yaşamın mekânsal algılarının bir ölçüde kırılmasına yol açar. Yüzyılın sonlarında uzak mesafelere çok daha kısa sürelerde ve ulaşım araçlarıyla gidilebiliyor olması ve araçların zaman çizelgelerine riayet zorunluluğu zaman yönetimini gündelik yaşamın bir parçası haline getirecektir. Toplu ulaşımın yaygınlaşması bir yandan da kamusal yaşamı etkiler; Boğaziçi ve Anadolu Yakası köylerinde sayfiye kültürünün

¹⁰⁶ Işın, **a.g.e.**, s. 136-137.

gelişmesini sağlayarak yeni kamusal mekân ve imkanları yarattığı gibi İstanbul insanının gündelik yaşamına yeni bir kamusallaşma biçimi de getirir. Tramvay ve vapurlarda birbirini tanımayan insanların bir arada yolculuk etmesi, bilhassa birbirine yabancı kadın ve erkeğin -oturma yerleri ayrı ayrı belirlenmiş olsa da- sürekli devinim halindeki kapalı mekânda bir arada bulunması geleneksel kalıpların dışında yeni bir deneyim olarak tezahür eder. Ulaşım araçları aynı zamanda zamanla bir toplumsal iletişim alanı halini de alır. Söz konusu iletişimsel işlev birbirini tanıyan-tanımayan insanların yolculuk süresince ahbablık etmesinin yanı sıra işgal ve savaş dönemlerinde yaşanan gerginlikleri de beraberinde getirir:

1850'lere kadar kendilerine ait mahallelerde yaşayıp çarşı pazar dışında birbirine karışmayan, yan yana evlerde otursalar da birbirleriyle tanışmayan İstanbullular, vapurlar ve tramvaylar sayesinde birbirlerini bu kadar yakından gördüler. Vapur ve tramvay yolculuğu sadece bu farklı dinli, farklı dilli topluluğun kaynaşmasına neden olmadı. Gündelik hayatı yukarıdan belirleyen durumlarda, savaş veya işgal ve bunların sonrasında vapur güvertelerinde ve tramvay sahanlıklarında birbirleriyle ve imalarla cenk ettiler. [...] Eylemin yerini imaların aldığı bu "modern" hallere İstanbullular birbirleriyle karşılaştıkları kamusal alanlarda girdiler (...).¹⁰⁷

Zaman-mekân farklılaşmasının bir başka yönü de kitle iletişim araçlarının, tiyatro, sinema gibi görsel sanatların, roman, hatırat, gezi yazıları, günlük gibi edebî türlerin ve fotoğrafın yaygınlaşması sonucu "dolaylı deneyim" in insan yaşamının bir parçası haline gelmesidir.

Modernliğin ortaya çıkışı uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, 'orada olmayan (absent)' kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek, gitgide 'yöre'den koparıp atar. Modernlik koşullarında yöre, artan bir biçimde düşselleşir: Bunun anlamı, mekânların, oldukça uzak toplumsal etkilerden adanmış etkilenerek biçim kazanmasıdır. Mekânı yapılandıran yalnızca görünürde olup bitenler değildir; mekânın 'görünür biçimi', onun doğasını belirleyen uzaklaşmış ilişkileri örtetek saklar.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Hakan Kaynar, **Projesiz Modernleşme**, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2012, s. 78-79.

¹⁰⁸ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 24.

Dolaylı deneyimin iki temel özelliği vardır. İlki “kolaj etkisi”dir ve birbirinden farklı “hikâyeler”in mekânın anlamının büyük ölçüde kaybolduğu bir “dönüştürülmüş zamansal-mekânsal ortamın” ifadesi olarak ortaya çıkışına işaret eder. İkinci karakteristik özelliği ise “uzaktaki olayların gündelik bilince nüfuzudur.” Haberlerde ya da anlatılarda karşılaşılan olaylar “bireyler tarafından dışsal ve uzak bir şey olarak hissedilse de çoğu kez benzer biçimde gündelik etkinliğe rutin bir biçimde dahil olurlar” ve yaşanmayan bir gerçekliğe aşinalık yaratırlar.¹⁰⁹ 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kitle iletişim araçları ve kısmen bunlar yoluyla edebî metinler ve fotoğrafın dolaşıma girmesi ile 20. yüzyılın başında ise sinemanın görsel kültüre dahil olmasıyla Avrupalı hayat tarzlarının “görünürlüğünü” arttırarak gündelik yaşamı etkilemiştir. Bilhassa gazete ve dergilerdeki çeşitli içerikler ve edebî metinler ile hem İstanbul’daki yeni kamusal mekân ve pratikleri hem de Avrupa’nın yanı sıra Amerika ve Japonya gibi ülkelerin gündelik yaşamına dair seçilmiş ayrıntıları takip edebilme hali modern kamusal deneyiminin kentteki yeni imkanlarla birlikte dolaylı deneyim yoluyla da inşasını mümkün kılar.

Modernleşme süreçlerinin bir diğer önemli yönü ise söz konusu farklılaşmalara ve gelişmelere paralel olarak kamusal-özel alanlara atfedilenlerde yaşanan değişimlerdir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere pek çok araştırmacı modernleşme öncesi Osmanlı toplumunda sınırları belirli bir “kamusal” ya da “özel” alandan bahsetmenin tehlikelerine dikkat çeker. Nitekim modernleşme süreçleriyle birlikte de bu durumun toplumun tamamında değiştiği söylenemese de kamusal ve özel yaşama ait kabul edilebilecek alanlar arasında bazı değişim ve geçişlerin görünürlüğünden bahsedilebilir. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde İstanbul gündelik yaşamında bilhassa din etrafında gelişen yaşam ve kadının kamusal alanda görünürlüğü bağlamlarındaki farklılaşmalar görünür hale gelir.

¹⁰⁹ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 43.

Batı toplumlarında modernliğin özel yaşamı dönüştürmesinin önemli bir yönü olarak Protestanlık etkisinde dinin kamusal, kolektif bir etkinlik olmaktan uzaklaşarak daha çok “özel”in alanına dahil olması söz konusudur.¹¹⁰ Türk modernleşmesinin ilk evrelerinde dinî bağlamdaki dönüşüm ise cemaatten kopuk, şahsi bir dinsel yaşantının gelişmesinden ziyade dinî çerçevenin dışına çıkan bir kamusal yaşamın gelişiminde kendisini gösterir. Manevi değerlere bağlı yaşantı dar ölçekte işlevini sürdürürken, “gündelik hayatın dünyevî gereksinimlerini karşılayan” mekân ve pratiklerin çoğalmasının yanında “caminin gündelik hayat üzerinde egemen sembol olmaktan yavaş yavaş uzaklaşması, dinsel yaşantının özüne maddi yaşantının gereksinimleri doğrultusunda bir kültürel sızmayı da” ortaya çıkarır:

Bu dönemde Galata-Pera'daki Levanten kahvehaneleri pastaneye dönüşürken, suriçi İstanbul'unda ve Üsküdar yakasındaki geleneksel Türk kahvehaneleri de birer eğlence merkezine dönüşmüştür. İstanbul'un başlıca eğlence merkezi sayılan Şehzadebaşı'nda artık cami ile tiyatro yan yana aynı mekânı paylaşmaktadır. İstanbul halkı akşam namazını kıldıktan sonra tiyatroya taşınmakta, dindışı eğlence kültürü giderek gündelik hayatın tüm dokusuna yayılmaktadır.¹¹¹

Osmanlı toplumunda “özel” alan modern anlamıyla bireysel/shahsi olandan ziyade çoğunlukla dinî kaidelerle temellenen bir olgu olan “mahrem” olanın etrafında kurulur. Mahrem sözcüğü ise “gizliliğe, aile hayatına, kadının sahasına, yabancının bakışlarına yasaklanan şeye ilişkindir.”¹¹² Bu nedenle de Türk modernleşme deneyiminde özel yaşamın dönüşümü çoğunlukla aile yapısı ve kadının görünürlüğü meseleleri etrafında tartışılmalıdır. Işın'a göre Osmanlı ailesinin geleneksel yapısı bu dönemde ciddi bir değişikliğe uğramaz, değişim “çekirdeğin etrafını saran ve zamanın koşullarıyla orantılı olarak daralıp genişleyen değerler halkasında gözlemlenebilir.” Söz konusu değişimler 19. yüzyılda üst tabaka aile yaşantısında görünür olur ve bu yaşantı “sivil konut sembolüne bağımlı

¹¹⁰ Bu konu hakkında geniş bilgi için bkz.: François Lebrun, “Reformlar: Cemaat İbadetleri ve Şahsi Dindarlık”, **Özel Hayatın Tarihi III**, Haz.: Georges Duby-Philippe Aries, Çev.:Devrim Çetinkasap, İstanbul, YKY, 2007, s. 79.

¹¹¹ Işın, **a.g.e.**, s. 88.

¹¹² Nilüfer Göle, **Modern Mahrem**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s.22.

olmaktan çıkarak yeni mekânlara uzanmaya başlar.” Gece eğlenceleri ve sayfiye-Boğaziçi yerleşikliğinin yaygınlaşması gibi zaman-mekân çeşitlemeleri ve apartman yerleşiminin başlamasıyla ailenin mahremiyetine dair kırılmalar¹¹³ aile yaşantısının kamusal yönünü etkileyen faktörlerdendir.¹¹⁴ Bu dönemde Batı’nın sosyal ve kültürel etkisinde gelişen “düşünce, değer, adap ve iştihak seli”, kadının yeri ve evliliğe ilişkin eleştirilerin ortaya çıkmasına yol açar; ev içi adabı, çocuk yetiştirme usulleri gibi yeni konuların gündeme gelmesini beraberinde getirerek yeni bir aile ideali yaratır.¹¹⁵ Modern aile idealinin önemli bir temsili de yüzyılın sonlarında seçkin aileler arasında yaygınlaşan aile fotoğraflarıdır. Modern aile hayatının inşasında İngiliz, Fransız veya Amerikan ailelerinin ideal örnekler olarak görüldüğü fotoğraflardaki kompozisyonda ve “aile üyelerinin giyimlerinde ve yüzlerindeki ifadelerde” görünür hale gelir.¹¹⁶ Modern aile ideali aynı zamanda geniş aile yapısının çözülmeye başlamasını da beraberinde getirir.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra kadının kamusal rolü de değişmeye başlamış, kadının eğitimi ve sosyal yaşama katılması yönündeki adımlar modernleşmenin en önemli kilit taşlarından biri haline gelmiştir. Kız Öğretmen Okulu (1863) ve Kız Sanayi Mektebi’nin (1869) açılması; yine 1869’da basında ilk kadın ekinin çıkarılması, 1874’te basında kadın resmi içeren karikatürlerin görülmesi, 1877-78 Osmanlı-Rus savaşında kadınların ön ayak olduğu yardım hareketleri, 1880’lerde gazetelerde kadın yazar sayısındaki artışla birlikte telif eserlerin de görülmesi, 1890’larda kadın gazete ve dergilerinin çıkması, 1900’de *Servet-i Fünun*’da “Sanayi-i Nefise” adı altında açık kadın resimlerinin görülmesi¹¹⁷

¹¹³ Handan İnci Elçi, “apartman” sözcüğünün 1933’te Belediye Vergi ve Resimleri Kanunu’nda “umuma açık yer” tanımı altında geçtiğini aktarır. **Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev**, İstanbul, Arma Yayınları, 2003, s. 55.

¹¹⁴ Işın, **a.g.e.**, s. 93.

¹¹⁵ Alan Duben-Cem Behar, **İstanbul Haneleri**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi , 2014, s. 21.

¹¹⁶ **A.e.**, s. 224.; Sureya Faroqhi, **a.g.e.**, s. 307.

¹¹⁷ İlbeyi Özer, **Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Yaşam ve Moda**, İstanbul, Truva Yayınları, 2014, s. 234.

gibi ilk önemli gelişmeleri 1908’de Meşrutiyet’in ilanından sonra kadınların kamusal etkinlik ve görünürlüğüne yükselişini gösteren olaylar izler.¹¹⁸

Tanzimat sonrası modernleşme sürecinde -bilhassa basında- en çok tartışılan konulardan biri kadının toplumdaki yeri olmuştur. Bu dönemde her alanda cinsiyet eşitliği henüz gündemde olmasa da çok eşlilik ve görücü usulü gibi kadının söz hakkının olmadığı konuların tartışılmasının yanı sıra kadının eğitiminin gerekliliği tartışmaları ön plana çıkmıştır.¹¹⁹ Ancak bu ilk dönemde kadının eğitime dair argümanların büyük çoğunluğu söz konusu eğitimin “iyi anne-iyi eş” olabilmek için gerekliliğine işaret ederken bir yandan modernleşme süreciyle paralel olarak kadının toplumda doğrudan ya da -basın yoluyla- dolaylı görünürlüğüne artması söz konusudur. Dönemin en uzun süreli kadın yayın organı *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895-1908) kadının toplumsal konumu ve kamusal hayata katılımı ilgili tartışmaların yanı sıra bakım, kozmetik, moda, çocuk bakımı konularına yer vererek modernleşme sürecinin şekil verdiği yeni kadın ve aile idealini de izleme imkânı sunar.¹²⁰

Osmanlı’nın son yılları orta-üst sınıf Türk insanının “modern özeline icadı” bağlamında bireyselliği keşfine de tanıklık eder. Bu durum her iki cinsiyet için de söz konusudur. Philip Aries’e göre bu bağlamda fikirlerde ve davranışlarda meydana gelen gelişmeler altı temel kategoride tartışılabilir: “Bedene ilişkin yeni davranışların belleticisi adab-ı muaşeret, mahrem yazında peşine düşülen kendilik bilgisi, artık sadece bir çile gibi değil, aynı zamanda bir keyif olarak yaşanan yalnızlık pratikleri, şahsa özel alanda yeşeren dostluklar, kişiliğini ortaya koyma şekli olarak kıymet verilen beğeni ve son olarak, gündelik hayatın dönüşümünün

¹¹⁸ A.e., s. 234.

¹¹⁹ Söz konusu tartışmalara dair geniş bilgi için bkz. : Göle, a.g.e., s. 52-64.

¹²⁰ Bkz. Ayşe Zeren Enis, **Everyday Lives of Ottoman Muslim Women: Hanımlara Mahsûs Gazete (Newspaper for Ladies) (1895-1908)**, İstanbul, Libra Yayınları, 2013; İmren Gece, “Hanımlara Mahsus Gazete’de Edebî Faaliyet”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.

sonucu olan konfor.”¹²¹ Bu bağlamda yeni bir kamusal-özel dengesi kamusal pratiklerin değişiminin yanında yazınsal alanın aracılığıyla kurulur.

2.2.3. Modern Kamusal Yaşamın İnşası

18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ilk yarısı yeni mekânsal düzenlemeler ve bu düzenlemelerin görsel içeriği, eğlence anlayışı, giyim kuşamda -hem kendiliğinden hem de devlet eliyle- meydana gelen ilk değişimlerle modern kamusal yaşamın ilk işaretlerini verir. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yılları ise Osmanlı’da kamusal yaşamın modernleşmesinde yükseliş devri olarak kabul edilebilir. Bu dönem, -öncelikle seçkin sınıf arasında gelişecek yüzyılın sonunda orta sınıfa da sirayet edecek şekilde- eski mekânların ve geleneksel pratiklerin yeni deneyimlere açılmasıyla birlikte Osmanlı insanının yaşamına daha önce aşina olmadığı yeni mekân ve pratikleri de sokar. Burada elbette söz konusu dönemin kamusal yaşamını her yönüyle, tüm mekân ve pratikleriyle ele almamız çalışmanın kapsamı dolayısıyla mümkün değildir. Ancak bu dönemde geleneksel mekânlarda bir araya gelişin nasıl farklılaşmaya ve inşa edilmiş mekânlarla birlikte ortaya çıkan yeni davranış kodlarının da kamusal deneyimi ne yönde dönüştürmeye başladığına dair genel bir çerçeve çizmek önemlidir.

Cumhuriyet öncesi dönemde geleneksel kamusal yaşamın açık alanda gerçekleşen kolektif bir pratiği olarak açık hava gezi ve eğlenceleri hala toplumun her kesimi için revaçtadır. Osmanlı’da dinlenme, gezme, ferahlama anlamlarını haiz tenezzüh, teferrüç gibi sözcüklerle karşılanan bu kamusal etkinlik için 19. yüzyılda gezinti ve seyir sözcükleri de kullanılmaya başlanır. Daha önce de söylediğimiz gibi bilhassa 18. yüzyıl sonrası dinî kolektif pratiklerin karşısında gündelik yaşamda dünyevî kodların yükselişinde önemli bir yere sahip olan gezinti pratiği 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra farklı toplumsal tabakaların dönüşen deneyimlerine sahne olur. Sefaretlerin yazlıklara taşınması ve ulaşım imkanlarının artmasıyla İstanbul

¹²¹ Roger Chartier, “Özelleşme Biçimleri: Giriş”, **Özel Hayatın Tarihi III**, Haz.: Georges Duby-Philippe Aries, Çev.:Devrim Çetinkasap, İstanbul, YKY, 2007, s. 180.

sosyal hayatına katılan Boğaziçi “üst tabaka değerleriyle biçimlenen bir eğlence kültürünü” yaratır; Osmanlı üst tabakası bu dönemde de öncesinde olduğu gibi içe dönük bir sosyallik kültürünü devam ettirir:

Bu kültürel içe dönüklükte, avam/havas karşılığına son derece dikkat edilir, ‘havas’ın değerleri elit kültürün biçimlendiricisi sayılırdı. Bugün mehtap âlemleri diye bilinen ve Boğaziçi aristokrasisinin 19. yüzyılda yarattığı içe dönük eğlence kültürü, havasın 19. yüzyıl öncesi kolektif katılımı ile gerçekleştirdiği etkinliklerin geleneksel tabanına sahiptir. [...] Boğaziçi’nde yerleşen ve yalı hayatının maddi desteğiyle düzenlenen bu yeni eğlence biçimi, biraz önce belirttiğimiz geleneksel tabanın üzerinde modernleşme sürecinin gündelik hayata getirdiği yenilikleri de barındırıyordu. Kadın-erkek bir arada eğlenme gibi henüz suriçi İstanbulu’nda yaygınlaşmamış bir olgu, Boğaziçi’nde yabancı sefarethanelelerin düzenledikleri garden party ve baloların etkisiyle, geleneksel kültürün çerçevesi içinde yeniden düzenlenerek uygulanmıştır. [...] Osmanlı üst tabakası evrensel bir gerçeğe uymakta ve kendi geleneksel içe dönük kültürünü dışa dönük bir yapıda yeniden kurmaktadır.¹²²

Boğaziçi’nde ve şehrin yeni sayfiye yerlerinde gelişen üst tabaka eğlence kültürünün yanı sıra, halk başta Kağıthane olmak üzere çeşitli mesire ve seyir yerlerine devam eder. Ancak mesirelerin bu dönemde mahallece-ailece gidilen bir tenezzüh mekânı olmaktan uzaklaşarak bir gezinti ve piyasa mekânı haline gelmesi söz konusudur. Daha önce de bahsettiğimiz gibi 18. yüzyılda başlayan, kamusallığın gözün hakimiyetine yönelik karakteri 19. yüzyıl gezintilerinde belirgin hale gelmiştir. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey’in Kağıthane’ye gidenleri “seyirciler” olarak nitelemesi ilginçtir ki söz konusu pratiğin artık çoğunlukla “seyir” kelimesiyle karşılanmaya başlaması bu kamusal-kolektif etkinliğin farklılaşmasındaki derinleşmeye işaret eder. Bu seyir yerinde dilenciler, kıpti çengiler, ayı oynatanlar, salıncak kurup çocuğunu uyutan kadınlar gibi her çeşit insan yer alırken sahnenin yeni kamusal kişileri tüm bu manzaradan rahatsız olan “asrın sivilize beyleri”dir. Ali Rıza Bey, buraya temiz hava alma ve ferahlama amacıyla gelenlerin yanı sıra görmek ve görünmek üzere gelenlerden bahsederken çoğunlukla bu yeni insan tipine gönderme yapar:

¹²² Işın, a.g.e., 89.

Kimisi, şundan bundan hezâr-ı zillet ve mahcubiyetle ele geçirdiği araba veya hayvana râkiben halka zengin görünmek [...], nev-heves zabıtlar tüvana hayvanlar üzerinde [...] bütün tavır ve hareketlerini ecnebi zabıtlara taklit ederek malumat-ı askeriyyesi var dedirtme[k], [...] itinalarla süslenmiş olan bazı yakışıklı gençler yüksek tabakada bulunan hanımlara kendilerini beğendirmek, [...] bir takım mirasyedi beyler [...] mükellef arabalarla pek kibarâne irkab eyledikleri metresleriyle [...] caka etmek isterler.¹²³

Eserde çizilen bu panorama hayli devam eder ve yazar bu tenezzüh mahallini arabalardan yapılan karşılıklı işaretler, mimik ve jestlerle adeta bir tiyatro sahnesi gibi kurgular. Açık hava eğlencelerinde kadının görünürlüğüne artmasıyla oluşan bu yeni ortam toplumsal düzeyde ise endişe sebebidir. Ahmet Cevdet Paşa, *Mâruzât*'ında bu dönemde kadın erkek ilişkilerinin gelişmesiyle ortaya çıkan muaşaka usullerinden ve yeni bir “sosyal açılım ve değişme ortamı”ndan bahsederek bu değişimi kaygı verici bulur.¹²⁴ Üstelik söz konusu kaygı yalnızca “avam” kaynaklı ve ona yönelik değildir. Paşa, Sultan Abdülmecid'in eşleriyle gece eğlencelerine katılan kızlarına sinirlenip damatlarını onlara sahip çıkamadıkları için cezalandırdığını da yazar.¹²⁵ Mesire ve seyir yerleriyle birlikte Beyoğlu'nda Cadde-i Kebir'de ve ramazan aylarında Beyazıt Meydanı ve Direklerarası'nda da söz konusu piyasa ortamı gelişir. Bu etkileşim ortamı çoğunlukla doğrudan iletişimi içermez, imalar yoluyla verilen mesajlar ve seyir odaklıdır. Tanpınar, ramazan akşamları Şehzadebaşı çayhanelerinde toplanan İstanbul beylerinin gezintiye çıkan semt hanımlarını cam arkasından seyrettiklerini yazar.¹²⁶ Saray -ve sonrasında Meşrutiyet hükümeti- bu ve benzeri ortamlarda ahlaka mugayir davranışları ve zaman zaman da kadınların bu mekânlara gidişini engelleme yönünde yaptırım kararları alır; dönemin yazarları gazete köşelerinde söz konusu ortamın adab-ı umumiyyeye aykırı oluşuyla ilgili yazılar yazarlar. Basiretçi Ali Efendi bunlardan biridir. *Basiret* gazetesinde

¹²³ Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, **Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı**, Haz.: Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi, 2017, s. 111.

¹²⁴ Necdet Sakaoğlu, “Abdülmecid”, **DBİA**, C.1, s. 45.

¹²⁵ Ebru Boyar-Kate Fleet, **Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi**, Çev.:Serpil Çağlayan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 263.

¹²⁶ Tanpınar, **a.g.e.**, s. 174.

1870-1878 yılları arasında yazdığı, gezinti yerleri, Beyoğlu ve ramazan eğlenceleri ile ilgili yazılarında mükerrer olarak piyasa ortamını ve kadınların bu ortamda bulunmasını eleştiren Ali Efendi zaman zaman da hükümetin bu konudaki yasaklamalarına teşekkür etmeyi unutmaz. Bu yazılarda dikkat çeken bir unsur bu ortamlarda bir araya gelenlerin (kadın-erkek) “medeniyet mukallidi” olarak anılarak Frenklerin ve gayrimüslimlerin ise böyle davranışlarda bulunmadığı ve “herkes kendi aleminde ırz ve edeple tenezzüh” ettiklerine dikkat çekilmesidir. Bu, dönemin entelektüelinde modernleşen kamusal yaşama dair yaygın bakış açısıdır.¹²⁷

Dönemin kamusal hayatında tenezzühün içerik değiştirmesi ve modernleşmesi yönünde önemli gelişmelerden biri de 19. yüzyılın ikinci yarısında ilk olarak Pera bölgesinde (Taksim, Tepebaşı) ve Mısır hıdivince Kısıklı’da (Çamlıca) açılan belediye/millet bahçeleri olur. Girişin paralı olduğu ve doğal bir alandan ziyade şehrin merkezi konumlarına inşa edilen ve peyzaj düzenlemeleriyle şekil verilen bu bahçeler konum, işlev ve inşa süreçleri ile “farklı bir kent mekânı oluşumunun izlerini taşımaları açısından bir kırılma noktası yaratarak” ilgi odağı haline gelirler.¹²⁸ Şehrin doğal gezinti alanlarının kullanım biçiminden ve sosyo-kültürel karakterinden tümüyle ayrılan bu yeni tenezzüh alanları barındırdığı modern yeme-içme mekânları ve eğlence imkanlarıyla Osmanlı insanı için birer “âsâr-ı medeniyye” örneğidir.¹²⁹ Bunun bir sebebi de diğer modern kamusal mekânlarda

¹²⁷ Basiretçi Ali Efendi, **Bir Zamanlar İstanbul: Şehir Mektupları**, Haz.: Nuri Sağlam, İstanbul, İstanbul Ticaret Odası, 2010, s. 33-38, Ayrıca bkz.: s. 33-40, 71-73, 129-130, 161.

¹²⁸ Oya Şenyurt, “Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı’nın Son Dönemlerinde Gezintinin Mekânları ve Millet Bahçeleri”, **Mimarlık ve Yaşam Dergisi/ Journal of Architecture and Life**, 3(2), 2018, s. 143.

¹²⁹ “Bazı zevât-ı kirâmın eser-i himmet ve muavenetleriyle Çamlıca’da tanzim olunan Millet Bahçesi gibi bir mahall-i nüzhet-feza da Haydarpaşa’da yapılacaktı. Doğrusu buna teşekkür olunur. Lakin şuna teessüf olunur ki aralar ahalisi bu misillü âsâr-ı medeniyyeden istifade edip durur iken İstanbul ahalisi ondan mahrum oluyor. Vakıa bunların içinden bazıı haftada bir kere olsun tenezzüh için ta oralara kadar gitmek tekellüfünde bulunur, gidemeyenler ise bütün yazı Bayrampaşa ve Kuyudibi gibi daha birtakım münasebetsiz ve nüzhetgâh değil kasvet-efzâ olan kabristanlar arasında ol günü akşam ederler... Böyle toz ve topraklar içinde ve mezarlıklarla bostan hendekleri arasında imrâr-ı eyyâm edenlerin dahi Üsküdar ve Boğaziçi ahalisi gibi muhasenat-ı medeniyyeden hissedar edilmeleri için İstanbul’un münasip mahallerinde, bir yahut birkaç cesimce bahçe tanzimiyle sair vatandaşları gibi âsâr-ı medeniyyeden müstefit ve mahzuz edilmeleri hakikaten arzu olunur.” Basiretçi Ali Efendi, **a.g.e.**, s.127.

olduğu gibi bahçelerde de “belediyenin park ve bahçelerin kullanımına ilişkin nizamları ile âdâb-ı muaşeret kurallarının [...] mesire alanlarındaki sosyalleşme durumlarından daha farklı davranış biçimlerinin öğrenilmesini ya da öğretilmesini” gerektirmesidir.¹³⁰ Böylece inşa edilen alanlarda modern tenezzüh, kamusal alanda üstlenilen rollerdeki değişimin bir parçası olur. II. Meşrutiyet sonrası halka açık ilk “inşa edilmiş açık alan” olan Gülhane Parkı’yla birlikte benzer bahçeler çoğaldığında mesire kültüründen farklı bir “gezinti ve eğlence” bilinci oluşmuştur.

Bu dönemde modern kamusalılığı inşa eden mekânların en önemlilerinin Beyoğlu ve çevresinde ortaya çıktığını biliyoruz. Bu bağlamda “köprünün ötesi” erken modern dönemde yeni deneyime dair merkezî rol oynar.¹³¹ Beyoğlu’nda şekillenen bu yeni kamusal hayatta artık büyük bir kalabalık içinde tek başına yahut küçük bir grup olarak sosyalleşme söz konusudur ve bu sosyalliğin ana eylemi/eylemsizliği “bakış” odaklıdır. Söz konusu modern “bakış”, geleneksel anlamda estetik bir eylem olan “temaşa”dan farklılık gösterir. Bu yeni temaşada -bir sokağa taşmış modern bir kahvenin önünden gelip geçenler, süslü vitrinler, moda kıyafetler [insanlar değil]-, gibi hayatın akıp giden fragmanları seyir nesnesidir. Balzac’ın, modern hayatta “gözün gastronomisi” dediği bu durum, 19. yüzyıl Osmanlısında Paris’tekinden farklı şekilde de olsa Beyoğlu’nda vücut bulur.¹³² “Bakış”ın dönüşümüne hizmet eden en önemli unsurlardan biri de dönemin üst-orta tabakası arasında tüketim kültürünün değişimini büyük ölçüde şekillendiren modern mağazacılığın kültürümüze soktuğu vitrin kavramı ve yeni bir kamusal pratik olan “vitrin bakma”dır. Ekrem Işın’a göre İstanbul halkı için “bonmarşe vitrinlerini seyretmek, Avrupa medeniyet müzesini gezmekle” eşdeğerdir. Bu vitrinler ve içerisinde sergilenen mallar “sıradan insanın zihnine, modern hayat tarzının statü

¹³⁰ Şenyurt, **a.g.m.**, s.159.

¹³¹ “Yazın Tarabya’da, Büyükdere’de görülen ecnebî kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık gidip gelmeğe başladığı Beyoğlu’nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu’nda umuma açılmış Avrupakârî müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın sık uğradığı yerler olur.” Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1988, s.131.

¹³² Sennett, **a.g.e.**, s. 208.

sembolleri olarak yeni bir dünyanın standartlarını” yerleştirirken caddelerin kalabalıklaşmasına da yol açarlar:

Böylece ilk defa, bir şey satın alınmasa da vitrinler önünde piyasa yapan insan tipi ortaya çıktı. 19. yüzyıl gündelik hayatının bu yeni tipi, en azından zamanını geleneksel mekânların dışında geçirebilecek bir gerekçeye sahipti artık. Bu nokta son derece önemlidir; çünkü Osmanlı insanı nesnelerin çekimine kapılarak, kendi bireysel tarihinde ilk defa oldukça farklı bir gerekçeyle sokağa adımını atmıştı. Dolaştığı yer artık geleneksel mekânlar arasındaki sınırlı bölge değil, gündelik hayatın kendisiydi.¹³³

Osmanlı çarşı geleneğinde ise malın göze cazip gelecek bir şekilde teşhiri söz konusu değildir. Pazar Alman, Bon Marché gibi büyük mağazaların yanı sıra Galata ve Beyoğlu’nda “Orozdibak [Au Rose de Bec], Tiring, Luvr, Karlman, Stein, Brod, Mayer” gibi birçok mağazanın peş peşe açılmasıyla mağazacılık, vitrin düzenlemesi olgusunun yanı sıra modern alışveriş deneyimini de beraberinde getirir.¹³⁴ Yalnızca temaşa için girilebilen ve sabit fiyat politikası uygulanan bu mağazalarda şık giyimli tezgahtar ve vezne görevlileriyle muhatap olunur. Alışveriş deneyiminin ihtiyaç karşılama işlevinin yanında yeni anlamlar edinmesi bir yandan da tüketim alışkanlıklarının değişmeye başlamasıyla bağlantılıdır. Gelişen yeni kamusalığın gereği olarak moda uyma ve teşhire yönelik tüketim söz konusu olduğunda giyim-kuşam ve araba sahibi olmak öne çıkar.

Beyoğlu’nda şekillenen “medeni” kamusal yaşamın bir diğer önemli parçası ise “Viyana ve Paris usulü, duvarları aynalarla süslü, sandalye ve masalı kahve”ler¹³⁵, birahane, café chantant, bar, gazino gibi çalışanları arasında kadınların da bulunduğu içkili mekânlar, modern lokanta, restoran ve oteller gibi yeni kamusal mekânların açılmasıyla eğlence ve yeme-içme pratiklerinde görülen değişimlerdir. Gündelik hayatın modernleşmesinin önemli yönlerinden biri dışarıda yeme içme pratiğinin tüm kesimler için sosyalleşme kültürünün bir parçası olarak

¹³³ Işın, a.g.e., s. 93.

¹³⁴ Gökhan Akçura, “Göz Avlama Sanatı/Türkiye Vitrin Tarihine Giriş 1”, (Çevrimiçi), <https://manifold.press/goz-avlama-sanati> (Erişim tarihi: 20.09.2020.)

¹³⁵ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 172.

dönüşümüdür. Geleneksel Osmanlı gündelik yaşamında kahvehane, bozahane, meyhane gibi sosyalleşme mekânları yalnızca erkek müşterilere hizmet verir ve kolektif bir sohbet ve eğlence mekânı işlevi görürler. Dışarıda yemek yeme pratiği ise çoğunlukla ayaküstü gerçekleşir ve karın doyurma amaçlıdır. Yine geleneksel tarzdaki kahvehanelerde helva sohbetleri, alaturka musiki ve çeşitli geleneksel oyunların icrası Osmanlı gündelik hayatında eğlence hayatının çerçevesini oluşturur. İlk örnekleri Galata ve Beyoğlu çevresinde görülen kahve, içkili mekân ve lokantalar İstanbul insanın yeme içme alışkanlıklarının dönüşmeye başlamasına ön ayak olur. Bilhassa Beyoğlu tarafında açılan lüks kahveler, otel lokantaları, kafe şantan ve gazinolar Osmanlı insanının alışık olmadığı derecede göz alıcı ve Avrupai şekilde tezyin edilmiş olmalarıyla Avrupa kamusal yaşamına gıpta edenlerin uğrak yeri haline gelmişlerdir. Bu süslü mekânların kamusal dünyasının bir parçası olmanın maddi külfetinin yol açtığı sıkıntılar ve yeni eğlence kültürünün yarattığı düşünülen ahlaki çöküntü ise dönemin roman ve gazete yazılarında sıkça işlenmiştir.

[...] Galata ve Beyoğlu tarafında kumarhaneler ve şehveti gıcıklayıcı resimlerle müzeyyen gazinolar, balozlar, kafeşantanlar peyderpey küşat edilmekte ve tâ-be-sabâh açık bulundurulmakta idi. Gençlerimizin alafrangalığa rağbeti tezayüt etti. Şampanya, konyak, apsent, viski ve muhtelif meyve ve çiçek kokularını havi şişeleri, yaldızlı etiketlerle müzeyyen likörleri bol bol istimala alıştılar. [...] Balolar, gazinolar ağız ağıza dolup sabahlamak adet oldu. [...] Zengin gençler servetlerini, ayakçı takımı maaşlarını, esnaf ve işçi güruhu kazançlarını hep Galata ve Beyoğlu âlemlerine hasrettiler.¹³⁶

Bu âlemlerin bir diğer parçası da gayrimüslimlerin balo ve karnaval eğlencelerine rağbet gösterilmeye başlanmasıdır. Ali Rıza Bey, karnaval zamanları “Galata ve Beyoğlu taraflarına akan bir *avareler seli*”nden bahseder.¹³⁷ Beyoğlu ve Galata’daki cazip yaşam, yeni eğlence mekânlarının yanı sıra fuhuş ve kumar gibi ahlaki olarak onaylanmayan pratiklerin eskisinden çok daha aleni bir şekilde gerçekleştirilmesi ve “alafranga” olduğu için meşrulaştırılmasıyla da öne çıkar.

¹³⁶ Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, **a.g.e.**, s. 191.

¹³⁷ **A.e.**, s.191.

Bu dönemde kamusal yaşamı şekillendiren bir diğer etkinlik de “tiyatroya gitmek” olmuştur. Modern kamusal deneyimin görsel-edilgen karakterinin biçimlenmesinde önemli bir adım olan tiyatro, Osmanlı insanının yaşamına iki yönlü bir görsellik tecrübesini dahil eder; genellikle Batılı tarzda kostümlerin kullanıldığı, bir metne sadık kalınarak oynanan ve seyircinin iştirakine kapalı seyir tecrübesi modern bir kamusal mekân olan tiyatrodaki görünür olma deneyimiyle birleşecektir. İlk etapta seçkinlere hitap eden tiyatroların halkı eğitici bir araç olarak görülmesiyle İstanbul tarafına da sirayet et[tiril]mesi söz konusu olurken halkın tiyatrodaki görüntü ve davranışlarının bu modern ortama uygunluğunun sağlanması için ise çok uğraşılacaktır. Metin And söz konusu deneyimin ilk aşamalarını şöyle anlatır:

Her şey sıfırdan başlamıştı. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorlarsa, seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı. Bunun ne bilinmedik bir dünya olduğunu, Sefaretnamelerdeki, gördükleri tiyatroları ve gösterimleri anlatırken Türk elçilik ilişkilerinin çocuksu tanıklamalarından anlayabiliriz. Karagöz, Meddah, Ortaoyunuyla koşullanmış Türk seyircisi için bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp değerlendirmesi beklenemezdi. İlk tiyatrolar ve tiyatro gösterimleri asıl Türklerin yoğun oldukları İstanbul yakasında değil de Beyoğlu’nda başlamıştı. Güllü Agop yönetiminde gösterimler İstanbul yakasında kalıcı ve sürekli olarak başlayınca bu kez Beyoğlu yakasında bulunanların buraya gelmesi güçleşti. Ayrıca İstanbul yakasının Türk tiyatro toplulukları Beyoğlu ve İstanbul’un başka yörelerinde de gösterimler veriyorlardı. Seyircinin bir düzene girmesi için kamu çevreleri büyük çaba gösteriyordu.¹³⁸

Beyoğlu’ndaki ilk tiyatroların seyirci çekmek için devlet adamlarının, yabancı elçilerin geldiği temsiller verdiği ve bunu basına duyurduğu, Naum Tiyatrosu’nda sergilenen bazı oyunlarda padişah ve yabancı hükümdarların da boy gösterdiği düşünüldüğünde tiyatronun modern kamusal tecrübeyi şekillendirme işlevi ön plana çıkar. Seçkin çevrelerin katıldığı bu ilk tiyatrolara katılım Avrupa adab-ı muaşeretini usullerine göre olurken halka yönelik gösterimlerin yaygınlaşmasıyla modern kamusal mekân olarak tiyatrodaki davranışın nasıl olması

¹³⁸ Metin And, “Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, 1985, Cilt 6, s. 1611.

gerektiğine dair yönergeler çeşitli şekillerde benimsetilmeye çalışılır. 1895'te tiyatroya yönelik hazırlanan bir tüzüğün birkaç maddesi seyircilerin davranışlarının düzenlenmesine ayrılmış, buna göre “seyirciler salona silâh, değnek, şemsiyeyle ve sarhoş olarak giremeyecekler, sigara içilmeye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeyecekler, tiyatroya küçük çocuklar getirenler çocukların aykırı davranışlarından sorumlu tutulacaklar, ısıklık çalmak, bağırıp gürültü etmek, düzen bağına ve görgüye aykırı davranışlarla oyunların gerektiği gibi oynanmasına engel olanlar tiyatrodan atılacaklar, aynı şeyleri yaparlarsa kolluk kuvveti gönderilecek[tir].” Perde aralarında localarda, geçitlerde eğlenmek gibi yasaklar da dikkat çeker. And, ilk tiyatrolarda seyircilik kurallarını öğretmek için el ilânları dağıtıldığını söyler.¹³⁹ Türkçe oyun koşuluyla imtiyaz verilen Osmanlı Tiyatrosu, tiyatroyu, yoz olarak görülen Beyoğlu'nun çerçevesinin dışında “halkın gündelik hayatının yakınına getirerek” yaygınlaştırma çabasının önemli bir parçası olmuştur.¹⁴⁰ Tiyatroların yaygınlaşması ve halkın tiyatroya alışması için gösterilen tüm çabaların yanında 19. yüzyılda Müslüman kadının mümkünse hiç tiyatroya gitmemesi istenir; kadın tiyatroyu uzun süre kendi cinsi için düzenlenen özel gösterimler yahut kafesli localar yoluyla deneyimleyebilecektir.¹⁴¹

19. yüzyılın ikinci yarısında inşası hızlanan söz konusu modern kamusal yaşam asıl yükselişini 20. yüzyılın başındaki gelişmelerle yaşayacak ve bu yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen seküler kamusal deneyim Türkiye’de yeni rejimin kurulmasıyla ivme kazanacaktır. Bunda en büyük paylardan biri yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel gelişmeler ışığında modern kamusal yaşam bilgisi ve pratiği kazanan yeni nesle ait olacaktır.

Bu üslub genç kuşağa cazip geldi; en azından yaşandığı sürece, düşsel bir dünyaya ait olduğu sanılan sırlarını cömertçe sergiliyordu. Darülfünun diplomalı genç, yemeğini aile büyükleriyle yer sofrasında yese de tiyatroyu,

¹³⁹ a.y., s. 1611.

¹⁴⁰ Dilek Özhan Koçak, **19. Yüzyıl İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu**, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011, s. 200-201.

¹⁴¹ And, a.g.m., s. 1611.

bu renkli dünyada iskemleye oturarak seyrediyor ve birasını aynalı tezgâhlarda yudumluyordu. Gündelik hayat bilgisinin zaman kavramından sonra insanımızın zihninde altüst ettiği ikinci bir kavram, işte bu modern mekânlara aitti. Bir pastahanenin iç dekoru ya da bir otelin saat gibi işleyen düzeni, gündelik hayatın pratik bilgisini edinmek isteyenler için en elverişli gözlem alanlarıydı. Modern mekânların birer gözlem alanı olarak insanımızın dünyasına girmesi, gündelik hayata ait pratik bilginin kazanılmasını kolaylaştırmıştır.¹⁴²

2.2.4. Toplumsal Dönüşümün Dinamosu: “Hürriyet’in İlanı” ve Cihan Harbi Yıllarında Kadının Kamusal Sahneye Çıkışı

Gündelik hayatımızın modernleşmesinin ve özelde kamusal hayatın yükselişinin tarihinden bahis söz konusu olduğunda konunun kadının kamusal hayata karışmasına ve söz konusu “sokağa çıkış”ın etkilerine bağlanması kaçınılmazdır. Bu sürecin hızlanması bizde II. Meşrutiyet’in ilanı ve sonrasına tarihlendirilir. Tanzimat sonrası süreçte devlet eliyle gösterilen çabanın gündelik hayatta modernleşme dinamiğine kazandırdığı ivme 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanından sonra gelişen özgürlük ortamında ciddi ölçüde belirginleşir. Söz konusu özgürlük ortamı ve bu çerçevede gelişen zihniyet, “mahrem”in çerçevesinin dışında gelişen yaşam tarzının inşasında önemli rol oynamakla birlikte “Hürriyet’in ilanı” aynı zamanda kadının kamusal etkinlik ve görünürlüğünün temel mesele haline geldiği süreci başlatmış; Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi ise kadının “dışarı” çıkmasını zorunluluk haline getiren ortamı yaratmıştır. Gündelik hayatımızın tarihinde yaşanan birçok önemli hadise kadının kamusal hayata karışmasının normalleşmesi yolunda önemli gelişmelere sahne olmuştur:

Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte sokak gösterileri esnasında ilk olarak bir kadının peçesiz olarak nutuk vermesi, İttihat ve Terakki’nin kadın kolu girişimleri, çok sayıda kadın dergisi ve derneğin ortaya çıkışı, çalışan kadınların artması üzerine kadın hakları tartışmalarının başlaması, ebelik ve hemşirelik okullarının açılması, Birinci Dünya Savaşı sırasında geçim sıkıntısı ve orduya destek maksadıyla çok sayıda kadının çalışma hayatına katılması, İzmir’in işgali ile başlayan dönemde Türk kadınının siyasette fiilen rol almaya başlaması, İstanbul mitinglerinde yüzbinlerin karşısında

¹⁴² Işın, a.g.e., s. 137.

Halide Edib ve arkadaşları[nın] peçesiz olarak konuşma yapmaları, Anadolu’da kurulan Müdafa-i Hukuk Cemiyetleri arasında kadın derneklerinin de kurulması vb. [...] ¹⁴³

Zafer Toprak, Türkiye’de kadının kamusal alana açılımının “Hürriyet’in ilanı” ile gerçekleşmesinin “kadın sorunu”nu Meşrutiyet’le birlikte gündeme getirdiğine dikkat çeker. ¹⁴⁴ Göle’ye göre “Batı’ya yönelişin mihenk taşı kadının görünürlük kazanması, mahrem alanı terk etmesi” olmuştur. ¹⁴⁵ Elbette kadının kamusal hayata karışmasıyla ilgili gelişmeler ve buna bağlı olarak dile getirilen endişeler bu süreçten önce de mevcuttur. Kadın ve ailenin modern hayattaki yeri ve kadının kamusal hayata dahil konusundaki tartışmalar 1870’lerden itibaren gazete sütunlarında yer almaya başlar. Söz gelimi Namık Kemal o yıllarda yayımlanan birçok yazısında kadının toplumsal hayata karışması ve “tüketici” pozisyonundan kurtularak “çaba ve çalışmadan mahrum bırakıl[mamaları] gerektiği” ile ilgili fikir beyan eder. ¹⁴⁶ 1905’te Selahattin Asım *Türk Kadınlığının Tereddidi yahut Karışmak*’ta kadın hayatının dinî kaidelerle şekillendirilmiş olmasını eleştirirken kadının manevi eğitiminin ve bireyselleşmesinin cemiyete karışmasıyla mümkün olacağını savunur. ¹⁴⁷ II. Abdülhamit dönemi, kadınların matbuat hayatına dahil oluşunun ve eğitim görmesinin devlet eliyle desteklendiği bir dönemdir. Söz konusu gelişmeler Tanzimat’tan itibaren Batılılaşma çabalarında kadının konumuna atfedilen önemi gösterir. Göle’ye göre bu dönemde Batı’ya yönelimin gereği olan “medeniyet” bilinci, “doğrudan cinsiyetler arasındaki ilişkilere, mekân düzenlemelerine, yaşam biçimine” bağlı gelişmelere endekslenir.:

Mahrem/nâmahrem, (evin) içerisi/ dışarısı arasındaki sınırlar ve düzenlemeler Tanzimat dönemiyle birlikte sarsıntıya uğrayarak, özellikle kadınların yaşamını değiştirmeye başlamıştır. [...] [K]adınların eğitilmesi, açılması, dışarıya çıkması jimnastik yapması, dans etmesi, fotoğraf çektiirmesi vb. gibi konular, Batı toplumsal yaşam biçimini ve mahrem

¹⁴³ Özer, **a.g.e.**, s. 234.

¹⁴⁴ Toprak, **a.g.e.**, s.36.

¹⁴⁵ Göle, **a.g.e.**, s.79.

¹⁴⁶ Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.86.

¹⁴⁷ **A.e.**, s.87.

olarak tanımlanan kadın yaşam alanlarının giderek toplumsallık ve görünürlük kazanmasını sembolize etmiştir. [Bu dönemde] Batıcılar ile muhafazakârlar arasındaki görüş ayrılıklarının kadın konusu üzerinde temellenmesinin nedeni, mahremiyetin bozulmasına ilişkindir.¹⁴⁸

Meşrutiyet öncesi fikir ve çabalar takip eden dönemi hazırlamasına karşın söz konusu sürecin kadınların kamusal yaşama aktif bir biçimde katıldığı bir dönem olduğu söylenemez; kamusal görünürlük ve kamusal yaşamda fiziksel olarak var oluşa dair talep ve kabuller ancak Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında gelişebilecek ve karşılık bulacaktır. II. Meşrutiyet sonrasında eğitilmiş kadın sayısındaki artışla beraber kurulan kadın örgütlerinin ve *Demet, Mehasin, Kadın* gibi önemli yayın organlarının da etkisiyle “kadın hareketinin kadın hakları ile ilgili somut taleplerinin tartışılıp şekillendiği” görülür. Bu dönemde kadınların kamusal yaşama ve çalışma hayatına katılıp görünür olmalarına ve giyim yasaklarının kalkmasına dair gelişme ve talepler kadının “mahrem” alanın çerçevesinden çıkışına yönelik önemli adımlardır.¹⁴⁹ Göle'nin de dikkat çektiği üzere II. Meşrutiyet sonrası dönem “kadının giderek daha fazla kamusal alana katılmasının, kentsel mekânlarda dolaşmasının, ‘toplumsal görünürlük’ kazanmasının” yanı sıra buna karşı gelişen tepkilerin de had safhada olduğu bir dönemdir. Öyle ki devrin genel kabullerine göre rahat giyimli hanımlar kocalarıyla birlikte sokaklarda, faytonlarda görülmeye başlandıkça endişe yaratmışlar, tutucu kesimin tacizlerine maruz kalmışlardır.¹⁵⁰

II. Meşrutiyet yıllarında ana tartışma konularından biri “tesettür-ü nisvan meselesi”dir; bu yıllarda kadın özgürlüğünün temel göstergesi giyim kuşama dönüşür. Dar “meşrutiyet çarşafı”nın ortaya çıkışı, ince beden modasının ilk tezahürlerinden biri olur. Kadının kamusal alanda varoluş çabası dış görünümün değişmeye başlamasıyla da pekişir.¹⁵¹ Dönemin yazarlarından Mehmet Tahir, *Meşrutiyet Hanımları*'nda “[e]skiden bizim kadınlarımızın niteliğini oluşturan

¹⁴⁸ Göle, **a.g.e.**, s. 58.

¹⁴⁹ Sancar, **a.g.e.**, s. 93.(Ayrıca bkz., Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

¹⁵⁰ Göle, s.73-74.

¹⁵¹ Toprak, **a.g.e.**, s. 236.

büyük ciddiyetin yerinde bugün yalnızca dantela ve kurdela aşkıyla, dar entariler ve moda aşkı kalmıştır” diye yazacaktır.¹⁵² Dönemin Said Halim Paşa, Musa Kazım gibi düşünürleri de kadının kamusal yaşama karışmasına yönelik endişelerini dile getirirler.

Nasıl ki Batıcılar için kadının peçesini kaldırması, ev dışına çıkması ve özgürleşmesi medeniyetin bir ön şartıysa, kadının İslami ahlaka uygun giyinmesi ve davranması da İslamcılar için kadının ‘içtimai’ yaşamı, gelenekleri korumanın teminatıydı. [...] İçerisi/dışarısı, mahrem/namahrem alan arasındaki sınır çizgisini kadının gövdesi, kadının görünmezliği çizmekteydi.¹⁵³

Zafer Toprak ise konuya başka bir bakış açısından yaklaşarak kadının bireyselleşmesi, özne olmasının söz konusu olmasının “erkeğin asude yaşamına” ket vurduğunu ve hatta erkeğin “kendi özgürlük” alanını tehlikede gördüğünü söyler.¹⁵⁴ Öte yandan asrileşmenin getirdiği “yeni hayat” fikri çerçevesinde Batıcılar II. Meşrutiyet ile gerçekleştirilen siyasi inkılabı içtimai inkılabın izlemesi gerektiğini savunurlar.¹⁵⁵ Buna göre “kadın, Osmanlı’da süregelen geleneksel yaşam biçimini bırakmalı, evinin dar çevresinden kurtulup dış dünyaya açılmalı, toplumsallaşmalı, özgürlüklerini genişletmeli[dir]”¹⁵⁶

Söz konusu dönemde kadının kamusal yaşama katılımına dair, Batıcılık ve İslamcılık arasında bir yaklaşımı Türkçü akım sunmuş, başta Ziya Gökalp olmak üzere Türkçü düşünürler kadın ve aileye verilen önemi her fırsatta dile getirerek kadının toplumsal yaşama dahil olması gerektiğini savunmuşlardır. Ömer Seyfettin “İnkılaplarda Kadın” adlı yazısında toplumsal dönüşümleri önce kadınların benimsediğini, kadınlara nispeten erkeklerin daha muhafazakâr olmaları sebebiyle bu dönüşümlerde kadının rolünün büyük olduğunu söyler.¹⁵⁷ Ancak Türkçü akım

¹⁵² Aktaran: Göle, **a.g.e.**, s.64.

¹⁵³ **A.e.**, s. 68.

¹⁵⁴ Toprak, **a.g.e.**, s.36.

¹⁵⁵ Göle, **a.g.e.**, s. 80.

¹⁵⁶ Toprak, **a.g.e.**, s.48.

¹⁵⁷ **A.e.**, s.237.

kozmopolit bir toplumsal yaşamı desteklemez. Gökalp, ahlakçı bir yaklaşımla aileyi ulusal bir ideal olarak merkeze koyar. Böylece o döneme değin “özel” kapsamına giren aile kamusallaşmış, kadının bu davada toplumsallaşması savunulmuştur. Kadın kimliği, “alafranga, tüketen süs bebeği” olmak yerine cinsiyetsizleştirilmiş ve edineceği toplumsallığın ailesine ve topluma hizmet etmesi gayesiyle yüklenmiştir.¹⁵⁸

II. Meşrutiyet’in yarattığı özgürlük havasıyla birlikte takip eden dönemin hayat koşulları ve Batı ile etkileşimin gitgide kuvvetlenmesi de kamusal yaşamı önemli ölçüde etkiler. Yüzyılın henüz başlarında üst üste savaşlarla birlikte iş gücüne duyulan ihtiyaç kadının dışarı çıkışını bir imtiyazdan ziyade zorunluluk haline getirir. Bu dönem aynı zamanda 1914’ten itibaren yaşanan yoğun Rus göçüyle birlikte Rus kadınlarının kamusal yaşamın her noktasında yer almaya başladığı bir süreç olmuştur. Rus kadınlarının giyim-kuşam ve tuvaletleri ile kamusal mekânlardaki serbest tavırları Türk kadınları arasında taklit edilmekle birlikte endişeye de yol açacaktır. Rusların İstanbul’daki varlıkları Bilhassa Beyoğlu ve çevresinde kadınlı-erkekli eğlence yaşamının gelişimine de katkıda bulunacaktır.¹⁵⁹ Söz konusu yıllar Rus kadınlarının çalıştıkları -lokanta, pastane, kumarhane gibi- mekânlarda, eğlenmeye gittikleri plajlarda, sinemalarda sahne aldıkları varyetelerde ve hatta düzenledikleri güreşlerde bir seyir nesnesine dönüştükleri bir dönem olmuştur. Kendilerinden önceki “seyirlik” kadın profilinden oldukça farklı olan Rus kadınları güzellik algısının değişiminde de önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda Rus kadınlarının Florya’da alenen güneşlenmeleri ve denize girmeleri, İstanbul halkınınsa “seyirci koltuğundan” bu manzarayı seyretmesi zihniyet ve hayat tarzının değişimi sürecinde anılması gereken hadiselerden biridir; nitekim Türk insanının hayatındaki bu yeni görsel deneyim mahrem algısında önemli kırılmalara sebep olur.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Göle, **a.g.e.**, 83.

¹⁵⁹ Özer, **a.g.e.**, s. 206-207.

¹⁶⁰ Toprak, **a.g.e.**, s. 75. (İtalikler bana ait)

Türkiye’de Cihan Harbi’ni takip eden yıllarda yaşanan toplumsal travma ise belki de en çok kadının yaşantısını değiştirmiştir. “Meşrutiyet’in sokağa çıkardığı, görünür kıldığı kadın, Cihan Harbi’yle birlikte bir anlamda *sokağa düşmüştü[r]*.”¹⁶¹ Savaş koşullarında çalışma hayatına katılması bir zorunluluk haline gelen kadın ahlaki normları bir kenara bırakarak deyim yerindeyse başının çaresine bakmak zorunda kalmıştır. Çalışmak zorunda olmayan “asrî kadın” ise bilhassa mütareke yıllarından sonra daha da “serbest”leşmiştir. “İşgal İstanbul’unda ‘otorite boşluğu’ kamusal alana açılan kadının görünümünü de etkile[miş], tesettür anlayışı köklü bir dönüşüm geçirmiştir.”¹⁶² *İnci* dergisinde 1919’da yayımlanan “Hayatta Kadın” başlıklı yazıya göre “daha düne kadar kafes arkasında saklanmış bir heyula gibi hayattan uzak, münzevi ve sakat bir hayat” yaşayan Türk kadınının artık hayata bağlanmıştır.¹⁶³ Aile ise nüfus politikası bağlamında gündemin sık tartışılan bir malzemesi olmuş, “evlilikler özendirilerek insan kaybı giderilmeye çalışılmıştır.”¹⁶⁴ Böylece Türk ailesinin kamusal bir mesele haline geliş süreci devam etmiştir.

2.3. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Kamusalık, Görsellik ve Medenilik

Cumhuriyet’in kabaca ilk otuz yılında değişen rejimin de etkisiyle ciddi bir sosyal dönüşüm yaşanmış, söz konusu dönüşüm en bariz biçimde kamusal yaşamda görünür olmuştur. Ancak bu süreç modern bir devlet yaratma projesi güden Cumhuriyet kadrolarının muasırlaştırma politikaları kadar -ve ondan da ziyade- 1908-1923 yılları arasında toplumun geniş kesimine sirayet eden modernleşme ve Batı’ya entegrasyon süreçlerinin ürünü olarak tezahür eder. Nitekim Tanpınar da İstanbul’un söz konusu on beş yılda yaşanan “Meşrutiyet inkılâbı, üç büyük muharebe, birbiri üstüne bir yığın küçük, büyük yangın, malî buhranlar,

¹⁶¹ A.e., s. 40.

¹⁶² A.e., s. 40.

¹⁶³ A.e., s. 59.

¹⁶⁴ A.e., s. 49.

imparatorluğun tasfiyesi” ile birlikte yaşanan toplumsal dönüşümlerin “yüzyıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti nihayet 1923’de olduğu gibi kabullenmemiz” sonucunu doğurduğu fikrindedir.¹⁶⁵

İlhan Tekeli modernite projesinin Avrupa dışındaki ülkelere iki farklı yoldan sirayet ettiğini söyler. Bunlardan ilki “kapitalizmin işleyişinin yarattığı yayılmacı etkilerdir.” Diğerisi ise Batı’nın üstünlüğünün etkisi altındaki yönetici elitlerin ve ticaret burjuvazisinin iş birliğine dayanan reformist düzenlemeler ile bir tür “sosyal mühendislik” uygulanması yoluyla gerçekleşir.¹⁶⁶

Projesiz Modernleşme’de “Cumhuriyet İstanbulu”nda gündelik hayatın bir panoramasını çizen Hakan Kaynar ise konuya bu bağlamda farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak büyük kentte modernleşmenin gündelik hayat düzeyinde “bunu talep eden bir erk olmadan da” gerçekleşeceğini ifade eder. Bu yaklaşımıyla Kaynar, modernleşmeyi “öğrenimden çok deneyime” bağlar. Ona göre “kendisini asıl modernleştirici olarak tanıtan Cumhuriyet iktidarı kurumlaştığında [...] zaten değişmiş, değişmeye hazır bir şehirli kitlesiyle karşı karşıyadır.”¹⁶⁷ Bu yaklaşım ufuk açıcı olsa da Cumhuriyet iktidarının kurumsallaşmasından çok önce Cumhuriyet’in kurucu kadrolarının zihniyet dünyasının şekillenmeye başladığı unutulmamalıdır. Büyük kentte gündelik hayatın modernleşmesi süreci bir *kendiliğindenlik* olarak yaşanırken aynı zamanda da söz konusu “erk”in gözetimi, teşviki ve himayesi altındadır. Nitekim Kaynar’a göre “siyasal erk sadece çevreyi değiştirebilir, şehrin fiziki çehresini belirleyecek reformlar yapabilir ancak bütün bu değişikliklerin insanlar üzerinde yol açacağı etkileri belirleyemez” ancak “Türk modernleşmesi başkenti Londra ve/ya Paris İngiliz ve Fransız modernliklerinin sahip olduğu öznelerden (burjuvazi) ve toplumsal imkanlardan (endüstriyel kapitalizm) mahrum olduğu için, bu açığı devlet eliyle ve idare vasıtasıyla kapatmaya çalışan

¹⁶⁵ A.e., 125-126.

¹⁶⁶ İlhan Tekeli, “Bir Modernite Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması”, **Modernite Aşılırken Kent Planlaması**, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2001, s. 12.

¹⁶⁷ Kaynar, a.g.e., s.11-13.

proje bir değişim hareketidir.”¹⁶⁸ Denilebilir ki zaten önüne geçilemeyecek olan bu “deneyim”in yolu iktidar marifetiyle döşenmiş, yolun tabelaları yerleştirilmiş, taşları temizlenmiştir. Bu nedenle de bu dönemin kamusal yaşam deneyiminde modernleşmenin etkilerini bir süreklilik bilinciyle ele alırken bir itici güç olarak yeni rejimle birlikte değişen ve değiştirilen koşullardan da bahsetmek gerekir.

2.3.1. Erken Cumhuriyet: Süreklilikler ve Yenilikler

İlhan Tekeli’ye göre Cumhuriyet’in ilanı hem bir sürekliliği hem de bir kopuşu ifade eder. Türkiye Cumhuriyeti bir iddiadır ve bu iddia köktenci bir modernite projesi olarak tebaadan özgür yurttaşlar yaratmaya yöneliktir. Bu niteliğiyle önemli bir kopuştur ancak bu hareketin kurucu kadrosu “Osmanlıların ‘utangaç modernite’¹⁶⁹ projesi içinde yetişmiş”, düşünceleri bu dönemin deneyimleriyle şekillenmiştir. Bu açıdan da bir “süreklilik” olarak arz eder.¹⁷⁰

Erken Cumhuriyet dönemi toplumsal yaşamının kendisinden önceki kabaca yirmi beş yılla arasındaki en önemli süreklilik sekülerleşmenin yükselişidir. Ziya Gökalp’e göre Batılılaşma ile “laik bir medeniyet dairesine” girilmiştir, dolayısıyla gündelik yaşam da bu minvalde değişecektir.¹⁷¹ Rejim değişikliği ile birlikte ise - toplumsal ölçekte sınırlı bir kesimde işaretleri görülmüş olan- sekülerleşmenin büyük ölçüde iktidar kanalıyla yürütülmesi söz konusudur. İktidarın aldığı siyasi nitelikli kararlar ile birlikte kamusal yaşama yönelik resmî ve gayri resmî müdahalelerle süreç hız kazanır; hilafetin kaldırılması, medeni kanunun kabulü ve tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi yasal düzenlemeler sekülerleşme yolunda iktidar marifetiyle atılmış önemli adımlar olarak karşımıza çıkar. Bunlar arasında 1926’da İsviçre Medeni Kanunu’nun kabulü olarak bilinen yasal düzenleme ile

¹⁶⁸ A.e., s. 33-34.

¹⁶⁹ Tekeli’nin “utangaç modernite” referansı 19. yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyet’in ilanına kadar olan süreci kapsar.

¹⁷⁰ İlhan Tekeli, “Kent Tarihi Yazımı Konusunda Yeni Bir Paradigma Önerisi”, **Cumhuriyet’in Ankara’sı**, der. Tansî Şenyapılı, Ankara, ODTÜ Yayınları, 2005, s. 6.

¹⁷¹ Göle, a.g.e., s.85.

“hem laiklik ilkesi, yani kadın erkek ilişkilerinin şeriat yerine çağdaş bir hukuki düzenlemeye tabi tutulması, hem de kadın ve erkek arasındaki eşitlik ilkesi”nin yasal bir zemine oturtulmak istenmesi söz konusudur. Göle’ye göre bu kanun “kadın-erkek ilişkilerini belirleyen adet ve geleneklerin hangi istikamette değişmesi gerektiğini gösteren, zorlayıcı bir vektördür.”¹⁷² Bu bağlamda Cumhuriyet kadrolarınca medeni kanunun kabulüne yüklenen anlam kadınların elde ettiği hukuki haklardan çok daha ötededir. Söz konusu düzenleme kadınların erkeklerle tamamen müsavî sayılmasından ziyade cinsiyet temelli kararlarda dinin etkinliğinin azaltılması ve kadınların haklarının yasanın idaresine geçmesi temellidir. Nitekim dönemin adalet bakanı Mahmut Esat’ın kanun tasarısının başında yazdığı gerekçe raporunun son satırlarında kanunun kabulüyle “Türk ulusu[nun] temelsiz inançlardan ve geleneklerden, Tanzimat’tan beri süregelen sallanmalardan kurtulmuş” olacağına dair sözleri bu duruma işaret eder niteliktedir.¹⁷³

Medeni kanunu kadınların eğitimi ve siyasal hakları ile ilgili yasal düzenlemeler izler. Şirin Tekeli’ye göre “kadın hakları için verilen mücadeleyle dinin etkinliğini kırmak için verilen mücadele arasında diyalektik bir ilişki mevcuttur.”¹⁷⁴ Ayşe Saraçgil bu bağlamda söz konusu düzenlemelerin “Batı’nın Müslümanlığa özgü olarak algıladığı kadının düşük konumuna son verilerek” yeni Türkiye’nin ulaştığı medeniyet seviyesinin tüm Avrupa’ya gösterilmesi yönünden önemine dikkat çeker.¹⁷⁵ Ancak yukarıda ifade ettiğimiz gibi söz konusu düzenlemeler kadın-erkek arasında yasalar önünde tam bir eşitlik durumu temin etmez. Kadınların geleneksel normlarla düzenlenmiş olan erkeğin iradesine tabi olma hali bir bakıma daha medeni biçimde uyarlanmış, kadınlara hukuki ve sosyal alanda birtakım özgürlükler vermekle birlikte evin ve ailenin -dolayısıyla da kadının- idaresi erkeğe bırakılmıştır.

¹⁷² A.e., s.106-109.

¹⁷³ Aktaran: Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, YKY 2012, s. 531.

¹⁷⁴ Aktaran: Göle, **a.g.e.**, s. 93.

¹⁷⁵ Ayşe Saraçgil, **Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat**, Çev.:Sevim Aktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 245.

Meşrutiyetten itibaren kent sahnesinde söz konusu olan kamusal yaşamın sekülerleşmesi de bu dönemde zirveye ulaşır. İslam toplumlarında kadının mahrem alan dışında erkek bakışına kapalı olması esasken modernleşmeyle birlikte söz konusu mahremiyet kodları sarsılmış; Cumhuriyet iktidarı ise medeniyet değişimi bağlamında kadının görünürlüğünü teşvik etmiş ve meşrulaştırmıştır. “Kadınların kentsel mekânda görünmeleri” ve “erkeklerle bir arada toplumsal yaşama katılmaları” önemsenmiş, kamusal davranışlar “ilerici-gerici” davranış biçimleri olarak sınıflandırılmıştır.¹⁷⁶ Bu noktada kadınların kamusal yaşama entegrasyonu bir anlamda medeniyet dönüşümünü simgeler:

Kemalizm, medeniyet değişimi tasarımıyla kadınlara “toplumsal görünürlük” kazandırmaktadır. Hatta tersinden söylemeliyiz: Kadınların kamusal alana çıkışları, görünürlük kazanmaları, medeniyet dönüşümünü sergilemektedir. [...] Medeniyet kavramı sürekli olarak “medeni” olan ile “gayri medeni” olanın ayrımını beraberinde getirmiştir. [...] Kadın erkek giysilerinden kadın erkek mekânlarının (haremlik, selamlık vs.) belirlenmesine kadar cinsiyetler arası ilişkilerin düzenlenmesi medeniyetin en temel dairesini, başlangıç dairesini çizmektedir. [...] Müslüman bir toplumda kadının özel kapalı aile mekânından dış mekânlara çıkışı, mahrem alanın daralması, kadının görünürlük kazanması, erkeklerin arasına karışması gelenekçi İslamcılar ile yenilikçi Batıcılar arasındaki en temel anlaşmazlık konusu olmuştur.”¹⁷⁷

Bu bağlamda geleneksel düzende özel alanın başat aktörü olan kadının “dışarıda” sosyalleşmek, eğitim almak ve çalışma yaşamının bir parçası haline gelmek suretiyle kamusal yaşama katılması seküler bir toplumsal ortamın gelişiminin anahtarı olarak düşünülebilirse de Türk modernleşmesi deneyiminde bu kabule ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Bu dönem, pratikte kentli kadının kamusal yaşamda belirgin şekilde görünür olduğu bir süreç olmakla birlikte dönemin kurucu seçkinleri bu katılımın sınırları üzerine oldukça fikir sahibidir. Bir yandan -bilhassa yeni nesil üzerinden- kadınların sosyal yaşama entegrasyonu teşvik edilirken bir yandan da bu nesle “evinin hanımı” olma ve kamusal yaşamın bir parçası olarak elde ettiği görgüyü modern bir aile kurma yolunda kullanma misyonu yüklenmiştir.

¹⁷⁶ Göle, **a.g.e.**, s. 95-105.

¹⁷⁷ **A.e.**, s. 95/103.

Kaynar'ın da ifade ettiği gibi “Cumhuriyet'in kadına biçtiği rol, her türlü baskıdan bağımsız bir meslek kadını değil, ‘yeni adamların’ eşleri olabilecek ‘yeni kadın’ rolü[dür].”¹⁷⁸

Erken modernleşme döneminin siyasal reform süreçlerinde yer almış kadınlar, kurucu erkeklerle eşit konum ve statüde devleti yöneten ve toplumsal fırsatlardan yararlanan vatandaşlar olmak yerine ulusun anaları, geleneğin ve milli kültürün taşıyıcıları olarak ve ancak erkeklerden farklı toplumsal alanlarda kamusallaşma serbestisine sahip olabildiler. ‘Modern Türk kadını’ kimliği eşit vatandaşlık statüsünden çok Türk milli ve modern kimliğini dünyaya gösteren bir kültür göstergesi ve kültür farklarının sınırlarını temsil eden sembolü olmaya dayandı.¹⁷⁹

Yeni “Türk kadını” -sınırlı da olsa- yeni hak ve özgürlüklerle donatılmış olarak çıkarıldığı kamusal sahnede kendisine biçilen medeniyet sembolü olma rolünü ona sunulan davranış biçimleri ve sınırlar dahilinde oynamakla yükümlü kılınmıştır. Ancak bilhassa büyük kent mekânında Mütareke yıllarından itibaren toplumun her kesimine sirayet etmeye başlayan söz konusu kamusal görünürlük ve serbestlik halinin Cumhuriyet'te de kurucu seçkinlerin bir yandan teşvik ettikleri kadın kamusalılığının nasıl olması gerektiğine dair yönlendirmelerine rağmen “aşırılma” fenomeni etrafında tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Erken Cumhuriyet'in kendisinden önceki dönemle önemli bir sürekliliği de söz konusu “aşırılma” ve “züppeleşme” endişesi olmuştur.

Aşırılma fenomeni bir yandan mahremiyet sınır ve algılarının ters yüz olması, diğer yandan da dinin etkinliğinin de azalmasıyla paralel olarak toplumsal ve ahlaki değerlerin çöküşü korkusunu kapsar. Kamusalılık ve mahremiyet dengesi kadının, evin ve ailenin kamusalılığının yükseliş i ile sarsılmış tır; kamusalılığ ın yükseliş i ise dini normlara göre yaş antının etkinliğinin azalış ıyla paralel bir süreçtir. Bir diğer yandan sekülerleşmeye paralel olarak, uzun savaş yılları sonrasında toplumsal boyutta yaşanan huzursuzluk, kaygı hali ve anlam arayış ıyla birlikte tezahür eden hedonist eğ ilimlerin -moda, karşı cinsle iliş ki, eğ lence hayatı, alkol,

¹⁷⁸ Kaynar, **a.g.e.**, s.209.

¹⁷⁹ Sancar, **a.g.e.**, s.112.

uyuşturucu ve kumar gibi kötü alışkanlıkların- Cumhuriyet öncesine göre toplumsal tabana yayılışındaki artışın söz konusu “aşırılaşma endişesi”ni beslediği söylenebilir.

2.3.2. Görselliğin İktidarı ve Davranış Kodları: Bedenler/ Aileler

Cumhuriyet modernleşmesinin kendisinden önceki kabaca on beş yıla süreklilik gösterdiği ama aynı zamanda ayırıtığı iki odak noktası olarak kamusal ve özel alanda görselliğin ve davranış kodlarının inşasını ayrıca ele almak gerekir. Söz konusu iki olgunun kuşkusuz modernleşmenin ve Batı’ya entegrasyonun devamlılığının bir parçası olarak ele alınması elzemdir; ancak bununla birlikte bu olgulara Cumhuriyet’le birlikte inşa edilmesi amaçlanan “uygar ulus”a giden yolda ayrı bir önem atfedildiği de aşıkârdır. Ekrem Işın dönemin etkisi altında olduğu Avrupa *imgesinde* “toplumsal enerji[nin] içe değil, dışa dönük” olduğundan ve böylece “yıkma ve yaratma içgüdüünün somut izlerini gündelik hayatın her alanında görebilme olanağı”nın zihniyetimize tesirinden söz eder. Ona göre “Cumhuriyetçiler için muasır medeniyet hakkında yeterince uyarıcı” olan bu nokta çağdaş bir toplum ve gündelik yaşantıya yönelik atılan adımlarda söz konusu toplumsal enerjiyi sağlamak ve canlı tutmak üzere Osmanlı zihniyetinin gündelik hayatına hâkim, “yaşam enerjisini uyuşturan” / “fatalist” bakış açısının karşısında konumlandırılmıştır.¹⁸⁰

Göle, Norbert Elias’tan hareketle Alman ve İngiliz/Fransız medeniyet fikirleri çerçevesinde Türk modernleşmesinin karakterini ele alır; buna göre Almanların milliliği esas alan “kültür” kavramına karşın “Fransız ve İngiliz “medeniyet” kavramı geçmişe değil geleceğe yönelik bir ideal” olarak ortaya çıkar. “Fransız ve İngiliz medeniyet anlayışı insanın davranış biçimlerini konu edinir.” Kültürlü, medeni insan olabilme yolunda insanın “toplumsal adabına, kentlilik derecesine, ev mekânına, dile hakimiyetine, giyim kuşam alışkanlıklarına, oturup

¹⁸⁰ Işın, a.g.e., s. 155.

kalkmasına, selam verme biçimlerine değer biçilmektedir.”¹⁸¹ Bu bağlamda, Kemalist proje düşünsel altyapı olarak milliyetçiliği öncelese de, “züppelik”, “yüzeysellik” ve “seremoni merakı” ile özdeşleşmiş olan Fransız kültürünün gündelik hayat bağlamında Türk erken modernleşmesinin medenileşme yolculuğuna yön verdiği söylenebilir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kentsel gündelik yaşamın kodlarına işleyen Doğu-Batı düalizmini “Kemalizm’in kesip attığını” söyleyen Peyami Safa’ya göre ise Cumhuriyetle birlikte başka bir ikilik - medeniyetçilik ve milliyetçilik ikiliği- baş gösterecektir.¹⁸² Cumhuriyet iktidarının iki temel prensibi olarak “milliyetçilik ve medeniyetçilik”in ülkenin inşasına ne şekilde yön vereceği kurucu seçkin ve aydınlar tarafından etraflıca ele alınmıştır. Ancak söz konusu inşa sürecinde iktidar ve değişimin ilk aktörleri tarafından - kamusal ve özel alanda- gündelik yaşantının düzenlenişi medeniyetçilik ilkesine göre olmuştur. “Kemalist medeniyet projesi devletin yapısını değiştirmekten öte, yaşam şekline, davranış biçimlerine, gündelik alışkanlıklara nüfuz etmek” istemiştir. Böylece alafrangalık “moda akımlarının ötesinde, erişilmesi gereken medeniyet sembollerini temsil etmiş ve resmî ideolojinin bir parçası haline gelmiştir.”¹⁸³ Nitekim Mustafa Kemal “[u]ygurum diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı aile hayatı ile, yaşayış tarzı ile, baştan aşağıya dış görünüşü ile de uygar olduğunu göstermek zorundadır”¹⁸⁴ sözleriyle “medenileşme” sürecinde görsellik ve davranış kodlarına yüklenen misyonu açıkça ifade etmiştir.

Cumhuriyet’in görsel kamusal paradigması Avrupa’nın seküler toplum yaşantısıdır. Gündelik yaşamın İslami referanslara göre düzenlenişine dayanan geleneksel Osmanlı yaşantısından keskin bir kopuşu hedefleyen sosyal devrim kendisini en üst düzeyde kamusal mekânların -ve konutun kamusallaşan yönünün- ve buralarda bulunma halinin düzenlenişinde gösterir. İktidarın görsel ve davranışsal kodlarında “belirgin bir dışa dönüklüğü sağlayan ruh ve bedenin bütünsel

¹⁸¹ Göle, **a.g.e.**, s. 85.

¹⁸² Göle, **a.g.e.**, s. 85/92.

¹⁸³ **A.e.**, s. 87-95.

¹⁸⁴ Aktaran: **A.e.**, s. 89.

kompozisyonuna” verilen önemle birlikte uygarlaşma yolunda dış görünüşü düzenlenmesine yönelik çaba “idealist bir ruh için bulunmuş en uygun kalıbı, elden geldiğince pratikleştirmeye çalışma[nın]” göstergesi olarak karşımıza çıkar.¹⁸⁵ Bu bağlamda modern Türk insanının sahip olması gerektiği düşünülen dış görünüşün önemli bir noktası olarak sıkça kılık-kıyafet değişimleri anılsa da Cumhuriyet’in ilk yıllarının kendisinden önceki dönemle bir süreklilik olarak kabul edilebilecek olan kılık-kıyafet modernleşmesindeki en özgün yenilik Şapka Kanunu’dur. Bu düzenleme ise yine kılık kıyafetin asrileştirilmesi amacıyla birlikte iktidar eliyle yürütülen sekülerleşmenin görselleştirilmesine hizmet eder. Bu noktada yeni rejimin desteğiyle gerçekleşen ilk yıllarındaki değişimi kılık kıyafet yenileşmesinden ziyade bireyin kamusal düzeydeki görsel temsili ve ifadesinde aramak gerekir. Cumhuriyetin ilk yılları kadının, rejimin görsel temsiliyle idealize edildiği ve kamusallaştığı bir dönem olur.

1930’ların fotoğraf, resim ve posterlerindeki kadın temsilleri, cumhuriyet modernliğinin genel bir incelemesi için zengin bir belge kaynağı oluştururlar. [...] Modern kadın imajları, tıpkı modern bina imajları gibi (bunlar çoğunlukla yan yana oluyordu) yeni ulusun kendisini Osmanlı geçmişinden koparmaktaki başarısının görünür kanıtlarıydı. Kemalist inkılabın en kanonik fotoğrafları, eğitim ve meslek ortamlarında -öğrenci, sanatçı, avukat, doktor, hatta olarak- bulunan çarşafsız kadınların fotoğraflarıydı. Ayrıca parklar, spor olayları, fuarlar ve milli bayramlar gibi kamu mekânlarında bulunan kadınların fotoğrafları da sık kullanılıyordu. Modern mekânların sakinleri olarak modern kadınlara dair imajlar, yeğlenen propaganda unsurlarıydı.¹⁸⁶

“Geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü, asker üniformalı genç kızlar ya da balolarda dans eden tuvaletli kadınlar”¹⁸⁷ uygar bir ulusun görsel simgeleri haline gelirken kadınlar bedenlerini de bu imgeye uygun olarak şekillendirirler. Bilhassa yeni rejimin askerleri olarak görülen, çoğu öğrenci ve

¹⁸⁵ Işın, a.g.e., s. 157.

¹⁸⁶ Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, Çev.:Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları 2015, s. 98.

¹⁸⁷ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul, Metis Yayınları 2013, s. 236.

çalışan orta-üst sınıf, kentli genç kadın için ince, göğüssüz ve kalçasız vücut, sade ve atletik görünüm, kısa saç, rahat giyim modernliğin göstergeleridir. Bu beden özellikleri ve tuvalet tarzı bir yandan kadının kamusal alandaki -işte, okulda, sosyal mekânlarda- hareket kabiliyetini artırır, diğer yandan ise ona maskülen bir görünüm verir. Kadın, dişiliğe atfedilen beden özelliklerini bu şekilde bertaraf ederek erkeğin kamusal dünyasına yaklaşırken bir yandan da kendisini korumaktadır. Kandiyoti'ye göre "kadınların Türkiye'de kamu yaşamına girmelerinin 'cinsiyetsiz' bir kimliğe, hatta bir ölçüde erkek kimliğine bürünmekle" meşrulaştırılması mümkün olur:

Cinsiyet temelinde kesin şekilde ayrılmış, erkek şerefının kadınların davranışıyla yakından bağlı olduğu bir toplumda, kadınların kamu yaşamına katılmaları ancak, saygınlıklarını koruma ve erkeklerle kendilerini cinsel nesne olarak sunmama yönünde verdikleri kuvvetli işaretlerle mümkün olabilirdi. Cumhuriyetin peşesiz "yeni kadın"ı, kimliğine yeni sınırlar çizen davranış kuralları benimsedi: Koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız yüz. Bu yalnız kendilerini çalışma hayatına adanmış kadınların süse ayıracak zamanlarının olmadığını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda güçlü bir sembolik zırh görevi de görüyordu.¹⁸⁸

Kandiyoti'nin söz konusu tespiti isabetli olmakla birlikte genelleştirici değildir; nitekim aynı dönemin anlatılarında sosyal yaşama katılan kadının giysisinde geniş bir renk ve model çeşitliliği, saç boyası, makyaj ve dekolte gibi beden düzenlemelerinde hayli cesur olduğu bir tablo karşımıza çıkar.¹⁸⁹ Bu ise hem istenen hem de endişe üreten bir durumdur. Bizzat Mustafa Kemal tarafından "hayatı içtimaiyede erkeklerle beraber yürüyerek birbirinin muin ve müzahhiri"¹⁹⁰ olma misyonuyla yüklenen genç kadınlar yeni medeni görselliğin baş kahramanı olarak kılık kıyafet ve davranışlarıyla uygar olmalı, kamusal yaşama katılmalı (erkeklerle aynı ortama girmekten çekinmemeli) ve ailesiyle evini de asri yaşama uygun olarak çekip çevirmelidir. Ancak aynı zamanda modern ama sade giyinmeli, erkeklerin bulunduğu kamusal ortamlara girdiğinde ciddi ve ağırbaşlı olmalı,

¹⁸⁸ A.e., 197.

¹⁸⁹ Bkz.: Çilem Tercüman, **Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

¹⁹⁰ Saraçgil, a.g.e., s.255.

modern eşyalar kullanmalı ancak tutumlu da olmalıdır; yani asri kadın, kendisinden beklenen tüm görsellik ve davranış kodlarını belirli sınırlar dahilinde benimsemelidir. Kadının eğitim ve çalışma hayatı millî normlar çerçevesinden çıkmamak üzerine kurulmaya çalışılırken sosyal hayata katılımının mahiyeti ise “denetleyici kuşak”¹⁹¹ tarafından idealize edilmiş yahut kıyasıya eleştirilmiştir.

Bununla birlikte, cumhuriyet kadroları ve meslek sahipleri arasında sayılan giderek artan üniversite eğitilmiş kadınların ilk kuşağı, şüphe götürmez bir öncülük duygusu taşıyordu. Başlangıçtaki bu seferberlik sınıf temelli olsa da kamusal alanda kadınların varlığının meşrulaşmasında uzun dönemli bir etki yarattığı da gerçektir. Ancak, Tekeli'ye göre milliyetçi söylemde kadınların birincil rolleri modern bir eğitim için nihai gerekçeyi sağlayan aydın annelik ve çocuk yetiştirme olarak tanımlanmaya devam etti.¹⁹²

Bu bağlamda dönemin süreli yayınlarında yer alan yazı ve anketlerde kamusal yaşama her şekilde dahil olan kadın ile ailesini çekip çeviren ve özel yaşamı önceleyen “milli kadın” arasında gidip gelen kadın tipolojileri sıkça konu edilmiş, “ideal Cumhuriyet kadını”nın kim olduğuna dair uzun tartışmalar yapılmıştır.¹⁹³

İdeal Cumhuriyet kadınının inşası idealize edilen Türk ailesi ile doğrudan bağlantılı olarak düşünülür. Dönemin kurucu seçkinlerinden Falih Rıfkı Atay ideal Türk kadını özel alanında, kuracağı ve yaşatacağı ailenin içerisinde tarif eder; ancak bunu yaparken geleneksel mahremiyet kodlarından kaçınmaya ve söz konusu idealizasyonu Avrupa'ya referansla yapmaya çalışması kurucu seçkinlerin bu konudaki çelişkisini de gösterir:

Kadının başlıca işi evidir. Evden artabilen kadındır ki dışarı işi arayabilir. Bir aile için kazanan erkekten, öteki ev mekanizmasını ev kazancına uyduran kadından mürekkep aile: ilk isteğimiz budur... Yeni Türk'ün

¹⁹¹ “Denetleyici kuşak” kavramlaştırması Levent Cantek tarafından Cumhuriyet'in yükselen/genç kuşağına eleştirel olarak bakan, 19. yüzyıl sonunda doğmuş aydınlara referansla kullanılmıştır. (Levent Cantek, **Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.)

¹⁹² Kandiyoti, **a.g.e.**, s. 236-237.

¹⁹³ Örnekler için bkz: (Toprak, **a.g.e.**; Cantek, **a.g.e.**)

yaptığı Türk evini ve kadını Asyalılığa doğru geriletmek değil, çünkü bu irticadır, asıl Avrupalılığa doğru, *bulvar Avrupa'sına doğru değil, mahalle Avrupa'sına, sahne Avrupa'sına değil, hom Avrupa'sına doğru ilerletmiştir.*¹⁹⁴

Cumhuriyet rejimi eşzamanlı olarak hem kamusal yaşamın modernleşmesi ve kamusallığın toplum kesimlerine yayılması hem de aile yapısının güçlendirilmesi gibi iki ideale yönelik adımlar atmış, iki ideal de ailenin kamusal bir tartışma nesnesi haline gelmesine ön ayak olmuştur. Böylece “özel ya da ‘mahrem’ bir aile yaşamı son bulmuş”, “aile kamunun bir parçası” haline gelmiştir.¹⁹⁵ Ailenin kamusalılığı ilk olarak Kemalist aile babasının medeni davranış kodlarını yerine getirebilmek adına ailenin kadınlarının kamusal yaşama katılmalarındaki destekleyici rolünde kendisini gösterir. Cumhuriyet öncesi dönemde de modernleşen ailenin belkemiğini oluşturan söz konusu “uygar babalar”, yeni rejimle birlikte ailenin kamusalılığı noktasında bir görev bilinciyle hareket etmişlerdir. Ayşe Durakbaşı, “Kemalist medeniyet ideallerine uygun olarak yetişen örnek kızların medeni babalarıyla kurdukları sessiz mutabakat”tan bahseder.¹⁹⁶

Toplum üzerindeki erkek hâkimiyeti, bir kez daha babalık faktörü üzerine temellendiriliyor, Türk milletinin doğuşu, bir anlamda, babalarla kızları arasındaki dayanışmaya emanet ediliyordu. Kızlar özgürlüklerine, sosyal yaşama katılarak üstlerine düşen uygarlaştırma misyonunu yerine getirmek üzere, baba otoritesinin dikkatli gözetimi ve milletin babası Mustafa Kemal’in koruyuculuğu altında kavuşuyorlardı. Bütün millet, babası, kahraman lider Atatürk’ün vesayeti altındaydı. Mustafa Kemal, her okul sınıfından, her devlet dairesinden, her meydandan halkını gözlüyor ve planladığı modernliği gerçekleştirmek amacıyla erkeklerle eşit kıldığı kadınları kamu alanına girmeye davet ediyordu.¹⁹⁷

Ailenin kamusallaşmasının bir diğer tezahürü modernleşen çevrelerde barınma kültüründeki değişikliklerde kendisini gösterir. İstanbul’da henüz 20. yüzyılın başında Beyoğlu-Şişli bölgesinde orta-üst sınıfın yerleştiği apartmanlar

¹⁹⁴ Sancar, **a.g.e.**, s. 116. (İtalikler bana ait.)

¹⁹⁵ Toprak, **a.g.e.**, s. 42.

¹⁹⁶ Ayşe Durakbaşı, “The Formation of Kemalist Female Identity: A Historical Cultural Perspective” Aktaran: Nilüfer Göle, **a.g.e.**, s. 110.

¹⁹⁷ Saraçgil, **a.g.e.**, s. 246.

mevcuttur. Ancak bilhassa Mütareke devrinden itibaren üst sınıf arasında yaygınlaşan apartman hayatı Cumhuriyet’le birlikte modern olmanın gerekliliklerinden birine dönüşür:

Erken Cumhuriyet dönemi, apartman ve apartmanlaşmayı özellikle teşvik etmemiş olsa bile, apartmanın, yeni modernleşme ideolojisinin mimari ve kentsel alanda oldukça uygun bir karşılığı olarak görülüp giderek “modern” yaşamın vazgeçilmez donanımlarından biri olarak algılanmaya başlandığına da şüphe yoktur. Hatta, Cumhuriyet’in ilk on yılları boyunca yavaşça gelişmekte olan cılız burjuvazi tarafından apartmanın, temsil ettiği “modern” kent kültürü nedeniyle bir prestij simgesi olarak kabul gördüğünü ve bu özelliklerinden dolayı toplumda, daha doğrusu “modernleşme” eğilimindeki burjuvazi arasında, bu yapılara önemli bir saygınlık atfedildiğini söylemek de mümkündür. Apartmanın sahip olduğu bu saygınlık aynı zamanda geçirgendir. Yani, apartmanın saygınlığı oturanlara da geçer veya aktarılır. Sonuç, olarak, apartmanda oturmak neredeyse “modern” olmanın ve “modern bir kentli” yaşamı sürdürmenin olmazsa olmaz koşullarından biri haline gelir.¹⁹⁸

Apartmanın kamusal niteliği aileye/kişiye bulunduğu mekândan menkul bir statü kazandırmanın yanında özel yaşamının merkezindeki mekânı kısmi biçimde de olsa başkalarıyla paylaşmaktan ileri gelen bir mahremiyet kırılmasını da içerisinde barındırır. Aynı mahremiyet kırılması orta ve üst sınıf ailelerin ev ortamında her iki cinsin de bulunduğu toplantıları için yaratılmış, yarı-kamusal bir alan olarak evin salonunda yaşanır.

Kibar burjuva evinde en büyük alanı yeni bir bölme kaplar: salon. (...) Salon ise “eve” değil, “cemiyete” aittir ve bu salon cemiyeti, evin yakın, sıkı dost çevresiyle özdeş olmaktan çok uzaktır.¹⁹⁹ [...] Özel alan ile kamu alanı arasındaki ayrım çizgisi, evin tam ortasından geçer. Özel şahıslar salonda oluşan kamusalığa, oturma odalarının mahremiyetinden çıkarak dahil olurlar; ancak her iki alan birbiriyle sıkı sıkıya ilişkilidir.²⁰⁰

¹⁹⁸ M. Rifat Akbulut, “Mahalleden Apartmana: Dönüşen Kamusal Mekân”, **Mimarist**, Aralık 2006/22, s. 74.

¹⁹⁹ W.H. Riehl, **Die Familie**, 10. baskı, Stuttgart 1889, s. 174 ve 179’dan aktaran: Jürgen Habermas, **a.g.e.**, s. 119.

²⁰⁰ Habermas, **a.g.e.**, s. 119.

Habermas'ın üst sınıf burjuva evleri özelinde ele aldığı salonun kamusalılığı cumhuriyet modernleşmesi deneyiminde kadının ve ona ait olan özel alanın kamusallaşmasına da hizmet eder. Salonun kısmi kamusalılığı evin bu bölümünün Avrupai eşyalarla görsellikten beslenen bir modernlik kodunun yüklendiği bir teşhir mekânına dönüştürülmesini de beraberinde getirir.

2.3.3. Dolaylı Deneyimden Bir Yığın Yeni Deneyime

Gerçekliğin algılanmasındaki dönüşümler, algılanabilir gerçeklikteki dönüşümleri ifade eder.²⁰¹

Modernite benlik tasarımının yolunu açar, ancak bunu meta kapitalizminin standartlaştırıcı sonuçlarından kuvvetle etkilenen koşullarda yapar. [...] Benlik tasarımı büyük ölçüde arzulanan mallara sahip olma ve *yapay olarak çerçevelendirilmiş hayat tarzlarına ulaşma arayışına* dönüşür. Bu durumun sonuçlarına çoğu kez dikkat çekilmiştir. Hep daha yeni malların tüketilmesi bir ölçüde benliğin gerçek gelişiminin yerini alır; başarılı tüketimin görünür göstergeleri fiilen söz konusu mallar ve hizmetlerin kullanım değerlerine ağır basmaya başlarken, özün yerini dış görünüş alır.²⁰²

Giddens'ın modern yaşamın karakteristik bir özelliği olarak işaret ettiği dolaylı deneyimin benlik tasarımı üzerindeki etkisi erken Türk modernleşmesi sürecinde en kesif haliyle yeni rejimin özgürlükçü idealinin himayesi altında gelişen deneyim ortamında görünür olmuştur. Osmanlı'nın mahrem yaşam dairesinin kent ortamında ve yeni nesiller arasında büyük ölçüde kırılışına şahit olan söz konusu dönemin görsellik algısı ve davranış kodlarını serbest kamusallaşma haliyle birlikte sinema, dergi, roman, radyo gibi iletişim araçları yönlendirmiştir. Dönemin gazete ve dergi gibi kolay ulaşılabilen kitle iletişim araçlarında ve yazılı anlatılarında gündelik hayatın modernleşmesine dair pek çok detay, görüş ve tartışma yer alırken

²⁰¹ Mülder, **Erfahrendes Denken**, s. 105'ten aktaran: Frisby, **a.g.e.**, s. 197.

²⁰² Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 246/248. (İtalikler bana ait)

modern hayat bir yandan da -resimli dergiler, sinema ve radyo gibi imkanların gelişimiyle- resimler ve görüntüler ve sesler yoluyla gündelik bilince nüfuz etmiş, - rejimin bilhassa ilk on yılında çoğunlukla “yeni insan”ın inşası amacına hizmet eden- söz konusu iletişim araçları kentsel kamusal sahnesinin dekor, kostüm ve içeriğini yönlendiren birincil kaynaklar haline gelmişlerdir. Siegfried Kracauer 1927’de, kitle kültürünün olgunlaşmasındaki en önemli gelişmenin “resimli gazetelerin gitgide popülerleşmesi ve bunlarda epeyce fotoğraf kullanılması olduğunu” iddia etmiştir. Ona göre resimli gazete ve dergilerin amacı "fotoğraf aygıtının erişimine açık dünyanın eksiksiz bir reproduksiyonunu yapmaktır.”²⁰³ Bu bağlamda ilk olarak gazetelerin yanı sıra Cumhuriyet gündelik yaşamının bir parçası haline gelen resimli dergilerden söz etmek gerekir. Söz konusu basılı kaynak ve anlatıların devrin yaşamını yansıtmaya işlevlerinin yanı sıra gündelik yaşama ve zihniyetteki dönüşüme etkileri de yadsınamaz:

Erken modernleşme döneminin kurucu iradesinin şekillenmesinde dönemin yeni modern kamusal iletişim araçlarının, yani dergi, gazete ve romanların çok önemli rolü olmuştur. Çağın ruhuna uygun biçimde, yazı ile kendi kafalarındaki yeni toplum, aile ve insan tahayyüllerini dile getiren aydınlar bu yazılı metinler aracılığı ile diğerlerinin zihinlerine ve tahayyüllerine ulaşmış, o kafalardaki arzularla iletişim kurmuşlar; ortak ya da çatışan imgeler aracılığıyla tartışmış ve hayata şekil vermişler. Bu nedenle erken dönem Osmanlı-Türk modernleşmesinin aktörleri olan, sayıları haliyle çok az olan okur-yazar nüfus içinde bir tür “hayallerin ortaklaştırılması” için yazarak, konuşarak, tartışarak şekillenen zihniyet dünyalarını anlamak için dönemin yazılı verilerine bakabiliriz. Modernliğin zihinden zihine akan iletişim araçları olan romanları, gazeteleri ve kitapları, yazma-okuma ile şekillenen yeni bir toplum tahayyülünün insanların zihinlerinde dışa vurmuş parçaları olarak ele alabiliriz.²⁰⁴

Çoğu, Osmanlı döneminde yayın hayatına başlayan kadın dergileri kadının özgürlük ve eğitimi ile ilgili meseleleri ele alırken bir yandan da kadının görsel temsili noktasında yönlendirici işleve sahiptirler. Giyim, makyaj, aksesuar kullanımı gibi birçok konuda tüketim alışkanlıklarını yönlendirmenin yanı sıra asri olmak isteyen kadının bu unsurlara dair kullanma kılavuzu haline gelirler. *İnci, Yeni İnci,*

²⁰³ Frisby, **a.g.e.**, s. 196.

²⁰⁴ Sancar, **a.g.e.**, s. 83.

Süs, Resimli Ay gibi dergilerle birlikte gazete sütunları da bilhassa Cumhuriyet'in ilanından sonra "yeni insan"ın -ama bilhassa "yeni kadın"ın- kamusal alandaki görünümü ve bulunma halinin de tartışıldığı mecralar olarak öne çıkarlar.

Cumhuriyet devrinin gündelik hayatını hem yansıtan hem de ona nüfuz eden bir diğer yazılı kültür malzemesi de romandır. Erken cumhuriyet romanı - çalışmamızın özelinde- kentsel kamusal yaşama dönük karakteriyle dönemin moda, tüketim ve kamusallaşma yönelimlerini etkiler ve/veya onu eleştirir niteliktedir. Bilhassa söz konusu dönemin yaygın anlatı türü olan popüler aşk romanları birer adab-ı muaşeret, giyim kuşam, eşya, kamusal mekân kataloğu/kılavuzu olarak okunmaya müsait metinlerdir.²⁰⁵ Bunun yanı sıra dönemin çok okunan romanları - ileride söz edeceğimiz üzere sinema ile birlikte- kentli genç neslin kamusal alandaki davranış kodlarının ve karşı cinsle ilişkisinin serbestleşmesine etki eder. Roman, "kamusal ortamda yaşanan aşk hikayeleriyle" -diğer etkenlerle birlikte- zihniyet dönüşümünün bir parçası haline gelir.²⁰⁶ Bu dönüşüm bir yönüyle artık karşı cinsle münasebetin gözleme açık olarak "dışarıda" yaşanmasına, diğer bir yandan ise tüm bu etkilerin altında aşkın "dışarıdan içeri" sızmasına işaret eder:

Eskiden aşk daha ziyade içimizden dışarıya çıkardı. Şimdi dışarıdan içeri giriyor. Sinemalar, intiharlar, tiyatrolar, gazeteler velhasıl harici tesirler insanı aşık yapıyor.²⁰⁷

Kitle Süsü'nde modernliğin kurucu özelliklerinden olan zaman ve mekân ayrışmasını fotoğraf ve sinema bağlamında yeniden ele alan Kracauer, söz konusu "iletişim araçlarıyla hesaplaşırken kitle süsüne ait temel bir sorunu yeniden ele alır: Doğal gerçeklik ile bunun insanlar tarafından teknik olarak sunulması ve gizlenmesi

²⁰⁵ Konuyla ilgili bkz: Aslı Güneş, **Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2005.; Çilem Tercüman, **Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

²⁰⁶ Toprak, **a.g.e.**, s. 83.

²⁰⁷ İsmail Habib Sevrük'ten aktaran: Derya Bengi, Erdir Zat, **100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası**, İstanbul, YKY, 2020, s.129.

arasındaki ayrışım.”²⁰⁸ Tam da bu noktada sinemanın hem görsel gerçekliği olduğu gibi yansıtma noktasındaki ezici üstünlüğü, hem de yapay hayat ve ilişki tarzlarını yansıtmasıyla birlikte bir anlamda da gerçeklik algısını bozması söz konusudur. Burada Henry Lefebvre’in *Gündelik Hayatın Eleştirisi*’nde sözünü ettiği, modern dünyanın “ters-imesi” gündelik hayatta görünür hale gelir. Bu imge “modern zamanların canlı bir insan dolayımıyla; onun ıstırapları, sınavları, zaferleri dolayımıyla oluşan imgesi”ni sahte bir dünyayla çevreler. Bu dünya “kendini gerçek gibi gösterdiği için ve gerçeğin yerine tersini ikame ederek gerçeği yakından takip ettiği için sahtedir. Örneğin, gerçek mutsuzluğun yerine mutluluk kurguları koyarak, gerçek mutluluk ihtiyacına kurguyla cevap vererek bunu yapar.”²⁰⁹ Dolaylı deneyim yoluyla gündelik bilince davranış ve tutumların yanı sıra ilişki biçimleri de yerleşir.

Erken Cumhuriyet’te bu duruma en çok hizmet eden kitle kültürü ögesi ise sinema olacaktır. Bahsettiğimiz tüm dolaylı deneyim araçlarının arasında kullan-at mahiyeti ve görsel yönü en kuvvetlisi olan sinema, kentsel kamusal yaşamın önemli bir parçası haline gelmiş ve onu önemli derecede etkilemiştir. Henüz 1935’te yayımlanan bir köşe yazısında Burhan Felek, “Piyeler ve kitaplar sinema kadar tesir yapmıyor. Çünkü göz ‘iç’imizin en kestirme yoludur”²¹⁰ sözleriyle modern gündelik hayatta görseelliğin yükselişinin birey üzerindeki etkilerini yönlendiren en önemli araç olarak sinemayı işaret eder. Ona göre kentli bireyin karakterinin şekillenmesinde “sinema bir zoraki çeşme” haline gelir; herkes karakterine “bu çeşmeden az çok su kat[arak]” hal ve tavırlarını ona göre düzenler hale gelmiştir.²¹¹ Hakan Kaynar’a göre öncesiz bir yenilik olarak sinema teknik imkanlar sayesinde hedef kitleye ulaşma noktasında diğer uyarıcılardan daha avantajlı konumdadır ve

²⁰⁸ Frisby, **a.g.e.**, s. 194.

²⁰⁹ Henry Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev.:Işın Gürbüz, İstanbul, Metis Yayınları 2007, s. 41.

²¹⁰ “Sinema ve Karakter”, **Tan**, 25 Birinciteşrin 1935., Aktaran: Kaynar, **a.g.e.**, s. 181.

²¹¹ **a.y.**, Aktaran: Kaynar, **a.g.e.**, s. 177.

bu nedenle de bireyin deneyimini yönlendirme noktasında diğer görsel sanatlardan çok daha etkili olmuştur.²¹²

Bir yandan iktisadî şartların değişmesi, öbür yandan [...] zevkin kalmaması, dışarıdan gelen bir yığın yeni modanın ve hasretin her gün bizi birbirimizden biraz daha ayırması, eskiye karşı duyulan haklı haksız bir yığın tepki, İstanbul'u bütün halkının beraberce eğlendiği bir şehir olmaktan çıkardı. Mehtap âlemlerini yapacak eski servetler kalmadı, Kâğıthane'yi çoktan bayağı bulmağa başlamıştık. Çamlıca'nın yerini Büyüka'da aldı ve pazar günlerine ait piknikler de, şehre ve eğlenme tarzına herkesin malı olan pek az şey ilâve ediyor. Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz. Karanlıkta toplanıyoruz. Honolulu'da, mehtaplı gecede güzel çamaşırcı kızına fevkalâde zeki, cüretle ve fedakâr demir kralının oğlunun söylediği gitaralı şarkıları, ertesi sabah Boğaz kıyılarında mağaza çıraklarının ışığından dinleyeceğimiz gülünç ulumaları dinliyor, kadının tuvaletine, erkeğin perendelerine, hulâsa bir yığın ahmaklığa hayran oluyoruz. Şurası muhakkak ki yeni, verimli bir iş hayatı şehre hususî çehresini iade edinceye kadar hayatımızda yaratıcı olacağımız güne kadar, İstanbul halkı tek başına eğlenecektir.²¹³

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cumhuriyet'in ilk yıllarına dair bu sözleri dönemin İstanbul'unda sosyal yaşamını hazırlayan etken ve süreçlerle birlikte kolektif eğlenme halindeki, zevklerdeki ve görsellik algısındaki değişimi de yansıtır niteliktedir. Tanpınar'ın İstanbul'un kamusal kültürünün sinemanın getirdiği “bir yığın ahmaklık”ın gölgesinde kalmasına ve “tek başına eğlenme”ye yönelik vurgulamaları bu bağlamda önemlidir.

20. yüzyılın ilk yıllarında Beyoğlu'nda açılan ve ilerleyen yıllarda İstanbul tarafına da ulaşan ilk sessiz sinemalar çeşitli enstantanelerin izletildiği yeni bir görsel deneyim olarak ortaya çıkar. Türkiye'de ilk olarak 1929'da sesli filmlerin gösterilmesine dek çeşitli gösteri ve dinletilerin eşlik ettiği bu ilk sinemalar seyircilerin muhayyilesinde tiyatrodan çok farklı etkiler bırakır. Bu gösteriler arasında ilginç bir örnek olarak Türk insanının kamusal bir mekânda kadın bedeninin seyri konusunda ilk deneyimlerinden biri olan Rus varyeteleri sayılabilir. Bu ilk yıllarda hayretle izlenen görüntülerin gündelik hayattaki etkisi tüm dünyada

²¹² Kaynar, **a.g.e.**, s. 143-144.

²¹³ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 135.

olduğu gibi Türkiye’de de 20’li yıllarda film sayısında ve konu çeşitliliğindeki artışla birlikte derinleşir. Aktör ve aktrisler, hal, tavır, giyim-kuşam konularında her iki cins için de birincil rol model haline gelirler, hatta adeta tanrılaşırlar. Çoğunlukla Amerika menşeli filmler, büyük kentte ve -ileriki zamanlarda küçük kent ve kasabalarda da- seyircinin ulaşmak istediği modern hayatın ve ilişki biçimlerinin bir parçası olmaya yaklaştığı bir deneyim biçimi olarak görülebilir.

İstanbulcuların Batı Avrupa ve ABD'deki seyircilerin istediğinin aynını tercih ettiğini dağıtımcılar anlamış gibiydi. 1932 yılında gösterime giren filmler hakkında yapılmış bir araştırma, İstanbulcuların tercihini gözler önüne seriyordu: Gösterime giren filmlerin yüzde 96'sında kahramanlar içki içmekteydi; yüzde 74'ünde varlıklı ya da lüks hayat yaşayanlar, yüzde 70'inde bir aşk hikayesi anlatılmaktaydı; yüzde 67'sinde kadın oyuncular davetkar giysilere bürünmüştü; yüzde 52'sinde tutkulu bir aşk yaşıyordu; yüzde 37'sinde seksi danslar vardı. Filmlerin yüzde 63'ünün konusuna inanmak mümkün değildi.²¹⁴

Her şeyden önce sinemanın kendisi bir tüketim ve eğlence kültürüdür. Kapitalist tüketimin önemli öğelerinden biri haline gelen “film”, fiziksel anlamda sahip olunan bir meta olarak değilse de kullan-at tüketim döngüsünün bir parçası olmasıyla, meta fetişizminin sürdürülebilirliğine katkısıyla ve gündelik yaşam deneyimine olan etkisiyle değerlendirilmelidir. Bu bağlamda sinema salonları tüketici kültürün bir nevi mabetleridir:

“Eğlence kültü” bağlamında, film görüntüleri sinema saraylarında, eğlence saraylarında satışa sunulur ki bu kitle salonlarının da başlıca özelliği “yüzeysel olanın göz alıcı ihtişamı”na sahip “zevke tapınmaya yönelik yerler” olmalarıdır. [...] Burada duyular öylesine bir sürekli uyarılma halindedir ki “minicik bir düşünce kırıntısı bile bu uyarılmaların arasına sızamaz.”²¹⁵

Sinemanın yanı sıra sinema dergilerinin ve bu dergilerdeki magazineller içeriğin de etkilerinden söz edilmelidir. Dönemin köşe yazıları, romanları ve sair eleştirel metinlerinde sinemanın genç nesil üzerindeki etkileri geniş yer tutar. Bu

²¹⁴ Charles King, **Pera Palas'ta Gece Yarısı: Modern İstanbul'un Doğuşu**, Çev.:Ayşen Anadol, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2016, s. 158.

²¹⁵ Frisby, **a.g.e.**, s. 198. (Tırnak içi referanslar Frisby tarafından *Kitle Süsü*'nden alıntılanmıştır.)

eleştirilerin büyük çoğunluğu ise sinema perdesinde şahit olunan “modern” yaşayış, ilişki biçimleri ve kişilerin taklit edilmesine yöneliktir. Erken Cumhuriyet döneminde yazılmış adab-ı muaşeret kitaplarının moda bahisleri sinema aktör ve aktrislerini taklit etmekten uzak durulması gerektiğine dair tavsiyelerle doludur.²¹⁶ Sinemaların yaygınlık kazandığı ve en parlak dönemini yaşadığı 40’lı yıllara gelindiğinde, Ali Rauf Alkan kaleme aldığı bir köşe yazısında “Bizde sinema canlı manken imalathanesidir. Seri halinde bobstil yetiştirir: Beyazperde, yeni bir idealin ‘garbe’ açılan penceresidir. Holivut medeniyetine ulaştırır.”²¹⁷ diye yazacaktır. Sinema salonlarında karşı cinslerin ayrı gün, saatte yahut kendilerine ayrılan alanlarda film izlediği ilk yıllarda kadınlara ya da seçkin kimselere tahsis edilen localar ise kaç-göçün kalkmasıyla birlikte gözlerden uzak kalmak isteyenlerin mekânı olacaktır.

Büyük kentte Mütareke yıllarında etkisi hissedilen ve 20’li yıllarda tabana yayılmaya başlayan, eğlence anlayışında meydana gelen değişim sürecinin bir yönü olan sinema, elbette devrin diğer modalarıyla da etkileşim içindedir. Bilhassa kılık kıyafet ve beden şekillendirme modaları, eğlence mekânları ile bu mekânlarda bulunma ve eğlenme biçimleri (danslar, yeme-içme ve keyif verici madde kullanımı) gibi çok yönlü bir kamusal deneyim dönüşümünden söz etmek mümkündür. Tenezzühün yerini kapalı alan eğlenceleri olan dansing ve sinema, sandal sefalarının yerini ise otomobil gezintileri alacaktır. Batıya doğru “ilerleyiş”in ve dolaylı deneyimin idare ettiği bir yığın yeni deneyim devrin gündelik hayatına yön verir:

Dünkü kızlarımız çalışıyorlardı da bugünküler ömürlerini boşuna mı geçiriyorlar? Ne münasebet! Dün gömlek düğmesi diken parmakların çoğu bugün radyo düğmesi ayarlıyor. [...] Henüz eller iğne tutacak çağa gelmeden ayaklar dansa alışmış bulunuyor. Çeyiz sandığına el işleri yerleştirilmiyor amma kütüphane raflarına aşk romanları istif ediliyor. [...] Roman sahifelerinde yorulan gözler sinema perdesinde dudak dudağa

²¹⁶ Tülin Ural, “1930-1939 Arasında Türkiye’de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008, s.155.

²¹⁷ Aktaran: Cantek, **a.g.e.**, s. 73.

yapışan çiftleri seyrederek dinleniyor. Dünün melankolik genç kızı bugünün yüksek tansiyonlu gergin sinirli genç bayanıdır.²¹⁸

2.3.4. Modernleşmenin Bitmeyen Sürekliliği: Kamusallık Endişesi

Türk modernleşmesi söz konusu olduğunda -henüz ilk dönem metinlerinde dahi- modernleşmenin getirdiği yeni hayat biçimlerinin yarattığı endişeye rast gelmek kaçınılmazdır. Bu, elbette modernitenin kendinden menkul bir özelliği olarak görülebilir, öyle ki henüz 18. yüzyılda J.J. Rousseau modern hayatın ve onun yarattığı seküler-kozmpolit kent yaşamının yozlaştırıcı yönüne ve sahteliğine dikkat çeker.²¹⁹ Ancak Doğu toplumlarının Batı modernitesine entegrasyonu kültürel-dinsel kodlar sebebiyle çok daha sancılı olmuştur. Modernleşen kentin yarattığı seküler kamusallaşma biçimleri, yozlaşmanın yanı sıra, dinsel temelli olan “mahremiyet” alanındaki kırılma nedeniyle de toplumsal düzeyde endişeye yol açar; İslam’da mahremi merkezinde olan kadının görünürlüğünün artışı söz konusu endişenin en önemli tetikleyicisi haline gelir. Öte yandan modernleşen dünyada kamusallaşan birey, modern kent yaşamının görsel/fiziksel protokollerine ayak uydurmaya çalışırken bir yandan da bu dünyanın bir parçası olarak davranmaya kodlanır. Bu da içsel bir endişenin doğuşuna yol açar. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Batı’ya yönelişi yeni ile eski arasındaki mücadelenin çok ötesinde, içimize yerleşen, “iç insanı” ilgilendiren bir “medeniyet değiştirmesi hastalığı”, hatta “psikozu”²²⁰ olarak değerlendirmesi söz konusu içsel endişeye de gönderimli olmalıdır.

Bu bağlamda bu başlığın dikkat noktası Türk modernleşmesinde kamusallığın yükselişinde önemli bir merhale olan Cumhuriyet’in ilk yıllarında kurgusal olmayan metinlere yansıyan endişe olacaktır. Söz konusu endişe Türk

²¹⁸ Cemal Refik, **Akşam**, 1.6.1946. Aktaran: Levent Cantek, **a.g.e.**, s. 79.

²¹⁹ Sennett, **a.g.e.**, s. 153-156.

²²⁰ Aktaran: Göle, **a.g.e.**, s.86.

modernleşmesinin ilk zamanlarından itibaren süreklilik arz etmekle birlikte gündelik yaşamı dönüştüren gelişmelerle birlikte Cumhuriyet'te hangi meseleler etrafında yoğunlaşmıştır? Bu sorunun keskin sınırları olan bir cevabı olmamakla birlikte bizde erken modernleşme entelijansiyasının gündelik hayat bağlamında eleştirel olarak belirli konular etrafında dönüp durduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz. Söz gelimi Tanzimat'ta mesire yerleri, piyasa caddeleri, tiyatrolar gibi kamusal mekânlarda bulunma hali ve eğlenme pratiklerinin eleştirisi Cumhuriyet'te sinemaya, barlara, çalgılı kahvelere yöneltilecektir. Endişenin birincil kaynağı ise modernleşme sürecinin başından beri olduğu gibi yine kadının kamusalılığıdır. Devrin süreli yayınlarındaki yazılara yoğunlaşan araştırmalar bu konuda genel bir kanaat edinmemizi sağlar.

Kentli kesimin kamusal hayatında yer alan modern pratiklerin ve alafrangalık gereklilikleri olarak görülen tüketim kalıpları ve davranış kodlarının eleştirisi söz konusu dönemin yazılarında, sıkça yer alan konulardan biridir. Eleştirilen modern pratiklerin başında ise eğlence alışkanlıkları gelir. Bilhassa sinema ve yeni tarz eğlence mekânlarında bulunma halleri, danslar, otomobil gezmeleri ve yeni usul “piyasa”lar bu eleştirilerin merkezindedir.

Erken Cumhuriyet'in kamusal yaşamına yönelik eleştirilerde önemli bir yer sahibi olan sinema ve “sinemaya gitme” pratiğine yönelik tavır, önceki dönemin seyir kültürünün merkezindeki tiyatroya gitmenin yarattığı endişeden farklı bir yerde durur. Bunun başlıca sebepleri sinemanın zengin görsel içeriği ile bilhassa genç nesle ciddi biçimde rol model olması ve -her ne kadar Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyük kentlerde ve sonraki yıllarda kent ve taşradaki bazı sinemalarda da kadın ve erkeğin ayrı gösterimlere girmesi söz konusu olsa da- tiyatrodan daha yoğun ve farklı bir şekilde kadın ve erkeği bir araya getiren bir sosyal mekân olarak ortaya çıkmasıdır. 1940'lı yıllarda Boğaziçi yaşamı ve kültürünü anlattığı bir kitabında A. Cabir Vada “yitirilmekte olan nezih bir aile mekânı” olan mesirede tabiat manzaralarını temaşanın yerini almakla suçladığı sinemayı “karanlık müteaffin

odalarda ve mikrop yuvaları içinde muhayyel, gayriahlaki sahneleri gösteren” bir sosyallik biçimi olarak zikreder.²²¹

1930’larda yaygınlaşan sesli filmlerin sinemayı diğer icra ve gösterilerden ayırması filmlerin içeriğinin daha da öne çıkmasını ve seyirciyle filmin doğrudan temasını sağlar. Bu durum sinemanın gündelik bilince etkisini arttırarak sinemaya yönelik eleştirel tavrın da yükselişine neden olacaktır. 40’lı yıllara gelindiğinde film endüstrisinin taleplere yöneliminin etkisiyle tektipleşen ve “ahlakı bozulan” genç nesil denetleyici kuşak için endişe sebebidir. Sinemaya gitmek ve eğlenmenin zaruri bir ihtiyaç olduğu kabul edilse de “inkılaba ve halk terbiyesine uygun olmayan” filmlerin yozlaştırıcı etkisine dikkat çekilir. 1939’da gençlere evlilik tavsiyeleri verdiği bir yazısında Refik Halit Karay “sinema düşkünü” kadınlardan kaçmak gerektiğini söyleyecek, 1946’da Vedat Nedim Tör, “Bugünkü insanların dalaletini kitaptan ziyade sahne idare ediyor.” diyerek yozlaşmanın merkezine sinemayı koyacaktır.²²²

Söz konusu dönem cinselliğin de kamusalallaştığı bir dönem olarak görünür olur. Sinema bu bağlamda gösterilen filmlerin içeriğiyle ve bizzat kamusal mekân olarak ahlaki noktada toplumsal düzeyde rahatsızlık yaratır. Bu dönemde sinemanın söz konusu etkilerle birlikte karşı cinsle bir araya serbestçe ve hatta gözden uzak şekilde bir araya gelinebilen bir kamusal mekân olarak “yeni bir korku mekânı” olarak belirginleştiğine dikkat çeken Uğur Tanyeli, devrin entelektüellerinde endişe yaratan Beyoğlu, lüks, kadın olgularına sinemanın da eklendiğine dikkat çeker:

Kamusal mekân zaten yeterince korkunçken orada vuku bulan sinema görselliği artık paranoid bir ruh hali doğuracaktır. Burada bir kez daha görselliğin bizatihi tehlikeli olduğu biçimindeki kültürel kalıpla karşılaşılıyor. Sinema görselliği o kadar çarpıcıdır ki, onunla yüz yüze gelenler orada görselleştirilenlerin cazibesine kapılır ve yoldan çıkarlar.²²³

²²¹ Tanyeli, **Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş**, s. 60.

²²² Cantek, **a.g.e.**, s. 72-74.

²²³ Tanyeli, **a.g.e.**, s. 60-61.

Aynı ahlaki tavrı kadın ve erkeğin serbestçe bir araya geldiği diğer kamusal mekânlar, en çok da 1920’lerden sonra giderek yaygınlaşan ve kadın bedeninin teşhiri noktasında erken Cumhuriyet kamusallaşmasının önemli imgelemlerinden olan plaj kültürü tetikleyecektir. 40’lı yıllara gelindiğinde kentsel kamusal alan kadın ve erkeğin serbestçe bir arada bulunabilmekten öte, aynı zamanda birbirlerini kolayca tahlil edebilecekleri bir karaktere de bürünmüştür:

Her yer: Sokak, lokanta, tiyatro, sinema, gazino, bar, sandal, otomobil, plaj, kulüp, otel, tramvay, tren, mektep, sınıf, konser, *hususî ve umumi neresi varsa hepsi...* Hülyaya yer kalmamıştır; kadın ve erkek artık laboratuvar tahlilinden geçerek ve günlerce, aylarca, hurdebin ile görülerek incelenmiş, meçhul noktası kalmamış bir unsur olduğu için aşk ve alaka bir nazariye değil, müspet bir ilimdir.²²⁴

Söz konusu sürekli endişe hali beraberinde kamusal alanın denetim altında tutulması gerektiğine dair bir mücadeleyi de barındırmaya devam eder. Ancak söz konusu denetime yönelik bazı yaptırımlar canlı bir kamusal yaşamı ve bilhassa kadının kamusal hayata katılmasını destekleyen Cumhuriyet iktidarında mümkün mertebe dini/ahlaki normların dışında gerekçelendirilecektir. Söz gelimi 1933 yılında sinema, tiyatro ve eğlence mekânlarının 23:00’da tatil edilmesine yönelik kararın gerekçesi devrin İçişleri Bakanı tarafından şöyle açıklanacaktır:

Gece serseri dolaşmak hayatı, belki bir zamanlar yer tutmuştu. Fakat Cumhuriyet, on senede bir asırlık iş yaptı. Daha yapacak çok işimiz var. Bunun için çalışmak mecburiyetindedir. Bu sebeple sinema ve tiyatroları 23’te kapanmaya mecbur ettik.²²⁵

İstanbul’da Osmanlı saraylarının kamusallaştırılması sürecinde Yıldız Sarayı’nın salonlarının “her türlü medeni ihtiyacı karşılayacak” müesseseler kurulması için kiralanarak en büyüğünün kumarhane olarak işletilmesi de bu duruma bir örnektir. Yerli ve yabancı ziyaretçiler tarafından yere göğe sığdırılamayan Yıldız Gazinosu serbestçe kumar oynanması nedeniyle değil, yaşanan bazı skandallar

²²⁴ Refik Halid Karay, **Üç Nesil Üç Hayat**, İstanbul, İnkılap Yayınları 2018, s.52-53. (İtalikler bana ait)

²²⁵ Aktaran: Derya Bengi, Erdir Zat, **a.g.e.**, s. 204.

sonucunda hükümeti karşısına alacaktır.²²⁶ Dönemin yazılarında sabık başkent İstanbul'un kamusal yaşamındaki yozlaşma imgesinin 1923 sonrasında da sürdüğü söylenebilir. Eleştirilerin hedefinde ise bar, gazino ve kulüpleri, sinema ve tiyatroları, içki ve keyfiyat alemleri, dansları, vitrinleri, otomobille yapılan piyasaları ile Beyoğlu ve çevresi vardır:

Caddenin adamı büyüleyen, kendine çeken, dayanılması güç bir görünümü, gürültüsü, hareketi vardır. Koca kentin, uzak yakın her semtinden kadınlar, kızlar, çocuklar, gençler, yaşlılar, **hiçbir konuda uyşamayacak o kadar değişik insan** bu anlaşılmaz tutkuya kaptırarak kendilerini, soluğu Büyük Cadde'de alırlar.²²⁷

“Büyük cadde” bu dönemde de tüketim alışkanlıklarını ve beden/davranış düzenlemesine yönelik modaların uygulama ve görünürlük mekânı olarak monden yaşamın kozmopolit kamusal yaşamının merkezidir. Bu dönemde artık yalnızca kalburüstü kesimin değil orta-alt sınıfın da kamusal yaşama yönelik tercihleri eleştiri konusudur. Aşırı tüketimin milli bir iktisat hadisesi haline gelişi savaş yıllarında başlamıştır; ancak erken cumhuriyet, kapitalist tüketimin tabana yayıldığı dönem olur. Bu dönemde alafrangalığa gösterilen tepkiler tutuculuğun yanı sıra tüketim kültürüne de yöneliktir.²²⁸ Lüzumsuz addedilen lüks ürünlerin satıldığı dükkanların camekânlarına kapılarak ailesini mahveden genç kadın imgesi gazete yazıları ve romanlara konu olur.

Söz konusu dönem kadınının dışarı çıkması, eğitim görmesi ve iş hayatında aktif olarak yer almasıyla birlikte eril endişenin de yükselişine tanıklık eder. Serpil Sancar'a göre modernleşme arzusundaki erkekler kamusal hayatta kadınla bu denli yüz yüze olmaya hazır değildirler çünkü toplumumuzda modern dış dünyada iki cinsin ilişkilerini düzenleyecek kültürel ve ahlaki normlar henüz yerleşmemiştir.²²⁹

²²⁶ A.e., s. 364.

²²⁷ Naim Tiralı'den aktaran: Cantek, a.g.e., s. 85.

²²⁸ Seçil Deren, “Kültürel Batılılaşma”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 387.

²²⁹ Sancar, a.g.e., s. 134.

Dolayısıyla Cumhuriyetin modern yaşamın vitrinine koymak istediği asri kadın, beraberinde kadının kamusal hayata gereğinden fazla dahil olacağı korkusunu da getirir. Bu bağlamda kadının kamusal yaşama kapılarak annelik ve eş vazifelerini ihmal etmesiyle ailenin dağılacağı düşünülür. Sancar gibi Deniz Kandiyoti de bu dönemde her iki cins için de kamusal alanda rahatsızlık duymadan bir arada bulunabilme haline hazır olmayan bir kesimin alternatif çözüm yolları ürettiğinden bahseder:

Kimliklerin yönlendirilmesindeki bu gerilimler, farklı toplumsal konumlardaki kadınlarca farklı biçimlerde yaşandı ve yanıtladı. Kentli üst sınıftan kadınlar için erkek-kadın birlikte eğlenme alışkanlığı kolayca okula ya da büroya aktarılabilirdi ve özel arabalarda seyahat imkânı gibi yüksek tüketim düzeyi, onları büyük ölçüde erkeklerin bulunduğu kamusal alanlarla doğrudan yüz yüze gelmekten korudu. Dışarda çalışmayan daha mütevazı ve muhafazakâr çevrelerden kadınlar da yeni koşullara uyum sağlama gereğini olabildiğince azaltan ev ve komşu merkezli hayatlarını sürdürmekle bu gibi baskılardan korundular.²³⁰

Bilhassa 40'lı yıllardan itibaren gündelik hayat eleştirilerinde sıkça rastlanan bir diğer mesele modernleşen kentin vitrininde eğreti duranlardır; haciağalar, aylaklar, taşralılar ve hatta kahvehanelerde oturan mahalleliler dahi cumhuriyet entelijansiyasının gündemindedir. Bunlar arasında bilhassa kente yeni gelen taşralıların yahut şehirde eğreti kalan gayri-modernlerin kamusal mekânlarda nasıl davranılacağını bilmemeleri, kıyafetleri, kadınları rahatsız etmeleri gibi gerekçelerle tepki uyandırmaları söz konusudur.²³¹

2.3.5. Cumhuriyetin Kamusal İdeali: Ankara

Bu insan işte, medeniyet camiasının içinde yaşayan medeni bir milletin medeni bir şehirde -şehrin hayatını, yolda mektebe

²³⁰ Kandiyoti, **a.g.e.**, s. 239.

²³¹ Bkz: Cantek, **a.g.e.**, s. 242-254.

giderken öğreneceği için nefes alırken bile medeni bir insan olacak ve bu insana ANKARALI diyeceklerdir.²³²

Erken Cumhuriyet'in medeni bir ulus yaratma idealinin mekânsal ve sosyal bağlamı rejimin kurucu ideolojisinin merkezine yerleştirilen "inşa" fikrinin etrafında düşünülmelidir. Yeni ulus, yeni yurttaş, yeni hukuki ve sosyal normlar ile birlikte ulusal kimliğin yapılandırılması sürecinde yeni başkent de inşası söz konusu kurucu zihniyetin önemli bir parçası olarak tezahür eder. Yeni devletin başkenti olarak seçilen -taşra kenti- Ankara'nın devlete yakışır bir başkent olarak görselleştirilebilmesi ve İstanbul'un karşısında konumlandırılabilmesi için yapılan fiziki yatırımların yanı sıra inşa edilecek kamusal mekânların barındıracağı sosyokültürel kodlar ve bu mekânların yaratacağı kamusallık biçimlerinin inşası da söz konusu ideolojik planlamanın bir parçasıdır. Nihayetinde modern kentin varlığı fiziki şartlardan ziyade kozmopolit bir kentli kültürü ve sosyal yaşantısının varlığıyla yakından ilgilidir. Gönül Tankut'un da ifade ettiği gibi "Ankara'nın başkent kimliğiyle, yirmi bin nüfuslu küçük bir kasabadan çağdaş bir kente dönüştürülmesi tasarımı salt yapısal bir dönüşümü değil, sosyal niteliği olan kamusal bireyi ve onun mekânlarını planlayabilmenin öngörüsü olarak değerlendirilmelidir."²³³

Ankara'da inşa edilmek istenen kentsel kamusal yaşamın İstanbul'un yozlaşan yaşantısı karşısında, belirli bir zümrenin değil toplumun her kesiminden yurttaşın katıldığı bir dönüşüme ön ayak olması amaçlanmaktadır. Söz konusu birikimin gerçekleşebilmesi içinse "kentlinin gündelik yaşantısını değiştiren mekânsal pratiklerin kamusal alanda oluşması ve kendi temsil mekânlarını üretmesi gerekir."²³⁴ Bu bağlamda, burjuva kimliğini üstlenmiş "kamusal insan", kentsel

²³² Burhan Asaf, "Ankaralı", Aktaran: Funda Şenol Cantek, **Yabancılar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 227.

²³³ Aktaran: Güven Arif Sargın, "Kamu, Kent ve Politika", **Ankara'nın Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s. 35.

²³⁴ Zeynep Uludağ, Hilal Aycı, "Modernin Güçlü Sahnesi Erken Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Kolektif Belleğin İnşası ve Toplumsal Unutma Süreci", **İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi**, S.20, C.7, Eylül 2016, s. 755.

sahne de kendisini daha da belirgin kılan bir “idea”dır ve “Aydınlanma, modernleşme ve modern ulus ve kimlik yaratma sürecinin de bir parçasıdır.” Yani Tankut’un Ankara özelinde üzerinde durduğu kamusal insan modelinin Türk kentlerinde üretilmeye çalışılması söz konusudur.²³⁵

Ancak Yenişehir’de yaratılmak istenen modern hayat tarzını “üretecek ve yerleştirecek olan kullanıcı grubu” İstanbul’dan gelen, Batılı yaşam tarzını benimsemiş Osmanlılardır. “Bu grup hem ulusal burjuvazinin ilk nüvesini oluşturacak hem de modern yaşam tarzının taşıyıcı öznesi olacaktır.”²³⁶ Kurucu iktidarın Ankara’yı modern bir kente dönüştürme tahayyülü elbette yalnızca mekânsal düzenlemelerden ibaret değildir; ancak kent kültürünün ve sosyal yaşantısının oluşması noktasında ideolojik planlamalar kadar çoğu İstanbullu/kentsoylu kitlenin ihtiyaç ve taleplerine yönelik girişimler de etkili olacaktır. Sargın’a göre iktidardaki seçkin grup “burjuva kamusallığını” ulus-toplum ilkesiyle tasarlamıştır ancak planlanan kentlerin kamusal yüzleri burjuva tasarımlarıdır. Söz konusu ulus-toplum tasarımı ilkesel olarak ise hem “özgürleşmeyi” hem de “muhafazakarlığı” sürdürmeyi amaçlamaktadır.²³⁷ Ömer Çaha söz konusu muhafazakârlık durumunu Cumhuriyet’in yeni bir vatan ve ulus yaratma çabasıyla “Osmanlı’dan tevarüs eden geleneksel ve modern kurumların önemli bir kısmı[nın] yaratılmak istenen toplum şablonuna uymadığı için terk edil[mesi]” ile bağlantılandırır. Böylece özgür ancak homojen bir toplum tahayyülü ortaya çıkar.²³⁸

Bir başka bakış açısıyla da Cumhuriyet’le birlikte aşılarmaya çalışılan burjuva kamusalılığı, “resmî kamusalılık” ve “sivil kamusalılık” arasında

²³⁵ Güven Arif Sargın, “Kamu, Kent ve Politika”, **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s. 35.

²³⁶ Bülent Batuman, “Cumhuriyet’in Kamusal Mekânı Olarak Kızılay Meydanı”, **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s. 45-46.

²³⁷ Sargın, **a.g.m.**, s.32.

²³⁸ Ömer Çaha, “İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala Dönüşümü”, **Doğu Batı Kamusal Alan Özel Sayısı**, S.5, 1998, s. 96.

süregelen bir salınımın nesnesi olmaya adaydır. [...] Denilebilir ki öncelikli olarak başkentle özdeşleşen Cumhuriyet kamusalılığı ve Ankara kendi özelinde temsil edilen kamusal mekân tasarımları burjuva kamusalılığı kendi iç çelişkileriyle ulusal gündeme taşıyarak resmî ve/veya sivil olma hali arasında takılıp kalır: yeni kamusal kent Ankara, yukarıda tanımladığımız biçimde birbiriyle çatışan söylemleri ve söylemsel uygulamaları mekânsal bir düzlemde yeniden üretmektedir.²³⁹

Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminde başkentten yeniden üretimi “sivil bir kamusalılığın uzantısı olmakla birlikte, resmî kamusal söylem ve söylemsel yaptırımların eşzamanlı bir temsiliyeti” olarak ortaya çıkar.²⁴⁰ Cumhuriyet seçkinlerinin medeni kamusal yaşam tahayyülü bir uygulama alanı olarak Ankara’da vücut bulur. Sibel Bozdoğan, Ankara modernleşme programı için “şeylerin biçimini değiştirmeye yatırılan haddinden fazla zaman ve enerji ile cumhuriyete özgü görsel bir modernlik kültürünün resmen üretilmesi, denetlenmesi ve yayılması” ifadelerini kullanır.²⁴¹

İnşa edilen Ankara’nın kentsel sahnesi bir yandan İstanbul ve diğer kozmopolit kentlerin çekici imgesi karşı karşıyadır, ile öte yandan ise bu imgenin yozlaşmış kabul edilen karakterine karşı bir ideal olarak vücut bulur. İstanbul ve imparatorluk hastalıklıdır oysa Ankara genç sağlıklı bedenlerin imgelemine ile temsil edilmektedir. Bu bağlamda resmî geçitler, törenler, balolar ve asri aile yaşantısı Cumhuriyet Ankara’sının vitrini haline gelir.²⁴² Ankara’nın Cumhuriyet’in modern başkenti olarak inşa edilişi “sosyal ve mekânsal pratiklerin gelişmesi için temsili mekânların yaratılması” ile başlayacaktır. Bu durum yeni mekânsal pratiklerin yerleşmesi ve yeni anlamların üretilmesiyle birlikte modern Ankara’nın kentsel

²³⁹ Sargın, **a.g.m.**, s. 32.

²⁴⁰ **A.y.**, s. 34.

²⁴¹ Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, Çev.:Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları 2015, s. 74.

²⁴² Şenol Cantek, **a.g.e.**, s. 48.

belleğinin de oluşturulmaya başlanması anlamına gelir.²⁴³ Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da kurucu seçkinlerin, bürokratların ihtiyaç duyduğu kentsel sahne olarak Yenişehir'in inşasıyla birlikte kentsel kamusal pratiklerine yönelik mekânların meydana getirildiği görülür. Bu mekânların ortaya çıkışıyla birlikte "modern yaşam imgelerinin taşıyıcısı" olan Cumhuriyet burjuvazisi "Batı tarzı sosyal ilişkilerin giyim tarzı ve eğlence biçimlerinin toplumun geri kalanı tarafından izlenip öğrenilebilmesi için birer model haline dönüşerek, bu yeni değerlerin sergilendiği bir temsili biçim" haline gelir.²⁴⁴

Ankara'nın ilk modern kamusal mekânları yeni devletin kamusal yapıları ve bu yapılar etrafında oluşan açık kamusal alanlardır. Meclis binasının bulunduğu Ulus Meydanı ve Meclis ile Ankara Palas arasında uzanan bulvar "yalnız resmî geçit ve törenlerine mekân olmakla kalmayıp, farklı kostüm ve ritüelleriyle gerek Meclis'e gerekse (resmî nitelikli sosyal etkinlikler için tek mekân olan) Ankara Palas'a girip çıkan yeni burjuvaların da sergilendiği bir sahneye dönüşür."²⁴⁵ Ulus-devleti temsil etmek üzere kurgulanan Ulus Meydanı resmî söylemi temsil ederken daha sonra Kızılay'da Yenişehir burjuvasının "görünme" mekânı olarak tezahür eden Kızılay Meydanı'ndaki Havuzbaşı bu bağlamda öne çıkan mekânlardır.²⁴⁶ Yenişehir, Ankaralı yerliler için gezmeye gidilen bir seyir mekânı haline gelir. Ancak bu durum kalburüstü kesim için geçerlidir. Şenol-Cantek'in aktardığına göre "köylülüğü çağrıştıran kıyafetler taşıyan yayaların Yenişehir tarafına, özellikle bulvarın Kızılay-Çankaya arasında bulunan kesimine giriş çıkışları tahrirat memurlarınca önlenmektedir."²⁴⁷ Ancak bir yandan bu sebeple kadınlar henüz yerlilerin Yenişehir'e ve bulvara çıkamadığı bu dönemde rahatça kamusal alanda

²⁴³ Zeynep Uludağ, Hilal Aycı, "Modernin Güçlü Sahnesi Erken Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Kolektif Belleğin İnşası ve Toplumsal Unutma Süreci", **İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi**, S.20, C.7, Eylül 2016, s. 749. (746-773.)

²⁴⁴ İnci Yalın, "Toplum Belleğinin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulama Çabası", **Ankara'nın Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s. 192.

²⁴⁵ Batuman, **a.g.m.**, s. 49.

²⁴⁶ **A.y.**, s. 50.

²⁴⁷ Şenol Cantek, **a.g.e.**, s.111-112.

gezinebildiklerini aktarırlar.²⁴⁸ Bu durumu “mahrem kamusalılık” olarak ele alan Batuman’a göre, “Yenişehir, modern burjuva kimliğin kapalı ve tutarlı söylemsel/mekânsal ‘ev’i ve Havuzbaşı da evin içerisindeki mahrem kamusallığın ‘salon’u olacaktır” der.²⁴⁹

Ulus Meydanı’nda kentli kitlenin barınma ve sosyalleşme taleplerine yönelik olarak Ankara Palas, Anadolu Kulübü, İstanbul Pastanesi ve Ankara’nın ilk modern lokantası olan Karpiç gibi mekânlar hizmete girer. Bunların arasında 1927 yılında yabancı misafirlerin ve bürokratların kalabilmesi için Batılı tarzda lüks bir otel olarak hizmete açılan Ankara Palas’ın ayrı bir yeri vardır. Bu otel "dev balo salonu, basınçlı suyu ve merkezi ısıtma sistemi, Batı tipi tuvaletleri ve banyoları ve güçlü jeneratörüyle -soluk gaz lambalarına alışmış bu kırsal Anadolu kasabasında eşî olmayan özelliklerdi bunlar-, modernliğe ve medeniyete adanmış bir anıttı[r]."²⁵⁰ Ancak Ankara Palas yalnızca bir otel olarak değil Ankara kamusal yaşamında modern pratiklerin uygulanması için gerekli olan tüm donanım ve içeriğe sahip bir sahne olarak inşa edilmiştir.

Geniş salonları, şık restoranı, gece eğlencelerinin vazgeçilmezi barı ve pavyonu ile konukların tüm gereksinimlerini kendi bünyesi içinde karşılayabilen çok yönlü bir mekândır Ankara Palas. Bir yandan siyasilere hizmet veren bir şehir kulübü gibi çalışırken öte yandan konserlerin verildiği, şiir ve müzik dinletilerinin sahnelendiği, siyasî ve kültürel toplantıların yapıldığı bir kültürün merkezidir âdeta. Ankara Palas, gece kulübü, pastane, bar ve restoran gibi değişik birimleriyle, defile, düğün, kutlama, yarışma gibi pek çok etkinliğe hizmet verir, sahne olur. Ankara’da o güne dek kadın-erkek büyük gruplar halinde beraberce gidilebilecek bu derece aktivitenin yer aldığı bir başka mekân yoktur.²⁵¹

²⁴⁸ A.e., s. 220.

²⁴⁹ Batuman, a.g.m., s. 48.

²⁵⁰ Bozdoğan, a.g.e., s. 51.

²⁵¹ Çiğdem Berdi Gökhan, “Ankara Palas: Bir Mimari Yapının Toplumun Sosyo-kültürel ve Politik Yaşamı ile Etkileşimi”, **Başkent Oluşunun 90. Yılında Ankara: 1923-2013**, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2014, s. 32. Aktaran: Esra Sazyek, **Türk Romanında Ankara**, Ankara, Vekam Yayınları, 2018, s. 291.

Ankara Palas'ın bir diğer yönü de başkentin sosyal yaşantısında kadın-erkek bir aradalığının tesis edildiği mekânlardan biri olmasıdır. İki cinsin sosyalleşme ihtiyaçlarını birlikte karşılayabilmesinin yanı sıra diğer amaçlar için de aynı mekânı kullanma halinin normalleşmesi gündelik hayatta sekülerleşmenin önemli bir tezahürü olarak ortaya çıkacaktır. Otelin tenis kortunda “beyaz pantolon, beyaz gömlek, atletik vücut ve güzel jestlerle raketini havada sallayıp topa vuran zarif erkekler ve genç kadınların”²⁵² aleni bir şekilde spor yaptığı bir mekân Ankara için alışılmadıktır. Ancak bir yandan da Ankara Palas'ta düzenlenen ilk balolar söz konusu olduğunda o dönemi anlatan eserlerde kadınların bir köşeye çekilip dans edenleri seyredişleri anlatılır. Atatürk'ün bu görüntüye müdahale ettiği ve erkekleri kadınları dansa kaldırmaları için teşvik ettiğine dair anekdotlar sıkça dolaşıma girer.²⁵³

Burada bir parantez açmakta fayda var. Ankara Palas'ın bir yandan balo, konser ve sair medeni toplantılara ev sahipliği yaparken bir yandan da modern bir kamusal yaşamın kodlarına hizmet edecek her türlü donanımına sahip olması sıklıkla Ankara'da kurulan söz konusu sosyal yaşantının Cumhuriyet'in medenileşme ideolojisinin Ankara'da vücut bulması ve toplumu dönüştürmeye yönelik oluşuyla bağdaştırılmaktadır. Ancak Ankara Palas ve Ankara'da açılan diğer modern sosyalleşme mekânları İstanbul'da halihazırda var olan sosyal pratiklerin başkentte de tesisini sağlarlar. Bu anlamda erken Cumhuriyet'te Ankara'daki yaratılmak istenen yeni ulus-devletin sahih ve medeni kamusal insanı olsa da Ankara'nın “medenî” sosyal yaşantısı İstanbul'un küçük bir kopyası olmaktan öteye geçememiştir.²⁵⁴ Ankaralıların zengin ve hatırlı kesimi Avrupalı giysi ve aksesuarları İstanbullulardan öğrenir ve “bu cemiyete giriş vizesi” olarak kullanırlar.²⁵⁵ Batuman'ın işaret ettiği üzere “Yenişehir'de üretilen sosyal yaşantı ve modern kimlik burada ‘öteki’nin gözüne görünür olarak kendini olumlamakta ve meşru

²⁵² Sazyek, a.g.e., s. 294.

²⁵³ Şenol Cantek, a.g.e, s.266

²⁵⁴ Nitekim “Ankara Palas” isimlendirmesi dahi “Pera Palas”ı çağrıştırmaktadır.

²⁵⁵ A.e., s. 321.

kılmaktadır.” Bu gösteriyi izleyen yerli halk ise söz konusu mekânların pasif bir seyircisidir.²⁵⁶ Atatürk’ün bizzat kendisi de bu “görünür olma” halinin bir parçasıdır ve bunu bir rol model misyonu ile yapar. “Ankaralı ailelerin hayatlarına bu ‘medeni aksesuarları’ sokan, Mustafa Kemal’in seyirlik hale gelen -belki de bilinçli olarak kendisinin seyirlik hale getirdiği- gündelik hayatıdır.”²⁵⁷

Ankara’da inşa edilen kamusal mekânlar arasında halka açık ve ona yönelik olan mekânlar ise tiyatro, opera binaları, Halkevi ve kamusal açık alanlar olarak öne çıkar. 1930’da açılan Türk Ocağı -1932’de Halkevi olacaktır- “yerli halk ile Yenişehir burjuvasının karşılaşacağı ve etkileşeceği yer olarak”²⁵⁸ medeni yurttaşlar yetiştirme misyonu ile modern kamusal protokollerinin öğretilip yaşatılacağı bir mekân olarak tasarlanır. Söz gelimi halk tabakasının o zamana dek karşılaşmadığı “gardırop odası” gibi uygulamalar halkı medeni bir yaşam biçimine alıştırmayı temrinleri olarak görülebilir.²⁵⁹ Ankara’da bir “Kâbe” olarak anılan bu kurumda “kültürel ve sosyal olaylar -sanat sergileri, konferanslar, konserler, bütün oyuncular Türk, Türkçe söylenen operalar- gerçekleşt[irilecektir]; [ve kurum] cami külliyesi yerine kültür, eğitim ve eğlence işlevleri olan laik kamu mekânlarını koymayı amaçlayan cumhuriyetçi mekânsal pratiklerin bir örneği[dir.]”²⁶⁰ Bozdoğan, laik toplantı ve sosyalleşme merkezi olarak halkevlerinin erken Cumhuriyet kentlerinde “caminin hem geleneksel toplumsal işlevini hem de kent düzeni içindeki mimari önceliğini” devraldıklarını söyler.²⁶¹

Ankara’nın kentsel modernleşme sahnesinin önemli bir unsuru da bu amaca yönelik olarak inşa edilen kamusal açık alanlardır. Halka açık olan bu alanlar, özellikle de dinlenme parkları ve belediye bahçeleri modern kamunun inşasında

²⁵⁶ Batuman, **a.g.m.**, s. 49.

²⁵⁷ Şenol Cantek, **a.g.e.**, s. 205.

²⁵⁸ **A.y.**, s. 59.

²⁵⁹ Ayşe Durukan, Türkan Ulusu Uraz, “Cumhuriyetin Kültür Kurumu Olarak Halkevi Binaları”, **İtüdergisi/a: Mimarlık, Planlama, Tasarım**, Cilt: 7, S. 1, Mart 2008, s. 46.

²⁶⁰ Bozdoğan, **a.g.e.**, s. 58.

²⁶¹ **A.e.**, s. 109.

kamu binaları ve sosyallik tesis eden yapılarla aynı derecede önemli bir rol oynamışlardır.²⁶² Herkesin kullanımına sunulan açık alanlar statü ve etnik köken ayrımı olmadan, modern pratikler içeren bir tenezzüh için oluşturulmuşlardır.

1930’larda [...] Cumhuriyet modernliğinin kentsel ve mimari ikonları haline gelen bir dizi park, spor tesisi ve halka açık rekreasyon yerleri de inşa edildi. Dönemin diğer milliyetçi bağlamlarında, özellikle de İtalya ve Almanya’da olduğu gibi, erken cumhuriyet kültürüne de güçlü bir gençlik ve sağlık kültü nüfuz etmişti... İdealize edilen “gençlik” ve “sağlık” nitelikleri, “yaşlı imparatorluk”la ya da Osmanlı İmparatorluğu’na on dokuzuncu yüzyılda verilen adla “Avrupa’nın hasta adamı”yla arasındaki bağları başarıyla koparmış bir devleti imliyordu. [...] Ankara, gençlik ve sağlığın ete kemiğe bürünmüş haliydi ve bu nitelikler daha dolaysız mekânsal ifadelerini, beden ve milletin yeniden canlandırılacağı halka açık rekreasyon yerlerinde ve takım sporlarında buluyordu. Bunlar arasında, “19 Mayıs Spor Stadyumu”, ismiyle müsemma Gençlik Parkı, Atatürk Orman Çiftliği ve şehrin dışındaki Çubuk Barajı’nın piknik alanları, 1930’ları özellikle iyi temsil eden kamu alanlarıdır. Bunlar, spor yapma ya da doğaya açılma imkânı sunmanın ötesinde önemli bir ritüel işlev taşıyorlardı. Örneğin İtalyan mimar Paolo Vietti Violi’nin tasarladığı stadyum (1934-36), başta erkek ve kız öğrencilerin şortlarıyla geçit resmi yapıp atletizm ve jimnastik egzersizleri yaptıkları 19 Mayıs “Gençlik ve Spor Bayramı” olmak üzere birçok milli bayramın kutlandığı sahneydi.²⁶³

Söz konusu açık alanlar arasında şehrin kamusal yaşamında önemli bir yere sahip olan Atatürk Orman Çiftliği “halka açık bir dinlenme, piknik ve eğlence yeri” olarak düşünülmüştür. Bozdoğan’ın aktardığına göre “Atatürk, ağaçların gölgelediği mesire yerlerinin ve hepsi de çiftlik arazisinde bulunan parkların, restoranların, kafelerin, havuzların ve hayvanat bahçesinin bakımını şahsen denetle[mektedir].”²⁶⁴

1937’de Ankara’nın tam kalbinde halkın hizmetine sunulan Gençlik Parkı ise hem modern sosyalleşme mekânlarını barındırır hem de “geleneksel mesire olgusuna alternatif bir rekreasyon ortamı” olarak tasarlanmıştır.²⁶⁵ Yapay gölü, sosyalleşme alanları ve geniş gezinti yerleriyle kentin önemli bir ihtiyacına cevap veren park,

²⁶² A.e., s. 93-94.

²⁶³ A.e., s. 91.

²⁶⁴ Bozdoğan, a.g.e., s. 93.

²⁶⁵ Uludağ-Aycı, a.g.m., s. 756.

“Ankaralı ailelerin hafta sonu gezintilerine ayrılmış bir sahne[dir].”²⁶⁶ Gençlik Parkı’nın yüzme havuzu -ondan önce Atatürk Orman Çiftliği’nde yapılan yüzme havuzu gibi- denize hasret İstanbullular ve yüzme pratiğine aşina olmayan Ankaralılar için önemli bir mekândır. İlk zamanlarda bu havuzlara kıyafetiyle giyenlerin görülmesi medeni yaşam sahnesine yakıştırılmamış ve havuzlara kıyafetle girilemeyeceğine dair tabelalar yerleştirilmiştir. Havuzun da diğer kamusal mekânlar gibi belirli normlar çerçevesinde kullanılması ve bu bağlamda bir “sosyal eğitim” pratiği haline gelmesi önemlidir.²⁶⁷ Cumhuriyet burjuvazisinin kamusal mekân düzenlemeleri ile yeni bir kamusal inşası tahayyülünün bir tezahürü de Yenişehir villalarının “salon”larında üretilmek istenen kamusallıktır. Bu noktada mekânsal olarak kamusal ve özel ayırımından uzak bir noktada, Yenişehir’in kamusallığı bir ideal olarak ortaya çıkmıştır denilebilir.

Uğur Tanyeli’ye göre Cumhuriyet’in mekânsal atılımlarında “kentsel mekânın ve kentlinin örgütlenişi” bağlamında Ankara öncü rol üstlenmiştir. “Ankara, geleneksel mahalle strüktürünün, denetim ve dayanışmasının dışına çıkan ilk Türk vatandaşlarının mekânı olmuştur.” Ancak aynı yurttaşlar Ankara’yı var etmekle onu her yönüyle ve bilhassa da kamusal yaşamıyla İstanbul’la karşılaştırarak yarattığı kentiyle kavga edecek ve modern insanın huzursuzluğu Ankara’da bu şekilde tezahür edecektir.²⁶⁸ Ankara’nın İstanbul’a benzemeyişi hem istenen hem de memnuniyetsizlik yaratan bir durumdur. İstanbul’un kozmopolit kamusal yaşamına karşılık Ankara’da “otoriter bir babanın gözetimindeki küçük bir cemaat yaşantısı” oluşmuştur. Cantek, “modern bir Avrupa başkentine benzetilmeye çalışılan Ankara’nın uzun yıllar boyunca, herkesin birbirini tanıyıp selamlaştığı, gözlediği, ortak bir kamusal alanda bir arada, bir cemaat gibi yaşadığı, özel alanların kamusala taşındığı geniş ve büyük bir ev olarak” kaldığına dikkat çeker. Bu

²⁶⁶ Bozdoğan, a.g.e., s. 92.

²⁶⁷ Uludağ-Aycı, a.g.m, s. 756.

²⁶⁸ Aktaran: Kıvanç Kılınç, “Öncü Halk Sağlığı Projelerinin Kamusal Mekânı Olarak Sıhhiye”, **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s. 135/141.

cemaatin mensupları tanınmadan kalabalıklara karışmanın özlemini duyduklarını yazılarında da sıklıkla dile getireceklerdir.²⁶⁹



²⁶⁹ Şenol Cantek, **a.g.e.**, s. 164/200.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMAN, KAMUSALLIK VE ENDİŞE

Modernite “gündelik toplumsal hayatın doğasını kökten değiştirir” ve bireyin nasıl yaşaması gerektiği sorusunun davranış, giyim ve beslenme gerekliliklerine ilişkin kararlar içinde cevaplandırılma biçimini de etkileyen, “bireysel-kimliğin zamanla gelişimi içinde yorumlanan gelenek-ötesi bir düzendir.”¹ Anthony Giddens’a göre moderniteyi kurumsal düzeyde anlamaya çalışmak önemlidir “fakat modern kurumların yol açtığı köklü dönüşümlerin doğrudan bireysel hayatla ve bu yüzden benlikle iç içe geçtiği unutulmamalıdır.”² Söz konusu gelenek ötesi düzende bireylerin geleneksel kamusal yaşamın sınırlı çerçevesinden çıkması mümkün olmaya başladıkça kamusallaşma ve “hayat tarzı” temel ihtiyaçlarla beraber -ve bazı durumlarda bunlardan da önce gelecek şekilde- öne çıkar. Kozmopolitleşen kent yaşamında birey “başkaları [others]” diye tanımladıkları ile bir arada bulunacağı mekânlarda bulunma haline yönelik refleksif bir çaba içerisine girer.

Edebi eserlerde kamusal ve özel hayata dair tespit edilebilen örüntüler bize devrin zihinsel dünyasında kamusallık ve mahremiyet algılarıyla ilgili önemli şeyler söyler. Robert Alter’ın *Imagined Cities*’te işaret ettiği üzere romancıları gazetecilerden ayıran -ve deneyimi yansıtmada noktasında onlardan daha ikna edici olmayı başarmalarını sağlayan- şey romanın, deneyimin bireyin değişken nabzını ve “zihninin ve duyularının dünyada yer alışı nasıl etkilendiğini” yansıtabilmesi, dolayısıyla da kişinin zihinsel düzlemde dünyayı nasıl inşa ettiğini veya kafasının ne kerte de karıştığını gösterebilmesidir. Bu noktada Alter, kentin yeni gerçekliğine yanıt olarak romanın deneyimsel gerçekçiliğini öne sürerek romanın “modern kentsel deneyimin sismografi” olma işlevine dikkat çeker.³

¹ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s.8/

² A.e., 28.

³ Robert Alter, **Imagined Cities: Urban Experience and The Language of The Novel**, Yale University Press, 2005, s. xi.

Kör Ayna Kayıp Şark'ta “edebiyata yön veren endişeler”den yola çıkan Nurdan Gürbilek, Batılılaşma ve ulusal kültür meseleleri etrafında tartışılabilen sorunların yazarda nasıl bir içsel endişeye dönüştüğünü anlamaya çalıştığını belirtir ve meseleyi aynı zamanda toplumsal cinsiyet eksenli okumalar üzerinden bir “erilliği kaybetme” endişesi olarak okur. Türk romanında modernleşen hayattan yazarın zihnine ve oradan anlatısına sirayet eden ve roman okuyan kadın imgesi üzerinden yansıtılan etkilenme endişesinden ve bilhassa ilk romanlarda yazarların anlatısına ve roman kişilerine sirayet eden bir kadınsılaşma/çocuksulaşma korkusundan söz ederek Türk modernleşmesinin erken modern romana sirayet eden zihniyet dünyasını tartışmaya açar. Gürbilek’e göre ilk dönem romanlarında endişe her ne kadar kadın ve “kadınsılaşmış” karakterler üzerinden dile getirilse de esas olarak eril zihniyetin problemi -Gürbilek’in ifadesine göre eril kudretin yitirileceği endişesi- olarak tezahür eder. Gürbilek’in ufuk açıcı çalışması bize önemli bir şey daha söyler; her edebiyat eseri bir endişeye doğmuştur ve ona göre “endişeyi yapıtın esas malzemesine dönüştürebilmiş” yapıtların izini sürmek bu bağlamda önemlidir. ⁴

Bu çalışmada ise biz, incelediğimiz romanlardan hareketle, farklı dikkat noktaları etrafında kurulacak anlatımızın temeline “kamusallık endişesi” olarak kavramlaştırdığımız olguyu yerleştireceğiz. Sonda söylenmesi gereken şeyi en baştan söylemiş olmak pahasına, bu tezde kamusallık endişesinin erken modern Türk romanında incelenen örneklerde -ön planda yahut geri planda- müşterek tema olduğunu ileri sürüyoruz. Söz konusu endişe, bir yandan bireyin modernleşen kent yaşamının dışsal uyarılarına uyum sağlamaya yönelik bir performans yahut bunlara karşı geliştirilen savunma hali olarak tezahür ederken diğer yandan Batı medeniyetinin pratiklerinin, kent ortamında, orta-üst sınıfın gündelik hayatına nüfuz edişine bağlı olarak İslam-Şark mahremiyet algısındaki çözülüşün de beslediği bir kaygı durumudur. Bu ikinci bağlamda, İslamiyet referanslı olan Doğu mahremiyetinin ve ahlak anlayışının, nirengi noktası olan “kadın” üzerinden tartışılmakla birlikte kamusallık endişesi de eril merkezli bir endişe olarak görünür;

⁴ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 18-50.

ancak romanlar göz önüne alındığında bu bakışın tek yönlü oluşu ortaya çıkar. Modernleşen kamusal deneyiminin şartları, gereklilik ve sonuçlarına yönelik endişeden bahsetmek elbette kapitalist ekonominin ve buna bağlı olarak dönüşen kent yaşamının kamusal-özel alan ikiliğinde yarattığı yarılmayı anmayı gerektirir ancak söz konusu ayrışma Osmanlı-Türk modernleşmesinde Batı toplumlarının sanayileşme ve kapitalist üretim süreçleriyle şekillenen özel alan inşası ile aynı yolu izlemez; hatta daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Osmanlı dünyasında kamusal-özel ikiliğinin sınırları hayli tartışmalıdır. Bu yüzden meseleyi kamusal-özel dengesindeki değişimle birlikte ve daha da ziyade modernleşen kamusallaşma deneyiminin görünüşleri ve bu deneyimin karakterlerin mahremiyet algılarına etkisi üzerinden tartışmak daha doğru görünür.

Çalışmamızın bu bölümünde, ele aldığımız romanlarda, modernleşme süreciyle birlikte kamusallaşma pratikleri etrafında modernleşen kent yaşamında kamusal örüntüleri ve bunlara yönelik içsel endişe izlenmeye çalışılacaktır. İkinci bölümde etraflica bahsettiğimiz, Türk modernleşmesi sürecinde kamusal deneyimini kökten dönüştüren etmenler ışığında romanlarda bu deneyimin anlatıcı ve roman kişileri yoluyla nasıl tezahür ettiğini izlemeye çalışacağız. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Türk romanında kamusal örüntüleri ihtiva etmeyen roman bulmak oldukça güçtür, bu yüzden de roman seçimlerimiz oldukça öznel görülebilir. Yineleyelim; tezimizin niyeti kamusal mekânı ve buralarda gelişen pratikleri, bunların dönüşümünü ortaya koymaktan ziyade kamusal ve buna bağlı olarak mahremiyet algısındaki dönüşüm ve problematikleri izlemektir. Bu bağlamda bölümün meselesi, ele aldığımız romanlarda kamusal ve mahremiyet alanlarının ve bunların arasındaki geçişken sınırın görünüşleri, modern kamusallaşma pratiğini yönlendiren etmenlere dair yazarın zihninden roman kişilerinin zihnine sirayet eden algı, söz konusu pratik ve mekânların roman kişilerinin performans alanı olarak tezahürü, modernleşen kentsel kamusal yaşamın roman kişilerince nasıl alımlandığı ile buna yönelik geliştirilen tepki mekanizmaları ve gerilimler olacaktır.

3.1. İlk Romanlar: Tekinsiz Kamusal Mekân ve Ahlaki Bir İdeal Olarak Hane

Batı’da kamusal yaşam ile özel yaşamın iki ayrı alan olarak düşünülmesi, sanayileşmeyle birlikte gelişen kapitalist yapının aileyi dönüştürmesiyle yaşanır. 17. ve 18. yüzyıllarda ortaya çıkan ve şekillenen sanayi toplumunun öncesinde tarım ve üretim mekanizmaları ailenin bir parçasıyken, çalışma alanı aileden ayrı bir alan olarak ortaya çıkar; aynı zamanda feodal yapının çöküşü aileyi siyasal yapının dışına çıkarır. “Geleneksel toplumda kısaca siyasal, kültürel, ekonomik yaşamın merkezi konumundaki aile, modern toplumda bu yöndeki işlevlerini ailenin dışındaki sosyal alana bırakmıştır.”⁵

Aile bu işlevlerini yitirirken, kamusal hayatın mekânını oluşturan sosyal yaşam alanında ekonomik faaliyetlerin dışında başka gelişmeler de yaşanmaktaydı. [...] Geleneksel toplumdaki segmentasyonlarda bulunan kapalı dünyalar on yedinci yüzyıldan itibaren giderek umumun ortak yaşam alanında aleniyet kesbetmekteydi. Aristokratların malikanelerinde, cemaatlerin kapalı duvarları arasında, kiliselerin arka bahçelerinde, emekçi sınıfın izbe mahallelerinde dışa kapalı dünyalar aleniyet kazanmakta ve sır perdesi aralanan açık bir toplum ortaya çıkmaktaydı. Kamusal yaşam sadece aleniyet kazanmakla yetinmemekte, aynı zamanda giderek artan bir dinamizm de kazanmaktaydı. Sosyal yaşamın renkliliği ve ortak yaşamın genişleyen alanı aile ve kapalı cemaat içindeki duygusal ilişkiler etrafında gelişen özel yaşam alanını giderek daraltmaktaydı. Tiyatro, sinema, eğlence kulüpleri, okul, gazete, dergi, sanat ve eğlence gibi modern toplumun etkinlik alanları kamusal yaşamı net biçimde özel yaşam alanından ayırmaktaydı. Kamusal yaşam alanını özel şahısların, ailenin ve ekonomik müdahale alanının dışındaki bir alan anlamına getiren "publicity" (kamusallık) kavramı bu hengâme içinde anlamlı bir biçimde kullanılmaya başlandı.⁶

Böylece Sennett’in ifadesiyle kamu “aile ve yakın arkadaşlar dışında geçen yaşam” anlamına gelmeye başlar. Bu yaşam üretim, müzakere ve sosyalleşme alanlarını kapsarken kamusallık bireyin hayatında mahremiyetin karşısı olarak yer almaya başlayacaktır. Çeşitli toplumsal grupların kaçınılmaz olarak karşılaştığı ve

⁵ Çaha, **a.g.m.**, s. 83.

⁶ **A.y.**, s. 83.

bir araya geldiği kamusal yaşamın odak noktası büyük kentin inşa edilmiş alanları olacaktır.⁷ Sennett'e göre Avrupa şehirlerinde 19. yüzyıl boyunca aile "tikel, kamusal olmayan bir alanın merkezi olmaktan giderek çıkarak, kamusal alandan daha yüksek ahlâki değerler taşıyan, salt kendi başına bir dünya, idealize edilmiş bir sığınak görüntüsü" verir:

Burjuva ailesi, otorite ve düzenin tehdit altında olmadığı, maddi varoluşun güvenliğinin gerçek evlilik içi aşka eşlik ettiği ve aile üyeleri arasındaki işlere başkalarının burnunu sokmadığı yaşam olarak idealize edildi.⁸

Osmanlı'da gündelik yaşamın kamusal yönü -ikinci bölümde etraflıca söz ettiğimiz üzere- üretim süreçleriyle değil Batı'ya entegrasyon süreçleriyle birlikte özel yaşamdan ayrı düşünölmeye başlanır. İslami referanslara göre yaşayan Türk toplumunda 19. yüzyılda ailenin mahremiyeti bu entegrasyon sürecine bağılı olarak gelişen bir durum değil aksine sürecin tehdit ettiği ve korunması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde yayımlanan ilk romanlarda hanenin ve ailenin bir "sığınak" olarak göröldüğü söylenebilir; ancak özel alanın bu bağlamda yükselişi kamusal yaşamın gelişiminin yarattığı gerilimlerin sonucu olarak görünür.⁹ Bu durumun romanlardaki tezahürleri de ilk örneklerden itibaren endişe atmosferi etrafında yoğunlaşır. Aşağıda ele alacağımız söz konusu ilk örneklerde kamusal yaşama yönelik endişe, karakter yaratımında ve yazar-anlatıcının doğrudan işaret ettiği saptamalarda görünür hale gelir.

Romanımızın Tanzimat sonrası dönemin ürünleri olarak adlandırılan ilk dönem romanları Türk modernleşme serüveninin gündelik yaşama sirayet eden yönlerini izlemeye imkân tanımları ve modernleşen kent yaşamının ilk gerilimlerini yansıtmları bakımından önemli metinlerdir. Bu ilk örneklerde didaktik bir tutumla

⁷ Sennett, **a.g.e.**, s. 33.

⁸ **A.e.**, s.35.

⁹ Bu bağlamda romanlarda özel alanın genişlemesi-daralması konusu ileride ele alacağımız bireye dair özel alanın gelişmesi meselesine ek olarak dinin ve dinsel kurumların etkinliğinin özel yaşam üzerindeki etkisi, evlilik kurumuna toplumun dahilı, modern çocukluğun inşası gibi çok katmanlı bir inceleme gerektiren -burada ele alamayacağımız kadar- geniş bir tartışma konusudur.

genel bazı şablon-problematikler etrafında yoğunlaştığını ve çoğunlukla anlatıya doğrudan müdahil anlatıcı yahut yargılayıcı roman kişileri dolayısıyla ahlakçı bir tutum takınıldığını söylemek mümkündür. Söz konusu ilk romanlarımızda roman kişilerinin toplumsal kimlikleri kamusal alanda “kim oldukları”, “ne yaptıkları” ve “neye sebep oldukları” gibi gerilimler üzerinden tartışmaya açılrsa da bu örneklerde kentsel mekânda bireysel deneyimin yarattığı gerilimleri bulmak ve kişiliğin kamusal alana dahlini takip etmek zordur. Henüz bireyin anlatıya giremediği, deneyimin ise anlatıcının yargılayıcı tonundan seçildiği metinlerin bu bağlamda modern kamusallaşma imkanlarının yarattığı düşünülen ahlaki çöküntüye dair toplumsal psikolojiyi içeren anlatılar olduklarını söylemek gerekir; dolayısıyla endişe, olay örgüsüyle açıklanacak ve meşru kılınacaktır. Böylece bu romanlar karakterlerin ahlaki normların dışına çıkınca felakete doğru savruldukları ve ancak evin güvenli ortamına dönerlerse ıslah oldukları şablon anlatılar olarak karşımıza çıkar.¹⁰

Uğur Tanyeli, çeşitli yazılarında erken modernleşme anlatılarında kamusal mekânın tekinsizliği problemi üzerinde durur. 18. yüzyıl halk anlatılarında “kendi aile ve ‘Gemeinschaft’ ortamlarının dışına çıktıklarında” felakete uğrayan genç tipolojisinin önemli bir yer tuttuğunu belirten Tanyeli aynı mekânsal bağlamın Türk romanının erken örneklerinde de devam ettiğine dikkat çeker.¹¹ Bunun nedeni ise “kamusal mekân[ın] asayiş bağlamında değil, toplumsal psikoloji bağlamında tekinsiz” olmasıdır.¹² Bu durum toplumsal ve kişisel değişim-dönüşümlerin “kamusal mekânlar denen o yerlerde, herkesin gözü önünde” gerçekleşmesiyle birlikte bireysel ve toplumsal düzeyde “gerilimler, tepkiler, dirençler, kaygılar, huzursuzluklar” üretilmesinin hem sebebi hem de sonucu olarak ortaya çıkar.¹³

¹⁰ Bu savımız tematik olarak genellikle Tanzimat romanları arasında değerlendirilen *Araba Sevdası* için kısmen geçerli değildir. Bunu ileride açacağız.

¹¹ Tanyeli’nin erken dönem anlatılarında kamusal mekânın tekinsizliği üzerine tespitleri bu çalışmanın ortaya çıkması sürecinde yararlandığımız çıkış noktalarından biri olmuştur.

¹² Tanyeli, “Kamusal Mekân-Özel Mekân Bir Kavram Çiftinin İcadı”, s.

¹³ Tanyeli, Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş, s.50.

Tanyeli'nin işaret ettiği, anlatıda mekânsal tekinsizlik probleminin bir tezahürü olarak Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı ile Namık Kemal'in *İntibah*'ı Tanzimat romanında kamusal yaşamın kaygı verici yönüne işaret eden ilk örneklerdir.¹⁴ Bilindiği üzere ahlaki saiklerle kaleme alınmış olan bu iki eser¹⁵ Türk romanının iptidai metinleri olarak olay örgüsü ve kişilerin yaratımı yönüyle geleneksel halk anlatılarına yakın dururlar.¹⁶

1872'de tefrika edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, “Aksaray’da ufacık bir oda” ifadesiyle başlar.¹⁷ Annesi Saliha Hanım ve dadısı Ayşe Kadın ile tantanasız lakin temiz, küçük bir hanede yaşayan genç Talat Bey’in ilk vurgulanan özelliği işten arta kalan zamanlarını evde geçirmesi, bu vakitleri okuyarak ve iki ihtiyar kadına okuduklarından hikayeler naklederek değerlendirmesidir. Osmanlı geleneksel yaşamının orta sınıf ev yaşantısını sunan “Feth-i Kelam” bölümünden sonra Talat Bey’in halindeki dalgınlığa dair endişe romandaki ilk gerilim olarak karşımıza çıkar. Türk romanının ilk kalem memuru olan Talat Bey’in en önemli meziyeti “uslu olmak”, “zamane gençleri gibi” olmamak, yani her gece evine gelmektir. “Uslu” oluşu ısrarla vurgulanan Talat Bey’in bu hali annesi için şükür sebebidir, zira Ayşe Kadın’a göre “İstanbul fena” ise de “böyle çocuk İstanbul’da nadir bulunur yahut hiç bulunmaz.”¹⁸ Geleneksel anlatıların bir özelliği olarak ana kişilerin güzellik ve

Ayrıca Bkz: Uğur Tanyeli, “18. Yüzyıl Osmanlı Popüler Anlatılarında Tekinsiz Kent İstanbul”, **Sınıraşımı Metinleri: Osmanlı Mekânının Peşinde 15-19. Yüzyıllar**, İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2015, s. 360.

¹⁴ Bu iki metnin ilk örnekler olarak kabulü, Müslüman Türk toplumunun modernleşen kamusal yaşama tepkileri bağlamındaki tartışma çerçevemizin gereğidir. Ermeni ve Rum kökenli yazarların daha eski tarihli anlatılarını çalışmaya dahil etmememizin nedeni de budur.

¹⁵ Örneğin *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*’a dair 18 Kasım 1872 tarihli *Basiret* gazetesinde verilen tanıtım yazısı şöyledir: “*Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* adıyla bir zatın düzenlediği hikâye çok güzel ve eğlenceli olduğu gibi, evlenme ve ahlâka ait pek çok ibret ve öğüdü de içinde bulundurmaktadır.” Aktaran: Robert P. Finn, **İlk Dönem Türk Romanı**, Çev.:Tomris Uyar, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1984, s. 17.

¹⁶ Buna işaret eden incelemelerden ikisi için Bkz: Berna Moran, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 25-46; Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu**, İstanbul, Cem Yayınları, 1978.

¹⁷ Şemsettin Sami, **Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat**, Haz.: Yakup Çelik, Ankara, Akçağ Yayınları, 2008, s. 1.

¹⁸ **A.e.**, s.4.

masumiyetine yönelik ikiz karakter yaratımının yansıması olarak Fitnat'ın da aynı kertede “uslu” bir tip olarak çizilmesi söz konusudur. Üvey babası tarafından evden hiç çıkarılmayan Fitnat'ın kamusal yaşamdan tamamen kopukluğu, anlatıcı tarafından dolaylı olarak onun en önemli meziyeti olarak takdim edilir:

İsmetine gelince, [...] yedi seneden beri sokak kapısı görmemiş ve konuştuğu zatlar mahdud olduğundan buna ismet-i mücesseme desek bile az söylemiş oluruz.¹⁹

Fitnat'ın “usluluğu” Talat'inkinden farklı olarak Hacıbaba'nın zorlamasına bağlı gibi görünse de anlatıcının okuyucuyu aksine inandırmak için kullandığı ifadeler Fitnat'ın aynı Talat gibi mizaç olarak eve bağlılığını vurgular. Fitnat'ın evden çıkmak şöyle dursun göz ucuyla sokağı temâşada bile gözü yoktur. “Öyle pencerede oturup seyretmeyi tecrübe bile etmemişti[r] ve tecrübe etmek dahi hiç hatırına gel[mez].”²⁰ Nitekim Talat'ın kafasını kaldırıp Fitnat'ın penceresine bakması tesadüfen, onun Talat'ı görmesi ise “ihtiyari olmayarak”²¹ gerçekleşir. Burada okuyucu “ismet-i mücesseme” Fitnat'ın kafes arkasından sokağı temâşasının dahi saflığına gölge düşüreceğini hisseder. Benzer bir “eve bağlılık” idealizasyonu Saliha Hanım'ın evliliğini anlattığı kısımlarda karşımıza çıkar. Saliha Hanım'ın mutlu evliliği kamusal yaşamın kargaşasından uzaktır: “Bizim eğlencemiz ev idi. Ne onun Kalpakçılar'da gezmeye ne benim Kağıthane'ye gitmeye hevesim vardı.”²²

Birkaç yıl sonra yayımlanan *İntibah*'ta da benzer bir karakter yaratımıyla karşılaşırız. Kalem memuru Ali Bey, “terbiyesine, muamelesine bakanlar[ın] kendisini adeta bir melek” zannettiği, “mesire-i efkarı” kalemiyle evi arasında bir yaşam kurmuş genç bir erkektir.²³ Annesinin, genç adamda babasının ölümünün yarattığı melankolik ruh haline iyi gelmesi umuduyla “ricalar, niyazlar, ibramlarla”

¹⁹ A.e., s.45.

²⁰ A.e., s.47.

²¹ A.e., s.47.

²² A.e., s. 9.

²³ Namık Kemal, *İntibah*, Haz.: Yakup Çelik, Ankara, Akçağ Yayınları, 2018, s. 20.

seyre çıkmaya ikna ettiği Ali Bey birkaç kere “temenni ile, icbar ile” Çamlıca’ya çıkarıldıktan sonra tabiatı temaşa etmekten ve gezinmekten keyif almaya başlar.²⁴ Ali Bey’in seyre çıkışı rica ve zorlamalarla, kaleminden arkadaşlarıyla tatil gününde Çamlıca’ya gidişi “arzusundan değil hicabından”, orada Mahpeyker’in arabasıyla işaretleşmesi de “ekseriyete tâbi olmak ve gönlündeki ıstırapı safa şeklinde göstermeye çalışmaktan” ileri gelir.²⁵

İki metinde de henüz hiçbir gerilim unsuru yokken kişilerin kamusal yaşama yönelik ilgisizliği vurgulanır; kendilerinden sonraki örneklerde devam edecek “seyre çıkma” pratiğine yönelik olumsuz vurgu ise anlatının kuruluşunda temel bir izlek olarak konumlandırılır. Hacıbaba’nın Fitnat’ı seyir yerlerine göndermemesi bir yana, Kağıthane’ye çağrılır korkusuyla komşularla bile görüştürmemesi, Talat’ın kadın kılığında sokakta uğradığı tacizlerle meşrulaştırılır. Ali Bey’in bir cuma günü hiç istemeden gittiği Çamlıca’nın manzarası da iki cinsin kamusal ortamda bir araya gelişinin davet ettiği durumlarla, aynı şekilde gayriahlakidir:

O vakit ise Çamlıca’nın en “civcivli” zamanı olmak cihetiyle yollar birbiri ardınca akıp gelmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış, birer seyl-i hurûşânı andırmaya başladı. Beyler de yerlerinden kalktılar. Hanımlara karıştılar. Her biri belki bin tanesine iptilâsından, ondan başka kimseyi sevmek ihtimali olmadığından, hasılı dünyada ne kadar soğuk yalan var ise cümlesinden bahisler açmaya başladılar. Bu haller ise Ali Bey’in fitratına, terbiyesine bütün bütün mugayir olmak cihetiyle bu eğlenceden bayağı bir felaket kadar müteezzi idi.²⁶

Tanzimat romanında farklı bağlamlar etrafında yoğun olarak izlenebilen ahlaki tavır, kamusal yaşamı problematikleştiren ilk romanların ardından devrin romanının bir nevi alamet-i farikası haline gelir. *İntibah*’tan epey zaman sonra kaleme alınan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında ilk örneklerde büyük ölçüde anlatıcının üstlendiği ahlaki tavır Mansur ve Zehra’nın kişiliğinde cisimlenir. Romanın ilk satırlarından itibaren ahlak ve erdem timsali olarak çizilen Mansur Bey,

²⁴ A.e., s.23.

²⁵ A.e., s. 24-25.

²⁶ A.e., s. 25.

Paris’te geçirdiği yıllarda “gezmek için verilen altı saatlik mezuniyet müddetini kâmilten kiraathanede gazete mütalaasına” ayırır ve Paris Darülfünunu’nun tıp şubesine devamı süresince “siyasiyat” konferanslarına devam eder; Paris’in kozmopolit kamusal yaşamını deneyimlemekten ise uzak durur. Mansur, İstanbul’a dönüşünden sonra İsmail Bey’in çıktığı ilk gezintide gördükleriyle şaşkına döner; kendi arabalarıyla Beyoğlu Caddesi’nde giden arabalar arasında “adab-ı umumiye-i milliye”ye aykırı işaretleşmeleri gördükçe “arabanın köşesine çekilip yalnızca kendi tarafına hasr-ı enzar ey[ler].”²⁷ Aynı sahne ikinci defa yaşandığında ise dayanamayıp arabadan atlayacak kadar sinirlenir.²⁸ Romanda Mansur’un ikiz karakteri olarak konumlanan bir diğer “ismet-i mücesseme”²⁹ Zehra da “İstanbul’un sokaklık hali her cihetle canını sık[tığından]” konaktan dışarı çıkmamayı tercih eder.³⁰ Zehra’nın İstanbul’a geldiği ilk zamanlarda evin kadınları tarafından “götürüldüğü”, -romanda takriben altı sayfa işlenen- Kağıthane seyri deneyimi yaşananlarla ve Zehra’nın tepkileriyle beraber her bakımdan ahlaka mugayir bir sahne olarak çizilir. Burada Zehra ile evin diğer kadınları -Gelin Hanım ve Sabiha- arasındaki zihniyet karşıtlığı keskin ifadelerle kurulmuştur:

[Zehra] İşaretler rezaletinden müteneffir oldu. [...] Ah bu ne kadar rezalet! [...] Müslümanlık adabı nereye gitmiş. [...] Yoksa buraya yalnız fenalar mı gelir? [...] Bunu hangi edep ve namus kabul eder? [...] Zehra’ya dehşet geldi. [...]

[Gelin Hanım/Sabiha Hanım] Senin nene lazım? Kendi eğlencene bak. [...] Kardeşim her şeyin bir usulü var. Sen de yakında öğrenirsin. [...] Halk buraya eğlenmek için geliyor.³¹

Zehra bu geziden sonra bir Ramazan günü gittiği Beyazıt’ta da ahlaka uygun davranılmadığını görünce çareyi konaktan çıkmamakta bulacaktır. Mansur ise

²⁷ Mizancı Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa Mı?**, Haz.: Sabahattin Çağın, İstanbul, Özgür Yayınları, 2017, s. 92.

²⁸ A.e., s.264.

²⁹ A.e., s. 193.

³⁰ A.e., s.124.

³¹ A.e., s.124-131.

Paris'teki yaşantısının bir devamı olarak İstanbul'da da çalışma hayatı ve fikir mesaisi ile meşgul olur; siyasi içerikli tartışmalarında ise “Paris bulvarlarında potin eskitmiş” ve bu yüzden eğitim görmeye gittikleri ülkede yarım yamalak tahsil görmüş gençlerin eleştirisini yapmayı ihmal etmez.³²

İlk romanlarda modernleşen kamusal yaşamın ahlaki endişe uyandıran bir problem olarak algılanışına dair örnekler elbette çoğaltılabilir. Bunun yanı sıra yine bunlar arasında bazı romanlarda anlatıcı ya da roman kişinin ağzından kamusal yaşama katılımın nasıl olması gerektiğine dair fikirlere rastlarız. Bu yaklaşımın en belirgin tutumu olarak “tenhaya kaçış” tavrının öne çıktığı söylenebilir. Zaman ve mekân olarak kalabalığa girilmeyecek durumları idealleştiren bu pasajlarda kamusal yaşamın içerisinde yer almak kendine ve yakınlarına ait bir yarı-özel alan yaratmakla ideal hale getirilir. Bu yaklaşım -hanenin idealizasyonu ile birlikte- özel alanın inşasına yönelik temayülün ilk görünümü olarak tezahür eder. Bu bağlamdaki ilk örnek *İntibah*'ta yazar-anlatıcının fikirlerinde karşımıza çıkar:

Seyir yerleri zevkim değildir. Tatil günleri her türlü beşâretten beri bir kuru unvan için boyanmış cellat kemendi denilmeğe layık bir sıkı boyunbağı, tarak ve süslü tomruk vasfına şâyan bir çift dar potin giyerek sabahtan akşama kadar araba arkasında devr ile fik u hırmanî cem etmek ve akşamdan sabaha kadar hunnak eziyeti ve nasır cefasıyla yatakta inlemek gibi şeylerde bir safa göremem. Hele cuma veya pazar günleri Unkapı'ndan bir piyade tutup da yolda seksen kayığa çatarak, doksan girdâb-ı mehâlikten geçerek o nazenin Kağıthane deresine dühûl ile tozdan dumandan yapma bir insan resmi veya teşbihin daha doğrusu istenirse “Hazer hazer ki ecel nâreside medfûnem” mısraına mâsadak olmayı iltizam etmişçesine mezarını omuzuna almış bir cadı şekline girmek, sonra da bu halin adını eğlence koymak hiç aklımın erdiği şeylerden değildir.

³² A.e., s. 182. / Bu bağlamda akla Mansur'un zıt karakteri olarak akla *Şıpsevdî*'deki Meftun Bey gelir. Meftun, Mansur'ın aksine Paris'te ilim ve irfandan nasibini alamamıştır çünkü “hiç kitap açmadan zahmetsizce, kulaktan bir âlim oluverip meydana çıkmak” ve mesaisini “dışarıda” tüketmek peşindedir:

Gelsin kafeşantanlar, konserler, balolar... Bu gece “Foli Berje”de, yarın “Olimpiya”da, öbür gün “Eldorado”da... Artık okumaya değil, uyumaya bile vakit bulamıyordu. Aşk ve sevdâ Vezûv Bürkânı gibi feveranda...

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsevdî*, Haz.: Habibe Demir, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021, s.110.

Fakat ne yalan söyleyeyim? Cumanın, pazarın gayri bir açık ve sümbülî havalı günde Boğaziçi seyirlerinin hemen kaffesini ve hususiyle baharda Çamlıca'yı severim.³³

Nitekim Ali Bey'in seyir zevki de bu yolda başlar; “gezişten muradı kalabalıktan kaçmak olduğu için tatil günleri eğlencesinden geri kalır ve binaenaleyh cuma ve pazarı kendince hilâf-i âde sây ü meşakkat eyyamından bilir[...].” Bu nedenle arkadaşlarıyla Çamlıca'ya tatil günü gitmeye yanaşmaz ve “eğlenceden murat kalabalık seyretmek (görmek) ise İstanbul ve Beyoğlu sokakları dururken Çamlıca'ya gitmeye hiç lüzum olmadığını anlatmak isterse de” arkadaşlarını ikna edemez. Görüldüğü üzere söz konusu tavır “kalabalık” diye adlandırılan kamunun bir tehdit unsuruna dönüşmesiyle ilgilidir.

Ahmet Mithat'ın “alafrangalık” kanonunun kurucu metni sayılabilecek olan *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'sinde aynı vurgu mevcuttur. *İntibah*'ta “kalabalık seyretmek” olarak olumsuzlanan kamusal davranış, Ahmet Mithat Efendi'nin ünlü romanında “kendisini teşhir etmek” (görünmek) isteğiyle birlikte iki yönlü olarak karşımıza çıkar:

Şu cibilletin bir muktezası demek değil midir ki umum indinde seyrangâha gitmekten maksat kır, sahrayı, açıklığı, çimenleri, çiçekleri görmek olmaktan ziyade, *halkı görmek yahut daha doğrusu halka kendisini göstermek matlup olduğundan* bir seyir mahallinde an-akall yirmi bin nüfus bulunur. Beş altı yüz, belki bin arabanın tozu toprağı içinde boğulmaktan ziyade bir ağaç altında oturulmaktansa, on adım bu'd ile etrafında bulunanlara kendisini teşhir etmekten ne zevk hâsıl olacağı etrafıca düşünülecek olsa insanın seyir mahallerine buğz edeceği gelir.³⁴

Nitekim bu vurgu Felatun'un teşhire yönelik Kağıthane eğlencesi ile pekiştirilir. “Birkaç bin gözün eşia-i enzârı”nı celbeden Felatun'un etrafındaki diğer beyler tarafından kiskanılması da eleştirinin Felatun'un kişiliğinde, onun yaşamını arzulayan tüm “bey”lere yöneldiğini gösterir. Bu bağlamda *Felatun Bey ve Rakım*

³³ Namık Kemal, **a.g.e.**, s.18.

³⁴ Ahmet Mithat Efendi, **Felatun Bey ve Rakım Efendi**, Haz.: Ahmet Aydemir, İstanbul, Dergâh Yayınları 2018, s.132.

Efendi kamusal mekânın görme-görünme edimleri etrafında kurgulanışının Türk romanındaki en erken örneğidir denilebilir. Romanının dikkat çekici sahnelerinden biri de -bu sahneye karşıtlık arz edecek şekilde kurgulanmış olan- ev halkının Kağıthane alemini anlatan kısımdır. Öncesinde Rakım'ın Mister Ziklas ailesiyle bir pazar günü Kağıthane'ye gittiğinden bahsedilirse de bu kısım ayrıntılandırılmamıştır. Ancak Jozefino'nun yine böyle bir seyir gününün “pazar gününe müsadif olduğundan arabalar içinde mahpus kalınıp kıra çıkıldığına göre kır görülmediğini ve araba etrafında hırsız gibi dolaşmakta bulunan zen-perestânla herkes eğlenmiş ise de keyif almadığını” anlatması üzerine Rakım oraya gidişin ideal şeklini beyan eder:

Kâğıthane vâkıâ dünyanın en güzel yerlerinden birisidir. Lâkin oranın zevki cuma ve pazar günleri çıkmaz. Oraya başka türlü gidilir. [...] Bir salı yahut çarşamba günü gideriz. O güzel sahralar, çayırlar tenhadır. Bize her güzelliklerini arz ederler. Başka günler ise oraları at ve araba panayırına döner.³⁵

Bu pasajdaki panayır vurgusu ileride de değineceğimiz üzere kamusal yaşamı olumsuzlamaya yönelik oluşturulan birkaç imgeden biri olan panayır/karnaval imgesinin arketipi olarak görülebilir. Söz konusu imge, kamusal mekânın bir tiyatro sahnesi ve kişinin kendisini sergilediği bir vitrin olarak alımlanmasına yönelik oluşturulan imgesel yapıyla birlikte sıkça karşımıza çıkar.

Romanın “namus timsali” kadın karakteri Canan da tahmin edileceği üzere seyir yerlerinden hoşlanmaz; Canan'ın kamusal mekandan haz etmesi de “tenha”lığa ve kırlar, ağaç, havuz gibi insan dışı unsurların temaşasıyla mümkün kılınır:

Canan - Götürür efendim. Niçin götürmesin. Ama benim canım da istemiyor. Hatta Dadı Kalfa götürmek teklif ettiği zaman bile ben istemiyorum. Neme lâzım? Eğlenecek bin şeyim var. Kitaplarım var, yazım var, piyanom var. Ben pek rahatım beyim. Bahçem de var. Bana Dadı Kalfa Salıpazarı'ndan küçücek kazma aldı. Küçük bir teneke bahçe kovası aldı. Bahçeyi de kazıyorum. Eğleniyorum.

³⁵ A.e., s. 109.

Rakım - Aferin Canan.³⁶

[...]

Fedâyi - Oraya geçen yaz götürmüş idim. Ama Canan öyle yerleri sevmedi.

Rakım - Belki şimdi sever?

Canan - Oraları fena efendim. Kadınlar, erkekler! Çok fena! İnsan rahatsız oluyor. Evimiz daha iyi.

Fedâyi -Bir kere de Küçükçiftlik'e götürmüş idim. O gün, günün gayrı olduğu için تنها idi de güzel eğlenmiş idik.

Canan - Sahih Dadı Kalfacığım! O gün ne kadar eğlenmiş idik! Kırlar ne güzel idi. Ağaçlar! O havuz. Aman ne kadar güzel idi!³⁷

Ahmet Mithat'ın birçok romanında sözünü ettiğimiz kamusal mekânda kalabalıktan kaçınmak vurgusunu bulmak mümkündür. Söz gelimi *Çingene*'de "Cuma ve pazar günlerinde Kağıthane'nin hovardalıktan başka görülecek bir şeyi olmadığı" belirtilirken bu günler kamusallaşma ve görünme, diğer günler ise sakince ve yakın dostlarıyla eğlenme günü olarak sunulur.³⁸ *Vah* romanında ise Ferdane ve Necati, Çamlıca, Fenerbahçe, Göksu ve Adalar gibi seyir yerlerinde görüşür, "alem" yaparlar; bu buluşmalar için bilhassa cuma-pazar dışında günler seçilir. Böylece kozmopolitleşen kamusal mekânda ahlaka mugayir durumlar yaşamak ve bunlara şahit olmaktan kaçınılabılırken Tanzimat romanında sıkça vurgulanan, kalabalığın bir parçası olmaktansa temaşayla yetinmek -ki mesire pratiğinde bu durum doğayı temaşa ile karşılanır- ileri örneklerde daha bariz olarak karşımıza çıkacak ve ahlaki kaygıların önüne geçecek- olan mahremiyet-samimiyet ilişkisinin güçlenişine işaret eder.

³⁶ A.e., s. 75

³⁷ A.e., s. 111.

³⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Çingene*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009, s.15.

Jale Parla, Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamının toplumsal bir çöküşe işaret ettiğini söyler.³⁹ Ev, geleneklerin korunduğu mekândır ve modernleşen kamusal yaşama kapılmak, bireyin selametinin olduğu kadar evin de huzur ve güvenliğinin karşısındaki bir tehdit olarak öne çıkarılır. Talat ve Fitnat'ın dönemin normlarına uygun olmayan gizli buluşmaları aşkın “dışarıda” yaşanmasının imkansızlığıyla masumlaştırılır. Ali Bey'in selameti ise Dilaşup'a âşık olup/kalıp eve dönmesine bağlıdır. Yine de bu iki romanda ev bir mekân olarak idealleştirilmekten uzaktır. *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de ise evin tahayyülü bu bağlamda önemlidir. Bilindiği üzere Batılı yaşam pratikleri edinme noktasında karşıt iki karakter olarak kurgulanan Felatun ve Rakım arasında çok vurgulanan bir farklılık olarak, Felatun'un “çapkın” tiyatrocu sevgilisi ile kamusal bir mekân olan Hotel C.'de yaşaması, Rakım'ın eve bağlılığı ve Canan'ın da -yukarıda bahsettiğimiz üzere- evin mahremiyeti içinde mutlu oluşu göze çarpar, ki Rakım da Canan'ın yanında biri olmadan sokağa çıkmasını dahi istemez. Bu bağlamda kamusal-mahremiyet dengesinin idealizasyonu iki roman kişisi arasındaki önemli ayrım noktalarından biri olarak tezahür eder. Rakım'ın evi gerek Jozefino'nun gerekse Mister Ziklas ailesinin ziyaretlerinde tertipli, sıcak, “kutu gibi” bir yuva olarak idealize edilerek takdir görür; bu hane -ayna, konsol, piyano, resim gibi- Avrupalı eşyalara sahip olmakla bütünüyle geleneksel değildir; ancak evin kamusal yönünü temsil eden gerçek bir salonu olduğu da söylenemez. Tanpınar'a göre Rakım için “ev her lâhza bir hülya objesi gibi”dir; saadetini “küçük bütçe ve aile çerçevesi içinde” bulan Rakım'da, oluşmaya başlayan orta sınıfın eve yüklediği “sığınma” arzusunun ilk nüvelerini buluruz.⁴⁰ Bu açıdan bakıldığında Berna Moran'ın da söylediği gibi Felatun romanda yalnızca modern olmayı Beyoğlu'nda ve sair kamusal mekânlarda sınırsızca eğlenmek, şık giyinmek ve bilhassa “görünmek” olarak algılayanları temsil eder⁴¹, ancak aynı zamanda mahrem/samimi bir haneden

³⁹ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları 2010, s.101.

⁴⁰ Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 461.

⁴¹ Moran, **a.g.e.**, s. 43.

yoksunluğuyla dikkat çeker. Felatun'un kamusal kişiliğine yapılan aşırı vurgunun “evsizlik” ile birleşmesi -ki babası sağken yaşadığı ev de geleneksel normlardan hayli uzaktır- romanın negatif kutbu oluşunu pekiştirir. Felatun'un kız kardeşi Mihriban Hanım ise yalnızca romanın başında ve sonuna doğru anılarak böyle bir baba ve abiye sahip bir genç kızın nasıl yetişeceğine işaret ederken aynı zamanda kendisini nasıl kurtarabileceğini göstererek endişenin dışına çıkmayı başaracaktır.

Mihriban Hanım'ı hiç hatırlınıza getirdiğiniz var mı? Ne dersiniz yahu! Mihriban Hanım kadın bir karı çıktı be! Pederinin vefatından sonra Felatun Bey artık eve barka uğramamaya başlayınca, konu komşu kıza nasihat vermeye başlayarak otuz yaşında, aklı başında, mektepten çıkmış, âlemin her köşe... ve bucağını öğrenmiş bir asker yüzbaşısına varıp kocası evvel emirde kızcağızı pek hoppa bularak sevmemiş ve beğenmemiş idi ise de, terbiye kabul etmeye istidâdını görünce bu bî-çâre kıızı terk etmek, terbiyesini himmet eylemek kadar mertlik olmadığını hükümle kıza nice baba nasihatleri, nice kardeş tavsiyeleri ne kadar sadık bir koca irşâdları arz ederek hoppalığı bütün bütün ber-taraf ettikten mâadâ, kendisini dahi bir yâr-i sâdık olmak üzere kıza sevdirmiştir. Şimdi Mihriban Hanım babasından kendi hissesine isabet eden ve kocasının idaresi altında bulunan servete tamamiyle sahip olarak kadın kadıncık yaşamaktadır.⁴²

Dönemin “ev kıızı” normlarının dışında bir tablo çizen, nakış dikiş bilmeyen, serbest yetişmiş -ve tam da bu sebeple aynı zamanda terbiyesiz ve huysuz- bir kız olan Mihriban'ın evlenerek ve kocasının idaresi altında mahrem bir yaşam dairesine girerek ıslahı onun “kadın kadıncık yaşamak” olarak işaretlenen kurtuluşu olur. Bu ıslahı mümkün kılan ise bir bağlamda geleneksel mahalle yaşantısının denetimi - “konu komşu”- olur. Ancak Felatun -Rakım'ın nasihatlerine rağmen- Mihriban gibi ıslah olamayacaktır, yeteneksiz ve aylaktır, geleneksel normların ve çevrenin idaresinden yoksundur ve benlik duygusunun gelişimine işaret edecek şekilde başkalarının gözündeki imgesine bağımlıdır. Bu yüzden de yaşam tarzını ve dış görüntüsünü bu imgeyi inşa etmek üzere düzenler. Bu noktada -ileride daha etraflıca değineceğimiz- züppe tipinin teatral yönü ilk olarak Felatun'da tezahür eder. Sennett, theatrum mundi (dünya tiyatrosu) kavramına atıfla andığı “bir tiyatro sahnesi olarak toplumsal yaşam imgesi”nin hizmet ettiği ahlaki amaçlardan biri

⁴² Ahmet Mithat Efendi, **a.g.e.**, s. 109.

olarak “toplumsal yaşamın temel sorunları arasına yanılısma ve aldanmayı katma”yı sayar.⁴³ Felatun’un yanılısaması ise tüm yaşamını kamusallaşma bağlamında kurgulamak, Rousseau’nun Paris’in kamusal yaşamından hareketle eleştirdiği “yozlaşma”nın bir parçası olmaktır. Rousseau’ya göre “işlevsel yaşam bağlamının dışına çıkmak, yaşamı üretmeyen, beslemeyen zevkler peşinde koşmak” yozlaşmayı getirir; Sennett’e göre Rousseau söz konusu durumu “bolluk” olarak anılan olguyla özdeşleştirir. Çalışma alışkanlığı yitirilir, bu durum “kendinden hoşnutsuzlukla, aylıklıkla, basit ve doğal olan zevklere kayıtsız kalarak” sürdürülen yozlaşmış yaşamı beraberinde getirir:

İnsanlar küçük şehir yaşamının katı kurallarından kurtulsalar neler olurdu? diye soruyordu Rousseau. Ya da erkekler ve kadınların gerçek anlamda boş zamanı olsaydı? Yaşamsal görevlerden kurtulmak onlara toplumsal ilişkiler için daha çok şans tanıyacaktı. Kafelere ziyaretler, gezinti yerlerinde yürüyüşler ve benzerleri... Sosyallik boş zamanın meyvesidir. İnsanlar daha çok ilişkiye girdikçe birbirlerine daha bağımlı olurlar. Böylece, bizim kamusal diye adlandırdığımız sosyallik biçimlerini Rousseau toplumsal karşılıklı bağımlılık ilişkileri olarak görüyordu.⁴⁴

Felatun’un bir ilk örnek olarak züppeliğinin teatral bir tarafı olduğunu söylemiştik. Bu bağlamda Felatun kamusal sahnenin kötü bir oyuncusu olarak konumlandırılır. Başına gelen gülünçlükler, kusursuz kostümleri, aşırılaşan tutumları, sürekli aldatılması ve hazin sonucuyla onun hikayesi melodramatik bir yapı arz eder.⁴⁵ Johan Huizinga ise oyunu, bir başka bağlamda, “ekonomik olandan sıyrılma” olarak tanımlar; “bununla günlük uğraşlar, yaşamsal görevler, ödevler, dünyasını aşan bir etkinliği kasteder. Oyun bu anlamıyla Rousseau’nun düşmanıdır. Oyun yozlaştırır.”⁴⁶ Felatun -ve Tanzimat romanının diğer mirasyedileri- Rousseau’nun sözünü ettiği biçimde gerçek anlamda ömür boyu sürdüremeyecekleri

⁴³ Sennett, **a.g.e.**, s. 56.

⁴⁴ **A.e.**, s.154.

⁴⁵ Felatun’un gelişmiş bir versiyonu olarak Bihruz’u bu bağlamda ele alacağımız için konuyu burada açmıyoruz.

⁴⁶ **A.e.**, s. 154.

bu yaşantının peşinde “aylak”laşırlar ve maddi çıkarlarını bu uğurda feda ederler.⁴⁷ Rakım ise kamusal yaşamı tamamıyla reddetmemekle birlikte “ev” ve “çalışma” bağlamlarında yüklendiği sorumluluk sayesinde oyunun bir parçası haline gelmez. Kamusal yaşamın çalışma, erdem ve boş zaman ile ilişkisine dair yaklaşımları bakımından J.J. Rousseau ve Ahmet Mithat Efendi arasında bariz paralellikler olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim çeşitli çalışmalarda Ahmet Mithat’ın Rousseau okuduğuna, çeviri faaliyetlerine katıldığına ve onun ahlak anlayışından önemli ölçüde etkilendiğine dair tespitler mevcuttur.⁴⁸

3.2. Kamusallaşan Kadının Başına Gelenler: *Vah*

Ahmet Mithat Efendi’nin bir diğer romanı *Vah*, kamusal yaşama yönelik endişenin başka bir boyutunu ele alır.⁴⁹ Bu romanın 19. yüzyılın sonunda Müslüman bir genç kadınının toplu taşıma, mesire, tiyatro gibi farklı kamusal mekânlarda serbestçe yer alması üzerine kurgulanmış olması ilginçtir. Romanlarında modernleşen gündelik hayatın birçok yönünü bir fikir etrafında ele almaya çalışan Ahmet Mithat, bu romanda her şeyden evvel kadın kamusal yaşamını ve ona yönelik talep, endişe ve tepkileri sorunsallaştırmıştır denilebilir. Bir vapur yolculuğu sahnesiyle başlayan roman, süsü, serbest tavırları, “orta halli” yaşmağından pekâlâ anlaşılan güzelliği ve kendisine gözünü dikip bakan erkeklere karşı mahcubiyetle yüzünü indirmeyişi ile dikkat çeken Ferdane hakkında Behçet ve Necati’nin düşünceleriyle başlar.⁵⁰ Ahmet Mithat romanlarında sıkça karşımıza çıkan bir kurucu

⁴⁷ A.e., s. 157.

⁴⁸ Bunlardan iki tanesi için Bkz.: Özlem Nemutlu, “Ahmet Mithat Efendi ve Jean Jacques Rousseau”, **Yeni Türk Edebiyatı Dergisi**, Sayı 13, Nisan 2016, s.95-118 / Nüket Esen, “Menfa: Ahmet Mithat’ın Sürgün Sonrası Anılarında Kendine Bakışı”, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 62-68.

⁴⁹ Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinin çoğunda modernleşen kamusal yaşamın tezahürlerini buluruz. O, romanıyla kentsel mekânda dolaşan bir kamera gibi her şeyi kayıt altına almaya gayret etmiş, karakterlerini İstanbul’un dört bir yanında dolaştırarak buralarda -ve bilhassa Beyoğlu çevresindeki- kamusal mekânları ve kullanım biçimlerini kaydetmiştir. Ancak çalışmayı sınırlandırmak adına dönemin kamusal yaşamını yansıtmaktan daha da ileri giderek kamusal yaşamın yarattığı gerilimleri işlemesi bakımından ayrı bir yerde durduğunu düşündüğümüz için *Vah* romanını seçtik.

⁵⁰ Ahmet Mithat Efendi, **Vah**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019, s. 26-29.

sahne olarak vapur yolculuğu, roman kişilerinin kamusal yaşamda yabancılarla karşılaşmanın ve daha da önemlisi onları gözlemlemenin önemli bir aracıdır. Georg Simmel, modernleşen kentin sosyolojisinde önemli bir karakteristik olarak işaret ettiği “gözün etkinliğinin, kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması”na yönelik tespitinin başlıca sebebi olarak toplu taşıma araçlarını gösterir; bu “büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri belirleyici bir öğedir.”⁵¹ Sennett’e göre ise “yabancılardan ibaret bir ortamda, bir kişinin hareketlerine, açıklamalarına ve iddialarına tanık olan insanlar genellikle o kimsenin geçmişi hakkında hiçbir bilgiye sahip değildirler ve benzer hareketlere, açıklamalara ve iddialara ilişkin geçmiş deneyimleri de yoktur. [...] İnancın dayanağı olan bilgi o anda var olan durumla sınırlı bir bilgidir. Bu nedenle, inancın oluşması, bizzat o durumun içinde kişinin nasıl davrandığı, konuşmaları, jestleri, hareketleri, giysileri ve dinleme tarzına bağlıdır.”⁵²

Osmanlı’da da 19. yüzyılda toplu taşımanın yaygınlaşması ve her cins ve millettten bireyin uzun süre aynı mekânda bulunması bireylere bu ortamlarda uzun süre birbirini gözleme imkânı sağlar.⁵³ Anlatının kurucu sahnesi olarak inşa edilen vapur yolculuğu bölümü vakadan evvel kadın ve erkeğin bir arada bulunduğu bir kamusal mekân olarak toplu taşıma aracının yarattığı cinsiyet temelli algı ve gerilimleri ihtiva eder. Yazara göre kadınların vapurun arka tarafında kendilerine ayrılan yere geçmek için erkeklerin önünden geçmek zorunda olması birçok erkek için bu kısımda oturma sebebidir. Böylece devrin gündelik yaşantısında kamusal alanda karşı cinsle karşılaşmanın henüz normalleşmemiş olması ve bu karşılaşmaya yüklenen cinsel gerilimin toplu taşıma araçlarında da var olduğu görülür. Romanda Ferdane’yi uzun uzun inceleyerek onun hakkında değer yargılarında bulunan Necati

⁵¹ Benjamin, **a.g.e.**, s.132.

⁵² Sennett, **a.g.e.**, s. 61.

⁵³ Söz konusu dönemde vapurlarda kadınlarla erkeklerin oturduğu kısımları birbirinden ayıran kalınca perdeye rağmen romanda Necati ve Behçet’in Ferdane’yi bu kadar rahat ve açık bir şekilde nasıl izlediklerine dair herhangi bir açıklama yer almaz. Oysa ki böyle bir durum o alana birilerinin girip çıkması ya da perdenin havalanması gibi anlık durumlarda mümkünken iki erkek Ferdane’nin her hareketini izleyebilmişlerdir.

ve Behçet'in tavırları müdahil-anlatıcı yargısıyla normal karşılanırken Ferdane'nin gözünü aşağı indirmeden etrafına "cüretkarca" bakması defalarca vurgulanarak onun hakkında olumsuz düşünceleri davet eder. Behçet ve Necati'nin Ferdane hakkındaki sohbeti bir yandan da kamusal alanda erkeklerin kadına "bakış"ı ile ilgili ahlaki bir muhavereye dönüşür. Ferdane'nin "kendisini seyrettirmek" için süslenip süslenmediği tartışılırken, mahcup tavırlı olmaması ısrarla vurgulanır. Necati'ye göre kadının bu denli serbest tavırlı ve süslü oluşu ona bakmayı haklı kılmayacağı gibi bir davet anlamına da gelmez. Behçet ise bu halin "adeta kendisini erkeklere beğendirmek için" olduğunu ileri sürerek vapur çıkışı Ferdane'nin peşine düşer. Ferdane'nin yanında bir kadın yahut uşak olmadan, etrafı seyredererek ve dükkanlara bakarak yürümesi, anlatıcı tarafından "ahlak cihetinde dahi [...] epeyce medh ü sitayişe şayan bir adam"⁵⁴ olan Behçet'in gözünden şaşkınlık verici bir durum olarak yansıtılır.

Burada Behçet'in ahlak yönüyle takdir gören bir zat olarak vurgulanması ilginçtir. Romanın çeşitli yerlerinde bir "şık" olarak anılan, vapurda gördüğü güzel bir kadından istifade etme düşüncesini normal bulan Behçet, dönemin kamusal yaşamında erkeğin kendisinde gördüğü haklar bağlamında önemli bir örnektir. Kuşkusuz Ahmet Mithat romanlarında erkek karakterler de kamusal yaşamda yozlaşır ancak bu yozlaşmadan kaçınmanın yolu kamusal yaşamın reddi değil dengeli biçimde kullanımı olarak görülür. Burada Richard Sennett'in Avrupa kamusal yaşamında ahlak bağlamında kadın ve erkek arasındaki farka dikkat çekişini anımsamak gerekir:

Ahlâk dışı [immoral] bir alan olarak kamu, kadınlar ve erkekler için çok farklı şeyler ifade ediyordu. Kadınlar için, kirlenerek ve "kargaşa dolu, almış başını giden bir girdap", içine sürüklenerek erdemlerini yitirme tehlikesine girdikleri bir yerdi. Kamu ile rezalet fikri yakından ilişkiliydi. Bir burjuva erkek için kamu farklı bir ahlaki özellik taşıyordu. [...] Öyle ki erkekler kamusal yaşamın ahlâk dışı oluşunu, kadınlar gibi onun sadece bir

⁵⁴ Ahmet Mithat Efendi, **a.g.e.**, s. 51.

rezalet alanı olduğu şeklinde değil, alttan alta bir özgürlük alanı sunduğu şeklinde yorumluyorlardı.⁵⁵

Sennett'in söz konusu dikkat noktasının İslam referanslı nüanslara sahip olmakla birlikte Osmanlı toplumu için de geçerli olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. Ferdane'nin "dışarıdaki" yaşama katılımı roman boyunca farklı karakterler arasında tartışılan bir mesele haline gelir. Talat (Ferdane'nin kocası), Behçet ve Necati romanda Ferdane'yi yargılayan üç erkek olarak yer alırken sırdaşı Despino, iffetinin savunucusu olarak konuşur. Vapur çıkışı peşine takılan ve her hareketini izleyen Behçet'e göre şehrin bir ucundan bir ucuna tek başına dolaşan, vapurda sigara içen, serbest ve cüretkâr Ferdane "perhizkâr" bir kadın olamaz.⁵⁶ Üstelik Ferdane'nin "serbestliğı"nden cüret bulan yalnızca Behçet değildir. Bağlarbaşı'nda Osmanlı Tiyatrosu'ndan [Çamlıca] Millet Bahçesi'ne uzanan bir mekânsal çizgide tacizkâr tavırlara maruz kalan Ferdane, Necati'nin adamları dövmesi sonucu kurtulur. Ferdane, üç şık tarafından taciz edildiğı bu kısımda bir gününü tiyatroya, oradan da Millet Bahçesi'ne giderek değerlendiren bir kadın olarak karşımıza çıkarılır; ilk bölümdeki serbestçe gezintisinin nedeni birisini ziyaret etmek iken söz konusu ikinci sahnede sosyalleşmenin bilhassa vurgulanması ise dikkat çeker. Bu bağlamda Ferdane, Tanzimat romanında bu denli serbestçe kamusallaşmasına rağmen olumlu çizilen bir kadın karakter olarak alışılmadığıdır. İlginçtir ki Ferdane'nin ilk sahnede toplu taşımada tek başına seyahat etmesi, İstanbul'un bir ucuna cüretkâr bir şekilde -etrafına dikkatlice bakarak- gitmesi, özgüvenli duruşu Behçet ve Necati'nin gözünden ikincisinden daha ziyade olumsuzlanan bir durumdur. Nitekim Necati tiyatroda ve bahçede şahit olduğu sahnede, Ferdane'yi vapurda gördükleri kadına benzetir ancak vapurdaki serbest tavırlı kadının şıkların ilgisinden rahatsız olmayacağını hatta bu ilgiye karşılık vereceğini varsayar. Necati, Ferdane'yle konuşmalarında ise kadınların bu şekilde rahatsız edilmeleri karşısında gezme lüksünden fedakârlık etmeleri gerektiğini söyleyecektir:

⁵⁵ Sennett, **a.g.e.**, s. 41.

⁵⁶ Ahmet Mithat Efendi, **a.g.e.**, s. 48.

Kavanin-i medeniye benim reyimce tesis edilmiş olsaydı bir kadının hürriyet-i şahsiyesinden namuskârane bir suretle istifadesini men eyleyen erbâb-ı taarruzu Köprü başında asarak emsaline ibret verirdim. Fakat mademki efendiler, beyler her taşkınlıkta hürr-i muhtar kalarak herhâlde enzar-ı umumiye kadınları muaheze etmektedir, o halde ben kadın olsaydım tek şu enzar-ı muahezeden masun kalmak için tenezzühü de feda eylerdim.⁵⁷

Ferdane'nin romandaki tüm erkek karakterlerin yargılamalarına maruz kalması, bir yandan da her üç karakter için arzu nesnesi olmasıyla da bağlantılıdır. Nitekim Talat'ın endişesinin temelinde Ferdane'nin güzelliği vardır, Behçet güzel ve süslü bir kadının böyle serbestçe dolaşıp da kendisine yüz vermemesine içerleyerek kötücülleşir. “Feylesof” Necati ise romanda ferasetin ve alaturka bakış açısının temsilcisi olmasına karşın Ferdane'yle mektuplaşır ve kamusal mekanlarda buluşur.

Romanın sonunda Ferdane'nin felakete uğraması şaşırtıcı değildir. Despino'nun iyi niyetle aldığı ancak Behçet'in eline düşen “alafranga” fotoğrafı, üzerinde oynanarak bir fotoğrafçı vitrinine asılınca Ferdane kocasını da Necati'yi de kaybeder. Ferdane'nin fotoğrafını çekirtmesi (“resim aldirmek cinayeti”) ve bu fotoğrafın yanlış ellere geçmesiyle vitrine düşmesi kamusal görünürlüğünün zirvesi olur. Ferdane bu görünürlüğün bir sorunsal haline gelişinde en büyük etken olarak gördüğü güzelliğinden intikam alarak yüzünü kezzapla yakar. Bu ahlakçı son, hakikatlerin ortaya çıkmasıyla mutlu bir sona evrilse de Ferdane'nin çirkinleşmiş olması ve Necati ile evliliği kamusal mekânda daha kısıtlanmış şekilde hareket edeceğini -hiç olmazsa daha az dikkate mazhar olacağını- ve bu şekilde huzurlu bir hayata kavuşacağını hissettirir.

3.3. Kamusallık, Endişe ve Performans: *Araba Sevdası*

3.3.1. Ahlak ve Medeniyet Ayırımında *Araba Sevdası*'nda Endişe

⁵⁷ Ahmet Mithat Efendi, **a.g.e.**, s. 152.

Realiteyi anlatmayı eşya ve hadiselerin fotoğrafını çekmek olarak algılayan ilk dönem yazarları Beşir Ayvazoğlu'na göre “kuklalardan farksız kişilerin serüvenlerini” anlatırlar.⁵⁸ Bu “kukla” kişiler arasında bilhassa Batılı gündelik yaşam pratiklerine fazlaca kapılanlar “taklit” olgusuyla birlikte anılırlar. Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı ilk dönem romanları arasında alafrangalık olarak adlandırılan, Batılı üst sınıf yaşam pratiklerinin Osmanlı bireyinin gündelik hayatının merkezine yerleşmesi noktasında ilk akla gelen metinlerden biridir. Bunun sebebi görsel ve davranışsal kodların taklidi bağlamında Bihruz'un yalnızca kendisinden önceki örnekleri aşması değil, Ş. Mardin'in işaret ettiği üzere kendisinden sonra da bir alafrangalık kanonunun oluşmasına ön ayak olmasıdır, ki Mardin'e göre Bihruz'un taklit zevkleri edebiyatta bir “Bihruz sendromu” yaratmıştır. Bihruz'un bir sendroma adını verecek orijinalitesi tam da bu noktada başlar. Onu kendisinden önceki “taklit” ve “taklit eden” karakterlerden ayıran şeylerden biri, anlatıcı zihninin bir adım geriden baktığı ve bu bağlamda endişenin parmakla işaret edildiği bir karakter olmamasıdır. Kendisinden önceki anlatılarda kamusal yaşamın yoldan çıkarıcı ve ideal halleri belirlenirken bu karşıtlık *Araba Sevdası*'nda -Bihruz üzerinden- ahlaki bir problematik olarak yer almaz. (Aksine Bihruz'un değer yargıları üzerinden kamusallığın ideal mekânı ve hali işaret edilir.) Bihruz züppedir ama onun züppeliği dini/ahlaki normları zorlamaz. Lümpenliği, giyim-kuşam, “ekipaj” düşkünlüğü, sosyal yaşama rağbeti bir israf ve sefahat sorunu olarak anılarak “alafrangalık iletine giriftar oldu[ğu]” söylenirse de metinde ona yönelik eleştirel tavır oldukça zayıftır. Bihruz'un çalışma hayatından kopukluğu ve kamusal mekânda görünür olmaya yönelik düşkünlüğü romanda geleneksel kanadı temsil eden tek roman kişisi olan annesi tarafından endişeyle karşılanmayacak (maddi endişeler dışında), onun “saika-i heveskârî-i şebab ile vaki olan” tüm hareketleri “gençlik icabatından olan temayülâtına” verilecektir.⁵⁹ Ancak bu ifadeler annenin değil anlatıcının ifadeleri olarak karşımıza çıkar. Romanda her ne kadar

⁵⁸ Beşir Ayvazoğlu, **Geleneğin Direnişi**, İstanbul, Ötüken Yayınları 1997, s.259. Aktaran: Nurdan Gürbilek, “Orijinal Türk Ruhu”, **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s. 114.

⁵⁹ Recaizâde Mahmut Ekrem, **a.g.e.**, s.184/ 24.

müdahil-anlatıcı diyebileceğimiz bir anlatıcının tahakkümü açık olarak görülemese de bunun gibi birçok pasajda yazarın fikirleri açıkça verilir. Bihruz da aslında Felatun gibi çalışma hayatından -neredeyse- yoksun ve yararsızdır. Ancak yazarın müsamahalı bakış açısı burada devreye girer. Bihruz diğer mirasyediler gibi korkunç bir sona uğramayacak, mal ve mülkünün büyük bölümünü elden çıkarmakla beraber annesinden yardım alacak ve arabasını kaybedecektir -ki zaten araba da eskimiş, markası çizilmiştir. Bu bağlamda Bihruz'un kamusal sahnesinin kurucu unsuru olan arabasını kaybetmesi menfaatine olacak, romanın sonunda Periveş'le ve onun arabası ile ilgili hakikati öğrenmesiyle de taklit/melodramatik aşkının çerçevesinden çıkabilecektir.

Ancak romanda kamusal mekânda bulunma haline yönelik ahlaki bir tavrın olmadığı da söylenemez. Bu tavır yine anlatıcı kanalıyla ötekilere yöneliktir. Bu bağlamda anlatıcı dolayısıyla en çok olumsuzlanan karakter Periveş'tir. "Namuslu bir adamın kızı" ve "hamiyetli bir zatın zevcesi" iken baba kaybı ve boşanma sonucunda annesiyle birlikte "fakirane ve fakat yine mesture bir surette" yaşayan Periveş'in "delle-i muhtale" Çengi Hanım'la tanışması ve hanesinin güvenli sınırından çıkmakla "şöhret-i cemel ve zarafeti gereği gibi şâyî ve fakat -hayfa ki!- cevher-i giran-kıymet fazileti bütün bütün zayı" olur.⁶⁰ Periveş, -bu tanışıklıktan sonra alıştığı- kamusal eğlence yerlerine gitmek için Karabaş Mahallesi'ndeki evinden kötü bir kılıkla ve bir erkek çocuğun nezaretinde çıkacak, Çengi Hanım'ın hanesine gelerek orada gereği gibi süslenecek ve her gün farklı bir tenezzüh yerinde piyasa yapacaktır. Periveş'in ve Çengi Hanım'ın ev hayatı hakkında bunlar dışında hiçbir malumat verilmezken kamusal mekânda bulunma halleri her yönüyle ayrıntılandırılır.⁶¹ Burada Çengi Hanım'ın tasvirinde kullanılan bazı ifadeler dikkat çekicidir:

⁶⁰ A.e., s. 48. (İtalikler bana ait)

⁶¹ Birçok kaynakta Periveş'in kötü yola düşmüş bir kadın olarak anılması söz konusudur. Ancak dikkatlice bakıldığında "cevher-i giran-kıymet fazileti"ni kaybetmek, "sahibat-ı hiffetten" olmak ve ara sıra Çengi Hanım'ın evinde kalmak buna işaret eden ifadeler olarak kabul edilebilirse de Periveş romanda açıkça bir fahişe olarak nitelendirilmez.

Buna refakat eden hanıma gelince [...] yanlarından gelen geçenlere hemen hemen bir şey söyleyecek gibi dikkatli dikkatli bakmasına nazaran serbestçe alışmış, sanki Kalpakçılarbaşı'ndaki dükkânlardan çokça alışveriş etmiş olmasını hatıra getirir bir hanım idi.⁶²

Çengi'nin bu hal ve tavrının geleneksel çarşı pratiğine aşinalığı ile paralel düşünülmesi ise bilhassa ilginçtir. Bu pasajda alışveriş mekânı olma yönüyle karşımıza çıkan Kalpakçılarbaşı Ahmet Rasim'in de dikkat çektiği üzere dönemin piyasa mekânlarından biridir.⁶³ Söz konusu tipin yaratımındaki bir diğer olumsuz vurgunun kamusal yaşamda yabancılara dikkatlice bakmak olması önemlidir -ki bu noktada aklımıza *Vah*'ta Ferdane'nin aynı nedenle yargılanışı gelir. Yazarın bu iki dikkati kadın kamusalılığına dair algısı hakkında önemli ipuçları verir. Çengi ve bilhassa Perives'in bahçe-i umumiden sonra görünür oldukları Beyazıt ve Direklerarası'ndaki piyasa ortamları ise romanda eleştirel tavrın en belirgin olduğu kısımlardır. Çamlıca Bahçesi tasvirinde kamusal ortamda kadın ve erkeklerin bir arada bulunma hallerini alaycı bir dille ele alan yazar, Beyazıt'taki piyasa ortamını tasvir ederken çok daha eleştirel bir tavır takınacaktır:

[Çamlıca Bahçesi]:

Fakat bu bir kovan idi ki arıların bal alacakları çiçekler de içinde bulunurdu! İçeride kalanlardan, alafranga bir tabir ile, taife-i lâtifeye mensup olanlar ezhar-ı baharîye rekabet eder gibi en parlak, en güzel renkler içinde ve üçü beşi bir yerde çiçekler gibi iki taraflarına salınarak gezinirler ve bunlardan bal almak hevesiyle bî-karar olan zünbur-mizaç genç beyler de çiçeklerin arasında ikişer ikişer dolaşırlardı.⁶⁴

[Beyazıt]:

[K]olalı frenk gömleklerinin dimdik yakaları aşağıdan yukarıya doğru kulaklarını yarı yerine kadar saklamış [...] siyah redingotlu, dar pantolonlu, parlak potinli, tek gözlüklü, eldivenli şık beylerin ellerinde bazen altın, bazen gümüş veya bağa saplı birer baston bulunduğu hâlde ekseriya ikişer

⁶² Rezaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, Haz.: Sabahattin Çağın, İstanbul, Özgür Yayınları, s. 38.

⁶³ Bkz.: Ahmet Rasim, *Dükkân İstanbul'da Hovardalık*, İstanbul, Arba Yayınları, 1987.

⁶⁴ *A.e.*, s. 19.

ikişer ve kol kola gezerken nerede bir temiz araba veya süslü bir hanım görürlerse gözlerini ona açıp veche-i cevelânlarını o tarafa tevcih etmek suretiyle izhar-ı hiffetten çekinmeyişleri ekserisi ipekli parlak kumaşlardan rengârenk şemsiyeleri, feraceleriyle ve gazdan rakik ve nazik, gazeden lâtif ve şeffaf yaşmaklarıyla öbek öbek kenarları tutmuş olan işvekâran-ı benat-ı Havva'nın tetavul-i eydî-i teaddiden vareste bulunmak için meşacir-i baharın kıyı bucak yerlerinde topluca bulunmaya meyyal olan hassas çiçekleri andırırcasına âleme kendilerini hem göstermek hem de göstermemek gibi iki muamele-i mütezadeyi hüsn-i cem etmek nümâyîş ve bazıları [...]⁶⁵

Süslü hanımlara perde-birunane harf-endazlıkla sırnaşmak için böyle müsait zemin ve zamanlar arayan hafifü'l-mizaç şıklardan ikisi adî bir kira arabasına kurulmuş sahibat-ı hiffetten düzgünlü boyalı iki kadına kur etmek yolunda türlü maymunluklar, türlü maskaralıklar ediyorlar, kadınlar da aynı evza'-ı suhrekârane ile şık beylere mukabeleden geri kalmıyorlar idi.⁶⁶

Her iki tasvir karşılaştırıldığında görüldüğü üzere alafranga usul bir kamusal mekân olarak Çamlıca Bahçesi'ndeki flört deneyimini arı-çiçek teşbihleri yoluyla yumuşatarak anlatan yazar, Beyazıt'taki piyasa ortamında tasvir ettiği iki cinse karşı ifadelerinde daha acımasızdır; buradaki erkekler için “hafifü'l-mizaçlık, izhar-ı hiffetten çekinmeyiş, perde-birunane harf-endazlıkla sırnaşmak, türlü maymunluklar, türlü maskaralıklar etmek” ifadeleri kullanılırken kadınlar “işvekâran, suhrekârane, sahibat-ı hiffet” gibi sıfatlarla anılırlar. Bu durum yazarın iki kamusal mekâna bakışındaki farklılığa işaret edebileceği gibi Çamlıca Bahçesi'ndeki tenezzüh ortamının Beyazıt'taki ramazan akşamları/piyasa ortamından daha nezih bir manzara arz ettiğini de düşündürülebilir.

Söz konusu eleştirel tavır metinde çoğunlukla anlatıcının ifadeleriyle yer bulurken kimi zaman da doğrudan Bihruz'un düşünceleriyle aktarılır. Berna Moran R. M. Ekrem'i ilgilendirenin “Bihruz'un yalnızca giyimi kuşamı, Fransızca paralayarak konuşması gibi züppe tipinin ortak özellikleri değil, onun kendine özgü kafa yapısı, zihniyeti, iç yaşantısı” olduğunu ifade eder ve bu yüzden de yazar “iç

⁶⁵ A.e., s. 255.

⁶⁶ A.e., s. 256.

konuşmadan bilinç akımına doğru aşamalaşan” iç çözümleme metoduna başvurur.⁶⁷ Bihruz’un bu bağlamda kamusal mekânda bulunma haline yönelik ahlaki bir endişeye sahip olduğu söylenemezse de metinde onun zihninden aktarılan bazı ifadeler eleştirel bir tonu haizdir. Söz gelimi yukarıda alıntıladığımız Beyazıt’taki sahnede Bihruz kendi kendine söylenir:

Kom se degutan! Bir kadına böyle de kur edilir mi? Aman yarabbi ne bayağı insanlar!.. Ne bayağı kadınlar!.. Ben de kurörlük ettim. Lâkin böyle skandalö hareketlerde bulunmadım. Benim baktığım kadın... hâşâ o kadın değil, bir kız, kız da değil, bir melek idi. Yazık, povr fiy şimdi sağ olaydı o da buralarda bulunurdu ya!.. Evet, o da çıkardı gezerdi, ama nasıl?.. Nobl bir hanıma lâyük surette. [...] Aman şuradan gideyim de şu hâli gözüm görmesin!..⁶⁸

Bihruz’un bu ortamdan rahatsız oluşu anlatıcı tarafından “son derece çirkinliğini şimdi görebildiği bu hâlden ziyadesiyle müteneffir ol[ması]” ile açıklansa da anlatıcı yoluyla getirilen eleştiriler ile Bihruz’un düşünceleri arasında göz ardı edilemeyecek bir fark vardır. Bihruz’un bu pasajdaki eleştirel düşüncesi ahlaki değil medeni bir kamusallaşmayı yüceltir. Bu yönüyle Bihruz’un görüşleri kamusal yaşamın modern adab-ı muaşerete göre düzenlenmesi yolunda erken bir tavra işaret eder. Nevin Meriç, modernleşme süreciyle birlikte adab-ı muaşeretin geleneksel ahlaki yargıların yerini almaya başladığını ifade eder:

Modern toplum “geleneksel-ahlaki” tavırları “medeni” olarak yeniden yorumlamış, sekülerleştirmiştir. Böylece ahlakın din boyutu kamufle edilmiş, bir başka ifadeyle, din ile ahlakın arası açılırken, insan davranışlarına ait estetik kaygı medenileşme olarak yeniden tanımlanmış olmaktadır.⁶⁹

Periveş ile kamusal bir mekânda tanışan ve flört eden Bihruz kendi eyleminde ahlaki bir zaaf görmediği gibi bu sahnede de iki cinsin flörtüne ya da kadının kamusal mekânda bulunmasına geleneksel-ahlaki bir tavırla yaklaşmaz, onu

⁶⁷ Moran, **a.g.e.**, s. 84.

⁶⁸ Recaizâde Mahmut Ekrem, **a.g.e.**, s. 257.

⁶⁹ Nevin Meriç, **Adab-ı Muaşeret: Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, s.10-11.

rahatsız eden ortamın bayağılığıdır. Halbuki ona göre kendisinin bugüne dek medenice “kurörlük” ettiği gibi Periveş de sağ olsa yine buralarda bulunacak ancak - Çamlıca’da olduğu gibi- “nobl [asil] bir surette” piyasa edecektir. Tam da bu nedenle Bihruz’un sözlerinin, anlatıcının “bu hâlden ziyadesiyle müteneffir ol[mak]” açıklamasını doğrulamadığını görürüz.

Yine de Bihruz’un endişesi metin boyunca geleneksel-ahlaki tavır ile medenilik arasında gidip gelecektir. Söz gelimi Enderunlu Vasıf’ın şiirindeki “olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol” lafzına içerleyerek bunun bir kadına söylenmesini bayağı bulması ilginçtir. Ancak aynı Bihruz -henüz hayal kırıklığına uğramadan önce- “artık bundan sonra sefihliği de bırakmalı, artık evleneceğim, evlilere yakışan da saj (uslu) olmaktır” sözleriyle kendine yönelik endişeye de kapı aralar -ki bu pasaj Bihruz’un kendisine yönelik tek eleştirel ifadesidir.⁷⁰ Bu bağlamda *Araba Sevdası* ilk dönem Tanzimat romanlarından farklı bir yerde durur. Jale Parla, *Araba Sevdası*’nın ilk modern roman oluşunu “çağını seyredebilen ve bu irdeleyici bakışı kendine de yöneltebilen, yani iki yönlü sorgulayabilen” bir metin oluşuyla açıklar;⁷¹ bu nokta, Recaizâde’nin anlatıcı-Bihruz ikiliğinde söz konusu geleneksel-ahlaki tavır ile medenilik arasında gidip gelişinin kararsız bir endişe mi yoksa iki yönlü bir sorgulamaya gidilen bilinçli bir tercih mi olduğunu sorgulamayı gerektirir.

Bihruz, modern bir kahraman olarak Tanzimat romanlarında varlığına işaret ettiğimiz endişenin hem öznesi hem de nesnesidir, ancak onun kendine dönüşümlü endişesi daha ziyade kamusal mekândaki görünürlüğüünün içeriği üzerinedir. Bihruz kendisinden önceki kamusal kişiliklerden “kişiliğini ortaya serme ve toplumsal eylemin kendisini başkalarının kişiliklerini nasıl gösterdiği açısından ölçme” arzusuyla ayrılır.⁷² Böylece -edebi bağlamda- kişiliğin kamusal alana girişi noktasındaki ilk örneklerden biri olarak karşımıza çıkar. Bu durum romanda iki

⁷⁰ Recaizâde Mahmut Ekrem, **a.g.e.**, s. 102. (Parantez bana ait.)

⁷¹ Parla, **a.g.e.**, s.130.

⁷² Sennett, **a.g.e.**, s. 25.

şekilde tezahür eder. Bunlardan ilki Bihruz'un anlatı boyunca kişiliği ve görüntüsüne yönelik çabasının sürekli olarak nasıl görüldüğü endişesiyle birlikte karşımıza çıkmasıdır. Bu endişe Felatun'un içi boş aylaklığı karşısında Bihruz'un modern görünmek ile özdeşleştirdiği “modern olma” çabasının bilinçli bir farkındalık hali oluşuna işaret eder. Bihruz aynı zamanda dış görünüşünü oluşturan unsurlarda bulunacak ayırıcı özelliklerin peşindedir ve bu yolla diğer “şık”lardan ayrılmayı, öne çıkmayı ve kimliğini bu yolla inşa etmeyi amaçlar. Bu bağlamda görenlerin tanıdığı, dikkat çekici renkte -sarı- lando, bu landoda, bastonunda, mendillerinde, mektup mühründe bulunduğu ısrarla vurgulanan “M.B.” kısaltması [markası] gibi ayrıntılar Bihruz'un dışarıdaki yaşama “kendisi” olarak katılımına yönelik çabasına işaret eder. Bu bakımdan da Bihruz'un bireysellik farkındalığı ve kişiliğini kamusal alana dahil edişi romanın en önemli hususiyetlerinden biri haline gelir. Bihruz aynı zamanda, roman boyunca -yukarıdaki alıntıda verilen cümle gibi ender durumlar hariç- anlatıcının değer yargılarıyla değil kendi düşünceleri, jest ve tavırlarıyla konuşacaktır.

3.3.2. Modern Kamusalık Hülyası ve Kent Sahnesinde Performans

Modernleşen kent mekânının karakteristik özelliklerinden biri artık kırsal-kentsel alan ayrımından ziyade doğal ve yaratılmış/inşa edilmiş çevre arasında tezahür eden farklılaşmadır.⁷³ Modernleşen kentin yaratılmış alanları bireyin hayat tarzındaki dönüşümleri yöneten bir unsur olarak tezahür eder; böylece mekânlar da metalar gibi bir tüketim unsuru haline gelir. Mekânsal dönüşüm kenti modernleşen bireyin sahneye çıkmasına olanak sağlayan yapılarla donatır. Henry Lefebvre'e göre hem ürün hem de üretici olarak mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır. Mekânı fiziksel bir gerçeklikten ziyade toplumsal bir gerçeklik olarak ele alan Lefebvre, modernitenin mekânlarının üretildiğini söyler.⁷⁴ Mekânın üretimi

⁷³ Giddens, *Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*, s. 99.

⁷⁴ Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, s. 24.

ve yeniden-üretimini üç basamağından biri olarak gösterdiği “mekânsal pratik” öznenin mekânla ilişkisini beden kullanımıyla bütünleştirir:

Üretimi ve yeniden-üretimi, nispi bir bağlılık içinde sürekliliği sağlayan her toplumsal oluşuma has özgül yerleri ve mekânsal kümeleri kapsayan *mekânsal pratik*. Bu bağlılık, toplumsal mekân ve herhangi bir toplumun her üyesinin mekânıyla ilişkisi açısından, hem belli bir *yeterliği [competence]* hem de belli bir *performansı* gerektirir.⁷⁵

Osmanlı’da 19. yüzyılın ikinci yarısında kent ahâlisinin Batı tarzı modern tenezzühü deneyimleyebilmesi adına açılan millet bahçelerinden biri de 1870 yılında Kısıklı’da açılan Çamlıca Bahçesi’dir. Etrafı yüksek duvarlarla çevrilmiş olan bu bahçenin içerisinde yürüyüş yolları, gazino, göl, köprüler, küçük bir köşk gibi yapay alanlar bulunur. *Araba Sevdası*’nın asıl kahramanlarından biri olarak Çamlıca Bahçesi⁷⁶, modern olmayı şekilsel kazanımlara indirgeyen ve “görünmek” ile bağdaştıran bir neslin temsilcisi olarak Bihruz Bey’in kamusalılık deneyiminin de birincil sahnesidir. R. M. Ekrem’in romanında Çamlıca Bahçesi, gerçekliğe büyük ölçüde dayandırılmış bir kurmaca mekânı olarak kendisinden önceki tenezzüh mahallerinden -yazarın tavrı ile de- ayrı bir yerde durur. Nitekim romanın henüz başında her yönüyle mükemmel şekilde mamur edilmiş olarak tarif edilen bahçenin önemli özelliklerinin sıralandığı paragrafların sonlarında “dil-pesend bulursunuz”, “bunları da beğenirsiniz”, “mükemmeliyetini tasdik eylersiniz” ifadelerinde yazarın mekâna yönelik yargısı açığa çıkar. “[B]izim memlekette emsali henüz meşhûr olmayan bu ‘moda’ nüzhet-gâh [...] lâk ve köşk gibi enzârı başkaca memnun edecek şeyleri ve alelhusus istirahat ve huzur arzu edenler için câbecâ sandalyeleri, kanepeleri bulunan bu bahçe halkın sair seyir yerlerine olan râğbetini tamamıyla kendisine celp etmiş”tir.⁷⁷ Öyle ki Keşfi Bey’in ifadesiyle bahçenin açılmasıyla diğer tenezzüh yerleri adeta bir çöl [desert] halini alır. “[H]engâmeli bir sur-gâh-ı şevk ü şagab” olarak İstanbul’un kibar halkıyla dolup taşan Çamlıca Bahçesi’ne

⁷⁵ A.e., s.63-69.

⁷⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre *Araba Sevdası*’nın Bihruz dışındaki üç kahramanı araba, Çamlıca Bahçesi ve “La Belle Helene” operetidir.

⁷⁷ Recaizâde Mahmut Ekrem, a.g.e., s. 54.

“gelen kadın, erkek binlerce seyircinin bahçeye tehacümü” yazara göre “hakikaten görülecek temaşalardan”dır.⁷⁸

Romanda bahçenin hem içi hem de dışının fiziksel ve sosyal cihetlerden ayrıntılı tasvirleri yer alırken bu tasvirlerde hiçbir olumsuz vurgu yoktur. Bihruz’un tenezzüh günlerinde bulunabilmek/görülebilmek için -diğer birçok kibar aile gibi- yakınına taşındığı bahçe her yönüyle modern bir kamusallaşma halini simgelemekle olumlanır:

Bu kalabalığın ekseriyeti -kadınlar başka, erkekler yine başka olarak- üçer beşer bahçenin içinde aşağı yukarı gezinirler, diğerleri de tarhların arasındaki kanepelere, sandalyelere oturarak ve çalgıcıların -o zamanlar İstanbulca pek moda olan- (Bel Elen) operasından çaldıkları havaları dinleyerek gezinenleri temaşa ile eğlenirlerdi.⁷⁹

Bihruz’un bir sonraki tatil günü Periveş’le randevulaştığını zannederek gittiği Küçük Çamlıca mesiresinin ortamı ise modern bahçenin ideale yakın kamusalılık tahayyülünün karşıtı olarak çizilir. Burası, şık beyler, süslü hanımların ve devir daim yapan mükellef arabaların yerini “mavi dizlikli, kırmızı kuşaklı, dar pantolonlu, bol donlu, Şam hırkalı, gecelik entarili, saltası omuzunda, setresi kolunda yüzlerce seyirci”nin; kanepelerin yerini iskemleler ve kaba hasırların; büfenin, gazinonun ve bira getiren garsonların yerini “muhallebici, dondurmacı, leblebici, eğlencelik Şam-fıstıkçı, şekerci, simitçi” ve “iki şekerli, bir sade, üç lokum!” diye haykıran kahveci çıraklarının; “Bel Elen”in yerini ise “bir fena keman, bir adî lâvta, bir soğuk klarnata, bir de porsuk deften ibaret ince sazın kaba takımı”nın aldığı “tertipsiz, letafetsiz, zevksiz, liyakatsiz” bir seyir mekânı olarak tasvir edilir; Bihruz’a göre ise ortam tam bir “karnaval”dır -ki bir önceki başlıkta sözünü ettiğimiz, kamusal mekana yönelik olarak olumsuzluğa işaret eden

⁷⁸ A.e., s.53.

⁷⁹ A.e., s.55.

“panayır/karnaval” imgelemi bu metinde de söz konusu ortamın karmaşası ve düzensizliğini hedef alır.⁸⁰

Tanzimat romanları modern bireyin ilk nüvelerinin bulunduğu metinler olarak karşımıza çıkar. Henüz bireyin modernleşen dünya karşısındaki sancılarının açıkça bulunamadığı bu metinler bunun yerine dış dünyadaki değişimleri ekseriyetle ahlakçı bir yaklaşım çerçevesinde ele alırlar. Bihruz’un modern kamusal yaşamın bir parçası olmaya çalışma hali ise kendisine Batılı/modern bir kimlik yaratma çabasının bir ürünüdür. Bu bağlamda züppe tipinin kurucu karakteri olan Felatun’a benzemekle birlikte kendi kimliğini ve hayat tarzını yaratma konusundaki refleksif çabasıyla ondan ayrılır. Bu yanıla Giddens’in sözünü ettiği yeni deneyim biçimlerinin ve modern hayatın kilit kavramı olarak “hayat tarzı”nın metalaşma deneyimini ve benliğin tasarımının büyük ölçüde arzulanan mallara sahip olma ve yapay olarak çerçevelendirilmiş hayat tarzlarına ulaşma arayışına dönüşmesini simgeler.⁸¹ Bu bağlamda Bihruz’u henüz modern bireyin teşekkül etmiş hali olarak göremeyiz ancak görünüş, hayat tarzı ve hatta kitaplardan öğrendiği modern flört/ilişki/aşk peşindeki çabası dikkate değer. Diyebiliriz ki Bihruz’u tanımlayan en önemli göstergelerden biri bu “çaba”dır.

Batı şehirlerinde kamusallığın yükselişiyle birlikte sahne ve sokak arasındaki bağlantının da kuvvetlendiğine dikkat çeken Sennett’e göre kamusal insan, modern kamusal mekânda var olmak için sahnenin tekniklerini kullanmak durumundadır. Ona göre “teatrallik, mahremiyetle kendine has, düşmanca bir ilişki içindedir; teatrallik kamusal yaşamla aynı şekilde kendine has, ama dostça bir ilişki içindedir.”⁸² “Öteki” ile karşılaşmaya imkân sağlayacak şekilde biçimlenen kent yaşamı görülenlerin bir güvenli bir aşinalık haliyle tanınabileceği ve kıyafetlerinden kim olduklarının anlaşılabilceği bir alan olmaktan çıkınca yabancılarla paylaştıkları

⁸⁰ A.e., s.115-116. (Bihruz’un -ve yazarın- bu tavrı Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey’in sözünü ettiği, mesirede “asrın sivilize beyleri”nin tavrını anımsatır. Bkz: İkinci Bölüm/ 2.2.3. Modern Kamusal Yaşamın İnşası)

⁸¹ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s.13-14/244.

⁸² Sennett, **a.g.e.**, s. 58.

alanlarda bireylerin kendilerini ifade edebilmesinin yolu “rol” ve “bedeni dekore etmek”ten geçmektedir. ⁸³ Giysiler ise bu deneyimin en önemli malzemesidir.

Gündelik hayatın performatif yönü sembolik etkileşimci sosyologlarca rol kuramları etrafında tartışılmalıdır. Gündelik hayatta bireyin benliğini ötekilere sunmasını dramaturji bağlamında kuramlaştıran Erving Goffman’a göre modern birey toplumsal yaşamda performatif bir tutum sergiler. Performatif ifade ilgili temel kavramlar olarak “vitrin” ve “set” kavramlarını ortaya atan Goffman vitrini “performans sırasında kişi tarafından kasten ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımı” olarak tanımlar; set ise “önünde, içinde veya üzerinde sürekli sahnelenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemeleri”dir. ⁸⁴ Goffman, dramaturjiyi “bireyin, içinde bulunduğu toplumda benliğini nasıl oluşturduğu, geliştirdiği ve sergilediğine ilişkin teorilerini açıklamak için bir metafor olarak” kullanır. Analizinin odağında bireylerin “toplumsal benlik”lerini nasıl inşa ettikleri ve benliğin sürekliliğini nasıl sağladıkları” vardır. ⁸⁵

Baştan sona teatral bir performansı andıran *Araba Sevdası*’nda Bihruz, bizde 19. yüzyılda modernleşen kamusal yaşamın aktör-bireylerinin bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. ⁸⁶ Bu bağlamda Bihruz, rolüne uygun-uygun olmayan kamusal mekânlar ile bu kamusal mekânlarda bulunma ve görülme halini tamamlayıcı dekor içerisinde performatif bir hayat yaşar. Giysileri, bulunduğu mekânlar, davranış ve konuşma tarzı ve tüm bunları birleştiren çatı imge olarak arabası onun dramaturjik setini oluşturur. Bir icracı olarak Bihruz’un “her nereye gitse, her nerede bulunsa

⁸³ A.e., 102.

⁸⁴ Erving Goffman, **Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 33.

⁸⁵ Uğur Zeynep Güven, “Kültür, Gündelik Hayat ve Teatrallik İlişkisi Açısından Performans Antropolojisi”, **Antropoloji**, Sayı:36 (Aralık 2018), s. 103-123.

⁸⁶ Bihruz’u bu bağlamda Parisli Flaneur ile karşılaştıran bir yazı için Bkz.: Yılmaz Yıldırım, “Kamusal Alanın Göz ile İnşası ve Gözden Düşüşü: Parisli Flaneur ve İstanbullu Bihruz Bey”, **İdealkent: Mekân ve Kimlik**, 3 (Mayıs 2011), s.202-215.

maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek”tir.⁸⁷ Bu durum Sennett’in sahne-sokak ilişkisinin özgül şartı olarak gösterdiği “seyirci” meselesinin Bihruz’un da temel motivasyonu olduğunu gösterir. Bu bağlamda Bihruz’un üç merakının sunulduğu dikkat çeker: “Birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak”.⁸⁸ Bunu şöyle de okumak mümkündür: Araba sahibi olmak değil araba kullanmak, sık giyinmek değil sık giyinmiş şekilde gezmek ve Fransızca’yı iyi konuşmak değil, kamusal mekânlarda başkaları tarafından duyulacak şekilde Fransızca konuşmak. Bu noktada Bihruz’un modern/ Batılı vitrinini yaratacağı iki mekân olarak Çamlıca Bahçesi ve Beyoğlu öne çıkar. Romanda Bihruz’un Beyoğlu’na gidişleri, “kunduracı Heral”, “terzi Mir”, “tuhafçı Alber Gün”, “şekerlemeci Valöri”, “kitapçı Vik” gibi yerlere ziyaretlerle, yaratmaya çalıştığı kamusal/alafranga kimliğine yönelik ihtiyaçlarını karşılamak üzeredir. Bihruz’un performansının önemli bir yönü ise Fransızca konuşmaktır; onun bilhassa Beyoğlu’ndaki mekânlarda Fransızca konuşma çabası yinelenen bir motif olarak karşımıza çıkar. Fransızca her ortamda, Bihruz’un kişisel vitrininin önemli bir parçasıdır:

Vapurda bulunan bazı genç beyler Bihruz Beyin tuvaletine, etvarına, kıyafetine başka başka dikkat edip dururlarken bir de beyefendinin Fransızca gazete alması karinesiyle sahte alafrangalardan olmadığını anladıkları gibi gıbtakârane bir nazarla beyi baştan ayağa kadar süzmeye başladılar. Bihruz Bey de o bakışlardan memnun oldu.

Vapur iskeleden ayrılır ayrılmaz beyefendi gazeteyi açtı, baş tarafından kemal-i dikkatle mütalâaya iptida etti ise de artıkl dö fondan bir şey anlayamıyor, *fakat anlar gibi davranıyordu*. Ondan sonra kronik havadise geçti, bunları ne ise anlayabildi. Bu sırada vapur Sarayburnu’ndan içeriye giriyordu. Bey ilân sahifesine de şöylece bir nazar atfindan sonra gazeteyi gayr-ı muntazam, güya gelişi güzel bir surette katladı, kemal-i zarafetle yanına bırakıverdi.⁸⁹

⁸⁷ Rezaizâde Mahmut Ekrem, **a.g.e.**, s. 25.

⁸⁸ **A.e.**, s. 24.

⁸⁹ **A.e.**, s. 133. (italikler bana ait)

Beyoğlu caddesi, Kağıthane, Çamlıca, Fener, Göksu, Haydarpaşa ve başka birçok gezinti yerinde düzenli olarak boy gösteren Bihruz rolden çıkmamak ve kamusal vitrinini bozmamak, “mücerret süse halel vermemek” adına her türlü sıkıntıya katlanır.⁹⁰ Bihruz’un en fazla heves ettiği gezinti mekânı olarak Çamlıca Bahçesi ise modern bir tenezzüh mekânı olarak ona en müsait seti sunar. Bihruz bahçenin dışındaki devir sırasında arabasını layıkıyla sergilerken içeride giysileri, bedensel tavır ve jestleri ile ortamın sağladığı dekor arasında olmak istediği kişi haline gelir:

Bu temaşacıların içinde [...] bir bey görölürdü ki aşağıki kapıya yakın ve kapıdan her gireni çıkını görmeye müsait bir mevki tutarak bir masanın iki yanındaki birer sandalyeden birisine kendisi kurulmuş diğerine de yakasının iç tarafındaki (Terzi Mir) markası yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan pardösüsünü *sanki gelişi güzel* atmış idi. Masanın üzerinde bir tepsi içinde görülen bir (arpa suyu) kadehi *hemen bir saatten beri geldiği gibi dolu durmakta idi*. Genç bey ise oturduğu yerde sol ayağı üzerine atmış olduğu sağ ayağını mızikanın usulüne muvafık bir hareketle muttasıl oynatır ve o ayağı pek de küçük değil iken ziyadesiyle nazik ziyadesiyle biçimli gösteren [Heral] işi parlak potininin sivrice burnuna elindeki bağa saplı ve sapının üzeri Fransızca (M.B.) harflerini irâc eder gümüş markalı bastonuyla bir düziye vurur ve en azı her beş dakikada bir kere uçları altınlı bir siyah ipek şeride merbut mineli saatini beyaz yeğinin cebinden çıkarıp baktıktan ve sabırsızlıkla yerinden fırlayarak kapı tarafına doğru beş on adım gittikten sonra yine sandalyesine avdetle evvelki vaziyetini alırdı.⁹¹

Bu pasaj, her ince ayrıntının Bihruz’un kamusal performansına hizmet ettiği bir sahne olarak oluşturulmuştur. Bihruz’un tüm tavır ve jestleri bu bağlamda farazi/muhtemel bir seyirciye yönelik olarak vuku bulur. Çamlıca Bahçesi’nin yerini Çamlıca mesiresinin geleneksel ortamı aldığı anda ise Bihruz’un performansı arıza yapacaktır. Bu ortamda mükemmel surette hazırlanmış bir oyuncu olarak sahnesini ve seyircisini bulamayan Bihruz’un alay konusu olması söz konusudur.⁹²

Bihruz’un Periveş ile karşılaşması ise kamusal alandaki icrasını farklı bir zemine taşıyacaktır. Bir “kamusal aktör” olarak seyredilmek ve “duygularını takdim

⁹⁰ A.e., s. 25.

⁹¹ A.e., s. 55-56. (İtalikler bana ait)

⁹² A.e., s. 159.

etmek” ihtiyacıyla, arabasına ve kendisine dikkatle bakarak ilgisini çeken, asil bir ailenin kızı sandığı Periveş’i modern bir aşk yaşayabileceği bir kadın -ve birincil seyircisi- olarak imleyen Bihruz, romanın bundan sonraki kısmında Periveş’le aşkını -zihinsel boyutta- sahneleyecektir. Bu bağlamda romanın teatral tavrı zirveye ulaşır. Bihruz Periveş’le ilişkisinin her anını zihninde kurgulayacak ve icra edecektir:

Oh! Benim sevgilim!.. Söyleyiniz bana ki beni sevmiyorsunuz, bari onu da sevmiyorsunuz ya?.. Görüyor musunuz ne kadar sufrans içindeyim!.. Bana merhamet ediniz. Bana ki sizi adore ediyorum. İşte huzurunuzda diz çöktüm. Bir kelimecik... Hayır! Beni sevmiyorsunuz. Ah ne kadar semavî bir güzelsiniz. [...]⁹³

“Acaba beyefendiyi beklettim de darılttım mı?” diye meraklanıp telâşlı telâşlı bayırdan yukarı çıkarken beyin gözüne ilişecek, bey hemen yerinden fırlayıp “siyeh-çerde”nin yanına gidecek, mükerrer referanslardan sonra birlikte tepeye kadar çıkacaklar, o zaman “siyeh-çerde” korsajından pembe renkli, zarif, muattar, ufacık bir zarf içinde bir mektup çıkaracak, Bihruz Bey’e, “Sizin mektubunuz gibi bu da sufran bir yüreğin fotoğrafıdır. Zat-ı âlînizinki artistik bir fotoğrafı olduğu için güzeldir. Bu onun yanında kabadır, rötuşsuzdur. Lâkin pek egzaktır, pek fideldir. Onun için takdime cesaret ediyorum!” deyip mektubu beye verdikten sonra: “Fotoğrafıyı Paris’te mi, Londra’da mı, Viyana’da mı öğrendiniz?” diyecek. Biliyor musunuz ki ben sizi bir gün görmezsem çıldırıyorum? Mümkünü yok ben burada duramam” dediği gibi, “siyeh-çerde” sanglote ederek ağlamaya başlayacak, bunun üzerine artık beyefendi insafa gelip hemen olduğu noktada zemin-i arz-ı perestîşe zanu-efken-i ubudiyet olarak iki taraftan, “Oh! seni nasıl seviyorum! Sen de beni seviyor musun?.. — Oh, mon adore! — Hayır yalan söylüyorsun! — Ben yalan söylemeyi bilmem ki. Söyle bana, gerçek yolculuk var mı? — Non! Non! Bin kere non! — Aklımı başımdan aldın hıyanet! — Ya sen beni ne hâle koydun!.. — Ben zavallı ne yaptım? — Bir daha ne zaman görüşeceğiz? — Ben bilir miyim?..” tarzında artık senli benli sözler teati olunacak.⁹⁴

Bihruz’un bu pasajlarda Periveş’te de -görünüş ve bindiği araba itibariyle- var olduğuna inandığı kişisel vitrin aracılığıyla inşa ettiği flört idealinin, tıpkı rüyalarında gördüğü bahçe gibi gerçek hayatta karşılığı yoktur. Bu örneklerdeki dramatik tavır romanın neredeyse tamamına hâkim olmakla beraber birincil seyircisi

⁹³ A.e., s. 95.

⁹⁴ A.e., s. 116-117.

olarak imlediği Periveş'i ve en mühim dekoru olarak arabasını kaybetmek Bihruz'un "görünme" isteğini de yitirmesine neden olacaktır.

3.4. Ret ve İnşa, Kamusal-Özel Alanlar Karşısında Birey: *Mai ve Siyah / Aşk-ı Memnu*

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanları "modern Osmanlı bireyinin dünyasını, algılayış biçimini sorunsallaştıran" metinler olarak edebiyatımızda bir kırılma noktasına işaret eder.⁹⁵ Zeynep Uysal'a göre bireyin hikâyesini, "dışarıdan, dıştan etkilenen, zedelenen bir ev üzerinden anlatan", yazar bütün metinlerini bir metruk ev anlatısı olarak inşa eder. Dolayısıyla birbirini tamamlayan bir tematik çerçevede bu metinlerle kurulan "[e]vin içinin ve dışının çatışma halinde olduğu, bir anlamda modern bireyin özel alanla kamusal alan arasındaki gerilimle biçimlendiği, giderek kamusalın özele nüfuzunun daha görünür hale geldiği bir anlatıdır."⁹⁶ Bu bağlamda Halit Ziya romanları modernleşen yaşamda bireyselliğin yükselişine paralel olarak modern özel alanın inşasının da görünür olduğu metinler olarak karşımıza çıkarken bireyin kamusal yaşamla ilişkisini ve bu ilişkinin bireyin psikolojisinde ve hayatında ortaya çıkardığı gerilimleri de başarılı bir şekilde işleyen romanlardır. Yazarın benzer şematik yapıya sahip romanlarında odağa alınan karakterlerin tipolojileri bireyin dışsal yaşama ve aileye karşı tutumu etrafında şekillendirilmiştir denilebilir. Bu bağlamda Halit Ziya romanlarında kamusal yaşam ahlaki bakımdan düşkün bir yaşama tekabül eder; romanların "kamusal insan"ları ise çöküş anlatısının müsebbibi olarak konumlandırılırlar. Bu iki roman aynı zamanda Sennett'in bireyselleşmenin bir sonucu olarak -David Riesman'a referansla- sözünü ettiği, bireyin toplumda "öteki-yönelimlilik"ten "iç yönelimlilik"e (outer-directed/inner-directed) geçiş sürecinin edebi tezahürleri olarak görülebilirler; bilhassa Behlül bu bağlamda

⁹⁵ Zeynep Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s.60.

⁹⁶ A.e., s.15.

kendisinden önceki örneklerden farklılığıyla önemli bir kırılma noktası olarak karşımıza çıkar.

Bu başlık altında Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarında odağa alınan iki -zıt- karakter olarak Ahmet Cemil ve Behlül'ün kamusal ve mahremiyet örüntülerine dair algı ve gerilimleri söz konusu edilecektir. *Mai ve Siyah*'ta romanın baş kişisi Ahmet Cemil'in kamusalığa karşı tavrı kamusal ve kişilik ilişkisi, bir proto-flaneur olarak gözleme dayalı pasif kamusal ve özel alana yüklediği anlam ile tartışmaya açılacak, *Aşk-ı Memnu*'da ise Ahmet Cemil'in zıttı olarak konumlanan Behlül'ün Tanzimat'ın alafranga-züppelerinden ayrı, yeni bir "kamusal insan" olarak inşası ve onun kamusalının romandaki rolü irdelenecektir.

3.4.1. Kişiliğin ve Modern Özel Alanın Kavşağında Bir Kahraman: Ahmet Cemil

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ı edebiyatımızda roman tekniğine getirdiği yenilikle birlikte modern bireyi boyutlandırması bakımından ilk modern roman olarak kabul edilir. Romanın başkışisi -şair- Ahmet Cemil'in odaklayan karakter olması⁹⁷ metni "onun iç dünyasından filtrelenen bir dünya, ilişkiler ve insanlar"ın anlatısı haline getirir.⁹⁸ Ahmet Cemil, arzu-sorumluluk (hayal-hakikat/mai-siyah) ikileminin gölgesindeki yaşamı ve bu ikilem arasındaki çabalamaların sonuçsuz kalışıyla öne çıkarken kendisinden önceki metinlerde modernleşen yaşamın temsilcisi olarak sunulan arzularıcı/alafranga/züppe karakterlerden ayrıldığı gibi idealleştirilen bir kamusal kişilik olarak da çizilmez. Ahmet Cemil ailesine karşı sorumluluğunun ve rahat yaşama idealinin yanında modernleşen yaşamın dışsal veçhesine karşı da kayıtsız değildir. Ancak onun

⁹⁷ Romanda kullanılan "sabit odaklanma" tekniği ile ilgili bilgi için Bkz.: Erol Köroğlu, "Mai ve Siyah'ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak", **Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı**, Haz.: Deniz Aktan Küçük-Murat Narcı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 37-38.

⁹⁸ A.e., s. 195.

modernleşen yaşamın içerisinde “görünmek” değil “tanınmak/fark edilmek”e yönelik endişesi bedeninden ziyade kamusal “kişiliği” ile ilgilidir. Ancak Ahmet Cemil’in başkalarınca “görülme” arzusu “şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak”⁹⁹ isteğinin yanında kamusal mekânda reel bir görölme arzusu olarak da tezahür eder:

Ahmet Cemil [...] Babıali Caddesi’nin kenarından çıkarken şu kitapçı dükkânları, cam kapıların aralarından fark edilen şu kütüphane müdavimleri, bu matbaalar, sabahtan akşama kadar harekât-ı edebîyenin mecrâ-yı münferidi olan şu cadde bir gün olacak ki onun taht-ı teshîrine girmiş olacak. Şimdi birkaç eski mektep arkadaşıyla sekiz on erbâb-ı kalemden başka *herkesin meçhulü* olan bu genç, bugün koltuğunun altında bir iki kitapla buradan bir gölge gibi çıkarken bir gün olacak ki tesadüfen bir kitapçının dükkânına gözü isabet edecek olursa mektepten henüz çıkmış *iki genç müntesib-i edebî birbirine kendisini gösterdiğini fark edecek!*...¹⁰⁰

Bu sahne Ahmet Cemil’in bir edip olarak şöhret olma idealinin kamusal görünürlükle tamamlanışı arzusuna işaret eder. İleride bahsedeceğimiz üzere romanda Beyoğlu Caddesi ile imlenen tüketim ve eğlence odaklı kamusal yaşamın bir parçası olmamaya yönelik bilinçli tavrına karşılık Babıali Caddesi’nde görünürlük Ahmet Cemil’in “hayal”lerinden biridir. Beyoğlu’nda kalabalığın içinde kendisini pasifize ederek gözlem yaparken Babıali’den “bir cism-i mevhum şeklinde” geçmenin (“gören yok, bakan yok”tur) yarattığı hayal kırıklığı hali kahramanın dünyasında iki caddeyi “görmek-görölme” olguları etrafında zıt kutuplar olarak kurgular. Beyoğlu’ndaki maddi kıymetleri yücelten yaşamın sunduğu görünürlüğün karşısında konumlandırılan Babıali’deki görünürlüğe yönelik arzunun maddi boyutu onun bilincinden ifade edilmekle birlikte yine kendisi tarafından küçümsenir:

Küçük bir araba... Tek atlı... Ziyade tantanaya ne lüzum var?... O vakit gözlük de takacak... Gözlüğe bilhassa ehemmiyet veriyordu...¹⁰¹

⁹⁹ Halit Ziya Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, Haz.: Seval Şahin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 39.

¹⁰⁰ **A.e.**, s. 40.

¹⁰¹ **A.e.**, s. 87.

Bu bağlamda romanda ara ara karşımıza çıkan bir leitmotif olarak Hüseyin Baha Efendi'nin "altın gözlük"ünün Ahmet Cemil tarafından bir süs olarak değil statü göstergesi olarak yüceltildiği gösterilmeye çalışılsa da onun nesnelere yönelik arzusu ikircikli bir hal olarak görünür:

Tünel'den çıktıktan sonra Beyoğlu'nda biraz serseriyâne, dolaşmak; mağazaların camekânları önünde gecikerek şurada yeni çıkmış kitapları; ötede kravatlardan, yakalıklardan, mendillerden teşkil edilmiş zarif nümune-gâhları; bir moda mağazasının kumaşlarını, bütün *o gönülleri taltif eden hiçleri* seyretmek istedi. Bon Marche'nin önüne gelerek içeriye girdi. *Zaten Beyoğlu'ndan işsiz geçtikçe buraya bir kere girip çıkmak adeti idi.*¹⁰²

Mağaza camekânlarında göze hitap edecek şekilde yer alan söz konusu metaları "hiçler" olmaya ingirgeyen tavır onları aynı zamanda "gönülleri taltif etmek"le niteler. Metanın uyarıcı niteliğine kapılarak Beyoğlu'na her gelişinde yalnızca "seyretmek" için Bon Marche'ye uğrayan Ahmet Cemil'in metaya yönelik -gizli- arzusu İkbâl'in evlendiği gün onu "moda gazetelerinin mülevven ilavelerinde görerek imrendiği" beyaz uzun bir gelinliğin ve mücevherlerin içinde, "Macar athl zarif parlak bir kupa" ile gelin edemeyişin yaşattığı hayal kırıklığıyla açığa çıkar.¹⁰³

Romanda aktif kamusal yaşamın eleştirisi özelde Raci ve Vehbi, genel olarak ise Kağıthane'ye seyre gidenler ve sosyalleşmek üzere Beyoğlu'na çıkanlar üzerinden yapılır. Romanın iki kötücül kişisi Raci ve Vehbi, metinde ev-dışı yaşama düşkünlükleri ile öne çıkan, eşlerine kötü davranan ahlak düşkünü adamlardır. Raci Beyoğlu eğlence mekânlarının müdavimidir, Vehbi ise günlerini "Ahmet Cemil'in külliye bigânesi olduğu" Şehzadebaşı kahvelerinde saz takımı dinlemek, Millet Bahçesi'nde bılardo oynamak gibi etkinliklerle geçirir.¹⁰⁴ Matbaadakilerin Kağıthane

¹⁰² A.e., s. 197

¹⁰³ A.e., s. 186 / Orhan Koçak "Ahmet Cemil değilse bile Halit Ziya'nın idealin modayla, kapılma ve baştan çıkma ile bağının farkında olduğunu söyler. Koçak'ın yorumu da Ahmet Cemil'in nesneye yönelik arzusunu geri plana atarak onu yazarıyla anlamlı hale getirir. Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", **Toplum ve Bilim**, Sayı 70, Güz 1996, s. 133.

¹⁰⁴ Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, s.194.

seyrine gittiği gün Ahmet Şevki Efendi'nin sarf ettiği sözler ise bir Ahmet Mithat romanı pasajını andıran eleştirel bir tavra işaret eder:

Beyler Kâğıthane'de sevda peşinde dolaşacaklar... Sahranın hiç bu türüsünü anlayamam, o güzel derenin zaman-ı sükûnunda oradan kaçıp da toz deryası içinde arabaların izdihamı arasında güneşten yanarak saatlerce dolaşmak elbette heves-i sahradan başka bir şeyden tevellüd eder... Hele saz dinlemek için sulara kadar gidip alçacık bir iskemlenin üstünde kahve hizmetkârlarının naraları altında bir Yahudi hokkabazının yaverleri arasına sıkışmış bir Hicaz faslını esneye esneye, gerine, gerine okuyan takımın karşısında ağzı açık dinlemek için yarı günümü feda edemem...¹⁰⁵

Ahmet Şevki'nin kalabalık bir tatil gününde Kağıthane seyrine yönelik Tanzimat romanları kişileri ile süreklilik gösteren bu tavrı, 19. yüzyılın başında modernleşen kamusal yaşantının merkezi haline gelen Beyoğlu'nun Ahmet Cemil'in bakışından sunulduğunda çok daha keskin bir eleştiriye dönüşür. Matbaadan arkadaşlarıyla Beyoğlu'nda geçirdiği akşama dair bölüm, Ahmet Cemil'in aktif kamusal yaşantıya yönelik endişeden bilinçli bir redde yönelen tavrının altını çizmek için tasarlanmış gibidir. “Herkesin eğlenmek için can attığı Beyoğlu” yaşantısı Ahmet Cemil için -bildiği mekânlarda- haz etmediği bir deneyimdir:

Burası Beyoğlu kahvelerinin en müferrihidir. Canınız daha kapanç yer istiyor ise Courrone var, Gambrinus var Central var... Lambalı duvarların tavanların arasında mermer masalar... Bu masaların etrafında birçok adamlar ki ya bira içiyor ya gazete okuyor ya yavaş sesle konuşuyor. Şu halin bir aynı. Bir fark varsa o da biraz daha kapalı kasvetli olması. [...] [İ]sterseniz Palais de Cristal'de, Concordia'nın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir karık kadın sesiyle bir çatlak keman ahengi fişkıran kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, işte Beyoğlu'nun zevki...¹⁰⁶

Ona göre Beyoğlu'na çoğunluk “herkes geldiği için yahut gidecek başka yer olmadığı için” gelir. Köprü'nün öte yakasından birkaç saatliğine Beyoğlu kahvelerine gelmek için çeşitli zahmetlere katlanmak çoğunluğa uymanın, “Beyoğlu'nda idim”

¹⁰⁵ A.e., 174.

¹⁰⁶ A.e., s.152.

diyebilmenin, başkalarına burada eğlenmiş görüntüsü vermenin cazibesidir.¹⁰⁷ Ahmet Cemil'in bu mekânlarda bulunmaktan bilinçli olarak uzak durduğu ise romanda defaatle tekrarlanır.¹⁰⁸ Bu bağlamda Beyoğlu'nun sunduğu "moda" kamusallık biçimlerinin modern yaşamın bir parçası olarak rağbet görüşünü anlamsız bulan Ahmet Cemil'in bu reddiyesi Palais de Cristal'in "çirkin" ortamı için kurulan vurucu ifadelerle sistematik bir tiksintiye dönüşür:

İstanbul'un en yüksek eğlence yeri [...] İstanbul'un en yüksek Cafe Concert'i: Kasr-ı Billûr! [...] Dar, pis [...] merdiven [...] müskirât kokusuyla kapalı kalmış ağır bir hava [...] kahvesinden ziyade nohut tozuyla pişmiş bir kahve [...] çamurlaşmış bir çay [...] (müzik için) gürültü, pis kahvenin şu murdar sahnesi, [...] şu mülevves musiki, [...] müstekreh şarkıcı, [...] müstekreh karı, [...] Bî-perva kahkahalar... Geniş tebessümler... Baygın nazarlar... Sonra bir sürü alkış, sebep? [...] [Karının] kahvenin pis havasına karşı söylediği, daha doğrusu bağırdığı müstekreh bir Alman şarkısı [...], çehrelerin serâir-i levsiyatı...¹⁰⁹

Pasajın devamında "Kasr-ı Billur"un ortamının gürültü ve hengâme ile özdeşleşen karnaval imgesini anımsatacak tasvirlerle kurulmuş olması ilginçtir. Ancak pasajın en dikkat çeken tarafı her yönüyle gayriahlaki sunulan bu ortamdaki deneyime Ahmet Cemil'in ahlaki bir tavır ve endişeden ziyade çirkinlik ve iğrençlik

¹⁰⁷ Robert P. Finn, Beyoğlu pasajının eski edebiyata yönelik sembolik bir anlamı olduğunu düşünür:

"İstanbul kahvelerinin bu olumsuz çiziminde, müşterilerin çoğunluğunu bunalmış memurların, orkestrada çalışan kadınlarıysa ana- yurtlarındaki nüfus patlaması yüzünden dış ülkelerde geçim kaynağı aramaya kalkmış "hepsi namuslu" Alman kızlarının oluşturduğuna inanmamızı ister. Levanten İstanbul'u, sonun başlangıcına özgü bir bunalım ve boşunalık kemirmektedir. Artık kültür odağı, imparatorluğun yüreği İstanbul değil, Paris'tir; İstanbul, Paris kahvelerinin ışıltısını aylakların cefcaflı sığınağına dönüştüren son duraktır artık. Dönemin edebiyat yaşamı büyük ölçüde bu kahvelerde yönlendirildiğinden Uşaklıgil bu bölümde, aslında kendi ortamını yadsımaktadır.

Edebiyatçıların toplandığı yerlere önyargılı bakışı, Ahmed Cemil'in Palais de Cristal'e girişini anlatan bölümde açık seçiktir. [...] Bu dünyanın kişileri, cahillerle köksüzlerdir. Uşaklıgil bu çevrede, eski edebiyatın köhne dünyasıyla Beyoğlu'ndaki düzmece alafranga yaşamın 'hazcılığını' birleştirir. İkisi de yavan, ikisi de cansızdır, Uşaklıgil'in kurduğu çatı içinde, Ahmed Cemil tarafından dile getirilen elmas düşündeki dinamik, taze eğretilmeye tepeden tırnağa ters düşerler." Robert P. Finn, **a.g.e.**, s. 171-172.

¹⁰⁸ "Galata'ya geldikleri vakit buraya mahsus gece hayatının uyanmaya başladığını gördüler. [...] Ahmet Cemil o hayatı *bir iki kere tesadüfen yakından görmüş*, o sefalet-i maişetten titremiş idi." s.148 / "Bu yaşına kadar bu alemlerden uzak kalmış, *bir iki kere ne olduklarını anlamak için girdiği* bu 'bazar-ı muâşakattan' bir daha dönmek üzere çıkmıştı." Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, s. 161. (İtalikler bana ait.)

¹⁰⁹ **A.e.**, s. 155-166.

bağlamlarında yaklaşmasıdır. Bir estetik olarak Ahmet Cemil'in bu tavrı kendisinden önceki roman kişilerinde görülen kamusal endişesi ve reddine yeni bir boyut kazandırır.¹¹⁰ Tam da bu noktada Ahmet Cemil'in bilinçli reddinin romanda pasif bir kamusal tahayyülünü beslediğini artık söyleyebiliriz. Sennett'in kamusal teorisinin sac ayaklarından biri olarak bireyselliğin gelişimi ve kişiliğin kamusal alana girişiyle birlikte kamusal alanda “aktör”ün “izleyici”ye dönüşmesi Türk romanında ilk olarak Ahmet Cemil’de karşılık bulur:

Kişiliğin kamusal alana girmesiyle kamusal insanın kimliği ikiye bölündü. Kendilerini kamu içinde aktif bir biçimde ifade etmeyi ve ancien regime’i yönlendiren aktör-insan imgesini sürdürenler [...] vasıflı oyuncular haline gelmişlerdi. Onların yanı sıra yeni bir kimlik daha oluşuyordu: izleyici. Bu izleyici, kamusal yaşama katılmaktan çok bir kenarda gözlemek için kendini yetiştirmişti. Duygularından emin olmayan ve kimlikleri ne olursa olsun, ifadenin tamamen kendi iradesi dışında gerçekleştiğini düşünen bu izleyici, kamusal yaşamı da terk etmedi. Ev ortamı dışındaki kozmopolit kalabalıkta insan için önemli deneyimler olacağı görüşüne sadık kaldı.¹¹¹

Sennett’e göre Batı toplumlarında 19. yüzyılın en köklü değişimi “bir kamusal düzen ilkesi olarak sessiz gözlem”dir. Bir kamusal davranış biçimi olarak gelişen pasif gözlem “herkesin arkasına gizlenebileceği bir kalkana sahip olma ve yalnız kalma hakkının kamusal bir hak olduğu” bilincini doğurur. Kamusal yaşama duyduğu inancın azalmasıyla modern birey “kişisel bilinç ve duyguların peşinde koşmanın toplumsal ilişkilere karşı bir savunma olduğunu, yani modern kültürün temel bir gerçeğini öğren[ir]. Böylece söylemin yerini gözlem yapma ve ‘olayları zihinde tartma’ edimi alı[r].”¹¹² Balzac’ın “gözün gastronomisi” diye olarak adlandırdığı bu tavrda kişi bir “sessizlik duvarı” yaratacak ve bilgiyi şehri ve

¹¹⁰ Zeynep Uysal’a göre Ahmet Cemil’in bu “steril estetizm”i karakterin hakiki dünya ile kurduğu mesafeli ilişkiyi “yüksek bir estetizmle biçimlenen bir ahlak anlayışının çerçevesine” oturtur. (A.e., s.210/211.) Burada aklımıza *Araba Sevdası*’ndan Bihruz’un “bayağı” bulduğu Direklerarası’nın kamusal ortamı ile *Şipsevdi*’nin çirkin sokak panoraması gelir. Ancak Ahmet Cemil’in estetik bakışındaki tiksinti *Araba Sevdası*’ndan farklı olarak ortamın gayr-i medeniliği ya da gayri-ahlakiliğinden farklı bir tavır barındırır. Hüseyin Rahmi’nin sokak panoraması ise bireyin bakışına bağlı bir tutum içermez.

¹¹¹ Sennett, a.g.e., s.250.

¹¹² A.e., s. 272

ötekileri gözlemlemekle edinecektir.¹¹³ Ahmet Cemil'in kamusal pasiflik tercihi romanın henüz ilk pasajında -Mir'at-ı Şuun için Tepebaşı Bahçesi'nde verilen ziyafette- açığa çıkar. Burada “aydınlık” ve “kalabalık”tan kaçarak “mahfî ve nim-muzlim” bir köşede manzaraya karşı düşünmek isteği ardıl paragraflarda ifade edilir:

[K]endisini yalnız, [...] halktan âri, biraz ötede uyanmaya, harekete başlayan kalabalıktan âzâde, şu yarı münevver yarı muzlim kenarcıkta düşünceleriyle yalnız kalmaktan âzim bir istirahat-i vicdan duydu.¹¹⁴

Bu pasajda Ahmet Cemil'in kalabalıktan kaçınma isteği Tanzimat romanının müşterek bir teması olarak “tenhaya kaçmak” idealinden farklı bir yerde durur. İlk romanlarda kalabalığın yol açtığı fiziksel sıkıntı ve gayriahlaki ortam yerine تنها günlerde “sahra seyrini” ve bunun hazzını yeğleyen roman kişilerine karşılık Ahmet Cemil kamusal mekânda kendisini kalabalığın bir parçası olarak görmeyerek -hatta görmek istemeyerek- temaşayı ve düşünceleriyle baş başa kalmayı tercih eder. Bu bağlamda benzer bir pasaj olarak akla gelen, sevgilisini kaybeden Bihruz'un kırlarda düşünceler içinde dolaşmasından farklı olarak Ahmet Cemil'in kalabalığın bir parçası olmaması bir vazgeçiş hali değil bilinçli bir seçimdir:

[O] vakit tahattur etti; arkadaşları şüphesiz orada, işte şuracıktan bir parçasını gördüğü bahçenin kalabalığı arasındadırlar. *Onların yanına gitmeye ne lüzum var?* Ta ötede bir levha-i devvârenin yalnız bir kısmı şeklinde gözünün önünden akıp giden şu seyrancılara, ağaçların arasında küme küme oturan bütün bu seyircilere onun bir nisbeti var mı ki gitsin de o kalabalığın âğuşuna atılsın? O bu dünyada herkesten uzak, herkese yabancı değil mi?¹¹⁵

Kamusal yaşamda kişisel bilinç ve duyguların peşinde koşmak toplumsal ilişkilere karşı bir savunma durumu olarak da tezahür eder; izleyicinin “kamusal mahremiyete kaçış” durumu aynı zamanda bir tür özelleştirilmiş özgürlük alanı yaratır.¹¹⁶ Ahmet Cemil'in kalabalıklara karışmak yerine pasif kalarak bakışı

¹¹³ A.e., s. 46.

¹¹⁴ Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, s. 25.

¹¹⁵ A.e., s. 36.

¹¹⁶ Sennett, **a.g.e.**, s. 272-275.

önceleyen tavrı romanın birçok sahnesinde görülebilir. Okul yıllarında Hüseyin Nazmi'yle Beyoğlu'ndan geçerken (Ahmet Cemil Beyoğlu'ndan çoğunlukla “geçer”) kitapçı dükkanlarının camekânlarına bakar, Taksim Bahçesi'nde “ta bahçenin müntehasına kadar” gelerek ve “yüzlerini deniz cihetine çevirerek” şiir okurlar.¹¹⁷ Yukarıda alıntıladığımız, -yine Beyoğlu'ndan geçtiği bir günde- mağaza vitrinlerine dikkatlice bakar, o “hiçler”i seyretmek ister, buradan Taksim Bahçesi'ne giderek bahçeyi, insanları ve manzarayı temaşa ederek düşünür. Babıali'ye gittiği çeşitli sahnelerde kitapçı dükkanlarının camekânlarına bakar, bir gün matbaanın penceresinden “karşiki kaldırımdan geçenleri seyrederek”¹¹⁸ diğer bir akşam “idarenin penceresi kenarına ilişip de caddenin hüzn-i tenhâîsinden mest ol[ur].”¹¹⁹ Manzara(levha) /camekân/pencere odaklı görme edimi Ahmet Cemil'in estetik idealizminin önemli unsurlarından biridir.

Ahmet Cemil'in hayatında ve kişiliğinde kalabalığın dışında kalmak Balzac'ın “gözün gastronomisi” olarak ifade ettiği, şehri ve kamusal yaşamı “bakış” odağının etrafında deneyimlemekle birlikte düşünülmelidir. Onun kamusal mekânda “gözlemci” pozisyonunda olmaya yönelik tercihi en belirgin ifade, Beyoğlu'na neden geldiğini soran arkadaşlarına verdiği yanıttır; onun için ideal kamusal biçimi “tetkikat icrasına müsait” olması şartıyla herhangi bir yerde oturup kendisini düşündürecek şeyler aramaktır.¹²⁰ Ahmet Cemil'in bu pratiği, İstanbul'un modernleşen gündelik hayatının önemli bir parçası olarak yaygınlaşan Avrupa tipi kahvelerden biri olan ve Büyük Cadde'ye baktığından “tetkikat icrasına müsait” bir mekân olan Luxembourg Kahvesi bahsinde karşımıza çıkar.

Beyoğlu'nda en ziyade haz ettiği yer Luxembourg Kahvesi idi; orada ön tarafta bir yere oturur, önünden aşağıya yukarıya geçen halkı seyrederek, bu binlerce yolculardan intihab ettiği bazı çehreleri oturduğu yerin daire-i mahdûde-i nezareti müsaade ettiği kadar takip eder; o çehrelerin kimisinin

¹¹⁷ Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, 53-55.

¹¹⁸ **A.e.**, s. 95.

¹¹⁹ **A.e.**, s. 190.

¹²⁰ **A.e.**, s. 153.

paltosundan kimisinin eski fistanından birisinin elindeki paketten, bir kadının yanındaki çocuktan manalar anlar; zihnen birer dakikalık zaman içinde bu çehreler için birer mufassal hikâye yazardı.¹²¹

Pasajın devamı Ahmet Cemil'in sokaktan geçen kalabalığın içinde bilinçli bir şekilde gözlemleyerek "aşinalık" edindiği insanlara dair izlenimlerini ihtiva eder. Bu "aşınalar" onun gözleminde yalnızca bedensel özellikleri ile değil tüm duygusal dünyalarıyla var olurlar. Bu da Jonathan Crary'nin sözünü ettiği, 19. yüzyılda birlikte klasik görme modellerinin dönüşüme uğraması ve görmenin öznelleşmesiyle ortaya çıkan "gözlemci" tipinin karşılığıdır.¹²² Böylece Ahmet Cemil, oturduğu sandalyeden gördüğü hayat fragmanlarını öznelleşmiş bir deneyime dönüştürür. Ahmet Cemil'in bu bağlamda bir proto-*flaneur* olarak değerlendirilebileceğini pekâlâ söyleyebiliriz. Ahmet Cemil kalabalıklara sığınan bir kent gezgini, bir "aylak" olmamakla birlikte bir "gözlemci" olarak *flaneur*'e yaklaşır. Bonmarşe vitrinindeki "hiçler"i seyretme arzusuyla açılanan bu yakınlık, kalabalık içerisinde herhangi biriyle konuşmak ve yakınlaşmak için en ufak bir arzu duymayan Ahmet Cemil'in kamusal yaşamda ötekilerle "gözlemci" pozisyonunun sunduğu imkân çerçevesinde aşinalık kurmasıyla da güçlenir. Onun değişiyile kahvenin "kısa kadife iskemlesi onun için zengin bir kütüphane"dir; bu, -gözün gastronomisi- "kamu içinde bilgi edinmenin öteki erkek ve kadınların, olayların ve yerlerin gözlenmesi" ile elde edilmesi, yani bilginin toplumsal ilişkiler yoluyla değil bakış kanalıyla üretilmesidir.¹²³ Aynı tavır, yukarıda sözünü ettiğimiz Palais de Cristal'in ortamında da karşımıza çıkar. Ahmet Cemil, burada çalışanlardan oluşan kozmopolit kalabalığa bakışında yine kendi duyumlarıyla şekillenen hayat fragmanları görür. Bu bağlamda Ahmet Cemil'in "deneyim"inin gerçeklikten ziyade hayallerle ve fantezilerle şekillendiğini söylemek mümkündür.

¹²¹ A.e., s. 150.

¹²² Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yılda Görme ve Modernite Üzerine**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 21.

¹²³ Sennett, a.g.e., s. 45.

Ahmet Cemil’in pasif kamusalılığı aynı zamanda modern bireyin özel alana yüklediği anlam ile birlikte düşünülmelidir. Philip Aries’in modern özel alanın inşası bağlamında dikkat çektiği, bireyin fikir ve davranışlarında meydana gelen değişimler altı temel kategori altında tanımlanır. Bunlar “bedene ilişkin yeni davranışların belleticisi adab-ı muaşeret; mahrem yazında peşine düşülen kendilik bilgisi, artık sadece bir çile gibi değil, aynı zamanda bir keyif olarak yaşanan yalnızlık pratikleri; şahsa özel alanda yeşeren dostluklar, kişiliğini ortaya koyma şekli olarak kıymet verilen beğeni ve [...] gündelik hayatın dönüşümünün sonucu olan konfor”dur.¹²⁴ Bireysel kimliğin inşasına dönük söz konusu değişimler modernleşen gündelik hayatın bir parçası olarak tezahür ederler. Bu bağlamda bireyin iç dünyasına dönüşü mahrem olanın yüceltilmesiyle de sonuçlanır. İçerisi ve dışarısı arasındaki tezatta benliğini korumak ve onu yüceltmek adına kendi alanını yaratmak bireyin temel kaygısı haline gelir.

İçerisi	Dışarısı
Ev, yuva	Statü Toplumu
Benlik	Başkalık
Kimlik	Statü Hiyerarşisi
Rahatlama	Resmilik
Barış, huzur	Statü Yarışı
Mahrem	Kamusal
Kişisel	Kalıplara göre (<i>conventional</i>)
Sıcak	Soğuk

Tablo 1. “İçerisi ve dışarısı ile ilgili dualist anlamlar”¹²⁵

Alıntılanan tablodaki kamusal ve özel alanlar arasındaki algısal ikilikler modernliğin sancılarını yaşayan bir birey olarak Ahmet Cemil’in benlik inşasına da sirayet eder. Bu bağlamda metinde onun zihinsel dünyasında üç motif -ev, eser ve

¹²⁴ Roger Chartier, **a.g.e.**, s. 180.

¹²⁵ S. Ulver-Sneistrup, **Status Spotting: A Consumer Cultural Exploration Into Ordinary Status Consumption of “Home” and Home Aesthetics**. Lund: Lund Business Press, 2008, s.195.

Çeviren ve aktaran: Esra Bici Nasır, “Salonun Çelişkili Niteliğine Dair Güncel Bir Kesit”, **Mekânlar/Zamanlar/ İnsanlar: Eysellik, Ev, Barınma ve Mimarlık Tarihi**, Der.: Lale Özgenel, Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2016, s. 9.

kadın- etrafında şekillenen özel alan idealini buluruz. Ahmet Cemil'in sahip olduğu tek maddi varlık olarak Süleymaniye'deki "mini mini ev" [aynı Rakım'ın kutu gibi evi gibi] neşe, güven, huzur ve güvenliğin imleyicisi iken babanın ölümüyle ortaya çıkan maişet kaygısıyla bir mücadele alanına dönüşen kamusal alandan kaçışın simgesi haline gelir. Bachelard'a göre ev "insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri"dir.¹²⁶ Evin karşısında konumlandırılan, çalışmak için çıkılan sokak, "tenha", "karanlık", "çamurlu-çamur girdabı", "soğuk (karlı, yağmurlu, rüzgârlı)" bir mekân olarak fiziksel sıkıntıyı yansıtır. Buna mukabil ev, oda ve yatak "sükût-gah-ı ârâmiş"¹²⁷, "mültecâ-yı ahzân"¹²⁸, "mülteca-yı ârâmiş"¹²⁹ nitelemeleriyle sükûnet, huzur, sığınma ihtiyacının karşılayıcısıdır; ancak evin anlamı Ahmet Cemil için fiziksel bir sığınak olmanın ötesindedir. Ahmet Cemil'in ev idealinin bir boyutu modern bireyin mahremiyeti samimiyet ve sükûnet arayışıyla birleştirmesi ile ilişkilidir. Giddens'a göre modernleşen yaşamın zorlayıcı koşulları içinde "mahremiyete sığınmak, bu daha büyük sistemlerin içine girmediği yakın ve samimi ortamlarda anlamlı hayatı güvence altına alma girişimidir."¹³⁰ Ancak Ahmet Cemil'in evinde en mahrem alanı olarak odaya karşı duyduğu "sığınma" içgüdüsü bir yandan da "öteki"lerden bilinçli bir şekilde ayrı durduğu dünyada yalnız kalmayı - ve buna bağlı olarak sessizliği ("Yalnız bir şeyden hazzederdi: Sükût!")¹³¹-, hayatın tüm diğer unsur ve hadiselerinden öte, yalnızca kendisi olabilmeyi da içerir ki bu durum bireyselleşmenin zirve noktalarından biridir.

Odasında büsbütün yalnız kalmak, yalnızlığından emin olmak için kapısını sürmeledikten sonra bütün buradaki aşinâ-yı hissiyatı olan şeylere [...] baktı. Bu odacık, bu mini mini hafa-gâh-ı hayatı, onun, *yalnız onun idi*. Burada ne utanılacak yabancılar ne sıkılacak arkadaşlar vardı; burada yalnız kendisinin hayalinden kalbinin en hafî ve en samimi hissiyatından başka bir

¹²⁶ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, İthaki Yayınları, 2014, s. 37.

¹²⁷ Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, s. 97.

¹²⁸ **A.e.**, s. 369.

¹²⁹ **A.e.**, s. 101.

¹³⁰ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 123.

¹³¹ Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, s. 65.

şey yoktu. [...] [Bu odada] *kendisini olduğu gibi gösterebilir*; burada hiç utanmayarak zabt-ı nefse lüzum görmeyerek kalbinin olanca yaralarını şu sâkit fakat müşfik rüfekâ-yı mahremiyetin önlerine serebilirdi.¹³²

Uysal’a göre onu “eksikliği ve marazlarıyla kabul edip kollayan bir sığınak olarak” bu oda “kendisinin hayalinden başka bir şey olmamakla Ahmet Cemil’in yansıması, onunla biçimlenmiş ve onun biçimlendiği yerdir.” Bu yüzden de o dışarıda hep bir mahremiyet özlemi duyar.¹³³ Bu bağlamda Ahmet Cemil’in içsel dünyasını şekillendiren mahremiyet arayışı kamusal alanda pasiflik, özel alanda ise sükûnet ve yalnızlık olarak tercihi olarak tezahür eder. Mahremiyet idealinin tamamlayıcısı ise her şeyiyle kendisini yansıtacak ve yeniden inşa edecek bir eser vücuda getirme ve “hülyâ-yı saadeti olan o genç kızın şekl-i mevhumu”nu¹³⁴ özdeşleştirdiği Lamia’ya sahip olma hayalidir. Romanın sonunda mahremiyet idealinin tüm unsurlarının kaybıyla Ahmet Cemil başka türlü, -yine bilinçli olarak- mahremiyetle inşa edilecek bir mahremiyete doğru yol alır.

3.4.2. Narsisist Kamusalılık ve Bir Sıkıntı Olarak “Ev”: Behlül

Rica ederim söyleme, sizin, hülyacıların bütün felsefenize vakıfım. [...] Bir yığın şiir!...¹³⁵

1899’da yayımlanan *Aşk-ı Memnu*, Halit Ziya’nın bireyi her yönü ve duygusuyla açımlayan realist tutumunun natüralizm ekseninde genişletildiği ve davranışların temeline huy, mizaç ve irsiyet kavramlarının da yerleştirildiği önemli bir metin olarak karşımıza çıkar. *Aşk-ı Memnu*’nun Firdevs Hanım ve kızlarının mesire merkezli kamusal yaşamına odaklanan uzun giriş bölümü ailenin seyrân/eğlence yaşantısındaki görünürlüğünü merkeze alır. Gençliğinin ilk devrelerinden itibaren “güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten

¹³² A.e., 369-370.

¹³³ Uysal, a.g.e., 251.

¹³⁴ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s.199.

¹³⁵ Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Haz.: Muharrem Kaya, İstanbul, Özgür Yayınları, 2006, s. 159-160.

başka bir şeye ehemmiyet vermeyen” ve bütün mesirelerde erkeklerin -yalnızca eğlenmek üzere-peşine takıldığı Firdevs Hanım’ın evliliği de mesirede “avladığı” bir “safderun” ile olmuşsa da o kocasına sadık kalmayarak tüm hayatını “evin dışında” arar. Roman Firdevs Hanım’ın kamusal merkezli yaşantısına dair ahlaki tavırla ilk dönem romanlarına eklemenebilecek bir yargılama içerir; onları “İstanbul’un zevk hayatında tefevvuk mertebesine çıkaran hususi bir şöhret” sahibi bu aile kimsenin açıkça dile getirmediği ancak herkesin hemfikir olduğu bir ahlaki zaaf ile birlikte anılır.¹³⁶ Firdevs Hanım’ın kamusal yönelik bireyci tavrı ise bilhassa vurgulanır; ona göre “insan halk için değil nefsi için yaşamalıdır.”¹³⁷ Romanın başkışısı Bihter’in irsi olarak yazgılanmış arzu düşkünlüğü ve sadakatsizliği Firdevs Hanım’ın kızı olmasına temelden bağlıdır. Bu bağlamda Bihter’in gayri ahlakılığı annesine benzemekle, annesininki ise kamusal yaşama düşkünlükle bağlantılandırılır.

Firdevs Hanım ve kızlarının kamusal yaşama dönük yönleri bir yandan da - görmek ihtiyacını da tatmin eden- Beyoğlu mağazaları deneyimiyle yan yana getirilen tüketim tutkusuyla özdeşleştirilir. Bu bağlamda *Aşk-ı Memnu* Tanzimat romanında ekseriyetle erkek roman kişilerinde ayrıntılandırılan lüks tüketim tutkusunun kadına sirayetinin de ilk örneklerinden biridir. Bu kadınların giydikleri her şeye kendi ruhlarından bir hususiyet katmalarına dair dikkat ise ilginçtir. Nitekim Sennett’in “kişiliğin kamusal alana girmesi” bağlamındaki dikkat noktalarından biri de kamusal alanda giysilerin sembol olmasından çıkmasıyla birlikte kişilerin giysilerine diğerlerinden ayırıcı özellikler ekleyerek bu yolla kendilerini görünür kılmaları ve ifade etmeleridir. Bu durum ilk romanlarda erkek kıyafetindeki ayırıcı özelliklerde, baş harf işlemleri, marka ve özel malzemeler kullanımı gibi durumlarda kendisini gösterirken bu romanda söz konusu durumun kadın giyimine sirayetine de şahit oluruz. “Herkesinkine benzeyen bu ufak tefek şeylerde zarafetlerinin ruhundan tayan eden bir nefaset havası” onlarda taklit

¹³⁶ A.e., s. 31.

¹³⁷ A.e., s.31.

edilemeyen şeyi “giydikleri değil giyinişleri” yapar. “Telebbüs zevki” için yaşayan Melih Bey Takımı’nı “bütün mesirelerin zarafet ruhu” haline getiren giyim-kuşam tarzı ve alışveriş pratikleri doğrudan süslenen bedenın kamusal teşhirine yöneliktir. Nitekim “en ziyade tekellüfe, lüzum gördükleri, mesirelere mahsus kıyafetleri”dir.¹³⁸ Uysal’a göre bu romanda giyinme pratiğı “görölme, fark edilme ihtiyacıyla biçimlenen her bir ayrıntının ihtimamla düşünöldüğü” stratejik bir örtünmedir.¹³⁹

Halit Ziya romanları temelde “bireysel arzu” ortak izleğı etrafında birleşir, bu arzuların peşinden gitmek ise anlatının sonunda aileyi yıkıma götürür.¹⁴⁰ Bihter’in lüks yaşama yönelik bireysel arzuları annesi gibi mesirede görölme ile gerçekleşen bir evlilikle mümkün kılınsa da evlendikten sonra dışsal yaşamla bağı Nihal’le alışverişe gitmekten ve تنها bir günde Göksu’da ailece piknik yapmaktan öteye geçmez. Olay örgüsünde kamusal mekânda inşa edilen en geniş pasaj olarak Göksu pikniğı kamusallaşmayı sağlamaz. Berna Moran’ın ifadesiyle “yalının kapalı çevresinden dış dünyaya bir açılış gibi göröllebilecek Göksu gezintisi gerçekte aynı kapalı dünyada geçer.”¹⁴¹ Dolayısıyla Bihter’in kamusal yönü romanda merkezi bir tema değil hadiselerin hazırlayıcısı konumundadır. Bu noktada romanın asıl kamusal bireyi olarak -Firdevs Hanım’la birlikte- Behlöl öne çıkar. Behlöl, 20. asrın eşiğindeki modern sosyal yaşantının merkezinde, kusursuz bir “kamusal insan”dır:

Geceyi Tepebaşı’nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköyü bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görölürdü, bir pazar günü Konkordiya muganniyelerinden birini araba ile Maslak’a kadar götürür, bir cuma günü Çırçır Suyu’nda saz dinlerdi. İstanbul’un hiçbir eğlence yeri yoktu ki, Behlöl oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazan’da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon’un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı.¹⁴²

¹³⁸ A.e., s.32-34.

¹³⁹ Uysal, a.g.e., s. 137.

¹⁴⁰ A.e., s. 144-145.

¹⁴¹ Moran, a.g.e., s. 96.

¹⁴² Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s.112.

Burada epigrafa dönmekte fayda var. Alıntıladığımız epigraf, Behlül'ün bir bölüm olarak düzenlenmiş uzun monoloğunun bir parçasıdır. Behlül'ün kadınlara ve aşka dair nazariyesini ortaya koyduğu bu bölümde (altıncı bölüm) kime hitaben konuştuğu belli olmasa da yalnızca “azizim” ifadesinden bir muhatabı olduğu anlaşılmaktadır. Kanımızca bu kısım onun kişiliğini ve mizacını ortaya koymakla birlikte Behlül'ün kişilik özellikleri bakımından Ahmet Cemil'in karşıtı olarak karakterize edildiğine de açıkça işaret eder:

“Kadınlar şiirli aşklar hülya ederler ve aşklarında şiir ile bahtiyar olurlar.” İşte güzel bir cümle! Bunun altına imzanı atar, edebî risalelerden birine gönderirsin; senin gibi binlerce saf insanlar vardır ki buna: “Oh! Ne güzel...” derler.

Hayatımızın bir devresi vardır ki o sırada fikirlerimiz arzın üstünde uçmaya, emelini tatmin edecek hülya heveslerini semaların esir menbalarında aramaya muhtaçtır; yükselir, gözlerini aldatan bu mavilikleri geçmek, daha yukarılarda bir şey, bir başka sevda havası bulmak için yükselir, fakat yükseldikçe daha geçilecek mavilikler bulur, o iğfal eden ufuklar bitmez tükenmez... [...] İşte sen oradan hiç dönmeyecek, biraz topraklara hiç düşmeyecek gibisin. Ben? Ben hattâ uçmak için heves bile duymadım. Rica ederim söyleme, sizin, hülyacıların bütün felsefenize vakıfım. İşte ne demek istediğini anlıyorum: Bana o semalar seyahatinin fecirlerinden, kehkeşanlarından, kavs-i kuzahlarından, mülevven güneşlerinden, şaşaa tufanlarından, bütün bu güzelliklerin mestisinden bahsedeceksin. Bir yığın şiir!...¹⁴³

Bu ilginç pasaj Ahmet Cemil'e yönelik göndermelerle doludur. Konumuz açısından Behlül'ün Ahmet Cemil'in karşıtı olarak konumlanmış olması önemlidir; zira iki karakterin de romanımızda erken bir dönemde bireyselleşmeyi had safhada temsil eden roman kişileri olarak zıt karakterler olmalarının yazarın bilinçli bir tercihi olması, kamusal ve özel yaşama yaklaşımlarında da bu karşıtlığın izlenebilmesini sağlar.¹⁴⁴ Ahmet Cemil ve Behlül'ü birleştiren tek kanal olarak

¹⁴³ A.e., s. 159-160.

¹⁴⁴ Orhan Koçak, *Mai ve Siyah*'ı psikanalitik yaklaşımla incelediği ünlü yazısında “narsisistik bir tamlık ve ihtiyaçsızlık hayali” bağlamında Ahmet Cemil'deki narsisist yönün üzerine gider. Ancak Koçak'ın Ahmet Cemil'de bireysel “ideal” ve “kapılma” üzerinden sorunsallaştırdığı narsisistik eğilim Behlül'de bir kişilik bozukluğu olarak tezahür eder. Orhan Koçak, “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 70, Güz 1996, s. 94-149.

“arzu” iki roman kişinin de eylemlerinin merkezindedir; ancak Ahmet Cemil’de kendini gerçekleştirme ideali çerçevesinde tanınma, maddi refah ve romantik ilişkiyle tamamlanma etrafında birleşen arzular Behlül’de bedensel teşhir, onaylanma ve taklit edilme arzusu ile cinsel doyumsuzluk olarak tezahür eder.

Behlül’ün kamusallığının motivasyonu kamusal yaşamın bir parçası olmak ve eğlenmekten ziyade kişisel bir arayıştır; aslında o, “bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı olan bir can sıkıntısı”nı yaşar.¹⁴⁵ Modern hayatın merkezinde olmak, herkesçe görülmek, kalabalığın bir parçası ve hatta odak noktası olmak isteyen Behlül’de her şeyden önce “görünmek” arzusunu öne çıkar. Kamusal mekânda herkesin görüş alanında olmak çok iyi giyinmekle temelden ilişkilidir. Bu bağlamda bir “aktör” olarak Behlül’de beden tasarımı performansının önemli bir parçasıdır. “Başlıca merakı herkes tarafından taklit edilmek” olan Behlül bunu başarır, zira kamusal bir kişilik olarak “bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde”dir.¹⁴⁶ Behlül’de “görünme” arzusunun bir diğer önemli tarafı da hâl ve ifadedir. Behlül’de ifade psikolojik bir mahiyet alır ve iç-yönelimli bir durum olarak tezahür eder:

Eğlenmek... Bu kelimenin manası da Behlül’de tebeddüle uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyade gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, *onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demektir.*¹⁴⁷

Behlül’ün eğleniyor görünme arzusu performatif ifade ile bütünleşir. Ancak onu kamusal alanı performatifleştiren Tanzimat alafrangalarından ayıran, bu “eğleniyor görünmek” halinin ikircikli durumudur. Behlül’ün performansının asli bir seyircisi yoktur, o etrafındakilerin ne düşündüğüne önem vermemekle birlikte performansını sürdürür; bu bakımdan seyircisi de aslında yine kendisidir. Behlül bu açıdan Bihruz’dan ve diğerlerinden ayrılır, tüm eylemlerinin odağında “başkaları”

¹⁴⁵ A.e., s. 112.

¹⁴⁶ A.e., s. 113.

¹⁴⁷ A.e., s. 111. (İtalikler bana ait)

değil kendisi vardır. Behlül'ün iç-yönelimli performansı bireyselleşmenin psikolojik yanını açıklamaya yönelik bir çaba olarak anlatıda yer alır. Bu bağlamda onun için kamusal yaşam ve kalabalığın yalnızca bir araç haline geldiği görülür:

Her vesile ile naklolunacak hikâyeleri vardı; bir kitapta okunmuş bir sahife, bir ceridede tesadüfen görülmüş bir fıkra Behlül'e bir bakış zemini olurdu. Onu dinlerler ve mutlaka gülerlerdi. Nazarında bütün kendisini dinleyenler, dinlediklerine gülenler bir alay ahmaklardan başka bir şey değildi; asıl eğlenen kendisiydi. Etrafindakilere kendisinin zevki için ancak böyle lüzum görüldükçe istimal olunacak âletler kadar ehemmiyet verirdi.¹⁴⁸

Bu noktada Behlül kamusal yaşamın içinde bireyselliği had safhada yaşayan modern bireyin farklı bir örneği, bir narsisist olarak karşımıza çıkar.¹⁴⁹ Sennett'e göre klinik anlamda narsisizm, “kişinin kendi güzelliğine duyduğu aşk” şeklindeki popüler söylemden kesin bir çizgiyle ayrılır. Bir karakter bozukluğu olarak narsisizm “neyin benliğin tatmininin alanına ait, neyin bu alanın dışında olduğunun algılanmasını engelleyen kendine dönüklük halidir.” Kamusal yaşamda narsisist kişilik tüm kişi, durum ve olgulara kendisi açısından ne ifade ettiklerini düşünerek bakar. Diğer insanların ve dış edimlerin kişisel önem ve getirileri vurgulanır, böylece “söz konusu kişiler ve olaylar kendi başlarına anlamsız hale gelirler.”¹⁵⁰

O kadar çok adam tanır, muhabbetini o kadar muhtelif çehrelere taksim ederdi ki, bunlardan bir tanesine biraz fazla bir merbutiyet hissesi ayırmaya vakit bulamamıştı. *Onun için lâzım olan şey Beyoğlu'ndan yalnız geçmemek Lüksemburg'a giderse kendisini dinleyecek bir muhatap bulmak, Kâğıthane'ye gidecek olursa arabada bir kişi kalmamaktı.* İnsanlara bu yolda hizmetler, bu tarzda lüzumlar için yaratılmış nazariyle bakardı, hiçbir zaman refakat edebilecek birisine tesadüf edememek vuku bulmamış idi.¹⁵¹

¹⁴⁸ A.e., s. 113.

¹⁴⁹ Behlül'den narsisist kişilik bozukluğu çerçevesinde bahseden iki yazıya rastladık. Bkz: Ferda Atlı, “Aşk-ı Memnu Roman Kişilerinde Beden-Ruh İlişkisi Anasır-ı Erbaa'dan Freud'a”, **Turkish Studies**, Volume 12/15, s. 81-134; Arsev Ayşen Arslanoğlu, “Aşk-ı Memnu: Yitik Cennetler”, **International Journal of Cultural and Social Studies**, Aralık, 2017, 3(2), s. 251-262.

¹⁵⁰ Uşaklıgil, **Aşk-ı Memnu**, s. 21-22

¹⁵¹ A.e., s.113. (İtalikler bana ait)

Behlül'ün etrafındaki geniş kalabalığı araştırmaları kendisini yüceltmek ve fiziken yalnız kalmamakla ilişkilidir ancak sonuç olarak bu kalabalıkta kişisel bir yakınlık aramaz. Onun için gittiği her yer, görüştüğü herkes anlık, geçici ve anlamsızdır. O bir narsisist olarak “deneyimde hep kendi kendisinin bir ifadesinin ya da yansımasının peşinden koşar, her bir özel ilişkiyi ya da anı değerden düşürür, çünkü kendisinin kim olduğu sorusuna asla yeterli yanıtı alamayacaktır.”¹⁵²

[İ]nsanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe beraber eğlenmek, memlekete karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerden istifade etmek, nefsine karşı vazifesinin bir haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkıkmamak noktalarından ibaret olacağında tereddüt etmemiştir.¹⁵³

Modern bireyci anlayışın bir numunesi olarak Behlül'ün topluma karşı mesuliyet duymasını bekleyemeyiz, ancak çalışma kaygısı ve yaşama yönelik temel bir motivasyonu olmayan Behlül'ün kişisel alanındaki insanlara karşı da mesuliyet duygusu yoktur. Bu bağlamda Behlül kendisini çevreleyen yaşama bir “kişisel anlamsızlık” düsturuyla yaklaşır. Giddens'in “varoluşsal soyutlanma” olarak ifade ettiği bu durum “bireylerin birbirlerinden uzaklaşmaları değil, tam ve doyurucu bir varoluş için gerekli ahlaki kaynaklardan yoksun kalmaları” olarak açıklanır.¹⁵⁴ Bu bağlamda kamusal yaşamda kendisi dışındakileri kişisel ihtiyaçları doğrultusunda araştırmalarıırken aile evi olarak barındığı amcasının evinde de aynı tutumu devam ettirir. Giddens'a göre narsisistin sıkılgan ruhu romantik ilişkilerde de açığa çıkar:

Diğerlerine tam katılamayan narsisist, muğlâk bir kendine saygı duygusunu güçlendirmek isterken, hayranlık ve onaylanmayı sürekli olarak birbirine karıştırır. Lasch'e göre, narsisist sürekli sıkılır, sürekli anlık yakın ilişki - katılmadan ve bağımlı olmadan duygusal haz- arar, narsisist ayrıca rastgele ve çoğu kez çok-eşli cinsel ilişkiler kurar.¹⁵⁵

Behlül için kamusal yaşamın temel motivasyonlarından bir tanesi de karşı cinsle karşılaşma, flört ve cinsel ilişkidir. Kurduğu ilişkilere dair anılar Emirgan

¹⁵² Sennett, **a.g.e.**, s. 407.

¹⁵³ Uşaklıgil, **Aşk-ı Memnu**, s.114.

¹⁵⁴ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 20.

¹⁵⁵ **A.e.**, s. 217, 218.

Rıhtımı'nda bakıştığı, Operia İtaliana'nın bir müsameresinde tanıdığı, Gambrinus Birahanesi'nde nikabını açtığı ve -sonra Odeon'da bir karnavalda gördüğü-, Alemdağı'nda bir seyran yaptığı, Concordia'da dinlediği ve masasına davet ettiği kadınlarla dolup taşar. Anlatıda Behlül'ün mahrem alanı olarak karşımıza çıkan odası ise bu tanışıklıkların hatıralarıyla doludur. Bu bağlamda Behlül'ün odası kamusal yaşantıda edindiği haz deneyimlerinin yansıtıcısıdır. Nitekim oda, bir narsisist olarak arayış ve sıkılmışlık haliyle evin içine -Bihter'e- yönelen Behlül'ün haz deneyimini devam ettirdiği alan olur. Behlül'ün Bihter'i sevip sevmediği ve aralarındaki ilişki konumuz açısından önemsiz. Ancak Behlül'ün bedeni “diğerleriyle duyarlı bir iletişim kurma imkânından ziyade, bir duyuşal haz aracı”¹⁵⁶ olarak gördüğü düşünülürse Bihter'den ve evde geçirdiği uzun kıştan sıkılıp kendisini Beyoğlu'na atması oldukça doğal görünür.¹⁵⁷

Düşünüyordu ki, işte bütün bir kış bunlardan uzak kalmıştı. Nihal'i dinlerken hayalinin içinde üzerine ziya tufanları, renk şelâleleri dökülmüş köşeler açılıyor, Odeon sahnesinin bir tarafını Concordia'nın mecnunâne bir âlemini görüyor, sonra çıplak omuzlar, kollar, mini mini zarif beyaz satenden iskarpinler bir tayaran-ı seri ile gözlerinin içinden uçuyordu. O zaman kalbinde derin bir tahassür hissediyordu, onun hayatı işte o âlemin heyecanları içinde yuvarlanmalıydı.¹⁵⁸

Sennett'e göre narsisist kişinin benliğine bu derece gömülmesi benliğin gereksinimlerinin tatminini engeller. Bu durum, “amacına ulaşma ya da bir başkasıyla ilişki kurma noktasındaki kişinin, ‘aslında istediğim bu değildi’ duygusuna kapılmasına neden olur.” Narsisizmin bu yönü benliğin gereksinimlerini tatmin etmeye çalışmakla birlikte gereksinimlerin doyurulmasını engelleme şeklinde tezahür eden ikili bir özellik taşır.¹⁵⁹ Bu yüzden de Behlül evde Concordia'yı özlerken Beyoğlu'nda geçen üç gecenin ardından eve dönme hevesi duyar. Tam da

¹⁵⁶ A.e., s. 216.

¹⁵⁷ “Cinsellik alanında narsisizm, fiziksel aşkı herhangi bir kişisel ya da toplumsal taahhütten uzak tutar. [...] Narsisizmin egemenliği altındaki her cinsel ilişki, tarafların birliktelikleri ne kadar uzun sürerse o oranda daha az doyurucu olmaktadır.” Sennett, a.g.e., s. 23.

¹⁵⁸ Uşaklıgil, **Aşk-ı Memnu**, s. 343.

¹⁵⁹ Sennett, a.g.e., s. 22.

bu nedenle Behlül'ün Nihal'le evlenme arzusu da bir heves, bir elde etme isteği olarak ortaya çıkar. Nitekim bu “Tepebaşı temaşagâhının sadık müdavimi”ni mahremiyete ve ev hayatına dair hiçbir şeyin cezbetmediği romanda çeşitli pasajlarda tekrarlanır.

Behlül bir kakhahayı zapt edemedi: -Yanlış işittim zannederim. Ne dediniz, rica ederim? İzdivaç mı? Lâkin işte asıl tamir kabul etmeyecek bir cinnet ve ahmakça bir cinnet! Bence izdivaç üç sebeple yapılır: Ya ikide birde nezleye uğrarsınız, ıhlamurunuzla hatminizi içirecek, arkanıza kızgın pamuk sokacak birisine muhtaç olursunuz; ya çoraplarınızı delersiniz evde örecek bir kadın bulundurmamak istersiniz yahut iki senede bir defa baba olmaya heves edersiniz, sizin küçük damat bey gibi. Ben tabibimin tavsiyesiyle üzerimde kırmızı mühür mumu taşıyalıdanberi nezleden kurtuldum. [...] Delinip de örülmüş çoraplar hakkında galebe çalınamaz bir nefret taşıyım. Çocuklara gelince: Başkalarının çocukları için çıldırırım, fakat, küçük Behlüllere şimdiden husumet ediyorum.¹⁶⁰

Behlül'ün romanın sonunda “ev”de, Adnan/Nihal'in mahrem sığınağında yarattığı yıkımdan ve bu yıkımın sorumluluğundan kaçır; bu noktada, -tahayyül ettiği- Pera Palas'taki “şık, zarif oda”ya yerleşerek narsisist bireyciliğini besleyecek olan bir özel alan yaratmış olması ise oldukça muhtemel görünür.¹⁶¹

3.5. Mahremin Kamusal Açılması ve Yitikleşen Sahih Ev İmgesi: *Şıpsevdi*

¹⁶⁰ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 401. (Kullandığımız baskıda metinde daha önce Konkordia olarak geçen yazlık bahçenin adı bu pasajda orijinal haliyle verilmiştir.)

¹⁶¹ Burada Ahmet Cemil ve Behlül'ün bir kesişme noktası olarak *Kırık Hayatlar*'ın Ömer Behiç'ini de anmalıyız. Tüm arzusu eşi ve kızlarıyla birlikte yaşayacağı “kendisine ait” evi inşa etmek ve mükemmel surette donatmak olan Ömer Behiç bu arzuyu gerçekleştirmekle birlikte başka bir arzusunun uçurumuna yuvarlanır. “Ev”in ve mahremiyetin ileri derecede idealleştirildiği *Kırık Hayatlar*'da evin yıkımı yine kamusal bir kişilik olan -ve dolayısıyla ahlaki zaafı birleştirilen- Neyyir'e kapılma dolayımıyla olur. Bu romanın başkişisi olarak Ömer Behiç'in “ev” ideali kamusal yaşamın “korkutucu” yönüyle sürekli olarak tehdit edilir. Ancak buna rağmen o kamusalılığı reddeder görünürken bir yandan da sürekli olarak tekrarladığı ve onu yıpratmış ifade ettiği “küçük kaçamaklar”ı gerçekleştireceği “cemiyet alemi”ne karışır. Bu romanın kamusal-özel alanın müsademesi bağlamında geniş bir incelemesi için bkz: Zeynep Uysal, *a.g.e.*, s.259-295.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın en ünlü romanlarından *Şıpsevdi*¹⁶² geleneksel evin Avrupai kıymetlere göre yaşamak için kamusala doğru açılım gösterdiği ve sonunda çöküntüye uğradığı bir metin olarak karşımıza çıkar. Erken modern dönem romanlarının karakteristik kamusal kişiliği olarak tezahür eden alafranga/züppe tipinin en önemli örneklerinden biri olan Meftun'un gündelik yaşamını modern/Batılı değerlere göre düzenlemek ve bunu mümkün kılmak için ihtiyaç duyduğu maddi kaynağı elde edebilmek uğruna verdiği mücadeleyi merkeze alan roman, Meftun'u kendisinden önceki alafranga/züppelerden ayıran kötücüllüğü ile bu tipi boyutlandırır. Meftun'u kendisinden öncekilerden ayıran yalnızca kötücüllüğü ve kurnazlığı değil aynı zamanda ahlaki zafiyeti ve -şeklen- "Avrupalılaştırmış yaşam" merakı ile kendisiyle birlikte tüm ailesini felakete sürüklemiş olmasıdır. Hüseyin Rahmi'nin "Roman Nasıl Yazılır?" başlıklı yazısında belirttiği gibi roman "cemiyet hayatının bayağılıklarını, kabalıklarını, münasebetsizliklerini, herzelerini, riyakarlıklarını" anlatmalı ise¹⁶³ *Şıpsevdi* endişenin özel yaşama sirayetini yansıtmaya açısından önemli bir erken örnek sayılabilir.

Şunu da söylemek gerekir ki Hüseyin Rahmi bu romanda yalnızca alafrangalaşan evin çöküşünü sorunsallaştırmaz. Romanda yer alan tüm aile ve haneler hem ilk halleriyle hem de sürüklendikleri hadiselerden sonra ideal bir görüntü sergilemezler. Romanı "alafrangayı tezyif değil bilakis onu sû-i tefekkürden kurtarmağa hizmet" üzere yazdığını söyleyen Hüseyin Rahmi Gürpınar romanda yalnız alafranga Meftun ve ailesini değil yaşamını geleneksel/ahlaki normlara göre düzenleyen Kasım Efendi ve ailesini, fakir bir mahallede yaşayan teyzesi Vesile Hanım ve çocuklarını, Beyoğlu Levantenlerinden olan dostları Makferlan'ları, kısacası romanda yer alan her aileyi olumsuz bir çerçeveye koyarken bütün bunlara karşılık -geleneksel yahut alafranga- ideal bir aile yaşantısı da ortaya

¹⁶² *Şıpsevdi* romanı 1901'de *İkdam*'da 13 bölüm tefrika edildikten sonra sansüre uğradığından tefrika yarım kalmış ve roman ancak 1909'da kitap halinde yayımlanabilmiştir.

¹⁶³ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Sanat ve Edebiyat*, Der. A. Tanrıku, s.121. Aktaran: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s.150.

koymaz. Denilebilir ki *Şıpsevdî*'nin dikkat çekici bir yönü de tehlikeli kamusalın karşısında konumlanacak sahih bir evin olmayışıdır.

Roman, metnin geri kalanıyla çok da ilişkisi olmayan bir sahne ile başlar. Aksaray sokaklarının sel ızgaralarındaki çöplerin neden olduğu sineklerin devrin sokak yaşamının manav, yiyecek satıcıları, esnaf, kahvehane önlerinde oturan halk gibi unsurları üzerinde dolaştığı bu “çirkin” panoramadan sonra okur kendisini bir tramvayın içinde bulur. Ahmet Mithat'ın birbirini uzaktan gözlemleyen roman kişilerinin yer aldığı vapur yolculuklarına karşın Hüseyin Rahmi'de yolculuk sahneleri yolcuların doğrudan iletişimde olduğu bir mahalle ortamını andırır:

Altı yedi kadın tramvayda derhâl yekdiğeriyle ahabap oluyorlar. Artık Şeref Hanım'ın çil ikiliği bahsi kapanır. Diğer eğlenceli sözler açılır. Hanımlar kendilerinin tramvayda olduklarını, bi'l-husûs o incecik tahta bölmenin öte tarafında her sınıftan erkek bulunduğunu külliye unutarak ancak kendi hane ve âlem-i husûsiyelerinde konuşulabilecek şeyler hakkında bağıra bağıra, gülüşe gülüşe te'âtî-i efkâra girişirler.¹⁶⁴

Modernleşen gündelik yaşamın önemli bir parçası haline gelen toplu taşıma araçlarının birbirini tanımayan insanlar arasında “Gemeinschaft”ın toplumsal ilişki alanı haline gelişini örnekleyen bu pasaj romanda hanenin mahremiyetinin kamusal alana açılması noktasındaki ilk dikkattir. Gündelik yaşamın geleneksel yönünün devam ettiği İstanbul yakasındaki bu kamusal hali henüz bireyin kendisini toplumdan soyutladığı bir manzara arz etmez, bireyler kamusal yaşama yönelik ahlaki bir kaygı duymakla birlikte dışsal yaşama yönelik yalıtık bir tavır takınmazlar. Goffman'ın işaret ettiği, modern toplumsal yaşamda kişinin bireysel alanını çizmesi ve “yabancılar” olarak imledikleri ile “bakış” odaklı sınırlı ilişkisi bağlamında “medeni (uygar) kayıtsızlık” ilkesinin en önemli uygulama alanlarından biri olan toplu taşıma aracı bu metinde araç içerisindeki mahalle kadınlarının iletişim alanı olarak sunulur. Tahta bir bölmeyle ikiye ayrılan tramvayın kadın tarafına odaklanan söz konusu sahnenin kişileri henüz tanıştıkları insanlarla hemen senli-benli olmak ve gerek sohbet etmek gerekse birbirlerini eleştirmek suretiyle

¹⁶⁴ Gürpınar, a.g.e., s. 80.

yolculuğu sürdürürler. Bu sahnede romanın genelinde tekrar eden, modernleşen kamusal yaşama yönelik ahlaki/eleştirel tavır tramvaydaki hanımlar aracılığıyla verilir:

Erenköyü taraflarında nedir kadınların o kıyafetleri? O ne biçim yeldirmeler... Harmaniyelisi var... Aynalı biçimi var... O uzun etekler... O canım kumaşlar süpür süpür yerlerde... O pudralar, boyalar, o kabarık saçlar... O telli, pullu başörtüleri... Senin kocan beni görüyor... Benim kocam seni görüyor. Apaşikâre ben senin karına bakayım, sen benimkine bak... A... Bu ne mezhep genişliği! Kabahat erkeklerde değil... Bizde... Kadınlarda... Benim tazeliğimde kürsü şeyhi bir Mehmed Efendi vardı. İyçiler Camiine çıkardı. “Süsleneceksen ehline, iyâline süslen, giyineceksen, kuşanacaksan evde giyin, kuşan. Sokağa süslenme... Harama süslenme... Günahtır... Vebaldır...” diye bar bar bağırırdı...¹⁶⁵

Tramvaydaki “yaşlıca” hanımın geleneksel-ahlaki normları mahremiyet algısına aykırı gördüğü hallere ve bilhassa genç kızların giyim kuşam ve süslenmesinde aşırılaşmaya yönelen kaygı hali romanın devamına bir gönderme gibidir. Nitekim -Meftun’un ailesini akla getirecek şekilde- Erenköy’deki “aynalı”, süslü hanımlara yönelik ayıplayıcı tavır romanda birçok kahramanın birleştiği bir nokta haline gelir. Söz gelimi Raci’nin kalemden arkadaşı Şevki Bey, “Erenköyü’nde, sizin semtte aynalı, hoşur, güzel, şık, süslü karılar varmış” sözleriyle Raci’yi kızdırır.¹⁶⁶ Meftun’un aile yaşantısının karşısında konumlandırılan cimri/muhafazakâr Kasım Bey’in hiç kimseyle görüşmeyen karısı da kızı Edibe’yi istemeye gelenlere benzer sözler sarf eder:

Çocuğumuz da öyle kokorozlu zamane kızlarından değildir. Bir hamam, bir ev, başka yer bilmez. [...] Şu civarda ne kızlar ne delikanlılar görüyoruz. Gâvur, Çıfit, Müslüman artık ayırt olmuyor. Hepsinin başında birer bürümcük başörtüsü, hepsinin alt tarafı kırmalı, oymalı bir şeyler... Hepsinde beli girik, kıcı çıkık biçimler.¹⁶⁷

Söz konusu pasajlardaki eleştirel tavır doğrudan, Meftun’un müsamahası ve hatta cesaretlendirmesiyle alafranga biçimde süslenerek mesirelere giden, evin genç

¹⁶⁵ A.e. s. 83.

¹⁶⁶ A.e., s.288.

¹⁶⁷ A.e., s. 228.

kızlarına yöneliktir. (Gerçi Meftun'un annesi de "koketri" derslerinden nasibini alsa da onun durumu yaşı itibariyle birlikte tehlike arz etmediğinden komikleşmekten öteye gitmez.) Ancak bu ikinci alıntıda devrin kamusal yaşantısına yönelik farklı bir kaygı daha açığa çıkar. Tanzimat öncesi Osmanlı gündelik yaşantısında kıyafetler sosyal statü ve mensup olunan dine dair göstergeler taşır, bu durum sık sık çıkarılan ferman ve nizamnameler ile kontrol altına alınır. Kamusal yaşamda gayrimüslimlerin Müslüman halktan ayırt edilebilecek kıyafetler giymesi ile ilgili katı düzenlemelerin olduğu gibi bilhassa 18. yüzyılda kadın giyiminde görülmeye başlayan renk ve şekil değişimleri de kıyafet yönetmelikleriyle baskılanmaya çalışılmıştır. Alıntılanan pasajda romanda muhafazakarlığı temsil eden Kasım Efendi'nin karısının, sokakta "gâvur, çıfit (Yahudi), Müslüman"ın artık kıyafetlerinden ayırt edilememesine yönelik ifadesi kamusal yaşamın bu yöndeki değişiminin yarattığı gerilime değinmesi açısından ilginçtir.¹⁶⁸

Meftun'un kardeşi Lebibe ve kuzeni Rebia'nın dikkat çekecek -ve etrafça ayıplanacak- derecede süslenip seyir yerlerine gitmeleri başta Meftun olmak üzere evdeki -Raci hariç- herkes tarafından müsamaha ile karşılanır. Hatta iki genç kızın doğal halleriyle güzel olmayıp süs ile "hüsn-i hakikatlerinin beş on kat fevkinde güzel görün[erek]" iki genci kendilerine aşık etmiş olmalarını Meftun takdire yaklaşan bir şaşkınlıkla karşılar. Ona göre bu durum "giyinmek, gezinmek, sevilme" üzerine verdiği "hüsn-i etvâr ve koketri" derslerinin yani Batıdan gelen "*savoir-vivre*"ın başarısıdır:

Hüsn-i etvâr, zarâfet-i edâ talim etmenin alımsız kızları güzelleştirmekte bir tesiri, faydası olmasa hiç Amerika'da kemâl-i i'tinâ ile güzellik mektepleri açarlar, melâhat dersleri verirler miydi? İşte numunesi... Ben Lebibe'ye ders vereli daha ne oldu? Kız feyz-i tederrüsünü gösterdi. Ben kıza zarafet,

¹⁶⁸ Avrupa'da da kabaca 17. yüzyılın sonuna kadar benzer uygulamalar mevcuttur. Kıyafetlerde statü, meslek ve inanç işaretlerini içeren kodların modernliğin çeşitli etkenlerine bağlı olarak silinmeye başlaması kamusal alanda ötekileri dış görünüş üzerinden tanımayı zorlaştırarak yeni bir algılayış biçimi yaratır. Daha fazla bilgi için bkz: Sennett, **a.g.e.**, s. 93.

nezaket meşk etmeye idim, o kendini böyle çarçabuk beğendirebilir miydi?
O çapaçulluğuyla onu zor severlerdi. Keramet kızda değil yine bende...¹⁶⁹

Devrin gündelik hayatında modern/Batılı yaşama yakın duran orta-üst sınıf ailelerde kadınların serbestçe seyir yerlerine gitmesi gibi pratikler kadın ve erkeğin kamusal mekânda bir araya gelişini sıklaştırmış, bu ortamlar aynı zamanda Osmanlı toplumunda geçmişi olmayan bir “flört” pratiğinin de gelişmesine ön ayak olmuştur. Dini/ahlaki normlara henüz sıkı sıkıya bağlı olan toplumda bu pratik ekseriyetle müsamaha ile karşılanmamış, devrin kurmaca metinleri “flört” pratiği üzerinden felaket anlatıları yaratan metinler olarak kurgulanmıştır. Romanda Meftun’un evdeki genç kızların süslenerek mesirelere serbestçe gitmesine yönelik tevazulu bir tavır takınması ve hatta bunu teşviki hanenin kadınlarında ahlaki bir zaaf meydana getirdiğini görürüz. Meftun’un evindeki genç kızlar -Lebibe ve Rebia- “serbestlikle iffetsizliği henüz fârik bulunma[arak]” Fenerbahçe, Kuşdili gibi mesirelerde görüştükleri erkeklerle evlilik dışı ilişki yaşarlar. İki genç kızın yaşadıkları, kamusal yaşamda serbestleşen genç kızların “flört” ile başlayan felaketlerine dair bir ibret anlatısı olarak kurulur:

Artık giyinmemiz, süslenmemiz, bütün yaşamamız bunlar için oluyordu. Kendilerini birkaç gün görmesek bu dar dünya başımıza zindan kesilirdi. Sokağa çıkıp da buluşup görüşemez isek artık o gün iç sıkıntısından ne yaptığımızı bilemezdik. Yalnız gündüzlerimiz değil gecelerimiz de bunlara münhasır kaldı. Rüyalarımızda ben Bedri’den, [Lebibe Hanım] Mahir’den başka bir şey görmez, başka şey ile uğraşmaz olduk. Birbirimizin yanından sürtünüp geçerken yavaş yavaş, ufak ufak hitaplara, cevaplara giriştik. Sonra ahlaramız vahlarımızla beraber sözlerimiz de uzamağa başladı. Görüşmek için تنها, izbe yerlere çekilirdik. Muhabbetimiz büyüdükçe cesaretimiz de arttı. “Âşık âlemi kör, dört tarafını duvar zannedmiş.” diyen adam meğerse ne haklı söylemiş. Biz böyle görüştüğümüzü, buluştuğumuzu kimseler bilmiyor sanırken meğerse herkese destan, âleme bir parmak bal vurmuşuz da haberimiz yok.¹⁷⁰

Meftun’un kız kardeşinin başına gelenler üzerine adab-ı muaşeret kitaplarına başvurması ilginçtir. Bu noktada Meftun’un gençler arasındaki ilişkiden ziyade

¹⁶⁹ Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 176.

¹⁷⁰ *A.e.*, s. 321-322.

münasebetlerinin “kur” adabına uygun olmamasına yönelik tavrı *Araba Sevdası*’nın Bihruz’unu hatırlatır. O da Bihruz gibi kamusal yaşamı geleneksel/ahlaki normlara değil Avrupa adab-ı muaşeretine göre düzenlemekten yanadır.

Genç kızların süslenip mesirelere gitmekle başlarına gelenler ile alafranga Meftun’un ahlak zafiyeti *Şıpsevedi*’nin orijinal yönü sayılmaz. Bu romanı benzer örneklere göre ilginç kılan alafranga Meftun ve onun peşinden giden ailesiyle birlikte romanın geleneksel olarak sunulan iki ailesinin de her yönüyle olumsuz çizilmiş ve romanın sonunda çöküntüye uğramış olmasıdır. Bu bağlamda Kasım Efendi’nin kızı/ Meftun’un karısı, “ne seyir [...] ne seyran” bilmediği, evden çıkmadığı ve asla süslenmediği için “gayet afif”¹⁷¹ olarak sunulan ve dini normlara göre yaşamayı vazife bilen Edibe’nin romanın sonundaki dönüşümü ilginçtir. Meftun’un evindeki gayriahlaki havaya son raddesine kadar direnen Edibe’nin, evde balo tertip edilen geceden sonra uyanan cinsi arzusu dirayetini kırarak, saçlarını boyayıp süslenerek “sokağa çıkmak” ahlaki dönüşümünün başlangıcı olacaktır:

Böyle sarılı, beyazlı, pembeli elvan çehre ve ince örtü ile sokağa ilk çıktığı günü ne kadar sıkılmıştı. Erkekler yiyecek gibi bakıyorlardı. O enzâr-ı küstâhâne ile kendi yüzü arasına şemsiyesini indirdiği zaman o küçücük hâ’ilin arkasında garip bir hisle yüreği gümbür gümbür atıyordu. Bu kıyafetle Edibe pek güzel mi oluyordu? Niçin öyle ateşli, âdeta ısıracı birer iştihakla bakıyorlardı? Bu ayıp değil miydi? İffeti bundan müteessir olmaz mıydı? Fakat bu fenalıklardan terettüp edecek kabahat, günah Meftun’dan başka kime râci olabilirdi? Hep bu fenalıklar onun dileğiyle, arzusuyla olmuyor muydu?¹⁷²

Romanda sokak bir yalnızca “kokettri” öğrenip serbestleşen genç kızların yoldan çıktığı bir mekân değil aynı zamanda geleneksel mahallelerde kız çocuklarının terbiyesinin bozulduğu bir ortam olarak yer alır. Meftun’un teyzesi “Vesile Hanım”ın çocuklarının ilk mektep terbiyeleri sokak kapısının önüdür.”¹⁷³ Erkek çocuklarıyla oynayarak ve onların oyunlarını izleyerek büyüyen bu iki kız

¹⁷¹ A.e., s. 178.

¹⁷² A.e. s. 521.

¹⁷³ A.e., s.130.

“sokakta edindi[kleri] ma’lûmat-ı vâsi’a fakat gayr-ı mü’eddebe” ile terbiye ve ahlak yoksunu olarak tasvir edilirler. Hüseyin Rahmi romanlarında önemli bir yer tutan mahalle yaşantısının kız çocuklarına sirayet eden bu yönü alafranga merakının neden olduğu ahlak zafiyetinin karşısına çıkarılır. Böylece üç genç kız -Lebibe, Edibe ve Rebia- üç farklı ev yaşantısı içerisinden gelmekle beraber “sokak” motifinin etrafında felakete sürüklenirler. Meftun’un evinde endişeyi yaşatan tek roman kişisi evin dışındaki yaşama rağbet göstermeyen, namusuna düşkün ve “büyük biraderine nispeten ahlakı metin” Raci’dır.¹⁷⁴ Ancak Raci’nin çabaları evin kadınlarının ıslahı noktasında sonuçsuz kalır.

Meftun’un alafrangalığının bir diğer hususiyeti “ev”i dönüştürme noktasındaki çabasıdır. Alafranga züppe tipinin önceki örneklerin kamusal yaşamın karşısında konumlandırılan haneye karşılık Meftun’un evi kabul salonuyla ve kadınlı-erkekli toplantılarıyla kamusalığa doğru açılım gösterir. Böylece Meftun’un salonunun “bireyin arzuladığı benlik imgesi olarak bedensel bir uzantı” işlevi görmesi durumu evin modernleşen sosyal hayatın bir parçası olarak konumlandırılmasını sağlar:

Ev bireylerinin ev alanı dışındaki insanlarla ev mekânı içindeki ilişkisi ele alındıkça evin sosyal benliğe yönelik ve dışardalık durumuyla ilgili nitelikleriyle karşılaşılır. Bu, bireylerin sosyal uzamında evin önemli bir alan olduğunu gösterir. Ev, ev bireylerinin, dışarıdan kendilerini ziyarete gelen insanlara evdeki materyal kültür üzerinden kimlikleri, sosyal statüleri ve beğenilerini sergilediği bir alan olarak işlev görür.¹⁷⁵

Bu bağlamda “dekolte tablolar, bazı meşâhirin ‘büst’leri, insan, hayvan heykelcikleri” gibi birçok Avrupalı eşyanın yer aldığı -Edibe’ye göre Müslüman evinden çok bir puthaneye benzeyen- salonda kadınlı-erkekli misafirlerini kabul eden Meftun, bu kabul salonunu ve ev yaşamının modern adab-ı muaşeret usullerine göre düzenlenmesi ile yaratmaya çalıştığı kimliği tamamlayıcı bir tavır üstlenir. Bu

¹⁷⁴ Raci’nin ismi de bu bağlamda anlamlıdır. Nitekim *Şipsevdi* romanında isim sembolizasyonunun önemli bir yeri vardır: Meftun, Edibe, Kasım, Lebibe, Azize, Raci, Mahir vb.

¹⁷⁵ Esra Bici Nasır, “Salonun Çelişkili Niteliğine Dair Güncel Bir Kesit”, **Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar: Evsellik, Ev, Barınma ve Mimarlık Tarihi, Der.** Lale Özgenel, Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2016, s. 7-22.

tavrın romandaki zirvesi ise evde verilen “kır balosu”dur. Bu balo gecesi aynı zamanda romanda evin çöküşünün tebarüzü olur.

Ev halkını baloya hazırlamak üzere bir “raks risalesi” alıp tüm ev halkına dans talimi yaptırılsa da balo akşamı kadınlar bu ortamı pencereden izlemekle kifayet edecektir. Yazarın bu çelişkisi hem dans talimlerinin yaratacağı parodi ortamını yazmaktan vazgeçememek hem de Müslüman bir Türk evinde kadınların erkeklerle dans edeceği bir ortamı henüz kurgulayamıyor olmaktan ileri gelir. Ancak evin erkekleri baloya “beyaz gerdanlar, kollar dekolte” şekilde gelen gayrimüslim kadınlarla serbestçe dans ederler. Bu pasajda kadın bedeninin kamusal bir ortamda dans ve giyim kuşam cihetleriyle teşhirinin uyandırdığı şehvani arzu evin bireyleriyle birlikte çevre köşklardan bahçeyi gözetleyenleri dahi etkiler. Bu bağlamda yarı-kamusal bir ortam olarak evin en görünür bölgesinde verilen ve kozmopolit bir ortama sahip olan balo sahnesinin evin çöküşü bağlamında kurulan son sahne olduğunu söyleyebiliriz.¹⁷⁶

3.6. 1908-1923 Arası Romanlarda Bir Sorunsal Olarak Kadın Kamusalılığı: *Seviye Talip, Genç Kız Kalbi, Kiralık Konak, Sözde Kızlar*

Nasıl, hürriyetimizden memnun musunuz?¹⁷⁷

Kamusal yaşamın ve mahremiyet algılarının dönüşümünden bahsetmek söz konusu olduğunda odak genel itibarıyla, İslamiyet’in mahremiyet normlarına göre yaşayan bir milletin modernleşme tarihinde en merkezi meselelerden birine, kadının farklı alanlarda serbestleşmesi ve kamusal görünürlüğüne artmasına kayar. II. Meşrutiyet’in yarattığı özgürlük havası ve ortamı içerisinde kadının eğitimi, kültürel

¹⁷⁶ Benzer bir balo sahnesi yazarın *Metres* romanında da vardır. Bu pasajda da de gayrimüslimlerin davet edildiği baloda herkes birbirinin karısıyla ilgilenir. Bu iki sahne yazarın bilhassa ev içi balo ortamına yüklediği gayriahlaki anlama işaret eder.

¹⁷⁷ Halide Edib Adıvar, *Seviye Talip*, İstanbul, Can Yayınları, 2020, s.19.

yaşama ve çalışma hayatına katılması, giyim-kuşamı gibi kadının kamusal alanda daha serbest bir hareket ortamına sahip olmasına yönelik fikir ve taleplerin artışı söz konusu olmuştur. Kamusal yaşamın modernleşmesi ve sekülerleşmesi yolunda önemli bir ivmenin görüldüğü bu dönemde kadının kamusal aktörlüğünün önemli bir tartışma konusu haline gelmesi bir yandan söz konusu özgürlük ortamı ile ilgiliyken diğer yandan da tarihsel süreci şekillendiren hadiseler ve bu hadiselerin tetiklediği toplumsal dönüşümler ışığında şekillenir. Bu dönemde Türk insanının Avrupa ile olan fiziksel bağı güçlenmiş, Avrupa'ya giden Türklerin ve İstanbul'da yaşayan Avrupalıların sayısındaki artış sosyo-kültürel etkilenmeyi arttırmıştır. Takip eden yılların savaş koşullarında kadının “sokağa çıkmak” zorunda kalması ve Rus göçünün önemli ölçüde şekillendirdiği İstanbul'un sosyal ortamı kadının fiziksel görünürlüğüne dair algının değişiminde önemli rol oynamıştır. Söz konusu yıllarda bu görünürlüğün en önemli unsuru olan giyim-kuşamın yıldan yıla geçirdiği değişim ise önemli bir tartışma meselesi haline gelmiş, bu gelişmelerin dönüştürücü ivmesi sinema, roman, dergi gibi kitle iletişim araçlarının etkileriyle de beslenmiştir.¹⁷⁸

Bütün bu gelişmeler dönemin romanlarında kamusal bağlamındaki tepki ve gerilimlerin kadının serbestleşen hayatı üzerinde yoğunlaşmasına neden olur. Kadın kamusal yaşamına yönelik toplumsal dönüşümler ve tepki mekanizmaları -önceki başlıklarda gördüğümüz üzere- ilk anlatılardan itibaren karşımıza çıkar. Ancak söz konusu ilk dönem metinlerinde genel itibariyle dini ve ahlaki endişe etrafında Müslüman kadının sokağa çıkışı, mesirelerdeki görünürlüğü ve aktörlüğü sorunsallaştırılırken 1908 sonrasında yazılan romanlarda bu merkezi izlek zenginleşmeye başlar; kadının kamusal görünümünün yükselişi ve dönüşümüyle birlikte endişenin de artışı ve içerik değiştirmesi söz konusu olur. Bu içerik zenginleşmesi milli bilincin uyanışı ve inşasıyla da yakından ilgilidir. Böylece 1908 sonrası yazılan romanlardaki gerilim ve tepki mekanizmalarının içeriği artık kadının

¹⁷⁸ Bu meseleyi tarihsel boyutuyla daha geniş çaplı olarak ikinci bölümde tartışmıştık.

Bkz.: 2.2.4. “Toplumsal Dönüşümün Dinamosu: ‘Hürriyet’in İlanı’ ve Cihan Harbi Yıllarında Kadının Kamusal Sahneye Çıkışı”

“sokağa çıkması”, açık alanlardaki görünürlüğü ve flört imkanları gibi konulardan uzaklaşarak kadın giyiminin yarattığı gerilimler, dolaylı deneyim imkanlarının etkileri, serbestliğin aşırılaşmasının yarattığı yıkım gibi sorunsallar üzerinde yoğunlaşır.

Bu başlık altında 1908’den Cumhuriyet’e kadar olan tarihsel süreçten örnek metinler seçilerek kadının kamusal alandaki rolü ve görünürlüğünün yarattığı algı ve gerilimlerin genel bir bakışla değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Böylece seçtiğimiz erken dönem metinlerindeki kamusal ve mahremiyet örüntüleri ile Cumhuriyet döneminden seçtiğimiz örneklerde tespit ettiğimiz örüntü ve algı biçimleri arasında, söz konusu dönemin odağındaki mesele olarak kadın kamusalının romanlardaki değişimi ve endişenin dönüşümü bağlamalı bir köprü kurulması amaçlanmıştır. Bu amaçla -kronolojik olarak- *Seviye Talip* (Halide Edib), *Genç Kız Kalbi* (Mehmed Rauf), *Kiralık Konak* (Yakup Kadri), *Sözde Kızlar* (Peyami Safa) romanları seçilmiştir. Müstakil olarak kamusal-mahremiyet örüntüsü çerçevesinde ele alınamayacak olan bu eserler ortak noktaları olan kadın kamusalını farklı yönleriyle sorunsallaştırmaları nedeniyle bu başlık altında değerlendirileceklerdir.

3.6.1. Dönüşüm ve Endişe: Kadının Kamusal Görünürlüğüne Farklı Yaklaşımlar

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi dönemin romanlarında kadınların önceki örneklere göre kamusal yaşama katılmak konusunda daha az dirençle karşılaştıkları gözlemlenir. Ancak bu durum bir yandan da söz konusu direncin varlığına yönelik eleştirilerle birlikte farklı içerikte endişe ve gerilimleri beraberinde getirir. 1910’da yayımlanan *Seviye Talip*’te İngiltere’den dönen Fahir, karısı Macide’yi iyi giyinmediği, kendisiyle dışarı çıkmaktan hoşlanmadığı ve “bütün zamanlarını ev hayatına hasre[ttiği]” için yüzeysel bulur.¹⁷⁹ Fahir, kadının serbestleşmesine müsamahalı yaklaşan -ahlak düşkünü- Tanzimat alafrangaları gibi sunulmaz, o

¹⁷⁹ Adivar, a.g.e., s.14.

kendisini “medeniyet-i garbiyeyi umumileştirecek nesl-i hazır”dan görür ve bu anlamda bir mesuliyet duyan bilinçli bir fert olarak çizilir. İngiltere’deki içtimai hayatı ve kadınları gördükçe ruhunda “milli bir noksan” duyan Fahir’e göre yanındaki kadın ona layıkıyla hayat arkadaşlığı yapabilmek için medenileşmelidir. Romanlarda iki kutup olarak karşımıza çıkan ahlaki endişe ve aşırılık endişesi düalizmi burada Fahir’in düşüncelerinde kadının serbestleşmesine yönelik gerilimlerin endişesi olarak tezahür eder:

Bana geliyor ki memleket bu hususta ikiye ayrılmış olacak. Bir kısım mutaassıp bir şiddetle bu şeyleri kökünden ezip mahvetmek isteyecek eskiler... Diğer kısım, kadınlar daha hürriyeti hüsn-i istimal edebilecek bir talim ve terbiye almadan bir tekâmül-i ahlaki geçirmeden onlara mutlak bir hürriyet vermek isteyecek züppeler! Bir kısmı kadını esir yapacak, diğer kısmı ona süslü bir oyuncak nazarıyla bakacak.¹⁸⁰

Esaret ve “süslü bir oyuncak” olmak arasında salınan kadının her iki durumda da endişeyi açığa çıkarması Türk modernleşmesinin başat paradokslarından biri olsa gerektir. Fahir’in Macide’nin bir parça serbestleşmesi için çaba gösterirken bir yandan da kendisiyle gelmek istemeyişine memnun olması devrin modernleşmeci eril zihniyetindeki kafa karışıklığını da yansıtır:

Akşam ilerledikçe Macide’nin gelmemekte direnmesine memnun oluyordu. Gerçi anlamsız olmakla beraber masum bir eğlence ise de benim Batı hayatı diye onun bakışlarını çekmek istediğim hayatın bu kadar boş bir taklidini ona göstermek iyi bir şey olmayacaktı.¹⁸¹

Fahir sonuçta iki kutup arasında, “ortası bulunsa”¹⁸² düsturuyla kadının arkadaşlığını ve anneliğini aynı anda yüceltecektir. Çoğunlukla dışarı çıkmayan, tiyatroya dahi zorla götürülen Macide ise en başından bu değişime tepkilidir, “ben Türk kızıyım” diyen Macide “yeni hürriyet kadınlarından” olmayı ve erkeklerin yanına “açık saçık” çıkmayı reddeder.¹⁸³ Nihayetinde Macide’nin feragati ve çabası

¹⁸⁰ A.e., s.17.

¹⁸¹ A.e., s.25.

¹⁸² A.e., s.21.

¹⁸³ A.e., s.25.

onu iki kutbun ortasına yaklaştırırken kadının mahremiyet örüntüleriyle sınırlanan modernleşme süreci Halide Edib’te bu meseleye yönelik erken bir modelleme olarak karşımıza çıkar.

Mehmet Rauf’un 1912’de tefrika edilen romanı *Genç Kız Kalbi*’nde gerilim unsuru, romanın başkişisi Pervin’in İzmir’den “bir gün ... hayatına karışacağım diye saadetten çıldırdığı” İstanbul’a gelişiyile kurulur. İstanbul’un romanlarda okuduğu, sinemada izlediği Avrupa şehirlerine benzediğini hayal eden -romantik- Pervin’in fetiş bir bağlanma yaşadığı İstanbul’un kamusal yaşantısını deneyimleyerek realiteyle karşı karşıya geliş ve bu yöndeki eleştirel tavrı romanın temel meselesidir denilebilir. Pervin’in bir genç kız olarak İstanbul’daki serbest hareketliliği ise henüz romanın başında vurgulanır:

İstanbul, işte bir aydır içinde yaşıyorum. Her sınıf halkıyla temastayım, her yerini gezdim, gördüm, tetkik ettim. [...] [B]u şehrin her tarafını gezmek şartıyla söylüyorum: İstanbul’da hayat yok.¹⁸⁴

Pervin her ne kadar bazı pasajlarda serbest olmadığından, istediği vakit sokağa çıkamadığından yakınsa da roman boyunca evin hanımlarıyla mesireler, Beyoğlu Caddesi, Bebek Tiyatrosu, Büyükada gibi mekânlara birlikte gider. Kadınların bu derece dışarı çıkmasından endişe duyan tek roman kişisi olan amcası ise “hanım hanımcık” giyindiklerini kontrol ederek çıkmalarına izin verir. Pervin’in İstanbul’un kamusal yaşantısını hayal ettiği güzellikten, eğlenceden, zarafet ve nezaketten uzak “muhnik, sönük, miskin” bulmakla yaşadığı hayal kırıklığı ise ahlaki bir endişeden oldukça uzaktır.¹⁸⁵

“Geçen yaz İzmir’de Femina sinematograf hanesinde Avrupa hayat-ı ezvakına dair gördüğüm kordelalar beni nasıl mahzuz etmişti; o iki sahili temiz rıhtımlarla muhat derede, o zarif sade hayatlarıyla bir İngiliz yarışı görmüştüm ki bundan taşan pür cûş u hurûş neşe ile insan nasıl meftun oluyordu. Halbuki bu murdar müteaffin Göksu deresindeki hayattan mahzuz

¹⁸⁴ Mehmet Rauf, *Genç Kız Kalbi*, İstanbul, Arma Yayınları, 1997, s. 84/85.

¹⁸⁵ A.e., s.84.

olmak, bu eğlenceden bir zevk duyabilmek için bir ruhun ne kadar adi ne kadar hüsn ve şiirden bi nasib olması lazım gelir!¹⁸⁶

Pervin kendisine İstanbul'un en kibar seyranı olmakla övülen Göksu'yu "murdar, zarâfetten külliye ari, müteaffin" bulur. Pervin'in, ilk dönem romanlarında kalburüstü kesimin tenezzüh mekânı olan ve bir cennet olarak yansıtılan Göksu'ya olumsuz bakışı ilginçtir. Bu bakış romanlar ve bilhassa sinematografin beslediği bir "Avrupa kenti" hayalinin çöküşüdür; birey kenti artık yalnızca birinci elden duydukları ve gördükleriyle değil dolaylı deneyimin imkanlarıyla da deneyimlemektedir. İyi bir roman okuru olan Pervin gittiği tiyatrolarda ise oyunları yine "yavan, berbat, iğrenç, asılsız, tertipsiz, murdar" bulur; kadınların bu oyunları beğenmesine bir türlü anlam veremez.¹⁸⁷ Pervin'in eleştirel gözle bakmadığı tek mekân ise Büyükkada'da mehtaba çıktıkları, hıncahınc halkla dolu gazinolarda laternalar çalarken -genç kızlar da dahil olmak üzere- herkesin dans ettiği eğlence akşamına dair izlenimler olur.¹⁸⁸ Bu akşam, Pervin'in romanlarda okuduğu ve hayalini kurduğu aşkı bulduğunu sandığı akşamdır ve Büyükkada Avrupai kamusal ortamıyla bu hayalin dekoru haline gelmiştir. Bu bağlamda romanda Pervin'in düşünceleri yoluyla verilen kamusal yaşam eleştirileri İstanbul'da modern kamusal yaşamı tesis edecek mekânsal düzenlemelerin ve gerçek bir kibar sınıfının olmayışı üzerinde yoğunlaşır. *Genç Kız Kalbi* bir yandan da kadının kamusal görünürlüğüne -modern terbiye ve usullere uygun olmak koşuluyla- endişeyle karşılanmadığı, hatta desteklendiği bir metin olarak karşımıza çıkar:

Benim bütün bu bahislere ait fikrim ve bir kadının serbestliğinden anladığım mana şudur ki, bir kadın[ın] kocasının hayat-ı içtimaiyesine dahil olabilmeli, ona hayatında refakat edebilmeli, onu mesela yalnız tiyatrolara gönderip kendi yalnız seyir yerlerinde eğlenmemeli. *Bizim milletin büyük bir istikbal sahibi olması için yegâne eksiğimiz hayat-ı içtimaiyemizin olmadığı, kadınsızlıktan, kadınları erkeklerden uzak*

¹⁸⁶ A.e., s.85.

¹⁸⁷ A.e., s.94.

¹⁸⁸ A.e., s.149.

*bulundurduğumuzdandır. [...] Bugün bir kadının zevciyle sokağa çıkması elan ayıp görünüyor, hatta seyir yerlerinde beraber oturmalarına polis mâni oluyor.*¹⁸⁹

Mehmet Rauf modernleşmeci bir yazar olarak kadının serbestleşmesi noktasında ahlaki gerilimlerin uzağında durur. Romanda Pervin'in II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İzmir'de tiyatroya giden ve kordona alışveriş etmeye çıkan kadınların karşılaştığı tepki ve engellemelere rağmen şehir yönetiminin gereğinin yapıldığına ve "bu vahşet" in sona erdirildiğine dair anlattıklarını ihtiva eden pasajlarda söz konusu ahlaki tepkinin olumsuzlandığı çok açıktır.¹⁹⁰ Ancak Mehmet Rauf romanları bu bağlamda başka türlü bir endişeyi ihtiva eder. Onun endişesi modern bir kamusal yaşamın tesis edilmesi noktasında kadınların da rahatça katılım sağlayabileceği temiz, tertipli, Avrupa adab-ı muaşeretine ve kültür seviyesine uygun mekân ve pratiklerin inşasına yöneliktir. Böylece -Pervin gibi- serbestleşen genç kadınlar medeni yaşamın bir parçası olabilecek ve bu yolla gelecekte gerçek bir "hayat-ı içtimaiye" kurulabilecektir.¹⁹¹

1922'de yayımlanan *Kıralık Konak* ve 1923'de yayımlanan *Sözde Kızlar*'a geldiğimizde kadının kamusal görünürlüğü bağlamında tarihsel ve sosyal şartlarla dönüşen anlatılarla ve endişelerle karşılaşırız. Bu yıllarda -romanların işlediği mekânsal ve sosyal çerçeve içerisinde konuşacak olursak- artık kadının sokağa

¹⁸⁹ A.e., s. 114.(İtalikler bana ait.)

¹⁹⁰ A.e., s. 113.

¹⁹¹ Bu romandan on üç yıl sonra tefrika edilen *Karanfil ve Yasemin*'de de medeni yaşamın gereği olarak yine kadının kamusal alandaki varlığına işaret edilir:

"Paşa, Samim'i görünce doktorla bahsi kesip: -Nasıl beyefendi, bu geceki âlem sizde nasıl bir tesir hasıl etti? Samim cevap verdi: -Sathi bakılırsa bu hayatın pek muzır bir saha-i memavi olacağı zannı hasıl olursa da bu pek çabuk zail oluyor! İnsan düşünüyor ki, beşer olmak münasebetiyle her yerde her hayatta fenalığa büyük bir meyl ve istidada malikiz... Mesela bizim kapalı eski hayatımızda fenalık men olunabiliyor muydu? Men olunamadıktan başka, bazı safhalarda rezalet derecesine kadar çıktığını işitiyoruz... Öyle ki, mesela anlattıklarına nazaran tesettür kemal-i tahakkümle cari iken bile Kağıthane âlemleri, Şehzadebaşı veya Kalpakçılarbaşı vakaları Avrupa'da karnavallarda bile irtikap edilmeyen maskaralıklara kadar varırmış... Böyle bir hayatta, insanın deminki bahsettiğim müsavi meylî hiç olmazsa temiz bir çerçeve, kibar bir muhit içinde edep ve terbiye dairesinde hapsolunuyor... Hasılı, ben kendi hesabıma bu hayattan memnunum, çünkü biliyorum ki, bidayette alışıcaya kadar bir az aksasak bile, ancak bu hayat ile kurtulacağız... Medeni insanlar gibi yaşamayınca medeni olmak mümkün değildir..." (Mehmet Rauf, **Karanfil ve Yasemin**, İstanbul, Can Yayınları, 2021, s.51)

çıkması, erkeklerle aynı mekânda bulunması, çalışması ve kent hayatına dahil olması sıradanlaşmış, kaç göç büyük ölçüde zayıflamıştır. Deniz Kandiyoti'ye göre bu dönem romanlarında “daha önceki romanlarda varlığı yalnızca ima edilen ‘alafranga’ kadın, giderek artan bir yer işgal eder” ve bu kadınların ailenin yıkılışındaki payı belirginleşir.¹⁹² Kandiyoti'nin alafranga kadın olarak imlediği roman kişileri serbestleşen yaşantının sağladığı kamusal imkanları ve dolaylı deneyim etkileri ile sıkıcı buldukları “ev”den ve mahrem yaşantının denetim işlevinden kaçan, yaşamın anlamını “dışarıda” arayan ve sonuçta felakete uğrayan bireyler olarak okuyucunun karşısına çıkarılırlar. *Kıralık Konak*'ın Seniha'sı ve *Sözde Kızlar*'ın Belma'sı (Hatice) bu tipin kanonik örnekleridir.

1922'de yayımlanan *Kıralık Konak*'ta konak-apartman hayatı çevresinde sembolize edilen bir sorunsal olarak geleneksel yaşamın norm ve kabullerinin modernleşen yaşantı karşısında uğradığı çöküşe dair anlatı karşımıza çıkar. Her ne kadar roman çoğunlukla Naim Efendi'nin ve konağının çöküşü etrafında anılsa da romanın başkışisi Seniha'dır ve çöküş anlatısı onun etrafında şekillendirilir. “Eski”nin ve geleneğin temsilcisi Naim Efendi'nin torunu ve alafranga Servet Bey'in kızı Seniha “Frenklerin, asır sonu diye vasıflandırdıkları” genç kızdır; yani geçmişe ve bugüne kayıtsız ve hep geleceği bekleyen insandır.¹⁹³ Romanda Seniha'nın serbest yaşayışı yaklaşık on sene önce kaleme alınmış romanlardaki kadın temsilleriyle karşılaştırılınca kadın kamusalılığı noktasındaki dönüşümü gözler önüne serer. “Beyoğlu'nun kaldırımında sekmek [...] ve gençlerle Fransızca şarkılar söylemek”le, sık sık, “her yerde” (Lebon, Tokatlıyan'da) görülmekle anılan Seniha'nın -ve annesinin- kapalı alanlarda başı açık gezmelerine “alışmış” olan Naim Efendi Seniha'nın Büyükada'da Faik'le kamusal ortamlarda serbestçe aşk yaşadığına dair haberleri de görmezden gelir.

Sabahları çırcıplak denize girmeleri, alâmeleinnas [göz önünde, herkesin önünde] sarılıp öpüşmeleri yetişmiyormuş gibi, otelde her türlü kuyud-u

¹⁹² Deniz Kandiyoti, **a.g.e.**, s. 150.

¹⁹³ Karaosmanoğlu, **Kıralık Konak**, s.16.

diniye ve milliyeyi [dinsel ve ulusal kuralları] ayaklar altına alarak birtakım ecanip [ecnebler] ile şampanyalar içtikleri ve badehu [sonra] otelin salonunda dans ettikleri dahi vaki olmuştur.¹⁹⁴

Seniha'nın bu derece serbestleşmesi Naim Efendi'nin sevgiden mütevellit müsamaha/inkâr karışımı zaafı ve Servet Bey'in "bunda o kadar harikulade ne var" tavrıyla işaret edilen eril denetimin boşluğunun neticesi olarak sunulur. Zafer Toprak, Osmanlı'nın son yıllarında savaş şartlarının yarattığı otorite boşluğunun da kadının serbestleşmesi yönünde bir imkân yarattığını söyler.¹⁹⁵ Seniha, Türk romanında üst/eril neslin müsamahalı denetiminden istifade eden ve ahlaki normlara karşı koyarak bireyleşme sancısını çeken kadın karakterlerin erken bir örneği olarak karşımıza çıkar, ancak onun özgür olmak ve "kendi hayatını yaşamak" sancısı bir neslin bireycilik ekseninde dönüşümünü sembolize edebilecekken züppeleşme/aşırılaşma endişesiyle karikatürize edilir ve iffetsizleşme ile neticelenir.

Herkesin kendine mahsus bir hayatı vardır. Siz zannediyorsunuz ki, herkes, herkes gibi yaşayabilir. [...] Halbuki ben mutlaka kendi hayatımı yaşamak istiyorum. İşte bunun içindir ki, sevdiğim bir adamı kendime hayat yoldaşı yapmaktan çekiniyorum; zira bütün hazlarımda, zevklerimde, keder ve heyecanlarımda tamamıyla yalnız kalmak, tamamıyla benliğimi muhafaza etmek emelindeyim.¹⁹⁶

Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona bir mezar gibi görünüyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu. Ta on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca, "Nereye kaçmalı?" sözü dilinde daimî nakarattı.¹⁹⁷

Seniha özgürlüğü "ev"den kaçmak, erkeğin ve mahrem bir yaşantının çerçevesi altına girmemek, aşına olduğu herkesten ve her şeyden uzaklaşmak olarak görür. Böylece bireyci roman kişilerinin kamusal yönünü temsil eder, kendi hayatını kurma fikrini "ev"in denetiminden ayrılmakla birleştirirken -tıpkı Behlül gibi-

¹⁹⁴ A.e. s. 75.

¹⁹⁵ Toprak, a.g.e., s. 40.

¹⁹⁶ Karaosmanoğlu, **Kıralık Konak**, s.110-111.

¹⁹⁷ A.e., s. 28.

kamusallığı kertesinde bireyleşir. Seniha bu bağlamda gerçek bir kozmopolit olarak karşımıza çıkar. Sennett'in aktardığına göre Balzac romanlarında taşralı ile kozmopolit arasındaki fark şöyle açıklanır:

Bir kozmopolit yalnızca hayalini kurabildiği yaşam tarzlarına ve henüz karşılaşmamış olduğu insanlara inanmaya can atarken, bir taşralı yalnızca her gün görerek tanıdığı kişilerde gözlemediği şeylere inanır.¹⁹⁸

Avrupa'dan yazdığı bir mektupta “gelişigüzel herhangi bir caddede birkaç adım yürümek bana dünyanın bütün neşvelerine denk gibi geliyor” diyen Seniha'nın aşına olmadığı bu mekandaki mutluluğu dikkate değerdir.¹⁹⁹ Seniha'nın ailesinin ve özel hayatının çerçevesinin dışına çıkmak, “kaçmak” arzusu *Sözde Kızlar*'ın Belma'sında da karşımıza çıkar. Bilindiği üzere Belma -ki asıl adı Hatice'dir- Cerrahpaşa'da yaşayan bir ailenin, “mahallede ‘açık fikirleriyle’ tanınmış, hovardalığı, müsrifliği, dik kafalılığıyla meşhur” Mustafa Efendi'nin kızıdır. Babası Mustafa Efendi'nin çocuklarını “pek serbest bırakması” ve abisi Salih'in ahlaki zaafı Belma'nın -mahallede hoş karşılanmasa da- serbestçe dışarı çıkmasına ve geceleri eve gelmemesine imkân tanır. Peyami Safa'nın birçok romanında karşımıza çıkan bir örüntü olarak Fatihli genç kızın mahallesinden ve ailesinden uzaklaşarak İstanbul'un öte yanına geçme çabasının ilk örneği olan Belma'nın “felaketine” ise sinema sebep olur. Romanın açılış pasajına yerleştirilen bir motif olarak sinemaya giden kadınların “seyrettikleri filmin verdiği teheyyüş içinde, mest ve hülyalı” bir şekilde ayrıldığı bu deneyimin gündelik bilince etkisine dair endişe Belma'da somutlaşır. (Biz bu pasajda aynı zamanda kadınların gece yarısı kocaları ya da akrabalarıyla sinemaya gittiklerini de öğreniriz.) “Rahatlığın dışarı hayatta değil, kafatasımızın içinde olduğunu” bilmeyen kadın olarak Belma'nın arzuları maddi arzuların yanı sıra serbestlik ve kamusal görünürlük kazanmaya da yöneliktir:

Atılmak, başka bir dünyaya, başka bir hayata atılmak istiyor, bunun için deliriyordum. Kendi kendime süslü bir istikbal düşündüm: Aktris olmak!

¹⁹⁸ Sennett, **a.g.e.**, s. 64.

¹⁹⁹ Karaosmanoğlu, **Kiralık Konak**, s. 138.

Aktris olmak! Huu... Dehşet! Bir aktris ne serbesttir ne iyi, rahat, eğlenceli yaşar! Eğer bir sinema filmine girebilirse Avrupa'ya gider, Amerika'yı da görür, para da kazanır, şöhret de alır, beğenilir de, sevilir de, alkışlanır da.²⁰⁰

Belma'nın aktris olmak arzusu romanın “züppe”si Behiç'e kapılmasıyla ve “tango”lardan “sözde kızlar”dan olmasıyla sonuçlanır. Romanın idealize edilen kişilerinden, görmüş geçirmiş Hayriye Hanım'ın bu bağlamdaki sözleri ilginçtir. Geleneksel bir mahalle kadını olan ama aynı zamanda mutaassıp olmadığı vurgulanan Hayriye Hanım'a göre genç kızların yaşlarına ve devrin icaplarına göre davranması müsamahayla karşılanabilirse de “aktris” olmak, bu derece serbest ve “göz önünde” yaşamak Müslümanlıkla bağdaştırılamaz:

Genç kızların, memur, muallime, mağazalarda tezgâhtar olmalarına itiraz etmem. Tiyatroya gitsinler, çalgılı kahveye de gitsinler, kızmam. Amma, aktrisliği zihnim almıyor, bir Müslüman kızına yakıştıramıyorum, ayıp değil a... Zaten oyuncular, bizde, kim ne derse desin, âdi insanlar... Hiç kibar sınıfından, asilzade bir gencin oyuncu olduğunu gördünüz mü?... Olmaz...²⁰¹

Sözde Kızlar'da Belma'nın, Nevin'in ve benzerlerinin karşısına çıkarılan “temiz” taşra kızı Mebrure ise İstanbul'un yaşantısına kendisini kaptırmaktan kurtulacaktır. Seniha ve Belma'nın “züppe” erkeğe kapılmakla evlerinin güvenli çerçevesinden çıkarak ve serbestliği aşırılaştırarak iffetsizliğe sürüklenmelerine karşın Mebrure Fatihli bir genç olan “tuvaletsiz, pantolonu ütüsüz” Fahri'yle, fakir evinde ve Çamlıca'nın güzel havası, temiz yolları ve sükunetinde vakit geçirecek, romanın sonunda ise “şehirlilerin âdiliğine ve yalancılığına karşı taşranın yarattığı lekesiz ve temiz, biraz iptidaî amma samimi” bulduğu Fahri'yle taşraya doğru yol alarak kozmopolit İstanbul'un çerçevesinden çıkacaktır. *Kiralık Konak* ve *Sözde Kızlar* bir yandan da züppe erkeklerin karşısına milli bilinci yüksek, hassas erkeklerin çıkarıldığı, kadınların karakterlerin ise serbestleştikçe milli

²⁰⁰ Peyami Safa, **Sözde Kızlar**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2017, s. 180-181.

²⁰¹ **A.e.**, s. 230.

kimliklerinden ve vazifelerinden uzaklaştıkları vurgulanmıştır.²⁰² Diğer yandan ele aldığımız romanların hepsinde dışsal, dolaylı etki ve deneyimlerin kadının kamusalılığı ve mahremiyet çerçevesini algılayışında rol oynadığını görürüz. Macide en başında tepkili olduğu modernleşme fikrine “ne bulursa” okuyarak yakınlaşır²⁰³, Pervin, Seniha ve Belma’nın romanlarda okudukları kamusal yaşama dair arzuları Nurdan Gürbilek’in de isabetle dikkat çektiği gibi bovarist bir kapılma olarak tezahür eder.²⁰⁴ Pervin’in sinemadan, Seniha’nın Gyp’in romanlarıyla birlikte okuduğu piyeslerinden, Belma’nın izlediği piyeslerle birlikte “mecmualarda, kartpostallarda gördüğü tuvalet eşyasından ve resimlerden” etkilendiği vurgulanır. Bunlar arasında Belma, sinemayla kapıldığı etkilenmeyi en üst düzeyde yaşayacak, onun arzusu yaşamını daha da serbestleştirmekten öteye geçip görünürlüğün en ileri derecesini istemeye ulaşacaktır.

3.6.2. Kadın Görünürlüğünün Endişe Nesnesi: Kadın Giyimi

Kamusal alana çıkan kadının giyimiyle ilgili tepki mekanizmalarının tarihi oldukça eskiye dayanmakla birlikte kadın giyimindeki değişikliklerin edebiyat eserlerine yansması kabaca 18. yüzyıl itibarıyla karşımıza çıkar. Bu dönemin eserlerinde kadınların kıyafetlerinde farklı işaretler ve aksesuarlar ile parlak kumaşlar kullanmaları gibi farklılıklara yönelik dikkatler Tanzimat romanında Avrupalı etkilenme ve değişen modalarla “ince yaşamak” gibi ahlaki endişeyi uyandıran unsurlara yöneliktir. Bu bağlamda 1908-1923 arası dönemin kadın kıyafetinin serbestleşmesinde bir dönüm noktası olduğu söylenebilir, bu durum kadının serbestlik talebindeki yükseliş ve sekülerleşme ile birlikte bilhassa

²⁰² Bu mesele her iki yazarın da başka romanlarında da peşini bırakmadığı devamlılığı olan bir izlek haline gelir. Söz gelimi *Sodom ve Gomore*’nin flapper genç kızı Leyla İngilizler ve Amerikalılarla gidecek, Rus barlarına gidecek kadar serbest ve bir o kadar da milli duygulara uzaktır; nitekim romanın sonunda zaferi kutlayan Türk kalabalığı “onun kalabalığı” değildir, onu boğar.

²⁰³ Macide’nin okudukları arasında “İngilizce alfabeler, coğrafya, tarih kitapları, hıfzıssıhha risaleleri” zikredilirken roman anılmaz. Ancak “her ilan edilen kitabı” aldığı ve o dönem “yazılan her şeyi” okuduğu söylenerek roman da okuduğu sezdirilir. Adivar, *Seviye Talip*, s.49-50.

²⁰⁴ Bkz. Nurdan Gürbilek, “Erkek Yazar Kadın Okur”, *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 18-50.

Avrupa'dan gelen dışsal etki ve görseller, kamusal yaşama aktif olarak katılmaya başlayan kadının daha rahat kıyafetlere yönelmesi, 1914'ten sonra İstanbul'a yerleşen Rus kadınlarının giyim tarzları ve serbestliklerinin İstanbullu hanımların giyim-kuşam algı ve pratiklerine etkileri gibi farklı gelişme ve gereklilikler etrafında değerlendirilmelidir.²⁰⁵

Kadın giyimindeki değişimler kadın kamusalılığın yükselişine yönelik endişe ve tepki mekanizmalarında birincil derecede rol oynar. *Seviye Talip*'te İngiltere'den dönen Fahir'in dikkatini ilk çeken Macide'nin kıyafeti olur. "Benim ısrarımla yapılan giydirilen tuvaletler sandıknişin olmalı!" diye düşünen Fahir ilk iş olarak Macide'yi "şan-ı hürriyete layık surette donatmak için" Beyoğlu'na götürür. Fahir'in bu tavrı, II. Meşrutiyet'in "hürriyet" atmosferinin ortaya çıkardığı toplumsal coşkunun bireysel yaşama da sirayet eden genel bir özgürlük psikolojisi yaratması ile açıklanabilir. Ancak ilerleyen pasajlarda Macide'de uyanan "yeni hanımlar gibi giyinmek" merakı Fahir'de eski, sade haline karşı bir  zlem uyandırır. Macide, ilk zamanlar küçümseyerek baktığı başı "kurdelalı" kadınlardan olmuştur. Bu bağlamda kadın giyiminin anlatıdaki kurucu rolü ev davetlerinde kaç g   n kalkmasıyla birlikte bu ortamlara "dekolte" bir şekilde ve başı açık katılan kadın roman kişilerine dair dikkatlerde yoğunlaşır. Nitekim romanda Macide'nin masum, ufak dekoltesine karşı Seviye'nin açık omuzları, sırtı ve kolları ona âşık olan Fahir tarafından uzun uzun betimlenir. Kadının -ilk etapta ev içinde- yabancı erkekler arasında bu serbestliği kadın bedeninin görselliğiyle kamusallaşmasına doğru ilk adımlardır.

Genç Kız Kalbi'nde ise konunun başka bir boyutuna, kadının kamusal alandaki kıyafetinin değişimine ve bu değişimin uyandırdığı gerilimlere dikkat çekilir. Bu bağlamdaki endişe dönemin modası olan çarşafların uyandırdığı tepki ile şık giyinen kadınlara karşı gelişen ahlaki yargılar etrafında verilir; buna karşın kadınların modaya uygun olarak giydikleri "dar"  arşafların gayri ahlakilikle

²⁰⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat; İnkılap ve Travma (1908-1928)*, İstanbul, Doğan Kitap, 2019; Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda Moda ve Kadın: 1918-1923*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2014.

ilişkilendirilmesine dair itirazları farklı pasajlarda yinelenir. Bu itirazların iki argümanı olarak ise önceki neslin feraceleri ve yaşmaklarından daha muntazam oluşu ve şık kadının açık olması lazım gelmeyeceğine dair fikirler sunulur:

Eğer ahlâk ise, bu yalnız kıyafetle meşrut değildir... Mesela, bol çarşaf giyen kadınlar içinde kötüler yok mudur? Şık bir kadın, edeb ve terbiye dairesinde giderken, niçin dûçar-ı itiraz olsun? Dar çarşaf giyen kadınlar bence bunu yalnız modaya ve süse meftun olduğu için giyer; yoksa eğer kendini göstermekse eskiden hanımlarımızın giydikleri aşağısı bol fakat göğsü kâmilan açık feraceler daha makdûh olmak lazım gelir...²⁰⁶

Canım bunlar bizden tesettür istemiyorlar mı? Tesettür ne demektir? Saçımın başımın kapalı olması değil mi? Saçım, başım kapalı olduktan sonra çarşafın biçimine ne hakla karışırlar? Yine, biz temin ederim ki bugün bu kadar itiraza uğrayan bu kıyafetlerimizle büyükannelerimizin göğsü bağı açık, saçlar meydanda, o incecik yaşmaklı feracelerinden bin kere daha kapalıyız. Öyle ise bu herifler bizden ne istiyorlar?²⁰⁷

Romanda aynı zamanda kadınların kıyafetlerinin bulundukları kamusal mekânın içeriğine göre değerlendirmesi de eleştirilir. Buna göre mesirelerdeki gayri ahlakiliğe ses çıkarmayanlar “köprüde terbiye ve adab dairesinde iyice kapalı, fakat yeni modelde çarşafı, kibar, temiz, kadın görseler en medenileri bile hayret ve tecavüzle bakarlar.”²⁰⁸

Bu iki romandan on-on beş sene sonra kaleme alınan romanlarda kadınların giyimlerinde ve buna yönelik algıda değişimler göze çarpar. Seniha ve Belma ile çevrelerindeki genç kadınlar dışarıda henüz çarşafı olmakla beraber yarı-kamusal eğlencelerde dekolte ve başları açık şekilde bulunurlar. Romanda tüketim ve modaya aşırı düşkünlükle özdeşleştirilen Seniha’nın Büyükada’nın “tenha sahillerinde” mayoyla ve yanında bir erkekle denize girdiği görülür. Her iki romanda da kadının görünümüyle ilgili gerilimin önemli bir yönü aşırılaşan makyaja yönelik endişeyi ileten pasajlar olur. Seniha’ya bakanların dikkat ettiği ortak bir nokta olan “kirpiklerinin sürmesi” romanda bir leitmotif olarak sürekli tekrarlanırken

²⁰⁶ Mehmet Rauf, **a.g.e.**, s.108.

²⁰⁷ **A.e.**, s. 112.

²⁰⁸ **A.e.**, s. 114.

Avrupa'dan döndükten sonra buna dudaklarını kırmızıya boyamak da eklenir. *Sözde Kızlar*'da Nevin'in tuvaletini izleyen Mebrure sokakta gördüğü makyajlı kadınları hatırlar:

O, sokaklarda böyle ne kadınlara rastlamış, onların küçük birer mürekkep hokkası gibi siyah göz çukurlarına, sara'sı tutmuş insanlar gibi bembeyaz yüzlerine, dudaklarının çekik ve iğrendirici kırmızılığına tiksinerak bakmış, bütün bu zavallıları yol ortalarında durdurarak, yüzlerine karşı: - Yazık, güzelleşmek istiyorsunuz, halbuki iğrenç kılıklara giriyorsunuz, yüzünüze bakmak bile insana nefret veriyor! Diye bağırarak ihtiyacını duymuştu.²⁰⁹

Kıralık Konak'ta Seniha'nın giyim ve makyajı etrafındakiler tarafından gayri ahlakilik ile bağdaştırılırken yeni nesli temsil eden Mebrure'nin bakışında ahlaki bir ton yoktur. Bu dönem metinlerinde sıkça görülmeye başlandığını söyleyebileceğimiz makyajlı/yapay kadına yönelik tepki Cumhuriyet dönemi romanlarında da müşterek bir eleştiri olarak yer alacaktır.²¹⁰

3.7. Endişenin ve Arzunun “Göz” İle İnşası: *Fatih-Harbiye*

Cihan, o cünûn bizi çok aldattı. Fakat, gözlerimizin önünden şekillerin, güzel tayfların geçtiğini gördük ve onları temaşa ederek hülyalara daldık.²¹¹

Peyami Safa'ya göre yirminci asır, “babası ondokuzuncunun mehtap ve havuz romantizminden uzaklaşmış, bir bakıma şaşırtıcı bir teknik ve madde hokkabazı, bir bakıma idealist, en küçük ve en büyük dünya içindeki rüyalarını mikroskop ve teleskopla gören, gerçeğe muhayyel arasında sıkıştığı için şaşkın ve hırçın, bütün asırların en delisi ve en dehalisi”dir.²¹² Bu asrın toplumsal yaşamı ise modernliğin “maddeci” yönüyle sınanmış, “teknik seviyenin yükselmesiyle manevi seviyenin alçalması arasındaki nisbetsizlik” Avrupa'da olduğu gibi Türk

²⁰⁹ Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, s. 42.

²¹⁰ Bkz. Tercüman, *a.g.e.*, s. 78-86.

²¹¹ Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2000, s. 127.

²¹² Peyami Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1976, s. 8-9.

toplumunda önemli bir sorun olarak tezahür etmiştir.²¹³ Erken Cumhuriyet entelijansiyasında önemli bir problem olarak toplumda dışarıdan gelen etkilerle birlikte sekülerleşmenin de neden olduğu düşünülen “manevi seviyenin alçalması” endişesi çoğunlukla kadın kamusalılığı üzerinden sorunsallaştırılır. Bu dönemde kadın kamusalılığı Cumhuriyet aydınının zihninde ikircikli bir mesele olarak görünür. Batılılaşmacı Kemalistler için “kadının toplumsal alanda var olması ve kamusal alana katılması, geri kalmışlığı ortadan kaldıracak bir çare olarak tanımlanmış” ancak gelenekçi muhafazakârlar tarafından kadına, “modernleştirici reformlar süreci boyunca toplumun geleneklerini koruma misyonu” yüklenmiştir.²¹⁴ Kadınların ulusun anneleri olarak “aşırı” kamusallaşmalarına yönelik endişe Peyami Safa’nın da yazılarında zaman zaman dile getirdiği bir meseledir.

Bu asrın başından beri kadının istedikleri ve iştahları arttı. Eskiden onu evinden dışarı çıkmaktan ürperten kibar ve çekingen ihtirası, bugün sokaklara uğramış, büyük meydanlara koşuyor ve bizden her şeyi istiyor.²¹⁵

Ona göre kadının erkeklerle eşit olmasına yaratılışından dolayı imkân olmadığı gibi kadının hem kamusallaşmayı hem de iyi bir eş/anne olmayı istemesi de mümkün değildir. Yani “şuhluk ve aile geçimi, boya ve samimiyet, yarı çıplak balo tuvaleti ve fazilet” bir arada olamaz.²¹⁶ Bu noktada *Fatih-Harbiye*’de üniversite öğrencisi Neriman’ı Beyoğlu gezmeleri, Macit’le Lebon’da buluşmak, modern giyinmek, baloya, sinemaya gitmek ile Şinasi’yle evlenip Fatih’teki evde oturmak, arkadaş ortamında samimi musiki icraları ile eğlenmek, annesi ve büyükannesi ile idealize edilen “temiz, sade ve kültürlü ev kadını olmak” arasında seçim yapmak zorunda bırakır. Zira Safa’ya göre “[e]v kadınlığını hizmetçilik sandığı için

²¹³ A.e., s. 266.

²¹⁴ Tezcan Durna, *Kemalist Modernleşme ve Seçkincilik: Peyami Safa ve Falih Rıfkı Atay'da Halkın İnşası*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2009, s. 87.

²¹⁵ Peyami Safa, *Kadın Aşk Aile*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1973, s. 7.

²¹⁶ Durna, a.g.e., s. 93.

kendisini Üniversiteye atan bir kızın kültüründen de ahlakından da bu memlekete hiçbir hayır gelmez.”²¹⁷

Romanda iki semti “bir saat bile sürmeyen” bir yolculukla birleştirmekle sembolize edilen Fatih-Harbiye tramvayı anlatıdaki karşıtlıkların merkezindedir. Nurdan Gürbilek’e göre bu tramvay “iki kültürü birbirine bağlayan değil, tersine yarığı açan, Beyoğlu’nu Fatih için görünür kıldığı için fark yaralarını daha da kanatan, ‘bütün arzuları şiddetle uyandıran bir münebbih [uyarıcı]’ olarak anlatılmıştır.”²¹⁸ Tramvay motifinin etrafında mahalle-Beyoğlu, alaturka-alafranga, Şinasi-Macit, kahve-balo, kamusal- ev/evlilik karşıtlıkları içinde kurulmuş olan romanda Neriman, endişenin hem öznesi hem de nesnesi olarak karşımıza çıkar.

Fatih’in bir mahallesinde yaşayan ve Darülelhan’da okuyan Neriman’ın “ev-okul-Şinasi ile gezmek” çerçevesindeki ve babası ile nişanlısı Şinasi’nin kontrolündeki sınırlı ve sade yaşantısı Beyoğlu’na Macit’le buluşmaya gidişlerle uyanan arzularını tatmin etmez. Neriman’ın içinde “[a]kraba ve arkadaşlarından, örneklerden, gittikçe medenileşen İstanbul’un dekorundan, kitaplardan, resimlerden, tiyatro ve sinemalardan gelen [...] telkinler”²¹⁹ ile beslenen ve uzun süre şuurlu bir şekilde açığa çıkmayan arzu (“medeni yaşamak” arzusu) devrin bütün genç kızlarının heves ve arzuları olarak formüle edilir:

Ben en tabîî haklarımı istiyorum canım... Ben mümkün olan şeyleri istiyorum. Lükste gözüm yok, mükellef bir hayat da istemiyorum. Benim yaşımdaki bütün kızların, benim vaziyetimde bütün kızların arzuları ve yaşayışı...²²⁰

Mehmet Tekin romanın üçüncü şahıs bakış açısından yazılmış olmakla birlikte birinci iç kısımda (I-IX) Neriman’ın bakış açısının daha ağırlıklı ve etkin bir

²¹⁷ Peyami Safa, **Kadın Aşk Aile**, s.15.

²¹⁸ Nurdan Gürbilek, **Sessizin Payı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 88.

²¹⁹ Fatih-Harbiye, s.55.

²²⁰ **A.e.**, s.87.

role sahip olduğunu söyler.²²¹ Bu ilk kısım aynı zamanda, romanın merkezi ikiliğini oluşturan semt merkezli yaşantı ve zihniyet farklılığının Neriman'ın bakış açısındaki karşıtlıklar yoluyla zenginleştirildiği kısımdır. Neriman'ın fark ettiği/işaret ettiği bu karşıtlıklar anlatının çatısını oluştururlar.

Romanda kamusal endişesinin üç kutbu Neriman'ın modern kamusal yaşama dönük arzusu ve buna bağlı olarak ortaya çıkan endişeleri ile onu yargılayanların endişeleridir. Neriman'ın Beyoğlu etrafında şekillenen arzuları modern mekânlara gitmek, mağazalardan alışveriş etmek -ve güzel giyinmek-, balo, sinema gibi eğlencelere katılabilmektir. Her ne kadar farklı pasajlarda evine yönelik şikayetlerini dile getirse de Neriman'ın ağzından Beyoğlu'nda yaşamaya yönelik isteği açıkça dile getirilmez, fakat sezdirilir.²²² Buna karşılık Maksim'de cazbant (Batı müziği), fokstrot (dans), kokteyl (alkol), serpantin ve konfetin (renk ve fantezi) yarattığı sarhoşluk haliyle birlikte Pera Palas'taki "balo" ile sembolleştirilen modern kamusal yaşama yönelik arzusunun ısrarlı biçimde tekrarlanması söz konusudur:

Balo! Muhakkak gitmeli. [...] Bu baloya muhakkak gitmesi lazım. [...] Bu baloya gitmeyi o kadar çok istiyordu ki. [...] Baloya ait arzularını yaptırabilmek [...] Günün hayatına girmek için baloya ait ümidine sarılmak...²²³

Daha önce de Beyoğlu'na (Şinasi ile), sinema ve tiyatroya gittiğinden söz edilmekle beraber Maksim, Lebon gibi mekânlar ve Pera Palas tahayyülünün onun hayatına Macit ile girdiği anlaşılır. Lebon ve Maksim Gazinosu farklı yönleriyle Fatih'in kamusal yaşantısının karşısında konumlandırılır. Neriman'ın değişimi Beyoğlu'na sık gitmekle birlikte görünüşüne de yansır; siyah gömleğinin yerini

²²¹ Mehmet Tekin, **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2014, s. 188.

²²² Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamlar çoğu sinirime dokunuyor. (s. 25)/ Neriman bu mahallede, bu evin içinde, bu gaz lâmbası, bu ihtiyar adam, bu dökülmüş sıvalar, bu eğrilmiş korniş ve çatlamış eski atlas perdeler karşısında, bu yeni silinmiş küflü tahta kokuları arasında insanın mes'ut olabileceğini görüyordu. (s. 43) Beni asıl sinirlendiren şey, bu semtte, bu evde her şeyden mahrum yaşamaktır. (s. 79) Galiba Fatih'te, Fatih'teki evde oturmak istemiyor. (s.93)

²²³ A.e., s. 32/33/48/76.

“dekolte rugan iskarpin” ve “filizi manto”, siyah baş örtüsünün yerini enseye kadar kesik saçlar almış, gideceği ortama uyum sağlayabilmek için balo tuvaleti yaptırmanın yollarını düşünmeye başlamıştır. Neriman, arzularına yönelik argümanları zihninde iki semtin yaşayışı arasında kurduğu mekânsal karşıtlıklarla destekler. Beyoğlu yakasındaki meşhur modern kahvelerden biri olan Lebon’un “zevkli bir kadın eliyle döşenmiş küçük bir ev odası gibi” olan “mahrem” salonu “pastacı, muhallebici gibi yerleri daima bir dükkân fikriyle beraber düşünmeğe alışmış Neriman için” yeni ve heyecan vericidir.²²⁴ Fatih’in yaşantısında Lebon’un karşıtı olarak konumlandırılan “işsiz güçsüz, softa makulesi” adamların sokakta oturup kahve içtiği mahalle/meydan kahvelerinden ise nefret eder. Lebon’un göz zevkine hitap eden -ve gözlerden uzak- mahrem salonuna karşılık mahalle kahveleri sokağın ortasındadır. Neriman’ın zaviyesinden mahalle-Beyoğlu karşıtlığının bir diğer yönü olarak sürekli tekrar eden bir diğer unsur ise elektrikle aydınlanan Beyoğlu’nda “ortalık mahşer gibi, herkes ayakta, uyanık”²²⁵ iken mahallenin karanlık sokaklarında gaz lambasıyla aydınlanan evlerde herkesin uyumasıdır. Böylece gündelik hayatın modernleşmesinde bir yön olarak kadının gece dışarıda olması karşımıza çıkar. Neriman eve geç gelmekten hoşlanır, akşam evde olmaktan sıkılırken yazar bir karşıtlık daha kurma fırsatını kaçırmayarak, Şinasi’nin kız kardeşi Nezahat’in akşam karanlığında dışarıda olmaktan korktuğunu diyaloglardan birine eklemeyi ihmal etmez.

Romanda örnekleri çoğaltılabilecek, kamusalığa dair karşıt unsurlardan oluşan bir panorama Neriman’daki arzu ve tatminsizlik halini sürekli olarak kışkırtır. Şinasi ile kuracağı evlilik Fatih’le özdeşleşirken Beyoğlu kamusalığı temsil edecek, Neriman evlilik fikrinden sürekli uzaklaşacaktır. Ancak yazar bir yandan da Neriman’a aslında bu evde “vicdan azabı duymadan” mesut olabileceğini yahut arkadaşları Ferit’in evindeki küçük saz alemlerinde ne kadar eğlendiklerini hatırlatarak ailesi ve yakın arkadaşlarıyla kurduğu Fatih’teki mahrem/yarı mahrem

²²⁴ A.e., s. 31-32.

²²⁵ A.e., s. 45.

yaşantısına yönelik olumlamalar yapar.²²⁶ Böylece Neriman'ın endişesi açığa çıkarılmaya çalışılır.

Tekin'in de belirttiği gibi romanın ikinci iç kısmında ise Neriman'ın bakış açısı geri plana düşerken anlatıcı ön plana çıkar; böylece Neriman'ın katıksız arzusunun dış etkenlerle yönlendirilen kaygıya doğru evrilmesi kolaylaşır.²²⁷ Jale Özata Dirlikyapan'ın da ifade ettiği gibi “Batıyı yalnızca bir görüntü olarak algılayan kafası rahat kadınlardan değildir Neriman; endişelidir.”²²⁸ Bir yandan arzularının devrin şartlarında normalliği noktasında etrafındakileri ikna etmeye çalışırken diğer yandan herkesçe yargılanmanın sıkıntısını yaşar. Neriman'ın sıkıntılı ruh hali romanda sürekli tekrarlanan bayılma ve sinir buhranlarıyla pekiştirilir. Her ne kadar romanın sonunda kendisine nakledilen, iki Rus gencinin aşk hikayesinden ibret alarak Şinasi'ye ve evlilik fikrine döndüğü gösterilmeye çalışılsa da Neriman'ın çözülüşüne -ya da ıslahına- yargılanmanın ağırlığı ve arzularına yönelik imkânsızlık neden olur. Neriman alçak değildir, Macit “sahte”dir, babasının bir balo tuvaleti yaptırmaya gücü yoktur.

Romanda endişenin en bariz kutbu ise Neriman'ın Beyoğlu'na gidip gelmekle davranış ve görüntüsünde meydana gelen değişiklikleri yargılayanlar, diğer bir deyişle Fatihlilerdir.²²⁹ Metinde Şinasi'nin Neriman'ı tramvay durağında “uzaktan seyretmesi” ile başlayan -Neriman'a dönük- endişeye arkadaşları, mahalleli, hatta meydan kahvelerinde oturanlar da kamusal mekânlarda “bakış” yoluyla kurdukları yargılarla katılırlar:

²²⁶ A.e., s. 43/109.

²²⁷ Tekin, a.g.e., s. 188.

²²⁸ Jale Özata Dirlikyapan, “Huzursuzlukla Yuvaya Dönüş: Fatih-Harbiye ve Bir Tereddüdün Romanı'nda Aşılamayan Kriz”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı 45, Güz 2017, s. 345-353.

²²⁹ Bu bağlamda romanda Neriman'ı yargılamayan tek Fatihli/erkek olarak babası Faiz Bey öne çıkar. Osmanlı devlet dairelerinden birinden emekli olan Faiz Bey Fatihli değildir, Kuruçeşme'deki yalısından oraya geçim zorluğu yüzünden taşınmıştır. Neriman'ın ailesinin modernliğe açık bir yönü olduğu romanda çeşitli pasajlarda tekrarlanır. Büyük annesinin evinde alafranga mobilyalar vardır, dayısı Galatasaray'da ve Avrupa'da tahsil görmüştür. Şarka ait birçok şeyleri ve Şinasi'yi seven Faiz Bey yine de Neriman'ın isteklerine ve değişimine ahlaki bir endişe ile yaklaşmaz, onu anlamaya çalışır.

[Arkadaşları] “Neriman'ın hali başkalaştı” diyorlar: Mektebe gitmiyormuş, bir iki kere yalnız başına Beyoğlu'nda görmüşler, eskisinden daha iyi giyiniyormuş. Bu kadar, herkesin gördüğü bu.²³⁰

[Mahalle] Neriman'ın halindeki başkalıklara muhiti de dikkat etmeye başladı. Kıyafetten tavırlara ve yaşayış tarzına kadar tesir eden bu değişiklik, gün geçtikçe bariz şekiller alıyordu; Neriman'ın Şinasi'den ayrı gezmeleri, eve geç gelmeleri, semtin insanlarına karşı bakışlarındaki farklar, tuvaleti ve yürüyüşü tecessüs uyandırıyor.²³¹

[Kahvelerdeki adamlar] O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kim bilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor.²³²

Alıntılanan kısımlarda bilhassa mahalle/meydan kahvelerinde oturanlar ile ilgili pasaj önemlidir. Jale Özata, romanı iki semt etrafında şekillenen, alegorik yapının etrafında okumayı bıraktığımızda, “Neriman’ın acemilikle de olsa modernleşme meselesi üzerine kafa yorduğunu, fikir ürettiğini, üstelik bu fikirlerin Peyami Safa tarafından da kabul görebileceklerini” fark edebileceğimize dikkat çeker.²³³ Öyle ki Neriman’ın, sokaktan temiz ve modern giyinmiş bir kadın geçerken arkasından bakan bu adamlara dair rahatsızlığı haklı bir rahatsızlık olarak sunulur. Nitekim köprünün öte yanındaki halka dair Neriman’ın bakışından verilen yargı (onlar bakmazlar) birkaç sayfa sonra anlatıcı tarafından desteklenir:

Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini, giyinmesini bilirler.²³⁴

Yolda yürürlerken, herkes, Fahriye'den ziyade Neriman'a dikkat ediyordu, fakat bu, Neriman'ın herkese ayrı ayrı dikkatinin karşılığında başka bir şey değildi.²³⁵

²³⁰ A.e., s. 93.

²³¹ A.e., s. 55.

²³² A.e. 27.

²³³ Özata Dirlikyapan, a.g.m., s. 348.

²³⁴ A.e. 26.

²³⁵ A.e. 30.

Hemen herkesin birbirine aşına olduğu geleneksel yerleşim birimlerinde herkesin geçtiği sokağa bakan ve hatta sokakla bir olan kahvenin mahallenin sosyal merkezi olma durumu onu aynı zamanda bakış odaklı sosyal kontrolün de merkezi haline getirir. Romanda Şinasi'nin rolü, Fatih kutbunun kamusal mekânı olarak -bir dekor görevi gören üniversite ve Şehzadebaşı sokakları ile birlikte- mahalle kahvesinin metinde üstlendiği “denetim” işlevi ile yan yana getirilir. “Günün hiçbir saatinde [...] yalnız başına yapabileceği hiçbir şey” olmayan Şinasi, cemaatle birlikte var olmak ve onların değer yargılarını taşımakla özdeşleşir. Bu özdeşlik ise romanda Şinasi'nin sürekli olarak kahveye gitmesi ile pekiştirilir.

Yazarın romanda Ferit vasıtasıyla asıl yargısını formüle ettiği, “medeniyet kadının gözlerine hitap eder” ifadesi romanda Neriman'ın arzu, kaygı ve tepkilerinin -ama en çok arzularının- diğer duyulardan daha baskın bir şekilde “görme” edimiyle karşılanmasıyla açılır. Jonathan Crary'nin bakmanın ve görmenin moderniteyle geçirdiği dönüşüme dair tespitleri bu bağlamda önemlidir:

19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değiş[ir]; önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin -örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur -liberalleşir. [...] Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir [...].²³⁶

Beyoğlu, romanda tüm unsurlarıyla Neriman'ın baktığı kocaman bir camekân olarak var olur; onun buradaki deneyimi ise metinde her seferinde bu onun kurduğu imgeyi besleyen bu bakış uzamı ile inşa edilir:

Kıyafetlere, yürüyüşlere, yüzlerdeki mânalara büyük bir tecessüsle bakan gözleri, herkesin alâkasını çelerek büyüyor, parlıyor ve daima canlı bakıyordu.²³⁷

²³⁶ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı** içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.39.

²³⁷ Peyami Safa, **Fatih Harbiye**, s. 31.

Susan Buck-Morss'un, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da ve sonrasında tüm dünyadaki başkentlerin parıltılı camekânlara dönüştüğünü ve bir cennet vaadini sergilediğini ifade ettiğini hatırlayalım.²³⁸ Harvey'e göre bu yolla kentin mekânları bir fetiş nesne haline gelecek ve kentte yaşamak onun fetiş güçlerine kapılmakla sonuçlanacaktır.²³⁹ Beyoğlu'nun modern hayatı temsil eden bir fetiş-mekân olarak Neriman için sergilediği "cennet vaadi" meta arzusuyla birleşerek vitrinler yoluyla görünür kılınır. Avrupa'da 19. yüzyılın yıllarında geliştirilen vitrin dekorasyonları "alıcının mallara kullanım değerlerinin üzerinde ve ötesinde kişisel anlamlar vermesi için uyarılmasıyla" ticareti kamusal deneyimine eklemler. Böylece kamusal alanda "kişisel duygulara yatırım ve pasif gözlem" birleşir.²⁴⁰

Bir itiriyat mağazasının camekânı önünde durdular. Burada herşey, tek başına konmuş zarif bir küçük şişenin tatlı mavisini, kırmızı ipek bir püskül, siyah kadifelerin arasında gizlenmiş ve ampulün yumuşak ziyası, bir gümüşün parıltısı... gözleri ayrı ayrı çekiyor ve zapt ediyordu; burada herşey, rahat ve mes'ut insanların kullanmayı âdet ettikleri eşyaydı; burası, aynı zamanda, bir insanın ne kadar mes'ut olabileceğini hissettiren imkânlarla doğru açılmış pencereydi. Neriman burada her duruşunda, bu pencereden onların saadetini imrenerek seyrediyordu.²⁴¹

"En âdi" eşyanın bile "mücevher gibi" gösterildiği²⁴², yani metanın estetikleştirilerek bir uyarım aracına dönüştürüldüğü bu camekânların simgelediği modernlik deneyimi (fantazmagorya) romanda "sahte" ve "maddecî" olmakla işaretlenir. Romanda maneviyatın karşısına çıkarılan maddeye karşı alınan tavır aynı zamanda vitrinlerle kurulan kentsel fantazmagoryaya yönelen modernist bir tavidir, "burada tüm değerler geçicidir, tüm ilişkiler uçucudur ve birbirinden farksızdır."²⁴³

Bu pasajda Neriman'ın Beyoğlu deneyimi bağlamında Marshall Berman'ın Nevski Bulvarı'nın toplumsallaşma işlevinden bahsederken caddenin "insanların

²³⁸ Buck-Morss, **a.g.e.**, s.100.

²³⁹ Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti**, s. 77-78.

²⁴⁰ Sennett, **a.g.e.**, s. 194.

²⁴¹ Peyami Safa, **Fatih-Harbiye**, s.29.

²⁴² **A.e.**, s.26.

²⁴³ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s. 38.

kim olmak istediklerine dair fantezileri için bir dekor” oluşturduğuna dair yorumu akla gelir.²⁴⁴ Beyoğlu her yönüyle ancak en çok da vitrinleriyle Neriman’ı olmak istediği kişiye, “bir insanın ne kadar mes'ut olabileceğini hissettiren imkânlarla” yaklaştırır. Arzuları besleyen Beyoğlu, camekânlarıyla Nevski’nin Gogol’ün karakterleri üzerinde yarattığı endişeyi -ahlaki bağlamda- Şinasi’nin ağzından yineletir:

[KOHB] Vitrinlere bakmayınız, sergiledikleri incik boncuk güzeldir güzel olmasına ama ayartmalarla doludur.²⁴⁵

[FH] Bu camekânlar kim bilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak!²⁴⁶

Rita Felski *Modernitenin Cinsiyeti*’nde 19. yüzyıl Avrupa romanlarında modernitenin dişil yönünün “arketipik kadın tüketici” yoluyla kurulduğunu ve kadınların onları gerçek kimliklerine yabancılaştıran ve nesneleştiren imgelerin ağına hapsolmuş” kurbanlar olarak resmedildiklerini söyler. Ona göre bu bakış her ne kadar erkeğin de “metalaştırmanın iğdiş edici etkisi” ile dişileşmelerine dair gizli bir kaygıyla birleşse de tüketim kültürü daha ziyade “pırıltılı hayal oyunları tarafından ayartılan” dişiliğe atıfla kullanılır; “*ayartma*” kavramı erkek entelektüellerin kullanmayı sevdiği bir kavram olarak görünür.²⁴⁷ Türk romanında toplumsal koşulların da etkisiyle ilk tüketicilerin “kadınsılaştıran” erkekler olmalarına rağmen -ilk örneğinin *Aşk-ı Memnu*’da olduğunu düşündüğümüz- kadın tüketici metaforu bilhassa 1908’den sonraki romanlardan itibaren tüketim pratikleriyle ve vitrinlere kapılma fikriyle özdeşleştirilir. Bu durum Peyami Safa’da kadınların medeniyeti “yanlış” algılaması olarak formüle edilir.

²⁴⁴ Berman, **a.g.e.**, s. 263-264.

²⁴⁵ **A.e.**, s. 269.

²⁴⁶ Peyami Safa, **Fatih-Harbiye**, s.30.

²⁴⁷ Rita Felski, **Modernitenin Cinsiyeti**, Çev.: Atalay Gündüz, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2020, s. 100-102. (Vurgu yazara ait)

Romanın başlangıcında kurucu bir unsur olarak karşımıza çıkan -Neriman'ın Macit'le gittiği- Maksim salonu deneyimi ise kadınların medeniyeti yanlış anlamasına dair yargının devamını temsil eder:

Şekiller ve renklerin değişmesi onları eğlendirir. Fantezi. Medeniyet cazip bir renkler aleminden ibaret değildir.²⁴⁸

Bu akşamın Neriman'ın zihninde sonradan tahayyülü ("Maksim salonu gözünün önüne geliyordu") deneyimin göz ile algılanan bir başka yönü olarak aydınlık ve parlak renklerle kurulan "fantezi"yi imajlar yoluyla kurar: Renkli abajurlar, parlak sarı/kıpkırmızı kıyafetler, sarı saçlı bir kadın, rengarenk konfeti ve serpantin...²⁴⁹ Bu sahnede Neriman'ın doğrudan gördükleri yerine adeta bir kaleidoskopun içinden bakarak seçtiği ışık ve renk oyunları vardır; Neriman'ın zihni bütün bu imajlarla doludur, düşünüyor fakat "muhakeme etmiyor"dur.²⁵⁰

Neriman'ın bilincine sirayet eden görsel etkiler Beyoğlu'nda deneyimledikleriyle sınırlı değildir. Yukarıda da alıntıladığımız üzere resimli dergiler, sinema ve tiyatronun sunduğu dolaylı deneyim imkânı da onun modern yaşama yönelik arzusunu besleyecektir. Bu bağlamda Neriman'ın dağınık düşünceleri arasında sinema perdesinde gördüğü ve içselleştirdiği imajlar arasında "Avrupa salonları"nın hatırlaması dikkat çekicidir.²⁵¹ Sinema'nın eğlenme imkânı sunan bir kamusal mekân olmak dışında yansıttığı yaşam imgesiyle genç kızların bilincine etkisi bilhassa Cumhuriyet devri romanlarında sıkça karşılaşılan bir meseledir. Peyami Safa'nın diğer eserlerinde de bu etki konu edilir. Nitekim *Sözde Kızlar*'ın Belma'sı "Şehzadebaşı sinemalarından aldığı tesirlerle" aktris olmak ister. Safa'nın bu meseleyi odağına yerleştirdiği -Server Bedi imzasıyla yayımlanan- *Sinema Delisi Kız* (1935) adlı romanında da sinema tutkusunun mahallesinden ve

²⁴⁸ Peyami Safa, **Fatih-Harbiye**, s. 93.

²⁴⁹ Modern yaşamın bir imgesi olarak "parlaklık" romanda yalnızca Maksim Salonu hatırasında karşımıza çıkmaz. Neriman'ın değişiminin önemli bir parçası olarak siyah gömlek ve başörtüsünün yerini "güneşte parlayan" filizî manto ile parlak rugan ayakkabılar alır.

²⁵⁰ **A.e.**, s. 44.

²⁵¹ **A.e.**, s. 44.

ailesinden uzaklaştırdığı, “ev kadını” olmak istemeyen bir genç kızın, “Sabiha”nın Beyoğlu’da yalan bir hayata dahil oluşu ve kandırılışını anlatılır.²⁵²

3.8. “Hayal Ülkesi” İstanbul’a Benzerse: *Ankara*’da Kamusalılık, Endişe ve Tahayyül

Yakup Kadri Karaosmanoğlu politik kimliği ve -kurucularından olduğu- *Kadro Dergisi*’ndeki yazılarıyla kurucu Cumhuriyet ideolojisinin önde gelen figürlerinden biridir. Karaosmanoğlu’nun -ilk romanı *Kiralık Konak* (1922) ile başlayan- Türk toplumunun modernleşme ve sekülerleşme birlikte tecrübe edilen ulus-devlet inşası sürecinin topluma akseden farklı yönlerini sorunsallaştırdığı romanları arasında *Ankara* (1934), Cumhuriyet ideolojisinin somutlaştığı bir kentsel mekân olarak Ankara etrafında kurgulanan kamusalılık algısı ve biçimlerini geçmiş, realite ve tahayyül çizgisinde ele alan önemli bir metin olarak karşımıza çıkar. Üç bölümden oluşan romanın ilk bölümü Cumhuriyet öncesi (1921-1922) Ankara’sını modern kamusal yaşam noktasında imkansızlık fikriyle ve İstanbul yaşamının hatırasıyla birleştirir. Romanda eleştiri ve endişenin odakta olduğu ikinci bölümde Cumhuriyet’in kuruluş coşkusunun yaşandığı ve -seçkinlere yönelik- inşaa faaliyetlerinin ve buna bağlı olarak sosyalleşmenin de hızlandığı (1925-1927) yılları Ankara’sının inkılap ruhundan uzaklaşan yaşantısı karşımıza çıkar. İleriye dönük olarak cemaat-ulus tahayyülünün şekillendirdiği üçüncü bölümde ise birey ve toplum bazında kamusalılığın ideal şekli sunulur. Bu bağlamda romanda odağa alınan temel meseleler Ankara’nın mekânsal dönüşümü ve buna bağlı olarak kamusal yaşantının dönüşümü, mevcut kamusalılık biçimleri ve bunların karşısında roman kişileri dolayısıyla karşımıza çıkan talep, gerilim ve tepkilerdir. Romanda bu meselelerle birlikte mekânın doğal-inşaa edilmiş; kamusalılığın ise dramatik bir çerçevede rol-sahicilik/ yapmacıklık-samimiyet eksenleri etrafında kurgulanması ve romanın ideali olarak sunulan “kolektif kamusalılık” dikkat noktalarımız olacaktır.

²⁵² Peyami Safa, *Sinema Delisi Kız*, İstanbul, Semih Lütfi Kitabevi, 1935, s. 22.

3.8.1. *Ankara*'da Mekânın ve Yaşantının Üretimi/ Kolektif Kamusalık Tahayyülü

Ankara, tezli bir roman olmakla birlikte romanın ilk iki bölümü -Yakup Kadri'nin büyük bir kısmını bizatihi deneyimlediği- *Ankara*'nın 1921-1934 yılları arasında geçirdiği mekânsal ve sosyal dönüşümü de yansıtan gerçekçi bir anlatı olarak karşımıza çıkar. İlk bölümde Cumhuriyet'in ilanı öncesinde İstanbullu asker, bürokrat ve memur çevresinin sınırlı çerçevedeki yaşantısına ve bu yaşantının mahrumiyetlerine odaklanılır. Kamusalığın bu mahrumiyet tasarımıyla birleştiği bu kısımda insanlar arası ilişkiler söz konusu çevrenin mensupları arasında ve çoğunlukla özel mekânlarda gerçekleşir. Romanın başkışisi Selma Hanım'ın Taceddin Mahallesi'ndeki evinin camından sokaklarını seyrettiği ve at üstünde, - pitoresk bir tavırla anlatılan- caddelerini/ kırlarını dolaştığı *Ankara*'da henüz bu insanların bir araya gelebileceği kamusal mekânlar teşekkül etmemiştir. Selma'nın komşu kadınlarla çıktığı çarşıda bir yığın hırdavattan başka hiçbir şey bulamayışı, Murat Bey'in akşamüstleri Bomonti'ye giderek bira içmeye dair özlemi, bir gramafona duyulan hasret gibi farklı bahisler etrafında insanların İstanbul yaşantısının unsurlarına özlemi sürekli tekrarlanırken İstanbul bir yandan da yoz kamusal yaşamıyla olumsuzlanır. Neşet Sabit, *Ankara*'nın bir deresini Göksu'ya benzetmenin küfür sayılacağını söylerken Binbaşı Hakkı İstanbul'da ecnebi zabitlerle dans eden kadınları tiksintiyle anar. Ancak henüz ilk bölümdeki yüceltilen davranış ve formuyla dahi “alafranga salon zabiti” olarak yansıtılan Hakkı Bey'in piknikte kadınlarla erkeklerin kümeleşerek oturmasına “işte, gene farkına varmaksızın harem selamlık olduk” sözleriyle müdahalesi grubun modern bir kamusalık biçimi olarak kadın-erkek bir aradalığına dair tercihini ortaya koyar.²⁵³

Bölümde kamusallaşma işlevini haiz tek mekân olarak Meclis'in karşısında yer alan ve -milletvekillерinden oluşan- kalabalığın sayısının “bazen ona, bazen yirmiye” kadar çıktığı ifade edilen Belediye Bahçesi'dir. “Meclisten sızan en taze

²⁵³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1987, s. 89.

muharebe havadisleri buradan alınabilir ve gene harbe dair en selâhiyetli tefsirler, mülâhazalar burada yapılır”.²⁵⁴ Ancak bu oldukça kısıtlı imkândan dahi kadınların yararlanması henüz söz konusu değildir. Murat Bey’in bahçesindeki toplantılar ve dere kenarında küçük bir grupta yapılan piknik gibi hadiseler dışında sosyalleşme olanağı bulamayan Selma Hanım için Taceddin Mahallesi’nin insanları ne kadar uzak ve yabancıysa bu insanlar için de İstanbullular öyledir. Nitekim Selma’nın - üsttenci bir tavırla- penceresinden mahallenin sokaklarına ve insanlarına bakışı onlarla arasındaki mesafeyi yansıtır. Bu sahnede Selma Hanım’ın, “bu adamlardan hiçbirinin öbürünce rastgeldiği vakit selamlaştığını, aşinalık ve yarenlik ettiğini” görmeyişi de mahalleli arasında iş hayatı ve dini çerçevede kurulan organik bağın tesis edemediği samimi bir kamusalılık biçiminin yokluğuna işaret eder.²⁵⁵ 1922’nin savaş ortamında artık “muhasara edilmiş bir kaleyi veya sadece, ahalisi çoktan göçmüş bir eski şehir harabesini” andıran Ankara sokakları kaçmak isteyen Nazif Bey için ıssız, karanlık ve korkutucuyken Selma Hanım’ın penceresinden “bir zamanlar kasvet ve nefret” duyarak baktığı sokaklar ve hiçbir yakınlık duygusu tesis edemediği kalabalık ile bütünleşme çabası görülür.

Romanın ikinci bölümünde ilk bölümün mekânsal odağı olan doğal çevrenin ve açık alanların yerini modernleşmeye başlayan kentin inşa edilmiş mekânları alır. Henry Lefebvre’in *Mekânın Üretimi*’nde her yönüyle tartıştığı toplumsal mekân inşasını üç veçhe etrafında düşünür; bunlar “mekânsal pratik”, “mekân temsilleri”, ve “temsil mekânları” olarak kavramlaştırılır. Toplumlar kendi mekânlarını *mekânsal pratikler* yoluyla yaratırlar. Bu, toplumsal öznelerin mekâna hâkim olarak ve ona sahip çıkarak mekânı üretmeleri anlamına gelir. Böylece mekânın yeniden üretimi toplumsal öznelerin gündelik hayata katılımı ve beden temsilleri ile mümkün olur. *Mekân temsilleri* -tasarlanmış mekân- planlamacılar ve mimarlar tarafından “etkin bilgi ve ideolojilerin izini taşıyan” belirli kodlar yoluyla mekânın fiziksel olarak meydana getirilmesiyle ilgilidir. Oluşturulan mekânsal “dokular” ideoloji ve

²⁵⁴ A.e., s. 98.

²⁵⁵ A.e., s.40.

erk ile bağlantılı olmakla birlikte bilgi yoluyla üretildiklerinden aynı zamanda nesneldirler. *Temsil mekânları* ise salt fiziksel bir gerçeklik değil, “imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan” ve bilinç ve bilinçdışındaki anlamlarıyla var olan mekânsal tasarımıdır. Temsil mekânları tarihsel süreçte ortaya çıkabileceği gibi sanat yoluyla da üretilebilirler ve yüklendikleri kodlar zamanla tutarsızlaşabilir yahut tamamen silinebilir. Lefebvre bu mekânsal üçlemeyi “algılanan-tasarlanan-yaşanan” mekânlar olarak formüle eder.²⁵⁶

Ankara’nın ikinci bölümü yeni devletin başkentinin fiziksel olarak inşasının yanı sıra kentte modern sosyo-mekânsallığın üretimini de odağa alır. Yeni devletin başkenti Ankara’nın yeniden üretimini sembolize eden bir temsil mekânı olarak “Yenişehir”de ve çevresinde modern konut ve kamusal mekânların inşası İstanbulluların mahrumiyet halini sona erdirir. Böylece romanda ilk bölümde doğal ve açık alanların sosyal işlevi yerini modern konutlarda ve salonlarda verilen çalgılı, danslı ve briçli çay, suvare gibi davetlere bırakır. Bölümün henüz başında Cumhuriyet’in ilk yıllarında modernleşmeye başlayan kamusal yaşamın Ankaralılarda yarattığı şaşkınlık ve uyumsuzluk halini görürüz:

Bu, Ankara'nın ilk suvarelerinden biriydi. O zaman, herkes, daha nasıl oturup kalkacağını, nasıl gezineceğini, nasıl dans edeceğini, gözlerini, ellerini, başını nasıl idare edeceğini hiç bilmezdi. Duvar kenarlarında küme küme hareketsiz hanımlara, kapı eşiklerinde manken gibi dimdik duran beylere ve büfe başlarında hiç konuşmaksızın, mütemadiyen içip çakıştıran toy ve mahcup gençlere rast gelinirdi. Dansa başlamak isteyen bazı heveslilerin, meydanda dönen çiftlerin çoğalmasını beklediği görülürdü. Herkes, birbirini “Haydi bakalım, haydi bakalım” diye teşvik ederdi.²⁵⁷

İlk bölümde mahrumiyetin yarattığı huzursuzluk halinin yerini ise bu kısımda özenle tasarlanan mekânlarla birlikte mekânsal pratikler karşısında anlatının bütününe sirayet eden keskin bir eleştiri alır. Eski İstanbullu yeni Ankaralıların gelişen imkanlarla birlikte “bütün manasıyla bir zevk ve safa merkezi” olan İstanbul’un bir örneği olmaya yönelik kamusallaşma biçimleri yaratmaya çalışmaları

²⁵⁶ Lefebvre, *a.g.e.*, s. 62-71.

²⁵⁷ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 105.

eleştirinin bir yönü olarak tezahür eder. İstanbul'un temsil ettiği monden/asri yaşantının Ankara'ya sirayeti ilk zamanlar yarı-kamusal davetlerde görünürlüğe yönelik olurken 1927'de Ankara Palas'ta verilen yılbaşı balosuna yönelik hazırlıklarla ilgili pasajlarda zirveye ulaşır. Balonun Ankaralılarda yarattığı asri kamusal yaşama uygun biçimde “vitrine çıkma” kaygısının anlatıldığı kısım romanın en çarpıcı pasajlarından biridir:

Bu kış, Noel ve yılbaşı balolarına, Ankara'da, her seneden daha zevkli bir hazırlanış vardı. Çünkü, bu eğlenceler, henüz açılmış olan Ankara Palas'ın büyük hall ve salonlarında yapılacaktı. Buranın bin kişiden fazla davetli alabileceği söyleniyordu. Onun için, birçok ailelerin daha iki ay evvelinden İstanbul terzilerine taşındıkları görülmeye başladı. Gerek Kaligurusî'de gerek Fegara'da en son Paris modelleri Ankaralı hanımlar tarafından kâşılıyordu. Beyler, fraklarını ya daralmış ya eskimiş bularak yeniden gece esvapları ısmarlıyorlardı. İlk yıllar, bir kuyruklu ceketle bir silindir şapkayı kâfi sananlar, şimdi, klak ve makferlan peşinde koşuyorlardı. Yazık ki, bu artiklerin bir kısmını stoklar tükenmiş olduğu için bulmak kabil olmuyor ve Beyoğlu'nun belli başlı mağazaları vasıtasıyla Avrupa'ya ısmarlamak lazım geliyordu. Bu sırada dans iskarpinlerinin fiyatı üç dört misline fırladı. Gerçi, yeni çıkan Adab-ı Muaşeret kitabında maskaratsız olmak şartıyla bağlı rugan iskarpinlere mesaj vardı. Lakin, zarafetin en ileri şartlarını yerine getirmek asriliğin ihmal götürmez bir şiarı telakki olunuyordu.²⁵⁸

Devam eden pasajlar bütün bu “galeyan” ve “histeri” ile, birbirini kıskanan kadınlar, huzursuz evler, karılarının arzularını yerine getiremeyen bedbaht kocalarla doludur. Bu bağlamda modernleşen kamusal yaşamın uyumlu bir parçası olmaya çalışmak ailelerin sarsılışını da beraberinde getirir. Selma Hanım ve Hakkı Bey'in evliliği yalnızca kamusal alanda “kusursuz” görüntüsü çizer; Murat Bey'in asrileşme çabası büyük bir ihtimamla seyirlik bir mekâna dönüştürdüğü evinin ve her gün farklı bir davette görünen ailesinin -hatta çocuklarının- kamusalılığına yönelik hale gelir. Sonuçta Selma Hanım ve Hakkı Bey'in evliliği bir “soğuk aile nizamı” halini alırken Murat Bey'in “candan” ailesi “yeni hayat şartlarından ürkmüş bir ana, hırçın bir karı, huysuzlaşmış bir kız kardeş ve bir alay şımarık çocuk”tan mürekkep mutsuz

²⁵⁸ A.e., s. 115.

bir aileye dönüşür.²⁵⁹ Nitekim yazara göre Ankara modernleşmesi kamusal yaşamda üretilen asrılık biçimleriyle yapay bir kamusalılık üretmekte, gerçekte aynı kalabalığın parçası olamayan bu insanlar mükemmel üretilmiş mekânların içinde iletişim kuramayarak “egoism yuvası” haline gelen mahremiyet alanlarına çekilmektedirler:

Yenişehir'de bütün evler, sanki, bir benlik ve benlikçilik kalesi gibidir. Etrafı bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ve birbirinden en az kırk elli metre uzakta duran bu evler, dışarıdan bakan herhangi bir müşahit gözüne her şeyden evvel birer egoism yuvası şeklinde görünür. *Bellidir ki, burada ne bir cemaat, hatta, ne de bir mahalle hayatı teessüs edebilmiştir.* Her aile kendi fildişi kulesi içine çekilmiştir. Bu yüzden, Yenişehir, daimî bir sessizlik ve ıssızlık içindedir. [...] Burada herkes, o kadar kendi içine, kendi kabuğuna çekilmiştir, herkes birbirinden öyle uzak ve çekingendir ki, ne bu evin ıstırabından öbür evin, ne bu ailenin şevk ve saadetinden öbür ailenin haberi vardır.²⁶⁰

Ankara'nın kamusal planlaması ve modernleşmesi bir yandan da yalnızca seçkinlerin ulaşabildiği imkanların tesisi olarak sunulur. Balo akşamı “içleri birer mağaza camekânı gibi aydınlatılmış” arabalardan inerek Ankara Palas'a giren seçkin kalabalık ile bu manzarayı “ağırlaştırılmış birer sinema şeridi gibi seyre dalan yerliden ve köylüden mürekkep sokak kalabalığı” arasındaki mesafe fiziksel olmaktan öte birlikte kamusallaşmayı imkânsız kılacak derecede sınıfsaldır. Üstelik pasajda köylülerin kıyafet, tavır ve davranışları içeriye alınmamalarını, “beyaz eldivenli” polislerin engellemeleriyle “faraziye ve muhayyile” sınırında kalmalarını haklı kılacak derecede olumsuzlanır. Seçkin bir yazar olarak Karaosmanoğlu'nun bu tutumu halkın ulaşamayacağı kertede Avrupai hale gelen kamusal yaşamın aşırılaşmasıyla birlikte halkın da bu yaşamın içinde olamayacak derecede geri kalmışlığına işaret eder. Köylülerden birinin otele ve kahveye alınmadığı için yorganiyla kaldırımında yatması ise pasajın tamamlayıcısı hadisesi olur.

²⁵⁹ A.e., s. 148.

²⁶⁰ A.e., s. 155.

Güven Arif Sargın, Cumhuriyet Ankara'sının mekânsal düzenlemelerinin iktidardaki seçkin grup tarafından ulus-toplum ilkesiyle tasarlanmasına rağmen kentin kamusal yüzünün burjuva tasarımları olduğunu ve nihayetinde bir “burjuva kamusalılığı” yarattığını söyler.²⁶¹ Yenişehir'in kamusal yaşantısının romanda Ankaralı yerliler için seyirlik hale gelişi ise kamusal alanda kentli-yerli ayrımını belirginleştirmeye yöneliktir. Oysa ki dönemin Ankara'sında “köylülüğü çağrıştıran kıyafetler taşıyan yayaların Yenişehir tarafına, özellikle bulvarın Kızılay-Çankaya arasında bulunan kesimine giriş çıkışları tahrirat memurlarınca önlenmektedir.”²⁶² Ancak romanın gerçekliğinin mekânsal gerçeklikle ne derece örtüştüğünü bir kenara bırakırsak anlatının tam ortasında duran mahrem kamusal endişesini görebiliriz. Bu endişe kentin burjuva sakinlerinin görüntüden öteye geçemeyen kamusal imkânları içinde yaşadıkları huzursuzlukla, tesis edilemeyen cemaat yaşantısıyla ve kentli-yerli (içeridekiler-izleyenler) ayrılığında belirginleşir. Bülent Batuman da erken Cumhuriyet Ankara'sında Yenişehir'in, modern burjuva kimliğin kapalı “ev”i olduğunu ve burada mahrem kamusal pratikleri oluştuğunu söylerken bu ayrıma dikkat çeker.²⁶³ Böylece ilk bölümde Selma Hanım'ın “onlar bana benzemeye çalışsın, biz buraya medeniyet getiriyoruz” cümlesi ikinci bölümde balo salonunun merdivenlerinde dışarıdaki köylüler hakkında konuşan Neşet Sabit'in arkadaşının ağzından yeniden dile getirilir:

Yavaş yavaş onlar da öğrenecek, onlar da alıacak. Bu yeni hayatın icapları onlarca da anlaşılır, açık ve basit şeyler haline girer. [...] “Halka doğru” lafının hakiki manası halkı kendine doğru çekmek demektir.²⁶⁴

Her iki tavır da romanda halktan uzaklığın ve üsttenci bakışın ifadesi olarak yer alsa da ileride ele alacağımız üzere yazarın kolektif kamusal tahayyülü bir nevi “halkı kendine doğru çekmek” fikrinin uyarlanması halini alır. Bu tahayyülde

²⁶¹ Sargın, **a.g.e.**, s.35.

²⁶² Şenol Cantek, **a.g.e.**, s.111-112.

²⁶³ Batuman, **a.g.m.**, s. 48.

²⁶⁴ **A.e.**, s. 120.

milli değerlerle yönlendirilen kamusal mekân ve pratikleri bu yaşamın protokollerine uyabilmek üzere törpülenmiş bir halk idealiyle birlikte yer alacaktır.

Romanın bu bölümünde -İstanbul kamusal yaşantısının bir taklidi olarak- Avrupai kamusal mekânlar eleştirel tavrı yüklenen roman kişilerince (Neşet Sabit-Selma) bir tiyatro sahnesi olarak görülür ve uygulanan kamusal pratikleri [roller] “sahte”, “yapmacık”, “iğreti”, “uydurma”, “yavan” olarak nitelenir. Bu bağlamda modern kamusal yaşamın bir icra/performans alanı olarak görülmesine yönelik kanonik tavrın devam etmesi söz konusudur. Nitekim Türk erkeği modernleşmeyi “Tanzimat beyinin garpperestliğiyle” bir tutarak onlar gibi sahteleşirken Türk kadını hürriyetini “bir süslü kukla olmak” için kullanır. Söz konusu icra, mekânda beden düzenlemeleri ve tavır, jest ve mimikler ile kurulan beden sunumuyla kurulur:

Ve Selma Hanım’ın salonlarında gördüğü tipler birer birer gözünün önünden geçti. Briçte kadına çıkışan kartaloz herifin dazlak kafası, kadının kırmızı tırnakları; eşikte, muttasıl dansa daveti bekleyen genç kızların fırıl fırıl araştıran gözleri; zoraki bir zendostluk tavrıyla dolaşan ihtiyar bir Büyük Elçinin yüzündeki işmizazlar, favorili ve geniş paçalı delikanlıların büfe başında kafa tutsüleyip güzel ve genç kadınları cıvık bir tebessümle gözden geçirileri; Hakkı Bey’in reveransları, el öpüşleri; bütün bunlar, genç adama, şimdi, kötü bir tiyatro sahnesinin üstünde görülen şeyler gibi sahte, yapmacıklık, iğreti ve uydurma geliyordu.²⁶⁵

Bu bağlamda ilk bölümde Ankara yerlilerinin kendilerinden olamayan bu yabancılara dönük endişeleri bu bölümde yerini seçkinlerin kendi içlerinde ürettiği endişeye bırakır. Bölümün eleştirel tavrı bu “kötü tiyatro sahnesinin” kenarında konumlandırılan ve performansın bir parçası olmayan Neşet Sabit’in bakışıyla inşa edilirken²⁶⁶ Selma Hanım ise sahnenin bir parçası olarak kendine dönük endişeyi kuran roman kişisi olarak karşımıza çıkar. Selma Hanım’ın kendisine yönelik “özbilinçli kuşku”su kişiliğin kamusalığa müdahalesine de işaret eder. O oyun

²⁶⁵ A.e., s. 141.

²⁶⁶ Aynı durum *Sodom ve Gomore*’de de karşımıza çıkar. Necdet de Neşet Sabit gibi eleştirel tavrı kurmak üzere onaylamadığı bu eğlence ve mekânların sürekli olarak içindedir. Necdet’in o çevreden uzaklaşamaması basiretsizliğine ve Leyla’nın varlığına bağlanırken Neşet Sabit’in katılımı “içinde yaşadığım alemin zıttıyla temas etmekten marazi bir haz duyuyorum” sözleriyle açıklanır; ancak iki açıklama da romandaki diğer hadiselerle birlikte düşünüldüğünde inandırıcılıktan uzaktır.

oynama yeteneğini yitiren insandır ve Sennett'in deyişiyile "gösterdiğim gerçekten ben miyim?" endişesi duyar. Sennett'e göre toplumsal yaşamda mahrem arzulardan ve kimlikten uzak bir şekilde oynama yetisini kaybeden kişi "başkalarının gözündeki görünümüyle oynamayı tahayyül edemez, çünkü bu koşullar artık kendisini meydana getiren esas şeylerdir."²⁶⁷ Bölümün kamusal odağını oluşturan "rol-sahtelik-sahne" eğretilmesi farklı ifade ve pasajlar yoluyla sürekli pekiştirilir. Bu yaşamın içindeki "herkes, orada mevcut olmayan bir başkasının rolünü" oynar:

Her hareketiniz benim fikirlerimin doğruluğuna canlı bir misal teşkil ediyor. Sözü'n kısıası: siz bir piyes oynuyorsunuz, ben seyrediyorum. Tıpkı Moliere'den, mesela bir (Precieuses ridicules) komedyasını seyreder gibi...²⁶⁸

Selma Hanım, bütün bu pandomima esnasında kocasının acayip bir halini daha sezdi. Onda, bir seyirci kalabalığı önünde, bir marifet gösteren artist tavrı vardı. [...] [K]ocasısı gibi kurulu bir kukla olmaksızın, öbürleri gibi hareketsiz mankenler halinde kalmak, mutlaka, daha az gülünç, daha az hor görölmeye layıktır.²⁶⁹

Romandan bu bağlamda söz eden Nurdan Gürbilek'in de isabetle ifade ettiğı gibi bu sahne dekorunun "özel hayattaki karşılığı da 'soğuk aile nizamı', 'kibar evlilik üslubu' dur."²⁷⁰ Böylece kamusal performansın mahremiyete sirayeti evi de bir tiyatro sahnesine dönüştürecektir:

Lakin, şimdi bir tiyatro şanosuna benzeyen bu aile ocağında aşk odu çoktan sönmüş ve perde yavaş yavaş inmeye başlamıştı. Selma Hanım, bir sevgili rolü için süründüğü boyaları yıkayıp ve taktığı perukayı çıkarıp gündelik esvaplarını giyerek, asıl hayatına, kendi hayatına atılmak isteyen bir aktris bezginliğini duyuyordu. Kendi hayatı mı? Lakin Selma Hanım'ın kendi hayatı, asıl hayatı ne idi?²⁷¹

²⁶⁷ Sennett, **a.g.e.**, s. 337.

²⁶⁸ **A.e.**, s.131.

²⁶⁹ **A.e.**, s. 106.

²⁷⁰ Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, s. 61.

²⁷¹ **A.e.**, s.157.

Böylece Selma Hanım'ın Hakkı Bey'den ayrılarak Neşet Sabit'le evlendiği üçüncü bölüm kamusalın ve özelin ideale doğru yeniden inşa edildiği bir tahayyül olarak biçimlenir. Bu üçüncü bölüm, yazarının ifade ettiği ve pek çok çalışmada dikkat çekildiği üzere bir kentsel/toplumsal ütopyadır. Bölüm, Cumhuriyet'in onuncu ve yirminci yılları arasındaki zaman dilimini kapsar ve ilk on yılda Ankara'da inşa edilen modern kentsel yaşantının ve toplumsallığın millî değerlere uygun olarak yeniden dizaynına yönelik bir tahayyül olarak biçimlenir. Bir önceki bölümün düş kırıklığı yaratan, -sahte ve soğuk- “mahrem kamusalılık” ve “benlikçilik” hali yerini kamusal alanda seçkin-halk/kentli-köylü birlikteliğinin tesis edildiği kolektif kamusalığa, özel yaşamda ise kendisini kamuya adanmış bireylerin kurduğu ve bireyselliğin -evlilik ilişkisinin içinde dahi- tamamen saf dışı bırakıldığı samimi-müşterek hayata bırakır.

Bu bölümde mekân temsilleriyle birlikte mekânsal pratiklerin de halkın lehine yeniden inşası söz konusudur. Stadyum yenilenmiş, yeni açılan caddeler, dikilen tak ve anıtlar, Halkevi ve Büyük Devlet Tiyatrosu gibi sanatsal faaliyetlere yönelik kamu mekânlarının açılması gibi gelişmeler, halkı modern şehrin düzenli mahallelerinde ve ticareti bu merkezi mahallelerin etrafında toplayan yerleşim planları ve yatırımlar gerçekleştirilmiştir. Böylece şehrin kamusal mekânları herkesin ulaşabileceği ve kullanabileceği bir karaktere bürünmüş; ilk iki bölümde tenhalık ve karanlıkla nitelenen ve kimsenin birbiriyle iletişim kurmadığı sokaklar ile “gündüz gibi aydınlık” olmasına rağmen yine “çöl gibi تنها” olarak tasvir edilen yeni caddelerin yerini hareketli bir kamusalığın yaşatıldığı, “halkın şevkli, şetairetli kaynaşmalarından hasıl olan canlı gürültü”nün duyulduğu sokaklar almış, “Ankara'da kalabalık sokakların sayısı çoğalmıştı[r]”.²⁷² Üstelik söz konusu kolektif kamusal yaşam yalnızca kent merkezinde yaşayan kitleleri barındırmaz. Otobüslerin

²⁷² A.e., s. 180/190.

“günde hiç olmazsa üç dört defa köylerden şehre şehirden köylere” taşıdığı kalabalık modern kentsel yaşamdan herkesin eşitçe faydalanmasını temin eder.²⁷³

Bu toplumsal tahayyül, kamusal yaşamı halk kalabalığıyla birlikte düşünen ve yaşayan, “kalabalık içinde kendini yalnız” hissetmeyen, halkla birlikte var olabilen ve bireyselliğini tamamen saf dışı etmiş kentli sınıfı Neşet Sabit ve Selma’nın şahsında idealize eder:

Halk içinde ve halkla beraber eğlenmekle daha büyük bir zevk vardı. Selma Hanım bazı neşesiz dakikalarında kendini sokak kalabalığının arasına atınca adeta, yazın sıcağın bunalmış bir kimsenin, denize atladığı zamanki ferahlığını duyuyordu.²⁷⁴

Herkes ve hassaten Neşet Sabit o derece umumiyet içinde, umumi kaygılar, umumi arzular, umumi ihtiyaçlar, umumi kederler, umumi neşeler içinde yanmaya alışmıştı ki, kendisiyle, kendi şahsiyle uzun uzadıya meşgul olmakta, kendi kendini dinlemekte, kendi kendini tahlil etmekte akla uygun bir mana bulamaz olmuştu.²⁷⁵

Yeni kentin kamusal yaşamı her cinsiyet ve sınıftan insanlar için “bin türlü cazibelerle dolu”dur; ancak bu cazibeler “kır gezintileri, spor eğlenceleri, Stadium'daki müsabakalar” ile “şehrin belli başlı sanat müesseselerindeki senfonik konserler, sergiler ve Halkevi'nin [...] temsilleri” gibi etkinlikleri merkeze alırken muhayyel Ankara’yı İstanbul kamusal yaşantısının zıttı olarak konumlandırır:

İstanbul, bütün manasıyla bir zevk ve safa merkezi, bir turizm şehri, bir *kozmopolit* liman halini almıştı. En iyi cazlar şimdi orada, en tantanalı gazinolar orada, palaslar, barlar, danslı çay salonları orada idi. Hayatı yalnız bu taraflarından alan kimseler için Ankara, artık, pek sıkıntılı bir yer olmuştu. Burada, müzik namına yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkarı tarafından harmanize edilmiş yerli danslar ve *folklor* havaları çalınıyordu. Gerçi henüz opera binasına başlanmamıştı ve Büyük Devlet

²⁷³ A.e., s. 189.

²⁷⁴ A.e., s. 180.

²⁷⁵ A.e., s. 194.

Tiyatrosu daha açılmamıştı. Fakat Halkevi'nin sahnesi, Ankaralıların gittikçe artan temaşa ihtiyacını tatmin edebiliyordu.²⁷⁶

Bölümün temsil mekânları olarak onuncu yıl kutlamalarının ve yarışların yapıldığı stadyum ve Neşet Sabit'in eserinin sergilendiği tiyatro binasındaki kalabalık canlı, coşkulu, şen ve mutludur. Ankara kamusal yaşantısının idealizasyonunda bir diğer bir temsil mekânı olarak çizilen Pınarbaşı ise büyük balo salonlarının sahte dünyasının karşısına çıkarılır. Cumhuriyet dönemindeki edebiyat faaliyetlerini ulusal kimlik ve hafıza inşası bağlamında ele alan Şerif Eskin'e göre bir kamusal kültür mekânı olarak Pınarbaşı, geleneksel yaşamda dini mekânlar etrafında inşa edilen cemaat ruhunun, ulusçu programda sanat ve kültür kurumları marifetiyle yeniden inşasını temsil eder.²⁷⁷

[B]urada eğlenceler tamamıyla kültürel bir mahiyet taşır. Çünkü, onu idare edenlerin her biri kendi çığırında bir sanat ve şiir ehlidir. Mesela, hemen bütün halk türkülerini ve oyunlarını Garp musiki metotlarına göre armonize etmiş bir musikişinas burada çalgıcıbaşılık etmektedir. Bu halk şairi, burada, her akşam, zemin ve zamana uygun birtakım destanlar, koşmalar, mâniler söylemektedir. Son derece sevimli ve zeki bir meddah bitmez tükenmez tulûatlarıyla halkı gülmekten kırıp geçirmektedir.²⁷⁸

Sanatçıların inşa ettiği ve sanat eserleriyle donattığı bir “cabaret artistique” olarak Pınarbaşı halk kültürünün kültürel modernizasyonu ile yeniden şekillendirilen bir eğlence yaşantısı idealidir. Burada cazbantın yerini halk türkeleri ve modern dansın yerini Karadeniz dansları alır. Pınarbaşı'nın ortamı kültürel mahiyetinin yanı sıra roman boyunca peşinden koşulan bir diğer idealin de yansıtıcısıdır; “laubalilikten uzak ve samimi”dir.

Romanın son bölümünün önemli dikkat noktalarından bir diğeri Selma ve Neşet Sabit'in özel yaşamlarının kamusal örüntüleri karşısında konumlanmasıdır.

²⁷⁶ A.e., s.182.

²⁷⁷ M. Şerif Eskin, “Cumhuriyet Türkiye'sinde (1923-1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s. 249.

²⁷⁸ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s.205.

Gürbilek'in de belirttiği üzere “yazarın hayal ettiği Ankara’da kamu, özel hayatı tümüyle içine almıştır.”²⁷⁹ Neşet Sabit ve Selma’nın bireysellikleri gibi evlilikleri de içtimai değerlerin ve kolektif kamusal yaşam idealinin gerçekleştirilmesi yönünde feda edilmiş bir mahremiyetin yitimi olarak görülebilir. Selma Hanım büyük bir kız müessesesini idare eder, Neşet Sabit “İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı’nın” işleri peşinde koşarken evlerinde buluşmaya vakit bulamazlar, boş ve birlikte geçirdikleri günlerini ise “evde kapanıp kalmaktansa” umumi mekânlarda geçirmeyi tercih ederler. Oysa “mahremiyetin gelişebilmesi için, bu her şeyi kapsayan kamunun gevşemesi, şehir hayatı ile özel hayatın birbirine yabancı, birbirine mesafesi olan ayrı alanlar olarak tarif edilmesi gerekir.”²⁸⁰

3.8.2. *Ankara’da Kadının Çelişkili Kamusalılığı*

Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız?

Romanın kamusalılık idealinin son köşesi olarak kadın kamusalılığının işlenişine değinmek yerinde olur. *Ankara* romanında anlatının odağında “İstanbul kızı” Selma Hanım’ın mütareke yıllarının atmosferinde Ankara’ya, zihnindeki “hayal ülkesi”ne gelişiyle başlayan yaşantısı ve deneyimleri vardır. Yazarın *Ankara*’dan önceki romanlarında yer alan dejenere kentli kadın imgesinin karşısında konumlandırılan Selma’nın romanın başkışisi olarak seçilmesi zannederiz ki kurucu Cumhuriyet ideolojisinin toplumsal yaşamda kadını vitrine koyma tavrıyla doğrudan ilintilidir. Göle’ye göre Kemalist ideolojide “kadınların kamusal alana çıkışları, görünürlük kazanmaları” medeniyet dönüşümünün temel simgesidir. Kemalist reformlar bir yandan kadın yaşamını dini normlardan ayırmak isterken fiziki görünürlüğünü de teşvik eder; Falih Rıfkı’nın deyişiyle Cumhuriyet kadını “kurtarmak için önce açmalı”dır.”²⁸¹ Selma romanın her üç bölümünde de yeni devletin kuruluşunda önemli rol üstlenen üç farklı kanadı temsil eden eril kadronun

²⁷⁹ Gürbilek, **a.g.e.**, s. 61.

²⁸⁰ **A.e.**, 63.

²⁸¹ Göle, **a.g.e.**, s. 103.

(memur-asker/bürokrat-aydın) tamamlayıcısıdır aynı zamanda. Ancak şunu söylemek gerekir ki Selma'nın -tartışmalı- idealizasyonu Yakup Kadri'nin kadın meselesine bakışını doğrudan yansıtmakla birlikte Cumhuriyet ideolojisinin kadın tahayyülünü yönlendirmeye yönelik eleştirel bir tavır olarak da tezahür eder. Selma'nın Yakup Kadri'nin Cumhuriyet kadını idealini yansıtacak şekilde inşası konumuzun çerçevesini aşmakla beraber onun kamusal yaşama katılımıyla ilgili fikir ve hadiseler doğrudan eril ideolojinin bu hususta beslediği endişeyi açığa çıkarır.

Romanın ilk bölümünde kadın kamusalılığına yönelik endişe Ankara'nın yerli halkında İstanbullu kadınlara yönelik olarak görülür. Selma'nın ev sahipleri ve komşuları Sungurluzade ailesinin kadınları ile konuşmaları Ankara yerlilerinin İstanbullulara bakışını ve bilhassa modernleşen kent kadını figürü hakkında ahlaki yargılarını ortaya koyar:

Biz, iki yıldır ne Çankaya'ya ne Keçiören'e varamıyoruz. [...] Arasına şundan bundan işitiyoruz. Çankaya'da kısa fistanlı, çorapsız karılar, saç başı açık dolaşırlarmış... Gece oldu mu, erkeklerle bir arada oturup ahenk ederlermiş. Bizim burada bir Ermeni karısı var, her hafta oraya çamaşır yıkamağa gider, o söylüyor. Heni, hepsinin de kolları bacakları cılbahmış...²⁸²

Pasajın ahlaki endişesi yerli halkın cehaletine yapılan bir vurguyla birlikte Anadolu'nun kamusal yaşamda kadın-erkek bir aradalığına ve serbestleşen kadın giyimine henüz hazır olmadığı vurgusunu da haizdir. İkinci bölümün atmosferinin büyük kısmını oluşturan kamusal ve yarı-kamusal eğlenceler yoluyla Cumhuriyet ideolojisinin modernleşen kamusal yaşamda öne çıkardığı modern kadın temsili Selma'nın şahsında biçimlenir. Romanda bir leitmotif olarak sürekli tekrarlanan “dans” bu bağlamda önemli bir gösterge olarak tezahür eder. Nitekim dans Cumhuriyet ideolojisinin fotoğraf ve çizimlerle desteklenen modern yaşam imgelerinden biridir. Ancak romanda Selma'nın erkeklerle dans etmesi olumsuz gönderimler içerir. Böylece Selma'nın kamusalılığı üzerinden Cumhuriyet burjuvazisinin Ankara'da tesis ettiği kamusal yaşamda serbestleşen kadının süs ve

²⁸² Karaosmanoğlu, **Ankara**, s.56.

eğlenceye yönelik başarısıyla birlikte bir bakıma Ankara'nın sosyal yaşantısının İstanbul'daki yaşantıya eklemelenmesi eleştirilir. Ancak Selma Hanım, giyim-kuşam, dans, tavır ve Avrupa adab-ı muaşeretini hususlarındaki kabiliyeti, kamusal etkinliği ve görünürlüğünün gelişimiyle birlikte bir uyumsuzluk hissi de geliştirecek ve Neşet Sabit'le yaptığı konuşmalarla beslenen bu uyumsuzluk hali onda tüm imkanlara sahip olmakla beraber bir anlamsızlık hissine evrilecektir. Böylece ideal olmayan medenileşmenin içinden çıkabilecek ve tahayyülün inşasında yer alacaktır.

Yakup Kadri 1923'te yayınlanan *Kadınlık ve Kadınlarımız*'da kadınların süslenip cemiyet hayatına karışmalarını eleştirir ve erkek kalabalığına katılan kadınların kadınlık görevlerini unutacaklarını söyler:

“Onlar bu kalabalıkla beraber meçhul bir ufka doğru koşmak istiyorlar ve *unutuyorlar ki asıl vazifeleri kalmaktır* ve daima ileri doğru koşanları, çok koşarak hududu aşmaktan ve mühlik bir macerada kaybolmaktan men etmektir. Daima her gidenin kalbinde geriye dönmek iştiağı bulunsun diye, geride muhakkak kadının beklemesi lazımdır... Kadınlar milletlerin usaresi olan ananelerin yegâne muhafızı ve medeniyetin beşiği olan evlerin yegâne nighbanıdır.”²⁸³

Ancak Yakup Kadri'nin bu konudaki fikirlerinin romanda Selma'nın erkeklerle her yönden eşit olmak isteğiyle çeliştiğini ve bu çelişkinin romana da sirayet ettiğini görürüz. Selma'nın kocası Hakkı Bey'e hitaben söylediği “Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız? Yalnız buna yarayan bir kadın hürriyetinin ne kıymeti var?” sözleri çalışma ve işe yarama isteğine yöneliktir; oysa mevcut durumda modern kadın bir “lüks eşya” olarak vitrine konulmaktadır.²⁸⁴ Oysa Neşet Sabit'in sözleriyle “Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin kanunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddi ve ağır vazifeyi

²⁸³ Aktaran: Sancar, *a.g.e.*, s. 114-115. (İtalikler bana ait)

²⁸⁴ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 158.

görmek için” istemelidir.²⁸⁵ Ancak romanın hiçbir bölümünde Selma Hanım’ın erkeklerle “her hususta eşitlik” talebi karşılanmayacaktır.

Henüz romanın başında Selma’nın “iyi bir tahsil görmüş olmasına ve fikir davalarını çok iyi anlayabilecek bir seviyede bulunmasına rağmen” memleket meselelerine karışmak istemediği dile getirilir.²⁸⁶ Selma’nın genç bir kadın olarak Ankara’ya gelişi eş olarak vazifesini yerine getirmek ve Ankara’nın yüceltilen iklimine kapılmakla ilişkilendirilir. Binbaşı Hakkı Bey’in ve savaş ortamının onda bıraktığı tesir ve bomboş geçen Ankara günlerinde “bir şeye yaradığını hissetmek”²⁸⁷ arzusu onu cephede/hastanelerde hemşirelik yapmaya götürür. Çalışmak yalnızca “yaşamının yegâne manası” olan işe yaramak fikriyle anlamlı kılınır. Selma Hanım’ın ağzından aynı düşünce romanda farklı pasajlarda yinelenir; ikinci bölümün sonunda ikinci boşanmanın eşiğinde yeniden açığa çıkan çalışma fikrinde tekrar karşımıza çıkar: “Hayatını kazanmak için değil, fakat bir şeye yaramak için.”²⁸⁸ Boşanmanın ertesinde Neşet Sabit’ten kendisine iş bulmasını isteyen Selma “bir bankada veya bir şirkette çalışmayı hiç cazip bulm[az].” Ona uygun görülen meslek ise “muallime”lik olur.²⁸⁹ Göle’ye göre Selma’nın hemşirelik, muallimelik gibi annelik rollerinin devamı olan mesleklerle toplumsal yaşama katılması medeniyet tasarımı ve milliyetçi ideoloji arasındaki sentezin yeni kadın imgesinde oluşturulmasını temsil eder.²⁹⁰

Romanın son bölümü Selma Hanım’ın kamusal yaşamı -yine gizli bir annelik vurgusuyla- bir kız müessesesini idare etmek ve boş zamanlarını Neşet Sabit’le birlikte Ankara’nın eğlence yerlerinde halka karışmak -ve yalnızca kocasıyla dans etmek- olarak çerçevelenir. Bu bağlamda anlatıdaki eril bakış oldukça belirgindir.

²⁸⁵ A.e., s. 141.

²⁸⁶ A.e., s. 25.

²⁸⁷ A.e., s. 96.

²⁸⁸ A.e., s.158.

²⁸⁹ A.e., s. 165.

²⁹⁰ Göle, a.g.e., s. 101.

Neşet Sabit teşkilat, konferans, edebi eser muvaffakiyetleri arasında yeni Türkiye'nin kuruluşunda yer alırken Selma Hanım bayram için düzenlenen şenlik komitesine seçilir. O bir kadın olarak ülkenin inşasını mümkün kılan Neşet Sabit'leri alkışlayan seyircilerin arasındadır. Ancak yine de Kemalizm'in kamusal alanda eşitlik ideali yine muhayyel bir gelecekte gerçekleştirilmeye çalışılacak, bunun için romanda Yıldız genç nesli temsilen konumlandırılacaktır. Kalkınma ve kültür hamlelerinin başarılı olduğu, kolektif kamusal yaşamın tesis edildiği, tiyatro sahnesinin samimi ve içten bir hayatla yer değiştirdiği yaşantıda sahne sade, süssüz, sporcu Yıldız'ındır ve kamusal yaşamda "bu kadar oğlanımsı" olan genç kadın ancak tiyatro sahnesinde rol yaparken dişileşir.²⁹¹ Yıldız'ın tiyatro sahnesindeki inandırıcılığı Selma Hanım'ı hayrete düşürecektir, böylece ikinci bölümün reel ama sahicilikten uzak "pandomima" yaşantısı yerini rollerin yalnızca sahnede şekillendirilip sergilendiği hakiki yaşantıya bırakmıştır. Yıldız kamusal yaşamda her yönüyle var olan, eğitim gören, sanatla ilgilenen, spor yapan -ve yarışlarda erkekleri geride bırakan- Cumhuriyet kadını olarak okura şunu söyler: Geçmişin salon kadınları değil ama -belki de ve ancak bu şartlar altında- genç nesil kamusal yaşamda erkeklerle yan yana var olabilir ve onların yaptığı çoğu şeyi yapabilir.

3.9. Kamusal İllüzyonu ve İmkansızlaşan Yakınlık: *İçimizdeki Şeytan*

Dünya kim?.. Benden başka dünya var mı? Herkesin bir tek dünyası vardır, o da kendisi...²⁹²

Sabahattin Ali'nin 1940 yılında yayımlanan romanı *İçimizdeki Şeytan* yazarın ilk romanı *Kuyucaklı Yusuf*'tan farklı olarak kent sahnesinde geçer ve bireysel meseleleri ihtiva eder. Bu bağlamda bireyin bir yandan bir parçası olmaya

²⁹¹ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 221.

²⁹² Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, İstanbul, YKY, 2003, s. 138.

çalıştığı kentsel mekandaki yalnızlık hissi ve kişisel yakınlık arayışını sorunsallaştıran erken metinlerden biri olarak karşımıza çıkar. Üçüncü tekil şahıs anlatıcının aktardığı olaylar Ömer ve Macide'nin tanışmaları, evlenmeleri ve ayrılmaları arasında geçen birkaç aylık süre zarfında yaşananları romanın iki başkişisinin algı ve duyuları etrafında şekillendirirken anlatı iki zihinsel odak arasında gidip gelir. Bu başlık altında, romanda Ömer'in ve Macide'nin kamusal mekân deneyimleri, bu deneyim karşısında kişilikleri ile paralel olarak inşa edilen algı ve endişeleri ve ilişkileri yoluyla kurdukları mahremiyetin konumu tartışmaya açılacak, aynı zamanda anlatıda Macide'nin kamusalılığına dönük denetim ve endişe mekanizmaları da irdelenecektir.

Ömer, Darülfünun'da felsefe öğrencisi ve bir postanenin muhasebe bölümünde memurdur ancak felsefe bitirmekle ne olacağına dair bir fikri olmadığı gibi işinde de görevinin ne olduğunu dahi tam olarak bilmiyordur. Nitekim işe de okula da düzenli devam etmez, ikisini de bir yük olarak görür. Bu bağlamda Ömer ilk kez Puşkin'in Eugene Onegin karakteri için kullanılan Rus edebiyatının farklı eserleri yoluyla kavramlaştırılan ve Oblomov ile zirveye ulaşan bir tipi, “gereksiz adam”ı hatırlatır. Berna Moran'a göre gereksiz adam “zekâsı parlak, duyarlılığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam”dır.²⁹³ Nihayet Arslan ise bu tipin “ideal yoksunu” oluşuna dikkat çeker:

Kafası düşüncelerle dolu, bir şeyler yapmak isteyen, ancak hayallere dalıp bunları gerçekleştirmek için bir çaba sarf etmeyen, daha doğrusu davranma, eyleme geçme gücünü kendinde bulamayan, toplumla arasındaki uçurumu

²⁹³ Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 60-61.

Moran'a göre Toplumcu gerçekçilik bu karakterin karşısında konumlandığı olumlu kahraman temasına sarılır: “Sovyet Rusya'daki eleştirciler on dokuzuncu yüzyıldaki yüksek ve orta sınıfın bu ‘gereksiz’ adamlarını, kitlenin hayatından uzaklaştıkları, ona yabancı kaldıkları için iş yapabilmeye gücünden ve eylemden yoksun kalmış insanlar olarak yorumluyorlardı.” s.61.

aşamayan, ideal yoksunu kişilerin eylemsizlik içinde yeteneklerini, ruhlarını tüketme hastalığıdır.²⁹⁴

Ömer'in de hayatı idealden yoksundur, işini ya da okulunu önemsemez, tembel ve iradesizdir. Hayatın bir manası olduğuna, “dünyaya sadece yemek, içmek, koynuna birini alıp yatmak için” gelmiş olamayacağına inanmak istemekle birlikte bu “daha büyük ve insanca” sebebi bulmaya çalışmaya üşenir ve kaçışlar arar. Bu durum nihayetinde onda bir atalet ve amaçsızlık olarak tezahür eder:

Hiçbir şey istemiyorum. Hiçbir şey bana cazip görünmüyor. Günden güne miskinleştiğimi hissediyorum ve bundan memnunum. Belki bir müddet sonra can sıkıntısı bile hissedemeyecek kadar büyük bir gevşekliğe düşeceğim.²⁹⁵

Ömer bu miskinlik ve iradesizlik hali içinde “bir fikir adamı” olmaya yönelik isteğine rağmen buna yönelik de çaba göstermez. Ancak bu isteği besleyebilecek tek mekân olarak gördüğü, “kültür merkezi” İstanbul’dan ayrılmayı aklına dahi getiremez. Yine de kendisinin ve arkadaşlarının İstanbul’da bulunmakla fikir hayatlarını zenginleştirmeye yönelik hiçbir şey yapmadıklarını, “üç beş cadde ile bir o kadar kahveden başka” bir şey bilmeyen sözde aydınların “kahve münakaşaları” ve “meyhane alemleri” arasında ne kendilerine ne de topluma bir yarar sağlamadıklarını düşünür. “Burada insan, kafasını zerre kadar işletmeden, mütefekkir bir kimse olduğuna inanmak ve buna başkalarını da inandırmak imkânına malik”tir ve ona göre şehrin ve “buradaki muhitlerin dayanılmaz cazibesi” bundan ibarettir. Ancak Ömer, çevresindekilerden -zaten sevmediği ve takdir etmediği- insanlardan, gerçekten eğlenmediği ortamlardan sıkılmasına rağmen bu ortamlardan uzak kalma iradesini gösteremez.²⁹⁶

²⁹⁴ Nihayet Arslan, “Osmanlı ve Rus Toplumlarında Medeniyet Değişmesi: Bihruz’lar ve Oblomov’lar”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 18/1 (2011), s. 57.

²⁹⁵ Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, s. 9.

²⁹⁶ *A.e.*, s. 126-127.

Ailesi olmayan, parasızlık çeken ve bir pansiyon odasında yaşayan Ömer'in roman boyunca dolaştığı kentsel mekânı ve insanları algılayışı da bu yaşayış tarzı ve kişilik özellikleri etrafında inşa edilir. Etrafındaki hiç kimseye güven ve sevgi duymayan Ömer, modern kent yaşamında “geleneksel ortamların sağladığı psikolojik desteklerden ve güven duygusundan yoksun olduğu bir dünyada kendisini kaybolmuş ve yalnız” hisseden birey olarak karşımıza çıkar.²⁹⁷ Modern yaşamın bu yönü, her şeyin anlamsız geldiği bireyi kalabalıklar içinde yalnız olmaya doğru iter. Böylece insanlar arasında yalıtılmışlık hisseden birey hayatın anlamını kamusal yaşamda değil kişisel/mahrem yakınlıkta aramaya başlar. Sennett'e göre bu durum - “kişiler arasındaki yakınlığa duyulan inanç”- kapitalizm ve seküler inancın on dokuzuncu yüzyılda meydana getirdiği “derin sarsıntı”nın bir sonucu olarak ortaya çıkar.²⁹⁸ Ömer'in Macide'yi vapurda görür görmez “dört tarafa koşup aradığı, yanına sokulup sessizce yürümek istediği” kadını gördüğünü düşünmesi bu yakınlık arayışının bir muhatap bulmasıdır:

Sizi eve bıraktıktan sonra tekrar caddeye çıktım. Caddedeki kalabalık beni sahiden sıktı. Ben ikide birde böyle oluyorum, bazan bütün insanları boyunlarına sarılıp öpecek kadar seviyorum, bazan da hiçbirinin yüzünü görmek istemiyorum. Bu nefret filan değil... İnsanlardan nefret etmeyi düşünmedim bile... Sadece bir yalnızlık ihtiyacı. Öyle günlerim oluyor ki, etrafımda küçük bir hareket, en hafif bir ses bile istemiyorum. [...] Fakat sonra birdenbire etrafımda bana yakın birini arıyorum. [...] Odamdaki duvarlar birdenbire büyüyüyor. Pencerelerin dışındaki şehir ve hayat bir anda, insanı içinde boğacak kadar kudretli ve geniş oluyor... [...] Sokağa fırlıyorum. Bir tek yakın çehre görsem de yanında yürüsem, hiç ses çıkarmadan yürüsem diyorum. Halbuki ara sıra karşılaştığım ahabları görmemezliğe geliyorum. Hiçbiri bana bu anda yardıma çağrılacak kadar yakın görünmüyor. Bilmem beni anlıyor musunuz?..²⁹⁹

Ömer'in kişisel yakınlık arayışıyla birleştiği Macide'yle evlenmesi onu mahrem hayatlarının mesuliyeti altına sokar. Bu mesuliyetin maddi başarısızlığı romanda çokça vurgulanmakla birlikte manevi bir mesuliyet olarak işten çıkıp

²⁹⁷ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 48.

²⁹⁸ Sennett, **a.g.e.**, s. 328.

²⁹⁹ **A.e.**, s. 81.

sokaktaki yaşama karışmadan yahut içmeye gitmeden “eve dönmek” çabaları da çoğunlukla iradesizlikle sonuçlanır. Bir yandan da her şeye sahip olmak istemekle bunun için hiçbir şey yapmamak arasında salınırken sürekli olarak dolaştığı sokaklarda gördüğü kalabalık ise ona kendi eksikliklerini hatırlatır. İşten çıktığı akşamüstleri “alışverişlerini yapıp paketlerini koltuklayan” insanlara gözlemleyerek, herkesin “mühim işlerini bitirmiş, mühim alışverişlerini yapmış, mühim evlerine, mühim sofralarına ve mühim uykularına” koştuklarını düşünürken kendisine yönelik endişesi tırmanır.³⁰⁰ Bu kaygı ve eksiklik haliyle bir akşam Beyoğlu mağazalarından birinde alışveriş yapan kalabalığa karışma isteği duyar, ancak sıcak, kalabalık ve görsel uyarımların had safhada olduğu bu ortamda sinirleri yıpranır ve bir çorabı - Macide’ye götürmek üzere- cebine atar. Ancak bu hırsızlığın sebebi ihtiyaçtan ziyade herkesin alışveriş ettiği bu ortamda hissettiği yetersizlik hissi ve sinir buhranıdır. Ömer’in mesuliyetini hatırlatan akşamüstü kalabalıkları karşısındaki bunalımı ve kaçış isteği eğlence ortamları söz konusu olduğunda zaafa dönüşür, ancak o bu ortamların gerçek anlamda parçası olmak yerine bir “kamusallık illüzyonu” yaşar. Girdiği mekânlar ve çevresindekilerin bir parçası olmamak ve kendisini oraya ait hissetmemekle birlikte durumların akışına kapılır. Bu bağlamda Ömer’in çevresi ile gidilen “sazlı bahçe” ve Beyoğlu barı ortamları da her bakımdan bayağı, samimiyetten uzak ve yapay mekânlar olarak karşımıza çıkarlar. Taksim’le Harbiye arasında bir yerde bulunan “bahçe”ye sahnenin etrafına oturmuş birkaç yaşlı zattan başka kimse musiki için gelmemiştir; modern giyimli, “etrafı gözden geçirmeye çalışan” yaşlı kadınlar, “on üç on dört yaşlarında mahcup, fakat bazı hallerinden hayatı, hatta annelerinden ve babalarından iyi bildikleri anlaşılan [...] ve icabına göre çocukça, icabına göre hanımca cíveler yapacak kadar hünerli olduklarını” göstermeye çalışan genç kızlar, “saz dinlemeye asla vakit bulamayarak veya buna lüzum görmeyerek” yemekle ve hesapla meşgul adamlar ve yalnızca kendileriyle ilgili gevezelik eden yahut sarhoş olup “dinler gözüken” bekarlardan müteşekkil ortamda musiki de “bayağılığın, ademi iktidarın ifadesidir”. Bedri’ye

³⁰⁰ A.e., s.171-112.

göre “burada çalışmak, intihar etmekten farklı bir şey değil”dir.³⁰¹ Başka bir akşam gittikleri “elektrikli ilanlarla süslü” Beyoğlu barında ise sözde aydınların sahte ve çıkarıcı tavırlarına dikkat çekilir. Macide, İsmet Şerif’in oturduğu zengin masalarında yarı çıplak “bar kızlarına bile lüzumundan fazla itibar ettiğini ve bunun kızlardan ziyade diğerlerinin hesabına kaydedilmesi lazım geldiğini” düşünür.³⁰² Ömer’in bu ortamlarda Macide’nin düştüğü durumları fark edemeyecek derecede etrafa kapıldığı, bu durumun farkında olmakla ve sürekli hayatını ikisine ait mahrem çerçevede yeniden kuracağını söylemekle birlikte eylemsizlik durumunu devam ettirdiği görülür:

Macide... Bundan sonra hiçbir yere gitmeyeceğiz... Ne saza ne müsamereye!.. Ne de evimize ahabap çağıracağız... Bütün tanıdıklarımla alakayı keseceğim... Yepyeni ve daha manalı bir hayata başlamak istiyorum... İçimdeki bu melun şeytanı boğacağım!³⁰³

Taşralı bir kız olan Macide romanın olumlanan ve aynı zamanda içinde bulundukları yaşantının kamusal yönüne dönük endişeyi temsil eden kutbudur; Macide’nin bu mekânlarda bulunmaya yönelik isteksizliği ise sürekli vurgulanır. Bu bağlamda romanda kamusal endişesi bir yandan Macide’nin yeni deneyimlerinde diğer yandan ise dışarıdan Macide’ye dönük olarak tezahür eder. Macide konservatuar öğrencisidir ve Ömer’le müşterek akrabalarının Şehzadebaşı’ndaki evinde kalırken eve geç gelmesi ve para meseleleri yüzünden yaşanan bir gerilim evi terk etmesi ve Ömer’le evlenmesiyle sonuçlanır. Bu evlilikle ve Ömer’in pansiyon odasına taşınmasıyla Macide bir yandan Ömer’in çevresiyle girdiği kamusal ortamların bir parçası olacak, diğer yandan Beyoğlu ve çevresindeki yaşantıyı deneyimleme imkânı bulacaktır. Ancak her iki deneyim de Macide için olumsuz ve endişe vericidir. “Hiçbir işi ciddiye almayan ve her şeyi sadece gösteriş olarak yapan” kalabalığın bir parçası olan bu insanlar, onların kamusal ortamlardaki laubali ve tacizkar tavırları ve gidilen mekânların bayağı ortamları arasında bunalan

³⁰¹ A.e., s.142-147.

³⁰² A.e., s. 201.

³⁰³ A.e., s. 211.

Macide Beyoğlu'nda da mutsuzdur. Pansiyon ve okul arasındaki hayatında şehrin kalabalığına karışmaya vakit bulamayan Macide “dinlenmek için kendisine kalan kısa zamanları bile odanın şurasını burasını düzeltmek, Ömer'in çamaşırlarıyla meşgul olmak, ufak tefek şeyler yıkamak suretiyle” doldururken etrafındaki canlı kamusal yaşamı fark etme imkânı bulmaz. Bir akşamüstü uğradığı pastanede oturan kalabalığa dair gözlemlerinde ise mekâna (dar anlamda pastane/geniş anlamda Beyoğlu'na) yönelik endişesi açığa çıkar:

Bir balodan yeni fırlamış, gibi bin bir çeşit elbise içinde ve gizli bir el tarafından daima gıdıklanıyormuş gibi kıvrılıp fıkırdarak dondurmalarını yalayan genç kızlar ve suratlarının kaba, küstah ve aptal ifadelerinden sporcu oldukları anlaşılan delikanlılar, vâkıf gözlerle birbirlerini ölçüyorlardı. Erkekler mühim miktarını terzilere borçlu oldukları geniş omuzlarından kâh birini, kâh ötekini ileri sürüp mutlak surette bir hiçlik ve zavallılık ifade eden, fakat süzgün olmaya da ayrıca çalışan bakışlarla bu çocuk denecek yaşta boyanmaya ve nefsinin arz etmeye başlayan kızlara sokuluyor ve bağıra bağıra konuşuyorlardı. [...]

Bilhassa kızlara, o zamana kadar görmediği garip mahluklar gibi bakıyordu. Suni boyalı ve suni kıvrıcık saçlarını bir taraftan bir tarafa fırlatmak için başlarını suni şekilde ve hızla çeviren, suni kırmızı dudaklarını büzerek enteresan olmak ve üçüncü sınıf film yıldızlarına benzemek isteyen, *buna rağmen ne kadar biçare oldukları, tesadüfen rol yapmadıkları her anda derhal görünüveren* bu kızcağızlara karşı içinde samimi bir tecessüs duyuyordu.³⁰⁴

Bu pasajda bir kez daha kamusal mekânın teatral bir ortam olarak kurgulandığı görülür; yapaylıkla özdeşleşen bu performans ise bir kez daha “genç kız” imgesi üzerinden kurulmuştur. Aynı vurgu sazlı bahçe ve barın tasvir edildiği pasajlarda da karşımıza çıkar. Macide'nin Beyoğlu'nun kamusal ortamı karşısındaki endişesi bu dikkat çekicidir. Hayatlarını bir oyunun içinde yaşayan bu “saçma insanların” yaşadığı muhitte bulunmak onu tedirgin eder; ona göre “asla bunların arasında yaşanmaz.”³⁰⁵ Başka bir gün yanında bir kadınla Beyoğlu'nda bir sinemaya giren adamı Ömer zanneden Macide'nin onların locadaki hallerini düşünmekle

³⁰⁴ A.e., s.124-125. (İtalikler bana ait.)

³⁰⁵ A.e., s.125.

duyduğu azap dönem romanlarında sinema ortamına yönelik gayriahlaki algının bir örneği olarak dikkat çeker.

Romanda Macide'ye yönelik endişe ise yanında kaldığı akrabalarıyla Bedri'de açığa çıkar. Macide Ömer'le birlikte dışarı çıkmakla, bir adamla görüldüğüne dair söylentilerin komşular arasında yayıldığını söyleyen teyzesinin ahlakçı tepkisiyle karşılaşır. Ona ve Ömer'e karşı himaye edici bir rol üstlenen ve romanda Ömer'in karşısında konumlandırılan "dürüst, samimi ve namuslu" Bedri ise Macide'nin Ömer'le birlikte girdiği ortamlar karşısında endişe duyar. Bedri'nin bu endişesi ahlaki bir endişe olmaktan ziyade ortamların bayağılığı karşısında Macide'yi koruma güdüsünden ileri gelir.

İçimizdeki Şeytan "sahte" kamusal alanın bir parçası olamayan ancak aradığı yakınlığı kurduğu Macide'yle mahrem bir yaşantı da inşa edemeyen bir "gereksiz adam" anlatısı olarak yabancılaşan bireyin Türk romanındaki ilk önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Ömer'in ikilemleri, iki alana da ait olamayıştan ileri gelse de o içindeki şeytanı öldürmenin yolunu Macide'ye dönmekte görür, ancak bunu başaramaz. Nihayetinde Macide'yi romanın idealize edilen karakterine, onları "koruyan" Bedri'ye emanet eder.

3.10. Sırça Sarayda Karnavalesk Bir Kamusallık Anlatısı:

Sonsuz Panayır

Zümrelerin bir kendi içlerindeki tasvir edilen insicamı bir de aralarındaki vahdeti göze çarpar. Bunu kaldırım ortaya bir panayır çıkar. Panayırlarda vahdet yoktur, her kısım kendine mahsus ayrı bir alemdir. İşte "Sonsuz Panayır" adı buradan geliyor.³⁰⁶

Halide Edib Adıvar'ın hemen her romanında kamusal yaşamın dönüşümü ve modernleşen gündelik yaşantı bir eleştiri unsuru olarak yer alır. Bilhassa

³⁰⁶ Metin Toker, "Halide Edib Adıvar ile Bir Mülakat", *Cumhuriyet*, 12 Nisan 1946, s.5.

Cumhuriyet'in ilanı sonrası kaleme aldığı *Kalp Ağrısı*, *Yolpalas Cinayeti*, *Tatarcık*, *Döner Ayna*, *Akile Hanım Sokağı* gibi eserlerinde modernleşme sürecinin dönüştürdüğü toplumsal yaşam, eleştirilen ve idealleştirilen roman kişileri aracılığıyla formüle edilir. Halide Edib'in "harb yıllarındaki [...] hayatımızın panoraması" dediği *Sonsuz Panayır* (1946) da bu romanlardan biridir, ancak yazarın romanda kurguladığı kamusal yaşamı toplumun her kesiminden insanın bir araya geldiği ve "görünür" olduğu bir "camekân" olarak sembolize etmesiyle diğerlerinden ayrı bir yerde durur.

Adivar'ın son dönem romanlarından *Sonsuz Panayır*'da İkinci Dünya Savaşı yıllarının İstanbul'unda Avrupa'da okumuş Fatihli aydın, Fatihli genç kadın, Beyoğlu zengin muhitinden iş adamları, savaş şartları ekonomisinin zengin ettiği Anadolulular, Amerika'da okumuş genç, Osmanlı'nın zengin ailelerinden gelip sefaletе düşen kadınlar, eski komiser, bürokrat, gazeteci, ressam... gibi çeşitli muhit ve mesleklerden kişileri bir araya getirdiği kamusal mekânlar aracılığıyla bir toplum panoraması sunarken roman kişileri ileri derecede karikatürize edilmiş bu karnavalesk yaşantının izleyicileri ve öznelere olurlar. Seval Şahin romanın önemli bir hususiyeti olarak anlatının yalnızca kültürel aidiyet meselesi üzerinden değil sınıfsal arasında ve züppe kimliğindeki bölünme, yarıлма ve çoğullaşmalarla kurulduğuna dikkat çeker. Ona göre tümüyle bir sınıfsal farklılık sistemine işaret edilmese de "bu türlü bir anlatının sınıfın sadece ekonomik değil aynı zamanda bedenselleşmiş davranış ve kültürel kodlarla birlikte gözler önüne serilmesinin başlangıçlarından biri olduğunu belirtmek gerekir." ³⁰⁷

Sonsuz Panayır adlandırması ise çok yönlü olarak okunmaya müsaittir. Halide Edib'in romanın ismindeki sembolizasyona dair "insanlar ve zümreler arası vahdet ve insicam"ın ortadan kalkışına dair sözleri devrin ekonomik ve sosyal şartlarıyla birlikte alaşağı olan toplumsal sınıflara ve farklı kültürlerin etkileri altında kişilere gönderimli olabilir. Bu bağlamda romanın kaleme alındığı yılların,

³⁰⁷ Seval Şahin, "Bir Burjuva Romanı: Sonsuz Panayır", *Sonsuz Panayır* içinde, İstanbul, Can Yayınları 2016, s. 398.

toplumsal dönüşümün aktörleri olarak yalnızca büyük şehirlerin seçkinlerinin değil sermayenin yeni sahipleri olan Anadoluîuların da kentsel mekânda görünür oldukları, eskinin hatırlı ve varlıklı ailelerinin ise dibe çöktükleri bir dönemdir. Yine aynı tarihsel dönemde belli çevrelerin servetlerindeki aşırı artışın yanında halkın git gide yoksullaşmış olması zümreler arası insicamın bozulmasının sebepleridir. “Panayır” adlandırması aynı zamanda anlatının odağında yer alan kamusal mekânlar olarak Şaş-Bak Pavyonu ve Taksim Gazinosu’nda çok çeşitli zümrelerden insan gruplarının bir araya gelişi ve bu mekânlarda kişilerin giyim, tavır, jest ve bedensel ifadeleriyle yarattıkları seyirlik ortamın bir panayır halini alışıını da düşündürür. Üçüncü olarak ise yazarın bahsettiği panayırın modern dünya olması muhtemeldir ki panayırın “sonsuz” olarak nitelenmesi bu son ciheti güçlendirir. Bu bağlamda romanın merkezi endişesi olarak imleyeceğimiz “panayırlaşma”, yaşamın düzenlenmesindeki “insicam”ın bozulması ve bu bozulmayla birlikte gündelik yaşamın seyirlik bir mecra haline gelmesiyle birlikte modernleşmeyi de kapsayan anlamsal dizge içerisinde düşünölmelidir.

Sonsuz Panayır’ın oldukça kalabalık kişi kadrosundan kısaca bahsetmek analizin anlaşılabilirliği açısından yararlı olacaktır. Ali Bey ve Ayşe Balkar romanın iki baş kişisi olarak kabul edilebilir. Ali Bey Osmanlı’nın kalburüstü ailelerinden, soylu ve varlıklı bir adamdır ve Sorbonne’da okumuştur ancak Cerrahpaşa’da babasından kalan evde mütevazı bir yaşam sürer ve öğretmenlik yapar. Bununla beraber köprünün öte yakasındaki zengin tanıdıklarıyla sık sık görüşür. Ayşe, Ali Bey’in öğrencisidir ve yoksul bir gençtir, Ali Bey’in vasıtasıyla Bolluklar’ın evinde çalışmaya başlamakla o çevreye girme imkânı bulur. Ali Bey’in görüştüğü iki zengin aileden Bolluklar “kibar sınıfına giren, halkın gözüne batmayan eski zenginlerden”dir; ev içinde Avrupalı ve mukallit, dışarıda ise şamatasız ve gösterişsizdirler.³⁰⁸ Safitürk ailesi ise savaş yılları ekonomik koşullarının zenginlerine verilen ad olan “iki binlerin en yüksek örneği”dir. Samet Şaşırtmaç savaş sonrasının taşralı karaborsa zenginlerindendir ve Uzman Safitürk’le birlikte

³⁰⁸ Halide Edib Adıvar, **Sonsuz Panayır**, İstanbul, Can Yayınları 2016, s. 33.

spekülatif işler yapar. Fûruzan Tıngır *Haykır* gazetesinin yazarıdır. Genç Sertman bürokrattır ve karısı Safinaz’la birlikte eğlence mekânlarında sık sık görünür. Burhan Körbalta ise Uzman Safitürk’ün Amerika’da tahsil görmüş yeğenidir. Romanın temel çerçevesi bu kişiler etrafında dönerken eleştirel tavrı inşa etmek için kamusal sahneye yerleştirilmiş olan çokça yan karakter de mevcuttur.

Romanda kadın kamusalılığına yönelik endişe Ayşe ve Safinaz üzerinden inşa edilir. Fatihli yoksul bir ailenin -lise son sınıftaki- kızı Ayşe, Beyoğlu tarafının maddi açıdan rahat yaşamına imrenmekle birlikte gösterişin cazibesine kapılmaz. Ayşe oldukça zeki ve iradelidir, üstelik “kendinden emin, kendine güvenen” bir tavrı vardır. Bu yüzden bu yaşamın hiçbir yönü onu şaşırtmaz; hatta ona göre Beyoğlu caddesi kalabalığının Fatih’teki sokak kalabalığından, Şaş-Bak’taki alaturka müziğin Aksaray kahvehanelerindeki müzikten bir farkı yoktur. Ancak yine de Ayşe’nin ipek çorap, yeni palto, modern giyinmek, apartmanda oturmak gibi istekleri, “tahta gibi” göğsünü doldurmak gibi endişeleri vardır. Annesi ve babasının ise “en çok korktukları şey, kızlarının öteki gençler gibi sokak sokak dolaşması”dır.³⁰⁹ Safinaz ise Osmanlı’nın asil ailelerinden birinin torunu olduğu halde bütün servetini kaybeden morfinman babasına bakmak için çalışmaya başlar, suiistimal edilir ve en sonunda Genç Sertman ile evlenir. Kocasını kendi itibarı için bu güzel kadını İstanbul’un tüm lüks mekânlarında adeta vitrine koyar, onun beğenilmesiyle iftihar eder ve Şaşırtmaç’la yapılacak iş anlaşmasını kolaylaştırmak için ona tahammül etmek zorunda bırakır. Ali Bey, romanın olumlanan kişisi olarak her iki kadına karşı himaye edici bir rol üstlenir.

3.10.1. Panayır Sahnesini Kuran Unsur Olarak Para

Gözünün önünde iki büyük cihan harbinden önceki, hatta on dokuzuncu asrın hayli içlerindeki Garp dünyasını hatırladı. Bunu kısmen kitaplardan öğrenmişti. Modası geçmiş, sırf maddeye ve sermayeye dayanan liberal

³⁰⁹ A.e., s. 198.

Garp... Belki o zaman Garp'ta da hayasız bir gösteriş yarışına çıkan, para sergüzeşti arkasında koşan bir zümre vardı. (...) Ali Bey'in düşündüğü "biz modernler" işte bu kadar geri giderek zemin ve zamanın tamamen değiştiği bir devirde bu köhne Garp'ın maymun gibi birer mukallidi olmuşlardı.³¹⁰

Sonsuz Panayır'ın İstanbul'u, İkinci Dünya Savaşı yıllarının karaborsa zenginlerinin, onların paravanlığını yapan İstanbullu tüccarların, sanatın değersizleşmesinin, moda ve teşhir çılgınlığının ve palto dahi alamayan yoksulların şehri olarak Ali Bey'in hatırladığı "sırf maddeye ve sermayeye dayanan liberal Garp"ı, -sanayi kapitalizmi ve meta fetişizminin zirvesi- 19. yüzyıl Paris'inin Balzac'ın, Flaubert'in, Baudelaire'in eserlerindeki temsillerini hatırlatır. Harvey, Balzac'ın Paris'ini "para, cinsellik ve güç elde etme uğraşı", karaborsa ve anlamsız zenginlik ile şekillenen bir "canavarlık harikası, şaşırtıcı bir hareketler, çarklar ve düşünceler yığılması [...], haz imal edilen bir atölye" olarak okur.³¹¹ Ancak iki temsil arasında temel bir fark vardır. 19. yüzyıl Paris temsilleri kenti tamamiyle "ahlak, ilke ve samimi duygulardan yoksun" bir kent olarak sunarken³¹² İstanbul'un temsillerinde ve bu romandaki "panayır"da endişe duyulan modern kamusal yaşamın bir parçası olmasına rağmen madde ve sermayenin cazibesine kapılmayan, namuslu, erdemli, "iç hayat"ını koruyabilen roman kişilerine rastlarız.³¹³

³¹⁰ A.e., s.91.

³¹¹ Harvey, *Paris Modernitenin Başkenti*, s. 42-47.

³¹² A.e., s.47.

³¹³ Bu durum aslında ele aldığımız dönemin ortak bir izleğidir. Metinlerin çoğunda yozlaşan maddi ve toplumsal şartların dönüştürdüğü kentin ve kent insanının karşısına cazibelere kapılmayan ideal bir roman kişisi çıkarılır. *Ankara*'da benzer bir tutum sergileyen Yakup Kadri, -roman hakkında Halide Edib'e yazdığı mektuptan anlaşıldığı üzere- bu yıllarda yazdığı *Panorama*'da bu tutumdan vazgeçecek derecede karamsarlaşmıştır:

"Ancak, şu fark ile ki, ben, bizdeki sosyal, ahlaki ve intellektüel dramı ne yalnız bir köşesinden görüyor ne de sonunda her şeyi tatlıya bağlamak imkânını bulabiliyorum. Bu suretle "Panorama" baştan nihayete kadar bütün memleket ölçüsünde kapkara bir tablo halinde kalıyor. Çünkü ben, ne Ali Bey gibi (halvet-nişin) hakîmlerin, ne de Burhan soyundan saf-derûn delikanlıların, ne de Bolluklu üslubunda (namuslu tüccarların!) bu memleketi -kim bilir kaç zamandır- içinde bocaladığı ve bocalandıkça battığı maddi ve manevi bataklıktan kurtarabileceğine inanmıyorum."

Romanda endişenin ve eleştirinin odağında yer alan “iki binler” devrin sermaye sahipleri, milyonerleridir. Ortak noktaları savaş yıllarında birdenbire zengin olmalarıdır; bu yönleriyle yıllarca çalışarak geçmişten getirdiklerini büyüten “kibar ve zengin”lerden ayrılırlar. Burada modern yaşamda paranın belirleyiciliği devreye girer, “iki binler” en güzel evlerde otururlar, en lüks mekânlarda eğlenirler ve çevrelerinde ciddi bir nüfuzları vardır. Modern yaşamda paranın “büyük bir eşitleyici ve sinik [olarak] ona sahip olmanın yol açtıkları hariç diğer tüm farklılık işaretlerini” yok edişi “iki binler”in sosyal ortamında anlam kazanır.³¹⁴ Ali Bey’e göre bunların Avrupalı zenginlerden çok önemli bir farkı vardır:

“[Avrupa] zenginlerinin arasında ferdi başkalıklar olsa menşeleri, yaşayış tarzları, düşünceleri -eğer varsa- kanaatleri daha fazla birbirine benzer. Halbuki bizdekilerin tek birbirine benzeyen tarafları *hepsinin bir camekân hayatı yaşamaları*, servetlerini kaybettikleri zaman bile ucunu kulpunu bulup kimin hesabına ve ne pahasına olursa olsun camekân hayatını idameye çalışmalarıdır.”³¹⁵

Georg Simmel’e göre yirminci yüzyılın başında para mübadelesinin merkezi olan büyük şehirler “şeylerin satın alınabilirliğini daha küçük yerleşimlere göre çok daha etkileyici bir biçimde öne çıkarırlar.”³¹⁶ Böylece para, kentsel mekânda haz odaklı deneyime fırsat sağlar ve “para ekonomisinin meydana getirdiği, toplumsal ilişkilerin nesneleşmesinin uç bir biçimi olan kentsel varoluş”³¹⁷ tüketim ve uyarım peşinde bir hayat tarzı doğurur. Böylece romanda zenginlerin maddi çıkar ve haz odaklı yaşamlarının en önemli yönü bilinçli bir teşhire dayanan aleniyet olarak tezahür eder. Bu servet ve güç teşhiri için ise kamusal eğlence mekânları sahne olarak seçilirken sahnenin performatif yönü ise giyim, beden düzenlemeleri ve bedensel ifade ile sağlanır. Paranın tüm değerlerin üstünde oluşu da yine bu

İnci Enginün, “Yakup Kadri’nin Halide Edib’e Yazdığı Bir Mektup”, **Hisar**, S.122 (Şubat 1974), s. 11.

³¹⁴ Harvey, **Kent Deneyimi**, s. 233-237.

³¹⁵ Adivar, **Sonsuz Panayır**, s. 29. (İtalikler bana ait)

³¹⁶ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 322.

³¹⁷ Frisby, **Modernlik Fragmanları**, s.99.

ortamlarda görünür olur. Söz gelimi Genç Sertman, karaborsa zengini Şaşırtmaç'ın karısıyla dans sırasında flört etmeye çalışmasını normal karşılar, ressam Ferdi Uysal Taksim Gazinosu'nda zenginlerin resimlerini yaparak para kazanmaya çalışır, caz heyeti -"zavallılar"- gazino halkını eğlendirmek için "hoplayıp sıçramaya mecburdu[r]." ³¹⁸ Şaş-Bak Pavyonu'nun mekânsal düzenlemesi ve oturma düzeni oldukça semboliktir ve gelir/görüntü ile şekillenir. En yüksek platformda "İstanbul'da yerleşmiş, kıyafetleri modaya uygun snop taşralılarla Şişli ve Osmanbey tarafının her akşam frak, smokin giyen zenginleri" otururken bir alt platformda doktor, mühendis, müteahhit gibi "her çeşit adam vardır." En altta, ortada ise "taşranın kıyafet değiştirmeyen müşterileri" oturur. ³¹⁹

Romanda paraya ve onun getirilerine önem vermeyen ve bu yönleriyle olumlanan iki kişi vardır: Ali Bey ve Burhan Körbalta. Ali Bey Galatasaray'dan sonra Sorbonne'da eğitim görmüş, Burhan Körbalta Amerika'da yüksek tahsil yapmıştır; "caz sevmez, içki sevmez, paraya yukarıdan bakar." ³²⁰ İki roman kişisinde de aldıkları eğitimin ve Batı tecrübesinin erdemli bir yaratılışla birleşmesi paraya gereğinden fazla kıymet vermemelerini ve "Beyoğlu'nun komedya sahneleri"nin bir parçası olmamalarını sağlar. ³²¹ Nitekim Ali Bey bu hayatın her yönünü bilmekle ve maddi imkânı da olmakla birlikte Sülüklü'de yaşamayı tercih eder; Burhan ise Şişli'de yaşıyorken İstanbul tarafına taşınmayı düşünür.

3.10.2. "Camekân Dünyası"nda Karnaval ve Beden İmgeleri/ Teşhir ve Seyir

Romanda anlatının sosyo-mekânsal odağında yer alan Cerrahpaşa-Beyoğlu ikiliğinde köprünün İstanbul tarafı Ali Bey'in eviyle temsil edilirken Beyoğlu anlatısı kamusal mekânlar, Bollukların evi, Şaşırtmaç'ın dairesi ve Uzman Palas

³¹⁸ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s.69.

³¹⁹ *A.e.*, s. 41-42.

³²⁰ *A.e.*, s. 170.

³²¹ *A.e.*, s. 33.

etrafında kurulur. Burada romanın tüm sosyal çevresini buluşturan iki kamusal mekân olarak Şaş-Bak Pavyonu ve Taksim Gazinosu karşımıza çıkar. Romancı bu iki mekânda “camekân hayatı” olarak sunulan, kalburüstü kesimin Beyoğlu yaşantısını ve bu yaşantının tüm unsurlarını ve ifade biçimlerini seyir-teşhir odaklı bir “şeffaflık” anlatısı olarak inşa eder. Burada şeffaflık kamusal mekânda görünür olma haliyle birlikte kamusal-özel arasındaki sınırın erimesine işaret eder. “İç hayat” olarak imlenen özel yaşam romanın eleştiri odağına girenlerde eksik bir yön olarak karşımıza çıkar; anlatıda “iki binler” olarak anılan zenginler, bunların menfaat çevreleri “hayatını camekânda yaşayanlar”dır. Romanda iki binleri temsil eden Uzman Safitürk ve Samet Şaşırtmaç’la birlikte bu gibi adamların kumar, cinsi eğlenceler gibi çeşitli zevklerine hizmet eden partiler veren Üftade gibilerinin “sırça saray” olarak adlandırılan para, moda ve haz odaklı yaşamları “dünyayı kendi galiz ve açgözlü zevklerinin bir panayırı telakki e[tmek]” olarak vurgulanır.³²²

Ayşe, Ali Bey ve Bolluklar bu mekânlarda seyirciler olarak konumlandırılırlar. Bu seyircilik hali romanın henüz başında Bolluklar’ın evinde Ali Bey’in “Şaş-Bak Pavyonu’nu Ayşe’ye göstermeli” fikriyle başlar. Şaş-Bak Pavyonu Ali Bey’e göre “İstanbul’un eğlence ve sefahat yerlerini görmek için taşradan gelenler[in], modernlik diplomasını” aldıkları yerdir.³²³ Taksim Gazinosu’na da benzer bir şekilde Genç Sertman’ın karısını “görmek” için gidilir.³²⁴ Ayşe bu gazinonun salonuna bakarken “ömründe ilk defa sinema seyreden, gözlerini perdeden ayırmak istemeyen bir çocuk tecessüsü” yaşar.³²⁵ Ayşe’nin günlüğüne yazdığı gözlemleri yanındakilerin anlattıkları ve anlatıcının yargılarıyla birleşir, böylece bu mekânların vitrinine çıkanlar ayrı ayrı tetkik edilir. Her iki mekânın kalabalığındaki en belirgin ortaklık ise yine camekânda yaşamakla ilişkilendirilen zengin sosyete kadınlarıdır. Bunlar “cinsiyetlerini, bacakları, elmasları ve kürkleriyle ifadeye çalışan”, “ziyafet, balo, briç, kokteyl partileri; güzellik enstitüleri

³²² A.e., s. 167.

³²³ A.e., s. 38

³²⁴ A.e., s. 35

³²⁵ A.e., s. 66.

içinde ömür süren” kadınlardır.³²⁶ Kadınların tasvirinde sürekli olarak zenginliğe, modaya ve kendisini teşhire yönelik düşkünlüğe vurgu vardır; “elmasların, kürklerin, parlak boyaların, Beyoğlu berberlerinin elinden çıkmış saçların birbirine çalım sattığı”, bedensel düzenlemenin teşhirine doğrudan bağlı bu sosyalleşme biçimini Ferdi Uysal “kürkten kürke selam” olarak formüle eder.³²⁷

Bu mekânlarda kendilerini bilinçli olarak vitrine koyanların yanında ortama uyumsuzluklarıyla dikkat çekenler de vardır. Şaş-Bak’ta en aşağıdaki “parter”de oturan “taşranın kıyafet değiştirmeyen müşterileri” mekândaki birçok müşteriden zengin oldukları halde buraya gündelik kılıklarıyla, “yakalıksız ve boyunbağısız” gelirler. Ali Bey’e göre taşralıların bu tavrı “şahsiyetlerini ifade içindir. Bunlar İstanbulluları dejenere ve mukallit addederler” ve giysiye para ve kıymet vermeyip yatırım yaparlar.³²⁸ Dikkat çekici olan iyi giyimli müşterilerin müzisyenleri dinlemeyip konser boyunca fiskos etmelerine mukabil bu “kılıksız” müşterilerin Avrupalılar gibi uslu uslu konser dinlemeleridir. Türedi zenginelere uyumsuzluğuyla olumlanan ve ortamda saygı uyandıran bir diğer roman kişisi ise Safınaz’dır. Taksim Gazinosu’nda geçen pasajın büyük kısmı Safınaz’ın sade güzelliği ve giyiminin ortamdaki herkesin üzerindeki etkisine ayrılır. Safınaz’ın ortama uyumsuzlukla çerçevelenen sadeliği Behire Bolluk’ta bu kızı “kadını da erkeği de paçavraya çeviren” yeni zengin muhitinden alıp “eski, kibar muhitlere, edepli insanların arasına sokma” isteği uyandırır.³²⁹ Ressam Ferdi Uysal da kendisine “Paris bulvarlarının serseri ressamı süsü” vermekle, “başkalığı ve kılıksızlığıyla” göze çarpar; ancak tam da bu nedenle rağbet görür.³³⁰ Ancak bu kişilerin kamusal mekânlardaki uyumsuzlukları bir idealizasyonla tamamlanmaz. Bu bağlamda romanda “camekân”da teşhir ile olumsuzlanan hayat tarzının karşısına ideal mahrem alan olarak iki “halvet” çıkarılır. Ali Bey’in dostlarını can sohbetlerinde ağırladığı, ilim

³²⁶ A.e., s. 72/74

³²⁷ A.e., s. 128.

³²⁸ A.e., s. 42-43.

³²⁹ A.e., s. 74.

³³⁰ A.e., s. 129.

ve sükûnet ile özdeşleştirilen Avrupai eşyayla döşeli halveti ile Emine Şaşırtmacı'nın "Anadolu'dan getirdiği ruhun mahrem köşesi" olarak sunulan dört odalı dünyası iki roman kişinin zıtlıklarına rağmen temel benzerlikler taşırlar.

Ali Bey de Emine de moda denilen hükümlerine birer maymun gibi uymayı kabul etmemiş, iç hayatlarını sonsuz panayır sahnelerine sokmaya razı olmamışlardı. *Emine Hanım'ın halveti de Ali Bey'in halveti gibi iç hayatının iç hürriyetinin bir aynasıydı.*³³¹

Dışarısı paranın, teşhirin, hazzın ve "şamata"nın alanı iken bu iki mekân romanda tekraren anılan "iç hayat"ı sembolize eder. Biri Fatih'te diğeri Beyoğlu'nda olmasına rağmen her iki "halvet"in ortak noktası roman kişilerinin kendi "hars ve ananelerini" yaşattıkları mekânlar olmaları ve buraya sığınarak "camekân hayatı" denilen kamusal yaşamın ve çirkin apartman eğlencelerinin uzağında kalabilmeleridir; böylece Ali Bey ve Emine kamusal-özel yaşam arasındaki sınırı koruyabilmeleri ile idealleştirilirler. Bu bağlamda "halvet"ler romanda haz ve eğlence odaklı partiler düzenlenen apartman dairelerinin de karşısında konumlandırılırlar. Romanda *Sinekli Bakkal*'ın Vehbi Dede'sinin modern bir versiyonu olarak yer alan Ali Bey'in halveti aynı zamanda modern bireyin dini yaşantısının kamusal alandan soyutlanıp özel alana çekilmesine de işaret eder. Zeynep Uysal, Ali Bey'in halvetini geleneksel ve kontrollü manevi yapıya alternatif bir manevi yapı ideali olarak yorumlar:

Romanda din, birtakım sınırlamalar ve zorunluluklardan iyice koparak bireyin iç hayatını yaşamasına imkân veren bir araca dönüşür. Bu anlamda roman, devlet kontrolünde kurumsal ve ortodoks bir yapı yerine sadece bireyleri ilgilendiren, kamusal alanı ancak bireylerin ilgileri kadar, ilgileri doğrultusunda işgal edecek, sınırlarını da bireyin çizdiği daha kaygan bir manevi yapı önermektedir.³³²

³³¹ A.e., s. 255.

³³² Zeynep Uysal, "Bir Osmanlı Cumhuriyet Entelektüeli Olarak Halide Edib'in Toplum Tahayyülü", **Halide Edib Adivar**, Haz.: Emel Kefeli, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019, s.261

Şunu da belirtmek gerekir ki romanda Ali Bey ve Ayşe Balkar'ın tüm sorgulamalarıyla birlikte rağmen modernlikle olan bağları da sezdirilir. Beyoğlu onlar için bir yandan camekân dünyasıdır ancak ikisi de zaman zaman bu camekânların içine girmekten yahut onlarda yansımalarını görmekten kurtulamazlar.

Mutlak bu alaca kubbenin akıl sır ermeyen bir ömrü var. Öyle olmasa neden bu akla sığmayacak kadar karışık, kalabalık İstanbul'un sinsi sükununu bırakıp Beyoğlu Caddesi'ni sel gibi basacaktı? Buranın, her camekândan, her binanın yüzünden akseden, değişen, göz alan alaca ışıklarından başka nesi vardı? ³³³

Ali Bey'in "camekân dünyasının camekânlı çayı" olarak imlediği ve "camların önündeki masalarda kalabalık üst üste" sözleriyle tasvir edilen kahvede Safinaz'la loş bir köşede çay içmesi bu dünyanın içinde özel bir alan yaratarak var olmaya işaret eder. Ayşe de başka bir akşam -Füruzan ve Burhan'la- aynı kahvede ("Gezi'ye bakan köşedeki büyük kahve") pencerenin önünde bir masada oturur. "Meydandaki hareket, ışık, insanlar ve tramvaylar, bilhassa vızır vızır geçen taksiler" in Ayşe'nin hoşuna gittiğine dair vurgu Taksim Gazinosu'na gittikleri akşam meydanın "ışıklarından ve genişliğinden" her ikisinin de keyif alışını hatırlatır. ³³⁴

Sonsuz Panayır'daki teatral tavır kamusal yaşamı seyirlik bir mecra olarak kurgularken bir yandan da bu yaşam ve içerisindekiler bir "panayır"ın unsurları olarak tasarlanarak karnavalesk bir anlatı kurulur. Halide Edib, romanı kaleme almadan önce, 1943'te yazdığı *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci cildinde Shakespeare'in piyeslerini incelediği bölüme "Hayat Panayırı" başlığını koyar ve şu değerlendirmeyi yapar:

Panayirlarda her sınıf fert, her nevi kalabalık, tabiat-üstü kuvvetler, tecrübe-üstü vaziyetler görürsünüz, [...] bu yerler korkutan, garip ve resmî

³³³ Adıvar, *Sonsuz Panayır*, s. 358.

³³⁴ *A.e.*, s. 311/62.

kıyafetlerle çadırlarda temsil edilir, bu yerler korkutan, ağlatan, güldüren, düşündürten insan ve hayal yığını ile doludur.³³⁵

Halide Edib’e göre Shakespeare “tek bir felsefenin kavrayamayacağı bir nice acayıpliklerin farkına varmış, hayat gösterisinin hiçbir orijinaliteye ihtiyaç bırakmayacak kadar çeşitli olduğunu sezmiştir.”³³⁶ Bu bağlamda ona göre “kâinat panayırı”nı seyretmekten ve kitapta/sahne de tekrar etmekten bıkmamış olan Shakespeare’in piyeslerindeki karakterler onun kurduğu hayat panayırının aktörleridir. Shakespeare’in hayat panayırı “her nevi karakter”in bulunduğu ve bu karakterlerin “yalnız kendi ülkelerinde değil bütün dünyada insanların arasına yayılmış ve hayatlarını aramızda mütemadiyen tekrar yaşa[yan]” dinamik karakterlerin bir “galeri”sidir.³³⁷ Bu bağlamda Halide Edib’in Shakespere piyesleri üzerinden kurduğu bu imgeden epeyce ilham aldığını söylemek mümkündür. Romanda anlatının inşasında önemli bir rol oynayan panayır imgesi, Mikhail Bakhtin’in eserlerinde tarihselleştirdiği ve edebiyata yansımaları kavramlaştırdığı karnaval olgusuyla bağlantılı olarak düşünülebilir.³³⁸ Bakhtin’in eserlerinde sorunsallaştırdığı güldürü ve haz odaklı aşırılaşmaya dayanan Rönesans orta çağ ve halk karnavalları imgesinin edebi esere yansımaları karnavalesk bir anlatı kurulması olarak değerlendirilir. Sınırsız özgürlük, yok sayılan hatta aşağı edilen hiyerarşik düzen, bedensel zevklerin aşırılaşması gibi ritüellerle kurulan “karnaval kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, bileştirir, ilişkilendirir ve bütünleştirir.” Söz konusu imgenin edebiyata taşınması bu “debdebeli gösteri”nin çeşitli unsurlarıyla edebi eserde görünür olması

³³⁵ Aktaran: İnci Enginün, **Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007, s. 284. Ayrıca bkz: Halide Edib Adıvar, **İngiliz Edebiyatı Tarihi II (Elisabeth Devri ve Shakespeare)**, İstanbul, Kenan Matbaası, 1943.

³³⁶ Halide Edib Adıvar, **İngiliz Edebiyatı Tarihi II (Elisabeth Devri ve Shakespeare)**, İstanbul, Kenan Matbaası, 1943, s.221.

³³⁷ A.e., s. 221-222.

³³⁸ Bugün panayır ve karnaval kavramları arasında panayırların, düzenlenen eğlencelerin yanı sıra pazar yeri olmaları gibi bir nüans vardır. Halide Edib’in bu adlandırma ile kastettiği ise bugün “karnaval” olarak anılan ve kısa bir süre için sınırsız özgürleşme ve haz imkanıyla özdeşleştirilen orta çağ eğlenceleridir. Ancak romanın yazıldığı dönemde karnaval kavramı Hristiyanların apakurya eğlenceleri için kullanıldığından “panayır”ın bu anlama işaret edecek şekilde kullanımı söz konusudur.

anlamına gelir, ki Bakhtin bunu “edebiyatın karnavallaşması” olarak adlandırır. Ona göre karnavalın, “somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran doğası ile ortak bir yönü olan bir sanatsal imgeler diline belli ölçüde aktarılması söz konusu olabilir; yani, edebiyatın diline aktarılabilir.”³³⁹

Romanda bilhassa kalabalık, gürültü ve haz odaklı eylem ile belirginleşen karnavalesk tavır en belirgin biçimde kamusal ortamlarda görünür olur. Bu bağlamda dikkat çeken ilk unsur iki mekânın kozmopolit ve çoğulcu insan kalabalığıdır. Pavyon ve gazinonun müşterileri “her çeşit adam”, “her yaştan ve cinsten bir kalabalık” olarak tanımlanırken müzisyenlerin de Amerikalı zenci, Beyaz Rus, İspanyol gibi çeşitli milletlerden olduklarına vurgu yapılır. İlgili pasajlarda okur, kimi roman kişilerinin perspektifinden kimiyse doğrudan anlatıcı kanalıyla yansıtılan ve oldukça kalabalık bir manzara arz eden kişi tasvirleri ile karşı karşıya kalır.³⁴⁰ Romanda karnavalesk bir diğer unsur dinmeyen “şamata ve gümürtü”, “hiç dinmeyen söz ve seda anarşisi”dir. Bu mekânlardaki müzik ise ne tam anlamıyla alaturka ne de Batılı “caz”dır, yalnızca “kulakları delen ve döven bir ses hengamesi”dir. Mekânlarda bedensel hazzın aşırılışmasının sembolizasyonu bol içki ve aşırı yemeye dair imajlarla kurulur:

Ne tuhaf! Bu yemek içmek iptilasını son zamanlarda, Osmanlı devrinin dejenere günlerindeki halini aldı. Hele erkekler. Roma’nın battığı günlerde son haddini alan yemek içmek iptilasını bile geçecek... Mesela şu karşıdaki gözlerini açık tutamayan herif! Sadece yemek gelince gözlerini açıyor. Garsonların kolunu yoran yemeklerin hepsini midesine sığdırmak için iki defa tuvalete gitti midesini parmağıyla boşalttı.³⁴¹

Bakhtin’e göre karnavalın en önemli imgelerinden biri hiyerarşik düzenin tersine çevrilmesidir; bu eylem soytarının kral ilan edilmesiyle tamamlanır. Gençken “Kumkapı meyhanelerinin kabadayısı” olan taşralı gencin “Park Oteli’nin camından

³³⁹ Bakhtin, *Karnavalın Romanı*, s. 237-239.

³⁴⁰ Halide Edib romanla ilgili verdiği mülakatta “*Sonsuz Panayır*’daki şahısların adedi belki sizi şaşırtacaktır, zira şimdiye kadar bizde bu nevi roman yazılmış değildir.” der. Bkz. Metin Toker, *a.y.*, s.5.

³⁴¹ *A.e.*, s. 73.

İstanbul panoramasını seyreden kalantor karaborsa kralı” haline gelmesiyle Şaşırtmaç Taksim Gazinosu’nda da herkesin sofrasında olmak için can attığı birine dönüşür. (Ancak romanın sonunsa Şaşırtmaç’ın delirmesi tahttan indirme ritüelini tamamlayacaktır.) Romandaki en ilginç imajlardan biri ise Şaş-Bak Pavyonu’ndaki kapanış eğlencesi olarak sahneye çıkarılan eşektir. Burada Bakhtin’in andığı, orta çağ karnavallarında önemli bir seremoni olarak eşekle yapılan ayin ve eğlenceler (Eşek Bayramı) akla gelir. Ona göre “eşek, aynı zamanda hem küçük düşüren hem yeniden hayat veren maddi bedensel altyapının en eski ve değişmez simgelerinden biridir.”³⁴² Romanda Şaşırtmaç’ın şahsında temsil edilen sınıfın cinsi haz düşkünlüğü ve buna yönelik vurgunun sıkça tekrarlanması bu bağlamda ilginçtir.

Romanın karnavalesk tavrı bilinçli bir şekilde oluşturulmuş grotesk beden imgeleriyle desteklenir. “İki binlerin en zengini ve en türedisi” Samet Şaşırtmaç çok uzun boyu, dev bacakları, “acayip ve korkunç” kalın boynu, “galiz ve korkunç, hayvan devrini hiç geride bırakmamış” ağzıyla bir eskiçağ canavarını andırır.³⁴³ Bakhtin’e göre “insanın yüzünde bulunan organlardan, grotesk açısından en önemli olanı ağızdır. Ağız, diğer her şeye hâkim olur. Grotesk yüz aslında tamamen açık bir ağza indirgenir; diğer uzuvlar, bu tamamen açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevi görür.”³⁴⁴ “Aygır” Şaşırtmaç’ın ağzı Taksim Gazinosu’nda ressam Ferdi Uysal tarafında da ortamdaki tüm kadınların -“taş bebekler”in- kafalarını yerken tasvir edilir. Şaşırtmaç’ın yarattığı korkuyla birlikte Safinaz’la dans ettiği pasajda herkeste “bir kadın kaçırılmış gibi acayip bir his” hasıl olur.³⁴⁵ Gazino’da Şaşırtmaç’ın etrafını saran kadınlar ise “tırnakları sipsivri, hemen hemen parmaklarının yarısı kadar uzun, kana boyalı mızrakçılar gibi” olan “Mars seyyaresinin muhayyel kadın örneği” olarak betimlenirler.³⁴⁶ Ayşe, bu mekânlardaki kadınların “boynuzları yaldızlı, tüyleri boyalı bir hayvan sürüsü”nü andırdığını

³⁴² Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, s. 98.

³⁴³ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 134/135.

³⁴⁴ Mihail Bahtin, *Rebelais ve Dünyası*, Çev: Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 347.

³⁴⁵ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 81.

³⁴⁶ A.e., s. 138-139.

düşünür. ³⁴⁷ Yakup Kadri'nin Halide Edib'e *Sonsuz Panayır*'la ilgili değerlendirmelerini yazdığı bir mektupta romanın "irili ufaklı bir takım CANAVAR örnekleri koleksiyonu" olduğunu ve okurken "bütün o grotesque mahlukların geçit resmini seyir" hali yaşadığını belirtmesi bu bağlamda ilginçtir. ³⁴⁸ Kamusal mekânda grotesk beden korkutucu olmanın yanı sıra olumsuzlukları da simgeler. Gazinoda müzisyenler caz yaparken bir yandan da "cengelistanın sıralı bir ilahının gölgesi" gibi hoplayıp sıçramaya mecburdurlar. ³⁴⁹ Müzisyenlerin dansı da bir yandan grotesk bir karnaval imgesi olarak kuklalara benzetilir:

Modern dünyanın can çekişiyor gibi çene atan, şuursuz, şımarık çocuk tekmelerine benzeyen bu saralı çırpınma arasında eski dünyanın biraz uyuşuk fakat daha yumuşak hareketleri de karışıyordu. (...) Bu adamların hepsi, arkalarından ipleri başka başka eller tarafından çekilen kuklaları hatırlatıyordu. ³⁵⁰

Bakhtin'e göre karnaval bir icra ortamı değildir, izleyici ve icracıları yoktur; herkesin aynı anda eğlenmenin içerisinde olması söz konusudur. Bu bağlamda *Sonsuz Panayır*'ın kamusallık anlatısının karnavalesk unsurlarla örülmüş olmakla birlikte aynı zamanda bir icracı-seyirci ilişkisi de barındırdığını da belirtmek gerekir. Bu ilişki ise yukarıda da söz ettiğimiz üzere "panayır"laşan yaşamın içinde idealize edilen roman kişilerini yaratma güdüsünden ileri gelir. Zira bu idealizasyonun birinci şartı söz konusu yaşamın bir parçası olmamaktır.

3.11. Eril Endişe, Nevrasteni ve Modern Çekirdek Aile İdeali:

Anahtar

İçtenliktir, sıcaklıktır bizim tanrımız. ³⁵¹

³⁴⁷ A.e., s. 66.

³⁴⁸ İnci Enginün, "Yakup Kadri'nin Halide Edib'e Yazdığı Bir Mektup", *Hisar*, S.122 (Şubat 1974), s. 9-10.

³⁴⁹ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 69.

³⁵⁰ A.e., s. 69.

³⁵¹ Sennett, a.g.e., s. 328.

Refik Halit Karay'ın 1949 yılında yayımlanan romanı *Anahtar*, Cumhuriyet yıllarında hızlanan modernleşme süreci ve toplumsal dönüşümlerin orta sınıf kent insanının yaşamında yarattığı değişim ve gerilimlerle birlikte bireyin psikolojisine etkilerine de değinen bir roman olarak öne çıkar. Romanın başkışısı Kenan orta halli bir ailenin çocuğuyken devlet imtihanlarını kazanarak Avrupa'ya gitmiş ve şansın da yardımıyla Toprak Bank müdürlüğüne yükselmiştir. Bu terfi ile birlikte statüsü de yükselen Kenan İzmir vapurunda tanışıp evlendiği Perihan'la Bomonti'deki mütevazı evlerinden Taksim'e taşınır ve yeni bir muhitin hayat çerçevesine girer. Türk romanının amblematik-kaygı verici kamusal mekânı olarak Beyoğlu ve burada kurulan kamusal pratiklerine yönelik endişe *Anahtar*'da da romanın temel meselesi olarak karşımıza çıkar.

Romanın merkezi karşıtlığı Kenan-Perihan çiftinin Kenan'ın yükselen statüsü sayesinde dahil oldukları yaşantının, eski -orta sınıf- yaşantılarının karşısında konumlandırılması ile kurulurken, endişe mekanizması “kuklalaşmak” olarak ifade edilen kamusal örüntüleriyle, samimiyet ideali ise bu örüntülerden uzak, modern orta sınıf çekirdek aile ile inşa edilir. Çiftin Beyoğlu ve çevresinde dahil oldukları kamusal yaşam, romanın ilk bölümünün çoğuna hâkim olan “sabit dahili odaklanma” tekniğiyle³⁵² Kenan'ın algı ve duyumları üzerinden verilir, böylece okuyucu bölüm boyunca Kenan'ın düşünce ve hisleriyle birlikte asılsız paranoyalarını da takip eder.

Romanın merkezi kamusal mekânı neredeyse romanın üçüncü kişisi sayılabilecek Beyoğlu Caddesi'dir. Kenan ve Perihan'ın evlerinin de bulunduğu cadde anlatı boyunca roman kişilerinin devinimine sahne olur. Bu yolla söz konusu muhitin insanının gösteriş ve teşhir ile özdeşleştirilen gündelik yaşam pratikleri de

³⁵² Erol Köroğlu'nun dikkat çektiği ve realist metinlerde çokça kullanıldığını söylediği, Gerard Genette'in ortaya koyduğu bu teknik üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile kurulan anlatılarda metnin bir bölümünde ya da tamamında olayların tek bir karakterin algı ve duyumsamaları üzerinden verilidir. Bkz. Erol Köroğlu, “*Mai ve Siyah*’ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak”, **Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı**, Haz.: Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 37-38.

sunulur. Bu mekânlardaki insanlar bulundukları mekânları statülerinin bir göstergesi olarak kullanmaya çalışırken itibarlarını görünüşleriyle kurmaya çalışırlar. Söz gelimi Kenan'ın her gün öğle yemeklerini yediği “meşhur Beyoğlu Lokantası”na kazançları müsait olmadığı halde yeni elbiselerle ve otomobille gelen ve “orada yemek yiyebilmelerini itibarlı adam sayılmalarına kâfi” gören “köksüz tipler”den söz edilir.³⁵³ Başka bir akşam gittikleri baloda Edip Server'in sözleri bu bağlamda ilginçtir:

Şu gösteriş, harici görünüş, yakıştırmaya meselesi yok mu, balolarda pek mühim... Erkeklerde daha mühim. Zira hepsi de aşağı yukarı *rütbe işaretleri takılmamış üniforma içindedirler; bir bakışta kimsenin içtimai derecesini tayin edemezsiniz; gösterişine göre hükümler verir ve çok defa aldanırsınız*. Ehemmiyetli bir şahsiyet sanabileceğiniz bir kimse tamamıyla hiçtir; hiç gibi görünense belki cidden değerli yahut da bir para kudretidir.³⁵⁴

Edip Server'in bahsettiği durum yirminci yüzyılın ortasında bireylerin kamusal alanda artık görünüşüyle değerlendirilememesidir ve bu durum toplumsal düzeyde kaygı yaratır. Kenan ikinci bölümde yaşayacağı değişimden sonra bu insanların “çehrelerinde [...] kumaş ve kâğıttan yapılmış, alçı ve çimentodan dondurulmuş maske”lerin olduğunu düşünür.³⁵⁵

Teşhir ve seyir ise bu caddenin kamusalığında temel motivasyon haline gelmiştir. Ele aldığımız her romanda bir müşterek bir leitmotif olarak karşımıza çıkan “vitrinlere bakmak” bu romanda da Kenan'ın da zaman zaman bir parçası olduğu ve daha çok kadınların anlatıldığı pasajlarda yinelenen kolektif bir eylemdir. Kenan pencereden baktığı caddeyi bir Pazar günü “kapalı dükkanlarıyla [...] bir köy kadar sıkıntılı bulur.”³⁵⁶ Bir diğer ilginç vurgu ise caddede “geniş pencereci ikinci kat binalara sıralanıp bir taraftan sokağı seyreterek, bir taraftan kendilerini

³⁵³ Refik Halit Karay, **Anahtar**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2009, s. 62.

³⁵⁴ **A.e.**, s. 124. (İtalikler bana ait)

³⁵⁵ **A.e.**, s. 254.

³⁵⁶ **A.e.**, s. s. 77

seyrettirerek” saçlarını yaptıran kadınlara dair dikkattir.³⁵⁷ Muharrir Edip Server bu bağlamda ilginç bir karakterdir ve kamusal yaşamı önceleyen, yaşamın zevkini kentte, kalabalıklarda ve -tabiata değil- ötekilere yönelik seyirde bulan modern bireyi temsil eder; “insan kalabalığını, şehir gürültüsünü, şehir hayatını sever, kır, köy ve tenhalıktan bucak bucak kaçır” ve sayfıyede dahi tabiatı sıkıcı bulur:

Yeni yaşama tarzı İstanbul sayfıyelerini sıkıcı olmaktan kurtardı. [...] Hele denize girme merakının artması, salgın hale gelmesi yok mu? Kirlara, ıssız kıyılara can verdi. Her taraf insanla kaynaşıyor; alkış gibi uğuldayan kadınlı erkekli insan sesleriyle her tarafa şenlik neşesi yayılıyor. Ben dansa, caza, hoparlöre de taraftarım; kırların uyuşukluğunu sarsıyor. [...]

Şehirde balkona veya pencere kenarına konmuş olan saksıdaki çiçeğin sokaktan gelip geçenleri seyrederek eğlendiğine ve eğlendiği için de daha mesut yaşadığına inanırım. Ben de balkonumdan caddeye bakarken saadet içindeyimdir!³⁵⁸

Romanda Edip Server’in “hayatın eğlenceli tarafını bulan, kendisini avutmasını bilen nadir adamlardan” olarak anılması ilginçtir. Bu noktada Beyoğlu’nun yapay, samimiyetten “kuklalaştıran”, teşhire ve itibar arayışına dayanan, kadını “yoldan çıkaran” kamusal yaşamının karşısına orta sınıf bireyin kaygı uyandırmayan kamusal yaşantısı çıkarılır. Kenan banka müdürü olmadan önceki yaşamını, Bomonti Bahçesi’nde “orta sınıf halka karış[mayı]”, sahra gezintilerini, kır kahvelerini özler.³⁵⁹ Beyoğlu’nun kozmopolit kamusal yaşamına yönelik endişe bir yandan da Ankara’nın “cemaatvari” kamusal yaşamı ile karşılaştırılarak vurgulanır. Ankara’nın herkesin birbirini tanıdığı, gördüğü, dar çerçeveli kamusal yaşamı karşısında “İstanbul’da başkalarına fark ettirmeden hayat sürmek mümkündür.” Nihayetinde büyük şehir “girintileri çıkıntılılarıyla, karmakarışık unsurlarıyla gizliliği himaye ed[er], ayıpları ört[erek]” bireye kalabalıklarda dikkat çekmeden ve umursanmadan hareket imkânı sağlar.³⁶⁰ Bu

³⁵⁷ A.e., s. s. 201.

³⁵⁸ A.e., s. s. 39-40.

³⁵⁹ A.e., s. 110.

³⁶⁰ A.e., s. 52-53.

durum büyük kent mekânında kamusal yaşamın bir ahlak problemi olarak da görülmesini sağlar. Romanda bu duruma yönelik vurgulardan biri sinemalar hakkındaki pasajdır. Kenan’a bir garsoniyerin anahtarını veren Raşit ikinci matinesinin garsoniyer tutanlar için iyi bir mazeret olacağını, bu imkânı bulamayanlar içinse sinemanın “yarım garsoniyer” vazifesini gördüğünü söyler.³⁶¹

Ancak romanda asıl endişe kutbunun kadın kamusalılığının geldiği noktada ortaya çıkan eril endişe olduğunu söylemek mümkündür. Kenan’ın Perihan’ın çantasında kendi evlerine ait olmayan bir anahtar bulmasıyla ve aldatıldığından şüphelenmesiyle başlayan endişesi onu müşterek hayatlarını ama bundan da ziyade Perihan’ın gündelik yaşamını ve değişen alışkanlıklarını sorgulamaya iter. Kenan’ın Perihan’a yönelik gözlemleri muhitin diğer kadınları hakkındaki fikirlerini de ortaya çıkarır; bunların hepsini yapay, gösterişe ve maddi zevklere düşkün insanlar olarak görür. Ancak ona göre aralarında evden çıkarken hala peçesini örten, erkek meclisinde namusuna leke sürülmesi endişeleri geçiren, “ahlakça dürüst kadıncağızlar”, “iyice”leri de vardır.³⁶² Kenan’ın bu bakışı adeta eril endişenin cisimleşmiş halidir. Kenan düşündükçe bu endişenin farkındalığını yaşar; kıskançlığını, “bütün dış görünüşe rağmen kadın serbestliğine henüz ısınamamış, hatta bu serbestliği mantığına kabul ettirememiş, izzeti nefesine yedirememiş” olduğunu fark eder. Üstelik arkadaşlarının çoğu aynı durumdadır, “bir dans sırası bunlar da karılarını gözlerinden kaçırmıyorlar, göz ucuyla kontrolden kendilerini hala men edemiyorlardı[r]”. Bu noktada odak Kenan’dan ayrılır ve anlatıcının yargıları devreye girer:

Evet, aralarında kadının erkek hayatına karışmasını bir fisku fücür vesilesi yapanlar, bir ihtiras dalgasına tutularak bu hürriyeti çirkinleştirenler de yok değildi. Ama ekseriyet öyle miydi? Öyle yapanlar zaten, cemiyet şeklini değiştirmese de gene -olsa olsa biraz daha gizli kalacak- bir rezalet içinde yuvarlanacaklardı. Fakat münasebetsizliğin dışarıda söylendiği, girmeyenlerce dedikodusu işlendiği kadar umumileşmediği muhakkaktı. Beraber içiyorlar, dansediyorlar, denize giriyorlar, barlara gidiyorlardı; belki

³⁶¹ A.e., s. 70.

³⁶² A.e., s. 34.

bunları yaparken hareketleri asırlardan beri o hayatı süren milletlerinki derecesinde yontulmuş, estetik olamıyordu, az çok falsoluydu, henüz göze batan cihazları vardı, lakin geçen kısa zamana nispetle netice hiç de fena sayılmazdı. Küçük yaştan beri serbesliğe alışmamış bir nesilden daha iyisini kim bekleyebilirdi?

Asıl iç tarafa gelince erkeğin ruhu kadınınkinden de az, pek az değişmişti, *hala yürekleri kıskançlıkla, şüphe ile burkulan adamlar idiler*; hala başka milletlerin tabiiye alacakları birçok şeyler başlarına kan çıkarıyordu. Kenan danslı tek toplantı hatırlamıyordu ki Perihan'ın etrafındaki en küçük hareketler yüzünden öfkelenmemiş, hiddet derecesine varmasa bile bir hoşnutsuzluk duymamış olsun...³⁶³

Bu bağlamda romanın modernleşen kamusal yaşamın bir parçası olan kadını değil de eril endişeyi sorunsallaştırması oldukça ilginçtir. Görüntü ve yaşayış itibarıyla modernleşen erkeğin muhite uymak temayülü ve “yüksek vazifelere” gelirse yanında eğreti durmaması düşüncesiyle modern yaşayışını ve kamusal yönünü teşvik ettiği kadına karşı duyduğu kaygı halinin gizli bir paranoyaya dönüşmesi anahtar hadisesinde somutlaşır. Kenan bu hadiseden sonra aslında muhitin tüm kadınlarının “numaralarını yapmaya çıkacak artistler gibi hazırlanıp kendilerini sokağa” attığı, -alışverişte, berberde, sinemada olduğu- saatlerde Perihan'ın sokağa çıkışını sorgulamadığını fark eder.

Bu, mekteplerin boşanma saati gibi bir şeydi de: Tramvaylar süslü kadınlarla doluyordu ve Beyoğlu caddesinde dağınık bir geçit resmi başlıyordu. Ne kadar çok yere girip çıkıyorlardı!³⁶⁴

Ona göre bu durum erkeğin Garplı olmak adına yaptığı fedakarlıklardandır. Kendisi de Taksim'e taşındıktan sonra Perihan'a “fazla bir hürriyet” vermiş, kadın “adeta başı boş bırakılmıştı[r].”³⁶⁵ Bu düşünceler Kenan'ın Perihan'a karşı şüphesinin güçlenmesini tetikler ve nihayetinde obsesyon/ paranoya ile gelişen bir nevrasteninin varlığı sinir buhranı geçirmesine sebep olur. Kenan'ın şüphelerine ve gözlemlerine rağmen muhitin tüm gereklerine uymasına rağmen Perihan romanda

³⁶³ A.e., s.96. (İtalikler bana ait.)

³⁶⁴ A.e., s. 44.

³⁶⁵ A.e., s. 43.

başından sonuna dek olumlu bir çizgide inşa edilir. “Eski devirde hüküm sürmüş bir ailenin torunu” olan Perihan’ın Kenan’la arasındaki fark ilk olarak bu yolla kurulur. Orta halli bir ailenin çocuğu olarak yeniliğin dışsal etkilerine kendini fazlaca kaptırmış olan Kenan’ın karşısında “asıl bağlandığı bir hayal dünyası” olan, dış hayatla çok da alakadar olmayan bir kadındır.³⁶⁶ Kenan’a göre o “öbür kadınlar gibi yeni hayattan uçarcasına memnun değildir; çarşaf devrini hiç de sıkıntılı bulmayacak sanılır.”³⁶⁷ Perihan yalnız Kenan’da değil etrafında da aynı tesiri uyandırır:

“Dikkat ediniz,” demişti. “Perihan Hanımefendi’yi yanımızda iken de daima bizim görmediklerimizi, işitmediklerimizi dinliyor, bizim gürültümüz dışında gayet sakin bir ikinci hayat sürüyor, sükuna dalmış rahat bir manzara seyrediyor sanmaz mısınız? [...] Hanımefendideki hayran kaldığımız harikulade tatlı tesir -biz bu tesiri bazı genç rahibe çehrelerinden de alırız- *iç aleminin dekorunu kurmuş*, zevkince süslemiş olmasından ileri geliyor. [...] XX. asır, birer iç bahçesi olmayanların, bir türlü dinlenemeyenlerin, ruh rahatına kavuşamayanların, diken üstünde yaşayanların dünyasıdır ve bu sebepten kıvrınmaktadır!”³⁶⁸

Perihan’ın olumlu inşası Refik Halit’in yeni hayatın kurulmasında kadına yüklediği role işaret eder. Ona göre kadınlar yeni hayata daha istidatlıdır ve “yarınki cemiyetin kalkınmasında” bunların rolü büyük olacaktır, ancak bu rol Garp taklitçisi kadınların değil “memleketin her tarafından gelerek üniversitelerden yetişecek ve erkek işlerini göreceк yeni halk kızlarının”dır.³⁶⁹ Bu bağlamda Perihan olumlanmasına rağmen cemiyeti kurucu kadın olarak değil aileyi yeniden inşa eden olarak konumlandırılır. Romanın geneline yayılan bir endişe olarak samimiyetin kaybı ailenin temelini sarsacak paranoyayı yaratan “Taksim’e taşınma” eyleminin geri alınması, Bomonti’deki o küçük ve sevimli “ev’e geri dönülmesiyle telafi edilecektir. Cumhuriyet’in “modern Türk ailesi” idealinin “modern yaşamının rol modeli olacak ‘orta sınıf aile’nin geliştirilmesi” olduğuna dikkat çeken Serpil Sancar

³⁶⁶ Perihan bu özellikleriyle *Sonsuz Panayır*’daki Safnaz’ın ikizi gibidir. Safnaz da sonradan fakirleşmiş köklü bir ailenin torunudur, kendisine mahsus bir “iç hayat”ı vardır, sade giyinmek ve kamusal yaşamın gösterişe kaçan yönüne mesafeli durmakla saygı uyandırır.

³⁶⁷ A.e., s. 63.

³⁶⁸ A.e., s. 21-22. (İtalikler bana ait.)

³⁶⁹ A.e., s. 117.

süreci şekillendiren etkenin “modern ama Batılı kadınlara benzemeyen” kadınların modern aileyi inşa etmelerine yönelik arzu olduğunu söyler:

Erken modernleşmenin cinsiyet rejiminin temel özelliğine baktığımızda ‘asri’ olma ile ilişkilendirilen kadın haklarının giderek ulus adına düzenleme iradesine paralel olarak Batılı kadınlardan farklı bir modern kadınlık arzusuna dönüştüğünü görüyoruz. [...] Modern Türk kadını aynı çağın kadın reformcularının ileri sürdüğü ifade ile ‘suffrejee kadın kimliği’nden farklı, hatta ona karşıt bir söylemsel süreçte yaratılmıştı. Modern Türk kadını kendi kişisel özgürlüklerinin peşinde koşan bir ‘bencil’ değil, ailesi, ulusu için var olan bir ‘kolektif özne’ydi.³⁷⁰

Kenan’ın yaşadığı sinir buhranı ve nevrasteniden³⁷¹ -Perihan’ın anlayışlı ve özverili bakımı ile- kurtulmasıyla birlikte çift Bomonti’deki mütevazı evlerine geri döner, Perihan ise bebek beklemektedir. Romanın sonunda ulaşılan bu mahremiyet ideali -her ne kadar romanda kadın kamusalılığından ziyade erkeğin bu duruma adaptasyonu sorunsallaştırılsa da- kadını yeniden mahrem alana çeken bir anlayışı yansıtır. Nihayetinde mahremiyet idealinin kurucusu da kadın/Perihan olur:

Sakin hayat... İlk senemizdeki küçük hayata döneceğiz. Ne kulüpler, ne gazinolar, ne dışarıda yemek yemeler, ne de kabul günleri... Yeni ahbablara artık uzaktan merhaba!³⁷²

3.12. Romanın Dışında, Hayatın İçinde: *Huzur*’da Kamusalılık ve Endişe

İçimde, dışımda hep aynı çember!³⁷³

Orhan Pamuk’un Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine bir yazısında yazarı “iki dünya arasında kararsız kalan, ama bu kararsızlığı bir üslûba çevirerek kararlılıkla

³⁷⁰ Sancar, **a.g.e.**, s. 208.

³⁷¹ Refik Halit Karay’ın, modern hayatın getirileri sonucunda gelişen aşırı uyarılmayla nevrasteniye varan buhranlar geçiren bir diğer roman kişisi de *Bugünün Saraylısı*’ndaki Ayşen’dir. İstanbul’a gelişiyle maddi imkanları ve güzelliği sayesinde Avrupalı kamusal yaşantıya birdenbire ve yoğun bir biçimde dahil olan Ayşen, bütün bu uyarılar karşısında sağlıklı davranamamaya başlar ve uyuşturucu kullanımı ve intihar gibi sonuçlara varan bir nevrasteni geçirir.

³⁷² Karay, **Anahtar**, s. 259.

³⁷³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eşik”, **Bütün Şiirleri**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s. 66-67.

benimseyen” ve böylece “iki dünyanın arasına kendini yerleştirerek, her iki dünyadan seçmeli bir şekilde yararlanabilmiş” bir sanatçı olarak değerlendirmesi Tanpınar’ın zihinsel üretim tarzına dikkat çeken başarılı tespitlerden biri olsa gerektir. Ona göre Ahmet Hamdi Tanpınar’ı anlamının anahtarı bu ikilik arasında “seçtiklerini yan yana getirmesindeki özel üslûptur.”³⁷⁴ Tanpınar da romanlarında mazi ile bugünü, gelenek ile moderniteyi aynı düzlemde yan yana getirirken teklif ettiği şeyin “ne türbedarlık ne de mâzi hırdavatçılığı” olduğunu ve edebi üretimini “kendi maceramızı bilmek, onun içinden büyüme, onun içinden tabii şekilde yetişmek ve garpli anlayışla, garpli ustaları severek eser vermek” olarak gördüğünü ifade eder.³⁷⁵

1948’de tefrika edilip 1949’da kitap olarak neşredilen romanı *Huzur*’un başlığıyla ilgili yöneltilen soruya Ahmet Hamdi Tanpınar, “huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisi ile barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz” yanıtını verir.³⁷⁶ Tanpınar’ın bu yanıtında belirttiği gibi anlatının bütünüyle bir huzursuzluk-huzuru arama paradigmasıyla inşa edildiği romanla ilgili yapılmış değerlendirme ve analizlerde sıkça dile getirilir. Roman bir yandan modernleşme süreci, savaş koşulları ve yeni rejimle birlikte gerçekleşen fiziki, kültürel, toplumsal değişimler ve bunlar karşısında ferdin alacağı tavır gibi meseleleri konu edinirken diğer yandan Mümtaz’ın şahsında bireyciliğin, duygulanımların ve sancıların da romanıdır.

Modernleşme sürecinin yarattığı hayat ve kültür ikiliği Tanpınar’a göre önce “umumi hayatta başlamış, nihayet ameliyesini değiştirerek fert olarak da içimize yerleşmiştir”.³⁷⁷ Bu ikilik İhsan’ın deyişiyle bir “medeniyet ve kültür buhranı”nı³⁷⁸

³⁷⁴ Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Defter*, S.23, Bahar/1995, s.45.

³⁷⁵ Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul 1960, s. 195. Aktaran: “Kitap Üzerine Birkaç Söz”, *Bir Gül Bu Karanlıkarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, Haz.: Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, 3F Yayınları, 2008, s. XIII.

³⁷⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, Haz.: İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul, YKY, 2004,

³⁷⁷ Abdullah Uçman, “Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, S. 7, 2006, s. 482.

yazarın sözleriyle ise bir “şuur ve benlik buhranı”nını doğurur.³⁷⁹ Bu bağlamda *Huzur*’un zeminine yayılan meseleler bu “buhran”ın doğurduğu endişeyle birlikte onu aşacak “yeni hayat”ın nasıl kurulacağına dair fikirler etrafında birleşir. Ancak romanda bu merkez endişe bir yandan da Mümtaz’ın ve Nuran’ın -hem roman kişilerinin düşünceleri hem de anlatıcı dolayımıyla yansıtılan- bireysel endişeleriyle ve söz konusu “buhran”ın bireydeki tezahürleriyle de beslenir.

Tanpınar şehir yaşantısını “bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek hayat” olarak tarif eder.³⁸⁰ Ona göre bu yaşantının zevkin ve terbiyenin etrafından uzaklaşarak nizamsızlık ve Batı’dan alınan taklit mekân ve pratiklerle şekillenmesi şehrin ruhunu öldürür. *Huzur* romanında da kentsel kamusal alan bu bakışın etrafında inşa edilecektir. En başından söylemeliyiz ki bir İstanbul romanı olarak anılan *Huzur*’da kendisinden önceki kent romanlarının hâkim izleği olan Avrupai kamusal yaşantı reel düzlemde -neredeyse- yoktur. Romanda Mümtaz’ın şuurunun gölgesinde ve onun tercihleriyle şekillenen İstanbul’un kamusal yaşantısı, Mümtaz’ın tek başına çıktığı yürüyüşler ve Nuran’la şehrin dört bir yanında yaptığı gezintiler etrafında örülür. Bu bağlamda *Huzur*’un en belirgin kamusal mekânları olarak sokaklar, meydanlar, Sahafılar/Bitpazarı/Kapalıçarşı, doğayla ve tarihi yapılarla bütünleşik kahveler, vapurlar, deniz kıyıları, camii ve medrese bahçeleri gibi mekânlar öne çıkarken sinemalar, tiyatrolar, pastaneler, mağazalar, konser salonları, parklar gibi Batılı/modern boş zaman, eğlence ve alışveriş mekânları yer almaz. (İstisnaları ileride söz konusu edeceğiz.) Bu bağlamda *Huzur*, endişeyi ele aldığımız diğer örneklerden farklı bir zaviyeden de olsa paylaşmakla birlikte anlatının temel eleştirisi haline getirmek amacıyla modern kamusal yaşantıyı görünür kılmaz; ancak mekânsallık bağlamında dışarıda bırakmaya yönelik bu bilinçli tercih, söz konusu “huzursuzluk” halinin romana anlatıcı ve karakterler dolayımıyla taşınmasını engellemez. Bu durum bir yandan da yazarın söz konusu

³⁷⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010, s. 246.

³⁷⁹ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 214.

³⁸⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 230.

endişeye ve eleştiri imkanına uzak kalamayışına işaret eder. Romanda bu bağlamdaki tepki ve gerilimler üç farklı eksenle -anlatıcı, Mümtaz ve Nuran- kurulur. Ancak zaman zaman odağın anlatıcıdan Mümtaz’a-Mümtaz’dan anlatıcıya doğru kayma göstermesiyle birlikte bu iki bakış açısı arasındaki sınır aşılır.

Romanda kamusalığa dair örüntüler ve algıdan bahsetmeden önce bir parantez açmak gerekiyor. Emel Kefeli, Mümtaz’ın kentle ilişkisine değindiği bir yazısında David Harvey’in Balzac analizlerinden hareketle, *Huzur*’daki kent deneyiminin psikocoğrafya terimi ile birlikte düşünülebileceğini ifade eder.³⁸¹ Psikocoğrafya Guy Debord’un yaptığı tanım itibarıyla “bilinçli ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki özgül etkilerinin işleyişi”dir.³⁸² Merlin Coverley’e göre “geniş anlamda psikocoğrafya, adından da anlaşılacağı gibi, psikolojinin ve coğrafyanın kesiştiği noktada, kentsel alanın davranışsal etkilerini keşfetmenin bir yoludur.”³⁸³ Psikocoğrafyanın sistemleştirilmesi ise sityasyonist hareketin bilinçdışını referans alan gezintiler yoluyla kenti deneyimlemeye yönelik eylemleriyle olur. Ancak Coverley, psikocoğrafik düşünceyi, onu doğuran kent deneyiminin kökenlerini açıkça gösteren edebi geleneğin etrafında inceler; bu edebi geleneğin ise fiziksel çevre ve bireyin psikolojisinin etkileşimi bağlamında 1750’ler Londra’sından başlayarak kalabalıkların adamına, *flaneur*’e ve ilk sürrealistlere dayandırılabilceğini söyler. Bu bağlamda *Huzur*’da Mümtaz’ın, kabaca, çevrenin bireyin psikolojisi üzerindeki etkisi yönüyle psikocoğrafik bir deneyim yaşamaktan ziyade çevreyi toplumsal ve şahsi hadiselerin yarattığı psikolojiyle algılamasının söz konusu olduğunu söylemek gerekir. Bu da hem iki yönlü bir algılama imkanına hem de Mümtaz’ın kent deneyiminde psikoloji ve bilinçaltı kadar toplumsallığın da yer almasına işaret eder. Ancak bir yandan da *Huzur*’un psikocoğrafik deneyimi inşa eden

³⁸¹ Emel Kefeli, “Tanpınar’ı Bir Kent Yazarı Olarak Okumak: *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*’de Şehir Betimlemeleri”, *Tanpınar’ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar*, Ed. Julian Rentzsch-İbrahim Şahin, Ankara, Doğubatı Yayınları, s. 180.

³⁸² Aktaran: Merlin Coverley, *Psikocoğrafya Londra Yazıları*, Çev.:Selen Serezli, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2011.

³⁸³ Coverley, *a.g.e.*, s. 25.

edebi gelenekle bağlantılarını da görmezden gelmememiz gerekir. Nurdan Gürbilek'in aktardığına göre Tanpınar bazı yazı ve konuşmalarında sürrealizme değinmiş, “hakikaten filozofik bir konsepsiyon’a dayandığını söylediği bu akımı ‘garp sanatının son ümidi’ olarak değerlendirecek kadar önemse[miş], hatta Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda ‘sürrealizm yapmağa’ çalıştığını” da söylemiştir.³⁸⁴ Yineleyelim, Mümtaz’ın kent deneyiminin psikocoğrafik bir deneyim olarak belirlenemeyişi gibi *Huzur* romanı elbette sürrealist bir metin olarak kabul edilemez. Ancak roman kişinin deneyimi ve anlatım biçimlerinin bu iki kanaldan beslendiğini söylemek pekâlâ mümkündür. Nitekim *Huzur*’da -konumuzun çerçevesinin dışına çıkmamak adına yalnızca kamusallığa yönelik pasajları düşünecek olursak- “yürümek” ediminin oldukça önemli bir yer tutması -hatta Nuran’la Mümtaz’ın gezintilerinde ve Mümtaz’ın Beyoğlu’na çıktığı akşamlarda “yayan” ve “başıboş” gezinme halinin vurgulanması- ; kamusal mekânda “tesadüf”lerin ve karşılaşmaların kurgudaki kritik yeri; bakış odağındaki mekân, kalabalık, eşya ve kişi tasvirlerinde zaman zaman gerçekçi tutumdan uzaklaşılarak bilinçdışına ve fanteziye yönelen ifadeler ve bunlar arasında Tanpınar’ın edebi ve estetik tavrında çok önemli bir unsur olan rüyanın sanrı haliyle birleşerek “dışarıda” açığa çıkması gibi durumlar buna işaret eder. Bu bağlamda sürrealizmin kurucu edebi metinleri olarak Louis Aragon’un *Paris Köylüsü* ve Andre Breton’un *Nadja*’sı akla gelir. Her iki metinde merkezi bir tema olarak kentsel deneyimin “algılanan” yönünün *Huzur*’a ilham vermiş olduğu düşünülebilir. *Paris Köylüsü*’nün ilk bölümü “Opera Pasajı”nda (Passage de l’Opéra) yıkılmak üzere olan pasajda gezinen anlatıcının Benjamin’in deyişiyle “gözden düşmüş” şeylere yönelik ilgisi ve bu nesnelerin uyandırdığı hatıra, düş ve sanrılar yer alır.³⁸⁵ Ancak Aragon’un “sırf gördüğüm ve dokunduğumun tecrübesiyle düşünmek”³⁸⁶ olarak ifade ettiği, mekândan, eşyadan ötekilerden ve bunların içindeki “analiz” imkanından soyutlanma çabası Mümtaz’da tam aksi olarak tezahür eder; o bir türlü insanlara ve

³⁸⁴ Nurdan Gürbilek, **Benden Önce Bir Başkası**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.100.

³⁸⁵ Rolf Tiedemann, “Pasajlar Yapıtına Giriş” **Pasajlar** içinde, s. 14.

³⁸⁶ Louis Aragon, **Paris Köylüsü**, İstanbul, YKY, 2020, s. 13.

mekâna toplumsallıktan ve kendisinden soyutlanarak bakamaz “içinde konuşan, gördükleri değil, kendi hayat tecrübesi”dir.³⁸⁷ Andre Breton’un “Kimim ben?” cümlesiyle başlayan *Nadja*’sında ise tesadüfen tanıştığı Nadja ile Paris’i karış karış gezen Breton’un Nadja’ya duyduğu ezoterik aşk ile Mümtaz’ın Nuran’a bağlanışındaki paralellikler ve değişen roller tartışmaya değerdir.³⁸⁸ Roger Cardinal’a göre bu ilişki 17. yüzyıla özgü *Carte du Tendre* kavramını, “yani bir aşk hikayesinin safhalarını stilize edilmiş bir peyzaj üzerindeki güzergahta göster[ilmesini]” akla getirir.³⁸⁹ Bu metinlerde “gözlemlenebilir yaşanan ana ait figürler ile geçmişe ait düşünceler ve olaylar, gerçek ve hayal, geçmiş ve şimdiki zaman” bir araya gelir.³⁹⁰ *Huzur*’da algı ile halüsinasyon, uyanıklık ile rüya hali arasındaki ayırım çizgileri zaman zaman bulanıklaşır; mekânın gözlemlenebilir gerçeklik içindeki tasviri ile gerçeküstülüğe kayan betimlemelerinin iç içe geçtiği anlatımların ise romanın tekniğine katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.³⁹¹

Huzur’da kamusal örüntüleri Mümtaz’ın yaşantısı çevresinde, hadiselerle ve gittiği mekânlarla kurulur; ancak bu ortamlar anlatıda kamusal yaşamı

³⁸⁷ Tanpınar, **Huzur**, s.58.

³⁸⁸ *Nadja* hakkında Türkçe olarak kaleme alınmış analizlerden biri için bkz: Nedret Öztokat Kılıçeri, “Gerçeküstücü Anlatının Kıyılarında Dolaşmak/Kaybolmak: *Nadja*’yı Okumak” **Sanat Kritik**, 7 Eylül 2020. <https://sanatkritik.com/yazilar/gercekustucu-anlatinin-kiyilarinda-dolasmak-kaybolmak-nadjayi-okumak/> erişim tarihi: 17.12.2021.

³⁸⁹ Roger Cardinal, “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı”, **Sürrealizm/ Mimarlık: Mekân Sanatı**, Haz.: Nur Yıldız Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 172.

³⁹⁰ Buket Altınbüken, “Gerçeküstücülük ve Gerçekçilik Akımlarında Betimleme”, **XIII. Ulusal Frankofoni Kongresi/ Congres Nationale De La Francophonie Bildiri Kitabı**, Ed.: Ali Tilbe-Sonel Bosnalı- İrfan Atalay, 16-18 Mayıs 2012, s.15.

³⁹¹ Devrin edebiyatçılarından Orhan Veli’nin 1941 yılında yayımlanmış bir yazısında sürrealist unsurların bu yolda kullanımına dair açıklaması bu bağlamda ilginçtir:

“Bir yere kadar haklı bulduğumuz otomatizm düşüncesi, bizim ülkemizde, bu akımın tam bir açıklaması diye kabul edilmiş. Oysa bu, yalnızca bir çıkış noktası. Burada, bizlerce olduğu gibi, onlarca da şiirin ana işçiliği diye kabul edilen “bilinçaltını boşaltma” işleminin, her zaman bir kendinden geçme durumuyla birlikte bulunmadığını eklemeliyim. Eğer böyle olsaydı, herkes sanatçı olurdu. Oysa sanatçı, elde edilmiş bir beceriyi düş ve benzeri türden durumlar dışında da kullanabilen adamdır. Değeri olsun, büyüklüğü olsun, bu beceriyi kazanış ve kullanışındaki ustalıklarla ölçülür. Alışkanlıklarla elde edilmiş bir bilincin, insana, bilinçaltı dediğimiz kuyuyu kazabilecek gücü getirdiğini, Freud’u çok iyi bilen bir doktor ve sanatı düşünceleriyle başabaş bir şair olan Breton, bundan yıllarca önce söylemiş. Orhan Veli, “Garip”, **Bütün Şiirleri** içinde, İstanbul, Adam Yayınları, 2000, s.

görünmek/görmek olguları etrafında kurgulayan bir kamusallaşma pratiği olarak yer almazlar. Kamusal mekâna ve yaşantıya yönelik algıda ise Mümtaz'ın Nuran'la bir araya gelmesi /uzak kalması /ayrılığı, Suat'ın intiharı, İhsan'ın hastalığı, savaş beklentisi gibi durumların beslediği mutluluk-kaygı hallerinin etkisi ve cemiyet-fert fikirleri arasında salınımları ile birlikte bizatihi anlatıcının mekâna ve toplumsal realiteye yönelik yargı ve kaygıları belirleyici olur. Bu bağlamda *Huzur*'da kamusal mekâna ve kamusalılık haline dair pasajlar çoğunlukla endişe atmosferi etrafında olumsuz yahut nötr bir bakışla inşa edilirler. Olumlu bir havanın hâkim olduğu pasajlarda ise kamusal mekân ve bu mekânlardaki insanlar bir sahne-dekor ilişkisiyle ve işleviyle kullanılmaktan öteye geçemezler. Ancak az önce de ifade ettiğimiz gibi bu bilinçli bir tavidir ve Mümtaz'ın bireyci tavrıyla da birleşerek romanda bir mahremiyet kutbu yaratır.

Anlatının karşıtlık ilişkileriyle kurulan mekânsal çerçevesi Suriçi/ Beyoğlu, Boğaz/Adalar olarak çizilebilir. Romanın kamusalılık imkânı sağlayan ve endişe atmosferi içerisinde değerlendirilemeyecek olan mekânları arasında vapur ve kır/mezdan kahveleri öne çıkar. Bu mekânlardaki insan kalabalığı ise genellikle dekoratiftir ve roman kişileri bu kalabalığın bir parçası olmazlar; kamusalılık araçsallaştırılır ve Mümtaz'ın/anlatıcının duyum ve yargılarının yansıtıcısı haline gelir.

Dönüşte Emirgan'a çıktılar. Kahvenin mevsimi başlamıştı. Her cinsten, her yaşta insan vardı. Sanki herşey, taze ve yumuşak yaprağın, parlak renklerin, beyaz aydınlıkta kendisini gölgesiyle bulmanın telaş ve sevinciyle birbiriyle kaynaşıyordu... [B]u meydan kahvesinde bahar sadece bir küçük ürperme, bir yaşama hasretiydi.³⁹²

Vapur hıncahıncı. Şehirdeki işlerinden dönen küçük memurlar, gezmelerden, uzak plajlardan gelenler, genç mektepliler, zabıtlar, ihtiyar hanımlar, hayatlarının üzüntüsü, günün yorgunluğu yüzlerinden akan bir yığın insan güvertede, bilerek bilmeyerek kendilerini bu akşam saatine teslim etmiş benziyorlardı. O bütün başları Hayyam'ın anlattığı testici gibi eline alıyor, içten ve dıştan işliyor çizgilerini değiştiriyor, boyuyor, vernik, cila sürüyor, gözleri dalgın, dudakları daha yumuşak yapıyor, gözlerle

³⁹² A.e., s.123.

hasretten, ümitten yepyeni ışıklar koyuyordu. Herkes bu aydınlığın ortasına kendisi olarak geliyor; fakat bir sihrin ortasına düşmüş gibi, onun değişimleriyle değişiyordu. Bazen bir kalabalıktan biraz fazla gürültülü bir kakhaha yükseliyor, uzakta, ta başta, yalı çocukları ağız çalgıları çalıyorlar, tecrübesiz seslerle şarkı söylüyorlar, beraber yolculuk yapmağa alışmış olanlar birbirlerini çağırıyorlardı.³⁹³

Verilen iki pasaj romanda “her cinsten, her yaştan” insanların bir arada bulunduğu kamusal mekânların halinin örnekleri olarak kamusalığın araçsallaştırılmasına işaret eder. İlk pasaj Mümtaz’ın Nuran’la ilk öpüştüğü güne aittir. Bu pasajda mekân ve içindekiler kendi başlarına ve fiziksel varlıklarıyla görünmezdirler. İkinci pasaj Boğaz’a giden bir vapurun ortamını anlatıcının odağından verir; ortamın tasviri yine fiziksellekle değil insanların yüzlerindeki anlamlar ve ışık oyunları ile kurulur. Böylece kalabalık yine görünmezleşir. Ancak bir kısmını alıntıladığımız bu uzun vapur tasviri bir yandan da Boğaz vapuru kalabalığının Ada vapuru kalabalığından farkına işaret etmek için de kurulmuştur. “Boğaz vapuru başka türlü bir kalabalıkla dolu”dur çünkü Boğaz’ın sosyo-kültürel niteliği “standart insanların yeri” olan Ada’dan farklılık gösterir. Ada bu bağlamda taklit hayat şekillerini barındıran Beyoğlu’nun yanında konumlandırılır. “Orada gerçekte kendimize hiç lazım olmayan, hiç değilse bizi kendimizden uzaklaştıran ve bunu yaparken hiçbir noktaya da yaklaştırmayan şeylerin hasreti çekilir.”³⁹⁴ Romanda Boğaz ve kır kahvelerinde geçen diğer pasajlarda da olumlu gönderimler içeren kamusal hali oldukça siliktir. Oturulan kahveler, sevilen köpekler, kahveci çırakları, balıkçılar gibi unsurlarla örülen mekânlarda bir kamusallaşma ve bedensel ifade ortamı olduğu söylenemez.

Romanda Mümtaz’ın kamusal mekânda kalabalığa karıştığı diğer iki örnek ise Beyazıt Kahvesi ve Beyoğlu’ndaki meyhane ortamlarıdır. Huzursuzluk ve endişe halinin hâkim olduğu bu pasajlarda tasvirler artar, okuyucu mekândaki yabancıların yaşantı ve diyaloglarına da şahit olur. Romanın son bölümünde yer alan Beyazıt Kahvesi’nin “her cinsten, her seviyeden” kalabalığı herkesin “savaş”ı konuştuğu,

³⁹³ A.e., s. 114-115.

³⁹⁴ A.e., s.115.

“her masadan bir kehanet”in yükseldiği bir ortam olarak betimlenir. Mümtaz’ın bu kalabalığa karışmamak, görünmemek, “kimseye tutulmamak” için verdiği çabaya rağmen anlatıcı bu kalabalığı silikleştirmez, onları -yine fiziksel olarak değil ancak- fikirleri ve “şehadet”leriyle ön plana çıkarır.³⁹⁵ Bu durum Mümtaz’ın İhsan-Nuran-savaş meseleleri etrafındaki kaygılarıyla algılanan dış dünyanın bir yandan da onun ruh halinden bağımsız olarak mekânın içerdiği sosyal ve ekonomik kodlarla şekillenmesiyle de ilgilidir.

Romanın endişeyi bariz biçimde görünür kılan ve aynı zamanda her unsuruyla en ayrıntılı işlenmiş kamusal mekânı ise Mümtaz’ın tek başına gittiği Beyoğlu’ndaki meyhanedir. Bu pasajlarda odaklayan tamamen Mümtaz’ın bilincidir. Nuran’ın Adile ve çevresindekiler -bilhassa Suat- ile birlikte Beyoğlu eğlencelerine katılması ve “ev”den uzaklaşmasıyla Mümtaz’da zirveye ulaşan endişe, meyhane ortamının her bir kişinin ayrı ayrı tasvir edildiği “huzursuz” ortamında karşılığını bulur. Mümtaz’ın seyircisi olduğu bu ortamda işçi kızlar, fahişeler, bekar memurlar, bir masada oturan üç adam, yaşı geçkin kadın ve sevgilisi, “insan sarrafı” garson ve diğerleri “kaba, iğrenç, ulvi veya budala, dünyadan el çekmiş veya sadece iştiha, [...] tek bir şey olmağa doğru gidiyor”lardır. Mümtaz’ın bilincinde -ve alkole açığa çıkan bilinçdışı duyumsamalarda- hep aynı endişe sezilir, bu ortam, bu “hep bir arada paylaşılan acayip inziva”, “talihlerinin emrettiği susuzluk”un peşinden gelenlerin, biçare “hülya adamları”nın yeridir. Böylece bir kez daha Mümtaz’da -cemiyyetin değil- “ömürlerinin tecrübesini benimsememiş” kalabalığın bir parçası olmak kaygısı tezahür eder.³⁹⁶

Bu kalabalığa gelince... Bir gün hiç istemeden Nuran’ı kaybederse nasıl olsa buna benzer yerlerde yemek yiyecek, bu kalabalıktaki insanların itiyatlarına

³⁹⁵ A.e., s. 346-348..

³⁹⁶ *Huzur*’da deneyim-tecrübe (erlebnis-erfahrung) diyalektiğinin ayrıca tartışılması gereken bir konu olduğunu belirtelim. Bu konuya değinen bir yazı için bkz. Hilal Yavuz, “Atılmış Hayat Parçaları: Tanpınar’ın Huzur Romanında Hafıza ve Mekân İlişkisi”, **Monograf**, 2016/5, .s 69-84.

benzeyecek itiyatlar alacak, bu kadınlara benzeyen kadınları isteyecekti: Ve sadece bu ihtimalle yarı çılgın yerinden fırladı.³⁹⁷

Beyoğlu diğer pasajlarda da Mümtaz için -çocukken Macide’yle yaptığı gezintiler hariç- huzursuzken dolaştığı ve huzursuz eden bir mekân olarak var olur. Kafasının Suat’la dolu olduğu bir gece “yalnızlıktan korktuğu” için Beyoğlu’na çıkıp orada Suat’la ve -kürtaja zorladığı- sevgilisiyle karşılaşan Mümtaz için kendisini attığı Beyoğlu’nun sokakları yine Nuran vasıtasıyla kurtulabileceği bir “mezbele”dir. Bu iki “huzursuz” pasajda da Beyoğlu yağmurludur; onu ezmek üzere olan otomobiller, çamurlar içinde dilenci çocuklar ve rahatsız edecek derecede aydınlık mağaza vitrinleri ile tasvir edilir.

Fakat ne bu acele ve sağa sola çarpma, yürüyüş, ne ikide bir -hiç tanımadığı cinsten mahluklar gibi- karşılaştığı insanlar, görmeden baktığı mağaza vitrinleri, içinde gittikçe artan rahatsızlığı, o gürültülü hiddeti ve kendisini yapayalnız ve biçare bulma hissini, biraz daha derinleştirmekten, her an daha çoğalmaktan, daha tahammül edilmez şekilde kesik ve öldürücü olmaktan menetmiyordu.³⁹⁸

Mümtaz’ın “insanlardan kaçma” hali romanın birçok pasajında yinelenir; “bir yere gitmek, insanlarla temas etmektir[r]”, oysa Mümtaz çoğu -huzursuz- pasajda yalnızlığı arar.³⁹⁹ Mümtaz roman boyunca yalnız olmak istemekle yalnız kalmak korkusu arasında salınırken bir yandan da savunduğu -cemiyetin parçası olma ve mesuliyet edinme- idealine bir türlü yaklaşamaz. Roman boyunca -bilhassa Suriçi’nde- sokakta, camii bahçelerinde, çarşıda karşılaştığı “hayatın zehirlediği insanlar”; sakat dilenciler, biçare ihtiyarlar ve fakir çocuklar onun için düşünme pencereleri açan, hatıraları canlandıran, çağrışımlar uyandıran dekorlar olmaktan öteye gidemezler, nitekim Mümtaz bunların hiçbirisiyle iletişim kurmaya yeltenmeyecek hatta ilk fırsatta yanlarından uzaklaşacaktır.

³⁹⁷ A.e., s. 317.

³⁹⁸ A.e., s. 312.

³⁹⁹ A.e., s. 311.

Romanda endişenin bir diğer görünümü Beyoğlu'nun merkezinde olduğu modern/kapitalist kamusal alan imkanları ve gereklerine -eğlence ve dans, tüketim, moda ve "meta"-, yönelik geliştirilen bilinçli dışardalık ve tepki mekanizmalarıdır. Bu tepki mekanizmasının işlerliği ise anlatıcı ve Mümtaz'ın düşünceleri ile birlikte- başta Nuran dolayısıyla- kadın üzerinden de şekillendirilir.

İlk bölümde Mümtaz'ın Sahaflar ve Kapalıçarşı'da dolaştığı kısım bu tepki mekanizmasının önemli pasajları olarak öne çıkar. Mümtaz'ın bu yürüyüşleri - romanın geri kalanında da olduğu gibi- bir kamusallaşma pratiği değildir; Mümtaz kamusal mekânın aktif bir parçası olmaktan ziyade ona dışarıdan bakar ve ekseriyetle insan dışı unsurlara yönelik bu estetik bakışın içeriği hafıza ve duygulanımlar aracılığıyla inşa edilir. Dolayısıyla Mümtaz'ın "bir düşünceden öbürüne geçerek yürümek" edimi sırasında gördükleri yine "yalnız kendi içinde bulunanlar"dır:

Bu çarşı şehrin hayatından bir parçaydı; oldum olasıya onu bir tarafından sayar dökerdi. Fakat Mümtaz'ın içinde konuşan, gördükleri değil, kendi hayat tecrübesiydi.⁴⁰⁰

Mümtaz yürüdükçe "adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına, nereden ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce" rastlar, böylece bu nesneler üzerinden bütün bir hayatın dönüşümüne dair bir anlatı şekillendirir. "Darülelhan plağından bir nevakar"ın sesi karşısındaki "gramofonun ağız dolusu fişkırdığı bir fokstrot"a karışır, "Rus işi bir semaver borusu", "geyik boynuzundan bir baston sapı", saat yahut gramafon parçaları gibi akıllıca seçilmiş nesneler İstanbul'un dönüşen yaşantısına yön veren unsurların farklı cihetlerini sembolize ederler ve bir toplumsal dönüşüm "roman"ı oluştururlar. "İstanbul, her çeşit ve her türlü modasıyla, en gizli, en umulmadık taraflarıyla" burada, Mümtaz'ın baktığı yerdedir.⁴⁰¹ Bütün bu "yitik zaman" eşyalarıyla kurulan atmosfer Bitpazarı'ndaki giysilerle, bugünün "hazır hayat şekilleri" ile tamamlanır.

⁴⁰⁰ A.e., s. 58.

⁴⁰¹ A.e., s. 53-55.

Romanda hiç var olmayan modern mağazanın karşısında Bitpazarı “ucuz, bütün hayat hülyalarını görölmemiş makaslarla sıfıra kadar olduğu yerde kırpan” kıyafetlerle ve kırık bir mankene giydirilmiş, -“sinema aşkları peyzajı”yla reklam edilen- “düşmüş” gelinlikle çıkarılır, böylece olumsuzlananın karşısında bir ideal olarak değil, ucuzluğun, taklidin taklidi olmanın reklama dönüşen boyutuyla yer alır. Üstelik bu eşyaların “düzinelerce tekrarı vardı[r].”⁴⁰² Bu manzarada seri üretim kıyafetin yarattığı nicel “bolluk” Mümtaz’ın zihninde darlık ve ıstırap fikriyle birleştirilir, -ki bu pasajların çoğunda anlatıcı/Mümtaz arasındaki sınır oldukça belirsizdir.

Romandaki tepki mekanizmaları ve gerilimlerin Nuran üzerinden de şekillendiğini söylemiştik. Bu bağlamda romanda kadının kamusal yaşamdaki yeri Mümtaz ve Nuran’da farklı gerilimleri tetikler. Nuran’ın kendisini Beyoğlu yaşantısına kaptırması, yeni elbiseleri, eve az uğraması karşısında Mümtaz’ın kaygısı anlatıcının yargılarıyla da güçlendirilen bir endişe atmosferi oluşturur; Nuran’ın kamusalılığı, “bu ruh dağınıklığı” Mümtaz’la kurduğu mahrem saadetin tehlikesi haline gelir:

"Nerede olursam olayım, ben Mümtaz'a aitim." diyordu. Fakat bunu söylerken, bulunduğu yerle Mümtaz'ın yanında bulunmak arasındaki fark gözünden kaçmıyordu. [...] [D]aima onun olan düşüncesine mukabil tebessümleri, konuşması, neşesi başkalarının; başka erkeklerin kolları arasında dans ediyor, Mümtaz'ı meşgul eden meseleye hiç benzemeyen meseleler üzerinde konuşuyor, onunla baş başa oldukları veya yalnız onunla meşgul olduğu zamanlardaki gibi düşünmüyor, yaşamıyordu.⁴⁰³

Nuran bu bağlamda oldukça ilginç bir karakter olarak ayrıca ele alınmalıdır. Nuran anlatıda, -Mümtaz’ın algısından ayrı olarak düşünüldüğünde- cemiyet ve süreklilik fikrinden uzak, modernlik ve benlik sancısı yaşayan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Modernleşen dünya ve toplumsal/ahlaki normların arasında “kendisi” olmaya çalışırken Mümtaz’inkinden çok başka bir ikiliğin içine düşer.

⁴⁰² A.e., s. 58.

⁴⁰³ A.e., s. 306-307.

Nuran bir yandan Mümtaz’la ilişkisini “dışarıda” yaşamayı doğru bulmaz; “görölmek”, “kendilerini teşhir etmek” onun için ahlaki olarak yargılanmakla eşdeğerdir. Bir yandan ise romanda çeşitli ayrıntılarla “satıhta yaşayanlar”a yaklaştırılır:

Bu kalabalıkta yüzlerce gözün üzerinde olduğundan şüphelenebilirdi. [...] Niçin bizi kendileri gibi serbest sanıyorlar. Fakat bu ayakkabıyı muhakkak değiştirmeliydi. Topuklarını o kadar kaba yapıyor, kendisini adeta Kolej’deki o ihtiyar hocalara benzetiyordu. [...] Onlarla beni nasıl güzel ve zarif bulabilir?⁴⁰⁴

Mümtaz için adeta kutsal bir mahiyet kazanan, kendisi adına konuştuğunda ise romanın en güçlü kişilerinden biri olarak beliren Nuran, bir yandan idealize edilirken bir yandan da dışsal yaşama dönük kaygılarıyla, anlatıcı tarafından sürekli olarak yargılanır. Böylece bir yandan Mümtaz’ın ilahlaştırıcı bakışına rağmen Nuran’ın zaaflarına dikkat çekilir, diğer yandan ise romandaki eleştirel damar güçlendirilir.

Bu biraz da *dışarıdan içeriye doğru bir hücum*a benziyordu. Ve Nuran sonuna doğru kendisine cebreden şeylerin çoğunun hoşuna gittiğini, etrafındaki bu kalabalığın, hayranlıklarla ve eğlence ile dolu hayatın hoşuna gittiğini gördü.⁴⁰⁵

Nuran’ın bu “ruh serseriliği” olarak imlenen yaşantıdan sıkılıp Mümtaz’a ve “ev”e döndüğü ve eski zaman elbiselerini giydiği pasaj ise “kendi zamanının elbiselerini” giyen “hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesi” olmayan ve nihayetinde “kendim olmak istiyorum artık” diyen Nuran’ın yenilgisidir. Handan İnci bu pasajın *Fatih-Harbiye*’de Neriman’ın eve dönüşüne oldukça benzediğine dikkat çeker.⁴⁰⁶ Ancak bu pasajın farkı Nuran’ın roman boyunca söylediklerini unutmuş ve Mümtaz’ın/anlatıcının yargılarıyla konuşmaya başlamış olmasıdır:

-Sonra, yaşayışları çok rahat. O kadar emniyet altındalar ki.

⁴⁰⁴ A.e., s. 113.

⁴⁰⁵ A.e., s. 306.

⁴⁰⁶ Handan İnci, *Orpheus’un Şarkısı*, İstanbul, YKY, 2014, s. 110.

Mümtaz, genç kadının yüzüne üzüntüyle baktı ve:

-Doğru, dedi. Verdiğimiz bütün hürriyete rağmen, *kadın kafasıyla çok oynuyoruz*, hatta kadın değil, genç kız kafasıyla. Her gün hayata bir yığın mağdur atıyoruz!

Nuran başını salladı:

-Ne yaparsın, *şimdi insanlar rahat değil, kendi hayatlarını yaşamasını istiyorlar*.⁴⁰⁷

Nuran'ın “ev”e dönüşü kendi hayatlarını yaşamak isteyenlerin arasından sıyrılışını sembolize ederken bu kopuş Mümtaz’la olan ilişkisini de yeniden kuracak, böylece Nuran’ın bu yenilgisi bütünüyle bir yenilgiye dönüşecek ve anne kimliğini tatmine yönelik bir seçimle sonuçlanacaktır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki *Huzur* romanı modern kamusalık imkanlarına yönelik endişeyi ve algıyı bu yaşantıyı bilinçli bir biçimde görünür kılmayarak işler. Romanda kamusal sosyal ve ekonomik şartların yansıtıcısı olmakla birlikte romanın baş kişisi olarak Mümtaz’ın ruh hallerinin ve kaygılarının tezahürü olarak da görünür olur. “İki türlü” düşünen ve duyan Mümtaz’ın hayatının olduğu gibi toplumsal yaşamın da çekirdeği haline gelen düalizmin etki ve gerilimleri kamusal yaşamda görünür hale gelir. Bu bağlamda romanda söz konusu ettiğimiz meselelerden ve roman boyunca tartışılardan yola çıkarak cemiyet-fert ayrımında cemiyetin ağır basmasıyla birlikte bir kolektif yaşam güzellemesinin yapıldığı da söylenemez; nitekim bireysel yaşamda kamusal-özel alanın sınırlarının aşılması gayesi ve mahrem alanın yüceltilmesi söz konusudur. Bu bağlamda romanda ev içi ortama ayrılan pasajlar sayılı olmakla birlikte “ev”e yüklenen anlam oldukça belirgindir: “İnsanın sevdiği bir ev olunca, kendine mahsus bir hayatı da olur.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Tanpınar, **Huzur**, s. 320. (İtalikler bana ait)

⁴⁰⁸ **A.e.**, s.38.



SONUÇ

Edebiyat, gerçek veya hayali basit mekân taslaklarına, birkaç ayrıcalıklı kahramana hayat vermeyi becerir; görünürde sildiği şeyi, bir yerden diğerine, bir çatışmadan uzlaşmalara geçerek doldurabilir. Hayali senaryolar şekline bürünüp bireyle ortaklaşalık ilişkilerinin son derece duyarlı bir değerlendirmesini sunar; ikisinin değişken ve ütöpik sınırlarının kalıbıdır, gerçekten de birey, ortaklaşa mekândan dışlanabilir, sürülebilir; ayrıca isteyerek ayrılmış bir mekâna demir atmak için kendi kendini dışlayabilir; topluluk mekânı ve değerlerinin içinde yer alarak “özel” gerçeklerin peşine de düşebilir. Aile çekirdeği kötü güçlerin etkisiyle dağılacak gibi de olsa, anlatı çoğu zaman başlangıçtaki birliğin daha da güçlü ve gelişmiş biçimde kurulmasıyla son bulur.¹

Bu yinelenen tema ve sonuca dair dikkat belli ki Türk edebiyatına özgü değildir, hatta belki de şöyle söylemeliyiz, modernliğin ve değişen yaşamın sancıları söz konusu olduğunda kamusal-özel arasındaki çarpışma bu deneyimi yaşayan milletlerin edebiyatlarında müşterek bir temel izlek haline gelmiş gibi görünür. Nitekim Marshall Berman *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*’un iki bölümünü -Paris ve St. Petersburg’un birincil rol oynadığı- edebi eserlerde bu meseleyi, kahramanların kamusal sahneyi duyumsamalarını ve ona yönelik gerilimlerini çözümlemeye ayırmıştır. Çünkü modernlik mekânsal bağlamda içeriden ziyade dışarıdadır, kamusal alandadır, sokaklarda, inşa edilmiş mekânlarda, modern parklarda, ısıtılı caddelerde/bulvarlarda, çok katlı ve dökme vitrinli mağazalarda, sinemalardadır. Edebiyat eserinde, özeld romanında, modern kamusal yaşamda bireylerin kentsel alanda bu cazibelerle dolu deneyime kapılmaları yahut bilinçli olarak uzağında durmaları gerilimin başat unsurlarından biri haline gelir.

Bu tezde Türk romanının -konuyla müşterek ama aynı zamanda birbirinden farklı düşünme pencereleri açtığına kanaat getirerek seçtiğimiz- örneklerinin modern

¹ Danielle Regnier-Bohler “Kurgular: Bir Edebiyatın Keşfi”, **Özel Hayatın Tarihi**, C. II, Haz.: Georges Duby-Philippe Aries, Çev.:Roza Hakmen, İstanbul, YKY, 2006, s. 329.

kamusal yaşama dair bu kapılma ve reddiyeinin odağa yerleştirildiği anlatılarında “kamusallık endişesi” olarak ifade ettiğimiz endişenin görünümelerini saptamaya çalıştık. Bunu yapabilmek için öncelikle tezde kullanacağımız kavramsal ve kuramsal çerçeveyi inşa ettik. Bu ilk bölümde tezde sıkça kullandığımız, farklı disiplinler ve görüşlerle farklı kullanım daireleri oluşmuş kamu, kamusal, kamusal alan-kamusal mekân, kamusallık gibi kavramları hangi kullanımları ile benimseyip kullanacağımıza dair genel bir kılavuz oluşturduk. Kuramsal çerçevede ise modernitenin genel karakteri, kentsel kamusal yaşamı ne yönde değiştirdiği ve bu değişimlerin birey üzerindeki etkilerine yönelik sosyolojik-kuramsal çerçeveyi inşa ettik. Bu çerçeve içerisinde teorilerini çalışmanın odağına koyduğumuz Richard Sennett’in yaklaşımına ayrı bir yer ayırdık. Ardından, ikinci bölümde kamusallık endişesinin Türk modernleşme tarihiyle bağlantılı olarak okunabilmesini mümkün kılacak tarihsel bir çerçeve kurmaya çalıştık. Üçüncü bölüm ise tezin en geniş ve asıl bölümü olarak roman analizlerine ayrıldı. Bu bölümde ele aldığımız roman analizlerini iki odak üzerinden ilerlettik. İlk olarak romanlarda izini sürdüğümüz kamusallık endişesini modernleşen kamusal yaşama, bu yaşamın gerekleri ve pratiklerine yönelik bireysel/toplumsal düzeyde ortaya çıkan gerilim ve tepki mekanizmalarının ve çoğunlukla anlatıcı dolayımıyla verilen yazarın algısının yansımaları imleyen bir çatı kavram olarak düşündük. Bununla beraber kamusal yaşamın roman kişilerince nasıl algılandığını davranışsal olarak da inceledik ve bunu yaparken Richard Sennett’in *Kamusal İnsanın Çöküşü*’nde moderniteyle birlikte kamusal-özel yaşam arasındaki dengenin değişimine dair dikkatlerinden ve kamusal yaşamın dönüşümünü anlamlandırmak için kullandığı, kamusal yaşamın bir tiyatro sahnesi, bireylerin ise bu sahnenin aktörleri-izleyicileri olarak kurgulanışına dair teoriden faydalandık. Ancak Sennett’in dikkat ve teorilerini anlatının kuruluşunda ve vardığımız sonuçlarda bir şablon olarak kullanmaktan kaçındık.

Roman incelemelerimizin ışığında -katı ve kati genellemeler yapmaktan uzak durmak kaydıyla- bazı ortak tespit ve sonuçlara ulaştığımızı söylemek mümkündür. Öncelikle incelediğimiz romanların tamamının kamusal yaşama düşkün olan/kapılan roman kişileryle hiç rağbet etmeyen/sınırlı ve ölçülü katılım gösteren roman kişileri ikiliğinden okunabileceğini gördük. Bu durumun ele aldığımız romanların

odağına yerleştirilen, olumsuzlanan/mesafe alınan -olumlanan/idealize edilen roman kişilerinin karşıtlığında ayırt edici özelliklerinden biri olarak öne çıktığını söyleyebiliriz. Bu duruma temelden bağlı olan ikinci tespitimiz ise ele aldığımız romanlarda anlatıcı ve roman kişileri dolayısıyla izlenebilen “kamusallık endişesi”nin müşterek bir izlek olarak tezahür ettiği oldu. Endişenin ahlaki yönünün, yazarın dünya görüşü ve modernleşme süreçlerinin getirdiği değişimlere karşı duruşu tarafından yönlendirilen bir eleştiri mekanizması yoluyla çoğunlukla muhafazakâr-eril bakışla kadın kamusalılığı, kadın-erkek ilişkisinin kamusal alana taşınması ve ailenin yitimi üzerinden görünür olduğunu fark ettik. Bu durum romanlarda kamusalığın karşısında konumlandırılan ve kadın-aile üzerine inşa edilen mahremiyet algısına dair genel bir çerçeve sunmamızı sağladı. Kamusal yaşamın dönüşümünde kadın kamusalığının ayrıksı biçimde sorunsallaştığını ve bu durumun endişeyi en ziyade tetikleyen durum olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İlk romanlarda ahlaki zaafı birleştirilen kadının kamusal görünürlüğü ve failliği bilhassa 1908’den sonra yaşanan toplumsal dönüşümlerin etkisiyle, romanlarda da normalleşmeye başlasa da kadının kamusal alanda yer alışı farklı problematikler üzerinden tartışılmaya devam etmiştir.

Modernleşen yaşamda kamusal ve özel alanlar arasındaki sınırın belirginleşmesi bu alanların birbirinden ayrı olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu durum kamusalığa yönelik algı ve tepki mekanizmalarının ahlaki endişeden farklı şekillerde de karşımıza çıkmasına ve kamusalın ve özelin ahlaki normların dışında gelişen idealizasyonuna neden olmuş; iki alan arasındaki muhayyel sınırın aşılması ise bir endişe kaynağı olarak tezahür etmiştir. Bu bağlamda romanlarda bir yandan yükselişe geçen bir modern kamusal kültüre işaret edilirken diğer yandan da bu kültürün karşısında konumlandırılacak özel alan -yahut özel olana yaklaştırılmış kamusalılık- ideallerinin yaratıldığını görürüz. Bu durum bir yandan da modernleşen yaşamda bireyin kendisini ve kendisine ait olmak üzere inşa ettiği özel alanı toplumun dışında konumlandırmasıyla bağlantılıdır.

Modernleşen dünyada özel alanın belirginleşmesindeki birincil etmen bireyselleşmenin yükselişidir. Bu durum romanlarda bireyin kendine ait özel alanı

tanımlama çabasıyla ve bu alana attığı anlamlarla görünür olur. Henüz ilk romanlarda kamusal alan kullanımında ideal şeklin aile ve yakın arkadaşlarla yahut yalnız olarak “tenha” günler ve mekanlarla tanımlanması bu alanın belirginleşmesindeki ilk işaretlerdir. *Araba Sevdası*’nda Bihruz’un kamusal alanın bir parçası olma çabası bir yandan da bu alana yüklediği “kişilik” ve kişisel anlam arayışı ile öne çıkar. Bireyin her yönüyle romana girdiği Halit Ziya romanlarında ise özel alanın inşası belirgin hale gelmeye başlar. Kamusal alan algısı bireyin bakışına ve duyumsamalarına bağlanır, özel alan ise bireyselliğin gelişimine hizmet eder. Birey için yalnızca kendisi ve “özel”i önemli olmaya başlarken “öteki”lerin arasına fiziksel olarak katılmak onların bir parçası olmayı sağlamaz. Dolayısıyla kamusal alan kişisel duyum ve arzularla tanımlanır hale gelirken kişi kamusal alanı bireyselliği etrafında deneyimler. Dış görünüşün artık “kişilik”in bir göstergesi olarak düşünülmesi ve kamusal mekanların giderek kapalı alanlara kayması bu durumun sonuçları olarak düşünülebilir.

Özel alanın çerçevesinde bireyin kendisinden sonraki ikinci halka olan ailenin toplumsal yapılanmanın bir parçası ve geleneksel/ahlaki bir ideal olmaktan bireyin sığınağı, samimiyet ve doğallığın yaşanabileceği alan olmaya doğru evrilmesi de romanlarda müşterek bir tema olarak karşımıza çıkar. Bu noktada özel alanın mekânsal çekirdeği olarak görülebilecek olan “ev” de anlatılarda bireyin fiziksel ve ontolojik güvenliğini ve manevi tatminini temin eden bir mekân olarak yer alır. Evin güvenli sınırından “dışarı” çıkış ve bu sınıra -kamusal olanla ilişkilendirilen- her türlü müdahale bilhassa ilk örneklerde ahlaki endişeyi, sonrasında ise evin samimiyet, sıcaklık, doğallık, sükûnet ve “öteki”nin bakışından korunmayı sağlamak gibi özelliklerinin yitirilmesi endişesini davet eder. Bu bağlamda, ilk örnek olarak ele aldığımız *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*’tan itibaren ilk dönem romanlarında geleneksel/ahlaki normların muhafazasını sağlayan ev ve aile idealinin, *Felâhî Bey ve Rakım Efendi*’de Rakım’ın hanesinde ilk nüvesini bulabildiğimiz, ancak *Mai ve Siyah*’la gerçekleştiğini varsaydığımız -tarihsel değilse de zihinsel- kırılmayla birlikte kamusal alan karşısında bireyselliği yahut samimiyeti koruma altına alan bir sığınak anlamını da kazandığını görmek mümkündür. Rakım’ın “kutu gibi” tertipli ve sıcak evi Ahmet Cemil’de “mülteca” [sığınak]

olarak karşımıza çıkar, Bihter için Adnan'ın evi maddi ideallerin yanı sıra annesine benzemenin yazgısından kaçışı ve düzgün bir ailenin annesi olma idealinin de sağlayıcısıdır. *Fatih Harbiye*'de Neriman'ın, Macit'in ve onun etrafındaki yaşamın "samimiyet" yoksunluğunun farkına varınca önceden beğenmediği evine dönmesi ve Şinasi'yle evlenmeyi kabul etmesi gerilimin sonlanmasını sağlar. *Ankara*'da Selma Hanım ve Hakkı Bey'in evi "soğuk bir klinik", evlilikleri samimiyetten yoksun, "soğuk aile nizamı"dır; bu yüzden de Selma Hanım'ın "aç olduğu şey" mahremiyetten ziyade kamusalılığı önceleyen evinde bulamadığıdır, yalnızca sıcaklık ve samimiyettir. *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer sürekli olarak "dışarıda" yaşadığı tüm anlamsızlık ve bunalımlardan eve/Macide'ye dönerek kurtulmak, "daha manalı bir hayata" başlamak ister. *Sonsuz Panayır*'da Ali Bey ve Emine Şaşırtmaç kamusal yaşamla aralarındaki sınırı "halvet"leri yoluyla kurarak iç dünyalarını korurlar. *Anahtar*'da Kenan ve Perihan'ın yeniden huzurlu olmalarının yolu Taksim'in kamusal yaşamının tam ortasında yer alan ve buradaki çevreyi ağırladıkları evlerinden çıkıp Bomonti'deki küçük, samimi evlerine dönmek ve çekirdek aile inşa etmek olur. *Huzur*'da Mümtaz bireyin mutlu oluşunu sevdiği ve ait olduğu bir eve sahip olmaya bağlarken yazar Nuran'a şunu söyler: "Elbisem çok eski olsun... Fakat bahçemde en iyi güller yetişsin."

Buna karşın kamusal alanın romanlarda gürültü/kalabalık, yapaylık/sahtelik ve aleniyet/teşhir ile birleştirilen üç imge etrafında olumsuzlandığını ve endişenin bu imgeler yoluyla inşa edildiğini görürüz. Bunlardan ilki olan karnaval/panayır imgesi kamusal mekanların kalabalık, gürültü ve hengâme ile bütünleşen tasvirine hizmet eder. Bu imge kimi zaman aşırılaşan "özgürlük", kimi zamansa kozmopolitlik vurgusuyla birleştirilir; her cinsten, her milletten, her yaştan insanın yer aldığı mekanlar ve kamusal alanda hazzı yönelik deneyimlerin aşırılığı bu imgenin önemli göstergeleri haline gelir. Böylece karnaval imgesi doğrudan dile getirilen yahut gürültü, hengâme, kalabalık ve -yeme içme, alkol, cinsellik gibi unsurlar üzerinden hazzı yönelik talep ve pratiklerin abartılışı yoluyla birçok romana eklemlenir. Bir diğer kamusal imgesi olarak kamusal yaşamın bir tiyatro sahnesi olarak kurgulanışı karşımıza çıkar; bu yaşamın fiziksel yönü dekor ve kostüm gibi imgelemlerle inşa edilirken kamusal yapaylık, sahtelik ve rol yapma edimi ile

özdeşleştirilir. Bu yaklaşım kamusal yaşamı samimiyet ve sahiciliğin karşısında konumlandırır. Üçüncü yaklaşım ise kamusal mekânın ve kamusallığın vitrin/camekân imgesiyle bir araya getirilmesi olur. Söz konusu imgelem bir yandan kamusal mekânın ve içindekilerin seyirlik bir metaya dönüşmesine diğer yandan ise bu mekanlarda bireyin bedensel olarak aleniyetine ve hatta bilinçli teşhirine gönderimlidir. Roman kişilerinin kamusalılık deneyimleri görme ve görünme olguları ile seyir-teşhir ilişkisi etrafında kurulur. Bu üçüncü imgelemin bir yönü olarak tüketim ve moda öne çıkarken kadın bedeninin kamusal alandaki görünürlüğünün artışı da aleniyetin önemli bir ciheti olarak tezahür eder.

Romanlarda genel itibariyle bu üç imgelem etrafında olumsuzlanan kamusal yaşama yönelik ideallerin de yer aldığı görülür. İlk romanlarda kalabalık ve gürültüden uzakta, “tenha” kamusal mekanlarda bulunmak ve ahlaki normlar çerçevesinde hareket etmek idealize edilirken kamusal yaşamın gelişimiyle birlikte idealizasyonlar geleneksel/ahlaki çerçeveden ayrılır. Kamusal yaşamın medeni adabı muşerete göre düzenlenmesi ve mekanla birlikte bireyin davranışlarının da estetize edilmesine yönelik kaygı öne çıkar. Kamusal yaşama yönelik idealizasyon bir yandan da yazarın dünya görüşüne ve yaşanan tarihsel sürece yönelik bakış açısına da bağlıdır. Söz gelimi *Genç Kız Kalbi*’nde İstanbul kamusal yaşamı Avrupa örneklerinin karşısına çıkarılır ve bu yaşantının bayağılığı, kadınların da katılabileceği medeni kamusal mekân ve pratiklerin tesis edilemeyeşi vurgulanır. *Ankara* romanında diğer örneklerden çok farklı bir tavırla sınıfsal bütünlüğün sağlandığı kolektif ve kültürel yönü kuvvetli bir kamusalılık ideali karşımıza çıkar. *Sonsuz Panayır*’da ise özel alanın sınırlarıyla tanımlanan, “halvet” sohbeti ve kültürel tartışmaların yapıldığı özel bir kulüp kurulması tahayyülü gibi şeffaflığın ve aleniyetin karşısında konumlandırılan “kapalı” sosyalleşme modeli kurulur. Bu romanda aynı zamanda dini etkinliğin de kolektif olmaktan çıkıp özel alanın bir parçası haline gelişini görürüz. *Huzur*’da kamusalılık ideali, kozmopolit ve tüketim odaklı Beyoğlu ve Büyükdada kamusal yaşamının olumsuzlanması karşısında Boğaz köyleri, kır kahveleri, geleneksel yaşantıya sürekliliği olan mekanlar ve özel pratikler yoluyla inşa edilir.

Bu tezde Türk romanında kentsel mekânda geçen ve sosyal ilişkileri barındıran her romanda kolayca takip edilebilecek olan modern kamusal yaşama ve kamusal pratiklerine dair oldukça sınırlı bir kesit sunmaya çalıştık. Bunu yaparken kamusal yaşamın yarattığı algı ve gerilimi sorunsallaştırdık. Söz konusu algı ve gerilimleri “kamusal endişesi” olarak kavramlaştırdığımız bir endişe izleği etrafında değerlendirdik. Bunu yaparken endişeyi besleyen dönüşümler ve mekânsal pratiklerin karşısında konumlandırılan ve kamusal alana da sirayet eden özel alanın ve mahremiyet örüntülerinin anlatılardaki yerini de irdelemeye çalıştık. Bu çalışma elbette Türk romanında kamusal yaşamın dönüşümünü ortaya koymak gibi büyük bir iddia içermemektedir. Ancak devrin kanonik örneklerinde bu ikiliğe dair algının endişenin sosyolojik bir bakışla ortaya konulmasının aynı bakış açısıyla yapılacak başka çalışmalara da kapı aralayacağını ümit ediyoruz. Bu bağlamda tezi sınırlamak açısından çalışmaya dahil edemediğimiz 1950 sonrası romanlarında söz konusu alanlara dair algının değişimine yönelik çalışmalar yapılmasının önemli olduğunu düşünüyoruz. Aynı zamanda modern Türk edebiyatının diğer türlerinde, bilhassa hikâye ve şiirde bu konuya dönük dikkate değer içerikte örnekler olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan bu tezde kamusal alan Richard Sennett’in eserlerinde en geniş yorumunu bulan “sosyalite modeli” etrafında ele alındığından Hannah Arendt’te ve bilhassa Jürgen Habermas’ın teorisinde inşa edilen özgür ifade, müzakere ve demokratik katılım eksenli kamusal alan modelini konu edilmemiştir. Modern edebiyat eserlerinde kamusal alanın bu bağlamda da incelenmesinin yararlı olacağı kanaatindeyiz.

Öte yandan tezde yalnızca kamusal alan karşısındaki konumu etrafında ele aldığımız modern özel alanın inşası, geleneksel mahalle yapılanmasında camii etrafında ve namaz saatleriyle kurgulanan gündelik yaşamının modern yaşamla birlikte bir zaman-mekân kırılmasına uğraması, “boş zaman” olgusunun gelişiminin ev içi yaşama yansımaları, çocuğun ve çocukluğun anlam değiştirmesi, kolektif dini eylemin kısmi olarak bireyselleşmesi ve modernleşme süreçleriyle gelişen seküler yaşam gibi çok farklı cihetleri vardır. Ancak tezimizin konusu doğrudan “özel alan” olmadığından bu yönlerin hepsini ele almak mümkün olmamıştır. Bu konu etrafında

yapılmış bazı çalışmalar mevcut olduğu gibi yapılacak olan çalışmaların da edebiyat araştırmaları literatürüne önemli bir katkı olacağını düşünöğümüzü belirtelim.



KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Edib: **Seviye Talip**, İstanbul, Can Yayınları, 2020.
- Sonsuz Panayır**, İstanbul, Can Yayınları 2016
- Adorno, Theodor W. : **Edebiyat Yazıları**, Çev.: Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
- Ahmet Mithat Efendi: **Felatun Bey ve Rakım Efendi**, Haz.: Ahmet Aydemir, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.
- Vah**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019.
- Akbulut, M. Rıfat: “Mahalleden Apartmana: Dönüşen Kamusal Mekân”, **Mimarist**, Aralık 2006/22, s. 73-77.
- Akyazıcı Özkoçak, Selma : “Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken Modern İstanbul Kahvehaneleri”, **Osmanlı Kahvehaneleri Mekân, Sosyalleşme, İktidar**, Ed.: Ahmet Yaşar, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2010, s. 17-36.
- Ali Rıza Bey: **Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı**, Haz.: Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi, 2017
- Alter, Robert: **Imagined Cities: Urban Experience and The Language of The Novel**, Yale University Press, 2005.
- Altınbüken, Buket : “Gerçeküstücülük ve Gerçekçilik Akımlarında Betimleme”, **XIII. Ulusal Frankofoni Kongresi/ Congres Nationale De La Francophonie Bildiri Kitabı**, Ed.

- Ali Tilbe, Sonel Bosnalı, İrfan Atalay, 16-18 Mayıs 2012, s.15.
- Altınışıık, Işıl Uçman : “Osmanlı’da Zaman-Mekân Kavrayışının Değişimi; Edebi Metinler Üzerinden Bir İrdeleme”, **Turkish Studies**, 7/4, Güz 2012, s. 3059-3091.
- Alver, Köksal: “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, **Edebiyat Sosyolojisi**, Ed.: Köksal Alver, Ankara, Hece Yayınları, 2006.
- And, Metin : “Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, Cilt 6, s. 1611.
- Antakyalıoğlu, Zekiye : **Roman Kuramına Giriş**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
- Aragon, Louis : **Paris Köylüsü**, İstanbul, YKY, 2020.
- Arslan, Nihayet: “Osmanlı ve Rus Toplumlarında Medeniyet Değişmesi: Bihruz’lar ve Oblomov’lar”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, 18/1 (2011), s. 47-80.
- Artan, Tülay : “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi”, **Defter**, Sayı 20/1993, s. 91-115.
- Artun, Ali : “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı** içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Aycı, Hilal, Zeynep Uludağ: “Modernin Güçlü Sahnesi Erken Cumhuriyet Dönemi Ankara’sında Kolektif Belleğin İnşası ve Toplumsal Unutma Süreci”, **İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi**, S.20, C.7, Eylül 2016, s. 746-773.

- Aytaç, Gürsel: **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1999.
- Bachelard, Gaston: **Mekânın Poetikası**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.
- Bakhtin, Mikhail: **Karnavaldan Romana**, Çev.: Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- [Bahtin, Mihail], **Rebelais ve Dünyası**, Çev: Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Basiretçi Ali Efendi: **Bir Zamanlar İstanbul: Şehir Mektupları**, Haz: Nuri Sağlam, İstanbul, İstanbul Ticaret Odası, 2010.
- Batuman, Bülent: Cumhuriyet'in Kamusal Mekânı Olarak Kızılay Meydanı", **Ankara'nın Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s. 44.
- Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Behar, Cem : **Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008)**, İstanbul, YKY, 2014.
- Behar, Cem, Alan Duben: **İstanbul Haneleri**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi , 2014.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 2019.
- Berkes, Niyazi : **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul, YKY, 2012.

- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Bingöl, İlyas : **Osmanlı'da Kahvehane ve Toplumsal Hayat Mekânları**, Ankara, Gram Yayınları, 2013.
- Boyar, Ebru, Kate Fleet: **Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi**, çev. Serpil Çağlayan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010
- Bozdoğan, Sibel: **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları 2015.
- Buck-Morss, Susan: **Görmenin Diyalektiği**, Çev: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Cansu Güleç, "Thorstein Veblen ve Gösterişçi Tüketim Kavramı", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:38, 2015/1, s.62-82.
- Cantek, Levent : **Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- Cardinal, Roger: "Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı", **Sürrealizm/ Mimarlık: Mekân Sanatı**, Haz. Nur Yıldız Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 157-186.
- Cerasi, Maurice M. : **Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi**, Çev.: Aslı Ataöv, İstanbul, YKY, s.197.
- Chartier, Roger : "Özelleşme Biçimleri: Giriş", **Özel Hayatın Tarihi**, C. III Haz.: Georges Duby-Philip Aries, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, YKY, 2007. 123-178.

- Çaha, Ömer: “İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala Dönüşümü”, **Doğu Batı Kamusal Alan Özel Sayısı**, S.5, 1998. s. 81-105.
- Çakır, Serpil : **Osmanlı Kadın Hareketi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Çelik, Zeynep : **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul**, Çev.: Selim Deringil, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Çıkla, Selçuk : “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece**, Türk Romanı Özel Sayısı (65/66/67), s. 116.
- Davis, Fanny : **Osmanlı Hanımı**, Çev: Bahar Tırnakçı, İstanbul, YKY, 2006.
- De Amicis, Edmondo : **İstanbul (1874)**, Çev.: Beynun Akyavaş, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1993.
- Dellaloğlu, Besim: “Kent Öznenin Evidir”, **21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Ed.: Firdevs Gümüšoğlu, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.
- Deren, Seçil : “Kültürel Batılılaşma”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 387.
- Dilçin, Cem: **Yeni Tarama Sözlüğü**. Ankara, TDK, 2013.
- Dino, Güzin: **Türk Romanının Doğuşu**, İstanbul, Cem Yayınları, 1978.

- Duby, Georges: “Giriş: Kamusal Erk, Özel Erk”, **Özel Hayatın Tarihi II**, Haz. Georges Duby-Philip Aries, Çev.: Roza Hakmen, İstanbul, YKY, 2006.
- Durna, Tezcan: **Kemalist Modernleşme ve Seçkincilik: Peyami Safa ve Falih Rıfkı Atay'da Halkın İnşası**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2009.
- Durukan, Ayşe, Türkan U. Uraz: “Cumhuriyetin Kültür Kurumu Olarak Halkevi Binaları”, **İtÜdergisi/a: Mimarlık, Planlama, Tasarım**, Cilt: 7, S. 1, Mart 2008, s. 46.
- Eagleton, Terry : **Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Eldem, Edhem : “İstanbul: İmparatorluk Payitahtından Periferileşmiş Bir Başkente”, **Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti, Halep İzmir ve İstanbul**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- Engin, Vahdettin : “Otomobil Öncesinde İstanbul’da Kara Ulaşımı”, **Osmanlı İstanbul’unda Otomobil**, Ed. Erhan Afyoncu-Coşkun Yılmaz, İstanbul, TTOK, 2020, s.61.
- Enginün, İnci: **Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007.
- “Yakup Kadri’nin Halide Edib’e Yazdığı Bir Mektup”, **Hisar**, S.122 (Şubat 1974), s. 9-11.
- Escarpit, Robert: “Edebiyat Sosyolojisi”, **Edebiyat Sosyolojisi**, Ed.: Köksal Alver, Ankara, Hece Yayınları, 2006.

- Esen, Nüket : “Menfa: Ahmet Mithat’ın Sürgün Sonrası Anılarında Kendine Bakışı”, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 62-68.
- Eskin, M. Şerif : “Cumhuriyet Türkiye’sinde (1923-1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Faroghi, Suraiya : **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010.
- Fındıklı, Erhan Berat : “Uğur Tanyeli’nin Mimarlık Tarihyazımında Barınma Kültürünün, Özel ve Kamusal Alanın Jeneolojisi”, **Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2016/ 15, s. 108-109.
- Finn, Robert P.: **İlk Dönem Türk Romanı**, Çev.: Tomris Uyar, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1984.
- Frazer, Nancy: “Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı”, **Kamusal Alan**, Ed. Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s. 103-132.
- Frisby, David : “Georg Simmel, İlk Modernite Sosyoloğu”, **Modern Kültürde Çatışma** içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 7-53.
- Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin’in Eserlerinde Modernlik Teorileri**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Geuss, Raymond: **Kamusal Şeyler Özel Şeyler**, İstanbul, YKY, 2007.

Giddens, Anthony:

Modernliğin Sonuçları, Çev.: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994.

Modernite ve Bireysel Kimlik, Çev.: Ümit Tatlıcan, İstanbul, Say Yayınları, 2010.

Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş, Çev: Ülgen Y. Battal, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2018.

Goffman, Erving:

Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

Goldmann, Lucien:

Roman Sosyolojisi, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2005.

Gökgür, Pelin:

Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2017.

Göle, Nilüfer:

Modern Mahrem, İstanbul, Metis Yayınları, 2019

Gövsâ, İbrahim A.:

Yeni Türk Lugati. İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1930.

Gülersoy, Çelik :

“Arabalar”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993, C.1, s. 289.

Gürbilek Nurdan:

Benden Önce Bir Başkası, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Kör Ayna Kayıp Şark, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

Kötü Çocuk Türk, İstanbul, Metis Yayınları 2004.

Sessizin Payı, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

- Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.
- Gürkaş, Tayfun : “Erken Cumhuriyet Türkiye’si’nde Kamusal Yeşil Alanın Doğuşu”, Yıldız Teknik Üniversitesi FBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- Habermas, Jürgen: **Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- “Kamusal Alan”. **Kamusal Alan**, Ed. Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s.95-102.
- Hamadeh, Shirine : **Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Harvey, David: **Kent Deneyimi**, Çev: Esin Soğancılar, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.
- Paris, Modernitenin Başkenti.**, Çev: Berna Kılıçer, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010.
- İşin, Ekrem : **İstanbul’da Gündelik Hayat**, İstanbul, YKY, 2014.
- “Bir İçecekten Daha Fazlası, Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi”, **Tanede Saklı Keyif**, Ed. Selahattin Özpallabıyıklar, İstanbul, YKY, 2004, s.35.
- “Günlük Hayat”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, C. II, s.540.
- İnci, Handan **Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev**, İstanbul, Arma Yayınları, 2003.

Orpheus'un Şarkısı, İstanbul, YKY, 2014.

Jay, Martin:

Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Bazı Çeşitlemeler, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Kandiyoti, Deniz:

Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri:

Ankara, İstanbul, İletişim Yayınları, 1987.

Karay, Refik Halid :

Anahtar, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2009.

Üç Nesil Üç Hayat, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2018.

Karpat, Kemal H. :

Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma, çev. Dilek Özdemir, İstanbul, İmge Kitabevi, 2006.

Kaşgarlı Mahmud:

Divanü Lûgat-it-Türk, Haz. Besim Atalay, Ankara, C.IV, 2006, s. 259.

Kaynar, Hakan :

Projesiz Modernleşme, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2012.

Kayserilioğlu, R. Sertaç :

“Tramvay”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993, C.7, s. 299.

Kefeli, Emel:

“Tanpınar’ı Bir Kent Yazarı Olarak Okumak: Huzur ve Sahnenin Dışındakiler’de Şehir Betimlemeleri”, **Tanpınar’ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar**, Ed. Julian Rentzsch-İbrahim Şahin, Ankara, Doğubatı Yayınları, 2018, s.166-191.

- King, Charles : **Pera Palas'ta Gece Yarısı: Modern İstanbul'un Doğuşu**, Çev.: Ayşen Anadol, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2016.
- Koçak, Dilek Özhan: **19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu**, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2011.
- Koçak, Orhan: **Tehlikeli Dönüşler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Kolektif: **"Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme"**, **Toplum ve Bilim**, Sayı 70, Güz 1996. s. 94-152.
- Kömeçoğlu, Uğur: **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz.: Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, 3F Yayınları, 2008.
- Kömeçoğlu, Uğur: **Kimlik, Mekân ve Gündelik Hayat**, İstanbul, Ufuk Yayınları, 2012.
- Köroğlu, Erol: **"Mai ve Siyah"ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak**, **Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı**, Haz.: Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 35-44.
- Kulak, Önder: **"Karl Marx'ta Yabancılaşma, Meta Fetişizmi ve Şeyleşme Kavramları"**, **DoğuBatı / Karl Marx Özel Sayısı**, S. 55(Kasım-Aralık-Ocak), s. 33-61.
- Lebrun, François : **"Reformlar: Cemaat İbadetleri ve Şahsi Dindarlık"**, **Özel Hayatın Tarihi**, C. III, Haz.: Georges Duby-Philip Aries, Çev.: Devrim Çetinkasap, İstanbul, YKY, 2007, s. 79-122.

Lefebvre, Henry:

Gündelik Hayatın Eleştirisi I, Çev.: Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2012.

Mekânın Üretimi, Çev: Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016.

Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev.: Işın Gürbüz, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

Lowenthal, Leo :

“Edebiyat Sosyolojisi Üzerine”, **Edebiyat Sosyolojisi**, Ed.: Köksal Alver, Ankara, Hece Yayınları, 2006.

Lukacs, Georg:

Roman Kuramı, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Mehmet Rauf:

Genç Kız Kalbi, İstanbul, Arma Yayınları, 1997.

Meriç, Nevin:

Adab-ı Muaşeret: Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927), İstanbul, Kapı Yayınları, 2007.

Merrill, Francis E. :

“Edebiyat Sosyolojisi”, **Edebiyat Sosyolojisi**, Ed.: Köksal Alver, Ankara, Hece Yayınları, 2006.

Mikhail, Alan :

"Gönül Arzu Eder ki: Toplumsal Cinsiyet, Kentsel Mekân ve Osmanlı Kahvehaneleri", **Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri: On Sekizinci Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri**, Ed.: Dana Sadji (Çev.: Aylin Onacak), İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2014, 175-225.

Mizancı Mehmet Murat:

Turfanda mı Yoksa Turfa Mı? Haz.: Sabahattin Çağın, İstanbul, Özgür Yayınları, 2017.

Moran, Berna:

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, İletişim Yayınları,

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Moretti, Franco :

Mucize Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine, İstanbul, Metis Yayınları, 2005

Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Namık Kemal:

İntibah, Haz.: Yakup Çelik, Ankara, Akçağ Yayınları, 2018.

Nasır, Esra Bici :

“Salonun Çelişkili Niteliğine Dair Güncel Bir Kesit”, **Mekânlar/Zamanlar/ İnsanlar: Evsellik, Ev, Barınma ve Mimarlık Tarihi**, Der.: Lale Özgenel, Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2016, s. 7-22.

Nemutlu, Özlem :

“Ahmet Mithat Efendi ve Jean Jacques Rousseau”, **Yeni Türk Edebiyatı Dergisi**, Sayı 13, Nisan 2016, s.95-118.

Önder Erol, Pelin:

“Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu”, **Sosyoloji Dergisi**, S. 33, 2016, s.49-66.

Özata Dirlikyapan, Jale:

“Huzursuzlukla Yuvaya Dönüş: Fatih-Harbiye ve Bir Tereddüdün Romanı'nda Aşılamayan Kriz”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı 45, Güz 2017, s. 345-353.

Özbek, Meral:

“Giriş: Kamusal Alanın Sınırları”, **Kamusal Alan**, Ed. Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s. 19-91.

- “Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe”, **Kamusal Alan**, Ed. Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayıncılık, 2004, s.443-501.
- Özdemir, Eylem : “Kentın Tanımlanmasında Sosyolojik Yaklaşımlar: Toplumsal Süreç ve/veya Mekânın Çözümlemesi”, **İdealkent**, S.1, Mayıs 2010, s. 44-77.
- Özer, İlbeyi : **Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Yaşam ve Moda**, İstanbul, Truva Yayınları, 2014.
- Pamuk, Orhan: “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **Defter**, S.23, Bahar/1995, s.31-45.
- Parla, Jale : **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.
- Peyami Safa: **Sözde Kızlar**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2017.
- Fatih-Harbiye**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2000.
- Recaizâde Mahmut Ekrem: **Araba Sevdası**, Haz.: Sabahattin Çağın, İstanbul, Özgür Yayınları, 2013.
- Redhouse, Sir James: **Yeni Redhouse Lûgati**, İstanbul, Amerikan Board Neşriyat Dairesi, 1950.
- Sabahattin Ali: **İçimizdeki Şeytan**, İstanbul, YKY, 2003.
- Sakaoğlu, Necdet : “Abdülmeçid”, **DBİA**, C.1, s. 45.

Sancar, Serpil :

Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti,
İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

Sankır, Hasan :

“Osmanlı İmparatorluğu’nda Kamusallığın
Oluşumu Sürecinde Kahvehanelerin Rolü
Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”,
**Hacettepe Üniversitesi Türkiyat
Araştırmaları Dergisi**, 2010, Güz (13), s.
185-210.

Saraçgil, Ayşe :

**Bukalemun Erkek: Osmanlı
İmparatorluğu’nda ve Türkiye
Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve
Modern Edebiyat**, Çev.: Sevim Aktaş,
İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Sargın, Güven Arif :

“Kamu, Kent ve Politika”, **Ankara’nın
Kamusal Yüzleri**, der. Güven Arif Sargın,
İstanbul, İletişim Yayınları 2002, s.35.

Sazyek, Esra:

Türk Romanında Ankara, Ankara,
Vekam Yayınları, 2018.

Sennett, Richard:

Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev: Serpil
Durak- Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı
Yayınları, 2016.

“Reflections on the Public Realm”, **A
Companion to the City**, Ed. By. Gary
Bridge- Sophie Watson, Blackwell
Publishing, 2003, s. 380-387.

Simmel, Georg :

Bireysellik ve Kültür, İstanbul, Metis
Yayınları, 2009.

Modern Kültürde Çatışma, İstanbul,
İletişim Yayınları, 2017.

Paranın Felsefesi, İstanbul, İthaki
Yayınları, 2014.

Slattery, Martin:

Sosyolojide Temel Fikirler, İstanbul, Sentez Yayınları, 2014.

Swingwood, Alan :

“Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar”, **Edebiyat Sosyolojisi**, Ed.: Köksal Alver, Ankara, Hece Yayınları, 2006.

Şahin, Seval:

“Bir Burjuva Romanı: Sonsuz Panayır”, **Sonsuz Panayır** içinde, İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 393-399.

Şemsettin Sami:

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, Yay. Haz. Yakup Çelik, Ankara, Akçağ Yayınları, 2008.

Kamus-ı Türkî, İstanbul, İkdâm Matbaası, 1901.

Şenol Cantek, Funda:

Yabancılar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Şenyurt, Oya:

“Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı’nın Son Dönemlerinde Gezintinin Mekânları ve Millet Bahçeleri”, **Mimarlık ve Yaşam Dergisi/ Journal of Architecture and Life**, 3(2), 2018.

Tanpınar, Ahmet Hamdi :

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1988.

Mücevherlerin Sırrı: Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar, Haz. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul, YKY, 2004.

Huzur, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010.

Beş Şehir, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.

Yaşadığım Gibi, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

Tanyeli, Uğur:

Görsellik Tarihine Giriş, İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2009.

Yıkarak Yapmak, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

Sınıraşımı Metinleri: Osmanlı Mekânının Peşinde 15-19. Yüzyıllar, İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2015.

“Kamusal Mekân -Özel Mekân Bir Kavram Çiftinin İcadı”, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı. 2005, s. 199-209.

Taylor, Charles:

Modernliğin Sıkıntıları, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Tekeli, İlhan:

“Kent, Kentleşme ve Türkiye Deneyimi”, **Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm, İlhan Tekeli Toplu Eserler 20**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011.

“Bir Modernite Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması”, **Modernite Aşılırken Kent Planlaması**, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2001.

“Kent Tarihi Yazımı Konusunda Yeni Bir Paradigma Önerisi”, **Cumhuriyet’in Ankara’sı**, der. Tansı Şenyapılı, Ankara, ODTÜ Yayınları, 2005, s. 2-23.

- Tekin, Mehmet: **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2014.
- Tercüman, Çilem : **Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Toker, Metin: “Halide Edib Adivar ile Bir Mülakat”, **Cumhuriyet**, 12 Nisan 1946.
- Toprak, Zafer: **Türkiye’de Yeni Hayat; İnkılap ve Travma (1908-1928)**, İstanbul, Doğan Kitap, 2019.
- Touraine, Alain: **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan, İstanbul, YKY, 2002.
- Tönnies, Ferdinand : “Gemeinschaft ve Gesellschaft”, **Şehir ve Cemiyet**, Yay. Haz: Ahmet Aydoğan, İstanbul, İz Yayıncılık, 2000, s. 185-222.
- Tuncer, Selda: “Going Public: Women's Experience Of Everyday Urban Public Space In Ankara Across Generations Between The 1950s and The 1980s”, Doctoral Dessertation, METU, Ankara, 2014.
- Turner, Bryan S. : **Klasik Sosyoloji**, Çev. İdil Çetin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Tutel, Eser : “Şirket-i Hayriye”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993, C.7, s. 182.
- Uçman, Abdullah: “Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C. 4, S. 7, 2006, s. 479-509.

Uşaklıgil, Halit Ziya :

Aşk-ı Memnu, Haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Özgür Yayınları, 2006.

Mai ve Siyah, Haz.: Seval Şahin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Uysal, Zeynep :

Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

“Bir Osmanlı Cumhuriyet Entelektüeli Olarak Halide Edib’in Toplum Tahayyülü”, **Halide Edib Adıvar**, Haz.: Emel Kefeli, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019, s.257-263.

Uzun, İnci:

“Kamusal Açık Mekân: Kavram ve Tarihe Genel Bakış”, **Ege Mimarlık**, 4 (59), 2006, s.14-17.

Ünsal, Artun :

“Geçmişten Günümüze İstanbul’un Lokantaları”, **Şehir ve Kültür: İstanbul**, İstanbul, İstanbul Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü, 2010, s. 388.

Veblen, Thorstein:

Aylak Sınıf, çev. İnci User, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları, 1995.

Waters, Malcolm:

Modern Sosyoloji Kuramları, İstanbul, Gündoğan Yayınları, 2008, s. 52.

Watt, Ian :

“Gerçekçilik ve Romansal Biçim”, **Roman ve Gerçek Etkisi**, İstanbul, Donkişot Yayınları, 2002.

Yalım, İnci:

“Toplum Belleğinin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulama Çabası”, **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**, Der.: Güven Arif Sargın, İstanbul, İletişim Yayınları 2002.

Yeşilkaya, Neşe:

“Askerî Talimlerden, Gezintiye Beyazıt Meydanı’nda Kamusal Alanın Dönüşümü”.
Kebikeç, S. 22, 1996, s.25-50.

Yıldırım, Yılmaz :

“Kamusal Alanın Göz ile İnşası ve Gözden Düşüşü: Parisli Flaneur ve İstanbullu Bihruz Bey”, **İdealkent: Mekân ve Kimlik**, S. 3 (Mayıs 2011), s.202-219.

Yumul, Arus :

“Mahremiyetin Mekânları Hamamlar”, **21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Ed.: Firdevs Gümüşoğlu, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.

Zat, Erdir, Derya Bengi:

100. Yılında Cumhuriyet’in Popüler Kültür Haritası, İstanbul, YKY, 2020.

XVIII. Yüzyıl İstanbul Hayatına Dair: Risale-i Garibe, Haz.: Hayati Develi, İstanbul, Kitabevi, 1998.

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve ortaöğrenimini Antakya’da tamamladı. Lisans eğitimini 2006 yılında burslu olarak girdiği TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde 2011 yılında bitirdi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans programından Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK’un danışmanlığında hazırladığı “*Hanımlara Mahsus Gazete’de Edebi Faaliyet*” başlıklı teziyle 2014 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı doktora programına kaydoldu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.