

**T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA
KAMUSAL ALAN
(1923-1950)**

Yüksek Lisans Tezi

Abdulgafur GÜLER

HAZİRAN 2019

**T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA
KAMUSAL ALAN
(1923-1950)**

Yüksek Lisans Tezi

Abdulgafur GÜLER

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. TURGAY ANAR**

HAZİRAN 2019

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

Abdulgafur GÜLER

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı taahhüt ederim.

Doç. Dr. Turgay ANAR

İMZA SAYFASI

Abdulgafur GÜLER tarafından hazırlanan ‘Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Kamusal Alan (1928-1950)’ başlıklı bu yüksek lisans tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Turgay Anar

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Doç. Dr. Ahmet KOÇAK

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kurt

Kırklareli Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 17/ 06/ 2019

ÖN SÖZ

Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türk romanı (1923-1950) kamusal alan kavramı üzerinden değerlendirilmeye çalışıldı. Tezin kapsamına *Ankara*, *Dikmen Yıldızı*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Anahtar*, *Sonsuz Panayır*, *Kadıköyü'nün Romanı*, *Tatarcık*, *Yalnız Dönüyorum* metinleri alındı. Ele alınacak romanlar belirlenirken romanların kamusal alan kavramını yorumlamaya uygun olmasına dikkat edildi. Birinci bölümde kamusal alan kavramının tarihsel gelişimine değinildi. Bu çerçevede Jürgen Habermas, Richard Sennett ve Hannah Arendt'in kamusal alan yorumları açıklandı. İkinci bölümde romanlarda öne çıkan kamusal alanlar gösterilirken buradaki sosyalleşmenin ne şekilde olduğuna odaklanıldı. Üçüncü bölümde kamusal alanın romanlarda sunulma biçimi, buradaki toplumsal ilişkilerin ne şekilde olduğu, mahremiyet ve kamusal alan ilişkisinin nasıl kurulduğu ve kamusal alandaki aktörlerin kimler olduğu gösterilmeye çalışıldı. Bu amaçla Sennett'in ve Habermas'ın kamusal alan yorumları ile ele alınan romanlar arasında bağlantılar kurulmaya çalışıldı.

Çalışmam boyunca bana yol gösteren ve beni teşvik eden danışman hocam Turgay Anar'a eleştiri ve önerileri için müteşekkirim. Teze yaptıkları katkı ve daha da önemlisi dostlukları için Metin Demir ve Bekir Karakoç'a teşekkür ederim. Tez süresince gösterdikleri konukseverlik için İSAM çalışanlarına teşekkür etmek isterim. Teze getirdiği eleştiri ve önerileri için Fatih Altuğ hocama teşekkürü bir borç bilirim. Son ama en önemlisi, tezimi okuyarak dile getirdiği eleştiriler ve hayatıma kattığı güzellikler için eşim Feyza'ya, tez süresince kendisine yeterince zaman ayıramadığım kızım Ayşe Neva'ya gösterdiği nezaket ve harikulade içtenlik için çok teşekkür ederim.

Abdulgafur GÜLER

Üsküdar 2019

ÖZET

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA KAMUSAL ALAN (1923-1950)

Güler, Abdulgafur

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Turgay Anar

Haziran, 2019. 110 sayfa.

Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türk romanı (1923-1950) kamusal alan kavramı üzerinden değerlendirilmektedir. Çalışma kapsamında *Ankara*, *Dikmen Yıldızı*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Anahtar*, *Sonsuz Panayır Kadıköyü'nün Romanı*, *Tatarcık*, *Yalnız Dönüyorum* metinleri incelenmektedir. Birinci bölümde kamusal alan kavramının tarihsel gelişimine değinilmektedir. İkinci bölümde romanlarda öne çıkan kamusal alanların neler olduğu gösterilmektedir. Üçüncü bölümde kamusal alanın romanlarda nasıl sunulduğu ele alınmaktadır. Bu bağlamda üçüncü bölümde mevcut kamusal alanın ele alınma biçimi, mahremiyetin konumlandırılma şekli, kamusal alanın söyleminin nasıl kurulduğu, kamusal alandaki aktörlerin kimler olduğu gösterilmektedir. Nihai olarak ise ele alınan romanlarda mevcut kamusal alanın eksik ve sorunlu oluşunun aşılması çalışıldığı iddia edilmektedir.

Anahtar kelimeler: Cumhuriyet romanı, kamusal alan, kamusal alan, mahremiyet, aktör, maske, ütopya, nostalji.

ABSTRACT

THE PUBLIC SPHERE IN THE TURKISH NOVEL OF REPUBLICAN PERIOD (1923-1950)

Güler, Abdulgafur

Master Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Turgay Anar

June, 2019. 110 pages.

In this study the Turkish Novel of Republican Period was elaborated in terms of the concept of the public sphere. The novels entitled *Ankara*, *Dikmen Yıldızı*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Anahtar*, *Sonsuz Panayır Kadıköyü'nün Romanı*, *Tatarcık*, *Yalnız Dönüyorum* were examined within the scope of this study. First part of the thesis dealt with the historical development of the concept. In second part it was pointed out which realms of public sphere were come into prominence. In third part it was discussed the way the public sphere was presented in the novels. In this respect it was elucidated how the public life was dealt, how the privacy was formed, and the discourse of publicity was constructed and who the actors in public sphere were. Hereby it was asserted that in the novels we discussed the authors tried to overcome the publicity's situation which they assumed as lacking and problematical.

Key words: The novel of Republican period, public sphere, publicity, privacy, actor, mask, utopia, nostalgia.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---------------|-----|
| ÖN SÖZ | iii |
| ÖZET..... | iv |
| ABSTRACT..... | v |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 1. KAMUSAL ALAN KAVRAMI..... | 7 |
| 1.1. Kavramın Tarihsel Gelişimi..... | 7 |
| 1.2. Habermas'ta Kamusal Alan: Aleniyet ve Müzakere | 9 |
| 1.3. Hannah Arendt'te Kamusal Alan: Tezahür Alanı Ya Da Müşterek Dünya. 13 | |
| 1.4. Richard Sennett'ta Kamusal Alan: Kamusal İnsanın Sahnesi | 17 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|---|----|
| 2. ROMANLARDAKİ KAMUSAL ALANLAR..... | 23 |
| 2.1. Açık Kamusal Alanlar..... | 23 |
| 2.1.1. Gezinti ve Dinlenme Alanları | 24 |
| 2.1.1.1. Parklar..... | 24 |
| 2.1.1.2. Boğaziçi | 25 |
| 2.1.1.3. Plaj ve Deniz Banyoları | 25 |
| 2.1.1.4. Stadyumlar..... | 26 |
| 2.1.1.5. Bahçeler ve Mesire Alanları | 27 |
| 2.1.2. Açık Kent Alanları | 29 |
| 2.1.2.1. Cadde ve Sokaklar | 29 |
| 2.1.2.2. Meydanlar | 32 |
| 2.2. Kapalı Kamusal Alanlar..... | 34 |
| 2.2.1. Eğlence Mekânları | 34 |
| 2.2.1.1. Gazino, Meyhane ve Barlar | 34 |
| 2.2.1.2. Dans Bahçeleri..... | 37 |
| 2.2.1.3. Kulüpler | 38 |
| 2.2.1.4. Kahvehane ve Pastaneler | 39 |
| 2.2.1.5. Sinema, Tiyatro ve Konser Salonları..... | 41 |
| 2.2.1.6. Oteller | 42 |

| | |
|---|----|
| 2.2.2. Ulaşım Merkezleri ve Araçları..... | 44 |
| 2.2.3. Mağaza ve Dükkânlar | 47 |
| 2.2.4. Kamu Yapıları..... | 49 |
| 2.2.5. Cemiyetler..... | 50 |
| 2.2.6. Dinsel Alanlar | 52 |
| 2.2.7. Eğitim Kurumları | 53 |
| 2.2.8. Gazete İdarehaneleri..... | 54 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 3. KAMUSAL ALANLARIN ROMANLARDAKİ SUNUMU | 55 |
| 3.1. Mahremiyete Kaçış | 55 |
| 3.2. Ütopya Kamusalılık | 65 |
| 3.3. Kamusalığın Nostaljisi..... | 77 |
| 3.4. Kamusal Topluluklar ve Yüzler..... | 86 |
| SONUÇ..... | 95 |
| KAYNAKÇA..... | 99 |

GİRİŞ

Kamusal alan kavramı hem romanlardaki olayların geçtiği mekân hem de edebiyat kurumunun üretim merkezlerinden biri olması bakımından edebiyat ile doğrudan ilişkilidir. Roman kahramanının ev yaşamının, diğer bir deyişle mahremiyet alanının dışında kalan yerler kabaca kamusal alan olarak isimlendirilebilir. Gazeteler, dergiler, yayınevleri, üniversiteler vs. ise edebiyat kurumunu besleyen ve onu yeniden üreten kamusal alanlardır. Dolayısıyla roman özelinde düşünecek olursak kamusal alan romanın hem nesnesi hem de öznesidir. Hem romanın geçtiği yer olması sebebiyle nesnesi hem de romanı tüketen ve yeniden üreten mekân olması nedeniyle de öznesidir.

Jürgen Habermas'a göre kamusal alanın kökleri Antik Yunan'daki kamu (*polis*) ve özel (*oikos*) ayırımına dayanmaktadır. Benzer bir ayırma hem Roma'da hem de Avrupa Ortaçağı'nda rastlanmaktadır. Ancak Habermas'a göre kamusal alan esasen Batı'da burjuvazi tarafından 18. yüzyılda inşa edilmiştir.¹ 18. yüzyılda kahvehaneler, salonlar ve gazeteler kamusal akıl yürütmenin öğrenildiği ve oluşturulduğu yerlerdir. Ona göre herkesin herhangi bir şart olmadan katılabildiği ve kamusal akıl yürütebildiği, kamuoyunun oluştuğu bu yerler kamusal alandır.² Richard Sennett da kamusal alanın, özel alan ile kurduğu ilişkiye göre anlam kazandığını düşünmektedir. Ona göre kamusal alanın varlık bulması için özel alanın etkisinden arındırılması gerekmektedir. Sennett, kamusal alanın aktörlüğü ve rol yapmayı gerektirdiğini düşünmektedir.³ Hannah Arendt için kamusal alan özgürleşme alanıdır. Her şeyin herkes tarafından görülebildiği ve tezahür ettiği yerdir.⁴ Özetle kamusal alan kamusal

¹ Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Tanıl Bora – Mithat Sancar (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 60-62.

² *a.g.e.*, s. 106.

³ Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Serpil Durak – Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 15-16.

⁴ Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, Bahadır Sina Şener (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s. 76.

akıl yürütmeyi, özgürleşmeyi ve aktörlüğü gerektirmesi bakımından hem bir ilkeye hem de somut bir yere gereksinim duyması bakımından mekâna yaslanmaktadır.

Kamusal alanın Batı dışı toplumlarda mevcut olup olmadığı ya da varsa ne şekilde varlık bulduğu tartışmalı kabul edilmiştir. Fredric Jameson'a göre üçüncü dünya ülkelerinde kamusal ve özel ayrımı yoktur. Bu sebeple bu toplumdaki anlatılar bireyin hikâyesini anlatsa da aslında her biri toplumsalın, kamusal olanın anlatısıdır. "Ben" in hikâyesinin "biz" in hikâyesine dönüşmesi kamusal ve özel ayrımının mevcut olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan bu coğrafyalarda yazılan romanlar ulusal alegori örneğidir.⁵

Romanların üçüncü dünya ülkelerinde ulusal alegori olmaktan kaçınmayacağı bir iddia olarak ileri sürülebilir ancak daha yakın tarih okumalarına bakıldığında Osmanlıda 16. yüzyıldan itibaren sınırları çok belirgin olmasa da kamusal ve özel ayrımının mevcut olduğu görülmektedir. 16. yüzyıl Osmanlısında kamusal ile özel alanın ayrımının nasıl kurulduğunu inceleyen Fikret Yılmaz, özel alanın toplum tarafından kamusallaştırıldığını ve kontrol edildiğini belirtir. Buna rağmen bu dönemde mahremiyetin belli ölçüde dokunulmazlığa sahip ve özel alanın müdahaleye görece kapalı bir alan olduğunu iddia eder.⁶ Serdar Öztürk'e göre ise Osmanlıda 16. yüzyılın ortalarından itibaren özel alan ile devlet arasında, devlete karşı bir ara form oluşmuştur. Bu alan devlete karşı bir güç merkezi olacak biçimde örgütlenmiştir. Kahvehaneler, Karagöz ve meddahlık gibi tiyatro gösterileri ile gazete işlevi gören söylenti bu güç merkezinin enstrümanlarıdır ve bunlar "Osmanlıda kamusal alan dinamikleri" nin mevcut olduğunu göstermektedir. İktidar bu alanı denetlemek istese de bunda başarılı olamamıştır.⁷ Bunun yanı sıra 19. yüzyılda Osmanlıda modern sosyal kontrol yöntemleri kamu erki tarafından kullanılmaya başlanmış ve kamuoyu olgusu keşfedilmiş,⁸ İstanbul'da millet bahçeleri ve mesire alanları inşa edilmiştir.⁹ Bu yüzyılda kamusal yaşam gazeteler, idari

⁵ Fredric Jameson, *Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 372-373.

⁶ Fikret Yılmaz, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Mahremiyetin Sınırlarına Dair", *Toplum ve Bilim*, No.83 (Kış 1999/2000), s. 93.

⁷ Serdar Öztürk, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alanın Dinamikleri", *İletişim*, No.21 (2005), s. 117-118.

⁸ Cengiz Kırılı, "Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol", *Toplum ve Bilim*, No. 83 (Kış: 1999/2000), s. 68-69.

⁹ Bu konuda, kamusal alanın ve serbest zaman etkinliklerinin Tanzimat romanındaki görünümünü ve işlevini ele alan Ayşegül Utku Günaydın'ın çalışmasına bakılabilir. Bkz. Ayşegül Utku

reformlar, eğitim ve ekonomideki düzenlemeler ile aleniyet kazanmaya başlamıştır ve Osmanlı tebaası kamusal bir obje haline gelmiştir.¹⁰

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ise devletin her alanda belirleyici olması özerk bir alanın varlığını silikleştirmiştir. Tahakkümün gerek açıktan gerekse de örtük biçimde ilerlemesi kamusal alanın ilkece ortaya çıkmasını güçleştirmiştir. Etyen Mahçupyan'a göre Osmanlıda cemaatlerin meydana getirdiği parçalı bir kamusal alan mevcuttur. Cumhuriyet Dönemi'nde ise parçalı kamusal alan başka şekilde yeniden üretilmiştir. Her ne kadar din kamusal alandan uzaklaştırılmış olsa da patriyarkal etki devam etmektedir. Devletin toplumla kurduğu ilişki biçimi ve devletin kendi içerisindeki işleyiş biçimi pek değişmemiştir. Devlet otoriter yaklaşımı sebebiyle bireyselliğe zemin bırakmazken toplumdaki patriyarkal etki bireyselleşmeyi sosyal maliyeti yüksek bir tutum haline getirmiştir. Osmanlıdaki parçalı cemaatsel kamusal alan Cumhuriyet'te yerini tek bir cemaatin meydana getirdiği homojen bir kamusal alana bırakmıştır.¹¹ Ömer Çaha da bu konuda Mahçupyan ile benzer düşünceler ileri sürmektedir. Ona göre Türkiye'de 1925 yılından sonra kamusal yaşamın daralma evresine girilmiştir. Kamu erki bu dönemde siyasal, ekonomik ve kültürel yaşam alanlarının tek belirleyicisidir. Kamusal alan bu sebeple siyasal erkin boy gösterdiği monist bir mekân görünümündedir. Sosyal ve siyasal yaşamda yer alan kamusal etkinliklerin öncelikli vazifesi, resmi ideolojiyi ve idealleri taşımak olmuştur.¹²

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kamusal alanın monist görünümü Cumhuriyet'in "modernleştirme" pratiklerinde de görülmektedir. Cumhuriyet modernleşmesi Osmanlı modernleşmesine göre köktenci bir tutuma sahiptir ve bütüncül bir modernleşme programı hazırlamak ve bu programı uygulamak iddiasını taşımaktadır. Bu programda mekânsal düzenleme düşüncesi önem teşkil etmektedir. Batı ile en sıkı eklemlenme yaşayan İstanbul yozlaşmış bulunduğu için başkent Ankara'ya taşınır. Anadolu'nun ortasında yozlaşmadan uzaklaştırılmış aydınlanmış bir ulus-

Günaydın, "Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Yayınlanmamış YLT* (Ankara 2007).

¹⁰ Ömer Çaha, "İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusal Dönüşümü", *Doğu Batı*, No.5 (Kasım, Aralık, Ocak 1998/1999), s. 96.

¹¹ Etyen Mahçupyan, "Osmanlı'dan Günümüze Parçalı Kamusal Alan ve Siyaset", *Doğu Batı*, No.5 (Kasım, Aralık, Ocak 1998-1999), s. 51.

¹² Çaha, s. 97.

devlet yaratılacaktır.¹³ Bu sayede homojen, organik ve yekpare bir topluma ulaşılması amaçlanmaktadır. Cumhuriyet, bu maksadın hâsıl olması için görünür kimlikleri ve farklı sembolleri kamusal alandan dışlamıştır.¹⁴ Bu bakımdan Cumhuriyet'in, Halkevleri ve köy enstitüleri gibi kurumları organik toplum yaratmayı amaçlayan yarı kamusal alan örnekleridir. Özellikle Halkevleri aracılığıyla devlet ile halkın bağının güçlendirilmesi, iş hayatından arta kalan boş zamanın değerlendirilmesi ve bazı pratik bilgi ve becerilerin kazandırılması amaçlanmıştır,¹⁵ böylece “camiye alternatif bir toplanma mekânı olarak minarelerin arasında Halkevi kuleleri” bina edilmiştir.¹⁶ Öte yandan düzenlenen balolar, inşa edilen tiyatro salonları ve meydan düzenlemeleri Cumhuriyet'in ilkece olmasa da mekân esaslı bir kamusal alan düzenleme fikrinin olduğunu göstermektedir. Charles Taylor'ın vurguladığı husus Cumhuriyetin kamusal alanı anlamada açıklayıcıdır. Taylor'a göre kamusal alan modern bir toplumun temel bir özelliğidir ve bastırıldığı durumlarda dahi taklit edilmesi gerekmektedir. Modern otoriter toplumlar söz konusu olduğunda da böyledir. Parti gazetelerinde yazarların görüşlerini açıklamak maksadıyla makaleler yayınlanır, yurttaşların dikkatlerine sunulur, toplumsal infialin şiddetini düşürmek amacıyla kitle gösterileri düzenlenir.¹⁷ Dolayısıyla Cumhuriyet'in toplumsal hayatta denetimi ve güdümlendirmeyi öne çıkarması Cumhuriyet'in ilk yıllarında kamusal alanın olmadığı anlamına gelmemektedir. Kamusal alanlar eksik, silik, tahakkümcü ya da monist bir görünüme sahip olabilir ancak Cumhuriyet'in taklit ederek de olsa böyle bir alan oluşturma stratejisi bu dönemde kamusal düşünceye delalet eder.

Cumhuriyet'in kamusal alanı bahsini bitirmeden önce son olarak Cumhuriyet'in kamusal yaşamda yer alacak aktörleri biçimlendirmesine değinmek gerekmektedir. Biçimlendirmenin odağında kadınlar vardır. Nilüfer Göle her modernleşme programının mutlaka bir erkek tanımı barındırdığını ancak Cumhuriyet modernleş-

¹³ İlhan Tekeli, “Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması”, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (Ed.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde(155-172), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017, s. 165.

¹⁴ Ahmet İnsel, “Giriş”, Ahmet İnsel (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm* içinde(17-27), İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 18-19.

¹⁵ Neşe G. Yeşilkaya, “Halkevleri”, Ahmet İnsel(Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm* içinde(113-118), İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 113-114.

¹⁶ a.g.e., s. 117.

¹⁷ Charles Taylor, *Modern Toplumsal Tahayyüller*, Hamide Koyukan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 89.

mesi için tanımlanması gereken esas aktörün kadın olduğunu öne sürer. Bu dönemde kadınların kurtuluşu ile ulusun kurtuluşu eşdeğer görülür. Kadınların statüsü ve kadın hakları, hukuki haklardan ve insan haklarından daha önceliklidir.¹⁸ Cumhuriyet, kadınların kamusal alana çıkışını ve görünürlük kazanmasını teşvik ederken kadının mahremiyet alanıyla olan özdeşliğini kırmaya ve eritmeye çalışmıştır. Kadının görünüm kazanması medeniyet değişiminin neredeyse tek gösterevidir.¹⁹ Kadınların giyim şeklindeki değişim, mahrem alanın dışında erkeklerle birlikte bulunabilmesi ve erkeklerle eşit haklara sahip olmasıyla birlikte kadın kamusal alanda görünür hale gelmiştir.²⁰ Erkeklerin icazeti ile toplumsallaşma güzergâhı çizilen kadınların başarılı olmaları bireysel ve cinsel kimliklerini bastırmaları ile mümkün olacaktır.²¹

Peki, bu durum dönem romanlarında aynı şekilde mi seyretmektedir? Bunun okura takdim ediliş i ne şekilde olmuştur? Bu çalışmada bu sorulara cevap verilmeye çalışıldı. İncelenen romanlarda Cumhuriyet'in modernleşme programını onaylayan metinler olduğu gibi programla uzlaşma çabası içerisinde olanlar da vardır. Bunun yanı sıra programla çatışan metinler de vardır. Cumhuriyet Dönemi Türk romanı ele alınırken 1923 ile 1950 yılları arasında yayınlanmış romanlar seçildi. Çalışmanın kapsamına kamusal yaşamı ve kamusal alanı öne çıkardığı düşünülen şu romanlar alındı: *Ankara* (1934), *Dikmen Yıldızı* (1928), *Sahnenin Dışındakiler* (1950)²², *Anahtar* (1947), *Sonsuz Panayır* (1946), *Kadıköyü'nün Romanı* (1939), *Tatarcık* (1939), *Yalnız Dönüyorum* (1938).²³

Birinci bölümde kamusal alan kavramının tarihsel gelişimi anlatıldı. Tek bir kamusal alan tanımı olmadığına dikkat çekilerek kamusal alan modellerinden söz edildi. Bu çerçevede Habermas'ın burjuva kamusal alanı, Arendt'in tezahür alanı olarak düşündüğü kamusal alan yorumu ve Sennett'in aktörlüğü öne çıkaran kamusal alan

¹⁸ Nilüfer Göle, "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (Ed.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde(83-95), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017, s. 88.

¹⁹ Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, 11. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 100.

²⁰ a.g.e., s. 102.

²¹ a.g.e., s. 108.

²² *Sahnenin Dışındakiler* romanının tefrika edilme tarihi esas alınmıştır. *Sahnenin Dışındakiler* 1950'de *Yeni İstanbul*'da tefrika edildikten sonra 1973 yılında kitap olarak basılır. İnci Enginün, "Sahnenin Dışındakiler", Abdullah Uçman, Handan İnci(Ed.), *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde(345-350), İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 345.

²³ Romanların yayın tarihleri için bkz. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001

teorisi açıklandı. Habermas'ın ve Sennett'in kamusal alan yorumundan çalışmanın üçüncü bölümünde faydalanıldı.

İkinci bölümde ise romanlarda öne çıkan kamusal alanlar tasnif edildi. Ele alınan romanlarda İstanbul'daki kamusal alanlar öne çıkarken Ankara'daki kamusal alanlar da dikkat çekmektedir. Üçüncü bölümde ise kamusal alanın nasıl sunulduğu gösterilmeye çalışıldı. Bu amaçla romanlarda mahremiyetin ve kamusal alanın konumlandırılma biçimi, mevcut kamusal alanın durumu, kamusal alan önerilerinin ne şekilde vücut bulduğu ve kamusal alandaki aktörlerin kimler olduğu tartışıldı. *Ankara* romanında ütopya olarak niteleyebileceğimiz bir kamusal alan, *Sonsuz Panayır*'da ise ütopya söylemine yaklaştığını düşündüğümüz kamusal alan tasarıları sunulmaktadır. *Anahtar* ve *Yalnız Dönüyorum* romanlarında kamusal alandan mahremiyete kaçışın olduğu görülmektedir. *Sahnenin Dışındakiler* metninde ise hem kamusal alan hem de kamusal yaşam nostaljik bir bakışla hayal edilerek kurulmaktadır. Son olarak bu metinlerde kamusal alanda yer alacak kamusal topluluklar ve yüzler meydana getirilmektedir. Bu durum ise *Tatarcık*, *Kadıköy'nün Romanı* ve *Dikmen Yıldızı* metinlerinde öne çıkmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAMUSAL ALAN KAVRAMI

1.1. Kavramın Tarihsel Gelişimi

Kamusal alan hem toplumsal, siyasal ve kültürel meselelerin konuşulduğu hem de sosyalleşmenin meydana geldiği yerdir. Genel anlamda böyle bir tanımlama yapılabilir de kavramın ele alınma biçimi, kamusal alanın sınırlarının, içerdiklerinin ve vaat ettiklerinin neler olması gerektiği farklı tanımlamaları mümkün kılabilir. Kamusal alanın nasıl tanımlanacağı Raymond Geuss'e göre kamusal ve özel arasında yapılacak ayırmada gizlidir.²⁴ Ona göre neyin kamusal olduğunu söylemek neyin özel olduğunu da açıklığa kavuşturmak demektir.

Kamu için Türk Dil Kurumu sözlüğü “halk hizmeti gören devlet organlarının tümü”, “bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme” ve “hep, bütün”; kamusal için “kamu ile ilgili”; kamusal alan içinse “kamuya ait, kamu ile ilgili işlerin yapıldığı yer” anlamlarını vermektedir.²⁵ Kamu kelimesinin Türkçe sözlük anlamının hem devlet hem de millet ile ilişkili olmasının meydana getirdiği belirsizlik Türkçeye has bir durum değildir. Kamu kelimesine dair anlam belirsizliğine ya da çoğulluğuna Jürgen Habermas da değinir.²⁶ Habermas, bazı toplantıları “kamusal” olarak tanımladığımızda toplantının herkese açıklığını, “kamusal binalar” dediğimizde yapının devlet kurumlarının kullanımına tahsis edildiğini, “kamuya mal olmuş bir ismi var” dediğimizde kişinin şöhretini anlatmak isteriz, der.²⁷ Ona göre, meydana gelen belirsizlikte bürokrasi ve kitle iletişim araçları jargonunun gündelik dile

²⁴ Raymond Geuss, *Kamusal Şeyler, Özel Şeyler*, Gülayşe Koçak (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 104.

²⁵ TDK Türkçe Sözlük <http://www.tdk.gov.tr/> (24 Mart 2019)

²⁶ Kamusal ve özel ayırımı yapmanın kolay olmadığını söyleyen Raymond Geuss, bu iki kavramın bütünleşik bir manzara teşkil ettiğini iddia eder. Geuss, s. 105.

²⁷ Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, s. 58.

sızması; hukuk, siyaset bilimi, sosyoloji ve diğer ilgili disiplinlerin “kamusal”, “özel”, “kamu”, “kamuoyu” gibi kategorileri ayırt edici özellikleriyle belirginleştirmemeleri etkili olmuştur.²⁸ Habermas, bu belirsizliği çözmek için *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*'nde kamu kavramının tarihsel ve sosyolojik kökenlerine inmeyi önerir.

Kamu ve özel ayrımı ilk olarak Antik Yunan'da yapılmıştır. Antik Yunanlılar özgür yurttaşların ortak alanına *polis*, şahıslara ait olana ise *oikos* diyorlardı. Romalılar ise kamu ve özel ayrımını, *res publica* (kamuya ait) ve *res private* (özel) biçiminde yapmıştır. Avrupa Ortaçağı süresince de *publicus* (kamu) ile *privatus* (özel) arasında zıtlık kurulmaya devam edilir.²⁹ Ancak Habermas'a göre kamusal alanın oluşumu 18. yüzyılda mümkün olmuştur ve bunun öncesinde kurumlaşmış, sınırları belirlenmiş kamusal alan mevcut değildir. Habermas söz konusu yüzyılda kahvehanelerde ve burjuvazinin salonlarında kamusal akıl yürütmenin ortaya çıktığını ve buralara herhangi bir ön koşul taşımaksızın herkesin katılabildiğini belirtir.

Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*'nde İngilizcede “kamu” kelimesinin bilinen ilk kullanımında toplumun genel faydası anlamına geldiğini, 17. yüzyıldan itibaren de “kamu” ve “özel” karşıtlığının günümüzdeki anlamına kavuştuğunu belirtir. “Kamusal” sözcüğü herkesin denetimine açık olmayı ifade etmekte, “özel” sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan bir alan anlamına gelmektedir. “Kamu” sözcüğü Fransızcada da benzer bir anlamda kullanılmaktadır. Fransızca *le public* sözcüğü 17. yüzyıl ortalarında, tiyatro izleyicisinin meydana getirdiği topluluğu ifade etmektedir.³⁰ Sennett da Habermas gibi 18. yüzyılın burjuva kamusal yaşamını esas alarak kamusal alanın nasıl düzenlenmesi gerektiği sorununa açıklık getirmeye çalışır. Ona göre 18. yüzyılda kamusal alan, özel alandan belirgin bir biçimde yalıtılmıştır ve kamusal alanda insanlar birer aktör gibi rol yaparak sosyalleşmektedir.³¹

İnsanlık Durumu isimli eserinde Hannah Arendt, kamu ile özel ayrımını Antik Yunan'daki *polis* ve *hane* ayrımını esas alarak yapar. Antik Yunanlılar için hane yani özel alan zorunluluklar bölgesidir, polis ise özgürlüğün sahasıdır. Arendt için

²⁸ *a.g.e.*, s. 57.

²⁹ *a.g.e.*, s. 60-62.

³⁰ Sennett, s. 32.

³¹ *a.g.e.*, s. 75.

kamusal alan her şeyin herkes tarafından görülebildiği, duyulabildiği, gerçeklik duygumuzun nesnellik kazandığı bir yerdir; gizlilikler, zorunluluklar bölgesi yani özel alandaki *alacakaranlık* kamusal alandaki *parlaklık* ile aydınlatılacaktır.³² Kamusal alandaki aydınlatıcılığın keskin parlaklığı özel alana has her şeyin kamusal alana çıkmasını engeller, böylece aydınlatıcılık kişiyi sınırlandırır ve denetim altında tutar. Bununla birlikte kamusal alan bize müşterek bir dünya sunar. Müşterek bir dünya bizi birbirimizden bazı farklılıklar dolayısıyla hem ayırır hem de bir araya getirir ve aramızdaki bağı teşkil eder.³³

Oskar Negt ve Alexander Kluge için kamusal alan belirli kurumlar ya da faaliyetler anlamına geldiği gibi “bir toplumsal deneyim ufku”na da işaret eder.³⁴ Görüldüğü üzere kamusal alana dair yaklaşımlar arasındaki benzerlikler aşikâr olsa da bu anlama biçimlerini tek bir yoruma indirgemek mümkün görünmemektedir. Örneğin Habermas’ın kamusal alan yorumu burjuva kamusal alanı esas alırken Arendt’in kamusal alanı cumhuriyetçi ve erdem eksenslidir.³⁵ Öte yandan Sennett’in kamusal alanı aktörlükle temellenirken Oskar Negt ve Alexander Kluge için ise kamusal alan temelde proletaryayı içermelidir ve içinde toplumsal deneyim örgütlendiği takdirde kullanım değerine sahiptir.³⁶ Bu sebeple indirgemeci bir yaklaşımdan korunmak için kamusal alan teorilerine daha yakından bakmak gerekmektedir. Aşağıdaki bölümde Habermas’ın burjuva, Hannah Arendt’in cumhuriyetçi ve erdem eksensli, Richard Sennett’in aktörlüğü esas alan yorumu açıklanacaktır. Sonrasında, incelenecek romanlarda kamusal alanın nasıl ele alınacağı ve kamusal alan teorilerinden nasıl yararlanılacağı ifade edilecektir.

1.2. Habermas’ta Kamusal Alan: Aleniyet ve Müzakere

Habermas’ın kamusal alan teorisi bir anlamda burjuvazinin gelişim hikâyesidir ve bu yönüyle kamusal alan burjuva kamusal alanına indirgediği ileri sürülür. Habermas, kamusal alan teorisini geliştirirken burjuva kamusal alanının meydana gelişini çözümler ve buradan hareketle kamusal alanın yasalarına ulaşmaya çalışır.

³² Arendt, s. 76.

³³ *a.g.e.*, s. 77.

³⁴ Oskar Negt ve Alexander Kluge, “Kamusal Alan ve Deneyim”, *Defer*, No.16 (1991), s. 72

³⁵ Seyla Benhabib, “Kamu Alanı Modelleri”, *Cogito*, No.8 (Yaz 1996), s. 238.

³⁶ Oskar Negt ve Alexander Kluge, s. 73.

Habermas'a göre kamusal alan en temelde kamuoyunun olduğu yerdir. Devlet ile özel alan arasındaki ara alanda varlık bulan kamusal alan, kamuyu ilgilendiren hususlarda fikirlerin özgürce ifade edilip tartışıldığı ve uzlaşmaya varıldığı yerdir. Bu sayede kamu erkinin denetlenmesi sağlanmaktadır.³⁷

Habermas, burjuva siyasal kamusunun oluşumunu açıklarken öncelikle kamu ve özel ayrımının tarihini inceler. Yunan şehir devletlerinde özel alan "oikos"ta, kamusal hayat "polis"te vuku bulur. Antik Yunanlılar için sorunlar yurttaşlar tarafından poliste konuşulur ve her şeyin gizi burada çözülür. "Polis"te eşitler arasında yer almanın ön şartı hür olmaktır. Kişinin "oikos"taki güçlü konumu "polis"teki itibarını doğrudan belirler. Ancak Antik Yunanlılar için kamu ve özel ayrımı belirgin bir mekânsal gönderime sahip olmadığı için Habermas'a göre Antik Yunan'da kamusal alanın varlığından söz edilemez.³⁸

Habermas, geç Ortaçağın feodal toplumu için özel alandan ayrı bir kamudan bahsetmenin mümkün olmadığını ifade eder. Bir bakıma özel alan ve kamu iç içe geçmiştir. Feodal dönemde kamusallık büyüklük, şan ve asalet sahibi soylularca temsil edilir. Bu sebeple Habermas'a göre feodal dönem için söz konusu olan "temsili kamu"dur. "Temsili kamu" da özerk bir alan yoktur çünkü prens ya da başka bir soylu kendi kamusallığını sunmak için belirli bir yere ihtiyaç duymaz.³⁹ Soylu kişi her yerde kendisini temsil edecek kudrete sahiptir ve bu konuda sınırlandırılmamıştır. Armalar, silahlar, kıyafetler, jestler ve retorikler festivallerde ya da müsabakalarda soylunun büyüklüğünü; halk adına değil, halkın önünde kendi egemenliğini göstermesi için vardır.⁴⁰ Antik Yunan için söz konusu olan feodal dönem için de geçerlidir ve feodal dönemde de kamusal alanın varlığından söz edilemez.

Feodal egemenlik gerilemeye başlayınca kral ve soylularda somutlaşan "temsili kamu" önemini yitirir, otoritenin kralla özdeşleşmesinin temelleri sarsılır ve otorite artık bir kişi ile değil, devletle somutlaşır.⁴¹ Kamu erki kişisellikten çıkıp devlet olarak temayüz ederken öte yandan özel alan oluşmaktadır. Özel alanı, pazar ve burjuva çekirdek ailesi yani mahremiyet teşkil etmektedir. Hem pazar hem de

³⁷ Jürgen Habermas, "Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale", *Birikim*, C.12, No.70 (Şubat 1995), s. 62.

³⁸ Habermas, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, s. 60.

³⁹ *a.g.e.*, s. 64.

⁴⁰ *a.g.e.*, s. 66.

⁴¹ *a.g.e.*, s. 80.

burjuva çekirdek ailesi süreç içerisinde özerklik kazanır.⁴² Habermas'a göre burjuvazinin belli bir kimlik kazanması ve özgür davranmasını özel alan sağlamaktadır.⁴³ Özel alan tahakkümden bağımsız bir iletişim önermektedir.⁴⁴ Tahakkümün kırılmasında pazarın özerklik kazanması, burjuva evinin düzenlenmesi ve dolaşıma giren metinler etkili olmuştur.

Burjuva çekirdek ailesinin evi kullanma biçimi önceki yüzyıllardan farklılık gösterecek ve kullanım biçiminden kaynaklı değişimin sonuçları da gün yüzüne çıkacaktır. Lewis Mumford bireye özgü oda, misafir odası ve salonun 18. yüzyılda ortaya çıktığını, öncesinde odaların birbirinden kapıyla değil perdeyle ayrıldığını söyler. Ayrıca 18. yüzyıla kadar ev, hem barınma yeri hem de aile reisinin mesleğini icra ettiği bir atölyedir. Dolayısıyla iş ve ev ayrımı henüz yapılmamıştır. Diğer taraftan uşaklar efendiyle aynı sofraya oturup yemek yemekte ve onunla aynı odada yatmaktadır. Mahremiyet ve kişiye has bir zaman, mekân ayrımı yoktur ve süreç içerisinde mahremiyetin sınırlarını evde yaşatacak olanlar da “hali vakti yerinde” insanlardır.⁴⁵ Mumford'un işaret ettiği üzere Batı'da evin kullanım biçimi burjuvazi ile değişmiştir ve mahremiyeti anlama biçimi de önceki yüzyıllardan farklılaşmıştır.

Bu durum doğal olarak burjuva evinde mahremiyetin sınırlarının yeniden tanımlandığını göstermektedir. Burjuva çekirdek ailesinde oturma odası ile salon oluşmuş, misafirler salonda ağırlandırmaya başlanmıştır. Burjuva aile bireyleri oturma odasının mahremiyetinden ayrılarak salona geçmektedir. Bu bakımdan kamusal ve mahremiyet aynı yerde, yani evde tecrübe edilmektedir.⁴⁶ Kamusal burjuva evinin salonlarında teşekkül eden edebi kamularla mümkün olmuştur. Buralarda felsefe, edebiyat ve sanat eleştirisi üreten ve okuyan, devletin ve kilisenin hâkimiyetinin dışında kalan edebi kamular oluşur.⁴⁷ Burjuva evinin salonu dışında kahvehaneler de edebi kamunun bir araya geldiği yerdir.⁴⁸ Habermas; tartışmaların ve müzakerelerin yapıldığı kahvehanelerde, salonlarda ve yemek davetlerinde toplumsal statü eşitliğine

⁴² a.g.e., s. 97.

⁴³ Filiz Çulha Zıpcı, “Siyasal Kuramda Kamusal Alan Sorunsalı: Habermas ve Arendt”, Ankara Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış Doktora Tezi* (Ankara 1997), s. 61.

⁴⁴ Zıpcı, s. 63.

⁴⁵ Lewis Mumford, *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*, Gürol Koca – Tamer Tosun (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 469-471.

⁴⁶ Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, s. 119-120.

⁴⁷ Meral Özbek, *Kamusal Alanın Sınırları*, Meral Özbek (Ed.), Kamusal Alan içinde (19-90), İstanbul: Hil Yayınları, 2004, s. 48

⁴⁸ Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, s. 103.

dayanan bir birliktelik olduğunu ifade eder. Bu mekânlarda aristokrasinin hiyerarşik törenselliği yoktur ve bu mekânlar herkese açıktır. O zamana kadar sorunsallaştırılmayan meseleler edebi kamuda konuşulmaya başlanır.⁴⁹ Dolayısıyla edebi kamuda hem statü eşitliği vardır hem de her mesele burada özgürce konuşulabilmektedir.

Edebi kamular süreç içerisinde yerini, devlete karşı muhalefetin örgütlendiği, kamusal bilgi talebinde bulunulan,⁵⁰ devletin denetlendiği ve aleniyete⁵¹ davet edildiği, mülkiyet haklarının savunulduğu siyasal kamulara bırakırlar. Devlet ile özel alan arasındaki ara alandan doğan siyasal kamularda eleştirelliğin örgütlenmesini doğuran sosyal yeti, edebi kamularda oluşan kamusal akıl yürütmedir. Kamusal akıl yürütme, ilkece kamunun faydasını ve kamu erkinin aleniyet çerçevesine uymasını ve denetime açık olmasını savunmaktadır.⁵² Habermas'a göre aleniyetin fiiliyat kazanması ile kamu erkinin kamusal akıl yürütmeye denetlendiği burjuva siyasal kamusu ortaya çıkmıştır.

Habermas'ın burjuva kamusalılığından yola çıkarak yasalarını belirlemeye çalıştığı kamusal alan kavramı ikili anlama sahiptir. Birinci anlamda toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin, tecrübenin üretildiği, müzakere edildiği ve nihayetinde kamuoyunun yaratıldığı toplumsal alanlara işaret etmesi nedeniyle mekânsaldır. İkinci anlamda; aleniyeti, açıklığı ve eleştirelliği içermesiyle normatiftir.⁵³ Bu yönüyle Habermas'ın kamusal alanı hem mekâna hem de normatifliğe işaret eder.

18. yüzyıl burjuva kamusalılığında bu ilkelerin ve mekânların mevcut olduğunu öne süren Habermas'a göre 19. yüzyıl ortalarından itibaren kamusalılığı var eden kurumlar zayıflamaya başlar ve bu zayıflama ile birlikte kamusal alan dönüşüme uğrar. Kamusal alanın ideal biçimini kaybetmesinin birinci sebebi kültürün tüketim aracına dönüşmesidir. Yazınsal içeriğinde zayıflama görülen dergilerin artık temel

⁴⁹ *a.g.e.*, s. 106.

⁵⁰ Burjuvazinin, siyasal ve toplumsal düzende yaptığı dönüşümü tamamlayan en önemli unsurlardan biri de gazetelerdir. Gazeteler hem bir haber kaynağı hem de kamu erkinin ekonomik ve toplumsal alanda yaptığı düzenlemelerin yayınlandığı bir yer olması bakımından halkın doğrudan muhatap alındığı metinlerdir. Kamu erkine karşı gazeteler aracılığıyla kısık sesle başlayan konum alış devlete karşı eleştirel bir tutum takınan kamusal topluluğun yaratılmasına katkı sağlayacaktır. *a.g.e.*, s. 83-91.

⁵¹ Habermas aleniyetin; siyasal egemenliği, kamusal akıl karşısında çıplaklaştırma gücüne sahip olduğunu söyler. *a.g.e.*, s. 328.

⁵² Özbek, s. 50.

⁵³ *a.g.e.*, s. 41.

amacı kitap satışlarını artırmak olurken okumak gittikçe beraberce yapılan ve çoğulluk ifade eden eylemliliğinden uzaklaşarak bireyselleşir. Böylece kültür bir tüketim öznesine dönüşür ve 18. yüzyıl yazılı kültürünün büyük işleve sahip burjuva salonları ortadan kalkar.⁵⁴

Dönüşümün bir diğer nedeni ise refah devletinin yükselişidir.⁵⁵ Refah devleti özel alana müdahale etmeye başlar ve özel alanının sınırlarını belirleyen neredeyse tek fail olur. Ekonominin nasıl bir gelişim göstereceği ya da nüfus planlaması kamusal bir meseledir ve devlet bu alanda tasarrufta bulunabilmektedir. Diğer yandan medyanın tartışma ve müzakereyi kolaylaştıran, kamu erkini aleniyete davet eden işlevinden ayrılması; kamusal alana dâhil olan çıkarların korunmasında ve büyütülmesinde bir manipülasyon aracı haline gelmesi kamusal alanın dönüşümünü pekiştiren bir diğer vakadır. Böylece müzakere ve tartışmanın yeri olan kamusal alan dönüşerek çıkarların rekabete girdiği ve çarpıştığı bir bölge olur.⁵⁶ Sonuçta kamusal alan ile özel alan arasındaki sınırlar ortadan kalkar ve kamusal alan ideal görünümü yitirir.

1.3. Hannah Arendt'te Kamusal Alan: Tezahür Alanı Ya Da Müşterek Dünya

Habermas'ın kamusal alan teorisinde Antik Yunan'daki kamu-özel ayrımı, tarihsel anlamda bir yere sahipse de kurucu değildir. Ancak bu ayrım Hannah Arendt'in kamusal alan teorisinde kurucu bir rol oynamaktadır. Arendt, Antik Yunanlıların kamu (hane) ve özel (polis) ayrımını açık bir biçimde yaptıklarını; hanenin kurallarının poliste, polis kurallarının hanede geçerli olmadığını ve bu çerçevede her iki alanın sınırlarının korunduğunu belirtir. Arendt'in hane ve polisteki sınırlara özellikle dikkat kesilmesinin nedeni, modern dönemde kamu ve özel ayrımının ortadan kalkmasıdır.⁵⁷ Kamunun, özelin yasaları ile tahrip edilmesi sonucunda modern dönemde kamusal alanın bozulduğunu söyleyen Arendt'e göre, kamusal alanın modern dönemde tekrar görünürlük kazanması Antik Yunan'daki kamu-özel ayrımının anlaşılmasında saklıdır. Arendt, kamusal alan kuramında Antik

⁵⁴ *a.g.e.*, s. 85.

⁵⁵ *a.g.e.*, s. 59.

⁵⁶ *Zabcı*, s. 89.

⁵⁷ Arendt, s. 50.

Yunan'daki polis ve hane hayatını model olarak ele alıp bu modelden kamusal alanın ilkelerine ulaşmaya çalışır.⁵⁸

Arendt, *İnsanlık Durumu* kitabının önsözünde “kitabın ana konusu ‘yaptıklarımız’dır” der⁵⁹ ve insanın yaşamını idame ettirmesi için gerekli olan ve kendi varlığının anlamını belirgin kılacak insan etkinliklerine odaklanır. Bunun için de *vita activa* kavramına başvurur. Arendt; kavrama, zaman içerisinde kaybettiği anlamını tekrar kazandırmak ister ve bu nedenle özellikle insan etkinliklerini hiyerarşi içerisinde tanımlar. *Vita activa* için üç insan etkinliği sayar: emek, iş ve eylem.

Emek; insanın büyümesi, gelişmesi için gerekli etkinliklerdir ve biyolojik yaşamı kapsar. Hayatta kalmak ve varlığını devam ettirmek amacıyla besine gereksinim duymayı gerektirdiği için emek “vita activa”da hiyerarşinin en altında yer alır. Hiyerarşinin ikinci sırasında yer alan iş ise insanın ürettiği ve herkesin hizmetine sunacağı aletleri yaptığı, insanın imalatçı olduğu bir etkinliktir. İnsan, maddelerin kullanımını esas alan işle, yaşadığı dünyayı bayındır hale getirir ve yeryüzünü evi kılacak şekilde biçimlendirir. Sözelimi mekânı dolduran ve onu kalıcı hale getiren binalar bu insan etkinliği sayesinde yapılır.⁶⁰ Hiyerarşik sıralamada en üstte yer alan eylem, maddenin aracılığına ihtiyaç duymayan ve yeryüzünde insanın gerçekleştirenken yalnız başına olmadığını hatırladığı tek etkinliktir.⁶¹ Eylem, politik yaşamın kendisidir. İnsanı özgürleştiren ve kim olduğuna ilişkin müphemliği gideren yegâne etkinliktir. Eylemsizlik hali ise insanlığımızın irtifa kaybettiği anlamına gelir. Bu sebeple insan, eylemle etik bir tavır almakta ve kendi var oluşunu anlamlandırmaktadır. Bu açıdan eylem, insanın diğer canlılardan ayrılmasını sağlar.⁶²

Arendt'e göre Antik Yunan'da insan; emek, iş ve eylem etkinliklerinden sadece eylem ile kamusal alanda görünürlük kazanmaktadır. Emek ve iş ise sadece hanenin etkinlikleridir. Hanede zorunluluklar vardır ve bunlar erkekle kadın arasında paylaşılmıştır. Kadın, türün devamlılığını sağlamaktan erkekse evin maişetinin kazanılmasından ve kölelerin idaresinden sorumludur. Hatta erkek, hanedeki görevlerini aksatmaları durumunda kölelere şiddet uygulayabilir ve bu onun meşru

⁵⁸ Zapçı, s. 154.

⁵⁹ Arendt, s. 15.

⁶⁰ a.g.e., s. 17.

⁶¹ a.g.e., s. 18.

⁶² a.g.e., s. 40.

bir hakkıdır. Özel alan, dayattığı zorunluluklar nedeniyle tutsaklığın, hatta şiddetin ve eşitsizliğin mekânıdır. Örneğin erkek, köleyi yönetirken efendi konumunda olsa da efendi-köle ilişkisinin kurallarına uymak zorundadır. Dolayısıyla Antik Yunanlılar, efendi-köle ilişkisinde efendinin de özgür olmadığına inanmaktadır.⁶³ Hane sahibi ne yöneten ne de yönetilen konumunda olduğu polise çıkararak özgürleşebilir.

Poliste yer almanın temel şartı mülk sahibi olmaktır ancak Yunanlıların mülkiyetten anladıkları modern anlamda servet sahibi olmakla aynı şey değildir. Mülkiyet, kamuya katılacak erkeğin, ailesi ve kendisi için bir yere sahip olması demektir.⁶⁴ Mülk sahibi olmamak kişiyi kölelerle eş duruma getireceğinden hor görülen bir durumdur ve mülksüzlük insan olmaktan çıkmak anlamına gelmektedir. Nitekim sadece mülk sahibi kişi, diğer bir ifadeyle hanenin zorluklarını kadına ve kölelere havale edebilenler kamusal alana çıkabilmektedir.⁶⁵ Günün tamamını, maişetini kazanmak için emek ve işle geçirenler kamusal alana çıkacak özgürlüğe sahip değildir. Hâsılı hane sahibinin kamusal alanda siyasi bir yaşam sürebilmesi için hanenin zorluklarını birilerine havale etmesi gerekmektedir.

Arendt, kamusal ve özel alanın Antik Yunanlılar tarafından nasıl bir ayrıma tabi tutulduğunu belirttiikten sonra kamusal alanın ilkelerini belirler. Buna göre kamusal alan ilkece ikili bir anlama sahiptir. Birinci olarak kamusal alan her şeyin herkes tarafından görüldüğü bir tezahür sahasıdır. Kamusal alanda gözüken her şey alenidir. Bu yönüyle özel alanın gizlilik ya da mahremiyet temelli bulunuşuna karşıttır.⁶⁶ Zira bireysel yaşamın biyolojik anlamda devamı ve buna ilişkin çözümlerin arandığı hane, belli ölçüde gizliliği gerektirmektedir. Biyolojik yaşam ve bu yaşamın sürekliliği de insanı diğer canlı türleriyle eşitleyen bir yaşam kategorisine zorlamaktadır.⁶⁷ Bu sebeple Antik Yunanlılar; hanenin mahrumiyet ve eksiklik taşıdığına, polisten yoksun birinin özgür bir insan olamayacağına inanmaktadır. Meselenin bu tarafıyla Antik Yunanlılar için bu kişilerin kölelerden ve barbarlardan bir farkları yoktur.⁶⁸ Dolayısıyla insanlık durumunu tam anlamıyla tecrübe etmek, kamusal alanda tezahür etmekle mümkündür.

⁶³ *a.g.e.*, s. 51

⁶⁴ *a.g.e.*, s. 90.

⁶⁵ *a.g.e.*, s. 93.

⁶⁶ *a.g.e.*, s. 74.

⁶⁷ *a.g.e.*, s. 69.

⁶⁸ *a.g.e.*, s. 60.

Kamusal alanın ikinci anlamı ise hepimiz için müşterek bir dünyayı ifade etmesidir. Esasen kamusal alanda bir araya gelişimizi mümkün kılan da müşterek dünyaya ve meselelere olan eğilimimizdir. Arendt, kamusal alanın bu yönüne açıklık getirmek isterken bir masa etrafında toplanan insanların ruh çağırma seansını örnek verir. Ruh çağırma esnasında etrafında oturuşan masa, hem bir aradallığı sağlayıp topluluğun “birbirinin üzerine yıkılmasını” engeller hem de belli bir ayrılışı ve ayrımı olanaklı kılar. Beklenmeyen bir durumda masa aniden devrildiğinde, masanın etrafında toplananları yan yana getiren ya da ayıran elle tutulur hiçbir şey kalmaz ve bir aradallığı sağlayan ilişki de anlamını kaybeder. Kamusal alanın müşterekliğı, masa etrafında toplananlar için masanın sunduğı imkâna benzemektedir. Tıpkı masanın maddi bir dayanak olarak topluluğı bir araya getirip aralarında ilişki kurması gibi müşterek dünya olan kamusal alan da insanların kendi aralarında benzer bir ilişki kurmasını sağlamaktadır.⁶⁹

Kamusal alanın müşterek bir dünya kurması ve bir tezahür alanı olması çoğulluğa duyulan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Özgürlüğün ve erdemın ortaya çıktığı, insanın kendini özgün olarak sunup diğerk özgür insanlardan farklılaştığı kamusal alanda görünüm kazanmak eylem ve konuşma ile mümkündür. Eylem ve konuşma, muhatap bir topluluğun ilgisini talep eder ve bu nedenle başkalarının varlığına muhtaçtır.⁷⁰ Başka bir deyişle kamusal alanda eylemde bulunacak kişi, yaptığı eylemin nesnellik kazanması için eylemini takdir edecek ya da eleştirecek bir topluluğa gereksinim duyar. Özel alanda hem eşitlik hem de yabancı yoktur; yani farklılığın eksikliği nedeniyle görünüm kazanmak mümkün değildir, çünkü özel alan görünürlüğün nesnelleşmesini sağlayan çoğulluktan mahrumdur.⁷¹ Bu durumda Arendtçi kamusal alanının çoğulluk olmadan varlık bulamayacağı söylenebilir.

Arendt'e göre bütün eylem ve konuşmalarımız kamusal alanda siyasi bir hüviyete bürünür. Siyaset de kişinin kamunun sorunlarını tartışması, müzakere etmesi veya sorunlara tepki vermesi şeklinde olabilir. Mühim olan, kamunun meselelerine dair bir eylemde bulunmaktır. Sessiz kalmak ya da sorunlara dair düşünmemek özel alanda mahpus kalmak, kamusallığı yitirmek ve kim olduğumuz sorusunun cevapsız

⁶⁹ *a.g.e.*, s. 78.

⁷⁰ Ebru Aykut Türker, “Hannah Arendt’te Politika ve Yurttaşlık Anlayışı”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT* (İstanbul 2004), s. 105.

⁷¹ Arendt, s. 86.

kalması demektir.⁷² Modern dönemde kamusal alanın gerilemesinin nedenlerinden biri de düşünmenin ve eyleme geçmenin unutulmasıdır.⁷³ Arendt için kamusal alanın yitirilmesi demek insanlık durumundan da çıkmak demektir.

Modern dönemde kamusal alanın çöküşünün sebebi Arendt'e göre toplumsallığın yükselişidir. Antik Yunan'da kamusal alana hâkim insan etkinliği eylemken modern dönemde emektir. Polis; tezahür alanı olma özelliğini kadınlar, köleler, emekçiler, yurttaş olmayan sakinler gibi toplulukların bu alandan uzak tutulmasına borçludur. Modern dönemde bu topluluğun, sınırlandırılmış bölgelerinden çıkıp kamu yaşamına girmesiyle toplumsalın yükselişi gerçekleşmiştir.⁷⁴ Örneğin modern dönemde zenginlerin biriktirdikleri servetlerle kamusal alanda daha çok görünüm kazanmaları ya da işçi maaşları ve sağlık sorunlarının kamusal alanın temel konuları olması kamusal alana özelin kurallarının nüfuz ettiğini göstermektedir. Hâlbuki Arendt'e göre özgürlüğün açığa çıktığı ve insanın kendi varoluşunu yaptığı eylemlerle anlamlandırdığı kamusal alan emeğin konuşulmadığı bir yer olmalıdır.⁷⁵ Bununla birlikte toplumsallığa bağlı olarak kamusal alandaki çoğulluğun yitirilmesi de kamusal alanı aşındırır. Modern dönemde farklılıklar yok edilerek bütün toplum bir aile olarak tasarlanmıştır ve kamusal alanda özelin yasaları hâkimiyet kurmuştur. Bu nedenle kamusal alan zorunluluk alanına dönüşerek özgürlük vadetmeyen bir alan olmuştur.⁷⁶

1.4. Richard Sennett'ta Kamusal Alan: Kamusal İnsanın Sahnesi

Arendt; kamusal alanın çöküşünü özel alanın, kamusal alanı istila etmesine bağlamaktaydı. Sennett da 19. yüzyıldan itibaren kamusal alanın çöküş yaşadığını düşünmektedir. Ona göre özel alanın yasalarının kamusal alanı ele geçirmesine kapitalizm ve sekülerizmin meydana getirdiği dönüşüm sebep olmuştur. Bir sonraki yüzyılda ise özel alan kamusal alanda bütünüyle çözülme meydana getirmiştir. 20. yüzyılda kamusal alan “yalıtılmışlık içinde görünürlük”⁷⁷ arz etmektedir. Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* isimli eserinde sanayileşmeyle birlikte büyüyen Paris ve

⁷² a.g.e., s. 12.

⁷³ Fatmagül Berktaş, “Arendt ve Sahici Politikanın İmkânı”, Ahmet Okumuş ve Metin Demir (Ed.), *Siyasal Üzerine Konuşmalar* içinde (55-93), İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s. 71.

⁷⁴ Benhabib, s. 239.

⁷⁵ Arendt, s. 156.

⁷⁶ a.g.e., s. 63.

⁷⁷ Sennett, s. 364.

Londra şehirlerinde kamusal alanın ne tür dönüşümler yaşadığına odaklanır. Sennett da tıpkı Arendt ve Habermas gibi tarihe giderek ideal bir kamusal alanın yasalarının neler olduğuna ulaşmaya çalışır. Özellikle 18. yüzyıldaki burjuva kamusal yaşamını öne çıkarması bakımından Habermas ile benzeşmektedir. Sennett'in kamusallık düşüncesinin diğerlerinden farkı ise şehir kültürüne odaklanmasından doğar.

18. yüzyılda Paris ve Londra şehirlerinde sanayileşmeyle birlikte büyük oranda nüfus artışları görülmekte ve kamusal mekân düzenlemeleri yapılmaktadır. Büyüyen şehirlerde parklar yapılır, sokaklar gezintilere uygun gelecek şekilde inşa edilir; kahvehaneler, tiyatro ve opera salonları açılır.⁷⁸ Sennett; gerek kamusal alanlarıyla gerekse de yüzyıl insanının kamusal yaşamdaki rol becerisindeki yetkinlikle bu yüzyılı kamusallık vasfı taşıyan modern yüzyıl sayar. İnsanlar kendilerini kamusal alanda inşa etmekte özel alanda ise kendi doğalarını gerçekleştirilmektedir. Bunu mümkün kılan ise tiyatro ile sokak arasında kurulan köprüdür. Yüzyıl insanı kamusal alanda bir aktör gibi davranmakta, şehrin ortak mekânlarında sahnedeki aktör gibi kendi karakterini ve duygularını gizleyerek yabancı ile ilişki kurmaktadır.

Bu dönemde giyinme ve konuşma biçimi tiyatrodan mülhemdir. Konuşma da giyinme de kişisellik iddiası taşımamaktadır. Anlam ifade edici konumdaki unsur duygular ve beden değil, giysilerdir. Bu bakımdan beden, giysiyi taşıyan bir mankindir. Gösterişli sahne kostümlerini andıran giysiler ve abartılı makyajlar yüzyılın olağan pratikleri olarak öne çıkmaktadır. Ev yaşamında giyinmeyi şekillendiren ihtiyaçlar olurken sokakta giyinmeyi biçimlendiren yüzyıl insanının hangi sınıfa ait olduğudur. Diğer bir deyişle sokaktaki giyinme bir tür uzlaşya dayanarak yapılmaktadır. Yani kişinin giyeceği kıyafetler toplumsal konumuna göre neredeyse belirlenmiştir ve karşısındakinin giydiği elbisenin de ne ifade ettiği açıktır.⁷⁹ Bu bakımdan bir tiyatro sahnesini hatırlatan belirlenmişlik vardır. Ancak 18. yüzyılda giyim kuşam bireyi hem gizleyen hem açığa çıkaran bir niteliğe sahiptir. Sınıfsal ayrımların tezahürü olması anlamında kostümler belirli bir şeffaflığı içerir ama aynı zamanda kişiliği örtmesi bakımından da bir maske görevi görür. Konuşma ise dışsal göndermelerden ya da konuşmacının kişiliğinden bağımsız ve kendi başına anlama sahip bir eylemdir.⁸⁰ Kahvehanedeki konuklar, kahvehanedeki konuşmacıya

⁷⁸ *a.g.e.*, s. 34.

⁷⁹ *a.g.e.*, s. 100.

⁸⁰ *a.g.e.*, s. 96.

değil konuşmanın kendisine yoğunlaşmaktadır. Konuklar; kahvehanede kişinin duyguları, kişisel geçmişi göz önünde tutulmaksızın sosyalleşirler.⁸¹ Konuşma ve kıyafetler üzerinden Sennett'in dışsallığa yaptığı vurgulardan da anlaşılıyor ki kamusal yaşam, öncelikle kişinin kendisini sunma biçimi demektir. Bir kişinin kamusal yaşamda nasıl giyindiği ya da nasıl konuştuğu yaşadığı yüzyılın nasıl bir kamusal inşaa ettiğini anlamaya yardımcı olmaktadır.

Bedenin sunumu ve konuşma kültürünün yardımı ile bu yüzyıl insanı kamusal alanda kendini teatrallik içinde takdim etmektedir. Kıyafet ve konuşmanın yüzyıla has özelliği *maske* görevi görmektedir. Sennett'a göre *maske*, bu yüzyılın kamusal yaşamının temel kaidesidir ve kişiliği örten ikinci bir yüzdür. Bu sayede herkes kamusal alanda kişisel duygu durumunun yükünü karşısındakine taşıtmamaktadır.⁸² Yabancı nesnelere ve kişiler düşüncelerimizi sarsabilir, alışkanlıklarımızı bozabilir; bizi aşına olmadığımız alanlara sürükleyebilir. Ne var ki bunun yaşamdaki pozitif işlevi insanı risk almaya ve öteki ile karşılaşmaya cesaretlendirmesidir.⁸³ Bu anlamda maske, şehirde her an yabancıyla karşılaşma ihtimali taşıyan kamusal aktörün belli bir mesafe üzerinden sosyalleşmesine kılavuzluk eder.

18. yüzyılda kamu ile özel arasındaki denge belirli gerilimlere rağmen hep korunur ancak yüzyılın sonunda kamusal ile özel alanın sınırlarında aşınmalar baş gösterir. Bu aşınmada; kapitalizm ve sekülerizmin yaptığı dönüşüm ve şehirlerdeki nüfus artışı, artan nüfus nedeniyle kamu düzenini sağlamanın güçleşmesi etkili olur. Kamu düzeninde görülen zayıflıkla beraber kamusal alan tekinsiz bir alan olarak görülmeye başlanır. Bunun sonucunda ise hem mahremiyete dönülecek ve aile yaşamı kutsanacak hem de mahremiyetin kuralları kamusal yaşamı şekillendirecektir.⁸⁴

Sokağın ve şehrin meydanlarının tehlikeli olarak görülmesi kamusal yaşamı etkilese de temel dönüşümü kapitalizm ve sekülerizm yapmıştır. Kapitalizmle beraber üretim şekillerinden kaynaklanan yeni bir alışveriş biçimi ortaya çıkar. İnsanlar 18. yüzyılda alışveriş için pazara gittiğinde gelişigüzel şekilde sunulan ürünleri inceler ve mal sahibi ile pazarlık ederek alışveriş yapar. 19. yüzyılda artık satılacak ürünler vitrinlerde müşteriye cezbedecek bir biçimde sunulmaktadır. "Düşük kar ve çok mal

⁸¹ *a.g.e.*, s. 118.

⁸² *a.g.e.*, s. 340.

⁸³ *a.g.e.*, s. 379.

⁸⁴ *a.g.e.*, s. 36.

satışı” anlayışıyla çalışan bu mağazalarda fiyatlar sabittir ve müşteriler alış veriş sırasında çalışanlarla sınırlı bir diyalog kurar ve beğendikleri ürünleri seçip ödemesini yaparlar.⁸⁵ Mağaza vitrinlerindeki sunumda gizemleştirme dikkat çekmektedir. İnsanlar mağaza vitrinlerindeki metaların dizilişiyle, sunumuyla tahrik edilir, metalden anlamlar çıkarmaya teşvik edilir. Kapitalizmin; ürünleri sürekli gizemlestirmesi, nesnelere efsunlu bir hava katması insanları görüntüye, görünüşe dikkat kesilmeye zorlar.⁸⁶ Böylelikle pasajlarda gördüklerine dikkat kesilen ve kamusal alanda sürekli seyretmenin esrarına kapılan bir özne doğar. Nihayetinde yeni özne kamusal mekânlarda sıklıkla her şeyi seyreden ve takip eden bir “flaneur”dür.⁸⁷ Şehrin meydanlarını, pasajlarını dolaşan ve kamusal mekânlarda yalıtılmış bir sosyalleşme yaşayan aylak ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle kapitalizmin nesnelere gizemleştirerek sunması ve nesnelere yönelen bakışları pasif olmaya zorlaması yüzyıl insanına rol yapmayı unutturmuştur.

Kamusallığı aşındıran diğer bir etmen ise sekülerizmdir. Tanrılar eskiden taşıdıkları gizemi korumakta güçsüzlük gösterince insanlar, “fenomen”i kendisi, salt kendisi olması bakımından yorumlayacaktır. Fenomeni yorumlarken başvurulacak ölçütler “duygu” ve “deneyim”dir. İnsanlar, tanrılar yerine kendi durumunu ve duygularını gizemleştirir. Anlamla dolu olan kendi yaşamıdır ve yönelmek zorunda olduğu merkezi varlık bizatihi kendisidir.⁸⁸ Kişiliğin sürekli değiştiği, bu sebeple değişime uğrayan kişiliğin her seferinde tekrar ele alınıp incelenmesi ve yorumlanması gerektiğine inanılmaktadır. Kişi ne yaptığını ancak eylem tamamlandıktan sonra anlayıp yorumlayabilmektedir.

Kişiliğin kamusal yaşamdaki belirleyiciliğini göstermek için Sennett, sanatçı ve politikacı karizmasından söz eder. Sözelimi dönemin kamusal yüzleri olan sanatçılar ve politikacılar öncelikle edimleri ile değil, ne kadar etkili bir kişiliğe ve karizmaya sahip olduklarıyla dikkate alınacaktır. Sanatçının ne kadar zarafet sahibi ya da politikacının ne kadar merhametli biri olduğundan söz açılacak ama bu şahısların kamusal alandaki edimleri konuşulmayacaktır. Sennett’a göre merhamet ya da zarafet sahibi olmak kişilik özelliğidir ve bunlar özel alanın edimleridir. Oysa

⁸⁵ *a.g.e.*, s. 198.

⁸⁶ *a.g.e.*, 196-197.

⁸⁷ *a.g.e.*, s. 276.

⁸⁸ *a.g.e.*, s. 205.

burada esas teşkil etmesi gereken husus sanatçının ne kadar iyi bir oyuncu olduğu ya da politikacının kamu yararı için neler yaptığıdır.⁸⁹ Ancak kamusal alanın kurallarını belirleyen, özel alanın normları olduğundan kamusal meselelere değil özelin meselelerine önem atfedilmektedir.

Kişiliğin, kamusal alanda belirleyiciliği ile beraber duyguların da denetlenmesi gerekmektedir. Bu yönelim, ailenin önceliklerini de belirler ve çocuğun eğitim biçimini değiştirir. Çocuğun, “tehlike” ve “kaos” ile çevrelenmiş kamusal alana güçlü bir şekilde çıkabilmesi için evde psikolojik yönden yıpranmaması ve karmaşadan uzak tutulması, ailelerin dikkat ettiği en temel husustur. Çocuk, kamusal alana katılırken risklerle karşılaşmamalıdır. Kamusal alanda kendi olması veya başarıyı yakalaması bütünüyle kişiliğinin nasıl inşa edildiğine bağlanmakta, duyguların denetimi, özellikle de doğallık ve kendiliğindenlik olumsuzlanmaktadır. Duygular kontrol edilmeli ve duygular kıyafetler aracılığı ya da başka yollarla denetimsizce dışa vurulmamalıdır. Örneğin tiyatro salonundaki seyirci duygularını denetlemek zorundadır ve oyunu seyrederken paranoyak bir sessizliğe bürünür. Oyun esnasında yanlış bir yerde gülmemeli ya da oyunu tam vaktinde alkışlamalıdır. Zira hata yapması durumunda ve kontrol dışı bir hareket yaptığında karakterine ve duygu durumuna dair bir ipucu verebilir.⁹⁰ Kırılgan, güçsüz ya da utangaç biri olduğu anlaşılmalıdır ki bu, başkalarının onu önemsiz biri olarak görmelerine sebep olmasın. Bu sebeple 19. yüzyıl insanı kamusal yaşamda hep seyreder ama kendini soyutlayarak. Oysaki 18. yüzyılın aktör kamusal insanı kamusal yaşamda daha cesur davranmakta ve duygularını denetleme güdüsü taşımamaktadır. Kahvede teatral bir konuşma yapabilmekte ya da tiyatrodaki seyrettiği oyunu beğenmediğiye o an eleştirmekte, hatta oyunu terk edebilmektedir.⁹¹

Nihayetinde kamusal yaşamın ön şartı olan maske çıkarılmıştır, kişilik ve mahremiyet gün yüzüne çıkmıştır. 19. yüzyılda kamusal yaşamda meydana gelen dönüşüm Sennett’a göre 20. yüzyılda başka bir çehre alacaktır. Artık kamusal yaşamda yabancı ya da öteki olanla karşılaşmak istenmemekte samimiyet ve sıcaklık arayışında bulunmaktadır.⁹² İnsanlar farklı olanla ve öteki ile iletişime geçmekten

⁸⁹ *a.g.e.*, s. 308.

⁹⁰ *a.g.e.*, s. 237.

⁹¹ *a.g.e.*, s. 203.

⁹² *a.g.e.*, s. 435.

kaçınmakta, sosyalleşme kişinin kendi etnik ya da kültürel cemaati aracılığıyla mümkün olmaktadır. Böylece içe kapanan cemaat yapıları oluşacak ve kamusal alanın yitirilmiş olacaktır. Özetle, Sennett'a göre 18. yüzyılda modern anlamıyla bir kamusal yaşamdan söz edilebilir ancak 19 ve 20. yüzyıla gelindiğinde kamusal yaşam mahremiyetin istilasına uğrayarak kamusal alanın yitirilmiştir.⁹³

Habermas, Arendt ve Sennett'in kamusal alan teorisi esasında kamusal alanın ve yaşamın dönüşüm hikâyesini ele almaktadır. Bir diğer ortak noktaları ise modern dönemde kamusal alanın yitirildiği düşüncesidir. Kamusal alan ile özel alanın sınırları kaybolmuş ve özel alanın yasaları kamusal alanı aşındırıp silikleştirmiştir. Bu anlamda Habermas, Arendt ve Sennett kamusal alanı yeniden kurmaya çalışmaktadır. Kamusal alanın mevcut olduğunu iddia ettikleri tarihi döneme giderek yasalarını ve coğrafyasını oluşturmaya çalışmaktadırlar. Habermas ve Sennett 18. yüzyıl burjuva kamusal alanını, Arendt Antik Yunan'ın kamu-özel ayrımını ele alarak kamusal alanın ne şekilde kurulması gerektiğini belirlemeye çalışır. Habermas için kamusal alan müzakereyi, aleniyeti ve kamu yararını gözetilen toplumsal alanlardır. Arendt'e göre eylemle var olunan kamusal alan tezahür alanıdır ve müşterek bir dünya kurar. Sennett'a göre kamusal alan, sosyalleşmenin aktörlükle tecrübe edildiği bir yerdir. Kamusal alan teorilerinin belli bir ideali ve ilkeyi öne çıkaran tarafı olduğu gibi, somut anlamda bir mekâna yaslandıkları da görülmektedir. Bu sebeple kamusal alan kavramı, bu çalışmada hem ilkeye hem de mekâna dayanan ikili yapısı ile ele alınacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde romanlarda öne çıkan kamusal alanlar gösterilecektir. Üçüncü bölümünde ise bunların ne şekilde sunulduğu açıklanacaktır. Bu çerçevede romanlarda kamusal alanların nasıl kurulduğu ve buradaki öznelere kimler olduğu çözümlenecek, kamusal alanın mahremiyetle olan ilişkisi irdelenecektir. Bu amaçla romanlar iki kavramsal şema üzerinden okunmaya çalışılacaktır. Bunlardan biri Sennett'in kuramında yer alan mahremiyet ideolojisine ve kamusal yaşamın kılavuzu olarak niteleyebileceğimiz maske kavramına dayanırken diğeri de Habermas'ın aleniyet ve müzakere kavramları ile edebi kamu yorumuna dayanır.

⁹³ a.g.e., s. 25.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARDAKİ KAMUSAL ALANLAR

Bu bölümde, ele alınan romanlarda öne çıkan kamusal alanlar üzerinde durulacaktır. Alışveriş yapılan bir mağaza kamusal alan olarak ele alınacağı gibi, buluşma için gidilen kahve, gezintiye çıkılan bir park, resmi işler için gidilen kamu dairesi ya da şehrin bir meydanı kamusal alan olarak değerlendirilecektir. Romanlardaki kurmaca ve gerçekliği olan kamusal alanlar birlikte değerlendirmeye alınacaktır. Söz konusu kamusal alanlar nasıl bir sosyalleşme sundukları bakımından incelenecektir. Bu sayede romanlardaki olayların gerçekleştiği kamusal alanlar açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır. Belirlenen kamusal alanlar “Açık Kamusal Alanlar” ve “Kapalı Kamusal Alanlar” olmak üzere iki başlık altında incelenecektir.

Yalnız Dönüyorum, Sahnenin Dışındakiler, Kadıköyü'nün Romanı, Anahtar, Sonsuz Panayır ve *Tatarcık*'ta İstanbul'daki kamusal alanlar; *Ankara* ve *Dikmen Yıldızı*'nda ise Ankara'daki kamusal alanlar ön plandadır. Yeni kurulmakta olan Ankara'da dikkat çeken husus Cumhuriyet'in yeni kamusal alanlar inşa ettiğiğidir. İstanbul ise Osmanlıdan devralınan kamusal alanların varlığını sürdürdüğü bir yerdir. Diğer taraftan I. Dünya Savaşı ve Mütareke ile nüfus yapısı değişen İstanbul, gündelik yaşamda ve eğlence hayatındaki yeni alışkanlıklara bağlı olarak inşa edilmiş yeni kamusal alanlarla öne çıkmaktadır.

2.1. Açık Kamusal Alanlar

Açık kamusal alanlar sınırların geniş ve katılımın özgürce yapıldığı yerlerdir. Örneğin park, boğaz ya da cadde ve meydanlar açık kamusal alanlardır. Böyle mekânlarda bulunmak için bir şart ve kural gerekmemektedir.

2.1.1. Gezinti ve Dinlenme Alanları

Romanlarda, açık kamusal alanlar çeşitlilik göstermektedir. Osmanlı kamusal yaşamında görülen mesire alanları bu dönemde de görülmektedir. Aynı şekilde Osmanlı kamusal yaşamına modernleşme döneminde giren bahçeler ve parklar da bu bağlamda zikredilmelidir. Bunlara ilaveten Boğaziçi, meydan ve plajlar da romanlarda olayların geçtiği yerler arasındadır.

2.1.1.1. Parklar

Osmanlı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren park düzenlemeleri yapmıştır. Yeniden düzenlenerek açılan Gülhane Parkı, büyük çaplı ilk park örneğidir. Parklarda vakit geçirmek şehir sakinlerinin serbest zaman etkinlikleri arasındadır. Bununla birlikte parklar hem sosyalleştirici hem de eğitici bir işlev üstlenmiştir.⁹⁴ Bu anlamda Taksim'deki İnönü Gezisi örnek verilebilir. Park, Paris'te bulunan gezinti bahçelerinden esinlenilerek 1940 yılında Lütfi Kırdar tarafından yaptırılmıştır.⁹⁵ *Sonsuz Panayır*'da Ayşe evden çıktıktan sonra sokakta Burhan ile karşılaşır ve çift birlikte "Taksim Gezisi'nin üstünde dolaş"ırlar.⁹⁶ Başka bir zaman ise Ayşe, Burhan ve Füzûzan birlikte dışarı çıktıklarında parkın karşısında bulunan kahvede otururlar. Gezi Parkı, gezinti yapılan buluşma yeri olmak dışında diğer mekânlar tarif edilirken de romanda konu edilmektedir. Romanın yazıldığı dönemde şehrin alışılmış merkezlerinden bir olduğu söylenebilir. Bir diğer öne çıkan yer ise Abide-i Hürriyet Tepesi'dir. *Anahtar* romanında anıt, gezintiye çıkılan sosyalleşme mekânı olarak gösterilmektedir. Kenan ve Perihan Bomonti'de otururken bazı zamanlar Abide-i Hürriyet Tepesi'ne⁹⁷ çıkarlar.

⁹⁴ Erol Demir, "Kamusal Mekân ve İmge: Gençlik Parkı'nın Değişen Anlamı", *Toplum ve Bilim*, No.94 (Güz 2002), s. 109-142, s. 110.

⁹⁵ Çelik Gülersoy, *Taksim: Bir Meydanın Hikayesi*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı, 1986, s. 43. 1950 yılında "İnönü Gezisi" ismi "Taksim Gezisi" olarak değiştirilir. Hasan Kuruyazıcı, "Cumhuriyet'in İstanbul'daki Simgesi Taksim Cumhuriyet Meydanı", Yıldız Sey (Ed.), *75. Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde(89-98), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s. 94.

⁹⁶ Halide Edip Adıvar, *Sonsuz Panayır*, 1.Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2016, s. 328.

⁹⁷ Murat Belge, Abide-i Hürriyet için "Hürriyet Anıtı (Abide-i Hürriyet) Türkiye'de yapılmış ilk ulusal anıttır. 1909'da bunun yapılması için yarışma açılmış, katılan çeşitli ünlü mimarlar arasından Muzaffer Bey'in projesi kazanmıştı. Anıt, 31 Mart'ta ölenler için yaptırıldı. Ayrıca Mahmut Şevket Paşa ile yanında can veren iki yaverinin, Mithat Paşa'nın ve kemikleri Berlin'den getirilen Talat Paşa'nın mezarları buradadır. Anıtın altı da üçgen bir cami biçiminde yapılmıştır." der. Bkz. Murat Belge, *Gezi Rehberi*, 1.Basım, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 216.

2.1.1.2. Boğaziçi

18. yüzyıl itibari ile Boğaziçi, Avrupa başkentlerinin şehir meydanları ile boy ölçüşebilir şehir mekânına dönüşmüştür. İki tarafı ağaçlıklı Boğaz kimi zaman amfiteatrları çağrıştırmaktadır. Boğaziçi'nde sarayın düzenlediği şenliklerde İstanbul halkı sosyalleşmektedir.⁹⁸ *Sahnenin Dışındakiler*'de Boğaziçi'ndeki kamusal yaşamın Mütareke'de ne durumda olduğu gösterilmektedir. Cemal, Bol Ahenk Tevfik Bey'in evine gittiği gün, akşam yemeğinden sonra Tevfik Bey ile sandala binip Boğaz'da gezintiye çıkarlar. Cemal, çocukluğundan itibaren “yekpare bizim olan, bizim zevkimizi veren”⁹⁹ Boğaziçi'nde şimdi başka milletlerin müziklerini duyunca bu durumu yadırgar. Boğaziçi Osmanlı'nın kamusal yaşamındaki Boğaziçi değildir. Boğaziçi'nin kartpostal esintili, tasasız ve şen görünümü Mütareke'de kaybolmuştur. Boğaziçi *Tatarcık* romanında da karşımıza çıkmaktadır. Ancak Boğaziçi'nin anlatımında estetikleştirme ya da masalsı bir perspektif kullanılmamaktadır. Boğaziçi metinde sıradan bir sosyalleşme mekânıdır. Örneğin Lale, babası Osman Kaptan'ın ölümünün ardından, babasının kayığı ile Boğaz'da balık tutmaya gitmekte, balık avından döndükten sonra sahilde yüzmekte ve sonra Kandilli'ye giden vapura binmektedir.

2.1.1.3. Plaj ve Deniz Banyoları

Ekrem Işın; Osmanlıda kadınların, mahalle hamamından deniz hamamına geçişinin 19. yüzyılda gerçekleştiğini belirtir.¹⁰⁰ Deniz banyoları Zafer Toprak'a göre de İstanbul'da 19. yüzyılda yaygınlaşmaya başlar. Deniz banyolarından plaj kültürüne geçişte ise Rus göçmenler etkili olmuştur. İstanbulluların; tarihi çınarları, memba suları ve fülürye kuşunu dinlemek için gittiği “Fülürye” Rus göçmenlerin gelişiyle denize girilen ve güneşlenen bir yer haline gelir. Zaman içerisinde “Flürye” ismi Rus şivesi ile “Florya”ya dönüşecektir. Rus göçmenler burada “sere serpe yarı çıplak” denize girmekte ve güneşlenmektedir. İstanbullu erkekler ve kadınlar için plajlarda “açılıp saçılma devri” Rus göçmenleri ile başlar.¹⁰¹ Plaj kültürüne geçişte Beyaz Rusların

⁹⁸ Tülay Artan, “Boğaziçi”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C.2, s. 285.

⁹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 15.Basım, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 168.

¹⁰⁰ Ekrem Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, 1.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 166.

¹⁰¹ Zafer Toprak, “Bir Nostaljinin Öyküsü: Deniz Hamamından Plaja”, *Toplumsal Tarih*, Nu.295 (Temmuz 2018), s. 36-37.

oynadığı role *Sahnenin Dışındakiler* romanında değinilmektedir. İhsan, Cemal'e Beyaz Rusların İstanbul'da meydana getirdikleri dönüşümü anlatırken Florya Plajı'nı örnek verir: "Bir vaktin olduğu zaman Florya plajlarına git! Orada kadın, erkek beraberce yıkanıyorlar... Bizim polis de fellik fellik oruç bozanların peşinde..."¹⁰²

Plaj, sahil ve deniz banyolarına *Kadıköyü'nün Romanı*'nda diğer romanlara nazaran daha çok yer verilmektedir. Bu metinde de buralar kadın ve erkeğin denize birlikte girdiği ve mahremiyet anlayışında meydana gelen değişimin görülebileceği yerlerdir. Bedriye, Fenerbahçe Plajı'nda¹⁰³ kumlara uzanıp arkadaşı ile sohbet ederken Burhan'ı ilk kez burada görür. Necdet ise düzenli bir şekilde Moda deniz banyosuna¹⁰⁴ gitmektedir. Bununla birlikte *Kadıköyü'nün Romanı*'nda koylar ve Yoğurtçu Deresi de sosyalleşme mekânı olarak dikkat çeker. Örneğin *yediler* topluluğu sandal sefası yaparken Yoğurtçu Deresi'nden geçerler. Bu sırada Yoğurtçu Deresi'nde başka tekneler de gezinmektedir ve derenin kıyısındaki gazonada ise müzik ziyafeti vardır. Bu yönüyle dere metinde Kadıköy'ün gözde yerlerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

2.1.1.4. Stadyumlar

Stadyum, *Ankara* metninde ütopya bölümünün en önemli sosyalleşme mekânlarından biridir. Kutlamalar, törenler ve spor müsabakaları çoğunlukla burada yapılmaktadır. Romanda, Cumhuriyet'in 10. yıl dönümü kutlamaları için seçilen yer de stadyumdur. Mustafa Kemal stadyumda¹⁰⁵ toplanan kalabalığa bir konuşma yapar ve kutlama

¹⁰² Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 186.

¹⁰³ Bugünkü Caddebostan ya da Fenerbahçe Plajı Müfid Ekdal'a göre 1930'lu ve 1940'lı yıllarda açılır. İlk zamanlar plaj çok rağbet görmez. Halk, plaja zaman içerisinde ilgi göstermeye başlar. Daha sonra plajın yerine Pyramid eğlence merkezi açılır. 2005 yılında ise Kadıköy Belediyesi plajı yeniden faaliyete geçirecektir. Müfid Ekdal, *Kadıköy: Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü*, 1. Basım, İstanbul: Kadıköy Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları, 1995, s. 146.

¹⁰⁴ 1923 yılından itibaren kaptan İhsan Akdağ ve ortağı Moda Koyu'nda deniz banyosu işletmeye başlar. Sonradan bu hamam "Moda Plajı" ismini alır. Plajda su sporları dersleri verilmektedir. Koyda yapılan deniz motoru yarışları halka seyirlik bir eğlence de sunmaktadır. Doksanlı yıllarda belediye yaptığı düzenleme ile Moda sahilini doldurunca Moda Plajı ömrünü tamamlamış olur. Ekdal, s. 141-143.

¹⁰⁵ Stadyumun yapımını 1934-1936 yıllarında Nevzat Tandoğan'ın valiliği döneminde İtalyan Mimar Paolo Violi üstlenir. Dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, 19 Mayıs 1938 tarihinde Meclis'te yaptığı konuşmada stadyumun adının 19 Mayıs Stadyumu olacağını söyler. Stadyum, Ankaralılar için hem spor müsabakalarının izlendiği yer hem de buluşma mekânı olmuştur. Bkz. Mustafa Servet Akpolat, Erdal Eser(Ed.), *Ankara: Bir Başkent'in Tarihi, Arkeolojisi ve Mimarisi*, Ankara: Ankara Enstitüsü Vakfı Yayınları, 2004, s. 205.

münasebeti ile koşu ve bisiklet yarışı yapılır. Müsabakaların ilginç tarafı ise kadınların ve erkeklerin aynı müsabakada birlikte yarışmasıdır. Stadyum, kadın ve erkek bedenini tek bedende eritme ve her ikisini de eşitleme amacının yeri olmuştur. Eşitleme niyeti stadyumun tasvirini de yönlendirmekte, stadyum bir kahraman gibi betimlenmektedir:

“Şimdi betondan ve kara Ankara taşından *stadyum*’un sade ve gürbüz endamının, yükseldiği yerde, o vakit, çam tahtalarından, derme çatma birtakım tribünler vardı. Şimdi, yeşil çimenle örtülü saha, o vakit, boş, çıplak ve yalçın bir çöl parçası idi ve üstünde civar köylerden, kasabalardan gelmiş bir alaca halk yığını kaynaşıyordu.”¹⁰⁶

Stadyumun anlatıya konu edildiği diğer bir metin ise *Kadıköyü’nün Romanı*’dır. Stadyum, metinde samimiyet ve sıcaklık anlamına gelmektedir. Necdet, Kadıköy’den Cağaloğlu’ndaki eve taşınınca Kadıköy’den bir sene boyunca uzak kalır. Kadıköy’e gitmeye karar verir ve ilk uğradığı yerlerden biri Fenerbahçe Kulübü’dür. Kulüp o sıralar Union Clube sahasını kullanmaktadır. Kulüpten, kulübün yangın sebebiyle taşınmak zorunda kaldığı eski binasından zihnine hücum eden eski hatıralar bilincinde birden berraklık yaratır. Kulüp; Necdet için esasen gençlik yıllarının arzularıdır, çocukluktan arta kalan hatıralardır, samimiyettir. Öte yandan *Ankara* romanında stadyumun *Kadıköyü’nün Romanı*’nda ise –stadyuma da değinilerek- kulübün anlatımındaki ortak dil de dikkat çekicidir. Her iki anlatımda da kamusal mekân insanileştirilmektedir.

2.1.1.5. Bahçeler ve Mesire Alanları

Tanzimat sonrası Osmanlı kamusal yaşamında önem kazanan bahçeler¹⁰⁷ Cumhuriyet kamusal yaşamında da görülmektedir. *Kadıköyü’nün Romanı*’nda Papazın Bahçesi Kadıköylülerin bir araya geldiği yerler arasındadır. Örneğin Necdet, Bedriye ile Papazın Bahçesi’nde¹⁰⁸ tanışır. *Anahtar*’da ise Perihan; bir sabah evin penceresinden baktığında Taksim Bahçesi’ne¹⁰⁹ baharın geldiğini fark eder.

¹⁰⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, 33. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 171.

¹⁰⁷ Hem *Araba Sevdası*’ındaki Millet Bahçesi hem de *Mai ve Siyah*’taki Tepebaşı Bahçesi’nin anlatımında bahçenin Osmanlı kamusal yaşamına getirdiği yenilikler görülmektedir. “Araba Sevdası” için bkz. Rezaizade Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, 1.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014; “Mai ve Siyah” için Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 19.Basım, İstanbul: Özgür Yayınları, 2013

¹⁰⁸ Papazın Bahçesi’ne Papazın Bağı da denilmektedir. Bahçe, Halepli bir Ermeni Katolik aileye mensup Kardinal Andon Hassunyan’a aittir. Hassunyan, 1884’te Roma’da öldükten sonra başka

Bomonti Bahçesi¹¹⁰ ise *Anahtar* ve *Ankara* romanında yer almaktadır. Kenan; Perihan ile Taksim'deki eve taşınmadan önce Bomonti'de oturdukları zaman, arada Bomonti Bahçesi'ne gidip yemek yedikleri günleri hatırlayınca bir an da olsa sıkıntılarını ve şüphelerini unuttuğunu fark eder. Bomonti Bahçesi'nde Perihan ile kaygısız şekilde orta sınıf halka karışmayı ve basit eğlencelerden haz duymanın masumiyetini özlemle hatırlar. *Ankara* romanında Mebus Murat Bey, Ankara şehrindeki kamusal mekân azlığından şikâyet ederken bu konuda İstanbul'un zengin olduğunu söyler. Murat Bey, İstanbul'da bulunduğu zamanlar yaz mevsiminde Bomonti Bahçesi'ne mutlaka gitmektedir.

Ankara'da ise Millet Bahçesi öne çıkmaktadır. Meşrutiyet sonrasında, Fransız Halk Bahçeleri'nden esinlenerek yapılan millet bahçelerinin bir örneği de Ankara'da yapılmıştır. Bahçe; Ankara Palas, Merkez Bankası ve Bankalar Caddesi üçgeninde yer alır. Yeşil alanı ve ahşap sinema binası Ankaralıları için sosyalleşme imkânı sunarken ilk işçi bayramı ve Sakarya Meydan Savaşı için yapılan zafer kutlamalarına da ev sahipliği yapmıştır.¹¹¹ *Ankara* romanındaki Murat Bey, meclisteki müzakereler de yoğunluğunu yitirince vaktinin çoğunu Meclis'in karşısındaki Millet Bahçesi'nde geçirmektedir. *Dikmen Yıldızı*'nda ise Doktor Ali Bey ve beraberindeki iki kişi, Süleyman Çavuş ile bu bahçenin önünde karşılaşırlar.

Bu çerçevede bir diğer kamusal alan örneği ise mesire alanları olan çayırlardır. Adnan Giz'e göre Kadıköy'deki çayırlar padişah ve yöneticilere ait atların otladığı yerler olmanın dışında aynı zamanda mesire yerleridir. II. Meşrutiyet sonrasında Kuşdili Çayırları'nın piyasası giderek popülerlik kazanmıştır. Burası, her yaştan ve

varisi olmadığından bahçe Ermeni Katolik Patrikhanesi'ne kalır. Patrikhane, bahçeyi kiraya verir. Müfid Ekdal, Papazın Bahçesi'ni bir dönem Cemil Bey isminde birinin işlettiğini söyler. Cemil Bey bahçeye bir gazino yaptırır. Bahçeye, o dönem Ahmet Rasim, Hafız Burhan, Neyzen Tevfik de gelmektedir. Bahçe, Kadıköy'ün kamusal yaşamında önemli bir yer tutmuştur. Ekdal, s. 123-127.

¹⁰⁹ Taksim Bahçesi, Taksim Gezi'sinin arkasında, bugünkü İntercontinental Otelinin bulunduğu yerdeydi. Buraya Taksim Belediye Bahçesi de denilmekteydi. Pera halkının gezinti ve eğlence ihtiyacını karşılamak için buraya 1870 yılında yapılır. Seza Durudoğan, "Taksim Bahçesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C. 7, s. 196.

¹¹⁰ İsviçreli Bomonti kardeşler 1890'da Feriköy'de bira fabrikası kurarlar. Bomonti semti de adını bu fabrikadan alacaktır. 1930'lu yıllarda fabrikanın tesis alanında Bomonti Bira Bahçesi açılır. Bahçe 1950'li yıllara kadar açık kalacaktır. Vefa Zat, "Bomonti'nin Bira Fabrikası", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C. 2, s. 296-297.

¹¹¹ Adile Nuray Bayraktar, "Başkent Ankara'da Cumhuriyet Sonrası Yaşanan Büyük Değişim: Modern Yaşam Kurgusu ve Modern Mekânlar", *Ankara Araştırmaları Dergisi*, C.4, No.1 (Haziran 2016), s. 68.

sınıftan insanın geldiği bir gezinti yeridir. Genç kadınların, ailedeki yaşça büyük kadınların riyasetinde gelebildiği Kuşdili Çayırı genç kadınlar için sosyalleşme yeridir.¹¹² *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet, Kadıköy'den ayrılıp Cağaloğlu'ndaki eve taşınırken Kadıköy'e dair anıları zihnine hücum eder. Bisiklet sürmeyi öğrendiği Talimhane Meydanı ve futbol oynadığı Kuşdili Çayırı zihnine hücum eden yerlerdir. Bir diğer mesire alanı ise Haydarpaşa Çayırı'dır. Nesrin, Bağdat Caddesi'nde trafik kazası geçirmiştir. Nesrin'in otomobille geçtiği yerler arasında Haydarpaşa Çayırı da vardır.

2.1.2. Açık Kent Alanları

Bu başlık altında, romanlarda geçen caddeler,¹¹³ sokaklar ve meydanlar gösterilecektir. Romanlardaki açık kent alanları Beyoğlu'nda, Suriçi'nde, Kadıköy'de ve Ankara'da bulunmaktadır. *Anahtar*'da Beyoğlu'nun, *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Kadıköy'ün, *Ankara* ve *Dikmen Yıldızı*'nda Ankara'nın, *Sahnenin Dışındakiler*'de ve *Sonsuz Panayır*'da Suriçi'nin ve Beyoğlu'nun açık kent alanları öne çıkmaktadır.

2.1.2.1. Cadde ve Sokaklar

Beyoğlu'ndaki caddeler özellikle *Anahtar*'da öne çıkmaktadır. Kenan, yaşadığı paranoyalarının etkisi ile kriz geçireceği gün Harbiye'ye gidecektir. Karaköy'den Harbiye'ye kadar yolun bir kısmını yürüyerek bir kısmını otomobille gitmeyi tercih eder. Kenan, bir *flaneur* gibi şehrin caddelerini, sokaklarını ve meydanlarını dolaşmaktadır. Kenan'ın güzergâhı aracılığıyla Refik Halit, Beyoğlu'ndaki cadde ve sokakların krokisini çıkarır. Kenan bankadaki işinden çıktıktan sonra arabası ile Bankalar Caddesi'ne sapar. Arabasından inip Yüksekaldırım Caddesi'ne yönelir ve buradan yürüyerek Tünel Meydanı'na çıkar. Kenan'ın bu caddeyi katetme biçimi ekonomik ve sınıfsal ayrımlara dayanmaktadır. Söz gelimi Tünel Meydanı'na yıllar sonra ilk kez Yüksekaldırım Caddesi'nden yürüyerek çıkacaktır. Kenan'a göre

¹¹² Adnan Giz, *Bir Zamanlar Kadıköy:1900-1950*, 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s. 63-64. Müfid Ekdal, Kuşdili Çayırı'nda cambazların gösteri yaptığını, dondurmacıların, kağıt helvacıların, şerbetçilerin ve macuncuların çayırdaki bulunduğunu; Kuşdili Sineması ve Hamdi'nin Gazinosu'nun da bu çayırdaki olduğunu söyler. Ekdal, s. 118.

¹¹³ Babıâli Yokuşu, Ağayokuşu, Cerrahpaşa Yokuşu gibi yer isimleri cadde olarak ele alındı.

bunca zamandır Bankalar Caddesi'ni kullanarak Beyoğlu'na arabayla çıkması ve Yüksek Kaldırım'ı yürümek zorunda kalmaması sınıf atladığı anlamına gelmektedir. *Anahtar*'da olaylar ya Beyoğlu Caddesi'ne doğru ya da oradan Harbiye'ye ve Bomonti'ye yönelerek gelişmektedir. Bu açıdan romanda Beyoğlu Caddesi, her yöne açılan ve her taraftan da kendisine akışın olduğu bir caddedir.

Beyoğlu Caddesi'nin kozmopolitliği ve bunun sağladığı özgürlük de *Anahtar*'da vurgulanmaktadır. Kenan, bankadaki mesaisi bittikten sonra çoğu zaman eşi Perihan ile Beyoğlu Caddesi'nde buluşmaktadır. Perihan, Beyoğlu Caddesi'nin kozmopolit kültürünü ve sunduğu ilişki biçimini beğenmektedir. Ankara'da yaşayan ve kendilerine misafirlğe gelen Ekrem'e, Ankara'nın caddelerinde dolaşırken sağlı sollu geçen tanıdıklara selam vererek yürümenin zorluğundan şikâyet eder. Perihan'a göre İstanbul, insana bu konuda rahatlık sunmaktadır ve Beyoğlu Caddesi'nde karşılaşılacak insanlar içerisinde tanıdık kişilerin az sayıda olması ve selam verme mecburiyetinde kalmamak insanı özgürleştirmektedir.

Beyoğlu Caddesi, *Kadıköyü'nün Romani*'nda tesadüflerin mekânıdır. Necdet, bir akşam vakti çıktığı Beyoğlu Caddesi'nde Bedriye ve arkadaşını görür. Beyoğlu Caddesi *Sonsuz Panayır* romanında sınıf atlayan, statüsü değişen kişilerin dolaştığı bir yerdir. *Anahtar* metniyle benzer şekilde burada da hangi caddede kimlerin dolaştığı sorusu ekonomik ve sınıfsal ayrımlar anlamına gelmektedir. Özellikle kahvehanedeki halkın konuşmalardan da bu anlaşılmaktadır. Bu konuşmalardan birinde daha düne kadar bakkal çırağı olan birinin zenginleştiği ve Beyoğlu Caddesi'nde dolaştığı söylenir.

Anahtar'da Beyoğlu'ndaki cadde ve sokakların bir tür krokisi çıkarılırken *Kadıköyü'nün Romani*'nda da Kadıköy'deki cadde ve sokakların krokisi çıkarılmaktadır. Moda, Mühürdar, Bağdat, İskele, Kızıltoprak caddelerine değinilmektedir. Baha'nın Moda Caddesi'nde kundura dükkânı bulunmaktadır; Nesrin, Bağdat Caddesi'nde trafik kazası geçirir. Bedriye ise Burhan'ın av sırasında kolunun kırıldığını İskele Caddesi'nde öğrenir. Necdet, Bedriye'yi uzun süredir görmediği dönemde Kızıltoprak Caddesi'ndeki dükkânlardan birine girip telefonla arar. Necdet, gazetenin istihbarat işleri için Kapalıçarşı'ya gittiği gün ise Babıâli Yokuşu'ndan aç ve yorgun bir şekilde inecektir.

Babîali Yokuşu *Sahnenin Dışındakiler*'de de geçmektedir. Cemal, İstanbul'a gemi ile bir gece yarısı gelir ve Sirkeci'de iner. O gece, Sirkeci'de bulunan bir otelde kalır. Sabahleyin otelden ayrıldığında işgal kuvvetlerinden Fransız askeri birliğinin Babîali Yokuşu'nu çıktığını görür. Cemal'in ailesi ile İstanbul'dan ayrılıp Anadolu'ya gitmeden önce oturdukları Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi'nde, Yeşil Tulumba isimli su kuyusundan aşağı inildiğinde Ağayokuşu'na çıkılmaktadır. *Sonsuz Panayır*'da ise Cerrahpaşa Yokuşu yer almaktadır. Ayşe, bir çarşamba günü Cerrahpaşa Yokuşu'ndan indiği vakit topal bir dilenci "oğlan yaylı kız yaylı" türküsünü söylemektedir.¹¹⁴

Ankara'da Selma, Tacettin Mahallesi'ndeki kadınlarla çarşıya gittiğinde Çıkrıkçılar Yokuşu, Balıkpazarı Caddesi, İstanbul Caddesi'ni dolaşır ve hiçbir yerde mendil bulamaz. Yeni kurulmakta olan Ankara şehrinin caddeleri tenhadır ve kasaba görünümünden uzaklaşmaya çalışmaktadır. Romanın birinci bölümünde -Milli Mücadele yılları- Nazif, Çıkrıkçılar Yokuşu'nu çıkarken yol karanlıktır. İkinci bölümde -Cumhuriyet kurulmuştur- Neşet Sabit buradan geçtiğinde ise yol aydınlıktır. Benzer bir yoksulluk ve bakımsızlık anlatımı Tacettin Mahallesi'ne çıkan cadde ve sokakların betimlenmesinde görülmektedir. Selma, Çocuk Sarayı Caddesi'ni¹¹⁵ geçtikten sonra Tacettin Mahallesi'ne epey zorlanarak ulaşacaktır. Şehrin bayındır bir hal almaya başlaması ile cadde ve sokaklar ışıklandırılmaya başlanacaktır. Selma ve Neşet Sabit, Cumhuriyet'in yıl dönümünde "Gazi Sarayı"na¹¹⁶ doğru yaptıkları yürüyüşte Işıklar Caddesi'nden geçerken de bayındır şehir dikkat çekmektedir. Caddeler şen ve müreffeh görünüm kazanmıştır.

Sokak anlatımı ise *Anahtar*'da öne çıkmaktadır. Kenan, Perihan'ın çantasında bulduğu anahtarın nereye ait olduğunu bulmak ve böylece içini kemiren kuruntuyu - Perihan'ın kendisini aldattığını düşünmektedir- ortadan kaldırmak niyetindedir. Anahtarı deneyeceği kapılardan biri de bir garsoniyer kapısıdır. Bu garsoniyere gitmek için İmam Sokağı'ndan geçerek Tarlabası'na çıkar. Perihan'ın önceki eşi Vecdi ise bir dönem Bursa Sokağı'nda bulunan bir evde oturmuştur ve yine bu

¹¹⁴ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 273.

¹¹⁵ Günümüz Ankara'sında bu cadde Anafartalar Caddesi ismini alır. Çocuk Sarayı 1930'lu yıllarda devlet memurlarının alış veriş yaptıkları bir cadedir. Cadde; apartmanları, tenteli dükkânları ve geniş kaldırımları ile Ankara için yenilikler taşımaktadır. Hürriyet Bilgin, "Ankara'da Günlük Yaşam: 1928-1938", *Mimarlık*, C.2, No.3 (1985), s. 20.

¹¹⁶ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 230.

sokakta bulunan bir dans hocasından Kenan, Paris'e gitmeden önce dans dersleri almıştır.

Sahnenin Dışındakiler'de ise anlatıcı belirli sokağı değil sokak kavramının kendisini anlatır. Ona göre sokak eğitici ve öğretici bir işleve sahip bir yerdir. Sokak çocuğun tek yardımcısıdır. Çocuk sokakta insan denen varlığı, sefaleti, hürriyet aşkını ve merhameti tadar. Herkesin kendisi olduğu yerdir sokak. Sokakta korkutucu taraflar olsa da bu "içtimaî makine"nin ezen ve değiştiren korkusu değildir. Sokak evin kapısından başlayan hayattır.¹¹⁷

2.1.2.2. Meydanlar

Cumhuriyet Dönemi'nde meydan düzenlemelerine önem verilmiştir. İstanbul'da Taksim ve Beyazıt; Ankara'da ise Hâkimiyet-i Milliye meydan düzenlemeleri yapılmıştır. Meydan düzenlemelerinde hem şehirlere kimlik kazandırmak hem de resmi merasimlerde halkın toplanacağı bir mekân oluşturma fikri vardır. *Ankara*'da Cumhuriyet'in yıldönümü için halk "Gazi Sarayı"na doğru yürümektedir. Neşet Sabit ve Selma da yürüyüşe katılır. Yürüyüşe katılan topluluk Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'nı¹¹⁸ geçerek Çankaya'ya varır.

Sonsuz Panayır'da Ayşe, Beyoğlu ve Şişli'deki sosyal hayata katılmak ve burada yaşamak konusunda çok isteklidir. Bu amaçla Ali Bey, Ayşe'ye, Beyoğlu ve Şişli semtlerindeki kamusal mekânları gezdirmektedir. Bu mekânların içerisinde Taksim Gazinosu da vardır. Ayşe, Taksim Gazinosu'nda otururken gazeteci Füzuran'ın bakışları ve konuşma biçimi karşısında sıkılır. Füzuran; Ayşe'nin, Beyoğlu ve Şişli'deki sosyal yaşama katılma arzusunun farkına varmıştır. Anlatıcının, Füzuran aracılığı ile metne yaptığı müdahaleler Ayşe'nin bu arzusunun ıslah etmeye ve söndürmeye dönüktür. Bu ıslah ve söndürme niyeti gerçekleştirilirken öncesinde Taksim'deki yaşamı Ayşe'nin tecrübe etmesi sağlanır. Sonrasında buradaki kamusal yaşamın Ayşe tarafından problemliler olarak görülmesi ve bu tecrübenin Ayşe'yi Cerrahpaşa'ya yöneltmesi istenmektedir. Füzuran'ın bakışları da esasen böyle bir müdahaledir. Ayşe, Füzuran'ın bakışları karşısında bu arzusunun Taksim

¹¹⁷ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 50.

¹¹⁸ Meydanın günümüzdeki adı Ulus'tur. Meydana ilk olarak Taşhan Meydanı denilmiştir. İkinci olarak Hâkimiyet-i Milliye Meydanı, son olarak Ulus Meydanı ismini alır. D.Tanrıkulu, "Ankara'da Eğlence Yaşamı 1928-38" *Mimarlık*, C.2, Nu.3 (1985), s. 24.

Meydanı'nda¹¹⁹ ifşa edildiğini ve kendisinin mahcup olmaya zorlandığını hisseder. Bu bakımdan anlatıcı, meydanın her yönden görülebilmesi ve herkese açık olması ile arzusunun gizliliği arasında zıtlık kurmaktadır.

Meydanların politik örgütlenme mekânı olması *Yalnız Dönüyorum*'da öne çıkmaktadır. Darülfünun öğrencilerinin önderlik ettiği işgal karşıtı miting Fatih Meydanı'nda yapılır. Öğrenciler, mitinglerin ikincisini ise Sultanahmet Meydanı'nda düzenlerler. Mitinge halk büyük ilgi gösterir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Beyazıt Meydanı'nda yapılan bir mitinge değinilmektedir. Burada da meydan politik örgütlenmenin yeridir. Ali Kemal Darülfünun'da ders vermeye geldiği gün Beyazıt Meydanı'nda¹²⁰ öğrencilerin düzenlediği bir mitingle protesto edilmiştir.

Bunlara ilaveten *Dikmen Yıldızı*'nda Yıldız, savcı ile görüşmek için adliyeye geldiği gün Hükümet Meydanı'ndan geçer. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet ve arkadaşları, Baha'nın dükkânından çıktıklarında Mühürdar Caddesi'ne inip Kilise Meydanı'na varırlar. *Anahtar*'da Kenan, eşi Perihan'la Semiha'nın evinde buluşacağı gün, Karaköy'den yürüyerek Tünel Meydanı'na çıkar.

Meydanların yanı sıra şehirdeki köprülerin de toplaşma mekânı olduğu görülmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, Galata Köprüsü'nde Senegalli iki işgal kuvveti askerinin Osmanlı bahriyelisini kollarından tutup zorla götürdüklerine tanık olur. Askerlerden biri, bahriyeliye tokat atar. Bahriyelinin tartaklanmasına sadece ihtiyar bir kadın tepki verecektir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye ile Necdet, Frerler mektebi önünde karşılaştıkları gün yürüyüşe çıkarlar. Bedriye yol boyunca yürümenin kendisine ne kadar iyi geldiğiyle Necdet ise Bedriye'yi keşfetmekle meşguldür. Ortalık kararmaya başladığında Necdet ve Bedriye, Yoğurtçu Köprüsü'nden geçmektedir.

¹¹⁹ Lütfi Kırdar, Taksim Meydanı ve Taksim Anıtı'nın yapılma gerekçelerinden birinin merasimler için duyulan geniş bir alan ihtiyacı olduğunu söyler. Cumhuriyet Bayramı ya da 30 Ağustos Zafer Bayramı gibi törenler Beyazıt Meydanı'nda ya da Topçu Kışlası'nın önünde yapılmaktadır ancak alanın darlığı nedeniyle burada tören için arzu edilen kalabalık toplanamamaktadır. Bu nedenle meydanın düzenlenmesine ve anıt yapımına karar verilir. Anıt, Pietro Canonica'ya yaptırılır ve 1928 yılında anıtın yapımı tamamlanır. Gülersoy, *Taksim: Bir Meydanın Hikayesi*, s. 40.

¹²⁰ Cumhuriyet Dönemi'nde Beyazıt Meydanı, 1923-1924 yıllarında Ali Haydar Yuluğ'un belediye başkanlığında mimar Asım Kömürcüoğlu tarafından düzenlenmiştir. Meydanda, günümüze kadar birkaç düzenleme daha yapılacaktır. Doğan Kuban, "Beyazıt", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C. 2, s. 186-187.

2.2. Kapalı Kamusal Alanlar

Kapalı kamusal alanlar belirli sınırlar barındıran ve katılımın bazı şartlar gerektirdiği alanlardır. Kapalı kamusal alanlar özellikle de açık kamusal alanlara göre katılımın kısıtlandığı ve kuralların daha belirgin olduğu yerlerdir.

2.2.1. Eğlence Mekânları

Romanlardaki karakterler kahvelere gitmektedir, dans bahçelerinde dans dersleri almaktadır ve Rus göçmenlerin açtığı barlarda eğlenmektedir. Bunun yanı sıra meyhaneler, gazinolar, kulüpler, sinema ve tiyatro salonları, oteller de romanlarda gidilen kamusal alanlardır. Eğlence mekânları içerisinde özellikle Beyoğlu'ndaki gazino, bar, meyhane ve otellerdeki sosyalleşme sorunlu bulunmakta ve buralar yozlaşmanın vücut bulduğu yerler olarak gösterilmektedir.

2.2.1.1. Gazino, Meyhane ve Barlar

İncelenen romanlarda gazino, meyhane ve barlar Beyoğlu'nda ve Kadıköy'de toplaşmaktadır. Gazinolar, *Kadıköyü'nün Romanı*'nda incelenen diğer romanlara göre daha çok yer almaktadır. Neredeyse Kadıköy'deki bütün gazinolara değinilmiştir: Belvü, Koço, Moda Yalı, Şifa ve Kuşdili. *Yediler* topluluğu sandalla yaptıkları sefada öğlen yemeği için Belvü Gazinosu'na¹²¹ gelirler. Akşam olunca sandalı Yoğurtçu Deresi'nde Kuşdili Gazinosu'nun¹²² karşısına bağlarlar. Topluluk burada, gazinonun verilen müzik ziyafetine eşlik etmek ister. Bedriye, arkadaşı Madam Hilde ve Necdet birlikte Moda Yalı Gazinosu'na gittiklerinde Koço'nun

¹²¹ Kalamış koyunda yer alan Belvü Gazinosu 19. Yüzyılda yaptırılır. Cumhuriyet Dönemi'nde de varlığını sürdürür. Giz, s. 56. Müfid Ekdal, Belvü'ye dair şu anekdotu aktarır: “Deniz yolları vapurlarının muhtelif yerlerine ‘Vatandaş Türkçe Konuş’ levhaları asılmış olmasına rağmen, Belvü'nün müşterileri sadece Rumca konuşur, Rumlardan meydana gelen orkestra Rumca şarkılar çalardı. Yeni çıkan Türkçe tangolar arada çalınsa da Türkçe mi yoksa Rumca mı olduğunu iyi bir kulak ayıramazdı. Esasen o günlerde Alexander Zamboğlu orkestrası Devletin radyosunda devamlı neşriyat yapar, kimsenin farkına varamadığı Rumca bir eğitim sürer, giderdi.” Ekdal, s. 215.

¹²² Kuşdili Çayırı'nda bulunan Hamdi'nin Gazinosu ile *Kadıköyü'nün Romanı*'nda geçen Kuşdili Gazinosu arasında benzerlikler bulunmaktadır. Müfid Ekdal'ın verdiği bilgiye göre Yoğurtçu Deresi'nin kenarında kurulmuş Hamdi'nin Gazinosu'nda da böyle bir gelenek vardır. Esas adı Gülüstan Gazinosu olan mekâna Hamdi'nin Gazinosu denilmektedir. Gazinonun müşterileri dışında derede sandalla dolaşanlar ya da o sırada çayırdaki bulunanlar icra edilen müziği dinleyebilmektedir. Dans modası başlayınca gazino tenhalaşır ve insanlar Belvü ile Mühürdar Gazinosu'na ilgi göstermeye başlar. 1928 yılında gazino kapanır. Ekdal, s. 120.

Gazinosu'ndaki¹²³ konuklar, Bedriye ve Madam Hilde'nin Moda Yalı Gazinosu'na geldiğini duyunca buraya gelirler. Yine *Kadıköyü'nün Romani*'nda Necdet, Burhan ile Şifa Gazinosu'nda tanışır. Necdet sıkıntılı ve buhranlı olduğu dönemde gazeteci arkadaşlarıyla Mullen Ruj'a¹²⁴ gitmektedir.

Kadıköy'deki gazinolar *Sahnenin Dışındakiler*'de de dikkat çekmektedir. Cemal, Moda'da bulunan Glycine'ye ve Mühürdar Bahçesi'ne bazı zamanlar gitmektedir. Her iki mekân da Cemal'in sevdiği yerlerdir. Mühürdar Bahçesi'ne, İstanbul'un çok uzak yerlerinden de müşteri gelmektedir. Bu bakımdan Mühürdar Bahçesi, beğenilen ve talep gören bir yerdir.

Dönemin kamusal yaşamında popüler olan gazinolardan biri de Beyoğlu'ndaki Taksim Gazinosu'dur. Aydın Boysan, 1940'lı yılların İstanbul'unda Taksim Gazinosu'nun büyük salona ihtiyaç duyan toplantılara ev sahipliği yaptığını ifade eder.¹²⁵ Taksim Bahçesi'nde bulunan salaş bir gazinonun yerine belediye tarafından Taksim Belediye Gazinosu yaptırılır ve 1940 yılında açılır. Gazinoda Cumhuriyet Bayramı suareleri de yapılmaktadır. Aynı şekilde İstanbul'a gelen yabancı konuklar için tertip edilen resmi ziyafetler de burada verilir.¹²⁶ Taksim Gazinosu; *Sonsuz Panayır*'da burjuvazinin, özellikle de yeni zengin sınıf *iki binlerin* boy gösterdiği yerdir. Gazino, İstanbul'un lüks ve sefahat düşkünü zenginlerini ağırladığı gibi anlatıda olumlanan zenginleri de misafir etmektedir.

Gazinolar dışında meyhaneler de eğlence mekânı olarak romanlarda yer almaktadır. *Kadıköyü'nün Romani*'nda Mühürdar'da kilise meydanı civarında bulunan Mardik'in Meyhanesi¹²⁷ *yediler* topluluğunun gittiği bir yerdir. Romanda ismi belirtilmeyen

¹²³ Koço Korontos, Mühürdar Gazinosu'nu bir süre işletir. Fokstrot, Charleston ve Black Botom gibi danslar gözden düştükten sonra 1931 yılında Koço Korontos Moda'da başka bir gazino açar. Moda Koyu'na bakan gazinonun ismi Koço Gazinosu'dur. Ekdal, s. 66. Salah Birsal, İstinye İskelesi'nde de Koço ismini taşıyan bir eğlence mekânı olduğunu belirtir. Salah Birsal, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, 4. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017, s. 205.

¹²⁴ Salah Birsal, Mullen Ruj'un Lale Sineması'nın karşısında bulunduğunu ve daha sonra Çağlayan ismini aldığını belirtir. *a.g.e.*, s. 152.

¹²⁵ Aydın Boysan, *İstanbul'un Kuytu Köşeleri*, 9. Basım, İstanbul: YKY, 2004, s. 193.

¹²⁶ Taksim Belediye Gazinosu'nun yerine önce Sheraton Oteli daha sonra bugünkü İntercontinental Oteli yapılır. Gülersoy, *Taksim: Bir Meydanın Hikayesi*, s. 49.

¹²⁷ Müfid Ekdal, Mardik Meyhanesi için "Mühürdar Caddesi'nin başında, Ermeni Kilisesi'nin karşısında Sakallı Mardik Efendi'nin meyhanesi en güzel içkileri satmakta ün salmıştı. İkinci bir özelliği de sabaha kadar açık olması, kalburüstü müşterileri ve hiçbir rahatsız edici vak'anın meydana gelmemesi idi. O zamanın en güzel en sevilen şarkıları Mardik'in gramofonundan bahçesine yayılır." der. Ekdal, s. 83. Afif Yesari'ye göre Mardik'in Meyhanesi'nin tam ortasında bir havuz vardır. Mekân aynı anda çok sayıda konuğu misafir edebilen görkemli bir yerdir.

Kadıköy'deki bir meyhaneye ise Nimet Teyze'nin köşkünde tenis maçı yapıp eğlendikleri günün sonunda Orhan ve Mükerrerem gitmeye karar verirler. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, Muhlis Bey ile buluştuklarında gittikleri yerler arasında Turşucu Meyhanesi de vardır.

Ankara romanında Pınarbaşı kabaresi eğlence yerinin nasıl düzenlenmesi, odağının ne olması ve kimlere hitap etmesi gerektiğini ütopya biçiminde göstermektedir. Pınarbaşı'ndaki, "kültürel mahiyet taşıyan" eğlencelerin icracıları "kendi çığırında bir sanat ve şiir ehli"dir. Meddah, halkı tuluatları ile güldürmekte; halk şairi katılımcılara destanlar, koşmalar ve maniler söylemekte; bir başka sanatçı da dans gösterilerini idare etmektedir. Ayrıca Pınarbaşı'nın duvarlarında sanatçıların tabloları sergilenmektedir. Her hafta düzenlenen programlar bir şehrin adını taşır: Urfa gecesi, Aydın gecesi ya da Erzincan gecesi. Mekân lüksü çağrıştıracak unsurlarla bezenmemiştir ancak "zekâvetli ve parıltılı"dır.¹²⁸

Bu dönemde popüler mekânlar arasında Beyaz Rus göçmenlerin işlettiği barlar da vardır. Barlar bu dönemin iptilas olana cazbant ve fokstrot danslarının yapıldığı yerlerdir. Gardenbar¹²⁹ ve Moscovit bu tür dansların yapıldığı yerler olması bakımından ün kazanmış barlardır. *Anahtar* romanında Perihan'ın eski kocası Vecdi, Gardenbar'a gitmekte ve burada Macar kızları ile eğlenmektedir. *Yalnız Dönüyorum*'da ise Namık Bey ve Hasan, Gardenbar'a ve Moscovit'e gitmektedir. Buraya gitme sebepleri ise İsmet Hanım'a göre "kâfir Rus karıları"dır.¹³⁰ *Sahnenin Dışındakiler*'de Muhtar ve kayınpederi, Beyaz Rus kadın arkadaşları ile eğlenmek için Moscovit'e gitmektedir. Cemal ve Kudret Bey de Garden Bar'a meşhur Tosya dans grubunu izlemek amacıyla giderler. *Sahnenin Dışındakiler*'de Londra Barı'ndan da söz edilmektedir. Rusların açtığı Londra Barı'na Haydarpaşa'daki İngiliz garnizonu askerleri ve subayları gitmektedir. Cemal, İngiliz askerlerinin uğrak yeri olan Londra Barı'na zaruri bir durum olmadıkça gitmemektedir. *Ankara*'da Hakkı Bey, Ankara'ya şehrin su tesisatı işini almak için gelen Alman iş adamı topluluğu ile Fresko'da görüşür.

Meyhaneye; Ahmet Rasim, Osman Cemal ve Mahmut Yesari de gitmektedir. Afif Yesari, *İstanbul Hatırası*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomotiv Kurumu, 1987, s. 142.

¹²⁸ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 201-203.

¹²⁹ Tepebaşı Bahçesi'nde bulunan ve Beyaz Rusların çalıştığı bir bardır. Çelik Gülersoy, *Tepebaşı: Bir Meydan Savaşı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1993, s. 122.

¹³⁰ Şükûfe Nihal, *Bütün Eserleri 2: Romanlar(1926-1938)*, 1. Basım. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008, s. 272.

Ankara’da ilk olarak açılan modern bar Fresko’dur. Fresko, Ankara’da yaşayan bürokrat ve milletvekillerinin sıklıkla gittiği mekândır. Hem bar hem de lokanta özelliğine sahiptir ve Avrupalı gösteri sanatçıları burada oyunlar sergilemiştir.¹³¹

Sonsuz Panayır’da ise Şaş-Bak Pavyonu yer almaktadır. Romandaki anlatımdan mekânın bir binanın bodrum katında bulunduğu anlaşılmaktadır. Taksim Sineması’nın altında yer alan ve Frederick Thomas tarafından açılan Maksim Bar ile benzerlikler taşımaktadır.¹³² Ali Bey, Ayşe’ye pavyonu anlatırken “*İstanbul’un eğlence ve sefahat yerlerini görmek için taşradan gelenler, modernlik diplomasını buradan alırlar.*” der.¹³³

2.2.1.2. Dans Bahçeleri

Cumhuriyet’in, toplumu modernleştirme pratikleri arasında balo ve suareler de başta gelmektedir. Türkiye’de ilk defa 19. yüzyılın sonlarında düzenlenmeye başlanan balolar, Cumhuriyet ile resmiyet kazanmış, modern yaşamın önemli bir unsuru olmuştur.¹³⁴ Bu nedenle balolara katılacaklar öncesinde dans dersleri alırlar. Cumhuriyet öncesinde dans bahçelerinde, Cumhuriyet sonrasında ise dans mekteplerinde dans eğitimi verilmektedir. *Anahar*’da ise Kenan dans dersleri almıştır ancak bu dersi nerede aldığı belirtilmez. *Yalnız Dönüyorum*’da Namık Bey ve Hasan; Madam Mari’nin Tepebaşı’ndaki dans bahçesinde¹³⁵ dans dersleri almaktadır. Hasan dans dersi aldığını karısı Yıldız’ın öğrenmesini istemez ve karısından bunu saklamaya

¹³¹ Enver Behnan Şapolyo, *Mustafa Kemal Paşa ve Milli Mücadele’nin İç Alemi*, Ankara: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1967, s. 146.

¹³² Halide Edip, *Sonsuz Panayır*’da Şaş-Bak Gazinosu’da geçen ispiirtizma sahnesinin benzerini Maksim Bar’da gördüğünü söyler. Bkz. Adile Ayda, *Böyle İdiler Yaşarken*, Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1984, s. 252. Maksim Bar’ın açılışından beş yıl sonra Thomas sefalet içinde ölür ve Maksim kapanır. 1928 yılında Yeni Maksim adıyla tekrar açılır. Vefa Zat, *Eski İstanbul Barları*, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları: 1999, s. 75-76. Fikret Adil, Maksim’i işleten Thomas’ın Çarlık Rusyası’nın en büyük ve ünlü lokantasının sahibi olduğunu belirtir. Fikret Adil, *Avare Gençlik & Gardenbar Geceleri*, 1. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017, s. 160. Gökhan Akçura, Maksim’in 1921 yılında açıldığını ifade eder. Maksim, Sıraselviler Caddesi’nin başında bulunan Taksim Sineması’nın diğer adı ile Majik Sineması’nın bodrum katında açılmıştır. Dekorasyonu şatafatlı ve lüks malzemeden yapılmıştır. Bkz. <http://gokhanakcura.blogspot.com/2014/03/istanbulda-bir-siyah-rus-yillar-once.html> (06 Ekim 2018)

¹³³ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 38.

¹³⁴ Dr. Doğan Duman, “Cumhuriyet Baloları”, *Toplumsal Tarih Dergisi*, C.7, No. 37 (1997), s. 45.

¹³⁵ Bunlardan biri de Yüksekaldırım’daki dans hocası Madam Sari’dir. Gökhan Akçura, *Ivır Zıvır Tarihi: Unutma Beni*, 1. Basım, İstanbul: Om Yayınevi, 2004, s. 217-222. *Yalnız Dönüyorum*’daki dans hocası Madam Mari ile Gökhan Akçura’nın aktardığı Madam Sari isimleri arasındaki benzerlik de romandaki dans hocasının Madam Sari olma ihtimalini güçlendirmektedir.

çalışır. Bu bakımdan dans hem monden yaşamın bir gereği hem de aile kurumundan saklanma gereği duyulan bir pratiktir.

2.2.1.3. Kulüpler

Kulüpler, Osmanlı kamusal yaşamına 19. yüzyıl sonunda girer. Bunun ilk örneği de Cercle d'Orient¹³⁶ isimli kulüptür. Kulübün üyeleri Levantenler, yabancılar ve gayri Müslimlerdir. Osmanlının yüksek mevkili paşalarından da kulübe üye olanlar vardır. Örneğin *Sahnenin Dışındakiler*'deki Nâsır Paşa akşamları düzenli olarak Cercle d'Orient'a gitmektedir. *Anahtar* romanındaki Kenan da buraya ara ara gitmektedir ancak buraya gitmekten pek hoşnut değildir. Tenha mekânlarda, sözgelimi bir kahvede oturmayı daha çok istemektedir:

“Şu var ki Cercle'a veya pasta salonuna gitmeye tercih ediyor. Hiç değilse az insanla karşılaşacak, hem de az tanıdığı, hiç tanımadığı insanlarla! Konuşmak ve içinden gelmeyen birtakım hareketler yapmak mecburiyetinde kalmayacak.”¹³⁷

Cercle d'Orient için Dikmen Yıldızı'nda ise şöyle denilmektedir: “Serklidoryan'dan çaldığı diplomat yaslanışile yaslanmayan sahi insan ve sahi karı kocalar bulunur mu?”¹³⁸ Her iki romanda da kulübün sosyalleşme biçimi sahici bulunmamaktadır ve salon kültürünün protokolleri eleştirilmektedir.

Cumhuriyet ile farklı kulüplerin açıldığı görülmektedir ki Moda Deniz Kulübü bunlardan biridir. *Kadıköy'nün Romanı*'nda *yediler* topluluğu sandal sefası yaptığı gün Baha, arkadaşlarına Moda Deniz Kulübü'ne¹³⁹ gitmeyi önerir. Topluluktan bazıları

¹³⁶ İstiklal Caddesinde bugünkü Grand Pera'nın yerinde Cercle d'Orient vardı. Kulüp, Abraham Paşa'ya ait binayı kullanmaktaydı. Murat Belge, *Gezi Rehberi*, 1. Basım, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 205. Said N. Duhanî, II. Abdülhamit dönemi devlet adamlarından Hikmet Paşa'nın Cercle d'Orient'a giden tek devlet adamı olduğunu söyler. Said N. Duhanî, *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, Nihal Önel (çev.), İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları, 1990, s. 87. Behzat Üstdiken, Cercle d'Orient'in isminin Cumhuriyetin ilanından sonra Büyük Kulüp olarak değiştirildiğini belirtir. Kulüp, 1959 yılında Kadıköy Çiftelavuzlar'da şube açar ve 1971 yılında İstiklal Caddesi'ndeki kulüp kapanır. Behzat Üstdiken, “Cercle d'Orient”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C.2, s. 409.

¹³⁷ Refik Halid Karay, *Anahtar*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009, s. 101.

¹³⁸ Aka Gündüz, *Dikmen Yıldızı*, 3. Basım, İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1943, s. 194-195.

¹³⁹ Müfid Ekdal'ın aktardığına göre Celal Bayar, 1935 yılında Zeki Rıza Sporel'e ait Milli Spor isimli mağazaya uğrar. Mustafa Kemal Atatürk'ün “Denize inmek medeniyet şiarıdır” sözünü Sporel'e hatırlatarak bir deniz kulübü kurmak için Sporel'in bilgisine başvurur. Zeki Rıza Sporel, bu işin zor olmayacağını ancak 30 bin lira para gerektiğini söyler. Sonraki gün İş Bankası'ndan 30 bin liralık kredi alınarak Moda'da Celal Sofu'ya ait binada Celal Bayar başkanlığında kulüp kurulur. Müfid Ekdal, s. 57-60.

da bu kulübe üyedir. Ayrıca *yediler* Fenerbahçe Kulübü'ne de gitmektedir. *Sonsuz Panayır*'da ise Ali Bey'in sofasındaki topluluk aydınlar için bir kulüp açmayı düşünmektedir.

2.2.1.4. Kahvehane ve Pastaneler

Kahvehaneler, İstanbul'da toplumun en önemli sosyalleşme mekânlarından biri olmuştur.¹⁴⁰ Cumhuriyetin ilk yıllarında dans salonu ve bar gibi eğlence mekânlarının sayısı artsa da kahvehaneler değerini kaybetmemiştir.¹⁴¹ Kahvehanelerin popülerliğini Cumhuriyet yıllarında koruduğu, romanlarda görülmektedir. Gerek Mütareke İstanbul'undaki kahvehanelerin gerekse de Milli Mücadele Ankara'sındaki kahvehanelerin çokluğu bunu göstermektedir.

Dikmen Yıldızı'nda Ankara'da Kuyulu Kahve ve Merkez Kırathanesi öne çıkmaktadır. Kuyulu Kahve'ye, Dayko'nun Tütüncü Dükkânı da denilmektedir. Kuyu Kahve, Milli Mücadele boyunca Ankara'da ikamet eden aydınların ve vekillerin uğrak yeri olmuştur.¹⁴² Men-i Müskirat Kanunu yürürlükte olmasına rağmen bu dönemde Ankara'da içki satışı yapılan yerlerden biri Kuyulu Kahve'dir. Bunun dışında kadınlar da Kuyulu Kahve'ye girebilmektedir. Ancak o dönemin Ankara'sında bu radikal bir serbestlik olacak ki romanda sözü edilen ve Kuyulu Kahve ile karşı karşıya bulunan Merkez Kırathanesi'ne kadınlar girememektedir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda; Mühürdar'da bulunan Zuhâl Kahvesi, Necdet'in bir dönem müdavimi olduğu bir mekândır. Yine *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Nesrin, Necdet'ten üyesi olduğu gizli bir teşkilata ait kâğıt tomarlarını saklamasını ister. Necdet, Nesrin'le görüştüktan hemen sonra Bedriye ile karşılaşır. Bedriye ile deniz kenarında kır kahvesine¹⁴³ gidip otururlar ve Necdet olanları Bedriye'ye anlatır.

¹⁴⁰ Serdar Öztürk, *Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar (1930-1945)*, 1.Baskı, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2005, s. 21.

¹⁴¹ *a.g.e.*, s. 496.

¹⁴² 1920'li yıllarda Ankara'da gidilen kamusal mekânlardan birisi Kuyulu Kahve'dir. Kahvenin sahibi, Eskişehir milletvekili Eyüp Sabri Akgöl'ün kardeşi "Dayko"dur. Dayko, içki yasağına rağmen müşterilerine gizlice içki servisi yapmaktadır ve uğrak yerlerden biri olmasını buna borçludur. Aka Gündüz de kahvenin müdavimleri arasındadır. Kudret Emiroğlu ve Diğerleri, *Küçük Asya'nın Bin Yüzü: Ankara*, Ankara: Dost Yayınları, 2005, s. 375.

¹⁴³ Salah Bırsel, *Kır Kahvesi* isimli bir kırathanenin Kadıköy'de Şifa'da bulunduğunu belirtir. Salah Bırsel, *Kahveler Kitabı*, 1. Basım, İstanbul: Koza Yayınları, 1975, s. 271.

Anahtar romanında Kenan, İstinye Kahvesi'ne gitmeyi arzulamaz. Ancak yine de kahvelere gitmek diğer mekânlara gitmekten daha az yorucudur ve kahvede karşılaşacağı insan sayısı daha azdır. Romanda bahsi geçen diğer kahveler ise Rum Kahvesi ve Eptalofos Kahvesi'dir.¹⁴⁴ Her ikisi de Kenan'ın teyzesinin oğlu olan Rüstem'in uğrak yerlerindedir. Banka müdürü Kenan'ın gittiği kamusal mekânlar çeşitlilik göstermektedir ancak bankada sıradan işleri yapmakla meşgul Rüstem çoğunlukla sadece kahvehanelere gitmektedir.

Tatarcık'ta "Biri sokağın içinde; öteki sahilde"¹⁴⁵ iki kahve vardır. Poyraz köydeki en canlı mekânlar kahvehanelerdir. Buralar hem köyün haber kaynağı hem de köyün meselelerinin çözüme kavuşturulduğu yerdir. Lale'nin babası Osman Kaptan'a dair köylünün taşıdığı şüpheler, köyün içinde bulunan kahvede yaşanan bir olay üzerine ortadan kalkacaktır.

Sahnenin Dışındakiler'de sözü edilen kahvehane sayısı bir hayli fazladır. Çoğu kahvede temel konu Milli Mücadele'nin nasıl sonuçlanacağıdır. Mücadele taraftarları ve muhalifler tüm İstanbul'da olduğu gibi kahvede de bölünmüştür. Bu kahvehanelerde Tanpınar, bazen Ahmet Haşim'i bazen de Yahya Kemal'i konuk etmektedir. Acemin Kahvesi'nde¹⁴⁶ Ahmet Haşim tavla oynamaktadır. İkbal Kahvesi'nde¹⁴⁷ ise hem Ahmet Haşim hem de Yahya Kemal vardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de kahvelerde meydana gelen dönüşüme de değinilmektedir. İstanbul'un eğlence anlayışının değiştiği gösterilmeye çalışılırken Beyaz Rusların İstanbul'da yaygınlaştırdığı tombala oyunundan söz edilir. Bir memur Şule Kahvesi'nde¹⁴⁸ tombala oynarken

¹⁴⁴ Behzat Üstdiken'e göre Eptalofos Kırathanesi İstiklal Caddesi ile Sıraselviler Caddesi'nin kesiştiği yerde bulunmaktaydı. 1870'li yıllarda Ayia Trias Kilisesi'nin vakıf arazisine yapılan binanın üst katında Panayot Kalivis tarafından Cafe d'Europe adıyla açılan kırathanenin ismi sonradan Eptalofos diye değiştirilir. Behzat Üstdiken, "Eptalofos Kahve ve Gazinosu" *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C.3, s. 177.

¹⁴⁵ Halide Edip Adıvar, *Tatarcık*, 4. Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2016, s. 16

¹⁴⁶ Yakup Kadri, Ahmet Haşim'in Kadıköy İskele Caddesi'ndeki Acemin Kahvesi'ne tavla oynamaya ve kahve halkının mahalle dedikodularını dinlemeye gittiğini ifade eder. *Sahnenin Dışındakiler*'de Tanpınar'ın Haşim'i konuk ettiği kahvenin Kadıköy İskele Caddesi'nde bulunan Acemin Kahvesi olduğu söylenebilir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 2.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s. 101.

¹⁴⁷ M. Sabri Koz birçok şair ve yazarın uğrak yeri İkbal'in, Nuruosmaniye Caddesi'nin Vezir Hanı Caddesi ile kesiştiği sol köşede ve Nuruosmaniye Camii'nin avlu kapısının karşısında bulunduğunu belirtir. M. Sabri Koz, "İkbal Kırathanesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C.4, s. 144. Daha fazla bilgi için kahveleri edebiyat mahfili olarak inceleyen Turgay Anar'ın çalışmasına bakılabilir. Bkz. Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*, 1. Basım, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012

¹⁴⁸ Salah Birselle göre Şule Kırathanesi Direklerarası'nda bulunmaktadır. Kırathane Ali Baba Çayevi'nin sırasında Turna Tiyatro'sunun karşısında bulunmaktadır. Birselle, *Kahveler Kitabı*, s. 146.

bütün mal varlığını kaybetmiştir. Bununla birlikte bu dönemde kahvehaneler klasik Türk müziğinin de icra edildiği yerlerdir. Cemal, Merkez Kırcahanesi'nde İsmail Hakkı Bey'in icra ettiği müziği dinler. Yine Cemal, adliyedeki duruşmadan çıktığında ise İhsan Bey Kahvesi'ne¹⁴⁹ giderken yolda Muhlis Bey ile karşılaşınca birlikte Kafkasyalı bir muhacirin yeni açtığı kahveye giderler.

Kahvehaneler dışında romanlarda pastaneler de mevcuttur. Beyoğlu'nun kamusal yaşamında önemli olmuş pastanelerinden biri olan Lebon Pastanesi¹⁵⁰ *Sonsuz Panayır*'da olayların geliştiği bir yerdir. Nihat Sertman balayını eşi Safinaz ile İstanbul'da geçirirken birçok mekânda görülmektedir. Bu mekânlar arasında Lebon Pastanesi de vardır. Pastanelere ilaveten lokantalara da değinilmektedir. *Anahtar*'da Kenan, öğlen yemeklerini Beyoğlu'nda ismi belirtilmeyen bir lokantada yemektedir. Lokantanın anlatımında özellikle müşterilerin lokanta garsonlarından özel ilgi beklemesine ve doymak bilmeyen iştahlarına vurgu yapılmaktadır.¹⁵¹ Romanda bahsi geçen diğer bir lokanta da Karpiç'tir.¹⁵² Kenan, Ekrem ile buluştuğunda Karpiç'te yemek yerler. Bunların dışında *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, İhsan ile Tepebaşı'ndaki Ruskaya İzyoşka Lokantası'nda yemek yer. *Sonsuz Panayır*'da Ferdi Uysal, yıllar sonra Habib Açıkgöz ile karşılaşır. Habib Açıkgöz, Ferdi Uysal'ı Konya Lezzet Lokantası'na öğle yemeğine götürür.

2.2.1.5. Sinema, Tiyatro ve Konser Salonları

İstanbul Şehir Tiyatrosu, Kadıköy'deki Süreyyapaşa Sineması ve Ankara'daki Büyük Devlet Tiyatrosu romanlarda öne çıkan salonlardır. Kadıköy'deki Süreyyapaşa Sine-

¹⁴⁹ Salah Birsnel, İhsan Bey Kırcahanesi'nin Aksaray'ın tanınmış kahvelerinden olduğunu belirtir. Birsnel'e göre İhsan Bey Kırcahanesi, Oğlanlar Dergâhı'nın yanında bulunmaktadır. Birsnel, *Kahveler Kitabı*, s. 86.

¹⁵⁰ Lebon Pastanesi, Şark Aynalı Çarşısı'nın yanında bulunan ve Markiz olarak tanınan yerde 1941 yılına kadar açık kalmıştır. Daha sonra Kazancı Yokuşu'nun sol köşesindeki yerine taşınır. Lebon yeni yerine taşınınca eski yerde Markiz Pastanesi açılır. Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*, 1. Basım, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s. 286.

¹⁵¹ Karay, s. 61-62.

¹⁵² Rus devriminden kaçarak İstanbul'a gelen Rus göçmeni George Karpovitch Ankara'ya gelerek Taşhan Otelinin avlusunda bir lokanta açar. Lokantada, Ankara'da yaşayanları şaşırtacak usullerle modern yemek sunumları yapar. Lokanta, kısa zamanda şehrin önde gelen kişilerinin gittiği bir mekân olur. Bu bakımdan Ankara'nın yemek kültürünü değiştirmiştir. Mustafa Kemal lokantaya geldiği bir günde Karpovitch'e, ismini telaffuz etmenin zor olduğunu ve bu sebeple kendisine bundan sonra "Karpiç" denilmesini önerir ve lokantanın adı da Karpiç olacaktır. Karpiç Lokantası daha sonra Millet Bahçesi'ne taşınır. Mehmet Sarioğlu, "Bir Vefâ Borcu: Taşhan", *Kebikeç*, Nu:1,(1995), s. 189-190.

ması semtin önemli sosyalleşme mekânlarından olmuştur. Salon, 1927 yılında Süreyya İlmen tarafından yaptırılır. Süreyya İlmen'in kurduğu Süreyya Opereti isimli tiyatro topluluğu burada oyunlar sergilemiştir. Süreyyapaşa Sineması'nın içinde balo salonu da mevcuttur.¹⁵³ *Kadıköyü'nün Romanı*'nda, Fenerbahçe Kulübü'nün balosu Süreyyapaşa Sineması'nda yapılır. Baloya Necdet, Bedriye, Burhan ve arkadaşları katılır. Kadıköylüler balo boyunca Bedriye'yi görmezden gelip yok sayarak onu cezalandırmaya çalışırlar. Kadıköylüler arasında doğan bu ortaklaşa tavır Bedriye'yi kamusal alanda cezalandırmaya dönüktür. Bunun yanı sıra Süreyyapaşa Sineması'nda Münir Nurettin Selçuk'un verdiği konsere ise Mükerrerem katılmıştır.

Dârülbedâyi diğer bir ifade ile İstanbul Şehir Tiyatroları ise *Sahnenin Dışındakiler* ve *Sonsuz Panayır* metinlerinde yer almaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal İstanbul'a geldikten bir müddet sonra Sabiha'nın Dârülbedâyi'de oyunculuk yaptığını öğrenir. Cemal evli bir kadının Dârülbedâyi'ye oyuncu olarak girebilmesine şaşırır. Dârülbedâyi üzerinden başka bir şaşırma durumu ise *Sonsuz Panayır*'da mevcuttur. Karagöz ile ilgilenen ve orta oyununu beğenen Suriçi İstanbul, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanan Hamlet'e fabrika işçilerini yollayabilmesine Ayşe şaşırılmaktadır. Bununla birlikte salon kültürüne ve salondaki üretilere alışmamak meselesi de dikkat çekmektedir. Örneğin Uzman Safitürk klasik Batı müziği dinlemek için Ankara'da konservatuvarda verilen konsere gitmiştir ancak konser esnasında uyuyakalmıştır.

Büyük Devlet Tiyatrosu *Ankara* metninde yer almaktadır. Neşet Sabit'in "*Kaltabanlar*"¹⁵⁴ isimli komedi türündeki oyunu salonun açılışında oynanır. Oyunda kamu yararı öne çıkarılırken cezalandırma ve gülünçleştirme stratejileri de kullanılmıştır. Oyun seyircilerin beğenisini kazanır. Diğer dikkat çeken bir husus ise tiyatroyu izlemeye gelenler arasında Mustafa Kemal de vardır. Mustafa Kemal'in salona girişi, salonda bulunuşu ve salondan ayrılışı yoğun ilgi görür.

2.2.1.6. Oteller

Cumhuriyetin toplumsal hayatı modernleştirici pratiklerinden biri olan balo ve suareler genellikle otellerde verilmektedir. İncelenen romanlarda balolar İstanbul'da

¹⁵³ Süreyya İlmen, Serasker Rıza Paşa'nın oğludur. Gökhan Akçura, *Ivır Zıvır Tarihi: Aile Boyu Sinema*, 1.Basım, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004, s. 287-293.

¹⁵⁴ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 192.

Pera Palas, Ankara’da ise Ankara Palas otellerinde verilmektedir. Ankara Palas; bürokratların, politikacıların ve aydınların, Ankara’ya gelen yabancı misafirlerin konaklaması da amaçlanarak yapılmıştır.¹⁵⁵ Hem müdavimleri bakımından hem de sunduğu konfor ve mimari yapısıyla Ankara’nın en büyük oteli ve restoranı olmuştur. Restoranında Avrupa mutfağının bütün yemeklerini bulmak mümkündür.¹⁵⁶ Ankara Palas gerek konforu gerekse de Batılı konuklara takdimi ve burada verilen balo ve suareleri ile Cumhuriyet modernleşmesinin sembollerinden olmuştur. *Ankara* romanında, yılbaşı balosu Ankara Palas’ta verilir. Baloya Cumhuriyet’in yeni teşekkül eden sınıfları katılır: politikacılar, bürokratlar ve aydınlar. Davetliler, baloda giyecekleri kıyafetleri henüz baloya iki ay varken İstanbul’a gidip oradaki terzilerden satın alırlar.

Çelik Gülersoy, Pera Palas’ın İstanbul’a gelen Batılı konukların kalabilmesi için inşa edildiğini belirtir:

“Orient Expres’inin uç noktasında, bu yeni lüks ulaşım aracının konfor isteyen aristokrat ve üst burjuva yolcularının ihtiyacı için yaptırılmıştır.(...) Pera Palas, Batı’nın Şark’ta görmek istediği ‘gizemli ve büyüleyici’ bir kimlikle ‘arabesk ve mauresque’ üslûpta tasarlanmıştır.”¹⁵⁷

Gülersoy’a göre otel I. Dünya Savaşı’na kadar cazibesini korumuştur. Cumhuriyet’in ilk yıllarında otel eski canlılığını yitirse de sonradan tekrar eski popülerliğine kavuşacaktır. Bu dönemde otelde hem yabancı konuklar hem de Ankara’dan gelen devlet yöneticileri kalmaktadır ve otelde balolar verilmektedir.¹⁵⁸ *Yalnız Dönüyorum*’da Pera Palas’ta verilen baloda, güzel ve bayağı birlikte temsil edilmektedir. “Mutaassıp” konuk ile “Avrupalı”¹⁵⁹ konuk karşılaştırılmaktadır. İki farklı konuk arasında kurulan zıtlığın doğurduğu çelişki öne çıkarılmaktadır. Hem *Ankara*’da hem de *Yalnız Dönüyorum*’da otellerdeki sosyalleşme biçimi eleştirilmektedir.

Pera Palas dışında Park Otel¹⁶⁰ ve Tokatlıyan¹⁶¹ Oteli de incelenen romanlarda “monden” yaşamın tecrübe edildiği yerlerdir. *Sonsuz Panayır*’da Nihat Sertman

¹⁵⁵ Damla Çinici, “Başkent Ankara’nın İnşasında Etkin Bir Mimar: Giulio Mongeri ve Yaşam Öyküsü”, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, C.3, No.1 (Haziran 2015), s. 26. Bugün Devlet Konukevi olarak kullanılan Ankara Palas, Mimar Vedat Tek’in projesi esas alınarak yapılmaya başlanmış ve Vedat Tek’in İstanbul’a dönmesi üzerine projeyi Mimar Kemalettin Bey tamamlamıştır. Akpolat, Eser, s. 202.

¹⁵⁶ Tanrıkulu, s. 2.

¹⁵⁷ Çelik Gülersoy, *Beyoğlu’nda Gezerken*, 2. Basım, İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları, 2003, s. 70.

¹⁵⁸ a.g.e., s. 71-72.

¹⁵⁹ Nihal, s. 264.

¹⁶⁰ Bugünkü Park Bosphorus’un yerinde İtalya Elçiliği için Baron Blanc tarafından yaptırılmış bir konut bulunmaktaydı. İtalya elçisi Baron Blanc bu görevinden alınınca İtalya’ya dönmek zorunda

balayını İstanbul'da geçirirken Park Otel'de görülmektedir. Başka bir zaman Nihat Sertman ile Samet Şaşırmaç, Park Otel'de buluşurlar. *Tatarcık*'ta *yediler*, bir yılbaşı akşamı Tokatlıyan'da eğlenirler. *Sahnenin Dışındakiler*'de Kudret Bey bazı zamanlar Tokatlıyan'a gitmekte ve gittiği vakitler kılık kıyafetine her zamankinden daha çok önem göstermektedir.

Bunların dışında *Kadıköy'nün Romani*'nda Nimet teyze, *yediler* topluluğunu Bursa'ya götürdüğünde topluluk, Çekirge'de bulunan Suadiye ve Gönülferah Oteli'nde kalır. *Ankara*'da Selma ile Nazif evlendikten sonra altı ay kadar birbirlerinden ayrı kalırlar. Selma, İstanbul'da kalırken Nazif de Ankara'nın o dönem ilk ve tek oteli olan Taşhan Oteli'nde¹⁶² kalır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi'nde eskiden oturdukları evi ziyaret eder. Evlerindeki kiracı kadından, kadının erkek kardeşini işgal kuvvetlerinin Kroker Oteli'nde¹⁶³ tuttuklarını öğrenir.

2.2.2. Ulaşım Merkezleri ve Araçları

Romanlarda, demir yoluna ve deniz ulaşımına ilişkin mekânlara yer verildiği görülmektedir. Ulaşım merkezleri ve araçları kimi zaman Milli Mücadele'nin etkilerinin görüldüğü, kimi zaman Avrupa seyahatine çıkıldığı, kimi zaman gündelik yaşamın koyduğu ayrımların fark edildiği, kimi zaman ise samimiyetin ve hesaplaşmanın açığa çıktığı yerlerdir.

kalır. Baron Blanc, elçilik konutunu İtalyan hükümetinden ödenek istemeden kendi parası ile yaptırmıştır ve II. Abdülhamit'ten konutu satın almasını ister. II. Abdülhamit jestte bulunarak konutu Baron Blanc'tan satın alıp veziri Tevfik Paşa'ya verir. Sonraları Tevfik Paşa'nın oğulları bu konutu yolcular için konaklama yeri yapmayı düşünüp Park Otel'e dönüştürmüştür. Said N. Duhanî, s. 45.

¹⁶¹ Tokatlıyan 1895 yılında açılır. Beyoğlu'nun lüks otellerinden olan Tokatlıyan, Tokatlı Mıgırđıç Efendi'ye aittir. Sonrasında bina 1909 yılında yeniden düzenlenir ve konforlu bir otel kimliğine kavuşur. Gülersoy, *Beyoğlu'nda Gezerken*, s. 121.

¹⁶² Bugün Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi'nin Ulus Meydanı'ndaki yerleşkesi 1933 yılında yıkılan Taşhan Oteli'nin yerine yapılan Sümerbank binasıdır. Taşhan Oteli Ankara'nın ilk otelidir. Taşhan Palas olarak da bilinmektedir. Yapımı 1888 yılında tamamlanır. Milli Mücadele'yi desteklemek için İstanbul'dan gelen şair ve yazarların da burada kaldığı bilinmektedir. Kudret Emiroğlu ve Diğerleri, s. 290-291.

¹⁶³ Pera Palas'tan önce 1890 yılında açılmıştır. Otel, Alman ailesi Kroeckerler tarafından yaptırılır. I. Dünya Savaşı esnasında oteli Alman ordusuna mensup subaylar, İstanbul işgal edilince de İngilizler karargâh olarak kullanır. Meşrutiyet Caddesi'nde bulunan otelin yerinde bugün Sanayi Odası vardır. Gülersoy, *Beyoğlu'nda Gezerken*, s. 54-58.

Ankara'nın birinci bölümünde Milli Mücadele'nin atmosferi her yerde hissedilmektedir. Bazen mücadeleyi gösteren bir sahne bazen de mücadelenin kahramanları kamusal mekânlarda “abidevi”leştirilmektedir. Selma Hanım, askeri hastanedeki yaralılara hasta bakıcılık yapmak amacıyla Ankara'dan Eskişehir'e gider. Eskişehir İstasyonu'nda Selma “abidevi” bir sahne ile karşılaşır. Burada “ara ve aman veremeyen bir ateş yağmuru altında (...) sakin, kararlı ve destani”¹⁶⁴ çehresiyle Mustafa Kemal'i görür. Bir başka ulaşım merkezi ise *Yalnız Dönüyorum*'da vardır. Avrupa seyahatine kocası Hasan ile çıkan Yıldız, Hasan'ın kendisi ile evlenmeden önce bir başka kadınla evli olduğunu Paris'te öğrenince Gare de Lyon'a geçip Paris'ten ayrılır. Avrupa seyahatine vapurla başlayan Yıldız seyahatini tren ile sonlandırır ve yalnız döner.

Vapur gerek *Sahnenin Dışındakiler*'de gerekse de *Dikmen Yıldızı*'nda hem işgalin izlerinin görüldüğü -İstanbul ve İzmir şehirlerindeki işgal- hem de çatışmanın ve mücadelenin alanı olarak öne çıkmaktadır. Her iki romanda da vapurdaki mücadele Müslüman topluluk ile gayri Müslim topluluk arasında meydana gelmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, Tefvik Bey ile görüşmeye gitmek için Boğaz'a giden vapura biner. Vapurda, Rumlar ve Ermeniler “şımarıklık içinde”, “halkımız” ise “yarınsız bir hayatın bütün ağırlığını sırtında taşıyor gibi”dir.¹⁶⁵ Rumlar çocuklarını mavi, beyaz renklerde giydirmiş ve bir kısım çocuğun elinde de Yunan bayrakları vardır. Ayrıca vapurdaki birkaç palikarya, ağız mızıkasıyla Yunan marşını söylemektedir. Vapurda, işgal ordusundan birkaç subay oturdukları yeri beğenmeyip kadınların bulunduğu bölüme geçerler. Güvertede uğultular kopar ve görevli memur kadınlar bölümüne gelerek subaylarla konuşup subayları kadınlar bölümünden çıkmaya ikna eder.

Dikmen Yıldızı'nda Yıldız ve Osman Beyefendi, Murat'ın hayatta olup olmadığını öğrenmek için İzmir'de bulunan askeri karargâha giderler. Vapurdayken oturdukları yerin arkasında Yunanca konuşulduğunu işiten Yıldız aniden irkilir. Yunanca konuşan yolcuları önce sert bir şekilde uyarır ve sonra Yunanca konuşan yolculara tokat atıp “enselerinden tutarak” başlarını birbirine “trak, trak, trak!” diye çarpar. Anlatıcı tarafından Yıldız'ın bu “hamle”si Mondros'tan, Sevr'den beri devam eden ve Kordon'a uzanan “halkın hamlesi” olarak görülür. Bu hamleyi bekleyen ve

¹⁶⁴ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 85.

¹⁶⁵ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 151-152.

onaylayan yolcuların galeyana geldiğini sezen Osman Beyefendi “İlk ve son defa olarak bunları Dikmen Yıldızı’nın tokatına bağışlayınız” der. Yıldız’ın bu hareketine kaptan da “İzmir kızının şerefine” diyerek üç kez düdüğü ötürmek suretiyle katılır. Sonrasında vapur Kordon’a yanaşınca yolcular karşılıklı dizilerek oluşturdukları koridordan Yıldız’ı uğurlarlar.¹⁶⁶ Vapurdaki mağlubiyet ve ümitsizliğe eşlik eden çatışma hali *Sahnenin Dışındakiler*’de çözüme kavuşmaz ancak *Dikmen Yıldızı*’nda çatışma hali anlatıcı tarafından net bir biçimde çözüme kavuşturulur.

Vapur *Kadıköyü’nün Romanı*’nda samimiyet ve aile sıcaklığı demektir. Orhan, Necdet’i Cağaloğlu’ndaki evinden Kadıköy’e taşınmaya ikna etmeye çalışırken Kadıköy’deki toplumsal ilişkilerin samimiyetini vurgular. Orhan konuşmasında bu samimiyeti ve sıcaklığı Kadıköy vapurunu örnek vererek anlatmaya çalışır. Kadıköy vapurunu evin salonuna benzetir. Ona göre insan, bir evin salonunda yaşayacağı rahatlığa ve içtenliğe Kadıköy vapurunda kolaylıkla erişebilmektedir. Bu bakımdan Kadıköy vapuru “muayyen misâfirlere mahsus bir gazino, bir kulüp”tür.¹⁶⁷

Romanlardaki ulaşım araçları arasında tren ve tramvay da vardır. Tramvay, *Sonsuz Panayır*’da sınıfsal ayrımların keskinleştiği yerdir. Saffet Balkar memuriyetteki işine, kızı Ayşe de okuduğu liseye gitmek için her gün birlikte Aksaray tramvay durağına yürür. Ayşe; anne ve babasının yaşadığı hayatı ve muhiti beğenmemektedir. Ayşe kıyafetlerini şık bulmaz, hatta kimisinin eskiliğini ailesine yakınlıkla anlatır. Saffet Balkar, kızının isteklerine yetişmekte zorlanır zira aldığı maaş ile bu talepleri yerine getirmeye güç yetiremez. Saffet Balkar yakın zamanda kızının ihtiyaçları alınsın diye sattığı paltosu nedeniyle paltosuzdur ve bu yüzden tramvayda itibar görmemekte ve “hey herif” diye hitap edilmek suretiyle küçük görülmektedir.¹⁶⁸

Tren, *Dikmen Yıldızı*’nda işgale karşı kadın örgütlenmesinin mekânına dönüştürülmektedir. Yıldız ve annesi, ordunun Sakarya’ya çekilme kararı üzerine Eskişehir’den ayrılır ve tren ile Ankara’ya gider. Yıldız, trendeki yolcuların da kendileri gibi bir matem havasına büründüklerini fark eder. Kompartımanda birlikte yolculuk yaptıkları bir kadın herkesi matem atmosferinden çıkaracak etkili bir konuşma yapar. Büyük bir acı yaşıyor olsalar da hınçlarını diri tutmalarını salık veren bir konuşmadır bu. Kurtuluşa doğru gittiklerini ve kurtuluşun adının da Mustafa Kemal olduğunu söyler.

¹⁶⁶ Gündüz, s. 207.

¹⁶⁷ Erol, s. 249.

¹⁶⁸ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 14.

Bunun dışında *Yalnız Dönüyorum*'da Yıldız, Avrupa seyahatine vapur ile çıkacaktır. *Tatarcık*'ta *yediler* topluluğundan Şinasi, Safa, Ahmet ve Recep; Poyraz köyde kamp yapacakları Feridun Paşa Korusu'na vapurla gelirler. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye Avusturya'ya tren ile gider. *Yalnız Dönüyorum*'da Yıldız, Paris'ten İstanbul'a Orient Express¹⁶⁹ ile döner.

2.2.3. Mağaza ve Dükkânlar

Mağaza ve dükkânlar dönemin tüketim alışkanlıklarını görmek bakımından önemlidir. Örneğin *Ankara*'da Selma evlenmeden önce gümüş çatal ve bıçak setini Degusiche'den¹⁷⁰ almıştır. Selma, Tacettin Mahallesi'nde oturdukları zaman öğle yemeğine davet ettiği misafirlerini layıkıyla ağırlamak için Degusiche'den alındığı gündün beri el değmemiş olarak duran gümüş çatal ve bıçakları o gün sofraya koyacaktır. Yine *Ankara* romanında anlatıcı, Jansen planına göre yapılan caddelerin Ankara'ya hareketlilik getirdiğini belirtir. Şehirde, herhangi bir Avrupa şehrindeki gibi bulvarlar henüz oluşmamıştır ancak caddelerde ve sokaklarda eski tenhalık da yoktur. Eski caddeler, sokaklar “dolaşık” ve “çapraşık”tır;¹⁷¹ yeni caddeler ve sokaklar düzenlidir. Esnaf ve tüccarlar yeni yapılan mağaza ve dükkânlara yerleşirler. Sungurlu Zade biraderler de yeni yapılan caddelerden birinde deri ve maroken mağazası açmıştır.

Bu dönemde Kaligurusi, Fegara, Olyo, Calibe ve Piliyuris mağazaları bilinen mağazalardır. *Ankara*'da balo için kadınlar aylar öncesinden hazırlık yaparken Kaligurusi'de ve Fegara'da Paris modeli elbiseler aramaktadır. *Yalnız Dönüyorum*'da da uzun süren savaş yıllarının bitişi ve İstanbul'daki sosyal hayatın geçirdiği dönüşüm anlatılırken Olyo ve Kaligurusi mağazaları örnek verilir. Beyoğlu'ndaki terziler erkeklere smokin ve frak yetiştirememekte; Olyo ve Kaligurusi mağazalarının vitrinlerindeki yalancı taşlar, tüller, boncuklar, pullar hızla tüketilmektedir.

Bunların dışında *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye, bir akşam vakti Gramofoncu Karabet Efendi'ye uğrar. Halide Edip'in iki romanında da kadın berberi Villi'den söz

¹⁶⁹ 1883 yılında Orient Express, ilk Paris-İstanbul seferini yapar. Diğer trenlere göre daha lüktür. Kralların vagonları da bu trene eklendiği için Orient Express'e “Kraliyet Treni” de denilmiştir. Gökhan Akçura, *İvır Zıvır Tarihi: Turizm Yıl Sıfır*, 1. Basım, İstanbul: Om Yayınevi, 2002, s. 141.

¹⁷⁰ Gümüş ve kristal eşyalar satan bu mağaza Eski Markiz Pastanesi'nin yanında bulunmaktaydı. Gülersoy, *Beyoğlu'nda Gezerken*, s. 106.

¹⁷¹ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 176.

edilmektedir. *Sonsuz Panayır*'da Ali Bey, Safinaz'ın babası Sıtkı Bey'in ölümünden sonra Safinaz ile Beyoğlu Caddesi'nde karşılaşır. Safinaz'ın kadın berberi Villi'den çıktığını görür. *Tatarcık*'ta da Suzan, kendi isim gecesi için saçlarını berber Villi'de yaptırır.

Romanlarda modern alış veriş mekânlarının yanı sıra Kapalıçarşı da yer almaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Kapalıçarşı, harple birlikte "İstanbul'un ne kadar içten yıkıldığını"nın¹⁷² görülebileceği bir yerdir. Cemal, harpten önce refah içerisinde yaşayan Asaf Bey'in karısını Kapalıçarşı'da görür. Asaf Bey'in karısı ev kirasını ödeyebilmek için kızlarının çeyiz takımlarını ağlayıp dövünerek satmaya çalışmaktadır. Bu yönüyle Kapalıçarşı, Mütareke sırasında daha çok mağlubiyetin ve ümitsizliğin izlerine rastlanan yer olarak dikkat çekmektedir.

Kapalıçarşı ve çevresindeki kamusal yaşamın curcunası *Ankara*'da kakofoni olarak isimlendirilir. Selma ve Neşet Sabit, kimi tatil günlerinde Ankara'daki evlerinin terasında şezlonga uzandıklarında "halkın şevkli, şetaretli kaynaşmalarından hâsıl olan canlı gürültüyü (...) teneffüs" etmekten haz almaktadır. Anlatıcıya göre "Eskiden Türkiye sessiz ve ıssız" bir ülkedir.¹⁷³ Ankara bir ütopya şeklinde tasarlanınca şehirleşme tamamlanmış; Şehzadebaşı, Divanyolu Caddeleri ve Kapalıçarşı'daki kamusal yaşamın kakofonisi son bulmuştur. Ankara ütopyasında Kapalıçarşı ve çevresi üzerinden İstanbul ile hesaplaşmaktadır.

Mağazalar dışında pasajlara ve hanlara da incelenen romanlarda değinilmektedir. *Kadıköy'ün Romanı*'nda Necdet, Bedriye'yi Beyoğlu Caddesi'nde "yaşlıca bir hanımın koluna"¹⁷⁴ girmiş vaziyette görür. Bedriye beraberindeki kadınla Elhamra Pasajı'nda gözden kaybolur. *Yalnız Dönüyorum*'da ise işgal kuvvetleri, tutukladıkları İstanbulluları Arapyan Hanı'na götürmekte ve İstanbullulara burada işkence etmektedir. Bu başlık altında son olarak bankalara değinmek gerekir. *Ankara* romanında Ahmet Nazif, *Anahtar* romanında Kenan bankada çalışmaktadır. Bankacılık Cumhuriyet'in ilk yıllarında popüler bir meslektir.¹⁷⁵

¹⁷² Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 154.

¹⁷³ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 186-187.

¹⁷⁴ Erol, s. 34.

¹⁷⁵ Bu dönemde magazin basınının yaptığı anketlerde ideal kadın ve erkek tipolojileri okurlara basın yoluyla duyurulmaktadır ve okurların bunları oylamaları istenmektedir. Bu anketlerde ekonomik, kültürel ve aile nitelikleri tarif edilen hayali bir kadın için her biri farklı özellik taşıyan erkek talipliler uydurulmaktadır. Böyle anketlerden biri de *Haftalık Mecmua*'da yapılır. "*Leyla Hanım*'ı

2.2.4. Kamu Yapıları

Kamu yapılarının kullanım biçimi ve sunduğu hizmetler devlet tarafından belirlenmektedir. Bu bakımdan bu yapılar herkesin arzu ettiği biçimde katılabildiği yerler değildir ancak bir taraftan da sosyal hayatın cereyan ettiği yerler olması bakımından kamu yapıları kendi kamusallığını inşa edebilmektedir. Romanlarda hastane, bakanlık, adliye ve Meclis öne çıkan kamu yapılarıdır.

Meclis, romanlarda kamusal tartışmaların yapıldığı ve olayların geliştiği bir yer değildir. *Tatarcık*'ta Lale'nin babası Tatar Osman İstiklal Savaşı'nda Anadolu'ya teknesi ile cephane taşımıştır. Cephane sandıkları arasında Anadolu'ya kaçırdığı ve daha sonra mebus olan Sungur Balta, Meclis'te Tatar Osman'ı öven konuşma yapar ve bunun üzerine Meclis tarafından Tatar Osman'a maaş bağlanır. *Yalnız Dönüyorum*'da ise İstanbul'da kapanan Meclis'in Ankara'da açıldığı belirtilir. *Dikmen Yıldızı*'nda Sakarya Muharebesi kazanıldıktan sonra halk, Meclis'in önünde toplanır.

Milli Mücadele esnasında yaralanan askerlere yardımcı olmak için hastanelerde görev almak isteyen kadın karakter gerek *Ankara* gerekse de *Dikmen Yıldızı*'nda görülmektedir. *Ankara*'da, Selma yaralı askerlere bir süre Eskişehir hastanelerinde ve Cebeci Hastanesi'nde yardımcı olur. *Dikmen Yıldızı*'nda ise Yıldız'ın babası, Yıldız'ı Eskişehir'den Ankara'ya göndermek istemektedir. Bunun üzerine Yıldız, babasına Ankara'ya gitmek istemediğini ve Eskişehir hastanelerinde görev almak istediğini söyler.

Bir diğer öne çıkan kamu yapısı ise adliyedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de adliye hesaplaşma yeridir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, gazeteye yollayacağı haber için adliyeye cinayet davasını izlemeye gider. İstanbulluların mahkemeye yoğun bir alaka gösterdiğine tanık olur ve buna şaşırır. Mahkemenin görüldüğü salon, binanın koridorları ve merdivenler izlemeye gelenlerle doludur. Basit bir cinayet gibi görünen vaka, dava süreci içerisinde siyasi bir mahiyet kazanır. Duruşma karşıt siyasi grupların hesaplaşmasına dönüşür. Halkın davaya yoğun ilgisinin sebebi de

Kim Alacak" isimli anketin kazananı bankacı Ekrem Bey olur. Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*, 1. Basım, İstanbul: Doğan Kitap, 2017, s. 141-145. Hayali koca Ekrem Bey, hayali Leyla Hanım'ın yakın akrabasıdır. Okurların yaptıkları oylamada Zafer Toprak'a göre bu ayrıntı etkili olmuştur. Ancak derginin on koca adayından sadece birini akraba olarak belirlemesi ve bu kişinin de bankacı olması dikkat çekicidir. Romanlarda bankacı roman kişilerinin yer alması da dönemin meslekleri içerisinde bankacılığın popüler olduğunu göstermektedir.

budur. Bir tarafta Milli Mücadele destekçileri ve diğer tarafta ise karşıtları vardır. Davanın aldığı seyirle mahkemedeki yargılama önemini yitirir zira mahkemeyi izlemeye gelenler için mahkemenin adil bir yargılama yapması değil, mahkemeden çıkan sonucun hangi tarafı kazançlı çıkaracağı önem ifade etmektedir.

Dikmen Yıldızı'nda ise adliye yardımı çağrılan kurumdur. Yıldız'ın anne ve babası, Yıldız'ın Murat ile nişanlanmasına izin verir ancak düğünü daha sonra yapmayı düşünmektedir. Yıldız, annesiyle babasının Murat ile evlenmesine razı olmadığını, meseleyi nişanla zamana yayarak zorlaştırdıklarını düşünür ve bir süre sonra sanrılar görmeye başlar. Gördüğü sanrılar babasının, Murat'ı öldürttüğüne kadar varır. Murat'ın öldürüldüğünü anlatmak üzere evdekilere haber vermeden adliyeye gider. Adliyede konuştuğu savcı, kendi kalbini “yumuşak bir zindan”a benzetir. Bu kalp mağduru “şefkat”le¹⁷⁶ dinleyecek kadar incelikli, mağdurun mahremiyetini zindanda tutar gibi saklayacak kadar da ketumdur.

Bunların yanı sıra *Tatarcık*'ta Salim, Fransa'dan döndükten sonra Maarif Vekâleti'ne iş başvurusunda bulunur. *Ankara* romanının ikinci bölümünde Neşet Sabit, Maarif Vekâleti için bazı kitaplar yazmakta, çeviriler yapmakta; üçüncü bölümde ise İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı'nda çalışmaktadır. *Dikmen Yıldızı*'nda Nedim ve Miralay Osman Beyefendi, Erkânı Harbiye'de görev yapmıştır. Ayrıca Osman Beyefendi, İstanbul'da bulunduğu vakit padişahın Cuma selamlığında bulunmadığı için “saltanat düşmanı” olduğu ileri sürülerek Taşkışla'ya¹⁷⁷ hapsedilmiştir. Yine *Dikmen Yıldızı*'nda Evkaf Müdürlüğü ve Şehremaneti etkili çalışmadıkları için eleştirilmektedir.

2.2.5. Cemiyetler

Ele alınan romanlarda Halkevleri ya da Türk Ocağı gibi gerçekliği olan cemiyetlerin yanı sıra Harp Öksüzleri Derneği ve Türk Kadınları Tealî Cemiyeti gibi kurgusal cemiyetler de yer almaktadır. Romanlarda gerçekliği olan Halkevleri ya da Türk Ocağı gibi dernekler her ne kadar Cumhuriyet'in önerdiği modernleşme projesini uygulamak ve yaygınlaştırmakla görevli olsalar da temelde kamusal alan olmak

¹⁷⁶ Gündüz, s. 9.

¹⁷⁷ Bugün İstanbul Teknik Üniversitesi'ne ait olan Taşkışla, Sultan II. Abdülhamit devrinde hem kışla olarak kullanılmaktadır hem de siyasi tutukluların hapsedildiği ve yargılandığı bir yerdir. Necdet Bilgi, “Dr. Mehmet Reşid Bey'in Taşkışla Hatıraları Hakkında”, *Tarih ve Toplum*, C.17, Nu.100 (Nisan 1992), s. 52.

iddiasını taşıdıkları ve bu amaçla kuruldukları için söz konusu dernekler kamusal alan olarak ele alındı.

Romanlarda cemiyet kurma fikri *Sahnenin Dışındakiler* ve *Yalnız Dönüyorum* metinlerinde görülmektedir. Roman kişileri, kurdukları cemiyetlerle toplumsal sorunları çözüme kavuşturacaktır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Kudret Bey “Avrupalı bir kadın” ile evlenmenin kendi hayatında büyük değişimler meydana getireceğine inanmaktadır. Kudret Bey’e göre kadın “hayat yolunu erkek için aydınlatan meşale”dir¹⁷⁸ ve kadın kamusal yaşama bir fail olarak katılabilmelidir. Bu sebeple müstakbel Avrupalı kadından bir kadın cemiyeti kurmasını rica edecektir. Kudret Bey, kurulacak kadın cemiyeti için isimler dahi bulmuştur: Türk Kadınları Tealî Cemiyeti ya da Türk Hanımları Tealî Cemiyeti.

Cemiyet kurma *Sahnenin Dışındakiler*'de bir fikir olarak kalmıştır. Ancak *Yalnız Dönüyorum*'da ise bu düşünce hayata geçirilmiştir. Birinci Dünya Savaşı ve ardından İstiklal Harbi, İstanbul'da savaştan etkilenen geniş bir kitle doğurmuştur ve bu mağdurlar topluluğunun çoğunluğu çocuklardan meydana gelmektedir. Hasan ve Yıldız savaş mağdurlarını koruyup onlara kol kanat gelecek bir dernek kurarlar: Harp Öksüzleri Derneği. Yıldız, derneğin işleri ile ilgilenmek için gün içerisinde vaktinin bir bölümünü dernekte geçirmektedir.

Kurgusal cemiyetler dışında gerçekliği olan cemiyetler de metinlerde yer almaktadır. Hem *Tatarcık* hem de *Sahnenin Dışındakiler* metinlerinde Türk Ocağı'nın¹⁷⁹ eğitici vasfı öne çıkarılmaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de İhsan, düzenli şekilde Türk Ocağı'na gitmektedir. Orada yapılan tartışmalara katılmakta ve “musikimizi tanımaya”¹⁸⁰ çalışmaktadır. *Tatarcık*'ta, Tatarların kim olduğu tartışması yapılırken Türk Ocağı'na üye iki genç “Tatar denilen şeyin sırf şimal Türk'ü”¹⁸¹ olduğunu söyler. *Yalnız Dönüyorum*'da ise Mondros Mütarekesi karşıtı düşüncelerin ifade edildiği yerlerden birisi Türk Ocağı'dır. Bu metinde Türk Ocağı, diğer metinlerden farklı olarak politik örgütlenmeye imkân tanıyan bir yerdir.

¹⁷⁸ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 85.

¹⁷⁹ Türk Ocağı 25 Mart 1912 yılında kurulur. Türkçülük düşüncesini esas alan bir dernektir. Derneğin amacı; ülkeyi sosyal, iktisadi ve ilmi yönden geliştirmek ve Türk dilini geliştirip Türkler arasında kültürel birliği kurmak şeklinde açıklanır. Bu amaçla Türk Ocaklarında konferanslar, müsamereler düzenlenmekte ve konserler verilmektedir. 1927 yılında Türk Ocağı'nın ülke genelinde şube sayısı 257'ye ulaşır. 10 Nisan 1931 yılında derneğin mülkiyeti Halk Fırkası'na devredilerek varlığını Halkevleri olarak devam ettirir. Yusuf Sarımay, “Türk Ocağı”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002, C. 41, s. 545-546.

¹⁸⁰ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 121.

¹⁸¹ Adivar, *Tatarcık*, s. 19.

Bir diğ er cemiyet ise Halkevleridir. Halkevleri benzeri oluş umlar 1930'lu yıllarda gerek Almanya ve İtalya gibi otoriter rejimlerin hük üm sürdüğü ö lkelerde gerekse diğ er Avrupa ö lkelerinde kurulmuştur. Bu tür cemiyetler hem halkı bir ideoloji çer çevesinde eğ iterek politizasyonu sağ lamakta hem de boş zamanın değ erlendirilmesi için seğ enekler sunmaktadır.¹⁸² *Ankara*'da, Selma ve Neş et tatil günlerinde konserlere ve sergilere, kimi zaman da Halkevi'ne gitmektedirler. Halkevi'nde edebi piyesler oynatılmaktadır ve bazı operalardan parçalar ç alınıp söylenmektedir. *Tatarcık*'ta ise Halkevlerinin ideolojik iş levine bir gönderme yapılmaktadır. Lale, Poyraz köylüleri yolun kenarından yürümeye alış tırmaya ve bu sayede *medenileştirmeye* çalışırken medenileştirme programı bazen köylüleri rahatsız edecek seviyeye varır. Örneğ in Lale'nin bu programından rahatsız olan Kır İsmail "Sen bizim Halkevi hatibini de geçtin be" der.¹⁸³

Bunların yanı sıra *Dikmen Yıldızı*'nda Ankara'ya baş ka şehirlerden gelenlerin kurdukları derneklerden söz edilir. İzmir Yurdu böyle bir dernektir. Yıldız ve babasının bu derneğ e gittiğ i görülür.¹⁸⁴

2.2.6. Dinsel Alanlar

Romanlarda dinsel alan olarak cami, tekke ve dergâh bulunmaktadır. Bu tür alanlarda kamusal yaşamın elbette sadece dini değ il diğ er birçok tarafı görülebilmektedir. Ancak söz konusu mekânlar din temelli bir sosyalleşmeyi gerektirdiğ inden bu mekânlar dinsel alanlar olarak tasnif edilmiştir.

Sahnenin Dışındakiler'de cami hem somut bir kamusal alandır hem de benzetme ögesidir. 17. yüzyılda yapıldığı belirtilen Elâgöz Mehmetefendi Camii, Cemal'in çocukluğunun geçtiğ i mahallededir. Cemal, Anadolu'dan tıbbiye okumak için ailece terk etmek zorunda kaldığı İstanbul'a geldiğ inde caminin yol yapımı esnasında yıkıldığını öğrenir. Elâgöz Mehmetefendi Camii romanda sosyal yaşamı kuran merkez olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra cami benzetme ögesi olarak da kullanılmaktadır. Cemal'e göre, mahallerindeki çeşmenin başında bulunan salkım ağacı önceleri mahalle için bahar şenliğ i demektir. Salkım ağacı çiçek açtığ ında mor

¹⁸² Neş e G. Yeş ilkaya, s. 114.

¹⁸³ Adivar, *Tatarcık*, s. 35.

¹⁸⁴ Milli Mücadele sırasında iş gal altındaki şehirleri terk etmek zorunda kalıp Ankara'ya yerleşenler, Ankara'da dernekler açmıştır. İzmir Yurdu, Bursa Yurdu ve Trakya Paşaeli Yurdu bu dönemde Ankara'da kurulan derneklerdendir. Kudret Emirođ lu ve Diğ erleri, s. 397.

bir ışık bütün sokağı kaplar ve Sultanahmet Camii'nin bazı sabah saatlerine benzer. *Tatarcık*'ta ise Sultanahmet Çeşmesi ve Yeni Camii benzetme ögesi olarak kullanılır. Feridun Paşa için "İstanbul semti için Sultanahmet sebili, Yenicami; Rumeli kıyısı için hisarlar neyse, Anadolu kıyıları için de Paşa Baba öyle canlı bir antika eserdir." denilmektedir.¹⁸⁵

Tekke ve dergâhlar bazen buluşma yerleri bazen de şifa kaynağı olarak dikkat çekmektedir. *Kadıköyü'nün Romani*'nda Mihriban Hanım, gençken yaşadığı aşk ıstırabına bir çare bulmak maksadı ile bir süre Şahkulu Sultan Dergâhı'na¹⁸⁶ gitmiştir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Nuri Bey; Cemallerin evindeki sohbetten sonra evden ayrılmaya yakın, Cemal'in babasına ve İhsan'a Yenikapı Mevlevihanesi'ne¹⁸⁷ birlikte gitmeyi teklif eder. Başka bir zaman ise Tevfik Bey, Cemal'e Yenikapı Mevlevihanesi'ne gitmeyi önerir. Tekke, bazen de anlatıda şehrin önemli merkezlerinden biri olarak metne dâhil edilmektedir. *Anahtar* romanında Rüstem, Yüksekaldırım Caddesi'nden çıkarken bir mevlevihanenin¹⁸⁸ önünden geçer.

2.2.7. Eğitim Kurumları

Tatarcık'ta Kandilli Kız Lisesi, Galatasaray Lisesi, Robert Koleji, Cambridge Üniversitesi, Arnavutköy Koleji, İstanbul Üniversitesi; *Sonsuz Panayır*'da Galatasaray Lisesi, Harvard Üniversitesi; *Yalnız Dönüyorum*'da Galatasaray Lisesi; *Sahnenin Dışındakiler*'de Vefa Lisesi roman kişilerinin eğitimlerini tamamladıkları ya da devam ettirdikleri eğitim kurumlarıdır.

Yabancı dil bilmenin okullar üzerinden sıradanlaştırıldığı görülmektedir. *Tatarcık*'ta Suzan Fransızca bilmenin artık çok maharet gerektirmediğini Alliance'tan mezun her kadının Fransızca konuşabildiğini söyler. Salim, Sorbonne'da felsefe doktorasını bitirip ülkeye dönünce iş bulmakta zorlanır. Salim İstanbul Üniversitesi'ne yerleşebileceğini düşünmektedir ancak yerleşemez. Fransızca öğretmenliğini hiç düşünmez ve

¹⁸⁵ Adivar, *Tatarcık*, s. 47.

¹⁸⁶ Kadıköy'de Merdivenköy Mahallesi'nde yer alan Şahkulu Sultan Dergâhı, Orhan Gazi tarafından Ahî zaviyesi şeklinde kurulmuş bir Bektaşî tekkesidir. 1925 yılında kapatılır ve mülkiyeti Vakıflar İdaresi'ne geçer. Tekke, varlığını aynı yerde sürdürmektedir. M. Baha Tanman, "Şah Kulu Tekkesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994, C. 7, s. 128.

¹⁸⁷ Malkoç Mehmet Efendi tarafında yaptırılmıştır.1961 yılında çıkan yangında bina harap olur. Mevlevihane, 2010 yılında restorasyonu tamamlanarak Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nin kullanımına verilir. M. Baha Tanman, "Yenikapı Mevlevihanesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2013, C.43, s. 463-468.

¹⁸⁸ Galata Mevlevihanesi

beğenmez, çünkü Salim'e göre Fransızca öğretmenliği sadece Frerler Mektebi'nde¹⁸⁹ okumuş birinin bile yapabileceği bir iştir. *Sonsuz Panayır*'da ise öğrenilmek istenen yabancı dillerin dönemsel olarak değişmesi okullar üzerinden alaya alınmaktadır. Uzman Safitürk'ün çocukları Alman Lisesi'nde okumaktadır. Uzman, II. Dünya Savaşı'nı Almanların kazanacağından emindir ancak Almanlar savaşı kaybedince çocuklarını High School'a göndermeye karar verir.

Okullar aynı zamanda öğrencilerin ortaklaşa hareket etmelerini sağlayan bir yerdir. *Yalnız Dönüyorum*'da Mondros Mütarekesi imzalandığı için öğrenciler –özellikle de cepheden dönen öğrenciler - kızgındır. Mütarekenin şartları ağır bulunur ve cephede verilen mücadelenin anlamını yitirdiğini iddia ederler. Bu sebeple öğrenciler mütareke karşıtı toplantılar düzenler. Toplantılar Darülfünun'un¹⁹⁰ o sıralar kullandığı Zeynep Hanım Konağı'nda yapılmaktadır. Darülfünun'da örgütlenen mütareke karşıtı topluluk zamanla üniversitenin sınırları aşarak kitlesel hal alır. Bu yönüyle Darülfünun romandaki mütareke karşıtı söylemin örgütlendiği yerdir. *Ankara*'da Neşet Sabit ise İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı'ndaki görevinden arta kalan zamanında dört perdelik bir komedi oyunu yazmaktadır ve diğer taraftan Türk Akademyası tarafından düzenlenen roman yarışmasına bir eser yetiştirmekle meşguldür.

2.2.8. Gazete İdarehaneleri

Gazetenin, kamu yararını gözeten ve kamuyu bilgilendirme işlevi *Sonsuz Panayır*'da görülmektedir. Haykır gazetesinde çalışan Füzuran Tıngır birçok kişinin çekindiği bir isimdir. Füzuran Tıngır'ın gördüklerini ve duyduklarını gazetede yazacak olması herkesi tedirgin etmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de ise Cemal gazete için yazılar yazmakta ve Milli Mücadele taraftarları için kamuoyu oluşturmaya çalışmaktadır. *Ankara* romanının ütopya bölümünde ise gazeteler kamu yararına aykırı davranan birini mizahla cezalandırabilmekte ve “gayri milli” ilan edebilmektedir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda ise Necdet, gazetede hem yazar hem de raportördür.

¹⁸⁹ Frerler Mektebi ile işaret edilen okul Saint-Joseph Fransız Lisesi'dir. Okulun yapımından ve idaresinden sorumlu cemiyete Frerler Cemiyeti (Lasalle Enstitüsü) denilmektedir. Bu sebeple romanda okul, Frerler Mektebi şeklinde ifade edilmektedir. Bkz. <https://www.sj.k12.tr/index.php/tr/saint-joseph-lisesi/lise-tarihcesi> (11 Ekim 2018)

¹⁹⁰ 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, ismi önce Darülfünun-i Osmanî daha sonra ise İstanbul Darülfünunu şeklini alacaktır. Fen, Edebiyat ve İlahiyat fakülteleri Vezneciler'deki Zeynep Hanım Konağı'na taşınmıştır. Darülfünun, 1942 yılındaki yangında konak kullanılamaz hale gelene kadar burada kalacaktır. Feza Günergün ve Sevtap Kadioğlu “İstanbul Üniversitesi'nin Yerleşim Tarihçesi Üzerine Notlar”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, C.8, Nu.1,(2006), s. 137.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KAMUSAL ALANLARIN ROMANLARDAKİ SUNUMU

Bu bölümde, ele alınan romanlarda kamusal alanın nasıl sunulduğuna odaklanılacaktır. Bu amaçla roman kişilerinin mevcut kamusal alanlarla ne türden bir bağ kurduğu; anlatının, kamusal alan ve mahremiyet ilişkisini ne şekilde ortaya koyduğu çözümlenecektir. Bununla birlikte eksik ve sorunlu bulunan mevcut kamusal alanı aşmak için kullanılan ütopya ve nostalji söylemlerinin nasıl inşa edildiği gösterilmeye çalışılacaktır. Bu anlamda *Sahnenin Dışındakiler* metni Sennett'in maske kuramı, *Anahtar* metni Sennett'in mahremiyet tanımlaması, *Ankara* ve *Sonsuz Panayır* metni ise Habermas'ın kamusal alan yorumu üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır. Bunun dışında *Dikmen Yıldızı*, *Tatarcık* ve *Kadıköyü'nün Romanı* metinleri ise kamusal alanda yer alan aktörler üzerinden yorumlanacaktır.

3.1. Mahremiyete Kaçış

Alafranga yaşam Türk romanında sıklıkla işlenen konularından biridir. Alafranga yaşamın merkezindeki züppe tipi ise romanlarda sorunsallaştırılmaktadır. Züppe tipi okuduğu batılı metinlerden çabucak etkilenmekte, beğenilerini söz konusu metinler aracılığıyla belirlemekte ve bu beğeniler onun toplumsal yaşama katılmasını biçimlendirmektedir. İncelediğimiz romanlarda da alafranga yaşamı diğer bir ifade ile “yeni hayat”¹⁹¹ tecrübe edenlerin züppeleştiği görülmektedir. Züppe tipi, kamusal alanlarda görünmeye tutkundur ve yozlaşma en çok onun görüldüğü alanlarda

¹⁹¹ Nihal, s. 181. Zafer Toprak “yeni hayat” ifadesinin kullanımının Ziya Gökalp'in “*Yeni Hayat*” kitabı ile başladığını belirtir. Gökalp'in “*Yeni Hayat*”ı Meşrutiyet'in siyasi düzeyde yaptığı toplumsal hayatta yapmayı hedefliyordu. Yeni hayat; iktisat, aile, felsefe, ahlak, hukuk, siyaset alanlarını kapsıyordu. Eski olanı beğenmiyor ve eskinin yerine yenisini koymayı amaçlayan yeni bir hayat tarzı öneriyordu. “Yeni hayat” ifadesi ise zamanla Gökalp'in kitabını aşan bir popülerliğe kavuşur. Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*, s. 25-27.

somutluk kazanmaktadır. Bu durum özellikle *Anahtar*, *Ankara*, *Yalnız Dönüyorum* romanlarında daha belirgindir. *Yalnız Dönüyorum*'da Hasan ve Namık, *Ankara* romanında Hakkı Bey çoğu akşam balolara,¹⁹² suarelere, barlara giden ve züppeleşen tiplerdir. *Yalnız Dönüyorum*'daki Yıldız'a göre eşi Hasan "cemiyet hastası"dır.¹⁹³ *Anahtar* romanındaki Kenan'a göre ise Server Edip kalabalık müptelasıdır. Bu romanlardaki karakterler "ülkü"lerine¹⁹⁴ sadık kalmayan ve sahip olmaları gereken "milli gaye"den¹⁹⁵ uzaklaşan, ahlaki aşınma yaşayan ve aile kurumunu işlevsizleştiren kişilerdir. Çözülme ve yozlaşma anlatısı belirtilen üç roman üzerinden incelenirken kamusal alan ve mahremiyet ilişkisinin nasıl kurulduğu gösterilecektir.

Richard Sennett'a göre 18. yüzyılda Paris ve Londra'daki kamusal yaşamın sınırları belirlidir ve kamusal yaşam, özel alanın yani mahremiyetin etkisinden yalıtılmıştır. İnsanlar, mahremiyetin kurallarından kamusal alanda özgürleşiyordu. Mahremiyet samimiyet, sıcaklık ve doğa durumu; kamusal yaşam ise aktörlük ve kültür anlamına geliyordu. Örneğin bu yüzyılın kamusal insanı seyrettiği tiyatro oyunundan memnun kaldığında ya da tam tersine oyunu beğenmediğinde bunu, oyunu seyrettiği esnada açıkça gösteriyordu. Kahvelerdeki konuşmalarda teatrallik öne çıkarılıyor, alışveriş yaparken satıcı ile pazarlık yapılıyor ve mesajla yüklü olan gösterişli elbiseler tercih ediliyordu. Bunun dışında bu iki şehirdeki kamusal alanlar toplumsallaşmayı kolaylaştıracak şekilde inşa ediliyordu. Ancak 19. yüzyıl sonrasında kapitalizmin ve sekülerliğin yaptığı dönüşümler ile insanların kamusal yaşamda hareket etme biçimleri değişmiştir. Kamusal alanlar eyleme geçmeyi ve diyalog kurmayı ortadan kaldıracak şekilde inşa edilmiştir. Özne, duygu durumlarını kamusal yaşamda kontrol etmeye çalışmaktadır, seyreden ama etkin olmaktan kaçınan biridir. Kamusal yaşamda eylem, oyun ve aktörlük değil; kendini emniyette hissetme ve samimiyet

¹⁹² Doğan Duman'a göre balo, Cumhuriyet yöneticileri için toplumsal hayatın modernleşmesini ve kadının kamusal alanda görünmesini mümkün hale getirecektir. Bu dönemde balolar, kültürel ve sosyal değişimi sağlamak amacıyla adeta ideolojik bir araç olarak kullanılacaktır. Duman, s. 45. Benzer düşünceleri Melih Cevdet Anday da belirtir: "Müzik devrimi ise dans etmekle başladı. Yalnız gazinolarda değil, komşu yoklamalarında da, hal hatır sorulduktan sonra gramofon kurulur (Bu gramofonların çoğu "Deca" marka idi) ve dansa kalkılırdı. Oyunlar tango ile fokstrot'tu. Büyük kentlerde, özellikle Ankara'da her yıl beş altı balo verilirdi. (...) Neydi dansın anlamı? Kuşkusuz, bizim toplumumuz için çok önemli bir olaydı bu; kadınla erkek ilk kez yan yana, karşı karşıya geliyordu." Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman - 1*, 1. Basım, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1984, s. 146-147.

¹⁹³ Karay, s. 280.

¹⁹⁴ Nihal, s. 235.

¹⁹⁵ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 141.

arayışı önem kazanacaktır. Böylece kamusal yaşam “mahremiyet ideolojisi”nin etkisinde kalarak kamusalığını yitirecektir.¹⁹⁶

Sennett, 19 ve 20. yüzyıllarda kamusal yaşamın çöküşünü ileri sürerken neden olarak kamusal yaşamın mahremiyet ideolojisinin etkisinde kalmasını göstermektedir. Ele aldığımız romanlarda ise kamusal alandan mahremiyete kaçış görülmektedir. Hem *Anahtar* hem de *Yalnız Dönüyorum* romanlarında kamusal yaşam ifsat edicidir ve tehlike saçmaktadır. *Anahtar*’da ve *Yalnız Dönüyorum*’da kamusal alandaki çözülme mahremiyete kaçışla sonuçlanacaktır. Mahremiyetin kapalılığı ve korunaklı oluşu *Anahtar*’da Kenan ve Perihan, *Yalnız Dönüyorum*’da Yıldız’ı sarmalayacaktır. Yıldız evine, kitaplarına ve ülküsüne; Kenan ve Perihan ise aile yaşamının sıcaklığına ve samimiyetine sığınır. Böylelikle kalabalıklardan, eğlence yaşamından, züppe tiplerden ve dolayısıyla bütün bunlara sebep olan kamusal yaşamdan uzaklaşılacaktır.

Refik Halit Karay’ın *Anahtar* romanında Bomonti’de bulunan evlerinden Taksim’e taşınma “umumi cereyan”ına¹⁹⁷ Kenan ve Perihan çifti de uymuştur. Taksim’e taşınmak, hayatlarında meydana gelecek değişimin başlangıcı olur. Taksim’deki yaşam gerek Kenan’a gerekse de Perihan’a yeni alışkanlıklar kazandırmıştır. Haftanın çoğu gününde Perihan ve Kenan, Beyoğlu Caddesi’ne çıkmaktadır. Bazı günlerde ise kendi evlerine yazar, şair, diplomat ve tüccar arkadaşlarını çağırılmaktadırlar. Her ikisi de bu yaşamdan önceleri memnundur ne var ki Taksim’deki yaşamın, ilişkilerinin “samimi taraflarını” götürdüğünü ilerleyen zamanlarda fark ederler:

“Niçin olacak? Muhitlerini taklit etmişlerdi. ‘Bizim mevkimizdekiler öyle yapıyor; biz de onlara benzemeliyiz!’ diye düşündükleri için, zahir eskiden farkına varmadan öylelerine imrendiklerinden, yapıları güzel bir şey, zaruri bir şey sandıklarından, kibarlık taslamaya can atıklarından dolayı, belki de Avrupa taklidi yüksek sosyete kurmayı rejimin icabı ve gördükleri iltimaslı nimetin mukabelesi saydıklarından, onu da başardıklarını anlatmak istediklerinden ötürü, çeşitli sebeplerle, saiklerle işte böyle olmuşlardı. Fazla sivrilmişler, samimi taraflarını kaybetmişlerdi.”¹⁹⁸

Cumhuriyet’in modernleşme projesinde etkin rol alması istenen kişilerden biri de işi ve statüsü gereği Kenan’dır. Kenan “Bütün refahlı varlığını ve genç yaşındaki

¹⁹⁶ Bkz. Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Serpil Durak-Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010

¹⁹⁷ Karay, s. 112

¹⁹⁸ a.g.e., s. 43-44.

yüksek mevkiini inkılâba, rejime”¹⁹⁹ borçludur. Kenan’ın rejimle kurduğu ilişki biçimi onu yeni yaşamın gerekliliklerini yerine getirmeye zorlamıştır. Devletin açtığı sınavları kazanarak Fransa’ya gidip eğitim görmüş ve eğitimini tamamlayıp döndüğünde ülkede açılan devlet bankalarından birinde görev almıştır. Kenan çoğu zaman, bankadaki işinden çıktıktan sonra kendisini Beyoğlu Caddesi’nde bekleyen Perihan ile buluşmaktadır. Perihan dönemin diğer kadınları gibi modayı takip etmekte; alışverişe, sinemaya, davetlere gitmek için Beyoğlu Caddesi’ne çıkmaktadır:

“Karısı her ikindi nerelere gidiyordu? Aldırış etmemişti; zira muhitteki bütün kadınlar o saatlerde şapkacı, terzi, dişiçi, berber, alışveriş, sinema, davet, ziyaret, hep sokaklarda idiler; numaralarını yapmaya çıkacak artistler gibi hazırlanıp kendilerini sokağa atıyorlardı. 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. Kenan kaç kere rastlamıştı: kapılarının bir kanadına terlikçi, tırnak boyacısı, tütüncü, oyuncakçı gibi esnafın sığındığı daracık geçitli, loş ve cepheleri tabelalarla örtülü birtakım apartmanlara ne çok kadın giriyor, esrarlı karanlığında ne çabuk görünmez oluyordu...”²⁰⁰

Kenan ve Perihan’ın Taksim’deki yaşamlarını zehirleyen olay Kenan’ın, oturdukları daire kapısının anahtarını kaybetmesiyle başlayacaktır. Kenan’ın anahtarını kaybetmesi evliliğini, iş hayatını, gündelik ilişkilerini ve şehirle kurduğu bağı yeniden düzenleyen bir vakaya dönüşür. Kenan anahtarını kaybettiği gün, karısı Perihan’ın çantasından oturdukları daireye ait olduğunu düşündüğü anahtarı eşine sezdirmeden alır. Ertesi gün anahtarın bir eşini yaptırır. Ancak daire kapısını ne yeni yaptırdığı ne de karısının çantasından aldığı anahtar açar. Perihan’dan şüphelenir ve anahtarın nereye ait olduğunu düşünmeye başlar. Eşinin kendisine sadık kalmama ihtimali Kenan’ı huzursuz eder. Anahtarın nereye ait olduğunu Perihan’a sormayı düşünür ancak bunu sormayı, onu böyle bir sadakatsizlikle suçlamayı yakışsız bulur. Yine de içi rahat etmez, tahkikatı kendisi yapacak ve anahtarın hangi kapıyı açtığını bulacaktır. Perihan’ı, bankadaki çalışanı Rüstem’e gün boyu takip ettirecek, Perihan’ın nerelere gittiğini, hangi evlere uğradığını Rüstem’den kendisine rapor etmesini isteyecektir. Kenan da Rüstem’in söylediği, kimi zaman da kendisinin şüphelendiği –örneğin Perihan’ın önceki kocası Vecdi’nin dairesi- daireleri elindeki anahtarla açmaya çalışacak, bu sayede Perihan’ın hangi erkekle görüşüğünü anlayacaktır.

¹⁹⁹ a.g.e., s. 19.

²⁰⁰ a.g.e., s. 44.

Tahkikat, Kenan'ın tasarladığı rasyonellikte devam etmez. Süreç içerisinde Kenan'ın şüphesi günün tamamında kendisi ile yaşayan ikinci bir benlik halini alır. Her şeyi şüphesinin tahkikatından geçirdikten sonra doğru ya da yanlış; güvenilir ya da güvenilmez; gerçek ya da yanılsama olarak sınıflandıracaktır. Kenan, şüphelerini yok etmek için aklına gelen ihtimallerin hepsini yoklamak için uğraşacaktır. Her yok olan şüphe diğer şüphenin meydana gelme olasılığını artırır ve Kenan sıradaki şüpheye daha büyük bir yatırım yapar. Dolayısıyla paranoya Kenan'da sürekli ivme kazanan bir kuvvet etkisi gösterecektir. Sonunda sanrılar görmeye başlar: *iri azman, heyulalaşmış bir Yale anahtarı*.²⁰¹ Tahkikat için gittiği apartmanlardan birinde nöbet geçirir. Perihan ve Seniha onu apartmanın beşinci katında çenesi kilitli, elleri sıkıca kenetlenmiş, gergin bir surat ve dumanlı gözlerle bakarken bulurlar. Bunun üzerine Kenan bir kliniğe yatırılır ve klinikteki doktor, Kenan'ın yaşadıklarını “yumuşak ruhlu”²⁰² olmasına bağlar. Tuncay Birkan, Refik Halid'in romanlarındaki erkek roman kişilerinin, özgürleşen ve kamusal alana gittikçe daha fazla çıkan kadınların gerçekliği ile baş edemediğini ve bunun da hep hafif çaplı travmalarla sonuçlandığını söyler.²⁰³

“Yeni cemiyet”²⁰⁴ yaşamında kadının nasıl hareket edeceği Tuncay Birkan'ın da belirttiği gibi önemli bir sorundur. Kadınların hareket etme biçimini belirleme merakı erkeklerin içinden çıkamadıkları bir durumdur. Esasen Kenan'ın Taksimdeki *yeni cemiyet* yaşamına alışamama nedeni budur. Eşinin kamusal mekânlarda varlık göstermesi başından beri Kenan'ı tedirgin etmektedir ve bu durum onu paranoyak bir insana dönüştürmüştür. Perihan'ın çantasında bulunduğu anahtar ise biriken şüpheleri açık hale getirmiştir. Kenan, *yeni cemiyet* yaşamının Perihan'ı kendi denetiminden çıkaracağını düşünmektedir. Bu sebeple sosyal hayatta eşini denetlemek güdüsünden kendini alamamaktadır. Denetleme güdüsü sadece Kenan için söz konusu değildir, aynı mekanizmayı Kenan'ın arkadaşları da kullanmaktadır.²⁰⁵ Kenan'ın “yumuşak ruhlu”luğu onun buradaki yaşamdan, arkadaşlarına göre daha çok etkilenmesine neden olmuş ve yaşanan krizin açığa çıkmasını kolaylaştırmıştır. Kamusal yaşamı,

²⁰¹ *a.g.e.*, s. 107.

²⁰² *a.g.e.*, s. 232.

²⁰³ Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri: 1930-1960*, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 130.

²⁰⁴ Anahtar, s. 126.

²⁰⁵ *a.g.e.*, s. 95.

kadın ve erkeğin birlikte tecrübe etmeye başlaması erkeklerde denetleme güdüsünü harekete geçirmiştir. Kadın ve erkeğin aynı mekânda konuşup eğlenirken yaşadıkları bu yeni durum birçok evli erkeği endişelendirmektedir. Bu nedenle yeni cemiyet yaşamının mekânlarında erkekler tutuk ve tedirgindir:

“Asıl iç tarafa gelince erkeğin ruhu kadınınkinden de az, pek az değişmişti, hâlâ yürekleri kıskançlıkla, şüphe ile burkulan adamlar idiler; hâlâ 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.”²⁰⁶

Kamusal alandaki yozlaşmayı merkeze alan bir diğer metin de *Yalnız Dönüyorum*’dur. Roman, Meşrutiyet’ten Cumhuriyet Dönemi’ne kadarki zaman diliminde geçmekte ve burada üç dönemin kamusal alanları görülmektedir. Meşrutiyet’te evlerde yapılan Jöntürk toplantıları, Mütareke’de Darülfünun ve Türk Ocağı, Cumhuriyet’te ise barlar ve oteller öne çıkmaktadır. Bu yönüyle roman mekânların ve toplulukların dönüşüm hikâyesidir. *Yalnız Dönüyorum*’daki Yıldız ülkü sahibi bir kadındır. Bunda iki kişinin etkisi vardır: Babası ve amcasının oğlu Fahir. Babası ve Fahir, Yıldız’ı “ideal” ve “endişe”den²⁰⁷ yoksun olan arkadaşlarına benzemekten kurtarmıştır. Fahir ağabeyi ona Tevfik Fikret’i, babası ise Namık Kemal’i sevdirmiştir. Yıldız, Jöntürk²⁰⁸ babası ve arkadaşlarının ev sohbetlerine henüz sekiz yaşındayken katılmıştır. Babası, Yıldız’ı “saltanat Türkiye’sinin geriliğinden” kurtarmak için onun zihnini ve “ruhunu”²⁰⁹ açmaya çabalamıştır.²¹⁰

“Babam akşamları benimle gezmeye çıkar, dostlarına bir büyük adammışım gibi, büyük kelimelerle beni tanıtır, herkese beni över, beni okutur, bana sorar, beni dinlerdi... Ben evde herkesten kaçır, babamın muhitine sokulurdum. Orada memleketten konuşulur, düşmandan konuşulur, hükümetten, saltanattan, istibdattan konuşulur, müzik yapılır, şiir okunurdu. Belli

²⁰⁶ a.g.e., s. 96.

²⁰⁷ Nihal, s. 209.

²⁰⁸ a.g.e., s. 204.

²⁰⁹ a.g.e., s. 203.

²¹⁰ Adile Ayda, Şükûfe Nihal’in en güzel şiirlerini ilham eden kişinin Cenap Şehabettin’in kardeşi Osman Fahri olduğunu söyler. Ayda, s. 105. Şükûfe Nihal’in şiirlerine ilham veren Osman Fahri ile *Yalnız Dönüyorum*’daki Fahir’in ismen yakın olması, Osman Fahri’nin Şükûfe Nihal’e bu roman kişisini oluşturmada da esin kaynağı olma ihtimalini akla getirmektedir. Adile Ayda’nın aktardığı diğer bilgiler de *Yalnız Dönüyorum* ile Şükûfe Nihal’in biyografisi arasındaki bağı güçlendirmektedir. Babası Miralay Ahmet Bey’in, Meşrutiyet öncesi dönemde evinde yaptığı toplantılara henüz 12 yaşında olan Şükûfe Nihal de katılmaktadır. Ayrıca Şükûfe Nihal evinde kalabalık edebi toplantılar düzenlemektedir. Adile Ayda’ya, sanat ve edebiyattan konuşulan bu toplantılara son vermesi durumunda “beyni”nin “uyuştuğunu” hissettiğini söyler. *Yalnız Dönüyorum*’daki Şefkat Hanım da Şükûfe Nihal gibi evinde sık sık edebi toplantılar tertip etmektedir. a.g.e., s. 106.

belirsiz anladığım bu konuşmalar benim çarpan, arayan, düşünen, çocuk ruhuma inanış, sükûn verirdi.”²¹¹

Mütareke yıllarında ise Türk Ocağı ya da Darülfünun gibi yerlerde kamuyu ilgilendiren meseleleri konuşmak için insanlar bir araya gelmekte ve işgal karşıtı toplantılar yapmaktadır. İşgal karşıtı Fatih ve Sultanahmet mitinglerini düzenleme fikri buralarda doğacaktır. Yine Yıldız, kocası Hasan ile Türk Ocağı’nda tanışmıştır. Türk Ocağı, Darülfünun ve Yıldız ile Hasan’ın kurduğu Harp Öksüzleri Derneği bir *ülkü* etrafında buluşulan mekânlardır. Cumhuriyet Dönemi’ne geldiğinde bu mekânların cazibesini kaybederek gerilemeye başladığı görülür. Türk Ocağı ve Darülfünun’da yapılan işgal karşıtı toplantılardaki kamusal alan yerini Pera Palas, Roznuvar, Moscovit, Garden Bar gibi mekânların kamusal alanına bırakmıştır. Dolayısıyla hem kamusal alanlarda hem de bir araya gelenlerin bir araya gelme niyetlerinde değişiklik olmuştur. Ülkü sahibi kişiler züppeye dönüşmüştür.

Okuduğu metinler, katıldığı ev toplantıları, babası ve Fahir’in etkisi ile Yıldız’ın zihnini “Hep hak ve hesap aramak...Hep sefil olan kadın ve çocuk!..”²¹² meseleleri meşgul etmektedir. Ancak Yıldız, hâlihazırdaki toplumsal yaşam ile kendi toplum ideali arasındaki farkın bilincinde değildir. Cumhuriyet ile İstanbul’daki hayat beklenmedik bir şekilde değişmeye başlamış; Yıldız’ın çocukluğundan beri arzu ettiği günlere kavuşulmuş, kadınlar “kara örtülerinden sıyrılmış”²¹³ Yıldız, babası ile arkadaşlarının toplantılarında konuşulan ve özlemi çekilen günlerin vuku bulduğunu sanmaktadır. Kadınlar ve erkekler birlikte yeni mekânlarda boy göstermektedir. Ne var ki “yeni hayat”ın merkezinde Yıldız’ın önemseydiği ve yetiştiği ortamın temel meselesi olan cemiyet sorunları değil, eğlence vardır:

“Büyük otellerde, sefaretlerde sık sık balolar veriliyor; bunlara Türk kadınları da gitmeye başladı. Beyoğlu’nun her tarafında dans öğrenme salonları açıldı, buralara koşan koşana... Şehirde yepyeni kaynaşma var! Uzun savaş yıllarının boğucu havasından, yasından uzaklaşma ihtiyacı bütün gönülleri sarmış! Terziler erkeklere smokin, frak yetiştiremiyor. Olyo’nun, Kalürüsi’nin vitrinlerinden yalancı taşlar, tüller, boncuklar, pullar kalmamacasına boşalıyor...”²¹⁴

Yıldız’ın kocası Hasan “yeni hayat”ı birçok yönüyle yaşamaya başlamıştır ve bu yaşamın müptelası olmuştur. Hasan balolara, suarelere ve barlara girmekte ve bunun

²¹¹ Nihal, s. 198.

²¹² a.g.e., s. 210.

²¹³ A.g.e., s. 215.

²¹⁴ a.g.e., s. 179.

için dans dersleri almaktadır. Hasan eğlence hayatı konusunda ne kadar istekliyse Yıldız da o kadar isteksizdir. Yıldız balo ve suarelerdeki yaşamı ifsat edici bulur. Yeni hayatın mekânları, Yıldız için saflığın yitirildiği; ideal ve ülkünün unutulduğu hazzı öne çıkararak yerlerdir. Yoz ve bön bulduğu yeni hayattan kendisini sakındırmayı ise çocukken babasının teşviki ile katıldığı Jöntürk toplantılarında konuşulanlar ve Namık Kemal ile Tevfik Fikret'in metinlerinden aldığı "ilham"la²¹⁵ yapmaktadır. Yıldız'ın böyle olmasına mukabil Meşrutiyet'i ilan ettiren ve Milli Mücadele'yi kazanan cemiyet değişmiş, ülküsünü unutmuştur. Dolayısıyla Yıldız başka bir düzlemde cemiyet başka bir düzlemde yaşamaktadır.

Cumhuriyet Dönemi'nin erkekleri Meşrutiyet ve Milli Mücadele dönemlerindeki rollerini terk edip yeni bir rol edinmişlerdir. Her akşam eğlenmek için bahaneler üreten ve ailesini ihmal eden erkek tipi olağan hale gelmiştir. Ülkeyi işgalden kurtarmak için çabalayan erkekler için temel mesele bir sonraki gün nerede buluşulacağı, neler yenileceği ya da neler giyileceğidir. Bu sebeple yeni hayatı taşkınlığa vardıracak şekilde tecrübe eden Hasan, Yıldız'a göre "cemiyet hastası"²¹⁶ olmuştur. Yıldız; Hasan ve Namık gibi cemiyet hastalığına tutulanlar için "memleket bahsi"²¹⁷ nin bir anlam ifade etmediğini fark eder. Sözelimi İstanbul'da eğlenceye ve kutlamalara devam edilirken sokaklardaki yoksulluk ve hastalık manzaraları kimsenin dikkatini çekmemektedir.

Hasan monden hayatına devam ederken Yıldız da bir müddet "muvazene"sini²¹⁸ bulmuş mekânlarda vakit geçirmektedir. Komşuları Şefkat Hanım'ın evindeki salon böyle bir yerdir. Şefkat Hanım'ın salonu bozulmanın etkisinden korunmuştur. Salonda dans edilmekte, müzik icra edilmektedir; edebiyat ve felsefe üzerine konuşulmaktadır. Ancak hepsi bir "muvazene" içerisinde yapılmaktadır. Buradaki "muvazene"yi ise katılımcıların eğitimli ve kültürlü olmaları sağlamaktadır. Yıldız'ın burada tanıştığı Seyhan zengin bir paşanın oğludur ve Avrupa'da eğitim görmüştür,²¹⁹ yine bu salonda tanıştığı Altan da tıpkı Seyhan gibi Avrupa'da eğitim

²¹⁵ a.g.e., s. 202.

²¹⁶ a.g.e., s. 280.

²¹⁷ a.g.e., s. 269.

²¹⁸ a.g.e., s. 287.

²¹⁹ *Yalnız Dönüyorum* romanında Selma, Şefkat Hanım'ın salonundaki toplumun seçkin ve eğitimli tabakasını makul bulmaktadır. *Anahtar* romanında ise aksine seçkinlerin değil alt tabaka insanların bu tür yerlerde olması gerektiği ileri sürülmektedir. *Anahtar*'daki Kenan'a göre "Yarının yüksek kadın sosyetesini"nin eğitimli ve kültürlü kadını ihtiyatlı ve temkinli olacaktır: "Yarının yüksek kadın sosyetesini üniversiteden yetişen alt tabakanın kızları kuracak ve bu sosyete ancak o zaman

görmüştür. Hem Seyhan ve Altan hem de Şefkat Hanım ve Esat Bey “iyi kültür sahibi”dir. Örneğin Raife gibi “kafes altından yeni çıkan”²²⁰ kadınlar monden hayatı “iyi kültür sahibi” olmadan yaşadıkları için kamusal yaşamı bozmaktadırlar. Hasan da “iyi kültür sahibi” biri değildir. Hasan da tıpkı Raife gibi “iyi kültür sahibi” olmadan yeni hayatı tecrübe ettiği için züppe tipine dönüşmüştür. Öte yandan Şefkat Hanım’ın salonu sınırlı bir etkiye sahiptir. Yıldız buraya kısa süreliğine gitmekle kalır. Salon cemiyet hayatı için kuşatıcı olamaz ve eğlencenin sürgit devam ettiği mekânların etkisini kıramaz.²²¹

Benzer bir yozlaşma anlatısı da *Ankara* romanının ikinci bölümünde karşımıza çıkmaktadır. *Ankara*’da Hakkı Bey ve Murat Bey da baloların ve suarelerin gediklisidir. Mebusluğu bıraktıktan sonra ticaret hayatına atılan Murat Bey zenginleşmiştir ve “asrî hayatın bütün zevkini”²²² çıkarmaktadır. Murat Bey, bu tür gecelerde acemilik yaşamamaları için ailesine asrî hayatın eğitimini aldırılmaktadır. Çocuklarını, İsviçreli bir mürebbiyeye teslim ederken aynı mürebbiye Murat Bey’in karısı ile kız kardeşine Fransızca, adabı muaşeret ve dans dersleri vermektedir. Murat Bey, çocuklarını ileride “acemilik çekmesinler”²²³ diye şimdiden balolara da götürmektedir. Ancak bu tür gecelerde nasıl davranılması gerektiği herkesçe bilinmemektedir. Salonların duvar kenarlarında hareketsiz kadınlara ve kapı eşiklerinde bekleyen erkeklere rast gelmek sıradan bir durumdur. Dans etmek isteyenlerden bazılarının çekingen davrandığı göze çarpmaktadır. Örneğin kapı eşiklerinde bekleyen erkekler "hareketsiz manken"dir. Hakkı Bey ise "kurulu bir kukla"dır.²²⁴ Hareketsiz manken gibi bekleyenler de züppe Hakkı Bey de ideal cemiyet için problem teşkil etmektedir. Anlatıcı için kamusal alanda ne züppelik ne de ürkeklik yer almalıdır. “Monden”²²⁵ hayata hiç alışamayanlar da vardır. Sözgelimi

kültürlü, ciddi olacak, bir değer ifade edecek. Şimdikiler nedir? Hele şu paşa kızları, paşa torunları... Ecnebi mekteplere lüks olsun diye sadece dış cila almak için gönderilmiş sathî malumatlı mahluklar!” Karay, s. 98.

²²⁰ Nihal, s. 292.

²²¹ Şefkat Hanım’ın salonu bir sonraki başlıkta ele aldığımız *Sonsuz Panayır*’da Ali Bey’in sofası ile benzerlik taşımaktadır. Ali Bey’in sofasındaki kamusallık diğer mekânlardaki sorunlu kamusalığa “galip” gelmektedir. Ancak Şefkat Hanım’ın salonunun diğer kamusal alanların etkisini kırarak tehlikelerden arındırılmış kamusal alan olma vasfını kazanamadığı görülmekte; her ne kadar diğer mekânlar gibi yozlaşmamış olsa da mahremiyete kaçışı engelleyememektedir. Zira salon çok tekil kalmaktadır ve kamusal yaşamı dönüştürememektedir.

²²² Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 106.

²²³ a.g.e., s. 115.

²²⁴ a.g.e., s. 99.

²²⁵ a.g.e., s. 149.

Mebus Murat Bey'in kız kardeşi Cemile böyle biridir. Yaşadığı acemiliklerden kurtulamayan Cemile için “monden” hayat, istenmeyen, uzak durulan; gittikçe kin ve düşmanlık beslenen bir hadiseye dönüşür. Cemile, henüz eğlence hayatına dâhil olmadığı zamanlarda abisinin Etlik'teki bağ evinde tekdüze yaşamına devam etmektedir ve neşeli bir karaktere sahiptir. Lakin balolara katılmaya başladıktan sonra asık suratlı birine dönüşmüştür.

Tüm bu örneklerde öne çıkarılan kamusal alandaki yozlaşma, mahremiyet alanına kaçışla çözüme kavuşturulacaktır. Sözgelimi *Anahtar* romanında esasında Kenan'ın, Perihan'ın çantasında bulunduğu anahtar oturdukları önceki evin anahtarıdır. Dolayısıyla Kenan'ın şüphesi yersizdir. Perihan, kocasını başka bir erkekle aldatmamıştır. Perihan, Kenan'ın klinikten sıhhatle çıkması durumunda Bomonti'deki eski evlerine taşınmayı, “sakin hayat” a ilk senelerindeki “küçük hayat” a²²⁶ dönmeyi planlamaktadır. Ona göre Kenan bu muhite alışmamıştır. Taksim'deki yaşamı terk edecek; gazinolara, çay davetlerine ve kulüplere veda edecektir. Saflığı ve samimiyeti götüreren buradaki yaşamdan uzaklaşacaktır. Perihan eski basit hayatlarını, uzleti ve mahremiyeti özlemektedir. Bomonti'deki yaşam daha samimidir. Kenan eski sağlığına kavuşunca Bomonti'de bulunan önceki evlerini Perihan'la ziyaret ederler. Kenan, buradayken Perihan'ın hamile olduğunu öğrenir. Perihan, Bomonti'ye taşındıktan sonra bütün vaktini doğacak çocuğuna ayıracaktır.

Yalnız Dönüyorum'da ise Yıldız ve Hasan, Avrupa seyahatinde bir yıl Paris'te kalır. Paris'e, Yıldız'ın rahatsızlığından bir süre sonra sinir hastalığına tutulan Hasan'ın iyileşmesi için giderler. Yıldız, Paris'teyken Hasan'ın başka bir kadınla evli olduğunu öğrenir. Hasan aslında Anadolu'dan İstanbul'a gelmeden önce amcasının kızı Gülsüm ile evlenmiştir. Yıldız, Gülsüm'ün Hasan'a yazdığı mektubu Paris'te gördükten sonra Hasan'ı ve Gülsüm'ü Paris'te bırakıp İstanbul'a döner. Kendisinde nefret uyandıran balolardan, suarelerden ve otel salonlarından da uzaklaşmak istemektedir. Anadolu'ya araştırma gezileri yapan arkadaşı ile sohbet edip Anadolu üzerine konuşmalar yaparak teselli bulmaya çalışır:

“Salonlar, saltanatlar, ışıklar, eğlenceler onun, onların olsun... Bana yeşil kırlar, mor salkımlar arasındaki bu üç odalı, tahta ev yeter... Burada ruhum dinleniyor, burada varlığım temizleniyor (..)Her türlü monden etiketlerden, kayıtlardan ve züppelikten uzak, mavi keten, basit elbisemin içinde yirmi yaşında bir genç kız kadar yaşamaktan memnunum

²²⁶ Karay, s. 259.

(...)Kalabalıktan kaçtım, insanlardan kaçtım. Burada ne şehrin tozlu, gürültülü sokakları, ne havasız salonların kalabalığı var. Üç odalı, boyasız, tahta evimde tek başımayım! Bütün bir kişi burada hemen hemen yalnız yaşadım.(...)²²⁷

Özetle kamusal alan bu romanlarda toplumsal ilişkileri bozan, ahlakı aşındıran, ülkü ve ideali çözen bir yerdir. *Ankara* romanında Selma kocası Hakkı Bey'i "kukla" olarak görmektedir. *Anahtar*'da Kenan, Taksim'deki yaşamda hem kendisinin hem de eşi Perihan'ın "kuklalaş"tığını²²⁸ düşünmektedir. *Yalnız Dönüyorum*'daki Hasan ise Yıldız'a göre "cemiyet hastası"dır. Kukla, cemiyet hastası, kalabalık müptelası erkekler ve yıpranmış aile dönemin eğlence yaşamının meydana getirdiği değişikliklerdir. Bunun yanı sıra kamusal alanlarda cemiyet sorunları konuşulmamakta ve samimiyet bulunmamaktadır. Bu sebeple *Anahtar*'da Perihan ve Kenan Bomonti'de bulunan önceki evlerine taşınarak vakitlerini Taksim'deki kamusal alanlar yerine evde doğacak çocukları ile geçirecektir. *Yalnız Dönüyorum*'da ise Yıldız; evine, kütüphanesine kapanacak ve Anadolu üzerine çalışan arkadaşı ile Anadolu'yu konuşacaktır. Sonuç olarak hem *Yalnız Dönüyorum* hem *Anahtar* kamusal alandan kaçışı ve mahremiyete sığınmayı odağa alan metinlerdir.

3.2. Ütopya Kamusalılık

Yakup Kadri'nin *Ankara* romanı ile Halide Edip'in *Sonsuz Panayır* romanı kamusal alanın sunumu bakımından bir ortaklığa sahiptir. Kamusal alan, her iki romanın ilerleyen bölümlerinde bir ütopya biçimi kazanmaktadır. Kamusal alanın iki eserde de ütopya biçimi kazanmasında romanlardaki mevcut kamusal alanın sorunlu ve eksik olması etkilidir. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde Ankara şehrindeki kamusal yaşamı ele alan *Ankara*'da ve II. Dünya Savaşı evresinde İstanbul'daki kamusal yaşamı ele alan *Sonsuz Panayır*'da mevcut kamusal alanlar ya sorunludur ya da her bir kamusal alan birbiri ile çatışma halindedir. Bu nedenle her iki romanın sonunda kamusal alanın ütopyasının sunulduğu görülmektedir.

Krishan Kumar, ütopyayı "Mümkün olmayan, ancak insanın bulunmak için heves ettiği bir dünyada yaşamak"²²⁹ şeklinde tanımlar. Fatıma Vieira ise ütopyanın temelinde daha iyi bir yaşam arzusu yattığını ve bütün enerjisini umut etmekten

²²⁷ Nihal, s. 173-174.

²²⁸ Karay, s. 109.

²²⁹ Krishan Kumar, *Ütopyaçılık*, Ali Somel (çev.), 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2005, s. 9

aldığını belirtir. Vieira'ya göre ütopya, var olan toplumsal düzene karşı çıkan memnuniyetsizlikten doğar. Arzulanan toplum düzenlemesine tepkinin doğurduğu memnuniyetsizlik mümkün dünyaların tahayyül edilmesi sayesinde aşılmaya çalışılır. Dolayısıyla ütopya meydana getirilen toplum da gerçekte var olan toplumun tam zıddıdır.²³⁰ Hem *Ankara* romanında hem de *Sonsuz Panayır* romanında mevcut kamusal alanlar eksik ve sorunlu bulunduğu için eleştirilmektedir ve bunlardan memnuniyetsizlik duyulmaktadır. Bu sebeple ideal bir kamusal alan tahayyülü ile mevcut sorunun doğurduğu eksiklik telafi edilmeye çalışılmaktadır.

Ankara ve *Sonsuz Panayır* metinlerindeki ütopya kamusal alanlar Habermas'ın kamusal alan teorisi ile birlikte okunabilir. Metinlerde önerilen kamusal alan, Habermas'ın teorisi ile çatışmakla beraber dikkat çekici benzerlikler de taşımaktadır. Habermas'a göre kamusal alan hiyerarşik ilişkilerin dışlandığı, statünün önemsenmediği ve kamuyu ilgilendiren her meselenin özgürce konuşulduğu bir yerdir. Habermasçı kamusal alan hem bir ilkeye hem de mekâna gönderme yapmaktadır. Kamusal alan; tartışma, aleniyet, müzakere ve uzlaşmayı öne çıkarması bakımından bir ilkeye; bir araya gelmeyi mümkün kılması bakımından belirli bir mekâna dayanmaktadır.²³¹ *Ankara* ve *Sonsuz Panayır* romanlarındaki ütopya kamusal alanı Habermasçı kamusal alan bağlamında incelemeye önce, romanlarda mevcut kamusal alanın ne durumda olduğuna ve devamında romanların neden ütopya söylemine geçtiğine daha yakından bakmak gerekmektedir.

Ankara romanında Milli Mücadele Ankara'sı, Cumhuriyet Ankara'sı ve son olarak ütopya Ankara'sı olmak üzere üç Ankara anlatılmaktadır. Milli Mücadele Ankara'sı işgal altındaki İstanbul'dan "kaçış"anlar için iltica edilecek "hayal ülkesi"dir. "İstanbul kızı"²³² Selma, Ankara'ya gitmeden önce Ankara'ya ulaşmanın hayali ile yaşamaktadır. Selma, Ankara'ya geldikten sonra bankacı olan eşi Nazif ile Tacettin Mahallesi'nde oturmaya başlar. Tacettin Mahallesi'ndeki kamusal yaşam konforsuz, sade ve hareketsizdir. Selma hem mahalleye hem de Ankara'ya alışmakta güçlük çeker.

Selma, Ankara ile ilk kez Mebus Murat Bey'in Etlik'te bulunan bağ evindeki deneyimleri aracılığıyla bağ kurar. Selma, bağ evindeki havuz başında otururken

²³⁰ Fatima Vieira, "Ütopya Kavramı" Gregory Claeys (Ed.), Zeynep Demirsü (çev.), *Ütopya Edebiyatı* içinde (s.3-35.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s. 8-10.

²³¹ Özbek, s. 41.

²³² Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 17.

gözleri bir an Ankara manzarasına takılır. Selma'nın gözlerine takılan Ankara manzarası serttir. Sertlik Ankara'nın "realite"sidir²³³ ve Selma buna alışmak zorundadır. Selma, bağ evindeki konuklardan Binbaşı Hakkı Bey'de de Ankara manzarasındaki sertliği ve keskinliği görür. Ankara nasıl "yalçın" ve "tunç" bir sertliğe sahipse Binbaşı Hakkı Bey de aynı yalçınlığa ve sertliğe sahiptir. Ankara manzarası ve Binbaşı Hakkı Bey; Selma'nın "İstanbul hanım"lığını²³⁴ "ruh tımarı"ndan²³⁵ geçirmiştir. Böylece Ankara, Selma için artık sertliğine tahammül edebildiği ve kendisine nüfuz edebildiği bir şehirdir. Selma, Ankara'daki Milli Mücadele "ruhuna" yaklaştıkça eşi Nazif'ten uzaklaştığını fark eder. Selma'nın Binbaşı Hakkı Bey'de ve Ankara'da gördüğü Milli Mücadele ruhu, sonrasında arayıp bulmak istediği kayıp nesneye dönüşecektir.

Romanın ikinci bölümünde Selma, Nazif'ten boşanmış ve Hakkı Bey ile evlenmiştir. Milli Mücadele kazanılmış ve cumhuriyetin ilanının üzerinden üç yıl geçmiştir. Hakkı Bey ve Selma, Yenişehir'de oturmaktadır. Yenişehir; Cumhuriyet'in bürokrat, politikacı ve zengin sınıfının oturduğu bir muhittir. Selma Hanım'ın Yenişehir'deki hayatında konfor ve rahatlık öne çıkmaktadır. Eşi Hakkı Bey ise ordudaki görevinden emekli olmuştur ve özel bir şirkette çalışmaktadır.

Ankara'da oteller, lokantalar, barlar açılmakta ve Yenişehir'deki evlerde salon buluşmaları gerçekleştirilmektedir. Ankara'nın yeni kamusal alanlarında eğlence, keyif ve sefahat hüküm sürmektedir. Sözelimi Hakkı Bey, günün çoğunu akşam hangi baloya ya da suareye katılacağını ve oralarda ne giymesi gerektiğini planlamakla geçirir. Selma; onu, İstiklal Madalyası ile İzmir'den Ankara'ya döndüğü zamanki tunç renkli çehresi, çelikten sağlam ve çevik vücudu, sert ağzı ve kumral bıyığı ile hatırlamak istemektedir. Oysa şimdiki Hakkı Bey uzun saçları ve muntazam tıraşlı yüzü ile esaslı bir salon adamıdır. Hakkı Bey'in fiziksel görünüşündeki sertlik ve katılık yumuşayarak yerini hafifliğe ve züppeliğe diğer bir ifadeyle "Tanzimat beyinin Garpperestliği"ne²³⁶ bırakmıştır. Balolar ve Yenişehir'deki salon buluşmaları insanları birer kuklaya çevirmiştir. Milli Mücadele Ankara'sının samimiyeti yok olmuştur. Hem Hakkı Bey'de hem de Ankara'nın yeni kamusal alanlarında bozulma ve yozlaşma görülmektedir.

²³³ a.g.e., s. 36.

²³⁴ a.g.e., s. 53.

²³⁵ a.g.e., s. 91.

²³⁶ a.g.e., s. 135.

Muharrir Neşet Sabit'e göre kamusal alandaki yozlaşmanın nedeni inkılâbı anlama biçimlerinin çeşitliliğidir. Anlam ve yorum farklılıkları inkılâbın uygulanma şekillerini çeşitlendirmiş ve nihayetinde yozlaşma meydana gelmiştir. Ona göre bozulmanın bir diğer sebebi insan ruhunun "bulanık kesimlerinden gelen küçük ihtiraslar, meyiller, iştahlar"dır.²³⁷ İnsanın bulanık ve karanlık tarafları ile eşitlenen ihtiras, arzu ve yönelimler "milli gaye"den²³⁸ uzaklaşmaya sebep olmuş, kamusal yaşamı bozmuştur.

Cumhuriyet'in kamusal alanlarında bozulma ve yozlaşma dışında sınırlar olduğu da görülmektedir. Söz gelimi Yenişehir'deki salon buluşmalarına sadece Cumhuriyet'in "seçkin" sınıfı katılabilmektedir. Ankara Palas'ta verilen yılbaşı balosunda ise sınırlar daha belirgindir. Balonun iki tip konuk ağırladığı görülmektedir. "Mağaza camekânı gibi aydınlatılmış hususi arabalar" ile gelen Cumhuriyet'in bürokratları, burjuvazi sınıfı ve politikacıları; "otelin kapısında birikmiş olan meraklı" halk topluluğu, balonun konuklarıdır. Balo, toplumun farklı kesimlerini aralarına sınırlar koymak suretiyle Ankara Palas'ta toplamıştır. Balonun davetlileri salona girerken Ankara Palas'ın önünde yöresel bir Türkçe ile baloya ve davetlilere dair konuşan davetsiz konuklar kapıda beklemektedir. Davetsiz konuklar için balo "burada başlıyor ve burada bitiyor"dur.²³⁹ Davetsiz misafirlerin yöresel bir Türkçe ile konuşmaları, onlar ile davetliler arasındaki mesafenin temelde bir dil sorunu olduğunu da düşündürmektedir. İki grup anlaşabilecekleri ortak bir dile sahip olmadıklarından iki grubun arasında herhangi bir konuşmanın gerçekleşmesi söz konusu değildir. Yenişehir'de yaşayan seçkin sınıf ile Tacettin Mahallesi'nde oturanların kamusal alandaki karşılaşması hem sınırlar hem de dil sorunu nedeniyle eksik bir karşılaşmadır.²⁴⁰

²³⁷ *a.g.e.*, s. 143.

²³⁸ *a.g.e.*, s. 181.

²³⁹ *a.g.e.*, s. 110.

²⁴⁰ *Ankara*'da, balo gecesi Ankara Palas'ın önünde yaşananlar ile Melih Cevdet Anday'ın Ankara Palas'ta verilen bir çocuk balosunda yaşananlara dair aktardıkları örtüşmektedir: "Refik Halid Karay, yüzelliliklerin bağışlanmasından sonra, İstanbul'a döndüğünde ben Ankara'da idim. Ünlü yazarımız, gelir gelmez 'Aydede'yi yeniden çıkarmaya başladı. Dergi'nin yönetimini, gazeteci öykü yazarı Ertuğrul Şevket üstlenmişti. Bilmem, Şevket'in öykücülüğünü yeni kuşaklardan olanlar anımsar mı ?.. Öyle unutkan insanlar ki, unutkan değil de, yalnızca günü gününe yaşayan insanlar. Onun öykülerinden söz edildiğini duymuyorum hiç. Oysa iyi bir öykücü idi. Ankara'daki gazeteciliği sırasında, Ankara Palas'ta verilen bir çocuk balosunu, kaldırımdaki yoksul çocukların dışarıdan merakla izlediklerini yazdığı için, Vali Nevzat Tandoğan onu Ankara'dan atmıştı. Demek Vali'nin böyle bir yetkisi vardı ki, kimsenin sesi çıkmadı." Anday, s. 153.

Yakup Kadri'nin, eksik ve sorunlu bulduğu mevcut kamusal alanlardan sonra önerdiği kamusal ütopyasına geçmeden önce Halide Edip'in *Sonsuz Panayır* romanında Cerrahpaşa ile Beyoğlu ve Şişli'deki mevcut kamusal alanlara ve aralarındaki karşıtlıklara değinmek gerekmektedir. Cerrahpaşa'da oturan Ayşe Balkar, Beyoğlu ve Şişli'deki yaşamı tecrübe etmek istemektedir. "Köprü'nün öbür tarafındaki"²⁴¹ yaşama girmesinde okulda düzenlenen hikâye yarışmasına katılmanın fayda sağlayacağını düşünür. Yarışmada birinci olup edebiyat öğretmeni Ali Bey'i ve jüriyi etkiler. Böylece Ayşe, Ali Bey ile bir yakınlık kurmayı başarır. Ayşe, hocasının aracılığı ile köprü'nün öbür tarafındaki zengin ailelerin çocuklarına eski harfleri ve Kuran okumayı öğretmeye ve divan edebiyatı dersleri vermeye başlar. Diğer taraftan Ali Bey ile buradaki eğlence mekânlarına da gider. Ali Bey, Beyoğlu ve Şişli'deki kamusal yaşama katılmak isteyen Ayşe'nin hem koruyucusu hem de kılavuzudur.

Beyoğlu'ndaki ve Şişli'deki kamusal alanları eğlence mekânları teşkil etmektedir. Ayşe'nin, Ali Bey ile gittiği eğlence mekânları Şaş-Bak Gazinosu ve Taksim Gazinosu'dur. Buralar, taşradan İstanbul'a gelen kişilerin "modernlik diplomasını"²⁴² aldıkları yerlerdir. Söz konusu mekânlara gelenler arasında "iki binler" ve "eski milyonerler" isimli zengin sınıfları vardır. Türedi zenginlerden *iki binler* çalım satmayı seven, israf, sefahat düşkünüdür ve "camekân"²⁴³ hayatı yaşamaktadır. Camekânda yaşamak *iki binlerin* temel arzusudur. İki binler güçlü görünmeyi önemser ve onlar için kamusal alan tahakküm kurma yeridir. Eğlence mekânlarında görülen diğer bir zengin topluluğu ise nezaket sahibi olduğu ve gösterişten uzak bir hayat yaşadığı belirtilen eski milyonerlerdir. Ancak bu mekânlarda eski milyonerler değil *iki binler* dikkat çekmektedir.

Cerrahpaşa'daki kamusal yaşamı ise Ali Bey'in evinin sofasındaki edebi kamu meydana getirmektedir. Edebi kamu Cerrahpaşa'nın "daha geniş bir âleme açılan tek penceresi"dir.²⁴⁴ Sakin ve cansız olmakla nitelenen Cerrahpaşa'yı, Ali Bey'in evinin sofasında pazar günleri yapılan "can sohbeti"²⁴⁵ hareketlendirir. Köprü'nün öbür tarafındaki kamusal yaşam ile köprü'nün bu tarafı arasında zıtlık kurulmaktadır. Bu anlamda Cerrahpaşa olumlanırken Taksim'deki yaşam olumsuzlanmaktadır. Taksim'-

²⁴¹ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 22.

²⁴² *a.g.e.*, s. 38.

²⁴³ *a.g.e.*, s. 25.

²⁴⁴ *a.g.e.*, s. 159.

²⁴⁵ *a.g.e.*, s. 157.

deki kamusal mekânlarda zevk, eğlence ve tahakküm mevcutken Cerrahpaşa'daki edebi kamuda entelektüel ve kamusal meseleler konuşulmaktadır.

Cerrahpaşa'daki kamusal yaşamın yoğunlaştığı yere, yani Ali Bey'in sofasına geçmeden önce Ali Bey'in çalışma odasına temas etmek gerekmektedir. Zira Ali Bey'in çalışma odasını ve sofayı kullanma biçimi Habermas'ın 18. yüzyıl burjuvazisi için söyledikleri ile örtüşmektedir. Habermas modern kamusallığın kahvehanelerde ve burjuva evinin salonunda başladığını söyler. Burjuva evinin salonunda edebi kamu toplanmakta ve ev sahibi, konuklarını, kendi içselliğini kurduğu odasında değil evin salonunda karşılamaktadır. Habermas'a göre ilk kez burjuva evinde mahremiyet ve kamusalılık ayrımı yapılmıştır. Oturma odası ve kişiye ait odalar mahremiyeti ifade ederken salon kamusalılık taşımaktadır.²⁴⁶ Ali Bey'in evinde de bu ayrıma benzer bir durum söz konusudur. Ali Bey'in çalışma odası rahat koltuklar, tavana kadar yükselen kitap rafları ve tahta yazı masası ile döşelidir. Babasından kalan tarih ve harp kitapları; annesinden kalan romanlar, Mesnevi tercümesi, Muhammediye ve Ahmediye Ali Bey'in okuma ve yazma macerasına eşlik etmektedir. Metinler, kişisel eşyalar ve yazı Ali Bey'in içselliğini kuran unsurlardır. Öte yandan Ali Bey'in halvetim dediği çalışma odası ile misafirlerini ağırladığı sofa bir sınırla ayrılmakta, Ali Bey için kamusalılık evin sofasında başlamaktadır. Can sohbetleri Ali Bey'in babası Mehmet Ali Paşa hayattayken bizzat kendisinin de katıldığı bir meclistir. Eski ile yeninin bir arada bulunduğu ve birbirine karıştığı bir yerdir burası. Sofada; bağdaş kurularak oturulan geleneksel sedirle, rahat, geniş modern koltuklar karşılıklı biçimde durmaktadır.

Edebi kamuya kimlerin katılacağı çoğu zaman bilinmez ve katılmak için herhangi bir ön şart yoktur. Burada kamusal meselelerin konuşulmasına özen gösterilmektedir. Sözelimi Ali Bey burada, gazeteci Fûruzan'ın Safinaz hakkında şüphelerini belirtmesinden; Uzman Safitürk'ün, çocuklarına vereceği ders için Ayşe Balkar'a vereceği ücreti söylemesinden hoşnut kalmaz. Ali Bey, bu tür meselelerin sofaya girdikten sonra dışarıda bırakılması gerektiğini düşünmektedir. Can sohbetinin yapıldığı sofanın bir diğer hususiyeti de sohbe aşına olanların tavırlarındaki serbestliktir. Eve gelen katılımcılar nasıl hareket edeceklerini ya da nereye oturmaları gerektiğini bilmektedirler. Bu bakımdan sofa, katılımcıları "misafir" mahcubiyetinden kurtarmakta, katılımcıların özgürce hareket etmelerini sağlamaktadır.

²⁴⁶ Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, s. 119-120.

Amerika’da eğitim görüp sonrasında yurda dönen Burhan da sofadaki sohbe katılmaktadır. Sofaya ilk gelişinde buradaki “köklerine bağlı ihtiyarlar” ve “Türkiye’nin fikir adamları örnekleri”²⁴⁷ ona Harvard muhitini hatırlatır. Çünkü Burhan’a göre bu toplulukta “samimi bir fikir tecessüsü” ve “fikir istikameti” vardır. Topluluk, mübalağa yapmadan ve “Şark’ın Garp’a karşı duyduğu maduniyet mudillesi”ne²⁴⁸ kapılmadan ele aldığı konuları konuşabilmektedir. Söz gelimi Burhan konuşmaya katılmak için Ali Bey ile göz göze gelip izin istediğinde Ali Bey “Müsaadeye ne hacet! Herkese açık bir münakaşa” der. Burhan ideal bir tartışmanın kurallarından söz edecek olduğunda ise Ali Bey “Mukaddemeye ne hacet?”²⁴⁹ der. Katılımcılar, tartışmanın nasıl yapılması ve nelere dikkat edilmesi gerektiğinin bilincindedir. Habermas edebi kamuda hiyerarşik ilişkilerin yer olmadığını ve kamusal akıl yürütmenin doğduğunu söyler. Ali Bey’in sofasındaki edebi kamuda kamusal akıl yürütmenin mevcut olduğunu söylemek güç ancak sofada hiyerarşik ilişkilerin dışlandığı söylenebilir. Gerek herkese açık olması gerekse de her meselenin burada konuşulabilmesi bunu göstermektedir.

Ankara’da kamusal alandaki sınırlar ve yozlaşma; *Sonsuz Panayır*’da ise kamusal alanlar arasındaki karşıtlık her iki romanda da çözüme kavuşturulmayı bekleyen sorunlardır. Bu nedenle her iki romanın ilerleyen bölümlerinde kamusallık ideali sunulmaktadır. *Ankara* romanında bu sorun kamusal alanın ütopya olarak sunulması yoluyla çözülür. *Sonsuz Panayır*’da ise Ali Bey’in Cerrahpaşa’daki sofası ile köprüünün öbür tarafındaki kamusal alanlar arasındaki karşıtlık son bulmakta ve sofadakiler kamusal alan tasarılarını sunmaktadır.

Yakup Kadri *Ankara*’da, *inkılâbın* yanlış anlaşılması ve arzuların çeldiriciliği ile yozlaşan, taşıdığı sınırlar ile toplumu davetliler ve davetsizler olarak bölen kamusallık sorununu romanın son bölümünde çözerken “milli şuur”²⁵⁰ üretim merkezlerinden konut inşasına, köylülerden yeni neslin bilincinin kurulmasına, şehrin “şetaretli”²⁵¹ kamusal yaşamından insan cildinin kırışmasına kadar her bir soruna eğilmektedir. Ütopya Ankara’ında gazeteler “ötekinin berikinin şeref ve haysiyetine tecavüz, şantaj ve iftira” amacıyla değil “milli gayelere”²⁵² aykırı hareket

²⁴⁷ Adiva, *Sonsuz Panayır*, s. 174.

²⁴⁸ a.g.e., s. 174.

²⁴⁹ a.g.e., s. 177.

²⁵⁰ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 180.

²⁵¹ a.g.e., s. 186.

²⁵² a.g.e., s. 181.

edenleri teşhir etmek için çıkarılmaktadır. Gazetelerle beraber sanat ve matbuat dünyası da benzer görevi yerine getirmektedir. Bütün bu araçlar ulusal olmayan unsuru fark edip halka teşhir etmektedir. Kamusal alana hükmeden yasa “memleketin hizmetçisi”²⁵³ olmaktır. Milli gayeler ve milli göreneklere aykırı davrananlar "amme efkârı"nda mizah yoluyla cezalandırılmaktadır. Bu sayede "gayri milli cereyanlar"²⁵⁴ kamusal alandan dışlanmaktadır. Buradaki aleniyetin Habermasçı bir aleniyet olmadığı açıktır. Ütopya Ankara’ında aleniyetin temel niyeti cezalandırmaktır. Habermasçı anlamda kamusal meseleyi tartışmak ve müzakere etmek yerine matbuat âleminde cezalandırma öne çıkmaktadır. Bunun dışında *inkılâp* -ya da modernleşme-tek bir anlama biçimine indirilerek bu konudaki anlam karışıklığı giderilmeye çalışılmaktadır. Modernleşme ülkeyi ekonomik bakımdan bağımsız kılmalı, *inkılâplar* toplumun tabanına yayılarak aydın ve halkı buluşturmalı son olarak sınıfsız bir toplum meydana getirmelidir.²⁵⁵

Öte yandan ütopya Ankara’ında uzlaşmanın yerini “ikna” ve “irşad” çabası almıştır.²⁵⁶ Bu amaçla halkı, ikna ve irşada zorlamayı mümkün kılacak yarı kamusal alanlar inşa edilmiştir. Kamusal meseleler "masalar başında ve kağıt üstünde"²⁵⁷ kalmamakta, teşkilatlar ya da cemiyetler aracılığıyla halka ulaştırılmaktadır. *Türk Akademiyası* ya da *İçtimai Mükellefiyetler Teşkilatı* bu amaçla kurulmuştur. "Yeni Türk nesli"nin idraki bu cemiyetlerin “milli şuur”²⁵⁸ üretimiyle inşa edilmektedir. Fatma Vieira’a göre ütopyacılara insanların bir arada yaşama becerisine itimat etmediklerinden önerdikleri toplum düzeninin temelinde katı yasalar vardır ve bireylerin güvenilmez ve istikrarsız doğalarını bastıran mekanizmalar kullanırlar.²⁵⁹

²⁵³ a.g.e., s. 183.

²⁵⁴ a.g.e., s. 181.

²⁵⁵ İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Ankara’nın Şevket Süreyya Aydemir, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve arkadaşlarının çıkardıkları Kadro dergisinde savundukları fikirlerin romanı olduğunu ileri sürer. Kadro dergisinin çıkarılmasının iki gerekçesi vardır. Birinci gerekçe inkılâbın ilkelerini sentezleyerek bir ideoloji haline getirmektir, ikinci gerekçe ise inkılâbın coşkusunu uyanık tutarak yaygınlaşmasını sağlamaktır. Dergide inkılâbın bitmediği ve toplumun ihtiyaçları göz önünde bulundurularak gerekli inkılâpların yapılmasının elzem olduğu ifade edilmektedir. İnkılâpların süreklilik kazanması gerektiği savunulmaktadır. Dergideki sınıfsız toplum, inkılâpları halka benimsetme, iş disiplini ve devlet aracılığıyla sanayileşme iddiaları göz önüne alındığında roman ile kurulacak bağlantıların mevcut olduğu görülmektedir. Bkz. İlhan Tekeli, Selim İlkin, *Bir Cumhuriyet Öyküsü: Kadrocuları ve Kadro’yu Anlamak*, 1. Basım, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.*

²⁵⁶ Mete Tunçay, “İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)”, Ahmet İnel (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm* içinde (92-96), İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 96.

²⁵⁷ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 180.

²⁵⁸ a.g.e., s. 180.

²⁵⁹ Vieira, s. 9.

Buradan hareketle ütopya Ankara'sındaki yarı kamusal alanların, istikrarsız ve güvenilmez insan doğasını biçimlendiren mekanizmalar olduğu söylenebilir.

Ankara'nın ikinci bölümünde öne çıkan temel sorunlardan biri kamusal alanlardaki sınırdı. Ütopya da ortadan kaldırılacaktır. *Pınarbaşı* kabaresi dönemin kültür kamusunun ve halkın toplanıp eğlendiği bir yerdir. Halk türkülerini ve oyunlarını Garp musikisine göre *armonize* etmiş bir halk şairi burada müzik icra etmekte, konukları bir meddah güldürmektedir. Sanatçılar bütün bunları ücret almadan yapmaktadır. Hem garp musikisi hem de halk Türküleri burada dinlenebilmektedir. Halkın zevkleri ile "seçkinlerin" beğenileri aynı mekânda buluşmuştur. Ayrıca Selma'nın özlemine çektiği Milli Mücadele ruhu ve samimiyeti *Pınarbaşı*'nda ziyadesiyle mevcuttur. Özellikle eğlencelere halkın da katılıyor olması önemlidir çünkü Ankara Palas'ta halk, sınırlar nedeniyle baloya katılamazken *Pınarbaşı*'nda Ankara'nın kültür kamusuyla birlikte eğlenebilmektedir. Böylece münevver ile halk, "davetsiz misafirler" ile "davetliler" arasındaki karşıtlıktan doğan sınırlar çözüme kavuşturulur.

Ütopya Ankara'sında bir taraftan kamusal alan tasarımları sunulmakta diğer taraftan da özel alan biçimlendirilmektedir. Mahremiyetin, beden ve yaşamın nasıl biçimlendirileceği sorusu kamusal alanın temel meselesi olmuştur. Söz gelimi köylülerin ne yedikleri ne giydikleri ve sağlıklarının nasıl olduğu üzerinde titizlikle durulması gereken kamusal bir meseledir. Köylülerin yedikleri yemekler, yattıkları yerler *İçtimai Mükellefiyetler Teşkilatı* tarafından denetlenmekte ve köylüler haftada bir muayene edilmektedir. Köylüler eskiye göre daha sağlıklıdır ve eskisi gibi zayıf, hastalıklı, sakat ve sıtmalılı değildir.

Nurdan Gürbilek'e göre *Ankara* romanının temel meselesi özel hayat ile cemiyet hayatının nasıl bir ideal yapı içerisinde bir araya geleceğidir. Ancak kamusal yaşamın mahremiyete ihtiyaç duymadığını çünkü kamunun/devletin her şeyi içerdiğini ve kapladığını ileri sürer.²⁶⁰ Kuşkusuz Yakup Kadri'nin ütopyasında ya da kendi ifadesi ile "fantasmagoria"sında²⁶¹ kamusal alanın her şeyi içine alacak şekilde genişlediği, mahremiyetin silikleştiği ve "içtimai atmosferin ruhlaştığı"²⁶² aşikârdır.

²⁶⁰ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak:1980'lerin Kültürel İklimi*, 6. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 62.

²⁶¹ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 182.

²⁶² a.g.e., s. 173.

İçtimai olan her yerdedir ya da her yer *içtimaidir*. *Ankara*'nın mahremiyeti kuşatan ütopya kurgusunu anlamada Michel Foucault'nun biyo-siyaset kavramı bize yardımcı olabilir. Michel Foucault'ya göre negatif ve yasaklayıcı klasik iktidar modern dönemde yerini pozitif iktidara yani biyo-iktidara bırakmıştır. Klasik iktidar öldürme gücüne sahipken biyo-iktidar, nesne olarak gördüğü bedene hem disiplinci hem düzenlemeci olarak yaklaşır. Biyo-iktidar bedeni terbiye etmesi, bedeninin becerilerini geliştirmesi ve bedeni üretime dâhil etmesi bakımından disiplinci; doğum ve ölüm oranları, yaşam süresi ve nüfusla ilgilenmesi bakımından düzenleyicidir. Bedenin, yaşamın ve daha genel olarak nüfus meselesinin kamusal kazanmasına Foucault biyo-siyaset diyecektir.²⁶³ Biyo-siyaset kamusal alan ile özel alan arasındaki çizgiyi silikleştirir, özel alana dair sorunlara kolaylıkla kamusal bir mesele niteliği kazandırılabilir. Yakup Kadri'nin ütopyasını kuran ögenin biyo-siyaset anlayışı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Ütopya *Ankara*'sında işçiler, köylüler, aile, beden ve genel anlamda toplumun sağlığı kamusal bir meseledir. Bütün bunlar hem denetlenmekte hem de yeniden düzenlenmektedir. Mahremiyet -beden, yaşam, sağlık vb.- her bakımdan kamusal alanda konuşulmakta ve mahremiyete biyo-siyaset ekseninden bakılmaktadır. Günün her saati boşluk kalmayacak şekilde doldurulmuştur. Gerek Selma gerekse de Neşet Sabit "ağzına kadar dolu"²⁶⁴ bir hayat yaşamaktadır ve evde geçirdikleri vakit sınırlıdır. Selma, vaktini "kız müessesesi"nde geçirmekte, Neşet Sabit ise "İçtimai Mükellefiyet Teşkilâtındaki görevi nedeniyle ülkenin her şehrini dolaşır konferanslar vermektedir. Kamusal yaşamda bedeni meşgul edecek boş zaman etkinlikleri de mevcuttur. Çift, tatil günlerinde konserlere, sergilere, Halkevi'ne ve Stadyum'a gitmektedir. Beden kamusal yaşamdaki meşguliyetler aracılığıyla denetlenip düzenlenmektedir ve sıhhat kazanmaktadır. *Yenişehir*'deki Cumhuriyet kamusallığını bozduğu görülen arzular ve duygular bedenin kontrol altında tutulması ile dizginlenecektir.

Neşet Sabit'in *Kaltabanlar* piyesindeki Yıldız isimli oyuncu düzenlenmiş sıhhatli bedene ve ruha sahip bir kadındır. Yıldız'ın sporcu kimliği, oyuncu kimliğinden önce gelmektedir. Yıldız hem "oğlanımsı" olabilmekte hem de "dişileş"leşmektedir.²⁶⁵ Yıldız hem bahtiyar hem de bedensel olarak sağlıklıdır. Neşet ve Selma'nın nesli

²⁶³ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, Işık Ergüden – Osman Akınhay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 17-18.

²⁶⁴ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 175.

²⁶⁵ a.g.e., s. 216.

dimağlarına ve ruhlarına bulaşan hastalıklarla uğraşırken Yıldız bunlardan korunmuştur. Zira Yıldız kötü kitaplara, filmlere ve danslara maruz kalmamakta, zira gününün tamamı spor ya da tiyatrodaki meşguliyetleri ile doludur. İnşa edilen steril kamusal alanlarda Yıldız, meşguliyetleri aracılığıyla arzularının çeldiriciliğinden korunacaktır. Hastalık virüsü olan tembellik, işsizlik ve avarelik önleyici tıp hizmeti işlevi gören meşguliyetler sayesinde dinamik kamusal yaşamda büyüüp filizlenmesine fırsat verilmeden kurutulmaktadır. Bu sebeple ütopya Ankara’ında can sıkıntısı, avarelik ve ruhsal bunalımlara yer yoktur.

Sonsuz Panayır’da da *Ankara* romanında gördüğümüz ütopya kamusal alanlara benzeyen tasarılar sunulmaktadır. Beyoğlu ve Şişli’deki yaşam sönükleşmeye başladığında *iki binlerin* de zenginliklerini ve kamusal yaşamda görünürlüklerini yitirdikleri görülür. Uzman Safitürk can sohbetine katıldığı bir gün Ali Bey’e “Görüyorsun ya, senin pazar akşamı sohbetlerine gelebilmek için bizim Şaşırtmaç’ın Park Oteli’nde verdiği yemeğe bile kalmadan geldim.”²⁶⁶ diyecektir. Ali Bey’in sofasındaki edebi kamu artık daha çok katılımcı ile toplanmaktadır. Sofa cazibesini ve etkisini her geçen gün arttırmaktadır. Uzman’ın sofadaki sohbetlere katılma gerekçesi de budur. Köprünün diğer tarafındaki kamusal yaşam sönükleşmiş ve etkinliğini yitirmiştir. Önceleri Cerrahpaşa’dakiler *köprünün öbür tarafındaki* kamusal yaşama katılırken artık *köprünün öbür tarafındakiler* Cerrahpaşa’daki can sohbetine katılmaya başlar. Beyoğlu ve Şişli’de oturanların sofadaki meclise katılmaları ile kamusallığın sentezine ulaşılmış olur. Sonrasında Ali Bey’in sofasındaki kamusallığın etki alanını daha da genişletmek amacıyla katılımcılar tarafından kamusal alan tasarıları sunulduğu görülür. Ancak sofadakiler tasarılarında ütopyaya sapma tehlikesinin de farkındadır. Bu nedenle Saffet Balkar, Burhan’a “Utopie’ye sapmayalım.”²⁶⁷ der.

Peki, topluluğun ne tür tasarıları vardır? Örnek vermek gerekirse sofadakiler, dergi çıkarabilecekleri ve kitap basabilecekleri bir yayınevi kurmayı düşünürler. Böylece edebi kamunun sınırları genişleyecek, dönemin yazar ve düşünürleri bu sayede bir araya getirilecektir. Ali Bey ve “eski milyonerler”den Süleyman Bolluk da yayınevi için gerekli sermayeyi temin edecektir. Bunun dışında topluluğun oturacağı apartman yapılacak ve edebi topluluğun bir araya gelmesi kolaylaştırılacaktır. Düşüncenin

²⁶⁶ Adivar, *Sonsuz Panayır*, s. 167.

²⁶⁷ a.g.e., s. 298.

özgürce beyan edilmesi imkânı yakalanacak, sonrasında kamu yararını gözeten meselelere de çıkarılacak gazete ve dergide temas edilecektir. Ayrıca bir kulüp açmayı da düşünürler. Kurulacak kulübe “fikir adamları, bekârlar, veyahut aile gürültüsünden uzaklaşıp eser yazmak, dinlenmek isteyen adamlar”²⁶⁸ gelebilecektir.

Bunların yanı sıra, topluluk gazete çıkarmayı da planlamaktadır. Gazetede; düşünceye, sanata, geçmişe ve geleceğe dair meseleler tartışılacaktır. Ayşe’ye göre çıkarılacak gazetede hem Cerrahpaşa’da hem de Taksim’de yaşayanların beğenileri ve sorunları göz önünde bulundurulmalıdır. Esasen kamusal alanlar arasındaki karşıtlığın çözülmesini kolaylaştıran ve senteze ulaşılmasını sağlayan kişi de Ayşe’dir. Ayşe, köprünün öbür tarafındaki kamusal yaşama girip oradan selamete Cerrahpaşa’daki can sohbetine dönmüş ve köprünün öbür tarafında oturan Burhan ile nişanlanmıştır. Bu sebeple Ali Bey, Ayşe’ye “Sülüklü ile Taksim arasındaki yolu sen birleştirdin”²⁶⁹ der. Ayşe, cinsiyetini silikleştiren histerik krizlerden kendini koruyabilen ne çok güzel ne de çok çirkin bir kadındır. Gerek *Ankara*’da gerekse de *Sonsuz Panayır*’da kadın, kamusal alanda başat rolü oynaması için teşvik edilmektedir. Ancak ilginçtir ki Selma’nın gittiği kabarede de Ayşe’nin gittiği can sohbetinde de kendilerinden başka bir kadın yoktur. Kamusal alanda kadının nasıl rol alacağı belirlenmiştir ve bu rol, kılavuz eşliğinde oynanan roldür. *Sonsuz Panayır*’da her ne kadar Ayşe, Cerrahpaşa ile Taksim arasındaki yolu birleştirse de aydınlar ve yazarlar için açılması düşünülen kulübe gidemeyecektir çünkü kulüp erkeklere mahsustur. Muhtemelen Ayşe kendisine verilen rolü oynadıktan sonra sahneden diğer bir deyişle kamusal alandan çekilmek durumunda kalacaktır.

Özetle *Ankara*’da Cumhuriyet’in kamusal alanları yozlaşma içerisindedir. Ütopya *Ankara*’sında ise kamusal alan tasarıları öne çıkmaktadır. Pınarbaşı kabaresi, Halkevleri, Devlet Tiyatrosu ve Stadyum ütopya sosyalleşme olanağı sunan ve samimiyetin açığa çıktığı kamusal alanlardır. Bununla birlikte ütopya *Ankara*’sında kamunun/devletin mahremiyete olan tahakkümü belirgindir ve bu tahakküm “biosiyaset” eksenli bir strateji ile kurulmaktadır. Müzakere ve tartışma dışlanmakta, çoğulluğun varlık bulma imkânı ortadan kaldırılmaktadır. *Sonsuz Panayır*’da da ütopyanın imkânları kullanılarak sunulan kamusal alan örnekleri görülmektedir. Romanda kamusal alan zıtlıklarla kurulmaktadır. Taksim ve Beyoğlu’ndaki bozulma

²⁶⁸ a.g.e., s. 199.

²⁶⁹ a.g.e., s. 291.

eleştirilirken Cerrahpaşa’da Ali Bey’in sofasında kurulan edebi kamu olumlanmaktadır. Bu kamusal alanlar arasındaki karşıtlıklar ise sonunda bir senteze varmaktadır. Son olarak şunu belirtmek gerekir ki *Sonsuz Panayır* romanında ütopyanın imkânlarından yararlanılırken sadece kamusal alanlar merkeze alınmaktadır, kapsamlı bir toplum düzeni önerilmemektedir. Bu bakımdan *Sonsuz Panayır*’a saf bir ütopya demek güçtür.

3.3. Kamusalığın Nostaljisi

Kamusalığın ütopya biçiminde sunulmasına karşılık nostaljik bir bakışla da ele alındığı görülmektedir. Tanpınar’ın *Sahnenin Dışındakiler* romanında Elâgöz Mehmetefendi Camii ve caminin bulunduğu mahalledeki kamusalık nostaljik bakışın odağında yer almaktadır. Mütareke İstanbul’unda cemiyet hayatındaki parçalanmışlık ve kaybedilen “bütünlük”²⁷⁰ sebebiyle mevcut kamusalık olumsuzlanmaktadır. Tahayyül edilen geçmişteki kamusalık “inkıraz”dan²⁷¹ uzaklığı ve taşıdığı bütünlük ile hatırlanmak istenen estetik bir ögeye dönüştürülmektedir. Estetikleştirmeyi ise nostaljik bakış biçimlendirmektedir. Bu durumda mazideki kamusalığın estetikleştirilmesini Svetlana Boym’un nostalji yorumu üzerinden değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Sahnenin Dışındakiler’de bir yanda Cemal’in belleğinde yer etmiş Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi’ndeki²⁷² yaşam ve geçmiş zamandan parçalar, bir yanda ise Mütareke İstanbul’u vardır. Geçmiş zamandan parçaların anlatımına, işgal altındaki İstanbul ve Anadolu’da başlayan mücadele eşlik etmektedir. Roman; Cemal’in, babasının görevi için gittikleri bir güney şehirden 1920 yılının Eylül ayının sonunda

²⁷⁰ Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 1993, s. 70.

²⁷¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 3. Basım, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 378.

²⁷² Orhan Okay; Tanpınar’ın Fatih’te bugünkü Atatürk Bulvarı ile Horhor Caddesi arasında kalan, önceleri Çamlık denilen yerde bulunan evde doğduğunu söyler. Tanpınar, babasının görevi icabı çocukluğu boyunca sık sık başka şehirlere gitmek zorunda kaldığından bu evde babasının görev değişiklikleri arasında kalmıştır. Bu evi Paris’teki seyahati sırasında da rüyasında görür ki Orhan Okay bu rüyadan hareketle bu evin Tanpınar’ın muhayyilesinde önemli bir yer kapladığını ifade eder. *Huzur* romanındaki Mümtaz da Elâgöz Mehmetefendi’nin peşindedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde de olayların bir kısmı bu mahallede geçer. Tanpınar’ın doğduğu ev Karagöz Mehmed Efendi Mahallesi’ndedir. Orhan Okay “Karagöz” sözcüğünün değiştirilip romanda “Elagöz” olarak kullanılmasına dair ise “Biraz şaklaban bir tipi çağrıştıran Karagöz yerine belki mesela mahallenin kadınları arasında yakışıklı bir Elâgöz Mehmed Efendi’nin Tanpınar’ın romanı için daha uygun bir portreyi çağrıştırdığını düşündüm” der. Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı*, 3. Basım, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 48-50.

İstanbul'a gelişi ile başlar. Cemal, sıhhati sebep gösterilerek Anadolu'daki mücadeleye kabul edilmemiş ve bu sebeple İstanbul'a tıbbiye okumak ve altı yıl önce İstanbul'dan ayrıldıktan sonra bir daha göremediği Sabiha'yı bulmak için gelmiştir.

İstanbul'da mütareke, etkisini göstermekte ve işgal kuvvetlerine bağlı askerlerle karşılaşmak İstanbullular için her gün yeni baştan yaşanan ıstırap verici bir hadisedir. Bunlara ilaveten yıllardır süren muharebeler nedeniyle şehir yorgun düşmüştür. İstanbul, işgale karşı mücadele etmek için uygun bir yer olarak görülmemekte ve sahnenin dışında²⁷³ kalmaktadır. Meselenin bu yönüyle roman da adını buradan almaktadır.

Cemal, sokağa her çıkışında mütarekenin bir başka yüzü ile karşılaşır. Caddelerde, sokaklarda, iskelede ya da şehrin diğer müşterek mekânlarında mağlubiyetin izleri görülmektedir. Örneğin Cemal, Tefvik Bey ile görüşmek için Kandilli'deki köşke giderken Galata Köprüsü'nde işgal kuvvetlerine mensup Senegalli iki askerin Türk bir bahriyeliyi ite kaka götürdüklerini görür. Hemen sonrasında vapura bindiği zaman vapurdaki topluluğun "tabii günlerin o yekpare kalabalığı" olmadığını fark eder. Vapurda, "halkımız yarınsız bir hayatın bütün ağırlığını sırtında" taşırken "Rumlar ve Ermeniler acayip bir şımarıklık içinde sağa sola küstahça"²⁷⁴ bakmakta ve davranmaktadır. Kamusal mekânlar onur kırıcı olayların yaşandığı bir yerdir, İstanbul'da yaşamak bu tarafla bazı zorluklar çıkarmaktadır ve vapurdaki ümitsizliğe kapılmış halk manzarası "yekpare"liğin kaybolduğu ve parçalandığı anlamına gelmektedir.

²⁷³ Nami Başer, Tanpınar'ın roman isimleri ve romanlarındaki kişi adlarının çelişkiler barındırdığını ve "olani" değil "olması gerekeni" işaret ettiğini belirtir. Huzur romanında hâkim olan huzur değil huzursuzluktur, Suat'ın adı mutlu anlamına gelir ama Suat çok mutsuz biridir, Nuran ise etrafına, isminin taşıdığı anlam olan ışığı değil karanlığı yaymaktadır. Nami Başer'in işaret ettiği durum *Sahnenin Dışındakiler* romanı için de geçerlidir. İstanbul sahninin dışı olarak gözüke de romanın sahnesi İstanbul'dur. Eski ile bağını koparamayan Nasır Paşa, İbrahim Paşa gibi devlet adamları yanında Milli Mücadele'ye katılmak ile bireysel buhranları ve Sabiha arasında gidip gelen Cemal, sahnenin kararsız aktörleridir. Okur, İstanbul'un kararsız aktörlerinin sergilediği bir oyunu seyretmektedir. Nami Başer, "Tanpınar'da Proust", Sema Uğurcan(Ed.), *Doğumunun 100.Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde (39-46), İstanbul: Kitabevi, 2003, s. 40. Başer'in değindiği hususa bir röportajında Tanpınar da değinmiştir. Huzur romanına, neden huzur adı verdiği kendisine sorulduğunda "Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisi ile barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet eskisi gibi o kadar kuvvetle Allah'ı hissetmiyoruz. Hulâsa huzursuzuz, onun için..." diyecektir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, Hazırlayanlar: İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, 3. Baskı, İstanbul: YKY, 2004, s. 210-211.

²⁷⁴ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 151.

Mütareke İstanbul’unda set üstü kahvehanelerinde birinci gündem Milli Mücadele’dir. Buralara çoğunlukla Milli Mücadele taraftarları gelmekte ve buldukları mekânın sunduğu ilişkiler ağı sayesinde Mütareke’nin sarsıntılarını nispeten hasarsız geçirmektedir. Ancak şehir Milli Mücadele taraftarları ve mücadeleye muhalif olanlar şeklinde bölünmüştür. Mücadelenin nasıl sonuçlanacağı merak edildiğinden taraflar gergindir: “Bir taraftan bir İstiklâl Harbi yapıyoruz. Öbür taraftan da bir iç harbi var.”²⁷⁵ Bölünme ve parçalanma hali, mahkemede bir cinayet davasında da görülmektedir. Milli Mücadele’ye destek verenler ve onun karşıtları cinayet davasında karşı cephelerde konumlanmıştır. Her iki grup da mahkemenin sonucunu kendi lehlerine sonuçlandırmaya çalışmaktadır. Mücadeleye dair kesin bir mutabakatın oluşmamasının etkileri gündelik yaşamda fark edilirken İstanbul’a karamsarlık hâkimdir: “İstanbul esirdi ve hepimizi taşıyan içtimai gemi alevler içindeydi.”²⁷⁶ Diğer taraftan Milli Mücadele taraftarlarını ve muhaliflerini mevki, para ve rahat yaşamak arzusu “iğva”²⁷⁷ etmek için beklemededir. Dağılan toplumsal düzen, unutulmuş meseleleri gün yüzüne çıkarmıştır:

“Şehrin manzarası çok değişmişti. Dünyanın her milletinden işgal askerleri, Karadeniz’den gelen vapurların şehre her gün döktüğü Beyaz Ruslar, her cinsten kavim kıyafeti, eski payitahtı bir nevi kadîm İskenderiye’ye, ırkların ve medeniyetlerin birbirine karıştığı ve kaynaştığı devirlerin o büyük yol uğrağı şehirlerine benzemişti.”²⁷⁸

“Her taraftan gramofon, Rumca şarkı, balalayka ve saz sesleri geliyordu. Adım başında önümde bir kapı açılıyor, insan sesi, alkol kokusu, duman ve musiki karışık aydınlığını sokağa kusuyordu. Kaldırımlarda yüksek seslerle ten pazarlıkları oluyor, (...) köşebaşlarında, birdenbire tek bir fonksiyonun şeması olmuş insan vücutları, demir bir tulumba ciddiyetiyle gerilerek mesanelerini boşaltıyorlar; küfür, kahkaha, daha ziyade bir aşiret neşesine benzeyen raks havaları, sidik kokusu birbirine kenetleniyordu.”²⁷⁹

Şehirdeki yaşam müsaade edildiği kadarıyla “bizim”dir.²⁸⁰ Toplum hayatındaki tabakalar alt üst olmuştur. İşgal ordularının şehre döktüğü para refah düzeyinde büyük değişiklik yapmış, çeşitli iş alanları türemiş ve servet el değiştirmeye başlamıştır. Bu dönemde şehre gelen Beyaz Rus muhacirleri İstanbul’daki eğlence hayatını etkilemiştir. İstanbul’da bir Rus kadını ile metres hayatı yaşamak da günün modasıdır. Ruslar; lokantalar, dansingler ve barlar açmıştır. Beyaz Rus kadınların

²⁷⁵ a.g.e., s. 223.

²⁷⁶ a.g.e., s. 240.

²⁷⁷ a.g.e., s. 239.

²⁷⁸ a.g.e., s. 240.

²⁷⁹ a.g.e., s. 216.

²⁸⁰ a.g.e., s. 241.

çalıştığı mekânlarda dikkat bu kadınların üzerindedir. Rus muhacirler çalıştıkları mekânlarda yemek ve içki servisi yapmanın dışında müzik icra etmekte, bale ve oyunlar sergilemektedir. Ruslar, hem İstanbul'daki eğlence yaşamının ve modanın öznesi olmuştur hem de İstanbullu kadınların kamusal yaşam pratiklerini değiştirmiştir:

Adım başında lokanta, bar, küçük eğlence yeri... Hele kadınları, bize çok şey aşılacak gibi görünüyor. Şimdiden hanımlarımızın kıyafeti değişti. Gördüğün o tepeden sıkma başlar onlardan geçti. Artık peçe kalktı diyebiliriz. Düzgün zevki de yine onlardan geçti. Kadınlarımızın artık çalıştığını biliyor musun?(...) İstanbul'da müthiş para sarf oluyor. Ruslar tombala diye bir oyun icat ettiler, İstanbul'u alt üst etti.(...) Müthiş bir kriz geçiriyoruz. Halkımıza artık çok para lazım... Şimdilik bulunuyor da. Fakat sonu ne olacak?²⁸¹

Rus muhacirler şehirdeki eğlence yaşamının biçimini değiştirmeleri, tüketimi arttırmaları ve sınırları ihlal etmeleri sebebiyle sosyal hayatı bozucu bir role sahip olarak gösterilmektedir. Öte yandan sadece Beyaz Ruslar değil İstanbul'daki diğer milletlerden insanların çeşitliliği de tedirgin edici bulunmaktadır. Bu tedirginlik Cemal, Beyazıt Merkez Kırathanesi'nde İhsan ile buluştuğu gün açık bir biçimde ortaya çıkar. Kırathanedeki insan çeşitliliği ve kıyafetlerdeki farklılık Cemal'e, İstanbul'da "tesbihin dizisinin koptuğu"nu²⁸² düşündürür.

Cemal, hem bireysel hem de toplumsal nedenlerle tereddütler yaşamaktadır. Bir taraftan Anadolu'daki mücadeleye destek çıkmak için İhsan'ın verdiği görevleri yerine getirmektedir, diğer taraftan Sabiha'nın izini bulmaya çalışmaktadır. Sabiha'yı bulamaması ve İhsan'ın verdiği görevleri yerine getirmede gösterdiği isteksizlik nedeniyle Cemal kendisini cemiyetin dışındaki bir yabancı gibi hissetmektedir. Bunaldığı zamanların birinde intihar etmeyi dahi düşünür. Cemal; Tefik ile Muhsin Bey'in ve İhsan'ın mücadeleye destek çıkmak için yaptıkları girişimlerden şüphe duymaktadır. Mücadeleye gerçekten faydalı oluyorlar mı yoksa gizli cemiyet oyunu mu oynuyorlardı? Öte taraftan halkın yaşamında sefalet öne çıkarken ne İhsan'ın evinde ne de Tefik Bey'in bir süredir kaldığı Rasim Bey'in köşkünde bu sefaletten eser vardır. Cemal bütün bu hadiselerin etkisindedir ve bu sebeple kırathanede İsmail Hakkı Bey'i dinlerken icra edilen müzikten zevk almaz, müziğe maruz kaldığını düşünür. Hâlbuki Cemal musikide, Elâgöz Mehmetefendi

²⁸¹ a.g.e., s. 185-186.

²⁸² a.g.e., s. 219.

Camii'nin avlusunda Sabiha ile dinledikleri mukabeleyi, çocukluğunu ve bir yığın şeyi önceleri bulurken şimdiki İstanbul'da bu müziği yadırgamaktadır. Bu zıtlıklar ve uyumsuzluklar, Cemal'in roman boyunca yaşadığı gelgitlerin tetikleyicisidir. İçindeki "içtimaî insan"²⁸³ ile Sabiha'yı arayan, hülyalara dalmak isteyen ve uzleti arayan insan çatışmaktadır.

Bununla birlikte Türk musikisi romanda maruz kalınan gürültü ve yadırganan bir ses olmak dışında kamusal alanda mağlubiyeti ve çöküntüyü –gülünçleşerek de olsa- unutturan bir işleve de sahiptir. Cemal, İhsan'ın verdiği görevi ifa etmek için Tevfik Bey'e gittiğinde Tevfik Bey ile akşam sandalla Boğaziçi'nde gezintiye çıkarlar. İşgalin etkileri Boğaziçi'nde de göze çarpmaktadır:

"(..)Çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan, bizim zevkimizi veren Boğaziçi'nde şimdi birkaç ayrı musiki birden duyuluyordu.

Rum halkın bindikleri sandallardan kitara ve mandolin sesleri geliyordu. Kanlıca koyundan bir türlü çıkmayan genişçe bir istimbotta ise, Amerikan neferleri kendilerine balalayka çaldırıyorlardı. Bütün bu yabancı akisler bizi öldüresiye rahatsız ediyordu."²⁸⁴

Boğaz gezintisi esnasında karşılaştıkları bu manzara Tevfik Bey'i öfkelenendirir. Zira Boğaz "biz"i silikleştiren ve yok sayan eylemlerin mekânı olmuştur. Rumların bindiği sandallardan gelen kitara, mandolin ve Amerikan askerlerine ait istimbottan gelen balalayka seslerini Tevfik Bey; Şakir Ağa'dan bir beste, Hacı Arif Bey'den iki şarkı ve en sonunda bir gazel söyleyerek susturur. İşgalin getirdiği onur kırıcı durum Tevfik Bey'in verdiği müzik şöleniyle Amerikalılardan ve Rumlardan intikam alınmak suretiyle hafifletilecektir. Ancak Tevfik Bey bu müzik şölenini verdikten sonra, susturduğu sandallardaki insanları köşke çağırarak kadar da muzip biridir. Tevfik Bey'in ciddiyet ve muziplik arasında takındığı tavır aracılığıyla kamusal alandaki rekabet böylece gülünç hale getirilmektedir. Burada müzik aracılığıyla düşmandan alınan intikam ile müzik aracılığıyla kazanılan galibiyetin hafifliği zıtlık oluşturmaktadır. Kaybedilen yekpareliğin boyutu bu sayede büyütülmekte, durumun trajik tarafı derinleştirilmektedir.

Mütareke dönemi mekânlarında ve genel olarak kamusal yaşamında görülen ümitsizlik, yenilgi psikolojisi ve kaybedilmiş "yekpare"lik karşısında maziye kurtarıcı bir rol yüklenmektedir. Oğuz Demiralp, Tanpınar için mazinin daima

²⁸³ a.g.e., s. 317.

²⁸⁴ a.g.e., s. 168.

mevcut olduğunu ve ondan kaçılmayacağını belirtir. Zira geçmiş ve gelecek bütünlük oluşturan kesintisiz bir akış halindedir. Mesele, mazi ile nasıl bir bağ kurulacağıdır. Mazi ile kurulacak bağ iki aşamalı olmak zorundadır: hesaplaşma ve anlaşma. Maziye karşı hem eleştirel bir yaklaşım esas alınacak hem mazi ile uzlaşılacaktır.²⁸⁵

Tanpınar'ın maziyle kurulacak bağ için sunduğu öneri ise maziye estetikleştirmektir.²⁸⁶ Estetikleştirme kimi zaman müzik kimi zaman şiir ya da dil, kimi zaman mimari bazen de eski yaşam tarzı üzerinden gerçekleşmektedir.²⁸⁷ *Sahnenin Dışındakiler*'de mazinin estetikleştirilmesi Elâgöz Mehmetefendi Camii ve ismini bu camiden alan mahalledeki -esasen "eski" İstanbul'daki- kamusal yaşam üzerinden yapılmaktadır. Cemal'in çocukluğunu geçirdiği Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi, cami etrafında kümelenerek kurulmuş ve cami, mahallenin merkezini teşkil etmektedir. Tanpınar'ın anlatımından mahallenin zaman içerisinde eski canlılığını yitirdiği görülmektedir. Abdülaziz dönemi paşalarının mahalledeki konaklarının kapısı herkese açıktır ve mahalle, konaklardan yayılan lüks ve cazibe ile canlanmaktadır. Abdülhamit döneminde ise mahallede yaşayan paşalara ait konakların kapısı halka kapalıdır ve konaklar eski cazibesini kaybetmiştir. Sonrasında meşrutiyete doğru imparatorluk küçüldükçe mahallede yapılan evler de küçülmeye ve mahalle boşalmaya başlar. Burada Elâgöz Mehmetefendi Camii mahalledeki hayatın düzenleyicisi ve aynı zamanda çevrenin etkilerinin kendisinde izlenebileceği bir gösterge olarak öne çıkarılmaktadır. Mahalle cazibesini yitirmeye başladığında bu durum cami üzerinden de kolaylıkla okunabilmektedir:

"İşte Elâgöz Mehmetefendi Camii, benim yalnız dört devresini saydığım bu içtimai jeolojinin her şeyi ve bütün hayatı etrafında toplayan bir merkezdi. O, bu hayatı hem aşağı yukarı tanzim eder, hem de onun tesiri altında kalırdı. Etrafında olup bitenlerden hissesini, hareketin şiddetine ve mahiyetine göre alırdı. Aziz devri paşaları zamanında küçük camiimiz pırıl pırıl imiş. Durmadan tamir edilir, halılar, kilimler, hasırlar, yazı levhaları hediye edilirmiş. Hâmid devrinde bu hediyeler, nezirler, adaklar azalmış. Balkan Harbi'nden sonra ise az çok bakımsız kalmıştı. Evkafın yaptığı cüzî yardımı ancak mahalle halkının müşterek yardımı tamamlayabiliyor, böylelikle akşam ve teravîh namazları kılınabiliyordu."²⁸⁸

²⁸⁵ Demiralp, s. 77-79.

²⁸⁶ Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddüdün Adamı" Abdullah Uçman, Handan İnci(Ed.), *Bir Gül Bu Karanlıkta* içinde (449-459) İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 454.

²⁸⁷ Cemal "Ben hayata çok yaldızlı bir mâzi aynasından bakıyorum" diyecektir. Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 274.

²⁸⁸ a.g.e., s. 21.

Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin bahçesinde toplanan mahalleli burada mahalleye ait meseleleri konuşur, devrin fenalıklarından söz açar ya da “dar ve ufuksuz hayatlarının tek eğlencesi olan küçük, çoğu bu yedi sokağın arasında geçen şeylere ait dedikodular”²⁸⁹ yapar. Cami *içtimai jeolojinin* merkezidir. Abdülaziz döneminde camiye ait bu odalarda, mahalledeki erkekler akşamüstleri ve cuma günleri namazdan önce toplanıp sohbet ederler. Cami, mahallelinin uğrak yeridir ve mahalleliyi bir araya getirmektedir. Cemal'in belleğindeki nostaljik çağrışımlar aracılığıyla Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi özelinde “eski” İstanbul'daki kamusal yaşam ise şöyle betimlenmektedir:

“Bundan otuz, kırk sene evvel insanlar, sadece iş veya eğlence için bir yere gelmezdi. Hatta asıl birleştirici olan şey, bunlar değil ibadetti. İman dediğimiz duyguyu içinde duysun veya duymasın herkes evinden çıkarken onun kisvesine bürünürdü. İman, sadece bizi Allah'a bağlayan bağ değil, müşterek kıyafet, yüz ifadesi, muaşeret şekli, hülâsa cemiyet hayatında nezaket ve merasim dediğimiz şeylerin, yani karşılıklı münasebetlerin tek kaynağıydı. Onu içlerinde gereği gibi bulamayanlar yahut onun emirlerine gereği gibi itaat etmeyenler de sanki her evin taşlığında veya kapının yanı başında küçük bir dolap varmış gibi onun hallerini, o kendinden geçme, çok yüksek bir varlığa bağlama ve tevekkül maskesini yüzlerine geçirmeden dışarıya çıkıp insanların içine karışmazlardı.”²⁹⁰

Tanpınar'ın, Osmanlının kamusal yaşamına dair söyledikleri Richard Sennett'in maske kavramı ekseninde açıkladığı 18. yüzyıl kamusal yaşamının nitelikleri ile benzerlikler taşımaktadır. Sennett 18. yüzyılda Paris ve Londra şehirlerinde kamusal yaşam ile özel yaşam arasındaki ayrımın belirgin olduğunu öne sürer. Bu yüzyılın bu iki şehrindeki insanlar kamusal alanda tıpkı tiyatro sahnesindeki bir aktör gibi davranmaktadır. Bunun böyle olmasını tiyatro sahnesi ile sokak arasında kurulan diyalog sağlamaktadır. Bu yüzyılın insanı için beden süslenecek bir nesnedir. Bu nedenle kamusal yaşamda insanların giydikleri kıyafetler ve yaptıkları makyaj tiyatro oyuncularının kostümleri ve makyajları ile benzerlik taşımaktadır. Anlam ifade edici olan şey beden değil kıyafetler ve makyajdır. Ev içinde giyinme biçimini belirleyen unsur ihtiyaçlar olurken sokaktaki giyimi belirleyen ise yüzyıl insanının hangi sınıfa ait olduğudur. Tiyatronun sokağa yansması, insanların kamusal alanlardaki konuşmalarını da etkilemiştir. Kimin konuştuğu değil neyin nasıl konuşulduğu önemlidir ve bu sebeple konuşmacının kişiliği konuşmanın bağlamının dışında

²⁸⁹ a.g.e., s. 23. Örneğin Selanik civarında bir ilçede memur olan Selahattin Bey, Selanik kaybedilince ailesi ile İstanbul'a gelir. Kendileri gibi dört aile ile bir süre Elâgöz Mehmetefendi Camii'nde kalırlar.

²⁹⁰ a.g.e., s. 22.

tutulur. Konuşma ve giyim şekli insanlar için maske görevi görmektedir. Tiyatro oyuncusunun sahnede oyunu oynarken içinde bulunduğu duygu durumundan ve kişiliğinden kendisini soyutlayarak oynamasına öykünerek bu yüzyılın insanı da kamusal yaşamda tıpkı bir aktör gibi maske takarak sosyalleşmektedir. Psikik sıkıntılar ya da eve, yani mahremiyete ait sorunlar kamusal yaşama yansıtılmamakta, kişisel öyküden arınmaya önem verilmekte ve maske tam olarak bu kolaylığı sağlamaktadır. İnsanlar kamusal yaşamda yabancı ile kurduğu iletişimde duygularını değil rol yeteneklerini öne çıkarmaktadır. Maske; kişisellik, samimiyet, sahicilik ve doğallık yerine kamusal olanı, kültürü, yabancı olanla herhangi bir şart olmaksızın karşılaşmayı, konuşmayı ve sohbeti öne çıkarmaktadır. Dolayısıyla insanlar kamusal alanda kendileri inşa etmektedir, ev ise doğa durumunun ve içtenliğin alanıdır.²⁹¹

Tanpınar, Sennett'in maskesini anımsatan ve örtmeyi imleyen sözcükler kullanıyor: *kisve, kıyafet, muaşeret şekli, maske*. Tanpınar'ın muhayyel mazisinde, kamusal yaşam ile mahremiyetin ayrımına özen gösterildiği fark edilmektedir. Evdeki yaşam ile kamusal yaşam bir sınırla çizilmiş şekilde tahayyül edilmektedir. Bu sınırı ise iman kisvesi sağlamaktadır. Kamusal yaşamda belirleyici unsurun sadece iş ve eğlence olmadığına, bunlara ek olarak ibadetin de insanları bir araya getiren, insanların birbiriyle münasebet kurmasını mümkün kılan bir ritüel olduğuna işaret edilmektedir. Kamusal alanda herkes "iman kisvesini" giyerek ya da "muaşeret şeklini" takınarak bulunmaktadır. "İman" sadece insan ile Allah arasındaki bağı sağlayan değil aynı zamanda kamusal yaşamdaki münasebetlerin de kurucusudur ve kaynağıdır. Dolayısıyla Tanpınar'a göre Osmanlı kamusal yaşamının temel şartlarından biri kişinin iman kisvesini giymesidir.

Osmanlıdaki kamusal yaşamın nasıl ve şartlarının neler olduğu anlatılırken paragrafın bütününde fiiller görülen geçmiş zaman kipinde çekimlenmiştir. Tanıklık edilmiş bir geçmiş zaman söz konusu edilmektedir. Tanpınar, okura nostaljinin sınırlarından hitap etmektedir. Svetlana Boym'a göre nostalji artık olmayan ya da aslında hiçbir zaman var olmamış eve duyulan özlem, bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur.²⁹² Nostalji, kişiye tarihi silerek kolektif bir mitolojiye dönüştürme ve zamanı mekân gibi ziyaret etme imkânı sunar. Tarihsel altüst oluşların görüldüğü bir

²⁹¹ Bkz. Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Serpil Durak-Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

²⁹² Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 14.

çağda nostalji, savunma mekanizması işlevi görmektedir. Şimdiden geçmişe gitme isteği ve orayı özlemek insanların mevcut sıkıntılarını unutmalarına yarar. Bir cemaat ve topluluk “alacakaranlık ânı”na girince topluluğun hafızasını meydana getiren unsurlar yeniden keşfedilir. Boym bu unsurlara “kolektif hafıza çerçeveleri” der.²⁹³ Mütareke Dönemi İstanbul’unda toplum *alacakaranlık anına* girmiştir; *kolektif hafıza çerçevelerine* ve bunları hatırlamaya ihtiyaç duymaktadır. Tanpınar kaybolan yekpareliği maziye hatırlayarak hafifletmeye çalışmaktadır ve *kolektif hafıza çerçeveleri* meydana getirmektedir. Mazideki kamusal yaşam bir mekânı anlatır gibi sunulmakta ve bu hatırlama gösterimi *alacakaranlık ânından* çıkışı kolaylaştırmaya yöneliktir. Zira mazideki kamusal yaşam kolektif hafıza çerçevesi olarak sunulmaktadır.

Boym, nostaljik bakışta “hatırlanabilir edebi füg”ün önemli olduğunu “gerçek eve dönüş”ün²⁹⁴ arzu edilmediğini söyler. Tanpınar için de önemli olan hatırlamaktır ve maziye estetik bir biçim kazandırmaktır. Geçmişe dönmek ve onun yasını tutmak söz konusu değildir. Tanpınar’ın nostaljisi geçmişi saf haliyle almak niyetinde değildir. Geçmiş bir biçimlendirmeye maruz kalır ve istenen şekil verildikten sonra temellük edilir: “1932’den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum.”²⁹⁵ Bu sebeple Tanpınar muhayyel, diğer bir ifade ile icat edilmiş bir geçmişin peşindedir.

Tekrar Elâgöz Mehmetefendi Camii’ne dönülecek olursa şu söylenebilir: Cami ara ara romanın akışına dâhil edilerek metnin leitmotifi yapılmaya çalışılmaktadır. “*Hatırlanabilir edebi füg*” caminin kendisinde somutlaştırılmaktadır. Söz gelimi Sabiha; Cemal ve İhsan ile hürriyete dair konuşurken oturdukları evin penceresinden Elâgöz Mehmetefendi Camii’nin kubbesi üstünde parçalanmış akşam güneşine bakar ve “Hürriyet güzel şey...”²⁹⁶ der. Geçmiş zamanın parçaları anlatılırken “Elâgöz Mehmetefendi Camii’nin minaresinde akşam ezanı okunuyordu”²⁹⁷ denilmektedir. Cemal musikiden bahsederken “Alaturka musikiyi sevmeğe (...) Onda, Elâgöz

²⁹³ a.g.e., s. 96.

²⁹⁴ Boym, s. 89. Füg, İtalyanca “kaçış” anlamına gelen “fuga”dan gelmektedir. Birbirini taklit eden ve birbirinden kaçan partilerden ya da temalardan oluşur. Füg bir form değil bir beste tekniğidir ve çok sesli müzikal anlatımın zirvesi kabul edilir. İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 1. Basım, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003, s. 207-208.

²⁹⁵ Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 308.

²⁹⁶ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 56.

²⁹⁷ a.g.e., s. 112.

Mehmetefendi Camii'nin تنها ikindi saatlerinde Sabiha ile beraber bir camının arkasından dinlediğimiz mukabelelerden başlayarak bütün çocukluğumu, (...) buluyordum”²⁹⁸ der. Bir başka yerde ise “Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin gece ile maddileşmiş ve büyümüş kitlesi, bahçenin daha sık görünen ağaçları arasından mehtapla yıkanıyordu.”²⁹⁹ denilmektedir. Mahallenin merkezi ve kamusal alanın çekirdeğini oluşturan cami romanın da odağıdır. Kamusal alanın jeolojik katmanı olan cami, romanın da jeolojik katmanını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak *Sahnenin Dışındakiler*'de mevcut kamusal alanlar ve kamusal yaşam mağlubiyetin, ümitsizliğin ve kaybolmuş “yekpare”liğin tezahürüdür. Dolayısıyla “biz” bu kamusal alanda kendisine sınırlı şekilde yer bulabilmektedir. Mazideki kamusal alan ise “biz” ile şekillendirilmiş yekpare bir coğrafya olarak tahayyül edilmekte ve estetikleştirilerek hatırlanmak istenmektedir. Bu açıdan kamusal alanın nostaljik bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Mazideki kamusal yaşam *kolektif hafıza çerçevesi*, cami ise *edebi fûğ* olarak da okunmaya müsait *içtimai jeolojinin merkezidir*.

3.4. Kamusal Topluluklar ve Yüzler

Kamusal alandan kaçış bu dönemde öne çıktığı gibi kamusal alanın nostaljik bir bakışla ele alındığını ve ütopya kamusal alanlar sunulduğunu yukarıda belirtmiştik. Romanların bir diğer konusu ise kamusal topluluklar ve yüzlerdir. Romanlardaki kamusal topluluklar ve kamusal yüzler, kamusal alanda yer alacak aktörlerin ne gibi niteliklerle donatılması gerektiğini açıklamaktadır. Meydana getirilen topluluğa ve yüzlere bir ideal etrafında toplanmak ve ülkenin ufkunu aydınlatmak görevi verilmekte; topluluk üyelerinin beğenilerinde ve mesleklerinde bir farklılık gözetildiği görülmektedir. Diğer taraftan topluluktaki fertlerin bedensel çevikliğine ve spora yatkınlığına dikkat çekildiği gözlenmektedir.

Beden terbiyesi ve spor gerek geç Osmanlıda gerekse de Cumhuriyet'in ilk yıllarında önemsenmiştir. Bununla vatandaşların ortalama sağlık düzeyinin iyileştirilmesi, üretken kapasitelerinin geliştirilmesi, sosyal ve ahlaki normların yerleştirilmesi amaçlanmıştır. Beden terbiyesi ve spordan beklenen öncelikle gençlerin sıhhat

²⁹⁸ a.g.e., s. 219.

²⁹⁹ a.g.e., s. 225.

kavuşması ve ahlaki bakımdan kötü görünen huylardan korunmasıdır.³⁰⁰ Bu politikanın izdüşümlerini dönem romanlarında görmek mümkündür. Halide Edip'in *Tatarcık*, Safiye Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı* metinlerinde beden terbiyesi ve spor merakı dikkat çekmektedir. *Tatarcık*'ta beden terbiyesi ve spor, hem bedeni hem de zihni dinç tutacağı söylemi üzerinden olumlanmaktadır. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda ise spor merakı, düşkünlük ve züppelikle eş tutularak sorunlu bulunmaktadır.

Kadıköyü'nün Romanı'nda olaylar yedi kişilik topluluk etrafında 1930'lu yıllarda geçmektedir. Kadıköylüler tarafından *yediler* olarak isimlendirilen topluluk Kadıköy'deki çeşitli mekânlarda bir araya gelmektedir. Konuşmaları genellikle aşk, sanat, spor ve Kadıköy semti üzerinedir. Toplulukta bulunanların düşünme biçimleri ve beğenilerindeki farklılık öne çıkarılmakta, *yediler* benzemezler topluluğu olarak sunulmaktadır. Öte taraftan *yedilerin* her biri başka bir meslek sahibidir. Necdet gazetede yazarlık yapmaktadır, Burhan denizcilik ve avcılık ile ilgilenmekte aynı zamanda Fenerbahçe Kulübünün idare heyetindedir, Mükerrerrem tüccardır ve Baha ise kundura dükkânı sahibidir.

Kadıköy'deki kamusal mekânlara canlılık katan *yedilerdir* ve bu mekânlar *yediler* için kendilerini sunma yeridir. Şifa Gazinosu'nda³⁰¹ Orhan iyi bir müzisyen olduğunu müzik icra ederek, Bedriye iyi bir anlatıcı olduğunu Vergilius'un "Aeneas"

³⁰⁰ Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 56. Yiğit Akın'a göre beden terbiyesi ve sporun erken Cumhuriyet döneminde ciddi olarak ele alınmasını "medenileştirme", "özgürleştirme", "geri kalmışlıktan kurtulma" vs. gibi kavramlarla açıklamak mümkün değildir. Hem geç Osmanlı'da hem de erken Cumhuriyet'te beden terbiyesi ve sporun önem teşkil etmesi modern devlet pratiği olmalarından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla beden terbiyesi ve modern sporların Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi macerası Avrupa'daki gelişmelere paralel bir seyir izlemiştir. Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi bu bakımdan süreklilik taşımaktadır. Öyle ki geç Osmanlı döneminde kurulan spor kulüplerinden çoğu Cumhuriyet'in kurulmasından sonra faaliyetlerine başlamıştır. *a.g.e.*, s. 222.

³⁰¹ Safiye Erol'un mekânı merkeze alarak anlatısını kurmasına Sema Uğurcan da değinmiştir: "Kadıköyü'nün Romanı için mekân, asıl kahramandır demek mümkündür. Kadıköy mesireleri, av yerleri, lokanta ve plajları, rıhtımı, piyasaları, sinema ve tiyatroları, köşkleri, villâları, düğünleri, güneşi, gurubu, mehtabı ile esere girer. Semt dinlenmenin, eğlenmenin, spor yapmanın, bedeni ve ruhu beslemenin mekânı olarak bu gençlik dönemine şahit olur." Sema Uğurcan, "Safiye Erol'un Romanları", *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, Cilt: 30, No:3 (Temmuz 2001), s. 35. Murat Belge'ye göre ise Safiye Erol'un "sağlam" bir mekân kavrayışı vardır: "Sağlam bir mekân kavrayışı olduğunu da söyleyebiliriz. Bu da Tanpınar dışında yazarlarımızda pek sık çıkmaz karşımıza. Halide Edib veya Hüseyin Rahmi özgül bir yeri değil, hayali ve ortalama bir yeri anlatırlar. Oysa Safiye Erol 'Kadıköyü' demişse, Kadıköyü'nü anlatıyor ve Şifa'dan Bahariye'ye kaç dakikada gelineceğini biliyor." Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 231.

³⁰¹ Safiye Erol, *Kadıköyü'nün Romanı*, 6. Basım, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2015, s. 249.

destanını topluluğa ustaca anlatarak göstermektedir. Burhan ise bunu, yine bu mekânda avcılıktan söz açıp doğada avlanırken karşılaştıklarını gerçekçi bir biçimde betimleyerek yapmaktadır. Sunumda görünüm ve beden önem arz etmektedir. Bu hususta spor önemli bir görev üstlenecektir. Topluluktakiler tenis oynamakta, Moda ve Fenerbahçe deniz banyolarında yüzmeye gitmektedir. Necdet'e olan aşkı karşılıksız kalan Nesrin bu aşkın etkisinden kurtulmak için birçok spor dalıyla ilgilenmeye başlamıştır. Bisiklet yarışlarına, mânialı koşulara ve uzun atlamalara katılır. Bu spor merakı anlatıcı tarafından abartılı bulunacaktır: “Artık bir genç kız için bu kadarı da züppelik değil mi?”³⁰² Burhan ise romanda beden sunumu en çok öne çıkarılmıştır. Spor, Burhan'ın hayatında ağırlık merkezini teşkil etmektedir. Bedeniyle var olan ve düşünen Burhan anlatıcı tarafından gruptan uzaklaştırılacaktır. Nesrin ise spor merakına araba sürme merakını eklemiştir. Arabası ile kaza yapar ve hayatını kaybeder. Burhan üzerinden bedenin yüceltilmesi, Nesrin üzerinden ise “zamane gençliği”nin tutkularının bedene zarar vericiliği eleştirilmektedir. Anlatıcı, *yedilerin* yaşam biçimine dair sert eleştirisini Mihriban'ı konuşturarak yapacaktır. Mihriban hem kamusal yaşamdaki alışkanlıklara hem de kadın ve erkek bedeninin sunum biçimlerine değinecektir:

“İçki içersiniz, sigara içersiniz. Poker, briç oynarsınız. Sabahlara kadar dans. Türlü türlü kitaplar okur, rûhî muvâzenenizi âsâbınızı bozarsınız. Ne gıdânız belli, ne uyku saatiniz... E... Bu kadarına körpe bir kadın vücudu dayanmaz. Hele bâzı gençler görüyorum, alimallah deccal! O güzelim saçlar dipten kırılmış, başta yıllık bir takke, ipek gibi uzayıp gölge lâzım gelen kirpiklerde rimel denilen pis alâmet. Kaşlar hak getire. Göğüs yok, kalça ne gezer!”³⁰³

Kamusal topluluğun meydana getirildiği bir diğer metin *Tatarcık*'ta da topluluğun ismi *yedilerdir*. Ancak Safiye Erol'un topluluğunun aksine Halide Edip'in topluluğunda kadın yoktur. Halide Edip'in *yedileri* “İstanbul'un gençlik muhiti”nde³⁰⁴ tanınan “cazip bir genç Türk”³⁰⁵ topluluğudur. Hem sınıfsal aidiyetleri hem politik görüşleri hem de arzu nesnelere topluluk üyelerini birbirinden ayırmaktadır. Recep Cambridge'i bitirip İstanbul'a dönünce hukuk fakültesine yazılmıştır. Topluluktaki marifetli, neşeli ve aynı zamanda hüznü ağır basan kişidir. Kaymakam çocuğu Hasan ise *yedilerin* en küçüğüdür ve Tıbbiye'de okumaktadır. Bakkal bir babanın oğlu Ahmet, diğerlerine göre ihtiyatlı ve kurnaz biridir. Müezzin bir babanın oğlu olan

³⁰² a.g.e., s. 121.

³⁰³ a.g.e., s. 168.

³⁰⁴ Adivar, *Tatarcık*, s. 63.

³⁰⁵ a.g.e., s. 75.

Safa, tartışmacıdır, dinsizdir ve “ideoloji hastalığına” tutulmuştur³⁰⁶. Kazasker çocuğu Şinasi, Hariciyeye girmek; zamanın kadın ve erkek tiplerinin portrelerini yazmak niyetindedir. Salim doktorasını felsefeden Sorbonne’da yapıp yurda dönmüş ve İstanbul’da Fransızca hocalığı yapmaktadır. *Yediler* “Mehlika Sultan’a âşık yedi genç”tir.³⁰⁷ Her birinin Mehlika Sultan’ı, emeli ya da arzu nesnesi başkadır. Recep’in Mehlika Sultan’ı avukatlık yaparak halka yardım etmek iken; Ahmet’inki, servettir; Şinasi’ninki, dünyayı dolaşmak ve Hariciye’ye girmektir.

Beden sunumu ve spor Halide Edip’in *yedileri* için de önemlidir. Haşim “sade adele, sade hareket”tir ve “kitaptan, fikir meselelerinden”³⁰⁸ hoşlanmamaktadır. *Yedilerden* olmayan ancak Recep ile evlenecek Lale iyi bir yüzücüdür ve Lale için “kolları ne kadar kuvvetli” denir.³⁰⁹ Salim dışında *yedilerin* her biri “sırım gibi, adaleleri oktan fırlamış birer yay gibi gergin.”dir.³¹⁰ Recep’in “maddi dövüşte”ki yumrukları ve “manevi savaşta kafasının kudreti”³¹¹ övülmektedir. Recep üzerinden hem bedeninin hem de düşüncenin “dinç” olması öne çıkarılmaktadır. *Yediler*, Poyraz köyde Feridun Paşa Korusu’nda kamp yaparken amaçları sadece eğlenip spor yapmak değildir; “ciddi” konuşmak ve “istikballeri hakkında”³¹² bazı kararlar almak istemektedirler. Kampa gelen Zehra, Miss Barkley, Miralay Nihat ve Lale ile çeşitli meseleler konuşulmakta ve tartışmalar yapılmaktadır. *İçtimai teşkilat, içtimai hizmetler ve inkılab* hakkında konuşulmakta yarı ciddi yarı şaka yollu muhayyel hükümet kabinesi dahi kurulmaktadır. Topluluk bilincini kuran ve grubu bir araya getiren ise “kurulan yeni cemiyeti temelleştirmek”tir.³¹³

Yediler topluluğu ile önceki nesiller arasında benzeşimler ve zıtlıklar da kurulmaktadır. Korunun ismini aldığı Feridun Paşa, Osmanlı-Yunan Savaşı’nda şehit olan sekiz oğlunun yasını tutmakta ve onların hatıraları ile yaşamaktadır. Paşa; *yedileri*, şehit olan oğulları ile kimi zaman karıştırmaktadır. Örneğin köşktekilere; çocuklar/ *yediler* nerede diye soran Feridun Paşa’ya, köşktekiler kampta olduklarını söyleyince

³⁰⁶ a.g.e., s. 86.

³⁰⁷ a.g.e., s. 62.

³⁰⁸ a.g.e., s. 58.

³⁰⁹ a.g.e., s. 169.

³¹⁰ a.g.e., s. 59.

³¹¹ a.g.e., s. 94.

³¹² a.g.e., s. 68.

³¹³ a.g.e., s. 76.

Paşa “Kamp...Kamp...Harp mi var?”³¹⁴ diye karşılık verecektir. Kendi çocukları ile *yediler*, harp ile kamp Paşa'nın zihninde birbirine karışmaktadır. Feridun Paşa *yedilere* baktığında onların her birinin kollarının kıpırdadığını ama yumrukların hareket halinde olmadığını görür. Paşa'nın şehit olan çocuklarının bedensel kuvvetleri iyidir ve öyle ki çocuklar evde oldukları zaman yumruk yumruğa eğlence amaçlı kavgaya atılmaktadır. Yeni neslin temsilcisi *yediler* ise iyi okullardan mezun olmuş, kimi yurt dışında okumuş ve “cemiyet” meseleleri üzerine konuşan kişilerdir. *Yedilerden* önceki nesil “maddi savaş” vermiştir ve “yumrukları”ni kullanmıştır, *yediler* ise hem yumruklarını hem de “kafasının kudreti”ni³¹⁵ kullanmalıdır.

Bir taraftan kamusal topluluklar meydana getirilirken diğer taraftan kamusal yüzler oluşturulmaktadır. Kamusal yüz inşasında kadınlar tercih edilmektedir; inşa sürecinde cinsiyetsizleştirme ve kılavuzluk vurgulanmakta; kadın figürlerin eyleyici ve dönüştürücü yönleri öne çıkarılmaktadır. Nilüfer Göle'ye göre Cumhuriyet, kadınların kamusal alana çıkışını ve görünürlük kazanmasını teşvik ederken kadının mahremiyet alanıyla olan özdeşliği kırmaya çalışmıştır. Kadının görünüm kazanması medeniyet değişiminin neredeyse tek göstergesi olmuştur.³¹⁶ Kadınların giyim şeklindeki değişim, mahremiyet alanının dışında erkeklerle birlikte bulunabilmesi ve erkeklerle eşit haklara sahip olması kadını kamusal alanda görünür hale getirmiştir.³¹⁷ Ancak erkeklerin icazeti ve denetimiyle çizilen kadının toplumsallaşma güzergâhı, kadınların bireysel ve cinsel kimliklerini bastırmalarını zorunlu kılmıştır.³¹⁸ Deniz Kandiyoti cinsel kimliklerin bastırılmasının özellikle Halide Edip'in romanlarında görülebileceğini belirtir. Halide Edip'in kadın karakterleri hem iffetli ve namuslu hem de toplumsal ve siyasal olarak etkin kişilerdir. Onun romanları özetle Cumhuriyet Türkiye'sinde kadınların kamusal yaşama cinsiyetsiz ve kadınlıklarından sıyrılmış olarak katılabileceklerini söylemektedir.³¹⁹

Halide Edip'in *Tatarcık* romanındaki Lale hem bireysel hem de cinsel kimliğinden sıyrılmış kamusal yüz örneğidir. Lale'ye Poyraz köylüler Tatarcık da demektedir.

³¹⁴ *a.g.e.*, s. 181.

³¹⁵ *a.g.e.*, s. 94.

³¹⁶ Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, 11. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 100.

³¹⁷ *a.g.e.*, s. 102.

³¹⁸ *a.g.e.*, s. 108.

³¹⁹ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay (çev.), 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 159-160.

Lale, Kandilli Kız Lisesini birincilikle bitirmiş ve babasının ölümü üzerine ailesinin maişetini de üstlenmiştir. İngilizce dersleri vermekte ve sabahları şafak sökmeden babasının teknesi ile balık tutmaya çıkmaktadır. Hatta oturduğu yalıtı dahi kendisi tamir eder ve köyün birçok sorunu ile de ilgilenir. Haşim'e göre Lale, erkeğin "ağzından lokmasını alan" biridir ve erkek teveccühüne önem vermeyen bir kadındır.³²⁰ Miss Barkley'e göre ise Lale, I. Dünya Savaşı'ndan sonraki neslin bir örneğidir; düşüncesini eyleme geçirmek isteyen, becerikli ve realist biridir.

Lale'nin gerek tavır ve davranışları gerekse de fiziksel görünüşünün anlatımındaki cinsiyetsizleştirme belirgindir. Lale "kudreti cinsiyetten gelen kadın" değildir; kuvvetli, dövüşen ve arkadaş kadın örneğidir.³²¹ Mütevazî bir ücret karşılığında verdiği İngilizce derslerinde "kibar düşkün"ü öğrencileri arasında eğreti durmaktadır. Öğrencilerin yüzleri "bebek gibi", tavırları ise "sinema yıldızı"nı andırmaktadır. Lale'ninki ise "Allah'ın yarattığı gibi"dir. Talebeleri tarafından "odun gibi, incelik, zarafet ve cazibesi olmayan"³²² biri olarak görülmektedir. Erkeksi görünüş ve cinsiyetsizleştirme niyeti Lale'nin fiziksel görünüşünün betimlenmesinde de açığa çıkmaktadır: "Kısa sarı saçları karışık, kehribar renkli etsiz bacakları, kolları, yassı karnı ve kalçalarıyla pekâlâ olimpiyat şampiyonu güzel bir oğlan olabilir."³²³

Anlatıdaki cinsiyetsizleştirme ile Lale; eyleyen, dönüştüren ve toplumsal değişime kılavuzluk eden kamusal bir yüz yapılmak istenmektedir. Tatarcık, Poyraz köyünü "medenileştirmek"³²⁴ ve köyde "içtimai inkılabı"nı³²⁵ gerçekleştirmek amacındadır. Tatarcık'ın *medenileştirme* programında öncelikle şehir yaşamının basit kurallarını Poyraz köylülere dikte ettirmek vardır. Poyraz köyde yolun ortasından yürümek gündelik yaşamın normalidir. Tatarcık bu duruma karşı insanları yıldırان ve bıktıran bir yöntem izlemektedir. Köylüleri medenileştirme eğitiminde kendisine belirlediği hedeflerden biri insanları yolun kenarından yürümeye alıştırmaktır. Tatarcık, bisiklet sürdüğünde yolun ortasından yürüyen birini gördüğünde ıslık çalmakta, yürüyen insanı uyarmakta ya da bisikleti yayanın üzerine doğru sürmektedir. Bisiklet sürmenin kendisi değil bisiklet aracılığıyla halkı medenileştirmek esas tutkusudur.

³²⁰ Adivar, *Tatarcık*, s. 68.

³²¹ *a.g.e.*, s. 111.

³²² *a.g.e.*, s. 29.

³²³ *a.g.e.*, s. 155.

³²⁴ *a.g.e.*, s. 35.

³²⁵ *a.g.e.*, s. 76.

Aka Gündüz'ün *Dikmen Yıldızı* romanındaki Yıldız da tıpkı Lale gibi bir kamusal yüz örneğidir.³²⁶ Yıldız, Cumhuriyet kamusu için örnek bir kadındır: “Dikmen Yıldızı! Şu inkılâp devrinin timsalî kızı! Yarınki ideal kadın, ideal anne!”³²⁷ Yıldız'ın Milli Mücadeleye verdiği katkı, dönemi içerisinde gerek halk gerekse de yöneticiler tarafından takdir edilmektedir. Yıldız, Milli Mücadele'nin cephe gerisinde, nişanlısı Murat ise savaşın içinde mücadele vermektedir. Murat'ın şehit olduğu haberi alındığından beri Yıldız sanrılar görmekte ve nişanlısı Murat'ın, Kamil Bey tarafından boğdurulduğunu düşünmektedir. Doktor Ali, savcı ve Yıldız'ın babası Kamil Bey; Yıldız'ın gördüğü sanrılardan kurtulup sıhhat bulması için Anadolu'yu gezmesine karar verir. Bunun üzerine Yıldız; Murat'ın babası Osman Bey ile Anadolu'ya seyahate yollanır. Yıldız, İnebolu'da ve Ecevit'te Milli Mücadele'ye katılanların yaşadıklarını dinleyerek, İnebolu'yu ve Ecevit'i gezerek iyileşecektir. Yıldız; Murat'ın, Kamil Bey tarafından öldürülmediğine ve cephede şehit olduğuna sonunda inanacaktır. Ancak sonradan anlaşılır ki Murat şehit olmamıştır. Ordu, Murat'ın çıkacağı gizli bir görev nedeniyle şehit olduğu haberinin yayılmasını istemiştir.

İşgal, mücadele ve sonrasında ülkede yaşananlarla Yıldız'ın bireysel anlamda yaşadıkları örtüşmektedir. Milli Mücadele Anadolu'dan başlatılmıştır, Yıldız da Anadolu'yu gezerek sıhhat bulmuştur. Milli Mücadele'nin öncesinde yaşanan karamsarlıklar ve sonrasında ortaya çıkan umut ile Yıldız'ın gördüğü sanrılar ve sonrasında şifa bulması birbirini tamamlamaktadır. Ankara şehri ile Yıldız arasında kurulan bağ da dikkat çekmektedir ve Yıldız, Ankara ile eş tutulmaktadır. Ankara'nın kurtuluşu ile Yıldız'ın sağlığına kavuşması birlikte olacaktır. Yıldız ile Ankara birlikte düşünülmemekte ve her ikisi de aynı anda inşa edilmektedir. İnşa süreci ise İstanbul ile karşıtlık içerisinde. Yıldız, İstanbul kadınından; Ankara ise İstanbul'dan farklıdır. İstanbul kozmopolittir, Ankara ise ulusaldır. İstanbul kadını tutsak, Yıldız ise özgürdür. Ankara ve Yıldız; İstanbul'u ve İstanbul kadını hastalıklı taraflarından kurtaracak bir ulusallık ile bezenmiştir.

³²⁶ Erol Köroğlu'na göre Yıldız, Milli Mücadele'yi yaşamamış genç kuşaklar tasarlanmıştır bir modeldir: “Dikmen Yıldızı'nın asıl derdi başkahramanın iyileşme sürecini anlatmak değildir; romanın en başından itibaren bunun gerçekleşeceğini hissederiz. Asıl hedef, fantezi boyutlarında da gerçekleşse, millet muharebesi tamamlanıp yeni rejime geçildikten sonra, mücadeleyi doğrudan yaşamamış genç kuşaklara bir model oluşturmaktır.” Erol Köroğlu, “Ulusal Tarih Tasarımı ve Popüler Edebiyat: Aka Gündüz Örneği”, *Journal Of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)* Volume 31, No.2 (2007), s. 102.

³²⁷ Gündüz, s. 147.

Yıldız'ın kamusal yüz olarak inşası yönlendirmeler ve ulaşılması gereken hedeflerin belirlenmesiyle gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla Yıldız'ın sınırlandırılmış bir hürriyeti vardır. Ancak kamusal mekânlara diğer kadınlara göre daha özgürce girebilmektedir. Yıldız'ın, kamusal yaşamda karşılaştığı sınırlar keskin değilken çevresindeki kadınlar için bu sınırlar belirgindir. Bu sebeple İzmir ve İstanbul nasıl düşmanın elinden alınacaksa kadınların “öcü”³²⁸ de öyle alınacaktır. Kadının kamusal alanda özgürce yer alabilmesi ve tezahür etmesinin kaderi İzmir ve İstanbul'un kaderi ile eşitlenir. Her iki şehir nasıl işgal altındaysa kadınların özgürlüğü de işgal altındadır. Yıldız bu esareten kurtulması istenen kadınlar için bir kılavuzdur. Bu bakımdan Yıldız, Ankara'daki kadınlara öğreticilik de yapacaktır. İnebolu'dan Ankara'ya döndükten sonra çevresindeki kadınlara Türkçe dersleri verecek ve nakış öğretecektir.

Yıldız, mücadeleci ve dirençli bir karakter olarak sunulmakta ve Yıldız'ın betimlenmesinde de tıpkı *Tatarcık*'taki Lale gibi cinsiyetsizleştirme dikkat çekmektedir: “Dikmen Yıldızı; etten, kemikten bir insan değildi. Söz söyleyen, dehşeti temsil için yapılmış, makineli bir mankendi.”³²⁹ Dikmen Yıldızı mavzer mermisine benzetilmekte, çelikten bir parça olarak hayal edilmektedir: “Seni fildişi, toz pembesi renginde bir çelik parça olarak götürmek ve göstermek isterim. Dudaklarında granitten sağlam ve gül yaprağından ince bir tebessüm bulunmalı.”³³⁰ Buna ilaveten cinsiyetsizleştirme diğer kadınlar üzerinden de yapılmaktadır. Mustafa Kemal'in annesi Zübeyde Hanım için “Gazi” denecektir:

“Gazi geliyor!(...) Gelen, Gazinin annesi Zübeyde Hanımefendiydi. Gelen Gazinin tâ kendisi, öz kendisiydi. Cephesi, profili, rengi, yüz çizgileri, çenesi, tebessümü ve her şeyiyle Gazi...”³³¹

Cinsiyetsizleştirme bunun kalmayacak ve buna Fatma isminde bir kadın da dâhil edilecektir. Murat'a benzediği düşünülen bu kadına “Murat Hanım” denecektir: “Murat Hanımın adı Fatmadır. (...)Fakat onu Muradın hüviyetinden doğmuş bir kadın gördüm. Onun için Murat Hanım diyorum.”³³²

Halide Edip'in topluluğunda -romanın sonunda- Safa, Daktilo Saffet ile; Şinasi, Dürdane ile; Recep, Lale ile; Haşim, Zehra ile evlenir. Şinasi grubun onaylamadığı

³²⁸ *a.g.e.*, s. 170.

³²⁹ *a.g.e.*, s. 76.

³³⁰ *a.g.e.*, s. 201.

³³¹ *a.g.e.*, s. 191.

³³² *a.g.e.*, s. 142.

bir evlilik yaptığı için anlatıcı tarafından topluluktan uzaklaştırılır. Halide Edip'in topluluğunun hikâyesi mutlu sonla biter. Safiye Erol'un topluluğunda kırılmalar ve parçalanmalar yaşanacaktır. Nesrin trafik kazasında hayatını kaybeder; Bedriye, Burhan'ın sevgisinin aldaticılığı ve yetersizliği nedeniyle birlikteliklerine son verip Avrupa'ya müzik eğitimine gider. Burhan avcılığa yoğunlaşır, Necdet ise Bedriye'ye olan aşkı karşılık bulmadığından uzun süredir gazetede mesaisine ve yazarlığa yoğunlaşmıştır. Toplulukta öne çıkarılan Bedriye ve Burhan kendi benliklerine dönerek ıstırabın kemale erdirmesine³³³ ve Kadıköy'ün sükûnetine teslim olurlar. Aka Gündüz'ün kamusal yüzü Yıldız, romanın sonunda Yüzbaşı Murat ile evlenecek ve düğün davetiyelerini ise Gazi Mustafa Kemal hazırlatacaktır. Halide Edip'in kamusal yüzü Lale ise Recep ile evlenecektir ancak bir şartla, Recep'e medenileştirme projesine sadık kalacağı şartını sunarak. Sonuç olarak *Kadıköy'nün Romanı*'nda meydana getirilen kamusal topluluk üzerinden Cumhuriyet'in beden yüceltmesi eleştirilmektedir ve içselliğin önemine vurgu yapılmaktadır. *Tatarcık*'ın kamusal topluluk önerisi ise hem bedensel hem de zihinsel dinçliği vurgulamaktadır. Kamusal yüz oluşturma hususunda ise *Tatarcık* ve *Dikmen Yıldızı* aynı söylemi kullanmakta, kadının toplumsal dönüşümde cinsiyetsiz bir özne olmasını öne çıkarmaktadır.

³³³ Erol, s. 211.

SONUÇ

Bu çalışmada Cumhuriyet romanında kamusal alanın nasıl sunulduğu ele alınırken bütüncül bir bakış iddiasında bulunulmadı. Ele alınan romanlar üzerinden bütüncül bir yorumlamaya nasıl ulaşılabileceğine dair bir perspektif geliştirilmeye çalışıldı. Romanlar seçilirken kamusal yaşamı öne çıkaran ve kamusal alanın vurgulandığı metinler odağa alındı. Bu çerçevede 1923-1950 yılları arasında yayımlanan sekiz roman tercih edilmiştir: *Ankara*, *Dikmen Yıldızı*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Anahtar*, *Sonsuz Panayır*, *Kadıköyü'nün Romanı*, *Tatarcık*, *Yalnız Dönüyorum*.

Birinci bölümde kamusal alan kavramının tarihsel gelişimine değinildi. Bu bağlamda Habermas'ın müzakereyi, aleniyeti vurgulayan ve kamusal akıl yürütmenin açığa çıktığı burjuva kamusal alan kavramı açıklandı. Sennett'in canlı, katılımcı, kamusal insanın kişiliği ile araya mesafe koymasını sağlayan maskesiyle var olduğu ve aktörlüğe imkân tanıyan kamusal alan yorumu irdelendi. Sonrasında Arendt'in; eylemi, konuşmayı esas alan, tezahür alanı olarak düşündüğü ve müşterek dünyayı mümkün kılan kamusal alan yorumundan söz edildi. Söz konusu üç kamusal alan yorumu üzerinden kavramın tarihsel gelişimi anlatıldıktan sonra çalışmada esas alınacak çerçeve de belirlendi. Bu çerçeveye göre kamusal alan kavramına bir araya gelişi mümkün kılan, konuşmayı, tartışmayı, müzakereyi kolaylaştıran sosyalleşme mekânı olarak atıfta bulunuldu. Hem mekân yönünü hem de diyalogu öne çıkaran niteliği dikkate alındı. Bu bakımdan Habermas'ın kamusal alan kavramı öne çıkmış oldu. Bununla beraber Sennett'in -18. yüzyıl Paris ve Londra şehirlerinde- kamusal yaşamın ön şartı olarak gördüğü maske kavramından ve mahremiyet ideolojisi değerlendirmesinden çalışmada yararlanıldı. Arendt'in kamusal alan yorumu ise çalışma kapsamının dışında tutuldu.

İkinci bölümde kamusal alanlar tasnif edildi. Kurmaca ve gerçekliği olan kamusal alanlar birlikte değerlendirilirken sosyalleşmenin buralarda ne şekilde açığa çıktığı gösterilmeye çalışıldı. Kamusal alanlar “açık kamusal alanlar” ve “kapalı kamusal alanlar” olmak üzere iki başlık altında incelendi. Katılımın özgürce yapıldığı açık

kamusal alan olarak öne çıkanların millet bahçeleri, parklar, Boğaziçi, plajlar, meydanlar olduğu görüldü. Sınırların belirgin olduğu kapalı kamusal alan olarak öne çıkanların ise gazinolar, barlar, meyhaneler, kahvehaneler, oteller, cemiyetler ve kulüpler olduğu görüldü. *Ankara ve Dikmen Yıldızı* romanlarında Ankara şehrinde Cumhuriyet'in yeni inşa ettiği sosyalleşme mekânları dikkat çekmektedir. Bu bakımdan özellikle Ankara Palas Cumhuriyet'in Ankara'da kurmaya çalıştığı eğlence hayatının, siyaset hayatının merkezi olan bir yerdir ve balolar ve suareler burada düzenlenmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*, *Anahtar*, *Sonsuz Panayır Kadıköyü'nün Romanı*, *Tatarcık* ve *Yalnız Dönüyorum* metinlerinde İstanbul'daki sosyalleşme mekânları öne çıkmaktadır. Osmanlı kamusal yaşamının mekânları Cumhuriyet döneminde varlığını bu metinlerde sürdürmektedir. Öte taraftan Mütareke ile beraber şehrin gündelik yaşamında ve eğlence yaşamında meydana gelen değişimler sonucunda yeni mekânlar da dikkat çekmektedir. Osmanlı kamusal yaşamı örneklerinden gezinti yerleri olan bahçelerin yerini Cumhuriyet Dönemi'nde parklar, meydanlar ve plajlar alır. Ayrıca Beyaz Rusların, Mütareke İstanbul'unda eğlence hayatını belirlediği yıllarda dans bahçeleri, barlar ve gazinolar ön plandadır. Bu dönemde İstanbul'daki Pera Palas, *Yalnız Dönüyorum*'da baloların verildiği yerdir. Dinsel alan olarak ele alınan cami özellikle *Sahnenin Dışındakiler* romanında öne çıkmaktadır.

Üçüncü bölümde ise kamusal alanın ve buradaki toplumsal ilişkilerin romanlarda nasıl sunulduğu gösterilmeye çalışılmıştır. İncelenen sekiz roman içerisinde kamusal alan sunumunda ortaklıklar ve zıtlıklar vardır. Mevcut kamusal alanlar tekinsiz bulunmakta ve bu nedenle mahremiyete kaçış görülmektedir. Metinlerde bir taraftan ütopya kamusal alanlar üretilirken diğer taraftan kamusal nostaljik bir bakışla sunulmaktadır. Bunun yanı sıra kamusal alanda yer alacak kamusal topluluklar ve kamusal yüzler inşa edilmektedir.

Kamusal alandan mahremiyete kaçış teması *Anahtar* ve *Yalnız Dönüyorum* metinlerinde açıktır. Bu metinlerde kamusal alan “kuklalaş”mış “cemiyet hastası” kişiler ile doludur. Kukla, cemiyet hastası, kalabalık müptelası kişilerle dolu kamusal alanlarda cemiyet sorunları konuşulmamaktadır ve samimiyet arayışı beyhude bir çabaya dönüşmektedir. Dolayısıyla kamusal alan toplumsal ilişkileri bozan, ahlaki aşındıran, ülkü ve ideali çözen bir yerdir. Bu sebeple *Anahtar*'da Perihan ve Kenan,

Taksim'deki kamusal alanlarda vakit geçirmeyi terk ederek Bomonti'de bulunan önceki evlerine taşınıp vakitlerini doğacak çocukları ile geçirecektir. *Yalnız Dönüyorum*'daki Yıldız; Peras Palas'ın, Moscovit'in ya da Gardenbar'ın sunduğu ilişkileri bozulmuş ve samimiyetsiz bulduğu için evine, kütüphanesine kapanacak ve Anadolu üzerine çalışan arkadaşı ile Anadolu'yu konuşacaktır. Gerek *Yalnız Dönüyorum* gerekse de *Anahtar* kamusal alandan kaçışı ve mahremiyete sığınmayı odağa almaktadır.

Bu dönemde kamusal alandan mahremiyete kaçış görüldüğü gibi kamusal alanın hem ütopya hem nostalji söylemi ile kurulmaya çalışıldığı da görülmektedir. *Ankara*'da ütopya kamusal alanlar meydana getirilmektedir. Pınarbaşı kabaresi, Halkevleri, Devlet Tiyatrosu ve Stadyum arzu edilen biçimdeki sosyalleşmeyi kolaylaştıran ütopya kamusal alanlardır. Ütopya Ankara'sında kamu/devlet, mahremiyet üzerinde tahakküm kurmuştur ve bu tahakküm "biosiyaset" eksenli bir strateji ile sağlanmıştır. Müzakere ve tartışmanın işlevini "milli gaye"yi esas alan yarı kamusal alan örnekleri yerine getirmek iddiasındadır. *Sonsuz Panayır*'da da kamusal alan tasarısında ütopya söylemine yaklaşılmaktadır. Bu metinde kamusal alan iki muhit arasındaki zıtlıklarla kurulmaktadır. Taksim ve Beyoğlu'ndaki topluluğun yaşamı eleştirilmekte, Cerrahpaşa'da Ali Bey'in sofasında kurulan edebi kamu ise olumlanmaktadır. Bu iki muhitin kamusal alanları arasındaki karşıtlıklar ise sonunda bir senteze varmaktadır. Taksim ve Cerrahpaşa arasında varılan uzlaşım/sentez sonucunda tek bir toplulukta karar kılınmıştır. Mezcedilen topluluk yayınevi kurmayı, dergi ve gazete çıkarmayı, entelektüeller için apartman yapmayı ve aydınlar kulübü açmayı planlamaktadır.

Nostaljik bir kamusal alan ve yaşam söylemi ise Sahnenin Dışındakiler'de kullanılmaktadır. Elâgöz Mehmetefendi Camii ve caminin bulunduğu mahalledeki kamusal alan nostaljik bakışla sunulmaktadır. Mütareke İstanbul'unda cemiyet hayatındaki parçalanmışlık ve kaybedilen "bütünlük" sebebiyle mevcut kamusal alan olumsuzlanmaktadır. "Biz" bu kamusal alanda kendisine ancak sınırlı şekilde yer bulabilmektedir. Tahayyül edilen geçmişteki kamusal alan "inkıraz"dan uzaktır ve bütünlük taşımaktadır. Mazideki gerek kamusal yaşam gerekse de kamusal alanlar hatırlanarak "biz"e ait muhayyel bir kamusal alan yaratılmaya çalışılmaktadır.

Son olarak dikkat çeken diğer bir husus ise kamusal alanda yer alacak kamusal topluluklar ve yüzlerdir. Kamusal toplulukların ve yüzlerin beğenileri, dünya

görüşleri ve kimliklerinin nasıl olduğu ya da olması gerektiği tartışılmaktadır. Hem *Kadıköyü'nün Romanı* hem de *Tatarcık* metninde meydana getirilen kamusal topluluk “yediler” olarak isimlendirilmiştir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda *yediler* topluluğu üzerinden beden terbiyesi ve spor iptilası eleştirilirken dönemin gençlerinde var olan içsellik eksikliği sorunsallaştırılmaktadır. Romanın sonunda anlatıcı tarafından topluluktakilerden Burhan ve Nesrin ihraç edilecek, Bedriye ve Necdet ise “ıstırap” aracılığıyla terbiye edilecektir. *Tatarcık*'ta ise topluluğun hem bedensel hem de zihinsel dinçliği amaçlanmaktadır. Topluluk politik düşünceleri ve ülkenin geleceğine dair tasavvurları ile farklılaştırılmaktadır. *Dikmen Yıldızı* ve *Tatarcık* metinlerinde ise kamusal yüzler oluşturulmaktadır. Her iki romanda da kamusal yüzler kadınlardan seçilmiştir. Kadınlar, toplumu medenileştirme görevini üstlenmiş kılavuzlardır. Eyleyici ve dönüştürücü kadın kamusal yüzler cinsiyetsizleştirilmiş öznelerdir.

Sonuç olarak Cumhuriyet romanında ele alınan metinlerin kamusal fikrine ilişkin şu söylenebilir: Kamusal nostalji ile ütopya arasında salınmaktadır. En temelde mevcut kamusal sorunlu ve eksik bulunmaktadır. Kimi zaman geleceğe dair kamusal tasarıları hem mekân hem de topluluk inşası üzerinden kurgulanmakta, kimi zaman da mazideki kamusal hatırlanarak muhayyel bir kamusal oluşturulmaktadır. Eksik ve sorunlu bulunan mevcut kamusal telafi etmeye ve aşmaya dönük bir çaba, ele alınan romanlarda açıktır.

KAYNAKÇA

- Adivar, Halide Edip. (2016). *Sonsuz Panayır*. 1. Basım. İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, Halide Edip. (2016). *Tatarcık*. 4. Basım. İstanbul: Can Yayınları.
- Adil, Fikret. (2017). *Avare Gençlik & Gardenbar Geceleri*. 1.Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akçura, Gökhan. (2004). *Ivır Zıvır Tarihi: Aile Boyu Sinema*. 1.Basım. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Akçura, Gökhan. (2002). *Ivır Zıvır Tarihi: Turizm Yıl Sıfır*. 1.Basım. İstanbul: Om Yayınevi.
- Akçura, Gökhan. (2004). *Ivır Zıvır Tarihi: Unutma Beni*. 1.Basım. İstanbul: Om Yayınevi.
- Akın, Yiğit. (2004). *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*. 1.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akpolat, Mustafa Servet ve Eser, Erdal(Ed.). (2004). *Ankara: Bir Başkent'in Tarihi, Arkeolojisi ve Mimarisi*. Ankara: Ankara Enstitüsü Vakfı Yayınları.
- Aktüze, İrkin. (2003). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. 1.Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Anar, Turgay. (2012). *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*, 1. Basım. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Anday, Melih Cevdet. (1984). *Akan Zaman Duran Zaman – 1*. 1.Basım. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Arendt, Hannah. (1994). *İnsanlık Durumu*. Bahadır Sina Şener (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artan, Tülay. (1994). Boğaziçi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Ayda, Adile. (1984). *Böyle İdiler Yaşarken*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Başer, Nami. (2003). Tanpınar'da Proust. Sema Uğurcan(Ed.). *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar içinde*. İstanbul: Kitabevi, 39-46.

- Belge, Murat. (1993). *Gezi Rehberi*. 1. Basım İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Belge, Murat. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. 1.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benhabib, Seyla. (1996). Kamusal Alan Modelleri. *Cogito*. No.8, 238-258.
- Bilgi, Necdet.(1992). Dr. Mehmet Reşid Bey'in Taşkışla Hatıraları Hakkında. *Tarih ve Toplum*. 17.100, 52-56.
- Bilgin, Hürriyet. (1985). Ankara'da Günlük Yaşam: 1928-1938. *Mimarlık Dergisi*. 2.3, 17-21.
- Birkan, Tuncay. (2019). *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri: 1930-1960*. 1. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Birsel, Salah. (2017). *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. 4. Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Birsel, Salah. (1975). *Kahveler Kitabı*. 1. Basım. İstanbul: Koza Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül. (2016). Arendt ve Sahici Politikanın İmkânı. Ahmet Okumuş ve Metin Demir (Ed.). *Siyasal Üzerine Konuşmalar* içinde. İstanbul: Küre Yayınları, 55-93.
- Boym, Svetlana. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, Ferit Burak Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Boysan, Aydın. (2004). *İstanbul'un Kuytu Köşeleri*. 9. Basım. İstanbul: YKY.
- Bozdoğan, Sibel ve Kasaba, Reşat (Ed.). (2017). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çinici, Damla. (2015). Başkent Ankara'nın İnşasında Etkin Bir Mimar: Giulio Mongeri ve Yaşam Öyküsü. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 3.1, 13-41.
- Çaha, Ömer. (1998-1999). İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala Dönüşümü. *Doğu Batı*. 1.5, 81-103.
- Demir, Erol. (2002). Kamusal Mekân ve İmge: Gençlik Parkı'nın Değişen Anlamı. *Toplum ve Bilim*. Nu.94, 109-142.
- Demiralp, Oğuz. (1993). *Kutup Noktası*. 1.Basım. İstanbul: YKY

- Duhanî, Said N. (1990). *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*. Nihal Önal(çev.). İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları.
- Duman, Dr.Doğan. (1997). Cumhuriyet Baloları. *Toplumsal Tarih Dergisi*.7.37, 44-48.
- Durudoğan, Seza. (1994). Taksim Bahçesi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Ekdal, Müfid. (1995). *Kadıköy: Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü*. 1.Basım. İstanbul: Kadıköy Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları.
- Emiroğlu, Kudret ve Diğerleri. (2005). *Küçük Asya'nın Bin Yüzü: Ankara*. Ankara: Dost Yayınları.
- Enginün, İnci. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İnci(1995). *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. 1.Basım. İstanbul: MEB Yayınları.
- Enginün, İnci. (2008). Sahnenin Dışındakiler. Abdullah Uçman ve Handan İnci(Ed.). *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde. İstanbul: 3F Yayınevi. 345-350.
- Foucault, Michel. (2003). *Özne ve İktidar*. Işık Ergüden ve Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Geuss, Raymond. (2007). *Kamusal Şeyler, Özel Şeyler*. Gülayşe Koçak (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giz, Adnan. (1990). *Bir Zamanlar Kadıköy:1900-1950*. 1.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göle, Nilüfer. (2011). *Modern Mahrem*. 11. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülersoy, Çelik. (1986). *Taksim: Bir Meydanın Hikayesi*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı.
- Gülersoy, Çelik. (1993). *Tepebaşı: Bir Meydan Savaşı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı.
- Gülersoy, Çelik. (2003). *Beyoğlu'nda Gezerken*. 2. Basım. İstanbul, Çelik Gülersoy Vakfı: İstanbul.

- Günaydın, Ayşegül Utku. (2007). Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. *Yayınlanmamış YLT*. Ankara.
- Gündüz, Aka. (1943). *Dikmen Yıldızı*. 3.Basım. İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi.
- Günergun, Feza ve Kadioğlu, Sevtap.(2006). İstanbul Üniversitesi'nin Yerleşim Tarihçesi Üzerine Notlar. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*. 8.1, 135-163.
- Gürbilek, Nurdan. (2011) *Vitrinde Yaşamak:1980'lerin Kültürel İklimi*. 6.Basım. İstanbul.
- Habermas, Jürgen. (2003). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. Mithat Sancar-Tanlı Bora (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Habermas, Jürgen. (1995). Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale. *Birikim*. 12.70, 62-66.
- Işın, Ekrem.(1995). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. 1. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnsel, Ahmet. (2009). Giriş. Ahmet İnsel(Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm içinde*. İstanbul: İletişim Yayınları.17-27.
- Jameson, Fredric. (2008). *Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. Tuncay Birkan(çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karay, Refik Halid. (2009). *Anahtar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kandiyoti, Deniz. (2011). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. (1990.) *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. 2.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. (2016). *Ankara*. 33. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kırlı, Cengiz. (1999/2000). 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol. *Toplum ve Bilim*. 83, 58-79.

- Koz, M.Sabri. (1944). İkbâl Kıraathanesi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Köroğlu, Erol. (2007). Ulusal Tarih Tasarımı ve Popüler Edebiyat: Aka Gündüz Örneği. *Journal Of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)*. 31.2, 91-106.
- Kuban, Doğan. (1994). Beyazıt. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Kumar, Krishan. (2005). *Ütopycılık*. Ali Somel (çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kuruyazıcı, Hasan. (1998). Cumhuriyet'in İstanbul'daki Simgesi Taksim Cumhuriyet Meydanı. Yıldız Sey (Ed.). 75. *Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 89-98.
- Mahçupyan, Etyen. (1998-1999). Osmanlı'dan Günümüze Parçalı Kamusal Alan ve Siyaset. *Doğu Batı*. 1.5, 24-54.
- Mumford, Lewis. (2007) *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*. Gürol Koca-Tamer Tosun (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Negt, Oskar ve Kluge, Alexander. (1991). Kamusal Alan ve Deneyim. *Defter*. No.16, 65-76.
- Nihal, Şükûfe. (2008). *Bütün Eserleri 2: Romanlar(1926-1938)*. 1.Basım. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Nuray Bayraktar, Adile. (2016). Başkent Ankara'da Cumhuriyet Sonrası Yaşanan Büyük Değişim: Modern Yaşam Kurgusu ve Modern Mekânlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 4.1, 67-80.
- Okay, Orhan. (2012). *Bir Hülya Adamının Romanı*. 3.Basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, Ahmet. (2008). Tanpınar: Bir Tereddüdün Adamı. Abdullah Uçman ve Handan İnci(Ed.). *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde. İstanbul: 3F Yayınevi. 449-459.
- Özbek, Meral. (2004). Kamusal Alanın Sınırları. Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* içinde. İstanbul: Hil Yayınları. 19-90.

- Öztürk, Serdar. (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alanın Dinamikleri. *İletişim*. 21,95-124.
- Öztürk, Serdar. (2005). *Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar(1930-1945)*. 1.Basım. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Sarınay, Yusuf. (2002). Türk Ocağı. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Sarioğlu, Mehmet. (1995). Bir Vefâ Borcu: Taşhan. *Kebikeç*, Nu:1, 185-192.
- Sennett, Richard. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şapolyo, Enver Behnan. (1967). *Mustafa Kemal Paşa ve Milli Mücadele'nin İç Alemi*. Ankara: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Tanman, M.Baha. (1994). Şah Kulu Tekkesi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*.7. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Tanman, M.Baha.(2013). Yenikapı Mevlevihanesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*.43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2015). *Sahnenin Dışındakiler*. 15. Basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2000). *Yaşadığım Gibi*. 3. Basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2004). *Mücevherlerin Sırrı*. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir(drl.). İstanbul: YKY.
- Tanrıkulu, Deniz. (1985). Ankara'da Eğlence Yaşamı 1928-38. *Mimarlık Dergisi*. 2.3, 22-27.
- Tekeli, İlhan ve İlkin, Selim. (2003). *Bir Cumhuriyet Öyküsü: Kadrocuları ve Kadro'yu Anlamak*. 1. Basım. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Timur, Taner.(2008). *Habermas'ı Okumak*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Toprak, Zafer. (2018). Bir Nostaljinin Öyküsü: Deniz Hamamından Plaja. *Toplumsal Tarih*. No.295.
- Toprak, Zafer. (2017). *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*. 1.Basım. İstanbul: Doğan Kitap.

- Tunçay, Mete. (2009) İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama). Ahmet İnel (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 92-96.
- Türker, Ebru Aykut. (2004). Hannah Arendt’te Politika ve Yurttaşlık Anlayışı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE. *Yayınlanmamış YLT*. İstanbul.
- Uğurcan, Sema. (2001). Safiye Erol’un Romanları. *Kubbealtı Akademi Mecmûası*. 30.3, 34-47.
- Üstdiken, Behzat. (1994). Cerc d’Orient. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Üstdiken, Behzat. (1994). Eptalofos Kahve ve Gazinosu. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 3. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Vieira, Fatıma. (2017). Ütopya Kavramı. Gregory Claeys (Ed.). Zeynep Demirsü (çev.). *Ütopya Edebiyatı* içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 89-98.
- Yesari, Afif. (1987). *İstanbul Hatırası*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomotiv Kurumu.
- Yeşilkaya, Neşe. (2009). Halkevleri. Ahmet İnel(Ed.). *Modern Türkiyede Siyasi Düşünce: Kemalizm* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 113-114.
- Yılmaz, Fikret. (1999-2000). XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Mahremiyetin Sınırlarına Dair. *Toplum ve Bilim*. 83, 92-109.
- Zapcı, Filiz Çulha. (1997). Siyasal Kuramda Kamusal Alan Sorunsalı: Habermas ve Arendt. Ankara Üniversitesi SBE. *Yayınlanmamış DT*. Ankara.
- Zat, Vefa. (1994). Bomonti’nin Bira Fabrikası. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*.2. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Zat, Vefa. (1999). *Eski İstanbul Barları*. 1.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- <https://www.sj.k12.tr/index.php/tr/saint-joseph-lisesi/lise-tarihcesi> (11 Ekim 2018)
- <http://gokhanakcura.blogspot.com/2014/03/istanbulda-bir-siyah-rus-yillar-once.html> (06 Ekim 2018)